

* Brahms Trio * Olga Kern w Narodowej * Świątostaw Richter - Mistrz (2) *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 2 (79)
luty 2008
ROK VIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Sarah
Chang**

skrzypce są
moją duszą

**Florian
Uhlig**

pianista, podróżnik,
fotograf

**Gustavo
Dudamel**

muzyka jest
jak rzeka

**Jan
Reszke**

saga rodu (2)



Lang Lang

Szybko zdobyłem popularność





LANG LANG

NOWY ALBUM
**DRAGON
SONGS**



KONCERTY W POLSCE
FILHARMONIA NARODOWA
W A R S Z A W A
20 • 23 • 24 LUTEGO 2007



A UNIVERSAL COMPANY



UNIVERSAL
MUSIC
POLSKA

DVD 073 419-1
CD 477 622-9

www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/langlang • www.langlang.com

© fot. DG/KassKara
© proj. graf.: Studio Jeremi



Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable



IV konkurs

na projekt nagraniowy pod tytułem

Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania.

Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 31 III 2007 r. nadesłać na adres wydawnictwa:

- 1. życiorys ze zdjęciem (wszystkich członków zespołu);**
- 2. podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku żadnego nagrania;**
- 3. projekt repertuaru dotyczący tylko kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1937 r.;**
- 4. próbne nagranie na CD-R dowolnego repertuaru.**

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable dokona wyboru najciekawszego projektu w terminie do 30 kwietnia 2007 r. i ogłosi wyniki w majowym numerze Muzyka21 oraz na swojej stronie internetowej. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji projektu.

Preferowane są projekty monograficzne.

Prace należy nadsyłać na adres:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93
actepre@wp.pl • www.acteprealable.com
tel.: 0 - 22 648 88 38

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Katowice • Koszalin • Gliwice
 11 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej • *Rigoletto* • *Don Carlo*

CZŁOWIEK

- 14 **Szybko zdobyłem popularność**
z pianistą Lang Langiem rozmawia Magdalena Todynek
 16 **Skrzypce są moją duszą**
ze skrzypaczką Sarah Chang rozmawia Kazik Jedrzejczak
 18 **Pianista, podróżnik, fotograf**
z pianistą Florianem Uhligiem rozmawia Dorota Staszkievicz
 21 **Muzyka jest jak rzeka – Gustavo Dudamel i symfonie Beethovena**
Dorota Staszkievicz
 22 **Saga rodu Reszków (2) – Jan – trudna droga do sławy**
Adam Czopek
 24 **Światosław Richter – Mistrz przed 10. rocznicą odejścia (2)**
Marcin Zgliński
 26 **Oryginalność wizji i niezwykłość techniki**
z Brahms Trio rozmawia Anna Maria Gąsiorek

DZIEŁO

- 28 **W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (2)**
Sibelius i Sympozjon – wczesne poematy symfoniczne
Robert Majewski
 31 **Fakty i interpretacje (XII) – Puccini – Turandot**
Agnieszka Nowak

MYŚLI

- 33 **Akty i antrakty**
Lestaw Czapliński
 35 **Nasz były dwudziesty wiek (LIV) – O pięknie nowej muzyki**
Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 36 **Palcem po płycie – Mozart 22 – Czarodziejski flet**
Wilfried Górný
 37 **Recenzje: CD, DVD**
 54 **Konkurs płytowy: „Lang Lang – 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
Rok VII (12 numerów: od 66 do 77)	60,- zł

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

Prenumerata

Muzyka21

Kraj doręczenia:

Polska – 96,00 zł

Europa – 182,00 zł

Ameryka Północna – 258,00 zł

Reszta świata – 372,00 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 (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

2) Numery archiwalne w cenie 7 lub 8 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.: 0 - 22 648 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.i-music.pl
www.kmt.pl/apr
www.gigicd.com

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

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 - 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@gazeta.pl

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Adam Czopek, Maria Erdman, Wanda
Fidurek, Wilfried Gómy, Basia Jakubowska,
Kazik Jedrzejczak, 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
Lang Lang
fot. DG / Nie Zheng

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, adriustacji oraz
zmiany tytułów bez uprzedniego powiado-
mienia autora. Korespondencja i prace nie
nadesłane w formie elektronicznej mogą nie
być przez Redakcję rozpatrywane.
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-
powiedzialności

Z pięcioletnim wyprzedzeniem Austria rozpoczęła promocję Roku Mozartowskiego. Po pierwsze dlatego, że najwybitniejsi artyści muszą być zapraszani z dużym wyprzedzeniem. Po drugie fachowa promocja, aby dotarła do adresata, wymaga dużo czasu. Jest to normą w wielu innych krajach. Niestety, nie w Polsce.

16 listopada 2006 r. Sejm RP uchwalił, że rok 2007 będzie rokiem Karola Szymanowskiego. Natomiast 13 stycznia br. PAP rozesał elektryzującą wiadomość „... że oficjalny program obchodów Roku Karola Szymanowskiego zostanie ogłoszony prawdopodobnie w lutym [2007]”. Pobieżne zapoznanie się z programem obchodów, z przyczyn oczywistych niekompletnym, nie pozwala zauważyć nazwisk tej miary co Kristian Zimerman, Simon Rattle, Plácido Domingo, Hilary Hahn, James Levine. Czy o nich w ogóle pomyślano? Czy podejmując decyzję do końca lutego są jakiegokolwiek szanse, by tych artystów ściągnąć do Polski na czas? Można raczej sądzić, że w odpowiedzi na wysłane do nich zaproszenia stawią się w Polsce w roku 2012, co świetnie zbiegnie się ze 130. rocznicą urodzin Karola Szymanowskiego. ☺

MIDEM Classical Awards 2007 Zwycięzcy



Muzyka dawna: Caccini – Arie i madrygały • Invernizzi, Accademia Strumentale Italiana, Rasi • Divox CDX 70202-6

Muzyka barokowa: Vivaldi – In furore, Laudate pueri e concerti sacri • Piau, Montanari, Accademia Bizantina, Dantone • Naive OP 30416

Recitale wokalne: Sibelius – Luonnotar, pieśni z orkiestrą • Isokoski, Helsinki Philharmonic Orchestra, Segerstam • Ondine ODE 1080-5

Dzieła chóralne: Mozart – Msza C-dur • Dessay, Gens, Lehtipuu, Pisaroni, Le Consort Astrée, Langrée • Virgin Classics 00946 359309 24

Recitale instrumentalne: • Brahms – Utwory fortepianowe op. 116 – 119 • Leonskaja • MDG 343 1349-2

Muzyka kameralna: Brahms – Wszystkie tria fortepianowe • Trio Wanderer • Harmonia Mundi HMC 901915.16

Opera: Vivaldi – Griselda • Lemieux, Cangemi, Kermes, Jaroussky, Ferrari, Davies, Ensemble Matheus, Spinosi • Naive OP 30419

Muzyka współczesna: Kurtág – Kafka-Fragmente • Banse, Keller • ECM New Series 1965

Nagrania archiwalne: Emil Gilels Edition – Brahms, Chopin, Debussy, Liszt, Prokofiew, Rachmaninow, Schumann, Skriabin, Czajkowski • Brilliant Classics 92615

Koncerty: Beethoven – Koncert skrzypcowy, Romanse • Tetzlaff, Tonhalle Orchestra Zurich, Zinman • Arte Nova 82876 76994 2

Utwory symfoniczne: Szostakowicz – Wszystkie symfonie • Jansons • EMI Classics 0946 365300 24

Nagrania premierowe: M. Haydn – Requiem H-dur • Teuscher, Kusano, Prégardien, Hamann, KammerChor Saarbrücken, Kammerphilharmonie Mannheim, Grün • Carus 83.353

DVD Opery i Balety: Britten – Sen nocy letniej • Daniels, Sala, Gietz, Meek, Dazeley, Hahn, Rose, Gillett, Wolk, Symphony Orchestra of the Gran Teatre del Liceu, Escolania de Montserrat, Bicket, Carsen, Roussillon • Virgin Classics 339202 93

DVD Koncerty: Bruckner – Symfonia nr 7 • Beethoven – Koncert fortepianowy nr 3 • Brendel, Lucerne Festival Orchestra, Abbado, Smaczny • EuroArts 2054649

DVD Dokumentalny: Leaving Home – Orchestral Music in the 20th Century • City of Birmingham Symphony Orchestra, Rattle • Arthaus Musik 102 073

Całokształt twórczości: Henri Dutilleux, kompozytor

Wydawnictwo roku: ECM

Artysta roku: Christian Zacharias, pianista i dyrygent

Objawienie roku (IAMA): Elizabeth Watts, sopran

Nagroda specjalna jury: Klenke Quartett

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie



Olga Kern
fot. Harmonia Mundi

Rachmaninow Gala – grudzień w Filharmonii Narodowej. Ostatni miesiąc ubiegłego roku w Filharmonii Narodowej był niezwykle interesujący. Podczas koncertu 2 grudnia gościnnie wystąpiła Łotewska Narodowa Orkiestra Symfoniczna z Rygi, pod kierunkiem Olari Elsa, z udziałem Sandisa Šteinberga (skrzypce) i Reinisa Birzniekša (wiolonczela). W programie koncertu znalazły się kompozycje: polska, łotewska i rosyjska. Usłyszeliśmy: *Uwerturę koncertową E-dur* Karola Szymanowskiego, *Concerto grosso* na skrzypce, wiolonczelę, smyczki i

perkusję Artursa Maskatka i *Tańce symfoniczne* op. 45 Sergieja Rachmaninowa. Orkiestra oraz soliści zaprezentowali podczas wieczoru najwyższej klasy muzykalność oraz biegłość, jednak to dyrygent był gwiazdą całego wieczoru. Młody i niezwykle utalentowany Olari Els ma na swoim koncie wiele sukcesów w swoim kraju i na świecie, a jego wyjątkowe i sugestywne interpretacje muzyczne zyskały uznanie wśród zgrodmadzonej publiczności.

Drugi koncert w grudniu prezentował muzykę XX w., w programie znalazły się: *Łańcuch III* na orkiestrę Witol-

da Lutosławskiego, *Koncert skrzypcowy* Albana Berga i *Suita na wielką orkiestrę i chór żeński „Planety”* Gustawa Holsta. Orkiestrę Symfoniczną i Chór Zeński Filharmonii Narodowej poprowadził Martyn Brabbins, solistką była znakomita skrzypaczka Izabelle Van Keulen. Brabbins jest jednym z czołowych brytyjskich dyrygentów, posiada nienaganny warsztat. Znany jest także z trafnego doboru repertuaru, i – trzeba przyznać – dobór w tym przypadku był niezwykle interesujący. Van Keulen natomiast jest jedną z najwyższej klasy wykonawczyń, grających na estradach całego świata. Specjalizuje się w repertuarze współczesnym, z którym radzi sobie znakomicie, czyniąc interpretacje niezwykle emocjonalnymi z pełną paletą środków wykonawczych. Znakomite wykonanie *Koncertu „Pamięci Aniola”* oraz bogate w brzmienia i emocje *Planety* sprawiły, że wieczór okazał się wielce udanym.

W ciągu dwóch kolejnych wieczorów – 15 i 16 grudnia – melomani mieli niezwykle okazję wysłuchania wszystkich koncertów fortepianowych Sergieja Rachmaninowa w znakomitej interpretacji rosyjskiej pianistki Olgi Kern, triumfatorce prestiżowego konkursu pianistycznego im. Van Cliburna w 2001 r. (I nagrodę zapewniła sobie właśnie wykonaniem *III Koncertu fortepianowego* tego kompozytora). Wykonanie czterech koncertów fortepianowych oraz *Rapsodii na tematy Paganiniego* – nazywanej przez melomanów piątym koncertem – jest dla pianisty wielkim wyzwaniem. Jednak wymagające nie tylko wybitnej techniki, umiejętności i dojrzałości, a także wycucia stylu kompozytora utwory pianistka wykonała z wrodzoną sobie muzykalnością i brawurą. Przyznam, że dawno nie słyszałam tak cudownie „wyśpiewanego” tematu *Andante* z *I Koncertu*, ani tak brawurowego wykonania *Rapsodii*. Olga Kern wystąpiła z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej pod batutą Antoniego Wita, z którym łączy ją intensywna współpraca artystyczna (m.in. tournée w USA, płyta dla Harmonii Mundi). Niezwykle krucha, o urodzie modelki, wykonawczyni podbiła serca publiczności, zostawiając słuchaczy z pytaniem: skąd w tak delikatnej osobie tak wiele siły, by poradzić sobie z tym niezwykle trudnym i wymagającym repertuarem?

Angelika Przeździek

Warszawa – Rigoletto G. Verdiego – wznowienie w Operze Narodowej. Gdyby przyszło mi pisać recenzję po obejrzeniu pierwszej sceny byłaby ona miażdżąco zła! Takiego bałaganu na scenie już dawno nie oglądałem. Chór potykał się o nuty jak pieszy o wystające kamienie, soliści, szczególnie tenor, gubili się w swoich zdaniach, balet pisał jak na prywatnym wieczorku tanecznym. Hrabina Ceprano zginęła w tłumie, a przekleństwo rzucane przez hrabiego Monterone na nikim nie robiło większego wrażenia. Na dodatek wydawało mi się, że dyrygent nie panuje nad całością. Robiło to przygnębiające wrażenie. Na szczęście po przerwie wszystko wróciło do w miarę poprawnej normy.

W tym przedstawieniu, zrealizowanym na wzór wystawionego przez ten sam zespół realizatorów w La Scali w 1994 r., wtedy i teraz, cieszy oko zrealizowana z rozmachem piękna i pełna przestrzeni, czarnych marmurów i złota, scenografia, efektowne i stylowe kostiumy oraz sprawna, choć tradycyjna, reżyseria. Ma ona na względzie przede wszystkim wyprowadzenie akcji z pulsu muzyki i konsekwentne prowadzenie śpiewaków i to nie tylko tych w głównych partiach, ale również tych w epizodycznych rolach.

Jednak *Rigoletto* to przede wszystkim wspaniała muzyka i znakomicie skonstruowane partie wokalne. Ta opera to pierwsze z Verdiowskich dzieł, gdzie bohaterowie przechodzą prawdziwą metamorfozę stając się z jedno-

wymiarowych papierowych figur ludzmi z krwi i kości. Najpełniej musi to uwiarygodnić odtwórca partii tytułowego bohatera sugestywnie wciągając widza w świat własnych przeżyć: ludzkiego bólu, cierpienia, pragnienia zemsty, a w końcu wielkiej rozpaczy. Trzeba przyznać, że ta sztuka w znacznej mierze udała się Mikołajowi Zalaszańskiemu, który starał się włożyć w swoją kreację wiele emocjonalnego żaru. Szlachetne brzmienie głosu o interesującej barwie i odpowiedni wolumen pozwoliły mu na wokalne uwiarygodnienie kreacji. Do pełni szczęścia zabrakło mi jednak płynnego belcantowego prowadzenia frazy i subtelności ekspresji.

Turczynka Yelda Kodalli stworzyła obraz dziewczęco subtelnej Gildy o pięknie brzmiącym srebrzystym głosie i pewnej koloraturze. Księża śpiewał gościnnie Urugwajczyk Juan Carlos Valls. Niestety, nie była to udana kreacja! W pierwszym akcie balansował na pograniczu intonacyjnej poprawności, później było nieco lepiej, co nie oznacza, że dobrze. Chwilami miałem wrażenie, że nie bardzo wie o czym śpiewa, no i to prowincjonalne aktorstwo ograniczające się do rozkładania rąk. Daniel Borowski obdarzony nośnym basem, zaśpiewał z powodzeniem rolę płatnego zabójcy Sparafucile. Wielka szkoda, że tak rzadko mamy okazję podziwiania tego artysty na krajowych scenach. Świetną formą wokalną błysnęli: Artur Ruciński w niewielkiej roli Marulla i Monika Ledzion jako Magdalena.

Sprowadzony z Włoch Tiziano Severini (dyrygował też premierą w 1997 r.) prowadził przedstawienie pewną ręką, z odpowiednią dynamiką i z dużą wyobraźnią nadającą muzyce właściwy puls pozwalający na konsekwentne narastanie dramatu w muzyce. Orkiestra prowadzona jego doświadczoną batutą ujmowała w wielu miejscach subtelnością brzmienia pozwalającą śpiewakom na swobodne, w pełni naturalne, prowadzenie głosu. Szkoda tylko, że w scenach zbiorowych zabrakło dynamiki i precyzji, a już pierwszy akt był pod tym względem fatalny. Nie najlepiej, by nie powiedziedź źle, wypadł tym razem chór, który nie dość, że rzadko zgadzał się w tempach z dyrygentem, to jeszcze sporo do życzenia pozostawiała spoistość jego brzmienia i wokalna dyscyplina.

Premierze w marcu 1997 r. towarzyszył entuzjazm publiczności, uznano ją nawet za ważne wydarzenie artystyczne. Wznowienie pozbawionemu większych emocji towarzyszył znacznie mniejszy entuzjazm. Czyżby sprawdziło się stare porzekadło, że odgrzewane danie, nawet z metką La Scali, słabiej smakuje?

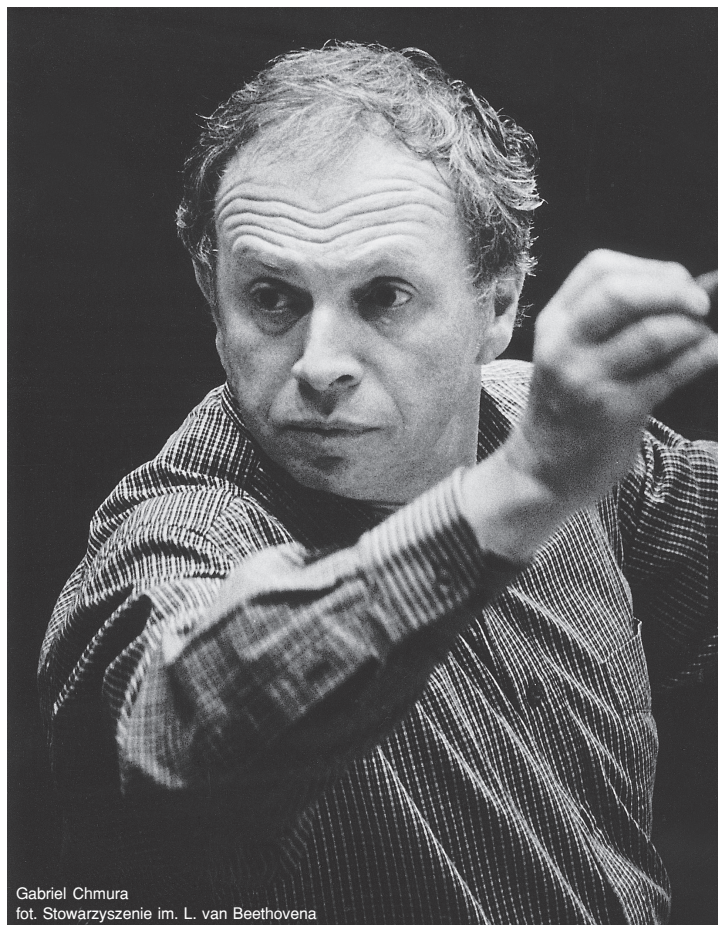
Adam Czopek

Giuseppe Verdi – Rigoletto
kier. muzyczne: **Tiziano Severini**
reżyseria: **Gilbert Deflo**
scenografia: **Ezio Frigerio**
kostiumy: **Franca Squarciapino**
wznowienie: **7 | 2007**

Grudzień w NOSPR. Ostatni abonamentowy koncert w 2006 r., który odbył się 8. grudnia, poświęcony był 75. urodzinom Sofii Gubajduliny. Wieczór ten rozpoczął się *Offertorium*, koncertem na skrzypce i orkiestrę rosyjskiej kompozytorki, w którym solistą był Piotr Pławner, a całość poprowadził Gabriel Chmura. Było to dość wyraziste wykonanie, cechujące się dużą głębią dynamiczną, lecz nie popadającą przy tym w skrajności. Interpretacja ta pełna była wielorakich barw i różnorodnych klimatów, których wielość została stworzona przez niezwykle umiejętnie rozmieszczenie planów i wyśmienicie cieniowania dynamiczne. Piotr Pławner okazał się być wybornym wykonawcą partii skrzypiec. W swej interpretacji doskonale współgrał z wizją orkiestry, bardzo różnicując przy tym frazy – od szybkich i zadziornych, po długą i melancholijną melodię w końcowej części. I chociaż całości brakowało nieco polotu, a emocje były trochę stonowane, to publiczność nagrodziła to wykonanie gromkimi oklaskami.

Drugą część koncertu wypełniła *II Symfonia e-moll op. 27* Sergiusza Rachmaninowa. To potężne dzieło wzbudziło mieszane uczucia. Przede wszystkim brakowało w niej głębi emocjonalnej i choć odrobiny niezbędnego, i naturalnego w tej muzyce, wewnętrznego niepokoju. Jakkolwiek druga część, *Allegro Molto* była bardzo ciekawa, to szczególną uwagę przykuwało opracowanie artykulacyjne i rytmiczne w grupie dętej. Niestety, w całości znalazło się tylko kilka przykuwających uwagę emocjami miejsc, mimo tego, iż frazy były prowadzone z wielkim liryzmem, a wzajemny układ planów był bardzo dobry. Wieczór ten, chociaż złożony z ciekawego repertuaru, nie był jednakże niczym specjalnym. Chociaż ładne, to nieco mdle było *Offertorium*, a *II Symfonia* Rachmaninowa została przygniewiona swoim własnym ciężarem i potęgą.

Jacek Krząkała



Gabriel Chmura
fot. Stowarzyszenie im. L. van Beethovena

Hiszpanie w Warszawie – ostatni z cyklu koncertów na Solcu. 10 grudnia w cyklu *Hiszpańska muzyka na Solcu* wystąpił zespół instrumentów dawnych Ars Nova. W programie koncertu usłyszeliśmy kilka – z ponad czterystu – kantyczek kastylijskiego króla Alfonso X El Sabio (Małdrego) *Cantigas de Santa Maria*. *Cantigas* stanowią cenne świadectwo mentalności religijnej człowieka średnio-wiecznego, który obcuje z *sacrum* w sposób bezpośredni, wręcz dotykający. Historie cudownych uzdrowień posiadają barwną treść i siłę ekspresji, która przemawia także do współczesnego słuchacza. Kantyczki przeplatane były instrumentalnymi improwizacjami zespołu. Specjalnie na ten koncert Ars Nova przygotowała *Legenda o Cudownej Figurze Jezusa Nazareńskiego z warszawskiego Solca*. Znakomity, pełen mistycyzmu, wiary i pokrzepiających momentów koncert, cudownie wpisną się w niewielki kościół na Solcu, zamykając *Tryptyk jesienny* z hiszpańską muzyką.

Angelika Przeździeń

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Kolejny wieczór Festiwalu Mozartowskiego (8 XII, 215 rocznica pogrzebu Mozarta) wypełniło *Requiem*. Niezwykła oprawa koncertu, estrada w czerni, w świetle setek świec, na estradzie znani już dobrze w Koszalinie: Chór Politechniki Szczecińskiej i soliści: Bożena Harasimowicz-Haas, Ewa Marciniak, Ryszard Minkiewicz, Leszek Skrzela, przed orkiestrą nieznaną tu jeszcze dyrygent, Bogusław Kobierski (pierwsze muzyczne kroki w Koszalinie, potem kariera skrzypka, a następnie, po studiach w Petersburgu, dyrygenta; pracuje w Finlandii). Wykonanie *Requiem* poprzedził krótkim motetem *Ave verum*, który zabrzmiał poprawnie, jednak warunki akustyczne kinowej estrady nie pozwoliły chórowi i orkiestrze wkroczyć w rejony serafickiego piękna i wyrazu tej kompozycji – przy tym nieco nadto celebrowanej. Swoją rolę grało także spięcie przed czekającym za chwilę wielkim zadaniem. Dyrygent odwiódł je jednak na kilkanaście minut, prezentując na przykładach muzyczną symbolikę *Requiem* oraz powtarzając obiegowe mity o okolicznościach zamówienia, powstawania dzieła, oraz śmierci kompozytora – jakie, w duchu sentymentalno-hagiograficznym, sfabrykowali żona i najbliższe otoczenie Mozarta. Weźmy choćby ów mit o tajemniczym, złowróżnym zamówieniu *Requiem*. Otóż Mozart wiedział kto zamawia – był to brat-wolnomularz, ale że chodziło mu o dyskrecję, sprawę załatwiano przez pośrednika. Mozart podjął się tej pracy niechętnie zmuszony kłopotami finansowymi, kontynuował ją dorywczo pół roku, pisząc w tym czasie dwie opery i mnóstwo innych dzieł, wrócił do *Requiem*, kiedy wisiał już nad nim termin (styczeń 1792). Pracę przerwał atak choroby 20 listopada, 5 grudnia zmarł. Pierwsze



Bożena Harasimowicz-Haas
 fot. Stowarzyszenie im. L. van Beethovena

wykonanie *Requiem*, po ukończeniu przez Süssmayra, odbyło się w Wiedniu na benefisie żony i dzieci Mozarta.

W sugestywnym słowie wstępnym dyrygenta nie chodziło jednak o prawdę historyczną, lecz o wprowadzenie w klimat i wyrazowy świat *Requiem* – i cel ten został osiągnięty. Wykonanie było bardzo dobre. Bogusław Kobierski początkowo zaskakiwał swym odbiegającym od konwencji stylem dyrygowania, jednak okazał się on skuteczny, interpretacja jawiła się w czytelnym, logicznym i emocjonalnie sugestywnym kształcie, zaś wykonawcy dali z siebie maximum możliwości, pasji i ekspresji. Nie wiem tylko, czy najlepszym pomysłem było wykonanie potem – niejako na bis, po entuzjastycznym przyjęciu *Requiem* – elegii *Chryzantemy* Pucciniego; utwór ładny, też żalobny, ale po Mozarcie był po prostu grzyztem.

Koncert finałowy festiwalu (15 XII) oddany został we wrażliwe ręce kobiece. Dyrygentka, Marzena Diakun, wychowanka koszalińskiej Szkoły Muzycznej, później uczelni wrocławskiej oraz licznych kursów w kraju i za granicą, występowała już z powodzeniem na tej estradzie (prowadziła m.in. *Symfonię „Szkołą”* Mendelssohna), teraz – po świeżym sukcesie na białostockim Przeglądzie Młodych Dyrygentów – rzuciła się od razu na głębokie wody muzyki Mozarta. Ta jednak pozornie prosta i łatwa, stawia wyjątkowe wymagania, mówi się, że muzyków prześwieśla. Bowiernie decydującą rolę grają tu nie tylko warsztat i muzykalność, ale intymny, miłosny niemal z nią kontakt wykonawcy. Można rzucić na kolana wykonaniami Beethovena, Czajkowskiego, Mahlera – Mozart wymaga uduchowienia. Może dlatego najlepiej wy-

konują go artyści bardzo już dojrzały. Przed Marzeną Diakun do takiej dojrzałości jeszcze wiele lat drogi, stąd też próba dzieł Mozarta zdawała się pozostawiać młodą dyrygentkę gdzieś na uboczu ich artystycznej wyjątkowości. Prowadziła je sprawnie (z pamięci!), w dobrych tempach i proporcjach – ma już bardzo dobry warsztat – ale zarówno starannie grająca orkiestra, jak i słuchacze zdawali się nie wolni od pewnej obojętności – szczególnie w uwerturnie do opery *Dyrektor teatru* oraz w *Adagio* i *Menuecie Symfonii „Linzkiej”*; nawet jej brawurowy finał przebiegał jakby gdzieś obok. Oto tajemnica Mozarta: jego muzyka rozkwita tylko w estetycznej i emocjonalnej koincydencji grających i słuchających.

Taki cud zdarzył się w *Koncertie skrzypcowym* (D-dur KV 212) granym przez Agatę Szymczewską. Niestychanie gorąco powitana przez publiczność laureatka Konkursu Wieniawskiego grała Mozarta bardzo osobistego i dopieszczanego w każdym szczególe; i nie było to echo mentorów, autorytetów, nagrań, lecz własnej prawdy, własnej fascynacji i urzeczenia pięknem, bezpośredni kontakt z myślami 19. letniego muzyka arcybiskupiej kapeli w Salzburgu sprzed 231 lat. Cóż za przeżycie dla słuchaczy – owo wzajemne zrozumienie się młodziutkich muzyków ponad wiekami. Przy czym bardzo pomocni w tym byli współmuzykujący: dyrygentka oraz orkiestra. Jakże bardzo chciałbym usłyszeć, gdzieś z niebiańskich ostępów, Agatę grającą ten koncert za dwadzieścia lat – na pewno równie doskonale i pięknie, ale – inaczej.

Kazimierz Rozbicki

Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena – Beethoven, muzyka i literatura – 25 marca – 6 kwietnia 2007 r. Festiwal, należący do Europejskiego Stowarzyszenia Festiwali (EFA), jest największym polskim festiwalem muzyki poważnej. Od 1997 r. w najlepszych salach koncertowych całej Polski gromadzi najznakomitszych solistów, chóry i orkiestry z całego świata, prezentując równocześnie najwybitniejszych polskich artystów i zespoły oraz promując najzdolniejszych młodych polskich muzyków.

Festiwal zapisał się na muzycznej mapie jako jedno z najbardziej prestiżowych przedsięwzięć artystycznych, kształtujących wizerunek Polski jako kraju aktywnego i atrakcyjnego artystycznie. Festiwal stanowi merytoryczną całość z Międzynarodowym Sympozjum Muzykologicznym oraz z odbywającą się w Bibliotece Jagiellońskiej Wystawą Manuskryptów i jest jedynym tego rodzaju wydarzeniem na świecie.

11. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena (25 III – 6 IV 2007 r.) spróbuje spojrzeć na zdobycze muzyki poważnej przez pryzmat literatury, malarstwa i innych dziedzin sztuki. Obok koncertów światowych wirtuozów i najbardziej znanych orkiestr z

wszystkich kontynentów, w nadzwyczajnym koncercie *Jazzsinfonica* 25 marca 2006 r., w Sali Teatru Wielkiego-Opery Narodowej wystąpią najwybitniejsi muzycy jazzowi, wśród nich Michał Urbaniak, Grażyna Auguścik, Ewa Bem, Anna Maria Jopek, Andrzej Jagodziński, Urszula Dudziak. Koncert będzie transmitowany na telebimie na Placu Teatralnym w Warszawie. W ramach festiwalu odbędą się także liczne wydarzenia towarzyszące, między innymi wystawy i warsztaty.

Przegląd wydarzeń

- Koncert galowy w wykonaniu słynnego skrypka Nigela Kennedy'ego i Polskiej Orkiestry Kameralnej;
- Klasyka i jazz – gwiazdy jazzu w nadzwyczajnym koncercie;
- Pierwszy raz w Polsce słynna brazylijska Orquestra Sinfônica do Estado de Sao Paulo pod batutą Johna Neschlinga w koncercie z udziałem wybitnego pianisty Nelsona Freire;
- Camerata Salzburg po raz pierwszy w Polsce w koncercie ze znakomitą pianistką Elisabeth Leonską;
- Jeden z najsłynniejszych na świecie interpretatorów muzyki barokowej: Christopher Hogwood i Orkiestra Ka-

- meralna z Bazylei w repertuarze romantycznym;
- Maraton Beethovenowski: wszystkie sonaty na skrzypce i fortepian. Christian Tetzlaff i Alexander Lonquich w cyklu trzech koncertów;
- *Lata pielgrzymstwa* Franciszka Liszta; rzadko wykonywany cykl fortepianowy w recitalu znanej litewskiej pianistki Muzy Rubackyte, laureatki Grand Prix du Disque;
- Bamberger Symphoniker pod dyktando Jonathana Notta w koncercie muzyki operowej; Pierwszy akt *Walkirii* w wykonaniu gwiazd Bayreuth;
- Orkiestra Radiowa z Frankfurtu pod batutą wybitnego dyrygenta Paavo Järvię;
- Jeden z najznakomitszych dyrygentów amerykańskich Lawrence Foster;
- Sopran Wioletta Chodowicz, „niekwestionowana gwiazda ostatnich miesięcy” (Jacek Marczyński, Rzeczpospolita) w *III Symfonii* Szymanowskiego;
- Unikatowa Wystawa Manuskryptów Bacha, Beethovena, Brahmsa, Chopina, Haydna, Mozarta, Schumanna, Szymanowskiego;
- Międzynarodowe Sympozjum Muzykologiczne z udziałem najwybitniejszych muzykologów z całego świata. 📄

Wokół VIII Międzynarodowego Gliwickiego Festiwalu Gitarowego. 26 listopada 2006 r. w Gliwicach zakończył się Festiwal Gitarowy. Cztery koncerty, które przyciągnęły do sali Miejskiego Ratusza nadkomplet słuchaczy, mistrzowskie wykonania i arcyciekawy repertuar przedstawiający szeroki wachlarz muzyki gitarowej sprawiły, że tegoroczną edycję można uznać za ogromny sukces, tym większy, że gliwicki festiwal bynajmniej nie pozostał w cieniu innych jesiennych imprez gitarowych.

Festiwal otworzyła mieszkająca w Belgii grecka gitarzystka Antigoni Goni, laureatka licznych konkursów gitarowych, która zaprezentowała panoramę muzyki gitarowej XX w., a w niej m.in. utwory Leo Brouwera, Toru Takemitsu i Manosa Hadjidakisa. Byliśmy świadkami mistrzowskiego recitalu, w którym znalazło się także polskie prawykonanie utworu urodzonego w Belgradzie Dusana Bogdanovica *Hymn to the Muse*. Kolejny koncert, powierzony włoskiemu duetowi gitarowemu Duo Bonfanti, również nie zawiódł słuchaczy. Artyści w pełni potwierdzili poprzedzające ich opinie o wyjątkowej wręcz jednolitości brzmienia ich instrumentów i o wybitnym wspólnym rozumieniu treści muzycznej utworów. W ich programie, prócz wielkiej klasyki, pojawiły się utwory mniej znane, w tym wspaniałe *Duo Concertant* niedawno odkrytego francuskiego kompozytora z przełomu XVIII/XIX w. Antoine'a de Lhoyer i napisany specjalnie dla nich utwór Gerarda Drozda *Dancing Lady*. Z kolei Mark Ashford z Wielkiej Brytanii zaproponował program złożony z transkrypcji utworów fortepianowych. Nie jestem do końca przekonana, czy był to

najlepszy wybór, ale dzięki temu w Roku Mozartowskim znalazła się na Festiwalu Gitarowym sonata z marszem tureckim. Za to ciekawym dopełnieniem programu okazała się *Sonata „Quo Vadis”* Gerarda Drozda i kończące recital utwory Astora Piazzolli. Festiwal zakończyła fenomenalna amerykańska gitarzystka irańskiego pochodzenia, Lily Afshar. Dzięki niej mogliśmy zanurzyć się w świat orientu, zaproponowała bowiem muzykę kompozytorów z kręgu kultury arabskiej, a i przypomnieć sobie dzieła Fernando

Sora czy Augustina Barrios-Mangora. Ukoronowaniem jej występu była *Misionera* Fernando Bustamente, a owacja na stojąco zgotowana Lily Afshar przez rozentuzjasmowaną publiczność najdobitniej świadczy o wyjątkowym talencie tej szalenie wrażliwej i bezpretensjonalnej artystki.

Jest pan [Gerard Drozd] kompozytorem i gitarzystą, a jednocześnie inicjatorem Festiwalu Gitarowego. W jaki sposób przy tak wielkiej aktyw-



Gerard Drozd
fot. Międzynarodowy Gliwicki Festiwal Gitarowy

ności znajduje pan czas na organizowanie, i to cykliczne, festiwalu?

Przede wszystkim jestem kompozytorem i dzisiaj raczej sporadycznie występuję jako wykonawca. No i oczywiście, jeśli to czynię, przeważnie ograniczam się do prezentowania mojej muzyki. Jest przecież tylu wspaniałych muzyków, tylu wybitnych instrumentalistów. W ich cieniu, dla siebie zachowuję skromną rolę kompozytora wykonującego własne utwory.

Nie ukrywam, że organizacja festiwalu to przedsięwzięcie wymagające dużego nakładu pracy i osobistego zaangażowania, toteż zonglowanie czasem nie należy tutaj do najłatwiejszych. Najistotniejsze wydaje mi się dobre jego rozplanowanie. W tej dziedzinie nie odstaję od schematów – kończy się jeden festiwal – natychmiast myślę o następnym.

A jak doszło do tego, że postanowił pan go w ogóle powołać do życia?

Muzyka poważna zawsze mnie fascynowała, nie więc dziwnego, że jako gitarzysta skoncentrowałem się na klasycznej muzyce gitarowej. Nosilem się z tym pomysłem od dawna, ale bezpośrednim impulsem okazało się przyznanie mi w 1999 r. nagrody Prezydenta Miasta Gliwic za wybitne osiągnięcia artystyczne. Jeszcze tego samego roku odbył się pierwszy Festiwal.

Czy Festiwal ma jakiś określony profil repertuarowy?

Właściwie wystrzegam się narzucania artystom programu. Może właśnie dzięki temu Festiwal przedstawia szeroki wachlarz form i epok. Gitara występuje w nim i solo, i w zespółach, a także w zestawieniu z najdoskonalszym instrumentem, jakim jest głos ludzki.

Czy któryś z koncertów szczególnie utkwił panu w pamięci?

Nawet jeżeli zdarzyło się na przestrzeni owych ośmiu lat, że któryś koncert pozostawiał po sobie niedosyt spowodowany bądź doborem repertuaru, bądź niedostatkami interpretacyjnymi, zasadniczo występy artystów o międzynarodowej przecież renomie dostarczały wspaniałych przeżyć artystycznych. Trudno mi w tej chwili wartościować, czy wyróżniać któryś z nich, choć niewątpliwie najbardziej w mej pamięci zapisały się te, które były odkryciami nowych, nieznanych artystycznych światów. Ale nie będę wymieniać.

A jakimi kryteriami kieruje się pan przy zapraszaniu artystów?

Wielu z nich znam z nagrań i z dokonania. Z niektórymi mam osobisty kontakt, choćby z tymi, którzy zamawiali u mnie kompozycje. O zaproszeniu na festiwal decydują jednak przede wszystkim: osobowość artystyczna, wrażliwość, twórcze traktowanie tekstu muzycznego, no i oczywiście ciekawa propozycja repertuarowa złożona przez artystę.

W jaki sposób udaje się panu pozyskać środki na przeprowadzenie tego przedsięwzięcia?

Nie jest to łatwe. Całe szczęście w

sukurs przychodzi mi Samorząd Miasta Gliwice, który bierze na siebie część kosztów. Reszta jest finansowana przez sponsorów, których udaje mi się pozyskać. Nie ukrywam, że wymaga to i dużej dyplomacji, i ogromnego nakładu czasu. Toteż wstępnie kalkuluję ilość koncertów w relacji do możliwości finansowych Festiwalu.

Czy już mógłby pan uchylić rąbka tajemnicy, kogo zaprosi pan na następny festiwal?

Nie zdradzę jeszcze konkretnych nazwisk, ale myślę o artystach z Włoch, Hiszpanii, Polski i nie tylko.

Porozmawiamy o pana twórczości. Miała już okazję słyszeć pana utwory, w tym zarejestrowane podczas prawykonania koncerty z orkiestrą – na gitarę solo i na cztery gitary. Czyżby gitara bez reszty zdominowała pana twórczość?

Istotnie, większość moich kompozycji oscyluje wokół tego tak mi bliskiego i tak dobrze mi znanego instrumentu, co nie znaczy, że nie napisałem utworów na fortepian, czy wokalnych. Jednak gitara rzeczywiście jest mi najbliższa, a i też spotykam się z licznymi zamówieniami ze strony uznanych gitarzystów. Coraz więcej wykonawców na całym świecie ma w repertuarze moją muzykę, kolejni proszą o napisanie nowych kompozycji, zatem pisząc na ten właśnie instrument mam świadomość, że nie pozostaną one w szufladzie.

A co pana głównie inspiruje do pisania nowych utworów?

Niewątpliwie sam wykonawca, dla którego piszę – zatem to, co piszę, słyszę poprzez pryzmat jego osobowości. Dzięki temu moje utwory złączone są nierozzerwalnie z konkretną estetyką wykonawczą, co – nie będę ukrywać – w pewnej mierze wpływa także na ostateczny kształt dzieła.

Czyżby właśnie owo odkrywanie osobowości wykonawcy i wpisywanie się w charakter jego interpretacji było dla pana najistotniejsze?

Trudno na to pytanie odpowiedzieć w dwóch czy trzech zdaniach. W muzyce najistotniejsza wydaje mi się szczerść w relacjach kompozytor-słuchacz. Nie byłoby to możliwe bez dialogu kompozytor-wykonawca. W moich kompozycjach pierwszoplanową rolę odgrywa melodyka. Myślę oczywiście o melodyce w innym sensie niż miało to miejsce w minionych epokach – jest ona bardziej zawaolowana, bardziej enigmatyczna i dwuznaczna. Mam na myśli również melodykę poszczególnych planów, czy wypadkowość poszczególnych głosów. Linearność, a właściwie wynikająca z niej harmonia jest jednym z głównych atrybutów mojej twórczości. Używam własnego języka harmonicznego, który nazywam „harmonią kalejdoskopową”. Nie lubię nadmiaru słów ani o muzyce, ani w muzyce, częściej gadaniny, która nie idzie w parze z jej jakością, a przetrada się we wszechogarniający chaos ubierany w słowa.

Katalog pana utworów jest jednak dość bogaty.

Tak, ale to przecież jeszcze nie znaczy, że przegadany. Istotnie, napisałem koncerty na gitarę i na cztery gitary z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej, których prawykonania miały miejsce w Polsce kilka lat temu. Na potwierdzenie moich słów o linearności wspomnę, że skomponowałem również dwa cykle 24 preludium i fug – jeden na gitarę, drugi na fortepian, a także 24 preludia gitarowe, suit, sonaty, tryptyk na fortepian, cykl utworów na gitarę i klawesyn bądź fortepian oraz na sopran z towarzyszeniem gitary.

A co w planach?

A w planach koncert na wiolonczelę z orkiestrą oraz muzyka chóralna.

Miała okazję być na dwóch koncertach Gliwickiego Międzynarodowego Festiwalu Gitarowego. Zauważyła, że w programie koncertów znalazło się kilka pana kompozycji.

Istotnie, za zaszczyt poczytuję sobie, że tak znakomici wykonawcy jak Lily Afshar czy Duo Bonfanti nie wahają się włączyć moich utworów do swego repertuaru. Zaszczyc to tym większy, że w bieżącym roku nie były to bynajmniej prawykonania, gdyż jak wiadomo prawykonanie bynajmniej nie jest gwarancją żywotności utworu. Przecież niejednokrotnie po owym pierwszym, tak niecierpliwie oczekiwanym wykonaniu następuje czarna otchłań i utwór chcąc nie chcąc pokrywa się coraz grubszą warstwą szufladowego kurzu. I tak *Dancing Lady* na dwie gitary napisana w hołdzie Idzie Presti, a na specjalną prośbę Duo Bonfanti, zabrzmiała już kilkakrotnie we Włoszech. *Sonata „Quo Vadis”* grana była wielokrotnie i w USA, w Meksyku, Boliwii, Grecji, Hiszpanii, Turcji, i oczywiście w Polsce, natomiast *Triptych* napisany dla Lily Afshar nie tylko był już grany, ale wraz w moim *Adagio* znalazł się na najnowszej płycie tej wspaniałej gitarzystki.

Ale z tego wynika, że częściej pana utwory można usłyszeć w salach koncertowych świata niż w Polsce.

No cóż, tak się składa... Zawsze mówię, że moja muzyka zwiedziła już więcej świata niż ja sam.

Czy w ogóle jakiegokolwiek pana utwory nagrane zostały w Polsce?

No, raczej nie, za to niebawem w Hiszpanii ukaże się płyta Marcelo de la Puebla z zamówionym przez niego utworem, już wcześniej wykonywanym w Hiszpanii, Maroku i Szwecji. Ale za to w Polsce nagrany zostanie tryptyk fortepianowy.

A plany koncertowe?

Wiosną 2007 r. mam zaproszenie na kilka koncertów w Polsce oraz na tournée po Francji.

Dziękuję serdecznie za rozmowę. Nie pozostaje mi nic innego, jak życzyć sukcesów i kompozytorskich, i w dziedzinie organizacji wydarzeń muzycznych. Przecież za dwa lata Festiwal będzie obchodził swe dzieśiąte urodziny.

rozmawiała: Janina Kubicka

Rigoletto Verdiego. 10 spektakli *Rigoletta* bieżącego sezonu upłynęło w MET pod znakiem debiutu. 25 X (premiera sezonu) usłyszałam pierwsze 3: dyrektor, Austriak Friedrich Haider, rosyjski sopran Ekaterina Siurina (Gilda) i urodzony na Malcie tenor, Joseph Calleja.

Najwięcej emocji i oczekiwań skoncentrowano oczywiście na Calleja, którego głos wielbiciele opery znali z nagrań. Premiery debiutów najczęściej nie są przedstawieniami na podstawie których można prawdziwie ocenić śpiewaka. Głos Josepha Calleji wywarł więc na mnie spore wrażenie, ale nie wzbudził jednoznacznego entuzjazmu. Dopiero drugi widziany przeze mnie spektakl (2 XI) i słyszana transmisja (16 XII) utwierdziły mnie w przekonaniu, że słucham jednego z lepszych młodych tenorów. Spora moc i to bez siłowego forsowania, piękna barwa, muzykalność i wrażliwość stylistyczna. No i co dla mnie szalenie istotne – Calleja śpiewa, a nie krzyczy i nie popisuje się. Dobrze oprowadzona technika oddechu zezwala mu na płynne prowadzenie i elegancko wykańczanie długich fraz melodycznych, a całkiem niezła emisja koncentrowała i wielokrotnie moc głosu. To zdecydowanie jeden z ciekawszych i bardziej obiecujących głosów, który nie jest jeszcze w 100% doszlifowany i zapewne upłynie nieco czasu by odnalazł swoją własną artystyczną indywidualność, czyli jak ja to nazywam: „swoją głowę”. Doszlifowanie techniczne przede wszystkim dotyczyłoby większej kontroli zmian mocy głosu, jak np. przy przechodzeniu w *diminuendo*. Bo właśnie w wieczorze premiery ta techniczna „niedoróbka” była najwyraźniej słyszalna, szczególnie w *Parmi veder le lagrime*. Przejście z *mezzo-forte* do *piano* i *pianissimo* nie było stopniowo płynne, ale raczej drastycznie ostre jakby: *forte* – pauza – *pianissimo*. Dała się też momentami słyszeć lekka nosowość, ale już podczas drugiego spektaklu i transmisji, głos brzmiał w bardziej wyrównany sposób. Spodobała mi się natomiast klarowna dykcja, całkiem przyzwoite aktorstwo, „verdiowska” śpiewność i dobra wokalna interpretacja charakteru postaci. Będę się starała śledzić rozwój jego kariery, spodziewam się bowiem wiele dobrego po tym głosie i talentcie.

Jak najlepsze wrażenie wywarła też na mnie Ekaterina Siurina (Gilda). Bardzo atrakcyjny w barwie, dźwięczny, średniej mocy, ale dobrze emitowany, giętki i płynnie wyrównany w całym rejestrze sopran. Doskonale technicznie zaśpiewana rola. Słodka, krusza, bezbronna, dziewczęco liryczna Gilda zachwycała mnie niezwykłą „naturalnością” srebrzyście dźwięcznych najwyższych tonów i precyzją koloraturowych pasażów. Tej Gildzie brakowało może nieco intensywności ekspresji, ale Siurina jest w dość zaawansowanej ciąży (termin rozwiązania wyznaczony na kwiecień), przypuszczam więc, że „ostrożność” w ekspresji związana była z jej kondycją fizyczną. Udany debiut, wielkie brawa.

Wielbiciele opery w Polsce zapewne duże nadzieje wzięli (i słusznie) z debiutem polskiego tenora Piotra Beczały. Zaoferowano mu partię Księcia Mantui w tzw. drugiej obsadzie w dwóch kończących serię *Rigoletta* spektaklach 19 i 22 XII. Słyszałam jego występ podczas debiutu 19 XII. To dopiero 4. w historii MET polski tenor, trzymaliśmy więc wszyscy kciuki życząc powodzenia. Nowojorska publiczność bardzo ciepło, entuzjastycznymi oklaskami przyjęła jego debiut. Jakie są moje wrażenia? Słyszałam go na żywo tylko raz podczas wieczoru debiutu, któremu zawsze towarzyszy większa niż zwykle nerwowość. Uczciwie więc, choć właśnie z tą rezerwą, muszę ocenić jego występ po tym jednym, jedynym doświadczeniu. Ładny w barwie, dość silny, zdecydowanie jednak liryczny



G. Verdi – *Rigoletto*
Joseph Calleja (Książę Mantui)
fot. Marty Sohl/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

tenor. Bardzo spodobało mi się interpretacyjne ujęcie roli. Był młodzieńczo dramatycznie intensywny, a więc przekonywujący jako uwodziciel. Zminimalizował też cyniczne wyrachowanie postaci Księcia. Tego wieczoru głos Piotra Beczały nie wydał mi się jednak do końca wyrównany w brzmieniu. Atrakcyjna góra kontrastowała z odmienną jakością barwy środka. Moje ucho wytłowiło też lekkie nieprecyzyjne intonacyjne (duet z Gildą) i nie do końca technicznie doskonałe *Ella mi fu rapita* i *Possente amor*. Piszę o tym nie dlatego by się „zniecać” nad artystą, którego debiut w MET gorąco oklaskiwałam, ale z czysto praktycznego powodu. Konkurencja w MET jest szalenie silna. Każdy debiut jest niezwykłą szansą i otwarciem drzwi do dalszych prestiżowych angaży. Najbardziej „przyjazne ucho” krytyka „z zewnątrz” musi brać pod uwagę ostro krytyczną ocenę MET, od której to zależy ponowne zaproszenie (lub nie) do występów. Moim zdaniem polski tenor zaskarbił sobie uznanie widowni i zapewne tu powróci. Dobrze by pewnie jednak było, gdyby zaoferowano mu jedną z bardziej lirycznych partii operowych jak np. Leński, którą wyraźnie „słyszę” w jego głosie. Podsumowując: Brawo! Bardzo udany debiut.

Czytając powyższe nie wolno nam jednak zapomnieć, że w końcu *Rigoletto* jest o Rigoletcie. W tym sezonie słyszałam w tej roli dwóch śpiewaków. W pierwszej obsadzie, jak zwykle, porywająco, dramatycznie zabrzmiał Juan Pons, weteran MET (debiut jako Hrabia di Luna w 1983 r.), który od początku lat 90. króluje tu w tej roli. Co oczywiste, głos stracił już swą atrakcyjną świeżość, ale artysta tej klasy, w pełni świadomy swych ograniczeń wokalnych, potrafi wynagrodzić to dramatyczną intensywnością i wiarygodnością charakteru. Największa owacja owych wieczorów przypadła więc, i to jak najbardziej słusznie, właśnie jemu, i co też raczej oczywiste, po przesywającej do szpiku kości monumentalnej w tragizmie kreacji *Cortigiani! vil razza*. Carlos Alvarez, również hiszpański baryton drugiej obsady, już mnie tak nie zawchwylił. Słyszałam go podczas transmisji 16 XII oraz 19 XII, kiedy to wydał mi się lekko niedysponowany. Ładny w barwie, ale raczej wysoki baryton, któremu jak na mój gust brak nieco owej dramatycznej głębi i „pazura” interpretacyjnego. Od strony muzyczno-technicznej – bardzo dobry, stylowy, znakomicie kon-

trulowany atrakcyjny głos, ale nie porwał, nie wzruszał i nie przekonywał dramatycznie. Za mało mocy w pasji, za mało zróżnicowań emocjonalnych barw.

Wielką klasą popisał się natomiast dwa basy w partii Sparafucile. Jak zwykle solidny Paata Burchuladze i nadal imponujący wokalnie z doskonałym dolnym „F” Robert Lloyd.

Nieco gorzej było z partią Monterone: 25 X – James Courtney, który zastąpił też 2 XI niedysponowanego Stephena Westa – którego z kolei słyszałam 19 XII. Żaden z panów nie porażał mocą dźwięczności i głębi głosu.

Na brawa zasłużyły natomiast dwie panie: Nancy Fabiola Herrera (Maddelena pierwszej obsady) i debiutująca w tej partii 19 XII amerykanka Kate Aldrich. Dwa interesujące w barwie i wyrazistości mezzosoprany.

Uznanie należy się też Edycie Kulczak za króciutką, ale doprawdy ujmującą wykonaną partię Hrabiny Ceprano pierwszej obsady. Nie mogę się wręcz doczekać pokazniejszej w rozmiarach roli tej interesującej śpiewaczki.

Na koniec zachowałam ocenę debiutu austriackiego dyrygenta, Friedricha Haidera, który bardzo mnie rozczarował. Żaden ze słyszanych przeze mnie spektakli nie był muzycznie dobry, choć najkorzystniej orkiestra pod jego batutą zabrzmiała podczas transmisji. Nie zaliczyłabym partytury *Rigoletta* do jego profesjonalnych forte. Monumentalny, patetycznie, wolno, germańsko brzmiący wstęp ustąpił natychmiast miejsca szaleńczemu w tempach wirowi muzyki balu, której ofiarami padli niestety obaj tenorzy – i Calleja, i Beczala. Nie sposób było wyrobić się w tym tempie i zaprezentować coś atrakcyjnego wokalnie i interpretacyjnie w pierwszej arii Księcia *Questa o quella*. Obaj więc przesłiznęli się po niej „kurc galopkiem”, głównie próbując wyrobić się z artykulacją słów, podobnie zresztą jak chór z tej sceny, który też ledwo nadązał za szybką, płytką, nerwową batutą maestro. Haider zwolnił nieco w dalszej części wieczoru premiery, ale owe pospieszne tempa powróciły niestety właśnie 19 XII. No cóż, opera to sztuka, w której prymat należy się głosom i zawsze oczekuję od dyrygenta przyjaznego wokalistom wspomaganie, bez względu na to jak silnie przywiązani są do swej wizji integralnej koncepcji interpretacji partytury. Tak więc Maestro Haider mógł, choćby z czystej kurtuazji, wziąć pod uwagę fakt, że poza nim w spektaklach tego sezonu w MET debiutowało w mniejszych i większych rolach aż 5 solistów.

Don Carlo Verdiego. Premiera sezonu *Don Carlo* była 184 spektaklem tej opery w historii MET. Po raz pierwszy usłyszano ją 23 XII 1920 r. z udziałem Adama Didura w partii Króla Filipa.

Do 1950 r. prezentowano *Don Carlo* z rozległymi cięciami partytury i tylko 11 razy. W 1950 r. przedstawiono 4. aktową wersję z pominięciem sceny w Fontain-

bleau i dopiero wznowiona obecnie produkcja autorstwa Johna Dextera z 1979 r., zaoferowała tzw. „wersję z Modyny” (z 1886 r.), do której dodano scenę w Fontainbleau, preludium i wstęp, odnalezione w 1969 r. przez Andrew Portera. Tak więc partytura *Don Carlo* prezentowana obecnie w MET zawiera „całą” muzykę, którą Verdi, po kolejnych poprawkach i modyfikacjach, zdecydował się zachować.

Widziałam 3 z 7 przedstawień bieżącego sezonu: premierę 30 XI, 7 XII i 14 XII. 23 XII słyszałam ostatni spektakl sezonu w transmisji radiowej.

stabilnym, atrakcyjnym w barwie głosem, który bez najmniejszego trudu, ba – wręcz z „zapasem” – wspina się w najwyższy rejestr partii. Solidna, korpulentna sylwetka kopresponduje z wielkością głosu, którym znakomicie interpretował złożoną psychologicznie i trudną wokalnie partię. Stylowo zaśpiewanemu portretowi wokalnemu nie zawsze towarzyszyło aktorskie jego ujęcie, a ruch sceniczny bywał niejednokrotnie minimalny. Nie umniejszyło to jednak owacji widowni, która od czasów Domingo nie słyszała tak wspaniałej i wnikliwej wokalnie interpretacji tej roli.

G. Verdi – *Don Carlo*
Patricia Racette (Elzbieta), René Pape (Król Filip),
Johan Botha (Książę)
fot. Ken Howard/MET



Obecnie chyba jedynie MET może pozwolić sobie na zaangażowanie obsady najlepszych na świecie śpiewaków, którzy we współpracy z Jamesem Levinem zaprezentowali rewelacyjną muzycznie i spektakularną wokalnie serię przedstawień. Rozmiary tej recenzji nie zezwalają mi na luksus detalicznej analizy występów każdego z nich. Ograniczę się więc do absolutnego minimum.

Południowoafrykański tenor, Johan Botha (debiut w 1997 r. jako Canio, później: Florestan, Radames, Calaf i Lohengrin) obdarzony jest niezwykle silnym,

Gdybym się jednak chciała czegoś „ucześcić”, jedyną moją uwagę dotyczący zbyt małej ilości dramatycznego ognia młodego, miotanego niezwykle ilością emocji Księcia Hiszpanii, ale Botha to prawdziwie I światowa liga. Podobnie zresztą jak jego operowy przyjaciel, Rodrigo, śpiewany przez jednego z czołowych współczesnych barytonów, Dymitra Hvorostovskiego, który tym razem pojawił się na scenie MET z podciętą i bardziej stylowo ułożoną białą czupryną bujnych włosów. Znakomicie współbrzmiał w wielkim, spektakularnym duecie z Bothą i w scenie kon-

frontacji z Królem Filipem. W obu zresztą przypadkach burze oklasków przerywały spektakl. Podczas premiery Hworostovski nie był w absolutnie doskonałej formie wokalne. Lekko „przytłumiony” dźwięk wydobywany z głębi gardła bywał momentami za cichy, a przy samym końcu opery wydał mi się nieco „zmęczony” z wyraźnie słyszalnym, głośnym braniem oddechów. Zbyt często uciekał się tego wieczoru do portamentu. Zaoferował też trochę popisowego efektu wokálnego podczas umierania, no ale w końcu to „jego scena”. Hworostovski rozśpiewał się i w pozostałych

ności mężczyzny, zmęczonego zwalczaniem intryg, dręczonego podejrzeniami, uwikłanego politycznie, ograniczonego i skrępowanego w działaniu koniecznością utrzymania przychylności i aprobaty Wielkiego Inkwizytora. Pape znakomicie wydobyl tę bardziej ludzką stronę cierpienia udręczonej duszy monarchy absolutnego, tęskniącego do emocjonalnego ciepła uczuć prawdziwej przyjaźni i miłości.

W partii Wielkiego Inkwizytora jak zwykle doskonale zabrzmiał Samuel Ramey. Niezwykle charyzmatyczny, choć nieco już niestabilny głos nadal

wiarygodnego zaangażowania aktorstwo, wnikliwe i pełne ekspresji interpretacyjne ujęcie charakteru postaci. Nie jest to miękki, aksamitny, słodkoliryczny głos, a dźwięk przepelniony intensywnością bywał lekko ostry w co bardziej dramatycznych momentach, ale ta Elżbieta, ofiara politycznych układów, to kobieta wielkiego i szlachetnego serca, pełna dostojności i dumy choć nie kosztem kobiecej miękkości i wrażliwości. Racette doprawdy zaimponowała mi wspaniałym wykonaniem długiej i szalenie trudnej arii z końca opery *Tu che la vanita*. W pełni zasłużona owacją widowni.

Kolejną wokalną gwiazdą spektakli *Don Carlo* była Olga Borodina śpiewająca partię Eboli. Zakomicie zaśpiewała *Canzone di velo* z precyzyjnymi trylami bez trudu pokonując giętkim głosem bogatą ornamentację i skoki po skali. Doskonała Eboli – pełna ognia w ensembiach, porywająca dramatycznie w konfrontacjach, tragicznie wiarygodna w scenie wyznania winy przed Elżbietą. Popisowe *O don fatale* podczas premiery nie zabrzmiało jednak perfekcyjnie. Zabrakło dźwięku w górze na samym końcu i pojawiła się intonacyjna nieprecyzyjna siłowo wypchniętego dźwięku. Trochę więc „oszukała” pokrywając aktorskim efektem ów króciutki moment niedoskonałości wokalne. Ów zabieg trochę zepsuł ogólnie spektakularne wrażenie, ale w kolejnych przedstawieniach była już doprawdy znakomita. Podczas transmisji głos Borodiny wydał mi się jakby leciutko już podmęczony wokalnymi wymogami roli. To jednak jedna z najlepszych Eboli jakie w ogóle słyszałam na żywo, a nowojorska widownia uwielbia Borodinę.

Podczas wieczoru premiery Głos z nieba (Jennier Chek) okazał się może mało „anielski”, siłowy, napięty i lekko drżący, ale w kolejnych spektaklach zabrzmiała już bardziej zadowolająco.

Zresztą cała obsada drugoplanowych i epizodycznych ról była niezwykle silna. Wyróżniłabym Tebaldo – Kate Lindsey i Mnicha – Andrew Gangestad.

Prowadzący orkiestrę MET we wszystkich spektaklach *Don Carlo* James Levine okazał się po prostu fenomenalny. To był prawdziwie Wielki Koncert Symfoniczny w stylu Grand unoszący sufit i rozsadzający ściany MET. Wszystko dopracowane było wręcz perfekcyjnie, a muzycy orkiestry dali z siebie chyba absolutnie wszystko grając dla ich uwielbianego Maestro, który panował nad całością siedząc na wysokim stołku dyrygenckim. Krótkie, wyraziste, energiczne, klarowne czytelne, ale minimalne ruchy batuty wydobły z muzyków i wokalistów cały patos i piękno muzyki Verdiego. Nic więc dziwnego, że przed kurtyną powitała Levine’a historyczna, wręcz szaleńcza owacja. Doceniając wszystkich biorących udział w tych spektaklach, wiedzieliśmy, że cała gloria genialnego brzmienia partytury *Don Carlo* i sukces spektakli był głównie i przede wszystkim jego zasługą. 🎭



słyszanych i widzianych przeze mnie spektaklach był już po prostu fantastyczny. Piękna barwa ciemnego, nieco jakby „przydymionego” barytonu, płynność frazowania, pełna szlachetnej godności interpretacja.

Wielki monolog *Ella gimmai m'amo* Króla Filipa, śpiewany przez najwspanialszy chyba obecnie na świecie bas, René Pape, sprawił natomiast widownię w ekstazę entuzjastycznego szalu. Królewska godność i duma wspaniale koegzystowała z refleksyjnym smutkiem graniczącym niemal z rozpaczą samotnego, kochającego bez wzajem-

imponował mocą, a scena konfrontacji z Królem Filipem porażała grozą. Ramey nadal podeszłemu w latach, niewidomemu maniakalnemu fanatykowi Inkwizycji przerażającej wręcz aktorsko i wokalnie wiarygodności.

Patricia Racette, nieco niedoceniany amerykański sopran (debiut w MET w 1995 r. jako Musetta) nareszcie mogła w pełni zaprezentować talent i świetnie wokalnie wyszkolony głos właśnie w partii Elżbiety de Valois. Ta rola doprawdy znakomicie „leżała jej w gardle” i w artystycznym temperamentem. Świetna prezentacja sceniczna, pełne

Szybko zdobyłem popularność

mówi pianista Lang Lang



Lang Lang
fot. KASSKARA/DG

Lang Lang to jeden z najważniejszych pianistów współczesnej sceny muzycznej. W niedługim czasie zrobił oszałamiającą karierę. Jeden z nowojorskich krytyków porównał jego grę do kierowcy jaguara, który z prędkością 140 km/h wchodzi w ostry zakręt. Ma swoich wielkich zwolenników, ale też przeciwników – jego gra to magia. Chiński pianista zagra trzy koncerty w lutym w Filharmonii Narodowej. Przed przyjazdem do polski dał się namówić na rozmowę dla czytelników *Muzyka* 21. Opowiedział nam o swojej edukacji, Chopinie, najnowszej płycie oraz pracy na rzecz ubogich dzieci.

Uczył się pan w kilku szkołach – zarówno w Chinach, jak i w USA. Które z tych miejsc miało na pana największy wpływ?

Miałem dużo szczęścia, gdyż w Chinach trafiłem na bardzo dobrych nauczycieli, co nie jest oczywiste, gdyż mój kraj nie ma tak silnych pianistycznych tradycji co Europa. Moja pierwsza nauczycielka studiowała z brytyjskim pianistą w Szanghaju. W tamtym czasie było to niezwykle kosmopolityczne miejsce – spotykali się w nim ludzie z Francji, Anglii czy Rosji. Kiedy miałem 9 lat przenieśliśmy się do Konserwatorium w Pekinie, prawdopodobnie najbardziej znanego w całych Chinach. Mój nauczyciel studiował w Sankt Petersburgu, to była świetna szkoła. W 1997 r. rozpocząłem studia w Curtis Institute of Music w Filadelfii w klasie Gary'ego Graffmana, on także przekazał mi rosyjskie wykształcenie. Co ciekawe, jego ojciec podczas wojny przebywał w Chinach, a dokładnie w mieście, z którego pochodzę. Zawsze z profesorem zachowywaliśmy się tym zbiegiem okoliczności.

Pochodzi pan także z niezwykle muzycznej rodziny. Czy to zawsze było dla pana oczywiste, by swą przyszłość związać z muzyką?

Tak, mój ojciec gra na erhu – tradycyjnym chińskim instrumencie. Muzyka jest uniwersalnym muzykiem, łączy wszystkich ludzi na świecie. Oczywiście nie mam na myśli harmonii czy melodyki, ale sens muzyki jest wszędzie taki sam. Od małego miałem ogromne zamiętowanie do muzyki. Moja przygoda z fortepianem zaczęła się właściwie od kreskówki *Tom i Jerry*, którzy grali w niej z fantazją na fortepianie. Czulem, że to musi być niezwykle ciekawy instrument (śmiech). Kocham nasze tradycyjne instrumenty, ale zdecydowanie wolę fortepian.

Czy miał pan wystarczający dostęp

do zachodniej muzyki podczas najmłodszych lat, przed wyjazdem do USA? Pamiętam jak kiedyś Yundi Li w jednej z rozmów opowiadał mi o bardzo trudnym dostępie do nagrań czy nut. Jak to było w pana przypadku?

Naturalnie nie było to tak dostępne, jak na zachodzie, ale nie mogę powiedzieć, że był z tym jakiś wielki problem. Każdego dnia mieliśmy dwie godziny audycji w radiu z muzyką poważną. A w takim mieście jak Pekin już w ogóle nie było problemów ani z dostępem do nut, ani do nagrań. Yundi Li miał nieco inną sytuację – studiował w innym, mniejszym mieście, ale Szanghaj czy Pekin nie znaly tego problemu.

Pewnego dnia obudził się pan i okazało się, że jest pan już sławnym muzykiem. Czuliście pan jakąś presję?

To prawda, szybko zdobyłem popularność. Taki stan rzeczy zawdzięczam amerykańskiej edukacji, którą uważam za rewelacyjną. W Chinach, jako dziecko rzeczywiście czulem ogromną presję, ale nie w Stanach. Wykonywanie muzyki to dla mnie ogromna radość, a nie presja. Nikt mnie przecież do niczego nie zmuszał.

Bilety na pański debiut w nowojorskiej Carnegie Hall zostały wyprzedane. Co to za uczucie odnieść sukces jeszcze przed faktycznym recitalem?

Sądzę, że to nazywa się szczęście. Uważam, że mam niezwykle dużo szczęścia w życiu. To było wspaniałe przeżycie, zresztą takie chyba jest dla każdego artysty. Pamiętam, że publiczność siedziała na scenie, nie dość, że jest to oznaka popularności, to jeszcze bliskość z publicznością dała mi niezwykle radość.

Czy gra pan dużo muzyki Chopina?

O tak, mając 11 – 13 lat grałem większość repertuaru Chopina. Myślę, że w przyszłym roku zagram recitale chopinowskie, może nawet i w Polsce. Jak

powszechnie wiadomo my, Chińczycy uwielbiają Chopina.

Czy mógłby pan wytłumaczyć fenomen popularności polskiego kompozytora w krajach azjatyckich?

W Chinach i Japonii ludzie uwielbiają Chopina za jego uniwersalność. Jego muzyka była niezwykle polska, ale jednocześnie bardzo uniwersalna. Nie da się tego powiedzieć o Brahmsie czy Beethovenie, którzy przecież także tworzyli genialną muzykę. Muzyka Chopina pochodzi z głębi jego serca, jest niezwykle czysta, skomplikowana, ale jednocześnie w czytelny sposób trafiająca do serc innych ludzi. Azjaci mają także bardzo stonowane temperamenty, dlatego też muzyka Chopina, dzięki swojej delikatności bardzo do nich pasuje.

Gra pan większość repertuaru Chopina. Nigdy nie myślał Pan o wzięciu udziału w warszawskim Konkursie Chopinowskim?

Właściwie grałem tylko na jednym konkursie kiedy byłem młodym chłopcem. Podczas nauki w Filadelfii bardzo chciałem uczestniczyć w konkursach chopinowskim i Czajkowskiego, jednak mój nauczyciel doradził mi, że powinienem wybrać inną drogę. Dlatego też od razu znalazłem sobie managera, który zajął się moją karierą. Kiedy miałem 17 lat zastąpiłem chorego pianistę na koncercie w Chicago i od tego czasu zacząłem koncertować. Wtedy już nie musiałem brać udziału w żadnych konkursach.

Kiedy rozpoczął pan swą przygodę z Chopinem na pewno musiał pan wsłuchiwać się w nagrania i dokonania największych pianistów. W jaki sposób szukał pan własnej chopinowskiej drogi?

W wykonywaniu muzyki Chopina najważniejsze są uczucia, emocje. Czasem jest tak delikatny, czasami niezwykle heroiczny, jakby pisał to dwie

zupełnie różne osoby. Poza tym jego muzykę się śpiewa. Uwielbiam Rubinsteina czy Zimermana, których Chopin jest niezwykle dźwięczny, kolorowy. Aby grać Chopina trzeba mieć niezwykłą technikę; kiedy byłem 13. letnim chłopcem najpierw nauczyłem się jego wszystkich etud, a dopiero potem innych utworów.

W ostatnim czasie jednak postanowił pan odsunąć nieco Chopina na bok i nagrał płytę pod tytułem „Dragon Songs”, na której prezentuje pan kompozycje chińskich kompozytorów, jak i utwory oparte na muzyce ludowej. Proszę nam o niej nieco odpowiedzieć.

To był całkowicie mój pomysł. Jednak kiedy zacząłem o nim już na poważnie wspominać producenci chcieli, aby ukazała się tylko w Chinach. Oczywiście nie zgodziłem się na takie rozwiązanie – po co przedstawić Chińczykom chińską muzykę, skoro ją doskonale znają. Sądzę, że ludzie na świecie nie wiedzą za wiele o chińskiej muzyce, może znają coś z filmów, ale nic konkretnego. To było niezwykle duże wyzwanie, ale postanowiłem podjąć to ryzyko. Bardzo wiele czasu zajęło mi wyszukanie odpowiedniego repertuaru, który na dłuższą metę może brzmieć nieco podobnie. Chciałem pokazać muzykę z okresów różnych dynastii, która czymś by się od siebie różniła.

W jaki sposób dokonał pan selekcji utworów?

Wybrałem w sumie trzy godziny muzyki, którą przedstawiłem w Hamburgu producentowi, który podczas odtwarzania po prostu zasnął – większość tych utworów była tak do siebie podobna (śmiech). Wtedy już wiedziałem, że to rzeczywiście będzie trudne zadanie. Postanowiłem więc, że nagranie podzielę na trzy części – jedną z solowymi utworami, drugą z koncertem fortepianowym i trzecią z muzyką kameralną. Nabrało to w końcu sensu. Wybrałem utwory z różnych stron Chin – ze wschodu, południa, tzw. Środkowego Królestwa, stamtąd skąd ja pochodzę – z północnego wschodu. Ich czas powstania obejmował tysiąc lat, a ich aranżacji dokonali różni kompozytorzy. Do nagrania utworów kameralnych dołączyłam niezwykle popularny instrument – pipę, która przyszła do Chin ze Środkowego Wschodu oraz chińskie piccolo, a także chińską harfę.

Jakim utworem jest „Koncert fortepianowy Yellow River”?

Jest dla Chin tym czym Błękitna Rapsodia dla Amerykanów, wszyscy znają tę kompozycję. Na początku był pomyślany jako *Yellow River Cantata*. Było to podczas II Wojny Światowej, kiedy Chiny były podbite przez Japonię. Dzisiaj to już nie jest utwór o politycznym wydźwięku. To już nie kantata, a koncert fortepianowy powstały podczas rewolucji kulturalnej, kiedy to Chińczycy nie mogli mieć styczności z kulturą zachodnią, a to był jedyny utwór

z jakimkolwiek zachodnim powiewem, jaki można było wykonywać. Ma więc on historyczne znaczenie.

Nie mogłam się jednak oprzeć wrażeniu, że koncert ten brzmi jak Rachmaninow.

To prawda. Ludzie, którzy aranżowali ten utwór studiowali w Rosji. Mój drugi nauczyciel studiował w Rosji w tym samym czasie. To wyjaśnia wszelakie rosyjskie naleciałości.

Nagle okazuje się, że Chiny to wcale nie tak odległy kraj...

Tak jest jeśli mówimy o muzyce fortepianowej. Jest przecież nie tylko melodia, ale także harmonia. W chińskiej muzyce można usłyszeć naleciałości i inspiracje francuskie. Dlatego proszę się nie dziwić, jeśli słuchając jednego z tych utworów na myśl przyjdzie nam Ravel czy Debussy. Fou Tsung powiedział kiedyś, że Chiny nie potrzebują już kompozytorów, bo Ravel i Debussy wszystko dla muzyki tego kraju zrobili. Myślę, że miał rację (śmiech).

Jak się więc płyta podoba na świecie?

Nie ukazała się jeszcze w Amerykach i Wielkiej Brytanii. Wiem, że płyta sprzedaje się bardzo dobrze. Jesteśmy zaskoczeni zainteresowaniem publiczności europejskiej. To duży sukces.

Czy ma pan w planach kontynuację tego projektu?

W ciągu następnych dwóch lat nie będę się zajmował takim repertuarem. Mam w planach koncerty Beethovena i Chopina. Jednak planując inne nagrania, marzy mi się płyta z chińską muzyką współczesną. Chciałbym pokazać nieco więcej.

Za pomocą muzyki pracuje pan także na rzecz całego świata – jest pan Ambasadorem Dobrej Woli UNICEF-u.

To jest dla mnie niezwykle ważna rola. Bycie pianistą wymaga ogromnej pracy, ale także sporo szczęścia i otoczenia wspaniałych ludzi wokół siebie. Dzięki takim warunkom mogłem osiągnąć sukces i robić to co kocham najbardziej. Kiedy skończyłem 22 lata pomyślałem, że chciałbym odwdziżyć się za to co dostałem od losu i pomóc dzieciom, które szczególnie potrzebują naszej uwagi. Pojechałem do Afryki, do Tanzanii. Ta podróż całkowicie zmieniła moje podejście do

życia. Wszystkie te dzieci są niezwykle utalentowane, ale często są sierotami, są biedne, nie ma się nimi kto zająć. Do tego dochodzą jeszcze przeróżne śmiertelne choroby oraz bezsensowne wojny. Jako muzyk jestem ambasadorem muzyki na całym świecie. A swoją popularnością mogę zwrócić uwagę na to co się tam dzieje i zbierać środki finansowe tak bardzo tam potrzebne.

To niezwykle piękna idea. Niedługo i my będziemy mieć zaszczyt gościć pana w naszym kraju.

Owszem, w lutym zagram trzy koncerty w Filharmonii Warszawskiej: dwa koncerty fortepianowe – Czajkowskiego i *Koncert* Chopina oraz recital złożony z utworów Mozarta, Chopina, Schumanna, Rachmaninowa i Liszta. Zapraszam wszystkich czytelników **Muzyka21** na moje koncerty.

Dziękujemy za zaproszenie i za rozmowę.

rozmawiała: Magdalena Todynek

Serdecznie dziękuję pani Indze Chmielewskiej z Universal Music Polska za ogromną pomoc w zorganizowaniu wywiadu.

MT



Lang Lang
fot. KASSKARA/DG

Skrzypce są moją duszą

mówi skrzypaczka Sarah Chang

Sarah Chang w świecie muzycznym posiada opinię niezwykle utalentowanej i fenomenalnej artystki. Urodziła się w 1980 r. w Filadelfii w rodzinie koreańskiej i od wczesnego dzieciństwa grała na skrzypcach. Obecnie ma zaledwie 26 lat i poza sobą koncerty w głównych stolicach muzycznych Europy, Azji i Ameryki. Mając niespełna 20 lat, otrzymała prestiżową nagrodę Avery Fisher Prize, najwyższe wyróżnienie dla muzyka-instrumentalisty. Chang od wielu lat nagrywa wyłącznie dla EMI Classics. Dużą popularnością cieszy się jej płyta *Ogień i lód (Fire and Ice)*, album popularnych, krótkich utworów na skrzypce i orkiestrę, zrealizowany przy współpracy z berlińskimi filharmonikami pod batutą Plácido Domingo. Ostatnio, z tą samą orkiestrą pod dyktando Sir Simona Rattle'a, nagrała utwory Szostakowicza i Prokofiewa.

Sarah Chang
fot. Sheila Rock/EMI Classics

Kiedy pani zaczęła grać na skrzypcach?

Urodziłam się w rodzinie o dużej tradycji muzycznej – mama jest kompozytorką, a ojciec był moim pierwszym nauczycielem muzyki. Zaczęłam grać na skrzypcach mając zaledwie 4 lata. Mój pierwszy publiczny koncert w roli „cudownego dziecka” zagrałam mając 5 lat. Parę lat później miałam przesłuchanie przed dwoma znakomitymi dyrygentami: Zubinem Mehtą i Riccardem Muti. Musiałam wzbudzić ich zainteresowanie, gdyż w wieku 8 lat zadebiutowałam z New York Philharmonic Orchestra oraz nieco później z filadelfijską orkiestrą. Jak dzisiaj o tym myślę, ogarnia mnie przerażenie, ale wówczas nie miałam pojęcia o tremie i zahamowaniach psychicznych. Po prostu lubiłam grać na skrzypcach.

Czy gra na skrzypcach wypełniała pani dzieciństwo?

Muszę powiedzieć, że wiele za wdzięczam moim rodzicom. Zawsze uważali, że jako dziecko grę na skrzypcach powinnam traktować w formie zabawy. Starali się nie przemęczać mnie długimi ćwiczeniami. Miałam wiodocześnie talent i szybko uczyłam się. W dzieciństwie moje ćwiczenia trwały krótko – zwykle około pół godziny dziennie. Gdy w wieku 8 lat zostałam studentką Juilliard School of Music w Nowym Jorku, musiałam grać może 2 lub 3 godziny dziennie, często je przerywając, bo w tym wieku trudno o dłuższą koncentrację. Obecnie ćwiczę około 4 godzin dziennie.

Jak wyglądają pani codzienne ćwiczenia.

Moja rutyna zmieniła się z wiekiem. Obecnie koncentruję się na podstawowych ćwiczeniach obejmujących gamy, arpeggios i etiudy. W taki sposób inwestuję w utrzymanie jak najlepszej formy technicznej. Muszę przyznać, że praktykując na skrzypcach, często bezmyślnie oglądam program telewizyjny. Z jednej strony, wygląda to na niezdrową sytuację, z drugiej takie rozdwojenie uwagi pomagające na psychologiczne przygotowanie do występów przed publicznością. Przeżyłam koncerty, podczas których zadziałał alarm przeciwpożarowy lub ktoś na sali zemdał. W takich niespodziewanych sytuacjach, włączam „automatycznego pilota”, jednym okiem z uwagą obserwuję audytorium, ale gram nadal, tak jak gdyby nic się nie stało.

Jak wyglądała pani nauka w Juilliard School?

Moi rodzice pomogli mi w przesłuchaniu do Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Grałam wtedy koncert skrzypcowy Maxa Brucha. Zostałam przyjęta do klasy znakomitej nauczycielki, Dorothy DeLay, zmarłej kilka lat temu. Wychowała wielu światowej sławy skrzypków, wśród nich byli: Perlman, Midori, Shaham, Mintz, i wielu innych, łącznie z moim ojcem. Maestra nauczyła mnie podstawowych technik oraz interpretacji muzycznej. Obecnie, wielu młodych studentów potrafi zagrać błędnie trudne utwory klasyczne, nie tracąc ani jednej nuty, ale do interpretacji i zrozumienia warstw muzycznych utworu, potrzeba dojrzałości i talentu. Moja nauczycielka cierpliwie spędzała ze mną wiele godzin, tłumacząc tradycje

muzyczne, różne techniki instrumentalne oraz interpretacyjne. Podczas studiów w Juilliard School moim mentorem był także Yehudi Menuhin, wybitny skrzypek oraz popularyzator muzyki. Pamiętam jego instrukcje, aby grając na skrzypcach wydobyć z nich dźwięk zbliżony do głosu ludzkiego.

W tym czasie dużo koncertowałam na wyjazdach. Całe szczęście Juilliard School wykazała wiele zrozumienia dla moich potrzeb, pomagała mi w programach, mogłam przekładać egzaminy, niektóre przedmioty teoretyczne zda-wałam poprzez Internet.

Czy trudne jest podróżowanie artysty?

Na początku pomagali mi w tym rodzice i towarzyszyli w trasach koncertowych. Byłam wtedy jeszcze dzieckiem. Obecnie terminy występów mam zajęte do 2010 r. W tej sytuacji, życie staje się bardzo mechaniczne. Znam na kilka lat wcześniej miejsca, gdzie koncertuję, w jakim hotelu zamieszkać, jakimi liniami lotniczymi polecę. Czasami buntuję się przeciwko tej rutynie. Marzę o ucieczce na 3 tygodnie w nieznane, samochodem i z przyjaciółmi. Ale nie mogę żyć bez skrzypiec. Moja przerwa zwykle trwa tylko dwa dni.

W Toronto zagrała pani trudny koncert skrzypcowy Sibeliusa. Pani interpretacja była bardzo dojrzała. Co Panią zainspirowało?

Czytałam bardzo dużo o tym kompozytorze. Kilka lat temu pojechałam do Finlandii, aby zwiedzić muzeum Sibeliusa w Ainoli. Dom położony jest nad jeziorem Tuusula i otoczony gęstym lasem. Była potworna, surowa

zima. Wszystko dookoła pokryte puszystym śniegiem. W domu nie było bieżącej wody, donoszono ją z oddalonej studni, aby nie zakłócać spokoju kompozytora. Panowała głęboka, nieskazitelna cisza. Zrozumiałam wtedy, że Sibelius potrzebował takiego wyciszenia podczas pisania muzyki. Może dlatego jego utwory są takie chłodne i odizolowane, wręcz depresyjne. Jeśli Pan pamięta pierwsze dźwięki koncertu skrzypcowego przypominają delikatny szmer wody, który przerywam wejściem skrzypcowym, brzmiącym jak rozdarty krzyk ptaka. Ta podróż ślada-

ol w Nowym Jorku widzi się wiele twarzy o azjatyckich rysach. Poprzednie pokolenie skrzypków, jak Jasza Heifetz, czy Isaac Stern, miało korzenie rosyjskie i żydowskie. Może następną grupą artystów będzie pochodziła ze szkoły niemieckiej lub francuskiej. Widocznie talenty pojawiają się cyklami.

Na jakich skrzypcach pani gra?

Mój instrument został wykonany w pracowni Guiseppe Bartolomeo Guarneriego w połowie XVIII w. Dla odróżnienia od innych członków tej znanej rodziny lutniczej osiadłej w mieście Cremona, nazwano go Guarneri del

świerkowego i klonowego. Instrument posiada cudowną, aksamitną barwę i dużą skalę dźwięku. Nigdy nie rozstaję się z moimi skrzypcami. Są moją duszą, całuję je przed wejściem na scenę. Ich cudowny dźwięk, pozwala mi na przekazywanie publiczności moich muzycznych emocji.

Czy koncertowała pani w Polsce?

Przed laty, podczas mojego europejskiego tournée, miałam koncerty w kilku polskich miastach, między innymi w Warszawie i Bydgoszczy. Na ten rok zaplanowałam koncert w Filharmonii Narodowej.



Sarah Chang
fot. Sheila Rock/EMI Classics

mi fińskiego mistrza dała mi natchnienie do interpretacji jego muzyki.

Ostatnio na scenie muzycznej pojawiło się wielu muzyków pochodzenia azjatyckiego. Czy to przypadek?

Myślę, że bierze się to z większego zainteresowania w Azji kulturą i muzyką europejską. Podczas moich podróży w Chinach, Japonii, czy Korei widziałam duże grupy dzieci biorących lekcje gry na pianinie i na skrzypcach. Przedtem nie było takiego trendu. Poza tym zdyscyplinowanie, posłuszeństwo i pomoc rodziny leżą w tradycji i etyce orientalnej. Dzisiaj odwiedzając Juilliard Scho-

Gesu, gdyż stworzone przez siebie skrzypce oznaczał literami I.H.S. (Jezus) oraz rzymskim krzyżem. W swojej pracowni lutniczej zbudował około 250 skrzypiec. Do dnia dzisiejszego zachowało się ponad 150 instrumentów, używanych przez wielu znanych solistów lub wystawionych w gablotach muzeów instrumentów. Cena takich skrzypiec dochodzi do 3 milionów dolarów. Otrzymałam je jako dar Stowarzyszenia Kobiet-Wolontariuszy przy Fundacji Carnegie Hall. Pudło rezonansowe moich skrzypiec zbudowane jest ze specjalnie spreparowanego drewna

Czy posiada pani w swoim repertuarze muzykę kompozytorów polskich?

Jak dotąd grałam tylko koncerty skrzypcowe Henryka Wieniawskiego. W programie mojego przyszłego koncertu w Warszawie chcę umieścić muzykę Karola Szymanowskiego. Ten niezwykły muzyk powinien być lepiej znany na muzycznej scenie świata.

Dziękuję za rozmowę i życzę dalszych sukcesów.

rozmawiał: Kazik Jedrzejczak

Pianista, podróżnik, fotograf



Florian Uhlig

rozmowa z Florianem Uhligiem

Tkwi pan pomiędzy dwiema tradycjami muzycznymi – z jednej strony jest to tradycja niemiecka, z drugiej – brytyjska, na co wpływ miały długie lata spędzone przez pana w Londynie. Teraz do tej mieszanki zdecydował się pan dodać elementy rosyjskie i nagrać „Koncerty fortepianowe” Szostakowicza. W zeszłym roku przypadła okrągły jubileusz, 100. rocznica urodzin kompozytora. Czy to najważniejszy powód powstania tego albumu?

Projekt związany z muzyką Szostakowicza rozpoczął się w październiku 2002 r., kiedy nagrałem jego *I Koncert fortepianowy* op. 35 z SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern, pod batutą Jiriego Starka. W tym czasie dokonałem interesującego odkrycia – znalazłem aranżację *Concertina* op. 94 Szostakowicza (które oryginalnie skomponowane zostało na dwa fortepiany) na fortepian solo i orkiestrę smyczkową z perkusją. Autorem tej aranżacji jest pochodzący z Taszkentu kompozytor Ilya Dimov, obecnie mieszkający w USA. Skontaktowałem się z nim szybko i poprosiłem o partyturę, ponieważ pomyśleliśmy, że wspaniale byłoby nagrać światową premierę *Concertina* w tej dowcipnej i błyskotliwej aranżacji. Sensownym wydawało się dodanie do tych dwóch utworów nagrania *II Koncertu fortepianowego* op. 102, co w rezultacie dało nam komplet utworów na fortepian i orkiestrę Szostakowicza (oczywiście jeśli nie weźmiemy

tu pod uwagę jego niezwykle interesującej muzyki filmowej!).

W ciągu całego mojego „muzycznego” życia, z muzyką Szostakowicza łączył mnie specjalny związek. Kiedy miałem 13 czy 14 lat, przechodziłem fazę uzależnienia od jego kompozycji. W tym czasie grałem *II Trio fortepianowe* op. 67 i wcale mi to nie wystarczało. Korzystałem z każdej okazji, aby posłuchać jego fortepianowych i wiolonczelowych koncertów oraz *VI* i *IX Symfonii*. Prawdopodobnie ekscentryczne i nonkonformistyczne elementy jego muzyki wydawały mi się zabawne. Muzyka Szostakowicza ma w sobie coś bezpośredniego i szczerego, co przemawia do młodych ludzi. Dużo później zacząłem odkrywać ciemniejsze i bardziej melancholijne strony twórczości Szostakowicza. Pomimo pozornie lekkiego charakteru, trzy nagrane przeze mnie utwory na fortepian i orkiestrę cechuje większa klasa i głębsze emocje, niż przypisuje im się zwykle w literaturze muzykologicznej. Nagranie to próba zrozumienia oraz przekazania ich powagi i głębi.

„II Koncert fortepianowy” Szostakowicza czasem bywa nieco deprecjonowany, zwłaszcza w porównaniu z „Koncertem na fortepian, trąbkę i instrumenty smyczkowe”. Tydzień po ukończeniu utworu sam kompozytor pisał w liście do Denisowa, że artystyczna wartość dzieła jest niewielka. Zgadza się pan z tą opinią?

Nie, nie całkiem. Szostakowicz był bardzo skromnym człowiekiem – to cecha, którą doskonale widać w każdym z jego wykonań własnych utworów. Co ważniejsze, nie powinniśmy zapominać, że przez bardzo długi okres czasu jego muzyka spotykała się z brakiem zrozumienia i wrogością. W czasach stalinowskiego reżimu Szostakowicz był tak samo często ostro krytykowany, jak odznaczany przez aparat partyjny. Aby przeżyć, musiał oficjalnie wyrzec się rzekomego formalizmu rodem z Zachodu i ulec żądaniom pisania łatwych do zrozumienia, melodyjnych i monumentalnych utworów, a także otwarcie uprawiać samokrytycyzm i komponować pochwalne hymny. Jednocześnie to oczywiste „płaszczanie się” było chłodno przyjmowane na Zachodzie, gdzie jego utwory były odrzucane. Chociaż np. *V Symfonia* z powodu swojego tytułu i programu była wyrazem oddania socjalizmowi to, co Szostakowicz naprawdę w swoim dziele chciał wyrazić, pozostało w sferze domysłów. Musimy rozpatrywać jego dorobek artystyczny i jego komentarze mając świadomość całego tła politycznego.

To prawda, że *II Koncert fortepianowy* jest lżejszy i pierwotnie pomyślany jako utwór dla młodzieży (Szostakowicz napisał go dla swojego syna Maksyma, który wykonał go po raz pierwszy podczas koncertu na koniec roku szkolnego, 10 maja 1957 r.), gdyż tworzenie części tradycji quasi-edukacyj-

nej muzyki było częste u sowieckich kompozytorów w tym czasie. Pomimo lekceważącego podejścia samego twórcy, *II Koncert fortepianowy* to znacząca kompozycja, która ostatecznie dowodzi, że muzyka Szostakowicza jest przepelniona niezłomną prawością i nadzwyczajną siłą.

Nie tylko wykonuje pan muzykę, ale także komponuje ją i aranżuje. Bardzo zaciekało mnie np. dzieło z 1999 r., „Ravi Shankar – Venezia”. Czy to tylko chwilowy kaprys, czy głębsze zainteresowanie kulturą i estetyką Indii?

Muszę przyznać, że przed rozpoczęciem komponowania tego małego aforyzmu nigdy specjalnie nie słuchałem nagrań Shankara, nie mówiąc o spotkaniu z nim samym. Tytuł *Ravi Shankar – Venezia* jest aluzją do późnego utworu na fortepian Liszta *Richard Wagner – Venezia*. Oprócz odwołania się do osoby Wagnera w tytule, stanowiący coś w rodzaju barkaroli utwór Liszta nie zawiera żadnych specjalnych cytatów, które mogłyby być kojarzone z wagnerowskimi, może z wyjątkiem wznoszącej się sekwencji instrumentów dętych. Ambitnie chciałem stworzyć coś podobnego w *Ravi Shankar – Venezia*, to znaczy do czegoś w rodzaju barkaroli czy gondolieri dodać egzotyczne brzmienie indyjskiego sitaru. To prawda, że pod względem harmonicznym utwór *Ravi Shankar* jest oparty na wybranej radze, czyli indyjskiej skali lub modus, ale kompozycja jest również aluzją do słynnej *Barkaroli* Chopina. Dość dużo eksperymentowałem, jeśli chodzi o notację muzyczną tego utworu, panuje w nim duża swoboda rytmiczna, którą potem trudno zapisać.

Co ciekawe, kiedyś w pewnym artykule prasowym opisano moje osobiste spotkanie z Ravi Shankarem i nasz wspólny koncert, który najwyraźniej zainspirował mnie do napisania utworu będącego spóźnioną refleksją tego koncertu...

Dwa lata temu w pana twórczości pojawił się polski akcent – mam tu na myśli „Koncert – parafrazę na temat Grande Valse brillante op.18 Chopina” w aranżacji Godowskiego.

Kilka lat temu natknąłem się na *Grande Valse brillante* op.18 Chopina w wersji Leopolda Godowskiego. Poczynając od drugiej połowy XIX w., wirtuozowskie transkrypcje stawały się coraz bardziej popularne. Słynni pianiści, tacy jak Liszt, Godowski, Busoni i Rachmaninow tworzyli swoje własne wersje istniejących już utworów, ubarwiając je wszystkimi rodzajami technicznych komplikacji i ozdóbek. Można powiedzieć, że dodawali jakby więcej koni mechanicznych, przygotowując kompozycje do startu na koncertowym torze wyścigowym. Chociaż byłem gorącym wielbicielem fortepianowych transkrypcji pieśni Schuberta autorstwa Godowskiego, których wiele w tym czasie grałem, nie do końca uzurkła mnie jego aranżacja opusu

osiemnastego Chopina. Dlatego pomyślałem, że mógłbym przywołać piękną tradycję własnych aranżacji i przyrządziłem następującą miksturę: *Paraphrase de concert sur la Paraphrase de concert par Léopold Godowsky sur la Grande valse brillante en mi bémol majeur op.18 par Frédéric Chopin*. Ciągle nie wiem, co jest trudniejsze – wypowiedzieć tytuł tego utworu, czy go zagrać...

We wrześniu 2005 r. zadebiutował pan z Iceland Symphony Orchestra, wykonując „Koncert fortepianowy” Krzysztofa Pendereckiego pod batutą kompozytora. Jak narodził się ten projekt?

Spotkałem Maestra Pendereckiego w Berlinie na początku 2003 r. i zaczęliśmy dyskutować na temat jego *Koncertu fortepianowego*. Przygotowałem kilka fragmentów, ale okazało się, że *Koncert* ciągle jest „w przygotowaniu”. Penderecki właśnie dodał solową kadencję do partytury, chociaż kompozycja miała już swoją światową premierę w Nowym Jorku. Byłem bardzo podniekowany otrzymaniem – prawdopodobnie na prośbę samego Pendereckiego – zaproszenia do wykonania tego utworu z Iceland Symphony Orchestra pod jego batutą.

Proszę opowiedzieć o Waszej współpracy.

W dzisiejszych czasach większość koncertów muzyki poważnej wypełniają interpretacje dzieł kompozytorów,

pracy z żyjącym wielkim kompozytorem – to bardzo specjalny prezent. To dar w tym sensie, że autor ciągle może odpowiedzieć na nurtujące wykonawcę pytania i wyjaśnić wszelkie zawiłości, a także dlatego, że Maestro Penderecki to po prostu wielki umysł i wspaniały muzyk. Podczas naszej pracy z orkiestrą nad *Koncertem fortepianowym*, miałem okazję usłyszeć próbę *IV Symfonii* Beethovena pod batutą Pendereckiego, która też znalazła się w programie koncertu. Iceland Symphony Orchestra jest naprawdę dobrym zespołem, jednak to była dla mnie rewelacja: patrzeć i słuchać, czego dokonuje z nim Penderecki podczas tych prób. Ma bardzo ciepły i czuły stosunek do muzyków, z którymi pracuje. Zdarzały się też zabawne momenty, jak np. kiedy zdecydował się zmienić pasaż w solowej partii fortepianu dosłownie na parę godzin przed koncertem!

Po pierwszym wykonaniu Koncertu Pendereckiego podczas Warszawskiej Jesieni w Polsce pojawiły się bardzo różne opinie o tym dziele, niektórzy zarzucali mu nawet muzyczny „socializm”... Co pan o tym sądzi?

Nie wierzę, że ktoś mógłby stawiać muzykę Pendereckiego w tak prostym, ideologicznym szeregu. *Koncert fortepianowy* zawiera coś w rodzaju idiomu, wyrażonego przez dźwięki odtwarzane z taśmy i przez chórak umieszczony w podobny do Szostakowicza sposób.



Florian Uhlig

których już nie ma. Chociaż spotykamy wiele ekscytujących i świeżych wykonawców, scena muzyczna wydaje się być zdominowana przez kulturę wręcz muzealną. Dlatego mieć możliwość

Nie chciałbym tu używać terminu „cytat”, ponieważ według mnie jest on nieodpowiedni dla tego, co chciał przekazać Penderecki. Jestem raczej skłonny opisać te fragmenty jako asonan-

se, co powinno wyjaśnić, że *Koncert fortepianowy* nie jest kolażem obcych sobie elementów, lecz dobrze przemyślanym, jednocześnie koncertem o rapsodycznym charakterze i niewiarygodnie szczególnej konstrukcji.

To normalne, że pewien odsetek publiczności chętniej przyjmuje takie asonanse, jednak absurdem jest założenie, że Penderecki poddał się żądaniu łatwej do zrozumienia i melodyjnej

vensa nabyła Biblioteka Brytyjska i że w Wielkiej Brytanii jest wprost przeciwnie. Proszę nas więc zachęcić do słuchania jego muzyki...

Po śmierci Bernarda Stevensa w 1983 r., w Wielkiej Brytanii nastąpił niezwykle gwałtowny wzrost zainteresowania twórczością tego kompozytora. Nie dotyczy to tylko jego wczesnej *Symfonii Wyzwolenia*, która wygrała konkurs ogłoszony przez gazetę *Daily Express* dla uczczenia zakończenia II wojny światowej. W latach 50. i 60., kiedy Wielka Brytania starała się dogonić kompozytorów awangardy rozwijającej się na kontynencie, brak podatności na modne wpływy niezbyt pomagał dziełom Stevensa w osiągnięciu popularności. Mimo to, jako artysta i muzyczny autorytet Stevens był jednym z najlepszych kompozytorów swojej generacji. Jego utwory wywierają wrażenie na słuchaczu przez ich szczerość i siłę, dopracowaną formę, świetną architekturę i mistrzowskie panowanie nad kontrapunktem i wariacją. Jego dwa kwartety smyczkowe op. 11 i op. 34 są przykładem najlepszych utworów napisanych w XX w.

Z muzyką fortepianową Stevensa spotkałem się po raz pierwszy podczas studiów w londyńskim Royal College of Music, kiedy wziąłem udział w konkursie o nagrodę im. Bernarda Stevensa. Byłem jedyną osobą, która ubiegała się o tę nagrodę, więc jury chcąc nie chcąc musiało mi ją przyznać. Kilka lat później zagrałem jeden z solowych utworów fortepianowych Stevensa w londyńskiej Wigmore Hall. Koncertu wysłuchała wdowa po kompozytorze, która zwróciła się do mnie potem z prośbą o nagranie jego dzieł fortepianowych na CD.

Jest pan nauczycielem gry na fortepianie i to nie tylko w Wielkiej Brytanii – prowadzi pan kursy mistrzowskie m.in. w krajach Afryki Południowej i w Pristinie. Koniecznością są częste podróże, kiedy więc znajduje pan czas na ćwiczenie i przygotowy-

wanie się do koncertów czy nagrań?

Bardzo pasjonuje mnie nauczanie i kiedy tylko nadarza się sposobność, próbuję tę pasję wprowadzić w życie prowadząc kursy mistrzowskie, szczególnie kiedy przebywam za granicą przez dłuższy czas. Ale uczenie kogoś niesie ze sobą olbrzymią odpowiedzialność i mam poczucie, że jeszcze nie nadszedł dla mnie czas, żeby osiąść w jakiejś muzycznej akademii czy college'u i wykładać podstawy muzyki. Dużo podróżuję, poza tym przygotowanie nowego repertuaru koncertowego, wyszukiwanie nowych programów, planowanie nagrań płytowych, ćwiczenie etc. rzeczywiście zabiera mi wiele czasu. Byłoby nieuczciwym i nieodpowiedzialnym nie udzielić pomocy studentowi, gdyby jej potrzebował. Wiedług mnie nauczyciel powinien nie tylko objaśniać palcowanie czy rozwiązywać muzyczne problemy, ale powinien przede wszystkim pomagać w rozwoju artystycznej osobowości w szerszym sensie – szczególnie obecnie, kiedy stajemy twarzą w twarz z coraz bardziej przepelnionym rywalizacją i coraz bardziej komercyjnym przemysłem muzycznym.

Na pana stronie internetowej znalazłam informację, że w marcu 2007 r. nagra pan płytę z Consortium Classicum. Może pan zdradzić jakieś szczegóły tego projektu?

To będzie nagranie septetów na fortepian i orkiestrę kameralną, których autorem jest Johann Nepomuk Hummel.

A co z resztą planów?

Oprócz płyty z utworami Hummela w przyszłości nagram album z wyborem wariacji fortepianowych Beethovena dla firmy Aulos, obecnie zajmuję się również wyszukiwaniem utworów dwudziestowiecznych angielskich kompozytorów na fortepian i orkiestrę smyczkową. Jeśli chodzi o koncerty, to planuję teraz kilka występów z *III Koncertem fortepianowym* Beethovena i *II Koncertem Brahmsa*, a w przyszłym roku tournée po Szkocji, USA, Włoszech i Południowej Afryce. W przerwach zamierzam występować również w Niemczech, Austrii, Wielkiej Brytanii i Czechach.

A czy pomiędzy podróżami i koncertami miewa pan chociaż krótkie chwile oddechu? Co pan wtedy robi – czy oprócz muzyki Florian Uhlig ma jakąś pasję?

Oprócz praktyki wykonawczej różnego rodzaju, próbuję skończyć pracę doktorską na temat relacji między gatunkiem muzycznym a wykonaniem. Jeżeli chodzi o zainteresowania pozamuzyczne, to uwielbiam oglądać filmy i jestem zapałonym fotografem. Strona wizualna jest właściwie nieobecna w mojej pracy muzyka, jednak istnieje fantastyczna analogia pomiędzy muzyczną interpretacją i fotografią. Ostatecznie, każda z tych sztuk obejmuje tylko pewien fragment całej panoramy...

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: **Dorota Staszkiwicz**



Florian Uhlig

muzyki, aby zyskać poparcie publiczności. To absurd mówić w tym przypadku o „sorealizmie”, używając terminu, który ewidentnie przestał być aktualny po upadku sowieckiego reżimu.

W pana dyskografii znalazłam album z kompletem utworów fortepianowych Bernarda Stevensa. W moim kraju jego dzieła nie są zbyt popularne (może z wyjątkiem „Symfonii Wyzwolenia”), ale wiem, że rękopisy Ste-

Muzyka jest jak rzeka

Gustavo Dudamel i symfonie Beethovena

Dyrigentem chciał zostać od wczesnego dzieciństwa. W jednym z wywiadów przyznał, że pokochał dyrygenturę jako ośmiolatek, kiedy dostał od babci batutę, dlatego jako czternastolatek prowadził już orkiestrę kameralną Amadeus w Wenezueli. W tym roku skończył dwadzieścia pięć lat i dyrygując Młodzieżową Orkiestrą im. Simóna Bolívara nagrał dla Deutsche Grammophon *VI i VII Symfonie Beethovena*, a Sir Simon Rattle uznał to za „najważniejsze wydarzenie w muzyce poważnej całego świata”.

Dorota Staszkiwicz

Gustavo Dudamel urodził się w roku 1981 w Barquisimeto w Wenezueli. Jako kilkuletni chłopiec dostał w prezencie od cici miniaturowe wydanie *V Symfonii Beethovena* i odtąd nie rozstawał się z tą partyturą. Zaczął uczyć się harmonii, solfeżu i kontrapunktu, a w wieku dziesięciu lat podjął naukę gry na skrzypcach. Od skrzypiec mały Gustavo wolał co prawda puzon, który kojarzył mu się z salsą, z muzyką popularną i z... ojcem, który był puzonistą. Niestety, na przeszkodzie stanęły warunki fizyczne. „Moje ręce były zbyt krótkie. Przyjaciele mieli skrzypce, więc pomyślałem – dlaczego nie?” – wspomina teraz młody dyrygent. Według niego muzyka zmieniła całe jego życie i ocaliła od zmarowania danej mu szansy („Kiedy spoglądam wstecz, uświadamiam sobie jak wielu chłopców w moim wieku pochłonęły narkotyki i przestępstwa. Ominęło to tych, którzy zajęli się muzyką”). Jego nauczycielem gry na skrzypcach w konserwatorium im. Jacinto Lara był José Luis Jiménez, a następnie uczył się u José Francisco del Castillo w Latynoamerykańskiej Akademii Skrzypiec.

Po kilku latach studiów dyrygenckich u Rodolfa Saglimbeniego, które rozpoczął w 1996 r., Gustavo kontynuował również naukę u José Antonio Abreu. W tym czasie otrzymał nominację na dyrektora muzycznego założonej przez Abreu orkiestry im. Simóna Bolívara, bohatera walk o wyzwolenie Wenezueli. Występując z tym zespołem, Gustavo Dudamel odwiedził m.in.

Chile, Meksyk, Stany Zjednoczone, Francję, Włochy i Niemcy.

W 2002 r. został finalistą międzynarodowego konkursu dyrygenckiego The Maazel/Vilar Conductors' Competition, ale prawdziwa sława dopiero puknęła do jego drzwi. Dwa lata później młody Gustavo wygrał bowiem Konkurs Dyrygencki im. Gustava Mahlera w Bambergu, w którego jury zasiadał m.in. Esa-Pekka Salonen. Po zwycięstwie jego kariera potoczyła się bardzo szybko, zwłaszcza, że został zauważony przez ikony dyrygentury, czyli Claudio Abbado i Sir Simona Rattle'a. Kilka miesięcy po konkursie dyrygował już Philharmonia Orchestra podczas koncertu zamykającego prestiżowy festiwal im. Beethovena w Bonn. Rok temu zadebiutował podczas BBC Proms, prowadząc orkiestrę symfoniczną z Göthenburga, wystąpił również z innymi światowej sławy orkiestrami, m.in. z rzymską Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, zespołem Camerata Salzburg, Royal Stockholm Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Radio France, a także z Los Angeles Philharmonic.

W 2005 r. Gustavo Dudamel podpisał ekskluzywny kontrakt z Deutsche Grammophon, ale rok ten był dla niego szczęśliwy również w życiu prywatnym – w listopadzie ożenił się ze swoją długoletnią przyjaciółką, tancerką Eloisą Maturen. W tym roku oprócz nagrania symfonii Beethovena młody dyrygent ma wiele innych zajęć – wśród jego licznych koncertów wymienić na-

leży te z Philharmonia Orchestra w Wielkiej Brytanii, z Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia w Rzymie, wenezuelską orkiestrą im. Simóna Bolívara we Włoszech i Niemczech, a także debiutanckie występy m.in. z City of Birmingham Symphony Orchestra, Dresden Staatskapelle, Royal Liverpool Philharmonic i orkiestrą mediolańską La Scali. W tegorocznym kalendarzu młodego dyrygenta znalazło się również dziesięciodniowe tournée po Izraelu z pianistą Yundi Li (laureatem Konkursu Chopinowskiego z 2000 r.) i Izraelską Orkiestrą Filharmoniczną, a także występ z Boston Symphony Orchestra na festiwalu w Tanglewood. W berlińskiej Staatsoper wielbiciele sztuki Gustavo mogli podziwiać go prowadzącego orkiestrę w *Eliksirze miłosnym* G. Donizettiego, a w mediolańskiej La Scali – w *Don Giovannim* Mozarta.

W kwietniu Gustavo Dudamel został mianowany pierwszym dyrygentem Orkiestry Symfonicznej z Göthenburga, a więc kolejne kartki jego kalendarza na sezon 2007/8 są już szczerze wypełnione – zwłaszcza wobec zapowiedzi, że nagranie dla Deutsche Grammophon to nie jego ostatnie słowo w kwestii symfonii Beethovena. Już kilka miesięcy po nagraniu Gustavo stwierdził, że jego spojrzenie na wykonanie tych utworów uległo zmianie od czasu ich zarejestrowania z orkiestrą im. Simóna Bolívara, ponieważ muzyka to nie szklanka z wodą, tylko rzeka. A woda w rzece każdego dnia wygląda inaczej... ☺

Saga rodu Reszków (2)

Jan – trudna droga do sławy

Adam Czopek

W śpiewającej rodzinie Jan, najstarszy z rodzeństwa był – z całą pewnością – artystą o największej sławie i fortunie. Jego śpiewem zachwycała się publiczność Europy i Ameryki. Jedyne krajem, w którym nigdy nie wystąpił były Niemcy. Rzucał na kolana publiczność Nowego Jorku, Chicago i Londynu. Entuzjastycznie przyjmowano jego występy w Paryżu, Wenecji, Madrycie, Lizbonie, Petersburgu i Warszawie, gdzie niestety podziwiano go najrzadziej. Można śmiało powiedzieć, że był ulubieńcem swojej epoki, uchodził za wzór elegancji i kultury osobistej. Był jednym z pierwszych śpiewaków, którzy wprowadzili do swoich kreacji grę aktorską, zrywając w ten sposób z tradycją statycznego odtwarzania roli. Okrzyknięto go nawet najznakomitszym tenorem XIX w. O jego przyjaźń zabiegali monarchowie, arystokraci i wielcy artyści. Kompozytorzy z myślą o nim tworzyli nowe dzieła lub dopisywali do starych nowe arie. Zaden śpiewak przed nim nie cieszył się taką sławą i uznaniem. Wszystko to osiągnął w niedługiej, bo zaledwie osiemnastoletniej, karierze.



Jan Reszka jako Romeo w operze Gounoda

A tak niewiele brakowało, by świat nigdy nie poznał pięknego głosu i talentu tego znakomitego śpiewaka. Jan Reszka urodził się 14 stycznia 1850 r. w Warszawie. Mimo, że śpiewał już od 12 roku życia, to jednak zamierzał najpierw zająć się prawem. Na szczęście otoczony artystyczną atmosferą rodzinnego domu szybko zrezygnował z prawniczych studiów i skoncentrował się na wokalnych, które podjął u mieszkającego w Warszawie włoskiego mistrza Francesco Cioffei. I tu należy wyjaśnić, że Jan od samego początku

muzycznej edukacji miał pecha, bo profesor Cioffei rozpoznał u niego głos barytonowy i w tej tessiturze go prowadził. Stało się to po kilku latach przyczyną tragedii młodego śpiewaka. Warszawski etap nauki został stosunkowo szybko ukończony i młody Reszka wyjechał na dalsze studia do Włoch, ojczyzny opery. Jest kolejno uczniem Antonia Cotoniego, San Giovanniego i Francesco Lampertiego, w sumie uczył się przez pięć lat i co dziwniejsze, ci znani pedagogzy śpiewu również prowadzili go jako głos barytonowy.

W styczniu 1874 r., na scenie znanej weneckiego Teatro La Fenice, ma miejsce operowy debiut Jana. Pierwszą partią jaką zaśpiewał był król Alfons XI w *Faworycie* G. Donizettiego (na afiszu pisano jego nazwisko jako: Di Reschi). Jednak tak naprawdę debiutował trzy lata wcześniej w sierpniu 1871 r. w Krynicy, gdzie wystąpił u boku znanej i podziwianej Heleny Modrzejewskiej (zawarta wtedy znajomość przerodziła się w głęboką przyjaźń, która przetrwała wiele lat) i swojej siostry Józefiny. Na scenie La Fenice miał też, w

1874 r., miejsce pierwszy wspólny profesjonalny występ rodzeństwa, Józefina śpiewała Małgorzatę, a Jan Walentego w *Fauscie*.

Po weneckim debiucie przez następne dwa lata śpiewa partie barytonowe na scenach Wenecji, Paryża i Lizbony, nie odnosząc zresztą większych sukcesów. W sumie w „barytonowym” okresie zaśpiewał dziewięć partii m.in.: Walentego w *Fauscie* Gounoda, Figara w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Severusa w *Poliuto*, Hrabiego de Nevers w *Hugenotach* Meyerbeera, Hrabiego Almavivę w *Weselu Figara* oraz tytułowego Don Giovanniego Mozarta. Zbytne forsowanie głosu śpiewaniem zupełnie nieodpowiednich partii szybko doprowadziło do katastrofy – Jan zaczyna błyskawicznie tracić głos! Konieczne staje się wycofanie ze sceny i podjęcie leczenia z zabiegiem operacyjnym włącznie. Najpierw operują go w Mediolanie, a kilka miesięcy później w Paryżu. Groźba zupełnej utraty głosu i przebyte operacje sprawiły, że Jan załamał się psychicznie, przestał wierzyć w siebie i swoje możliwości. Trzeba było troskliwej opieki Józefiny i ogromnej życzliwości Battisty Sbrigla, nowego profesora śpiewu, który był również nauczycielem Józefiny, i który szybko spostrzegł, że Jan to nie baryton lecz tenor i to bohaterski, by pojawiło się światło w tunelu przynębienia. Poddany takiej kuracji Jan zaczął odzyskiwać równowagę psychiczną i ponownie ćwiczyć głos. Oczywiście w tych trudnych dla Jana chwilach nie mogło zabraknąć u jego boku brata Edwarda, który już w tym czasie miał opinię znakomitego basa.

Pierwszą tenorową partią po jaką sięgnął Jan był Robert w *Robercie Diabie* G. Meyerbeera. Zaśpiewał ją w listopadzie 1879 r. na scenie Opery Królewskiej w Madrycie partnerując Józefinie, która go do tego kroku namówiła. Na początku wydawało się, że wszystko jest w porządku i Jan wrócił do regularnego śpiewania. Niestety, szybko okazało się to przedwczesnym krokiem, Jan zaczął ponownie tracić głos! Znowu musiał przejść przez piekło zwątpienia i gorzyc porażki. Tym razem zamilkł jako śpiewak na całe pięć lat. Mimo wielkiego kryzysu przez cały czas towarzyszył Józefinie i Edwardowi w ich artystycznych wojażach do Madrytu, Lizbony, Londynu i Paryża, gdzie bywali najczęściej. Oczywiście po pewnym czasie za namową rodzeństwa rozpoczął ponowne ćwiczenie głosu, a nawet od czasu do czasu dawał się namówić na śpiewanie jakiejś arii na prywatnych koncertach. Legenda głosi, że ponowne wejście na scenę zawdzięczał Jan czystemu przypadkowi. Pewnego letniego dnia stał przy oknie paryskiego mieszkania i ćwiczył głos, co przez przypadek usłyszał przechodzący pod tym oknem znany francuski kompozytor operowy Jules Massenet (niektóre źródła podają, że było to w sklepie z nutami, gdzie Jan prześpiewywał przeglądane

nuty). W każdym razie Massenet urzeczony pięknem, barwą i potęgą brzmienia głosu zaproponował Janowi udział w paryskiej premierze swojej *Herodiady*. Jak było naprawdę nikt nie wie! Jedno tylko jest pewne – 1 marca 1884 r. w paryskiej premierze tej opery wystąpili: Józefina, Edward i ... Jan! Mimo, że premiera zakończyła się głośnie sukcesem całego rodzeństwa, to jednak o Janie było najgłośniej. Od tego momentu skończył się paraliżujący go strach, uwierzył w swoje możliwości. Miał w tym momencie 34 lata, ale zupełnie mu to nie przeszkodziło w błyskawicznym rozpoczęciu kariery. Szybko zdobywa miano największego tenora swojej epoki. Przez wiele lat publiczność i krytycy, którzy mieli okazję podziwiania jego sztuki na scenie, będą porównywali do niego wszystkich tenorów jacy się po nim pojawiali.

Przez następne cztery lata po premierze *Herodiady* Jan robi wręcz bajeczną karierę zdobywając równie bajeczną fortunę. W latach 1884-1888 jest pierwszym tenorem Wielkiej Opery Paryskiej. Massenet z myślą o jego kunstytucie komponuje operę *Cyd*, w premierze której Reszke śpiewa partię Rodryga. Gounod urzeczony jego głosem dopisuje w finale III aktu *Romeo i Julii* specjalnie dla niego arię *O jour de deuil*. Bezpośrednio po paryskich sukcesach porywa go Londyn, a dokładnie Royal Italian Oper Drury Lane, gdzie debiutuje 17 czerwca 1887 r. partią Radamesa w *Aidzie*. Przez kolejne dwa lata będzie tenorowym filarem tego znanego zespołu. Zaśpiewał w nim Lohengrina (pierwsza rola wagnerowska) i Tristana, partie w których szybko będzie odnosił największe sukcesy. „Mało jest prawdopodobne, że drugi taki tenor znajdzie się w naszej epoce” – napisał Bernard Shaw po wysłuchaniu Jana Reszke w partii Lohengrina. Skrzętni historycy obliczyli, że wystąpił w tej partii ponad 300 razy.

Jesienią 1887 r., razem z Edwardem bierze udział w galowym przedstawieniu *Don Giovanniego* Mozarta przygotowanym na scenie Opery Paryskiej z okazji 100. lecia tej opery. Kilka tygodni później – 28 listopada, wydarzyło się coś o czym pamięć, dzięki licznym relacjom przetrwała do dzisiaj. Było to wznowienie w Paryżu *Romea i Julii* pod batutą samego kompozytora, który zaprosił do udziału w tym przedstawieniu Jana i Edwarda dając im za partnerkę legendarną Adelinę Patti. Sukces jaki wtedy odnieśli odbił się szerokim echem w całej Europie i Ameryce. Świadkiem tego sukcesu była inna znakomita śpiewaczka Nelly Melba, która po latach napisała w swoich wspomnieniach: „To co usłyszałam,

przeszło moje najśmielsze oczekiwania. I dziś jeszcze stoją w pamięci mej z całą świeżością odebrane wówczas wrażenia. Z całą stanowczością mogę dziś stwierdzić, że nie słyszałam i prawdopodobnie nie usłyszę nigdy większych śpiewaków i artystów. Słyszałam niejednokrotnie głosy o potężniejszym nasileniu dźwiękowym, o szerszym wolumenie, ale nigdy jeszcze nie słyszałam śpiewu uduchowionego tak głębokim wyrazem uczuciowym, tak umiejętnie podkreślonego przez subtelną grę aktorską”. Wiosną tego samego roku świadkiem wielkiego sukcesu Jana w



Operze Paryskiej był inny polski tenor Władysław Mierzwiński, który po obejrzeniu *Proroka* Meyerbeera napisał: „Wczoraj wieczorem byłem obecny na przedstawieniu *Prorok*. Był to triumf mego kolegi i rodaka Jana Reszkego. Bądź co bądź mówią i piszą wszędzie, że i my mamy nie tylko pisarzy, malarzy i muzyków, ale także mamy głosy. Niech Bóg błogosławi matkę Warszawę”.

Kolejne cztery lata znaczone są sukcesami w Madrycie, Londynie i Petersburgu. Po nich przychodzi czas na Amerykę, ale o tym już w następnym odcinku. 📄

Światosław Richter przed 10. rocznicą odejścia (2)

Marcin Zgliński

Przyjęcie Światosława Richtera – de facto – amatora autodydakty, do jednej z najbardziej prestiżowych klas najlepszego konserwatorium w kraju, było czymś zdumiewającym. W owym czasie radziecka pianistka stała na poziomie niewyobrażalnie wysokim – mimo zmiany ustroju nieprzerwana pozostała tradycja sięgająca czasów Henselta, Antona Rubinsteina, Silotiego, Zwieriewa, Safonowa, Pabsta, Blumenfelda i Medtnera. Ze starszych wciąż aktywni byli wielcy artyści i pedagodzy, jak stanowiący rodzaj „tetrarchów” Neuhaus, Feinberg, Igumnow i Goldenweiser, za nimi plasowali się Judina i Ginsburg. Kariery rozpoczęli już pianiści nieco starsi od Richtera, m.in. Oborin, Serebriakow czy Maria Grinberg. Jego generację reprezentowali Gilels i Zak, a skrzydła rozwijali już Flier, Malinin, Mierzanow, Wiedernikow, Kerer i Nikołajewa... Był to okres, gdy jakość radzieckiej kultury muzycznej, a zwłaszcza międzynarodowe sukcesy młodych wykonawców, były dla władzy niemal tak istotne, jak później triumfy sportowe. Ów 1937 rok przyniósł dwie pierwsze nagrody (Zak, Tamarkina) na III Konkursie Chopinowskim oraz zwycięstwo Dawida Oistracha w Brukseli. Było to ważne do tego stopnia, iż w jednej z najpopularniejszych w 1937 r. pieśni masowej o Stalinie śpiewano m.in. o najlepszych w świecie radzieckich skrzypkach, wygrywających międzynarodowe konkursy. Ale Richter nie zaprzętał sobie głowy rywalizacją i konkursami, wykorzystując nadchodzące lata na ciężką pracę, a przede wszystkim poszerzając horyzonty i rozbudowując repertuar. Wtedy rozpoczęła się jego przygoda z dziełami i kompozytorami, będącymi później jego wizytówkami. W 1937 r. pierwszy raz grał fragmenty bachowskiego *Das Wohltemperierte Klavier*, sonaty op. 22, 101 i 110 Beethovena, w kolejnym roku wybór *Etiud transcendentalnych* Liszta, *Wanderer Fantasie* Schuberta, II i VII *Sonaty* Skriabina, w 1939 r. m.in. II *Koncert fortepianowy* Brahmsa, *Alborada del grazioso* Ravela, II *Sonaty* Szymanowskiego. Neuhaus, znakomity pedagog (z jego klasy wyszli też Zak, Gilels, Wiedernikow, Malinin i Radu Lupu), zdając sobie sprawę z ogromnego wrodzonego geniuszu Richtera, jego dojrzałości i niezależności, nie próbował go uczyć, a jedynie trzymać pieczę nad prawidłowym rozwojem talentu. Zresztą sam potem stwierdził: „jestem dumny z Richtera nie dlatego, iż był on moim uczniem. Jeśli już, to winieniem odczuwać dumę z faktu, iż wybierając sobie nauczyciela, zde-

cydował się na mnie, bo w przypadku talentów w rodzaju Richtera naprawdę nie ma znaczenia u kogo studiują”. Był to jednak student o co najmniej luźnym stosunku do formalnych obowiązków i nieistotnych – jego zdaniem – przedmiotów, co spowodowało trzykrotne przejściowe relegowanie z uczelni. Z drugiej strony m.in. wraz z Wiedernikowem zaangażowany był w rodzaj koła naukowego, w ramach którego na cztery lub osiem rąk przegrywano różne pozycje repertuaru symfonicznego i operowego, m.in. wszystkie symfonie Mahlera i Miskowskiego, dramaty Wagnera, opery Straussa (*Salome*), Debussy’ego (*Peleas i Melisanda*), etc.

Dopiero jesienią 1940 r. pianista dał w Moskwie pierwsze publiczne koncerty. 26 listopada w Małej Sali Konserwatorium wykonał recital złożony w całości z dzieł Prokofiewa, m.in. z arcytrudną VI *Sonaty*. Debiut okazał się wielkim sukcesem, a pochwał nie szczędził także obecny na sali kompozytor. Zachwycony zaproponował wręcz pianiście wykonanie swego V *Koncertu fortepianowego* op. 55, utworu który, choć sam go od czasu do czasu wykonywał, dotąd nie cieszył się zbyt dużym powodzeniem. 5 marca 1941 r. w Sali Czajkowskiego Richter zagrał utwór pod batutą kompozytora. W jego interpretacji *Koncert* przyjęło znakomicie, stał się potem stałym elementem repertuaru pianisty (utrwalonym na płytach, m.in. pod Maazellem i – szczególnie pięknie – pod Rowickim). Gdy Prokofiew ukończył VII *Sonaty*, zadedykował ją Richterowi, który zdołał nauczyć się dzieła w ciągu czterech dni i wykonać w styczniu 1943 r.; swą VIII *Sonaty* kompozytor „oddal” Gilelsowi, jednak IX *Sonata* znów poświęcona została Richterowi. Stosunek pianisty do Prokofiewa był chyba nieco ambiwalentny, w filmie Monsaigneona wspomina o bezpryncypialnym koniunkturalizmie kompozytora, choć zapewne liczyło się jedynie przeświadczenie o wielkości jego muzyki. Zachował się donos niejakiego Szepitowa, który informował władze o postawach muzyków po sławetnej rezolucji KC WKP(b) z 10 lutego 1948 r., potępiającej czolowych kompozytorów za „dążenia formalistyczne i tendencje antydemokratyczne” i po zamkniętym zebraniu partyjnym w Związku Kompozytorów, kiedy jeden z mówców wygłosił opinię, że „jeśli się

dużo gra Prokofiewa, można się całkowicie oduczyć gry na fortepianie”. Donosił o tym raportował, iż „podczas rozpatrywania programu koncertu pianisty Światosława Richtera, wyznaczonego na 17 lutego, Richter upierał się przy włączeniu do programu utworów Prokofiewa. Kiedy pracownicy filharmonii radzili



Światosław Richter i Mściśław Roztropowicz

mu nie włączać do programu jednej z sonat Prokofiewa, ze względu na formalizm, Richter oznajmił: – W takim razie pójdę do domu do Prokofiewa i w dowód szacunku tam zagram mu jego sonatę”.

W grudniu 1940 r. i styczniu kolejnego roku Richter pierwszy raz wykonał *Koncert b-moll* Czajkowskiego, zaś w maju *Koncert* Schumanna – dzieła których będzie później wielkim interpretatorem.

Wybuch wojny w czerwcu 1941 r. okazał się dla pianisty osobistym dramatem. Jego ojciec, jako Niemiec, został rozstrzelany, potem zaś matka z kochankiem (także osiadłym w Odessie Niemcem) wyjechała do Reichu, wraz z wycofującym się Wehrmachtem (Richter przez długi czas myślał, iż zginęła, spotkali się dopiero w latach 60.). Mimo to

cały czas intensywnie pracował, występując również poza Moskwą; na Kaukazie, a także w Wołogdzie, Mołotowsku i bombardowanych Archangielsku i Murmańsku. Dawał też koncerty na 2 fortepiany, z wybitnymi kolegami z klasy Neuhauusa – Wiedernikowem i Gilelsem, wprowadzał do repertuaru kolejne ważne pozycje, jak *I Koncert, VII i VIII Sonata* Prokofiewa, *II Koncert* Rachmaninowa, *IX Sonata* Skriabina. W 1944 r., po niemal ośmiu latach studiów, Richter oficjalnie ukończył konserwatorium (jednak dopiero trzy lata później jego nazwisko pojawiło się na słynnej złotej tablicy chwały, wcześniej niezbyt godziło się honorować tak pół-Niemca). Był wówczas w pełni ukształtowanym artystą o szerokim i różnicowanym repertuarze. Wówczas także, w 1945 r., pierwszy i ostatni raz w życiu przystąpił do rywali-



zacji, biorąc udział we Wszechzwiązkowym Konkursie Wykonawców. Program rozpoczął wówczas nie żadnym pirotechnicznym fajerwerkiem, ale dwoma *Preludiami i fugami* z *Das Wohltemperierte Klavier*. Jury, pod przewodnictwem Szostakowicza i z Gilelsem w składzie, przyznało mu pierwsze miejsce – ex aequo – z Wiktorem Mierżanowem, uczniem Samuila Feinberga. Jednak dla władzy Richter był – mimo wszystko – osobą niepewną, jednostką zbyt niezależną, niekonwencjonalną i przede wszystkim nieprzewidywalną. Dlatego nie było mowy o zagranicznych występach, mimo iż w 1949 r. przyznano mu Nagrodę Stalinowską (dostał ją wówczas i Gilels), mimo iż w tym samym roku wystąpił jako jeden z wykonawców na koncercie z okazji 70. urodzin Stalina, a nawet, mimo iż sprowadzono go specjal-

nym samolotem w celu gry na uroczystościach żałobnych generalissimusa (wspominał później: „było to tak obrzydliwe, że zaraz potem musiałem wziąć prysznic”). Pokazowymi artystami dla Zachodu byli inni, pewniejsi, z Gilelsem na czele. Dla Richtera owa sytuacja nie stanowiła dyskomfortu – przede wszystkim bowiem liczyła się muzyka, nie ważne, czy wykonywana w Paryżu, czy w miasteczku na Uralu. W tym czasie częste były wspólne koncerty ze śpiewaczką Niną Dorliak, córką wybitnej sopranistki Kseni, która wtedy była już jego stałą partnerką. Poznali się bodaj w 1945 r. i od tego czasu pozostali nierozłączni do śmierci (Nina, starsza od Richtera o 7 lat, przeżyła go jedynie o rok). Życie bez oficjalnego ślubu mogło budzić zgorszenie pruderyjnych oficjeli, jednak para nic sobie z tego nie robiła. Programy ich koncertów były – jak na owe czasy – dosyć niekonwencjonalne, bo zawierały przykładowo (obok zwykłych dzieł Schumanna, Wolfa, Glinki, Rimskiego-Korsakowa, etc.) prokofiewowskie pieśni do słów Achmatowej (w 1945 r.!) czy *Pieśni muezina szalonego* Szymanowskiego. Przez pewien czas artysta był inwigilowany, śledzony, jednak chyba zorientowano się, że nie stanowi większego zagrożenia.

W 1950 r. Richter po raz pierwszy wyjechał za granicę, do „bezpiecznej” czeskiej Pragi. Choć wspominał potem z rozbawieniem, iż witano go tam dekoracjami i transparentami, jak przybycie partyjnego notabla, pokochał nadwłtawską metropolię i wracał tam wielokrotnie. W latach 50. władze wypuszczały go do KDL-ów: w 1954 r. do Polski (koncerty w Warszawie, Krakowie, Katowicach), potem na Węgry, do Rumunii i Bułgarii, a w 1957 r. do Chin. W 1958 r. odbyło się kolejne tournée bałkańskie, podczas którego w Sofii powstało legendarne dziś nagranie *Obrazków z wystawy*. W tym samym roku Richter jedyny raz w życiu wystąpił w roli członka jury – w Konkursie im. Czajkowskiego.

To, iż zachwycony grą Amerykani-
na Vana Cliburna, zamiast maksymalnych 10 punktów przydzielił mu 100, potwierdziło tylko zapewne przeświadczenie władz o jego nieprzewidywalności. Dlatego o wyjazdach na Zachód wciąż nie mogło być mowy. Tymczasem docierały tam płyty, transmisje radiowe i fantastyczne pogłoski o tajemniczym geniuszu. Gdy w 1955 r. w Paryżu i USA owa-
cyjnie oklaskiwano Gilelsa, ten tylko powtarzał: „poczekajcie, aż usłyszycie Richtera”. Nie mogąc „mieć” Richtera u siebie, „Zachód” postanowił nagrywać go w najbardziej otwartej w sowieckiej strefie Polsce. Tak właśnie powstały znakomite płyty Deutsche Grammophon zarejestrowane w Warszawie. W 1958 r. wspaniała, dynamiczną interpretację *Koncertu* Schumanna nagrał Richter z Witoldem Rowickim. Następna sesja, w dość niezwykłych okolicznościach, miała

miejsce w kolejnym roku. 24 kwietnia na piątkowym abonamentowym koncercie pianista wykonywał w Filharmonii Narodowej *II Koncert* Rachmaninowa pod Stanisławem Wislockim, co bezpośrednio transmitowało Polskie Radio. Późnym wieczorem do dyrygenta zadzwonił dyrektor Deutsche Grammophon Metaxas (który słuchał transmisji w Berlinie Zachodnim) i zaproponował dokonanie następnej nocy rejestracji. Wislocki zgodził się i podał mu numer telefonu do pokoju hotelowego pianisty, a po uzyskaniu również i jego zgody, przysłano nazajutrz do Warszawy ekipę z aparaturą stereofoniczną. Sobotnie powtórzenie koncertu mogło być już potraktowane jako nagranie próbne. W ciągu dwóch kolejnych nocy zarejestrowano dodatkowo *Koncert d-moll* Mozarta. „Warszawski” Rachmaninow w wielu poważnych opracowaniach do dziś uchodzi za najlepszą rejestrację dzieła w historii fonografii...

W 1958 r. w londyńskim magazynie płytowym Records and Recordings Julius Katchen pisał w artykule pod znamienym tytułem *Największy na świecie*: „Richter, to kombinacja pianisty-wirtuoza o blasku Rachmaninowa i Horowitza, z rytmem, przynależącym tylko jemu, z głębią, wnikającą w samo jądro muzyki i z niewyobrażalną fantazją i poetycznością”. Gdy tego samego roku do Moskwy przyjechała Orkiestra Filadelfijska z Ormandym, wydelegowano Richtera, by wykonał z nimi *V Koncert* Prokofiewa. Jego koncertów wysłuchali też odwiedzający ZSRR młodzi pianiści zachodni, jak Van Cliburn i Glen Gould, którzy po powrocie opowiadali o prawdziwych cudach. Gould określił moskiewski recital w 1957 r., jako: „moment, w którym ujrzalem najlepszego interpretatora muzyki, jakiego zrodził nasz wiek”. Nic dziwnego, że legendarny amerykański impresario Sol Hurok, mający nieomylną intuicję do angażowania najlepszych artystów, przez kilka lat bombardował odnośne radzieckie instytucje żądaniem przysłania TEGO pianisty, jednak pomimo chruszczowskiej polityki odprężenia, nic nie mógł wskórać. Ponoć dopiero gdy inni artyści jeżdżący na Zachód zaczęli meldować, iż są tam zasypywani kłopotliwymi pytaniami o powód absencji Richtera, minister kultury Furcewa wyjednała u samego Chruszczowa zgodę na wyjazd. Najpierw „na próbę” odbyły się koncerty „za miedzą”, w Finlandii, a zaraz potem jesienią i zimą 1960 r. w USA i Kanadzie wystąpił wreszcie czterdziestopięcioletni „Ludowy Artysta RFSRR” (tytuł ten przyznano mu na czterdzieste urodziny). Pierwszy koncert odbył się w Chicago, gdzie grał z Filharmonikami pod dyrykcją Ericha Leinsdorfa *Koncert B-dur* Brahmsa. Potem seria siedmiu występów w Nowojorskiej Carnegie Hall, m.in. 29 października recital z pięciu sonat Beethovena. Sukces, zwyczajny na oczekiwania, był ogromny. Richter nigdy jednak Stanów nie polubił, przytłaczała go towarzysząca tamtejszym występom atmosfera sensacji i rywalizacji, a nadto „standaryzacja” wszystkich aspektów rzeczywistości. 🎹

Oryginalność wizji i niezwykłość techniki

Zespół Brahms Trio przedstawia-ny jest od początku swojej kariery jako „Laureat Międzynarodowych Konkursów”, gdyż jesteście laureatami, jako zespół i jako soliści, tak słynnych konkursów jak: międzynarodowy konkurs w Trapani we Włoszech czy konkurs w Weimarze. Jakie z pośród tych konkursów uważacie za najważniejsze dla waszej kariery i co w ogóle sądzicie o znaczeniu konkursów dla kariery artystycznej?

Natalia Rubinstein: Konkursy odgrywają bardzo ważną rolę. Pociąg do rywalizowania jest nieodłącznym elementem natury ludzkiej, tym bardziej natury artysty. To nie przypadek, że tradycja turniejów, i nie tylko, dla wykonawców jest głęboko zakorzeniona i wywodzi się ze starodawnych obrzędów i rytuałów. Natomiast rozwój tzw. przemysłu muzycznego w XX w. przyniósł konkursom dla wykonawców znaczenie funkcjonalne. To jest rodzaj castingu, egzaminu i tym samym wstępu do świata profesjonalnego życia artystycznego. Zespół Brahms Trio przeszedł ten swoisty casting z sukcesem. To było tym ważniejsze, że sukces ten nie był jednorazowy. Przecież także i praca nad filmem zaczyna się już od castingu.

Dimitri Vasiliev: To prawda, zespół zwyciężał na tych wszystkich konkursach, ale tak naprawdę sukces, duża ilość koncertów w słynnych salach oraz nagrania płyt, przyszły znacznie później i w obecnym już składzie. Trzeba stwierdzić, że wielu laureatów słynnych konkursów w ogóle nie może zrobić kariery.

Ponieważ miałam okazję was słuchać na żywo wiem, że w każdej waszej interpretacji dzieła wyczuwa się zarówno oryginalność jej wizji, jak i niezwykłość techniki. Co jest dla was najważniejsze w pracy nad przygotowywanym utworem?

NR: Przede wszystkim gatunek czy oryginalność nie mogą być celem. Prawdę mówiąc oryginalność jako cel, to wątpliwa droga. Uważam, że proces pracy na dziełem muzycznym to staranne wsluchiwanie się w siebie tak, aby móc usłyszeć obrazy, kolory, uczucia, które rodzą się podczas spotkania z muzyką. To jest proces poznania świata poprzez muzykę, który to świat z niej wywodzi się. To jest konieczna droga. Wszystko jest powiązane, im dalej wnikaś w tę drogę tym doskonalszego potrzebujesz instrumentarium i tym odleglejszy staje się horyzont muzyki. Cóż, oryginalność... jeśli wykonawca zada

sobie trud, aby być całkowicie szczerym ze swoim słuchaczem, słuchacz wówczas odczuje w pełni tę oryginalność poprzez wykonywaną muzykę i w całej jej subiektywności, czy jak Pani nazwała, oryginalności.

DV: Istnieje pojęcie gatunek i to jest według mnie podstawa. W tym pojęciu mieści się technika i dźwięk, oraz logika wykonania i istota interpretacji. Dla osiągnięcia tego poświęca się wiele czasu. Prawie wszystko co się teraz robi najczęściej przygotowuje się dla

Natalia Rubinstein (pianistka urodzona w 1971 r.) po ukończeniu studiów w Akademii Muzycznej Gniesina (klasa prof. V. Troppa) kontynuowała studia w Konserwatorium Moskiewskim (w klasie prof. Bonduriańskiego). Założyła Brahms Trio, z którym koncertowała w Austrii, Włoszech, Australii, Turcji, Niemczech, Belgii i w ponad 60 miastach Rosji. Jest laureatką międzynarodowych konkursów we Włoszech (1993) i w Niemczech (1996). Od 1994 r. jest stałą uczestniczką koncertów organizowanych w Matej Sali Konserwatorium Moskiewskiego. Od 2002 r. jest Wielką Artystką Federacji Rosyjskiej, a od 2003 r. jest profesorem Moskiewskiego Konserwatorium.

nagrań, a nagrać jakiś utwór i pozostawić go bez wypełnienia definicji gatunku nawet nie wypada.

Gościłiście już w naszym kraju, m.in. na zaproszenie Filharmonii Poznańskiej oraz Festiwalu Mikołowskie Dni Muzyki. Powiedzcie naszym czytelnikom co sądzicie o polskiej publiczności, czy dobrze wam się gra w Polsce?

NR: Polska, to kraj z wielką historią, wspaniałą tradycją, historią niejednokrotnie tragiczną... wytworna i wielka... grać przed taką publicznością nie jest łatwo, to jest ogromna odpowiedzialność, a i nadzwyczajna atrakcja. W Poznaniu i Mikołowie byliśmy przyjmowani bardzo ciepło. Pozostały nam serdeczne wspomnienia.

DV: W Polsce gra się znakomicie i

rozmowa z Brahms Trio

jesteśmy wspaniale przyjmowani przez polską publiczność, która jest bardzo wrażliwa i pojmująca. Podczas koncertu czuje się, że Polska jest państwem z wielkimi tradycjami kulturalnymi.

Obecne tournée zespołu w Polsce jest dość bogate w koncerty – będziecie grać w sześciu różnych miastach, w tym w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Jaki program usłyszą polscy melomani?

NR: Program będzie bardzo dobry. Wczesnoromantyczne wspaniałe trio Glinki to delikatna, cudowna, bardzo prosta i przez to głęboka, mająca motto – „Poznałem miłość jedynie poprzez ból, który przynosi”. Często gramy to absolutnie genialne trio. Następnie nasze „imienne trio” Brahmsa, bardzo ważne dla zespołu. Wykonywaliśmy je na naszym pierwszym koncercie w Matej Sali Konserwatorium Moskiewskiego. Przyniosło nam ono sukcesy na konkursach, graliśmy je w wielu słynnych salach. Po kilkuletniej przerwie powróciliśmy do niego i nawet tego lata nagraliśmy je w zupełnie już inny sposób. Kolejny utwór, to *Trio* Szostakowicza. To wielkie dzieło determinowało rozwój muzyki kameralnej XX w.

DV: Dodam, że to program bardzo logiczny: Glinka, to przecież ojciec rosyjskiej muzyki poważnej, a *II Trio* Szostakowicza zaprezentujemy dla uświetnienia 100. rocznicy urodzin wielkiego kompozytora.

Dima Vasiliev (bo do niego kieruję to pytanie) zaprezentuje się także jako solista i wykonawca „Czterech Pór Roku” Vivaldiego, które wykona z orkiestrą Filharmonii Kaliskiej pod dyktando jej obecnego dyrektora Adama Klocka. Jaka jest pańska artystyczna wizja utworu tak przecież znanego publiczności, utworu z którym mierzyło się już tak wielu wybitnych artystów?

DV: Wykonywałem to dzieło w Moskwie, Londynie, Nowym Jorku... Zdążyło mi się grać na scenach, gdzie koncertowali m.in. Oistrach, Heifetz, czy Stern. Mam nadzieję, że w Polsce też wszystko będzie dobrze. Dużo też zależy od orkiestry. Moim zdaniem w *Czterech Porach Roku* nie trzeba ślepo przestrzegać sensu wierszy, które były napisane znacznie później niż muzyka.

Jesteście wszyscy troje absolwentami słynnego na całym świecie Konserwatorium Moskiewskiego. Kto dla was był najważniejszym mistrzem od którego czerpicie w waszej obecnej pracy najwięcej, kto zaważył na wa-

Brahms Trio
od lewej: Dmitry Vasiliev, Natalia Rubinstein,
Vladimir Balshin



szym pojmowaniu zarówno roli artysty wykonawcy w ukazaniu samej istoty skomponowanego dzieła, jak i ukazaniu własnego, w waszym przypadku niemałego indywidualnego talentu?

NR: Ukończyłam Akademię imienia

Dimitri Vasiliev (skrzypek urodzony w 1967 r.) jest absolwentem Konserwatorium Moskiewskiego (klasa prof. Y. Tchugayeva i Melnikova). W 1989 r. był koncertmistrzem rosyjsko-niemieckiej orkiestry pod dyktando V. Gergieva, a w roku 1990 r. został pierwszym koncertmistrzem rosyjsko-amerykańskiej orkiestry pod dyktando L. Slatkina. Występował jako solista w najbardziej prestiżowych salach świata, takich jak: Tivoli (Kopenhaga), Barbican Center (Londyn), Prince Regent Theatre (Monachium), World Trade Center (Nowy Jork), Wielka Sala Moskiewskiego Konserwatorium. W roku 1991 został dyrektorem artystycznym festiwalu organizowanego na pokładzie słynnego statku brytyjskiego Queen Elizabeth II. W latach 1992-1996 był koncertmistrzem zespołu kameralnego Moscow Soloists pod dyktando Y. Bashmeta. Od 1997 r. jest członkiem Brahms Trio. W 2002 r. otrzymał tytuł Wielkiego Artysty Federacji Rosyjskiej.

Gniesina w Moskwie, a potem zrobiłam aspiranturę w Konserwatorium Moskiewskim, jednak prawdziwą szkołą dla mnie była scena Konserwatorium. Z tych czasów pamiętam wszystko – pracę z dwiema wybitnymi osobowościami, profesorami Konserwatorium: Tatianą Gaidamowicz (zmarła w 2005 r.) i Aleksandrem Bonduriańskim, członkiem słynnego Tria Moskiewskiego. Dużo się zmieniło od tych czasów, zmienili się też członkowie naszego tria (skrzypek z pierwszego składu zespołu jest teraz koncertmistrzem orkiestry kameralnej Wirtuozii Moskwy, a wiolonczelista mieszka w Stanach Zjednoczonych), ale pamiętam jak przed każdym ważnym koncertem przechodziliśmy zagrać przed tymi naszymi mistrzami. Teraz sama uczę studentów w Konserwatorium Moskiewskim, ale gdy jestem u profesora Bonduriańskiego wciąż uczę się od niego, teraz mistrzostwa w pedagogice.

DV: W Konserwatorium moimi mistrzami byli Jevgenia Czugaiewa, asystentka wielkiego mistrza Jankilewicza, a po jej wyjeździe do Austrii, profesor Aleksander Melnikov. Jestem im bardzo wdzięczny.

Proszę o krótkie przybliżenie najważniejszych w życiu każdego z was wydarzeń artystycznych, takich, które są waszym swoistym, bardzo osobistym skarbem i przeżyciem?

NR: Zawsze mam trudności z hierarchią. Trudno wybrać z spośród mnóstwa wysłuchanych genialnych koncertów. A jeszcze były książki, filmy... doprawdy nie wiem...

DV: Dla mnie to na zawsze będą spotkania z Alfredem Schnittke na Festiwalu w Evian w roku 1993. Był już wtedy ciężko chory. Był to człowiek niezwykły, nadzwyczaj delikatny... i miał ogromny szacunek dla każdego muzyka-wykonawcy.

Jako zespół istniejecie od wielu lat, odnieśliście razem wiele sukcesów,

ale na sukces składa się codzienna żmudna i ciężka praca. Domyślam się, że w zespole istnieją tarcia, ale chciałabym wiedzieć jak udaje się wam wypracować tak doskonale wykonania utworów. Jakie kompromisy potrzebne są dla dobrej prezentacji dzieła muzycznego jako spójnej i równocześnie indywidualistycznej wartości w przypadku waszego tria?

NR: To jest wspaniałe właśnie, gdy istnieją tarcia. Złe, gdy ich nie ma. Bo to jest objaw obojętności...

DV: Często wykonanie wydaje się doskonalszym z zewnątrz niż dla samego wykonawcy. Oczywiście tak jest

Vladimir Balshin (wiolonczelista urodzony w 1973 r.) jest absolwentem Konserwatorium Moskiewskiego (klasa prof. N. Shakhovskaya). Jako członek kwartetu smyczkowego Russo został laureatem międzynarodowych konkursów we Włoszech (1990) i w Anglii (1991). W 1994 r. otrzymał nagrodę specjalną Mścistawa Rostropowicza na Międzynarodowym Konkursie Wiolonczelowym w Paryżu. Jest również laureatem Konkursu Czajkowskiego (Rosja, 1998) i konkursu wiolonczelowego Yanigro (Chorwacja, 2000). Od 1998 r. jest członkiem Brahms Trio. Od 1999 r. wykłada w Moskiewskim Konserwatorium, a w 2002 r. otrzymał tytuł Wielkiego Artysty Federacji Rosyjskiej.

lepiej niż by miało być odwrotnie... A tarcia, jak wspomniała Natasza, raczej nam pomagają.

W planach macie niezwykle ambitny projekt wydania antologii rosyjskich dzieł na trio fortepianowe, a ponadto od roku 2005 r. z amerykańską korporacją Google rozpoczęliście realizację wielkiego projektu wypuszczenia na rynek muzyczny USA i Kanady swoich nagrań. Zakończenie pierwszego projektu planujecie na rok 2008 i produktem finalnym ma być kompletne wydanie na płytach CD (część pracy już została zrobiona). Kiedy i w jakich okolicznościach zrodziły się te tak ambitne pomysły i jak zwyczajnie znajdujecie czas na pracę nad tymi projektami przy dość intensywnym życiu koncertowym zespołu?

NR: Kiedy bardzo czegoś pragniesz, przychodzi wówczas drugi, trzeci oddech, pomysł... Sądzę, że wszystko co robimy teraz – antologia, koncerty, Festiwal Art-November – jest bardzo ważne i interesujące, pochła-

nijące nas obecnie. A czas... bardzo nam brak czasu. Ale wszystkim ludziom go brak, zawsze i wszędzie. To już jest kwestia wyboru priorytetów.

DV: Nie wiem dokładnie jak zrodziły się te pomysły, bo tak naprawdę to jest pytanie do sponsorów. Ale pracuje się w bardzo twardej ramach kontraktowych, zwłaszcza w przypadku nagrań dla korporacji, tym niemniej dużo pracy to zawsze lepiej niż jej brak.

I ostatnie pytanie, czy przy okazji waszej następnej wizyty w Polsce, na co mamy ogromną nadzieję, włączyć do waszego repertuaru jakiś utwór polski, a jeśli tak, to co?

NR: Bardzo jestem ciekawa czym się teraz żyje muzycznie w Polsce, co myślą i co piszą sukcesorzy takiej wybitnej tradycji duchowej i kulturalnej? Niestety nie jestem dobrze zaznajomiona z twórczością współczesnych kompozytorów polskich, zresztą nie tylko polskich, rosyjskich także. To nieco zahacza o poprzednie pytanie. Gdyby ktoś mógł nam poradzić, zaproponować coś interesującego do opracowa-

nia z muzyki polskiej, to moglibyśmy włączyć to do naszego programu w przyszłości... Sądzę jednak, że jest to wielkim problemem życia muzycznego, także w Rosji; ten ciągły rozdźwięk pomiędzy kompozytorami piszącymi współcześnie, poszukującymi nowych dróg rozwoju języka muzycznego i wykonawcami oczekującymi tego samego i także poszukującymi. Chyba tylko w przypadku Pachelbela ten związek udało się osiągnąć, poza tym nic poważnego nie ukazuje się...

DV: Dla mnie najbliższe i drogie jest imię Krzysztofa Pendereckiego. Jeszcze będąc chłopakiem w latach osiemdziesiątych byłem na jego koncertach w Leningradzie i to było dla mnie wielkie przeżycie.

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: Monika Anna Gąsiołek

Vladimir Balshin – wiolonczelista – nie wziął udziału w wywiadzie, gdyż musiał natychmiast wyruszyć na tournée ze słynnym Kwartetem Borodina.

W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (2) Sibelius i Sympozjon wczesne poematy symfoniczne

Robert Majewski

Jesienią 1892 r. świeżo poślubiony Sibelius wybudował w Helsinkach dom. Równocześnie odświeżył bliską znajomość z Robertem Kajanusem i artystą Axelem Gallénem, który później zmienił nazwisko na Akseli Gallen-Kallela. Spotkania trzech przyjaciół określano mianem Sympozjonu, co w języku greckim oznaczało część zebrania towarzyskiego poświęconą picciu wina i rozrywce. Sesje odbywały się w restauracji hotelu Kämp i trwały często kilka dni pod rząd. Podczas nich artyści dyskutowali o sztuce, wypróbowując cierpliwość swoich żon.

Z początku sesje nie zabierały Sibeliusowi zbyt wiele czasu. Prowadzone wykłady z teorii muzyki i lekcje skrzypiec zabierały mu ponad 30 godzin tygodniowo. Pracował wówczas w Instytucie Muzycznym Wegeliusa i w orkiestrze szkolnej Roberta Kajanus. Sporo czasu poświęcał też komponowaniu. W owym czasie pracował nad *Sagą*, a nieco później nad nigdy nieukończoną operą oraz nad suitą orkiestrową *Karelia*.

Suita orkiestrowa *Karelia*

Po zarzuceniu pracy nad operą Sibelius rozpoczął komponowanie nowego dzieła, którego pomysł po pewnym czasie przerodził się w suitę *Lem-*

minkäinen. Nim jednak to nastąpiło, kompozytor otrzymał zlecenie stworzenia muzyki do scen z historii Karelii. Zleceniodawcą było Stowarzyszenie Studentów Viipuri, którego działalność stanowiła przeciwwagę dla procesu wzmoczonej rasyfikacji narodu fińskiego. Koszty usługi oszacowano na 500 marek, co stanowiło równowartość półrocznej pensji. Praca nad kompozycją dała Sibeliusowi możliwość kontynuowania studiów nad kareliańskimi runami i średniowiecznymi szwedzkimi balladami. Premiera kompozycji miała miejsce 13 listopada 1893 r. w helsińskim Seurahuone (dzisiejszy Ratusz). *Karelia*, zbudowana z ośmiu części poprzedzonych uwerturą, stanowiła swoisty akompaniament do scen przedstawiających historię ziem leżących na południu Finlandii (obecnie tereny te należą do Rosji). Wśród współpracowników Sibeliusa pracujących nad premierą suity był jego przyjaciel z Sympozjonu Akseli Gallen-Kallela, bez wątpienia jeden z najwybitniejszych malarzy parających się kareliańską tematyką. Niestety, premierowy pokaz przyjęto dość obojętnie. Bardzo głośne rozmowy słuchaczy skutecznie zagłuszyły orkiestrę. Sibelius napisał wówczas do swego brata Chrystiana: „Hałas w sali przypominał oce-

an w czasie burzy. Stałem na końcu sali i nie mogłem usłyszeć ani jednej nuty. Widownia zupełnie nie miała cierpliwości by wysłuchać koncertu i była ledwie świadoma wykonywanej muzyki”.

Tydzień później doszło do ponownego wykonania tej kompozycji w całości. Kolejne prezentacje ograniczały się już wyłącznie do wykonywania wybranych części. Sibelius uważał tę muzykę za słabą. „Myślę, że powodem tego jest fakt, iż napisałem ją dla pieniędzy” – zanotował na początku listopada, jeszcze przed premierą. W roku 1906 na jego prośbę wydano trzy sceny z *Karelii* jako osobny opus i ta wersja kompozycji (opus 11) stała się jednym z najpopularniejszych jego dzieł. Oryginalna muzyka *Karelii* została odkryta na nowo w roku 1990.

Nimfa *Ieśna*

Po powrocie z Bayreuth Sibelius został bohaterem małego skandalu towarzyskiego. Światło dzienne ujrzał obraz Axela Galléna, przedstawiający jego, Kajanus a i Galléna biesiadujących w hotelowej restauracji. Obraz dowodził, że Sibelius lubi sobie tego popić, a to dotkliwie odbiło się na jego wiarygodności finansowej. Przez jakiś czas miał niemałe kłopoty z uzyskaniem po-

zyczki bankowej. Niemniej jednak, po latach, kompozytor mile wspominał spotkania Sympozjonu.

Pod koniec 1894 r. urodziła się Ruth – druga córka Jeana i Aino, a w marcu następnego roku powstała nowa jego kompozycja *Skog-srået* (*Nimfa leśna*). Originalna, melodramatyczna wersja utworu została napisana na smyczki, dwa rogi i fortepian z towarzyszeniem narratora. Miesiąc później wykonano jej orkiestrową wersję.

Utwór cechuje wyraźne nawiązanie do stylu Wagnera i dość odważny erotyzm warstwy literackiej. Niestety, kompozycja została zapomniana na całe dziesięciolecie, nie zyskując wielu przychylnych opinii. Ani Eric Tawaststjerna, ani Kalevi Aho – wybitni znawcy Sibeliusa – nie uznali tej kompozycji za wyjątkową udaną. Właściwie tylko Veijo Murtomäki – inny wybitny sibeliusolog – bronił *Nimfy Leśnej*, pisząc: „Jeden z najpiękniejszych fragmentów utworu – modalno-diatoniczny – rozpoczyna się tuż po majestatycznym wstępie i trwa przez kilka minut, przynosząc na myśl *Trzecią symfonię* Góreckiego”. Dopiero premierowe nagranie kompozycji dokonane przez Lahti Symphony Orchestra pod batutą Osma Vänskä z roku 1990, przywróciło *Nimfę Leśną* światu i stało się jednym z ważniejszych wydarzeń fonograficznych tamtego roku.

Suita *Lemminkäinen*

Mniej więcej w wieku trzydziestu lat Sibelius stanął na rozdrożu swojej kariery kompozytorskiej. Miał już za sobą *Kullervo* – potężne dzieło, właściwie pięcioczęściową symfonię, które przyniosło mu szerokie uznanie i uczyniło jednym z najbardziej awangardowych fińskich kompozytorów. Silną pozycję ugruntowały także inne kompozycje: *Saga*, *Karelia* i *Nimfa leśna*. Ceniono go również za wcześniejszą twórczość kameralną. Sibelius przez pewien czas wahał się nad wyborem formy następnej kompozycji. Symfonia? Opera? Muzyka kameralna? Wybór padł na operę. Zbiegło to się w czasie z fascynacją ideami Wagnera. Lektura jego eseju *Opera i dramat* przekonała Sibeliusa, że muzyka bez słów nie może w pełni satysfakcjonować słuchaczy. Jego opera miała nosić tytuł *Veneen luominen*, co można przetłumaczyć jako *Budowanie łodzi*. Aby dogłębnie zrozumieć idee Wagnera Sibelius pojechał latem 1894 r. na Festiwal Wagnerski do Bayreuth. Paradoksalnie, usłyszana wówczas *Symfonia „Faust”* Franciszka Liszta diametralnie zrewidowała jego poglądy w tej materii. Odtąd to punkt widzenia Węgra był mu zdecydowanie bliższy. „Sądzę, że w rzeczy samej, jestem muzycznym malarzem i poetą. Oznacza to, że koncepcja Liszta przejawiająca się w jego poematach symfonicznych jest mi najbliższa” – konkludował kompozytor. W efekcie zaniechał pisania opery i rozpoczął pracę nad suitą *Lemminkäinen*.

Mimo, iż komponowanie opery za-

kończyło się fiaskiem, pozostała po niej uwertura – *Łabędź z Tuoneli*, która stała się częścią nowej kompozycji. Jest wielce prawdopodobne, że i inne fragmenty budujące *Lemminkäinena* zostały zaciernięte z operowych szkiców. W pewnym sensie potwierdził to sam Sibelius. W rozmowie ze swoim biografem Karlem Ekmanem w roku 1935 powiedział, że podczas pobytu w Monachium komponował *Lemminkäinena*. Natomiast, według Veijo Murtomäkiego, kompozytor równie dobrze mógł wówczas pracować nad *Nimfą leśną*. Nie wiadomo, w jakim stopniu część pierwsza utworu (*Lemminkäinen i dziewczyny z wyspy Saari*) oraz wspomniały finał (*Powrót Lemminkäinena*) bazują na szkicach opery. „Pierwsza część otrzymała formę allegra sonatowego, a cała kompozycja symfonii programowej” – opisywał po latach Sibelius, dodając, że czuł się wówczas zainspirowany *Potępieniem Fausta* Berliozą, które było wówczas ulubioną kompozycją helsińskiej widowni. Dziś muzykolodzy dostrzegając w pierwszej części utworu strukturę allegra sonatowego, jednocześnie wskazują, że Sibelius potraktował tę konstrukcję niezwykle indywidualnie, co nie daje nam pełnych uprawnień do określania jej mianem formy sonatowej.

Zmiana koncepcji kompozycji z opery na suitę miała miejsce po powrocie do domu. W ciągu następnych kilku miesięcy Sibelius zdecydował się zastąpić pierwotny pomysł i opisać przygody Lemminkäinena, bazując na czterech legendach wziętych z *Kalewali*. Historia opowiada losy kolejnego bohatera eposu – tytułowego śmiałka Lemminkäinena – przypominającego nieco Don Juana, Sigfrieda, czy Achillesa.

Na początku kwietnia 1896 r. rozpoczęły się pierwsze próby suity i po raz kolejny, wzorem *Kullervo* i *Sagi*, orkiestra zbuntowała się przeciwko jej wykonaniu. Muzycy twierdzili, że kompozycja jest zbyt trudna. Z tego powodu wielokrotnie dochodziło do awantur między kompozytorem a orkiestrą, czego świadkiem była żona Sibeliusa, tłumiając placz za drzwiami sali prób.

Premierowe wykonanie miało miejsce w Helsinkach 13 kwietnia 1896 r. Krytycy przyjęli suitę zyczliwie. Karl Flodin napisał, że „Sibelius zdolał uniknąć wielkiego nieszczęścia powtarzania się” i – co zostało dobrze przyjęte – „oddalił się od fińskiego stylu”. Jednocześnie nie pozostawił suchej nitki na *Łabędziu z Tuoneli* – dziś najśłynniejszym fragmencie kompozycji. W swojej recenzji zauważył, że owo słynne solo grane na rożku angielskim jest „niesłychanie długie i nudne”. Inny krytyk Oskar Merikanto chwalił Sibeliusa,

pisząc: „W suicie *Lemminkäinen* możemy podziwiać dojrzałego kompozytora, artystę, który osiągnął mistrzostwo w każdym względzie, a jego kompozycja – tak pod względem treści, jak i formy – dowodzi, że Sibeliusowi należy się palma pierwszeństwa wśród rodzimych kompozytorów”. Publiczność została zaskoczona tymi pochlebstwami, a szczególnie oceną Flodina. Jednakże sam kompozytor nie był usatysfakcjonowany swoim dziełem. W ciągu następnych kilku miesięcy poprawił *Lemminkäinena*, usuwając np. tamburyn i carillon z pierwszej części kompozycji oraz zmieniając nieco muzyczny materiał w części trzeciej – *Lemminkäinen w Tuoneli*. Nowa wersja została wykonana pod batutą Sibeliusa 1 listopada 1897 r. Publiczność i Oskar Merikanto byli zachwyceni. Jednakże



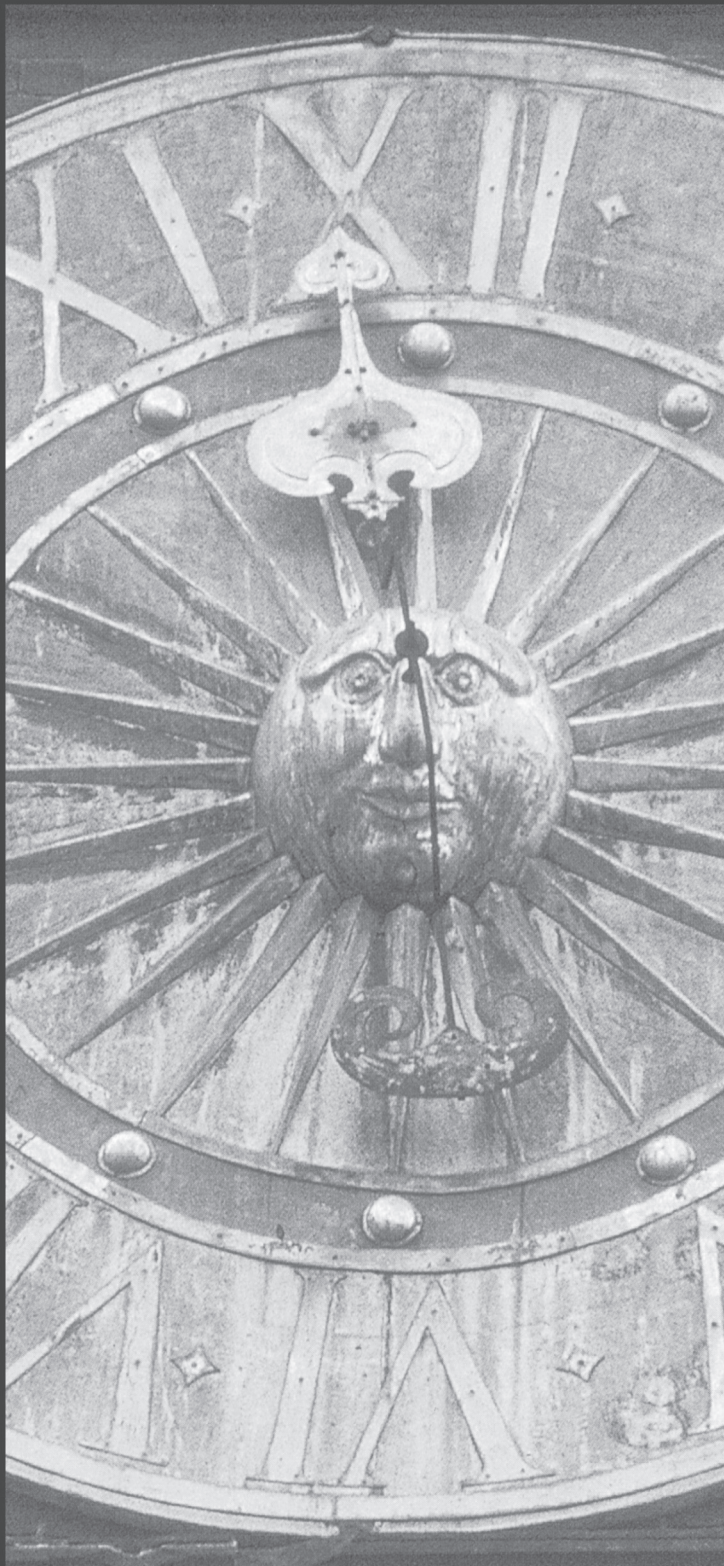
Jean Sibelius

Flodin tym razem zmieniał zdanie i napisał druzgocącą recenzję. Sibelius popadł w depresję, choć nadal wierzył w wartość *Łabędzia z Tuoneli* i *Powrotu Lemminkäinena*, i nie usunął tych części ze swojego repertuaru. Pozostałe dwa fragmenty popadły w zapomnienie. Kompozytor osobiście nigdy już ich nie wykonał.

Pomysł wydania drukiem partytury dzieła zrodził się w 1935 r. Dobra atmosfera wokół tej kompozycji, sprawiła, że Sibelius zdecydował się opublikować pracę, czyniąc w roku 1939 drobne poprawki. Niestety, wybuch wojny powstrzymał te plany. Ostatecznie, suita ujrzała światło dzienne w 1954 r. „Tak się musiało stać, ponieważ pewni panowie nie lubili moich legend” zauważył Sibelius. ☺

FILHARMONIA IM. WITOLDA LUTOŚLAWSKIEGO WE WROCŁAWIU

LUTY 2007 - CZAS NA MUZYKĘ



Sala Koncertowa Filharmonii

2.02 Daniel Raiskin - dyrygent

Trio Dimension: Rafał Zambrzycki-Payne - skrzypce
Thomas Carroll - wiolonczela, Richard Joo - fortepian
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

3.02 Trio Dimension: Rafał Zambrzycki-Payne - skrzypce

Thomas Carroll - wiolonczela, Richard Joo - fortepian

9.02 Vladimir Kiradjiev - dyrygent, Julius Kim - fortepian

Chór Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

Agnieszka Franków-Żelazny - dyrygent

Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

10.02 Collegium Vocale Gent

Christoph Siebert - kier. chóru

Kristiaan Bezuidenhout - fortepian

16.02 Zbigniew Piłch - dyrygent, Igor Cecocho - trąbka

Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

17.02, 18.02

MAREK BAŁATA / NIEMEN - WSPOMNIENIE

Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

23.02 Mieczysław Gawroński - dyrygent

Czesław Klonowski - fagot, Zbigniew Subel - marimba

Jacek Wota - marimba

Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

24.02 Valery Buimister - baryton

25.02 Marcin Markowicz - skrzypce,

Bartosz Bober - skrzypce, Artur Rozmysłowicz - altówka,

Maciej Młodawski - wiolonczela

www.filharmonia.wroclaw.pl

50-044 Wrocław, ul. Piłsudskiego 19, tel. +48 71 34 22 001

Fakty i interpretacje (XII)

Puccini – *Turandot*

Agnieszka Nowak

Dawno, dawno temu – w baśniowych czasach – w Pekinie, pewna piękna księżniczka, córka cesarza Altouma, znalazła sprytny sposób, aby pomścić śmierć antenatki. Jej prababka Lo-u-ling bezsensownie zginęła od miecza egzotycznego księcia. Równie powabna co okrutna Turandot przeprowadzała zemstę na męskim rodzie w ten sposób, że likwidowała wszystkich zalotników, którzy nie potrafili rozwikłać jej trzech zagadek. Dopiero zakochany Kalaf żądę zemsty księżniczki przemienił w zwykłą żądę.

„Czy Turandot była bardziej bezlitosną władczynią czy raczej pełną obaw kobietą?” – pytał w swoim artykule Giacomo Pompanin i zaraz odpowiadał: „To była kobieta nie interesująca się mężczyznami, mszcząca się na nich za zbrodnię popełnioną przed wiekami. To kobieta uratowana dzięki miłości. Turandot to piękność, która uwodziła, żeby zaprowadzić na śmierć” .

Turandot to temat baśniowy ale uniwersalny, podniecający zarówno dla romantyków jak i twórców dwudziestego wieku – bo fascynujący i trudny, prawdziwe wyzwanie. Mrozące krew w żyłach okrucieństwo księżniczki, łagodność zefiru Liu, żarliwość Kalafa to tylko niektóre kolory tej historii. A jak Turandot wtargnęła w życie Pucciniego?

Otóż w latach 20. XX w., podczas legendarnej już rozmowy na stacji w Mediolanie (ewentualnie w mediolańskiej kawiarni) dziennikarz Corriere della sera Renato Simoni zasugerował przyjacielowi Pucciniemu temat na nową operę, *Turandot*. Widząc jego zainteresowanie, błyskawicznie załatwił mu kopię tekstu (według Schillera, w opr. Andrea Mafei). Wprawdzie samą historię chińskiej księżniczki Maestro musiał znać z teatru, jednak opinia cenionego dziennikarza-krytyka, pisarza i librecisty (przez wiele lat znanego także jako twórca fadnych wierszy dla dzieci, pisanych pod pseudonimem Turno) znacznie zmoczyła jego ciekawość kompozytorską dziełem Gozziego.

Autor ów, Carlo Gozzi, był włoskim pisarzem, zubożałym arystokratą o konserwatywnych poglądach – także na teatr. Jego sztuki cieszyły się dużym powodzeniem, szczególnie w rodzinnej Wenecji. Nawiązywał stylem do tradycji commedia dell'arte, stosując szeroko wątki baśniowe. Jego scheda pisarska to m.in. *Weneckie przygody miłośne* (1822, wydanie polskie 1922), *Księżniczka Turandot* (1762, wydanie polskie 1927), satyra na obyczaje weneckie *La Marfisa bizzarra* (1774), autobiograficzne *Memorie inutili* (1797). Teksty Gozziego posłużyły jako libretta do sławnych oper i baletów (choćby do *Miłości do trzech pomarańczy* Prokofiewa). W trakcie opracowywania libretta Puccini zaklinał Adamiego, aby był oszczędny w słowach i ze wszystkich sił starał się uczynić wypadki przejrzystymi i jaskrawymi sytuacyjnie bardziej dla oka niż dla ucha. 18 września 1923 r. Puccini prze-



G. Puccini – *Turandot*
Vladimir Galouzine (Kalaf) i Andrea Gruber (Turandot)
fot. Winnie Klotz/MET

Turandot, opera w trzech aktach i pięciu obrazach

libretto: **Giuseppe Adami i Renato Simoni**

postacie: **Księżniczka Turandot** (sopran), **Cesarz Altoum** (tenor), **Timur, król tatarski pozbawiony tronu** (bas), **Książę Nieznany (Kalaf), syn Timura** (tenor), **Liu, młoda niewolnica** (sopran), **Ping, wielki kanclerz** (baryton), **Pang, wielki zarządca** (tenor), **Pong, wielki kucharz** (tenor), **mandaryn** (baryton), **król wicz perski** (tenor), **kat** (mim), **straże cesarskie, służba kata, chłopcy, kapłani, mandaryni, dygnitarze, ośmiu mędrców, służebnice Turandot, żołnierze, chorążowie, muzycy, cienie zmarłych, tłum.**

prapremiera: **25 IV 1926 r., La Scala**

obsada: **Miguel Fleta** (Kalaf), **Maria Zamboni** (Liu), **Rosa Raisa** (Turandot) – występująca pod pseudonimem polska śpiewaczka Róża Bursztyn.

Uwaga: Niecałe 2 lata później partię Kalafa w La Scali wykonywał **Jan Kiepura**. dyrygent: **Arturo Toscanini**.

ciekawostka

Puccini nie zdołał ukończyć dzieła swojego życia. Kilka dni po jego śmierci Tito Ricordi chciał się zwrócić do kompozytora i dyrygenta Franco Vittadiniego z prośbą o jej ukończenie na podstawie zachowanych szkiców (Vittadini w 1921 r. opracował muzycznie odrzucone przez Pucciniego libretto *Anima allegra*). Z kolei Toscanini myślał o Zandonai. Ostatecznie wybór padł na Franco Alfano, który zyskał rozgłos przez *Zmartwychwstanie* z 1904 r. (na podstawie Tolstoja) oraz orientalną *Siakuntalę* z 1921 r. Alfano otrzymał do opracowania 22 kartki notatek z pomysłami Pucciniego. W styczniu 1926 r. przekazał swoją pracę Toscaniniemu, który natychmiast zgłosił do niej zastrzeżenia. Najważniejszym zarzutem była zbyt duża inwencja autorska kompozytora – dlatego Toscanini zmusił Alfano do ograniczenia jego partytury z 377 do 268 taktów. Tymczasem Dom Wydawniczy Ricordi zdążył już wydać wersję oryginalną pierwszej edycji partytury w opracowaniu na śpiew i fortepian – w efekcie wersja skrócona pojawiła się jako druga edycja, opublikowana pod koniec 1926 r. W 2001 r. według szkiców Pucciniego nowy finał napisał Luciano Berio.



polecam

- pierwsze nagranie *Turandot* z 1938 r. dokonane przez Nuova Era w turyńskim radio pod dyr. Franco Ghione z Giną Cigna, Magdą Olivero i Francesco Merli.
- nagranie z lat 50. ze wspaniałą kreacją Marii Callas (EMI, 1957), dyr. Tullio Serafin, w obsadzie jako Liu Elisabeth Schwarzkopf i jako Kalaf Eugenio Fernandi oraz świetny tercet Mario Borriello, Renato Ercolani i Piero De Palma.
- głos z pierwszej ligi Kalafów – Franco Corelli – w nagraniu „live” z MET w 1961 r., pojawia się tam także Anna Moffo (Liu).
- prezent BMG RCA z 1992 r., z dobrą rolą Bena Heppnera jako Kalafa, w towarzystwie Margaret Price jako Liu i Evy Marton jako Turandot.
- na deser, dla ucha, jako jedną z najważniejszych „Turandotek” polecam niezwykłą Giovannę Casolla, np. w nagraniu dokonanym podczas festiwalu Magio Musicale Fiorentino (z Zubinem Mehtą), natomiast dla oka – spośród około 20 dostępnych wersji – choćby video z MET z 1987 r., w reżyserii i scenografii Zeffirellego, pod dyr. Jamesa Levine’a, z udziałem Plácido Domingo, Ewy Marton i Leony Mitchell.

wybór bibliografii

- **Puccini**, Julian Budden, Carocci 2005.
- **Giacomo Puccini – L’arte internazionale di un musicista italiano**, Michele Girardi, Venezia, Marsilio 1995.
- **Puccini**, W. Sandelewski, PWM 1972.
- **Puccini com’era**, pod red. A. Marchettiego, Milano 1973.
- **L’uomo Puccini**, Giorgio Magri, Mursia 1992.

kazał Simoniemu wersję libretta opracowaną przez Adamię, aby ją „spetyzował”.

Popularność baśni Gozziego sprawiła, że Puccini nie mógł okazać się prekursorem muzycznego ujęcia tematu, ubiegli go jego nauczyciel Antonio Bazzini (*Turandot*, 1867, libretto Antonio Gazzoletti, akcją przeniesioną z Chin do Persji) i Ferruccio Busoni (*Turandot*, 1917, dwuaktowa opera stworzona przez 17 lat, niemieckie libretto kompozytora).

Jak przytaczał za włoskimi biografami Pucciniego profesor Sandelewski, w okresie po napisaniu tryptyku kompozytor marzył o „spróbowaniu nowych dróg” („tentar vie non battute”) i taką możliwość otworzyła przed nim chińska księżniczka. Osiągnął już dojrzałość artystyczną i samoświadomość (do tego stopnia, że dotychczasowy dorobek kompozytorski jawił mu się bagatelą), miał energię aby porywać się na nowe rejony. Taką pozytywną twórczą energię tylko niekiedy zakłócały okresy zniechęcenia i przekonania o niemocy twórczej.

Podczas prac nad *Turandot*, w grudniu 1921 r., Puccini przeniósł się do Viareggio (gdzie w pobliżu jego willi zbudowano fabrykę torfową). Jesienią 1924 r., po zdiagnozowaniu bólów gardła jako zmian rakowych, kompozytor w klinice w Brukseli poddał się leczeniu promieniami rentgenowskimi. Jednak 29 listopada 1924 r. o godz. 11³⁰ Maestro zmarł, a jego ciało zostało przetransportowane do Mediolanu i czasowo złożone w grobowcu rodziny Toscaninich. 2 grudnia 1924 r. podczas oficjalnych ceremonii pogrzebowych zabrzmiało *Requiem* (to z *Edgara*) – orkiestrą La Scali dyrygował Toscanini. Mowę pożegnalną wygłosił Mussolini.

W 1926 r., gdy zbliżał się termin przewidywanego przedstawienia *Turandot*, Mussolini – który jako pierwszy ogłosił w Parlamencie informację o śmierci Pucciniego – zadeklarował chęć zaszczytowania swoją obecnością prapremiery dzieła kompozytora z Lukki, o ile jego wykonanie zostałoby poprzedzone wykonaniem utworu *Giovinetta*, faszystowskiego odpowiednika *Horst Wessel Lied*. Taki warunek bardzo wzburzył Toscaniniego, który zapowiedział, że jeśli rzeczywiście ma dojść do zagrania *Giovinetty*, on spektaklu nie poprowadzi. A jak było? W końcu, jak to świetnie ujął Julian Budden, „zwyciężył dyktator muzyczny, a nie polityczny”.

Puccini swoją ostatnią operą, zawierającą najbardziej dojrzałe i efektowne chóry oraz wiele oryginalnych chińskich melodii potwierdził, że jego słynny zmysł dramaturgiczny był takim darem, którego wielu dramaturgów mogło mu pozazdrościć, który posiadało naprawdę niewielu ludzi teatru. Tego typu dar Francuzi nazywają „optyką teatru” – mając na myśli oko zdolne do wykreowania czysto wizualnych efektów scenicznych. Tak, zdecydowanie nie tylko z francuskiego punktu widzenia Puccini okazał się jednym z najważniejszych w historii opery „optyków teatru”. Jeszcze – nie zrównanym Maestrem emocji. 🍷

Akty i antrakty

Lesław Czaplinski

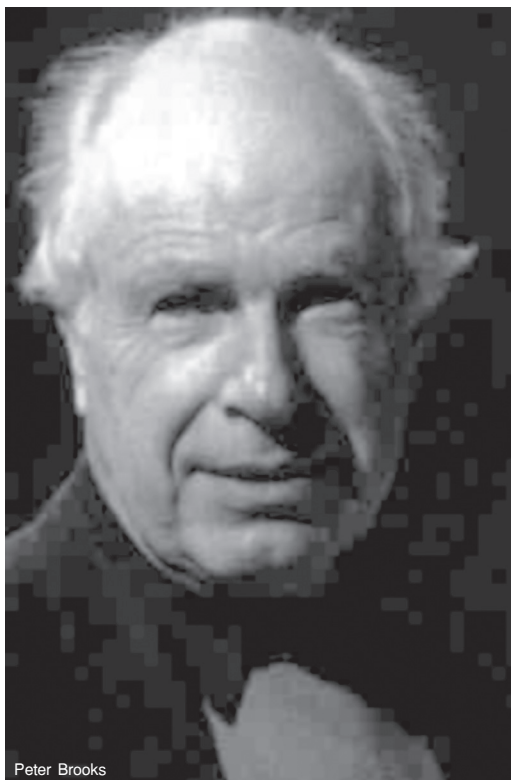
Z teatru dramatycznego do muzycznego przeniknął obyczaj dowolnego kształtowania przebiegu przedstawienia poprzez grupowanie jego ogniw w kompleksy różne od pierwotnie zamierzonych przez twórców. Od pewnego czasu w nowojorskiej MET, paryskiej Opéra-Bastille, a także na innych światowych scenach i festiwalach (Salzburg, Aix-en-Provence), nagminnym stało się łączenie aktów w większe bloki. Ostatnio jedną tylko przerwę wprowadzono w warszawskiej inscenizacji czteroaktowego *Straszego dworu* oraz w plenerowym spektaklu *Halki* tegoż kompozytora w krakowskich Skalkach Twardowskiego, przy czym w przypadku tej ostatniej daje się to jeszcze uzasadnić pierwotną, wileńską wersję opery, składającą się z dwóch aktów, w tymnie podzielonych.

Na gruncie dramatu zestawianie aktów w nowe całości, niekiedy trwające nieprzerwanie, tłumaczyć można chęcią uzyskania większej zwartości dramatycznej i odwoływać się do faktu, że dramat i jego inscenizacja nie posiadają identycznej tożsamości, należąc do różnych rodzajów artystycznych. Poza tym dramat, jako utwór literacki, istnieje niezależnie od swej realizacji scenicznej. Można bowiem obcować z nim równie dobrze za pośrednictwem przedstawienia teatralnego, jak i bezpośrednio, za sprawą tekstu drukowanego.

Inaczej rzeczy się mają w przypadku opery. Jest ona w pierwszym rzędzie dziełem muzycznym, chociażby z tego powodu, iż czas jej trwania w miarę dokładnie wyznaczony jest przez partyturę. A ta ostatnia – w przeciwieństwie do dramatu – stanowi zaledwie utajoną formę istnienia opery, albowiem z wyjątkiem muzyków i muzykologów jej lektura dla pozostałych odbiorców jest niedostępna poza konkretnym wykonaniem – scenicznym, koncertowym lub choćby w postaci nagrania. W przebieg samej partytury na ogół się nie ingeruje poza względami praktycznotechnicznymi jak skróty (między innymi tzw. vide). Swego czasu na przykład Andrzej Żuławski w swojej inscenizacji *Straszego dworu* usunął wszystkie powtórzenia tzw. da capo w obrębie ustępów solowych.

Na znaczną dezywolturę wobec oryginalnego układu *Halki* zdobył się tylko raz Stanisław Niewiadomski, całkowicie go przemontowując na użytek

lwowskiej inscenizacji z 9 maja 1919 r. (m.in. polonez, oracja Stolnika i mazur przeniesione zostały z I aktu przed sam finał opery). Nieśmiało nawiązanie do tej koncepcji w ostatniej, poznańskiej realizacji, stanowi wstawienie arii *Szumią jodły* pomiędzy tańce góralskie a opowieść Halki i Jontka o ich potraktowaniu przez dziedzica. Z o wiele większą dowolnością operę Bizeta potraktował Władimir Niemirowicz-Danczenko w swoim moskiewskim przedstawieniu *Carmencita i żołnierz* z 1924 r. Usunął jedno postacie, w ich miejsce wpro-



Peter Brooks

dził inne, zaczerpnięte z noweli Mérimée, a ponadto przekazał niektóre partie solowe (np. Micaëli) chórowi jako uosobieniu odwiecznego ducha Hiszpanii i na odwrót. Z kolei Peter Brook w trwającej zaledwie półtorej godziny *Tragedii Carmen*, powstałej w paryskich Bouffes du Nord w 1981 r. autorskiej wizji słynnego arcydzieła, zredukował grono osób dramatu do siedmiu, orkiestrę zastąpił piętnastoosobowym zespołem instrumentalnym, a w pewnym momencie kazał nawet – wbrew partyturze – śpiewać Carmen i Micaëli w duecie skontaminowanym z ich arii. Na mniejszą skalę pozwolił sobie zaingerować w tkankę muzyczną Alfred Smit-

ke w swoim opracowaniu *Damy pikowej* Czajkowskiego na potrzeby przygotowywanej przez Jurija Lubimowa w 1978 r. w Operze Paryskiej inscenizacji, odwołującej się do pierwowzoru czyli noweli Puszkina. Polegało to przede wszystkim na dopisaniu orkiestrowych interludii oraz pewnych korektach instrumentalnych. Wystarczyło jednak, aby władze radzieckie dopatrzyły się w tym zamachu na świętość narodowego dziedzictwa kulturalnego i udaremniły całe przedsięwzięcie, nie wypuszczając wspomnianych artystów z kraju.

W zamierzonym kształcie doszło ono ostatecznie do skutku dopiero po 12 latach w nadreńskim Karlsruhe.

W porównaniu z tak arbitralnymi zabiegami, zmiany w rozkładzie antraktów wydać się mogą mało znaczące. Aliści kompozytorzy na ogół celowo wyodrębniają akty tak, aby nie przekraczały one zdolności percepcyjnych odbiorców, a ponadto stanowiły zamknięte całości kompozycyjne, z odpowiednio rozłożonymi akcentami i kulminacjami, które ulegają zatarciu w przypadku zestawienia ze sobą kilku aktów naraz. Na szczęście nie łączy się ich na festiwalach wagnerowskich w Bayreuth, a wręcz przeciwnie, wydłuża się przerwy pomiędzy nimi do mniej więcej godziny. Ale trudno sobie wyobrazić, by można było bez uszczerbku na zdrowiu ciała i ducha wytrzymać bez przerwy z górą pięciogodzinnych *Śpiewaków norymberskich*, *Parsifala* czy *Zmierzc bogów*. Obawiam się, iż w takiej sytuacji masowo wynoszony z teatru zemdlnych widzów niczym wiernych z trwającej całą noc prawosławnej liturgii sprzed siedemnastowiecznej reformy Nikona. Atoli najlepsze puenty dopisuje zazwyczaj życie, a rzeczywistość przerasta najśmielsze wyobrażenia, o czym świadczy wczyn na jaki porwała się Opera w Kolonii (czyżby dla znalezienia się w *Księżce rekordów Guinnessa?*) wystawiając w dwa dni, 1 i 2 kwietnia 2006 r., całą wagnerowską *Tetralogię*. Oczywiście soliści się zmieniali w ogniwach bezpośrednio po sobie następujących, granych przed- i po południu, publiczności wszelako nie dano takiej szansy...

Jak wieść niesie, pomysł ten przebito w Meksyku, gdzie ponoć porwano się na prezentację *Pierścienia* w przeciągu jednej doby (sic!).



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

5 lutego 2007, godz. 20.00, sala im. G. Fitelberga

K O N C E R T

w ramach sezonu koncertowego Europejskiej Unii Radiowej (EBU)

dyrygent - **Kazimierz Kord**

soliści:

Elżbieta Chojnacka
Dariusz Pietrzykowski

Kapela Jana Karpiela-Bułecki z Zakopanego
Chór Polskiego Radia w Krakowie

Suita nut harnasiowych • Szymanowski - *Harnasie* (fragmenty z baletu)
H. M. Górecki - Koncert na klawesyn i orkiestrę smyczkową
Suita nut krzesanych • Kilar - *Krzesany*



9 lutego 2007, godz. 19.30, sala im. G. Fitelberga

K O N C E R T

dyrygent - **Junichi Hirokami**
solista - **Rudolf Buchbinder**

Beethoven - Uwertura *Twory Prometeusza*
Brahms - II Koncert fortepianowy
Prokofiew - VII Symfonia

NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA W KATOWICACH
Sala im. Grzegorza Fitelberga

40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 2, tel. 032 251 89 03, 032 255 32 61
e-mail: pr@nospr.org.pl

www.nospr.org.pl

Nasz były wiek dwudziesty (LIV)

O pięknie nowej muzyki

Bogusław Schaeffer

Czy istnieje piękno w nowej muzyce? Czy nowa muzyka może być piękna? Na czym polega (czy też polegałoby) piękno w nowej muzyce? Wreszcie: czy warto o tym myśleć i pisać?

Najpierw: czy istnieje piękno w nowej muzyce? Z pewnością istnieje, ale my o tym nie wiemy. Albo też dowiemy się z czasem, jak na przykład – całe dwa pokolenia musiały przebiec, by odkryto piękno muzyki Bartoka czy Berga. Krytycy, wykonawcy czy publiczność przez długie lata nie przypuszczała, że muzyka obu kompozytorów będzie mogła być określona jako piękna, owszem – interesująca, dobrze napisana, formalnie nawet doskonała, ale piękna? W pierwszym przypadku wciąż jeszcze razifa w odbiorze radykalność, a w drugim obcość języka.

Czy może być piękna? Z pewnością może, ale nie dla każdego. Na przykład – dla krytyków. Bywa, że byli na koncercie nowej muzyki, ale piszą tak, jakby nie byli. Dobrze, mają mało czasu na pisanie, polegają więc na pierwszym wrażeniu (które zawsze jest złudne), często nie znają innych utworów kompozytora, więc piszą na wszelki wypadek schematycznie, opierając się bardziej na opiniach niż na wiedzy, której nie mają, bo skąd (nowa twórczość jest en gros niemal niedostępna, komentarze samych kompozytorów są mętne i wskazują na ich bezradność, itd.).

Nowa muzyka może być piękna, tyle tylko, że nie słuchana w tradycyjny sposób, bo jeśli muzyka jest na przykład niemelodyczna, to trzeba się rozejrzeć po innych jej komponentach czy warstwach, a wtedy z pewnością to czy owo wyda się piękne i pociągające. Bo w końcu na czym polega nasz zachwyt w optymalnym przypadku nowej muzyki? Honorujemy znakomite rzemiosło, zachwyca się umiejętnością tworzenia nowego języka dźwiękowego, nowego typu emocjonalności, estetycznej ekspresji i poddajemy się urokowi formy i przebiegu. W nowej muzyce jest to możliwe, choć co prawda rzadkie. A poza tym: nie istnieje recepta na piękną nową muzykę. Nowa muzyka po prostu nie jest piękna per se, ona ma tylko zdolność jawienia się jako twór piękny. I tu winę za stan rzeczy ponoszą w większości przypadków sami kompozytorzy, którzy

twierdzą, że ich zadaniem nie jest tworzenie piękna (ten kompleks będzie się z biegiem czasu tylko pogłębiał), lecz po prostu samo tworzenie muzyki. Miniony wiek obniżył znacznie wagę tego problemu.

Piękna muzyka to taka, która przemawia do słuchaczy – tak sądzono przez długie lata. Ale właśnie dwudziesty wiek przez swoje wojny, przez upadek muzyki w kilku najważniejszych krajach i przez wręcz negowanie wartości muzyki coś wyrażającej (Strawiński!), zdemontował nie tylko kulturę muzyczną, ale i sens poszukiwania piękna w muzyce i teraz mamy subkulturę, która dąży do muzycznej nicości. Ta muzyczna nicość jest też nicością estetyczną. Muzyka zawsze wyrastała z przeszłości, oczywiście nawet wówczas, gdy stanowiła w stosunku do niej opozycję, gdy przeciwstawiała się tradycji i konwencji, zachowawczości i konserwatywizmowi. A tu nadchodzi (czy już nadzedł) czas oderwania się od tradycji i pozostawienie jej nieestetycznym i niemuzycznym interesom, które z natury swojej niekompetencji niszczą to wszystko, co było najważniejszą substancją muzyki, owej precudownej sztuki, która wyrosła jakby „z niczego”, a w rzeczywistości – z najautentyczniejszych potrzeb ducha ludzkiego.

W tych nowych (i nieapetycznych) warunkach nowa i najnowsza muzyka rozwijać się będzie jakby na własnym marginesie. Rzeczywistych kompozytorów – a takich nie będzie i w przyszłości brakowało – nie będzie interesowało, w jakim świecie żyjemy i dlaczego z komponowania nie da się żyć (przynajmniej tym najciekawszym indywidualnościom). Tu przypomina mi się rozmowa (przypadkowa, w pociągu) z Bolesławem Szabelskim. Ten wybitny kompozytor zapytał mnie wprost, dlaczego muzykę filmową piszą jakieś najgorsze typy, a u rzeczywistych kompozytorów, operujących solidnym rzemiosłem i dobrym smakiem nikt muzyki nie zamówi. Nie umiałem mu tego wyjaśnić, ograniczyłem się do żartobliwego stwierdzenia, że „widocznie tak musi być” i że „w tej branży dominują układy i ciemne preferencje”. Nawiasem mówiąc określano Szabelskiego, i to powszechnie, jako człowieka mało mównego. Nic podobnego. W pociągu mówił dużo i mądrze; warto było

posłuchać. Wiemy, co warte są opinie i sądy (na przykład czytam w dodatku do CD, że Sznittke był gnębiony i biedny, gdy z biografii wiemy, że napisał muzykę do ponad 100 filmów).

Wróćmy do przyszłości muzyki i jej piękna. „Jedność, która wylania się z przeciwieństw i antytez” – powiada św. Augustyn. Wcześniej (i później) sądzono, że piękno wyraża się w porządku, określoności, wyrazistości, w eurytmii, symetrii, proporcjach, ale myślę, że wszystko to nie pasuje do nowej muzyki. Rację ma Augustyn. Nasza nowa muzyka ukazuje swoje piękno, kiedy potrafi się znaturalizować. Myślmy, że to wszystko jest nieskładne, ale potem – przy bliższym poznaniu muzyki – pojawia się ład i logika, ład w spójności, a logika w przeciwieństwach, co można widzieć w nieprzewidywalności toku narracyjnego muzyki. Przenosząc się – w sensie pełniejszym w świat nowej muzyki doznajemy wrażeń wyjątkowych, jakby wyższych, metafizycznych być może. Interesujący zawsze będzie świat nieznany, świat, który odkrywamy. W przeciwieństwie do wiedzy i do sztuk innych niż muzyka, nowa muzyka (która zawsze istniała, bo każda muzyka była kiedyś nowa) objawia się jako coś niezwykłego (dlatego: nikt nie wie, jaka będzie nowa muzyka w przyszłości), objawia się jako rzecz najtrudniejsza do opisywania i analizowania, gdyż do niej nie odnoszą się metody poznawcze, wyniesione z przeszłości. Dobra nowa muzyka ma swoje tajemnice, nie jest do rozszyfrowania i być może jest również przez to piękna. W szczególnych przypadkach możemy się nią zachwycać nawet nie wiedząc, skąd pochodzi nasza nią fascynacja.

Niektóre automaty muzyczne, które dostarczają nam cieczy, zaopatrzone są w otwór, który umożliwia za opłatą uzyskanie trzech minut ciszy (w taksówkach załatwiam to inaczej: „proszę wyłączyć radio, mnie lekarz zabronił słuchać muzyki”; nigdy dotąd nie usłyszałem – „co, jaki lekarz, co pan opowiada” – wyłącza i mamy pożądaną ciszę). 🎧

Palcem po płycie

Mozart 22 Czarodziejski flet



WOLFGANG AMADEUSZ
MOZART
1756-1791

Czarodziejski flet – opera KV 620
René Pape, Paul Groves, Genia Kühmeier, Christian Gerhaher, Irena Bepalovaite, Diana Damrau, Franz Grundheber • Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor; Wiener Philharmoniker • Riccardo Muti, dyrygent

Deutsche Grammophon 074 315-9 • w. 2006, n. 2006 • PCM Stereo/DTS 5.1 • 16:9/HD • region: 0 • NTSC • 2 DVD-Video • 176'00" + materiały dodatkowe



Nowa produkcja *Czarodziejskiego fletu* prezentowana podczas ubiegłorocznego Festiwalu w Salzburgu powstała w kooperacji z Operą w Amsterdamie. Salzburgski spektakl zarejestrowany na DVD przynosi widzów w magiczny świat baśni. W świat przeżywania pięknych bajek, jakie wielu z nas pamięta z wczesnej młodości, bowiem opowiadała je ukochana babcia, którą na omawianym dysku reprezentuje cudowna muzyka Wolfganga Amadeusza Mozarta. Trafnie i z właściwą pieczołowitością realizowana przez maestro Riccardo Mutiego.

Dyrygent doskonale uchwycił atmosferę arcydzieła, jego treść malując pięknymi frazami. Bez najmniejszych uchybień uwzględnił wynikające z partytury nastroje liryczne, melancholijno-sentymentalne i dramatyczne. Zastosowane tempo, jak i dynamika pozostawały bez zarzutu, tym samym dokumentowały świetne wyczucie mozartowskiego stylu. W takiej atmosferze soliści prezentowali własny temperament artystyczny składający się z wybitnego aktorstwa i bardzo dobrej formy wokalne, tudzież interpretacyjnej.

Imponujący dobór wykonawców poszczególnych partii pozwala na rozkoszowanie się urodą głosów, techniczną precyzją ich prowadzenia oraz pra-



widłowością intonacyjną. René Pape jako Sarastro wspaniale prezentował stabilny, silny i głęboki bas we wszystkich rejestrach, co doskonale pasuje do arcykapłana Słońca. Szczególnie urzekał arią *O Isis und Osiris*. Paul Groves w partii Tamina od strony wokalne dał niezwykle przyjemność dla uszu podczas arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*. Genia Kühmeier kremowo brzmiącym sopranem niesłychanie lirycz-

nie prowadziła głos jakby stworzony dla postaci Paminy. Z niezwykłą brawurą zaśpiewała arię *Ach, ich fühl's, es ist entschurden*. W czółwce całego szeregu gwiazd przedstawienia ustawił się błyskotliwy Christian Gerhaher fantastycznie śpiewający nie tylko arię *Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich*. Autentyczną primadonną jest Diana Damrau rewelacyjnie kreująca partię Królowej Nocy. Obdarzona talentem dramatycznym z pełnym blaskiem zaprezentowała najwyższy sopranowy rejestr w arii *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, olśniewała koloraturami godnymi uwagi. Pozostali soliści, urzekająco słodki tercet chłopców oraz chór także korzystnie wpływały na całość przedstawienia. Rzadko zdarza się tak duża spójność wszystkich elementów mających wpływ na ostateczny efekt spektaklu.

Reżyser, Pierre Audi skonstruował logiczne, wnikliwie opracowane sytuacje sceniczne, odpowiadające zarówno treści libretta jak i muzycznym kulminacjom. Tym kryteriom podporządkowali się artyści doskonale portretując kreowane postacie i, co nie jest bez znaczenia, własne temperenty.

Jak wiadomo akcja *Czarodziejskiego fletu* dzieje się w państwie Królowej Nocy, jego pobliżu oraz w świątyni Słońca, czyli w nie istniejącym realnie świecie, lecz w bajkowych czasach. Na baśni więc swoje koncepcje skoncentrowali realizatorzy widowiska. Dzięki temu z ogromną przyjemnością spogląda się na bajecznie kolorową i funkcjonalną zabudowę sceny, pod którą podpisał się Karel Appel. Projektant kostiumów, Jorge Jara zaprezentował barwne ubiory poszczególnych postaci zbliżone do czasów nam współczesnych, z tego względu cieszą oko i nie drażnią tak często spotykaną w innych realizacjach tandetą.

Szczerze polecam zapoznanie się z wyżej przedstawionym na Festiwalu w Salzburgu i zapisanym na DVD *Czarodziejskim fletem*. Sprawi dużą przyjemność dla oczu i uszu.

Wilfried Górny



W. A. Mozart – Czarodziejski flet
fot. Klaus Lefebvre/Decca



**JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750**

**Sonaty na skrzypce i klawesyn
wol. 2**

James Ehnes, skrzypce; Luc Beauséjour, klawesyn; Benoit Loisel-le, wiolonczela

Analekta AN 2 9830 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 69'39"



Są co najmniej dwa powody, dla których warto sięgnąć po tę płytę. Po pierwsze, jest to druga część prezentacji Bachowskich *Sonat na skrzypce i klawesyn* autorstwa Jamesa Ehnesa (skrzypce) i Luca Beauséjoura (klawesyn). Obaj muzycy prezentują interpretację niezwykle elegancką, pełną artystycznego wyrazu. Krótko mówiąc, jeśli ktoś uległ urokowi pierwszej płyty wie, czego spodziewać się po drugiej. Po wtóre, nagranie zawiera wszystkie trzy wersje *Sonaty G-dur*, co pozwala prześledzić postępy pracy kompozytora nad tymi utworami. Pierwsza wersja zawiera trzy wolne części i rozpoczyna się oraz kończy tym samym *Presto*. Wersja druga, z roku 1730, jest sześcioczęściowa i zawiera dwie nowe części, które nie pojawiły się w poprzedniej mutacji. Wersję trzecią, pięcioczęściową, napisaną w roku 1749, a więc na rok przed śmiercią, odróżniają trzy nowe segmenty. Naturalnie, aby wysłuchać wersji drugiej i trzeciej należy ułożyć odpowiedni program na odtwarzaczu CD; i tak: wybieramy ścieżki 5, 6, 10, 12 i ponownie 5 dla wersji trzeciej oraz ścieżki 5, 6, 11, 12, 13 i 5 w przypadku wersji drugiej.

James Ehnes prezentuje w tym nagraniu nienaganną technikę i precyzję intonacji, ale też rozkoszny ton i doskonale frazowanie. Beauséjour dorównuje partnerowi i na dodatek zachwyca wzorcowym prowadzeniem continuo. Nagranie Kanadyjczyków przekonuje, i stając się nierozdzielalną całością z pierwszą płytą, należy do grupy najpiękniejszych rejestracji *Sonat na skrzypce i klawesyn* Jana Sebastiana Bacha.

Robert Majewski

JAN SEBASTIAN BACH

Tenorarien

Gachinger Kantorei; Bach-Collegium Stuttgart • Helmuth Rilling, dyrygent

Hänssler Classic CD 98.226 • w. 2005, n. 1979-1982 • DDD, 76'20"



Jak należy śpiewać Bacha? Na pytanie to można znaleźć odpowiedź w obszernej monografii A. Schweitzera *Bach* w formie licznych trafnych uwag wokalnych i interpretacyjnych. Zacytuje je w kontekście omawiania prezentowanej płyty: „Błędne jest twierdzenie, że sztuka wokalna bel canta nie ma nic wspólnego z wokalnymi utworami Bacha. Życzyć by sobie należało, aby każdy, kto śpiewa Bacha, starał się o uzyskanie w śpiewie owej lekkości, do której dąży się w szkole włoskiej i francuskiej. Z kunsztem śpiewaczym łączyć się musi sztuka naturalnej, poetyckiej deklamacji, jakiej wymaga muzyka niemiecka. Śpiewak musi brać pa-sażę po prostu i z naturalnością. Bezpośredniość emisji dźwięku wymaga doskonałej techniki. Śpiew powinien mieć w sobie jakąś świeżość, nieskrępowanie, a nawet pewną »chłopięcość« w dobrym znaczeniu tego słowa (partie kantat pisane były przecież jeśli nie dla chłopców, to dla bardzo młodych śpiewaków). Ważne jest również cieniowanie arii. Wszystkie crescendo i decrescenda mają być wykonywane zgodnie z uczuciowym odtwarzaniem taktu. Nie powinno się też zbytnio podkreślać sforzatamente ani słów ani sylab. Śpiewak powinien mieć wyraźną dykcję i deklamować z wyraźnym uczuciem”.

Jak więc mają się do tych uwag interpretacje zarejestrowane na płycie? Oto spośród 17 nagranych utworów, pięć arii śpiewa Adalbert Kraus, trzy Aldo Baldin, trzy Kurt Equiluz, a po jednej Peter Schreier, Lutz Michael Harder i Theo Altmeyer (pozostałe, to dwa chorały i jeden duet).

Adalbert Kraus (1937), niemiecki tenor liryczny, pełen uczucia, siły i metalicznego brzmienia głosu, znany i popularny interpretator muzyki Bacha (z wykształcenia także teolog i filozof), obecnie pedagog wokalistyki – wydaje się być odtwórcą wprost idealnym (tej muzyki). Nie wiele ustępuje mu Kurt Equiluz (1929), tenor wiedeński, doskonale wykształcony i bardzo stylowy w wyrazie, czołowy i uznany wykonawca Bacha (głównie kantat i Pasji), obecnie profesor Akademii Muzycznej w Wiedniu. Aldo Bol-din (1945-1994), tenor ur. w Bra-zylii, zm. w Niemczech, pochodzenia włoskiego, co zresztą słychać w jego głosie, specjalista od wykonawstwa muzyki oratoryjno-kantatowej (nie tylko Bach, także Mozart,

Haydn, Buxtehude) – bardzo dobrze odnajduje się w ariach z kantat Bacha. Theo Altmeyer (1931), to artysta znany głównie z koncertów oratoryjnych i pieśni sakralnych, ciepły głos (tenor, potem baryton) o długiej frazie i bachowskiej, deklamacyjnej koloraturze. Lutz-Michael Harder (1951), tenor niemiecki, w operze znany głównie z interpretacji partii Mozarta, na estradzie – z repertuaru Bachowskiego. Głos nośny, nieco ciemny w brzmieniu. Peter Schreier (1935) to wybitny, o światowej renomie tenor niemiecki, na estradzie ceniony przede wszystkim za wykonawstwo muzyki Bacha. Bardzo stylowy w interpretacji, pełen siły wyrazu śpiew.

Mimo niewątpliwie ciekawych i wartych słuchania interpretacji solowych, prawdziwym „bohaterem” prezentowanego nagrania jest jednak Helmuth Rilling. To znakomity znawca muzyki J. S. Bacha. Interpretuje ją nie tylko zresztą z głębokim zrozumieniem, znajomością stylu, ale i z przejmującym uczuciem. Jego wykonania wszystkich 17 utworów są bezbłędne i perfekcyjne.



**LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827**

Symfonia nr 9

Helena Juntunen, sopran; Katari-na Karnén, mezzosopran; Daniel Norman, tenor; Neal Davies, bas-baryton • Minnesota Orchestra & Minnesota Chorale • Osmo Vänskä, dyrygent

BIS SACD-1616 • w. 2006, n. 2006 • SACD, 65'46"



Przed rokiem miałem przyjemność recenzować na łamach *Muzyka21* pierwszą płytę nagrałą przez Minnesota Orchestra pod batutą Osmo Vänskä, rozpoczynając cykl wszystkich symfonii Ludwiga van Beethovena. Teraz stoję przed szansą odniesienia się do trzeciego woluminu tej serii, zawierającego *LX Symfonię*. Gdyby to wydawnictwo kończyło cały cykl, chciałoby się zawołać, że oto ukazało się wspaniałe zwieńczenie całości. Tak jednak nie jest. Przed nami jeszcze dwa tomy nagrań. Tym nie mniej, *Dziwiąta* w wykonaniu Minneso-



**JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750**

**Koncerty brandenburskie nr 1-4
I Barocchisti • Diego Fasolis, dyrygent**

Arts 47715-8 • w. 2006, n. 2004 • SACD, 51'51"



**Koncerty brandenburskie nr 5-6;
Koncert potrójny a-moll**

I Barocchisti • Diego Fasolis, dyrygent

Arts 47716-8 • w. 2006, n. 2004/5 • SACD, 54'28"



Diego Fasolis i jego zespół I Barocchisti spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem na naszych łamach pół roku temu z okazji jego nagrania *Suit* Bacha. Mając obecnie w ręku jego nagranie *Koncertów brandenburskich* i *Koncertu potrójnego* świetnie to rozumiem. Oto kolejne, wyjątkowe nagranie Bacha.

Świetne nagranie przestrzenne w systemie SACD zachwyci każdego. Interpretacja jest najwyższych lotów i naprawdę trudno zrozumieć, dlaczego zarówno ci artyści jak i ta wytwórnia są pomijani przez naszych „specjalistów” od muzyki dawnej.

Polecam.

(sl)

**LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827**

Fidelio

Christine Brewer, sopran (Leonore/Fidelio); John Mac Master, tenor (Florestan); Kristinn Sigmundsson, bas (Rocco); Sally Matthews, sopran (Marzelline); Juha Uusitalo,

wreszcie przepiękne, niezmiernie *Adagio*, wyrastające już poza sferę ludzkiego doświadczenia, będące poza dobrem i złem. *Adagio* – jedno z największych objawień nie tylko w muzyce austriackiego kompozytora, ale symfoniki w ogóle. Kompozytor pracował nad nią najdłużej ze wszystkich – aż 9 lat i nie zdołał jej ukończyć. Choć podejmowane są próby rekonstrukcji i wykonywania finału, to przyjęło się wykonywać ostatnie brucknerowskie dzieło w niedokończony, trzęsawicy postaci.

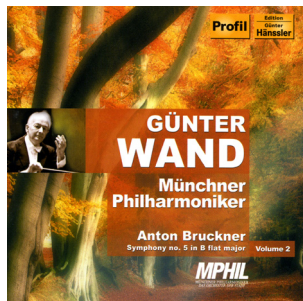
IX Symfonia odegrała też znaczącą rolę w działalności wielkich mistrzów batuty, zwłaszcza w ostatnich latach ich działalności artystycznej – sięgali po nią wtedy Celibidache, Wand, Kubelík, Giulini – były to wyjątkowe kreacje. Na tym krążku mamy do czynienia z jedną z nich – to zapis koncertu, jaki odbył się 1996 r. w Stutgarcie, a wystąpiła tamtejsza Orkiestra Symfoniczna Radia Niemieckiego pod dyrekcją Carlo Marii Giulini. 82. letni maestro często wracał do ostatniej symfonii Brucknera, a jeśli dodać, że 2 lata później zakończył karierę dyrygenta, to potwierdza się wyjątkowe znaczenie tego utworu, a jego wykonanie, które znalazło się na płycie, nabiera szczególnej wagi.

Giulini nagrał tę symfonię już dwukrotnie, zwłaszcza to drugie nagranie dla DG z 1988 r. słuszenie uchodzi za jedno z najlepszych. W porównaniu z nim płyta Hänsslera przynosi dzieło zagrane o 6 minut szybciej, ale w niczym to nie narusza formy i treści dzieła. W wykonaniu Stuttgarczyków pod Giulini jest to Bruckner bardziej posępny, surowy, jednoznaczny, cięższy, bardziej dramatyczny, tu nawet na krótką chwilę nie rozjaśniają mrocznego klimatu promienie słońca, tak jak to było w nagraniu z Wiener Philharmoniker (DG). To muzyka grana intensywnym, gęstym dźwiękiem, jest w niej tylko to, co najważniejsze, a zarazem ostateczne, stał emocjonalny ciężar dzieła jest porażający. Całość dopełniają znakomita koncepcja dzieła doświadczonego, sędziwego maestra i dobrze grająca orkiestra – znana z wielu nagrań, głównie dla Hänsslera i Deutsche Grammophon, której wykonywanie muzyki Brucknera nie jest obce – grała ją pod różnymi kapelmistrzami, ale wyjątkowo ważny był jej „złoty okres” w latach 70., kiedy kierował nią sam Sergiu Celibidache.

Proszę pamiętać, że to rejestracja live, a koncert rzadzi się swoimi prawami i możliwe są drobne usterki i niedoskonałości, więc pod względem dźwiękowej jakości ustępuje doskonalszym technicznie nagraniom studyjnym. Tym niemniej, jest to płyta bardzo wartościowa,

stanowiąca cenny dokument – godna polecenia.

Paweł Chmielowski



ANTON BRUCKNER

Symfonia nr 5

Münchener Philharmoniker • Günter Wand, dyrygent
 Profil PH06012 • w. 2006, n. 1995 • DDD, 75'41"
 ★★☆☆

Wydawnictwo Profil od dłuższego czasu wypuszcza na rynek płyty poświęcone Günterowi Wandowi (1912-2002). Niemiecki maestro zasłynął przede wszystkim jako wykonawca wielkiej romantycznej symfoniki, Beethovena, Schuberta, Brahmsa i Brucknera, z którego twórczością był związany w wyjątkowy sposób. W obszernej edycji nagrań Wanda, niniejszy album jest ważną pozycją, albowiem stanowi drugą w kolejności płytę dokumentującą współpracę mistrza z Filharmonikami Monachijskimi, zespołem o światowej renomie i najwyższych kompetencjach w zakresie wykonywania muzyki Antona Brucknera.

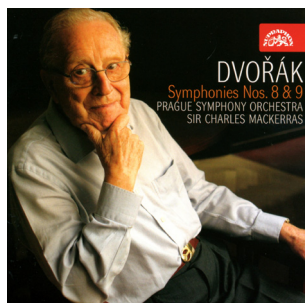
W ich wykonaniu w grudniu 1995 r. zabrzmiała *V Symfonia B-dur*, dzieło potężne, o wyjątkowym znaczeniu, wymagające doskonałego wycucia i przemyślanego umiejscowienia wszystkich elementów składających się na to w tym wyjątkową partyturę. Nie każdy z kapelmistrzów umiał sobie poradzić z tym trudnym zadaniem. Günter Wand poprowadził i nagrał *V Symfonię* po raz pierwszy w wieku 63 lat, co jest szczególnym świadectwem odpowiedzialności i szacunku do dzieła, cechy z reguły obcej niektórym dzisiejszym gwiazdom batuty. Można przypuszczać, że przez 20 lat niewiele zmienił się pod jego dyktando obraz tego utworu – znakiem rozpoznawczym Wandowskich interpretacji stały się szybkie tempa, dramatyczny sposób odczytania partytury i perfekcja wykonawcza.

Jeśli chodzi o prezentowane nagranie, to w zasadzie jedyną krytyczną uwagę mogą skierować pod adresem temp. O ile w części pierwszej dzieła nie naruszają jego materii i budowy (właśnie z powolnym wstępem, jedynym takim rozwiązaniem w całej symfoniczej twórczości Brucknera, który brzmi naturalnie, choć grany jest szybciej, niż

zwykle), to sposób podejścia do drugiego ogniwa budzi mój głęboki sprzeciw. Nigdy nie słyszałem tak szybko zagranej *Adagii*, będącej jednym z najgłębszych utworów austriackiego kompozytora, wymagającego skupienia, spokoju, rozpięnięcia się w nim, odrzucenia wszelkiego pośpiechu. Szkoda, że tak wytrawny maestro nie zrozumiał tego i nadał muzyce zbyt szybki przebieg, nie pozwalając się delektować jej głębią i osłabiając jej wrażenie. Do pozostałych części nie mam żadnych zastrzeżeń. Dyrygent wzorowo buduje w nich formę, ekspozuje napięcie i wewnętrzną dramaturgię, nasycza brzmieniem pełnym dźwiękiem, urządza swego rodzaju festiwal blachy, która ma ważne i piękne pole do popisu. Szczególnie podoba mi się wykonanie szeroko zakrojonego finału, w którym autor, wykorzystując kunsztowną technikę polifoniczną, udowadnia, że był mistrzem kontrapunktu, sam zresztą określił tę partyturę jako „swoje mistrzowskie dzieło kontrapunkcyjne”. W tym nagraniu nie można o tym wątpić nawet przez chwilę.

Płyta jest bardzo wartościowa, choć jej obraz przysłonił niestety cień zbyt szybko zagranej, pięknego *Adagii*. Późniejsze nagranie Wanda z Filharmonikami Berlińskimi wydaje się być lepsze. Mimo tego polecam je miłośnikom Brucknerowskiej symfoniki i wybitnych kreacji dyrygenckich. Godny pochwały jest zamysł Hänsslera wydawania kolejnych albumów z interpretacjami Güntera Wanda. Czekając na nie, mam nadzieję, że prezentowane na nich nagrania przybiorą jeszcze doskonalszą artystycznie postać.

Paweł Chmielowski



ANTONI DWORZAK
1841-1904

Symfonie nr 8 i 9

Prague Symphony Orchestra • Charles Mackerras, dyrygent
 Supraphon SU 3848-2 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 78'42"
 ★★☆☆☆

Supraphon wypuścił kolejny album z symfoniemi Dworzaka. Jest to dość niezwykła produkcja. Jego bohaterami są Praska Orkiestra Symfoniczna FOK i sir Charles Mackerras, który we wrześniu 2005 r. ob-

baletami, zaprezentowanymi na tej płycie w całości.

Pierwszy z nich, *Panambi*, oparty jest na legendzie Indian Guarani o miłości i magii. Dzięki temu utworowi Ginasterę można zaliczyć do grona amerykańskich kompozytorów interesujących się folklorem pierwszych mieszkańców Nowego Świata, takich jak Revueltas, Chavez czy Villa-Lobos.

Drugi utwór, *Estancia*, to pean na cześć pampasów i pracujących na nich gauchos.

London Symphony Orchestra nie wymaga prezentacji. Jest to jeden z najlepszych zespołów na świecie. Jego wykonanie utworów Ginastery można uznać za wzorcowe, w czym niemałą zasługę ma również robiąca oszałamiającą karierę za oceanem pochodząca z Argentyny dyrygentka.

Szkoda tylko, że nagranie czekało prawie 10 lat na wydanie. Koniecznie trzeba mieć ten album w swojej kolekcji.

(sl)



PHILIP GLASS
1937

Dance nr 2 & 4; Trilogy Sonata
Steffen Schleiermacher, organy, fortepian
 MDG 613 1428-2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 65'04"
 ★★☆☆

Philip Glass nie lubi gdy jego muzykę określa się jako „minimal”. Wziąwszy jednak pod uwagę środki zastosowane w prezentowanych tu dziełach trudno o bardziej adekwatne określenie. *Trilogy Sonata* to zbiór trzech transkrypcji fortepianowych ze znanych oper Glassa: *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* i *Akhnaten*. Ciekawe, choć wolę te dzieła w całości, w oryginale.

Dance to pięcioczęściowy, powstały w 1979 r., projekt składający się z muzyki, baletu i filmu dokumentalnego. Jego części 1, 3 i 5 napisane zostały na mały zespół kameralny, natomiast nagrane na płycie części 2 i 4 tylko na organy. Być może wykonane w całości dzieło jest interesujące, jednakże jego dwie nagrane na tej płycie części składają się z niekończących się powtórzeń i są nużące, jak to u Glassa bywa.

Płyta dla bezwarunkowych miłośników Glassa.

(sl)



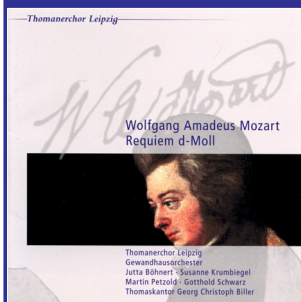
WOLFGANG AMADEUS MOZART
REQUIEM
 1756-1791

Requiem

Miah Persson-Ovenden, sopran; Kristina Hammerström, mezzosopran; Will Hartmann, tenor; Franz-Josef Selig, bas; Martin Schwab, narrator • Gregorianische Choral-schola; Chor des Schwedischen Rundfunks; Symphonieorchester des des Schwedischen Rundfunks • Manfred Honeck, dyrygent

Quarstano VKJK0615 • w. 2006, n. 2001 • DDD, 63'05"

Muzyka21
 płyta miesiąca



Requiem

Jutta Böhner, sopran; Susanne Krumbiegel, alt; Martin Petzold, tenor; Gotthold Schwarz, bas • Thomanerchor Leipzig; Gewandhaus-

chester • Georg Christoph Bil-ler, dyrygent
 Rondeau Production ROP4019 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 47'49"
 ☆☆☆☆



Requiem

Sibylla Rubens, sopran; Lioba Braun, mezzosopran; Steve Davi-slim, tenor; Georg Zeppenfeld, bas • Chor des Bayerischen Rundfunks; Münchner Philharmoniker • Chris-tian Thielmann, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 5797 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 52'01"
 ☆☆☆☆

Na temat żadnego innego dzieła nie wylano tyle atramentu, co nad *Requiem* Mozarta – zauważa jego najślynniejszy biograf Einstein. Atmosfera tajemniczości, jaka towarzyszy tej mszy żałobnej stała się bodźcem do powstawania wielu legend, domysłów, tak że trudno oddzielić wydarzenia autentyczne od mitu. Ów klimat, jak i niezwykle piękno muzyki sprawiły, iż wykonawcy chętnie zmagają się z jej interpretacją, próbując niezadko tu właśnie znaleźć potwierdzenie swego kunsztu. Jednocześnie niezliczona już ilość wykonań tegoż *Requiem*, przed kolejnymi artystami coraz wyżej podnosi poprzeczkę wymagań.

Trzy wyżej wymienione nagra-

nia również łączy największe arcydzieło wszechczasów. Pierwsze dwa to rejestracje koncertów. Choć są to bardzo dobre propozycje – nienaganni soliści i orkiestry, równo i ładnie brzmiące chóry (pierwszy z nich, to chór chłopięco-męski, co nadaje interpretacji specyficzną barwę) – trudno znaleźć w nich coś szczególnego, odkrywczego, przykuwającego uwagę. Obie płyty dobre są dla tych, którzy nie posiadają jeszcze żadnego nagrania mszy żałobnej Mozarta, lub chcą wzbogacić swą kolekcję o dobre, przykladne wykonanie.

Zupełnie wyjątkowa jest natomiast trzecia z nich – to swoiste misterium, w które wpisane jest *Requiem* Mozarta (zresztą jedynie wybrane jego części, bowiem po offertorium powraca pierwsze 8 taktów *Lacrimoso* – tyle, ile zdążył naszkicować Mozart, i jak głosi jedna z legend – ostatni fragment, jaki śpiewali mu przyjaciele dzień przed śmiercią). Zaczyna je i kończy bicie dzwonów – znak przywołania innej rzeczywistości. Opiera się na trzech filarach – fragmentach chóralu gregoriańskiego, recytowanych tekstach oraz muzyce Mozarta (słyszemy jeszcze *Maurerische Trauermusik* KV 47, *Laudate Dominum* z *Vesperae solennes de Confessore* KV 339/5 – z cudownie brzmiącym sopranem oraz motet *Ave verum* KV 618). Ich dobór i zestawienie układają się w niezwykle głębokie przesłanie teologiczne, a zarazem próbę pokazania sposobu podejścia do tajemnicy śmierci wielkiego Amadeusza, jego niezachwianą wiarę w Boskie miłosierdzie. Stwierdza on w cytowanym liście do ojca, iż „śmierć jest najlepszym przyjemielem człowieka”. Choć *Dies irae* poprzedza apokaliptyczna wizja

sądu ostatecznego, to zaraz potem pojawia się gregoriańska odpowiedź – Chrystus dla nas przyjął śmierć i zwyciężył ją; dlatego mamy nadzieję na królowanie z Nim w Niebieskim Jeruzalem (Ap 21, 1-7) i ośmielamy się o to prosić (Offertorium).

Muzyka Mozarta rozpięta jest na niezwykle szerokiej skali ekspresji – „rodzi się z rozpacz i nadziei, grozy i błogostanu, nizin zwątpienia i wyżyn wiary. Jest też jak most nad przepaścią, rozpięty między brzegiem zagłady, zniszczenia, katastrofy, kary i śmierci wiecznej, a brzegiem łaski i miłosierdzia, pocieszenia” (Migdoł). Te emocje doskonale oddają prezentowani artyści. Zachwyca przede wszystkim nieprawdopodobna muzykalność (cudowne frazowanie w *Kyrie*!) oraz zdumiewająca jedność poszczególnych sekcji – soliści, chór i orkiestra to jeden organizm, opowiadający tę samą historię. Wobec tego oczywistym zdaje się szlachetny dźwięk, punktualność, wrażliwość dynamiczna (fantastyczne, nasycone piano i dramatyczne, a przy tym nierozkrzyżowane forte) i artykulacyjna, co przy pomysłowości dyrygenta daje słuchaczom prawdziwą ucztę duchową! Manfred Honeck wyznaje, że Bóg i religia są w jego życiu na pierwszym miejscu – może dlatego tak prawdziwa i przekonująca jest jego interpretacja, mówiąca przecież o najbardziej zakrytej dla człowieka tajemnicy – śmierci...

Płyta ta warta jest uwagi, bowiem dostarcza przeżyć artystycznych z najwyższej półki. Serdecznie polecam!

Emilia Dudkiewicz

FRANCISZEK SCHUBERT
 1797-1828

Oktet D 803

Scharoun Ensemble Berlin
 Tudor 7114 • w. 2005, n. 2002 • SACD, 61'38"
 ☆☆☆☆☆

W tym roku mijają 24 lata od narodzin Scharoun Ensemble Berlin – zespołu utworzonego przez członków Berlin Philharmonic Orchestra. Nazwa grupy jest hołdem złożonym Hansowi Scharounowi, znakomitemu architektowi, twórcy projektu budynku Berlińskiej Filharmonii znanej z wyśmienitej akustyki. Scharoun Ensemble przed laty zasłynęli wykonaniem *Oktetu D 803* Franciszka Schuberta. Od pierwszego publicznego występu interpretacja tego dzieła przynosi im uznanie krytyków, którzy doceniają piękno brzmienia, jego intensywność i jednorodność, a także wysoki stopień porozumienia muzyków. Niniejsza płyta zawiera rejestrację utworu dokonaną w roku 2002

i wydaną trzy lata później staniem szwajcarskiego wydawcy.

Oktet Schuberta skomponowany w 1824 r., to utwór zupełnie wyjątkowy; można by rzec będący swoistą syntezą osiemnastowiecznego *divertimenta*. Jego romantyczny etos przywołuje na myśl *Septet* Beethovena z jego duchem i wykorzystaniem charakterystycznej techniki wariacji. Podobieństw z muzyką Beethovena jest zresztą więcej, ot choćby repetycje zastosowane w pierwszej części *Allegro* jako żywo przywołują na myśl „niebiańskie przestrzenie” *Dziwiątowej Symfonii*. Kolejno następujące części dostarczają równie intensywnych emocji: nad *Adagio* unosi się duch mistycyzmu, *Scherzo* i *Trio* emanują wspaniałym synkopowanym rytmem, liryczną melodią i cwałującą partią basu, a *Andante* rozczula cudownym tematem i następującymi po nim wariacjami.

Tak wspaniała muzyka wymaga nieskazitelnego wykonania. Scharoun Ensemble, niczym wy-

trawni szermierze, potrafią utrzymać uwagę słuchacza od pierwszej do ostatniej nuty. Biegłość instrumentalna oraz skondensowane i wyrównane brzmienie zespołu ustawiają tę interpretację wśród najciekawszych: historycznej – dokonanej przed laty przez Vienna Octet i jednej z ostatnich, zarejestrowanej przez Mullova Ensemble.

Robert Majewski

FRANCISZEK SCHUBERT
Symfonie nr 1, 3 i 7

Bamberger Symphoniker • Jonathan Nott, dyrygent
 Tudor 7141 • w. 2005, n. 2004 • SACD, 79'07"
 ☆☆☆☆☆

Symfonie nr 5 i 6

Bamberger Symphoniker • Jonathan Nott, dyrygent
 Tudor 7143 • w. 2005, n. 2005 • SACD, 64'55"
 ☆☆☆☆☆

Jonathan Nott jest talentowanym brytyjskim dyrygentem, znanym zarówno krytykom jak i melomanom głównie z interpretacji muzyki współczesnej. Ostatnie nagrania pokazują zmianę jego polityki repertuarowej. Dyrygent sięga po dzieła skomponowane co najmniej dwa stulecia wstecz. Do tego kręgu należą prezentowane przeze mnie dwie płyty z pięcioma symfoniami Schuberta.

Pierwszy z krążków zawiera *Symfonie I, III i Niedokończoną* (tu pod numerem VII). Dwie pierwsze, utrzymane w tożsamej tonacji D-dur, wyszły spod pióra nastoletniego adepta kompozycji. Są stylistycznie zbliżone do poprzedniej epoki i jej największych mistrzów (II część *I Symfonii* nawiązuje do dzieła Mozarta KV 504). W interpretacji Jonathana Notta oraz Bamberger Symphoniker oba utwory brzmią subtelnie i lekko. Nott delikatnie kreuje atmosferę błogiej i niezmażonej idylli. Wdziecznie pomagają mu w tym instrumentalniści, którzy płynnie podążają za struktu-

Felicja Blumental - Królowa zapomnianego repertuaru



Felicja Blumental

Zyjemy w czasach wielkiej „rewaloryzacji” repertuaru – wykonuje się dziś i nagrywa coraz to nowe dzieła kompozytorów zapomnianych, nieznanych, nie ma miesiąca, by w działach recenzji płytowych muzycznych periodyków nie wieszczono kolejnego wielkiego odkrycia. Firmy płytowe, w trudnych dla rynku fonograficznego czasach, wręcz ścigają się w promowaniu takich rarytasów. Wśród owych wydobytych i odkurzonych kompozycji – od muzyki dawnej, po nierozpoznanych mistrzów dwudziestowiecznych – bywają rzeczywiście arcydzieła, są rzeczy ciekawe, acz przeciętne, trafiają się i ramotki. Dziś jednak mało kto pamięta o pionierach w tej dziedzinie. Bowiem już w latach 50. i 60. XX w. dzięki pracowitości i pasji Felicji Blumental, pianistki pochodzącej z Polski, melomani całego świata mogli rozsmakować się w muzyce Humla, Riessa, Czernego czy Solera.

Naprawdę urodziła się w Warszawie 28 grudnia 1908 r., choć liczne, wydawałoby się wiarygodne, źródła podają datę o dekadę późniejszą (encyklopedia *Grove'a* 28 XII 1918, *Słownik pianistów polskich* Dybowskiego 28 X 1918, a *Encyklopedia muzyki PWM* 28 X 1915). Trudno osądzić, czy jest to efekt niedbałości autorów, czy może wynik machinacji samej artystki wykonanej przy jakiejś zmianie dokumentów, odmładzający trick typowy dla wielu kokieterijnych dam z owego pokolenia. Wzrastała w rodzinie o muzycznych tradycjach – jej ojciec był skrzypkiem, zaś siostra Zofia została śpiewaczką. Jej talent objawił się szybko i – jak to było typowe dla większości wybitnych muzyków tamtej doby – bardzo wczesnie poświęcono ją karierze muzycznej. W wieku pięciu lat rozpoczęła naukę u Józefa Goldberga, a wystąpiła publicznie, jako cudowne dziecko, jako dziesięciolatka. Kolejnym etapem jej edukacji były studia w Konserwatorium Warszawskim, gdzie szczęśliwie nad jej talentem pracowali pedagodzy wielkiej klasy: fortepian szlifowała pod kierunkiem Zbigniewa Drzewieckiego, zaś lekcji kompozycji udzielał jej sam Karol Szymanowski. Twórczość tego ostatniego pianistka promowała potem przez całe życie, nagrała m.in. *Symfonię koncertującą*, wybór *Etiud i Preludiów, Mazurków* (EMI), kilka pieśni. Można powiedzieć, iż Blumental stała się spadkobierczynią najlepszych tradycji

polskiej szkoły pianistycznej. W 1934 r. udała się do Luksemburga, by pobierać lekcje od Stefana Askenasego, jednego z najwybitniejszych pianistów tego czasu (choć dziś niesłusznie zapomnianego), ucznia Emila von Sauera, znakomitego chopinisty. Wiele cech sztuki wykonawczej Askenasego, jak arystokratyczna elegancja frazowania czy piękny, krągły dźwięk, odnaleźć można w grze Blumental. Chyba już w tym czasie dała o sobie znać predylekcja pianistki do mniej ogranego repertuaru oraz do wykonywania muzyki polskiej. W Radio Luxembourg dała dwa recitale, ciepło przyjęte przez prasę zachodnioeuropejską – pierwszy złożony był z dzieł Chopina, Moniuszki, Paderewskiego i Szymanowskiego, drugi całkowicie z utworów współczesnych kompozytorów polskich.

Potrzeba doskonalenia warsztatu i pogłębienia interpretacji skłoniły ją do podjęcia kolejnych studiów – w Szwajcarii u Józefa Turczyńskiego. Był to uczeń i przyjaciel Paderewskiego, z którym wspólnie dokonali pomnikowej edycji dzieł Chopina. Studia te niewątpliwie ugruntowały kwalifikacje Felicji Blumental w dziedzinie chopinistyki, znakomicie wpisując ją też w polską tradycję pianistyczną.

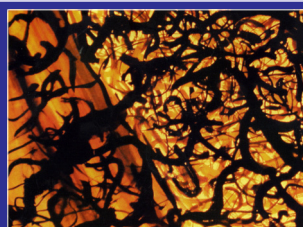
W 1935 r. Felicja Blumental w Warszawie wzięła ślub z Markusem Mizne, którego siedem lat wcześniej poznała podczas pobytu w Zakopanem. Był jej rówieśnikiem, urodził się w Kijowie, zasłynął później jako znany kolekcjoner sztuki współczesnej i malarz, choć dał się też w przyszłości poznać jako manager pianistki i pro-

kład później napisał: „gdy Fela Blumental, szczupła bruneteczka, zapukała do moich drzwi, nie przeczuwałem, że osiągnie kiedyś znaczną pozycję w świecie pianistycznym, koncertując po całym świecie i nagrywając na płytach różnych wybitnych rzadko lub wcale nie grywane koncerty fortepianowe z orkiestrą. (...) Kilkakrotnie spotykałem ją za granicą, zachowała dla mnie zawsze dużo sentymentu, radząc się w sprawach interpretacji, zwłaszcza utworów Chopina” (Z. Drzewiecki, *Wspomnienia muzyka*, Kraków 1971, s. 147).

W 1938 r. zamieszkała wraz z mężem w Nicei, nie zabawili tam jednak długo, gdyż przed wybuchem działań wojennych podjęli decyzję o opuszczeniu Europy. Markus jeszcze w 1939 r. uzyskał wizę brazylijską i udał się za Ocean, by już w 1940 r. spotkać się tam z żoną i właśnie narodzoną córeczką (późniejszą wybitną sopranistką Annette Céline). Przybyły na podstawie jedynie dwutygodniowej wizy, pod pretekstem występów pianistycznych, jednak szczęśliwie pobyt udało się zalegalizować, a po pewnym czasie artystka uzyskała obywatelstwo brazylijskie, które zatrzymała do końca życia. Nowej ojczyźnie oddała się z nawiązką, szybko stając się jedną z najważniejszych i najaktywniejszych postaci brazylijskiego życia muzycznego. Wymagająca publiczność Rio de Janeiro i San Paulo, która w poprzednich dekadach miała okazję oklaskiwać plejady wielkich muzyków (w tym uwielbianego tam Artura Rubinsteina), pierwsze recitale Blumental przyjęła entuzjastycznie. Jej żywe zainteresowanie nietypowym repertuarem i muzyką współczesną szybko zaowocowało konsekwentnymi wykonaniami muzyki brazylijskiej. Obok dzieł twórców mało znanych, jak Hechel Tavares, Francesco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandes czy Sousa-Lima, szybko odkryła muzykę najwybitniejszego żyjącego kompozytora kraju – Heitora Villa-Lobosa. W październiku 1954 r. w Sao Paulo kompozytor dyrygował wykonaniem *III Bachianas brasileiras* z Blumental w roli solistki. Wywarła na nim tak wielkie wrażenie, iż niemal natychmiast skomponował i dedykował jej *V Koncert fortepianowy*. Prawykonywanie dzieła miało miejsce w Festival Hall w Londynie 8 maja 1955 r. pod dyrykcją Jean Martinona, jednak potem nastąpiła seria kolejnych wykonań pod batutą samego kompozytora, ostatnie z Orkiestrą Clevelandzką.

Koniec wojny otworzył przed artystką możliwość ponownego podjęcia kariery koncertowej w Europie. Choć występowała w renomowanych salach, z najlepszymi orkiestrami głównych centrów muzycznych, przyjmowana zazwyczaj bardzo dobrze, Blumental nigdy nie osiągnęła pozycji gwiazdy pierwszego rzędu, na miarę Artura Rubinsteina, Benedettiiego-Michelangela czy Horowitza. Być może świadomość tego skłoniła ją w jakimś stopniu do odnalezienia swego rodzaju niszy, jaką stały się wykonania, a przede wszystkim nagrania, utworów zupełnie zapomnianych. Wynajdowaniem partytur wszystkich tych kompozycji zajmował się mąż pianistki, który w tym celu przeprowadzał kwerendy w europejskich bibliotekach.

Lata 40. i 50. upłynęły na kursowaniu pomiędzy kontynentami, jednak w 1962 r. koniecz-



Felicja Blumental - Piano



Villa-Lobos Live!

Filarmonica Triestina • Heitor Villa-Lobos, Luigi Toffolo, dyrygenci

Brana Records BR 0001 • w. 2002, n. 1955 • AAD, 58'27"

☆☆☆☆☆

Na pierwszą w katalogu płytę wybrano utwory, w których pianistka czuła się znakomicie. 3 *Bachiana brasileira* Villi-Lobosa wzbudziła pod palcami Blumental zachwyt samego kompozytora. 5 *Koncert fortepianowy* Villa-Lobos skomponował specjalnie dla Blumental, tu także towarzyszył jej jako dyrygent – trudno o bardziej wiarygodne wykonanie. Nawet, jeśli rejestracje Cristiny Ortiz (Philips) stanowią tu poważną konkurencję, to nic nie zastąpi owej atmosfery autentyzmu! Do tego pikantne w swym egzotyzmie brazylijskie miniatury Guarnieriego i Mignone. Uwaga – na płycie BR0002 jest także bardzo atrakcyjny i malowniczy *Koncert brazylijski* Tavaresa!

ducent wielu jej nagrań. Nad Europą ciążył już cień nazizmu i nadciągającej wojny, jednak artystka starała się tutaj rozwijać karierę artystyczną i koncertową. Udział w III Konkursie Chopinowskim w 1937 r. nie przyniósł jej większych sukcesów, nie zakwalifikowała się nawet do II etapu, choć została dostrzeżona, a niektórzy krytycy, jak np. Franciszek Brzeziński, oceniali jej występ bardzo dobrze, zwracając uwagę na stylowe interpretacje *Mazurków*. Z drugiej strony jej ówczesny mentor, Zbigniew Drzewiecki, nie pokładał wówczas w pianistce wielkich nadziei, jeśli we wspomnieniach parę de-

Felicja Blumental - Królowa zapomnianego repertuaru

ność kształcenia głosu zapowiadającej się na wybitny talent wokalny córki, wymusiły na rodzinie przeprowadzkę do jednej ze stolic wokalistyki – Mediolanu. Tam młoda Celine uczyła się u Elviry de Hidalgo, która wcześniej w ateńskim konserwatorium kształciła Marię Callas.

W 1971 r. Krzysztof Penderecki napisał dla Felicji Blumental *Partitę* na klawesyn, gitarę elektryczną, gitarę basową i orkiestrę kameralną, której prawykonanie nastąpiło 11 lutego 1972 r. w Rochester w Eastman School of Music, dla uczczenia 25. lecia tej znakomitej uczelni. Polskie prawykonanie dzieła nastąpiło 24 września, na Warszawskiej Jesieni, z zespołem prowadzonym przez Andrzeja Markowskiego. Wtedy właśnie, po 35 latach przerwy, artystka ponownie przyjechała do rodzinnego kraju i miasta. Wykonanie warszawskie było uwieńczone umiarkowanym sukcesem (nie wszystkim odpowiadał niezwykły, prowokacyjny wręcz skład utworu), jednak już sam fakt sięgnięcia przez starszą już wówczas panią po repertuar awangardowy i zmaganie z innym niż zwykle instrumentem, świadczy o jej niewątpliwiej odwadze. Blumental wykonywała potem *Partitę* wraz z dyrygującym kompozytorem na całym świecie bodaj 35 razy, potem zarejestrowała dzieło dla wytwórni Angel. Także dla Felicji Blumental Witold Lutosławski opracował wersję na fortepian i orkiestrę swoich popularnych *Wariacji na temat Paganiniego*. Prawykonanie utworu w tej formie odbyło się 18 listopada 1979 r. w Miami przy udziale pianistki i Florida Philharmonic Orchestra pod dyktando B. Priestmana. Lata 1970. były ostatnią dekadą wzmocnionej aktywności koncertowej pianistki – przykładowo w 1973 r. zagrała serię 22 koncertów w ramach tournée po USA, w sezonie 1976-7 występowała w Kalifornii z Wiener Kammerorchester.

W 1973 r. Felicja Blumental wraz z mężem przeniosła się do Londynu, zaś w 1984 r. zdecydowała się na kolejną przeprowadzkę, do Nowego Jorku, gdzie miała spędzić resztę życia. Nie dane jej było jednak umrzeć ani w żadnej z przybranych ojczyzn, ani w Polsce, lecz kraju odległych przodków. W 1954 r. po raz pierwszy odwiedziła Izrael – i jak cała plejada innych wielkich muzyków europejskich pochodzenia żydowskiego, poczuła wówczas więź z Państwem Żydowskim. Wracając tam wielokrotnie, występując także z córką. Tam też, w Tel Avivie, odeszła w ostatni dzień roku 1991 i została pochowana na miejscowym cmentarzu Kiryat Shaul. Jej mąż zmarł w Nowym Jorku w 1993 r.

Pamięć o artystce, w Polsce praktycznie zupełnie zapomnianej, kulturowej się dziś głównie w Izraelu. Dzięki staraniom jej córki w 1996 r. w Tel Avivie otwarto Centrum Muzyczne i Fundację Felicji Blumental (www.fbmc.co.il), ośrodek badawczy połączony z naukową biblioteką. W 1999 r., pod auspicjami Tel Aviv Museum of Art zainaugurowano także Felicja Blumental International Music Festival, obecnie jedno z najważniejszych wydarzeń kulturalnych w Izraelu. Ta cykliczna, coroczna impreza oddaje wszechstronność swojej patronki – obok koncertów obejmuje także wykłady, klasy mistrzowskie, projekcje filmów oraz wystawy plastyczne. Obok czołowych muzyków żydowskich występowali tu także inni wybitni artyści, jak Louis Lortie czy Karita Matilla. Rozbrzmiewa tam

również muzyka polska – obok, co oczywiste, Chopina, wykonano też np. *Fantazję polską* Paderewskiego, którą Blumental miała w repertuarze i utrwaliła na płycie.

Wszechstronność tej fascynującej i zawsze ciekawej świata artystki nie ograniczała się tylko do muzyki. Mało kto wie także, iż – jak przed nią Gerschwin czy Schoenberg, a z jej współczesnych Światosław Richter – była zafascynowana sztukami plastycznymi i podejmowała całkiem udane próby malarstwa. Obok pejzaży, martwych natur i kompozycji abstrakcyjnych chętnie malowała portrety współczesnych sobie wielkich artystów, m.in. Krzysztofa Pendereckiego, Jaschy Heifetzta, Artura Rubinsteina, Gienadija Rożdżestwienkiego, Pablo Picassa i Marca Chagalla. Z kolei jej portrety namalowali m.in. van Dongen, Foujita i Juan Pons. Nazwiska te, wyznaczające krąg przyjaciół i znajomych określają najlepiej jej pozycję na firmamencie kulturalnym drugiej połowy XX w. Małeństwo Mizne-Blumental zgromadziło także niezwykle cenną kolekcję malarstwa XX w. – obecnie zbiór ten stanowi wydzieloną część Tel Aviv Museum of Art, a jego katalog stanowi istną encyklopedię sztuki ubiegłego stulecia, wystarczy wymienić dzieła Klimta, Kandinskiego, Picassa, Braque'a, Ernsta, Mondriana, Dalego...

Dzisiaj jednak najważniejszą częścią spuścizny Felicji Blumental są jej nagrania. Samych tylko dzieł na fortepian i orkiestrę zarejestrowała około sześćdziesięciu. Do tego ogromna ilość dzieł solowych. Nagrywała zarówno dla firm

nywanym np. dla Hyperionu – po pierwsze są to już fonogramy historyczne, pozostawiające wiele do życzenia pod względem jakości dźwięku, po drugie dokonywane były z raczej drugorzędnyymi orkiestrami i dyrygentami. Stąd najmocniejszą ich stroną jest niewątpliwie sama solistka. Niektóre z tych wykonania – szczególnie klawesynowej muzyki dawnej – mogą się wydawać nieco anachroniczne: tak puryści zapewne odbiorą koncerty Plattiego czy Manfrediniego. Z drugiej strony to właśnie nagrania dawnej klawesynowej muzyki iberyjskiej okazały się bodaj największym sukcesem i odkryciem. Nagrania miniatur hiszpańskich i portugalskich uczniów i naśladowców Scarlattiiego, Solera, Seixasa, Ferrera, Jacinto i in., które w 1977 r. w Tokio otrzymały Grand Prix du Disc, także dziś zachwycają subtelnością dźwięku i dynamiki oraz wyrafinowaniem rytmicznym. Z drugiej strony Blumental nie ograniczała się do repertuaru zapomnianego. W 1958 r. dla firmy Marconi nagrała wszystkie polonezy Chopina, zarejestrowała również wszystkie *Walce i Scherza*, nadto *Mazurki i Nokturny*. Dla wytwórni Olympia (OCD 629) nagrała też wraz z córką komplet chopinowskich *Pieśni*, jednakże połączonych z wyborem *Pieśni* Moniuszki, Paderewskiego, Szymanowskiego i Niewiadomskiego. Z orkiestrą Salzburskiego Mozarteum pod dyktando Leopolda Hagera nagrała wiele koncertów Mozarta, z tym samym dyrygentem, lecz z Austrain Symphony Orchestra komplet koncertów Beethovena. Na płycie firmy Tudexo są dziś dostępne jej interpretacje *Koncertów* Schumanna i Rachmaninowa (*c-moll*).

Płyty analogowe Felicji Blumental dziś stanowią cenne egzemplarze kolekcjonerskie. Na krążkach CD nagrania te pojawiały się w dość licznych reedycjach i różnorodnych kompilacjach. W 1994 r. większość rarytasów repertuarowych opublikowała w dwunastopłytkowym boksie holenderska wytwórnia Dureco, jednak niewielki nakład szybko się wyczerpał. Szczęśliwie nowa na rynku firma Brana Records cały swój, całkiem już obszerny, katalog poświęciła nagraniem Blumental i jej córki Annette Celine. Niektóre z tych interpretacji pojawiły się bodaj pierwszy raz na cyfrowym nośniku! Skrótowe charakterystyki wyboru z tej oferty prezentujemy obok. Nagrania, w większości historyczne, zostały poddane remasteringowi, jednak w wielu przypadkach jakość dźwięku jest nieznacznie, nie mówiąc o zbyt często słyszalnych śladach montażu. Nie dyskredytuje to jednak wysokiej wartości artystycznej tych nagrań. Na okładkach znalazły się reprodukcje abstrakcyjnych obrazów męża pianistki.



2003, n. • AAD, 59'25"
☆☆☆☆☆

THE PUPILS OF BEETHOVEN

C. Czerny – **Koncert fortepianowy A-dur op. 214**
F. Ries – **Koncert fortepianowy cis-moll op. 55**
Felicja Blumental, fortepian • Vienna Chamber Orchestra; Salzburg Chamber Orchestra • Helmut Foscauer, Theodore Guschlbauer, dyrygenci
Brana Records BR 0005 • w.

Pianistka w repertuarze w stylu brillant czuła się szczególnie dobrze. Najpiękniejszy z koncertów Riesa został potem nagrany jeszcze przez Marię Littauer, pewnie niedługo doczeka się nowoczesnej rejestracji w rozpoczętej przez Naxos serii kompletu Koncertów tego kompozytora. *Koncert a-moll* Czernego, modelowy produkt epoki, wciąż dostępny jest melomanom jedynie w tym bardzo udanym – skądinąd – nagraniu.

wiodących, jak Decca czy HMV, jak i dla tych mniej znanych – Genesis, Turanbout, Auditorium, Angel. Dziś największą wartość mają nagrania dzieł zapomnianych. Niektóre, jak np. *Koncert fortepianowy a-moll* Czernego, *Koncert skrzypcowy g-moll* Viottiego w opracowaniu Steibelta czy *Wariacje* Voglera wciąż pozostają jedynymi dostępnymi wersjami. Pozostałe zachęciły innych pianistów do dalszych wykonania i nagrań – m.in. koncerty i utwory koncertujące Stamatza, Clementiego, Paisiella, Hoffmeistera, Kuhlaua, Hummla, Fielda, Riesa, Aręńskiego, Rubinsteina, Albeniza, Fauré, Liszta-Busoniego, itd. Szczególnie istotne wydaje się odnalezienie i nagranie autorskiej, fortepianowej wersji *Koncertu skrzypcowego D-dur* Beethovena, a także kilku młodzieńczych utworów na fortepian i orkiestrę tego kompozytora. Nagrania te ustępują oczywiście współczesnym rejestracjom, doko-



Felicja Blumental - Królowa zapomnianego repertuaru

FRIENDS AND RIVALS: MOZART & CLEMENTI

W. A. Mozart – Koncert fortepianowy nr 9 „Jeune homme”
M. Clementi – Koncert fortepianowy C-dur

Felicja Blumental, fortepian • Mozarteum Orchestra of Salzburg, Prague Symphony Orchestra • Leopold Hager, Alberto Zedda, dyrygenci
Brana Records BR 0008 • w. 2003, n. 1976/1980 o AAD, 56'24"
☆☆☆☆

Z dokonanego z Orkiestrą Mozarteum cyklu nagrań na płytę wybrano *Koncert „Jeune homme”* – wykonany subtelnie, perlismem dźwiękiem – nic dziwnego, iż niedługo interpretacje te były przez krytykę nagradzane. Oczywiście, pamiętając o nagraniach Haskil czy Serkina, trudno tę wersję uznać za całkiem idealną. Jako przyjaciel i rywal Mozarta „dokooptowny” został Clementi ze swym jedynym koncertem fortepianowym. Jest to nagranie wciąż konkurencyjne wobec dostępnych dziś wersji Spady, Hellwiga i Antognazziego.

CHOPIN – PIANO CONCERTO AND SCHERZOS

Felicja Blumental, fortepian • Insbruck Symphony Orchestra • Robert Wagner, dyrygent
Brana Records BR 0010 • w. 2003, n. 1960 • AAD, 71'58"
☆☆☆☆

Interpretacja *Koncertu f-moll* jest udana, stylowa, dobrze osadzona w tradycjach polskiej szkoły pianistycznej. Świetnie został uchwycony rytm mazurka w finale. Tyle, że są nagrania Hofmana, Rubinstein, Askenasego, Harasiewicza, Zimmermana – jeśli pozostać tylko przy pianistach polskich... *Scherza* są przemyślane, wykonane z niewątpliwą kulturą i elegancją, choć niektórym brakować może pazura drapieżności i wirtuozerii. Liryczna wersja *Scherza E-dur*, pozbawiona częściej tu historycznej spazmatyczności, bardzo mi się podoba.

PIANO CONCERTOS BY TCHAIKOVSKY & ARENSKY

P. Czajkowski – Koncert fortepianowy nr 1; A. Areński – Koncert fortepianowy f-moll

Felicja Blumental, fortepian • Orchestra of the Vienna Musikgesellschaft; Brno Philharmonic Orchestra • Michael Gielen, Jiri Waldhans, dyrygenci
Brana Records BR 0013 • w. 2004, n. 1957/1968 • AAD, 58'06"
☆☆☆☆

Superprzebieg Czajkowskiego zagrany nieźle, lecz bez szczególnych fajerwerków – w sumie nagranie dość przeciętne, bardziej liryczne, niż drapieżne. Premiera fonogra-

ficzna pięknego *Koncertu Areńskiego* to przez długie lata jedyna dostępna wersja – gdyby nie marna jakość dźwięku, wytrzymałoby porównanie z interpretacją Piersa Lane (Hyperion – CDA66624), przy czym lepiej uwypukla pierwiastek „chopinowski” i słowiański. Słuchaczom przyzwyczajonym do wersji brytyjskiej finał wyda się jednak zbyt rozwleczone.



Felicja Blumental – Solo Piano
The Spinning Girl
Piano works by Moniuszko, Szymanowski, Kuhlau, Villa-Lobos and others.
BRANA RECORDS

THE SPINNING GIRL

utwory Moniuszki, Szymanowskiego, Kuhlau'a, Villi-Lobosa, Bacha, Corellego, Glucka, Beethovena, Kabalewskiego, Weila
Felicja Blumental, fortepian
Brana Records BR 0014 • w. 2005, n. • AAD, 76'59"
☆☆☆☆

Kolekcja repertuarowych rarytasów z trzech stuleci, a do tego dobre wykonanie *Sonaty Księżycowej* Beethovena, stylowy *Mazurek* Chopina i cudowne *Impromptu f-moll* Schuberta. *Sonaty* Kuhlaua i Kabalewskiego, czy *Tocatta* Chaczaturiana, choć nagrane przez innych pianistów, dla niejednego słuchacza będą odkryciem. Nas jednak najbardziej interesują świetnie tu zagrane polonica – parafraza moniuszkowskiej *Prząśniczki* Melcera i wybór *Etiud i Preludiów* Szymanowskiego.

THE BLUMENTAL COLLECTION – VOL. 1

F. Chopin – Walce
Felicja Blumental, fortepian
Brana Records BR 0017 • w. 2004, n. 1959 • AAD, 51'47"
☆☆☆☆

Zarejestrowane w Nowym Jorku chopinowskie walece są ciekawą propozycją i posiadają wiele zalet, znać w tych eleganckich, miejscami bardzo pięknych interpretacjach wpływ mentorów pianistki Askenasego czy Drzewieckiego. A że są zjawiskowe komplety walców w nagraniach Lipattiego, Cortota, François czy też Askenazego właśnie – to już inna sprawa...

THE BLUMENTAL COLLECTION – VOL. 2

F. Chopin – Mazurki, Nokturny i Polonezy
Felicja Blumental, fortepian
Brana Records BR 0018 • w. 2004, n. 1952 • AAD, 76'05"
☆☆☆☆

Podobnie jak chopinowskie walece, te nagrane w Brazylii mazurki, nokturny i polonezy ukazują nam pianistkę od bardzo dobrej strony. Choć na III Konkursie Chopinowskim nie odniosła sukcesu, to ponoć świetnie grała mazurki. Przedstawiony tu wybór interpretacji eleganckich, wyważonych, znakomicie trafiających w ów trudno uchwytny idiom walec to potwierdza. Choć bliższa mojemu mazurkowego ideału była inna wojenna uciekinierka z Polski do Brazylii – Maryla Jonas (Pearl 0077). Bardzo piękne nokturny i polonezy – wszystko grane prosto i logicznie, barwnie, lecz bez manieryzmów.

BACHIANAS BRASILEIRAS No. 5

pieśni Scarlattiego, Pergolesiego, Mozarta, Mendelssohna, Chopina, Moniuszki, Niewiadomskiego, R. Straussa, Schoenberga, Weila, Villi-Lobosa
Annette Celine, sopran; Felicja Blumental, fortepian
Brana Records BR 0020 • w. 2005, n. • AAD, 69'41"
☆☆☆☆

Matka i córka w duecie. Piękny, liryczny sopran Annette Celine w bardzo eklektycznym, ale atrakcyjnym repertuarze – od arii Pergolesiego po songi Weila. Znakomite wykonania pieśni polskich (wybór z płyty Olympii) – zapewne dzięki matce Celine świetnie radzi sobie z karkołomnościami polszczyzny („śliczny chłopiec czegoś chce...”), zresztą interpretacje pieśni Chopina należą chyba do najlepszych. Uroczy Mozart i Pergolesi (jedna z arii śpiewana z orkiestrą), a do tego bardzo piękne wykonanie przeboju – *5 Bachianas brasileiras* przyjaciela rodziny wokalistki – Heitora Villi-Lobosa, w dodatku bez kaleczenia portugalskiego...

BETHOVEN – RUBINSTEIN

L. van Beethoven – Koncert fortepianowy nr 5; Romance cantabile e-moll, Hess 13; A. Rubinstein – Konzertstück op. 113
Felicja Blumental, fortepian • Vienna Symphony Orchestra; Prague Symphony Orchestra • Robert Wagner, Alberto Zedda, Helmut Froschauer, dyrygenci
Brana Records BR 0023 • w. 2004, n. 1963/1967/1969 • AAD, 69'08"
☆☆☆☆ (LvB) ☆☆☆ (AR)

Nadspodziewanie dobra interpretacja *Cesarzkiego*, pod kobiecymi rękami Blumental lirycznego, „odciążonego” z częstego tu nadmiaru patosu i grandilokwencji. Do tego unikalne nagranie sympatycznego beethovenowskiego juvenalium. *Konzertstück* Rubinsteina dwie dekady później nagrany został

przez Josepha Banowetza i jest to niewątpliwie wersja lepsza – zarówno pod względem interpretacji, jak i rejestracji.

SPANISH AND PORTUGUESE KEYBOARD MUSIC – VOL. 1

utwory Solera, Anglesa, Albeniza, Seixasa, Carvalho, Ferrera, Freixaneta
Felicja Blumental, fortepian
Brana Records BR 0021 • w. 2004, n. • AAD, 45'40"
☆☆☆☆

SPANISH AND PORTUGUESE KEYBOARD MUSIC – VOL. 2

utwory Solera, Anglesa, Albeniza, Seixasa, Carvalho, Ferrera, Freixaneta
Felicja Blumental, fortepian
Brana Records BR 0022 • w. 2004, n. • AAD, 53'45"
☆☆☆☆

Chyba najbardziej spektakularna i atrakcyjna część dorobku fonograficznego pianistki, jej prawdziwe odkrycie. Dzieła iberyjskich uczniów i epigonów Domenico Scarlattiego pod palcami Blumental brzmią znakomicie – piękny, krągły dźwięk, subtelne frazowanie i dynamika. Choć dziś gra się je głównie na klawesynie lub organach, ja preferuję tę pionierską wersję. Jaka szkoda, że pianistka nie nagrała *Sonat* Scarlattiego!

VARIATIONS

C. Czerny – Wariacje na temat Haydna op. 73; K. Stamitz – Koncert fortepianowy F-dur; G. J. Vogler – Wariacje na temat „Marlbrough s'en va-t-en guerre”

Felicja Blumental, fortepian • Vienna Chamber Orchestra; Würtemberg Chamber Orchestra; Prague New Chamber Orchestra • Helmut Froschauer, Jörg Faerber, Albert Zedda, dyrygenci
Brana Records BR 0024 • w. 2004, n. 1963/1968 • AAD, 77'01"
☆☆☆☆

Fascynująca płyta z unikalnym repertuarem. Jedyne bodaj nagranie (z orkiestrą symfoniczną) *Wariacji* Czernego na temat obecnego hymnu Niemiec, ewidentnego wzorca dla Chopina, gdy pisał swe *Wariacje n.t. Mozarta*. Do tego też chyba jedyne nagranie dość błahych, acz uroczych wariacji Voglera, na temat znany dziś raczej jako *For He's a Jolly Good Fellow*. Mozartowski *Koncert* Stamitza grany z wdziękiem, może nieco staroświeckim.

Marcin Zgliński

ralną wizją dyrygenta. Zmianę nastroju przynosi *Symfonia „Niedokończona”*. Klasyczna stylistyka przeobraża się w romantyczną, a miejsce pogodnej aury zajmuje posępność i tkliwość. Nott dawkuje kolejne dynamiczne uniesienia, budując tym samym przejmującą i mistyczną dramaturgię dzieła. Ciemne barwy instrumentów (zwłaszcza drewna), duża rozpiętość wolumenu brzmienia oraz homogeniczność to wyróżniki jego interpretacji. Ciekawostką nagrania jest zaprezentowanie niewielkiego fragmentu III części (29 s.), który był zawarty zarówno w rękopisie jak i w fortepianowym wyciągu z 1883 r.

Drugi krążek mieści dwie środkowe symfonie Schuberta, które mimo że pochodzą z tego samego okresu, to stylem oraz poziomem zaawansowania techniczno-wyrazowego różnią się diametralnie. Na tle bezpośredniego zestawienia tak różnych dzieł warto przyjrzeć się interpretatorskiej nadbudowie. Jonathan Nott w sposób niezwykle umiętny i niezauważalny przeprowadza słuchaczy przez kolejne stadia obu dzieł. W pierwszym z nich – *Symfonii B-dur* – prym wiodą subtelne smyczki, śpiewność i prostota. Słychać doskonałą symbiozę między dyrygentem a orkiestrą, przez co jednolitość brzmienia jest naprawdę urzekająca. Z kolei *Symfonii C-dur* jest utworem już z „innej półki”. Bardziej dojrzała i wyposażona w techniczno-formalne nowości, zwiastuje kolejne dwie symfonie Schuberta. Charakter dzieła wymusza na dyrygencie bardziej „stanowczy” styl prowadzenia orkiestry, chociaż momentami pobrzmiwa także atmosfera sielanki z poprzedniego dzieła.

Na zakończenie chciałbym podkreślić, że 6. letnia ścisła współpraca Notta z Bamberger Symphoniker (od 2000 r. Nott jest głównym dyrygentem BS) daje doskonałe rezultaty, czego dowodem są m.in. obie zaprezentowane płyty. Po przesłuchaniu obu krążków miałam wrażenie, że wszystko, co wiąże się z tymi nagraniami ma swoje uzasadnienie i własny wewnętrzny puls: poczynając od osoby samego dyrygenta aż po wybór repertuaru kończąc. Gorąco polecam.

Katarzyna Fortuna

JAN SIBELIUS
1865-1957

Symfonia nr 2 D-dur op. 43; En Saga op. 9; Luonnotar op. 70
Ute Selbig, sopran • Staatskapelle Dresden • Colin Davis, dyrygent
Profil PH05049 • w. 2005, n. 1988/2003 • DDD, 71'28"
☆☆☆☆

Wydawnictwo Profil prezentuje trzy kompozycje Jeana Sibeliusa ułożone, jak to się w tej firmie praktykuje, z pomysłem i według pla-

nu. Zamiarem pomysłodawców tego krążka zdaje się zaprezentowanie tych kompozycji fińskiego twórcy, które w jego karierze kompozytorskiej stanowiły ważne cezury.

Pierwsza na płycie *II Symfonia d-moll* op. 43 wskazuje ten moment w twórczości Sibeliusa, który potwierdził jego talent komponowania dużych form. Osadzona w idiomie późnoromantycznym, nasycona pomysłami melodyczno-rytmicznymi, jak i skandynawską prostotą wyrażania myśli jest ta kompozycja najpopularniejszą bodaj symfonią tego kompozytora.

Jako drugi na płycie znalazł się poemat symfoniczny *En Saga* op. 9, utwór, którego wykonanie obudziło w jego autorze świadomość własnego stylu. Tajemnica sąsiaduje w nim z magią czy wręcz mistycznym charakterem, co w przypadku nadanego utworowi tytułu idealnie wpasowuje go w klimat kojarzących się z tym gatunkiem opowieści.

Ostatnią kompozycję krążka stanowi *Luonnotar* op. 70 na sopran z orkiestrą. Tekst śpiewany przez niemiecką sopranistkę, Ute Selbig, pochodzi z początkowej części narodowego eposu Finlandii pt. *Kalevala*. Śpiewaczka prezentuje go w języku oryginału i choć nie każdy musi go rozumieć, każdy natomiast jest w stanie odczuć, o czym ów tekst opowiada. Mitologiczna historia stworzenia świata jest przez Ute Selbig przekazana niezwykle plastycznie, a pod względem warsztatowym także niczego temu głosowi nie brakuje. Śpiewaczce towarzyszy Staatskapelle Dresden, jedna z najstarszych orkiestr świata (założona w 1548 r.) prowadzona przez obecnego pierwszego dyrygenta znakomitej London Symphony Orchestra, sir Colina Davisa. Tradycja połączona z profesjonalizmem daje w tym przypadku efekt godny uwagi. 72 minuty poświęcone tej płycie nie będą czasem straconym. To mojemu Państwu zagwarantować.

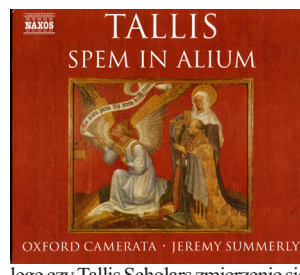
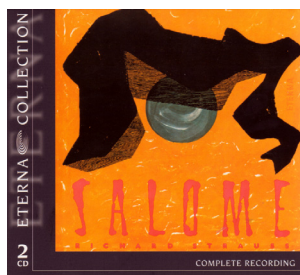
Agnieszka Okupska

RYSZARD STRAUSS
1864-1949

Salome op. 54
Helmut Melchert, tenor; Siv Ericsdotter, mezzosopran; Christel Goltz, sopran; Ernst Gutstein, baryton; Heinz Hoppe, tenor; Eva Fleischer, alt • Staatskapelle Dresden • Otmarr Suitner, dyrygent
Berlin Classics 0032942BC • w. 2005, n. 1964 • ADD, 94'18", 2CD



Może się zdawać, że w obecnych, postmodernistycznych czasach nic już tak naprawdę nie jest w stanie człowieka ruszyć. Uliczne



plakaty eksponują obcięte trupe palce w celu reklamy filmu, w telewizji pokazuje się ofiary zamachów terrorystycznych – czy w takim zestawieniu mitologiczna historia córki Herodiady i pasierbicy Heroda księżniczki Salome może wywierać jeszcze na kimkolwiek jakiegokolwiek wrażenie...?

Ryszard Strauss oparł swoją operę wiernie na tekście jednoaktowego dramatu Oskara Wilde'a, czyniąc z niej ilustrację tekstu, nośnik wszystkiego co dzieje się tam między słowami, kolor i komentarz. Zrobił to dramatu obraz, wlał weń barwy i nadał mu nową fakturę.

Mam przed sobą reprodukcję nagrania z 1963 r., sporządzonego dla VEB Deutsche Schallplatten Berlin. Z legendarną w roli Salome Christel Goltz i Helmutem Melchertem jako Herodem. Gra, tak jak w pierwszym wykonaniu w 1905 r. Staatskapelle Dresden – tu pod dyktando Otmara Suitnera.

Prawę mówiąc, nie sądziłam że secesyjna ramota może wstrząsnąć mną aż tak głęboko. Może to zasługa oddającej całą magię tej nieprawdopodobnej muzyki ryczącej, rozdzierającej się jak zasłona w świątyni i mieniającej się wszystkimi barbarzyńskimi barwami orkiestry. Może – hipnotyzującego tekstu, podanego bezlitośnie perfekcyjną dykcją, od której nie ma ucieczki. Ma się tu do czynienia nie z muzyką, a ze zwierzęciem. Ze stuprocentowo pogańską Salome, kwintensencją kobiecego uporu i zranionej dumy. Wszystko tu jest płynne i migotliwe jak secesyjny witraż – jak dziełaństwo.

Siedziałam jak zaklęta zatem i cierpiałam. I wróć tam jeszcze nie raz, aby od nowa cierpieć. Cóż za narkotyczny kwiatek w Eterna Collection...

Maria Erdman

THOMAS TALLIS
1505-1585

Spem in alium; Salve intemerata; Missa Salve intemerata; With all our heart; Discomfort them, O Lord; I call and cry to thee, O Lord
Oxford Camerata • Jeremy Summerly, dyrygent
Naxos 8.557770 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 77'19"
☆☆☆☆

Po albumach chóru King's Col-

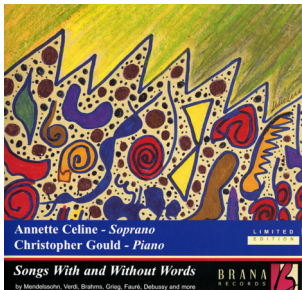
lege czy Tallis Scholars zmierzenie się z utworami Thomasa Tallisa to dla oxfordzkiej Cameraty potężne wyzwanie, ale – udało się. Powstało całkiem satysfakcjonujące nagranie w bardzo dobrej cenie. Nieskazitelną intonacją i prowadzeniem linii, pełną paletą barw, mistycyzm. Tak wyobrażam sobie brzmienie utworów Tallisa w katedrach w Canterbury i Londynie w XVI w. Jeden z pierwszych wirginalistów, Tallis zapisał się jednak w pamięci potomnych przede wszystkim jako ten, który pierwszy wprowadził do nabożeństwa teksty w języku angielskim. Niestety, niewiele wiemy o życiu kompozytora, podobnie jak o okolicznościach powstania motetu *Salve intemerata*, modlitwy do Najświętszej Marii Panny. Wiadomo jedynie, że najstarsza kopia rękopisu tego utworu pochodzi z końca lat 20. XVI w. W 1537 r. Tallis rozpoczął pracę w kościele St Mary-at-Hill w Londynie i prawdopodobnie w tym czasie powstała jego *Missa Salve intemerata*. Chociaż niektóre fragmenty mszy zaginęły, udało się je zrekonstruować; w ten sposób dotrwała do naszych czasów. Po przeniesieniu się do Londynu, kompozytor rozpoczął współpracę z monarchicznym dworem – śpiewając, grając na organach, komponując i kierując chórem dworskim. Tam powstała jego najbardziej znana kompozycja, motet *Spem in alium*. Jak głosi anegdota, przyczyną powstania tego monumentalnego utworu była... zazdrość. W 1567 r. do Londynu przybył Włoch Alessandro Striggio, autor 40. głosowego motetu *Ecce beatam lucem*. Za podszeptem hrabiego Norfolk, Tallis również zaprzagnął skomponować coś wielkiego, godnego angielskiego kompozytora. *Spem in alium* został wykonany po raz pierwszy w sali Nonsuch Palace, która miała kształt ośmiokąta, przez osiem chórów pięciogłosowych. Ten efekt docenimy przede wszystkim nabywając album oxfordzkiej Cameraty wydany przez Naxos w wersji SACD 6.110111 lub DVD-A 5.110111. Podczas nagrania w kościele pod wezwaniem Wszystkich Świętych w londyńskim Gospel Oak, osiem chórów zostało pogrupowanych po dwa – na wzór czterech stron świata. Nagrania dokonano w styczniu 2005 r., z okazji 500. rocznicy urodzin Tallisa oraz z okazji 21. rocznicy założenia zespołu Oxford Camerata.

Dorota Staszkievicz

Różne

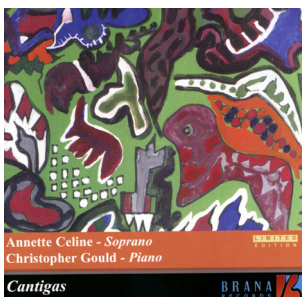
WHAT IT A DREAM? pieśni Sibeliusa, Masseneta, Duparca, Fauré, Delibesa, Czajkowskiego, Luny, Sorozabala, Monnota, Gugliemiego

Annette Celine, *sopran*; Christopher Gould, *fortepian*
 Brana Records BR 0011 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 68'55"



SONGS WITH & WITHOUT WORDS

utwory Mendelssohna, Verdięo, Rubinsteina, Brahmsa, Grięga, Fauré, White'a, Chaminade, Duparca, Granadosa, Rachmaninowa, Hahna, Strawińskiego, Obradorsa
 Annette Celine, *sopran*; Christopher Gould, *fortepian*
 Brana Records BR 0006 • w. 2003, n. • DDD, 73'17"



CANTIGAS

pieśni Villi-Lobosa, Ovale'a, Henrique'a, Fernandezę, Montcalvatę, Velazqueza, Nepomuceno
 Annette Celine, *sopran*; Christopher Gould, *fortepian*
 Brana Records BR 0003 • w. 2002, n. • DDD, 55'38"

Trzy płyty, prezentujące bardzo szerokie spektrum dokonęń pieśniarskich Annetty Celine, należą niewątpliwie do nagrań, które mogą znaleźć odbiorców jedynie wśród wąskiego grona melomanów lubiących posiadać w swoich zbiorach rozmaite ciekawostki. Wszystkimi innym polecam raczej... omijanie tych albumów „szerokim łukiem”. Płyty te bowiem charakteryzuje wyjątkowo nieestetyczna jakość wykonania wokalnego. Właściwie na tym stwierdzeniu można by niniejszą recenzję zakończyć, gdyby nie fakt, że tak zdecydowana i surowa ocena wymaga moim zdaniem pewnego uzasadnienia.

Brazylijska sopranistka Annette Celine jest córką Felicii Blumental. W celu ocalenia wielu niezapomnianych kreacji tej wybitnej pianistki polskiego pochodzenia zmarłej w 1991 r., powstała wytwórnia Brana Records z siedzibą w Londynie. Kierownictwo artystyczne wytwórni objęła właśnie Annette Celine. Wypuszczono już ponad 23 płyty z nagraniami Felicii Blumental – wszystkie wysoko oceniane przez liczne grono krytyków muzycznych. Do tego zbioru Annette Celine postanowiła dołączyć także własne produkcje. Niestety, zarówno jedyna płyta nagrana wspólnie z matką (*Bachianas Brasileiras* BR0020), jak i trzy pozostałe prezentowane w niniejszej recenzji, zostały nagrane w czasie, kiedy już dawno przeminęła uroda sopranistki.

Annette Celine rozpoczła swoją artystyczną karierę w Teatro Reggiao w Parmie śpiewając recital złożony z utworów Mozarta. Do jej szczytów artystycznych należą nagrania z głosu sopranistki. Annette Celine osiągnęła fonograficznych należy nagranie dla firmy Decca opery *Luiza Miller* G. Verdięo w roku 1974, w którym to nagraniu Annette Celine zaśpiewała, u boku m.in. Luciano Pavarottiego i Montserrat Caballę, niewielką rolękę Laury. Trudno na podstawie tego jednego skromnego nagrania wyrokować o ówczesnej formie wokalnej artystki, lecz trzeba zauważyć, że już wtedy prezentowała ona mało naturalną emisję głosu. I właśnie problemy natury emisyjnej zdecydowanie dominują we wszystkich prezentowanych albumach. Jeżeli nawet pewne niedostatki estetyczne, jak chociażby bardzo nieprzyjemne dla ucha vibrato, słyszalne w głosie szmer powietrza, czy niekonsekwentne operowanie rejestrami można próbować usprawiedliwić wiekiem śpiewaczki, lub nawet subiektywnym pojmowaniem „piękna” głosu, to nie można nie zauważyć poważnych uchybień w tych elementach, które poddają się ocenie obiektywnej, jak czystość intonacyjna, czy zachowanie precyzji artykulacyjnej.

Z recenzenckiego obowiązku przesłuchałem wszystkie trzy płyty w całości, łhąc się, że może znajdę choć kilka utworów, które zatarłyby pierwsze, niekorzystne wrażenie. Niestety, im dłużej obcowałem ze „sztuką” wokalną Annetty Celine, tym bardziej przekonywałem się o niskiej wartości niniejszej produkcji. Zarówno w książeczkach do płyt (w tym miejscu należą się słowa uznania za projekt graficzny!), jak i na stronie internetowej wytwórni, podkreślona została swoboda, z jaką Annette Celine wykonuje pieśni w ośmiu językach. Być może artystka ta faktycznie posługuje się wieloma językami, lecz fatalna miejscami dykcja nie pozwala stał stwierdzić na pewno. Można natomiast stwierdzić, że chyba w żadnym z prezentowanych utworów sopranistka nie wykorzystuje możliwości interpretacyjnych, ja-

kie niosą ze sobą właściwości fonetyczne śpiewanych tekstów.

Przekrój repertuarowy prezentowany w omawianych albumach jest imponujący. Obejmuje on pieśni od Mendelssohna, Brahmsa i Grięga, poprzez francuski impresjonizm, rosyjski romans, verdiowskie bel canto, rytmy hiszpańskie i południowoamerykańskie, aż do piosenek z repertuaru Edith Piaf. Szkoda tylko, że w wykonaniu Annetty Celine niemal wszystkie style są realizowane bardzo podobnie. Jedynie w przypadku kompozycji twórców brazylijskich wyczuwa się zdecydowanie inne, bardziej swobodne, podejście wykonawcze.

Pozytywnym akcentem niniejszych nagrań jest natomiast gra młodego brytyjskiego pianisty Christophera Goulda, który ma na swoim koncie już kilka spektakularnych sukcesów. Jego talent można podziwiać szczególnie w kilku solowych opracowaniach, jakie pojawiają się na płycie *Songs with and without words*. W większości pozostałych utworów partia fortepianu została niejako zepchnięta do roli akompaniamentu będącego jedynie tłem dla poczyną solistki. Trzeba powiedzieć, że Christopher Gould radzi sobie z tym zadaniem nad wyraz udanie, zreczenie poddając się zabiegom interpretacyjnym Annetty Celine, nie tracąc przy tym prawie nic z piękna muzyki zawartej w głosie fortepianowym.

Na zakończenie mogę tylko wyrazić nadzieję, że informacja zawarta na pierwszej stronie okładki – Limited Edition – oznaczać będzie pewne ograniczenie dystrybucji omówionych nagrań tak, aby trafiły do jak najmniejszej liczby odbiorców, którzy po takiej porcji fałszywych tonów i wątpliwej interpretacji mogliby na długi czas zniechęcić się do słuchania liryki wokalnej.

Ziemiowit Wojtczak



GUITAR MUSIC OF ARGENTINA
 Quike Sinesi, Carlos Moscardini, Diego Maximo Pujęo, Sergio Natali, Victor Villadongos, Pepe Ferrer, Marcelo Coronel, Julio Sontillan, Carlos Gustavoino
 Victor Villadongos, *gitara*
 Naxos 8.557658 • w. 2006, n. 2004 • DD, 66'39"

Szalenie lubię fonograficzne niespodzianki, od których aż trzes-

czy katalog Naxosa. Ostatnio takimi są dla mnie płyty z argentyńską muzyką gitarową w wykonaniu Victora Villadongosa – profesora gitary w Konserwatorium im. Juana Jose Castro. Niedawno ukazał się drugi wolumin poświęcony twórczości Sinesiego, Moscardinięo, Pujęo, Natalego, Ferrerego, Coronego, Sontillanęo i Gustavoino. Nagranie wpadło mi w ręce tuż przed wakacjami i stało się nieodłącznym towarzyszem południowo-europejskich wozjaży. Po dwóch wspólnie spędzonych miesiącach z każdym utworem blisko się zaprzyjaźniłem. *Dona Carmen (Vals Criollo)* ma odtąd smak tokańskiego sagiovese, *Sonidos de aquel dia* zapach wiatru w rozwianych włosach dziewczyny mknącej żółtym skuterem po kalabryjskich bezdrożach, a *El Felipe (Gato)* wygląd – nomen omen – potęęnego kocura siedzącego w oknie domu w bułgarskim Nesebyrze. Dzięki *Mate dulce* i *Mate caliente* Sergio Natalego po raz kolejny sięgnąłem po *Grę w klasy* Cortazara, by przeczytać ją jeszcze na inny sposób, i po raz pierwszy (wreszcie!) wzruszyłem się do lez czytając list Magi do Rocamadoura: „Tak to jest. [...] jesteśmy jak grzyby w tym Paryżu, rośniemy na poręczach schodów, w ciemnych pachnących lojem pokojach, w których ludzie cały czas robią to, co nazywa się »miłość«, a potem smażą jajka i słuchają płyt Vivaldiego i palą papierosy i gadają...”. A zatem zęgaśmy światło, dobrano; a na dobry sen – jak co wieczór – gitara Villadongosa.

Robert Majewski



MELPOMEN
 Muzyka Grecji antycznej
 Ensemble Melpomen: Arianna Savall, *sopran, barbitos*; Luiz Alves da Silva, *alt, kymbala*; Massimo Cialfi, *tympanon, krotala, malspinx*; Conrad Steinman, *aulos, dyrygent*
 Harmonia Mundi HMC 905263 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 55'58"

Muzyka starożytnę Grecji stanowi nie lada wyzwanie dla tych, którzy podejmują się próby jej odtworzenia. Na podstawie zachowanych źródeł pisanych, archeologicznych i ikonograficznych możemy się jedynie domyślać, jaki kształt dźwiękowy przybierała. Należy też pamiętać o zastanawiającym braku

symetrii między niezwykle wyrażoną teorią muzyki a stosunkowo nieskomplikowaną praktyką muzyczną owych czasów. Stąd wszelkie próby interpretacji muszą z konieczności zawierać dużą dozę intuicji i wyczucia, a może raczej umiejętności wczucia się w klimat intelektualny i psychologiczny epoki tudzież regionu geograficznego. Trzeba przyznać, że muzykom Ensemble Melpomen cech tych nie brakuje. Na zaprezentowanej płycie znajdziemy materiał, będący próbą odtworzenia dźwiękowego klimatu ateńskiego sympozjum, czyli radośnej uczy wolnych obywateli miasta. Muzyka do tekstów poetyckich Safony (*Eros, Mater, Mona*), Anakreonta (*Mélomai, Dáktylos améra*) czy Alkaiosa (*Tenge pleúmonas oino*) zadziwia swoją specyficzną wyrazowością. Jest to klimat stonowany, utrzymany w ryzach dostojności i apollinijskiej surowości. Wszelkie niuanse emocjonalne są niezwykle subtelne. Podobnie dzieje się w utworach instrumentalnych (*Dithyrambos* na sistrum, aulos i krotale, *Prótos* na aulos i tympanon, *Kretikos* na aulos i salpinx). Cały czas dominuje wrażenie, iż obcujemy ze światem niezmiernie odległym, choć jednocześnie tkwiącym w nas incydentalnie (zastanawiająco znajomo w tym kontekście brzmią formuły melodyczne wykorzystane w *Gaia* i *Anakreon*). Muzycy zastosowali się o równomierne, naturalne proporcje między śpiewem a muzyką czysto instrumentalną, ekspluując z rozmysłem kopie oryginalnych instrumentów z epoki, wykonane przez Paula J. Rechlina na podstawie źródeł archeologicznych i ikonograficznych. Spośród poszczególnych utworów na uwagę zasługuje zwłaszcza *Ekleipsis* do poematu Archilochosa o zamienieniu słońca 8 kwietnia 648 r. przed Chr. oraz orficki hymn *Hypne anax*, będący modlitwą do greckiego boga snu, Hypnosa. Konkludując, jest to płyta godna polecenia wszystkim tym, którzy pragną bliżej zapoznać się z muzycznym aspektem ojczystej kultury europejskiej.

Tomasz Jagłowski



PARADIZO

Consort Music & Airs for the Flute
 muzyka: Bolborne'a, Dowlanda, Eycka, Scheidta, Hume'a, Ferrabasco, Brade'a, Purcella, Morleya
 Julien Martin, flet • Capriccio Stravagan-

te Skip Sempé, dyrygent
 Paradizo PA0001 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 76'00"

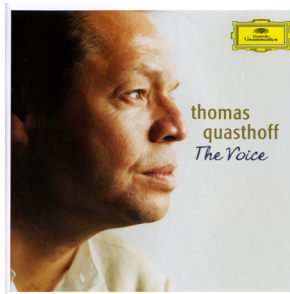
Muzyka21 płyta miesiąca

W jednym z wywiadów kierujący zespołem Capriccio Stravagante Skip Sempé zdradził kiedyś swój sposób na sukces – tajemnica tkwi według niego nie w doborze repertuaru, ale muzyków, którzy wspólnie te utwory wykonują. Owocem takiego harmonijnego muzykowania jest album *Paradizo*, gdzie oprócz arii na flet prosty w wykonaniu młodego francuskiego flecisty Julienu Martina, znajdziemy utwory określone jako „consort music”, przy czym to określenie dotyczy właśnie owego „muzykowania”, czyli raczej czynności niż gatunku muzycznego.

Na płytę trafiło dwadzieścia sześć niezwykle wdzięcznych, miniaturowych utworów renesansowych i barokowych różnych kompozytorów, głównie tanecznych bądź biesiadnych. Niesamowicie brzmienie zawdzięczają oczywiście instrumentalistom, ale także budowniczym instrumentów, m.in. Ernstowi Meyerowi, który według Martina tworzy nie tylko „służalcze kopie” fletów, ale nadaje każdemu z nich unikalny charakter.

Procentowo najwięcej miejsca na płycie zajęła muzyka angielskiego lutnisty, cytrzysty i kompozytora Anthony'ego Holborne'a. Niezbyt wiele wiemy o jego życiu, ale twórczość Holborne'a musiała być ceniona, ponieważ utwory przez niego napisane zamieszczone zostały w kilkunastu antologiach drukarskich i rękopiśmiennych (niektóre tańce Holborne'a zachowały się nawet w wersjach na różne instrumenty, co świadczy o ich popularności u współczesnych). Album zawiera również kompozycje Samuela Scheidta, uwagę zwraca m.in. pochodząca ze zbioru *Gier Muzycznych (Ludi Musici)* popularna canzona *O Nachbar Roland*, nie zabrakło utworów Johna Dowlanda, Thomasa Morleya, Jacoba van Eycka, Henry'ego Purcella i Williama Brade'a, a także słynących z kompozycji na wiole da gamba Tobiasa Hume'a i Alfonsa Ferrabosca. Płyta naprawdę dla wszystkich. Ponadczasowe, urzekające kompozycje taneczne trafią do amatorów, a fascynatów muzyki renesansowej nie muszą chyba namawiać na posłuchanie płyty Capriccio Stravagante, bo i tak to zrobią.

Dorota Staszkievicz



THOMAS QUASTHOFF The Voice

Deutsche Grammophon 477 6159 • w. 2006, n. 1998-2005 • DDD, 134'13", 2CD

☆☆☆☆☆

Dosyć częstym zjawiskiem, jakie można zaobserwować w ostatnim czasie na rynku fonograficznym, jest sięganie wydawców do wcześniejszych realizacji – szczególnie tych, które były wielokrotnie nagradzane – i kompilowanie z nich swego rodzaju przekroju przez najlepsze produkcje fonograficzne danej wytwórni. W ten sposób stosunkowo tanim kosztem pojawia się na rynku kolejny album, artyści powiększają swój dorobek fonograficzny, zaś melomani mogą rozkoszować się wznowionymi realizacjami, których być może wcześniej nie udało im się nabyć. Jednocześnie takie składanki stanowią okazję poznania „w pigułce” określonych wykonawców przez nowe grono odbiorców. Firma Deutsche Grammophon ulegając tej modzie wypuściła ostatnio w serii *Portrait of the Artist*, pokazującej przekrojowo dokonania uznanych artystów nagrywających dla tej właśnie wytwórni, dwupłytowy album z nagraniami wykonanymi przez Thomasa Quasthoffa.

Thomas Quasthoff, niemiecki bas-baryton, zajmuje obecnie na świecie poczytne miejsce wśród licznych następców prekursora dzisiejszych wzorców wykonawstwa niemieckiej pieśni romantycznej, jakim jest bez wątpienia Dietrich Fischer-Dieskau, który nadał swoim interpretacjom kierunek wpływający bezpośrednio z idei klasyków weimarskich dotyczących jednośc słowa i muzyki. Quasthoff, śpiewak obdarzony niezwykle urodzajnym głosem, często przyznaje, że najbliższa jest mu właśnie muzyka romantyczna. Dawał temu niejednokrotnie wyraz nagrywając kolejne albumy z pieśniami Schuberta, Brahmsa, czy Mahlera.

Album *The Voice* stanowi wspaniałą przewodnik szczególnie po liście wokalne niemieckiego romantyzmu. Na płytach znajdziemy liczne pieśni F. Schuberta (w tym niektóre z akompaniamentem orkiestrowym!), wśród których są prawdziwie „przeboje” jak *Polna różyczka*, czy *Pstrąg*. Następnie kompozycje R. Schumanna, F. Mendels-

sohna, H. Wolfa, C. Loewego, G. Mahlera, F. Liszta, J. Brahmsa i wreszcie pieśni R. Straussa z *Dedykacją* i *Morgen!* na czele. Nie zabraknie także fragmentów z romantycznych oper niemieckich. W tym zestawieniu trochę może mało szczęśliwe wydaje się dołączenie do pierwszej płyty kantaty *Ich habe genug* J. S. Bacha, choć trzeba przyznać, że jest ona niezwykle ciekawie zaśpiewana.

Wydaje się, że tego rodzaju składanki powinny mieć za zadanie ukazanie słuchaczom najciekawszych dokonań wykonawcy. Trudno mi powiedzieć, czy zamieszczone na omawianym albumie utwory rzeczywiście stanowią najlepszą z możliwych prezentację sztuki Thomasa Quasthoffa, gdyż nie znam wszystkich płyt tego artysty wydanych przez Deutsche Grammophon, ale wydaje mi się, że w niektórych przypadkach można było wybrać pozycje stawiające śpiewaka w nieco lepszym świetle. Może jednak autorom wyboru świadomie chodziło o tak różnorodne przedstawienie Quasthoffa, by obok – jednak w zdecydowanej większości – nagrań na najwyższym poziomie pojawiło się również kilka – powiedzmy prowokujących do dyskusji. W sumie powstał album odrobiny niekonsekwentny. Wystarczy chociażby porównać nierówne i wręcz nerwowe prowadzenie głosu w pieśni *An die Musik*, czy *Serenadzie* i zdecydowanie spokojniejsze jego brzmienie w *Greisengesang*. Podobnie kontrastują ze sobą: przeciętne pod względem wokalnym wykonanie *Pieśni do Gwiazdy* z opery R. Wagnera *Tannhäuser* i następujący zaraz po nim fragment *Wie schön ist doch die Musik* z *Die schweigsame Frau* R. Straussa, który jest zaśpiewany na absolutnie najwyższym poziomie, podobnie reszta jak fragmenty z oper A. Lortzinga i C. M. von Webera.

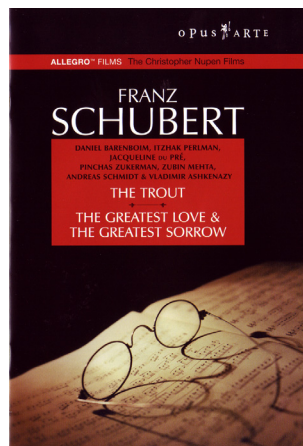
Także na drugiej, bardziej „kameralnej” płycie, wydaje się że czasami Quasthoff szuka nowych środków interpretacyjnych nieco „na siłę”, choć są to odczucia w dużej mierze subiektywne. Nadmierne dla mnie są np. duże rubata w *Polnej różyczce*, przez które zatracą się nieco idea prostoty, jaka przyświecała kompozytorowi w czasie pisania tej pieśni, ale trzeba przyznać, że Quasthoff swoje zamierzenia realizuje niezwykle świadomie i konsekwentnie. Czasami też zbyt ostrożnie rozprowadza każdą nową frazę, co momentami wpływa negatywnie na kantylenę. Z drugiej strony, narracja oparta na niezwykle czytelnej artykulacji stanowi o najwyższej jakości wykonania. Doskonała dyspozycja głosowa Quasthoffa na przestrzeni wielu lat pozwala mu na pełną realizację zamierzeń muzycznych i narracyjnych. Za przykład mi-

strzowskiego opanowania aparatu niech posłuży tylko wykonanie, zbliżonej w swojej konstrukcji do Schubertowskiego *Króla Elfów* ballady *Herr Oluf* C. Loewego, czy genialne wręcz wykonanie pieśni F. Liszta.

Pomimo tego, iż głównym bohaterem omawianego nagrania jest oczywiście solista, to nie sposób przy okazji drugiej płyty nie wspomnieć o towarzyszącym mu pianście. Justus Zeyen od wielu lat jest stałym akompaniатorem Thomasa Quasthoffa. Nic więc dziwnego, że obaj muzycy znają się doskonale i potrafią precyzyjnie realizować intencje interpretacyjne. Duet Quasthoff-Zeyen nie posiada lidera, lecz stanowi, można powiedzieć, jednego, dwuosobowego wykonawcę. We wszystkich zamieszczonych utworach współpraca obu artystów jest po prostu wzorowa.

Całość nagrania uzupełnia, jak zwykle w płytach wydawanych przez Deutsche Grammophon, starannie opracowana książeczka, choć nie znajdziemy w niej tekstów śpiewanych utworów. Dodatkowym prezentem dla melomanów jest bonusowa ścieżka z nagraniem solowej improwizacji jazzowej (to trzeba usłyszeć!) zarejestrowanej w 2004 r. w Filharmonii Berlińskiej. W sumie, pomimo pewnych drobnych wskazanych przeze mnie wyżej niedoskonałości, otrzymaliśmy album, który powinien zająć należne mu miejsce w wielu domowych fonotekach. Wydaje się, że różnorodność zawartego w nim repertuaru powinna zadowolić szerokie grono odbiorców, szczególnie zaś można go polecić osobom nie znającym dotychczas sztuki wokalne Thomasa Quasthoffa oraz miłośnikom muzyki romantycznej.

Ziemowit Wojtczak



FRANZ SCHUBERT – THE TROUT
The Greatest Love & The Greatest Sorrow
 filmy Christophera Nupena, a w nich m.in.: Daniel Barenboim, Jacqueline du Pré, Pinchas Zukerman, Zubin Mehta, Andreas Schmidt, Valeriy Ashkenazy

Schmidt, Vladimir Ashkenazy
 Opus Arte OA CN0903 D • w. 2005, n. 1973/1994 • PCM Stereo – region: 0 – NTSC – 181’
 ☆☆☆☆☆

Doznania dźwiękowe i wizualne zapewnią każde nagranie DVD zawierające treść muzyczną. Przedsięwzięcie Christophera Nupena, wykracza daleko poza to wyobrażenie. Jego film daje znacznie więcej przeżyć. I choć nie są to doświadczenia bezpośrednio muzyczne, pozwalają one na pojmowanie sztuki w nowy sposób. Oto poznajemy wykonawców przygotowujących się do koncertu. Śmiechy, żarty, zabawa, praca, zrozumienie. Teraz już wiemy, jak rodzi się interpretacja (przynajmniej w niewielkim stopniu). Życie muzyką rodzi muzykę, artysta – zwyczajny człowiek przemienia się w nadzwyczajnego twórcę kiedy słuchamy już koncertu galowego...

Nie byłoby w tym może nic nadzwyczajnego, gdyby nie postacie, które obok muzyki Schuberta są bohaterami tego filmu: Jacqueline du Pré, Daniel Barenboim, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman i Zubin Mehta. Już zbiór takich osobowości każe się spodziewać nadzwyczajnych doznań muzycznych, a tu pomysłodawca filmu pozwala nam jeszcze poznać ich nieco od strony prywatnej... *Kwintet fortepianowy A-dur* Schuberta, który jest tu bazą muzyczną, magnetyzuje bogactwem barw i kontrastów. Zmysłowość melodii, motoryczność akompaniamentów, żywe dialogi, porozumienie i dużo indywidualności. Różnorodność w jedności.

Christopher Nupen przedstawia również film o twórcy kwintetu *Pstrąg* – to druga część płyty. Jednak nie o historii życia kompozytora tu chodzi, ale o wskazanie przyczyn twórczych, o ducha muzyki Schuberta, o jego natchnienia, nastroje. I w tym rozdziale poznajemy znakomitych muzyków, wystarczy wspomnieć Ashkenazego i Sanderlinga.

Płyta tak naprawdę wymyka się wszelkim ocenom. Jest bowiem subiektywnym przedstawieniem kompozytora i jego muzyki, już jest krytyką wysokich lotów, którą trudno jeszcze opiniować. Niezaprzeczalny jest fakt, że pasja z jaką filmy zostały nakręcone udziela się widzom, a takty muzyki zapadają w pamięć na długo. Być może nie da się tej płyty oglądać wielokrotnie, ale każdy miłośnik Schuberta powinien się z nią zapoznać. Tych, którzy kochają artystów biorących udział w tym przedsięwzięciu, nie trzeba będzie zachęcać do sięgnięcia po krążek.

Przemysław Piekutowski



F. Schubert – Sonata a-moll „Arpeggione”, Die Vögel D 691, Sonatina op. posth. 137 D 498, Nacht und Traum op. 43/2 D 827; A. Webern – 3 utwory na wiolonczelę i fortepian op. 11; A. Berg – 4 utwory op. 3

Jean-Guhen Queyras, wiolonczela, Alexandre Tharaud, fortepian
 Harmonia Mundi HMC 901930 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 56’31”

Muzyka21
 płyta miesiąca

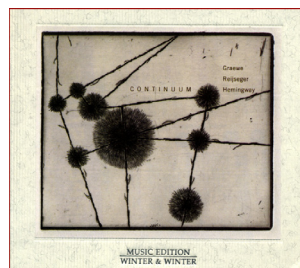
Od kilku lat przyglądam się uważnie fonograficznym dokonaniom obu młodych Francuzów. I jednemu, i drugiemu ostatnio wszystko wychodzi. To moja opinia, ale Ci, którzy nie w pełni ją podzielają, niech spróbują sięgnąć po tę płytę i dostrzec, jak Queyras potrafi być efektywny – do tego inteligentnie, a Tharaud malowniczy – do tego tworząc wspaniałe muzyczne środowisko dla solisty. Kolejny raz artyści zaatakowali doskonałym nagraniem. Nie mogli lepiej wybrać, bo *Sonata „Arpeggione”* Schuberta i pozostałe utwory, to kapitalna muzyka, przy tym bardzo dobrze, a nawet znakomicie wykonana.

Jako soliści Tharaud i Queyras pokazali szerokie spektrum swych muzycznych zainteresowań: od Rameau do Kurtaga. W duecie udowadniają, że kameralistyka jest także ich mocną stroną. Świetny, żywiołowy dialog czyni z *Sonaty* Schuberta kompozycję iskrzącą się tanecznymi rytmami. Po pierwsze – artyści rozumieją tę muzykę jako grę emocji, nastrojów, odcieni. Nigdy jednak nie popadają w przesadę, a kontrast nie staje się zgrzytem i celem samym w sobie. Po drugie – specjalny dobór repertuaru i odpowiedni doń komentarz Queyrasa, świadczą o tym, że muzykom zależało także na pokazaniu ludzkich doświadczeń: tęsknoty, snu i śmierci. Do tego posłużyć miały utwory Weberna i Berga oraz zamykająca płytę kompozycja Schuberta *Nacht und Traum* – specjalnie w tym celu przearanżowana na wiolonczelę i fortepian. O dziwo, wykonanie dowodzi, że przerażający świat ludzkiej duszy jest tu nie mniej oczywisty niż w kompozycjach Weberna i Berga.

Queyras i Tharaud zdecydowali się na niezwykle różnorodny program nagrania. Jednakowoż, wspólna dla całości idea i homogeniczna

emocjonalnie natura tej muzyki oraz świetna gra obu artystów czyni z tej płyty wydawnictwo godne najwyższej rekomendacji.

Robert Majewski



CONTINUUM

10 phases of a new meeting
 utwory skomponowali: Graewe, Reijseger, Hemingway
 Georg Graewe, fortepian; Ernst Reijseger, wiolonczela; Gerry Hemingway, perkusja, marimba, celesta
 Winter & Winter 910 118-2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 50’19”
 ☆☆☆☆☆

Niemiecki pianista i kompozytor, posiadający znakomitą technikę – Georg Graewe – pracował z najlepszymi wykonawcami z gatunku awangardy jazzowej, muzyki improwizowanej i współczesnej, między innymi z brytyjskim saksofonistą Evanem Parkerem, szwedzkim saksofonistą Matsem Gustaffsonem, amerykańskim perkusistą Gerrym Hemingwayem, holenderskim wiolonczelistą Ernestem Reijsegerem czy włoskim trębaczem Selim Tramontana. Urodzony w 1956 r. w Bochum (Niemcy), Graewe swoje pierwsze kroki w grze na gitarze stawiał w lokalnym zespole rockowym. W tym samym czasie rozpoczęła się jego przygoda z jazzem. W 1974 r. założył Georg Gräwe Quintet, i od tego czasu gra w najróżniejszych składach: od kameralnych orkiestr do tria. Od 1982 r. kierował 10. osobowym zespołem Gruben-Klang-Orchester, której członkami byli tak znakomici muzycy jak Franz Koglmann i Theo Jörgensman. W składzie tria, z Reijsegerem i Hemingwayem, gra od 1989 r., nagrywając kolejne płyty.

Przedstawiany krążek to wspólne dzieło trzech muzyków, zatytułowane *Continuum. 10 phases of a new meeting*. Jest to jazz w najnowocześniejszej odmianie o charakterze improwizacyjnym. Całość jest bardzo dobrze skonstruowana muzycznie, zbudowana na napięciach i rozluźnieniach, zaskakująca niezwykłymi brzmieniami i bogata dźwiękowo.

Dźwięk czysty, jasny i przestrzenny.

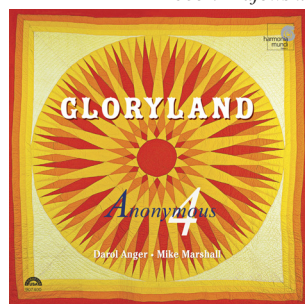
Angelika Przeździek

nych jednego z londyńskich kościołów.

Trzeba przyznać, że antologia została przygotowana skrupulatnie i słucha się jej z zainteresowaniem. Monteverdi Choir słynie z interpretacyjnych zdolności i potwierdza to szczególnie w renesansowym repertuarze. Oczywiście nie oznacza to, że monodie, czy fragmenty *Księgi św. Jakuba (Codex Calixtinus)* zostały zaśpiewane poniżej oczekiwań. Przykładem jest choćby *Dum pater familia*, wykonany we właściwym dla siebie stylu.

Nagranie dostarcza muzykę chórąlną najwyższej jakości, jednak muzyczną pielgrzymkę do Santiago de Compostella chętniej odbywam w towarzystwie Ensemble Organum Marcela Péresa.

Robert Majewski



GLORYLAND
Folk songs, Spirituals, Gospel hymns of Hope & Glory
Anonymous 4

Harmonia Mundi HMU 907400 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 64'46"
☆☆☆☆

To druga już płyta średniowiecznego zespołu wokalnego Anonymus4 prezentująca muzykę amerykańską. Podobnie jak na poprzedniej – *American Angels* – znajdują się na niej tradycyjne pieśni i hymnodie, zapisywane często bez słów, z solmizacją. *Gloryland* sięga jednak do późniejszych form „białej” muzyki gospel, a także bardziej świeckiej muzyki ludowej i duetów. Tę płytę od wcześniejszej różni jednak przede wszystkim udział instrumentalistów – bluegrassowych muzyków Darola Angera i Mike’a Marshalla. Muzycy akompaniują żeńskiemu zespołowi, wykonują interludia, a także kilka całych utworów, używając do gry takich „nowości” jak skrzypce barytonowe czy mandocello.

To propozycja dla wszystkich, którzy lubią Anonymus4, a zwłaszcza tych, którzy upodobałi sobie wcześniejszą ich płytę *American Angels*. Eteryczne brzmienie zespołu, troska o stronę wyrazową oraz prostota amerykańskiej religijnej poetyki hymnicznej na pewno silnie będą oddziaływać na słuchaczy. Jednak, jeśli znamy tradycyjne brzmienie amerykańskiego chóru gospel, te wykonania mogą się wy-

dać za delikatne, ciche, czy wręcz „wyszeptane”. Wykonania tych hymnów zyskują tylko dzięki jazzowym wstawkom Angera i Marshalla, którzy przesuują uwagę słuchacza z „klasztornych” interpretacji na zawartą w nich energię. To nie jest oczywiście zarzut, a może wręcz zaleta tego nagrania, które jednak przede wszystkim ma pokazać słuchaczom cały sens ich znaczenia.

Do płyty dołączone są tłumaczenia tekstów na angielski, francuski i niemiecki, co europejscy słuchacze na pewno docenią, jeśli zechcą poznać niezwykle uroczy, może chwilami egzotyyczny, materiał muzyczny.

Angelika Przeździeń



BRYN TERFEL
Simple gifts

John Williams, gitara; Aled Jones, tenor; Simon Keenlyside, baryton • London Voices; London Symphony Orchestra • Barry Wordsworth, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 5563 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 57'18"
☆☆

Od dłuższego już czasu obserwujemy swoistą modę na nagrywanie płyt z utworami będącymi „inspiracją duchową” wielu śpiewaków operowych. Jest już ich zresztą cała seria i na listę wykonawców wpisali się chyba wszyscy najwybitniejsi. Nie dziwi więc, że i Bryn Terfel postanowił dokonać wyboru tych pieśni i utworów, które bliskie są jego sercu i „po-darować ich wykonanie”, jak zresztą głosi tytuł płyty, wielbicielom jego głosu. Głos jest bowiem wspaniały, a Terfel śpiewa wszystkie zawarte tu utwory bez operowego zadęcia, tak właśnie „po prostu”, dla uszu każdego słuchacza. Repertuar zawiera zestaw z serii „dla każdego coś milego”: od baroku, przez Mozarta po współczesnych kompozytorów; od klasyki przez piosenki popularne, po hymny, fragmenty śpiewów liturgicznych i tradycyjne pieśni.

Dlaczego więc musimy dać tej płycie tylko 2 gwiazdki?

Bryn Terfel bardzo szanuje śpiewane słowo. Wyrazistość jego dykcji należy do tych modelowych. I wszystko byłoby dobrze gdyby nie aranżacja orkiestrowa, autorem której jest (z wyjątkiem ścieżek 5, 6, 11 i 19) Chris Hazell. Tak złego, monotonnie jednolitego opracowania muzycznego wykonywanych przez Ter-

fela utworów już dawno nie słyszałam. Wszystko brzmi tak samo: wolno z namaszczeniem, niemal monumentalnie. Styl też się różni, bez względu na to czy to Mozart czy tradycyjna pieśń śpiewana po galijsku. Jednolite tempo i brzmienie po prostu nuży. W małych dawkach jest to do przyjęcia, ale ile da się wytrzymać zawodzące smyczki czy płaczliwe brzmienie orkiestry, kompletnie zresztą bez polotu, jak np. w *Amazing Grace?* I tak właściwie brzmi cała płyta, z wyjątkiem wspomnianych wyżej kilku ścieżek. Gdy już przebrniemy przez zresztą niemal identycznie brzmiące w warstwie orkiestrowej *Ave verum* Mozarta, tradycyjną *Deep River* i dwie kolejne nagrane tu pieśni, ucieszy nas z pewnością ożywiająca odmiana w *Stabat Mater Dolorosa* Pergolesiego, gdzie Hazell na szczęście nie przyłożył ręki do aranżacji (ścieżka 5). Usłyszymy tu też bardzo piękny długos Terfela z Simonem Keenlyside, który po raz kolejny pojawi się w *Ave verum corpus* Jenkinsa (ścieżka 11). Do tych ciekawszych fragmentów płyty zaliczyłabym też tradycyjną walijską pieśń (ścieżka 15) i nieco lepszy w tempach hymn Masona (ścieżka 17).

To właśnie tempa i monotoność aranżacji orkiestrowej odpowiedzialne są za ogólnie niekorzystną ocenę płyty. Głos Terfela bowiem, śpiewającego w tych tempach, z uważną, wystudiowaną dykcją każdego słowa też zaczyna brzmieć monotonnie. Niestety, niewiele ciekawego i inspirującego dzieje się na tej płycie. Szkoda. Piękny głos, a i repertuar pewnie lepiej by się sprawdził, gdyby zostawić oryginalne orkiestracje.

Basia Jakubowska

ANJA HARTEROS
Bella Voce

Arie z oper Mozarta i Haydna
Anja Harteros, sopran • Wiener Symphoniker • Pinchas Steinberg, dyrygent
RCA 82876771432 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 61'26"
☆☆☆☆

„Sopran to jest sopran. I ja mam właśnie taki głos” – mówi młoda śpiewaczka niemiecka. I rzeczywiście, artystka dysponuje sopranem lirico-spinto, bardzo swobodnym na całej szerokości skali, choć może jej gatunkowi głosu najbardziej odpowiadałoby określenie niemieckie: jugendlich-dramatisch (młodzieńczo-dramatyczny). Śpiewa bezbłędnie intonacyjnie i artykulacyjnie. Brzmienie jej głosu jest doskonale wyrównane, pozbawione nadmiernej wibracji, bardzo dobrze radzi sobie z elementami koloratury (na tyle, ile wymagają tego wykonywane na omawianej płycie utwory).

Anja Harteros urodziła się w

Bergneustadt koło Kolonii. Po studiach w miejscowej wyższej szkole muzycznej, została solistką Opery w Gelsenkirchen (debiut w partii Servilii w *Laskawości Tytusa*). Początkowo zresztą śpiewała wszystko, łącznie z operetką. Potem związała się z Operą w Bonn. W 1999 r. została laureatką konkursu Singers of the World w Cardiff. Cztery lata później wystąpiła po raz pierwszy w nowojorskiej MET (Hrabina w *Weselu Figara*). I choć w jej repertuarze są opery m.in. Verdiego, Pucciniego i Wagnera, najbliższym jej zainteresowaniem muzycznym wydaje się być Mozart. Po taki właśnie repertuar sięgnęła nagrywając omawiany krążek.

Z 8 prezentowanych utworów, cztery stanowią arie z oper Mozarta (Elektry z *Idomeneo*, Hrabiny z *Wesela Figara* i dwie Fiordiligi z *Così fan tutte*), trzy to arie koncertowe Mozarta (KV: 272, 583, 369) i dodatkowo nagrana kantata Haydna *Scena di Berenice*.

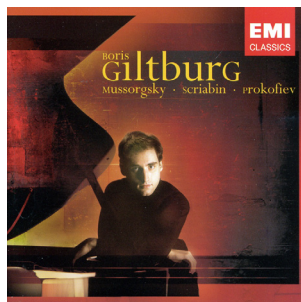
Trudno oczywiście na podstawie tylko niewielkich fragmentów przysądzać wykonanie całości partii, ale można śmiało stwierdzić, iż interpretacja samych arii przekonuje. Jej Elektra jest pełna zazdrości i gniewu (może tylko chwilami, ale tylko chwilami, głos jej nabiera pewnej ostrości w brzmieniu), arię Hrabiny *Dove sono* śpiewa z nostalgią, melancholią, zapowiadając walkę o uczucia męża. Natomiast jej Fiordiligi, to uosobienie (do czasu!) stałości i wierności. Jest dosłownie „come scoglio immoto” (niewzruszona jak skała), choć już w drugim akcie nie broni się aż tak stanowczo przed nowym uczuciem.

Z trzech arii koncertowych nagranych na omawianym krążku, Anja Harteros wybrała dwie dedykowane śpiewaczkom (KV 272 – J. Duszek i KV 583 – L. Villeneuve) oraz jedną (KV 369) – hrabinie Baumgarten. Aria KV 272 to utwór wyjątkowy, pełny dramatycznego wyrazu, wymagający uduchowionego i subtelnego wykonawstwa. I tak też został zaśpiewany. Aria *Vado, ma dove?* KV 583 jest wstawką do *Il barbero di buon cuore* V. Martina. Artystka wykonuje ją sentymentalnie ukazując całą jej liryczną śpiewność. Aria dedykowana hrabinie Baumgarten, może najskromniej instrumentowana, ale pełna dramatyzmu, wymaga namiętności, a w kulminacji rezygnacji i beznadziejności. I te odczucia udało się śpiewaczce wyrazić.

Dodana do repertuaru Mozartowskiego wielka aria koncertowa *Berenice, co czynisz* J. Haydna, to również utwór dedykowany śpiewaczce (Angielec, Brygidzie Giorgi Banti). Aria ta pełna ciekawych modulacji i zmian harmonicznym ukazuje olbrzymie możliwości Anji Harteros.

Towarzysząca orkiestra jest doskonałym partnerem śpiewaczki.

Jacek Chodorowski



M. Musorgski – Obrazki z wystawy; A. Skriabin – Sonata nr 2 op. 19; S. Prokofiew – Sonata nr 8 op. 84

Boris Giltburg, fortepian
 EMI Classics 3 53232 2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 73'58"

Muzyka21
płyta miesiąca

Boris Giltburg jest młodym, 22. letnim rosyjskim pianistą, którego debiut płytowy mam przyjemność opisać dla Państwa. Obecnie Rosjanin studiuje w Tel Avivie u Arie Vardiego, przy okazji prowadząc też życie koncertowe. Artysta ten znany jest już na całym świecie, występował bowiem w m.in. w obu Amerykach, Japonii, a wśród licznych festiwali gościł także na Festiwalu Chopinowskim w Dusznikach Zdroju. Obeznany więc jest doskonale z salami koncertowymi. Teraz przyszedł czas na studio, gdzie – jak pokazuje prezentowany album – czuje się on doskonale.

Płytę otwiera chyba najbardziej znane dzieło Modesta Mussorgskiego – *Obrazki z wystawy*. Interpretacja Giltburga pełna jest patosu i powagi. W rozpoczynającej *Promenadzie* pianista stawia z dźwięków potężne filary, wokół których buduje pozostałe miniatury. Każda z nich toczy się swoim życiem, lecz Giltburg pozostaje niezmienny w swej głównej wizji, a grając mocnym i głębokim dźwiękiem sprawia, że cykl ten jest

niezwykle spójny. *Rynek w Limoges* skrzy się blaskiem i zabawą, a *Stary Zamek* toczy się w tajemniczym i z lekka posepnym klimacie. Natomiast kończąca dzieło *Wielka Brama Kijowska* pełna jest potęgi i dostojności, wypełniona grzmiącymi akordami, gdzie w skrajnie głośnych momentach fortepian aż jęczy pod palcami Giltburga. Wyśmienite. Jakkolwiek *Obrazki z wystawy* ujmują, tak z całej płyty największy zachwyt budzi *II Sonata gis-mol* op. 19 Aleksandra Skriabina. Jest to głęboko poruszająca interpretacja, pełna zarówno szalonych emocji i burzliwego grania, jak i rozplywającego się w liryzmie romantyzmu. Giltburg ujmując tutaj niezwykłym wyczuciem jakże różnych klimatów, przechodząc od mocnego napisanego w gęstej fakturze forte, do oczarowujących melodii toczących się w środkowych zakresie klawiatury, na tle towarzyszących im delikatnych nutek w sopranach. Sonata ta jest popisem wrażliwości pianisty, okraszzonej wielką fantazją wykonawczą.

Swoim pierwszym albumem Boris Giltburg zachwyca. Pokazuje swoją wielką dojrzałość muzyczną, połączoną z wyczuciem formy i stylu. Chociaż posiada on ciężkie brzmienie, to jego gra pełna jest polotu i świeżości, natchniona życiem i energią. Na dodatek fortepian jest doskonale nagrany, z jasnymi sopranami i potężnymi basami, przez co Rosjanin może w pełni pokazać swoje możliwości, tak w zakresie umiejętności kształtowania barw, jak i prowadzenia kantyleny czy popisów technicznych. Ciężko zresztą opisywać wszystkie zalety jego gry. Tego młodego pianisty, o wielkim potencjale trzeba po prostu posłuchać, do czego i Państwa gorąco zachęcam.

Jacek Krzakala



DRAGON SONGS

Lang Lang, fortepian • China Philharmonic Orchestra • Long Yu, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 6229 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 63'22"
 ☆☆☆☆

Lang Lang to artysta młody, ale niezwykle doświadczony, z ugruntowaną pozycją na międzynarodowych scenach muzycznych. Ma w swoim dorobku koncerty z najlepszymi i w najbardziej znanych salach na świecie, większość liczących się nagród, szeroki repertuar i co najważniejsze uwielbienie publiczności.

Jednak jeśli ktoś sądzi, że pianiscka uderzyła do głowy woda sodowa – bardzo się myli. Lang Lang to człowiek pełen pokory do swojej sławy, który próbuje dzięki niej pomóc innym. Jest bowiem nie tylko ambasadorem dobrej woli UNICEF-u, dla którego zbiera fundusze dla biednych dzieci w Afryce, ale także ambasadorem swojej rodzimej kultury i muzyki.

Jego najnowsza produkcja, to nie jak można by sądzić setna wersja koncertu Chopina czy Czajkowskiego, ale płyta z najpopularniejszymi chińskimi melodiami pochodzącymi z różnych dynastii i zaaranżowanymi przez różnych kompozytorów pod wspólnym tytułem *Dragon Songs*. W wywiadzie dla **Muzyka21** opowiedział w jaki sposób płyta powstawała, jak ciężko było zebrać najciekawszy i najbardziej różnorodny materiał spośród tylu tysięcy melodii. W końcu pianista zdecydował się na podzielenie płyty na

trzy części – I z koncertem fortepianowym *Yellow River* opartym na muzyce Xian Xinghai (1905 – 1945), II muzyką solową oraz III kameralną.

Celem Lang Langa było pokazanie całemu światu kultury chińskiej, dziedzictwa tego kraju. Czy mu się to udało? W jakiej części na pewno, a dokładnie w 1/3. Jakby się nie wśluchiwać wniosek nasuwał się jeden: koncert fortepianowy brzmi jak Rachmaninow, zaś utwory solowe jak głęboki Debussy. Jak się później dowiedziałam jest to efekt studiów aranżerów odpowiednio w Rosji i Francji. Muzyka ta wykonana została przepięknie, nie da się tego ukryć, perliście, popisowo i kolorowo, ale wiedzy na jej temat nie udało mi się zdobyć żadnej oprócz tego, że Chińczycy to naród ogromny i rozsiany po całym świecie.

Inaczej rzecz się miała z III częścią – według mnie zdecydowanie najlepszą. A wszystko za sprawą użycia narodowych instrumentów chińskich: pipy, guanzi oraz guzhenga – odmian chińskiej lutni. Współgrający z nimi fortepian zabrzmiał oryginalnie i orientalnie (oczywiście), dając o wiele większe wyobrażenie na temat chińskiej muzyki ludowej. Lang Lang ustąpił miejsca swoim kolegom, ale nie pozostał w tyle – przepięknie, poetycko i kolorowo zabrzmiał szczególnie ostatni z utworów *At Night on the Lake Beneath the Maple Bridge*.

Lang Lang zapowiedział, że ma w planach nagranie płyty ze współczesną muzyką chińską. To może być ciekawy projekt, który zapewne zaskoczy fanów muzyki współczesnej. Póki co jednak, będą Państwo mieć niepowtarzalną okazję osobiście ocenić geniusz Lang Langa – w lutym zagra on 3 koncerty w Filharmonii Narodowej. Tym, którym się nie uda pojawić na koncertach polecam zarówno Pieśni Smoka, jak i inne jego nagrania.

Magdalena Todynek

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

(1) – Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
 Skr. Pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93
 Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38
 www.acteprealable.com
 e-mail: actepre@wp.pl

(2) – CMD Classical Music Distribution
 ul. Światowida 5-7
 45-325 Opole
 tel./fax: 0 - 77 457 60 63
 www.cmd.pl
 e-mail: cmd@cmd.pl

(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 festiwali.
8 numerów w roku, w każdym specjalna
płta 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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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



**Konkurs płytowy
Lang Lang – Universal Music Polska**

Każdy, kto w terminie do 28 II 2007 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 Lang Langa firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w kwietniu 2007 r.

1. Proszę podać choć jednego autora *Koncertu Żółtej Rzeki*?
2. W jakim mieście Lang Lang rozpoczął karierę pianistyczną?

**Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Sting
Universal Music Polska**

lista laureatów:

Janusz Czekański, Mielec; **Anna Dębska**, Zielona Góra; **Tadeusz Firkowski**, Szczecin; **Danuta Jaworska**, Szczecin; **Zbigniew Kozdronkiewicz**, Rzeszów; **Henryk Lebioda**, Warszawa; **Ryszard Puchalski**, Stary Sącz; **Józef Rolicki**, Koszalin; **Leokadia Stachurska**, Lublin; **Stefan Zięba**, Kraków

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

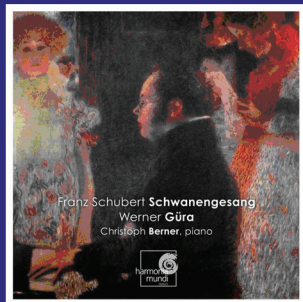


Harmonia Mundi HMX 2908214.16

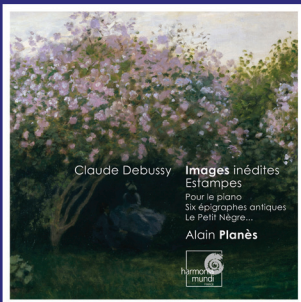
René Jacobs



Harmonia Mundi HMC 901515.17



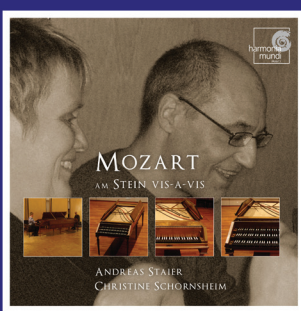
Harmonia Mundi HMC 901931



Harmonia Mundi HMC 901947.48



Harmonia Mundi HMU 907415



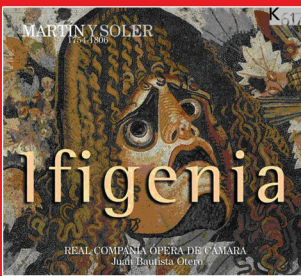
Harmonia Mundi HMC 901941



Harmonia Mundi HMC 901958



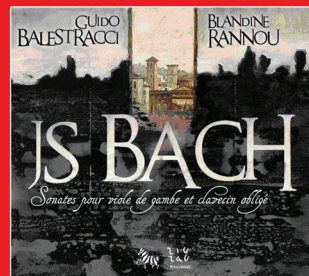
Ambroton AMY 009



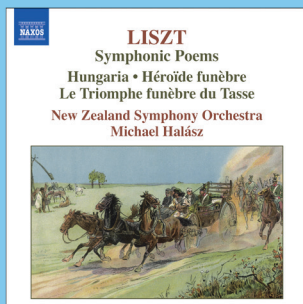
K617 192.2



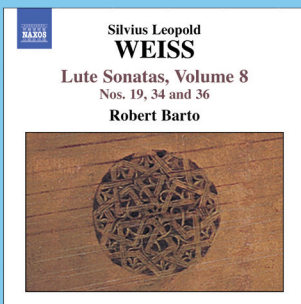
Ligia Digital LIG 301173



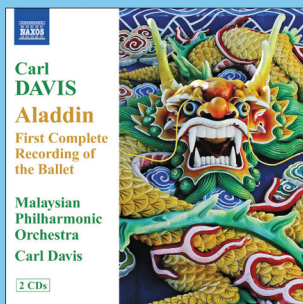
Zig Zag Territoires ZZT 070101



Naxos 8.557847



Naxos 8.570109



Naxos 8.557898-99



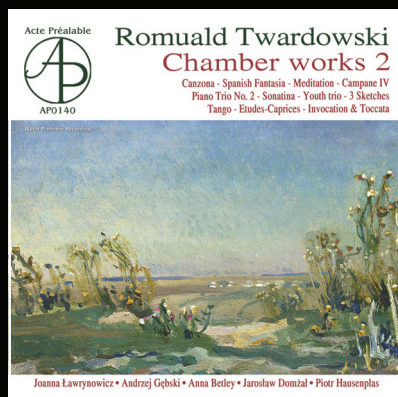
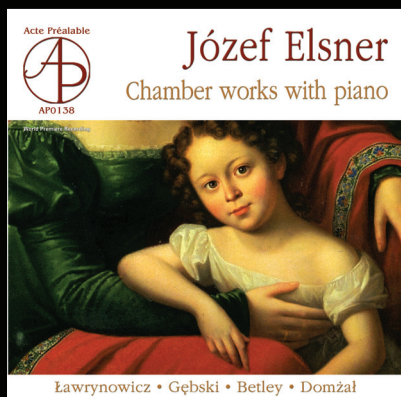
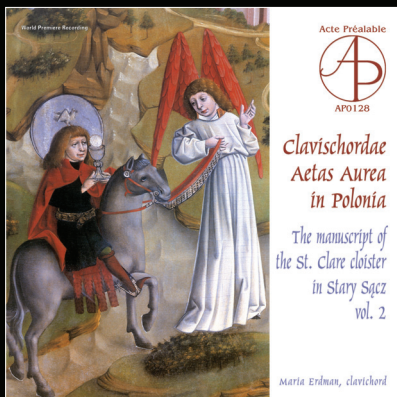
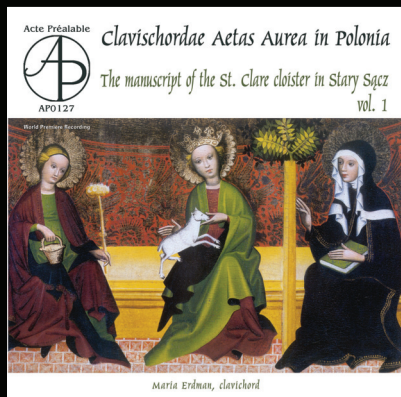
Naxos 8.557958



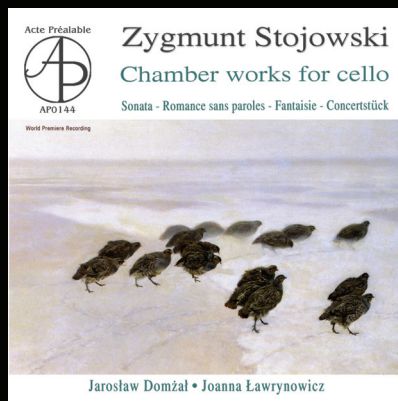
Leading label promoting Polish musicians and music
Lider polskiej fonografii i promotor polskich muzyków

Odkrycie Roku 2006

Discovery of the Year 2006



wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści
outstanding achievements • best artists



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
 actepre@wp.pl