

* Agnieszka Zwierko - polski debiut w Teatro alla Scala • Ben Heppner w Toronto *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 9 (74)
wrzesień 2006
ROK VII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 7,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Maria
Erdman**
rewelacyjny
debiut płytowy

**Ewa Małas-
Godlewska**
Sentymenty

Chopin i Sand
na Majorce

Anne-Sophie Mutter
o sonatach Mozarta

**Kancjonał Klarysek
ze Starego Sącza**
w kolekcji melomana

Kama Grott
Barokowe koncerty obojowe





www.universalmusic.pl

Kama Grott

Wrocławia Chamber Orchestra

JAN STANIENDA



the
BAROQUE
OBOE
CONCERTOS

Kama Grott
Wrocławia Chamber Orchestra
JAN STANIENDA

the
BAROQUE
OBOE
CONCERTOS

CD 170 132 9

VIVALDI • ALBINONI • MARCELLO
CIMAROSA • HAENDEL



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. 0 - 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 Jędrzejczak, Jacek Kiząkała, Angeli-
ka Przeździek, Jacques Samalens, prof.
Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz,
Magdalena Todynek, Ziemowit, Wojtczak,
Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyk

korekta

zespół

fot. na okładce

Kama Grott
fot. © Barbara Czartoryska
Universal Music Polska

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, adiustacji
oraz zmiany tytułów bez uprzedniego po-
wiedzenia autora. Prace nie nadesłane
w formie elektronicznej (CD-ROM, dyski-
etka, e-mail) mogą nie być przez Redakcję
rozpatrywane.

Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-
powiedzialności

jesteśmy w jury

mideM
CLASSICAL AWARDS

W wakacyjnym numerze żartowaliśmy sobie z pisowni nazwisk polskich reprezentantów na Mistrzostwa Świata w piłce nożnej. Problem ten jednak wcale śmiesznym nie jest. Renomowane, międzynarodowe wydawnictwa płytowe mają wciąż problemy z pisownią polskich nazwisk, jednocześnie radząc sobie bez zarzutu z czeskimi, łotewskimi, itp. Widocznie naszym rodakom nawet na poprawnej pisowni ich personaliów nie zależy, czego dowodem jest także nazwa portu lotniczego w Gdańsku (aczkolwiek Komitet Noblowski wiedział, jak się poprawnie pisze nazwisko laureata).

Polskie Nagrania niedawno opublikowały pochodzące z lat 70. kompletne nagranie *Pana Twardowskiego* Ludomira Różyckiego. W sierpniu radiowa Dwójka z dumą informowała o premierowej emisji na antenie tego właśnie nagrania. Należy więc obu tym państwowym instytucjom pogratulować błyskawicznego działania. Skądinąd wiadomo, że nagranie to „zostało wykorzystane w kubańskiej premierze tego dzieła zrealizowanej rok później (1974 r. – przyp. redakcji) w Hawanie z zespołem Danza Moderna de Cuba, na otwarcie festiwalu muzyki polskiej”.

Permanentna siermiężność Dwójki jest wprost i nieustannie rozbijająca. Zagraniczne rozgłośnie, zarówno publiczne, jak i prywatne potrafią przewidzieć swój program z ponad miesięcznym wyprzedzeniem, o czym już mieliśmy okazję pisać. Nasza narodowa rozgłośnia na ogół nie wie co będzie nadawała z tygodniowym wyprzedzeniem. Jej niekompletna ramówka była kiedyś rozsyłana pocztą elektroniczną w niedzielę, później w poniedziałek, a obecnie otrzymujemy ją wieczorem w środę, lub też w czwartek, choć dotyczy programu od środy właśnie. W przedostatnim tygodniu sierpnia szczegółowy program sięga tylko do niedzieli, od poniedziałku jest białą plamą. Gratulujemy planowanego działania, kompetencji, zaangażowania i solidności. Czyżby ustalanie programu było kwestią przypadku, spon-taniczności, i „co tam kto pod pachą przyniesie”? Pokolenia się zmieniają, choć w przypadku tej instytucji stanowczo za wolno, a stare przyzwyczajenia, rodem z „ancien régime”, pozostają...

Ostatnio Polskie Radio wydało kilkanaście albumów płytowych w wykonaniu polskich artystów. Ich sponsorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Media z Kulturą”. Na antenie ustawicznie pojawia się kryptoreklama zagranicznych wydawnictw płytowych, natomiast swoich albumów Polskie Radio nie promuje pomimo ogromnych możliwości w tym względzie. Jak się dowiedzieliśmy nieoficjalnie, przyczyną jest „aktualnie zablokowany budżet”. Szkoda zatem, że efekt działania programu „Media z Kulturą” znalazł swój finał w mediach bez promocji.

W MET przez dziesięciolecia dyrektorem był stolarz, a warszawskiej opery nie potrafią poprowadzić dłużej niż kilkanaście miesięcy ludzie z wyższym wykształceniem. Jak zwykle walka o Teatr Wielki – Operę Narodową trwa. Nowa ekipa nie znajduje uznania w oczach poprzedniej oraz jej popleczników, co nie dziwi. Ciekawym jest jednak, że rozchwytywany przez cały operowy świat reżyser Treliński uważa za coś siebie niegodnego wystawienie *Konrada Wallenroda*? Co stanowi przeszkodę dla talentu reżyserskiego: Mickiewicz czy Żeleński? Oczywiście łatwiej się prześliznąć na salony z Puccinim czy Czajkowskim, bo kto tam słyszał o tych dwóch pierwszych? Nam pozostaje wierzyć, że nowy dyrektor spowoduje, iż nazwa „Teatr Wielki – Opera Narodowa” będzie się odnosić głównie do repertuaru (który jest ogromny), o czym tak świetnie pamiętają np. Czesi, czy Rosjanie.

Po raz kolejny okazuje się, że w Polsce nie ma zapotrzebowania na muzykę – ZPAV znów obniżył pułap sprzedaży, powyżej którego otrzymuje się płytę złotą, platynową lub diamentową. W kategorii muzyki poważnej sprzedaż co najmniej 5.000 egz. nadaje płycie status „złotej”. Wziąwszy pod uwagę liczebność narodu, 300 szkół muzycznych, ileś tam milionów inteligencji i miliony słuchaczy Dwójki – wymóg naprawdę niewielki... ☹

ŻYCIE

- 5 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Katowice • Łańcut • Radziejowice • Rzym • Toronto
 12 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej**
Rodelinda • Tosca • Parsifal

CZŁOWIEK

- 15 **Podczas koncertów wstępuje we mnie energia....**
 z oboistką Kamą Grott rozmawia Angelika Przeździeń
 17 **Ewa Małas-Godlewska – Sentymenty** – Angelika Przeździeń
 20 **Fonograficzny debiut roku: Złoty wiek klawikordu w Polsce** – z Marią Erdman rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 24 **Niebo jak turkus, góry jak szmaragd – Majorka Chopina i Sand** – Dorota Staszkiwicz
 26 **O sonatach skrzypcowych Mozarta** – Walterowi Dobnerowi opowiada Anne-Sophie Mutter

DZIEŁO

- 30 **Nuty do wierszy pisane. Muzyka teatralna Szostakowicza** – Dorota Staszkiwicz

MYŚLI

- 32 **Nasz były dwudziesty wiek (XXXXIX) – O krytyce muzycznej (1)** – Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 34 **Palcem po płycie – Kancjonał Klarysek ze Starego Sącza** – Arkadiusz Jędrasik
 34 **Recenzje płyt CD**
 50 **Konkurs płytowy: „Kama Grott – 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 – 12 US\$/10 Eu
 (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 – 12 US\$/10 Eu

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

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

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

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

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

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie

Kolejna burza nad Placem Teatralnym. Od momentu odejścia z Teatru Wielkiego, w styczniu 1991 r., Roberta Satanowskiego, który był tam ostatnim władcą absolutnym, nasza pierwsza scena liryczna nie ma szczęścia do dyrektorów. Większość z jego następców przeleciała przez historię tej sceny z szybkością meteorytu najczęściej pozostawiając po sobie masę nie załatwionych spraw i nie rozwiązanych problemów. Ten brak stabilizacji i gruntownej reformy zarządzania fatalnie odbija się na kondycji teatru, który od lat nie ma jasno skryzalizowanego programu, a kolejne premiery realizowane są od przypadku do przypadku.

Po Robertcie Satanowskim Teatr przejął Sławomir Pietras, po słynnym medialnym pojedynku z Bogusławem Kaczyńskim. Niestety, już po trzech sezonach, pod pozorem obniżania poziomu artystycznego, został odwołany ze stanowiska przez Kazimierza Dejmka ówczesnego ministra kultury. Ten sam minister powołał na stanowisko dyrektora naczelnego Janusza Pietkiewicza, który przez trzy sezony rządził wspólnie z Ryszardem Perytem, dyrektorem artystycznym i Grzegorzem Nowakiem, dyrektorem muzycznym. To za tej dyirekcji dokonano połączenia wszystkich działających w gmachu Teatru Wielkiego scen w jeden zintegrowany Teatr Narodowy. Pomysł miał tyle samo zwolenników co przeciwników. Zwyciężyli ci ostatni.

Zmienił się minister, zmieniła się koncepcja, zmienili się też kolejny raz dyrektorzy Teatru Wielkiego, który otrzymał godność Opery Narodowej. Nastąpiły czasy Waldemara Dąbrowskiego, który zaprosił do współpracy Jacka Kaspzyka, oferując mu stanowisko dyrektora artystycznego. Zaśługą dyrektora Dąbrowskiego było ściągnięcie do opery Mariusza Trelińskiego, który w maju 1999 r. zrobił furorę reżyserią *Madame Butterfly* Pucciniego. Wszyscy chcieli obejrzeć ten spektakl, bilety wyprzedawano kilka miesięcy naprzód. Taka sytuacja nie zdarzyła się tutaj od wielu, wielu lat. Od momentu debiutu Treliński zreali-

zował kolejnych siedem inscenizacji, to one pozostając w repertuarze dominują dzisiaj na scenie Opery Narodowej.

Dąbrowski został ministrem kultury i dziedzictwa narodowego, a Kaspzyk z rozpędu objął po nim funkcję szefa naczelnego. Skończyło się to po niepełnych trzech sezonach ponad sześciomilionowym długiem i podaniem się dyrektora, w środku sezonu, do dymisji.

Dymisję przyjęto, dług sptacono, a fotel dyrektora naczelnego zaproponowano ponownie Sławomirowi Pietrasowi, jednocześnie powierzając dyirekcję artystyczną Mariuszowi Trelińskiemu, a muzyczną znakomitemu dyrygentowi Kazimierzowi Kordowi, jedynemu Polakowi występującemu przed laty regularnie w nowojorskiej Metropolitan Opera. Wydawało się, że nareszcie mamy właściwych ludzi na właściwym miejscu. Ogłoszono wspólny plan zreformowania teatru i ambitne plany repertuarowe gwarantujące podniesienie poziomu i prestiżu Opery Narodowej, która miała szybko stać się jednym z najnowocześniejszych teatrów w Europie. Niestety, już po kilku miesiącach zaczęły się pojawiać informacje, że panowie nie mogą w wielu kwestiach znaleźć wspólnego zdania. W efekcie, na prośbę Trelińskiego i Korda, Sławomir Pietras został odwołany z funkcji dyrektora naczelnego i wrócił do Poznania, gdzie od wielu lat jest dyrektorem Teatru Wielkiego. Jego obowiązki przejął okresowo Kazimierz Kord. Minister Ujazdowski zobowiązał się do szybkiego powołania nowego szefa naczelnego, z czego przez ponad pół roku jakoś nie mógł się wywiązać. Jak zwykle w takiej sytuacji zaczęły się pojawiać „pewne” kandydatury na nowego dyrektora. Jako pierwszego wymieniano Janusza Pietkiewicza, dyrektora stołecznego Biura Teatru i Muzyki, drugim był Paweł Potoroczyn, dyrektor Instytutu Polskiego w Londynie. Cała ta sytuacja odbiła się fatalnie na kondycji Teatru. Związki zawodowe przeprowadziły referendum na temat oceny pracy dyrektorów Trelińskiego i Korda. Pierwszy z nich otrzymał zaled-

wie kilkuprocentowe poparcie, działania drugiego poparło ponad sześćdziesiąt procent pracowników. I tu wypada postawić pytanie czy aby na pewno związki zawodowe są od oceny działalności artystycznej dyrektorów, czy nie pozostawić tego kryterium i publiczności, która ostatnimi czasy wyjątkowo często wypełniała szczerlnie widownię Opery Narodowej?

Nagle, w ostatnim dniu czerwca, Kazimierz Kord złożył na ręce ministra kultury oficjalną dymisję z obu pełnionych funkcji. I stała się rzecz bardzo dziwna: ministerstwo twierdzi, że dymisja spowodowana została konfliktem Korda z Trelińskim, czemu zdecydowanie zaprzecza Kazimierz Kord. Kto w tej sytuacji mówi prawdę? Na dodatek minister oświadczył, że ostateczną decyzję o przyjęciu rezygnacji Korda podejmie po rozmowie z zainteresowanym, na co do 25 lipca nie znalazł czasu! Jedno jest niezmiernie ciekawe, czy kolejna decyzja personalna ministra Ujazdowskiego zapewni wreszcie teatrowi i jego zespołom stabilizację, czy też będzie to kolejna, prowadząca do nicą, prowizorka?

Adam Czopek

P.S. Na początku sierpnia minister Ujazdowski nieoczekiwanie przyjął rezygnację Kazimierza Korda z obu pełnionych funkcji i mianował w końcu dyrektora naczelnego Opery Narodowej. Został nim po raz drugi Janusz Pietkiewicz który kierował teatrem w latach 1996-98. To jemu zawdzięczamy pamiętne występy gościnne weneckiego Teatro La Fenice, polską premierę *Simona Boccanegry* Verdiego, i współpracę z kilkoma znanymi włoskimi reżyserami.

Jednocześnie zmieniono statut Opery Narodowej, który po zmianie pozwala dyrektorowi naczelnemu mianować swoich zastępców, czyli dyrektora artystycznego i muzyczne-



Jan Krenz

Czerwiec w NOSPR. W piątkowy wieczór, 9 czerwca, w katowickiej sali NOSPR odbył się ważny dla tej placówki koncert. Swoją jubileusz 80. rocznicy urodzin oraz 60. lecia pracy artystycznej świętował Jan Krenz, od wielu lat mający status honorowego dyrygenta orkiestry. Koncert zaczął się uverturą do *Nieszporów Sycylijskich* Giuseppe Verdiego, która to wciągała swoją energią oraz bogactwem środków wykonawczych. Po niej zabrzmiała *III Symfonia* Jana Krenza, czteroczęściowe dzieło, lecz o płynnych ceszurach. Jest to utwór o bardzo ciekawych współbrzmieniach (jak choćby grające razem fortepian, harfa i dzwony rurowe) oraz ciągnących się legatami frazami, chociaż nie brakowało *Symfonii* w tym wykonaniu energicznych miejsc, jak i bogactwa dynamicznego.

W drugiej części zabrzmiał *Koncert b-moll op. 23* Piotra Czajkowskiego, w którym solistą był Kevin Kenner. Dobór tych artystów wzbudził ciekawe oczekiwania – cóż bowiem może wynikać ze współpracy dyrygenta preferującego mocno intelektualny i zdyscyplinowany styl gry, z pianistą o niezbyt mocnym uderzeniu i romantycznej grze. Niestety, tym razem słysząc było mały dysonans stylistyczny między oboma muzykami, który na dodatek pogłębiła



II LEGIONOWSKI FESTIWAL MUZYKI KAMERALNEJ I ORGANOWEJ

Prezydent Miasta Legionowo
Roman Smogorzewski

ks. prałat **Witold Och**

serdecznie zapraszają na koncerty

w kościele pw Miłosierdzia Bożego w Legionowie, ul. Targowa 48

Patronat honorowy:

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Kazimierz Michał Ujazdowski

Ordynariusz Diecezji Warszawsko-Praskiej
Arcybiskup Sławoj Leszek Głódź

Marszałek Województwa Mazowieckiego
Adam Struzik

27 VIII, godz. 19.15

Jakub Jakowicz – skrzypce
Ewa Polska – organy

3 IX, godz. 19.15

Joanna Woszczyk – flet
Jakub Garbacz – organy

10 IX, godz. 19.15

Anna Lubańska – mezzosopran
Marek Fronc – organy

17 IX, godz. 19.15

Georgij Agratina (Mołdawia)
fletnia pana, cymbały koncertowe
Robert Grudzień – organy

24 IX, godz. 19.15

CAMERATA VISTULA

(sektet smyczkowy Andrzeja Wróbla)

Jan Bartomiej Bokszczanin – organy
Anna Wróbel – wiolonczela

Organizator: Urząd Miasta Legionowo, ul. marsz. J. Piłsudskiego 3
tel. 0-22 774 20 31 www.legionowo.pl

Koncepcja artystyczna
Jan Bartomiej Bokszczanin

mało przekonująca partia solowa. Kevin Kenner grał bowiem bardzo delikatnym dźwiękiem, zbyt mało forsując fortepiano, co przy muzyce Czajkowskiego dawało niedosyt brzmieniowy. Pianista też nie popisał się kantyleną, melodie prowadząc raczej w jednej dynamice, a i artykulacyjnie można było pokazać znacznie więcej. Nieco raziała też liczba błędów tekstowych, tym bardziej przy klasie pianisty. Jednakże były i dobre momenty. Kevin Kenner świetnie wykonywał bowiem wszelkie figuracje z drobnymi nutkami, a i *Prestissimo* z II części przykuło uwagę zarówno muzycznie, jak i artykulacyjnie, gdzie pianista świetnie wyczuł styl kompozytora. Niestety, kilka drobnych fragmentów to zbyt mało, żeby powiedzieć, że 40. minutowy koncert był czymś więcej niż po prostu odegraną kompozycją. Wieczór ten zakończył znakomicie zagranym na bis *Preludium cis-moll* op. 45 Chopina.

Ostatni koncert NOSPR dał 26 czerwca w katowickim kościele pw. św. Apostołów Piotra i Pawła, gdzie zostało wykonane *Stworzenie Świata* Józefa Haydna. W koncercie tym, oprócz orkiestry pod dyrekcją Gabriela Chmury, udział wzięli Chór Polskiego Radia w Krakowie oraz trójka solistów: Olga Pasiecznik (sopran) w roli Gabriela i Ewy, Colin Bazer (tenor) jako Uriel i Marcin Bronikowski (bas) w roli Rafaela i Adama. Dzieło to jest bardzo długie i wykonać je na żywo w sposób atrakcyjny i przyciągający słuchacza jest niezmiernie trudno. Katowickiej orkiestrze w dużym stopniu się to udało. Oratorium było wykonane dość spokojnie, z wyrównanymi proporcjami między orkiestrą a solistami, gdzie mimo kościelnego wnętrza o nie najlepszej akustyce, praktycznie cały przekaz był klarowny. Orkiestra grała lekkim, typowo haydnowskim dźwiękiem, z finezją i smakiem. Gabriel Chmura nie prowadził orkiestry przesadnie, dokładnie wyczuwając klimat dzieła, gdzie nawet największe forte było przystosowane do warunków wykonawczych i stylu epoki, nie rażąc swoją potęgą. Soliści również bardzo dobrze się spisali, chociaż przy wspólnym śpiewaniu czasem się nieco mijali, a nad oboma męskimi głosami zawsze górowała Olga Pasiecznik, nie żałując przy tym wibrata w swojej partii. Bardzo ciekawie opracował swoją partię Marcin Bronikowski. Koncert ten zakończył się długą i gromką owacją.

Jacek Krzakała

V Letni Festiwal Pieśni Kompozytorów Polskich. W większości polskich miast podczas lata życie muzyczne całkowicie zamiera. Jednym z wyjątków takiego stanu jest nasza stolica; już po raz szósty uraczy-



Michał Kleofas Ogiński

ła Warszawiaków Letnim Festiwalem Pieśni Kompozytorów Polskich. Wielce to cenna impreza, bowiem recitale pieśniarskie z rzadka pojawiają się w repertuarach instytucji muzycznych. Faktem jest przykre spostrzeżenie, że nie ma zbyt wielkiego zainteresowania społeczeństwa tym gatunkiem sztuki, która niestety ulega zapomnieniu. Chwalebna zasada jest opracowanie repertuaru w taki sposób, aby poza uznanymi klasykami z tej dziedziny mieli w nim miejsce mniej znani kompozytorzy tworzący bardzo dawno i ci, którzy tworzą obecnie.

Podczas VI edycji od 24 VI do 23 VII 2006 r. podczas 20 koncertów zaprezentowano pieśni m.in.: Stanisława Niewiadomskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Stanisława Tansmana, Mieczysława Karłowicza, Fryderyka Chopina, Karola Szymanowskiego, Władysława Żeleńskiego, Antoniego Radziwiłła, Michała Kazimierza Ogińskiego, Leopolda Kronenberga oraz pieśni z Kancelarii Oryncacji Zamoyckich. Solistami i akompaniatorami było grono naszych najwybitniejszych śpiewaków i pianistów.

Wysłuchałem tylko dwóch ostatnich koncertów. 22 VII 2006 r. autentyczną gwiazdą w interpretacji 10 pieśni Żeleń-

skiego okazała się mezzosopranistka Ewa Wolak. Bogactwem głosu przy całej gamie urzekających odcieni śpiewanym utworom nadała prawdziwy blask i delikatny wdzięk. Artystka w minionym sezonie była związana z Komische Oper w Berlinie oraz Badisches Staatstheater w Karlsruhe, gdzie m.in. śpiewała partię tytułową w *Carmen*. Trudno mówić, że akompaniatorem był pianista Sławomir Cierplik, bowiem porozumienie między artystami było tak absolutne, że raczej były to duety cudownych dźwięków fortepiano i aksamitnego kontraltu. Drugim z śpiewaków omawianego koncertu był pod każdym względem rozczarowujący bas-baryton z Krakowa, Marcin Wolak.

Na następnym koncercie poświęconym Szymanowskiemu Agnieszka Kozłowska wraz z Martą Jarczewską popisały się fantastyczną interpretacją *Stopiewnie* (op. 46) i *Pieśni Księżniczki z Baśni* (op. 31). Trzy fragmenty z poematów Kasprowicza oraz pieśń *Łabędź* przy udziale Mariusza Rutkowskiego z powodzeniem wykonała Anna Radziejowska (mezzosopran).

Wszystkie koncerty były bezpłatne i miały miejsce w urokliwych, parkowych miejscach Warszawy (Podchorążówka – Łazienki Królewskie oraz Oranżeria –

Pałac w Wilanowie). Niestety, nikła frekwencja dowodzi, że Warszawiacy nie mają ochoty na obcowanie z prawdziwymi klejnotami polskiej liryki wokalne. A może warto pomyśleć w latach następnych o lepszej promocji tak ważnej imprezy wakacyjnej propagującej polską twórczość wokalną.


Wilfried Górny

Łąńcut 2006. Tradycyjnie już Międzynarodowe Kursy Muzyczne im. Zenona Brzewskiego w Łąncucie obfitowały w znakomite wydarzenia koncertowe, i to w sporej ilości.

Koncert inauguracyjny w Sali Filharmonii Rzeszowskiej rozpoczęła młoda wiolonczelista Magdalena Bojanowicz, bardzo dojrzałe wykonując *Variacje Rokoko* Czajkowskiego. Na koniec koncertu Rok Mozartowski uczcili: wybitny skrzypek – Edward Zienkowski i jego kolega z Wiednia, altowioliści Wolfgang Kloss wykonując *Symfonię koncertującą* geniusza z Salzburga. Nad całością czuwał Jerzy Kosek świetnie prowadząc rzeszowską orkiestrę. Podczas łańcuckich kursów odbywały się recitale mistrzów-wykładowców kursów (w Sali Balowej Zamku), jak i uczestników, zespołów kameralnych i orkiestr (Sala Balowa Zamku, Zameczek Romantyczny, Miejski Dom Kultury, Szkoła Muzyczna). Szczególnie jednakże w pamięci słuchaczy pozostanie kilka z nich.

Wybornym koncertem był występ profesora Konserwatorium w Moskwie Igora Frolowa, który podarował nieja-

Acte Préalable




AP0140

Romuald Twardowski

Chamber works 2

Piano Trio No. 2 - Works for string trio - Tango
Meditation - Campana IV - Sonatina - Canzona

World Premiere Recording



Joanna Ławrynowicz • Andrzej Gębski • Anna Betley • Jarosław Domżał • Piotr Hausenplas


ko swój występ nieżyjącemu od roku przyjacielowi, wieloletniemu dyrektorowi kursów, prof. Mirosławowi Ławrynowiczowi. Lekkim, zwinnym, czasem jazzującym utworem Frolowa w fenomenalnym wykonaniu kompozytora i zaproszonych solistów: Anny Orlik, Andrzeja Gębskiego, Julity Smoleń, towarzyszyła znakomita Warszawska

Orkiestra Smyczkowa im. Zenona Brzewskiego znana czytelnikom **Muzyka21** z rewelacyjnych koncertów i nagrań płytowych.

Kolejnym prawdziwym wydarzeniem koncertowym kursów był wieczór muzyki polskiej, będący zarazem promocją najnowszej płyty wydanej przez Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable prezentującej utwory kameralne Józefa Elsnera oraz zapowiedzią będącego w przygotowaniu albumu z muzyką kameralną Romualda Twardowskiego. *Polonez na skrzypce z fortepianem* Elsnera wykonany w eleganckim stylu przez Annę Orlik i Antoniego Lichomanowa stanowił wspaniały początek koncertu. Po tej muzycznej przystawce rozpoczęły się dania główne. Na początek wykonano *Grande Sonate* na trio Elsnera. Doskonale już znane z wybitnych wykonania muzyki polskiej The Warsaw Trio w składzie: Joanna Ławrynowicz, Andrzej Gębski i Jarosław Domżał po raz kolejny urzekli publiczność plastycznością, stylową interpretacją i płytową wręcz precyzją, a wirtuozowskie wykonanie partii fortepianu przez Joannę Ławrynowicz zasługuje na słowa najwyższego uznania.

Po doskonale wykonanej *Sonatinie na dwoje skrzypiec* Romualda Twardowskiego (Anna Orlik, Patrycja Młynarska – uczennice Andrzeja Gębskiego) odbyło się prawykonanie *Tria fortepianowego nr 2* tegoż kompozytora przez The Warsaw Trio. Publiczność przyjęła ten utwór wspaniale. Kolejny raz byliśmy świadkami, że koncerty muzyki polskiej w dobrym wykonaniu

Acte Préalable

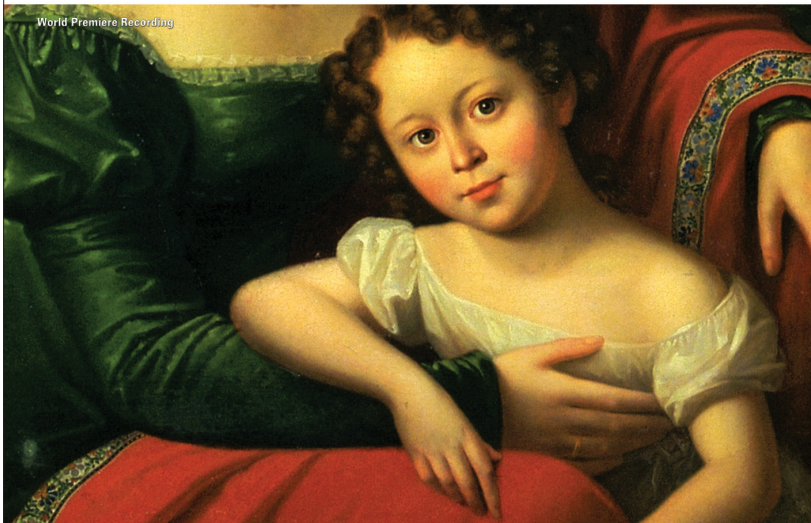


AP0138

Józef Elsner

Chamber works with piano

World Premiere Recording



Ławrynowicz • Gębski • Betley • Domżał

są świetnie odbierane, a działania Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable i Jana A. Jarnickiego w promowaniu muzyki polskiej wręcz nieocenione. Trzeba pogratulować wspaniałego pomysłu promocji znakomitej muzyki polskiej w mistrzowskim, elitarnym wykonaniu.

Wydarzeniem kursów w Łańcucie był także wyśmienity koncert utworów Karola Lipińskiego w wykonaniu Konstantego Andrzeja Kulki, Andrzeja Gębskiego i Andrzeja Wróbla.

Na koniec trzeba pogratulować organizatorom Łańcuckich Kursów wspaniałej imprezy na światowym poziomie; w szczególności promieniejącą twórczą energią: dyrektor artystycznej, pani prof. Krystynie Makowskiej-Ławrynowicz i prezesowi Krzysztofowi Szczepaniakowi, z zapałem promujących naszą ojczystą kulturę.

Zuzanna Śliwińska

Radziejowice 2006. W tym roku już po raz dziesiąty Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach organizował Letnie Spotkania ze Sztuką. Ich pomysłodawcami byli: Jerzy Waldorff oraz Bogumił Mrówczyński. Ideą, która im przyświecała, było stworzenie miejsca, gdzie zarówno mistrzowie jak i młodzi zdolni artyści mogliby prezentować dzieła nie tylko znanych, ale i tych zapomnianych twórców. Na tegoroczny program X Letnich Spotkań ze Sztuką złożyły się koncerty muzyki poważnej, jazzowej i operowej, które odbywały się w pałacu, plenerze oraz miejscowym kościele.

Cykl spotkań rozpoczęto 7 VII operą Giacomo Pucciniego *Siostra Angelica*. Wykonawcami były uczestniczki Mistrzowskiego Kursu Techniki i Interpretacji Wokalnej prowadzonego w pałacu w Radziejowicach przez prof. Teresę Żylis-Gara oraz zespół Camerata Vistula, pod dyrekcją Tadeusza Wojciechowskiego. Przedstawienie wyreżyserował Maciej Prus, a instrumentację przygotował Piotr Wróbel. Opera została wystawiona w kościele pw. św. Kazimierza Królewicza w Radziejowicach.

Tydzień później – 14 VII – usłyszeliśmy dwa kwartety: Kwartet Prima Vista oraz jeden z najwybitniejszych polskich kwartetów, Kwartet Wilanów. Ten pierwszy wykonał *Kwartet d-moll* Stanisława Moniuszki, ten drugi, wraz z fleciszką Elżbietą Gajewską, *Kwartet fletowy G-dur* op. 3 Franciszka Lessla. Oba zespoły połączyły następnie swoje siły by wspólnie wykonać *Oktet Es-dur* op. 20 Mendelssohna. W ten wspaniały sposób uczczono jubileusz 10. lecia działalności kwartetu Prima Vista.

21 VII w ramach promocji młodych talentów zaprezentowała się w Radziejowicach 19. letnia harfistka – Joanna Liberadzka. Laureatka tegorocznej na-



Radziejowice, 2006
fot. Arkadiusz Jędrasik

grody Fundacji Kultury w Konkursie Młodych Twórców. Od czterech lat jest studentką monachijskiego konserwatorium. Koncertowi towarzyszyła wystawa malarstwa polskiego z prywatnej kolekcji prezentująca m.in. prace Józefa Brandta, Juliusza Kossaka, Józefa Rapackiego.

Podczas ostatniego lipcowego koncertu wystąpili Krzysztof Jabłoński i Tomasz Strahl. W programie znalazły się *Sonata g-moll* op. 79 na fortepian i wiolonczelę Rachmaninowa, *Nokturn Des-dur* op. 27 oraz *Wielki Polonez As-dur* Chopina oraz sześć narodowych pieśni hiszpańskich Manuela de Falli.

Koncerty sierpniowe rozpoczął „wieczór trzech tenorów” – czyli jazzowe standardy w wykonaniu trzech saksofonistów tenorowych: Janusza Munia-

ka, Macieja Sikały oraz Tomasza Szukalskiego, towarzyszyło im Trio Andrzeja Jagodzińskiego.

Kolejną szansą dla zaprezentowania się młodych artystów był koncert 11 VIII – tym razem wystąpili uczestnicy Mistrzowskiego Kursu Techniki i Interpretacji Wokalnej prowadzonego przez Ryszarda Karczykowskiego.

18 VIII odbył się koncert plenerowy – *Cellotronicum* Andrzeja Bauera. Wiolonczelista, który współpracując z polskimi kompozytorami młodego pokolenia, szeroko wykorzystuje najnowszą technologię komputerową. Napisane przez Michała Talma-Sutta *Cellotronicum* to nazwa projektu, którego założeniem jest inspirowanie i wykonywanie muzyki na wiolonczelę solo i media elektroniczne.

25 VIII w kościele w Radziejowicach usłyszymy *Oratorium „św. Kazimierz, Król Polski”* Aleksandro Scarlattiego w wykonaniu zespołu Concerto Polacco pod dyrekcją Piotra Zawistowskiego. Będzie to znaczące wydarzenie w życiu muzycznym Polski – premiera koncertowa tego dzieła (zostało już nagrane 7 lat temu przez Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable).

Cykl X Letnich Spotkań ze Sztuką w Radziejowicach zakończy się 15 IX prezentacją odrestaurowanych organów w kościele radziejowickim pw. św. Kazimierza. W koncercie inauguracyjnym wezmą udział: Andrzej Chorościński, który zagra na organach oraz Teresa Żylis-Gara i Chór Filharmonii im. A. Rubinsteina w Łodzi. Wykonają oni wspólnie *Mszę Polską* Jana Maklakiewicza.

Karolina Siemion

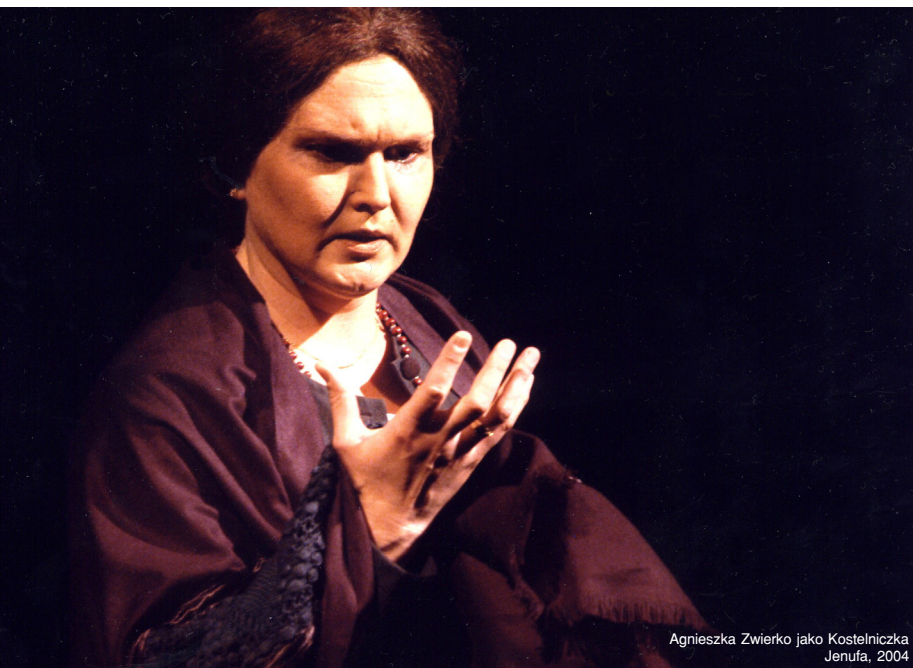
Bernie na Morawach. Znakomita Polka, Agnieszka Zwierko w jego słynnej operze jako Kostelniczka, po raz pierwszy wystąpiła 12 VI 2004 r. na scenie Opery Narodowej w Ostrawie. Omawiany spektakl prowadził dyrygent Tyrone Patterson.

Nasza rodaczka kreacją Kostelniczki odniosła niespotykany sukces. Po premierze recenzent Bretislav Uhlar, na łamach pisma *Moravsky Denik* donosił: „Polska śpiewaczka Agnieszka Zwierko w roli Kostelniczki stworzyła doprawdy mistrzowską postać twardej i szorstkiej w charakterze kobiety, która powodowana fałszywym wstydem dopuszcza się zabójstwa. Każdy gest, ruch, znakomity śpiew i wspaniałe aktorstwo – to były atuty którymi artystka natchnęła publiczność”. W rok później po *Jenufie* wykonanej w Pradze inny krytyk w miesięczniku kulturalnym pod-

ukrywała pasierbicę kłamiąc, że wyjechała, aby ostatecznie po tragicznej walce wewnętrznej – genialnie zaśpiewanej – uśpić pasierbicę i utopić jej synka. Uderzała wielką siłą dramatyczną nie tylko w scenach z II ale i III aktu, bowiem w ekspresję głosu włożyła gnębiące ją wyrzuty sumienia. W efekcie, w finale przyznała się do niegodziwego postępku. Nasza reprezentacyjna mezzosopranistka w tym przedstawieniu z niezwykłą mocą emanowała na publiczność oraz zespół solistów. Po premierowym spektaklu, gdy wychodziła do tradycyjnych ukłonów widownię wypełniła burza oklasków i, co nie jest zwyczajowo przyjęte, także soliści nagrodzili ją gromkimi brawami. Należy przypuszczać, że podobnie będzie w Mediolanie.

Drugim polskim akcentem rozpoczynającego się sezonu w Teatro alla Scala będzie spektakl baletowy przygotowany do muzyki Chopina.

Wilfried Górny



Agnieszka Zwierko jako Kostelniczka Jenufa, 2004

Triumfalny powrót Bena Heppnera do Toronto.

Światowej sławy kanadyjski tenor Ben Heppner, określany przez wielu jako tenor bohaterski, niezwykle pożądanym w operach Wagnera, wraz z rodziną na stałe mieszka w Toronto. Jednak lokalni melomani od kilku lat na próżno czekali na powrót artysty na tutejszą scenę. Z pewnością przyczynił się do tego fakt, że właśnie tutaj, w rodzimym mieście, poniósł druzgocącą klęskę podczas dwóch koncertów w styczniu 2002 r. i potem w listopadzie 2003 r. Podczas pierwszego koncertu Heppner był w tak kiepskiej formie wokalne, że po kilku nieudanych próbach w ariach z francuskiego repertuaru, musiał przeprosić publiczność i przerwać koncert. Kanadyjski tenor na rok odwołał swoje występy, pracując nad stroną wokálną oraz fizyczną, walcząc z nadwagą poprzez dietę i ćwiczenia. W ostatnich latach do Toronto dochodziły wieści o ponownych sukcesach tenora na liczących się scenach operowych, zwłaszcza w repertuarze wagnerowskim, między innymi w nowojorskiej Metropolitan Opera (*Lohengrin*, *Tristan i Izolda*, *Parsifal*, *Fidelio*), w paryskiej La Bastille (*Tristan*) i londyńskiej Covent Garden (*Turandot* i *Otello*). Jednak artysta skrzętnie unikał rodzinnego miasta, jako miejsca swego upadku wokálnego. Triumfalny powrót Heppnera na scenę koncertową w Toronto nastąpił dopiero w czerwcu br. Wystąpił jako solista podczas Galowego Koncertu, otwierającego nowy gmach opery the Four Season Centre for The Performing Arts, zaś następnego dnia był bohaterem koncertu z symfoniczną orkiestrą torontońską (Toronto Symphony Orchestra) pod batutą Petera Oundjiana.

Nowy polski debiut w Teatro alla Scala. Chyba nic nas bardziej nie cieszy jak możliwość informowania czytelników naszego miesięcznika o sukcesach polskich artystów. Bez wątplenia należy do nich zapowiedź debiutu polskiej śpiewaczki, Agnieszki Zwierko, w legendarnym Teatro alla Scala. Mediolański zespół na nadchodzący sezon zapowiedział nową produkcję opery *Jenufa* z udziałem Agnieszki Zwierko w partii Kostelniczki, żony Zakrystianina. Od 29 IV do 15 V 2007 r. będzie śpiewała tę partię na zmianę z osławionym niemieckim sopranem dramatycznym Anją Silją. Produkcja powstała w kooperacji z paryskim Teatrem du Châtelet.

Tak się złożyło, że dokładnie przed dwoma laty minęło 100 lat od dnia, kiedy to odbyło się prawykonanie arcydzieła Leosza Janaczka – *Jenufy* – w

kreślił, iż godnym uwagi jest fakt, że Zwierko jako cudzoziemka potrafiła perfekcyjnie śpiewać także w języku czeskim.

Jednak, jak to z recenzjami zwykle bywa, są bardzo krótkie, a wielowymiarowa kreacja polskiej mezzosopranistki jest godna szerszego omówienia. Przede wszystkim artystka zaprezentowała idealne połączenie warstwy wokalne z wyważonym aktorstwem. Zaprezentowała rewelacyjną technikę prowadzenia dużego, ciemnego głosu w sposób zadziwiająco łagodny i niesamowicie wyrównany we wszystkich rejestrach. Malowała nim nastroje poszczególnych scen, jakby nie było, negatywnej osobowości surowej wychowawczyni pasierbicy Jenufy. W I akcie stanowczo odmawiała jej poślubienia Stewy, nie wiedząc że Jenufa jest z nim w ciąży. Później, w II akcie



Ben Heppner
fot. © Sebastian Hänel/DG

Koncert odbył się w tej samej sali Roy Thomson Hall, w której poprzednio Heppner dwa razy poniósł klęskę. Ale zgodnie z polskim przysłowiem, do trzech razy sztuka.

Kompletnie wyprzedany koncert rozpoczęto uwerturą Jana Sibeliusa *Findlandia*. Heppner pojawił się na scenie w odmłodzonej i odchudzonej formie, witany entuzjastycznie przez ponad 2800 sympatyków i melomanów, aby rozpocząć recital od wykonania serii siedmiu pieśni Sibeliusa. Zostały one skomponowane między 1892 i 1904 r., na głos tenorowy z towarzyszeniem fortepianu. W Toronto, po raz pierwszy wykonano je z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej. Orkiestracja została wykonana po mistrzowsku przez kanadyjskiego kompozytora Johna Estacio i dedykowana Heppnerowi. Gdy umilkły wstępne oklaski, cała sala zamarła w skupieniu, czekając na pierwszy dźwięk Wielkiego Tenora. Zabrzmiał doskonale, po mistrzowsku interpretując muzykę Sibeliusa, która w wykonaniu orkiestrowym przypominała muzykę Wagnera. Czasami pieśni do tekstów w języku szwedzkim miały intensywność operową, jak np. *Vilse (Zagubiony w lesie)* lub najbardziej znana *Svarta Rosor (Czarna róża)*.

Pozostały program koncertu dedy-

kowany był repertuarowi z opery niemieckiej, prezentując scenę z *Fidelio* Beethovena oraz arie z oper Wagnera. Przerwywnikami orkiestrowymi, pozwalającymi tenorowi na przysłowiowe złapanie oddechu, była uwertura *Leonora III* oraz preludia do *Lohengrina* i *Śpiewaków norymberskich*. Z każdą upływającą minutą Heppner zdobywał publiczność. Pokazał porywającą interpretację podczas arii w lochu z II aktu *Fidelio*. Rozpoczął spokojnie recytatywem, aby podnieść temperaturę i wybuchnąć uniesieniem podczas końcowych okrzyków: „Freiheit” (wolność). Następne dwie arie wagnerowskie z *Lohengrina* – opowiadanie o Gralu – *In fernem Land* i pieśń konkursową Waltera von Stolzinga ze *Śpiewaków norymberskich* udowodniły, że Heppner jest w doskonałej formie wokalne i nadal dzierży tytuł najlepszego obecnie wagnerowskiego tenora. Głos brzmiał bardzo młodzieńczo i świeżo, gęsty, mocny, bez trudu przebijał się przez orkiestrę i wypełniał całą salę cudownym dźwiękiem. Brak było w nim ostrego metalicznego brzmienia, pojawiającego się u wielu heldentenorów. Wysokie dźwięki były atakowane w sposób naturalny, bez wysiłku. Koncert zakończył się owacją na stojąco.

Na zakończenie, Heppner przemówił do publiczności, dedykując ten koncert pamięci zmarłego dwa lata temu w wieku 95 lat Nicholasa Goldschmidta, jego mentora i niestrudzonego organizatora kanadyjskiego życia muzycznego. Wdowa Sheila Goldschmidt była obecna na koncercie. W formie bisu, dla entuzjastycznej publiczności, Heppner wykonał pieśń o miłości i maju Zygmunta z I aktu *Walkirii Wintersturme*. Fragment utrwalony w albumie wydanym przez Deutsche Grammophon pod tytułem *Fragmenty z „Pierścienia Nibelunga”*.

Następnego dnia, dzienniki torontońskie były pełne zachwytów nad wokalną stroną Heppnera. Recenzent dziennika *The Globe and Mail* Robert Everett-Green pisał, że „Heppner był w doskonałej kondycji wokalne, z łatwością pokonywał bohaterские momenty w wybranych fragmentach arii z oper Beethovena i Wagnera, nie było śladów trudności technicznych, które prześladowały go na poprzednich dwóch koncertach w Roy Thomson Hall”. Koncert ten oznaczał triumfalny powrót tenora do rodzinnego Toronto.

Kazik Jedrzejczak

The Metropolitan Opera

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej



J. F. Haendel – *Rodelinda* (akt I)
fot. Martyr Sohl/MET

Rodelinda Haendla. Wieczór 2 V (premiera sezonu) rozpoczął wznowienie serii 5 spektakli *Rodelindy* w MET. Tym razem continuo i batutę przejął Patrick Summers.

Tytułową rolę śpiewała oczywiście Renée Fleming, ale jej występ był jeszcze bardziej manieryczny niż w ubiegłym sezonie. Od dłuższego zresztą już czasu obserwuję coraz większą manieryczność wykonawczą u Fleming, która powieliła swój modus operandi głosem bez względu na to co śpiewa. „Okopana się” na tej pozycji i wszystko brzmi dokładnie tak samo: Haendel, pop, Mozart, jazz, Massenet i Verdi. Szkoda. To silny i piękny głos.

W tegorocznym Haendlu zaserwowała nam swoje zwyczajowe wokalne menu: podbierane od dołu dźwięki, afektowane łkanie i zawodzenie, przydechowe, płacziwe pojękiwania i popis możliwości głosu w diminuendo i piano w trzymany bez końca nutach bez względu zresztą na tempo. Pomijając jednak totalny brak stylowości jej Haendla, nawet owe próby czarowania widzów głosem nie do końca się udały. Fleming nie najlepiej się sprawdza w scenicznej furii. W *L'empio rigor...* szybkie przebiegi po skali i ozdobniki nie zabrzmiały lekko. Wymusiła je z gardła śpiewając zresztą we własnym tempie, do którego dyrygent, chciał nie chciał, musiał się dostosować. W *Ombre pian-te...*, której tempo i charakter atmosfery bardziej odpowiada jej temperamentowi wykonawczemu, trochę pozawodziła, zaprezentowała wszelkie legato

jako portamento, wypróbowała wszystkie możliwe warianty popisu swego delikatnego liryzmu w „zawieszeniu” głosu w nieskończoność, ale już słyhać było lekką siłowość i branie oddechu niekiedy w zaplanowanych momentach. Po tych i wielu innych popisach delikatnej jak puszek góry, jak zgrzyt zabrzmiał jej głos w recitativach i ariach gniewu. Brak elegancji ekspresji, godności królowej i lekko skrzekliwa barwa głosu dały w rezultacie dość ordynarną krzykliwość. W ten właśnie nieprzyjemny dla ucha sposób zabrzmiało np. *Spieti, io vi giurai*. Głos Fleming nie zawsze też poddawał się kontroli, zdarzały się kiksy intonacyjne, a finałowy akt raził wręcz uszy coraz większą ilością krzykliwo-piskliwo-płaczliwego zawodzenia. Najkorzystniej zaprezentowała się w szybszych tempach i tych fragmentach arii, gdzie dyscyplina dyrygenta nie dała jej luksusu czasu na postękiwanie, jak np. w *Morrai, si l'empia sua testa*, choć i tu górne tony też były siłowo wymuszone, a głos nieco zachrypnięty. W końcowym *Mio caro bene*, kiedy również zmuszono ją do dyscypliny utrzymania tempa, zaskoczyła mnie nieprzyjemnym w brzmieniu krótkim, szybkim „poszczekiwaniem” w artykulacji słów. Tak więc ani stylowy Handel ani piękny głos. Jej wielbiciele oczywiście jak zwykle wiwatują po każdym dźwięku, który wydobywa z gardła, ale w tym sezonie, o dziwo, bilety na spektakle z jej udziałem nie były wyprzedane.

Trzy role – Eduige, Grimoaldo i Ga-

ribaldo miały identyczną obsadę jak w prapremierze ubiegłego roku. Kobie van Rensburg (Grimoaldo) okazał się dość nierówny w występie. Zaczął niespecjalnie i *lo gia t'amai* wypadła nieco monotennie i wręcz nudnawo. Średniej mocy głos okazał się niezbyt giętki i śpiewał Haendla bardzo „na piechotę” bez specjalnie zauważalnego stylu czy melodyjności fraz. Słabo wypadła też *Prigioniera...* – zbyt mało głosu w rejestrze i mocy, i bardzo przybliżone w precyzji biegniki. Miałam też wrażenie, że w miarę upływu czasu głos coraz bardziej był „zmęczony”, coraz mniej było w nim dźwięczności i blasku, intonacja coraz chwiejniejsza i coraz bardziej przyspieszał też tempa. No cóż, *Rodelinda* to długa opera, a wokalne jej wykonanie dla około 4 tys. widzów MET jest nie byle jakim wyzwaniem. Głos, który może bardzo dobrze się sprawdzić w o połowę mniejszym teatrze operowym, nie zawsze szczęśliwie przebrnie próbę sceny MET.

Stephanie Blythe (Eduige) zebrała wiele braw od widzów za stylowo zaśpiewanego Haendla. Wydała mi się jednak mniej fascynająca wokalnie niż w ubiegłym sezonie. Początek *Lo fassro...* nie był specjalnie atrakcyjny, ale szybko się rozśpiewała i zaprezentowała doskonały w mocy dół i górę rejestru oraz pewność ataku i precyzję intonacyjną. Najatrakcyjniejsza wydała mi się w *Quanto piu fiera* z aktu III.

John Relyea (Garibaldo) trochę „siekał” dłuższe frazy i nieszczególnie modulował różnicowania barw emo-

cyjonalnej ekspresji. Ale i on się rozspiewał i w pełni zasłużył na brawa jakimi go obdarzono.

Debiutujący w MET francuski kontratenor Christophe Dumaux (Unolfo) profesjonalnie zadebiutował w 2002 r. jako Eustazo w *Rinaldo* Haendla w Festival de Montpellier i zebrał wiele dobrych recenzji za występy z Les Art Florissants Williama Christie. To dźwięczny, młodo brzmiący głos zbliżony w barwie do mezzosopranu. Dobry był w recitativach, ale te najwyższe tony atakował według mnie zbyt agresywnie. Zabrakło mi płynności i śpiewności rewelacyjnego Bejun Mehta z ubiegłego sezonu. Dumaux wydał mi się też bardzo skoncentrowany na technicznej poprawności, a więc z konieczności ucierpiała ekspresja interpretacyjna. Nie do słuchałam się więc elegancji, subtelności w wykończeniu fraz, czy niuansu. Ogólnie poradził sobie z rolą, choć np. w *Fra tempeste funeta* zabrakło wdzięku, głos nieco wibrował i słyszalne były problemy z oddechem.

Sensacyjnym natomiast debiutem był niemiecki kontratenor Andreas Scholl w roli Bertarido. Od lat podziwiany w Europie, recipient wielu nagród, w tym również za znakomite nagrania na płytach kompaktowych, szturmem zdobył Nowy Jork – praktycznie od pierwszej nuty jaką wydo był z gardła. Nareszcie usłyszeliśmy stylowego, ekscytującego interpretacyjnie Haendla, zaśpiewanego cudownym w barwie głosem o doskonałym opanowaniu technicznym. Scholl jest fascynujący wokalnie i aktorsko: fenomenalna czystość i perfekcja skoncentrowanego dźwięku; błyszcząca jasna barwa, delikatny i czuły lekki gdzie trzeba, ale jednocześnie wyrazisty dramatycznie. Co oczywiste – oczarował widownię. Zachwycał intensywnością w połączeniu z subtelnością i elegancją, niewiarygodnie płynnym jak krem legato, dopieszczonym wykończeniem każdej frazy, miękkością i jednocześnie wyrazistością artykulacji słów w recitativach. Jednym słowem – zapierał dech w piersiach. Nic w jego wykonaniu nie brzmiało sztucznie ponieważ wszelkie biegniki i fiolety przepelniał ekspresją dramatyczną. W *Dove sie, amato bene?* genialnie splótł swój głos z barwą brzmienia instrumentów, a końcowe crescendo i decrescendo wydało się po prostu nieludzko cudowne. W *Confusa si...* (niezwykle trudna aria) – wypadł rewelacyjnie w tempie, precyzji i interpretacji. Zresztą wszystko w jego wykonaniu brzmiało doskonale: *Con ranco mormorio* – nasycił piękną, melancholijną, zadumaną refleksyjnością w połączeniu z szalenie wiarygodnym bólem i cierpieniem, a wirtuozerska *Vivi tuiranno* z aktu III zabrzmiała wyjątkowo precyzyjnie. Scholl potrafił zresztą powtarzać niemal w nie-

skończoność jedną i tę samą frazę i za każdym razem brzmi zupełnie inaczej. No i podczas śpiewanych przez niego arii Patrick Summers mógł wreszcie grać Haendla. Obaj byli zresztą w doskonałej harmonii. Jednym z najpiękniejszych fragmentów widzianych i słyszanych przeze mnie spektakli (2 i 10 V oraz transmisja 6 V) był jego duet *Io t'abbraccio* z Renée Fleming. Niestety Fleming zepsuła nieco ten efekt końcowym zawodzącym solowym łkaniem, ale pomijając ów eksces – ten duet na długo zapadnie mi w pamięć. Tak więc poza fantastyczną produkcją Stephena Wadswortha, którą opisałam Państwu dość szczegółowo w ubiegłym sezonie, a którą podziwiam od nowa za każdym razem, w tym sezonie spektakle *Rodelindy* były niekwestionowanym triumfem głosu Scholla w rewelacyjnym debiucie na scenie nowojorskiej MET.

pełnej furii kobiety. Znakomicie wypadło też skierowane w jego stronę *Quanto?*. Jest to też Tosca, która popełnia mord właściwie z premedytacją, bowiem gdy tylko postrzeżę leżący na stole noż, chwytą go niemal drapieżnie i już nie wypuszcza z ręki do chwili zadania Scapii dwóch dobrze wykalibrowanych ciosów. Spodobały mi się deklamacyjne *E avanti a lui tremava tutta Roma* kończące akt II oraz *Ecco un artista* z aktu III, no i ładnie popełniła samobójstwo.

Wokalnie – jest to głos niemal nie do poznania. Spore wibrato na granicy nieprzyjemnego rozchwiania, lekka skrzekliwość barwy, problemy z prowadzeniem dłuższych linii, ogólne kłopoty z kontrolą głosu, szczególnie w górze i w dramatycznych momentach. *Vissi d'arte* zaśpiewała zgodnie z tradycją na wpół leżąc na podłodze, ale wokalnie nie było dobrze.



G. Puccini – *Tosca*
James Morris (Scarpia) i Deborah Voigt (Tosca)
Fot. Ken Howard/MET

Tosca Pucciniego. Floria Tosca dla wielu śpiewaczek jest rolą marzeń, a przynajmniej tak było w przypadku Deborah Voigt. Piewsza próba miała miejsce w 2001 r. w Florida Grand Opera, ale jak sama przyznała, nadmierna tusza stanowiła przeszkodę. Po znacznej utracie wagi powróciła do heroiny Pucciniego realizując swe marzenie w 6 z 7 spektakli *Toski* w MET w bieżącym sezonie

Widziałam ją na scenie 8 V. Niestety Tosca to rola, której Voigt nie powinna śpiewać. Nadal jest jeszcze bowiem w fazie „negocjacji” pomiędzy swą nową posturą fizyczną i głosem. Od strony aktorskiej zaprezentowała kilka ciekawych, indywidualnych ujęć, które z przyjemnością oklaskiwałam. I tak np. w akcie II, w scenie konfrontacji ze Scapią interesujące wydało mi się jej brzmienie bardziej jako poniżonej niż

Reszta obsady tego wieczoru wypadła różnie. James Morris (Scarpia), weteran sceny i świetny artysta, nadal jest w doskonałej formie fizycznej. Tak więc w scenie śmierci wykonuje kaskadersko wręcz kontrolowany upadek na podłogę. Jest to już jednak coraz bardziej chybliwy głos ze sporymi „suchymi” czy zmatowiałymi obszarami, no i coraz częściej pokrywa wokalne niedoskonałości umiejętnościami dramatyczno-aktorskimi.

Zaplanowany jako Cavaradossi Marcello Giordani musiał niestety wycofać swój udział z powodu bronchitu. Zastąpił go Franco Farina. Trudno mi do prawdy napisać coś pozytywnego o jego występie owego wieczoru – no może to, że pięknie upadł na deski sceny po egzekucji. *Recondita armonia* zaśpiewał chwiejnym głosem, o nierównej intonacji, stawiając na popis mocy strun glo-

sowych i pozując na wielkiego tenora. Nie dosłucham się też zróżnicowań modulacji, a ogólną dynamikę wykonania całej roli określiłabym tak: od głośno poprzez bardzo głośno do kryku. Oczekiwane przez wielu *E lucevan le stelle* zaśpiewał we własnych tempach, nieco przez nos i zawodząc niestety na samym końcu. Trochę przydechów, trochę zlej melodramatyczności i bohaterские pokrzykiwanie z wyraźnie słyszalnymi problemami intonacyjnymi – to w skrócie wszystko co nam zaserwował.

Ładny głos zaprezentował Kyle Ketelsen (Angelotti) i mam nadzieję usłyszeć go w jakiejś większej roli. Dobry też był Pastuszek Deena Sydneya Finka.

Dyrygent tej serii spektakli *Toski*, Carlo Rizzi, też niestety tym razem nie zasłużył na uznanie. Grał niemal wszystko jako potrójne fortissimo, zagłuszał głosy, szarpał frazy, dziwaczył w dynamice i tempach. To był po prostu niedobrze zagrany Puccini.

Dodatkową „atrakcją” tego spektaklu *Toski* były dwie przerwy, podczas których mogliśmy obserwować z tarasu MET ostatnie minuty pobytu Davida Blaine’a w szklanej, wypełnionej wodą kuli. Konia z rzędem temu, kto mi wyjaśni „artystyczny” powód dla którego Lincoln Center zezwoliło na wynajem swego placu na ów tygodniowy „wyczyn” pobytu w akwarium! Ale za pewne jak wszędzie – zapukała do drzwi ekonomia i ogromne, ponoć kilku milionowe, honorarium wypłacone przez rozmaite stacje telewizyjne gorliwie relacjonujące próbę pobicia rekordu... chyba jedynie ludzkiej głupoty!

Nie zrażona dość niefortunnym spektaklem 8 V ponownie wybrałam się na *Toskę* 16 V i tym razem usłyszałam w głównych rolach Aprile Millo i Eduardo Villę. Villa nie jest tenorem moich marzeń ale był zdecydowanie lepszym Cavaradossi od swego poprzednika. A Aprile Millo? To niebywała klasa, a jej niezwykła indywidualność artystyczna sprawia, że niestety wydają się uchybienia wokalnego wykonania. To fascynująca Toska w każdej frazie, w każdej modulacji, w ruchu i geście. Barwa jej głosu jest kwestią indywidualnych preferencji i wielu może go po prostu nie lubić. Nie jest też absolutnie precyzyjna, głos bywa lekko chwiejny i nieco wibrujący, ale wszystko to staje się nieważne, gdy wchodzi na scenę i wciela się w wielką divę operową o tragicznych losach. Aprile Millo to jedna z ostatnich prawdziwie wielkich indywidualności odchodzącego już niestety w niepamięć świata opery przez wielkie „O”.

Parsifal Wagnera. Z 3 zaplanowanych w tym sezonie spektakli tej opery widziałam dwa: 15 i 18 V. Mieliliśmy wiele szczęścia, że dyrygentem zastępującym Jamesa Levine’a był Peter Schneider. Debiutował

w MET w 1999 r. w *Die Zuberflöte* Mozarta i powrócił w *Fidelio* w 2002 r. Z urodzenia wiedeńczyk, pracuje obecnie z muzykami opery monachijskiej i znany jest wszystkim wielbicielom Wagnera z występów w Bayreuth.

Usłyszałam więc inne niż Jamesa Levine’a podejście do partytury Wagnera, ale jak to bywa w przypadku znakomitych muzyków, nie trzeba wybierać tylko doceniać i cieszyć się różnorodnością. Podejście Schneidera wydało mi się bardziej „przyziemne” – w dobrym tego słowa rozumieniu. Nie przeniósł mi inny wymiar rzeczywistości, ale za to bliższe było światu „zwykłych” ludzi. Schneider był bardziej „dosłowny” i „uporządkowany” w „ziemski sposób”. Doskonale wspomagał śpiewaków, ale zabrakło mi nieco na wpół nierealnego wymiaru atmosfery kreowanej przez Levine’a, transformującej czas i przestrzeń widzów. Czas podczas słuchania *Parsifala* Levine’a płynie inaczej, a podczas tegorocznych spektakli, pomimo doskonałego wykonania, czułam, że to długi spektakl. Jestem w głębi duszy romantyczką, tęskniłam więc nieco za tym magicznym wymiarem, wielopoziomową przestrzennością brzmienia orkiestry, sensualizmem, niemal transcendencją w blasku jej brzmienia i specyficzną jawizmością „światła” muzyki w „nieziemskości” finału. Levine porywa mnie, „jego” brzmienie Wagnera przenika do krwiobiegu. Schneider natomiast wspaniale zagrał jego partyturę, ale była to dosłowna, „germańska” opowieść. Obserwowałam też z podziwem jego technikę prowadzenia orkiestry, precyzję ruchu batuty, niezwykłą wyrazistość i czytelność komunikacji przekazu swych zamysłów orkiestrze. Wspaniałe muzycznie spektakle.

Poza Jamesem Levinem, zabrakło mi Placido Domingo, jego klasy, charyzmy, przykuwającej całą uwagę obecnością na scenie, no i jego głosu – jego dramatycznej mocy, dźwięczności i palety barw. Ben Heppner to oczywiście świetny śpiewak i bardzo dobry Parsifal, ale słuchając go tęskniłam za wielką, porywającą wokalnoklatorską kreacją Domingo.

Heppner zresztą rozśpiewał się dopiero w akcie II i oczywiście było, że uważnie rozkłada siły na cały spektakl. Ale pomimo tego, przy końcu opery jego głos zabrzmiał w „zmęczony” sposób.

Znakomicie wypadł w roli Amfortasa Thomas Hampson, którą zresztą po raz pierwszy wykonał w MET. No może przy samym już końcu opery zabra-

kło mi nieco i góry i dołu rejestru, ale to zdecydowanie jedna z najlepszych wokalnych i aktorskich interpretacji tej roli jakie tu widziałam i słyszałam.

Wiele uznania należało się też Robertowi Lloydowi za partię Titurela, oraz Edycie Kulczak, która pojawiła się u boku Heppnera jako jedna z Dziewcząt-Kwiatów.

Jedynie Nikolai Putilin rozczarował mnie podczas obu wieczorów. To szczególnie wokalnie i interpretacyjnie Klingsor, zdecydowanie odbiegający poziomem od reszty obsady.

Gwiazdami obu wieczorów okazały się Waltraud Meier jako Kundry i René Pape – Gurnemanz.

Meier była wręcz elektryzująca i porywająca. Nie bała się ryzyka, „atakowała” dokładnie „środek nuty” i dała z siebie wszystko w dramatycznej interpretacji roli. Fascynująca Kundry, której doprawdy niemal nie sposób się oprzeć.

Najtrudniejszą jednak chyba rolę *Parsifala* jest Gurnemanz i tu ponownie mieliśmy szczęście usłyszeć bezkonkurencyjnego obecnie René Pape. Był absolutnie doskonały i jedynie Meier tak naprawdę dorównywała mu w intensywności ekspresji sceniczno-wokalnej.

Oboje zresztą zebrali niezwykle burzliwą owację przed kurtyną. Wycia, gwizdy, bicie w boczne panele. Wspaniałe artystyczne osiągnięcie obojga.

MET to jedna z „świątyń” doskonałych wykonawców oper Wagnera, a spektakle *Parsifala* bieżącego sezonu po raz kolejny w pełni potwierdziły zasadność pielgrzymek wagnerzystów z całego świata do Nowego Jorku. 🍷



R. Wagner – Parsifal (akt III)
fot. Marty Sohl/MET

Podczas koncertów wstępuje we mnie energia....

rozmowa z oboistką Kamą Grott

Jak to się stało, że duża, międzynarodowa wytwórnia, taka jak Universal, zaproponowała Pani wydanie płyty. To w jakimś stopniu ewenement na naszym krajowym rynku fonograficznym.

Kontrakt z taką wytwórnią jak Universal jest z pewnością ogromną szansą dla debiutującego artysty. Cieszę się, że firma uwierzyła we mnie, jako solistkę i podjęła się wydania albumu oraz jego promocji. Nie bez znaczenia był też fakt, iż płytę nagrałam z orkiestrą Wratislavia pod przewodnictwem Jana Staniendy, który swoją osobą firmuje jakość nagrania.

Czy dobór repertuaru wyszedł od Jana Staniendy?

Po części... Bowiem konkretne utwory wybierałam sama. Od początku było wiadomo, że będą to barokowe koncerty na obój, oraz że będę je nagrywać z Wratislavią i profesorem Staniendą. Rozmawialiśmy wielokrotnie o niej, chociaż przy wyborze kierowałam się swoimi preferencjami i tym, co będę mogła w nich zaprezentować.

Czy któryś z koncertów sprawił jednak jakieś problemy wykonawcze bądź interpretacyjne?

Technicznych trudności – żaden. Jednak nad *Koncertem Cimarosa* spędziłam wiele chwil rozmyślając nad nim i analizując go. Tego jednego nigdy wcześniej nie grałam (był przygotowywany specjalnie na płytę). Niecodzienne było to, że jest to opracowanie sonaty fortepianowej. Oczywiście znakomicie zorkiestrowane na obój i orkiestrę w latach 30. ubiegłego wieku. Napisany był dla angielskiej oboistki, Lady Barbirolli. Obecnie jest to jeden z najczęściej wykonywanych koncertów obojowych.

Od kogo wyszedł pomysł nagrywania płyty w kościele w Janowcu pod czujnym uchem Leszka Wójcika, szefa studia Carnegie Hall w Nowym Jorku?

Kościół odkrył profesor prowadząc warsztaty w Janowcu. Stwierdził, że będzie to najlepsze miejsce na nagranie. Jest to maleńki kościółek, i – jak się później okazało – znakomite miejsce do realizacji tej płyty. To profesor Stanienda zaprosił Leszka Wójcika do współpracy, i tak się szczęśliwie złożyło, że ustalony termin był dogodny dla nas wszystkich.

Jak przebiegała ta współpraca?

Znakomicie. Te trzy dni, podczas których nagrywaliśmy były niezapomniane. Wszyscy mieszkaliśmy w jednym ośrodku, stąd przebywaliśmy ze sobą bez przerwy. Nagrywaliśmy w dwóch sesjach dziennie, rano i wieczorem. Pamiętam, że było wtedy bardzo gorąco (to był VI 2005 r.). Leszek Wójcik jest cudownym człowiekiem i oczywiście wielkim profesjonalistą. Potrafił wytworzyć niezwykłą atmosferę podczas nagrywania. Przygotowywałam się do tego przez kilka miesięcy. Nagranie poszło nadzwyczaj sprawnie. Przygotowując się do nagrania byłam w Londynie, gdzie prawie codziennie miałam lekcje z Royem Carterem. W tym czasie bardzo dużo grałam, traktując to jako rodzaj obozu kondycyjnego przed nagraniem. Bardzo się cieszę, że mogłam pracować z tak znakomitym realizatorem.

Czy barokowy repertuar na płycie to jest początek jakiejś specjalizacji? Czy usłyszymy kiedyś w Pani wykonaniu muzykę z innych epok?

Tak naprawdę to ja jeszcze nie zaczęłam swojej kariery,



Kama Grott
 fot. © Barbara Czartoryska/Universal Music Polska

jestem dopiero na jej progu. Dla mnie – debiutującej solistki – było jasne, że na początku gra się z mniejszymi składami. Przecież Strauss czy Martinu wymagają wielkiej oprawy symfonicznej. Nie chcę się zamykać na żadną muzykę. Poza barokiem grywam też muzykę współczesną. Kilkakrotnie grałam podczas Warszawskiej Jesieni, a Instytut Austracki zaprosił mnie do udziału w prawykonaniu w Polsce *Suity* Pavla Hassa. Mam nadzieję, że z czasem uda mi się zapełnić swoją grą tę ogromną przestrzeń muzyczną między barokiem i współczesnością.

Uczestniczyła Pani w warsztatach kameralistyki, gra Pani także w zespole kameralnym. Czy to nie przeszkadza w karierze solowej?

Absolutnie nie. Kameralistyka i występy solo są dla mnie tak samo ważne i sprawiają mi tak samo wiele radości. Oczywiście, że wyjście solo przed orkiestrę wiąże się z innymi emocjami. Ja to dopiero odkrywam. Gra w zespole daje mi także dużo energii, a wspólne muzykowanie jest tak samo ważne jak samotne ćwiczenie partii solowych. Obecnie gram w składzie oktetu dętego, z którym wykonujemy utwory Mozarta i Beethovena. Nie chcę się zamykać na żaden sposób uprawiania muzyki. Chciałabym, aby kameralistyka i występy solo były codziennością w moim życiu zawodowym.

Czy Pani zdaniem udział w konkursach, krajowych czy międzynarodowych, pomaga w rozpoczęciu kariery zawodowej, czy może wygrana w takich zawodach niczego już nie ułatwia?

Trudno mi powiedzieć, bo mnie udział w takim konkursie nic nie dał. Wydaje mi się, że już samo wzięcie udziału w nim jest ważne, choć z rozpoczęciem kariery może nie mieć nic wspólnego. Najważniejsza jest i tak zawsze praca przed konkursem. Oczywiście jest także kwestia chęci sprawdzenia się. Ja jednak wolę wyjść przed publiczność a nie przed komisję, siedzącą za zielonym stołem. Nie jestem typem sportowca, który musi się ścigać. Moim zdaniem obecnie to, czy ktoś zostanie zauważony czy nie, to kwestia szczęścia i wytrwałości w swoich założeniach.

sobie nawzajem, zastępujemy się, jeśli zajdzie taka potrzeba. Potrafił nas zintegrować, poświęcał nam mnóstwo swojej uwagi. Pamiętam, jak na samym początku (dopiero co dostałam się na studia) wyjechałam na kurs do Bayreuth i – wygrywając konkurs – otrzymałam miejsce w orkiestrze, jako I obój i rożek. Mieliśmy grać *Święto wiosny* Strawińskiego. Przyznaję, wtedy nie wiedziałam jeszcze co znaczy ten utwór plus rożek. Dopiero jak zobaczyłam partyturę, to lekko ostępiałam. Dodam, że nie grałam wcześniej na rożku, więc to było naprawdę wielkie przeżycie. Zadzwoiłam do profesora i opowiedziałam całą sytuację. Oczywiście na początku zganil mnie za to, że wybrałam się bez odpowiedniego sprzętu. Ale dwa dni później dostałam pocztą paczkę z siedmioma opisanymi

mnie w przekonaniu, że powinnam spróbować grać solo.

Czy poza muzyką, znajduje Pani czas na inne aktywności?

W zasadzie muzyka dość szczerze wypełnia mój czas. Poza koncertami solowymi i teraz w oktecie, zajmuję się organizacją Europejskiego Festiwalu Muzycznego w Otwocku i koncertami Chopin Academia Orchestra. Moje wolne chwile najczęściej spędzam z przyjaciółmi. Nie mam czasu na żadne ekstrawagancje. Kiedyś trochę projektowałam ubrania, ale to zawsze było związane z moim środowiskiem. Teraz czasu wolnego mam coraz mniej. Mam już zaplanowane koncerty na rok do przodu, więc skupiam się głównie na nich.

Co w takim razie w najbliższym czasie ma Pani zaplanowane?

Intensywnie dopinam kolejną, trze-



Kama Grott
fot. © Barbara Czartoryska/Universal Music Polska

Jak wspomina Pani czas studiów na warszawskiej uczelni?

To był bardzo ciekawy okres w moim życiu, zwłaszcza dzięki pracy z prof. Stanisławem Malikowskim. Po studiach u niego nie miałam żadnych kompleksów jadąc do Bayreuth czy później do Stanów. To znakomity pedagog. Cała klasa obojowa była dzięki niemu bardzo ze sobą zżyta, nie było między nami żadnych podziałów. Nasze zajęcia były prawie grupowe: razem robiliśmy stroiki, bywaliśmy u siebie na zajęciach. Dzięki temu nauczyliśmy się od siebie nawzajem, a to też jest bardzo istotne. Zresztą inaczej gra się przed samym wykładowcą, a inaczej przed grupą kolegów. Będąc na IV roku studiów zorganizowałam jubileusz pracy pedagogicznej i artystycznej profesora. Zjechali się prawie wszyscy jego absolwenci. Profesor Malikowski jest naszym autorytetem. Do dziś wszyscy mamy ze sobą kontakt, pomagamy

mi dokładnie stroikami do rożka (instrument miałam). Później podczas rozmowy tłumaczył, jaki stroik na jaką okazję (jak będzie ciepło, jak będą próby, itd.). Zaśpiewał mi przez telefon całą partię rożka i wytłumaczył, jak mam to zagrać. Jest po prostu nieoceniony właśnie w takich trudnych sytuacjach.

A jak wygląda praca z Royem Carterem?

To zupełnie inna zależność. To już nie jest nauczyciel-uczeń. To jest bardziej praca dwóch partnerów, z których jeden jest znacznie bardziej doświadczony. Roya spotkałam w takim momencie swojego życia zawodowego, w którym wiedziałam już co chcę robić i jak chcę to osiągnąć. Zanim go poznałam byłam już po lekcjach we Francji, grałam z prof. Staniendą, i w innych zespołach. Miałam za sobą pracę jako muzyk orkiestrowy w Polskiej Orkiestrze Radiowej. Wiedziałam co potrafię i nad czym muszę pracować. Praca z nim utwierdziła

cią edycję Europejskiego Festiwalu Muzycznego w Otwocku, który rusza 1 X. W tym roku zbiega się on z 90. rocznicą nadania praw miejskich, stąd będzie miał bardziej uroczysty charakter. Czekają mnie występy z oktetem (do którego udało mi się zaprosić dwóch znakomitych fagocistów z Włoch) i oczywiście koncerty promujące płytę z Wratislavią i Janem Staniendą. Zostałam zaproszona przez Towarzystwo im. Lutostawskiego do wykonania *Koncertu podwójnego na harfę i obój*.

Czy myśli już Pani o następnej płycie?

Tak, i to dość intensywnie. Będzie inna od tej, którą wydałam teraz. Chciałabym, aby znalazł się na niej repertuar kameralny: może to będzie skład oktetu, a może kwartety obojowe, czas pokaże.

Życze realizacji planów i spełnienia podczas koncertów.

rozmawiała Angelika Przeździek

Ewa Małas-Godlewska

Sentymenty

Angelika Przeździek

Znakomita śpiewaczka operowa ma na swoim koncie niewiele płyt, a tych z muzyką poważną można policzyć na palcach jednej ręki. Niedawno ukazało się na rynku zachodnim premierowe nagranie *Armidy Abbandonaty* Niccolò Jommellego. Sama artystka tak wspomina nagrywanie albumu: „To była wspaniała przygoda, praca nad nią była niezapomnianym przeżyciem. Do udziału zaprosił mnie Christophe Rousset – ten sam dyrygent, z którym nagrywałam płytę z muzyką do filmu *Farinelli – ostatni kastrat*. Przesłał mi partyturę i powiedział: jeżeli ty tego nie zaśpiewasz, to nikt inny tego nie zrobi, bo jest to piekielnie trudna partia. Rzeczywiście rola jest bardzo karkołomna od strony technicznej, jest to jedna z najtrudniejszych partii w operze w ogóle. Dlatego nikt wcześniej się tą partyturą nie zajął. Płyta miała znakomite recenzje na całym świecie i szkoda, że jest na razie w Polsce niedostępna. Jestem bardzo dumna z tego, co na niej zrobiłam, to pewnie zasługa także tego, że naprawdę praca przy niej była mimo wszystko bardzo przyjemna: doborowe towarzystwo, świetna orkiestra, złożona z samych najlepszych instrumentalistów barokowych, których dyrygent zaprosił do tego projektu (w nagraniu udział wzięli m.in. Veronique Gens, Gilles Rogon, Claire Brua, Patricia Petibon, Luc Coadou, Laura Polverelli, orkiestra Les Talents Lyriques pod dyktando Christopha Rousseta – przyp. aut.).

Artystka jest uważana za „specjalistkę od baroku” i – jak sama mówi: „To stało się trochę przez przypadek. Bo właśnie taki repertuar znalazł się na moich – niewielu – płytach z muzyką poważną. Ale rzeczywiście najlepiej czuję się w repertuarze barokowym, choć uwielbiam śpiewać także Mozarta, Rossiniego. Niestety z tym repertuarem nie mam na swoim koncie nagrań. Myślę jednak, że jak będę miała możliwość nagrać kiedyś swoje ulubione arie operowe, to na pewno znajdą się wśród nich i Mozart, i Rossini i może nawet Puccini czy Massenet. To będzie na pewno szeroki wybór repertuaru”.

Na pytanie o plany wydawnicze odpowiada: „W sercu cały czas marzę o płycie z repertuarem barokowym. Były już przymiarki do tej płyty i to dość po-



Ewa Małas-Godlewska
fot. Polskie Radio

ważne. Dwukrotnie jednak musieliśmy przekładać termin jej nagrania, bo najpierw rozchorował się zaproszony przeze mnie inżynier dźwięku (ten sam, z którym pracowałam przy *Farinellim*), a przy kolejnym terminie rozchorowa-

łam się ja. Ale myślę, że taka płyta nie długo powstanie. Nie chcę się spieszyć, chcę aby powstawała w spokoju, bez zbytniego pośpiechu. Znajdą się na niej wybrane przeze mnie swego rodzaju »hity« muzyki barokowej.

Ten projekt jest już w mojej głowie od trzech lat, więc najwyższy czas, abym go w końcu zrealizowała. Może potem przymierzę się do płyty z repertuarem belcanta, może z innym – sama nie wiem, co mi jeszcze przyjdzie do głowy. Na szczęście jestem już w takiej sytuacji zawodowej, że nie muszę nikomu udowadniać, że jestem dobra w tym co robię. Mogę pozwolić sobie na planowanie czasu i realizację swoich pomysłów. To daje mi wiele spokoju i radości. Wiem, że wielu miłośników mojego wykonawstwa chce, aby tych płyt było więcej. Dostaję wiele pytań o moje występy, nagrania. Moi wielbiciele nieustannie proszą mnie o płytę z repertuarem barokowym. Musi jednak przyjść odpowiedni moment, odpowiednia sytuacja tak, bym z czystym sumieniem mogła tę płytę potem pokazać całemu światu”.

komunii, duchowej łączności. Cały spektakl w reżyserii Roberta Carnena, jego realizacja, bardzo mi odpowiadała. Mimo tego, iż nie jest to przecież partia, w której mogłabym »zabłysnąć« to bardzo emocjonalnie ją przeżyłam. Czasem są jakieś drobiazgi, detale – nawet trudne do zdefiniowania – które sprawiają, że dane wydarzenie jest ogromnym dla mnie przeżyciem. Czasami to jakiś teatr, jego atmosfera, a czasami to zależy od publiczności. Przychodzi wtedy taki moment, kiedy stoję na scenie i czuję, że to jest to. To jest ta niezwykła chwila, którą będę pamiętać do końca życia. To oczywiście nie zdarza się często, ale właśnie dla tych chwil warto robić to, co robię. Pamiętam jeszcze jeden taki niezwykły moment. To było podczas *Mszy c-moll* Mozarta w Gstaad. Publiczność słuchała z takim nabożeństwem, pa-

tak na mnie działała, ale wspominam pracę z nim jako coś fenomenalnego. A przecież to nie jest łatwa rola; pamiętam, jak bardzo się denerwowałam tym przedstawieniem. Miałam problem z wejściem w dwóch miejscach, a to przecież muzyka współczesna, w której wejścia nie są tak ewidentne jak w ariach barokowych czy klasycznych. Cała rzecz działa się w Londynie. Myślałam: jak ja sobie poradzę, pierwszy raz w życiu śpiewam tę partię, publiczność najwyższego rzędu. A Boulez ze stoickim spokojem, żadnego zdenerwowania, pokazał te wejścia tak czytelnie, że czułam się kompletnie otoczona jego opieką w tym momencie. Uważam go za najlepszego dyrygenta, z którym pracowałam. Wielu bowiem robi wielkie, spektakularne gesty i bardziej skupia się na sobie niż śpiewakach czy orkiestrze. Wielu także – mimo, iż prowadzą całość dobrze – to skupiając się na orkiestrze zapominają o śpiewakach, którzy także są częścią przedstawienia. Mam ogromne doświadczenie w tym względzie i mogę z przekonaniem powiedzieć, że Boulez był Mistrzem, i choć jego gesty były niewielkie, to tak precyzyjne i czytelne, że każdy je rozumiał”.

Artystka wydała w czerwcu tego roku płytę zatytułowaną *Sentiments*. „Na krążku znalazły się utwory, których słucham na co dzień. Uwielbiam bowiem standardy jazzowe, piosenki z musicali czy muzykę filmową. Gdybym chciała nagrać takie monotematyczne płyty z każdej z tych muzycznych wizji, to wyszłyby przynajmniej trzy. A tego zrobić nie byłam w stanie. Pomyślałam jednak – dlaczego nie nagrać jednak płyty, na której znajdzie taka przedziwna mieszanka moich ukochanych utworów, do których mam wielki sentyment. Stąd też tytuł płyty *Sentymenty*. Wspólnym mianownikiem nagrań są postacie dwóch znakomitych aranżerów młodego pokolenia: Adama Sztaby i Krzysztofa Herdzina. Mając już w głowie pomysł na ten album chciałam, aby to właśnie oni – tak odmienni w swoich wizjach i osobowościach – zajęli się jej muzyczną stroną. Krzysztof jest człowiekiem niezwykle wyważonym, takim jazzującym klasykiem. Adam jest jego przeciwieństwem – dynamiczny i pełen energii. Obaj obdarzyli mnie dodatkowo swoimi kompozycjami: Adam napisał dla mnie *Eks-tazę*, natomiast Krzysztof skomponował przepiękny temat do tekstu Gałczyńskiego. Od samego początku chciałam, aby właśnie oni współtworzyli ze mną tę płytę. Bez problemu się zgodzili, mimo, że Adam miał w tym czasie jakieś inne zobowiązania.

Bardzo zależało mi, aby na płycie znalazł się duet Barbry Streisand i Bryana Adamsa. Zamarzyłam, aby zaśpiewać go z jakimś muzykiem rockowym.



Ewa Małas-Godlewska i Adam Sztaba
fot. Polskie Radio

Zapytana o plany koncertowe odpowiada trochę wymijająco: „Nie chciałabym nic obiecywać. Pewne rzeczy się rozstrzygają, inne są dopiero w fazie omawiania. Przyznaję, że trochę zwolniłam tempo i mniej występuję. Ale nie znaczy to, że całkowicie wycofałam się z estrady i scen operowych”.

Wielokrotnie podkreśla, że bardziej nad pracę w studio nagraniowym ceni sobie żywy kontakt z publicznością. Wspominając najbardziej niezapomniane chwile przywołuje swój występ w Turynie. „Znakomicie się tam pracowało. Śpiewałam partię Wróżki w operze *Kopciuszek* Masseneta. Samo miejsce okazało się potem niezwykle wyjątkowe, między mną a publicznością wytworzył się taki wyjątkowy rodzaj

nowała niezwykła atmosfera. To był wielki drewniany kościółek, bardzo urokliwe miejsce, trochę nierealne. Czuję, że coś niesamowitego unosi się w powietrzu. Do tej pory czuję tę duchowość. Takie nieliczne momenty zdarzają się najczęściej w najmniej oczekiwanych momentach”.

Ewa Małas-Godlewska pracowała na całym świecie z wieloma różnymi orkiestrami i dyrygentami. Zapytana o tę osobowość dyrygentką, którą wspomina najlepiej mówi: „Choć śpiewałam z nim tylko jedną rolę, i to taką, która odbiega od mojego repertuaru, to uważam go za genialnego dyrygenta. Był nim Pierre Boulez. Pod jego batutą wykonywałam partię w *Słowiku* Strawińskiego. Być może to jego osobowość

Tym muzykiem okazał się Piotr Cugowski. Ponieważ nie mogliśmy nagrywać w tym samym czasie, to jednak udało mi się być przy jego nagraniu. Wcześniej mieliśmy próbę, która wypadła znakomicie. Wiele się od niego nauczyłam. On przecież ma doświadczenie w śpiewaniu tego rodzaju kompozycji. Bałam się tego utworu, szczególnie tego, że nie będę potrafiła odnaleźć się w takim rockowym jednak klimacie. Przecież to jest niezwykle nowoczesny rodzaj muzyki, z którym wcześniej nie miałam do czynienia. Okazało się jednak, że efekt był zdumiewająco dobry: ta zbitka rockowego głosu z charakterystyczną chrypką i mojego delikatnego przecież sopranu znakomicie się sprawdziła. Zależało mi na tym, aby płyta była jednak stylowa. Nie stanowiła dla mnie trudności zmiana sposobu śpiewania. Nie wiem skąd się to u mnie bierze... Wydaje mi się, że mam taką intuicyjną potrzebę dostosowania się, wycucia stylu. Wiedziałam, że piosenkę z Piotrem muszę zaśpiewać inaczej niż pozostałe standardy, niż musicale i wszystko inne co robię. Jakos automatycznie udało mi się wejść w klimat każdego z utworów, które znalazły się na płycie. Wiedziałam też, że aby pozbyć się specyficznego operowego brzmienia mojego głosu muszę zaśpiewać wszystko niżej niż zwykle. W niektórych momentach pojawił się nawet rodzaj szmeru w moim głosie. Wiele rzeczy zrobiłam świadomie, ale przede wszystkim dałam się ponieść emocjom i przepięknym aranżacjom. Bo to one sprawiły, że piosenki brzmią tak, jak chciałam. Żeby śpiewać ten rodzaj muzyki nie można śpiewać głośno i daleko, tylko kompletnie zmienić klimat na taki intymny, bez wibrata”.

Zapytana o młodych wokalistów, którzy – jej zdaniem – zasługują na szczególną uwagę opowiada: „Przyznam, że nie znam zbyt wielu nazwisk. Zupełnie tego nie śledzę. Chociaż przyznam, że doceniam Cecilię Bartoli, która jest znakomita w repertuarze barokowym. I choć nie zawsze odpowiada mi jej interpretacja to jestem pełna uznania dla jej fenomenalnej techniki. Także Renée Fleming uważam za znakomitą śpiewaczkę, chociaż lepiej będzie jak zrezygnuje z barokowego repertuaru”.



Ewa Małas-Godlewska
fot. Polskie Radio



Lider polskiej fonografii Mecenas polskich artystów

Acte Préalable



AP0142

Joachim • Bruch • Bloch

Music for viola & piano

Hebräische Melodien • Romance • Suite hébraïque



Przemysław Florczak • Elżbieta Tyszecka

AP0142 • DDD • 41'29"
® 2003 • © 2006

Joseph Joachim - Hebräische Melodien Op. 9
Max Bruch - Romans in F major Op. 85
Ernest Bloch - Suite hébraïque

Przemysław Florczak, altówka
Elżbieta Tyszecka, fortepian

dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93 • Poland
tel./fax: (+48) 226 48 88 38

www.acteprealable.com • actepre@wp.pl

Fonograficzny debiut roku

Złoty wiek klawikordu w Polsce

z Marią Erdman rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Maria Erdman

Maria Erdman należy do młodego pokolenia polskich artystek, która dzięki mecenatowi Jana A. Jarnickiego z Acte Préalable fantastycznie debiutuje na polskim rynku muzycznym. Rzecz dotyczy premierowego nagrania na klawikordach *Kancjonału Klarysek ze Starego Sącza*, bardziej znanego w gronie specjalistów jako *Kancjonał Fabiańskiej*. Maria Erdman jest artystką niezwykłą, bowiem łączy w sobie grę na klawesynie, organach i klawikordzie. Szlify w interpretacji muzyki dawnej zdobywała na studiach w Amsterdamie i na wielu kursach mistrzowskich u najwybitniejszych interpretatorów tej muzyki w Europie. Wśród wykonawców jej pokolenia trudno wskazać na bardziej zdolną i utalentowaną artystkę grającą na wymienionych instrumentach. Z recitalami występowała w wielu krajach europejskich. Jako kameralistka towarzyszyła znakomitym artystom. Brała udział w licznych prestiżowych kursach i sympozjach naukowych dotyczących muzyki dawnej. W swoim repertuarze ma zarówno wielkie dzieła klasyków, jak i utwory niemal już dziś zapomniane.

Jej grę można nazwać fascynującą i odkrywczą, gdyż jest w niej spontanizm, wirtuozeria, fantastyczne wycucie formy, piękna barwa dźwięku oraz ogromna muzykalność i szacunek dla wykonywanego dzieła. Miejmy nadzieję, że ten

spektakularny debiut fonograficzny roku będzie impulsem do kolejnych równie znakomych i odkrywczych albumów. Maria Erdman jest oryginalną osobowością artystyczną na polskiej scenie muzycznej: znakomita klawesynistka, wybitna organistka i doskonała klawikordzistka. Umie fantastycznie połączyć w sobie mocną pasję odkrywczynie zapomnianej muzyki oraz świetny warsztat i osobowość znakomitej wirtuozki z ogromnym temperamentem.

Przy okazji debiutu fonograficznego udało nam się namówić Marię Erdman do rozmowy o jej karierze, premierowym nagraniu i kilku zajmujących sprawach. Polecam zatem interesującą rozmowę z najbarwniejszą organistką spośród młodych polskich artystów.

Jest Pani klawesynistką, organistką i klawikordzistką. Który z wymienionych instrumentów jest Pani ulubionym?

Każdy jest moim ulubionym. Granie na trzech instrumentach pozwala na obcowanie z trzema zupełnie różnymi od siebie światami – światem muzyki dworskiej – w przypadku klawesynu, kościelnej – organów i ... domowej, z którą to wiąże się klawikord. Historia nie zna wprawdzie profesji „klawikordzisty” – ale na klawikordzie grali (lub przynajmniej deklarowali powinność grania) zarówno organiści jak klawesyniści. Ja jestem z wykształcenia organistką i teoretykiem muzyki, co nie przeszkadza mi kochać klawesynu. Od strony muzycznej i technicznej instrumenty te się uzupełniają, dają też możliwość grania

całego repertuaru „klawiszowego”, z okresu kiedy nie precyzowano jeszcze rodzaju „klawiszy”.

Obserwując Pani karierę da się zauważyć, że jest Pani głęboko zafascynowana muzyką dawną. Co jest w niej tak niesamowitego...?

Harmonia, kontrpunkt, rytmika, ruch, taneczność, intensywna, lecz subtelna kolorystyka. Do tego ściśle powiązanie z życiem, z kulturą muzyczną „na co dzień” i w domu, nie na podium w filharmonii. I spokój święty, którego się doświadcza za jej sprawą.

Co wpłynęło na Panią by zostać koncertującą artystką?

Prawdę mówiąc, gdy byłam mała o graniu publicznie myślałam z niechęcią, za to pisałam dziecinne powieści i sztuki teatralne. Prowadziłyśmy z moją

siostrą tygodnik *Jeżowe Kolce* i nagrywałyśmy na kasetach audycje radiowe „dla dzieci”. Nawet po szkole średniej, mimo iż już wtedy lubiłam brać udział w koncertach, wcale nie myślałam o sobie jako o „wykonawcy”.

Dopiero studia teoretyczne i organowe obudziły we mnie chęć występów. Teoria, nawet najmyślniejsza nie może zostać poznana bez praktyki muzycznej. Poza tym organiści mają wielką atrakcję w postaci samego instrumentu – każde organy są trochę inne i oferują inne możliwości brzmieniowe. Koncertowanie stwarza ponadto możliwość grania na instrumentach historycznych, co już w ogóle jest przyjemnością nie lada, zarówno w przypadku organów, jak klawesynu i klawikordu.

A potem wpłynęli na mnie ludzie –

moi nauczyciele, przyjaciele, wykonawcy, których stawiałam sobie za wzór. Wśród wielu osób, które przyczyniły się do tego, że wzięłam granie „na poważnie” był mój Tata. Angażował mnie do przewracania mu kartek i rejestrowania nawet gdy byłam jeszcze dość mała i pozwolił mi przekonać się o sensie wykonawstwa.

Co dla Pani jest istotą bycia dobrą artystką?

Utrzymywanie się w formie, jak najlepsze przygotowanie, granie z zaangażowaniem i świeże, nie rutyniarские podejście do występów, mimo upływu lat.

Tematem naszej rozmowy jest Pani spektakularny debiut fonograficzny, a dokładniej rzecz ujmując zdobycie Grand Prix w konkursie organizowanym przez Jana A. Jarnickiego i jego wydawnictwo Acte Prealable, czyli wydanie płyty z zapomnianą muzyką polską. Pani jako laureatka konkursu debiutuje aż trzema płytami...

Początkowo nie miałam zamiaru nagrywać całego zbioru Fabiańskiej. Chciałam nagrać wybrane, najlepsze według mnie utwory i zrobić jedną płytę. Do nagrania całości namówił mnie jednak pan Jan A. Jarnicki. Nagranie jest wszak formą dokumentacji – pomyślałam zatem „czemu nie”. Teraz też myślę, że żałowałabym, gdybym nagrała tylko wybór.

Co to takiego jest „Kancjonał Fabiańskiej”?

Jest to manuskrypt zatytułowany *Arie z różnych autorów zebrane Anno 1768 do grania na pozytywie lub szpinecie podczas Nabożeństwa w Kościele. Na chwałę Pana Boga na Honor N.M. Panny y Błogosławionej Kunegundy* powstały i przechowywany w Klasztorze Sióstr Klarysek w Starym Sączu. Zbiór został przekazany w roku 1768 siostrze Ozannie Fabiańskiej, skrypcie klasztornej i wzbogacony przez nią kolejnymi utworami. Przyjęło się ten zbiór nazywać „kancjonałem” z uwagi na *Arie* które zawiera, mimo iż nie są one utworami przeznaczonymi do śpiewania, tylko do grania na organach, pozytywie, klawesynie lub klawikordzie. Muzyka tego rodzaju towarzyszyła życiu w klasztorze, służąc zarówno jako akompaniament liturgii jak i rozrywka.

Jak przebiegały prace nad nagraniem, bowiem realizowano je etapami i w kilku miejscach?

Zdecydowaną większość utworów (ok. 80.) nagraliśmy w Herrenhaus w Sieversdorf, uroczym zabytkowym wiejskim niemieckim dworze niedaleko polskiej granicy w ciągu trzech dni. Pozostałe utwory nagraliśmy w Warszawie, w podziemiach kościoła Ewangelicko-Reformowanego. W kilka tygodni po zakończeniu pracy dowiedziałam się, że Andreas Hermert z Berlina skończył budować kopię starsządeciego klawikordu i postanowiłam włą-

czyć ten instrument do projektu – przecież to gratka. Znaleźliśmy zatem życzliwie udostępnione miejsce, w Szkole w Laskach pod Warszawą, gdzie na tym najcichszym ze wszystkich użytych klawikordów nagraliśmy 5 utworów.

Jakim instrumentem, jest zapomniany dziś prawie całkowicie w Polsce, klawikord?

Jest to instrument zapomniany nie tylko w Polsce, lecz stopniowo wracający na swoje miejsce – do dydaktyki i życia koncertowego.

Klawikord jest instrumentem starym – wywodzi się od starożytnego monochordu, któremu na przestrzeni wieków dodano kolejne struny i klawiaturę, któ-

Klawikord jest świetnym instrumentem dydaktycznym, bardzo wymagającym od strony technicznej i wrażliwym na poprawny aparat gry.

Jest to wreszcie instrument cichutki, kameralny, skłaniający do autorefleksji i umożliwiający intymny kontakt z muzyką, jej przeżycie bez nastawienia na pokaz i koncertowanie.

Jak Pani ocenia wymagania techniczne nagranych przez siebie utworów z „Kancjonału Fabiańskiej”?

Zbiór Fabiańskiej zawiera utwory bardzo zróżnicowane pod względem trudności technicznej. Jak już wspomniałam, początkowo planowałam nagrać wybrane arie, atrakcyjne od



reju ambitus z kolei rozszerzano, w związku z powiększaniem się skali muzycznej i rozwojem muzyki wielogłosowej. Na przestrzeni tysiąca lat swojej historii ewoluował znacznie, nie zmieniając jednak swojej generalnej koncepcji co do wydobycia dźwięku. Przeżył dwa „renesansy” – w szesnastym i osiemnastym wieku. Był uznawany za „matkę wszystkich instrumentów klawiszowych” i podstawowym instrumentem klawiszowym, od którego zaczynało naukę gry.

Klawikord jest żywą historią teorii muzyki – już jako monochord służył do eksperymentów w zakresie podziału struny i demonstracji interwałów. Jest bardziej związany z temperacjami skali niż klawesyn, jako że w swojej wersji „wiązanej” przyporządkowany jest jednej temperacji. Jest instrumentem zdumiewającym w swej prostocie, a zarazem posiadającym najbardziej giętki ze wszystkich instrumentów klawiszowych dźwięk, na który ma się wpływ już po uderzeniu w klawisz – jest więc bliski instrumentom strunowym smyczkowym. Nie bez powodu Brahms zwal go „kwartetem smyczkowym w miniaturze”. Nie bez powodu komponował swoje kwartety przy klawikordzie Haydn.

strony muzycznej i technicznej. Stało się inaczej i tym sposobem płyta prezentuje zbiór w którym utwory łatwe sąsiadują z trudnymi.

Do podstawowych trudności z którymi musi sobie poradzić grający na klawikordzie należą wydobycie „zdrowego”, dobrego, brzmiącego dźwięku z instrumentu oraz problem tempa. Granie „szybko” na klawikordzie jest próbą mistrzostwa i wymaga wielu lat grania i koncertowania na tym instrumencie. Technika wydobycia dźwięku na klawikordzie różni się znacznie od współczesnej techniki pianistycznej, jest znacznie bliższa technice gry na historycznych organach. Granie szybkich przebiegów czy pasaży w sytuacji, gdy trzeba „zapracować” palcem nie tylko na początek dźwięku lecz również na jego „ciąg dalszy” wymaga dużej wprawy. Ja nagrałam płytę w czwartym roku swojego obcowania z klawikordem, decydując się na dość odważny i trudny krok. A wymagania techniczne tych „trudnych” *Arii* ze starsządeciego zbioru przysłużyły mi się z pewnością.

Do nagrania użyła Pani kilka klawikordów, dlaczego... Jakie są między nimi różnice?

Złożyło się tak, że miałam do dyspozycji kilka instrumentów. Oryginalny instrument z końca osiemnastego wieku oraz kilka kopii. Użyłam wszystkich ponieważ, po pierwsze w osiemnastym wieku różne typy klawikordu były w użyciu, a po drugie chciałam jak najbardziej urozmaicić tak duży przebieg projektu.

Pięć klawikordów użytych w nagraniu to instrumenty bardzo różne i pokazujące różne twarze klawikordu. Łączy je fakt bycia instrumentami tak zwanymi „wiązanymi”, a różni wiele – wiek, system wiązań, pozycja płyty rezonansowej, skala, strój, temperament, a nawet kształt. „Wiązanie” w klawikordzie oznacza, że jedna struna (para strun w przypadku klawikordu, jako że klawikordy zwyczajowo są strunowane podwójnie) „obsługuje” dwa tangenty, które umieszczone są nad struną jeden za drugim, niczym palce skrzyпка nad tą samą struną. Z takiego „sparowanego” półtonu można wydobyć zatem jeden tylko dźwięk, ponieważ w interwale granym w sposób harmoniczny (to znaczy razem) będzie brzmieć tylko wyższy dźwięk. System ten, aczkolwiek stanowiący ograniczenie wykonawcze, zwłaszcza w grze legato, przyczyniał się do zmniejszenia gabarytów klawikordu (jako że pozwalał na zmniejszenie liczby użytych strun) i zwiększenia dźwięczności klawikordu (bo dźwignie klawiszowe nie musiały być tak długie i umożliwiały szybszy ruch tangentu).

Oryginalny instrument z 1790 r., sygnowany przez Franza Josepha Bouthilliera należy do grupy średnich wiązanych klawikordów z już pełną dolną oktawą, lecz wciąż stosowaną temperacją średnionową, w końcu XVIII wieku w klawikordach spotykaną już stosunkowo rzadko. Drugi to kopia klawikordu Georga Haase z 1692 r. o kształcie pentagonalnym, z krótką oktawą i strojonego średnionowo, bardzo cichutkiego i małego jak zabawka. Trzeci, to swobodna kopia anonimowego klawikordu z Muzeum Instrumentów Muzycznych w Lipsku, z drugiej połowy osiemnastego wieku, zrobiona przez Ryszarda Moroza. Ciekawostką jest, że instrument ten w kształcie prezentowanym na nagraniu już nie istnieje – został przebudowany – między innymi wymieniono w nim klawiaturę (z czarnego dębu wyłowionego z Wisły). Nasze nagranie zatem jest ostatnią dokumentacją specyficznego, mocno „lutniowego” brzmienia tego instrumentu.

Następnie, w ramach eksperymentu, a również przez sentyment, odważyłam się włączyć do nagrania swój własny klawikord, zrobiony z części w 2000 r. Jest to instrument wzorowany na modelu budowniczego Gottloba Huberta, zbliżony do modelu z drugiej połowy osiemnastego wieku.

Na koniec włączyłam do projektu rewelację ostatnich lat, kopię klawikordu z Klasztoru Klarysek w Starym Sączu. Instrument ten, do dziś przechowywany w zbiorach klasztornych jakoś umknął uwadze badaczy, a raczej – wiadomo było, że on tam jest, ale nie dostrzeżono jaki to ciekawy i unikalny klawikord. A jest po pierwsze – sygnowany, a sygnowanych instrumentów z siedemnastego wieku jest zaledwie kilkanaście na świecie. Zrobił go *Albertus Septemda* (..) /mensator cracouiensis/Anno Domini 16[?]?4. Po drugie – cechy jego konstrukcji wskazują na prawdopodobnie starsze datowanie niż to na które wskazuje sygnatura (16[?]?4). Klawikord ten posiada bowiem niską płytę rezonansową i równoległe do ściany przedniej ułożone struny, oparte na prostym, renesansowym mostku. Po trzecie – system prowadzenia klawiszy w tym klawikordzie jest unikalny i spotykany tylko jeszcze w dwóch klawikordach na całym świecie, i to pochodzących z Ameryki Południowej, dokąd klawikord zawędrował z misjami. Nie dość więc, że starosądecki klawikord naprowadza nas na ślad krakowskiej szkoły rzemieślniczej, która na przełomie szesnastego i siedemnastego stulecia robiła klawikordy według tradycyjnych, starych wzorów, to jeszcze sugeruje pewne związki z określonym typem klawikordu, a środowiskami klasztornymi. Chyba dość interesujący materiał, jak na instrument, co do którego nazwy badacze mieli przez lata wątpliwości i nazywali go raz „szpinelem”, a raz „organkami”, nieprawdaż?

Czy ktoś oprócz Pani gra te utwory?

Z moich obserwacji życia koncertowego, widzę że rzadko, ale *Arie* ze zbioru starosądeckiego pojawiają się na koncertach. Jest to związane z rosnącą popularnością zapomnianego i „drobnego” repertuaru, który coraz częściej bywa włączany w programy koncertów, obok dużych form. Fakt, że częściej bywają one grane za granicą...

Jakimi walorami atrakcyjnymi dla melomanów nacechowane są utwory z „Kancjonatu Fabiańskiej”?

Są melodyjne, krótkie, miłe w odbiorze. Niekiedy dowcipne, zaskakujące, dziwaczne. Albo zupełnie kiczowate. Albo wzruszające naiwnością, prostotą. Ale są „jakieś”.

Podejmując się nagrania „Kancjonatu Fabiańskiej”, trzeba dokładnie znać stylistykę tamtej epoki oraz być odpowiednio kwalifikowanym do wykonywania muzyki z epoki, Pani takowe kwalifikacje zdobywała na studiach w Holandii. Proszę nam o tym opowiedzieć...

Muzyką dawną zainteresowałam się już w szkole średniej, a podczas studiów w Akademii w Warszawie zaczę-



Maria Erdman

łam jeździć na kursy. Do Amsterdamu pojechałam uczyć się grać na klawikordzie i korzystać z możliwości uczestniczenia we wszystkich zajęciach na wydziale Muzyki Dawnej. Ponieważ wydział ten istnieje w Conservatorium van Amsterdam od lat i jest rozbudowany, student ma wiele możliwości udziału w zespołowych projektach, pracując z różnymi pedagogami o różnych specjalnościach i poznając różne style. Myślę, że Holandia jest dobrym miejscem do studiowania, dającym dostęp do potrzebnych źródeł, nut, książek i spotkania z ludźmi, którzy się muzyką dawną żywo interesują i nie boją się ciągle w niej odkrywać nowych rzeczy ani łamać „dogmatów”.

Jakie jest Pani zdanie o wykonywaniu muzyki dawnej i barokowej na instrumentach z epoki, czy na instrumentach współczesnych...

Jestem generalnie za historycznym wykonawstwem. Nawet Chopina, który zaczyna zwolna należeć do muzyki dawnej toleruję w zasadzie tylko na historycznych fortepianach

– dopiero na nich można usłyszeć klarowność polifonii Chopina, pozbawioną steinwayowskiego symfonicznego brzmienia.

Wykonywanie muzyki dawnej na instrumencie współczesnym może być jednak ciekawe, jeśli wykonawca gra ze świadomością treści, które chce przekazać i zna historyczne techniki wykonawcze. Przecież w końcowym efekcie liczy się to „jak” się gra, liczy się treść utworu i przekonanie i wzruszenie słuchacza, a nie medium.

Jak dzisiaj przyjmowana jest muzyka dawna w Polsce i poza naszymi granicami?

Wydaje mi się, że różnica w podejściu do historycznego wykonawstwa w Polsce i na świecie polega głównie na tym, że na Zachodzie muzyka dawna przestała być postrzegana jako „dziwny i gorszy gatunek muzyki, dla wykonawców, którym nie powiodło się w muzyce klasycznej”. U nas natomiast wciąż pokutuje pogląd, że skrzypek barokowy to zły skrzypek, a klawesynista to „niedorobiony” pianista. Organistom też się przy tej okazji „dostaje”. Obojętność



wobec tego co się obecnie na rynku dzieje i trzymanie się takich poglądów wciąż mnie dziwi.

Muzyka dawna jest już od wielu lat bardzo popularna na Zachodzie. U nas nawet się o niej mówi i pisze, natomiast wybitnych wykonawców wciąż brak. Dlaczego tak jest, skoro mamy prawie 300 szkół muzycznych, w tym 8 wyższych, a wyjazdy zagraniczne nie stanowią już żadnego problemu?

W ilu z tych naszych szkół muzycznych traktuje się muzykę dawną serio? Wyjazdy zagraniczne nie są też taką znów „bulką z masłem”, głównie ze względów finansowych.

A potem, jak już ktoś okaże się takim wariatem, że zainwestuje w swoją edukację, a zarabia w Polsce tyle, ile zarabia i musi pracować na kilku etatach, to jak ma być „wybitny”? Polscy wykonawcy są z reguły zmęczeni i zagubieni w kwestii przeżycia w trudnych warunkach. I to chyba jest główny powód.

Na zachodzie Europy każde większe miasto ma jakiś

zespół zajmujący się muzyką dawną. W Polsce takich zespołów jest kilka, ale gdy się im przyjrzeć z bliska, okazuje się, że nazwy mają różne, dyrygentów też, natomiast instrumentalści są wciąż ci sami. Co powoduje, że artyści polscy nie zauważają ogólnoświatowego nastawienia na muzykę dawną?

Zauważać zauważają – ale co z tego? Mamy w Polsce określoną liczbę instrumentalistów, tak małą, że z tej grupy nie zrobi się trzech oddzielnych zespołów. Do tego takie zespoły miałyby potężny problem z utrzymaniem się. To nie artyści nie zauważają europejskich trendów – to rząd ich nie zauważa. W tej sytuacji można z Polski ewentualnie wyjechać, po to aby godnie żyć. Czy taką decyzję powinni podjąć wszyscy?

Zapytam Panią przy okazji o muzykę polską, którą znamienity polski muzykolog prof. J. Reiss nazwał „najpiękniejszą”. A jednak rzadko pojawia się na koncertach polskich muzyków, czy to w kraju, czy na Zachodzie. Dlaczego?

Dla Niemców najpiękniejszą jest muzyka niemiecka, Włosi wiedzą, że to oni są najmuzykalniejsi, a dla Francuzów nawet Bach jest Francuzem. No właśnie.

Wydaje mi się, że mimo zakorzenionego w polskiej naturze uprzedzenia do pielęgnowania własnych tradycji, czyni się powoli kroki w kierunku promocji polskiej kultury, w tym i muzyki, czego i ja jestem, mam nadzieję, przykładem. Żeby promować muzykę polską trzeba mieć do niej przekonanie i zdolność uplasowania jej na tle twórczości europejskiej, czy wręcz światowej.

Może Polacy potrafią w ogóle działać tylko w stanie zagrożenia...? Wtedy jakoś ich patriotyzm przestaje być frazesem i świadomość tego kim są i gdzie mieszkają wraca. A w czasie pokoju potrafią tylko zwalczać się nawzajem i eliminować co zdolniejsze jednostki czy co śmielsze inicjatywy? Nie wiem.

Czy jest szansa na promowanie polskiej muzyki w świecie i jak należałoby to czynić?

Zdecydowanie jest – należy ją po prostu wykonywać, nagrywać, brać udział w seminariach, wykładach, opowiadać o niej, przybliżać. Ale głównie i przede wszystkim grać.

Uczestniczyła Pani w wielu kursach interpretacji, seminariach dla klawikordzistów i innych tego typu imprezach. Co one dają artystcie?

Wiedzę, umiejętności, możliwość nawiązania kontaktów i pokazania swojej gry. Kursy są wartościową formą edukacyjną, cenną głównie wtedy, jeśli wie się po co się na nie jeździ i czego się szuka. Stwarzają okazję wyrwania się z rutyny, konfrontacji z różnymi opiniami. W przypadku organistów wyprawa na kurs prowadzony na określonym typie instrumentu jest wręcz nieodzowna, jeśli myśli się poważnie o studiowaniu. Kursy są też dobrą opcją kontynuowania edukacji po skończeniu studiów. Wiadomo, że Akademii nie kończą „gotowi” artyści, lecz adepci, wciąż wymagający ręki mistrza i opieki artystycznej. Śpiewacy nie wstydzą się brać lekcji regularnie, nawet po wejściu na drogę intensywnej kariery zawodowej i pozostawania w stałym i długoletnim kontakcie z nauczycielem. Kontakt ten ewoluuje przez lata, ale relacja uczeń – mistrz pozostaje i może ona być inspirująca i od każdej strony wartościowa.

Istnienie seminariów naukowych i artystycznych wynika z naturalnej potrzeby dzielenia się wiedzą i doświadczeniami i służy w efekcie podniesieniu poziomu nauki czy umiejętności. Jest to zjawisko typowe dla każdej grupy ludzi zajmujących się czymś na serio. Nawet hodowcy zwierząt mają swoje zjazdy.

Seminaria, konferencje są poza tym świetną okazją do promocji polskiej muzyki, trafiającą bezpośrednio do środowisk muzycznych innych krajów, a więc w samo centrum zainteresowania muzyką.

Angażuje się Pani również w projekty muzyki kameralnej. Czy to trudne – zrezygnować z pozycji solisty?

Nie wiem czy „pozycja solisty” służy nawet samemu soliście, jeśli zapatrzy się on zbyt w swoje „solo”, tracąc jednocześnie kontakt z instrumentem, a niekiedy i utworem... można by się w sumie zastanawiać ile potrzeba „solisty w soliście”, tak żeby jego produkcja mogła utrzymać się w ramach strawności. Zartuję sobie trochę, ale to dlatego, że w ogóle nie postrzegam wykonawstwa w tych kategoriach. Najważniejszą zasadą dobrego muzykowania jest umiejętność słuchania – czy to instrumentu na którym się gra, czy innych muzyków, w przypadku grania w zespole. Coś takiego jak „pozycja solisty” dla mnie nie istnieje.

Woli Pani występy na żywo czy nagrania w studiu?

Przy nagrywaniu płyty bardzo brakowało mi publiczności. Byłam tym prawdę mówiąc zaskoczona. Sądziłam, że nie będzie mi to robić różnicy, a jednak widzę, że nic nie zastąpi prawdziwego, żywego odbiorcy.

Jest Pani bardzo zajęta artystką. Czy miewa Pan chwile czasu wolnego? Jak je Pani spędza?

Chodzę na koncerty, do opery, teatru, kina. Albo po górach.

A jak jest u Pani ze słuchaniem muzyki?

Chodzę z discmanem.

Których artystów grających na klawesynie, organach, czy klawikordzie ceni Pani najbardziej i czy są dla Pani inspiracją?

Jest ich wielu, bo wielu było i jest świetnych wykonawców. Są oni wielką inspiracją – bez nich człowiek nie grałby tak jak gra. Wymienię tylko kilku. Z

organistów bardzo cenię Oliviera Latry, Michaela Radulescu, Haraldą Vogla, Gustava Leonhardta, Christophera Stemberge'a, Pietera van Dijka. Na klawesynie – Christoph Rousset, Richard Egarr, Robert Hill. Do ciekawych osobowości na klawikordzie należą Menno van Delft i Miklos Spanyi. Jest jeszcze jedno nazwisko, Andreas Staier, którego gra na pianoforte jest dla mnie zawsze świetną lekcją muzyki i nieprawdopodobnym przeżyciem w ogóle.

Czyje utwory ceni Pani najbardziej? Co najczęściej Pani grywa w domu, dla siebie?

To jest bardzo trudne pytanie. Nie umiem wymienić tylko jednego czy dwóch nazwisk. Jest tyle świetnej muzyki, że nie starcza człowiekowi życia żeby to wszystko po prostu przegrać. Lubię w zasadzie wszystkie epoki muzyczne i wszystkie są mi, na sobie właściwy sposób, bliskie. Renesans daje może ze wszystkich największy spokój i wytchnienie. Gdybym jednak miała wymienić kilku ukochanych kompozytorów, ograniczając się tylko do twórczości organowej, to wymieniałabym Jana Sebastianą Bacha, starych Włochów z Frescobaldim na czele, Buxtehudego, Cesara Francka i Feliksa Nowowiejskiego.

Gram w domu Mozarta, Haydna, Chopina. I Pucciniego, z wyciągów fortepianowych.

Jakie są Pani plany na przyszłość? Jakich kolejnych albumów płytowych możemy się od Pani spodziewać?

Mam w planie nagranie płyty z polską muzyką organową. Repertuaru, który czeka na opanowanie jest bardzo

dużo, chciałabym mieć więcej czasu i sił na przygotowanie i urzeczywistnienie wszystkich swoich planów.

Aktualnie fonografia przeżywa poważny kryzys, płyty nie znajdują nabywców. Jak Pani zachęci melomana do nabycia „swoich” debiutanckich albumów?

Pojadę gdzie się tylko da z koncertami promocyjnymi. Powoli rodzi się też projekt we współpracy z wybitną tancerką Romaną Agnel nad zilustrowaniem starosądeckich arii tańcem. Taniec towarzyszył muzyce w epoce galant, nie omijając również środowisk klasztornych, a jest niewątpliwie najatrakcyjniejszą wizualnie formą sztuki muzycznej – myślę, że taki spektakl może w sposób atrakcyjny pokazać walory starosądeckiego „kancjonau”.

Trudno sobie w tej chwili wyobrazić poważnego artystę nie mającego swoich płyt. Płyta kompaktowa jest również ważna, a może i bardziej, co eleganka wizytówka, telefon komórkowy czy adres e-mail. Jak Pani sądzi, dlaczego tak mało młodych polskich artystów przywiązuje do tego wagę?

Prawdę mówiąc nie wiem kto przywiązuje, czy przywiązuje i dlaczego nie przywiązuje. Czy naprawdę jest tak, że nie przywiązują wagi? Może raczej nie mają pomysłu na to co grać, co jest trochę smutne, ale cóż zrobić. Albo mają, ale obawiają się krytyki. Albo czują się niegotowi. Z drugiej strony, czy można czuć się gotowym będąc świeżo po studiach i mając małe doświadczenie? Trzeba kiedyś od czegoś zacząć, to jest jedyna droga.

Dziękuję za rozmowę. ☺

Niebo jak turkus, góry jak szmaragd Majorka Chopina i Sand

Dorota Staszkiwicz



Pianino Chopina
fot. Dorota Staszkiwicz

„W dzień słońce, wszyscy letnio chodzą, i gorąco. W nocy gitary i śpiewy po całych godzinach. Balkony ogromne z winogronami nad głową, mauretańskie mury. Wszystko ku Afryce, jak i miasto, patrzy. Słowem, przecudne życie – pisał Fryderyk Chopin w liście do Juliana Fontany jesienią 1838 r. – niebo jak turkus, morze jak lazur, góry jak szmaragd, powietrze jak w niebie”. Urzeczona opisem rajskiej wyspy, postanowiłam przekonać się, czy Fryderyk miał rację. Nie byłam jedyną. Ponad 300 tysięcy turystów rocznie odwiedza górską wioskę Valldemossa na Majorce, a w niej słynny klasztor Kartuzów – w poszukiwaniu śladów Chopina i George Sand, którzy spędzili tu sześć chłodnych i deszczowych tygodni zimą 1838-1839.

Przylatując na Majorcę w lipcu, naprawdę trudno uwierzyć, że na tej wyspie kiedykolwiek może padać. Nawet wstuchując się w dźwięki słynnego *Preludium Deszczowego*, które

powstało w Valldemossie, wydawało mi się, że ogromne słońce nigdy nie przestaje tu świecić. Koncerty młodych majorkańskich pianistów, organizowane dla turystów w sali Pałacu Króla Sancho, dodatkowo „podgrzewają” atmosferę urokliwej kartuzji. „Między skałami a morzem opuszczony, ogromny klasztor kartuzów, gdzie w jednej celi, za drzwiami jak nigdy bramy w Paryżu nie było, możesz mnie sobie wystawić nie ufryzowanego, bez białych rękawiczek, bladego jak zawsze...” – pisał Fryderyk do Fontany. Budowla pełniła funkcję klasztoru kartuzów od 1399 r. aż do sekularyzacji w 1835 r. Klasztor został założony dzięki darowi Marcina, zwanego „el Humano”, króla Aragonii i Majorki. Jeszcze do 1913 r. włącznie czynna była klasztorna apteka, z dziesiątkami pięknych ceramicznych i szklanych naczyń, wypełnionych dziwnymi specyfikami (z wyrobu ceramiki słynie wszak cała Majorka).

Nie wiadomo dokładnie, w której celi – numer dwa czy numer cztery – rodzili się dzieła Fryderyka i Aurory. W obydwu pomieszczeniach oglądac można notatki, książki, obrazy, instrumenty i popiersia, ale ja zachwycalam się przede wszystkim niezwykłym widokiem ukwieconych tarasów przed oknami celi i światłem, delikatnie wpadającym przez rozety na przestronnych, kamiennych korytarzach kartuzji. W celi numer dwa oglądałam oryginalne partytury i majorkańskie pianino Fryderyka Chopina (to właśnie przy nim komponował *Preludium Deszczowe*), a także rękopis książki *Zima na Majorce* George Sand oraz prywatne listy obojga. W celi czwartej stoi pianino Pleyel, uznane oficjalnie za pianino Chopina używane podczas pobytu w klasztorze, którego przysłania z utęsknieniem oczekiwał („Moje pianino jeszcze nie dotarło... marzę o muzyce, ale jej nie komponuję, bo tutaj nie ma pianin. To jest dziki kraj pod tym względem”). Zachował się dokument z fabryki Pleyel, potwierdzający autentyczność instrumentu.

Na Majorce powstała co najmniej połowa utworów, wchodzących w cykl *24 Preludiów* opus 28. W odczuciu George Sand „niektóre przywodziły na myśl wizje zmarłych mnichów i odgłos żalobnych pieśni prześladowanych artystę; inne są melancholijne i pełne słodyczy. Rodziły się w nim w godzinach słońca i zdrowia, wśród gwaru dziecinnych śmiechów pod oknem, przy dalekich dźwiękach gitary... Jeszcze inne pełne są posępnego smutku i czarując słuch, ranią serce. Jest jedno preludium powstałe w ponury, deszczowy wieczór, które pograża duszę w strasliwym przygnębieniu...”.

Na Majorce Chopinowi i Sand towarzyszyły dzieci: Aurora, Solange i Maurycy. Chwile rodzinnej sielanki coraz częściej przerywane były jednak nawrotami choroby Chopina, spowodowanymi cią-



Sciana klasztoru
 fot. Dorota Staszkievicz

głym pogarszaniem się pogody. Górskie drogi, którymi schodziłam w lipcu do położonej poniżej klasztoru wioski Valldemossa, przemieniały się w rwące strumienie, a klimat w klasztorze stawał się nie do wytrzymania. „Po przyjeździe z Valldemossy do Palmy – pisała Sand – Chopin zaczął straszliwie płuć krwią; nazajutrz wsiedliśmy na jedyny statek parowy kursujący z wyspy, który przewozi świnie do Barcelony. Żadnego innego sposobu, żeby opuścić ten przeklęty kraj. Płynęliśmy w towarzystwie stu prosiaków, których nieustanny kwik i obrzydliwy odór nie pozwalały choremu odpocząć ani zaczerpnąć świeżego powietrza”.

Na wielu stronach *Zimy na Majorce*

Aurora wylewała potem żal na kapitana i marynarzy, którzy większą uwagę poświęcali na statku zwierzętom, niż jej choremu przyjacielowi. Urok krajobrazów wyspy został stłumiony nieprzyjemnymi wspomnieniami związanymi z powrotem oraz obawami o zdrowie i życie Chopina. Majorkańczyków Sand opisała jako chciwych, ograniczonych, prostackich i grubiańskich. Na szczęście nie spotkałam ani jednego wyspiarza, którego osoba potwierdzałaby opinię pani Sand, wręcz przeciwnie. Po krótkim pobycie z żalem opuszczałam Majorkę i jej nadmorskie drogi pełne zawrotnych serpentyń, jaskinie, zatoki i zapierające dech w piersi krajobrazy, które zachowam w pamięci. 📷



Widok z klasztoru
 fot. Dorota Staszkievicz

O sonatach skrzypcowych Mozarta

Anne-Sophie Mutter i Lambert Orkisz
 fot. © Harald Hoffmann/DG



opowiada Anne-Sophie Mutter

Mozartowski Projekt Anne-Sophie Mutter należy do najbardziej ambitnych zamierzeń przygotowanych z okazji Roku Mozartowskiego. Celem tego projektu jest zebranie wszystkich wielkich dzieł na skrzypce solo Mozarta. Pierwsze dwie płyty – *Koncerty skrzypcowe wraz z Symfonią koncertującą* oraz antologia triów z fortepianem znalazły się w pierwszej trzydziestce niemieckiej listy przebojów. Ostatnia płyta poświęcona dojrzałym sonatom skrzypcowym, z udziałem pianisty Lamberta Orkisa, ukazała się w sierpniu tego roku w ramach *Mozart Forever*. Jest to także trzydziesta rocznica pierwszego koncertu Mutter w Lucernie. Na tegorocznym Festiwalu w Lucernie Mutter wraz z Orkiszem zagrają sonaty skrzypcowe Mozarta, które grali już wcześniej podczas tournée po całym świecie. Poniżej prezentujemy rozmowę z artystką o jej dziełach, o „najtrudniejszej i najambitniejszej części” mozartowskiego projektu.

Czy może Pani powiedzieć, jak to się dzieje, że granych jest tylko kilka sonat skrzypcowych Mozarta? Czy są one dla skrzypków tak mało interesujące?

Kilka, to lekka przesada. Sonaty, którymi się zajęłam to rzeczywiście są te „wielkie” dzieła. Młodzieżcze dzieła Mozarta mnie nie interesują ponieważ skrzypce, tak jak u Haydna, akompaniują jedynie prawą rękę. Poza tym, niektóre z nich są tylko aranżacjami sonat napisanych początkowo tylko na sam fortepian. Myślę, że wybór tych 16 sonat, które nagrałam pokrywa się z trzema ważnymi okresami dojrzałego życia Mozarta: okres Mannheim i dwie fazy wiedeńskie. Moim celem nie było nagranie za wszelką cenę wszystkiego co Mozart skomponował na skrzypce i na fortepian, lecz zaprezentowanie całego wachlarza dzieł, które są mi szczególnie bliskie i które, moim zdaniem, liczą się wśród najważniejszych kart z twórczości Mozarta.

Nie tylko we wczesnych sonatach fortepian zajmuje dominującą pozycję.

„Część fortepianu” sonaty A-dur K. 525, która ukazała się w 1787 r., w tym samym roku co „Don Giovanni” i zalicza się do najbardziej wymagających wśród tych, które Mozart napisał na instrument klawiszowy. Czy zatem dlatego skrzypkowie chętniej zwracają się w stronę koncertów niż w stronę sonat?

Należy wziąć pod uwagę związek każdego skrzypka z takim czy innym koncertem. Nie sądzę, aby fakt, iż wiele sonat jest tak mało granych miał tylko coś wspólnego z przypuszczalną potrzebą zabyśnięcia przez skrzypka. Zjawisko to wynika w rzeczywistości z pewnego braku zainteresowania muzyką kameralną, która pozostaje trochę na marginesie wielkiego repertuaru. To samo zjawisko odnosi się także w stosunku do sonat Beethovena. Weźmy na przykład cykl opus 30: można dostrzec, że często gra się *Sonatę c-moll* i że dwie pozostałe są zupełnie pomijane. Podobnie rzadko słyszymy opus 23, natomiast dużo częściej jest grana ta z opus 24 „Wiosna”, która nabiera

swego blasku w przedłużeniu poprzedniej, tak mrocznej i udręczonej w charakterze sonaty. Z tego powodu cykl sonat Mozarta jest dla mnie tak ważny. Nawet jeśli chronologia nie odgrywa tak podstawowej roli, jak u Beethovena, fantastycznie jest obserwować, jak w miarę upływu czasu ewoluuje u tego kompozytora pisanie sonat – począwszy od pierwszej sonaty z Mannheim do jednej z ostatnich sonat, napisanych na cześć Reginy Strinasacchi.

Według jakich kryteriów połączyła Pani trzy koncerty z sonatami skrzypcowymi?

Z każdego z tych trzech okresów, z okresu Mannheim, ze średniego i późnego okresu wiedeńskiego zachowałam sonaty najważniejsze i uporządkowałam je w konsekwentny sposób na planie muzycznym i dobrze na płaszczyźnie technicznej. Na przykład, nigdy nie zaczynałam program od *Sonaty K. 378*; to byłoby samobójstwo. Rozsądnie jest zacząć od sonaty rozbrzmiewającej fanfarami lub tematem szczyrym i ekstrawersyjnym. Dzieła intrower-

syjne zostałyby raczej umieszczone w połowie programu. Każdy recital przeznaczony jest do przedstawienia dzieł w szczególnej perspektywie. Musi być zbudowany w tonacji wzrastającej i musi zamykać się dziełem najbardziej związłym muzycznie.

Pani miała zawsze słabość do Mozarta...

Rzeczywiście, zawsze uwielbiałam Mozarta. To bez wątpienia także dlatego odczułam, i to zupełnie naturalnie, potrzebę skierowania się w stronę jego młodzieńczych dzieł – a w szczególności ku „małym” sonatom – z jednej strony, aby lepiej zrozumieć kompozytora, z drugiej zaś potwierdzić i wysublimować moją osobowość wykonawczynie mozartowskiej; żadna z tych stron nie jest łatwa. Mozart miał zwyczaj, aby po melodii cudownie elegijnej nardzić nagle triplo salt. Tymczasem nigdy to nie brzmi wirtuozowsko. Jeśli Mozart uwielbiałby wirtuozerię, czuwałby nad tym, aby była ciągle ozdobiona galanterią, ekspresją i wymową. Opanowanie tych nieznacznych niuansów i tych kilku nut, które zdarzało mu się dopisywać na papierze jest nieporównywalnie trudniejsze niż, na przykład u Czajkowskiego. Można tam – wiem, że jest to okropne co powiem – włączyć automatycznego pilota. I ma się ogromną przyjemność w wypuszczaniu nut porywami. U Mozarta żadna nuta nie mogłaby być „wypuszczona”. Rozmowa rozwija się w tempie, które się nie spieszy. A nawet kiedy to tempo jest bardzo żywe, gra musi być nieustannie kontrolowana w najwyższym stopniu.

„Clavier duetti mit violin” – tak Mozart nazywa swoje sonaty zaczęte w Mannheim a ukończone w Paryżu. Jak należy to rozumieć dzisiaj?

Było to określenie używane w tamtym czasie. Nie ma znaczenia, czy te dzieła zatytułowane byłyby „sonata na skrzypce i fortepian” czy też odwrotnie. Żaden instrument nie zabiera miejsca innemu. W każdym razie muzyka kameralna nie jest możliwa bez tej interakcji. Nie jest istotne, który z dwóch instrumentów gra więcej nut czy też ma ważniejszą część. Wreszcie nawet w sonatach pochodzących ze średniego okresu wiedeńskiego tematy są rozdzielone w sposób równomierny między te dwa instrumenty. Uważam zresztą, że w późnych sonatach wiedeńskich sposób w jaki skrzypce zajmują miejsce fortepianu w połowie tematu, aby następnie oddać je fortepianowi jest zdumiewający. Sonata K. 454 stanowi tego mistrzowski przykład. Nie należy skupiać się na sprawach tak drugorzędnych jak te, który instrument wchodzi pierwszy czy też gra więcej nut. Chodzi po prostu o muzykę kameralną na najwyższym poziomie, muzykę, która wymaga od wykonawców słyszenia najwyższej jakości oraz największej autentyczności.

„Ta smarkula jest okropna! – ale gra bosko” tak pisał Mozart o swojej uczennicy Josephinie Barbarze Auernhammer. Zadedykował jej zresztą opus II, sonaty K. 296 i 376 do 380. W jednej z krytyk tego okresu czytamy: „Sonaty są dziełami jedynymi w swoim rodzaju. Roi się w nich od nowych pomysłów, świadczą o geniuszu muzycznym ich autora”. Czy dla Pani te dzieła są także „wspaniałe i skrojone na miarę instrumentu”?

Mozart zadedykował oczywiście te dzieła pannie Auernhammer z powodu fortuny jej ojca. Nie uważał jej bowiem ani za osobę ujmującą, ani za dobrego muzyka. Mozart musiał się jakoś utrzymywać. Zadedykowanie tych sonat mało zdolnej uczennicy było posunięciem dyplomatycznym. Mozart był muzykiem, który – z wyłączeniem Sonaty K. 454 napisanej specjalnie dla Reginy Strinasacchi – nie brał jedynie pod uwagę zdolności osób, którym dedykował swe dzieła, ale komponował je także dla sie-



Anne-Sophie Mutter
 fot. © Tina Tahir c/o Shotview photographers/DG



Anne-Sophie Mutter
 fot. © Tina Tahir c/o Shotview photographers/DG

bie. Myślę, że byto mu obojętne, czy Barbara von Auernhammer będzie w stanie zagrać te kompozycje.

Jak Pani ocenia wymagania techniczne nagranych przez siebie sonat?

Niektóre zawierają, i wiedzą o tym wszyscy skrzypkowie, naprawdę trudne pasaże. Na przykład, *Sonata Es-dur* K. 380 zawiera kilka takich szczególnie trud-

nych pasażów. W rzeczywistości sonaty do początku do końca są wymagające. Dla mnie trudność muzyki Mozarta nie tkwi w wykonaniu takiego pasażu czy takiej gamy lecz raczej w rondach. Weźmy na przykład *Sonatę Es-dur*. Jak należy „utrzymać” pierwszą część? Czy należy ją zachować? Frazowanie stanowi podstawowy problem, ale jest także kluczem

do muzyki Mozarta. Widzę sonaty jako małe sceny operowe. Kiedy czytamy listy Mozarta zdajemy sobie sprawę, że jego pisanie zmierza we wszystkich kierunkach. Te listy podziwiane są jak prawdziwe dzieła sztuki. Uderzają także swoimi opisami teatralnymi. Dla mnie posiadają coś bardzo narracyjnego. U Mozarta wielkość sceniczna jest ciągle obecna, dotyczy to również jego muzyki kameralnej. To dlatego jest się nieustannie konfrontowanym z kwestią frazowania, jak również ze szczegółami frazowania tak subtelnymi jak początek czy koniec danej frazy. Początek rytmów tanecznych jest niezwykle ważny. W tej materii są całe światy do zgłębienia. Stawką jest tu wydobycie na światło dzienne struktury muzyki.

Jaki jest Pani stosunek do ostatnich sonat Mozarta, na przykład do *Sonaty Es-dur* K. 454?

Chodzi o fenomenalne posunięcie mistrzowskie. Ze wszystkich sonat, obok *Sonaty* K. 304 jest to ta, którą lubię najbardziej, ponieważ na płaszczyźnie kompozycyjnej odkrywamy w niej niezwykłą niezależność. W słynnym *Andante* przeplatane się skrzypiec i fortepianu jest tak subtelne, iż trudno jest określić kiedy jeden instrument odbiera głos drugiemu i kiedy mu go zwraca. Ta sonata jest nieskończenie ujmująca. I poza tym, to końcowe *Allegretto*! Głębina tego dzieła jest nieprzenikniona.

rozmawiał: Walter Dobner / © DG
 tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek

X

**MIĘDZYNARODOWY KONKURS
 WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI KAMERALNEJ**
 poświęcony pamięci profesora **Marka Stachowskiego**
Kraków 31 sierpnia – 3 września 2005 r.

10th International Competition of Contemporary Chamber Music
The Competition is a tribute to professor Marek Stachowski
Cracow September 1st – August 3th, 2005

Koncert Laureatki Grand Prix IX MKWMK
Katherina Anokhina (cymbały) Białoruś
 31 sierpnia 2006 r. godz. 20.00, Sala Koncertowa, Państwowa Szkoła Muzyczna
 im. W. Żeleńskiego, ul. Basztowa 9, wstęp wolny

Recital Laureatki VI MKWMK
Agata Zubel (sopran) Polska, **Cezary Duchnowski** (fortepian) Polska
 1 września 2006 r. godz. 20.00, Sala Koncertowa, Państwowa Szkoła Muzyczna
 im. W. Żeleńskiego, ul. Basztowa 9, wstęp wolny

Przesłuchania Konkursowe
 31 sierpnia - 2 września 2006 r. godz. 10.00, Sala Koncertowa, Państwowa Szkoła
 Muzyczna im. W. Żeleńskiego ul. Basztowa 9, wstęp wolny

Koncert Finałowy
 • Uroczyste wręczenie nagród • Koncert Laureatów i wybór Laureata Grand Prix 2006
 3 września 2006 r. godz. 19.00, Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie,
 ul. Zwierzyniecka 1

Goście Specjalni:
Motion Trio & Sinfonietta Cracovia
 Koncert uświetnią swoją obecnością: **Marta Ptaszyńska, Sylvain Cambreling,
 Krzesimir Dębski, Geoffrey D. Madge, Jan Pilch**

Bilety do nabycia: • Filharmonia im. K. Szymanowskiego, ul. Zwierzyniecka 1
 • Klub Pod Jaszczurami, Kraków, Rynek Główny 8 • CIK, Kraków, ul. św. Jana 2

Mecenasi

FILHARMONIA
 IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KRAKOWIE

Współorganizatorzy

CRACOVIA VIA
 www.krakow.pl

ORBIS HOTELS
 CRACOVIA KRAKOW

PRZEPOLSKIE LINIE KOLEJOWE S.A.
 Oddział Regionalny w Krakowie

HOSTEL
 CONFERENCE

Media Patroni

dwójka
 POLSKIE RADIO

RADIO KRAKOW
 Małopolska

onet.pl

THE WARSAW VOICE

TVP3
 KRAKOW

wprost

DZIENNIK POLSKI

pap

Muzyka21
 www.muzyka21.com

Konkurs zrealizowano przy wsparciu finansowym

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
 Województwa Małopolskiego
 Gminy Miejskiej Kraków

Organizator

INSTYTUT SZTUKI STOWARZYSZENIE

Stowarzyszenie Kultury Akademickiej
 Instytut Sztuki
 31-042 Kraków,
 Rynek Główny 8
 tel.: 0048 12 292 22 02,
 fax: 0048 12 412 75 40

Brilliant Classic przedstawia serię **GREAT COMPOSERS**

BRILLIANT
CLASSICS

2CD
i DVD



"Great Composers" to esencja muzyki klasycznej.
To 12 tytułów poświęconych najznakomitszym
kompozytorom wszechczasów.

Wśród nich:
Mozart, Bach, Chopin,
Beethoven, Ravel i Vivaldi.

Na CD usłyszymy najsłynniejsze utwory, zaś DVD
zawiera film o życiu i twórczości tytułowego kompozytora.
Wszystko w ekskluzywnym opakowaniu.

Classic
RMF

PRZE
KROJ

Muzyka21
the best Polish classical music magazine

wp.pl



Prezydent
m.st. Warszawy

Stołeczna Estrada



NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

Mecenas Koncertów:



ORLEN

Sponsorzy:



Patroni Medialni:



ŻYCIE WARSZAWY



KONCERTY CHOPINOWSKIE

w Łazienkach Królewskich

Wrzesień 2006

3 września

12.00 Megumi Ito (Japonia)

16.00 Anna Jastrzębska-Quinn

17 września

12.00 Bogdan Czapiewski

16.00 Paweł Kowalski

10 września

12.00 Anna Maria Stańczyk

16.00 Maciej Poliszewski

24 września

12.00 Karol Radziwonowicz

16.00 Marek Drewnowski

wstęp wolny

Nuty do wierszy pisane. Muzyka teatralna Szostakowicza

Dorota Staszkiwicz



Dymitr Szostakowicz

czej. Tymczasem tryskająca humorem muzyka do *Pluskwy* trafiła wkrótce do lamusa na pięćdziesiąt lat i ponownie wykonano ją dopiero po odnalezieniu partytury na początku lat 80. ubiegłego wieku.

Przełom lat 20. i 30. w radzieckiej kulturze wiązał się z coraz silniejszym wpływem partii na tę sferę życia. Podobnie jak większość jego kolegów kompozytorów, Szostakowicz nie widział przed sobą świetlanej przyszłości w kraju. Idąc za namową chwili, pełen sprzeczności, opublikował *Deklarację obowiązków kompozytora*, w której dał upust swojemu rozgoryczeniu pisaniem muzyki użytkowej (co do której początkowo był pełen entuzjazmu) i zwrócił się przeciw instytucjom: „Pełna, stuprocentowa impotencja naszych teatrów, niezdolnych do stworzenia radzieckiego spektaklu muzycznego, przekonała mnie, że spektakl taki powinien powstać poza murami teatrów i bez związku z nimi. Teatr bowiem składa się z kierownictwa i pracowników, którzy w ostatnich czasach wypracowali dwie »wyraźne dyrektywy«: 1. muzyka w operze lub balecie powinna sprzyjać przyjemnemu trawieniu; 2. tenorom należy stwarzać warunki umożliwiające wydobywanie z siebie efektownych dźwięków (...). Kończąc artykuł faktami z mojej biografii: z ciężkim sercem obiecuję Teatrowi Wachtangowa, że napiszę muzykę do *Hamleta*...”².

W dorobku twórczym Szostakowicza znalazły się dwa opusy z muzyką do dzieł opartych na *Hamlecie* Szekspira. Opus 32 to muzyka do wspomnianego przez kompozytora w *Deklaracji* spektaklu *Hamlet* w reżyserii M. Akimowa, wystawionego w Teatrze im. Wachtangowa w maju 1932 r. Ponad trzydzieści lat później na ekrany kin wszedł *Hamlet* w reżyserii Grigorija Kozincewa (w rolach głównych Innokientij Smotkunowski i Anastazja Wertyńska jako Ofelia). Film zapisał się na kartach historii kina jako dramat polityczno-historyczny z szeroko rozbudowanym tłem społecznym, przedstawiający indywidualistę w starciu z systemem, a muzykę Szostakowicza do tego obrazu znamy jako jego opus 116.

Hamlet nie mógł być oczywiście jedynym spotkaniem Szostakowicza z

„Próbowałem komponować muzykę do wierszy Majakowskiego, ale okazało się to niezwykle trudne, wręcz niewykonalne” – pisał na łamach jednej z radzieckich gazet Dymitr Szostakowicz. Ale to właśnie jemu w 1929 r. Wsiewołod Meyerhold zaproponował skomponowanie muzyki do spektaklu opartego na utworze Majakowskiego *Pluskwy* (reżyser zwrócił się najpierw z tą prośbą do Prokofiewa, ale ten odmówił, zajęty akurat komponowaniem baletu dla zespołu Diagilewa). Niektórzy aktorzy biorący udział w tamtym spektaklu byli zaniepokojeni powierzeniem napisania muzyki mało znanemu twórcy. Meyerhold nie zawahał się jednak, wróżąc już wtedy młodemu Mitii sławę. Miał rację.

Przebieg pierwszego spotkania Szostakowicza i Majakowskiego był dość zabawny. We wspomnieniach Jewgienija Jewtuszenki czytamy, że podczas owej rozmowy autor *Pluskwy* był w szczególności złym i nerwowym nastroju: „Na widok młodego kompozytora wniósł i niedbale podał mu dwa palce. Wówczas Szostakowicz wyciągnął jeden palec. Majakowski

wybuchnął przyjaznym śmiechem i mocno uściśnął mu dłoń”¹. Kompozytor przypominał sobie potem dość dziwaczne pytania poety, np. czy Dymitr lubi orkiestry strażackie (taką muzyką, jaką grają strażackie zespoły, Majakowski wyobrażał sobie jako ilustrację pierwszej części sztuki; zaletą drugiej miała być natomiast ujmująca prostota), ale ostatecznie rozmowa okazała się bardzo owocna. Już wkrótce Szostakowicz wziął się do pracy i w błyskawicznym tempie powstała błyskotliwa, pełna kontrastów i groteski partytura, w której fokstrot sąsiadował z walcem, a saksofony z niezwyklej brzmieniem perkusyjnego fleksatonu.

Po udanej premierze *Pluskwy*, która odbyła się w Moskwie w lutym 1929 r., Meyerhold zaproponował Szostakowiczowi napisanie muzyki do kolejnego dzieła Majakowskiego – *Łażni*. Kompozytor odrzucił jednak tę ofertę, zajmując się m.in. komponowaniem muzyki do sztuki Aleksandra Biezymińskiego *Wystrzał*, *Ugoru A. Gorbenki* i *N. Lwowa* oraz *Panuj, Brytanio!* Adriana Piotrowskiego – wystawionych w leningradzkim Teatrze Młodzieży Robotni-



polskieradio.pl/studio



Polskie Radio SA



POLSKIE RADIO

Wydział Zarządzania Studiami Dyrekcji Handlu

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego

Muzyczne Studio Polskiego Radia im. A. Osieckiej

Studia Nagraniowe S2, S3, S4/6

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

Wydział Zarządzania Studiami Dyrekcji Handlu

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

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

studiawynajem@polskieradio.pl

twórczością genialnego dramaturga, podobnie jak z osobą reżysera Grigorija Kozincewa. Po stworzeniu muzyki do sztuk Balzaca i Afinogenowa (*Komedia ludzka i Witaj, Hiszpanio!*) w połowie lat 30., Szostakowicz powrócił do twórczości Szekspira. W 1941 r. w Państwowym Wielkim Teatrze Dramatycznym w Leningradzie odbyła się premiera spektaklu *Król Lear* w reżyserii Kozincewa. Ekranizacja miała miejsce trzydzieści lat później, z Juri Jarwetem w roli głównej (podobnie jak w przypadku *Hamleta*, tu również mamy różną numerację opusów – muzyka do sztuki z roku 1941 to opus 58a, do filmu z początku lat 70. – opus 137), a jeden z recenzentów określił ją mianem „głęboko pesymistycznego lamentu na upadek wartości ludzkich”. Takie wrażenie na pewno po części jest zasługą depresyjnej muzyki Szostakowicza, z której autocytat znalazł się potem zresztą na początku jego *XIII Kwartetu smyczkowego b-moll*, znanego jako *Requiem na kwartet smyczkowy*. Cytat z lamentacyjnych fragmentów chóralnych *Króla Leara* kompozytor umieścił w tym utworze nieprzypadkowo – pochodzący z sierpnia 1970 r. kwartet schorowany Szostakowicz pisał już ze świadomością nadchodzącej nieubłaganej śmierci.

Wracając jeszcze do postaci Kozincewa, warto zaznaczyć, że w styczniu 1935 r. wraz z innymi znanymi radzieckimi filmowcami zaaprobował on doktrynę socjalistycznego realizmu, składając tym samym pokłon Stalinowi. Tymczasem Szostakowicz przez cały czas zmagał się z problemem pisania muzyki do sztuk i filmów, które niosły ze sobą treści sławiące sowiecki reżim. Pisana na zamówienie muzyka filmowa i po części również teatralna, stały się jednocześnie jego błogostawieństwem, dając możliwość zarobku, jak i przekleństwem, ponieważ musiały po-

wstawać według narzuconych reguł. Niestety, większość filmów, do których przyszło mu tworzyć muzykę, było jedynie marnymi dziełkami o treści zaaprobowanej przez partię, które nie przedstawiały większej wartości artystycznej. A dla Szostakowicza treść i słowa było niezwykle ważne – sam pasjonował się przecież dobrą literaturą. Po latach Kozincew tak wspominał swoje pierwsze z nim spotkanie, które zapoczątkowało ich długoletnią współpracę: „Na nasze zaproszenie Dymitr Szostakowicz pojawił się w wytwórni (...). Późniejsze spotkania odby-

waly się w jego domu. W pokoju stały proste meble, na etażerze książki – przede wszystkim rosyjscy klasycy. Mówił prostymi zdaniami, nieco jąkając się, często cytował z pamięci Czechowa lub Gogola i sam cieszył się: – Jak to świetnie powiedziane!¹³. ❁

¹ E. Jewtuszenko, J. Kretschmar *Wspominając Dymitra Szostakowicza*, w: *Przekrój*, 1976

² D. Szostakowicz *Diektarcija objazannostiej kompozitora*, w: *Raboczej Tietar*, 1931

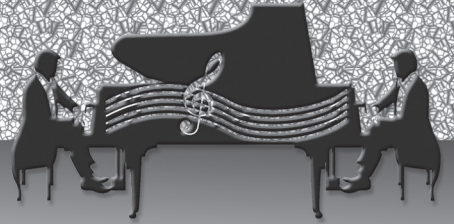
³ G. Kozincew, *Prostranstwo tragedii*. *Dniewnik reżisiera*, Leningrad 1973



Mściśław Rostropowicz, Dymitr Szostakowicz, Galina Wiszniewskaja



WYDARZENIE SEZONU
24 września o godzinie 18.00



**Zamek Królewski w Warszawie i PZU SA
zapraszają na koncert w Sali Wielkiej**

**Laureaci Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego
im. Fryderyka Chopina**

Krzysztof Jabłoński i Kevin Kenner

**zagrają wspólnie na zakończenie cyklu koncertów zamkowych
Mozart 1756 – 2006**

„Utwory na dwa fortepiany”

Serdecznie zapraszamy!

Nasz byy wiek dwudziesty (XXXXIX)

O krytyce muzycznej (1)

Bogusław Schaeffer

Krytyką artystyczną zajmują się (zbyt często) osobnicy, którym się w sztuce nie powiodło – tak twierdził jeden z moich profesorów i kto wie, czy nie miał racji. Powiemy oczywiście, że nie miał racji, bo w plejadzie krytyków (przeważnie) piszących zjadliwie, znajdziemy kompozytorów wielkiej czy dużej miary. Jak się zostaje zjadliwym krytykiem? Przykład czegoś takiego mamy w osobie Hugona Wolfa, wybitnego autora pieśni na głos z fortepianem, uwielbianego przede wszystkim przez rodaków niemiecko-języcznych. Wolf, kiedy był młody, zamiast coraz lepiej komponować udał się do Brahmsa, który był w Wiedniu wielkim autorytetem, a ten, gbur jeden, zamiast ucieszyć się wizytą młodzieńca, polecił mu jeszcze postudiować u jednego z rutynowanych profesorów bo jakoś mu się przedłożone kompozycje nie podobały, a w ogóle nie miał czasu, ani ochoty, by się jakimś młodym durniem zaj-

mować. Wolf zapamiętał mu ów nietakt na całe życie i postanowił – faktycznie dureń – mścić się, jak się tylko da. A dało się, bo samotny Brahms oddawał się pracy kompozytorskiej z poświęceniem i fascynacją wprost niepojętą. Brahms nie mógł liczyć na to, że publiczności się wszystko, co napisał spodoba, ale mógł być pewien, że młodszy od niego o pokolenie kompozytor, który wziął się za krytykę, nie przepuści najmniejszej okazji, by się nad jego utworami poznać. Czytając wypowiedzi Wolfa na temat Brahmsa, nie możemy się oprzeć wrażeniu, że Wolfem rządziła ohydna nienawiść.

Świat nie jest dobrze urządzone, o czym wiemy doskonale. Z etycznego punktu widzenia kompozytor nie powinien zabierać się do krytykowania innych kompozytorów, a już szczególnie współczesnych sobie. Przeważnie on sam ma niewiele do powiedzenia o swojej twórczości, a cóż dopiero mówić o twórczo-

ści innych, o których z natury rzeczy nie może mieć pojęcia (poza zupełnie błędym). Jeśli więc zabiera głos oficjalnie i krytykuje innego twórcę, to popełnia artystyczne przestępstwo, za które kara chłosty, która tak pośpiesznie wyszła z mody, byłaby najstosowniejszym prezentem dla zadufanego w sobie megalomana. W tym sensie uważam, że Wolf czy Debussy nie powinni pozostać w naszej pamięci i świadomości jako twórcy bez skazy, skądże – skaza jest, i to potężna. Emocjonalnie, a więc bezkrytycznie do siebie nastawiony twórca chwyta w chwili słabości czy wściekłości za pióro i pozostawia brudny ślad złej woli i godnego potępienia niszcycielstwa. I niech nam nikt nie wmawia, że mistrz Klaudiusz pisał pięknym, powabnym stylem, a Hugo dążył ze wszystkich sił do ujawnienia prawdy; to były łotry, które nie wiedziały, że należą – pod względem charakteru – do niższej klasy.

Debussy broni się – nie nazbyt przekonującym – fanatyzmem artystycznym i myślę, że dużo gorszym poziomem etycznym odznaczają się ci, którzy cytują oschłego kompozytora, walczącego o muzykę francuską (tak jakby innej nie było). Obu wymienionych przewyższa Robert Schumann, który potrafił płodzić o sobie korespondencje, zachwalające – swoje – skądinąd znakomite (Pieśni!) – wyroby. Ale Schumannowi to przeszło, a innym nie. Wiemy, jak u nas nienawidzono Szymanowskiego. Domyślał się, jak te wymyślne inwektywy musiały w końcu dokuczać kompozytorowi, a nie były to żnośne przytyki. Zajmowali się tym drugorzędni kompozytorzy, którzy mimo swoich mankamentów mogli uchodzić za autorytety. Szymanowski, jak na swój stan zdrowia i swoje stany duchowe – pisał dużo, miał więc doświadczenie o ileż większe. Miał także o wiele lepsze rozeznanie w nowej muzyce niż ci zacofani w rozwoju antagoniści. Już samo jego dzieło fortepianowe przewyższa wszystko to, co w tym czasie zdolali wykonać wszyscy pozostali. Tu warto jednak podkreślić, że – ogólnie biorąc – kompozytorzy, którzy zajmowali się również twórczością recenzencką, uczyli się rzeczy podobnych i mieli przeważnie podobne poglądy jak ci, których ośmieszali i perfidnie pomniejszali. Dziś mogą istnieć kompozytorzy operujący tak wyszukaną techniką, że żaden kompozytor, który zamierzałby pisać źle o tym wyjątkowym kompozytorze, nie wiedziałby od czego zacząć. Z pewnością zaczęłby od zapewnienia, że jego (tego kompozytora-krytyka) uwagi będą par excellence subiektywne. Ale twórca, który dba nie o opinię lecz o jakiś wyższy poziom tego, co pisze, nie potrzebuje subiektywnych uwag konkurującego z nim muzyka, bo i na co. Jeżeli ktoś twierdzi, że pisze subiektywnie, to

nie chciałbym wiedzieć (bo i po co), co sądzi o utworach obiektywnie. Kompozytor obdarzony talentem i intuicją sam nie wie najpierw, co sądzić o swoim nowym utworze. Wie, że brzmi inaczej, może ciekawiej niż inne poprzednie utwory, ale może mieć tylko słabe pojęcie o tym, jak skomponował swój utwór. Są tacy kompozytorzy, którzy mnóstwo czasu spędzają nad tekstami, które niejako dodatkowo wieńczą ich dzieła, ale myślę, że nie jest to dobre czy pouczające zajęcie. Takim specem od przechwalania się jest Rihm. Ten wie doskonale, że niemieccy krytycy uważają każde jego słowo za najważniejsze na świecie. Zwrócił mi na to uwagę Roman Haubenstock-Ramati, jeden z najinteligentniejszych kompozytorów minionego stulecia. Rihm przekonywał i przekonuje nie swoją muzyką, którą pisze wciąż w podobny sposób (a pismo ma okropne), lecz wspaniałymi tyradami, które zaświadcza, że w pełni panuje nad materiałem muzycznym, nad formą i nad ekspresją, pełnych nieobliczalnych kontrastów.

W końcu widzimy, że twórcy nie są dobrymi interpretatorami swojej twórczości, a cóż dopiero aktualnej twórczości, której zasięgu nie są w stanie opanować i zweryfikować. A jak już zaczną wybrzydzać na innych kompozytorów, to widać, jak dalece są oddaleni od taktu, z jakim trzeba zachować się choćby dla dobra własnej koncentracji.

Olbrzymie i nieogarnięte przez większość kompozytorów możliwości muzyki zachęcają do zajęcia się twórczością indywidualną i odrębną. Muzyka wciąż – z każdym dziesięcioleciem – upodabnia się, staje się monotonna i zbieżna, coraz mniej ciekawa, niejako automatycznie jawi się jako zubożona i mało inspirująca; coraz mniej nam mówi. Nic więc dziwnego, że mówi się i pisze o



**FESTIWAL im. JOHANNA
GOTTLIEBA GOLDBERGA**

w 250. rocznicę śmierci gdańskiego
klawesynisty i kompozytora

**GDAŃSK
11-17.09.2006**

Kursy, koncerty i wykłady profesorów
i absolwentów *Scholi Cantorum Basiliensis*
Wyższej Szkoły Muzyki Dawnej w Bazylei

Artyści:

Andreas Besteck, flet barokowy
Paolo Pandolfo, viola da gamba
Alina Ratkowska, klawesyn
Hopkinson Smith, viola da gamba
Andrzej Mikołaj Szadejko i
Jean-Claude Zehnder, organy.

udział w kursach jest bezpłatny

www.goldbergfestival.pl

niej coraz mniej, oddalamy się od ideałów naszej młodości, kiedy to każde doświadczenie kompozytorskie było ważne i płodne, miłe i inspirujące. Czyżby nadchodziła teraz era marazmu i pasywnizmu? ☹

XII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Miłosza MAGINA

Paryż - 15-20 marca 2007 r.

niezbędne informacje można znaleźć na stronie:

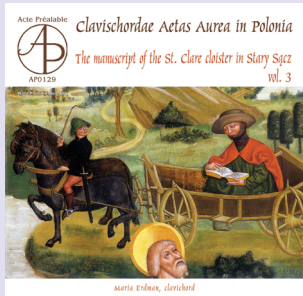
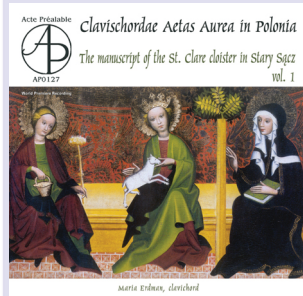
<http://www.concours-milosz-magin.org>

Concours International de Piano – Milosz MAGIN
31, rue David d'Angers
75019 Paris
Tel & Fax : 33 (0) 1 42 08 40 61
Tel. : 33 (0) 1 43 86 03 16
concoursmagin@aol.com



Palcem po płycie

Kancjonał Klarysek ze Starego Sącza

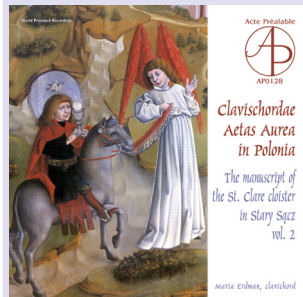


ZŁOTY WIEK KLAWIKORDU W POLSCE
Kancjonał z Klasztoru Sióstr Klarysek ze Starego Sącza – wol. 1
 Maria Erdman, klawikord
 Acte Préalable AP0127 • w. 2006, n. 2004/5 • DDD, 66'06"

ZŁOTY WIEK KLAWIKORDU W POLSCE
Kancjonał z Klasztoru Sióstr Klarysek ze Starego Sącza – wol. 3
 Maria Erdman, klawikord
 Acte Préalable AP0129 • w. 2006, n. 2004/6 • DDD • 58'18"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Muzyka21
 płyta miesiąca



ZŁOTY WIEK KLAWIKORDU W POLSCE
Kancjonał z Klasztoru Sióstr Klarysek ze Starego Sącza – wol. 2
 Maria Erdman, klawikord
 Acte Préalable AP0128 • w. 2006, n. 2004/6 • DDD, 62'06"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Na początku lipca ukazały się trzy świetne albumy, na których zarejestrowano po raz pierwszy na świecie utwory ze zbiorów muzycznych Klasztoru Sióstr Klarysek ze Starego Sącza znane w środowisku muzyków i muzykologów jako *Kancjonał Fabiańskiej*. Teraz dzięki tym płytom poznają je rzesze melomanów, a wśród miłośników polskiej muzyki i kultury staną się pozycją obowiązkową. Realizacji tego ambitnego projektu podjęła się wybitna polska artystka Maria Erdman, niezwykła rzecz ujrzała światło dzienne dzięki pomocy znanego mecenasa muzyki, Jana A. Jarnickiego.

Kancjonał Fabiańskiej to manuskrypt zatytułowany *Arie* z róż-

nych autorów zebrane Anno 1768 do grania na pozytywie lub szpience podczas Nabożeństwa w Kościele. Na chwałę Pana Boga na Honor N.M. Panny y Błogosławionej Kunegundy powstały i przechoywany w Klasztorze Sióstr Klarysek w Starym Sączu. Zbiór został przekazany w roku 1768 siostrze Ozannie Fabiańskiej, skrypcorze klasztornej i wzbogacony przez nią kolejnymi utworami. Przyjęło się ten zbiór nazywać „kancjonałem” z uwagi na *Arie* które zawiera, mimo iż nie są one utworami przeznaczonymi do śpiewania, tylko do grania na organach, pozytywie, klawesynie lub klawikordzie.

Rejestracji wspomnianego zbioru Maria Erdman podjęła się na pięciu klawikordach (jednym z nich jest kopia klasztornej klawikordu). Klawikord to instrument stary, na przetrzeni tysiąca lat swojej historii znacznie ewoluował. Przeżył dwa „renesansy” – w szesnastym i osiemnastym wieku. Był uznawany za „matkę wszystkich instrumentów klawiszowych” i był podstawowym instrumentem klawiszowym, od którego zaczynano naukę gry. Jest instrumentem zdumiewającym w swej prostocie, a zarazem posiadającym najbardziej giętki ze wszystkich instrumentów klawiszowych dźwięk, na który ma się wpływ już po uderzeniu klawisza. Nie bez powodu Brahms zwał go „kwartetem smyczkowym w miniatuże”, Haydn komponował swoje kwartety przy klawikordzie. Jest to instrument cichutki, kameralny, skłaniający do autorefleksji i umożliwiający intymny kontakt z muzyką, jej przeżycie bez nastawienia na pokaz i koncertowanie. Jak mówi artystka, utwory nagrane na trzech płytach: „są melodyjne, krótkie,

miłe w odbiorze. Niekiedy dowcipne, zaskakujące, dziwaczne. Albo wzruszające naiwnością, prostotą”.

Maria Erdman jest osobą wyjątkowo predestynowaną do nagrania wspomnianego kancjonału. Pochodzi z rodziny o muzycznych tradycjach, ukończyła studia podypłomowe z interpretacji muzyki dawnej w Amsterdamie u Menno van Delfta, aktywnie uczestniczy w środowisku klawikordzystów, oprócz tego jest także koncertującą klawesynistką i organistką.

Artystka wykonując Kancjonał Klarysek stworzyła interpretację porywającą w detalach i jako całość. Utwory wykonuje lekko i precyzyjnie, bez reszty przykuwając uwagę słuchacza. Jej gra jest bardzo czystelną i zarazem piękną. Każde z dzieł ma żywy tok narracji, co bardzo wciąga. Klawikordzistka dokłada tu wszelkich starań, aby oddać zawarte w utworach emocje i nasycić je ciepłem. Maria Erdman ma błyskotliwy warsztat wykonawczy i swoim debiutem płytowym dała nam inteligentną interpretację prezentowanych dzieł. W sumie te albumy to znakomita kwintesencja muzyczna dobrego smaku i stylowości wykonawczej.

Na koniec warto wspomnieć, że to nagranie to wynik wygrania II Konkursu Nagraniowego *Zapomniana Muzyka Polska* ogłoszonego przez Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable w 2004 r.

Całości dopełnia znakomita reżyseria dźwięku Jacka Złotkowskiego, który tą realizacją dowodzi, że jak nikt w Polsce pojmuje specyfikę nagrywania dawnego repertuaru. Wsmakowane okładki tych albumów stanowią mogą prawdziwą ozdobę niejednej płytoteki.

Arkadiusz Jędrasik

ANTON BRUCKNER
 1824-1896
Symfonia nr. 0-9
 Staatskapelle Dresden
 Eugen Jochum, dyrygent
 Saarbrücken Radio Symphony Orchestra
 Stanisław Skrowaczewski, dyrygent
 Brilliant Classics 92084 • w. 2005, n. 1975-80 • ADD/DDD, 625', 10CD
 ★★★★★

Wytwórnia Brillant specjalizuje się w projektach dużych, obejmujących zazwyczaj komplety dzieł

jednego kompozytora z określonego gatunku czego przykładem są wszystkie symfonie Antona Brucknera. Ciekawostką tej edycji jest nagranie jednej symfonii przez Stanisława Skrowaczewskiego.

Zainteresowanie i swoisty kult jakim darzył Bruckner muzykę Wagnera, datujące się od roku 1865, kiedy to usłyszał w Monachium *Tristana*, wywarły wpływ na jego własną twórczość. Pod wpływem Wagnera powstały w latach 1864-68 pierwsze dojrzałe utwory Brucknera – trzy cykle mszalne oraz *1 Symfonia*. Jego

twórczość koncentruje się głównie na muzyce religijnej i na formie symfonii. Dzieła o tematyce religijnej Bruckner komponował od wczesnych lat młodości i właśnie na ich gruncie tworzył się jego indywidualny styl. W symfoniach nawiązał do wzorców klasycznych, ale wprowadzał do swojej stylistyki środki harmoniczne i instrumentacyjne wypracowane przez Wagnera. Bruckner napisał w sumie jedenaście symfonii, ale dwie z nich nie zostały włączone do wykazu dziewięciu symfonii numerowanych.

Utrwalone tu symfonie, wydane w zbiorczej edycji w 2005 r., nie są nowymi nagraniami. Zrealizowano je w latach 1975-1980 w Lukaskirche w Dreźnie – mieście, w którym Staatskapelle Dresden ma swoją siedzibę. Eugen Jochum nagrał z prowadzonym przez siebie zespołem wszystkie dziewięć numerowanych symfonii Brucknera. Do kompletu brakowało dwóch, z czego dołączono jedną, *Zerową*, w interpretacji Skrowaczewskiego. Omawiane nagrania mają już dzisiaj wartość historyczną.

A oto krótka charakterystyka albumu. Skrowaczewski prowadzi Symfonię *Zerową* pewnie, z rozmachem, ale i z poezją. Jego nagranie wydaje się być znacznie ciekawsze aniżeli pozostałe. Ta symfonia jest w pewnym sensie beethovenowska, choć już w tym dziele można dostrzec elementy typowe dla poetyki Brucknera. Tempa części szybkich są raczej umiarkowane, *Andante* – spokojne i dostojne; Skrowaczewski eksponuje liryzm tej części i jej nostalgiczny charakter. *Scherzo* – energiczne, ale też lekkie, taneczne. Ostatnia część cyklu – dramatyczna, zwarta (świecna blacha). Zauważyć można w tym wykonaniu dobre brzmienie orkiestry, wyrównaną barwę kwintetu i precyzję techniczną. Mimo to symfonia ta nie dorównuje tym najbardziej znanym, jak *Wagnerowska*, *Romantyczna* czy *VII Symfonia E-dur*.

Z kolei *I Symfonia d-moll* jawi się jako energiczna i motoryczna. Pobrzniwiają tu echa Wagnera. W wykonaniu Staatskapelle Dresden w pierwszej części zagubiła się jednak forma. W brzmieniu orkiestry słychać trochę niewyrównaną barwę smyczków i „brudne” brzmienie sekcji instrumentów dętych blaszanych. Mimo to dzieło prowadzone jest z rozmachem, energicznie, choć miejsca utrzymane w piano i w wolnym tempie są mało przekonujące. Wolna część „stoi w miejscu”, brakuje w niej głębi. Lepiej wypada *Scherzo*, jest bardziej energiczne, ale mimo to brzmi ono dość ciężko. Uwagę przykuwa natomiast brawurowy finał, choć instrumenty smyczkowe bywają niekiedy mało precyzyjne. Pod tym względem lepsze wrażenie robi *II Symfonia c-moll*, w której smyczki są precyzyjniejsze pod względem technicznym i intonacyjnym. Zwraca też uwagę ładniejsza barwa niż w pierwszej, śpiewne solo wiolonczel w drugim temacie pierwszej części. W *Andante* pojawiają się bardzo ładne miejsca, ale znowu brak im głębi i tak potrzebnego tu zamyślenia. *Scherzo* grane jest trochę za ciężko, ale dobrze zaznaczone zostały w nim kontrasty dynamiczne. W *III Symfonii d-moll* „*Wagnerowskiej*” słychać dobrego, zwarty początek i niezłe doprowadzenie do kulminacji inicjalnego odcinka. Jednak w dalszym przebiegu rażą dłużyzny. *Scherzo* wydaje się być z pozoru grane lekko, ale przy tym mało naturalnie, trochę jakby „na siłę”. Zupełnie niezłe brzmi natomiast finał. Jest zróżnicowany, jednak są w nim odcinki, w których niewiele się dzieje. Ciekawie brzmi *IV Symfonia Es-dur* „*Romantyczna*”. Pod względem formy jest w wykonaniu dreźnieńskiej orkiestry bardziej spójna aniżeli poprzednie symfonie. Zespół jest tu bardziej precyzyjny, chociaż blacha podobnie jak w *Pierwszej* – nie zachwyca swoim



brzmieniem. Świetne jest natomiast wprowadzenie do tutti w finale.

Następna symfonia, *Piąta B-dur*, rozpoczynająca się wolnym, poważnym, żalobnym wstępem, to najpóźniej nagrana przez Eugena Jochuma symfonia Brucknera, a równocześnie najbardziej przekonująca pod względem brzmienia, ekspresji, napięcia i dramaturgii. W *Adagio* jest więcej głębi, aniżeli w poprzednio omówionych wolnych częściach pozostałych symfonii. Efektowne *Scherzo*, bardzo dobre kontrasty dynamiczne i wyrazowe oraz efekty kolorystyczne. Ciekawe wprowadzenie do finału – miękkie, głębokie; będąca zwieńczeniem tej części fuga jest majestatyczna, ale dość ciężka (czy taka miała być w zamysłu twórcy?). Zdarzają się jednak miejsca dość nużące i mało interesujące (np. przetworzenie w pierwszej części). W *VI symfonii A-dur* robi wrażenie potężne forte w otwierającym dzieło *Maestoso*. *VII Symfonia E-dur* zwraca uwagę wstępem rozwijającym się dynamicznie, zmierzającym do kulminacyjnego forte. Odnosi się jednak wrażenie, że miejsca wykonywane – by użyć takiego uproszczenia – szybko i głośno brzmią dobrze, efektownie, zaś fragmenty utrzymane w dynamice piano i wolnych tempach rażą dłużyznami. Sam wstęp jest w pewnym sensie „światlisty”, ale smyczki niestety są tu mało wyrównane. Dalszy przebieg (po osiągnięciu kulminacji we wstępie) rozwija się bez przekonania; narracja jest mało wyrazista. O wiele ciekawsza jest interpretacja Libora Peska z Czeską Filharmonią, nagrana jeszcze na płycie winylowej (może doczeka się kiedyś kompaktowej reedycji? – Supraphon 1110 4981-82), czy – będąca już chyba ikoną fonografii – wizja Herberta von Karajana (DG 439 037-2).

W omawianym albumie interesujące jest także nagranie *VIII Symfonii c-moll*: majestatyczny początek pierwszej części, rozwijającej się naturalnie, bezpretensjonalnie; energiczne *Scherzo*, ale wykonywane – podobnie jak we wszystkich symfoniach Brucknera w omawianym nagraniu – dość ciężko, masywnie. Nie zachwyca brzmieniem instrumentów dętych blaszanych. Bardzo ciekawe jest natomiast *Adagio*, tajemnicze, głębokie (nota bene to najdłuższa część całego cyklu). Ciekawie zapowiada się też ostatnia, niedokończona, *IX Symfonia*

d-moll. Samo tworzywo dźwiękowe zdradza tu (sic!) odległe wpływy Wagnera, ale też zapowiada niekiedy Mahlera. Przykuwa uwagę majestatyczny wstęp, mroczny, dramatyczny, odświeżony (*Feierlich*) oraz pełne napięcia *Scherzo*.

Podsumowując. Pierwsze części symfonii Brucknera są zazwyczaj długie (około 20 minut), dlatego jest w nich dodatkowa trudność: nie jest łatwo wykreować w nich spójną formę i zwartą dramaturgię przebiegu. Zdarza się niestety – w tych wykonaniach także – że forma się rozsypuje, męczą długie łączniki, w których niewiele się dzieje. Potrzeba szczególnego wyczucia i zrozumienia tej muzyki. Staatskapelle Dresden pod kierunkiem Eugena Jochuma nie do końca się to udaje. Niekiedy z omawianego nagrania więcej niestety nudą. Ale nie brakuje też fragmentów autentycznie pięknych. Ze względu jednak, że są to nagrania już historyczne, trudno oceniać je według takich kryteriów, jak nagrania dokonane współcześnie.

Dobrze mieć komplet symfonii Brucknera w swoich zbiorach, ale czy powinno do nich należeć wydanie wytwórni Brilliant Classics – trudno powiedzieć...

Marcin T. Łukaszewski



ANTON BRUCKNER

Symfonia nr 3 d-moll

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

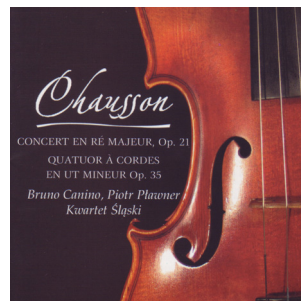
Rafael Kubelik, dyrygent

Audite 92.543 • w. 2005, n. 1962 • SACD/ADD, 57'48"

☆☆☆☆

Ta niezwykła płyta zasługuje na szczególną uwagę przede wszystkim przez jej interesujący format. Firma Audite wydała ją w serii *Listen & Compare*, która przedstawia nagrania w dwóch formatach: zwykłego CD i SACD. Nowością jest to, że mając odtwarzacz SACD można tej płyty posłuchać w dwóch wersjach: w oryginalnej wersji nagranej podczas koncertu 9 listopada 1962 r. w Herkulessaal der Residentz w Monachium oraz wersji zremasterowanej. Dla prawdziwych audiofilów to ciekawa możliwość usłyszenia wszystkiego, co da się zrobić obecnie z analogowym nagraniem poprawiając jego jakość. Różnice między nagraniami są zaskakujące.

Angelika Przeździeń



ERNEST CHAUSSON

1855-1899

Koncert na fortepian, skrzypce i kwartet smyczkowy D-dur op. 21;

Kwartet smyczkowy c-moll op. 35

Bruno Canino, fortepian; Piotr Pławner, skrzypce; Kwartet Śląski

Radio Katowice PRK CD062 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 68'54"

☆☆☆☆☆

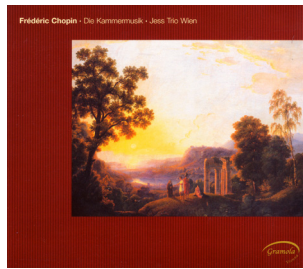
Jeden z czołowych polskich kwartetów smyczkowych – Kwartet Śląski, mający wielkie zasługi w promocji muzyki polskiej tym razem wybrał na kolejną swoją płytę dwa utwory Ernesta Chaussona. Do nagrania zaproszono dwóch wybitnych artystów: włoskiego pianistę Bruno Canino oraz polskiego skrzypka, laureata Konkursu Wiolinistycznego im. Henryka Wieniawskiego – Piotra Pławnera.

Sam pomysł wydaje się ciekawy, prezentuje bowiem mało znane polskiej publiczności utwory kameralne Ernesta Chaussona, którego twórczość zazwyczaj kojarzy się

wylącznie z jego *Poematem na skrzypce i orkiestrę* op. 25, stale utrzymującym się w repertuarach również artystów polskich. Sama twórczość tego francuskiego kompozytora drugiej połowy XIX w. nie jest liczna pod względem ilościowym i manifestuje się głównie poprzez muzykę kameralną. Na płycie utrwalono dwa dzieła z tego właśnie dzieła dorobku twórczego Chaussona: *Koncert na fortepian, skrzypce i kwartet smyczkowy* op. 21, który mógłby się nazywać – ze względu na zastosowaną obsadę – sekstem oraz *Kwartet smyczkowy c-moll* op. 35. Pierwsze z wymienionych dzieł jest swoistą ciekawostką: w miejsce orkiestry symfonicznej kompozytor wprowadził kwartet smyczkowy, towarzyszący dwóm solowym instrumentom: fortepianowi i skrzypcom. Dzieło to bywa także nazywane właśnie *Sekstem*, choć – jak można przeczytać w dołączonym komentarzu do książeczki autorstwa Aleksandry Koniecznej – wbrew intencjom samego kompozytora.

Miła dla ucha i bezpretensjonalna muzyka może zachwycić niejednego słuchacza. Przyciągają się do tego zarówno same dzieła, jak i znakomite interpretacje śląskich artystów w *Kwarteście smyczkowym* oraz z towarzyszeniem dwójga wytrawnych solistów i kameralistów jednocześnie: Bruno Caniniego i Piotra Pławnera. Zwraca uwagę znakomita współpraca wszystkich muzyków biorących udział w nagraniu. Daje się to zauważyć już w majestatycznym wstępie do *Koncertu*, w którym wszystkie instrumenty smyczkowe prowadzą melodię unisono na tle wirtuozowskich pasażów na fortepianie. Klimat tego dzieła pozwala na swobodne, niezbyt nieskrępowane muzykowanie, w mniejszym zaś zakresie na wirtuozerię, której jednakże nie brakuje w tym dziele. Daje się zauważyć spójne brzmienie, zespolenie wszystkich wykonawców. Doskonała współpraca artystów zachwyca zarówno we fragmentach o niewielkich, dwuosobowych (głównie skrzypce i fortepian) wystąpieniach instrumentalnych, ale także we fragmentach tutti. Zachwycają pełne śpiewności, liryzmu i ciepła części wolne, o charakterze kantylenowym. Świetne, wyważone proporcje, choć fortepianu mogło być w nagraniu trochę więcej. W moim przekonaniu jego brzmienie, usytuowane przez reżysera na drugim planie pozostawia pewien niedosyt. W niczym nie umniejsza to jednak wartości tej wybitnej płyty, którą miłośnicy muzyki kameralnej z pewnością będą usatysfakcjonowani.

Marcin T. Łukaszewski



**FRYDERYK CHOPIN
1810-1849**

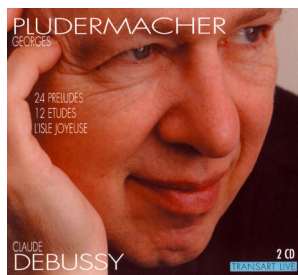
Utwory kameralne
Jess Trio Wien
Gramola 98769 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 77'38"
☆☆☆

Twórczość kameralna Fryderyka Chopina na tle jego bogatej spuścizny na fortepian solo pozostaje stosunkowo nieliczna, choć nie można o niej powiedzieć, że ma ona znaczenie marginesowe. Ogółem dorobek kameralny naszego narodowego twórcy obejmuje trzy dzieła na fortepian i wiolonczelę: *Polonaise brillante C-dur* op. 3 i *Sonatę g-moll* op. 65 oraz *Grand Duo concertant* na tematy z *Roberta Diabla* Meyerbeera, ponadto *Trio fortepianowe g-moll* op. 8 oraz *Wariacje E-dur* na temat *Kopciuszka* Rossiniego (autorstwo jest niepewne). Tradycyjnie przyjmuje się, że *Wariacje* wyszły spod pióra Chopina, ale nie więcej na ten temat nie wiadomo. Na flecie grywał amatorsko ojciec kompozytora – Mikołaj Chopin. Być może dla niego zostały wariacje napisane. Wszystkie wspomniane utwory kameralne, poza pieśniami, które także zaliczają się do tej grupy utworów, znalazły się na płycie nagranej przez Jess Trio Wien. Miłośnicy muzyki Fryderyka Chopina mają więc szansę poznania jego całej twórczości kameralnej na przykładzie jednego albumu.

Ciekawostką tego fonogramu jest nagranie *par excellence* rodzinne; Jess Trio Wien tworzy bowiem rodzeństwo muzyków: Johannes Jess-Kropftisch – fortepian, Elisabeth Jess-Kropftisch – skrzypce i Stefan Jess-Kropftisch – wiolonczela. Partię fletu w *Wariacjach* realizuje natomiast Luisa Sello. Nagranie niniejsze nie pozostaje jednak na poziomie domowego muzykowania. Trio jest zespołem zawodowym, a o jego licznych osiągnięciach można przeczytać w dołączonej do płyty książeczce. Tym niemniej jest kilka mankamentów, które w odbiorze tego nagrania przeszkadzają. Możliwe, że przyczyna leży (jak mi się wydaje) w niezbyt dobrej reżyserii nagrania. Dźwięk został nagrany zbyt blisko, co niestety odśladnia „kuchnię”. Słychać to np. w *Poloniezie*, gdzie brzmienie wiolonczeli, choć ładne i głębokie, bywa ostre, zaś w wysokim rejestrze wykonawca nie zawsze jest precyzyjny pod wzglę-

dem intonacyjnym; z kolei w *Grand Duo* zauważyć można ostry atak dźwięku forte w partii wiolonczeli, a niekiedy także pewien „szmerowy” rodzaj brzmienia. Pod względem realizacji nagrania lepiej wypada *Trio*, w którym ujawnia się ponadto dobre partnerstwo wykonawców, zauważalne zwłaszcza w partiach instrumentów smyczkowych. Odnosi się jednak wrażenie, że pianista – choć fortepian (i trzeba to podkreślić) ma w tych utworach rolę wiodącą – zbyt szeroko korzysta ze swojego prymatu. Johannes Jess-Kropftisch jest doskonałym kameralistą. Jednakże dźwięk fortepianu w tym nagraniu przeszkadza; jest mało zróżnicowany pod względem barwy, bywa także ostry i twardy. Trudno też zrozumieć intencje wykonawców w chopinowskich finałach (tria, sonaty i w samym polonezie), utrzymanych w stylistyce alla pollacca. Tej właśnie polskiej specyfiki zupełnie nie wyczuwa się w nagraniu austriackich kameralistów. Przyszyły się nieco żywsze tempa i lżejszy charakter. Nie zachwyca też brzmienie samego fortepianu, który prawdopodobnie (co słychać) nie jest instrumentem koncertowym, głucho brzmi w dolnym rejestrze, ostro zaś w sopranie, i nie zawsze jest precyzyjnie dostrojony. Są jednakże w tym nagraniu momenty naprawdę piękne, jak choćby *Largo* w *Sonacie*, gdzie ujmuje subtelny nastrój, ładny dźwięk i głębia wyrazu. Zresztą *Sonata* wypada w tym nagraniu znacznie lepiej niżeli pozostałe utwory na fortepian i wiolonczelę.

Marcin T. Łukaszewski



**CLAUDE DEBUSSY
1862-1918**

Preludia vol. 1 i 2; Etiudy vol. 1 i 2; L'Isle joyeuse
Georges Pludermacher, fortepian
Transart TR128 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 125'54"
☆☆☆☆☆

Znakomity francuski pianista, Georges Pludermacher, znany jest z zamiłowania do utrwalania na płytach kompletów dzieł jednego gatunku. Dość wspomnieć jego nagrania sonat i *Wariacji nt. Diabellego* Ludwiga van Beethovena oraz sonat Franza Schuberta – utrwalonych dla wytwórni Transart. Tym razem dla tej samej firmy artysta zdecydował się zarejestrować dwa cykle

dzieł Claude'a Debussy'ego: *Preludia* i *Etiudy* (po dwa zeszyty obu gatunków) oraz wspaniała fortepianowa fresk – *L'Isle joyeuse* (*Radosna wyspa*).

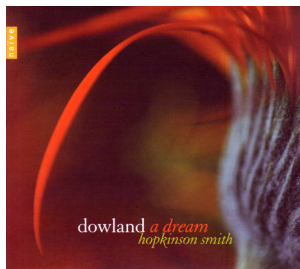
Nie jest rzeczą łatwą zmierzyć się z kompletem *Preludiów* Debussy'ego, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że miniatury te zostały wcześniej utrwalone – by przywołać tylko dwa znaczące przykłady – przez Arturo Benedettiego Michelangeliego oraz Krystiana Zimmermana. Trudno nie odnieść się do tych rejestracji, tak różnych pod względem kolorystyki i interpretacji, ale uważanych za wzorcowe. Każdy pianista podejmujący wyzwanie jakim jest realizacja cyklu *Preludiów* Debussy'ego musi mieć świadomość nieuchronnego nasuwania się skojarzeń z tamtymi, legendarnymi już nagraniami. Zapewne miał taką świadomość także Georges Pludermacher i można przypuszczać, że przywołane powyżej nagrania są mu znane. Podjął jednakże to wyzwanie i – trzeba przyznać – udało mu się tego dokonać z dużym powodzeniem. Warto nadto zauważyć, że jest to nagranie live, zarejestrowane w 2003 r. w Conservatoire National de Reims, podczas festiwalu *Flâneries Musicales d'Eté de Reims*.

Francuski pianista postawił na interpretację kolorystyczną. Całkowicie inna jest wszakże jego wizja od eterycznych, cieniowanych propozycji Michelangelo czy roziskrzonych, pełnych wielobarwności kreacji Zimmermana. Pludermacher jest perfekcyjny pod względem technicznym, dba o lekkość artykulacji (np. w *I Etiudzie z I Zeszytu*, zabawnej przez swoje świadome nawiązania do Czernego, lub w *III Etiudzie z II Zeszytu*). Dbałość Francuza w zakresie kreowania i różnicowania nastrojów wyraża się poszukiwaniem rozmaitych odcieni barwowych i dynamicznych (zwłaszcza w preludiach).

Grając w całości cykle lub utwory jednego gatunku, łatwo popaść w monotonię. Rzeczą szczególnie trudną jest umiejętność znalezienia odmiennego dla każdej miniaturowi nastroju, barwy i zapręgnięcia takich środków techniki pianistycznej (głównie artykulacyjnych), które pozwolą stworzyć odrębność nastrojów tak wielorakich i tak niekiedy u Debussy'ego zaskakujących. Niewątpliwie Pludermacher dążył do tego podczas zarejestrowanego koncertu i udało mu się większość z tych zamierzeń zrealizować (jak np. zmienność nastrojów i barw w *V Etiudzie z II Zeszytu*). Niektóre utwory wydają się być zagrane jednakże zbyt jednorodnie (np. *VI Etiuda z II Zeszytu*). Mam wrażenie, że pod jego palcami znacznie lepiej brzmią preludia niżeli etiudy, w których pianista poszukuje czynnika wirtuozowskiego, a ten w pew-

nym stopniu zaciera inne elementy. Nie mogę się jednak oprzeć przekonaniu, że w muzyce Claude'a Debussy'ego jest jeszcze wiele do odkrycia. Do granic możliwości udało się to wyszukać Krystianowi Zimermanowi, ale polski pianista postawił nacisk na żywiołowe interpretacje, pełne niemalże ognistych barw i to odróżnia jego wzięcie od nagrania Artura Benedettiego Michelangieliego. Z kolei propozycja Pludermarchera sytuuje się mniej więcej pomiędzy tymi dwoma przytoczonymi propozycjami. Artysta nie popada w skrajności, poszukuje wizji, w której byłoby miejsce i dla rozmigotanych barw, i dla odcieni subtelniejszych, o zróżnicowanych obliczach. Jakkolwiek nagranie to jest bardzo dobre i należy się słowa najwyższego uznania francuskiemu artyście, to jednak ośmielię się na postawienie tezy, że nagrania Benedettiego i Zimermana wyznaczyły pewną, wysoką poprzeczkę, którą trudno przeskoczyć...

Marcin T. Łukaszewski



JOHN DOWLAND 1563-1626

A dream – utwory lutniowe

Hopkinson Smith, lutnia

Naïve E 8896 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 69'26"

☆☆☆☆☆

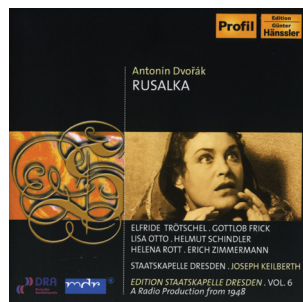
Płyta z gatunku dla każdego – bo nie sądzę, by znalazł się choć jeden słuchacz, który odniósłby się do niej z niechęcią. Za to ocena wartości artystycznej nie jest łatwa, bo to instrument nie tak często spotykany. „Markowy” wykonawca pozwala z zaufaniem wsłuchiwać się w słodkie tony lutni, prowadzi słuchacza za rękę w wyjątkowy świat brzmień zaprojektowanych z wdziękiem przez twórcę dojrzałego renesansu...

Hopkinson Smith próbuje przekonać odbiorców, że Dowland był w stanie zamknąć w samej materii dźwiękowej nie tylko melodie, polifonie, ale również treść poetycką. Nie wszystkim nam uda się dojrzeć na tyle, by pojąć myśl wykonawcy. Na zrozumienie tej klasy artystów potrzeba czasu. Czasu na zanurzenie się w ich sztukę, na poznanie ich wrażliwości i świata emocji, aby po okresie inkubacji uchwycić intuicyjnie ich język. Zastanawiam się, co jest bardziej fascynujące, czy spotkanie z kompozycją czy z interpre-

tacją? Wiele już na ten temat napisano skupiając się na tym, jak daleko wykonawca może się posunąć nie niszcząc dzieła i jego twórcy. Tutaj należy zastanowić się nad kwestią, na ile interpretacja tworzy dzieło w jego istocie? Nie wyobrażam sobie przypadkowego muzyka, który mógłby zainteresować tym repertuarem innych. Najprawdopodobniej, po prostu nie poradziłby sobie z logiką, emocją, tembrem... Dla takiej muzyki potrzeba Wykonawcy-Twórcy i takim właśnie okazał się Hopkinson Smith. Tego mogą zazdrościć mu inni wirtuozi instrumentów strunowych, umiejętności tworzenia wspólnie z kompozytorem i na równi z kompozytorem.

Wielokrotnie nagradzany Hopkinson Smith staje w szeregu z artystami tej klasy co Savall. To dzięki takim artystom uczymy się co znaczy słowo Muzyka.

Michał Szulakowski



ANTONÍN DVOŘÁK 1841-1904

Rusalka – opera w 3 aktach

Elfrida Trötschel, sopran; Helmut Schindler, tenor; Ruth Lange, sopran; Gottlob Frick, bas; Helena Rott, alt; Erich Zimmermann, tenor; Lisa Otto, sopran; Kurt Preuß, tenor
Chor der Staatsoper Dresden
Sächsische Staatskapelle Dresden
Joseph Keilberth, dyrygent

Profil PH06031 • w. 2006, n. 1948 • ADD, 122'38", 2CD

☆☆☆☆☆

Publikując od kilku lat na łamach pisma **Muzyka21** recenzje płytowe, wielokrotnie miałem okazję z dużym uznaniem wypowiadać się o nagraniach, które dzisiaj można już określić jako historyczne. Wśród licznych czynników, składających się na pozytywny odbiór dawnych rejestracji fonograficznych, z pewnością ogromne znaczenie należy przypisać niekłamanej pasji, z jaką ówczesni wykonawcy odnosili się do swojej profesji. Niezwykłym przykładem wielkiej determinacji artystów, jak również ekipy realizatorów, może być nagranie opery *Rusalka* Antoniego Dwořaka, dokonane 13 października 1948 r. dla rozgłośni radiowej Mitteldeutschen Rundfunks.

Czytając informacje zawarte w książeczce, nie sposób nie wyrazić słów uznania dla wszystkich osób

związanych z tą realizacją. W bardzo trudnych, powojennych warunkach, w nieogrzewanej sali, często siedząc w płaszczach, bez odpowiedniego zaplecza technicznego, dokonano nagrania, które do dzisiaj zachwyca emanującą z niego energią. Niezależnie od pochwał należnych realizatorom (całości rejestracji dokonano za pomocą dwóch mikrofonów!) komplementy należy skierować także pod adresem Holgera Siedlera, który podjął się restauracji i remasteringu materiału źródłowego. Dźwięk płynący z płyt jest niemal doskonały, choć naturalnie trzeba pamiętać o parametrach zapisu fonograficznego sprzed ponad pół wieku. Na uwagę zasługuje przede wszystkim bardzo duża, jak na monofoniczny (choć ustereofoniczny) materiał, głębia przestrzeni oraz szerokie spektrum dynamiczne, niewiele ustępujące nagraniom współczesnym. W tym miejscu chciałbym zauważyć, że dotychczas znany był zapis *Rusalki* w tej samej obsadzie lecz zrealizowany (według notki edytorskiej) dwa miesiące później. Grudniowy zapis stanowił źródło dla rekonstrukcji wydanej w 2003 r. pod szyldem firmy Relief. Być może był to ten sam materiał, który wcześniej posłużył za bazę dla płyt winylowych, które ukazały się w roku 1951 nakładem firmy Urania. Nie udało mi się jednak znaleźć potwierdzenia na istnienie dwóch kompletów taśm. Być może zatem ów materiał grudniowy pochodził z rejestracji transmisyj radiowej materiału październikowego?

Pomijając stronę techniczną, trzeba przyznać, że również od strony artystycznej omawiane nagranie stoi na wysokim poziomie. W pierwszym kolejności należy wymienić doskonale prowadzenie całości przez Josepha Keilbertha, który w okresie drugiej wojny światowej przebywał w Pradze, gdzie miał okazję gruntownie zapoznać się z twórczością Antoniego Dwořaka. Faktycznie, zarówno w doskonałej grze Dreźnieńskiej Staatskapelle, jak i w prowadzeniu fraz przez solistów (pomimo wykonania opery w języku niemieckim), wyczuwa się duże zrozumienie muzyki Dwořaka. Niezwykle pięknie, wręcz symfonicznie, brzmią liczne fragmenty instrumentalne. Wystarczy tylko jako przykład przytoczyć tło muzyczne sceny *Rusalki* i *Jeżibaby* z I aktu. Właściwie w każdym fragmencie opery orkiestra spisuje się bez zarzutu. Osobne brawa należą się sekcji instrumentów dętych blaszanych, która doskonale realizuje nietatwe fragmenty imitujące brzmienie rogów myśliwskich towarzyszących pojawieniu się Księcia w I akcie.

Wśród solistów biorących udział w nagraniu odnajdujemy całą obsadę premierowego wystawienia *Rusalki* w Dreźnie w dniu 30 stycznia

1948 r. Kilka miesięcy śpiewania partii na scenie z pewnością miało pozytywny wpływ na swobodę wykonawczą przed mikrofonem. Partię tytułową powierzono Elfridzie Trötschel, śpiewaczce obdarzonej pięknym, miękkim, choć może niezbyt bogatym w alikwoty sopranem lirycznym. Najsłynniejszą z całej opery arię – apoteozę do księcia – śpiewa ona bardzo wzruszająco, choć momentami jakby oszczędnie. Dopiero w następującej po arii scenie z *Jeżibabą*, Trötschel zaczyna pokazywać właściwe możliwości swojego głosu. W roli więdźmy doskonale pokazała się Helena Rott, z największą łatwością pokonująca liczne, szerokie interwały i operująca głosem z jednakową swobodą w niskim, jak i w wysokim rejestrze oraz, co warto podkreślić, artykułująca tekst z niezwykłą precyzją. Podobną, bardzo dobrą dykcją odznacza się również Gottlob Frick kreujący partię Wodnika. Odrobinę mniej podoba mi się natomiast Helmut Schindler w roli Księcia. Choć niewątpliwie śpiewak ten wykazuje się dużymi umiejętnościami wokalnymi (bardzo piękne frazy w scenie z II aktu, chociaż wysokie tony nieco wymuszone), to jednak partię swoją wykonał trochę zbyt „po niemiecku”.

Na zakończenie można jeszcze tylko dodać, że omawiane wykonanie przez długie lata, aż do ukazania się słynnej produkcji Supraphonu z roku 1982 (z doskonale śpiewającymi: Gabrielą Benačková i Wiesławem Ochmanem), było niepiasnym wzorcem wykonawczym najsłynniejszej baśni operowej Antoniego Dwořaka.

Ziemowit Wojtczak



MANUEL HIDALGO 1953

Nuut na akordeon i orkiestrę; Introdution und Fuge na akordeon i orkiestrę; Gran Nada na akordeon i orkiestrę

Teodoro Anzellotti, akordeon

WDR Sinfonieorchester Köln

Peter Rundel, dyrygent

Winter & Winter 910 117-2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 42'27"

☆☆☆☆

Niezwykle ciekawe opakowanie płyty i minimum informacji zawartych w dodanej nocie edytorskiej mogą zainteresować potencjalnego słuchacza do sięgnięcia po ten krą-

żek z utworami na akordeon i orkiestrę, mało znanego u nas hiszpańskiego kompozytora, rocznik 1953. Książeczka, zawiera abstrakcyjne obrazy Jerry'ego Zeniuka oraz cytaty z Fryderyka Nietzschego. Taka zawartość sprawia, że utwory stają się trudniejsze do oceny, niż pozornie się wydaje. Mają one oczywiście związek z utworami Hidalgo, który jest zdeklarowanym post-serialistą, używającym języka i metody wypracowanych przez Antona Weberna. Niezwykle ważny jest także postmodernistyczny kontekst jego utworów, w którym znajdujemy odwołania do muzyki klasycznej i awangardowych gestów.

Nuut na akordeon i orkiestrę (1992) jest niezwykłym studium neo-impresjonizmu, choć z bardzo osobliwą różnorodnością przejawiającą się w piskliwym dźwiękach akordeonu oraz żywych akcentach w orkiestrze. Bardziej zwarty, przystępny i oddziałujący bezpośrednio na słuchacza jest *Introduktion und Fuge: adaptacja ostatniej części Sonaty fortepianowej op. 106 Beethovena na akordeon i orkiestrę* (2004). Słuchając tej kompozycji od razu na myśl przychodzi podobna transkrypcja stworzona przez Weberna Bachowskiego *Ricercar z Das Musikalisches Opfer*, chociaż kompozycje te różnią się między sobą charakterem. Hidalgo bawi się wzorem, podchodzi do tej kompozycji z dużą dozą humoru, podczas gdy kompozycja Weberna jest śmiertelnie poważną, naukowo przemyślaną strukturą. *Gran Nada na akordeon i orkiestrę smyczkową* (1996-97), w porównaniu z pierwszymi dwoma, nie daje się sklasyfikować. Trudno w niej znaleźć muzyczne gesty i idee, które przyświecały pozostałym utworom.

Akordeonista – Teodoro Anzelotti, wraz z WDR Sinfonieorchester Köln pod dyktando Petera Rondela przekazują żywą i bardzo barwną muzykę. Dźwięk jest wyrazisty i dobrze zrównoważony, choć momentami trochę za głośny.

Angelika Przeździek



GUSTAV MAHLER
1860-1911

Symfonia nr 8
Christine Brewer, Soile Isokoski, Juliane Banse, sopran; Birgit Remmert, Jane Henschel, mezzosopran; Jon Villars, tenor; David Wilson-Johnson, baryton; John Relyea, bas

City of Birmingham Symphony Chorus; London Symphony Chorus; City of Birmingham Symphony Youth Chorus; Toronto Children's Chorus; City of Birmingham Symphony Orchestra
Sir Simon Rattle, dyrygent
EMI Classics 5 57945 2 • n. 2005, n. 2004 • DDD, 89'00", 2CD
☆☆☆☆

Nagrań tej najbardziej znanej symfonii Mahlera jest bardzo dużo. Prawie każdego roku pojawiają się kolejne. Mamy też naszą polską wizję tego dzieła, zrealizowaną przez Antoniego Wita (Naxos). Wśród mnogości wykonań bardziej przekonujące wydają się być choćby wizje Bernsteina, Kubelika, Soltiego. Nagranie prowadzone przez Sir Simona Rattle'a zrealizowane zostało podczas koncertu w 2004 r. w Birmingham.

Ta wspaniała symfonia-kantata-hymn, zbliża się bardziej do opery. Wskazują na to zarówno partie solowe, jak i potężne, masywne brzmienia chórów. Nie sposób jednak wykonać tego monumentalnego dzieła w inny sposób. Sama obsada wymaga licznej rzeszy wykonawców (stać przypisana tej symfonii nazwa *Symfonia Tysiąca*). Wiele tu odniesień symbolicznych, jak choćby trzydziwkowa komórka złożona z dwóch kwart czystych; te trzy dźwięki mogą symbolizować Trójcę Świętą, albo tylko Trzecią Osobę Boską – Ducha Świętego, do którego skierowany jest hymn *Veni Creator Spiritus* – pierwsza część dzieła. Może do tego nawiązywać też tonacja – Es-dur (trzy bemole). Miejscami melodii hymnu skłania się wprost do pierwowzoru gregoriańskiego. Septyma zaś, na którą składa się ów czołowy motyw kwartowy może symbolizować siedem darów Ducha Świętego. *Symfonia* Mahlera wydaje się więc zawierać ukryte, ale świadome i głębokie odniesienia teologiczne.

W propozycji Rattle'a nieco brakuje spójności formy, w samej zaś realizacji nagrania od strony reżyserii dźwięku brakuje przestrzeni; dźwięk wydaje się być suchy, zduszony, matowy. Już w pierwszej części zbyt rozwlekłe wydają się jej niektóre fragmenty, przez co forma tego dzieła traci na zwartości. Oczywiście partie orkiestrowe, chóralskie i solowe wykonane są pod każdym względem znakomicie. Jest w tej propozycji rozmach, potęga, ale też nie dało się ukryć takich mankamentów, jak brak precyzji i selektywnego brzmienia potężnej masy dźwiękowej połączonych chórów. Wspaniale jest natomiast doprowadzenie do repriży w finale pierwszej części – fantastyczne apogeum całego odcinka – erupcja radości. Nie do końca przekonują jednak partie solowe (głównie żeńskie). Znakomicie wyeksponowano kontrast pomiędzy częściami. *Veni*

Creator kończy się wybuchem brzmienia, emanacją ekspresji, natomiast część druga, będąca umuzycznioną wersją finałowej sceny *Fausta* Goethego, rozpoczyna się delikatnie, tajemniczo, niemalże intymnie. Wspaniale są ostatnie fragmenty dzieła (od nr 18), będące jednym wielkim, potężnym crescendo, którego kulminacją jest ostatnie przypomnienie motywów z pierwszej części dzieła, potężne tutti, zakończone interwencją odrębnej sekcji blachy, która występuje dopiero na samym końcu dzieła, przypieczetowując niejako finał dzieła – symboliczne zwycięstwo dobra nad złem.

Marcin T. Łukaszewski



FELIKS MENDELSSOHN
1809-1847

Symfonia nr 1 c-moll op. 11; Symfonia nr 5 D-dur op. 107 Reformacyjna
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR
Roger Norrington, dyrygent
Hänssler Classics CD 93.132 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 73'03"

Muzyka21
płyta miesiąca



FELIKS MENDELSSOHN

Symfonia nr 3 a-moll op. 56 Szkocka; Symfonia nr 4 A-dur op. 90 Włoska
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR
Roger Norrington, dyrygent
Hänssler Classics CD 93.133 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 79'45"

Muzyka21
płyta miesiąca

Dwa bliźniacze, ale wydane jako niezależne, albumy zawierają cztery z pięciu symfonii Feliksa Mendels-

sohna-Bartholdy'ego. W nagraniu nie uwzględniono jedynie wokalnie-instrumentalnej *II Symfonii-kantaty „Lobgesang”*.

Nagranie jest próbą klasycznego ujęcia symfonii Mendelssohna. Wyraża się to na przykład grą instrumentów smyczkowych lekkim smyczkiem i bez wibracji. Odnosi się wrażenie, że taki charakter bliższy jest symfoniom Haydna, ale sama faktura tych symfonii zbliża je właśnie ku porządkowi klasycznemu. Brzmienie „smyczków” różnicowane jest ponadto w nagraniu zmianą ich ilości (wskazano to w książeczce). I tak, w częściach szybkich obsada kwintetu jest większa aniżeli w częściach wolnych, w których np. partię pierwszych skrzypiec zredukowano z 14 do 8. Dzięki temu brzmienie orkiestry staje się bardziej „przeźroczyste”. Ponadto muzycy grają na instrumentach historycznych, zaś interpretacja jest, na co wskazuje również sam Sir Roger Norrington, zorientowana historycznie. Stąd nie tylko instrumenty z epoki i odpowiednia obsada, ale także dawne rodzaje artykulacji. Powracając do sprawy wibracji, warto zauważyć pewną szczególną cechę, na którą wskazuje dyrygent. Otóż gra bez wibracji takiej, jaką znamy z wykonań XX-wiecznych, była typowa dla każdej orkiestry od Bacha począwszy aż na Mahlerze skończywszy. Beethoven, Mendelssohn, Brahms i Wagner nigdy nie słyszeli orkiestry symfonicznej grającej z wibracją. Dla ówczesnych zespołów orkiestrowych gra bez wibracji była czymś całkowicie naturalnym. Wibracja była natomiast elementem dekoracyjnym w grze solowej.

Ukazano przy tym zróżnicowany charakter poszczególnych symfonii. *Szkocka*, najdłuższa ze wszystkich instrumentalnych symfonii Mendelssohna, trwająca ponad 40 minut, zagrana jest ze znakomitą oddaniem jej dramatycznego charakteru w pierwszej części, lekkością i pogodnego nastroju w *Scherzu*, niezwykle śpiewnej kantyleny w części „wolnej”, wreszcie majestatycznego finału. Zwracają uwagę punktualne, bardzo precyzyjne interwencje poszczególnych sekcji (np. blachy w *Scherzu Szkockiej*). Podobną lekkość i pogodny charakter znajdujemy w tak lubianej przez słuchaczy *Symfonii Włoskiej*. Historycznie zorientowana gra pozwala na ukazanie głównego tematu, prowadzonego przez pierwsze skrzypce przy repetowanych, ostinatowych akordach w sekcji instrumentów dętych drewnianych, melodii tematu I, ukazanego lekko, ale i bardzo śpiewnie. Gra bez wibracji nie musi w żadnym wypadku oznaczać braku romantycznej ekspresji. Bardzo lekka fuga w finale pierwszej części *Włoskiej* mogła zostać zagrana w ten sposób właśnie tylko dzięki takiemu, historycznemu ukierunkowaniu interpretacji.

W piątą, ostatnią *Symfonię D-dur*, zacytował Mendelssohn w finale bachowski chorał *Ein feste Burg ist unser Gott*, stąd właśnie nazywana jest ona *Reformacyjną*, również ze względu na fakt, że została napisana dla uczczenia 300. rocznicy Reformacji i ruchu luteranckiego.

Obu płytom towarzyszą komentarze wygłoszone przez Sir Rogera Norringtona podczas koncertów. Nagrano je (w języku angielskim) jako dwie ostatnie ścieżki na obu płytach. Dyrygent przybliżył idee związane z wykonaniem symfonii Mendelssohna z zachowaniem ich historycznego charakteru. Ten sam tekst został nadto umieszczony w książeczkach. Norrington omawia elementy specyficznego stylu gry, który określa mianem „Der reine Ton” – czysty dźwięk. To specyficzne brzmienie orkiestry było charakterystyczne dla orkiestr niemieckich aż do lat 30. XX w.

Obie płyty są częścią cyklu nagrań zrealizowanych podczas koncertów prowadzonych przez Rogera Norringtona z Orkiestrą Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, odbywających się regularnie w sali Liederhalle w Stuttgarcie.

Marcin T. Łukaszewski



WOLFGANG AMADEUS MOZART
1756-1791

Koncerty fortepianowe nr 17 i 20
Piotr Anderszewski, fortepian
Scottish Chamber Orchestra
Virgin Classics 3446962 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 62'44"

Muzyka21
płyta miesiąca

Po 21. i 24. z Sinfonią Varsovia pięć lat temu, dziś przyszedł czas na 20. i 17. Tym razem koncerty Mozarta zostały nagrane przez Piotra Anderszewskiego ze szkocką orkiestrą dyrygowaną z fortepianu, w Usher Hall w Edynburgu. Perfekcyjny prezent z okazji okrągłej rocznicy urodzin Wolfganga Amadeusza. Prezent, który pomimo zalewających teraz rynek wydawnictw mozartowskich (premier i wznowień – wiadomo, że w Roku Mozartowskim się sprzedadzą!), na pewno nie pozostanie niezauważony. Ignacy Jan Paderewski podał kiedyś taki przepis na artystę: „jeden procent talentu, dziewięć procent szczęścia i dziewięćdziesiąt procent

pracy”. Czy wobec tego Mozart był artystą, czy „po prostu” geniuszem? A co z Anderszewskim? Wciąż pod wrażeniem jego niezwykle interesujących interpretacji partit Bacha i ubiegłorocznych kompozycji Szymanowskiego, zasiadamy teraz w fotelu przed odtwarzaczem CD z dużymi oczekiwaniami. Jaki będzie Mozart? Moją uwagę zwróciło od razu doskonale porozumienie pomiędzy solistą a dyrygowaną przez niego orkiestrą, zarówno wtedy, kiedy zespół stanowi tło dla jego partii, jak i w momentach dialogu. Mam wrażenie, że Anderszewski grając Mozarta zdaje sobie sprawę z odpowiedzialności, jaka ciąży na wszystkich wykonawcach tych koncertów. Każdy ton jest przemyślany i wyważony, bardzo dokładny. Na szczęście nie przeszkadza to pianicie bawić się dźwiękiem np. w niezwykle pogodnym *Allegro* w *Koncercie G-dur*, a zaraz potem rozmarzyć w przepięknym, natchnionym *Andante*. Perfekcyjna kadencja *Koncertu d-moll*, obok delikatna *Romanse...* Wszystko pod kontrolą, a jednocześnie mamy cudowne kontrasty, na które czekamy. Lekkość i natchniona melancholia, śmiech przez obcych. To właśnie wrażliwy na Mozarta Anderszewski. Warto kupić, nie tylko przez wzgląd na ugruntowaną już pozycję wykonawcy...

Dorota Staszkievicz



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symfonia nr 40 g-moll; Balet z opery Idomeneo; Symfonia nr 41 C-dur Jowiszowa
Marc Minkowski, dyrygent
Les Musiciens du Louvre
Archiv Produktion 477 5798 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 78'09"

Muzyka21
płyta miesiąca

Kij włożony w mrowisko, czyli pierwsza mozartowska płyta Minkowskiego – od początku wiadomo, że wzbudzi estetyczne spory. Uwielbiający niespodzianki ekstrawaganci dyrygent jest uznawany za jednego z ciekawszych wykonawców oper Mozarta (w 1997 r. odbył się jego entuzjastycznie przyjęty debiut na festiwalu w Salzburgu, gdzie połączone zespoły Mozarteum i wiedeńskiej Staatsoper pod jego batutą wykonały

Uprowadzenie z seraju), jednak nigdy dotąd nie pokusił się o wydanie płyty z muzyką operową tego kompozytora. Kiedy już się zdecydował, to oczywiście przewrotnie wybrał nie operę a symfonię. Ponieważ lubi wyzwania, więc żeby od razu było trudniej, wybrał dwie najbardziej znane, nagrywane wiele razy przez najslawniejszych dyrygentów i orkiestry.

Niestrudzony propagator muzyki dawnej w muzyce Mozarta instynktownie stawia na namiętność i dynamikę. Bynajmniej nie uszczupla zespołu Les Musiciens du Louvre, czego można się było spodziewać po entuzjastce muzyki baroku, wręcz przeciwnie. Zamiast eterycznego brzmienia mamy potężną, wręcz romantyczną symfonię z nasyconymi niskimi rejestrami. Każdy fragment muzyki Mozarta jest u Minkowskiego inny. Pierwsza część *Jowiszowej* jakby zbyt wolna, niesamowicie patetyczna, w pierwszej części *Symfonii g-moll* – ciągłe pogania muzyków, pędząc do przodu. Dodatkowo nieprawdopodobna zabawa tempami w ramach każdej części symfonii przypomina o ogromnej różnorodności muzyki mistrza z Salzburga. Mozart w wykonaniu Minkowskiego znajdzie tyłu zwolenników, co przeciwników, ale na pewno płyta nie przejdzie niezauważona. Moim zdaniem warto ją kupić choćby dla dwunastominutowego finału baletowego *Idomeneo*, który oddziela obie symfonie. Po prostu rewelacyjny.

Dorota Staszkievicz



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Koncert fortepianowe KV 242, 365, 449
Jarosław Drzewiecki, Stanisław Drzewiecki, Tatiana Shebanova, fortepiany; Sinfonia Varsovia
Michael Zilm, dyrygent
Polskie Radio PR SACD 114 • w. 2006, n. 2004 • SACD, 71'51"
☆☆☆☆☆

Stanisław Drzewiecki, mimo swojego młodego wieku, znany jest już melomanom nie tylko polskim, ale i zagranicznym. Od najmłodszych lat koncertuje, prezentując się wcale nie w prostym, młodzieżowym repertuarze. Uznany za cudowne dziecko polskiej pianistyki obecnie musi jednak włożyć sporo pracy, by słuchacze docenili go także jako dojrzałego

artystę, świadomego swojej drogi. Buduje więc swój wizerunek, wydając m.in. kolejne płyty.

Krażek wydany w tym roku przez Polskie Radio prezentuje trzy niezwykle ciekawe kompozycje Wolfganga Amadeusza Mozarta. Są to utwory na fortepian z orkiestrą, jednak liczba tych instrumentów każdorazowo jest inna. Stanisław Drzewiecki w pełni prezentuje się jako solista w trzecim z nich, w *XIV Koncercie na fortepian i orkiestrę Es-dur* KV 449. Tu widać w pełni styl gry i sprawność techniczną młodego pianisty i w nim też pokazuje Drzewiecki, że stać go na wiele. Wprawdzie płyta nagrywana była rok przed Konkursem Chopinowskim, w którym Stanisław wziął udział (bez większych osiągnięć) i być może atmosfera, jaką w koncercie Mozarta artysta ten zbudował stanowi swego rodzaju pochodną jego przygotowań do konkursu. Brzmi bowiem Mozart trochę po Chopinowsku, a zwłaszcza czarna wolna część, *Andantino*, odznacza się liryzmem i zwiewnością charakterystyczną nokturnom Chopina. Trudno traktować to jednak jako zarzut. Technika młodego muzyka stoi na bardzo wysokim poziomie, wyczuwalne jest przemyślenie formy i zrozumienie dla niej. A że więcej w wymowie polskości niż austriackiego zacięcia, to jak dla mnie dodatkowa zaleta wykonania.

W drugim koncercie towarzyszy Stanisławowi Tatiana Shebanova, zaś pierwszy na płycie utwór grany jest przez tych samych muzyków z towarzyszeniem jeszcze Jarosława Drzewieckiego.

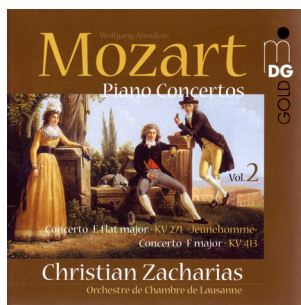
Nic tym kompozycjom zarzucić nie można. Sinfonia Varsovia pokazuje to, do czego przyzwyczała już swoich słuchaczy. Płyta bardzo przyjemna, repertuar ciekawy (rzadko bowiem koncerty Mozarta na 2 i 3 fortepiany pojawiają się na płytach). Zgranie solistów i rzetelność akompaniującego zespołu daje efekt ciekawy i godny uwagi. Polecam.

Agnieszka Okupska



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Koncert fortepianowe nr 9 i 10
Leif Ove Andsnes, fortepian i dyrygent; Norwegian Chamber Orchestra
EMI Classics 5 57803 2 • n. 2004, n. 2004 • DDD, 59'31"
☆☆☆☆☆



Koncerty fortepianowe: Es-dur KV 271, F-dur KV 413

Christian Zacharias, fortepian i dyrygent; Orchestre de Chambre de Lausanne

MDG 340 1298-2 • w. 2005, n. 2003/4 • DDD, 53'12"

☆☆☆☆



Koncerty fortepianowe nr 17 i 19

Paweł Badura-Skoda, fortepian i dyrygent; Prague Chamber Orchestra

Transart TR132 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 55'11"

☆☆☆☆



Koncerty fortepianowe: KV 415, 414, 449, 175, 488; Rondo KV 382

Jeremy Menuhin, fortepian

English Symphony Orchestra

Michael Bochmann, dyrygent

Nimbus NI 5749/50 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 139'25", 2CD

☆☆☆☆



Koncert fortepianowy nr 16

D-dur KV 451; Koncert na skrzypce i fortepian D-dur KV App. 56/KV 315; Sonata G-dur

na skrzypce i fortepian KV 379

Daniel Hope, skrzypce; Sebastian Knauer, fortepian

Camerata Salzburg

Roger Norrington, dyrygent

Warner Classics 2564 61944-2 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 70'46"

☆☆☆☆



utwory dla dwóch pianistów: Sonata B-dur KV 358; Andante i wariacje G-dur KV 501, Sonata F-dur KV 497, Fuga g-moll KV 401, Orgelstück für eine Uhr KV 608

Yaara Tal i Andreas Groethuysen, fortepian

Sony SK 93868 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 62'06"

☆☆☆☆

Przypadająca w tym roku 250. rocznica urodzin jednego z najgenialniejszych w historii muzyki kompozytorów nie musiała być wcale „dobrą okazją” do „przypomnienia” twórczości Mozarta. Muzyka tego artysty cieszy pokolenia słuchaczy bez względu na przypadające w kolejnych latach rocznice. Ale, czy chcemy czy nie, rocznica jest dobrą okazją do upamiętnienia dzieł danego kompozytora. W ostatnim czasie pojawiło się sporo nowych nagrań Mozarta. Są różne, tak pod względem wykonawczym, jak i samego podejścia do stylu gry, instrumentarium, technik wykonawczych itp. Mamy więc interpretacje dokonane na współczesnych Steinwayach, jak i na instrumentach historycznych. Pozwala to na dokonanie ciekawych analiz porównawczych. W przypadku koncertów fortepianowych normą staje się coraz powszechniejsze dyrygowanie od fortepianu. Cztery spośród poniżej omówionych płyt są zrealizowane w ten właśnie sposób.

Proponuję krótką wycieczkę po wybranych nagraniach z muzyką Wolfganga Amadeusza Mozarta, które zostały wydane w ubiegłym roku i dwa lata temu.

Leif Ove Andsnes nagrał dwa koncerty Mozarta z towarzyszeniem Norwęgii Chamber Orchestra, którą sam prowadzi od fortepianu. Nagranie to ujawnia próbę podejścia do gry stylowej (mała obsada orkiestry, lekki charakter zarówno partii fortepianu jak i orkiestry), ale nagrania dokonano na współczesnym fortepianie. Partia tego instrumentu znakomicie koresponduje z lekko brzmiącą orkiestrą. Zwraca uwagę

wdzięk, subtelność. Pianista gra dość powściągliwie, może z obawy, by nie uронić z charakterystycznego stylu mozartowskiego, który stara się wykreować. Nie popada przy tym w pewną manierę beethovenowską, która zdarza się pianistom. W obu koncertach wykorzystano kadencje napisane przez samego Mozarta. Urzekają zwłaszcza części środkowe: wiele w nich subtelności, ciepła, liryzmu. Wydaje się jednak, że owa subtelność, a raczej zachowawczość w grze pianisty, jest nieco przerysowana. Tempa w szybkich częściach są dość żywe, ale nie przesadzone. Ogólnie jest to nagranie interesujące, dobrze brzmiące (nieco przeszkadza jedynie trochę usunięty w cień fortepian), ale nie porywające.

W podobny sposób, dyrygując od fortepianu, utrwalił dwa mozartowskie koncerty Christian Zacharias z towarzyszeniem Orchestre de Chambre de Lausanne. W tym nagraniu także wykorzystano współczesne instrumentarium. Orkiestra, choć kameralna, brzmi masywniej niż omówiona powyżej Norwegian Chamber Orchestra. Pianista poszukuje stylu mozartowskiego, lekkością brzmienia, ale dokonuje tego w inny sposób niż Leif Ove Andsnes. Wydaje się, że Zacharias dba o wyrażenie większej ilości nastrojów, ale zachowuje podobną do Andsnesa lekkość. Gra bardziej wyraziście, a przez to bardziej przekonująco. Tempa w częściach żywych są raczej umiarkowane, powściągliwe. Gra Zachariasia wydaje się być – w porównaniu z grą Norwega – nieco bardziej romantyczna. Zwraca również uwagę różnica w podejściu do części środkowej w *Koncertie Es-dur KV 271*: w wykonaniu Leifa Ove Andsnesa brzmi ona żalobnie, mrocznie, z kolei w interpretacji Zachariasia – pomimo tonacji c-moll, w której utrzymana jest ta część – bardziej świetliście, delikatnie. Różni te nagrania od siebie także podejście do samego gatunku dźwięku fortepianu. Zacharias ciekawiej różnicuje barwę dźwięku, aniżeli Leif Ove Andsnes, który – jak wspomniano – nieco przesadnie usuwa się w cień, dbając o to, by nie utracić z owej mozartowskiej lekkości i subtelności, co powoduje, że jego gra staje się miejscami trochę mało naturalna. Wyraźnie słyszalne są również różnice w brzmieniu samej orkiestry.

Kolejne nagranie, także dyrygowane przez pianistę od fortepianu, to propozycja Paula Badura-Skody i towarzyszącej mu Prague Chamber Orchestra. Ten z kolei pianista postawił nacisk na interpretację wyważoną. Podobnie jak przedstawieni wyżej pianiści, Badura-Skoda dba o lekkość narracji, potoczny przebieg, ale zachowuje tempa umiarkowane. Również i w tym przypadku nagrań dokonano na instrumentach współczesnych. Zwraca uwagę nad-

zwyczajna wręcz lekkość i doskonała artykulacja w grze pianisty, choć – podobnie jak Andsnes i Zacharias – Paul Badura-Skoda stara się nie epatować siłą dźwięku. Używa dynamiki raczej stonowanej; forte pojawia się rzadko i na ogół jest jedynie lekko zarysowane. Orkiestra jest precyzyjna, ale bardziej mi odpowiada brzmienie obu wcześniej omówionych zespołów. Muzycy Praskiej Orkiestry Kameralnej grają wspólnie z wibracją.

Jeremy Menuhin, także samemu dyrygując od fortepianu, zdecydował się z kolei na nagranie pięciu koncertów Mozarta. To nagranie brzmi symfonicznie, masywnie ze względu na duży zespół orkiestrowy; sytuuje się w typie wykonania XX-wiecznych, od których się już raczej odchodzi. Ale to właśnie nagranie wydaje się być bardziej przekonujące aniżeli interpretacje omówione powyżej. Menuhin gra nadszyczą lekko, ale naturalnie, bez popadania w przesadne usuwanie się w cień, i unika nazbyt, jak mi się wydaje, przesadnego u innych pianistów poszukiwania stylu mozartowskiego. W tym nagraniu jest i lekkość i pogodny charakter. Zwraca uwagę ładny, śpiewny dźwięk i znakomita artykulacja. Jest to propozycja dla miłośników „typowych” XX-wiecznych nagrań, a więc tych nie odwołujących się do tradycji historycznej i tzw. gry „stylowej”.

zupełnie inne w charakterze od wszystkich powyżej zrelacjonowanych jest nagranie dokonane przez Daniela Hope i Sebastiana Knauera z towarzyszeniem Camerata Salzburg pod dyrekcją Sir Rogera Norringtona. Jest bardzo interesujące, mimo że dokonano tu dość ryzykowanego mariażu: orkiestry, w której muzycy grają na instrumentach historycznych z zachowaniem historycznych sposobów gry – ze współczesnym fortepianem. Połączenie okazało się jednak udane. Pianista dba, by swoim dźwiękiem nie odróżniać się od zespołu orkiestrowego. Orkiestra gra energicznie, jak mogłoby się wydawać – wbrew „stylowi” mozartowskiemu. Tymczasem brzmi to naprawdę dobrze, przekonująco. Muzycy grają jednak nadszyczą selektywnie, lekko, z wdziękami, ale i z nerwem. Tak więc ów „styl mozartowski” nie musi wcale oznaczać przesadnego wycofania się z dynamiki, usuwania się w cień, co niewątpliwie grozi grą bez wyrazu.

Nagrana dalej sonata jest bardzo piękna sama w sobie. W wykonaniu Daniela Hope'a i Sebastiana Knauera jawi się jako delikatna, nieomalże intymna. Pierwsza jej część jest pełna lekkości, dowcipu; druga z kolei, rozbudowana, to temat z wariacjami o zróżnicowanym charakterze. Pianista gra bardzo lekko, potocznie, ale z ekspresją. Skrzypiek

Wolfgang Amadeus Mozart – *La clemenza di Tito*



Mark Padmore, tenor (Tito); Alexandrina Pendatchanska, sopran (Vitellia); Bernarda Fink, Mezzosopran (Annio); Sunghae Im, sopran (Servilia); Sergio Foresti, bas (Publio)
RIAS Kammerchor
Freiburger Barockorchester
René Jacobs, dyrygent
Harmonia Mundi HMC 901923.24 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 135'00", 2CD

Muzyka21 płyta miesiąca

Recenzja albumu nie jest dobrym miejscem na polemikę, ale nie sposób nie odnieść się do słów oceny warszawskiej inscenizacji *Czarodziejskiego fletu* zamieszczonej w jednym z dzienników. Jej autor głosi, że w przypadku oper Mozarta tendencją powszechnie zauważalną jest niezmierna trudność w dobraniu dobrej obsady śpiewaczej. Tu następuje porównanie warszawskiej produkcji do obsady recenzowanego nagrania. Widząc przedstawienie przygotowane przez TW-ON i słuchając nagrania René Jacobsa doprawdy nie znajduję podstaw, by zgodzić się z tym porównaniem (żeby była jasność, nie biorę pod uwagę koncepcji inscenizacyjnej Achima Freyera, a jedynie kunszt wokalny występujących na scenie artystów). O ile w warszawskim przedstawieniu jedynymi wybijającymi się postaciami byli Artur Ruciński (Papageno) i Adam Kruszcowski (Kaznodzieja) – pozostałe zaprezentowały się średnio (Piass, Łukomski, Wunder), słabo (Kutkowska-Kass jako Królowa Nocy) lub bardzo słabo (Dariusz Pietrzykowski jako Tamino) – o tyle u Jacobsa wszyscy śpiewacy wnoszą się bez problemu ponad „warszawski” poziom. Oczywiście można spierać się, czy artyści zatrudnieni w projekcie Jacobsa to tzw. stuprocentowi „śpiewacy mozartowscy” czy jedynie ocierają się o tradycyjne rozumienie tego określenia; ale jedno jest pewne: nie znajdziemy wśród nich śpiewaków wycofanych, lekliwych, z trudnością pokonujących meandry partytury, nie wspominając o deficytach intonacyjnych, nierzadko słyszanych w „naszym” *Czarodziejskim flocie*.

Wróćmy jednak do nagrania. Jego ozdobą są właśnie śpiewacy.

Prawdziwie liryczny Mark Padmore (Tytus) kreuje w sposób niezwykle czytelny graną przez siebie postać. Jego bohaterowi, rozdzieranemu przez wewnętrzny konflikt, nie brak dramatycznego kolorytu. W śpiewie Padmora da się wyczuć autentyczne cierpienie Tytusa. Obdarzona ciemnym, dramatycznym sopranem Alexandrina Pendatchanska jest zaiste spektakularna. Ambitus partii Vitellii to prawie dwie i pół oktawy. Bułgarka porusza się w całym tym zakresie z niewiarygodną łatwością – choć to jedna z bardziej karkołomnych ról w dziejach opery. Niewielkim, aczkolwiek istotnym mankamentem kreowanej przez nią postaci jest niepełna wiarygodność. Owładnięta zazdrością i szaleństwem Vitellia, która – siłą rzeczy – otrzymuje tu nieco słowiański rys, brmi momentami nienaturalnie. Świętą kreację stworzyła natomiast Bernarda Fink. Artystka doskonale uchwyciła rozdarte między honorem i miłością Sekstusa.

W ostatnich miesiącach *Laskawość Tytusa* ukazała w dwóch wykonaniach – omawianego właśnie René Jacobsa, a także Charlesa Mackerrasa z wybitną kreacją Magdaleny Kożeny (DG). Jakkolwiek tę drugą wersję można uznać za dość konwencjonalną, tak pierwszą określić należy mianem ożywczej. Liberalne potraktowanie mozartowskiej partytury wydaje się logiczne, Jacobs zdaje się być zafascynowany dramaturgią dzieła. Pod jego batutą ta opera seria nie nudzi. Tu nie ma nuty, ani nawet paazy bez znaczenia. Dzięki temu, wykonawcy osiągają nieprzerwany dramaturgicznie strumień narracji, a towarzysząca śpiewakom Freiburg Baroque Orchestra kipi radością grania i energią. Właściwie zastosowanie temp (choć głównie szybkich) sprawdza się znakomicie.

Oczywiście dyrygent nie byłby sobą, gdy nie podzielił miłośników oper Mozarta. Podobnie jak w przypadku wcześniej wydanego *Wesela Figara*, tak i tu Jacobs serwuje nam dość kontrowersyjne rozwiązania. Jednakże jego kontrowersyjność to w istocie neoklasycyzm wykonawczy, którego zasługą jest „odbrązowienie” i „oczyszczenie” muzyki Wolfganga Amadeusza z neoromantycznej tradycji. Realizacje *Wesela Figara* i *Laskawości Tytusa* na nowo ożywiły „konflikt pokoleń”. Jacobowi dostaje się z różnych stron: za to, że jego badania muzykologiczne nigdy nie będą do końca wiarygodnymi, za to, że nagrania są nabyt manierezyczne, a w śpiewie dominuje afekcja, i wreszcie za to, że narracja prowadzona jest w szaleńczym tempie, co zaburza dramaturgię dzieła. Przynam, bardzo sobie cenię te koncepcje, bo podziwiam artystów

idących nieprzetartymi szlakami. Wyraźnie widać, że belgijski dyrygent nie pragnie być drugim Giulim, gdy może być pierwszym Jacobsem i tym samym podążać za głosem własnej legendy. Ów artystyczny nonkonformizm chroni przecież zasadę autonomii muzyki oraz założenia artystycznej wolności. Niczym nieskrępowana swoboda twórcza to – w istocie rzeczy – kwestia smaku i zaprzeczenie przynusom podążania „jedynie słuszną drogą”. Jacobs jawi się nam jako artysta tyleż sugestywny co przewrotny – bo czy nie jest tak, że to właśnie owe „słabości” (manierezm, afekcja, wyrażona kontrastowość) dają *Laskawości Tytusa* potężną siłę wyrazu? Tak, jego interpretacje potrafią być jednocześnie wzniosłe i porywające (ku górze), ale i zarazem bardzo prywatne, wręcz intymne. Cudowne są te momenty, gdy dyrygent zmienia optykę – detal, epizod dostają więcej miejsca: horyzont ścieśnienia się, alegoria blednie, a personalizacja zastępuje personifikację. Wydaje się, że ten znakomity dyrygent doskonale zdaje sobie sprawę, że nie ma wyjścia. Nie ma wyjścia z czasu, który mu przypadł. On wie, że zawsze są dwie drogi do wyboru: pogodzić się z sytuacją lub poszukiwać. W jego sztuce ukryte jest więc jeszcze jedno desperackie przesłanie: szukać, bo czy jest inne wyjście?

Robert Majewski



Rainer Trost (Tito Vespasiano), Magdalena Kožená (Sesto), Hillevi Martinpelto (Vitellia), Lisa Milne (Servilia), Christine Rice (Annio), John, Relyea (Publio)
Scottish Chamber Orchestra Chorus & Scottish Chamber Orchestra
Charles Mackerras, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 5792 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 127'31", 2CD

Muzyka21 płyta miesiąca

Dzieło skomponowane na uroczystość koronacji cesarza Leopolda II Habsburga na króla Czech, miało swoją prapremierę we wrześniu 1791 r. w Teatrze Narodowym w Pradze, która z entuzjazmem przyjęła *Wesela Figara*, gdzie wielkim sukcesem zakończyła się pra-

premiera *Don Giovanni* i gdzie Mozart cieszył się wyjątkową sławą. Niestety, tym razem sukcesu nie było, a opera na długie lata powędrowała na archiwalną półkę. Dopiero w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku odkryto ją na nowo. Dzisiaj *Laskawość Tytusa* wróciła do łask i stosunkowo często spotkać ją można na scenie.

La clemenza di Tito jest dziełem statycznym i bardziej do niego pasuje określenie koncert w kostiumach, niż opera z jasno określoną akcją. Cała fabuła sprowadza się do tego, że każdy z bohaterów ma do zaśpiewania kilka arii, oraz duetów czy nieco rzadziej tercetów. Nawet chór jest tutaj bardziej biernym komentatorem niż uczestnikiem wydarzeń. Słynie też to dzieło z pięknej muzyki i sześciu piekielnie trudnych partii, których wykonania mogą się podjąć naprawdę wytrawni śpiewacy. Z takim właśnie zestawem mamy do czynienia w jego najnowszym nagraniu firmowanym przez sir Charlesa Mackerrasa, któremu udało się zgromadzić zestaw świetnych solistów. Każdy z nich jest klasą sam dla siebie.

Już rozpoczynając akcję recytatyw *Ma ché? Sempre l'istero* Vitelli i Sesto oraz ich duet *Come, il passo afferta* zaśpiewane z niesamowitym wyczuciem stylu przez Magdaleny Kożeną i Hillevi Martinpelto dają przedsmak czekających nas uniesień. Pierwsza z pań śpiewa swoją partię z niesamowitą intensywnością emocjonalną. Druga zachwyca pięknem brzmienia głosu i precyzją karkołomnej koloratury. Kożeną jako melancholijny zakochany Sesto prezentuje nie tylko piękny o aksamitnym brzmieniu głos i właściwą ekspresję, ale zachwycała też pięknym prowadzeniem frazy. Najpełniej dowodzi tego w pięknie zaśpiewanym rondzie *Deh, per questo instante solo* z II aktu. Christine Rice w partii Annio to również piękny, naturalnie prowadzony, głos o ciepłym brzmieniu, znakomicie opianowana koloratura i świetna wokalna ekspresja. Mocny, stylowo prowadzony głos prezentuje też Rainer Trost jako władcy Vespazian. Jego kreacja mieni się pełną paletą emocji kreślonych jednak bardzo subtelnie bez przerysowań.

Subtelny w swoich poczynaniach jest również Sir Charles Mackerras prowadzący orkiestrę z niesamowitym wyczuciem w stosunku do śpiewaków. Muzyka Mozarta w jego ujęciu ujmuje niezwykłą energią brzmiąc przy tym niesłychanie świeżo i przejrzysto.

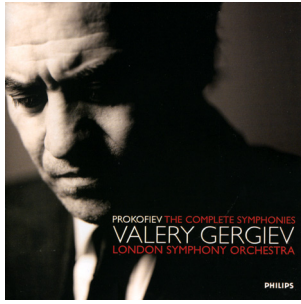
Adam Czopek

natomiast usuwa się nieco w cień, co sprawia wrażenie, jak gdyby była to sonata napisana na fortepian z towarzyszeniem skrzypiec. Płytę zamyka koncert podwójny na skrzypce i fortepian. Artyści korespondują ze sobą, świetnie się rozumiejąc; dialogują z zespołem orkiestrowym, prowadzonym z rozmachem przez Sir Rogera Norringtona. Można tu wysłuchać swoistą grę przeciwieństw: lekko szkicowane partie fortepianu i skrzypiec, wykonywane „w stylu mozartowskim” i przeciwstawiona im partia orkiestrowa, towarzysząca wprawdzie subtelną, ale ujawniającą swoje znakomite możliwości w orkiestrowym tutti.

Ostatnia z płyt mozartowskich, którą pragnę Państwu szczególnie zarekomendować, nagrana została przez słynny już duet pianistów: Yaare Tal i Andrea Grothuysena. Niniejszy album jest pierwszym woluminem z serii. Artyści grają nadzwyczaj precyzyjnie; są tak zgodni, że ich gra sprawia wrażenie, jak gdyby wszystko wykonywał jeden pianista. Grają przy tym nadzwyczaj lekko, z wdziękiem, ale i z charakterem, wyraziście. Przykuwa uwagę cudownie lekka, pełna subtelności *Sonata B-dur* KV 358. Grana jest ona potoczysie, z nerwem, energicznie, ale przy tym nadzwyczaj lekko. Zupenie odmienne w stylu wydają się być *Andante* i *Wariacje G-dur*, pełne ciepła, lekkości, subtelności, różnicowania nastrojów. Wariacje rozwijają się stopniowo, od dynamiki piano i umiarkowanego tempa, do coraz szybszych temp. Pianiści wykazują się nadzwyczajnym wyczuciem stylu mozartowskiego; grają z przekonaniem; delikatnie, ale intensywnie, a przy tym nadają grawim przez siebie utworom elegancji. Jeżeli mamy mówić o stylu mozartowskim w grze fortepianowej, to właśnie ta płyta pokazuje, jak należy grać Mozarta.

Uwidocznione powyżej cechy prawie wszystkich omówionych nagrań zdają się wskazywać na istnienie sposobu gry, który można by określić mianem stylu mozartowskiego. Prawie wszyscy wykonawcy poszukują lekkości brzmienia i subtelności. I wszystkim się to udaje, ale – mam wrażenie – takie podejście niestety zabija muzykę Mozarta. Setki nagrań wykonanych w podobny sposób, przy zachowaniu starania o dbałość stylu, stają się często mało wyraziste (poza opisanymi wyjątkami), nie mogą więc być przekonywające, choćby grali je najwybitniejsi artyści. Nadszedł już chyba czas na przełamanie schematów i tzw. tradycji wykonawczych – obojętnie, jakie by one nie były.

Marcin T. Łukaszewski



**SERGIUSZ PROKOFIEW
1891-1953**

Komplet symfonii
London Symphony Orchestra
Walerij Giergiew, dyrygent
Philips 475 7655 • w. 2006, n. 2004 •
DDD, 255'11"

Muzyka21
płyta miesiąca

Niniejszy komplet *Symfonii* Prokofiewa ukazał się pół roku przed objęciem przez Waleriję Giergiewa London Symphony Orchestra. Co prawda, kontrakt nabiera mocy 1 stycznia 2007 r., jednak obopólna współpraca trwa już prawie 20 lat. Giergiew zadebiutował z LSO w roku 1988, podczas wspólnego koncertu z parą, wtedy jeszcze niezbyt popularnych, solistów: Jewgienijem Kissinem i Wadimem Repinem. Wszystko wskazuje na to, że zarówno LSO jak i Giergiew potrzebowali Prokofiewa, by przypieczętować wzajemną chęć stałych kontaktów. Dyspozycja Londyńczyków, którą możemy usłyszeć w recenzowanym nagraniu, dokonany na żywo w pierwszych dniach maja 2004 r., wzbudziła entuzjazm rosyjskiego dyrygenta. Nie krył on słów uznania pod adresem LSO, podkreślając ich nieokiełznany wigor i cudowną energię. Na uwagę zasługuje również fakt, że muzycy mieli tylko jedną szansę wykonania każdej symfonii, co czyni z tej realizacji rzecz zupełnie niewiarygodną.

Dotychczasowe nagrania, zrealizowane pod batutą Rosjanina (w większości przypadków kreacje wybitne), mają pewną cechę wspólną, określaną przez krytyków mianem „brzmienia Giergiewa” – rezonujące głębią i nasyceniem, przypominające basy w cerkiewnych chórach. Ten styl łączy niemalże wszystkie jego interpretacje dokonane np. z Orkiestrą Kirowa, czy z Filharmonikami Wiedeńskimi. Sam Giergiew podkreśla jednak, że pomimo słyszalnych cech wspólnych, każdy zespół dysponuje własnym dźwiękiem. Nawet różnice między rosyjskimi orkiestrami są dość czytelne. A zatem, jak twierdzi dyrygent, nie da się jednoznacznie udowodnić tzw. „rosyjskiego brzmienia”, bowiem neutralizowanie narodowej tradycji ma miejsce również w Rosji, z uwagi na fakt, iż wielu tamtejszych młodych muzyków zdobywa wykształcenie w Pa-

ryżu, Juilliard, czy na innych uczelniach.

LSO od lat słynie z perfekcyjnej równowagi brzmienia poszczególnych sekcji instrumentów. Perfekcja może jednak znudzić. Giergiew wie o tym i stara się nadać tej interpretacji jak najwięcej pasji. Doskonałość drewna i blachy jest oparciem dla poszukiwania brzmienia smyczków. Nagranie demonstrowa iloma kolorami mogą się one mienić, i jak wiele odcieni dynamiki osiągnąć. Londyńczycy uzyskują wyraźny, niemalże namacalny dźwięk. Nawet w najbardziej emfaticznej *Trzeciej Symfonii* każdy instrument brzmi jasno i czytelnie, a w momentach najcichszych i delikatnych orkiestra zachowuje swą wspaniałość. Żadna z części nie wybiła się ponad inne, co sprawia, że w trakcie słuchania da się zauważyć, jakoby jeden wspólny promień energii spinał wszystkie kompozycje.

Oczywiście, wielkość tego nagrania nie ogranicza się tylko do świetności brzmienia. Giergiew zachwyca zadziwiającymi pomysłami. Jego *Klasyczna* rozpoczyna się nieco wolniej i poważniej, niż ma to miejsce w większości interpretacji. Dyrygent, co warto podkreślić, nie nadał jej beztróskiego charakteru. Podobny zabieg zastosowano w *Piątej* – ta w wydaniu Giergiewa jest mniej swawolna. Wspaniale, drapieżnie, bez mała dzięki kończy się jej pierwsza część. Rosjanin wydobywa na pierwszy plan głębię tej muzyki, tusząc jej polyskliwość i krotocwilność. Ponadto, w *Pierwszej Symfonii* zwraca uwagę pięknie zagrany *Final*, wykonany nieco szybciej niż dzieje się to zazwyczaj.

Niebanalne podejście dyrygenta słycać w *Czwartej Symfonii*. Oryginalna (1930) i nowa wersja (1947) tego dzieła dostały tu kontrastujące ze sobą wizje. Utwór, oparty na muzyce do baletu *Syn marnotrawny* otrzymał rewizję w czasach, kiedy Prokofiew skomponował *Szóstą Symfonię*, a więc jest to muzyka charakteryzująca się cechami późniejszego stylu kompozytora. LSO zachwyca szczególnym piękniem w *Andante tranquillo* oraz lekkością i figlarnością w *Moderato, quasi allegretto*. W *Drugiej* i *Trzeciej* Giergiew zdaje się być w swoim żywiole. Obie interpretacje prześcigają wszystkie, które dane mi było dotąd usłyszeć. *Szóstą*, to mój absolutny faworyt. Rosjanin zaczyna w wolnym tempie, które stopniowo staje się coraz szybsze. Wspaniale zostało zagrane *Largo*. Potężne akordy na początku tej części budują wszechogarniający nastrój smutku. *Final* zaś jest cudowną mieszanką ukojenia i radości.

Cykl Giergiewa kapitalnie wypełniana lek w nagraniach kompletów *Symfonii* Prokofiewa. Istniejące, nie do końca spełniają oczekiwania wielu słuchaczy: Ozawa, w mojej opinii, proponuje nadmierne oswojoną in-

terpretację, podczas gdy Jaarvi – przeciwnie – nazbyt zuchwałą. Ta jest wyborna.

Robert Majewski



**ERIC SATIE
1866-1925**

Gnossienne nr 1-6; Gymnopédie nr 1-3; Je te veux; Désespairs agréables; 3 Valses; Avant-dernières pensées; Embryons desséchés; 3 Nocturnes; Croquis et agaceries; Sonatine burocratique; Le Piccadilly; Fantaisie-Valse
Marcela Roggeri, fortepian
Transart TR134 • w. 2005, n. 2005 •
DDD, 65'48"
☆☆☆☆

Nagranie tej płyty pochodzi z koncertu, który odbył się w sierpniu 2004 r. na festiwalu *Flâneries Musicales d'été de Reims*.

Muzyka Erica Satie to muzyka na granicy kiczu, eklektyzmu, banału. Tworząc jednak swoje utwory w taki właśnie sposób, odcierając się o kicz i banał, stworzył swój własny, indywidualny, łatwo rozpoznawalny styl. Estetyka jego muzyki wywodzi się być może bezpośrednio z faktu, że przerwał on studia w konserwatorium paryskim by występować jako pianista w kawiarniach na Montmartre. Dopiero w późniejszym czasie odbył kurs kontrpunktu i kompozycji pod kierunkiem Alberta Roussela i Vincenta d'Indy. Dzięki swojemu stylowi stał się prekursorem z jednej strony dla francuskich impresjonistów, z drugiej zaś dla neoklasyków. Muzyka tego francuskiego kompozytora była wyrazem buntu przeciwko tradycji wagnerowskiej, a później zaś przeciwko impresjonistom, którym nb. początkowo patronował. Jego utwory fortepianowe stały się niezwykle popularne i chętnie wykonywane przez pianistów. Wielu z nich utrwaliło je w nagraniach. Niektóre z tych utworów w jawny sposób nawiązują do tradycji, jak np. *Edrioptalma* z cyklu *Embryons desséchés*, będąca oczywiście karykaturą *Marsza żałobnego Chopina* (miejscami podobieństwo jest wręcz uderzające). Podobne ukłony w stronę historii można znaleźć w pozostałych utworach cyklu. W wykonaniu należało zatem odnieść się do tych tradycji, na które wskazuje muzyka. Tego właśnie nieco brakuje w interpretacji Marceli Roggeri. Podobnie jak w karykaturze

ralnych, rozbudowanych do granic możliwości, zakończeniach poszczególnych części cyklu, w których przydałoby się więcej sztucznego patosu i groteski. Brakuje też podobnych cech w kreacji cyklu *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois*, również o groteskowym i humorystycznym charakterze. Poszczególne miniatury grane są zbyt szybko i mało naturalnie.

Argentynska pianistka, Marcela Roggeri, wykonuje utwory Erica Satie poprawnie, niekiedy błyskotliwie, miejscami nawet romantycznie, ale brakuje w jej wykonaniu tak charakterystycznej dla Satiego przekory, ironii, humoru. Bardzo pięknie są natomiast wykonane *Trzy nokturny*, refleksyjne, nostalgiczne, o ładnie kształtowanej linii melodycznej. Lekko, dowcipnie i efektywnie brzmi także *Sonatina*, zdradzająca jawne nawiązania do znanych wszystkim muzykom z czasów szkolnych sonatin Clementiego, Reineckego, Gurłitta i innych.

Poznając twórczość Erica Satie z pewnością nie należy poprzestać na jednym tylko wykonaniu. Nagranie Marceli Roggeri jest dobrą okazją nie tylko do poznania tej twórczości, ale też jej głębszego przeżywania. Polecam także inne nagrania utworów Satiego, jak choćby płytę Patrica Cohena (Biblioteka Gazety Wyborczej nr 12). Ciekawostką tego ostatniego albumu jest nagranie na fortepianie Erarda z ok. 1855 r.

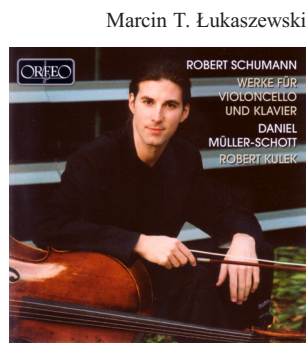
Wbrew pozorom muzyka francuskiego kompozytora do łatwych nie należy. Spotykamy tu jednak trudność innego rodzaju: potrzebę umiejętności kształtowania różnych nastrojów, prowadzenia dialogu z tradycją, eksponowania elementów pastiszu.

przeznaczona jest na wiolonczelę i fortepian. Te właśnie utwory znalazły się na płycie wydanej przez wytwórnię Orfeo, na której utrwalono takie dzieła jak: *Adagio und Allegro* op. 70, *Sonata a-moll* op. 105, *Fantastische* op. 73. Należą one do najczęściej wykonywanych utworów wiolonczelowych Schumanna. Obok nich album zawiera też miniatury: *Mondnacht* op. 39/5 oraz cykle: *3 Romanzen* op. 94, *5 Stücke im Volkston* op. 102, *Abendlied* op. 85/12.

Samo nagranie jest naprawdę godne polecenia. Już na początku urzeka przepiękny, ciemny, soczysty dźwięk wiolonczeli. Muzykę Schumanna można by określić jako „poczuj dźwięków”. Tak właśnie brzmi ona w wykonaniu Daniela Müller-Schotta i Roberta Kuleka. W rozporządzającym płytę *Adagio i Allegro* słychać niezwykle głębokie, można by powiedzieć „mięsiste” brzmienie. Artysta dysponuje barwą dźwięku wyrównaną w całej skali instrumentu. We wszystkich utworach ujawnia się znakomita współpraca z pianistą i świetne proporcje. Wiolonczela nie dominuje, natomiast fortepian świetnie wtapia się, koresponduje, dopowiada, uzupełnia myśli muzyczne wiolonczeli. Zachwyca fantastyczne budowanie napięć i energia. Szczególnie wrażenie pozostawia sonata, wykonana z pasją, niezwykle emocjonalnie, ale też właśnie z ową poezją dźwięków, bogactwem napięć i nastrojów.

W całości ta płyta jest znakomita. Urzeka nie tylko brzmieniem wiolonczeli, ale właśnie doskonałą współpracą kameralną obu muzyków. Dzięki temu można się zachwycić muzyką Schumanna, pełną liryzmu, ale też tak typowych dla niego uniesień.

Marcin T. Łukaszewski



ROBERT SCHUMANN 1810-1856

Dzieła na wiolonczelę i fortepian
Daniel Müller-Schott, wiolonczela;
Robert Kulek, fortepian
 Orfeo C 617 041 A • w. 2004, n. 2003 •
 DDD, 74'46"
 ★★★★★

Robert Schumann skomponował szereg dzieł wiolonczelowych. Ich ukoronowaniem jest *Koncert wiolonczelowy a-moll*. Większość jednak



ROBERT SCHUMANN

Wariacje ABEGG op. 1; Papillons op. 2; Davidsbündlertänze op. 6
Susanne Grützmann, fortepian
 Profil PH05014 • w. 2005, n. 2001 •
 DDD, 60'07"
 ★★★★★

Niemiecka pianistka Susanne Grützmann wybrała na niniejszą płytę najwcześniejsze opusy Roberta Schumanna.

Pierwszy z zarejestrowanych na płycie cykli jest swoistym żartem muzycznym, polegającym na ułożeniu

tematu z dźwięków zawartych w literach tytułu. Literę te tworzą jednocześnie nazwisko pewnej kobiety – Mety Abegg, którą kompozytor poznał na balu w Mannheim. Zabawa anagramami oraz tworzenie muzyki w oparciu o słowa dające się rozisać na konkretne dźwięki było swego rodzaju obsesją Schumanna. Z kolei *Papillons (Motyle)* ukończył Schumann w 1831 r., a napisał ten cykl będąc zainspirowany wydarzeniami balu maskowego z powieści *Flegeljahre* Jean Paula. Oba cykle spotkały się z pochlebą oceną poety Grillparzera, który w jednej z recenzji dostrzegł w Schumannie ogromną oryginalność twórczą. Z kolei powstanie cyklu *Davidsbündlertänze* wiąże się z kolejną obsesją Schumanna – towarzyszącymi mu niemal od młodości wyimaginowanymi postaciami Euzebiusza i Florestana. Szkicował na ich temat książkę, założył także fikcyjny Związek Dawida.

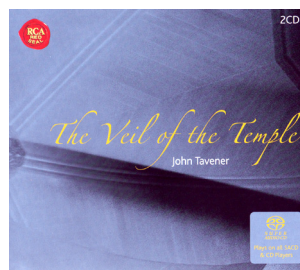
Susanne Grützmann, niemiecka pianistka mająca na koncie liczne osiągnięcia i zaliczana do grona czołowych pianistów niemieckich.

Artystka wykonuje wszystkie dzieła poprawnie. Wykazuje się sprawnością techniczną i biegłością palców. Na przykładzie nagranych utworów można się przekonać, że wykonywanie muzyki Schumanna nie stanowi dla niej większego problemu i dobrze się czuje w tego rodzaju stylistyce. Zabrakło jednak w tym nagraniu większych różnic wyrazowych, kontrastów, większej gęstości agogicznej, czy też większego operowania barwą, o które aż prosi się muzyka Schumanna. Ograniczenie się do wyeksponowania podstawowych różnic dynamicznych i wykazanie się wirtuozerią, to zdecydowanie za mało. Niekiedy odnosi się wrażenie, że dźwięk jest zbyt ostry w forte, które zawsze brzmi za bardzo jednorodnie. Różnice w zakresie barwy Susanne Grützmann realizuje zazwyczaj przy użyciu lewego pedału. Bardziej przekonująco pod względem brzmienia przedstawia się w jej wykonaniu dynamika piano (tu nie brakuje miejsc ładnych), aniżeli forte. Trochę także razi brzmienie nie dostrojonego instrumentu.

Davidsbündlertänze wydają się zagrane mało dowcipnie, niekiedy zbyt masywnie. Nie jest też łatwą rzeczą zbudować spójną formę z 18 miniatur. W tym względzie nie zawsze udaje się pianistce zachować narrację tekstu muzycznego oraz wewnętrzną spójność całego cyklu.

Z nowszych nagrań fortepianowych dzieł Schumanna dostępnych na rynku znacznie bardziej godne polecenia wydają się być realizacje Maurizia Polliniego (DG 471 3682) czy Leona McCawleya (AVIE 0029), przedstawione w kilku ostatnich numerach *Muzyka21*.

Marcin T. Łukaszewski



JOHN TAVENER 1944

The Veil of the Temple
Patricia Rosario, sopran
The Choir of the Temple Church;
The Holst Singers
Stephen Layton, dyrygent
 RCA 82876661542 • w. 2004, n. 2003 •
 SACD, 03'12", 2CD
 ★★★★★

Twórczość Johna Tavenera jest w Polsce stosunkowo mało znana. Ceniona jest głównie w środowisku chóralnym lub przez miłośników współczesnej muzyki sakralnej. Nawet wykonanie jednego z dzieł Tavenera na ostatniej Warszawskiej Jesieni nie spotkało się ze specjalnym zainteresowaniem krytyki. John Tavener należy tymczasem do najoryginalniejszych kompozytorów muzyki sakralnej ostatnich czasów. W swojej twórczości odwołuje się do muzyki i kultury greckiej, liturgii bizantyjskiej, wprowadzając szpiewu ozdobione melizmatami i mikrotony (np. *Golgotha* z cyklu *Lamentations and Praises*). Ciekawe jest zestawienie melodyki sugerującej pochodzenie bizantyjskie z językiem angielskim. Główne źródła jego inspiracji to duchowość, mistycyzm, ikony. W 1977 r. Tavener nawrócił się na prawosławie. Stopniowo zaczął interesować się także muzyką hinduską i tybetańską (wprowadzał m.in. do swojego instrumentarium tybetańskie misy świątynne) oraz muzyką islamu. W utworach pisanych po 2001 r. zaczął wychodzić poza samo prawosławie, poznając także religie innych kultur. Stosuje teksty hinduskie, sufickie, chrześcijańskie, żydowskie, greckie i angielskie. W jego muzyce zwraca uwagę prostota środków wyrazu połączona z niezwykłą głębią i ekspresją.

John Tavener należy dziś do grona najbardziej znanych kompozytorów świata, a jego twórczość doczekała się licznych nagrań i jest prezentowana przez renomowane zespoły europejskie. Do takich należy The Holst Singers prowadzony przez Stephena Laytona mającego na koncie kilkadziesiąt płyt wydawanych przez najlepsze europejskie wytwórnie płytowe. Jego zespół, będący w zasadzie chórem amatorskim, przewyższa poziomem najlepsze europejskie chóry zawodowe. Artyści śpiewają wyrównaną, nieskazitelną wprost emisją, a jednocześnie z wielką siłą wyrazu. Słuchanie nagrań

brytyjskiego zespołu to prawdziwa uczta duchowa.

Omawiany podwójny album, którego nagranie zrealizowano w systemie SACD, zawiera wielkie dzieło Tavenera: *The Veil of the Temple*, nagrane w londyńskiej świątyni The Temple Church. Dzieło Tavenera jest niezwykle przejmujące w swej wymowie; odwołuje się do różnych ukrytych znaczeń symbolicznych, stąd różnego rodzaju nietypowe instrumentarium, operowanie czasem i ciszą muzyczną. W wersji koncertowej trwa prawie siedem godzin. Na płycie z *The Veil of the Temple* Holst Singers występuje razem z innym zespołem, również prowadzonym przez Laytona – The Choir of the Temple Church.

Płyta niezwykle interesująca, nietypowa, a muzyka na niej nagrana – niezwykła pod każdym względem. Do tego znakomite wykonania. Warto posłuchać!

Marcin T. Łukaszewski



ANTONIO VIVALDI
1678-1742

Concerti e sinfonie per archi
Venice Baroque Orchestra

Andrea Marcon, dyrygent
Archiv Produktion 474 5092 • n. 2003,
w. 2006 • DDD, 67'36"

Muzika21
płyta miesiąca

Nowe interpretacje muzyki Vivaldiego w wykonaniu weneckich muzyków. Na płycie Marcona i jego słynnego zespołu znalazło się dwanaście utworów napisanych dla zespołu sierocińca Ospedale della Pietà w Wenecji, gdzie Vivaldi pełnił funkcję nauczyciela muzyki i dyrygenta. Do końca życia kojarzony był z tą placówką – nawet będąc w podróży nie przestawał dla niej komponować. Prawdopodobnie jego częste nieobecności doprowadziły w końcu do zwolnienia go z posady pedagoga, jednak zanim to się stało, swój zespół uczynił jednym z najlepszych w ówczesnej Europie (pracował tam z przerwami do 1740 r., zmarł kilkanaście miesięcy później).

Dość długo znaczenie Vivaldiego upatrywano głównie w jego koncertach solowych, a przede wszystkim skrzypcowych. Kompozycje, które znajdziemy na płycie, to kon-

certy i sinfonie na orkiestrę smyczkową. Tytuł utworu nie do końca precyzuje zawartość, ponieważ Vivaldi nazywał je różnie – raz określał swoją kompozycję mianem „concerto”, innym razem „sinfonia”. Wszystkie są krótkie, trzyczęściowe, utrzymane zawsze w układzie części szybka – wolna – szybka. Niezbyt często pojawiają się w programach koncertów, dlatego tym bardziej chwala Marconowi za ich zarejestrowanie. Na pewno warto kupić album, zwłaszcza, że te dwanaście kompozycji to tylko część „concerti e sinfonie per archi” Vivaldiego. Może weneccy muzycy potraktują płytę jako początek cyklu i pokuszą się o nagranie kolejnych?

Dorota Staszkwicz



RYSZARD WAGNER
1813-1886

Parsifal

Falk Struckmann (*Amfortas*); Ain Anger (*Titurel*); Franz-Josef Selig (*Gurnemanz*); Plácido Domingo (*Parsifal*); Wolfgang Bankl (*Klingsor*); Waltraud Meier (*Kundry*)
Chor und Orchester der Wiener Staatsoper

Christian Thielmann, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 6006 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 242'32", 4CD

Muzika21
płyta miesiąca

Wagner zawsze zajmował ważne miejsce w artystycznych dokonaniach Plácido Domingo – nagrał więcej wagnerowskich partii niż zaśpiewał ich na scenie. Jednak dopiero u schyłku swojej wielkiej kariery, w wieku sześćdziesięciu trzech lat, zdecydował się nagrać Tristana, którego partii nigdy nie odważył się zaśpiewać na scenie. Czegoś takiego nie podjął się jeszcze żaden tenor. Nie trzeba dodawać, że to nagranie *Tistana i Izoldy* jest po prostu znakomite.

Nieco inaczej wygląda sprawa z tytułowym Parsifalem. Debiutował w tej roli 14 marca 1991 r. na scenie MET pod batutą Jamesa Levine'a, mając za partnerkę Jessye Norman w partii Kundry. W tym samym roku dokonał, z zespołem MET, pierwszego nagrania tego dzieła. Rok później, 17 sierpnia 1992 r. partią Parsifala debiutuje na Festiwalu Wagnerowskim w Bayreuth. Od tego czasu przynajmniej raz w sezonie daje się namówić na zaśpiewanie tej trudnej

partii. Ostatnio w czerwcu 2005 r. wystąpił w Operze Wiedeńskiej pod batutą charyzmatycznego Christiana Thielemanna mając za partnerkę Waltraud Meier, o której kiedyś powiedział, że jest jedną z najlepszych, w naszych czasach, wykonawczyń partii Kundry.

Jedno z tych przedstawień zostało utrwalone w nagraniu, które wciąga i przykuwa uwagę od pierwszych taktów muzycznego wstępu, i tak już zostanie do ostatniej frazy. Thielmann dyryguje całością jak natchniony, idealnie wyważając proporcje na linii kanał-scena. Muzyka Wagnera płynie pod jego batutą szeroką, swobodną falą perfekcyjnie łącząc się z głosami śpiewaków. Wyczelowana fraza ujmuje przejrzystością i plastycznością, a każdy motyw wyrazistością. Znacomie dobrane tempa i dynamika oraz wyważona ekspresja pozwalają dyrygentowi budować klimat tego wyjątkowego misterium o mistycznym przesłaniu. Ze szczególną satysfakcją słucho się w tym nagraniu fragmentów czysto instrumentalnych: wstęp do I i III aktu oraz muzyki „cudu wielkopiątkowego”.

Równie wartościowa jest w tym nagraniu obsada. Domingo jest doprawdy świętym Parsifalem, jego głos nadal zachowuje blask, siłę i piękną barwę oraz świeżość brzmienia. Wydaje się, że nie istnieją dla niego żadne problemy techniczne, a wszystko co robi podporządkowane jest wykreowaniu, środkami wokalnymi, obrazu swojego bohatera. Jego „prostaczek” ujmuje świętą ekspresją i szlachetnym patosem. Dzielnie dotrzymuje mu kroku Waltraud Meier, która nadała swojej kreacji wyjątkowo bogaty ładunek emocjonalny. Znacomie przy tym oddając tajemniczy charakter Kundry, kobiety, która jest najpierw pokorną służką rycerza Graala, by później stać się ich potężną kusicielką. Franz-Josef Selig okazał się świetnym Gurnemanzem, jego wspaniale brzmiący głos ma nie tylko odpowiednią głębię brzmienia, ale również blask. Cała partia została zaśpiewana ze znakomitą ekspresją.

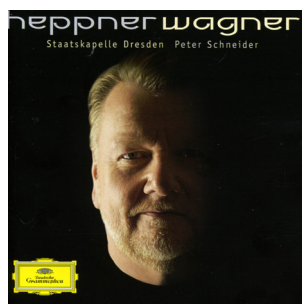
Głosy Domingo i Meier osiągają niemal idealne współbrzmienia, co najpiękniej słychać w wielkim duocie: *Wehe! Wehe! Was tat ich? Wo war ich?* z II aktu. Podobnie jest w przypadku Parsifala i Gurnemanz, ich duety w III akcie to prawdziwy majstersztyk.

Wysoką ocenę należy też wystawić pozostałym wykonawcom. Falk Struckmann zawarł w swojej kreacji bezmiar cierpienia i rezygnacji Amfortasa ujmując przy tym pięknie prowadzonym głosem. Tylko Wolfgangowi Bankl w partii potężnego czarownika Klingsora przydałoby się nieco więcej napięcia i demonicznego brzmienia głosu.

Dla pełnego obrazu tego nagrania należy jeszcze choćby słowem wspomnieć o świetnej grze i szlachetnym, pełnym blasku, brzmieniu orkiestry oraz chóru.

Adam Czopek

Różne



HEPPNER – WAGNER

arie z *Zygryda*, *Zmierzchu bogów* i *Walkirii*

Ben Heppner, tenor
Staatskapelle Dresden

Peter Schneider, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 6003 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 71'01"

☆☆☆☆☆

Ten kanadyjski śpiewak uważany jest obecnie za jednego z największych tenorów dramatycznych. Dysponuje głosem o niezwykle szlachetnej barwie i wyrównanym, w każdym rejestrze, brzmieniu oraz niespotykanej sile, co pozwala mu nawet najcięższe z wagnerowskich ról śpiewać z godną podziwu swobodą. Właśnie one przynoszą mu w ostatnich latach najwięcej uznania. Wszystkich tych walorów dowodzi w swojej najnowszej płycie poświęconej w całości partiom wagnerowskim: *Zygmunt z Walkirii* oraz *Zygryda* z dwóch ostatnich ogniw tetralogii.

Zaprezentowane trzy monologu Zygmunta z trzeciej sceny I aktu *Walkirii*: (*Ein Schwert verhiess mir der Vater; Winterstürme wichen dem Wonnemond* oraz *Siegmund heiß ich Siegmund bin ich!*) zachwycają nie tylko pięknym śpiewem ale również intensywnością emocji budzącej się w jego sercu miłości, uczucia zupełnie mu jeszcze nieznanego. Jest w tym śpiewie ogromna siła wyrazu i ekspresji tak w masywnym forte, jak i lirycznym piano.

zupełnie innymi środkami wokalnymi buduje obraz młodego Zygryda, który w *Notung! Notung! Neidliches Schwert*, jest jeszcze swawolnym dzieckiem natury zupełnie nieświadomym swojej siły, jego bohater jest pełen młodzieńczej wery i energii. Jeszcze bardziej zachwyca w wielkim monologu *Selige Öde auf sonniger* z finałowej sceny III aktu *Zygryda*. Jego głos brzmi tutaj z młodzieńczą świeżością, pełnym blaskiem i żarem budzącego się uczucia. Ostatnim fragmentem śpiewa-

nym na tej płycie przez Heppnera jest nasycony niemal niezmiernym spokojem monolog umierającego Zygryda *Brunnhilde, heilige Braut* z ostatniej sceny *Zmierzchu bogów*. Mam wrażenie, że Heppner w swoich wagnerowskich kreacjach coraz bardziej upodabnia się do Dominga, i jak on śpiewa z wioską melodyjnością i belcantową miękkością.

Zawartość albumu uzupełniają dwa znane fragmenty instrumentalne: *Podróż Zygryda po Renie* i *Marsz żałobny ze Zmierzchu bogów*. Tutaj można w pełni docenić klasę Schneidera prowadzącego z ogromnym wyczuciem Staatskapelle Dresden. Muzyka Wagnera pod jego batutą ma klarowne brzmienie, przejrzystą fakturę, znakomitą dynamikę i plastykę. Równie wysoko należy ocenić prowadzony przez Schneidera akompaniament, gdzie daje popis znakomitego wyczucia proporcji brzmienia, co pozwala soliście na pełne swobody i przestrzeni prowadzenie frazy.

Adam Czopek



G. Mahler – Symfonia nr 4 G-dur
A. Berg – Sieben frühe Lieder

Renée Fleming, sopran
Berliner Philharmoniker
Claudio Abbado, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 5574 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 71'29"
 ☆☆☆☆☆

IV Symfonia G-dur Gustava Mahlera wydaje się być najbardziej „klasyczną” spośród wszystkich jego dzieł tego gatunku, a jednocześnie bodaj najbardziej pogodną. *Sieben frühe Lieder* (*Siedem pieśni wczesnych*) Albana Berga łączy z symfonią Mahlera szereg pokrewieństw. Berg oczarowany był urodą *Czwartej Symfonii* Mahlera, której wykonanie odbyło się w 1901 r. w Wiedniu, i stał się wielkim entuzjastą jego muzyki. Jego pieśni, utrzymane w późnoromantycznej stylistyce, zdają się w pewnym sensie nawiązywać do muzyki Gustava Mahlera. Zestawienie tych dwóch dzieł na jednej płycie okazało się znakomitą pomysłem ze względu na pokrewieństwa estetyczne, brzmieniowe i kolorystyczne.

Symfonia Mahlera zasadniczo napisana została na orkiestrę; I, II i III część są wyłącznie orkiestrowe; sopran dołącza się dopiero w ostatniej, finałowej części, w której kom-



BAROQUE OBOE CONCERTOS

Utwory: *Vivaldiego, Albiniego, Marcello, Cimarosy, Heandla*
Kama Grott, oboj
Wratislavia Chamber Orchestra
Jan Stanienda, dyrygent
 Universal Music Polska 170 132 9 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 55'55"
 ☆☆☆☆☆

Nakładem Universal Music ukazała się niedawno debiutancka płyta utalentowanej młodej oboistki – Kamy Grott z towarzyszeniem Wratislavia Chamber Orchestra pod dyktando Jana Staniendy. W albumie znalazły się barokowe koncerty obojowe Vivaldiego, Albiniego, Marcello, Cimarosy i Heandla. Całość brzmi znakomicie i z przyjemnością słucha się tego krążka. Trzeba przyznać, iż rzadko spotyka się tak dobrze wydaną płytę na naszym rodzimym rynku fonograficznym. Koncerty wykonane zostały z właściwym dla siebie wdziękiem, lekkością, ale także – tam gdzie trzeba – przepojone spokojem i melancholią. Oboistka znakomicie radzi sobie technicznie z pasażami i wszelkimi ozdobnikami. Słysząc w tej grze szczerą emocję i zamysł interpretacyjny.

pozytor wykorzystał własną pieśń *Wir genießen die himmlischen Freuden* z cyklu *Das Knaben Wunderhorn*.

Prezentowane nagranie zasługuje na wyrazy szczerzego uznania. Już sam dobór wykonawców jest gwarancją najwyższego poziomu. Orkiestra Filharmoników Berlińskich gra niezwykle miękko, lekko, oddając pod batutą Claudia Abbado najrozmaitsze nastroje, zwłaszcza w sferze kolorystyki orkiestrowej, która bywa u Mahlera niekiedy wręcz zaskakująca; dużo tu miejsc o kameralnej fakturze (np. początek II części – utrzymany w tonacji c-moll *Scherza*, gdzie poszczególnym instrumentom powierzono solowe partie). Zespół jest niesłychanie precyzyjny; detale poszczególnych fragmentów oddano z wielką dokładnością. Przy tym, co ważne, nie zatracą się poczucia całości formy. Łatwo o zagubienie formy właśnie w *Scherza* – części o pozornie poszarpanej fakturze. Muzykom udało się oddać specyficzny dowcip tej części. Niezwykle głębokie *Poco adagio* – trzecia część cyklu, ujmując ją poważnie i zadumają. Już sam po-

Orkiestra znakomicie dopełnia partię solistki, dialogując z instrumentem solowym.

Na uznanie zasługuje także realizacja dźwiękowa płyty przygotowana przez Leszka Wójcika, znakomitego polskiego realizatora, pracującego na co dzień w nowojorskim studio Carnegie Hall. Co ciekawe – płyta nagrywana była w małym kościółku w Janowcu, z dala od zimnych i sterylnych pomieszczeń studyjnych, co nadaje jej niezwykle uroku pod względem brzmieniowym. I w końcu szata graficzna i przygotowanie strony wydawniczej – myślę, że takiej okładki nie powstydziliby się żadna z gwiazd światowego formatu. Płyta z pewnością przygotowana na rynek europejski. Niewątpliwie postacią młodej i zdolnej wykonawczyni może być naszym „towarem eksportowym”, a z takimi wydawnictwami możemy powalczyć o miejsce naszych wykonawców na światowych estradach.

Angelika Przeździeń



Kama Grott
 fot. © Barbara Czartoryska
 Universal Music Polska

czątek, pełen wewnętrznego ciepła, subtelności, oddany jest z najwyższym uniesieniem. Muzyka tej symfonii sama w sobie jest niezwykle piękna. Zbyt często jednak o niej zapominamy, gdyż sława takich symfonii Mahlera jak *VIII*, a dalej *II*, *V* czy *I*, w pewnym stopniu przyćmiły wartość pozostałych symfonii. Sam kompozytor wyznał kiedyś, że jego symfonie są swoistą autobiografią. Każda ma więc wydźwięk niezwykle osobisty. W nagranej na omawianej płycie *IV Symfonii* szczególnie zdaje się o tym przekonywać trzecia, najdłuższa część dzieła, której nastrój oddany został przez wykonawców z niezwykłą głębią i zadumą. Świetnie przekazana jest też nagła zmiana nastroju w środku części – z kontemplacyjnego, modlitewnego, na pogodny, zbliżony do pierwszej części, by wreszcie osiągnąć nastrój pośpójny, dramatyczny. Zmienność nastrojów staje się w trakcie przebiegu coraz częstsza. Filharmonicy Berlińscy pod batutą Claudia Abbado interpretują te zmiany w sposób niezwykle sugestywny. Części

I – III wydają się jednakże być jedynie przygotowaniem finału, choć akcja toczy się w nich nieprzerwanie, raz spokojnie, raz burzliwie. W finale powracają motywy z pierwszej części, co znakomicie spaja formę całości. Niewątpliwie wykonaniu urody dodaje wspaniała kreacja Renée Fleming, podkreślająca dramatyczny, niekiedy może nawet groteskowy charakter i zmienność nastrojów. Jej ciemna barwa głosu wydaje się być szczególnie predestynowana do muzyki austriackiego kompozytora.

Całość dopełnia cykl pieśni Albana Berga, napisany w latach 1905-8, zrewidowany i zorkiestrowany przez kompozytora w 1928 r. W nagraniu oddano niezwykłą tajemniczość tego cyklu, jego swoistą niepewność (np. *Nacht*), ale też liczne urokliwe, głęboko piękne miejsca (np. *Schifflied*, *Die Nachtigall*). W głosie Renée Fleming słysząc duże zaangażowanie w kreację poszczególnych pieśni. Claudio Abbado i prowadzony przez niego zespół orkiestrowy nie pozostają obojętni; orkiestra wtapia się w głos śpiewaczki, kiedy trzeba ogranicza się do subtelnego tła, innym razem wysuwa się na plan pierwszy. Łatwo jednak zauważyć, że rolę przewodnią dyrygent pozostawia śpiewaczce, starając się na tyle „schować” orkiestrę, by nie przeszkadzała soliście w kreowaniu nastroju. Jednakże stworzone tło, subtelne, niekiedy wręcz eteryczne, doskonale koresponduje z ciemną barwą głosu Fleming, która podkreśla zmienność nastrojów i częste zmiany tonacji. Odnosi się wrażenie, że kultura brzmienia tego dzieła szczególnie jej odpowiada.

Słowem: warto mieć to nagranie w swojej kolekcji.

Marcin T. Łukaszewski



M. Ravel – Koncert fortepianowy G-dur, Bolero*; **C. Debussy – Toccata z cyklu Pour le Piano; B. Bartók – Sonata; A. Roussel – Trois pieces pour piano**
Monique Haas, fortepian
*Sinfonie-Orchester des NWDR Hamburg; Orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux, Paris**
Hans Schmidt, Maurice Ravel, dyrygenci*
 Profil PH04042 • w. 2004, n. 1930, 1948, 1949 • ADD, 51'19"
 ☆☆☆☆☆

Prezentowany album przedstawia portret wybitnej francuskiej pianistki, Monique Haas. Wszystkie zarejestrowane na płycie utwory są nagraniami archiwalnymi, zrealizowanymi w następujących latach: 1930 (*Boleto* Ravela), 1948 (*Koncert G-dur* Ravela) i 1949 (Debussy, Roussel, Bartók). Nagrania są jednakże doskonale zrekonstruowane i zremasterowane w technologii cyfrowej, co pozwala dealektować się nimi bez obaw przed szumami.

Monique Haas studiowała w Konserwatorium Paryskim, które ukończyła z I nagrodą, w klasie fortepianu J. Morpaina i Lazare-Lévy'ego, później zaś doskonaliła się jeszcze prywatnie pod kierunkiem takich sław, jak Robert Casadesus, George Enescu i Rudolf Serkin. Szybko zyskała uznanie i rozpoczęła błyskotliwą międzynarodową karierę, występując w całej Europie, w północnej Afryce, Australii i USA, a także w Polsce. Zastępowała głównie jako wykonawczyni muzyki współczesnej oraz specjalistka od utworów Debussy'ego i Ravela. Jej repertuar nie ograniczał się jednak do tych kompozytorów i obejmował także dzieła m.in. Mozarta, Schumann, Chopina, Hindemitha, Bartóka i Prokofiewa.

Niniejsza płyta prezentuje wy-cinek dorobku fonograficznego Monique Haas, zwłaszcza zaś utwory kompozytorów, z wykonań których znana była najbardziej. Wszystkie nagrane w jej wykonaniu kompozycje utrzymane są w estetyce neoklasykcyjnej. Pozwala ona zaprezentować się pianistce jak najlepiej od strony technicznej. Monique Haas ukazuje swoje duże możliwości, precyzję techniczną w figuracjach, zaś we fragmentach o charakterze kantylenowym – śpiewny dźwięk. Posiada przy tym rzadką zdolność,



PLACIDO DOMINGO Italia ti amo

Budapest Philharmonic Orchestra
Eugene Kohn, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 6086 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 60'36"
☆☆☆☆

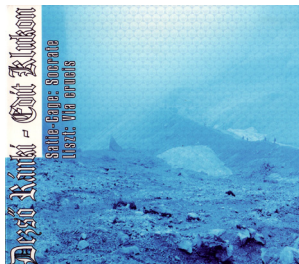
Domingo nagrał zestaw znanych i lubianych piosenek włoskich i neapolitańskich dowodząc kolejny raz, że jego wszechstronność repertuarowa wymyka się wszelkiej klasyfikacji i porównaniom. Jest jedynym jak dotąd tenorem, który z jednakowym powodzeniem śpiewa partie w operach włoskich, niemieckich, francuskich, rosyjskich i hiszpańskich zarzuelach. Jego rozległy repertuar obejmujący ponad 120 partii, większość z nich utrwalono w nagraniach. Przyznać należy, że jego kariera sceniczna zawsze szła w parze z fonograficzną, a dokonane przez niego nagrania

zyskują najwyższe oceny i rozchodzą się w rekordowych nakładach.

Mimo upływu lat jego aktywność sceniczna i fonograficzna prawie się nie zmienia. Tylko w 2005 r. dokonał najpierw nagrania *Tristana i Izoldy* (Tristan jest jedną z partii, które nagrał, a nigdy nie zdecydował się zaśpiewać na scenie), później *Parsifala*, a w międzyczasie wspomniane już piosenki włoskie. Każde z tych nagrań dowodzi jego wspaniałej formy wokalne i ogromu kultury muzycznej.

Śluchając tego ostatniego albumu ma się wrażenie, że Domingo nie tylko idealnie trafił w klimat każdej z prezentowanych piosenek, ale również w ich specyficzny charakter. Z jednakową swobodą śpiewa piosenki Bixio, Curtisa, Nutilo, Cardillo czy Tostiego, a nawet własnego syna, Placido juniora. Jest w tej interpretacji odrobina nostalgii, lirycznej zadumy i wyważona ekspresja. Nienaganne prowadzenie głosu, świeżość jego brzmienia sprawiają, że słucha się ich z prawdziwą przyjemnością. Podniesioną dodatkowo prowadzonym z wycuciem i kulturą, przez Eugene Kohna, akompaniamentem.

Adam Czopek



Krzyżową Ferenc Liszta w autor-skiej wersji na duet fortepianowy.

Tak więc mamy na płycie dwa dzieła różniące się od siebie pod każdym względem: impresjonistycznego, niemalże minimalistycznego Erica Satie, znanego ze swych *Gymnopédie* i *Gnosiennes* oraz postromantycznego Ferenc Liszta, legendy XIX-wiecznych pianistów. Ale łączy te dwa dzieła wspólne znaczenie: oba są utworami w pewnym sensie programowymi. Trzy-częściowe dzieło Erica Satie jest swoistą opowieścią o życiu i śmierci Sokratesa. Z kolei *Via Crucis* Liszta, bodaj najbardziej znane w historii muzyki dzieło tego gatunku, jest opowieścią o męce i śmierci Chrystusa, a zarazem nawiązuje do budowy nabożeństwa Drogi Krzyżowej w Kościele katolickim. Utwór składa się z czterestu stacji poprzedzonych hymnem *Vexilla Regis*. Oba utwory nawiązują więc do dwóch wielkich tradycji europejskich: starożytności greckiej i chrześcijaństwa.

Satie-Cage – Socrate na 2 fortepiany; Liszt – Via crucis

Dezso Ránki, Edit Klukén, fortepian
BMC CD 100 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 61'05"
☆☆☆☆

Interesujący album wydany przez węgierską wytwórnię BMC zawiera dwa duże utwory na dwa fortepiany: *Sokratesa* Erica Satie (*Socrate – Symphonic drama in 3 parts*) w transkrypcji na dwa fortepiany Johna Cage'a oraz *Droge*

W utworze Erica Satie słychać stoicki spokój i pewne nawiązania do tragedii greckiej. Pianisci grają powściągliwie, zachowawczo, co może przy pierwszym słuchaniu nagrania nie przekonywać, ale po kilku następnych można się przekonać do interpretacji węgierskich artystów, którzy świadomie unikają patosu, rozmachu, wirtuozerii – słowem wszystkiego, co kojarzy się z tradycyjną pianistyką. Ale też samo dzieło jest jakby zaprzeczeniem for-

na co również wskazywało wielu recenzentów, dostosowywania barwy dźwięku do charakteru danego utworu i umiejętność wycucia stylu.

Dodatkową atrakcją płyty jest archiwalne nagranie *Boleto* Mauricego Ravela, dyrygowane przez samego kompozytora! Mamy więc do czynienia z wykonaniem źródłowym i – w pewnym sensie – unikatowym.

Marcin T. Łukaszewski

JUAN DIEGO FLÓREZ Sentimiento latino

Fort Worth Symphony Orchestra
Miguel Harth-Bedoya, dyrygent
Decca 475 7576 • w. 2006, n. 2004 • DDD, 55'08"
☆☆☆☆

Ten znakomity peruwiański tenor do kilku lat uchodzi za zjawisko na operowej scenie. Jego domeną są partie w belcantowych operach Belliniego, Rossiniego i Donizettiego. Debiutował w wieku 23 lat w 1996 r. na Festiwalu Rossiniego w Pesaro w operze *Mathilda di Shabran* Rossiniego. W tym samym roku pojawił się pierwszy raz w La Scali. Od tego momentu zdążył już rzucić na kolana publiczność większości prestiżowych scen operowych i festiwali.

Mielibyśmy również okazję podziwiania tego znakomitego śpiewaka

na naszych scenach. Pierwszy raz pojawił się w 2001 r. z zespołem mediolańskiej La Scali podczas jej jedyne występu w Teatrze Wielkim w Poznaniu, gdzie śpiewał w *Stabat Mater* Rossiniego. „...chciał-



bym podkreślić piękno brzmienia, blask i krystaliczną czystość głosu Flóreza, który dysponuje również olśniewającą i lekką »góraż« – napisałem w recenzji po tym jego występie. Drugi raz pojawił się, w 2003 r., we Wrocławiu na Wratislavia Cantans, gdzie zaprezentował owacyjnie przyjęty recital operowy.

Znawcy określają jego głos mia-

nem „tenore di gracia”, co niejako z góry określa jego repertuar operacyjny się w zasadzie na partiach tenorowych wymagających rychliwego, a przy tym giętkiego głosu. Głos Flóreza oszalał bogactwem, ma przy tym piękną niepowtarzalną barwę, niemal idealnie wyrównane w każdym rejestrze brzmienie. Do tego należy dodać piękne legato oraz łatwość i swobodę osiągnięcia wysokich dźwięków.

Równolegle z karierą sceniczną rozwija się jego kariera fonograficzna. Decca zdążyła już wydać trzy

płyty z jego recitalami operowymi oraz DVD z nagraniem *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego. Każda z tych płyt zyskała entuzjastyczne oceny światowej krytyki. Najnowszą pozycją w dyskografii Juan Diego Flóreza jest *Sentimiento latino*, zawierająca pieśni pochodzące z różnych krajów Ameryki Łacińskiej, w tym oczywiście z Peru. Cały recital prezentowany jest z dużą kulturą muzyczną i właściwą temu gatunkowi ekspresją. Flórez nie popada w tani sentymentalizm, śpiewa naturalnie zachwycając subtelnością brzmienia i operowania barwą oraz naturalnie delikatnym wibrato. Z jednakową satysfakcją słucha się słynnej *Granady* A. Lary, lirycznej *Estere-lity* M. Ponce'a, czy popularnej *Siboney* E. Lecuony.

Adam Czopek



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach



Wy płyn na szerokie wody muzyki !
sprzedaż abonamentów na sezon 2006/2007

plac Sejmu Śląskiego 2
40-032 Katowice

tel. 032 2518903, 032 2553261

e-mail: pronospr.org.pl

www.nospr.org.pl

Jasnogórska muzyka dawna – Musica Claramontana (3)

Klasztor Ojców Paulinów na Jasnej Górze publikuje i nagrywa na płytach muzykalia, znajdujące się w archiwum należącym do Kapeli Jasnogórskiej założonej w klasztorze w połowie XVI w. Nagrania te są bardzo interesujące, gdyż prezentują bogaty dorobek polskiej muzyki. W poprzednich numerach **Muzyka21** omówiłem siedem woluminów, teraz rekomenduję kolejne pięć albumów z tej wartościowej serii.



Ósma płyta zawiera kompozycje Józefa Elsnera: *Missa F*, *Vesperae* op. 89 „*Ex Officio majori Beatae Virginis Mariae*”. Wyrazem uznania dla wkładu kompozytora w rozwój kultury muzycznej jasnogórskiego klasztoru było zaliczenie go w poczet konfratrów zakonu paulińskiego we wrześniu 1829 r. Prezentowana na płycie *Missa F-dur* należy do najbardziej zwartych i jednorodnych stylistycznie kompozycji mszalnych tego twórcy. Nieszpory maryjne Elsnera przeznaczone na uroczystości ku czci Matki Bożej opracowane są w sumie stosunkowo zwięzłe, choć *Magnificat* jest szeroko rozbudowany i stanowi zwieńczenie całego cyklu nieszpornego. Dzieła Elsnera przyczyniają się znacząco do lepszego, bardziej wszechstronnego poznania jego dorobku, a przede wszystkim pozwolą dostrzec wartość, a zarazem piękno i religijną głębię tej niesłusznie zapomnianej muzyki.



Dziewiąta płyta zawiera kompozycje Marcina Józefa Żebrowskiego – utwory „pro processione”, arie. Wyróżniają się one interesującą rytmiką. Pojawia się także w nich niemała liczba ozdobników. Cechy te w połączeniu z elegancją i bezpretensjonalnością wskazują na pewne znamiona stylu galant, splatającego się z bardziej tradycyjnymi środkami wyrazu muzyki barokowej. W dziełach „pro processione” Żebrowskiego słychać rytmy polonezowe, wyraźną są elementy rodzimego folkloru. Obok nich są arie *Lauda Sion* na sopran, *Ave maris stella*, *Eja consonate* i *Salve Regina* na bas, duet *Quem terra pontus* oraz *Mittit ad Virginem* na sopran,

alt, tenor i bas. Nagrane utwory w solistycznej obsadzie stanowią niezwykle interesujący przykład tego, jak polscy kompozytorzy II połowy XVIII w. czynili artystyczną muzykę kościelną bardziej przystępną dla Polaków.



Dziesiąta płyta zawiera kompozycje o. Amando Ivančića: *Symfonie nr 3, 6 i 7* oraz Jana Engla: *Symfonie F-dur i G-dur*. Engel, warszawski kompozytor i kapelmistrz, choć związany jako muzyk z warszawską katedrą, nie był zakonnikiem, nie należał też do grona twórców jasnogórskich. Jednak jego symfonie nieprzypadkowo znalazły się w repertuarze kapeli. Kompozytor ten odegrał w polskim życiu muzycznym niemałą rolę. Prawdopodobnie był on pierwszym polskim drukarzem i wydawcą muzycznym. Engel skomponował co najmniej 11 symfonii, był twórcą zachowanych w archiwum jasnogórskim: *Requiem*, *Stabat Mater*, *Litania*, *Offertoria*, a także utworów instrumentalnych. Symfonie Engla posiadają budowę trzyczęściową, nawiązującą do barokowych wzorców uwertury neapolitańskiej. Zgodnie z dość powszechną w tym czasie praktyką w niektórych częściach symfonii Engla pojawiają się rytmy tańców ludowych. Na płycie znalazły się także kolejne trzy spośród jedenastu symfonii Ivančića. Ciekawi mnie, gdzie po drodze umknęła wydawcy albumu *Symfonia nr 8?* Jest ich jedenaście, a wydano nagrania tylko dziesięć, dlaczego?



Jedenasta płyta zawiera kompozycje pasyjne (pieśni i arie): Fran-

ciszka Perneckhera *Arie de passione*, Ignacego Rygla *O caput, o spina*; *Huc viator*, Franciszka Kottritscha *Lugete fide mentes*, *Stabat Mater*, Ludwika Maadera *O! Jesu spinis acerbissimis*, Filipa Gotschalca *Ave Jesu, summe bonus*. Płyta jest dedykowana w hołdzie Janowi Pawłowi II. Nagrane na niej utwory pochodzą z drugiej połowy XVIII i początków XIX w. Oddają klimat ówczesnej pobożności pasyjnej na Jasnej Górze i wpisują się jednocześnie bardzo wyraźnie w nurt bogatej i różnorodnej polskiej tradycji muzycznej.



Dwunasta płyta zawiera kompozycje: o. Eryka Briknera *Completorium* i Jana Tomasza Żebrowskiego *Oratorium Christiani poenitentis ad Sepulchrum Domini*.

Completorium Briknera, podobnie jak inne jego utwory, skomponowane zostały bardzo dobrze z użyciem pięknej melodyki. Głosy wokalne mieszczą się w wygodnych dla nich rejestrach. Melodyka jest bardzo ciekawa, brzmienie utworów jest miękkie, melodyka skrzypcowa po części upodabnia się do głosów wokalnych, wówczas gdy skrzypce pierwsze lub drugie na zmianę dublują głos sopranowy, oplatając go swoim brzmieniem.

Jan Tomasz Żebro[wski], syn jednego z najznakomitszych muzyków tego ośrodka – Marcina Józefa Żebrowskiego, był wychowankiem Kapeli Jasnogórskiej, w której działał jako dyszkantysta w latach 1748-1752. O jego życiu nie posiadamy dziś prawie żadnych informacji, a jedynym zachowanym śladem jego twórczości jest niezwykle cenny, sporządzony w 1793 r. rękopiśmienny autograf oratorium *Christiani poenitentis ad Sepulchrum Domini*, zachowany w bibliotece saksońskiej w Dreźnie, którego skryptomem, a najprawdopodobniej również kompozytorem, był właśnie Joanne Thoma Żebro[wski]. To niezwykle oryginalne dzieło, stanowiące najwcześniejszy, jak dotąd, przykład oratorium w religijnej muzyce pol-

skiej. Kompozycja J. T. Żebro, składa się z ośmiu odrębnych części, nie zawiera typowych partii recytacyjnych i reprezentuje typ oratorium pasyjnego o charakterze lirycznym. Liryczny nastrój dzieła J. T. Żebro, wynika z modlitewno-błagalnych treści wykorzystanych tekstów poetycznych opartych na różnych fragmentach zaczerpniętych z Pisma Św. Starego (głównie psalmy) i Nowego Testamentu (ewangeliczny opis Męki Pańskiej). Charakterystyczne, że wszystkie części dzieła rozwijają się w tempach wolnych (largo, andante i andantino) oraz w większości w tonacjach molowych.

Przy powyższej recenzji korzystalem z tekstów zamieszczonych w książeczkach płytowych. Za autorami komentarzy płytowych trzeba powtórzyć: „kolejne płyty z serii: *Jasnogórska muzyka dawna* stanowią potwierdzenie potrzeby kontynuowania tej niezwykle cennej inicjatywy. Poszerza to w sposób znaczący panoramę różnorodnego, nieznanego dotąd repertuaru, świadczącego o pięknych i bogatych tradycjach polskiej twórczości religijnej XVIII stulecia”.

Prezentacje poszczególnych dzieł należy zakwalifikować jako bardzo piękne, dźwięk jest delikatny, w barwie intensywny. Swoiste go koloru dodają nagraniu partie instrumentalne towarzyszące solistom. Są to kreacje pełne wdzięku i muzycznego uniesienia. Każde z dzieł jest przepelnione żarliwością i emocjami, które potęguje modlitewne skupienie. Śpiew solistów jest bogaty w odcienie, płynnie lekko z finezją i radością. Dźwięk instrumentów jest delikatny, aksamitny, pełen prawdziwego piękna.

Arkadiusz Jędrasik

Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claramontana Vol. 8-10 Soliści; Zespół Muzyki Dawnej „Kapela Jasnogórska” pod dyr. Jana Tomasza Adamusa
Musicon MCCD 08-10 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 51'54", 64'27", 69'32"
☆☆☆☆☆

Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claramontana Vol. 11-12 Soliści; Concerto Polacco Marek Toporowski, dyrygent
Musicon MCCD 11-12 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 58'16", 52'14"
☆☆☆☆☆

tepianowej pirotechniki; jest stonowane, typowe dla stylu francuskiego kompozytora.

Liszt napisał swoje dzieło na kilka lat przed śmiercią. Pierwsza wersja przeznaczona była na głosy solowe, chór mieszany i organy lub fortepian. Dopiero później kompozytor opracował wersję na dwa fortepiany. Węgierski twórca pisał *Via Crucis* prawdopodobnie z myślą o jego liturgicznym przeznaczeniu, stąd krótki czas trwania poszczególnych części. Dzieło jest filozoficzne, głębokie, natchnione, całkowicie inne od wczesnych kompozycji fortepianowych Liszta, znanych z zawilosci i spiętrzonych trudności pianistycznych. Urzeka niezwykle spokoj, jakby szacunek dla śmierci Chrystusa, cisza.

Węgierski duet pianistów – Dezső Ránki, Edit Klucken koncentruje się w swojej interpretacji na warstwie semantycznej wykonywanych utworów, stąd spokój i położenie nacisku na znaczenie ciszy muzycznej. Wykonanie jest stonowane, ale pełne ekspresji. Wyraz przejawia się tu właśnie w skromności wypowiedzi, ograniczeniu środków wykonawczych, choć nie brak tu (zwłaszcza u Liszta) miejsc bardziej dynamicznych czy wręcz dramatycznych.

Warto zaznaczyć, że nagrania dokonano na włoskich fortepianach Fazioli, uchodzących ostatnimi czasy za lepsze od popularnych Steinwayów.

Zwraca też uwagę bardzo elegancka szata graficzna płyty.

Marcin T. Łukaszewski

A. Skriabin – Sonata nr 3 op. 23, 5 Preludiów op. 15; N. Medtner – Sonata op. 38 nr 1 a-moll; I. Strawiński – 3 fragmenty z Pietruszki Jewgienij Kissin, fortepian
 RCA 82876 65390 2 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 59'55"
 ★★★★★



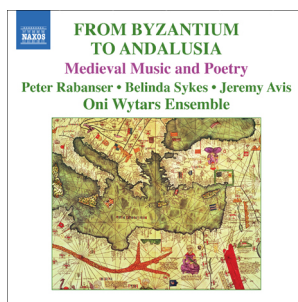
Jewgienija Kissina melomano przedstawiać nie trzeba. Pianista ten, mimo młodego wieku, zdobył już sławę, uznanie, zaszczyty i grał prawie na wszystkich estradach świata. Każda kolejna, nagrana przez niego płyta w pełni potwierdza klasę, którą reprezentuje. Artysta znany jest z dbałości o promocję muzyki kompozytorów swego rodzinnego kraju.

Kissin daje się poznać jako mistrz kolorystyki dźwiękowej w preludiach Skriabina, w których kreuje gamę nastrojów. Podobny klimat, choć nasycony większą dramaturgią, ewokuje *Sonata* Skriabina, znakomicie wykonana przez pianistę. Na mnie jednak największe wrażenia zrobiły kolejne dzieła nagrane na tej płycie: bardzo ciekawa, utrzymana w estetyce neoromantycznej *Sonata* Medtnera, w której Kissin wspaniale kształtuje narrację przebiegu, ukazuje zróżnicowany charakter tego – w moim odczuciu niezwykle pięknego – dzieła, wykazując się przy tym rozległą paletą odcieni dynamicznych i barwowych.

Zamykające płytę *Trzy fragmenty z Pietruszki* Strawińskiego na długo pozostają w pamięci. Ten efektowny utwór należy do najpopularniejszych, a zarazem najbardziej efektownych dzieł w literaturze fortepianowej XX w. Pianista wykonuje go w całkowicie odmienny sposób od wcześniej zamieszczonych na płycie kompozycji. Różnicę słyhać zwłaszcza w zestawieniu delikatnie, nieomalże

intymnie kończącej się *Sonacie* Medtnera i początku *Pietruszki* Strawińskiego – już na wstępie wybuchowego i efektownego. Kissin eksponuje w tym cyklu zupełnie inne możliwości gry fortepianowej, aniżeli w utworach Skriabina i Medtnera. Rozwibrowuje fortepian do granic możliwości, jednakże jego fortissimo possibile ujmuje siłą dźwięku i nigdy nie jest przerysowane. Zauważalna od razu gra kontrastów, niebywała wprost precyzja techniczna, zabawa dźwiękami, kolorystyka, wielowarstwowość faktury fortepianowej, zróżnicowana artykulacja, pozwalają delektować się w pełni tym nagraniem. Warto tę płytę kupić już choćby ze względu na samego Strawińskiego.

Marcin T. Łukaszewski



FROM BYZANTIUM TO ANDALUSIA
Medieval Music and Poetry
 Peter Rabanser, śpiew, ud, duduk, dudy; Belinda Sykes, śpiew; Jeremy Avis, śpiew
 Oni Wytars Ensemble
 Naxos 8.557637 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 60'25"
 ★★★★★

Najświeższe wydawnictwo firmy Naxos prezentuje materiał szczególnie pod każdym względem. Po pierwsze jest to repertuar mało znany, rzadko nagrywany, po drugie ciekawy z perspektywy nie tylko muzycznej.

Myślą przewodnią tej płyty jest pokazanie wzajemnych oddziaływań na siebie trzech kultur i tradycji regionu śródziemnomorskiego, które z powodzeniem spotykają się także w muzyce. *From Byzantium to Andalusia* – tak brzmi tytuł krążka, na którym znalazło się piętnaście średniowiecznych kompozycji wokально-instrumentalnych pochodzących z wyżej wspomnianych rejonów basenu Morza Śródziemnego.

Z powodzeniem słyszymy w chrześcijańskim *Kyrie* charakterystyczne dla śpiewu islamskich muezinów wibracje i zawodzenia, bardzo ciekawie brzmią tradycyjne pieśni sefardyjskie czy żydowskie. Chrześcijaństwo, islam i judaizm znajdują w tej muzyce swój wspólny mianownik widoczny najbardziej w przykładach pochodzących z terenów dawnego Bizancjum i południowej Hiszpanii.

Ogromną zaletą płyty jest wykonanie tych utworów przez muzyków wszechstronnych, których wielką pasją jest odnajdywanie śladów wzajemnych oddziaływań na siebie kultur i tradycji muzycznych. Belinda Sykes jest m.in. magistrem etnomuzykologii ze specjalnością „kraje arabskie”, Peter Rabanser kształcił się natomiast w wielu miejscach Europy i Azji w zakresie śpiewu tradycyjnego.

Spotkanie się w tym wykonaniu Wschodu z Zachodem nie pozostawia nic prócz radości i satysfakcji. Pasjonaci z wiedzą o wykonywanej muzyce i zrozumieniem dla jej specyfiki to chyba idealni wykonawcy. Tak samo brzmiący, w niezwyklej, niecodziennym repertuarze. Czysta przyjemność. Gorąco polecam.

Agnieszka Okupska

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

| | | | | | | | | | | | |
|-------------------|---|------------------|---|----------------|---|------------------|---|-----------------|---|---------------------|---|
| Acte Preamble | 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 | | |
| Ambroiny | 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 Preamble Sp. z o.o.
 Skr. Poczтовая 71
 02-800 Warszawa 93
 Tel./Fax: 0 - 226 48 88 38
 www.actepreamble.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

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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







ZAPRENUMERUJ:

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

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

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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

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



Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów

szczegóły: www.eis.com.pl



Kama Grott

Wratislavia Chamber Orchestra
JAN STANIENDA

the
BAROQUE
OBOE
CONCERTOS

Konkurs płytowy Kama Grott – Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 30 IX 2006 r. nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania weźmie udział w losowaniu 10 albumów Kamy Grott firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w listopadzie 2006 r.

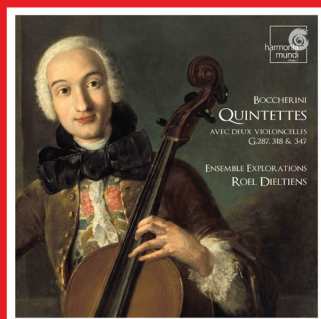
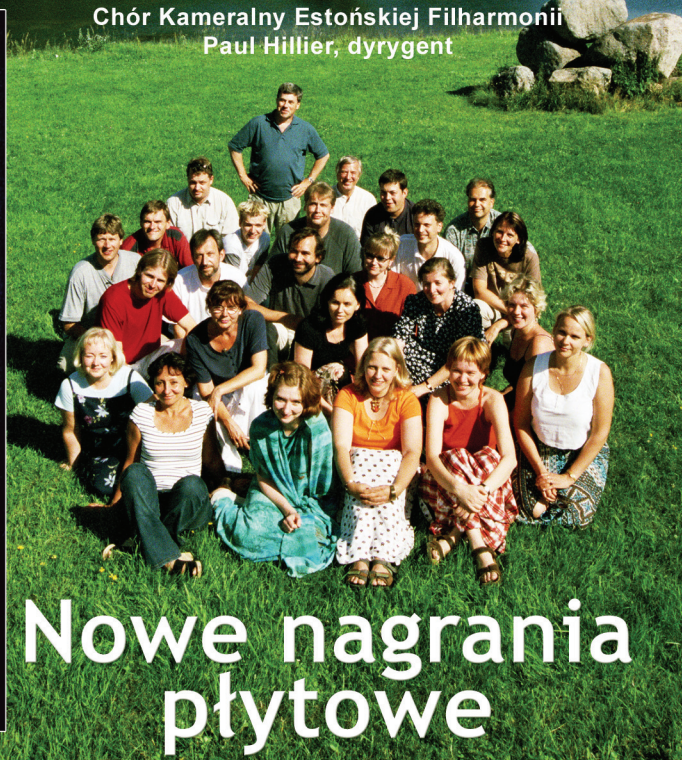
1. Proszę podać dwóch kompozytorów, których koncerty nagrała Kama Grott?
2. Gdzie zarejestrowano debiutancką płytę Kamy Grott?
3. W której polskiej orkiestrze grała Kama Grott?

Rozstrzygnięcie konkursu płytowego Sophe Solomon – Universal Music Polska

lista laureatów:

Janusz Błażkiewicz, Warszawa; **Anna Celińska**, Kraków; **Anna Fiałkowska**, Rzeszów; **Andrzej Korczak**, Warszawa; **Marian Lewandowski**, Białystok; **Ryszard Oleksiak**, Olsztyn; **Anna Nurczyk**, Poznań; **Lech Pacześny**, Poznań; **Bartłomiej Pokszczan**, Szczecin; **Józef Sójka**, Gdańsk

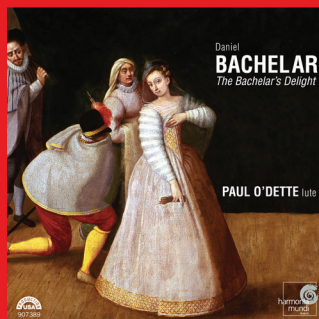
Laureatom gratulujemy, a wszystkim uczestnikom dziękujemy za udział w konkursie. Nagrody wyślemy pocztą do końca bieżącego miesiąca.



Harmonia Mundi HMC 901894



Harmonia Mundi HMC 901920



Harmonia Mundi HMU 907389



Harmonia Mundi HMU 907421



Harmonia Mundi HMC 901943



Harmonia Mundi HMU 907387



Harmonia Mundi HMU 907400



Eloquence EL 0606



Naxos 8.570239



Naxos 8.557574-75



Naxos 8.557813



Naxos 8.570238



Leading label promoting Polish musicians and music
Lider polskiej fonografii i promotor polskich muzyków



Acte Préalable



AP0141

DUOARTUS

Bach • Giuliani
 Piazzolla • Borne

Krzysztof Kaczka
 Perry Schack

AP0141

© 2006 • © 2006

DUOARTUS

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite in C minor BWV 997

Astor Piazzolla (1921-1992)

Histoire du Tango

Mauro Giuliani (1761-1829)

Variations on a theme by Haendel Op. 107

François Borne (1862-1929)

Fantaisie brillante sur Carmen de Georges Bizet

Krzysztof Kaczka, flute/flet

Perry Schack, guitar/gitara

wybitne osiągnięcia • najlepsi młodzi artyści
outstanding achievements • best young artists

dla tych, którzy kochają muzykę

AP0145

© 2006 • © 2006

Franz Doppler

Andante and Rondo for 2 flutes and piano op. 25, Fantaisie pastorale hongroise op. 26, Airs Valaques op. 10

Franz and Karl Doppler

Rigoletto-Fantaisie op. 38

Hungarian-Phantasy for 2 flutes and piano op. 35

Esti Rofé, Krzysztof Kaczka, flute/flet

Anna Kijanowka, piano/fortepian

Acte Préalable



AP0145

Franz & Karl Doppler

Flute solo & duo with piano



Esti Rofé • Krzysztof Kaczka • Anna Kijanowska

www.acteprealable.com

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

skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93 • Poland

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

www.acteprealable.com • actepre@wp.pl