

* Hubert Rutkowski laureatem Konkursu Chopinowskiego w Hanowerze *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 3 (80)
marzec 2007
ROK VIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej



**Adrienne
Pieczonka**
marzę o przyjeździe
do Polski

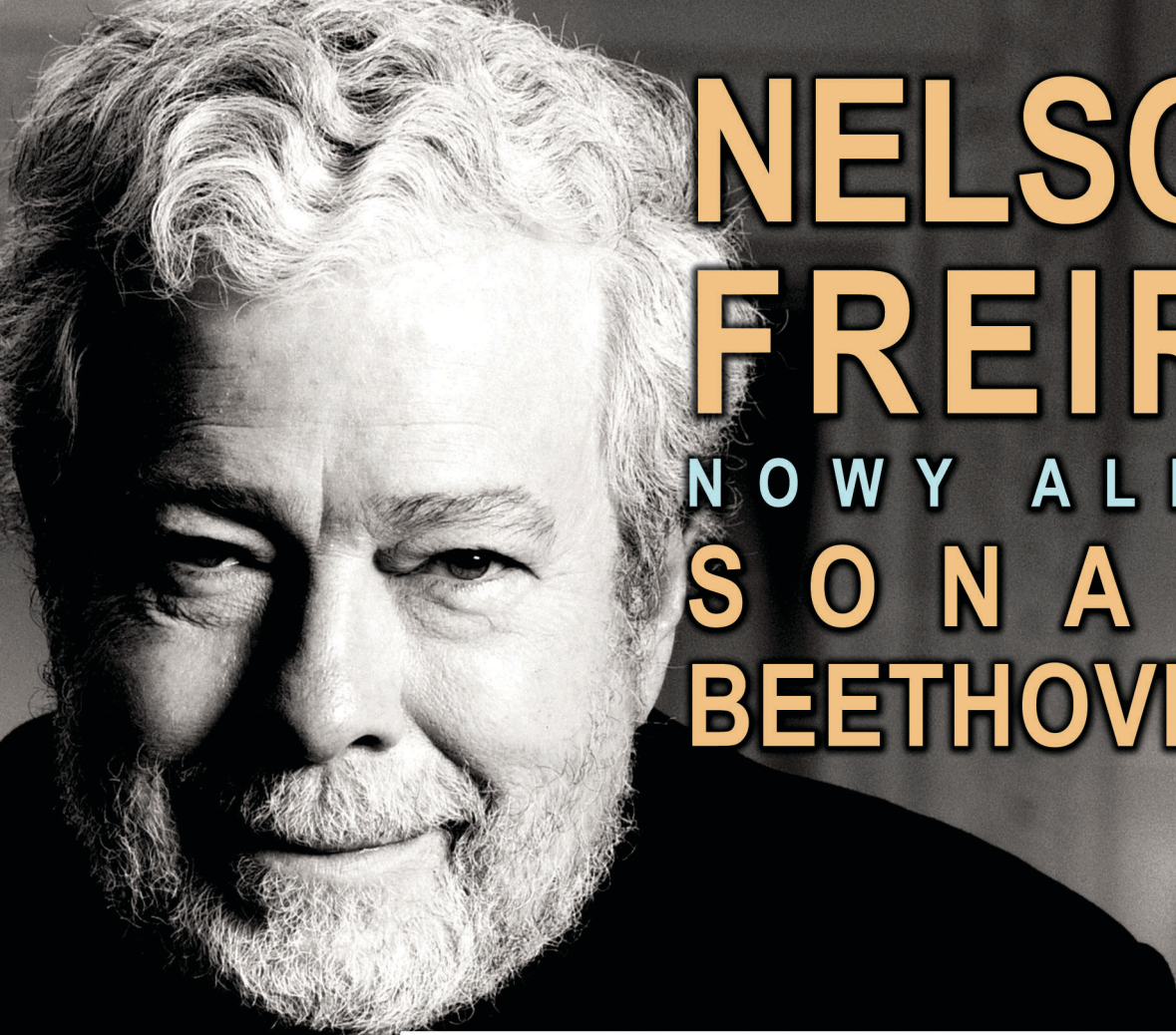
**Albrecht
Mayer**
a Ty i tak
zostaniesz solistą

**René
Jacobs**
kontratenor, który
został dyrygentem

**Sharon
Bezaly**
flecistka
wszechstronna

Nelson Freire
brazylijski król fortepianu





NELSON FREIRE

NOWY ALBUM
SONATY
BEETHOVENA



Classic
RMF

DECCA

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

475 815-5

www.universalmusic.pl • www.deccaclassics.com/artists/freire

© fot. Decca/James McMillan
© proj. graf.: Studio Jeremi



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

4 marca 2007, godz. 12.00, sala im. G. Fitelberga

P O R A N E K S Y M F O N I C Z N Y

dyrygent - **Michał Klauza**

solista - **Zbigniew Kaleta**

Szałowski – *Uwertura* • Kurpiński – Koncert na klarnet i orkiestrę
Moniuszko – *Uwertura Bajka* • Szymanowski – *Nokturn i Tarantela*



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

K O N C E R T S Y M F O N I C Z N Y
w ramach obchodów Roku Karola Szymanowskiego

dyrygent - **Gabriel Chmura**

solistki:

Ewa Kupiec

Anna Lubańska

Chór Polskiego Radia w Krakowie

Szymanowski:

I Symfonia • II Symfonia • III Symfonia *Pieśń o nocy*
IV Symfonia *Koncertująca*

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

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Katowice • Gliwice • Kraków • Hanower
- 11 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej • *Cyganeria* • *Rycerskość wieśniacza* i *Pajace*

CZŁOWIEK

- 13 **Nelson Freire – brazylijski król fortepianu**
Marcin Zgliński
- 15 **Marzę o przyjeździe do Polski**
kanadyjska diwa operowa Adrienne Pieczonka zwierza się Kazikowi Jędrzejczakowi
- 19 **Fleciśka wszechstronna**
z Sharon Bezaly rozmawia Ewa Murawska
- 21 **A Ty i tak zostaniesz solistą**
z oboistą Albrechtem Mayerem rozmawia Agnieszka Okupska
- 24 **Między Bachem a Wagnerem – słowo o Chrście Ludwig**
Ziemowit Wojtczak
- 26 **Saga rodu Reszków (3) – Jan – sława, pieniądze i konie**
Adam Czopek
- 28 **Światosław Richter – Mistrz przed 10. rocznicą odejścia (3)**
Marcin Zgliński
- 30 **René Jacobs – kontratenor, który został dyrygentem**
Robert Majewski

DZIEŁO

- 32 **W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (3)**
Międzynarodowy przełom kariery
Robert Majewski

MYŚLI

- 35 **Nasz były dwudziesty wiek (LV) – Informowanie o nowej muzyce**
Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 36 **Palcem po płycie – Nieśmiertelna Christa Ludwig**
Wilfried Górny
- 36 **Recenzje: CD, DVD**
- 54 **Konkurs płytowy: „Nelson Freire – 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 czteropłyty 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 Jędrzejczak, Jacek Kizżakała, Angeli-
ka Przeździek, Jacques Samalens, prof.
Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz,
Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak,
Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

korekta zespół

fot. na okładce
Nelson Freire
fot. Decca

skład i tkanie

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

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS

Piractwo cały czas wywołuje mieszane uczucia. Konsumenci uwa-
żają, że zbyt wysoka cena usprawiedliwia bezprawne korzystanie z
cudzej własności. W dawnych czasach, gdy część niematerialna na-
grania była niemalże perfekcyjnie związana z jej częścią materialną
(czyli krążkiem winylowym), nikt uczciwy nie kradł tychże krążków
w sklepach.

Obecnie, dzięki postępowi, każdy może od fonogramu oddzielić
część niematerialną (nagranie) bez względu na zabezpieczenia i do-
wolnie nią dysponować. Walka z tym procederem jest raczej skaza-
na na przegraną tak długo, jak koszt nagrania oryginalnego będzie
wyższy od nagrania pirackiego, a będzie tak chyba zawsze, bo pirat
nie ponosi kosztów rejestracji (studio, wykonawcy, kompozytorzy,
reżyser nagrania, etc.), które są wielokrotnie wyższe niż produkcja
nośnika.

Muzyka poważna mniej poddaje się temu procederowi ze wzglę-
du na niewielki jej zasięg. Ale niewątpliwie mu ulegnie, skoro nawet
osoby najbardziej zainteresowane walką z piractwem czyli autorzy
nagrań (artyści wykonawcy i kompozytorzy) powielają swoje wła-
sne nagrania na domowych nagrywarkach CD-ROM i rozdają tak
spreparowane w celach promocyjnych, a może nie tylko... ☹



Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable



IV konkurs

na projekt nagraniowy pod tytułem **Zapomniana muzyka polska**

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, so-
listów i zespołów, bez względu na narodowość, posiada-
ne wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jesz-
cze 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 ze-
społu);**
2. **podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorob-
ku żadnego nagrania;**
3. **projekt repertuaru dotyczący tylko kompozyto-
rów 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 na-
stępnie wydania go na płycie kompaktowej. Wydawnic-
two 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

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie

Przede wszystkim **Jordi Savall! Styczeń w Filharmonii Narodowej.** Pierwszy miesiąc nowego roku przyniósł sporo miłych chwil spędzonych w otoczeniu muzyki. Już w pierwszy piątek stycznia w Filharmonii Narodowej wystąpił jeden z najwybitniejszych skrzypków swojego pokolenia – Thomas Zethmair, entuzjastycznie przyjmowany zarówno przez krytyków jak i publiczność na całym świecie. W jego wykonaniu usłyszeliśmy *Koncert skrzypcowy h-moll* Edwarda Elgara. Niezwykle uczuciowy, może chwilami nawet zbyt emocjonalny, w wykonaniu skrzypka brzmiał nader uroczo, z wszystkimi niuansami z niego wydobytymi. Muzykowi towarzyszyła orkiestra Filharmonii Narodowej pod dyktando Jonathana Darlingtona. W drugiej części koncertu zespół wykonał *II Suitę orkiestrową z baletu „Bachus et Ariane”* op. 43, nie zabrakło też polskiego akcentu: w programie znalazło się *Preludium symfoniczne „Mona Lisa Gioconda”* op. 31 Ludomira Różyckiego. Dyrygent poradził sobie dość sprawnie z dwoma symfonicznymi utworami, choć mi przeszkadzały jego zbyt teatralne gesty i prowadzenie orkiestry bardziej ciałem niż batutą.

Tydzień później w Sali Filharmonii gościnnie wystąpił Alexander Toradze, wysoko ceniony na całym świecie wirtuoz fortepianu, którego wykonania cechuje niezwykła ekspresyjność. Mieliśmy okazję usłyszeć *Koncert na fortepian i instrumenty dęte* Igora Strawieńskiego. Nawiązujący do barokowych figur z jazzowymi odwołaniami utwor Toradze zagrał sprawnie i z niezwykłą siłą przekonywania. Podczas wieczoru orkiestra pod batutą Antoniego Wita wykonała także *Poemat symfoniczny „Stanisław i Anna Oświecimowie”* Mieczysława Karłowicza oraz muzykę do baletu *Romeo i Julia* (jedną część *I Suity* op. 64 bis oraz *II Suitę* op. 53 ter w całości). Muszę przyznać, że każde wykonanie pod dyktando Wita przynosi nowe, niezapomniane wrażenia i zawsze sprawia słuchaczom wiele przyjemności. Z ogromnym wyczuciem linii melodycznych i zawartych w kompozycjach emocji, jego interpretacje są prawdziwe, interesujące, a i orkiestra gra inaczej.

19 i 20 stycznia warszawska publiczność miała okazję usłyszeć po raz pierwszy *IV Symfonię* Aleksandra Tansmana, oraz jego *Cztery tańce polskie*. W drugiej części zabrzmiało *Stabat Mater* Gioacchino Rossiniego, z udziałem

Joanny Kozłowskiej (sopran), Moniki Ledzion (mezzosopran), Rafała Bartmińskiego (tenor) i Romualda Tesarowicza (bas). Całość poprowadził Marcin Nałęcz-Niesiołowski. Muzyka Tansmana, która zabrzmiała w pierwszej części okazała się niezwykle intrygująca i pełna uroku. W tym miejscu trzeba podkreślić, że ogromnie ważnym dla naszej kultury jest to, iż orkiestry i dyrygenci odkrywają ją na nowo i prezentują szerokiej publiczności. Oba utwory, choć tak odmienne, łączą niezwykle bogactwo w operowaniu orkiestrową materią, barwną instrumentacją i wielością muzycznych pomysłów. Pod batutą Nałęcza-Niesiołowskiego zabrzmiały niezwykle radosne tańce i ekspresyjna symfonia. Także *Stabat Mater* dyrygent poprowadził z ogromnym wyczuciem i przede wszystkim jasnym planem interpretacyjnym (co przy wielościowych utworach udaje się naprawdę tylko dobrym muzykom). Soliści sprawnie poradzi sobie ze swoimi partiami prezentując muzykalność i technikę wokalną. Chyba najmniej słyszalny był najbardziej znany z nich – Romuald Tesarowicz – którego głos zanikał w częściach śpiewanych z chórem bądź innymi solistami.

Ostatni tydzień przyniósł dwa niezwykle wydarzenia muzyczne, z międzynarodowymi gwiazdami w roli głównej. 23 stycznia w Sali Koncertowej, przy całkowicie wypełnionej widowni (co nieczęsto się zdarza), wystąpił zespół Hespèrion XXI w składzie: Jordi Savall (viola da gamba basowa i sopranowa), Xavier Díaz-Latorre (vihuela, gitara), Andrew Lawrence-King (harfa) i David Mayoral (perkusja, kastaniety). Kluczem dla programu była folia i romanescas, zarówno w jej hiszpańskiej jak i angielskiej odmianie. Program prezentował w zasadzie rozwój tych gatunków od XVI do XVIII w. Instrumentaliści ukazywali całe piękno tej muzyki, a także niezwykle kunszt i techniki gry na dawnych instrumentach, operując bogatą paletą brzmień. Niektórzy byli trochę zawiędzeni właśnie takim repertuarem, licząc, iż usłyszą kompozycje *Monsieur Sainte-Colombe'a* czy *Marina Maraisa*, jednak i tak wieczór zachwycił licznych słuchaczy zgromadzonych w Filharmonii. A owocom nie było końca mimo dwóch bisów.

W ostatnią sobotę miesiąca wystąpiła kolejna zagraniczna gwiazda – jedna z najlepszych orkiestra kameralnych na świecie – *Saint Paul Chamber Orchestra* pod dyktando Roberto Abbado z

Larsem Votem przy fortepianie. Przewodnim kompozytorem wieczoru był Ludwig van Beethoven, którego *IV Koncert fortepianowy G-dur i I Symfonię C-dur* mieliśmy okazję usłyszeć. Oprócz tych kompozycji w programie znalazły się także *Ramifications* na orkiestrę smyczkową György'a Ligetiego oraz *II Symfonia kameralna* op. 38 Arnolda Schoenberga. Jedyny pełnoetatowy profesjonalny zespół w Stanach Zjednoczonych zaprezentował swój niezwykle wysoki poziom artystyczny. Orkiestra znakomicie czuje się zarówno w repertuarze klasycznym jak i utworach współczesnych, wydobywając z nich istotne i najważniejsze muzyczne właściwości. Interpretacja Larsa Vogta nie budziła żadnych zastrzeżeń, i choć w tym *Koncertcie* brak jest brawurowych popisów wirtuozowskich, to pianista miał okazję pokazać swą niezwykłą muzykalność i wycucie beethovenowskich emocji. Trzecią, równorzędną gwiazdą wieczoru był dyrygent – Roberto Abbado, związany z orkiestrą od prawie trzech lat. I choć najbardziej znany jest ze swoich osiągnięć w dziedzinie muzyki operowej, przedstawił bardzo spójne i przemyślane interpretacje prezentowanych utworów.

Początek roku w Filharmonii należy uznać za bardzo obiecujący i patrząc na repertuar następných miesięcy wiem, że czeka nas jeszcze wiele niespodzianek i muzycznych uniesień.

Angelika Przeździeń

Muzyka dworów europejskich na Zamku. 21 stycznia na Zamku Królewskim w Warszawie zainaugurowany został cykl koncertów pod tytułem *Muzyka dworów europejskich*. Bohaterem pierwszego był dwór francuski, którego muzykę zaprezentował znakomity polski zespół muzyki dawnej *Arte dei Suonatori* pod kierunkiem francuskiego wirtuoza fletu, współpracującego z zespołem od kilku lat – Alexissa Kossenki. Przy udziale innego znakomitego muzyka – Marka Rzepki, jednego z najlepszych polskich głosów basowych, niezwykle cenionego za granicą – usłyszeliśmy francuską muzykę instrumentalną i wokально-instrumentalną, świecką i sakralną. Koncert podzielono na trzy części, a w programie znalazły się utwory takich twórców jak Lully, Marais, Campra i Charpentier oraz kompozytorów mniej znanych jak Jean de Cambefort czy Henri Desmarest. W pierwszej części zapre-

zentowano muzykę świecką, w drugiej tę, która towarzyszyła towarzyskim spotkaniom (w związku z czym słuchaliśmy muzyki na stojąco, wśród cichych rozmów), natomiast ostatnią część wypełniły w całości religijne kompozycje Charpentiera. W zamkowych wnętrzach muzyka francuskiego dworu brzmiała niezwykle uroczko na miejscu. Dbałość o zachowanie stylu, precyzja i emocjonalność nadały wykonaniem szczególnego charakteru i przyczyniły się do przybliżenia atmosfery XVII i XVIII-wiecznego dworu. Pomysł z przeniesieniem drugiej części do innej sali, wśród cichych rozmów publiczności był interesujący, choć nie do końca zdał egzamin. Przerwa między I i II częścią koncertu przedłużyła się w ten sposób znacznie, a uwaga słuchaczy rozproszyła się i później trudno było znowu odbudować tę muzyczną aurę. Kolejny koncert z cyklu już 11 marca podczas którego królować będzie muzyka dworu angielskiego.

Angelika Przeździek

Styczeń w NOSPR. Jak zwykle nowy rok katowicka orkiestra rozpoczęła tradycyjnym porankiem, który odbył się w niedzielę 7 stycznia. Koncert ten poprowadził Gabriel Chmura, a komentarzem obdarzył Piotr Nędziński. Na program złożyły się m.in. arie i polki Johanna Straussa (syna), czardasze Lehara i Kalmana, a koncert zakończył słynny *Marsz Węgierski* z opery *Potępienie Fausta* Hectora Berlioz. Wykonawczynią partii solowych była znakomita sopranistka Ewa Biegas, która z wdziękiem i kunsztem prezentowała swoją rolę, a w słynnej *Arii ze śmiechem* z operetki *Perichola* Jacquesa Offenbacha zrobiła mały pokaz aktorski. Jak to zwykle bywa na takich koncertach, program szalenie się spodobał publiczności, która na bis usłyszała *Marsz Radetzky'ego* Johanna Straussa ojca.

Swoją drugi koncert NOSPR dała w piątek 12 stycznia. Orkiestrę gościnnie poprowadził amerykański dyrygent David Stern. W pierwszej części zabrzmiał *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 35 Piotra Czajkowskiego, w którym solistą był młody skrzypek belgijskiego pochodzenia, Yossif Ivanov. Jego interpretacja koncertu Czajkowskiego była bardzo interesująca, bowiem zagrał on to dzieło w sposób spokojny, nie spiesząc się ani nie wysilając na różne fajerwerki, prezentując przy tym ciepłe brzmienie instrumentu. Frazy prowadził dość melodyjnie, jednakże brakowało im nieco liryzmu, bowiem Ivanov preferuje prostotę ponad wybujały romantyzm. Przy tym wszystkim jego gra była precyzyjna, a w finale Belg zaskoczył wszystkich swoim bardzo szerokim wachlarzem możliwości artykulacyjnych, grając niezwykle radośnie i skocznie, czego nie można powiedzieć o dwóch pierwszych częściach *Koncertu D-dur*. Taki sposób gry belgijskiego skrzypka doskonale pasował do brzmienia orkiestry pod batutą

David Stern. Zespół grał bowiem lekko i delikatnie, z wielką precyzją i nie przygłuszając przy tym solisty. Chociaż jest to potężne dzieło, to nie zostało przygniecionie własnym ciężarem. Ta część wieczoru bardzo przypadła melomanom do gustu, a nagrodzony burzą braw Yossif Ivanov na bis zagrał *13 Capriccio B-dur* Paganiniego.

Drugą część wieczoru wypełniła *IV Symfonia d-moll* op. 120 Roberta Schumann. Została ona wykonana w oryginalnej, napisanej w 1841 r. wersji, bowiem istnieje też wersja mocno przerezegowana przez kompozytora, napisana w 1851 r. na ówczesny Festiwal Dolnego Renu. Utwór ten jest grany bez przerw, a dyrygent wykonał tylko jedną małą pod koniec I części, co też wzbudziło lekką konsternację wśród słuchaczy po skończeniu tego dzieła. *Interpretacja IV Symfonii* pełna była różnicowanej dynamiki i życia, a z całości bił radosny nastrój. Frazy były prowadzone krótkimi łukami, będąc przy tym niezwykle melodyjnymi. Pozytywnego wrażenia dopełniła niezwykle lekkość gry, okraszona mnogością barw orkiestrowych. Gorące przyjęcie tego wykonania skłoniło Davida Sterna do zagrania na bis fragmentu symfonii, czym też zakończył się ten udany wieczór.

Jacek Krzakała

Kraina uśmiechu w Gliwicach. Mimo, że powszechnie uważa się operetkowe libretta za banalne i śmieszne, a sceniczne sytuacje za nieprawdopodobne, to jednak wciąż nie brakuje miłośników tego gatunku. Dla nich nie liczą się libretta z pogranicza bajki o rodowodowych kłopotach herbowej arystokracji uwikłanej w megalansę. Oni kochają tę jedyną w swoim rodzaju muzykę oraz pełne uroku arie i duety, których melodie można nucić wychodząc z teatru.

Właśnie taką operetką pełną melodyjnych arii i duetów, jest *Kraina uśmiechu*, opowiadająca o zderzeniu dwóch odmiennych światów. Ich reprezentantami są Hrabianka Liza i Księżę Su Czong, ambasador chiński w Wiedniu. Ona, bywalczyzna wiedeńskich salonów słuchająca porywów głosu serca. On, wychowany w poszanowaniu tradycji, w finale zmuszony zostaje by się jej podporządkować. Na takim tle rozwija się akcja tej operetki wyreżyserowanej przez debiutującego w tym gatunku sztuki Marcina Sławińskiego. Niestety, mam wrażenie, że reżyser podszedł do niej zbyt serio i bez dystansu co sprawiło, że kilku scenom zabrakło operetkowej lekkości i humoru. Na scenie częściej było smutno niż wesoło. Szwankowało tempo akcji i dynamika, której bardziej zaszkodziła, niż pomogła, jeżdżąca w górę i w dół złota kurtyna-zastawka. Miałem też wrażenie, że jak brakowało reżyserowi pomysłu na rozegranie sytuacji to wpuszczał na scenę balet. Z połowy tych tanecznych scen można by zrezygnować bez szkody dla inscenizacji, a z korzyścią dla jej zwartości.



Yossif Ivanov
fot. Rémy Franck/Pizzicato

W premierowej obsadzie prym wiodła Małgorzata Długosz w roli Lizy. Jak zawsze podbiła serca publiczności subtelną wdzięką i pięknym śpiewem. Jako Su Czong dzielnie jej sekundował Janusz Ratajczak, który aktorsko potraktował swoją rolę zbyt poważnie i posagowo. Na szczęście pod względem wokalnym sprawiał autentyczną satysfakcję. Arkadiusz Dołęga potraktował partię Gucia z lekkim dystansem i z przymrużeniem oka, a że przy tym dobrze śpiewał więc z przyjemnością się go oglądało i słuchało. Podobnie jak Wioletta Biak w roli dziewczęco kruchej Mi.

Pod względem muzycznym premierę przygotował gościnnie Ruben Silva, który od wielowątkowej uwertury po dramatyczny finał prowadził orkiestrę z operetkowym poletem i swobodą, współtworząc klimat przedstawienia i dbając by brzmienie orkiestry było dostosowane do poziomu głosów solistów.

Adam Czopek

Franz Lehar – *Kraina uśmiechu*

kier. muzyczne: Ruben Silva
reżyseria: Marcin Sławiński
scenografia: Ryszard Meliwa
kostiumy: Małgorzata Słoniowska
premiera: 20 I 2007

Operowy weekend w Krakowie. Do Krakowa wybrałem się właśnie z jednego powodu, mianowicie w celu zapoznania się z poziomem artystycznym zespołu, którym pierwszy sezon kieruje wspaniały dy-

Misteria Paschalia

Kraków, 4-9 kwietnia 2007

4 kwietnia 2007 (Wielka Środa), godz. 20.00
 Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

Alessandro Scarlatti – *La Santissima Annunciata*

Maria Vergine: Roberta Invernizzi – sopran
 Angelo: Emanuela Galli – sopran
 Pensiero di Verginità: Marta Almajano – sopran
 Pensiero d'Humiltà: Marina de Liso – alt
 Pensiero di Sospetto: Magnus Staveland – tenor

Europa Galante, Fabio Biondi – koncertmistrz, dyrygent

5 kwietnia 2007 (Wielki Czwartek), godz. 21.00
 Kościół św. św. Piotra i Pawła, Kraków, ul. Grodzka 54

Luigi Boccherini – *Stabat Mater*
 Michele Mascitti – *Concerto grosso A-dur*
 Pietro Antonio Locatelli – *Sinfonia f-moll*, „composta per le esequie della sua Donna che si celebrarono in Roma”

Roberta Invernizzi – sopran
 Europa Galante, Fabio Biondi – koncertmistrz, dyrygent

6 kwietnia 2007 (Wielki Piątek), godz. 21.00
 Kościół św. Józefa, Kraków, ul. Zamoyskiego 2

Michel-Richard de Lalande – *Tenebrae*
 Michel-Richard de Lalande – *Miserere*

Claire Lefilliâtre – sopran
 Le Poème Harmonique, Vincent Dumestre – teoreba, dyrygent

7 kwietnia 2007 (Wielka Sobota), godz. 18.00
 Kaplica św. Kingi – Kopalnia Soli w Wieliczce

Marc-Antoine Charpentier – *Leçons de Ténèbres*
 Marc-Antoine Charpentier – *Méditations pour le Carême*

Le Concert Spirituel, Hervé Niquet – dyrygent

7 kwietnia 2007 (Wielka Sobota), wieczorem
 Rynek Główny w Krakowie

Misterium Męki Pańskiej

8 kwietnia 2007 (Niedziela Wielkanocna), godz. 20.00
 Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

Georg Philipp Telemann – Antonio Vivaldi – Johann Sebastian Bach

Suites & concertos

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini – dyrygent

9 kwietnia 2007 (Poniedziałek Wielkanocny), godz. 20.00
 Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

Antonio Vivaldi – *Motetti e concerti II*

Sonia Prina – alt
 Accademia Bizantina, Ottavio Dantone – klawesyn, dyrygent

szczegóły na www.biurofestiwalowe.pl

Organizatorzy:



Partnerzy:



Sponsorzy:



Patronat medialny:



rygent młodego pokolenia, Piotr Sułkowski. Od wielu lat jest dyrygentem Opery Krakowskiej, dyrektorem muzycznym oraz dyrygentem Opera Wildwood Festival w Little Rock (Arizona, USA).

Wieczorem 28 I po raz 10 grano *Così fan tutte*. Również i ta pozycja swoją premierę miała w czasach R. Karczykowskiego, 8 V 2005 r., lecz na naszych łamach nie była omawiana. Omawiany spektakl muzycznie przygotował i prowadził Tomasz Tokarczyk. Dyrygent wykazał się umiejętnym odczytaniem partytury Mozarta, a orkiestra ujmowała należyty wdziękiem oraz lekkością. Soliści i chór prezentowali rzetelne przygotowanie, aczkolwiek i drobne rozbieżności z dyrygentką batutą miały niekiedy miejsce. Lecz dyrygent natychmiast to korygował.

Z solistów na najniższe notowania zasłużyła Fiordiligi (A. Wierzbicka), ciekawie swoją partię interpretowała Dorabella (A. Cząstka), a Despina (M. Bowerska), pod wokalnym, aktorskim oraz interpretacyjnym względem zasłużyła na miano primadonny. Z męskiego zespołu na najwyższe pochwały zasłużył Guglielmo (G. Pazik), w tworzeniu postaci scenicznej trochę nijako zagrał Don Alfonso (D. Machej), a Ferrando (A. Zdunikowski), miał spore problemy technicznie ze sprawnym formowaniem wyższych dźwięków. Wiele pozytywnej inwencji dla kolorytu przedstawienia mają kostiumy (R. Keller), w przeciwień-

stwie do nic nie znaczącej i nie grającej w przedstawieniu scenografii (A. de Jong). Także reżyseria (E. Buchmann), układy sytuacji scenicznych właściwych komedii oraz budowanie struktury scenicznych bohaterów całkowicie mnie rozczarowały. Widzowie nigdy, ani razu nie zareagowali śmiechem bądź oklaskami. Muzyka Mozarta pokazała tu znacznie więcej niż same postacie.

Następnego dnia grano *Cyrulika sewińskiego*, pamiętającego jeszcze krakowską dyrekcję E. Michnik i reżyserię S. Żerdzickiego. Mimo, iż spektakl jest kilkanaście lat w eksploatacji trzyma się młodo. Dowcipne sytuacje sceniczne, przy ażurowej scenografii J. M. Jarosiewicz przemieszczanej tak, jak w XVIII w. to robiono należyście bawiąc publiczność. Bez wątplenia lekkości przedstawieniu dodała stylistyczna sprawność batuty gościnnie prowadzącego spektakl S. Wróblewskiego. Wszyscy soliści właściwie pojmowali ducha muzyki Rossiniego. Najbardziej z nich, powabem głosu i kunsztem warsztatu aktorskiego czarowała J. Woś (Rozyna). Zarówno pod względem jakości głosu, jak i techniki nim władania nie mógł podołać się Don Basilio (V. Pankiv). Co z tego, że sumiennie zagrał arię *La calunia e un venticello*, skoro nie towarzyszył temu odpowiedni wyrazowo głos? Pozostali soliści może nie na najwyższe zachwyty, ale na pewno na duże brawa zasłużyli. W spektaklu udział wzięli: A. Biegun (Figaro), R. Minkiewicz

(Almaviva), K. Szozda (Bartolo), M. Gołębiowska-Exner (Berta), A. Wartalski (Fiorello), J. Migala (Oficer), W. Popiołek (Ambroży) i P. Szczepanek (Notariusz). Bardzo dobrze zaprezentował się chór.

Na łamach *Muzyka21* poza spektaklami premierowymi, często publikujemy omówienia przedstawień codziennych, bowiem one są świadectwem poziomu artystycznego teatru. W przypadku Opery Krakowskiej wszystko wskazuje na to, że pod nowym kierownictwem artystycznym poziom zwyżkuje. Orkiestra Iśni dobrze wyważonymi relacjami w grupach poszczególnych instrumentów i świetnie współpracuje ze sceną.

Wilfried Górny

4 Festiwal *Misteria Paschalia*. Już w kwietniu odbędzie się kolejna edycja krakowskiego festiwalu *Misteria Paschalia* ocenianego przez krytykę jako jedno z najważniejszych wydarzeń muzycznych w Polsce. W nastrój misterium Świąt Wielkiej Nocy wprowadzi melomanów cykl koncertów muzyki dawnej trwający od Wielkiej Środy do Poniedziałku Wielkanocnego.

Festiwalowi od początku przyświeca ten sam cel – prezentacja muzyki komponowanej w epokach średniowiecza, renesansu i baroku z myślą o tym szczególnym okresie kalendarza liturgicznego.

„Świeckim” uzupełnieniem festiwa-



Europa Galante
fot. www.europagalante.com

lu był, zakończony w ubiegłym roku, 3. letni projekt prezentujący komplet suit Jana Sebastiana Bacha. Również podczas tegorocznej imprezy, w Niedzielę 8 kwietnia, zabrzmiała muzyka nie związana z Wielkanocą.

W tym roku usłyszymy barokowe dzieła takich mistrzów jak: Scarlatti, Boccherini, de Lalande, Charpentier, Vivaldi, Telemann i Bach w wykonaniu najbardziej utytułowanych zespołów. Festiwal zainauguruje Europa Galante pod dyrekcją Fabia Biondiego. Wystąpią również słynne formacje francuskie: Le Poème Harmonique prowadzona przez Vincenta Dumestre'a i Le Concert Spirituel z charyzmatycznym dyrygentem Hervé Niquet na czele.

W nastrój radości wprowadzą publiczność włoscy muzycy Il Giardino Armonico, którzy przed laty nagraniem *Czterech pór roku* Vivaldiego zrewolucjonizowali postrzeżenie muzyki daw-

nej. Zagra także Accademia Bizantina prowadzona przez Ottavia Dantone.

Tradycyjnie, w Wielką Sobotę wieczorem, na Rynku Głównym w Krakowie odbędzie się widowisko przedstawiające *Misterium Męki Pańskiej*.

Festiwal cieszy się rosnącym zainteresowaniem zarówno mieszkańców Krakowa, jak również licznych turystów polskich i zagranicznych. Otrzymał nagrodę Polskiej Organizacji Turystycznej jako Turystyczny Produkt 2004 r.

Pomysłodawcą imprezy jest Krakowskie Biuro Festiwalowe. W jej promocję angażują się m.in. instytuty kultury, zagraniczne placówki dyplomatyczne oraz ogólnosiwiatowe media.

Szczegóły na www.biurofestiwalowe.pl.

Hubert Rutkowski laureatem Konkursu Chopinowskiego w Hanowerze. Dnia 21 stycznia

2007 r. odbył się finał Konkursu Chopinowskiego w Hanowerze. Do finału zostali zakwalifikowani: Sunghoon Hwang (Korea), Diana Filipova (Bułgaria), Irina Klimina (Rosja), Héléne Tysman (Francja) i Hubert Rutkowski (Polska). Przyznano trzy nagrody-stypendia. Zwyciężył polski pianista – Hubert Rutkowski. Nagrody otrzymali również Irina Klimina i Héléne Tysman. Hubert Rutkowski obecnie jest studentem Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu w klasie mistrzowskiej prof. Jewgenija Koroliova. W 2006 r. zdobył Grand Prix III Konkursu na Projekt Nagraniowy *Zapomniana muzyka polska* Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable; pianista przygotowuje się do nagrania płyty z dziełami Juliana Fontany, ucznia i przyjaciela Fryderyka Chopina.



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

G. Puccini – *Cyganeria*
Akt II, scena zbiorowa
fot. Marty Spil/MET

Boheme Pucciniego. Nieodmienne popularna *Cyganeria* Pucciniego miała w bieżącym sezonie aż 13 spektakli: 3 w listopadzie, 5 w grudniu, 4 w styczniu i transmisja ostatniego – 3 lutego. Orkiestrę prowadziło 3 dyrygentów: Domingo, Crawford i Rizzi. Widziałam i słyszałam (spektakle 3 XI, 5 XII, 31 I i 3 II transmisja): trzy z czterech Mimi (Angela Marambio (debiut w MET), Annę Netrebko i Cristina Gallardo Domas; dwóch Rodolfo – Rolando Villazon i Marcello Giordani; dwóch Marcello – Peter Coleman-Wright, Dwayne Croft; trzy Musetty – Cynthia Lawrence zastępująca planowaną Susannah Glanville, Anna Samuil i Ainhua Artetta; jednego Colline'a Johna Releya; dwóch Schounardów – Aaron St. Clair Nicholson (debiut w MET), Patrick Carfizzi; i jednego Benoit – Paula Plishkę.

Zaden z widzianych czy słyszanych przeze mnie spektakli nie był w 100% zadawalający. Żadna z Mimi nie wzruszyła mnie i nie zachwycała wokalnie. Angela Marambio, soprano spinto z Chile, brzmiała w miarę adekwatnie, a i to nie zawsze. Zbyt dramatyczno-ciemny głos do tej roli, który bardziej „pasował” by mi do którejś z ról Verdiego, albo może w przyszłości do Toski. Za wiele siły w głosie, a góra nienajprzyjemniejsza w barwie i lekko ostra. Brzmiała też nieco za silnie, dźwięcznie „zdrowo”, szczególnie w scenie umierania, a częste sztucznie brzmiące pokasywania nie polepszyły efektu. Anna Netrebko, która śpiewała Mimi tylko w jednym przedstawieniu 5 XII wypadła bardzo rozczarowująco. Sala

oczywiście była nabita do granic możliwości, bo znów na afiszu pojawiły się dwa „magiczne” nazwiska: Netrebko i Villazon. Mimi Netrebko zabrzmiała jak niedopracowana i niedoszlifowana wokalnie rola, której nie powinna być za śpiewać. Zabrakło też wycucia stylu Pucciniego. Głos jest piękny lirycznie z bardzo dobrą górą, ale wypadła parę razy z tempa w *Mi chiamano Mimi*, co akurat pod batutą Domingo jest sporym „osiągnięciem”. Nieco „rozwlekła” interpretacyjnie, co miało pewnie uwierzygodnić chorobę Mimi; trochę problemów z płynnym lirycznym prowadzeniem fraz. Lepiej zaprezentowała się w akcie II, choć nadal była bardzo sztuczna. Była to Mimi niewiarygodnie tragicznie zrozpaczona i zbyt słabowicie łkająca, ale jej *Donde lieta usci* wypadło doskonale i zasłużyła na owacje. W akcie III niestety popadła w zbyt przesadną melodramatyczną afekcję i umierała tak teatralnie, że nie wzruszyła. Piękny, choć zbyt przesłodzony lirycznie głos produkował cudnej urody dźwięki, ale to tyle. Najgorzej jednak wypadła Cristina Gallardo-Domas (31 I). Warto się jednak cofnąć nieco w czasie do spektakli *Madama Butterfly*. Otoż Gallardo-Domas nie była w stanie dośpiewać do końca ostatniego z nich (18 XI). Wedle kulurowych pogłosek, MET podziękowała jej za współpracę. Nie pojawiła się więc jako zaplanowana w programie Mimi w bodaj trzech spektaklach w grudniu, ale powróciła na scenę w styczniu. Widać wynegocjowano udział w tych przedstawieniach z MET. Mimi Gallardo-Domas była lepsza niż jej *Butterfly*, ale to nie

znaczy, że była dobra. Głos dość chwiejno-wibrujący do tego stopnia, że momentami ledwo nad nim panowała. Trudno to mówić o wzruszeniu, kiedy śpiewaczka walczy o techniczną poprawność. Najkorzystniej wypadły liryczne fragmenty w piano, ale to doprawdy za mało by śpiewać tę rolę w MET.

Współcześnie jednym z najlepszych Rodolfo w *Cyganerii* jest bez wątpienia Rolando Villazon. Słyszałam go dwukrotnie: 21 XI i 5 XII i za każdym razem pod batutą Domingo. Nieco słabiej wypadł 21 XI. Był przyjemnie śpiewny i płynny, no i co zawsze podkreślam – śpiewał, a nie wykrzykiwał. Ale tego akurat wieczoru brzmiał jakoś nieprzekonywająco. Rozśpiewał się nieco od aktu II, choć do końca był jakby nieco „wycofany” z roli, bez pasji i większego zaangażowania. 5 XII nareszcie usłyszałam jego głos i talent w pełnej glorii, no i ten Rodolfo był najlepiej zaśpiewaną, jak dotąd, rolą jaką słyszałam w jego wykonaniu w MET. W *Che gelida manina* głos był odrobinę zbyt „przykryty”, a wolumen nieco zbyt mały, ale liryczne piękno frazowania podbito serca widzów, która przerwała spektakl owacją. Od aktu II jednak emocjonalny ciężar dramatu spoczywał na jego barkach, a raczej w jego gardle, bo Netrebko niestety nie okazała się dobrą partnerką. Przy tak przesuniętym punkcie ciężkości, śledziliśmy więc każdy jego ruch i gest. Był znakomity, naturalnie spontaniczny aktorsko. Ogromna i w pełni zasłużona owacja na zakończenie spektaklu. Jeden z najlepiej zaśpiewanych Rodolfo w ostatnich latach.

Marcello Giordaniego słyszałam 31 I w MET i 3 II podczas transmisji radiowej. Nie wypadł dobrze. Podczas krótkiego wywiadu w przerwie transmisji przyznał, że od około tygodnia jest przeziębiony, ale zdecydował się jednak śpiewać. Rozumiem, że nie chciał odwoływać spektakli, ale zabrzmiał do prawdy więcej niż rozczarowująco. W akcie I problemy z intonacją w górze. Dalej było lepiej, ale głos nadal nie brzmiał dźwięcznie, a raczej siłowo-matowo, jakby w zmęczony „prześpiewany” sposób. Może było to wynikiem niedoleczonego przeziębienia, a może efektem podejmowania za wcześniej zbyt ciężkich dramatycznie partii. Czas pokaże.

Marcello pierwszej obsady, Peter Colleman-Wright wypadł średnio. Troszkę „starawa” barwa i za dojrzało ciężkie brzmienie jak na młodego marlarza, ale poza tym był na zupełnie przyzwoitym poziomie. Całkowicie zaskazującą natomiast owację od widowni zebrał Dwayne Croft (31 I). To niewykłej klasy śpiewak i jak dotąd jeszcze nigdy mnie nie zawiodł bez względu zresztą na to co śpiewał – Pucciniego, Verdiego czy Mozarta.

Obaj Panowie w partii Shaunarda – urodzony w Brytyjskiej Kolumbii Aaron St. Clair Nicholson i Patrick Carfizzi pozostawili po sobie jak najbardziej korzystne wrażenia. Gorzej było z rolą Musetty. W pierwszej obsadzie rolę tę śpiewać miał brytyjski sopran Susannah Glanville. Zniknęła jednak „tajemniczo” po próbie generalnej. Ponoć jej wokalne umiejętności (to znów wedle kulaarowych pogłosek) zaprezentowane podczas prób, nie zachwyciły dyrekcji MET. Jej nazwisko wydrukowano już jednak w programach więc zastępstwa ogłaszano przed kurtyną tuż przed rozpoczęciem spektaklu. 21 XI ułyszałam więc Cynthią Lawrence i była to jedna z najgorzej zaśpiewanych partii Musetty jakie wogóle słyszałam. Skrzekliwa, ostra, „jędzowata” barwa, krzykliwe vibrato, drżący i na siłę wypchnięty głos w górze, nieprzyjemnie hałaśliwa w ensemblach. Kolejną niesatysfakcjonującą Musettą był debiutujący w MET rosyjski sopran Anna Samuil (5 XII). Za ostro rozwibrowany głos, wyraźne nieswoje czuła się w roli, była więc spięta i sztuczna w rozflirtowaniu. Dopiero Ainhoa Artetta (31 I) jak zwykle dała prawdziwie wielki popis wokalnie-aktorski. Pysznie się bawiła razem z widownią w akcie II w *Quando me'n vo*, a w ostatnim – jej ruch sceniczny, ogromne wczucie się w partię dosłownie ściągało na jej osobę oczy widowni. Ogromne brawa. To obecnie chyba najlepsza Musetta na świecie.

Bardzo duże brawa otrzymał też ode mnie John Releya, który jako Colline „obsłużył” wszystkie spektakle *Boheme* tego sezonu. Vecchia Zimarra była liryczno-melancholijna, ale zaśpiewana prawdziwie pięknym, dźwięcznym, głębokim głosem. Releya jest poza tym jednym z tych współczesnych basów, które poza sporą mocą i głębią głosu dobrze prezentują się na scenie i

brzmia wystarczająco młodo do partii młodego filozofa. Lubię go w tej roli. Brawo!

Paul Plishka jak zwykle rozbawił widownię w roli Benoit, którą od lat ma dopracowaną do perfekcji, ale za każdym razem brzmi świeżo i spontanicznie.

Do oceny pozostali więc dyrygenci. Zacznę od Carlo Rizzi. Jeśli napiszę, że mi specjalnie nie przeszkadzał i nie irytował moich uszu – będzie to komplement. Nie był to jednak ani dobrze, ani stylowo zagrany Puccini.

Placido Domingo coraz bardziej wzbudza moje uznanie jako dyrygent. Pod jego batutą partytura *Boheme* zabrzmiała z ogromną gracją detalu, eleganco, z dużym wyczuciem stylu i gdzie trzeba sprężyście dramatycznie. To było wręcz symfoniczne, płynne wykonanie z wyrażeniem uwypuklonymi „pokładami” melodycznymi, które czasem umykają i dyrygentom i naszej uwadze. Domingo zaferował więc nam pełne, soczyste i przestrzennie dźwięczne brzmienie orkiestry. Nigdy nie popadł w sentymentalną, przestodzoną melodramatycznie rozlewność. Były więc i te „zmysłowe” fragmenty, była też wspaniała „gęstość” i bogactwo barw. Domingo grał i śpiewał muzykami orkiestry MET jak zwykle z wielkim wyczuciem na śpiewaków, których wspomagał na wszelkie sposoby. Co więc zdziwiło nie tylko mnie, ale większość obecnych na sali, to poedyncze bu... dla Domingo przed rozpoczęciem aktu III i IV oraz na koniec spektaklu 5 XII. Zagłuszyły je jednak szybko ogromne brawa. Owe bu... dobiegały z lewej strony najwyższego poziomu MET i według mnie była to jakaś prywatna vendetta, bo żeby nie wiem jak krytycznie potraktować jego występ jako dyrygenta, z całą pewnością bardzo dobrze zagrał partyturę *Boheme*. Co zresztą potwierdziło zachowanie muzyków orkiestry, którzy też bili mu brawo na zakończenie spektaklu. Późniejsze relacje w prasie, również potraktowały ów indywidualny „wyskok” jako coś zupełnie niezrozumiałego.

Podsumowując: gdyby mi przyszło „skomponować” zupełnie dobrą obsadę *Boheme*, dysponując jedynie wokalistami obsadzonymi w tej operze w bieżącym sezonie w MET wyglądała by ona tak: Rodolfo – Rolando Villazon, Musetta – Ainhoa Artetta, Marcello – Dwayne Croft, Schaunard – Aaron St. Claire Nicholson, Colline – oczywiście John Releya, dyrygent – bez wątplenia Placido Domingo.

Niestety zabrakło by Mimi, musiałabym więc sięgnąć po „zastępstwo”. Moim zdaniem znakomicie współbrzmiałaby z głosem Villazon Hei-Kyung Hong.

Cavaleria rusticana Mascagniego. 10 spektakli *Rycerskości wieśniaczej* i *Pajaców* bieżącego sezonu podzielono w MET na dwie serie: 4 w październiku i 1 w listopadzie z tzw. pierwszą obsadą oraz 2 w styczniu i 3 w lutym – z drugą.

Widziałam obie obsady i słyszałam

transmisję radiową (10 II), która była jednocześnie ostatnim spektaklem w tym sezonie.

W pierwszej obsadzie *Rycerskości wieśniaczej* na jesieni śpiewali: Turridu – Franco Farina, Santuzza – Maria Guleghina, Mamma Lucia – Jane Bunnell, Alfio – Ambrogio Maestri, Lola – Tamara Mumford. W *Pajacach* natomiast: Tonio – Lado Ataneli, Canio – Salvatore Licitra, Nedda – Patricia Racette, Beppe – Tony Stevenson, Silvio – Dwayne Croft. Wszystkimi spektaklami znakomicie dyrygował Marco Armiliato.

Tradycyjnie wystawiany podczas jednego wieczoru „mariaż” obu oper zawsze cieszy się popularnością wśród widowni, a do atrakcyjności spektakli przyczynia się zapewne produkcja z 1970 r. autorstwa Franco Zeffirelliego, w której „zatrudniono” 2 konie i osiołka.

Po raz pierwszy połączenie obu oper podczas jednego wieczoru zaprezentowano w MET 22 XII 1893 r. z obsadą takich legendarnych gwiazd opery jak: Nellie Melba (Nedda), Fernando De Lucia (Canio), Emma Calve (Santuzza) i Francesco Vignas (Turridu).

Dwaj główni bohaterowie *Rycerskości* – Guleghina i Farina zrobili zupełnie dobre wrażenie, choć możnaby oboje „oskarżyć” o przesadę ekspresyjną i popisy mocy głosu. O ile głos Guleghiny poza tym był poprawny technicznie, o tyle Farina niestety miał problemy z dokładnością intonacyjną. Więcej było w ich wykonaniu pasji niż elegancji frazowania czy niuansów interpretacyjnych. Nie zawsze też zwracali uwagę na partnera wokalnego i nawet na dyrygenta, a Marco Armiliato doprawdy prowadził orkiestrę MET z wielkim wyczuciem i szalenie stylowo.

Więcej szczęścia miały *Pajace* bowiem para Patricia Racette i Dwayne Croft popisała się prawdziwie dużą elegancją wokalną bez przesady w ekspresji. Salvatore Licitra jako Canio nie miał najlepszego wieczoru. Sporo napięcia w głosie, który na szczęście „rozśpiewał się” w miarę upływu czasu na scenie. Bardzo dobre wrażenie wywarł Ambrogio Maestri jako Alfio; lirycznie słodko zabrzmiał w moich uszach głos Tony'ego Stevensona w roli Beppe, a reszta ról była na poprawnym, dobrym poziomie, choć bez większych niespodzianek.

26 stycznia rozpoczęła się druga seria podwójnych spektakli w MET. Wedle planu partię Canio miał znów zaśpiewać Salvatore Licitra, a Frank Portetta otrzymał partię Turridu. Niestety zachorował, a na jego zastępcę zgłosił się Salvatore Licitra śpiewając partię tenora w obu przedstawieniach drugiej serii. Jest to godny odnotowania przypadek, ponieważ tylko 6 tenorów przed nim śpiewało obie partie podczas tego samego wieczoru w MET, a Licitra jest oprócz tego pierwszym, którego występ w podwójnej obsadzie był transmitowany przez radio (10 II). Pierwszy raz w obu tych operach zaśpiewał Thomas Salignac 3 IV 1901 r. podczas występów w MET w Bostonie. Kolejny tenor obu partii to Herman Jadlowker,

P. Mascagni – *Rycerskość wiesziacza*
scena zbiorowa
fot. MET



który śpiewał i Turridu i Canio też na wyjazdowym tournée MET w Louisville, Kentucky 30 IV 1910 r., a później powtórzył sukces 22 III 1911 r. już w nowojorskiej MET. Następnym w kolejności był Frederic Jagel 14 IV 1934 r. podczas matinée, kiedy to po obu operach zaprezentowano scenę szaleństwa z *Lucji z Lammermoor* z udziałem Lily Pons i Ezio Pinzy, oraz 12 I i 13 II 1935 r. 16 lat później podjął się tego zadania Kurt Baum – 13 III 1951 r. Następny spektakl z jednym tenorem w obu operach to przedstawienie MET zorganizowane na Lewischin Stadium 9 VIII 1966 r., a tenorem był nikt inny tylko Placido Domingo, który w samym domu operowym MET zaprezentował obie te partie ponownie dopiero po 12 latach, 5 i 11 IV 1978 r. Spektakl z 5 IV transmitowany był przez telewizję. Dyrygował James Levine, a u boku Domingo wystąpiły Tatiana Troyanos (Santuzza) i Teresa Stratas (Nedda). Ostatnim tenorem, który podjął się obu tych ról w MET był Ermanno Mauro, którego usłyszano w Nowym Jorku w 5. spektaklach 7, 10, 16, 19 XI i 13 XII 1988 r.

Warto w tym miesiącu przypomnieć, że chociaż nie była to podwójna rola, Wiesław Ochman śpiewał partię Turridu w MET 7 razy w 1978 r. (4 spektakle w styczniu i jeden w lutym).

Widziany przeze mnie spektakl 7 II sprawił mi szalenie miłą niespodziankę. Ogromna energia i ekspresja tak u śpiewaków jak i w brzmieniu orkiestry. To od lat jedno z najlepszych przedstawień obu oper.

Naturalnym „żywołem natury” okazała się Dolora Zajick w partii Santuzzy. Rewelacyjna dramatyczno-ekspresyjnie i wokalnie. Ogromna owacja przed kurtyną. Całkiem dobrze, choć w bardziej stonowany sposób zabrzmiał Mark Delavan jako Alfio. Spodobaly mi również głosy obu Pan w partiach Mama Lucia – Jane Bunnell i Lola – Sandra Piques Eddy. Salvatore Licitra, śpiewający Turridu, a po przerwie Canio w *Pajacach* nie był ani przez moment subtelny, ale emocjonalny ładunek obu ról trochę usprawiedliwiał brak niuansu i detalu. Moc i barwa jego głosu dopraw-

dy godna jest podziwu; naturalne umiejętności aktorskie też należy zaliczyć na jego plus. Co mnie najbardziej „martwi” to niedopracowanie kontroli operowania głosem tak w wolumenie jak w poprawności intonacyjnej. Brzmi więc trochę zbyt „naturalnie” bez finezji i w nieprzewidywalny sposób. Raz znakomicie, a za chwilę problematycznie, czasami nawet w dość mało oczekiwanych miesiącach. Trochę to taki niedoszlifowany kamień szlachetny, którego błysk widać już w sposób oczywisty, ale całe piękno barwy i blasku jest jeszcze schowane pod warstwą wymagającą dalszej pracy szlifierza.

Kto wie – może w przyszłości, gdy osiągnie prawdziwe szczyty sztuki wokalnego, z tezą w oku będę wspominała początki jego kariery. Ogólnie w obu przedstawieniach wywarł na mnie bardzo korzystne wrażenie, pomimo owych techniczno-intonacyjnych niedopracowań. *Ridi Pajaccio* zaprezentował nam bez końcowego łkania, a ładunek emocjonalny był na najwyższych obrotach. Najatrakcyjniej zabrzmiał podczas transmisji radiowej, zresztą podobnie jak reszta biorących udział w tym spektaklu wokalistów.

Lado Atanelli, który przywitał nas w monologu Tonia w Prologu *Pajaców* ma

bardzo wielkiej urody głos, ale moim zdaniem niewystarczająco dramatycznie głęboko-soczysty akurat do tej partii. Tony Stevenson (ponownie w roli Beppe) i Russell Braun (Silvio) zebrali wiele braw za bardzo dobre wykonanie ról.

Znakomite wrażenie w partii Neddy zrobiła na mnie Krassimira Stoyanova. Młodo dźwięcznie brzmiący głos o ładnej barwie; bez najmniejszych technicznych trudności, z wielką łatwością wykonywał wszelakie tryle i ozdobniki w eleganckiej wokalnie *Stridono lassu*. Okazała się też być całkiem dobrą aktorką. Owacja przed kurtyną. Brawo! Doprawdy znakomicie dopasowana do jej temperamentu i głosu rola. W 2001 r. pisałam o bardzo udanym debiucie tego bułgarskiego sopranu w MET w roli Trawiaty, ciesząc się więc z jej powrotu i kolejnego sukcesu.

Na zakończenie pozwolę sobie przywołać do Państwa pamięci przesywający do szpiku kości krzyk jednej z wiesziaczek: „Zabito Turrido!”. Otóż krzyczeń w MET też nie każdy może. Akurat do tej króciutkiej roli przesłuchuje się śpiewaczki i wybiera tę, której krzyk jest najbardziej ekspresyjny w mocy. A więc brawo dla Lindy Mays! Prawdziwie rozdarła nasze serca w tragicznym zakończeniu miłosnego „czworokąta” na Sycylii. 🍷



R. Leoncavallo – *Pajace*
Salvatore Licitra
fot. MET



Nelson Freire

brazylijski król fortepianu

Marcin Zgliński

Nelson José Pinto Freire urodził się 18 października 1944 r. w miejscowości Boa Esperança w stanie Mato Grosso, jako najmłodszy z pięciorga rodzeństwa. Jak to bywa często w przypadkach późniejszych wybitnych muzyków, jego talent objawił się bardzo wcześnie – trzyletni brzdąc wystukiwał ze słuchu na klawiaturze znane melodie. Pierwszych instrukcji udzielała mu starsza siostra, jednak szybko okazało się, iż dla dalszego rozwijania talentu matkę „Nelsinho” musi przenieść się do Rio de Janeiro. Tam edukację malca podjęli Nise Obino, a następnie Lucia Branco. Ta ostatnia była uczennicą belgijskiego wirtuoza i kompozytora Arthura de Grefa, ucznia Liszta. Wykształciła całą plejadę pianistów brazylijskich, w tym laureata II nagrody VII Konkursu Chopinowskiego, Moreirę-Limę. Postępy w przyswajaniu sztuki pianistycznej były tak szybkie, że już jako pięcioletek Freire podczas pierwszego w życiu koncertu mógł grać m.in. *Sonatę A-dur KV 331* Mozarta. W 1957 r. niespełna trzynastoletni pianista wystartował w I Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Rio de Janeiro. Konkurs ten został zorganizowany przez Aleksandra Sienkiewicza, polskiego pianistę, ucznia Józefa Turczyńskiego, osiadłego w Brazylii w czasie wojny. Wysoką rangę przedsięwzięcia zapewniać miał skład jury, gdzie obok Marguerite Long, Guiomar Novaes i Lili Kraus zasiadł także Henryk Sztompka. Freire, który w finale wykonał *Koncert „Cesarski”* Beethovena ostatecznie uzyskał siódmą nagrodę. Był to ogromny sukces, zarówno ze względu na wiek, jak i na bardzo silną konkurencję – poza zwycięzcą, Alexandrem Jennerem, w konkursie udział wzięli m.in. Tamas Vásáry, Augustin Anievas, Siergiej Doreński, Michaił Woskriesieński, Arthur Moreira-Lima i nasz Edwin Kowalik, który otrzymał nagrodę szóstą.

W 1959 r. prezydent Brazylii Juscelino Kubitschek przyznał młodemu wirtuozowi państwowe stypendium, dzięki czemu mógł wyjechać na dalsze studia do Europy. Podobnie jak w przypadku innej przyszłej gwiazdy pianistyki z sąsiedniej Argentyny, trzy lata starszej Marthy Argerich, celem okazał się Wiedeń. O ile Argentynka w stolicy Austrii i Salzburgu pobierała lekcje u Friedricha Guldy, o tyle młody Brazylijczyk uczył się u pedagoga Guldy, Brunona Seidhofera (w 1959 r. Argerich brała udział w jego kursach mistrzowskich). Oboje muzyków połączy duchowe pokrewieństwo, przyjaźń i owocna współpraca – ich produkcje na dwa fortepiany lub cztery ręce będą później stanowić niepowtarzalne zjawisko.

Wiedeński debiut piętnastoletniego Nelsona w tamtejszej Akademii Muzycznej okazał się sensacją – zwłaszcza, że miast stosownych dla tego wieku wirtuozowskich parafraz wybrał dzieło tak trudne i wymagające interpretacyjnie jak *Sonata fis-moll* Brahmsa.

Na przełomie lat 1950. i 60. Freire

rozpoczął nieprzerwanie rozwijającą się do dziś międzynarodową karierę koncertową, choć jednocześnie „sprawdzał się” w konkursach. W 1964 r. wygrał konkurs Vianna da Mota w Lizbonie, w kolejnym zaś roku w Londynie przyznano mu Medal Dinu Lipattiego. Ciekawe jednak, iż nie zaryzykował udziału w imprezach najbardziej prestiżowych, choć miał ku temu odpowiedni wiek: nie wystartował w Konkursie Czajkowskiego w 1962 r. (gdzie musiałby się zmierzyć m.in. z Władimirem Aszkenazym i Johnem Ogdonom) ani w 1966 r. (byłby rywalem Sokolowa), w Konkursie Van Cliburna w 1962 r., ani w 1966 r., wreszcie w konkursie Chopinowskim w 1965 r. (tu musiałby stanąć w szranki z Marthą Argerich i rodakiem Moreirą-Limá). W 1968 r. dał pierwsze koncerty w Wielkiej Brytanii, zaś w 1970 r. odbył się jego debiut w USA (z Filharmonikami Nowojorskimi grał *IV Koncert* Rachmaninowa). Nie ma chyba ważniejszego ośrodka muzycznego na świecie, w którym by jeszcze nie występował. W ostatnich tylko sezonach dał się usły-

szyć m.in. w Amsterdamie, Brukseli, Genewie, Paryżu, Rzymie, Madrycie, Monachium, Lizbonie, Rio de Janeiro, Tokio, Zurychu, Nowym Jorku, San Francisco, Filadelfii oraz Montrealu. Koncertował z większością renomowanych orkiestr i takimi kapelmistrzami jak Pierre Boulez, Eugen Jochum, Lorin Maazel, Rafael Kubelík, Seiji Ozawa, Charles Dutoit, Kurt Masur, André Previn, David Zinman, Václav Neumann, Valery Gergiev, Gennady Rozhdestvensky, John Nelson czy Rudolf Kempe. O ile koncertuje intensywnie – dając rocznie ok. 40-50 występów, o tyle przez lata nagrywał dramatycznie mało. Pierwszych nagrań komercyjnych dokonał w 1968 r., ale od tego czasu nowości pojawiały się rzadko. Można zrozumieć tę postawę – to nie jedyny wielki artysta, dla którego fonogram nie jest w stanie oddać żywej, „organicznej” atmosfery wykonania przed publicznością. Na szczęście od 2001 r. Freire jest związany kontraktem z Deccą i od tego momentu zaczął nagrywać dość regularnie.



Nelson Freire
fot. Decca

wagę między tym co intelektualne, a tym co spontaniczne i zmysłowe. Taka postawa znakomicie odpowiada muzyce tych kompozytorów, w której łączą się pierwiastek romantyczny i klasyczny, gdzie będąc wirtuozem, nie można zapomnieć o pięknie tonu, naturalności frazowania, gdzie trzeba być jednocześnie poetyckim i szlachetnym, dramatycznym i filigranowym, prostym i wyrafinowanym. Freire to potrafi, dlatego też szczególnie pięknie – jak mi się wydaje – interpretuje Schumanna. Jego wydana niedawno płyta z *Karnawalem*, *Scenami dziecięcymi*, *Papillons* i *Arabeską* waleń to potwierdza. Interpretacje te śmiało stawiam obok tych, które dotąd były mi najbliższe – Kempfa, Andy, czy Jegorowa. Ostatnio opublikowany album z *Koncertami* Brahmsa (z Orkiestrą Lipskiego Gewandhausu i Riccardo Chailly) zawierający „żywe” nagrania koncertowe został przyjęty przez krytykę entuzjastycznie i – słusznie – porównany do pomnikowych interpretacji Gilelsa/Jochuma czy Fleischera/Szella. To Brahms w prawdziwie wielkim, monumentalnym i szlachetnym zarazem formacie. Jakże inny od ostatnio wydanych przez Hyperion nagrań Hamelina, przecież też fascynujących. Cóż jednak, wydaje się, iż Hamelin jest bardziej pianistą niż muzykiem, zaś Freire całkiem odwrotnie. W najbliższym czasie do dyskografii brazylijskiego pianisty właśnie dołączyła płyta z *Sonata* Beethovena, ale apetyt melomanów z całego świata będzie z pewnością rósł wraz z jedzeniem. Choćby, pamiętając piękne wykonanie *Koncertu f-moll* Chopina w Filharmonii Narodowej z jesienia 1999 r., chciałoby się mieć w ręce płytę z parą *Koncertów*. 10

Freire bez wątpienia należy do „ekstraklasy” pewno jakiejś setki żyjących pianistów o nazwiskach powszechnie rozpoznawalnych wśród melomanów całego świata. Co jednak nie znaczy, iż zalicza lub kiedykolwiek zaliczał się do jeszcze bardziej elitarnego, dającego się policzyć na palcach ręki (góra – para rąk) klubu żywych legend, o nazwiskach rozpoznawalnych przez laików nie słuchających muzyki klasycznej, jak obecnie Argerich, Pollini, czy Zimerman. Można się zastanowić co jest tego powodem – czy obiektywnie nieco gorsza jakość produkcji pianistycznych, gorsza technika, czy może mniej magnetyczna osobowość? Obiektywnie rzecz biorąc właściwie żaden z wymienionych powodów zdecydowanie nie wchodzi w grę, można bowiem spokojnie rzec, iż grę Freire cechuje obecnie dojrzałe mistrzostwo. Powodem jest najpewniej owa długoletnia absencja na rynku fonograficznym. Zresztą jego nagrania są oceniane przez krytykę bardzo wysoko – płyta z *Preludiami* Chopina (CBS) została wyróżniona Nagrodą Edisona zaś wydana w 2002 r., płyta z recitalem chopinowskim (Decca) otrzymała Diapason d’Or, Grand Prix de l’Académie Charles Cros, Choc du Monde de la Musique. W istocie drugi z krążków, obok m.in. *Sonaty h-moll* zawiera jedno z najlepszych dostępnych dziś nagrań *Etiud* op. 25, łączące znakomitą technikę, nieskazitelną precyzję artykulacji z wyjątkowo poetycką aurą, świetnym wyczuciem barwy dźwięku. Z ostatnio wydanych frapująca jest kolejna płyta, gdzie pianista wykonuje *Etiudy* op. 10, a także *Barkarolę* i *Sonate b-moll*. Tu znowu tempa są szybkie, ale nie zagonione – wielu wirtuozów grało i gra to szybciej, choć nie zawsze lepiej. Jednakże jak w przypadku wie-

lu dawnych mistrzów klawiatury słuchacz może delektować się komfortem ewidentnego naddatku techniki. Freire należy bowiem do pianistów, którzy posiadają wrodzoną, naturalną techniczną łatwość, jednak z reguły tego daru nie nadużywa. Być może zbyt często tłumi też (w przeciwieństwie do Argerich) swój latynoski temperament (a przecież u progu kariery został okrzyknięty przez amerykańską krytykę „huragmem”), choć chyba raczej trzeba powiedzieć, iż umie odnaleźć równo-



Nelson Freire
fot. Decca

Marzę o przyjeździe do Polski



R. Wagner – *Walkira* (Festiwal w Bayreuth, 2006)
Adrienne Pieczonka (Zyglinda)
fot. Bayreuther Festspiele GmbH/Jörg Schulze

zwierza się kanadyjska diva operowa Adrienne Pieczonka

W ostatnich latach świat operowy zwrócił baczną uwagę na kanadyjski sopran Adrienne Pieczonkę. Ta utalentowana artystka występowała już na najważniejszych scenach operowych świata, poprzez Europę, Amerykę i Azję. Jej piękny i dynamiczny sopran mogli usłyszeć widzowie od Wiednia przez Londyn, Salzburg, Toronto, Buenos Aires, do Los Angeles. Dwa lata temu debiutowała w nowojorskiej MET, zaś w zeszłym roku po raz pierwszy znalazła się na deskach Festspielhaus w Bayreuth. Współpracowała z wieloma wybitnymi dyrygentami. Po wielu latach tułaczki, mieszkając w różnych miastach Europy, głównie w Wiedniu i Londynie, zdecydowała wraz z rodziną przenieść się na stałe do Toronto. Dzięki temu miejscowa publiczność ma okazję częściej oglądać kanadyjską artystkę w jej najlepszych rolach. We wrześniu 2006 r. śpiewała partię Zyglindy w pierwszym kanadyjskim *Pierścieniu Nibelunga*.

Kanada jest krajem wielokulturowym. Jakie są pani powiązania z Polską?

Mój ojciec Waldemar Pieczonka urodził się w Łękach Górnych, małej miejscowości 60 km od Krakowa. Tuż przed wojną, wraz z rodziną wyemigrował do Kanady. Miał wtedy osiem lat. Studiował na uniwersytecie McMaster w Hamilton, gdzie zrobił doktorat z fizyki ze specjalnością komputerową. W latach 1960-64 pracował w prestiżowej firmie IBM w małej miejscowości Poughkeepsie w stanie Nowy Jork. Tam się urodziłam, ale wkrótce rodzina wróciła do Kanady, do rodzinnego Burlington, w pobliżu Toronto.

Jak zaczęła się pani przygoda z operą?

Atmosfera w domu była raczej naukowa. Myślę, że rodzinie marzyła się moja kariera uniwersytecka, ale uwielbiałam śpiewać. Gdy miałam 14 lat, rodzice zabrali mnie do pobliskiego Hamilton na przedstawienia *Trubadura*, wystawianego w ramach Italia Festival. Wiedziałam już wtedy, że chcę być artystką operową. Brałam prywatne lekcje śpiewu, należałam do szkolnego chóru w Burlington. Po ukończeniu szkoły średniej, próbowałam dostać się na Wydział Wokalny uniwersytetu toron-

tońskiego, ale moje podanie odrzucono. Kilka lat później, w 1985 r., po ukończeniu szkoły muzycznej w Western University w ontaryjskim Londynie, próbowałam raz jeszcze mojego szczęścia. Tym razem przyjęto mnie do Szkoły Operowej uniwersytetu w Toronto. Moją nauczycielką została Mary Morrison, przed laty znakomity sopran związany z Canadian Opera Company. W tym roku moja Maestra obchodzi 80. lecie urodzin. Zawdzięczam jej wiele. Na początku nie wiedziałam, jaki rodzaj głosu posiadam i prowadzono mnie jako mezzosopran. Morrison przekonała mnie, że jestem sopranem. Pracowała nad otwarciem górnych dźwięków, z którymi miałam problemy, dała mi też solidną bazę techniczną. Jesteśmy nadal w stałym kontakcie. Przyjechałam nawet specjalnie, aby wraz z innymi sławnymi studentami, wystąpić na jej koncercie-benefisie z okazji urodzin. Maestra jest cudowną osobą, bardzo cierpliwą i taktowną. Poświęca wiele czasu studentom, jednakowo traktuje początkującego i operową gwiazdę.

Jak potoczyły się pani losy po ukończeniu Szkoły Operowej?

Każdy śpiewak na początku boryka się z wieloma trudnościami. Byłam wtedy bardzo młoda, niedoświadczona,

przez długi czas nie mogłam wystartować z moją karierą. Mając po części słowiańską duszę, jestem osobą upartą, zdyscyplinowaną i cierpliwą. W latach 1986-88 przejęto mnie do chóru Canadian Opera Company, potem debiutowałam w małej roli Zesłanki w *Katarzynie Izmaïłowej* Szostakowicza. Kanadyjski zespół operowy zaproponował mi przyjęcie do Studia Operowego, gdzie mogłam uczyć się nowych ról i występować na scenie w mniejszych partiach. Jednocześnie Canadian Council przyznała mi subwencję w wysokości 14 000 dolarów na studia w Europie. Zdecydowałam się szukać szczęścia po drugiej stronie oceanu i wyładowałam w Londynie. Znalazłam tam mały pokój i zaczęłam studia wokalne u Very Rozsa, rodem z Budapesztu, znanej profesor śpiewu. Wcześniej studiowała u niej Kiri te Kanawa. Rozsa wydobyla ze mnie moją artystyczną osobowość, poprawiła intonację i dykcję. Pracowałyśmy nad interpretacją różnych partii oraz nad ich stroną aktorską. Pomogło mi to w zdobyciu pewności siebie. Zaczęłam wierzyć w swój talent. Każdy artysta oprócz talentu i solidnej techniki, potrzebuje odrobiny szczęścia. Moim była uwaga, którą zwrócił na mnie Sir Georg Solti i zapro-

ponował mi niewielką partię sopranową Damy w nagraniu studyjnym *Czarodziejskiego fletu*. Płyta uzyskała doskonałą recenzję, moje nazwisko powtarzano w kręgach operowych. Jednocześnie zdobyłam pierwsze nagrody na kilku konkursach wokalnych w Holandii i we Francji. Agenci zaczęli pytać się o mój telefon. Jednym z nich był Eberhard Waechter, znany baryton, a wówczas dyrektor Volksoper w Wiedniu. Zaimponowałałam mu podczas przesłuchania i natychmiast zaangażował mnie do swojego zespołu.

Myślę, że to był dla pani wielki skok i początek obiecującej kariery?

To prawda, ale ten okres mojego życia często określałam jako „lata niewolnicze”. Zamieszkałam w Wiedniu. Musiałam opanować język niemiecki, gdyż większość pozycji w Volksoper śpiewana jest w tym języku. Musiałam też szybko pracować nad repertuarem. Śpiewałam wiele partii, między innymi Hrabinię w *Weselu Figara*, rolę Donny Anny i Elwiry w *Don Giovannim*, Tatianę w *Eugeniuszu Onieginie* i Lizę w *Damie Pikowej*. Czasami z sentymentem wracam do tego okresu – w tym czasie czułam się samotną, z dala od rodziny i przyjaciół, w obcym mieście. Ciężko pracowałam nad rolami, ale ten wręcz nieludzki wysiłek owocuje teraz, bowiem nadal śpiewam te partie. Po kilku latach pracy w Volksoper, w 1991 r., zostałam zaangażowana do wiedeńskiej Staatsoper, gdzie kontynuowałam pracę nad poszerzeniem repertuaru. Wiedeński system operowy, trzymający śpiewaka na kontrakcie i w ciągłym pogotowiu, nie pozwala na pracę z innymi zespołami operowymi, czułam się jak na uwięzi. Poza tym Wiedeń na dłuższą metę męczy atmosferą prowincjonalnego miasta. Chciałam nowych kontaktów, poszerzenia horyzontów myślowych, dalszych podróży. Dlatego w 1995 r. wróciłam do Londynu, mając już kilka propozycji na Festiwalu w Glyndebourne.

Dla wielu operowych fanów pani nazwisko wiąże się z operami Wagnera i Straussa...

Podczas studiów w Toronto, miałam niewiele okazji do zetknięcia się z muzyką tych kompozytorów. Obawiałam się nawet, że nie będę lubiła Wagnera. Mówiłam z odrobiną lekceważenia: „Wagner – schmagner”. Opery Wagnera kojarzyłam z cwałującymi Walkiriami, w hełmach, z włóczykami oraz wielogodzinnymi spektaklami. Zmieniłam pogląd kiedy Staatsoper w Wiedniu zaproponowała mi pierwszą wagnerowską partię Frei w *Złocie Renu*. Zaczęłam bliżej przyglądać się muzyce, zauważać motywy wiodące, odkrywać Wagnera na nowo. Następną wagnerowską rolą była Ewa w *Śpiewakach norymberskich*, która została moją ulubioną operą. Potem przysłała Zyglinde w *Walkirii*, Elżbieta w *Tannhauserze*. Tą ostatnią otwierałam wyremontowaną La Scapę. Obsadzano też mnie w operach Richarda Straussa: *Ariadna auf Naxos*, *Arabella* oraz jako Marszałkowa w *Kawalerze srebrnej róży*. W tej partii debutowałam na Festiwalu w Salzburgu.

Ukoronowaniem pani wagnerowskiej kariery był debiut w sierpniu br. w partii Zygliny w „Pierścieniu Nibelunga” w Bayreuth. Recenzje były entuzjastyczne. Gazeta Die Zeit określiła panią „jako Zyglinde naszych czasów”. Jak doszło do tego wydarzenia?

Bayreuth jest magnesem dla wielu wielbicieli muzyki Wagnera. Wystarczy powiedzieć, że Festiwal może sprzedać tylko 50 tysięcy biletów w sezonie, a składanych jest pół miliona podań. Kilka lat wcześniej próbowałam mieć przesłuchanie w Bayreuth przez nestora Wofgangą Wagnera, ale nic z tego nie wyszło. Może zawiodły mnie nerwy. Kilka lat później, 86. letni wnuk wielkiego kompozytora przyjechał do Monachium, do Bawarskiej Opery, aby zobaczyć mnie w partii Tatiany. Widocznie musiałam zrobić na nim pozytywne wrażenie, gdyż otrzymałam zaproszenie do zaśpiewania partii Zygliny w nowej inscenizacji festiwalowego *Pierścienia* w sezonie 2006. Początkowo reżyserem miał być znany duński filmowiec Lars von Trier, ale w wyniku konfliktu z Wofgangiem Wagnerem, dyrektorem Festiwalu, zrezygnowano z jego koncepcji, powierzając inscenizację Tankredowi Dorstowi. Nie miał zbyt dużo czasu, aby przygotować w detalach nową inscenizację. Podczas prób, które rozpoczynają się rok wcześniej, rodzina Wagnerów stwarza artystom przyjazną atmosferę. Po przybyciu na Zielone Wzgórze i powitaniu z wszystkimi członkami rodziny, otrzymałam bukiet kwiatów i zaproszenie na rodzinny obiad, na którym podano świetnie przyrzą-

Adrienne Pieczonka
 fot. Johannes Itkovits



Czytelnikom

Ad H



dzoną wołowinę, ze szparagami oraz czerwone wino. Wolfgang Wagner jest zaangażowany w każdy aspekt Festiwalu, był obecny na wszystkich próbach, często rozmawiał z zespołem technicznym i muzykami. Nogi mi się ugęły, gdy podczas pierwszej próby znalazłam się na scenie, na której przede mną śpiewało tylu legendarnych artystów. Jak panu wiadomo, kanał orkiestrowy w Festspielhaus jest zakryty, więc muzyka uderza śpiewaka na scenie z siłą huraganu. Moi koledzy-weterani ostrzegali mnie odnośnie tego efektu, aby nie starać się przekrzyknąć orkiestry, lecz delikatnie położyć głos na fali muzycznej, gdyż akustyka audytorium jest doskonała i głos oraz orkiestra są zbalansowane.

Atmosfera tego małego bawarskiego miasteczka także przypadła mi do gustu w odróżnieniu od chłodnego i snobistycznego Salzburga. Często po próbach, z kolegami-artystami szliśmy do pobliskiej knajpki na piwo z obwarzankami. Tutejsi mieszkańcy, witali nas zawsze entuzjastycznie. Także współpraca z orkiestrą i zespołem technicznym była doskonała. Orkiestra i chór składa się z najlepszych muzyków świata, którzy chcą tutaj występować w imię muzyki Wagnera, często za znacznie niższe honoraria.

Jak była reakcja publiczności po pani debiucie na Festiwalu wagnerowskim?

Tego momentu nigdy nie zapomnę. Publiczność festiwalowa jest bardzo wybredna i często reaguje emocjonalnie. Po moim debiucie w *Walkirii* oklaski trwały 30 minut. Myślę, że w tym momencie całe moje życie, moje zmagania przesunęły się przed oczyma jak niemy film. Takich momentów w życiu jest niewiele i są to niezapomniane chwile. Myślę też, że Wolfgang Wagner był zadowolony z moich występów, gdyż po ostatnim przedstawieniu przyszedł do mnie osobiście z gratulacjami, oświadczając, że zobaczymy się za rok. Oznacza to przyjęcie do rodziny festiwalowej oraz kontrakt na następne sezony.

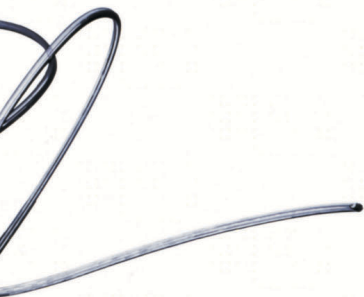
Zaraz po debiucie w Bayreuth, czekał na panią pierwszy kanadyjski „Pierścień Nibelunga” w Toronto.

Przyjechałam do Toronto już w trakcie prób. Całe szczęście, że partię miałam muzycznie opanowaną i znałam inscenizację w reżyserii Atoma Egoyana i w scenografii Michaela Levine'a, gdyż występowałam w niej w 2004 r., tyle że w ogromnym audytorium Hummingbird Centre. Akustyka nowego gmachu opery sprawdziła się doskonale i nie musiałam przekrzykiwać orkiestry. Przed drugim cyklem, miałam nieco wolnego czasu, była ładna pogoda i poszłam grać w tenisa. Pozwala mi to utrzymać dobrą formę fizyczną. Podczas nieostrożnego ruchu, poczułam straszny ból w kostce. W szpitalu stwierdzono złamanie małej kości w stopie. Groziło mi usztywnienie nogi w gipsie. Przerażona zadzwoniłam z tą złą nowiną do Richarda Bradshawa, dyrektora Canadian Opera Company. Biuro prasowe opery szybko wydało komunikat prasowy, że następne przedstawienia będę śpiewała siedząc z boku sceny, zaś moja zastępczyni będzie „grała” moją partię na scenie. Okazało się jednak, że złamanie było niezbyt groźne, nie musiałam mieć nogi w gipsie, tylko w elastycznych bandażach i mogłam poruszać się na scenie i śpiewać. Przeżyłam jednak chwile twogi.

Kto jest pani ulubionym dyrygentem?

Pracowałam z wieloma znanymi dyrygentami. Miło wspominać pracę z Claudio Abbado podczas nagrania *Falstaffa* w 2001 r. Partię tytułową śpiewał znakomity walijski baryton Bryn Terfel. Zaangażowano mnie do roli Alicji Ford. Początkowo miała ją śpiewać Angela Georgiou, ale musiała odwołać z powodów rodzinnych. Całe szczęście, że miałam tę partię już opanowaną. Abbado uwielbia czystość dźwięku, prosił mnie, aby śpiewać lżejszym głosem niż zwykle robię to na scenie. Jego styl dyrygowania jest niezwykle elegancki. Abbado miał wtedy kłopoty ze zdrowiem, przeszedł operację żołądka, walcząc z rakiem, stracił na wadze, wyglądał na zmęczonego. Ale w momencie podniesienia batuty nabierał niezwyklej energii. Uwielbiam go za jego motywację, silną wolę i odwagę. Lubię też pracować z Valerym Gergievem. Po raz pierwszy spotkaliśmy się podczas *Don Carlosa* na Festiwalu w Salzburgu, potem w 2004 r. dyrygował moją *Walkirią* w nowojorskiej Metropolitan Opera. Dyryguje z niezwyklej energią, ruchy rąk przypominają rozwinięte skrzydła ptaka, wymaga to niezwyklej koncentracji, aby nadążyć za Maestro. Od strony muzycznej jego przedstawienia są natchnieniem, cudownym snem, jest w nich coś mistyczne-

"MUZYKA 21"





Adrienne Pieczonka
fot. Johannes Ilkovits

We wrześniu 2007 r. otwieram sezon Canadian Opera Company nową inscenizacją *Don Carlosa*, w oryginalnej francuskiej wersji.

Czy występy na licznych scenach operowych świata zetknęły panią z polskimi artystami?

Naturalnie, doskonale pamiętam występy w *Falstaffie* w 2001 r. w Deutsche Staatsoper (Unter den Linde) z cudownym polskim kontraltem Ewą Podleś w partii Pani Quickly. Byłam zaskoczona jej niezwykle, unikatowym głosem. Poza tym, prywatnie, Podleś jest cudowną koleżanką. Zawsze znajdzie coś dowcipnego, aby rozładować napięcie. A niemieckie teatry nie są częstym miejscem do śmiechu. W roli Falstaffa wystąpił wtedy dojrzały artysta Ruggiero Raimondi. Śpiewałam też wielokrotnie, zwłaszcza w Wiedniu, Monachium i Zurychu, z polskim tenorem Piotrem Beczałą. Zazwyczaj były to przedstawienia *Arabelli* oraz *Kawalera srebrnej róży*. W tej ostatniej, partia tenorowa jest krótka (jedna aria), ale niezwykle trudna i efektowna.

Czy występowała pani w Polsce?

To przykre, ale nigdy nie byłam w Polsce. Marzę o przyjeździe do Polski razem z moim ojcem, aby zwiedzić jego rodzinne strony. Zawsze byłam zafascynowana historią i kulturą Polski. Niestety, po polsku mówię tylko kilka słów.

(Na zakończenie Adrienne Pieczonka uściśliła mi i powiedziała po polsku: „Dziękuję”)

rozmawiał: Kazik Jedrzejczak

go. Moim partnerem we wspomnianej *Walkirii* w roli Zygmunda był wielki Placido Domingo. Brak czasu pozwolił nam na tylko jedną próbę z fortepianem, ale podczas przedstawienia Maestro Gergiev czuwał nade mną, wręcz oddychał ze mną, aby pomóc mi w trudnych momentach. To niezwykle dyrygent.

Wielu śpiewaków narzeka na reżyserów operowych i ich udziwienia w inscenizacjach. Jakie są pani doświadczenia?

Lubię inspirujących reżyserów, którzy poprzez swoją koncepcję chcą coś powiedzieć i od których mogę się czegoś nowego nauczyć. Podczas mojego debiutu w MET w partii Lizy, miałam nieco czasu, aby obejrzeć kilka regularnych przedstawień. Wiele z nich, jak *Manon*, czy nawet *Pierścień Nibelunga* mają za sobą 20-30 lat istnienia i są przestarzałe. Nie wywołują u mnie żadnych emocji. Pamiętam natomiast miłą współpracę z kanadyjskim reżyserem pracującym w większości w Europie, Robertem Carsonem. Współpracowałam z nim podczas inscenizacji *Kawalera srebrnej róży* na Festiwalu w Salzburgu w 2003 r. Carson uwspółcześnił akcję, ostatni akt przeniósł do domu publicznego. Prasa szalała, publiczność okazywała niezadowolone, ale mnie to nie raziło, gdyż reżyseria była nadal utrzymana we właściwym tonie. Natomiast miałabym trudności w pracy z hiszpańskim reżyserem Calixto Bietto, którego inscenizacje (*Don Giovanni* i *Bal maskowy*) są na pograniczu pornografii i złego smaku.

Jakie są pani najbliższe plany artystyczne?

Lada moment wyjeżdżam do Wied-

nia, gdzie śpiewam w nowej inscenizacji *Arabelli* z kanadyjskim tenorem Michaelem Schade pod batutą Franza Weisera-Mosta. W styczniu mam przedstawienia włoskiej wersji *Don Carlosa* w barcelońskim Teatro Liceo, potem partię Marszałkowej w *Kawalerze srebrnej róży* w Monachium, w sierpniu czeka mnie powrót na Festiwal w Bayreuth.



R. Wagner – *Walkiria*
Adrienne Pieczonka (Zyglinda) i Clifton Forbis (Zygmund)
fot. Michael Cooper

Fleciстка wszechstronna



Sharon Bezaly
fot. Anders Krison

rozmowa z Sharon Bezaly

Sharon Bezaly, wybitna fleciстка pochodzenia izraelskiego. Naukę gry na flecie rozpoczęła w wieku 11 lat, trzy lata później debiutowała z Israel Philharmonic Orchestra. W 2002 r. została wybrana „Instrumentalistą Roku” przez prestiżowe Klassik Echo (Niemcy). W 2003 r. otrzymała Cannes Classical Award jako „Młody Artysta Roku”. Do 2005 r. nagrała 17 albumów, które zdobywały prestiżowe nagrody. W styczniu 2006 r. album *Nordic Spell* otrzymał prestiżową nagrodę Midem Classical Award. Artystka gra na 24. karatowym, złotym flecie Muramatsu, wykonanym specjalnie dla niej.

„Nordic Spell” to jedna z wielu płyt w Twojej dyskografii, ale myślę, że jest ona pewnego rodzaju podsumowaniem Twojej dotychczasowej aktywności artystycznej i ukoronowaniem Twojej wyjątkowej współpracy z kompozytorami nordyckimi.

Zgadza się. Czyż to nie fascynujące, że na jednej płycie znalazły się aż trzy nowe utwory?

Właśnie. Cechuje Ciebie permanentne poszukiwanie nowej muzyki i dla wielu kompozytorów stanowiąc inspirację do pisania utworów fletowych...

Muszę powiedzieć, że wielokrotnie odczuwałam wielką frustrację z powodu dosyć ograniczonej literatury fletowej. W porównaniu do innych instrumentów, jak fortepian, te utwory, które już zostały napisane, to stanowczo za mało, by flet mógł błyszczeć w salach koncertowych! A jeżeli chodzi o moją współpracę z kompozytorami – ja po prostu nie chciałam spędzić całego życia grając wyłącznie Mozarta, czy Iberta, jakkolwiek ich twórczość jest piękna.

Otóż to. Czasami słuchając flecistów odnosi się wrażenie, iż ograniczają się oni do wykonywania znanych utworów, takich, jak wspomniany przez Ciebie koncert Iberta. Sądzę, że w XXI w. potrzeba nam dużo większej otwartości, tak, by nasza wiedza muzyczna nie zawężała się wyłącznie do tych najbardziej znanych nazwisk.

Nie mogłabym się z Tobą bardziej zgodzić. I to właśnie z tego powodu poświęcam tyle czasu i energii na pracę z kompozytorami, dla których – co mnie niezmiernie cieszy – faktycznie jestem źródłem inspiracji artystycznej. Jak dotąd powstało dla mnie już ponad 10 koncertów i wiele utworów na flet solo takich kompozytorów, jak Sofia Gubaidulina, Sally Beamish, Brett Dean i Zhou Long.

Piszą dla Ciebie także kompozytorzy skandynawscy. Kilka z przykładów takich kompozycji znalazło się na albumie „Nordic Spell”. Jaka była historia ich powstania?

To długa opowieść. Kalevi Aho, kompozytor fiński, uważany nawet za najwybitniejszego symfonika tego kraju, był wręcz oczarowany, kiedy usłyszał moją interpretację jego utworu *Solo III* i sam zaproponował mi napisanie koncertu na flet i orkiestrę. Było to dokładnie to, o czym marzyłam, lecz nie sądziłam, że uda mi się to marzenie zrealizować! Pierwsza część utworu jest pełna ćwierćtonów i ekstremalnych re-



Sharon Bezaly
fot. Anders Krison

gistrów (aż do „F” czterokreślnego), druga część, skomplikowana rytmicznie, przetwarza się „attaca” w jedną z najbardziej wzruszających muzycznych wypowiedzi (na flet altowy) napisanych w całej literaturze na flet – poświęconej pamięci kochanej osoby. Ten utwór jest cudowny, ekspresyjny, niesamowicie trudny i – moim zdaniem – najlepszym

Następną rzeczą, którą można powiedzieć o Twojej grze jest to, że udaje Ci się łączyć różne charakterzy w muzyce – na przykład w albumie solowym Mozarta koncerty grasz w sposób elegancki, ułożony, wręcz „grzeczny”, natomiast w kadencjach pokazujesz absolutnie inny temperament.

Dla mnie kadencja jest kontynuacją

Moje główne idee nie zmieniły się, ale oczywiście jak każdy, staram się rozwijać. Granie wciąż w ten sam sposób i bycie wiernym zawsze tylko tym samym pomysłom jest cofaniem się.

Niezwykłe interesującym albumem w Twojej dyskografii jest także cykl „Solo Flute from A-Z” (vol. I-III), na którym zarejestrowałaś utwory na flet solo w porządku alfabetycznym. Ten album to niezwykle zestawienie – Jan Sebastian Bach obok współczesnych kompozytorów Yehezkeła Brauna, Kalevi Aho i Jurriaana Andriessena. Obok znanych nazwisk prezentujesz więc zupełnie nowe utwory, mniej popularnych kompozytorów. Skąd wzięła się pomysł?

Pomyślałam, że dla słuchacza byłoby nużące, gdyby na płycie znalazły się utwory solowe tylko z jednego okresu, a faktycznie od dłuższego czasu chciałam nagrać płytę solową. Korzystając z porządku alfabetycznego miałam swobodę zaprezentowania muzyki różnych okresów i stylów.

Jaki będzie Twój następny album, bo domyślam się, że już nad nim pracujesz...

Musisz być cierpliwa i poczekać (śmiech)... powiem tylko tyle, że będzie zawierał kolejne dwa nowe utwory napisane dla mnie.

Od wielu lat mieszkasz w Szwecji, ale pochodzisz z Izraela. Czy w jakimś stopniu czujesz się ambasadorką muzyki izraelskiej?

Raczej nie. Czuję się ambasadorką dobrej muzyki generalnie. Nie jestem także chyba właściwą osobą by oceniać współczesną muzykę fletową z Izraela, skoro wyjechałam stamtąd na stałe kiedy miałam 18 lat. Poza tym większość kompozytorów, którzy współcześnie działają w Izraelu, są imigrantami. Muzyki nie da się zaszkladkować w żaden sposób. Nie ma dla mnie podziału na muzykę izraelską, czy skandynawską. Jest muzyka dobra, albo zła.

Na początku swojej drogi artystycznej zdecydowałaś się na karierę solową, chociaż byłaś również muzykiem orkiestrowym (Camerata Academica Salzburg). Czy prowadzisz działalność pedagogiczną?

Kiedy tylko pozwala mi na to czas prowadzę kursy mistrzowskie. Uczenie to wielka odpowiedzialność, a ja po prostu spędzam zbyt mało czasu w jednym miejscu by się tego podjąć.

Mieszkasz w Szwecji, ale dużo podróżujesz. Gdzie zostało Twoje serce?

Mieszkam na uroczej wyspie tuż obok Sztokholmu. Prawdziwy raj na ziemi! Moje serce zawsze będzie z moją rodziną w Izraelu, mimo, iż z wrogością obserwuję działania współczesnych polityków w tym kraju.

Dziękuję za rozmowę!

rozmawiała: Ewa Murawska



Sharon Bezaly
fot. ALSO Publishing

koncertem napisanym na flet. Z kolei koncert *The World of Montuagretta* Christiana Lindberga, światowej sławy puzonisty, a ostatnio również kompozytora, jest tonalny, dowcipny, wesoły, zawierający wpływy arabskie. Wielka przyjemność z grania! Innymi skandynawskimi kompozytorami, którzy piszą dla mnie są m.in. Anders Hillborg i Daniel Börtz.

koncertu, ale do jej wykonania używam innego, nowoczesnego języka muzycznego, co z pewnością wpływa na inny rodzaj ekspresji.

Skoro jesteście przy Mozarcie – w roku 2000 nagrałaś album z kwartetami fletowymi. Czy Twoje spojrzenie na muzykę Mozarta zmieniło się od tego czasu?

A Ty i tak zostaniesz solistą

wywiad z oboistą, Albrechtem Mayerem

Z tym nietuzinkowym muzykiem spotkałam się w Warszawie przy okazji realizacji jego najnowszego projektu fonograficznego. Albrecht Mayer, sławny niemiecki oboista zdobywał doświadczenie pod batutami tytanów światowej dyrygentury: Claudia Abbado, Sir Simona Rattle'a, Nikolausa Harnoncourta z zespołami równie wielkiego formatu: Bamberg Symphony Orchestra i Berlińskimi Filharmonikami. Ma na swoim koncie wiele międzynarodowych projektów, a wśród nich kilka tras koncertowych w duecie z barwną postacią amerykańskiego skrzypka, Nigela Kennedy'ego. W jego dorobku znajduje się też kilka płyt z udziałem polskich artystów, z którymi stosunkowo często współpracuje. Ze swadą o Filharmonikach Berlińskich, Claudio Abbado, Sinfonii Varsovii i hedonizmie opowiada Albrecht Mayer.

Zacznijmy od samego początku. Kiedy podjął pan decyzję o rozpoczęciu gry na oboju?

To był zbieg okoliczności! Jako mały chłopiec grałem na fortepianie, śpiewałem w chórze dziecięcym. Kiedy poszedłem do szkoły, a była to szkoła artystyczna, każdy musiał wybrać instrument dodatkowy. Zacząłem myśleć o flecie, ale pewnego dnia mój ojciec przyniósł do domu stary, niezbyt dobry obój i powiedział do mnie i mojego brata: „Będziecie grali na tym instrumencie”. Takie było akurat zapotrzebowanie w szkole. Powiedziano mu tam: „Mamy flecistów, klarncistów, trębaczy... Brakuje nam oboistów”. Nic nie wiedzieliśmy o tym instrumencie. Ojciec skontaktował się wtedy z pierwszym oboistą Bamberg Symphony Orchestra, który był ojcem jednego z pacjentów mojego ojca, żeby uzyskać od niego jakiegokolwiek informację o oboju. Nie mieliśmy pojęcia, że jest to bardzo drogi instrument do takiego szkolnego grania. Minimalny wydatek to 1000 euro. Ale mój ojciec postanowił, że grać będziemy...

Mam nadzieję, że dziś jednak nie żałuje pan tej odgórnego decyzji?

Absolutnie! Bardzo szybko zorientowałem się, że jest to idealny instrument dla mnie.

Kiedy odbył się pański debiut?

Występ, który uważam za pierwszy w pełni profesjonalny odbył się, gdy miałem 12 lat czyli dwa lata po rozpoczęciu gry na oboju. Grałem wtedy Haendla! To było bardzo mocne przeżycie. Właśnie nauczyłem się techniki vibrato i to był mój pierwszy koncert, kiedy mogłem w pełni zaprezentować te umiejętności. Po występie zostałem zaproszony na duży bankiet i to był także mój pierwszy raz w życiu, kiedy byłem nietrzeźwy... (śmiech)

Czy Bamberg Symphony Orchestra była pana pierwszą orkiestrą, z którą pan występował?

Była to na pewno pierwsza profesjonalna orkiestra, z którą miałem okazję grać. Wcześniej jednak, w wieku 20 lat miałem do czynienia z orkiestrą z Genewy. Utkwiła mi w pamięci jedna, prozaiczna dosyć sytuacja. We Francji i



Albrecht Mayer
fot. Deutsche Grammophon

Szwajcarii istnieje tradycja, że na egzamin wstępny zapraszani są wszyscy chętni. Zatem było tam mnóstwo ludzi. Na oboju grał m.in. doświadczony, 47-letni Szwajcar, pierwszy oboista orkiestry z Zurychu. No i po tym przesłuchaniu zostaliśmy tylko my dwaj. Wtedy podszedł do mnie dyrygent i swoim zachrypniętym głosem powiedział: „Bardzo mi przykro, ale muszę zaanżagować tego Szwajcara, gdyż... jest Szwajcarem. A Ty...”, na co ja, zdziwiony, odparłem: „Tak?” – „Ty i tak będziesz solistą”. Miałem wtedy 20 lat i byłem święcie przekonany, że stara się tylko mnie pocieszyć. Od tamtego czasu grałem w kilku innych orkiestrach, ale moim pierwszym, profesjonalnym zespołem był właśnie ten z Bambergu, do którego trafiłem, gdy miałem 26 lat. Z wielu powodów chciałem tam zostać na długo: tam miałem przyjaciół, było to moje rodzinne miasto, no i Bamberg Symphony jest orkiestrą posiadającą swoją renomę. Ale po półtora roku grania z tym zespołem poczułem wewnętrzny przymus zmiany. Zapragnąłem odetchnąć świeżym powietrzem.

I tak trafił pan do...

Filharmoników Berlińskich.

Jakie to było uczucie dla młodego artysty być zatrudnionym przez tak znamienite zespoły?

W zasadzie pierwsze dwa lata były pod każdym względem okropne. Cóż, w tamtym czasie byłem pierwszym muzykiem młodego pokolenia zaangażowanym do Filharmoników po odejściu Karajana. Zapoczątkowałem wymianę obsady. Tak więc, gdy w 1992 r. dyrekturę objął Claudio Abbado, dużą część muzyków orkiestry berlińskiej stanowili już młodzi instrumentalści. A wszyscy starsi, którzy występowali jeszcze pod batutą Karajana w tamtym czasie odeszli. Ja pojawiłem się w starym składzie jako pierwszy z młodszej generacji. Podejście starszych muzyków do mnie było bardzo specyficzne. Spodziewałem się, że będzie przyjemnie grać w tak wspaniałej orkiestrze, że nastawienie tych osób będzie podobne, jak w Bambergu. Bo tam, mimo dużej różnicy wieku i doświadczenia zawodowego starsi muzycy patrzyli na młodych przychylnie. A w Berlinie niestety było tak, że gdy muzycy spotykali młodego, otwartego, pełnego zapału artystę, to siedzieli i obserwowali, czy robi postępy. To był bardzo trudny dla mnie okres. Te pierwsze dwa lata wycisnęły ze mnie wszystkie soki. Oni robili wszystko, bym poczuł się mały, by podciąć mi skrzydła, żeby mnie ujarzmić. Na szczęście nie do końca im się to udało...

Czy występowanie z takimi dyrygentami jak Abbado, Rattle, Harnoncourt było przez pana postrzegane tak samo? Męczące?

Poznanie Claudio Abbado na początku drogi zawodowej było dla mnie kapitalnym doświadczeniem. Przez pierwszy miesiąc grałem z kilkoma innymi dyrygentami i myślałem, że to wśród nich znajdę swojego mistrza.

Oglądanie niektórych podczas wykonania było dla mnie czymś niesamowitym. Wtedy jednak pojawił się Claudio Abbado, który do dziś pozostaje moim ulubionym dyrygentem i absolutnym idolem. Gra z nim to największe moje doświadczenie życiowe. Wtedy, w 1992 r. on jako jedyny był w stanie zrozumieć, jak mocno w tym panującym wewnątrz orkiestry układałem cierpieniem. Jak nie znosiłem tego zadachu konserwatywności, tej konieczności bycia posłusznym wobec starszych członków zespołu (pomijając fakt, że byli bardzo dobrymi muzykami). Wtedy też, na samym początku swojej pracy z Filharmonikami Berlińskimi, w jednej z osobistych rozmów Abbado poprosił mnie, bym zwracał się do niego per Claudio. Więc tak do niego zacząłem mówić, a ponieważ byłem najmłodszy w całej orkiestrze, momentalnie wybuchł skandal. Niezależnie jednak od panującej sytuacji w zespole on był zawsze po mojej stronie i to on niejako uczynił mnie swoim muzycznym dzieckiem. Zawsze bardzo mi pomagał. Dzięki niemu odzyskałem wiarę w sens tego, co robię. Zacząłem ponownie temu ufać, bo wcześniej kilka razy myślałem już o odejściu z orkiestry.

Grał pan nie tylko ze znakomitymi orkiestrami pod dyktando znamienitych dyrygentów, lecz także w towarzystwie nie mniej popularnych solistów. Jak rozpoczęła się pana współpraca z Nigelem Kennedym?

Któregoś razu Nigel grał z Bamberg Symphony koncert skrzypcowy Brahmsa. Ekstatycznie, jak to on. W tym koncercie jest takie duże solo oboju, które wtedy wykonywałem ja. W trakcie koncertu, podczas mojego solo, Nigel odwrócił się do mnie, a gdy skończyłem, pogratulował mi na odległość wzniesieniem zaciśniętej pięści. Było tak, jakby mówił: „Super! Nadajemy na tej samej fali!”. W niedługi czas potem skontaktował się ze mną jego przedstawiciel, proponując nagranie z Nigelem wspólnie płyty. Od tamtej pory odbyliśmy razem wiele tras koncertowych: Azja, Niemcy, wiele innych miejsc...

Czy planują panowie w przyszłości następane wspólne projekty?

Na jesień 2006 r. było zaplanowane nasze kolejne azjatyckie tournée, jednak zmuszony byłem je odwołać. Pojawiły się bardziej naglące sprawy, jak choćby promocja najnowszej płyty... (przepraszający uśmiech)

Obydwaj występowaliście z orkiestrą Sinfonia Varsovia. Nie jest to zatem pana pierwszy pobyt w Polsce?

W Warszawie jestem po raz czwarty. Pierwszy miał miejsce 16 lat temu z Bamberg Symphony. Z tamtego czasu pamiętam targ pod Pałacem Kultury i taką waszą zupę, flaki. Polska w tamtym czasie to był jeszcze kraj w dużym stopniu szary i smutny. Drugi raz byłem w Warszawie w styczniu, tak jak teraz, i wtedy było wspaniale! Trzecia wizyta odbyła się latem 2005 r., gdy przygotowaliśmy trasę koncertową po Niemczech. Wtedy poznałem nieco

warszawskie życie nocne. Wspaniałe kluby jazzowe... Odwiedziłem wiele nowoczesnych miejsc w Warszawie posiadających niewidoczną za dnia, cudowną atmosferę. A teraz jestem tu po raz czwarty. Oprócz Warszawy miałem okazję być w przeszłości w Poznaniu, Bydgoszczy, Toruniu, Wrocławiu i Krakowie.

Jaki jest cel pana obecnego pobytu?

Jestem właśnie w trakcie prób do mojej najnowszej płyty z Sinfonią Varsovią. Jutro wchodzimy do studia. Bar-

Albrecht Mayer
fot. Deutsche Grammophon



dzo się cieszę, gdyż znów będziemy nagrywać w Studio im. Lutosławskiego, miejscu, które darzę szczególnym sentymentem. Tak więc myślę, że nagranie z tą orkiestrą i w tym miejscu musi wypaść wspaniale!

Sinfonia Varsovia nie jest jedyną polską orkiestrą, z którą miał pan okazję grać. Z jakimi innymi polskimi zespołami wcześniej pan występował?

Z Capella Bydgosciensis, nagrałem z nimi płytę w 1998 r. W czerwcu 2005 r. występowałem we Wrocławiu z orkiestrą Leopoldium, a jeszcze wcześniej w

Poznaniu z kilorgiem polskich artystów w przepięknej sali w Ratuszu.

Współpraca z którą z tych orkiestr dostarczyła panu największej satysfakcji i radości?

Bez wątpienia z Sinfonią Varsovia. Znam ten zespół od dziecka. Pamiętam ich koncert w Bambergu. *Cztery pory roku* Vivaldiego to było coś wspaniałego. Od ponad dziesięciu lat Sinfonia Varsovia jest mi bardzo dobrze znanym zespołem.

Jaki repertuar będziecie teraz nagrywać?



Utwory Jerzego Fryderyka Haendla na obój z orkiestrą. Miałem przy tym możliwość zaprosić do tego projektu moich przyjaciół z Europy, m.in. fagocistę, Guillaume'a Santanę i jednego z najlepszych lutnistów świata, Lucę Piancę z Lugano. W tym składzie będziemy nagrywać dwa koncerty solowe, jeden na obój, drugi na obój miłosny, a resztę kompozycji z udziałem tych fantastycznych muzyków stanowić będą transkrypcje. To będzie nowy repertuar bazujący na najwspanialszych, według mnie, ariach z oper Haendla. Moim

zamiarem jest stworzenie jakby nowych koncertów obojowych. Istnieją trzy oryginalne koncerty na obój tego kompozytora. Nie należą przy tym do najszcześniejszych jego kompozycji. Chciałem więc wybrać to, co wydaje się być najlepsze i stranskrybować na obój z towarzyszeniem orkiestry. Znajdą się na tej płycie arie z oper: *Ariodante*, *Semele*, *Alcina* i z innych, najwybitniejszych dzieł scenicznych Haendla w tym rozumieniu, że najpiękniejszych, a jednocześnie stawiających przed wykonawcami dość wysoką poprzeczkę. Wybrałem także fragmenty innych koncertów instrumentalnych, np. organowego, oraz muzyki kameralnej, jak jedna z sonat. Wytypowałem najodpowiedniejsze, według mnie, części tych kompozycji i ułożyłem według nowego pomysłu.

Czyli pomysłodawcą tej płyty był pan?

Tak, pomysł był mój. Sam jednak proces powstawania trwał bardzo długo. W pierwszej kolejności należało skupić się na samym materiale, dokonać wyboru spośród mnóstwa ciekawych utworów tego kompozytora. Potem czekała jeszcze cięższa praca czyli transkrypcja. Chcąc stworzyć nowy koncert, poszczególne części należało ujednoclić pod względem tonacji, kluczy, struktur harmonicznych, dobrać rejestry. Część melodii bowiem skomponowana jest na sopran, inne na mezosopran. Trzeba było tę różnorodność sprowadzić do wspólnego mianownika. Praca nad tym albumem zaczęła się właściwie nawet wcześniej niż praca nad projektem Bachowskim. W zasadzie, w całości trwała ona około pięciu lat.

Jak odczytywać pana muzykę, pańskiej interpretacje?

Och, to bardzo proste! Wystarczy usiąść wygodnie na kanapie, otworzyć butelkę dobrego wina i słuchać. Wszystkim moim płytom przyświeca jedna idea, żeby niezależnie od tego, czy się jest kierowcą ciężarówki, czy kasjerem w supermarkecie, czy się ma wytrenowane ucho czy nie, słuchanie mojej muzyki przynosiło radość. Oczywiście istnieją ludzie jak Nikolaus Harnoncourt czy Simon Rattle, którzy specjalizują się w wykonaniach muzyki dawniejszych epok i którzy w moich płytach znajdują coś specjalnie dla siebie. Są to jednak płyty, a zwłaszcza ta obecna, naprawdę dla każdego. Nie chciałbym, żeby ktoś mówił: „Podoba mi się numer pierwszy, siódmy i jeszcze dwunasty”, żeby słuchał ich przez kilkanaście minut, a potem włączał coś innego. Ten projekt, jak zresztą wszystkie pozostałe, jest do słuchania od początku do końca. Ponieważ jest to muzyka przyjemna dla ucha niewykształconego, jak i interesująca dla uszu wybitnie muzycznych.

Jest pan bardzo zajęтым muzykiem. Czy miewa pan chwile czasu wolnego?

Hm... Nie za dużo.
Jak je pan spędza?

W wolnym czasie bardzo lubię chodzić do kina, uprawiać różne sporty. W lecie biegam, zimą natomiast bardzo lubię jeździć na nartach. Ale w tym roku chyba mi się nie uda. Jestem zbyt zajęty. W zasadzie lubię mnóstwo rzeczy. Jestem typem hedonisty. Lubie zaspokajając zmysły. Kocham jeść, pić, lubię spędzać czas poza domem. Cieszę się bardzo, ponieważ w ostatnich latach miałem dzięki mojej asystentce okazję spróbowania też rzeczy całkiem nowych. Ona pomogła mi rozwijać moje umiejętności w tym sensie, że teraz mogę dawać lepsze koncerty, grać z lepszymi muzykami, mam więcej okazji promowania swojej pracy. A to jest szalenie ważne. Nie będzie się nigdy najlepszym muzykiem świata, jeśli ludzie nie będą tego znali. Można rozwijać swoje talenty tylko wtedy, jeśli ma się taką możliwość. Tak więc w zeszłym roku w tzw. wolnym czasie eksperymentowałem z orkiestrą, co dało mi przy okazji wielką radość i satysfakcję.

Co ze słuchaniem muzyki? Czy słucha pan jakichś polskich kompozytorów?

W zeszłym roku dostałem kilka cudownych płyt jazzowych polskich twórców i muzyków. O! Np. płytę Anny Marii Jopek! Bardzo mi się podoba. Podczas pobytów w Warszawie odkryłem na Starówce świetne miejsce, gdzie od czasu do czasu odbywają się jam sessions. Kiedyś słyszałem tam bardzo młodego pianistę. Pamiętam tylko jego imię: Marcin. On był po prostu fantastyczny! Więc jakby te moje polskie zainteresowania wciąż się rozszerzają.

Jakie są pańskie plany na przyszłość? Czy istnieją takie płaszczyzny muzyczne, które chciałby pan w przyszłości zaprezentować słuchaczom?

Oczywiście! Istnieje mnóstwo takich płaszczyzn! Właśnie zacząłem zagłębiać się bardziej w muzykę francuską. W zeszłym roku udało mi się przywieźć z Francji dużo płyt: koncerty obojowe i inne świetne utwory, które bardzo rzadko się wykonuje. Zamierzam popracować z tym repertuarem, który znany jest naprawdę tylko nielicznym. Zacząłem trochę dyrygować, co okazało się być świetną zabawą. I dlatego współpraca z zespołami takimi jak Sinfonia Varsovia jest w tej kwestii bardzo owocna. Ta orkiestra jest bardzo elastyczna, bardzo dużo mi pomaga. Nikt przecież nie spodziewa się, że będę dyrygował jak Claudio Abbado, bo po prostu tego nie umiem, ale z takimi muzykami jest to choć w części możliwe. Chciałbym też pracować z jak najlepszymi muzykami. Ostatnio nagrałem dla Deutsche Grammophon koncert Schumanna z Hélène Grimaud. To bym chciał kontynuować. Jest wielu artystów, z którymi chciałbym w przyszłości współpracować...

Życzę zatem realizacji wszystkich zamierzeń i dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: Agnieszka Okupska

Między Bachem a Wagnerem słowo o Chrście Ludwig

Ziemowit Wojtczak

Kiedy wiek dwudziesty chylił się ku końcowi i modne stały się wszelkiego rodzaju milenijne podsumowania, wiosną 1999 r. brytyjscy krytycy muzyczni ułożyli listę stu najważniejszych śpiewaków operowych mijającego stulecia. Na dziesiątym miejscu tej listy, wyprzedzając takie sławy jak Janet Baker, Giuletta Simonato, Lotte Lehmann, Renata Tebaldi, czy Birgit Nilsson, znalazło się nazwisko jednej z najznakomitszych śpiewaczek niemieckich – Christy Ludwig.

Christa Ludwig urodziła się 16 marca 1928 r. w Berlinie w prawdziwie „operowej” rodzinie. Jej ojciec – Anton Ludwig – w pierwszych latach swojej kariery scenicznej był barytonem. W wieku 18 lat śpiewał z powodzeniem partię Papagena w *Czarodziejskim flecie* Mozarta w wiedeńskiej Volksoper. W roku 1909 został zaangażowany do Metropolitan Opera House, gdzie śpiewał m.in. partię Silvia w *Pajacach* Leoncavalla u boku samego Enrica Caruso, który jako pierwszy zauważył, że Anton był tenorem. Anton Ludwig oprócz talentu wokalnego wykazywał także zdolności organizacyjne, co sprawiło, że objął tymczasowe kierownictwo opery w Aachen. Matka Christy Ludwig – Eugenie Besalla – w wieku 21 lat została zaangażowana, jako początkująca mezzosopranistka właśnie do miejskiego teatru w Aachen, gdzie niemal natychmiast zakochała się w ówczesnym kierowniku tej placówki – Antonie, który był od niej jedenaście lat starszy, miał żonę i trójkę dzieci. Miłość młodej śpiewaczki szybko została odwzajemniona i Anton, po rozstaniu z pierwszą żoną, poślubił Eugenię, z którą wspólnie koncertował m.in. w Volksoper w Wiedniu.

Chociaż rodzice Christy Ludwig pracowali i mieszkali w Aachen, to jednak Eugenia chciała, aby ich dziecko przyszło na świat w jej rodzinnym domu w Berlinie. I tak też się stało. Christa była typowym „dzieckiem teatru”. Niektórzy nawet mówili, że śpiewu zaczęła się uczyć... na dziewięć miesięcy przed urodzeniem. Jej matka bowiem, będąc już w ciąży, śpiewała z powodzeniem tytułową partię Carmen w operze Bizeta. Od pierwszych chwil życia natomiast malutka Christa zasypiała przy dźwiękach melodii śpiewanych przez Eugenię. Jej rodzice prowadzili też w Aachen szkołę, w której uczyli śpiewu, gry aktorskiej i „mówienia publicznego”. Wśród wielu innych przedmiotów jej ojciec uczył także prawidłowej impostacji głosu i mała Christa była bardzo często obecna przy lekcjach udzielanych m.in. kaznodziejom, którzy potrzebowali doskonalić technikę mowy. Obdarzona doskonałą pamięcią słuchową, Chri-

sta już jako dziecko potrafiła z zamkniętymi oczami wyrecytować niemal cały podręcznik do dykcji. Do dzisiaj zresztą korzysta z wyniesionych wówczas doświadczeń i nawyków prawidłowej wymowy.

W naturalny sposób Christa Ludwig była także zafascynowana dziełami operowymi. Już w wieku trzech lat podobno potrafiła zaśpiewać bezbłędnie arię Królowej nocy z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. Kiedy studenci matki kończyli zajęcia, Christa dochodziła do fortepianu i mówiąc: „teraz moja kolej”, wykonywała wszystko to, czego była świadkiem podczas lekcji, niezależnie od tego, czy były to partie liryczne, dramatyczne, sopranowe, czy mezzosopranowe. W krótkim czasie stała się, jak sama wspomina, operowym nałogowcem. Uczestniczyła także w życiu teatru w Aachen, gdzie jej ojciec, pełniąc obowiązki dyrektora, posiadał swoją lożę, do której Christa mogła przychodzić kiedy tylko chciała. Gdy miała mniej więcej siedem lat zobaczyła po raz pierwszy swoją matkę jako Leonorę w *Fideliu* Beethovena i tytułową Elektry w operze Straussa, pod batutą młodego Herberta von Karajana. Matka stała się dla niej wkrótce pierwszą nauczycielką śpiewu. Edukację wokalną Christa Ludwig kontynuowała we Frankfurcie nad Menem u Felicie Hüni-Mihacsek, która nota bene była, podobnie jak Anton Ludwig, wychowanką Rosy Papier-Paumgartner – kontynuatorki szkoły wokalnejszej Manuela Garcii.

Już w 1945 r. Christa Ludwig występowała publicznie w Giessen, a także koncertowała w Berlinie w kasynie oficerskim dla żołnierzy amerykańskich, którzy płacili jej za występy... papierosami – ówczesnym „środkiem” płatniczym. Jej oficjalny debiut odbył się w roku 1946 w roli księcia Orłowskiego w operetce *Zemsta nietoperza* Straussa – syna w operze we Frankfurcie, w którym to teatrze śpiewała do roku 1952. W latach 1952-1954 była członkiem zespołu opery w Darmstadt, zaś w sezonie 1954-1955 śpiewała w Staatsooper w Hanowerze. Przełomowym momentem w jej karierze okazało się zaproszenie przez Karla Böhma w roku

1954 do roli Cherubina w operze *We-sele Figara* Mozarta na Festiwalu w Salzburgu, gdzie pojawiała się później regularnie aż do roku 1981. W następstwie udanego występu rozpoczęła w 1955 r. pracę w wiedeńskiej Staatsooper, by wkrótce stać się jedną z jej najsławniejszych artystek, otrzymując w roku 1962 zaszczytny tytuł *Kammersängerin* i występując tam przez ponad trzydzieści lat.

Początkowe sukcesy, jakie Christa Ludwig odnosiła w tzw. „rolach spodenkowych” – śpiewając m.in. Oktawiana i Kompozytora (w *Kawalerze srebrnej róży* i *Ariadnie na Naxos* Straussa), czy Cherubina, były dla niej niewspółmierne do wysiłku jaki musiała wkładać w przełamywanie swojej cielesności. Ludwig nie znosiła występów w specjalnych gorsetach opinających i spłaszczających jej biust. Miała świadomość swoich kobiecych kształtów i czuła, że wiele scen w jej wykonaniu może być źle odbieranych. Za szczególny przypadek takiego scenicznego „klamstwa” uważała rolę Oktawiana, ze scenami miłosnymi z Marszałkową i z Zofią. Zdarzało się, że po tych spektaklach, w których grała Oktawiana, otrzymywała listy z propozycjami od lesbijek, które sądziły, że jest ona jedną z nich.

Triumfy artystyczne w Europie stopniowo otworzyły Chrście Ludwig drogę także na kontynent amerykański, gdzie zadebiutowała w roku 1959 w Lyric Opera w Chicago w partii Dorabelli w operze *Così fan tutte* Mozarta. W tym samym roku w grudniu pojawiła się po raz pierwszy w partii Cherubina w nowojorskiej Metropolitan Opera, gdzie później regularnie występowała niemal do końca swojej kariery scenicznej. W roku 1964 zadebiutowała na Festiwalu w Bayreuth rolą Brangäne w *Tristanie i Izoldzie* Wagnera. Pięć lat później pojawiła się po raz pierwszy w londyńskiej Covent Garden jako Amneris w *Aidzie* Verdiego. Trudno wymienić wszystkie reakcje sceniczne Christy Ludwig. W miarę naturalnego rozwoju głosu, artystka zmieniała nieco swój repertuar od partii lirycznych poprzez liryczno-dramatyczne aż do stricte dramatycznych. Ogromne możliwości glo-

sowe pozwalały jej również na sięganie po niektóre partie sopranowe. Wsławiła się przede wszystkim jako niezrównana odtwórczyni ról w operach Straussa i Wagnera. W historii wokalistyki zapisała się m.in. jako Octavia w *Koronacji Poppei* Monteverdiego, Ulrica w *Balu maskowym* Verdiego, Carmen w operze Bizeta, Charlotte w *Werterze* Masseneta, Żona Farbiarza w *Kobiecie bez cienia* Straussa, Kundry w *Parsifalu* Wagnera, czy Klitemnestra w *Elektrze* Straussa. Zastąpiła także jako wyjątkowa Leonora w *Fidelii* Beethovena, Lady Macbeth w *Makbecie* Verdiego, czy wreszcie Marszałkowa w *Kawalerze srebrnej róży* Straussa.

Obok występów operowych Christa Ludwig regularnie występowała z recitalami pieśniarskimi, a także jako solistka z licznymi orkiestrami. Była cenioną wykonawczynią bardzo wielu dzieł Bacha. W latach 1957-1970 była żoną znakomitego basbarytona Waltera Berry'ego, z którym razem często występowała. Wspólnie nagrali też sporo płyt. Rejestracje fonograficzne to zresztą osobny rozdział w życiu Christy Ludwig. Biorąc pod uwagę fakt, że istnieje również wiele jej nagrań nieoficjalnych, trudno jest podać dokładną liczbę realizacji. Dla samych tylko dużych wytwórni, takich jak Deutsche Grammophon, EMI, RCA, czy Sony nagrała ponad sto albumów operowych, recitali i płyt z muzyką oratoryjno-kantatową, z których większość może stanowić ozdobę niejednej kolekcji.

W 1959 r. Christa Ludwig w Wiedniu urodziła swojego jedyne dziecko – Wolfganga (wokalnie kształcony był on przez swoją babkę – Eugenię Ludwig), który obecnie znany jako Wolfgang „Marc” Berry jest m.in. kompozytorem niemieckich musicali. W roku 1972 poślubiła francuskiego inspicjenta Jean-Emile'a Deibera. W 1989 r. rząd francuski uhonorował ją godnością Kawalera Legii Honorowej. W sezonie 1993-1994 dała serię poże-gnalnych koncertów w wielu miastach świata. W marcu 1993 r. partię Fricki w *Walkirii* Wagnera pożegnała się z MET. Ostateczne rozstanie ze sceną miało miejsce podczas koncertu w Wiedniu w 1994 r. W tym samym roku opublikowała swoje pamiętniki pod tytułem *...und ich wäre so gern Primadonna gewesen*, które przełożone na język angielski ukazały się w nowym wydaniu w roku 2004 pod tytułem *In My Own Voice*. Jak sama autorka przyznaje,

chciała napisać książkę, która pomagalaby młodym śpiewakom zrozumieć skomplikowany świat „przemysłu wokalnego”, jakim jest szeroko pojęta współczesna wokalistyka operowa.

Choć Christa Ludwig zakończyła swoją działalność sceniczną, to jak sama mówi o sobie nigdy niczego nie kończy. Ona po prostu zaczyna coś nowego. Na stałe mieszka niedaleko Cannes, na południu Francji, gdzie jak sama mówi „niebo jest niebieskie, a jeszcze bardziej niebieskie jest morze” i chę-

tnych adeptów sztuki wokalne, według Christy Ludwig, nie rozumie też wartości swojego głosu. Zdarza się, że śpiewacy próbują śpiewać większym wolumenem niż są w stanie na danym etapie kształcenia opanować. Zawsze powtarza też tym, którzy narzekają na zbyt trudny repertuar, że to jest ich zawód, który świadomie wybrali. W nauczaniu ogromną wagę przywiązuje do dykcji i do zrozumienia śpiewanego tekstu. Mówi, że powinno się umieć zachować właściwą proporcję między sło-



Christa Ludwig
 fot. Deutsche Grammophon

nie pomaga młodym talentom na kursach mistrzowskich. Jej uwagi są zawsze bardzo szczere i celne zarazem. W wywiadach zauważa, że wśród dzisiejszych śpiewaków można dostrzec pewnego rodzaju lenistwo. Wskazuje na wokalistów, którzy jeżdżą po licznych przesłuchaniach i kursach ciągle z tym samym repertuarem; wielu spośród nich nie chce też odpowiednio pracować nad głosem, zadowolając się chwilowymi osiągnięciami. Mnóstwo

wem i muzyką. Jeśli bowiem zuboży się dźwięk, to słowa mogą się wydawać nieczytelne, jeśli natomiast próbuje się zastosować zbyt agresywną wymowę, to i dźwięk będzie przerysowany. Christa Ludwig podkreśla, że śpiew ma być nie tylko piękny, ma być w nim odczuwalna pewna magia. Ludwig używa na nazwanie istoty śpiewu słowa „zauber”, które zawsze jest dla niej słowem-kluczem na określenie głębokiego, niewypowiedzianego uczucia. 🎭

Saga rodu Reszków (3)

Jan – sława, pieniądze i konie

Adam Czopek



Jan Reszke
fot. archiwum autora

Po głośnych sukcesach w Paryżu propozycje kolejnych występów, za ogromne honoraria, sypią się niczym z rogu obfitości. Po Paryżu, Londynie, Dublinie, Madrycie, Lizbonie i Petersburgu przyszła kolej na Amerykę. Jan pojawia się na tym kontynencie w 1891 r. i zaczyna zdobywanie Ameryki od entuzjastycznie przyjętych występów w Louisville i Chicago, gdzie podziwiano go jako tytułowego Fausta i Lohengrina oraz Raula w *Hugonotach*. Wreszcie 14 grudnia 1891 r. wchodzi na scenę nowojorskiej Metropolitan Opera House, gdzie debiutuje partią Romea w operze Gounoda. Partnerują mu: Emma Eames jako Julia i brat Edward

jako Ojciec Laurenty, dyrygował Auguste Vianesi. Debiut okazał się wielką sensacją, największą w dotychczasowej ośmioletniej historii MET. „Bracia Reszke triumfalnie debiutowali w nowojorskiej Metropolitan; przybyli, zaśpiewali, zwyciężyli” – napisała Helena Modrzejewska występująca w tym samym czasie na scenach dramatycznych Nowego Jorku. Jednak czołowy nowojorski krytyk Henryk Krehbiel napisał w *The New York Tribune*: Tenor Jan Reszke jest bardziej obdarzony darem artystycznym, talentem aktorskim i muzycznym, aniżeli głosem. Sam organ jest miły i z łatwością nagina się do czułych akcentów, lecz nie może być nazwany

zmysłowo pięknym”. Czas szybko pokazał jak bardzo się w mylił w swojej ocenie. Zresztą sam krytyk zweryfikował swoje zdanie pisząc kilka tygodni później, po premierze *Fausta*: Śpiew p. Reszki był nadzwyczaj godny podziwu. Głos jego jest równie niezwykły jak jego serce i sztuka”. Równie entuzjastyczny ton ma inna recenzja „...Idealniejszej interpretacji nie można sobie wymarzyć. Tam jest wszystko – polot, płomień, szlachetna, pełna prawdy gra dramatyczna i wspaniała wokalna kreacja. Jego Tristan nie skomli, nie wrzeszczy, lecz śpiewa i to niezmiernie szlachetnie i z najwyższą doskonałością”.

Od tego momentu przez kolejne dziesięć sezonów – do 1901 r. MET stała się dla Jana i Edwarda drugim domem. Jan wystąpił tutaj ponad 350 razy w tym 54 razy zaśpiewał partię Lohengrina i 25 Tristana. Po nowojorskim debiucie w tej partii *New York Times* napisał: „Wczorajszy dzień (27 listopada 1895 r.) był dniem triumfu Jana Reszke, który osiągnął największy sukces swojej kariery. Dziś jest on bezsprzecznie największym tenorem lirycznym i dramatycznym naszych czasów. Równie pięknie śpiewa Tristana i Fausta. ... Obecnie tenor ten ma na swoim koncie postać, która przewyższa wszystkich Tristanów, jakich znamy, a dramatycznie jest pełną i przekonywującą postacią”. Partnerowali mu w tym przedstawieniu: Lilian Nordica (Izolda) i brat Edward (król Marke), dyrygował Anton Seidel, uczeń i asystent Ryszarda Wagnera. Szybko też dał się poznać jako znakomity tytułowy Zygfyrd, Walter w *Śpiewakach norymberskich*, Werther, Rodrigo w *Cydzie* Kawaler de Grioux w *Manon Masseneta*. Z pełnym powodzeniem śpiewał też główne partie w *Afrykance* i *Proroku* Meyerbeera, oraz Radamesa w *Aidzie* i tytułowego Otelła. Dziesięć nowojorskich sezonów to zarazem okres stałej wędrówki między Nowym Jorkiem a Chicago, Bostonem, Paryżem, czasami Warszawą Londynem i Petersburgiem. Jednym krajem, w którym Reszkowie nigdy nie wystąpili, mimo wielu bardzo kuszących propozycji, w tym również z Bayreuth od Cosimy Wagner, były Niemcy. Było to ponoć związane z przyrzeczeniem, jakie obaj bracia złożyli księżnej Walii, późniejszej królowej Aleksandrze, z którą byli zaprzyjaźnieni. Wróćmy jednak jeszcze do Nowego Jorku, który wręcz oszalał na punkcie Jana (Edwarda również). Obaj panowie stali się bożyszczami publiczności i najbardziej

pożądany gośćmi nowojorskich salonów. 26 grudnia 1898 r. Jan Reszke wystąpił z Marceliną Sembrich-Kochańską, która była w tym czasie niekwestionowaną królową MET. Śpiewali razem przedstawienie *Romeo i Julii*, w którym po scenie balkonowej wyotywowano ich osiem razy. 29 marca 1901 r. Jan kończy karierę w MET. Ostatnim przedstawieniem w jakim wystąpił był *Lohengrin*. Miesiąc później odbył się jeszcze w MET wielki koncert, w którym, obok Jana i Edwarda, wystąpiła Sarah Bernhard. Według zachowanych relacji prasowych podczas tego koncertu zemdląto szesnaście kobiet, co jest swoistym rekordem w historii opery.

Myślę, że w tym miejscu należy postawić pytanie: na czym polegała sztuka Jana Reszke? Jego potęgą był nie tylko jawiskowy głos o pięknej barwie i fantastycznym brzmieniu, ale również znakomite aktorstwo i umiejętność wydobycia z każdej śpiewanej partii maksimum ekspresji. „Jako aktor był niezrównany. Łączył męskość ze zniewalającym czarem, pasję z wstrzemięźliwością, siłę ekspresji z poezją. Nigdy nie przekroczył granic godności i dobrego smaku” – napisała Maria Gordon-Schmitt. Pisano też, że Reszke był pierwszym śpiewakiem, który potrafił zespolić w swoim śpiewie włoskie belcanto z dramatyzmem wokalnym wymagany w dziełach Wagnera, co pozwoliło mu na tworzenie wiarygodnych kreacji wokarno-aktorskich. Napisało również, że brzmienie jego głosu odzywa się jakby z wnętrza jego duszy. W budowaniu kariery i zjednywaniu otoczenia pomagały mu wrodzona muzyczność, ogromny urok osobisty, elegancja, kultura i zyczliwość jaką wszystkim okazywał. Nie bez racji uważa się, że śpiew Jana Reszke „zdumiewająco potęgą, ekspresją deklamacji i subtelnością zarazem”, otworzył nową epokę w dziejach interpretacji operowej. Biorąc to wszystko pod uwagę trudno się dziwić, że okrzyknięto go największym tenorem XIX w.

W maju 1893 r. bracia Reszke pojawili się na scenie Opery Warszawskiej, ich występem towarzyszyło ogromne zainteresowanie. Zaprezentowali się polskiej publiczności w swoich koronnych partiach w: *Lohengrinie*, *Fauście* i *Romeo i Julii*. Drugi raz wystąpili w Warszawie w 1897 r. (śpiewali I i III akt *Lohengrina*) w obecności Aleksandra III, cara Rosji, który trzy lata później nadał Janowi tytuł szlachecki.

W październiku 1895 r. odbył się w Paryżu ślub Jana Reszke z hrabiną Marią Henriętą de Goulaine. Znali się już kilka lat, ale pobrać się mogli dopiero po unieważnieniu przez papieża Leona XIII małżeństwa Marii z hrabią Melly-Nesle. Owocem małżeństwa był jedyny, ukochany ponad wszystko, syn Jan, który zginął w 1918 r. w bitwie pod Oisą. Był porucznikiem wojsk francuskich, a do wojska zgłosił się na ochotnika. Wraz z jego tragiczną śmiercią wygasła męska linia rodu Reszków. Państwo Reszkowie nigdy nie pogo-

dzili się ze śmiercią jedynaka. Z tego między innymi powodu zamknęli swój paryski pałac przy Rue de Faisendrie i przenieśli się do Nicei. Jan Reszke przez wiele lat marzył o tym, by po zakończeniu kariery i wojny wrócić do Polski, do ukochanego Skrzydłowa, gdzie kupił ziemię i wybudował okazały pałacyk. Niestety, nie zgodziła się na to żona, która jakoś nie mogła się przekonać do rodzinnych stron męża i nigdy nie nauczyła się mówić po polsku. Ponoć tylko dwa razy dała się namówić mężowi na przyjazd do Polski i Skrzydłowa.

Wrócić jednak do roku 1901, kiedy Jan rezygnuje z występów w MET i znacznie ogranicza swoje inne występy. Rok wcześniej zakończył karierę w Londynie. Państwo Reszkowie wracają do Paryża, gdzie wybudowali okazały pałac w okolicach Lasku Bulońskiego. Jego największą ozdobą były cenne dzieła sztuki, jakie mistrz otrzymywał przy różnych okazjach. Wśród nich był wspaniały serwis z kryształu górskiego, na którym wyrte były sceny z oper Wagnera, w których odnosił wielkie sukcesy. Jan miał tutaj własną stajnię dla kilkunastu koni i własny teatr na 300 miejsc, którego kanał orkiestrowy był przykryty od strony widowni jak w teatrze Wagnera w Bayreuth. Teatr Jana Reszke był miejscem głośnych w Paryżu prywatnych przedstawień operowych. Najgłośniejszym był *Cyrulik sewilski* z udziałem Adeliny Patti i Edwarda Reszke w czerwcu 1907 r. Również w tym pałacu i teatrze powstała słynna szkoła śpiewu, do której zjeżdżali śpiewacy z całego świata, by odbyć choć jedną lekcję z mistrzem o niepowtarzalnej osobowości. Możliwość napisania sobie w artystycznym zyciorysie studiów wokalnych u Jana Reszke otwierała drzwi do międzynarodowej kariery. Zresztą wielu z jego uczniów zapisało się na trwałe w historii opery. Wystarczy wymienić: Maggie Teyte, Lucille Mercel, Risë Stevens, Charles Cahier, Edwin Lys, Henryka Knote, Leo Slezaka. Wśród uczniów byli też polscy artyści: Bronisław Romaniszyn, Mieczysława Ćwiklińska, Janina Korolewicz-Waydowa, Zofia Zabułto, Felicja Kaszowska, Wiktor Grabczewski, i nieznana dzisiaj z imienia Aleksandrówna, o której wspomina Romaniszyn.

Paryska stajnia nie była jedyną jaką Jan, zapalony miłośnik koni, założył. Swoją pierwszą stadninę koni rasyowych założył w Polsce w swoim majątku w Skrzydłowie, która zresztą przetrwała do dzisiaj. To właśnie Jan Reszke wprowadził w Polsce modę na gonitwy koni dwulatków. W Skrzydłowie, który leży nieopodal Garnka, gdzie miał pałac Edward i Borowna, gdzie rezydowała siostra Emilia, bywał Jan najczęściej. W pałacyku przyjmował gości, spędzał wakacje i przygotowywał nowe partie. Był ponoć świetnym gospodarzem, a oprócz Skrzydłowa był właścicielem Chorzenic, Witkowic i Kłobukowic w powiecie radomszczań-

skim, w sumie ponad 3500 hektarów. Po powrocie z Nowego Jorku dał się jeszcze namówić na kilka występów w Monte Carlo, a później już tylko dwa razy wystąpił na scenie. Najpierw w lutym 1902 r. zaśpiewał w Paryżu tytułową partię w *Zygfrydzie* Wagnera, jesienią pojawił się jako Canio w *Pajacach* i ta właśnie partia stała się jego ostatnią sceniczną kreacją. Później mogli go jedynie podziwiać goście jego teatru i uczniowie, którym nie szczędził praktycznych pokazów.

Na początku 1925 r. zaczyna szwankować zdrowie mistrza. W kwietniu zapada na zapalenie płuc, mimo wszystko nikt nie zakłada najgorszego. Nagle stan się dramatycznie pogarsza i popołudniu 3 kwietnia Jan Reszke umiera, w swojej willi w Nicei. Pochowano go po uroczystym nabożeństwie w nicejskiej katedrze na paryskim cmentarzu Montparnasse. Oddajmy na koniec głos jednemu z uczestników pogrzebu: „...Setki żałobników z odkrytymi głowami idzie za kareta wiozącą trumnę do małego wagonu, który zwiezie ciało do Paryża na Montparnasse. Idę w tłumie milczących żałobników jako reprezentant niezliczonych tysięcy amerykańców, którzy zetknęli się ze sztuką Jana. Staję przy wagonie, gdzie trumna zalana jest masami kwiatów. Żegnaj Janie de Reszke, tysiące ludzi, których dotknąłś swoim śpiewem będzie Cię pamiętać na zawsze” – napisał Richard Ellis, amerykański dyrygent. 🎭

Wykaz partii Jana Reszke

Barytonowe:

G. Donizetti *Faworyta* (Król Alfons); Ch. Gounod *Faust* (Walenty); W. A. Mozart *Don Giovanni* (Don Giovanni);...*Talizman* (Ryszard Lwie Serce); G. Rossini *Cyrulik sewilski* (Figaro); W. A. Mozart *Wesele Figara* (hrabia Almaviva); G. Meyerbeer *Hugonoci* (hrabia de Nevers); G. Verdi *Moc przeznaczenia* (Fra Melitone); G. Donizetti *Poliuto* (Severus). Zaśpiewał 9 partii barytonowych.

Tenorowe:

G. Meyerbeer *Robert Diabeł* (Robert Diabeł); *Prorok* (Jan z Leydy); *Afrykanka* (Vasco da Gama); *Hugonoci* (Raul); Ch. Gounod *Faust* (Faust); *Romeo i Julia* (Romeo); J. Massenet *Cyd* (Rodrygo), *Herodiada* (Jan Chrzyciel); *Werther* (Werther); *Manon* (Kawaler de Grioux); G. Verdi *Aida* (Radames), *Bal maskowy* (Riccardo); *Otello* (Otello); R. Wagner *Lohengrin* (Lohengrin), *Śpiewacy norymberscy* (Walter); *Tristan i Izolda* (Tristan); *Zygfryd* (Zygfryd), *Zmierch bogów* (Zygfryd). G. Rossini *Wilhelm Tell* (Wilhelm Tell); W. A. Mozart *Don Giovanni* (Don Ottavio); G. B. Salvayre *La dame de Mansereau* (Busy); A. Thomas *Esmeralda* (Febus); G. Bizet *Carmen* (Don Jose); R. Leoncavallo *Pajace* (Canio). W sumie śpiewał 24 partie tenorowe.

Świątosław Richter przed 10. rocznicą odejścia (3)

Marcin Zgliński

W następnych latach Świątosław Richter „gładko” wszedł w „obieg” światowego życia koncertowego. Bardzo lubił podróże, fascynowały go nowe miejsca, choć nie cierpiał latania, którego oczywiście nie zawsze mógł uniknąć. Najlepiej chyba jednak czuł się z Niną Dorliak w ich mieszkaniu w moskiewskim Arbacie. Nie znosił też występowań w roli „gwiazdy”, a jeszcze bardziej rozważał o własnej sztuce wykonawczej. Sporo nagrywał, solo i z najlepszymi partnerami i zespołami, choć w jego bardzo obszernej dyskografii przeważają rejestracje koncertowe. Niektóre płyty, jak choćby z nagraniem pod dyktando Karajana *Koncertem b-moll Czajkowskiego* i *Koncertem potrójnym Beethovena* (z Oistrachem i Rostropowiczem), ukazywały się w ogromnych nakładach. Tyle, że Richter był z tych wykonawców bardzo niezadowolony, nie zgadzając się z pewnymi arbitralnymi decyzjami despotycznego kapelmistrza-gwiazdora. Z dyrygentów cenił przede wszystkim Muncha, Ormandy’ego, także Mrawińskiego i Kondraszyna.

W 1964 r. wraz z producentem firmy EMI założył coroczny festiwal (Fetes Musicales) w Touraine at Meslay koło Tours, gdzie odtąd starał się spędzać każde lato. Było to miejsce spotkań z wielkimi muzykami z niedawno nieprzekraczalnej „żelaznej kurtyny”. Interesujące, że o ile z wielkimi kompozytorami radzieckimi, Prokofiewem, a tym bardziej Szostakowiczem, pozostawały dosyć oficjalne, o tyle szczególna przyjaźń i nić zrozumienia łączyła go z Benjaminem Brittenem. Występowali razem, dając recitale na cztery ręce (m.in. na festiwalu w Aldeburgh). Było to chyba pokrewieństwo wielkich osobowości, ludzi potrafiących zachować niezależność i godność, wbrew konwansom. Z innych wybitnych partnerów, z którymi Richter tworzył unikalne kreacje, wymienić trzeba przede wszystkim Davida Oistracha, Mścisława Rostropowicza oraz Dietricha Fischer-Dieskaua. Jako muzyk-kameralista (bo nazwanie go po prostu akompaniatorem wydaje się całkiem niestosowne) potrafił w magiczny sposób nawiązywać więź z partnerem (bądź partnerami), znaleźć wspólną płaszczyznę tak, iż jego wielka osobowość nie przytłaczała współwykonawcy, a przy tym nie traciła nic ze swej mocy oddziaływania. W ogóle siła sztuki Richtera w ogromnej mierze wynikała z umiejętności nawiązywania bezpośredniego kontaktu z partnerami i słuchaczami. Być może

dlatego artysta nie znosił rozmawiać przez telefon, bo wtedy owa szczególna więź z drugim człowiekiem nie mogła zaistnieć. Sam będąc praktycznie samoukiem, nigdy nie zajmował się pedagogiką i nie piastował posady w konserwatorium. „Jak mam nauczać” – pytał, „kiedy cały czas sam się uczę?”. Niemniej, bardziej na zasadzie partnerstwa i przyjaźni, wspomagał młodszych pianistów, jak Lazar Berman, Zoltan Kocsis, a zwłaszcza Andriej Gawriłow.

Pozostał aktywny niemal do końca życia. Po nieprzyjemnym incydencie z zanikiem pamięci w trakcie występu w 1980 r., występował zawsze z nutami na podświetlonym pulpicie, w wyciemnionych salach. Czy jednak obawa przed luką pamięciową stanowiła jedyną przyczynę? Może po prostu artysta wolał schować się za muzyką, może w trakcie gry czuł się zbyt intymnie, zbyt obnażony, by wysuwać się na pierwszy plan. Poza tym będąc wielkim pianistą o transcendentnej technice, wyraźnie nie lubił pianizmu jako takiego i chyba nie żywił ciepłych uczuć wobec słuchaczy kupujących bilety po prawej stronie w bliskich rzędach, by obserwować ręce wirtuozów. W 1986 r. odbył kolejną transsyberyjską podróż z Moskwy do Władywostoku, dając występy w małych miasteczkach, a nawet wioskach. Ostatni koncert dał w Lubece w końcu marca 1995 r., wykonując trzy sonaty Haydna i trudne *Wariacje na temat Beethovena* Maxa Regera. Po trzech latach nieobecności zdążył jeszcze wrócić do Moskwy, by umrzeć tam 1 sierpnia 1997 r.

Jaka była sztuka wykonawcza Richtera? Czy jej charakterystyka da się wtłoczyć w kilka uniwersalnych określeń? Chyba najlepiej na to pytanie odpowiedział kiedyś nieodżałowany Janusz Łętowski: „Problem z Richterem, którego znawcy i analitycy nie mogą właściwie do dziś dobrze rozwiązać, polega przecież właśnie na tym, że nie istnieje w ogóle »stary«, a więc znany, konwencjonalny, tradycyjny Richter. Richter jest zawsze nowy, zawsze niekonwencjonalny i zawsze przeciw tradycji. A szczególnie jest zawsze przeciwko własnej tradycji: jeśli gra z reguły nie »za kimś«, ale »przeciw komuś«, to tym kimś jest właśnie on sam”. Był nieprzewidywalny, a przy tym w danej chwili zawsze

głęboko przekonany, co do słuszności obranego rozwiązania. Przed koncertem w zakopiańskiej Atmie w 1982 r. zapytany, które z mazurków Szymanowskiego (z op. 50) zagra wieczorem, wymienił kilka w – zdawałoby się – przypadkowej kolejności. Spytany, dlaczego właśnie tak, spiorunował wzrokiem rozmówcę i odpowiedział: „Tak nrawiła” (tak mi się podoba...). Znowu gdy Artur Rubinstein, powiedział mu, iż jego zdaniem *allegretto* z jednej z sonat Beethovena zagrał zbyt wolno, odrzekł z największym przekonaniem „to *allegretto* jest powolne”.

Jego fascynacja sztukami plastycznymi i świetne zrozumienie malarstwa (był malarzem amatorem, w domu urządzał prywatne wernisaże różnych artystów) przekładały się chyba na subtelne wyczucie barwy dźwięku, ale też na umiejętność logicznego konstruowania architektoniki prezentowanych dzieł. Jak pisał Henryk Neuhaus: „odczuwa się jasno, że całe dzieło, nawet jeśli jest ono gigantycznych proporcji, rozciąga się jak bezgraniczny pejzaż, odsonięty przed oczami z lotu orła, w pojedynczym spojrzeniu i we wszystkich swych



Świątosław Richter
fot. Decca

detalach, z ogromnej wysokości i przy niewyobrażalnej prędkości (...) Takiej spójności, takiej struktury, tak szerokiego horyzontu muzycznego i artystycznego, jak jego, nie napotkałem u żadnego ze znanych mi pianistów, a słyshałem wszystkich największych". Ów zmysł konstrukcyjny kazał mu m.in. zawsze respektować repetycje w formach sonatowych, uważał bowiem, iż są one konieczne dla zachowania proporcji pomiędzy częściami, a poza tym dają możliwość wzbogacenia interpretacji: zalecał by pierwszy raz grać poważnie i obiektywnie, zaś przy powtórzeniu dawać upust emocjom. Takie są zresztą jego wykonania, np. *Sonata* Beethovena, ze wspaniałą *Appassionatą* na czele.

Repertuar miał obszerny (choć raczej mniejszy niż np. Gilels), a do tego dysponował wielką łatwością przyswajania sobie nowych dzieł. Jednak pewnych utworów, wydawałoby się stworzonych dla niego, z premedytacją nie grał, utrzymując, że inni robią to lepiej. I tak *Koncertu „Cesarskiego”* Beethovena nie ruszał z szacunku do Neuhausa, który był tego dzieła legendarnym wykonawcą. Nigdy też nie grał publicznie *III Koncertu d-moll* Rachmaninowa, podobnie zresztą jak Józef Hofmann, adresat dedykacji dzieła. Mimo, iż deklarował uwielbienie dla Chopina, wcale nie wykonywał jego *Sonaty*, a z *Koncertów* tylko *f-moll*, po raz pierwszy dopiero w 1966 r., w Genewie, ze Stanisławem Wisłockim. Ten ostatni wspomina, że pianista czuł się wówczas niepewnie i poprosił, by przed próbami z orkiestrą, przegrać utwór na dwa fortepiany. Wielokrotnie wykonując *II Koncert* Brahmsa, ignorował jego

I Koncert d-moll. Nie grał nadto ani całego kompletu *Sonaty* Beethovena, ani wszystkich *Preludiów* Rachmaninowa i *Etiud* Chopina. Być może zdając sobie sprawę, iż w omijanych utworach nie jest w stanie osiągnąć idealnego, pożądanego efektu, a może ich po prostu nie lubił. Zapytany przez włoskiego muzykologa Piero Rattalino, czy po tym, jak zaczął grać Weberna, będzie wykonywał Schoenberga odpowiedział: „Nie. Może z tej dwójki jest on większy, ale ja go nie czuję”. Uwielbiał Haydna, chyba za połączenie bezpretensjonalnego obiektywizmu, z nieco sarkastycznym poczuciem humoru, często grał jego liczne sonaty, choć tylko jeden koncert (*D-dur*), i to jedynie raz w życiu. Mozarta grał w sumie sporo, jednak pomijał wiele sztandarowych utworów. Z drugiej strony miał w stałym repertuarze szereg dzieł nieco mniej standardowych (przynajmniej w owym czasie) – *Burleskę* Straussa, *Koncert g-moll* Dworzaka, *II Sonatę* i *Mazurki* Szymanowskiego, *Sonatę* Hindemitha, *Sonatę d-moll* Weberna albo *Les Djinns* Francka. Obok utworów poważnych, niekiedy sięgał do rzeczy, wydawałoby się, całkiem dla niego nieodpowiednich, jak nieco powierzchownie wirtuozowskie *Koncerty* Saint-Saënsa, które zresztą grał znakomicie. Do końca niemal sięgał po nowy repertuar. *II Koncertu g-moll* Saint-Saënsa nauczył się dopiero w wieku 67 lat, w 70 roku życia zaczął grać *Wariacje na temat Paganiniego* Brahmsa, a rok później włączył do repertuaru *Wariacje* op. 27 Weberna.

Nigdy nie próbował uwodzić publiczności, opromieniać wykonywanych dzieł osobistym czarem. Obiektywizm jego interpretacji nie był oczywiście – jak w przypadku wielu pianistów – manierą mającą sprytnie maskować wewnętrzną pustkę i brak czegokolwiek do powiedzenia, bo słowo „maniera” jest jednym z ostatnich, jakie chciałoby się powiązać z Richterem. Po prostu grał to, co było, a teraz nagle zaczynają nas uwierać. Taki – moim zdaniem – jest choćby richterowski Chopin. Pozbawiony wdzięku, a nawet taneczności, wcale nie salonowy, także krańcowo odmienny od „oficjalnych”, akademickich standardów obowiązujących w Warszawie – poważny, męski, zazwyczaj gorzki i gwałtowny. W *Scherzach* brak

zartobliwości, za to jest sarkazm, w *Baladach* zaś przede wszystkim dramat. A jednak, gdy słysha się *Larghettą* z *Koncertu f-moll* (1966 r., ze Swietlanowem), ma ono intensywność istnej erupcji uczuć, „plumkające” fiorituru Rubinsteina, czy nawet nieprawdopodobne efekty Hofmanna, brzmią przy nim jak westchnienia pensjonarek. Zaś w kodzie finału masywne arpeggia świszczą całkiem lirysowsko. Z drugiej strony w nie mniej romantycznym Schumannie, magicznie łączy gorączkową pasję z klasycznym umiarem. Liszt, zwłaszcza *Sonata h-moll*, jest ekstatyczny, tytaniczny i pełen blasku, jednak nie błyskotliwość. Oba *Koncerty*, nagrane w Londynie z Kondraszynem, wciąż stanowią wersję pomnikową, choć może nawet zbyt monumentalną. Magiczne są wykonania niektórych etiud transcendentalne, np. *Feux follets* zarejestrowane w Sofii w 1958 r. Można tu wspomnieć, że po pierwszych występach w Pradze, tamtejsza krytyka okrzyknęła go „Lisztowa dwudziestego wieku”, może zresztą dlatego w 1952 r. obsadzono go w roli węgierskiego wirtuoza w filmie Grigorija Aleksandrowa *Kompozytor Glinka*. Predykcja do sarkazmu i unikanie zbyt cikliwego liryzmu, wspaniale odpowiadały muzyce Prokofiewa, ale cudownie sprawdzały się również w repertuarze klasycystycznym (Haydn i Beethoven) i neoklasycystycznym (Ravel, Poulenc). Schubert stał się „flagowym” kompozytorem Richtera, szczególnie w jesieni życia. Bezbrzeżny tragizm tej muzyki, gdzie za każdym rozjaśnieniem atmosfery cieniem kładzie się nieuchronnie naddciągające fatum, znakomicie odpowiadać musiał jego ówczesnemu stanowi ducha. Z kolei w muzyce Schumanna i Brahmsa uderza bogactwo i intensywność barwy, w połączeniu z niezwykle klarowną, acz wyrazistą strukturą i wyrazistością rytmiczną. Bach (a w pewnym sensie i Haendel) jest solenny, ciosany niby ogromny monument, celebrowany niczym nabożeństwo. Pomnikowe nagranie *Das Wohltemperierte Klavier* jest zapewne jednym z największych dokonań Richtera, choć z Rosjan ja osobiście wolę mniej monumentalną i „olimpijską”, ale za to bardziej „ludzką” wersję Feinberga. Za to w interpretacji *Preludiów i fug* Szostakowicza Richter był niezrównany, podobnie jak zresztą w większości repertuaru rosyjskiego. Niezapomniane pozostaną *Obrazki z wystawy*, *Sonaty* Skriabina, liryczne Czajkowskiego *Pory roku* i *Koncert b-moll*, diaboliczny *Rozdiestwieńskim*, wspaniale monumentalny z Mrawińskim lub Anëerlem i trochę nieznośnie patetyczny z Karajanem.

Dziś, dekadę po śmierci artysty, jego sztuka wykonawcza utrwalona na licznych i dosyć łatwo dostępnych płytach, nie zbladła, nie straciła nic ze swej siły oddziaływania. Richter – który nie pozostawił uczniów, nie stworzył „szkoły” pozostanie ikoną pianistyki XX w., jako jedna z najbardziej fascynujących i enigmatycznych osobowości. ☾



René Jacobs kontratenor, który został dyrygentem

René Jacobs
fot. Eric Larrayadiou



Robert Majewski

Kiedy ostatnio słuchałem *Mesjasza* Haendla, prowadzonego ręką René Jacobsa, przed oczyma mej pamięci stanął pewien letni dzień sprzed wielu lat. To właśnie wtedy pojąłem, że belgijski kontratenor i dyrygent stał się jednym z moich ulubionych muzyków. Słuchałem wówczas pod jego batutą *Juliusza Cezara* – wspaniałej opery Jerzego Fryderyka Haendla. Później przyszedł czas nadrabiania jacobsovych zaległości i nieustannie podejmowane próby nadążania za nowościami wydawniczymi – a tych artysta nie szczędzi swoim wielbicielom.

Przełomowych momentów w moim poznawaniu Jacobsa było jeszcze wiele. *Koronacja Poppei* Monteverdiego, *Griselda* Scarlattiego, *La Calisto* Cavallego, czy *Cossi fan tutte* Mozarta (wymieniłem tylko opery), uświadomiły mi, że dramaturgiczny talent tego dyrygenta sprawia, iż opery sprzed wieków często łatwiej dopasowują się do naszej rzeczywistości, niż utwory pisane współcześnie.

Za swoje nowatorstwo i podążanie nieprzetartymi szlakami Jacobs płaci wysoką cenę. Jest nią swoiste odrzucenie przez „zetatyzowane” orkiestry i tradycjonalistów, którzy „odbrązowienie” i „oczyszczenie” muzyki z neoromantycznej tradycji traktują jako zamach na jedynie słuszne wartości sztuki wykonawczej. Przeciwnicy kierują pod jego adresem zarzut braku wiarygod-

ności badań muzykologicznych i oceniają nagrania jako nazbyt manieryczne, z przesadną dominacją afektacji. Na szczęście Jacobs chroni swoją artystyczną wolność. Dzięki temu jawi się jako artysta tyleż sugestywny co przewrotny; i raz po raz udowadnia, że to właśnie (paradoksalnie) za sprawą manieryzmów, afektacji oraz wyrazistej kontrastowości jego nagrania otrzymują potężną siłę wyrazu.

René Jacobs jest żywą legendą historii muzyki, to jeden z najwybitniejszych kontratenorów tzw. barokowej rewolucji. Bez jego głosu trudno byłoby sobie wyobrazić dokonania Nikolauisa Harnoncourta, Gustawa Leonhardta, Philippe’a Herreweghe i Sigiswalda Kuijkena. Po zakończeniu kariery śpiewaka, jeszcze bardziej umocnił swoją pozycję na muzycznym firmamencie, i od wielu lat – już jako dyrygent – dostarcza słuchaczom nowych, często kontrowersyjnych i bezkompromisowych, ale zawsze wyjątkowych wizji wokalnego repertuaru.

Przyszedł na świat 30 października 1946 r. w belgijskiej Gandawie. Z tym miastem związane są też jego pierwsze kontakty z muzyką. Jako dziecko śpiewał w chórze katedralnym. Później rozpoczął studiowanie filologii klasycznej na tamtejszym uniwersytecie i kontynuował naukę śpiewu w Brukseli i w Hadze. Znaczący wpływ na młodego Jacobsa mieli bracia Kuijkenowie i Al-

fred Deller, którzy dostrzegłszy w nim ogromny talent, zachęcali, by wyspecjalizował się w śpiewaniu partii kontratenorowych. W ciągu następnych kilku lat urzekł swoim głosem publiczność i krytyków oraz zyskał uznanie w Europie, Stanach Zjednoczonych i na Dalekim Wschodzie.

Jego entuzjazm dla muzyki barokowej przejawiał się nie tylko w mnogości wykonywanych ról, ale także w odkrywaniu na nowo dawno zapomnianych oper i w rekonstruowaniu orkiestrowych partii. Jednym z pierwszych sukcesów tej wielopłaszczyznowej pracy była sensacyjna realizacja *Oronciei*, zapomnianego dzieła Pietro Antonio Cestiego. Wystawienia opery dokonano w roku 1982 na festiwalu w Innsbrucku.

Pasja w odkrywaniu barokowego repertuaru i chęć decydowania o jego ostatecznym kształcie, podsunęły Jacobsovi pomysł założenia w roku 1977 r. zespołu Concerto Vocale. Współpraca z nimi zaowocowała wieloma produkcjami utworów Monteverdiego, Cestiego, Cavallego, Glucka i Haendla. Większość z tych realizacji została zarejestrowana i zdobyła prestiżowe nagrody.

Praca nad siedemnasto- i osiemnastowiecznym repertuarem wymaga od muzyków specjalnego podejścia. Dlatego też Jacobs zdecydowanie preferuje zespoły specjalizujące się w wykonawstwie muzyki dawnej. Jak twierdzi – czasami ma problemy w pracy z tra-

dycyjnymi orkiestrami. Dyrygent opowiada, że jedną z metod pracy z orkiestrą jest śpiewanie przez niego tego, co instrumentalisci mają zagrać. „W ten sposób muzyki wyraźniej słyszą, co mam na myśli odpowiadając na ich pytania dotyczące barwy dźwięku, intonacji, artykulacji, czy rozmieszczenia akcentów” – wyznał w rozmowie z Peterem Vermeerschem. Wiele lat temu tę metodę próbował zastosować pracując z Orkiestrą Opery Hamburgskiej nad inscenizacją ostatniego dzieła Glucka *Écho et Narcisse*. Wówczas podniósł się koncertmistrz orkiestry i rzekł: „Panie Jacobs, nie jest pan tu po to, by śpiewać, tylko po to, by dyrygować”. Na dodatek, w czasie premierowego przedstawienia pojawiło się trzech nowych wiolonczelistów. I chociaż wszystko skończyło się udanym spektaklem, to od tego czasu Belg zarzeka się, że nigdy więcej nie poprowadzi „zinstytucjonalizowanej” orkiestry.

W roku 1997 powrócił do Innsbrucku, ale już w roli dyrektora artystycznego tamtejszego Festiwalu. To pozwoliło mu na dalsze propagowanie opery weneckiej, której jest wielkim admiratorem. Spośród wielu przedstawień, największy sukces odniosły inscenizacje dwóch oper Cavallego: *Eliogabalo* i *La Calisto*. Produkcję tej drugiej przygotował brukselski Théâtre de la Monnaie. Spektakl został później powtórzony w Berlinie, Barcelonie, Lyon i Montpellier. W roku ubiegłym, staraniem Harmonii Mundi, macierzystej firmy nagraniowej Jacobso, światło dzienne ujrzała doskonała realizacja tej opery. Krytycy, jak świat długi i szeroki, z zachwytem opisywali sceniczną magię i perfekcję inscenizacji. Jej urok leży w prostocie i w powierzeniu całej sceny - od ruchu scenicznego, poprzez kostiumy do oświetlenia – znakomitemu Herbertowi Wernicke. Sam Jacobs nigdy nie pragnął reżyserować spektakli, którymi dyrygował, choć – jak przyznaje – otrzymywał takie propozycje. Współpraca z reżyserami przybiera różne oblicza „i czasami trafiają się tacy, którzy uwielbiają libretta i nie cierpią muzyki, innym razem zaś są to wspaniali fachowcy, którzy jednocześnie potrafią zaśpiewać melodię czysto i we właściwym rytmie” – twierdzi. Oczywiście „pewien rodzaj antagonizmów między dyrygentem, a reżyserem jest wręcz konieczny, ale najbardziej cenię równowagę w tej materii” – wyznaje. Jako przykład podaje własne doświadczenie z pracy z młodym francuskim reżyserem Vincentem Boussardem nad wspomnianym już wcześniej *Eliogabalo* Francesca Cavallego. Natomiast mniej przyjemne jest wspomnienie berlińskiej produkcji *Powrotu Ulisesa* Monteverdiego. Wówczas to inny młody reżyser „w pewnym momencie stracił wątek i zmienił całą historię”; a opowiadanie własnych historii pod pretekstem reżyserowania opery, to zdaniem Jacobso, grzech ciężki.

Artystyczna wolność i odpowiedzialność, stanowi fundament jego współpracy z instrumentalistami i śpiewaka-

mi. Obie cechy są nieodzowne w procesie przygotowywania oper barokowych. Jak wiadomo – tworzący je kompozytorzy zapisywali jedynie linię wokalną i szkicowali ogólny zarys partii instrumentalnych, reszta była wypełniana improwizacjami. Jacobs, choć sam tworzy brakujące partie z nieokielznaną wyobraźnią, oczekuje również, by jego muzycy umieli improwizować. Do tego samego zachęca także pracujących z nim śpiewaków.

W 1999 r. ukazało się nagranie *Così fan tutte*. Posłużyło ono dyrygentowi do zaprezentowania roli *continuo* w operach Mozarta oraz pokazało proces tworzenia brakujących akompaniamentów realizowanych na *pianoforte*. Partie te nie zachowały się, ponieważ w trakcie premiery improwizował je sam Mozart. Co dokładnie zagrał kompozytor, oczywiście nie wiadomo, ale Jacobs poddaje w wątpliwość rady Leopolda – ojca Wolfganga Amadeusza – który doradzał grę roztropną, bazującą na wykonywaniu „prostych i ostrych” akordów. Jego zdaniem, Mozart – geniusz o niepohamowanej wyobraźni w improwizowaniu – nie ograniczałby się w taki sposób.

Współpraca ze śpiewakami, to dawanie im pełnej swobody, inspirowanie i jednocześnie zachęcanie ich, by odważyli się być współtwórcami dzieła. Jacobsovi chodzi głównie o umiejętności przetwarzania melodii i dodawania ozdobników. Jak wiadomo, sam Mozart nie uczył swoich śpiewaków partii nuta po nucie, a wokalista, który otrzymał od Schuberta jeszcze „gorącą” kopię *Winterreise* pierwsze co zrobił, to wyjął ołówki i zaczął poprawiać linię melodyczną. „Tak naprawdę dopiero za rządów Gustawa Mahlera, kierującego Operą Wiedeńską, zabroniono praktykowania upiększania linii wokalnej” – argumentuje Jacobs. „A dziś – wiele lat po »barokowej rewolucji« – możemy spotkać jeszcze dyrygentów sięgających po dawny repertuar, którzy boją się powrócić do historycznych praktyk wykonawczych” – żali się w jednym z wywiadów.

Jednym z najwspanialszych nagrań René Jacobso jest *Rinaldo* Jerzego Fryderyka Haendla. Jego poziom wynika z tego, że Ja-

cobs – podobnie jak kompozytorzy, których nagrywa – jest tu nieprzewidywalny i nie podąża utartymi szlakami. Dzieło pełne latających rydwanów i jedzących ogniem smoków, dostarcza jednocześnie wiedzy na temat użycia efektów specjalnych w osiemnastowiecznych przedstawieniach operowych. Ponadto, dyrygent użył partytury jedynie jako materiału wyjściowego. Następnie dodał instrumenty perkusyjne, wysmienite improwizacje i w jednym miejscu śpiewaków dublujących głosy instrumentalne. *Rinaldo* pod batutą Jacobso, to muzyczne słuchowisko o ogromnym ładunku dramatycznym. Nagranie dowodzi, że opery pisane w pierwszych dekadach XVIII w. nie miały nic wspólnego ze sformalizowaną muzyką klasyczną, a tak widzą je nadal niektórzy dyrygenci i reżyserzy.

Jacobs pochłonięty pracą dyrygenta, nie znajduje już zbyt wiele czasu na śpiewanie, a pytany, czy wzorem innych specjalistów od muzyki dawnej (Herreweghe’a, czy Harnoncourta) poprowadzi kiedyś Brucknera, odpowiada: „Brucknera? Nie. Przynajmniej na razie. Jest jeszcze zbyt wiele zapomnianych oper barokowych, które czekają na swoje odkrycie”. 📌

W trakcie pracy nad artykułem wykorzystano następujące materiały źródłowe: *Wywiad z René Jacobsem*, Goldberg Magazine, nr 38; Peter Vermeersch *René Jacobs*, andante.com; *W drodze do raj*. Wywiad Jacka Hawryluka z René Jacobsem, Ruch Muzyczny, nr 25, 2006 r.



René Jacobs
fot. Eric Larrayadiou

W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (3) Międzynarodowy przełom kariery

Robert Majewski

Finlandia

W lutym 1899 r., car Mikołaj II, Imperator Rosji, wydał *Manifest Lutowy*, który poważnie ograniczył autonomię Wielkiego Księstwa Finlandii. Wzbudziło to sprzeciw fińskich intelektualistów. Sibelius także przyłączył się do tych protestów. Skomponował wówczas *Pieśń Ateńczyków* i cykl sześciu muzycznych obrazów nawiązujących do historii Finlandii: 1. *Pieśń Väinämöinen*, 2. *Chrzest Finów*, 3. *Książę Jan na Zamku w Turku*, 4. *Finowie podczas Wojny Trzydziestoletniej*, 5. *Wielka nienawiść* (utwór odnosił się do najazdu rosyjskiej armii na Finlandię i późniejszych represji), 6. *Finlandio! Zbudź się!*.

Szczególnie wymowna okazała się część piąta. *Wielka nienawiść* symbolizowała stosunek Finów do Imperium Rosyjskiego, które przed laty zniszczyło ich ojczyznę, a teraz ostatecznie ocenzurowało prasę. W tej części Sibelius operował symbolem Matki Finlandii, która idąc ze swymi drżącymi z zimna dziećmi, zagrożona przez Wojnę, Mróz, Głód i Śmierć, usiadła w śnieżnej zaspie. Scena stała się punktem odniesienia do następującej po niej *Finlandio! Zbudź się!*. Rozpoczynające ten fragment akordy instrumentów dętych blaszanych wywarły ogromne wrażenie na słuchaczach. Podczas premiery, znalazł się wśród nich fiński kompozytor i dyrygent chóralki Klemetti Heikki, który tak później opisywał swoje wrażenia: „Potężna i ponura harmonia rozpoczynająca *Finlandię*, maluje obraz grozy ukazanej w *Wielkiej nienawiści*”. *Finlandio! Zbudź się!* była oczywiście wczesną wersją *Finlandii* – jednej z najbardziej znanych kompozycji Sibeliusa.

Podczas następnych miesięcy Kajanus i Sibelius dyrygowali całą suitą na kilku koncertach w Turku i Helsinkach. Publiczność najlepiej przyjmowała finał kompozycji i obaj dyrygenci zdecydowali wprowadzić tylko tę część do programu europejskiego tournée orkiestry Kajanus. W Europie utwór wykonywano pod różnymi tytułami: *La Patrie* we Francji, *Vaterland* w Niemczech lub pod niewiele mówiącym tytułem *Impromptu*. Dopiero w listopadzie 1900 r., podczas przygotowywania wersji fortepianowej, nadano mu tytuł *Finlandia*. Autorem tej sugestii był Axel Carpelan, pisarz i przyjaciel kompozytora. Pierwsze wykonanie dzieła pod nową nazwą miało miejsce w lutym 1901 r. Wkrótce potem praca została wydana drukiem w poprawionej wersji.

Trzeba było zaledwie kilku lat, aby utwór stał się ogólnosiwiatowym przebojem. Transkrypcje kompozycji na przeróżne składy pojawiały się jak grzyby po deszczu. W okresie międzywojennym dało się usłyszeć *Finlandię* w wersji na orkiestrę dętą, chór, a nawet na zespół marimb. W 1921 r. Sibelius usłyszał swoją kompozycję graną przez knajpiane trio w pewnej restauracji w Beregen. Poprosił wówczas muzyków, aby przestali ją grać. „Nie powinno się tego śpiewać. *Finlandia* została skomponowana na orkiestrę, ale jeśli ktoś chce ją zaśpiewać, to nic na to nie poradzę” – żalił się kompozytor.

„Bardzo skondensowana w czasie i emocjonalna w wyrazie muzyka *Finlandii* dzieli się na dwie ściśle połączone ze sobą części” – czytamy w *Przewodniku koncertowym*. Pierwsza z nich zaczyna się „motywem bólu”, wykonywanym przez instrumenty dęte blaszane grające każdy akord rosnącą dynamiką doprowadzaną do fortissimo. Dęte drewniane odpowiadają granym w wysokich rejestrach niebiańskim motywem. Po chwili, smyczki wprowadzają temat o podniosłym charakterze. Zdaniem Stokowskiego temat ten mógłby stać się hymnem całego świata. Po nim, w drugiej części kompozycji, następuje przyspieszenie tempa i powracają fanfary. Ma to symbolizować obraz walki i zwycięstwa fińskiego narodu. „Walczyliśmy 600 lat o naszą wolność, a ja należę do generacji, która mogła jej zaznać. Wolność! Moja *Finlandia* opowiada historię tych zmagania. Jest pieśnią naszych bitew i hymnem naszego zwycięstwa” – opisywał Sibelius.

I Symfonia e-moll op. 39

Czas poprzedzający europejskie tournée orkiestry Kajanus upływał Sibeliusowi także przy pracy nad jego *I Symfonią*. Pierwotnie jej koncepcja oparta była na założeniach programowych i zrodziła się w trakcie pobytu Jeana i Aino w Berlinie. Pierwsza część miała opierać się na motcie: „Zimny wiatr wieje od morza”; druga, czerpać inspirację z Heinego: „Sosna północy śni o palmie południa”; trzecia, to „Zimowa opowieść”, a programem czwartej, było przedstawienie „nieba Jorma” według powieści *Panu Juhani Aho*. Założenia te jednak nie zostały zrealizowane. Wiele wskazuje na to, że źródłem inspiracji Sibelius zaczął szukać w twórczości Berlioz. Wśród szkiców kompozycji zachowała się adnotacja „Berlioz”, postawio-

na na końcu finału *I Symfonii*. W innym miejscu, po usłyszeniu *Symfonii fantastycznej*, Sibelius zanotował: „O santa ispirazione! O santa deal!”.

Podobnie, jak działo się to w przypadku *Finlandii*, praca nad *I Symfonią* zbiegła się w czasie z wydarzeniami historyczno-politycznymi związanymi z opublikowaniem *Manifestu lutowego*. Jednakże, ani ta *Symfonia*, ani później żadna inna, nie stała się kompozycją „polityczną”. Jej narodowe konotacje zawdzięczamy zapewne atmosferze i programowi koncertów, podczas których miały miejsce pierwsze wykonania kompozycji. Oprócz *I Symfonii* grano wówczas *Finlandię* i *Pieśń Ateńczyków*.

Dołączanie narodowej, czy wręcz antyrosyjskiej wymowy do *I Symfonii* jest dość niebezpieczne, ponieważ utwór posiada niezaprzeczalne cechy kompozycji stylistycznie nawiązującej do rosyjskiej symfoniki. W tamtych latach rosyjski repertuar – siłą rzeczy – był wyraźnie obecny w życiu muzycznym Helsinek. Kulturowe związki między Finlandią a

Sankt Petersburgiem były bardzo bliskie, a rosyjscy muzycy często odwiedzali Helsinki. Robert Kajanus, dyrygent, animator życia muzycznego, i – jak wiemy – przyjaciel Sibeliusa, wysoko cenili twórczość Głazurowa, który odwiedzał Finlandię wielokrotnie. Sam Sibelius natomiast, znał i podziwiał twórczość innych rosyjskich kompozytorów: Rubinsteina, Areńskiego, Rimskiego-Korsakowa i Czajkowskiego. „Mam wiele wspólnego z tym kompozytorem” powiedział Sibelius po helsinkijskim wykonaniu *Symfonii Patetycznej* Czajkowskiego. Podobne wrażenia odniósł po usłyszeniu *I*



rycina A. Federley, 1898.

Symfonii Borodina w październiku 1896 r., co zresztą potwierdzają pewne podobieństwa między tematami obu pierwszych symfonii Borodina i Sibeliusa.

Pracę nad *I Symfonią* Sibelius rozpoczął w Berlinie pod koniec kwietnia 1898 r. i kontynuował ją po swym powrocie do Finlandii w czerwcu tego samego roku. Zatrzymał się wówczas w Lohja (czterdzieści mil na zachód od Helsinek), w domu swojej teściowej Elizabeth Järnefelt. Mieszkał tam i tworzył do jesieni. Następnie wrócił do Helsinek, gdzie wynajął mieszkanie wraz ze swym bratem Christianem, siostrą Lindą, żoną i dwiema córkami. W listopadzie Aino urodziła trzecią córkę, Kirsti. W Helsinkach, podobnie jak wcześniej w Berlinie, Sibelius nie potrafił odmówić sobie birbanckiego trybu życia i wkrótce wyjechał do Keravy, miasta leżącego 50 mil na północ od Helsinek. Tam ostatecznie ukończył swoją *I Symfonię*. Oryginalna wersja dzieła nie podobała się jednak kompozytorowi i dlatego wiosną i latem 1900 r. (jeszcze przed europejskim tournée orkiestry Kajanusa) dokonał jej rewizji. Poczynione zmiany okazały się przydatne, bowiem to dzięki *I Symfonii* Sibelius osiągnął międzynarodowe uznanie. Kompozycja rozpoczęła swój tryumfalny pochód po Europie (Sztokholm, Kopenhaga, Hamburg, Berlin, Paryż) i wszędzie spotkała się z ciepłym, a nawet entuzjastycznym przyjęciem publiczności i krytyków. Co prawda krytycy zauważali pewne odniesienia do twórczości Czajkowskiego, ale przede

wszystkim odnajdywali w niej fascynujący głos nowego kompozytora. „Jego symfonia pełna jest niepohamowanej siły, namiętności i zadziwia swoistą śmiałością. Trzeba postawić sprawę jasno – to nadzwyczajna praca: jedyna, która stąpa po nowych ścieżkach, lub raczej, która gna naprzód jak odurzony bóg” – napisał Ferdinand Pfohl w *Hamburger Nachrichten*.

P o c z ą t e k pierwszej części uważany jest za jeden z najoryginalniejszych w całej historii: klarinet solo zdaje się samotnie wyłaniać z pustkowiec, którego nastrój podkreśla głucho tremolo kottów. Wejście orkiestry następuje

w energicznym *allegro*. Rytmicznie napięty główny temat, tonalnie niejednoznaczny, krąży wokół dwóch tonacji G-dur i e-moll. Wkrótce dochodzi do kulminacji, po której flety intonują kontrastujący, idylliczny temat.

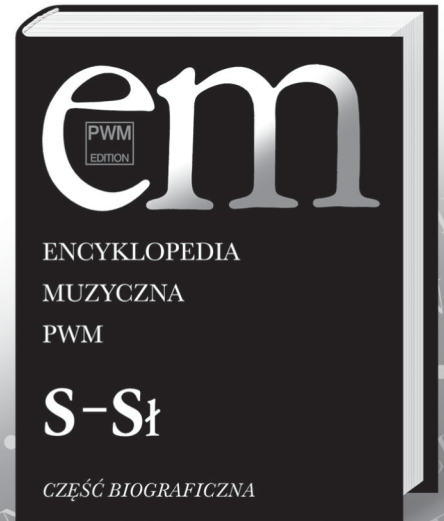
Pierwsza część doprawdy zachwyca bogactwem motywów i dramaturgią konstrukcji. Bardzo ciekawym zabiegiem zastosowanym w tej części jest swoiste „ściśnięcie” formy powodujące zazębie nie się końca przetworzenia z początkiem reprzyzy. Ten rodzaj rozwiązania (wraz z rapsodycznym przetworzeniem) spotkał się z krytyką muzykologów ze Wschodniej Europy. Postawili oni tezę, że Sibelius zastosował takie rozwiązanie, gdyż miał poważne braki w umiejętności stosowania kontrapunktu i w pełnej kontroli nad formą sonaty. Tymczasem, dużo wcześniej wykazano, że pozornie niepowiązane ze sobą motywy zostały naszkicowane we wstępie klarnetu. W swojej pracy doktorskiej – *Symfoniczna jedność – Veijo Murtomäki* zwraca uwagę na ów wstęp, który jego zdaniem „maksymalizuje wewnętrzną tematyczną spójność symfonii”, a Robert Layton, angielski znawca Sibeliusa, określił tę część mianem „sztuki organicznego myślenia symfonicznego”. Koniec *Andante, ma non troppo – Allegro energico* wieńczy dwa intrygujące akordy grane techniką pizzicato.

Druga część – *Andante* – otrzymało kształt swojego ronda. Rozpoczynająca je spokojna melodia, snuje się przez długi czas ponad pedałową nutą Es. I tym razem tonalność waha się między tonacjami równoległymi Es-dur i c-moll. Tę melodię można uznać za temat całej części. Po niej słyszymy motyw grany przez fagot, oparty na znany z wstępu pierwszej części solo klarnetu. Kolejno pojawiają się warianty obu tematów następując po sobie zgodnie ze stylistyką formy ronda.

Scherzo otwiera *pizzicato* skrzypiec i gwałtowne uderzenie kottów. Temat tej części podejmuje razem ze skrzypcami instrumenty dęte drewniane. Dzięki temu zabiegowi całość otrzymuje quasi-taneczny charakter. *Trio*, za sprawą partii rogów i fletów, uzyskała poetycki wymiar ilustrujący melancholię przyrody. Ten fragment przynosi odległe skojarzenia ze stylem Brucknera.

Finale ponownie rozpoczyna nawiązanie do tematu znanego z wstępu do pierwszej części. Tym razem echo tej melodii przywołują smyczki, a następnie uzupełniają go flety. Jednak „(...) mityczny półmrok pierwszej części zamienił się w muzyczny obraz zdewastowanego krajobrazu po katastrofie” – opisał tę część Vesa Sirén, wybitny znawca twórczości Sibeliusa. Czwarła część zachwyca „emocjonującymi szczegółami orkiestracji, nieoczekiwanymi kontrastami i porywającą retoryką” (Layton). Sibelius chyba już w żadnym innym dziele nie kazał grać orkiestrze z większym patosem i wzniosłością. *Finale* kończy dramatyczna koda, którą zamykają – podobnie jak w przypadku pierwszej części – dwa akordy pizzicato. 🎵

Encyklopedia Muzyczna PWM Nowy tom



Tom 9

S-Sł

Nr PWM 20269
cena: 145,00 zł
format: 20,5/26 cm
stron: 332
oprawa twarda

PWM
EDITION

Polskie Wydawnictwo
Muzyczne SA

www.pwm.com.pl



FILHARMONIA IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO WE WROCŁAWIU

MARZEC 2007 Sala Koncertowa Filharmonii

2.03 piątek godz. 19:00 Sala Koncertowa Filharmonii

Thomas Hanus – dyrygent, Kaja Danczowska – skrzypce
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

3.03 sobota godz. 18:00 Sala Koncertowa Filharmonii

Kaja Danczowska – skrzypce, Justyna Danczowska – fortepian

9.03 piątek godz. 19:00 Sala Koncertowa Filharmonii

Zbigniew Piłch – dyrygent, Radosław Pujanek – skrzypce
Artur Tokarek – altówka
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

10.03 sobota godz. 18:00 Sala Koncertowa Filharmonii

Strasznii Panowie Trzej: Janusz Szrom – wokal
Andrzej Łukasik – kontrabas, Andrzej Jagodziński – fortepian
i ich wyjątkowy gość:
Ewa Bem – wokal,
Bernard Chmielarz – dyrygent
Sekcja Smyczkowa Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

16.03 piątek godz. 19:00 Sala Koncertowa Filharmonii

Alexander Walker – dyrygent, Jeremy Findlay – wiolonczela
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

17.03 sobota godz. 18:00 Sala Koncertowa Filharmonii

Jan Jakub Bokun – klarnet, Bartosz Bokun – altówka
Magdalena Blum – fortepian

23.03 piątek godz. 19:00 Sala Koncertowa Filharmonii

Daniel Raiskin – dyrygent, Enrico Pace – fortepian
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

24.03 sobota godz. 18:00 Sala Koncertowa Filharmonii

Urszula Kryger – mezzosopran, Tomasz Herbut – fortepian
Jan Stanienda – skrzypce, Tomasz Strahl – wiolonczela

25.03 niedziela godz. 18:00 Aula Leopoldyńska

Ernst Kovacic – dyrygent, skrzypce
Wrocławska Orkiestra Kameralna Leopoldinum

26.03 poniedziałek godz. 19:00 Sala Wielka Ratusza, Rynek

Zbigniew Piłch – skrzypce, Jarosław Thiel – wiolonczela, prowadzenie
Orkiestra Barokowa Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

27.03 wtorek godz. 19:00 Sala Wielka Ratusza, Rynek

Ars Cantus

30.03 piątek godz. 19:00 Sala Koncertowa Filharmonii

Paul McCreech – dyrygent
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

Ceny biletów od 10 zł do 60 zł



GRAMY DLA WROCŁAWIA

www.filharmonia.wroclaw.pl


MAESTRO JACEK KASPSZYK

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

Informowanie o nowej muzyce

Bogusław Schaeffer

Wszyscy chętnie braliśmy do ręki pisma, które informowały nas o życiu muzycznym. Nie każdy mógł pójść na koncert, może nie każdy miał na bilet, może dany koncert odbywał się w innym mieście – ale wówczas mogliśmy sięgnąć do codziennej gazety i dowiadywaliśmy się z niej, co i z jakim powodzeniem zagrano, znane nam utwory czy też nowe utwory, o których istnieniu nie mieliśmy pojęcia i chociaż nie byliśmy osobiście na koncercie czy recitalu w jakimś – ograniczonym – stopniu dowiedzieliśmy się o czymś nowym.

Te czasy minęły. Niegdyś każde wydarzenie muzyczne było w prasie, szeroko omawiane, dziś przemilcza się wszystko to, co mogłoby kulturalnego człowieka zainteresować, można wręcz sądzić, że odbiorcami informacji z gazet codziennych są ludzie niższego poziomu umysłowego, którym informacje o muzyce poważnej nie są na nic potrzebne. Oczywiście istnieją jeszcze pisma, które choćby w felietonach usiłują o najpiękniejszej ze sztuk coś przemycić, ale to są wyjątki, które zaledwie odważają się traktować muzykę, jako jedną z dziedzin, które jeszcze nie wymarły.

Jeżeli nie mamy dziś kultury informowania, to głównie dlatego, że w interesie tych, którzy odpowiadają za stan kultury muzycznej danego kraju, absolutnie nie zależy na informowaniu o czymkolwiek innym niż o tym, co sami reklamują, oferują i sprzedają. Świat muzyczny jest przepelniony wybitnymi artystami, których się pomija, którym nie daje się żadnych szans. Pianista (często laureat wielu nagród, które potwierdziły już jego wyjątkowość) nie występujący czy nie nagrywający odstawiony jest na daleki, niewidoczny dla nikogo plan, podobnie jak świetny skrzypek, wiolonczelista, a wreszcie dyrygent czy nawet kompozytor. Od stu lat repertuar ogranicza się na całym świecie muzycznym, który jest zjednoczony tak wspaniale „wspólnym językiem”, do wciąż tych samych dzieł tych samych kompozytorów, do repertuaru wyświechtanego (choć niezaprzeczanie znakomitego). Wiedza dyrygentów i solistów jest (i musi być) mizerna, a nad wszystkim tym góruje duch marazmu i niekompetencji. Jak żalotne są (minimalne) wysiłki różnych szefów i intendentów, które polegają na powtórzeniach cudzych sukcesów, któ-

re mają zazwyczaj to do siebie, że są nietatwe (jeśli nie niemożliwe) do powtórzenia! Przecież to jest dyletanctwo najwyższego rzędu, dyletanctwo popisowe. I takich wirtuozów repertuaru jest większość w miejscach, które predestynowane są do tworzenia kultury nieplagiatywnej, rzeczywistej. „Oni” wiedzą najlepiej czym się mamy żywić: tym samym – może tylko ze świeżą nalepką, do której sprowadza się nowy wykonawca czy dyrygent. Wszystko – co było nazywane niedbale „klasyką” i równie niedbale patrzmy na to, co jest nowe, czego nie można było skomponować przed dziesięcioleciem lub wiekami, na to, co powstaje w twórczości i co pojawia się w potencjale wykonawczym. Tę niedbałość można było akceptować w czasach powojennych, kiedy nic do nas nie docierało. Ale dziś? W nowej epoce superkomunikacji międzyludzkiej i międzyinstytucyjnej! Z autoreklam wydawniczych i temu podobnych, które otrzymuję od lat regularnie w dwóch egzemplarzach (raz jako prof. dr, a drugi jak p. S.) dowiaduję się o prawykonaniach z pozoru światowych, które zamykają się w kręgu wciąż tych samych nazwisk, a z których wynika, że we Francji czy we Włoszech kompozytor niemiecki (u siebie szanowany i zachwalany) „zagrany” będzie mniej więcej raz na osiem lat i chyba w sumie przez pomyłkę. I tak jest z każdym narodem: ceni swoich, a o innych nie chce nic wiedzieć, bo też nie musi. I tak jest na całym świecie muzycznym, który – powtarzam to – operuje jednym wspólnym językiem! Trudno o większy absurd.

Jak jesteśmy informowani? Tu czy ówdzie dobrze, ale tak ogólnie – beznadziejnie. Otwieram encyklopedię obejmującą kompozytorki całego świata. Dobór jest z pozoru staranny i kompletny; cóż z tego: obok Barbary Buczek jest hasło Barbara Buczkówna z niemal identycznym tekstem, nie przedzielone żadnym innym hasłem (bo to byłoby nawet niemożliwe). W epoce automatycznej zdarzają się takie zdwojenia, widać, że nikt tego w czasie druku nie oglądał. To jednak jest efekt mechaniczny. Gorsze są efekty rzeczowe. Autor małego hasła o Szostakowiczu tak się zapędził w swojej nieokielzanej fantazji, że przypisuje swojemu bohaterowi mistrzowskie opanowanie „wszystkich współ-

czesnych środków”. Wszystkich? Szostakowicz? A inny autor tak się rozszalał w swoim tekście, że utrzymuje, iż nasz Lutosławski tworzył arcydzieła symfoniczne, wokalne i – elektroniczne! Cóż. Napisać można wszystko (o autorze tych słów możemy w jednej z wcześniejszych encyklopedii muzycznej przeczytać ni mniej, ni więcej: B.S. – compositore sovietico; tylko dlatego, że urodził się we Lwowie).

Wróćmy do felietonów muzycznych, tak lubianych przez czytelników, którym kultura muzyczna jest wciąż jeszcze bliska i potrzebna. Raz na kilka miesięcy jakieś czasopismo przypomni sobie, że przecież kiedyś pisano dużo o muzyce, która interesowała wielu. Szef redakcji z reguły dziwi się, że ktoś pisze nieco wnikliwiej o muzyce poważnej. „Przecież to nikogo nie obchodzi!” – powie ów szef, który mówi i myśli za nas, to znaczy mówi, ale nie myśli. Taki karierowicz z góry zakłada, że głoszą teksty o muzyce mogą tylko zniechęcić do pisma. A zatem – precz od nas, my tego nie potrzebujemy.

A tymczasem gorących problemów jest mnóstwo. W bawarskiej SDZ pan Andreas Heimann pisze o „Ciężkich czasach dla spadkobierców mozarta”. Chodzi mu o muzyków, a przede wszystkim o kompozytorów. Cytuje więc samego szefa zjednoczenia muzyków, który przyznaje, że miejsc w orkiestrach jest coraz mniej, a szanse dla młodych coraz mniejsze i że trzeba być realistą i chyba trzeba się z tym pogodzić. Jakoś nie przychodzi mu na myśl, że podstawą muzyki są talenty wykonawcze. Nie przyjdzie mu na myśl, że nauka muzyki jest długotrwała (może trwać nawet 16 czy 18 lat, jeśli rodzice wcześniej zorientują się, że dziecko ma słuch i talent), o wiele dłuższa niż w innych zawodach! Na 500 absolwentów tylko 150 ma szansę grać w orkiestrze. A co dopiero dzieje się z pianistami! Do kompozytorów – tych najważniejszych muzyków, bo to oni tworzą muzykę – trzeba będzie przejść w następnym felietonie. 🎻

Palcem po płycie

Nieśmiertelna Christa Ludwig



LES INTROUVABLES DE CHRISTA LUDWIG

Pieśni J. Brahmsa, G. Mahlera, R. Schumanna, M. Regera, F. Schuberta, H. Wolfa, R. Straussa, M. Ravela, S. Rachmaninowa, G. Rossiniego, R. Wagnera; Christa Ludwig, mezzosopran; Douglas Whittaker, flet; Herbert Downes, altówka; Amaryllis Fleming, wiolonczela; Geoffrey Parsons, Gerald Moore, fortepian · Philharmonia Orchestra; Berliner Symphoniker · Otto Klemperer, Horst Stein, Karl Forster, dyrygenci
EMI Classics CMS 7 64074 2 · w. 1991; n. 1957-1969 · ADD; 307'53'', 4CD



W roku 1991 ukazał się we wspomnianej serii czteropłytowy album przypominający dokonania wokalne jednej z największych śpiewaczek XX w. – niemieckiej mezzosopranistki Christy Ludwig, utrwalone w latach jej pierwszych ogromnych triumfów na scenach całego świata. Tuż przed ukazaniem się tego albumu, w roku 1990, Leonard Bernstein (jeden z trzech, obok K. Böhma i H. von Karajana, dyrygentów, którzy odegrali największą rolę w karierze artystki) pisał, że zawsze uważał Christę Ludwig za niezrównaną odtwórczynię pieśni Brahmsa, aż do czasu, kiedy nie usłyszał jej interpretacji muzyki Straussa. Była dla niego najwspanialszą wykonawczynią partii Marszałkowej w *Kawalerze srebrnej róży*, aż do czasu, gdy usłyszał ją w dziełach Mahlera, po którym to wydarzeniu musiał ją uznać z kolei za najlepszą odtwórczynię dzieł właśnie tego kompozytora. Wreszcie, gdy usłyszał ją w utworach Wagnera, a następnie zobaczył jej niewiarygodną interpretację Starej Damy w jego własnej operetce *Kandyd*, musiał się poddać i uznać, że Christa Ludwig jest po prostu najlepsza we wszystkim co wykonuje.

Pierwszą płytę wypełniają w całości pieśni Brahmsa, wśród których centralne miejsce zajmują wzorcowo wykonane *Pieśni cy-*

gańskie op. 103. Mistrzostwo tej interpretacji opiera się zarówno na doskonałym przekazie tekstu, stanowiącym naturalne zespolenie z warstwą muzyczną, jak też na absolutnie nienagannym technicznie prowadzeniu głosu. Rewelacyjne jest również dopełnienie partii wokalne przez Geralda Moore'a w warstwie fortepianu. Obok wspomnianego cyklu znajdziemy jeszcze ponad dwadzieścia, równie wspaniale wykonanych pieśni tego samego kompozytora. Na drugiej płycie, obok doskonale wykonanych (również z G. Moorem) pieśni Mahlera i Regera, znajdziemy jeden z nielicznych stricte żeńskich cykli romantycznych – *Miłość i życie kobiety* Schumanna, który w interpretacji Christy Ludwig i Geralda Moore'a stanowi, nawet bez wizji, niemal idealną formę scenicznego monodramu. Kolejny krążek przynosi muzykę dalszych twórców niemieckiej pieśni romantycznej – Schuberta, Wolfa i Straussa. Na uwagę, zasługują tutaj szczególnie wykonania pieśni Schuberta, wśród których oprócz licznych kompozycji śpiewanych przez kobiety, pojawiają się także utwory zdecydowanie częściej słyszane w męskim wykonaniu, jak *An die Musik*, czy *Erlkönig*. Warto może w tym miejscu przypomnieć, że Christa Ludwig wślawiła się m.in. tym, że jako nieliczna z kobiet odważyła się nagrać *Podróż zimową* Schuberta – cykl uznawany za typowo „męski”.

Czwarta płyta z omawianego albumu przynosi niewątpliwie największą różnorodność programu. Znajdziemy tu zarówno pieśni Ravela, Saint-Saënsa, czy Rachmaninowa, kanzonety Rossiniego, orkiestrowe *Wiesendonk-Lieder*

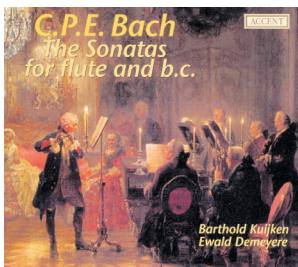
Wagnera, arię z *Juliusza Cezara* Haendla, arię z *Pasji Janowej* Bacha i wreszcie scenę śmierci Izoldy z opery Wagnera. Ten swoisty misz-masz stylistyczny, odbiega także od pozostałych płyt nieco precyzją wykonania. Przykładowo w pieśni *Une flûte invisible* słyszalne jest zaniżanie dźwięków zarówno przez flecistę, jak i śpiewaczkę (być może związane to było z warunkami rejestracji), zaś w pieśniach Rachmaninowa, choć zaśpiewane są bardzo ładnie, to wyczuwa się brak tzw. „słowiańskiej duszy”, jak też nieco szerokości frazy np. w pieśni *Uzh ty niva moya* (nota bene we wkładce brak też oznaczenia opusu tej pieśni, mimo iż jest to numer kolejny z tego samego opusu, co pieśń poprzednia). Jednakże w kontekście całego albumu są to odczucia marginalne.

Podsumowując, można zatem stwierdzić, że prezentowany czteropłytowy album Christy Ludwig z pewnością zyska akceptację szerokiej rzeszy melomanów. Miłośnicy pięknego śpiewu znajdą w nim wiele przykładów na to, że doskonałość wokalna nie jest utopią. Nie będą także zawiedzeni fani liryki wokalne, zwłaszcza romantycznej. Odnajdą też coś dla siebie zarówno zwolennicy belcanta, jak i wielbiciele muzyki barokowej. Osoby, które do tej pory nie zeknęły się z twórczością tej wybitnej niemieckiej śpiewaczki będą mogły od razu uczestniczyć w ponad pięciogodzinnym, niezwykle barwnym koncercie, zaś wielbiciele jej talentu z pewnością ten album już posiadają w swojej kolekcji.

Ziemowit Wojtczak



Wybitni śpiewacy operowi drugiej połowy XX w., którzy obok kariery scenicznej i estradowej byli częstymi gośćmi w studiach firm fonograficznych pozostawili po sobie ogromny dorobek, który stał się udziałem szerokiej publiczności. Często były to nagrania o nieprzemijającej wartości artystycznej. Nic więc dziwnego, iż pomimo pokoleniowej zmiany warty w studiach, wytwórnicy chętnie sięgają co jakiś czas do swoich archiwów. I nie chodzi w tym miejscu tylko o reedycje wcześniejszych rejestracji, lecz również o prezentację materiałów, które wcześniej z różnych powodów nie zostały wydane. Wytwórnia EMI wychodząc naprzeciw potrzebom rynku kolekcjonerskiego prezentuje ostatnio znamienitych artystów w serii *Les Introuvables de...*, ukazując niejako przekrój ich działalności.



CARL PHILIPP EMANUEL BACH 1714-1788

Sonaty na flet poprzeczny i b.c. Wq 123-134

Barthold Kuijken, flet; Ewald Demeyere, klawesyn i piano forte
Accent ACC 23171 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 104'56'', 2CD
☆☆☆☆

Carl Philipp Emanuel Bach, jako jeden z wielu synów swego genialnego ojca, był godnym kontynuatorem sztuki muzycznej i dołożył wszelkich starań, aby dziś rodzina Bachów była znana i ceniona

na rynku muzycznym. Zwany Bachem berlińskim wprowadzał muzykę na nowe tory, dając stylem i konstrukcjami formalnymi wodę na młyn klasycyzmu. W wyrazie uczuciowe, zgodne z nurtem empfindsamer Stil, a w formie precyzyjne kompozycje Carla Philippa były wstępem do sztuki budowania formy sonatowej i krystalizacji cyklu sonatowego znanego później z dzieł chociażby Józefa Haydna.

Takie też są w swej postaci sonaty fletowe, które dziś przybliża

nam Accent. Na dwupłytowym albumie znajduje się pokaźny zbiór jedenastu sonat w wykonaniu Bartholda Kuijkiena (flet) i Ewalda Demeyere'a (basso continuo).

Płyta ta napewno ma bardzo duże walory propagatorskie, dostarcza bogatego materiału jednego kompozytora, materiału jednolitego zarówno formalnie, jak i instrumentalnie i to takiego, z którego ten kompozytor raczej nie słynie. Carl Philipp pojawia się raczej w fonografii jako twórca sonat fortepiano-

Kolekcja memorała
wybitne
wartościowe
poprawne
słabe
bubel

wych, koncertów na różne instrumenty, ale nie sonat fletowych. Dodatkowym atutem albumu są instrumenty wzorowane na tych z epoki Bacha, a więc flety: Rudolfa Tutza wzorowany na wykonanym w Brukseli około roku 1730 i Alaina Weemaelsa według wzoru z okolic 1750 r., a także klawesyn Anthony'ego Sideya i Federico Bala oparte na modelu z ok. 1735 r. oraz fortepian Barbary i Thomasa Wolfof (wzór z 1746 r.).

Pod względem wykonania album jest równy, interesujący, jednakże nie porywa. Rzecz można, że Kuijken wygrywa nuty, bez przekroczenia jednak buduje wyrazowość tych utworów. Szkoda, bo przecież Bach berliński eksponował uczucie z entuzjazmem i do strony wyrazowej przykładał dużą wagę. Zdarzają się kiksy techniczne, czasem spada intonacja, oddechy zakłócają ciągłość frazy. Mogą to być jednak zarzuty zbyt duże, wszak niezaprzeczalnie flet należy do niełatwych do okiełznania instrumentów. Niedociągnięcia techniczne równowagi jednak barwa instrumentów i w sumie całość tworzy przyjemne wrażenie. Polecam zwłaszcza nauczycielom muzyki.

Agnieszka Okupska

JAN BRAHMS 1833-1897

Liebeslieder-Walzer op. 52, Neue Liebeslieder-Walzer op. 65, 6 Chöre op. 93a, 5 Chöre op. 104
Martin Galling, Michael Leuschner, fortepian · Gächinger Kantorei · Helmuth Rylling, dyrygent
Arts 43126-2 · w. 2006, n. 1977 · ADD, 60'13"
☆☆☆

Dwa cykle *Liebeslieder-Walzer* Brahmsa na cztery głosy solowe lub chór z towarzyszeniem fortepianu na cztery ręce nie są w Polsce tak powszechnie znane, jak inne dzieła tego kompozytora. Należą do nurtu muzyki, którą można by określić jako „rozrywkową”. Jednakże i z tych wdzięcznych miniatur uderza piękno języka muzycznego, zgrabność formy i mistrzostwo techniki kompozytorskiej i stylu dzieł Brahmsa. Kompozytor napisał w sumie trzy cykle walców: fortepianowe op. 39 oraz zamieszczone tu dwa cykle *Liebeslieder-Walzer* op. 52 i *Neue Liebeslieder-Walzer* op. 65, które są swego rodzaju hołdem złożonym przez Brahmsa Franciszkowi Schubertowi. Brahms pracował w latach 1864 i 1869 nad wydaniem niepublikowanych ländlerów Schuberta. Praca nad redakcją tych utworów zaowocowała także powstaniem jego własnych kompozycji o podobnym charakterze.

Prezentowane nagranie, choć dokonane przez znakomitego Helmuta Ryllinga, przynosi rozczarowanie.

Miniatury, które powinny być wdzięczne, taneczne, śpiewane lekko, z humorem, elegancko, są w tym wykonaniu zaśpiewane niemalże agresywnie i zbyt pośpiesznie. Niczym nie usprawiedliwione zmiany temp, miast być częścią narracji, stają się sztuczne, przyspieszenia nienaturalne, tekst wyskandowany niemal drapieżnie. Niestety, utwory te w tym wykonaniu straciły wiele wdzięku. Nie zachwyca akcentowana niekiedy nienaturalnie trzecia część taktu (nr 1), a czasem zbyt ostro podkreślona pierwsza, (mocna wprawdzie) część taktu, co powoduje brak frazowania. W interpretacji tej zabrakło cechy, która jest istotą tej muzyki: romantyzmu. Być może narzucone przez Ryllinga tempa nadawałyby się do tańczenia, ale *Liebeslieder-Walzer* są przecież nie tyle tańcami użytkowymi, co stylizacją walców. I trzeba przyznać, że w niektórych miniaturach udało się to uzyskać (w op. 52 np. nr 8).

Drugi cykl (op. 65) pod wieloma względami brzmi lepiej niż pierwszy, ale i tu nie brak podobnych rozwiązań wykonawczych.

Obok dwóch cykli *Liebeslieder-Walzer* z towarzyszeniem fortepianu na cztery ręce, Helmuth Rylling utrwalił dwa cykle utworów chóralnych Johannes Brahmsa na chór a cappella: *Sechs Chöre* op. 93a i *Fünf Chöre* op. 104. W nagraniach tych z kolei przeszkadza zbyt duża wibracja, rozczerwona barwa (soprany), brak spójności intonacji. Pod względem dźwiękowym nie bardzo przekonuje to nagranie, choć trzeba przyznać doskonałą precyzję techniczną, punktualne wejścia i świetną dykcję, w czym Niemcy na ogół przodują.

Nagranie całości pochodzi z 1977 r. Na potrzeby wydania w 2006 r. poddano je remasteringowi w technologii 24/96. Pomimo uwidocznionych (subiektywnych) zastrzeżeń, gorąco zachęcam do zapoznania się z tym nagraniem, a zwłaszcza z uroklwym cyklem *Liebeslieder-Walzer* op. 52.

Marcin T. Lukaszewski

JAN BRAHMS

Symfonia nr 3; Wariacje na temat Haydna

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart · Hans Knappertsbusch, dyrygent
Hänssler Classic CD 93.177 · w. 2006, n. 1963 · ADD, 65'28"
☆☆☆

Cieszy fakt, że coraz liczniej pojawiają się na rynku nagrania archiwalne, często o unikatowym charakterze. Stwarzają ciekawą okazję do zapoznania się z nimi, poznania wykonawstwa sprzed kilkudziesięciu lat i skonfrontowania go z dzisiejszą praktyką. Rezultat takich porównań może być fascynujący, gdyż starsze nagrania nie-

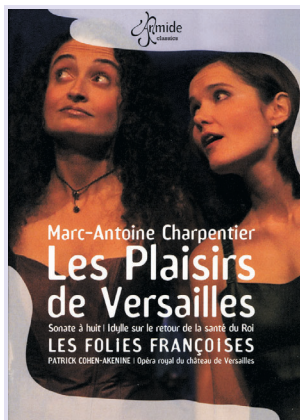
kiedy nie mają sobie równych. Równie często pojawiają się wśród nich takie, które budzą mieszane uczucia.

Ot, choćby takie nagranie Hänsslera, zawierające *III Symfonię F-dur i Wariacje na temat Haydna* Johannes Brahmsa. Grała je w listopadzie 1963 r. Orkiestra Symfoniczna Radia w Stuttgarcie, a prowadził ją wówczas Hans Knappertsbusch. Artysta považany, niezwykle zasłużony w niemieckiej kulturze muzycznej, należący do tej wybitnej generacji kapelmistrzów, takich jak Furtwängler, Walter, Klemperer czy Böhm, których działalność odegrała decydujący wpływ na życie muzyczne I połowy XX w., a nawet później.

Gdy po raz pierwszy wysłuchałem tego nagrania, byłem przerażony i miałem o nim raczej nieciekawą opinię. Knappertsbusch zdaje się być artystą o swobodnym i nieortodoksyjnym podejściu do partytury. Pierwszą rzeczą, która natychmiast rzuciła się w ucho i rzutowała na odbiór całości jest bardzo wolne tempo, kompletnie nie pasujące do mojej wizji *III Symfonii* (Wariacje zresztą też). Istotnie, dzięki niespiesznej narracji udaje się wydobyc z partytury więcej detali, ale taki ekscentryczny sposób podejścia mało mnie przekonuje. Nie jest to jednak zły czy nieudolny wykonanie i można odnaleźć jego zalety – pięknie wypracowana dynamika, wspaniale brzmiąca w kulminacjach blacha, intensywny, mocny, a w przepięknym *Alegretto* zgoła bolesny dźwięk smyczków, a przede wszystkim prawdziwe głębokie zrozumienie muzyki i jej emocjonalnego przekazu. Doceniłem to po ponownym przesłuchaniu płyty i z tego względu mój początkowo surowy osąd trochę się zmienił na korzyść dobrze grającej orkiestry i wybitnego dyrygenta, znanego wielkiego symfonicznego repertuaru, któremu twórczość Brahmsa była wyjątkowo bliska. Mimo to płyta ta raczej powędruje na półkę, na którą będą sięgać rzadko, wybierając bardziej mi odpowiadające wspaniałe nagrania brahmsowskich symfonii pod dyktando Celibidache, Barbirollego, Bernsteina, Soltięgo.

Album ten ma ciekawą wartość dokumentalną i poznawczą, pokazuje, jak kilkadziesiąt lat temu można było zagrać dzieła należące do żelaznego repertuaru. Odbiega jednak od standardów, do których przywykłem, również pod względem dźwiękowej jakości nagrania. Mimo wszystko pojawia się gdzieś u mnie smutna refleksja, wpatliwość i nutka żalu, że czas wybitnych dyrygentów, wielkich kreatorów z pokolenia Knappertsbuscha czy Klemperera odszedł bezpowrotnie...

Paweł Chmielowski



MARC-ANTOINE CHARPENTIER 1636-1704

Sonate à huit, Idylle sur le retour de la santé du Roi, Les Plaisirs de Versailles

Les Folies Françaises · Patric Cohen-Akenine, dyrygent
Armide ARM003 · w. 2005, n. 2004
· PAL - PCM Stereo/DTS 5.0 region:
0 · DVD-V, 85'

Muzyka21
płyta miesiąca

Pięknie zrealizowane nagranie koncertu jaki odbył się w Wersalu w październiku 2004 r. Pierwszym utworem jest jedyna *Sonata* jaką Charpentier skomponował. Dzieło to jest pierwszą sonatą jaką kiedykolwiek skomponowano we Francji. Kolejnym jest idylla poświęcona powrotowi do zdrowia króla Ludwika XIV. Jest to mini-opera, w której pasterze oddają hołd królowi. Ostatni utwór to również mini-opera być może wykonana podczas inauguracji Wersalu w 1692 r.

Świetny zespół Les Folies Françaises dzięki sztuczności wykonawczemu na najwyższym poziomie pozwala słuchaczowi przenieść się w odległe czasy Ludwika XIV. Bardzo dobra realizacja filmu sprawia, że widz nie nudzi się podczas całej projekcji. Polecam. (sl)

GEORGE ENESCU 1881-1955

Dzieła wszystkie na skrzypce i fortepian wol. I: Impressions d'enfance op. 28, Sonata a-moll, Sonata nr 2 f-moll op. 6

Remus Azoitei, skrzypce; Eduard Stan, fortepian
Hänssler Classic CD 98.239 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 61'34"
☆☆☆☆

George Enescu jest rumuńskim odpowiednikiem Bartoka, Szymanowskiego czy Strawińskiego. Na dodatek był wybitnym skrzypkiem, utalentowanym dyrygentem, dobrym pianistą i zdolnym karykaturystą. Poza tym występował w roli



Naxos 8.6601671-62 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 101'58", 2CD
☆☆☆

Z trzech urokliwych oper bufa: *Don Pasquale*, *Napój miłosny* i *Córka pułku* Donizettiego – ta ostatnia najrzadziej pojawia się na scenie i w nagraniu. Przyczyną takiego stanu rzeczy są wysokie wymagania jakie postawił kompozytor przed wykonawcami partii Marii i Tonia. Oboje muszą dysponować głosami pełnymi blasku, szczególnie w wysokim rejestrze, swobodą prowadzenia frazy i znać na wylot tajemnicze belcanta. W tej sytuacji najbliżsi ideału byli: Joan Sutherland i Luciano Pavarotti, których studyjne nagranie od ponad trzydziestu lat stanowi wzorzec doskonałości, przez co każde następne nagranie jest właśnie z nim porównywane.

Tak też jest w przypadku prezentowanego nagrania. Niestety, dosyć daleko mu do wspomnianego wzorca. Dyrygent zbyt dosłownie wziął sobie do serca wojskowy charakter opery więc wali w wojskowe rytmy bez większej finezji i lekkości. A przecież tak nie powinno być, bo *Córka pułku* to wyjątkowo melodyjna i pełna radości muzyka, o czym zresztą dyrygent tylko od czasu do czasu sobie przypomina. Maria Constanza Nocentini w partii Marii prezentuje interesujący o wyrównanym brzmieniu głos, ale traktuje swoją bohaterkę zbyt serio, bez cienia ciepła i dystansu. Na dodatek koloraturowym pasażom brakuje artykulacyjnej wyrazistości. Podobnie Giorgio Casciarri jako Tonio, głos nawet ładny, tylko „góra” płaska, bez blasku i pozbawiona belcantowej swobody. Pozostali wykonawcy też nie wychodzą ponad poprawność, jak zresztą całe nagranie.

Adam Czopek

BRIAN FERNEYHOUGH
1943

Funérailles
Ensemble Recherche; Arditti String Quartet

Stradivarius STR 33739 · w. 2006, n. 2005/6 · DDD, 49'39"
☆☆☆☆

Określany mianem „maksymalisty”, ze względu na używanie gestów, spoiących struktur, skompli-

kowanych konstrukcji utworów serialnych, Brian Ferneyhough jest wzywającym, nie poddającym się żadnym klasyfikacjom, bezkompromisowym twórcą. Jego przeładowane partytury są jednymi z najbardziej oryginalnych okresu późnej awangardy. W kilku skomplikowanych utworach kameralnych, do których należą prezentowane na płycie *Funérailles I* (1969-77) i *Funérailles II* (1969-80) – obie wersje na 7 smyczków i harfę, kompozytor prezentuje gęszcz dźwięków i krótkie gesty, dość spójnie zorganizowane, jednak tak nagłe, że słuchacze mogą je odebrać jako przypadkowe fragmenty. Podobne struktury odnajdziemy w spokojnym pod względem rytmicznym *Bone Aplhabet* (1991) na perkusji i dość przenikliwym *Unsichtbare Farben* na skrzypce solo (1999). Publiczność w usłyszanych utworach nie jest w stanie odnaleźć ukrytych w nich modeli, choć z drugiej strony nie są one intelektualnymi ćwiczeniami.

Na najnowszym wydawnictwie Stradivarius, dla uzyskania maksymalnego kontrastu zestawiono utwory tak, by słuchacze dość niespodziewanie przechodzili z jednej przestrzeni dźwiękowej do drugiej (solowe dzieła rozdzielają dwie wersje *Funérailles*), stąd muzyka angielskiego kompozytora nie nuży. Interpretacje dwóch *Funérailles* przez ensemble recherche i Arditti String Quartet pod dyktando Lucasa Visa są niezwykle żywe i energetyczne, a efekty solowe perkusisty Christiana Dersteina i skrzypka Irvine'a Arditiego stanowią przeciwagę w ich porównaniu, wprowadzając łagodność i cichą obserwację ich natury.

Dźwięk na płycie jest niezwykle czysty i dokładny, z naturalnym rezonansem i miękkim brzmieniem.

Angelika Przeździeń



JERZY FRYDERYK HAENDEL
1685-1759

Giulio Cesare w reżyserii Petera Sellarsa

Jeffrey Gall (*Juliusz Cezar*), Susan Larson (*Kleopatra*), Mary Westbrook-Geha (*Kornelia*), Lorraine Hunt

(*Sekstus*), James Maddalena (*Achillas*), Drew Minter (*Ptolemeusz*), Cheryl Cobb (*Nirenus*), Herman Hildebrand (*Curio*) · Sächsische Staatskapelle Dresden · Craig Smith, dyrygent

Decca 071 4089 · w. 2006, n. 1990 · PCM Stereo/DTS5.1 – region: 0 – NTSC · 239', 2DVD
☆☆☆☆

Haendel obok Bacha należy do grona największych kompozytorów barokowych. Skomponował około 40 oper z których *Agrippina*, *Kserkses* i *Juliusz Cezar* należą do najbardziej znanych. Ta ostatnia miała swoją premierę w Londynie w 1724 r. Jej akcja rozgrywa się w Egipcie w 48 r. p.n.e. i opowiada historię burliwego związku Juliusza Cezara z Kleopatą. Dzisiaj *Juliusz Cezar* należy do jednej z najczęściej wykonywanych i najbardziej cenionych oper Haendla, wystawiają go wszystkie licealne sceny.

Omawiane nagranie to inscenizacja przygotowana, w Theatre Royal de la Monnaie w Brukseli, przez Petera Sellarsa, jednego z najbardziej znanych reżyserów operowych. Ma on na swoim koncie ponad 100 przedstawień operowych, wśród których na szczególną uwagę zasługują mozartowskie: *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* i *Don Giovanni*.

Prezentowane zostało zrealizowane w modnym ostatnimi laty trendzie przenoszenia akcji w czasy nam współczesne. Prócz więc w nim szukać egipskich krajobrazów i klimatów, czy starożytnych kostiumów. Całość została przeniesiona na bliski wschód do państwa, gdzie rządzi wojskowa junta z wszelkimi w tej sytuacji atrybutami. Karabiny maszynowe, garnitury i wojskowe mundury, oraz wszechobecny terror są wyznacznikiem dramaturgii akcji i jej klimatu.

W tytułowej roli Juliusza Cezara wystąpił znany amerykański sopranista Jeffrey Gall, który tworzy znakomitą kreację, tak pod względem wokalnym jak i aktorskim. W niczym mu nie ustępują: Susan Larson w roli Kleoparty i Mary Westbrook-Geha jako Kornelia oraz Herman Hildebrand w roli Curio. Równie wysoką ocenę należy wystawić Lorraine Hunt za kreację Sekstusa, syna Pompejusza i Kornelii. Wszyscy mogą się pochwalić znakomitym opanowaniem trudnej sztuki barokowego śpiewu wymagającej giętkiego głosu oraz precyzji koloraturowej figuracji i ornamentyki oraz świetnego cieniowania dynamiki.

Orkiestrą Sächsische Staatskapelle Dresden dyryguje z wyczuciem i precyzją Craig Smith. Orkiestra okazała się zespołem wytrawnych muzyków prezentujących wysoki poziom muzycznej dyscypli-

harmonic Choir (Brno); Beethoven Orchester Bonn · Roman Kofman, dyrygent

MDG 937 1366-6 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 172'18", 3CD

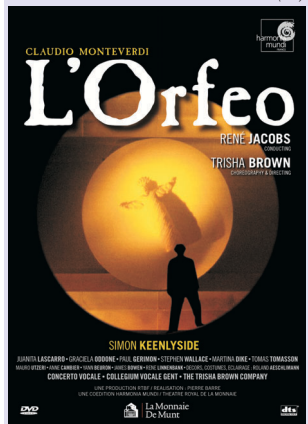


Twórczość oratoryjna Liszta jest mało znana. Dla większości melomanów kojarzy się on z pianistyką, zarówno jako wirtuoz jak i kompozytor, rzadziej z poematami symfonicznymi. Oto więc wielka niespodzianka dla wszystkich miłośników Liszta – jego oratorium *Christus*. Świetni soliści i znakomite zespoły – czeski chór i niemiecka orkiestra – sprawiają, że jest to najlepsze ze znanych mi nagrań tego dzieła. Dodatkowym, ogromnym atutem w porównaniu do nagrania wydanego jeszcze na longplayach pod batutą Mikłosa Forrai, czy już na CD przez Antala Doratego jest bardzo dobry, przestrzenny dźwięk w systemie SACD.

Wielkie brawa dla MDG za podjęcie ogromnego trudu jakim jest nagranie tak potężnego dzieła.

Polecam.

(sl)



CLAUDIO MONTEVERDI
1567-1643

L'Orfeo
Simon Keenlyside; Juanita Lascarro; Graciela Oddone; Martina Dike; Stephen Wallace; Tomas Tomasson; Paul Gérimon; Mauro Utzeri; Anne Cambier; Yann Beuron; John Bowen; René Linnenbank · Concerto Vocale; Collegium Vocale Gent · René Jacobs, dyrygent
Harmonia Mundi HMD 9909003.04 · w. 2002/06, n. 1998 · NTSC - PCM Stereo/DTS 5.0 – region: 0 · 2DVD, 170'



Wprawdzie Harmonia Mundi z wielką rezerwą podchodziła do produkcji DVD, gdy jednak się już na to zdecydowała, obdarowała melomanów naprawdę niezapomniany-

je nad wibracją. Dobrą parę stworzyli: Renato Cesari jako dostojny, o uwodzicielskiej elegancji Almaviva i Marcela Probe w partii lirycznej Hrabiny, której jednak przydałoby się więcej temperamentu. Natomiast Bianca Maria Casoni nie powala urodą głosu i jest zbyt, jak na mój gust, płacziwym Cherubinem.

W sumie interesujące nagranie.

Adam Czopek



**JEAN-FERRY REBEL
1666-1747**

Sonaty na skrzypce i basso continuo

Amandine Boyer, skrzypce · Assemblée des honnestes curieux
Zig Zag Territoires ZZT 051102 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 72'43"
☆☆☆☆☆

Jean-Ferry Rebel należy obok Charpentiera, François Couperina, Elisabetha Jacquet de La Guerie i Sébastiena de Brossarda, do grona francuskich kompozytorów, którzy jako pierwsi w swoim kraju komponowali sonaty według włoskiego wzorca. Rebel pochodził z rodziny o bogatych tradycjach muzycznych i dlatego też zdobył wszechstronne muzyczne wykształcenie. Będąc doskonałym skrzypkiem i klawesynistą (wykształcenie zdobył w Académie Royale de Musique), dość szybko wspiął się w muzycznej hierarchii. Od 1699 r. był pierwszym skrzypkiem Kapeli Królewskiej. Należał też do grupy „24 królewskich skrzypków”, których szefem został w roku 1717.

Fonograficzne realizacje jego sonat skrzypcowych nie pojawiają się zbyt często i opisywane tu nagranie barokowej skrzypaczki Amadine Beyer i jej formacji L'Assemblée des Honnestes Curieux (nazwa zespołu pochodzi od tytułu serii koncertów urządzonych w 1641 r. przez Jacquesa Champion de Chambonnières), właściwie nie ma równie dobrego odpowiednika.

Kompozycje Rebela, to dzieła zarówno w formie sonaty da chiesa, jak i sonaty da camera. Sporządzone zostały na skrzypce z towarzyszeniem continuo, jako sonaty triowe lub na dwoje skrzypiec, bądź też na skrzypce i wiole da gamba. Stylistycznie rozpięte są między włoską wirtuozerią oraz francuską żarliwością i ekspresją.

Członkowie L'Assemblée des Honnestes Curieux pochodzą z róż-

nych krajów, co zapewne wpłynęło na tę zróżnicowaną i zdecydowaną interpretację. Wrażenia, jakie towarzyszyły mi w trakcie słuchania, to fascynacja wnikliwością wizerzenia w wykonywane utwory, wirtuozerią wykonania i dramaturgią całego albumu. Artyści rozpoczynają płytę sonatą *Tombeau de Monsieur de Lully*, zagrana nadzwyczaj ostrożnie, ale z każdą kolejną częścią zdają się tracić podległość przyciąganiu ziemskiemu. Zonglowanie nastrojem jest tu do prawdy mistrzowskie, a dialogi między instrumentami nie działają się nigdy kłótniami. Zespół doskonale wyczuwa wewnętrzne napięcia i potrafi czytelnie różnicować nawet subtelne zmiany w tempach, np.: *Lentement* i *Les reges - Grave*. Techniczne umiejętności muzyków nie pozostawiają cienia wątpliwości. Amandine Beyer mknie w szybkich pasażach niczym wicher i nigdy nie traci kontroli nad precyzją i lekkością. Podobnie należy ocenić jej towarzyszy, którzy potrafią grać w tempach będących teoretycznie już poza granicami umiejętności technicznych instrumentalisty.

Muzyka Rebela w wykonaniu Amandine Beyer i L'Assemblée des Honnestes Curieux frajuje i wciąga. Dobrze jest mieć ją pod ręką.

Robert Majewski

**FRANCISZEK SCHUBERT
1797-1828**

Symfonia nr 9 C-dur D 944
Berliner Philharmoniker · Simon Rattle, dyrygent
EMI Classics 3 39382 2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 57'43"
☆☆☆☆☆

Szefowanie Filharmonikom Berlińskim przez Simona Rattle'a, a przede wszystkim ekskluzywny kontrakt płytowy, wiążący go z wytwórnią EMI Classics, sprawiają, że na rynku pojawiają się coraz to nowe nagrania, dokumentujące tę współpracę. Przyznam się szczerze, że do tej pory Rattle nie był moim ulubionym dyrygentem, widziałem w nim wykreowanego w medialnym szumie i popularności gwiazdora, który tak naprawdę niewiele ma do pokazania. Swoją opinię przysłało mi nieco skorygować po wysłuchaniu płyty z *IX Symfonią C-dur* Franciszka Schuberta.

To nagranie stało się dla mnie swego rodzaju pozytywnym szokiem – nie spodziewałem się, że angielski dyrygent stworzy tak kapitalną kreację. W ujęciu Berlińczyków pod Rattlem jest to symfonia wspólnie i bardzo przekonująco zrealizowana. Ich szef perfekcyjnie odczytał partyturę, co zaowocowało świetnym albumem. Rattle gruntownie ją przemyślał i zrozumiał, dzięki czemu muzyka Schuberta

brzmi tak porywająco, jak prawie nigdy dotąd. Zachwyciło mnie piękne frazowanie, czysta, zachwycająca barwa dźwięku, umiejętność budowania napięcia i utrzymania niepodzielnej kontroli nad zespołem, a także zrównoważenie brzmienia poszczególnych grup instrumentów. Co ważne, nie czuje się tutaj „niebiańskich dłużyń”, zwłaszcza w finale (mądrze zignorowana ekspozycja). Mój największy podziw wzbudziło wykonanie drugiej części. Już sam krótki, kikutaktowy wstęp grany przez smyczki, sprawia niesamowite wrażenie i obiecuje niezwykłe przeżycia, potwierdzone w dalszym przebiegu utworu. Jedną z zalet zasługuje na podkreślenie: dyrygent wypuklił różne, często poboczne głosy, na które nie zwracano z reguły większej uwagi, wydobyl z partytury różne smaczki, co dało świetny i świeży efekt dźwiękowy.

Mimo że dla mnie najlepsze wykonania *IX Symfonii* Schuberta wyszły spod batuty Güntera Wandę, to nowe nagranie Rattle'a z powodzeniem może być uznawane za jedno z wybitniejszych i ciekawszych w bogatej dyskografii tego utworu, a bardzo przyjazna cena skłania do zakupu. Polecam.

Paweł Chmielowski



**ROBERT SCHUMANN
1810-1856**

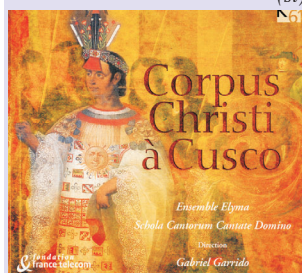
Kwartet fortepianowy Es-dur op. 47; Kwartet fortepianowy c-moll Trio Parnassus; Hariolf Schlichtig, altówka
MDG 903 1414-6 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 59'37"
☆☆☆☆☆ (Kwartet c-moll)
☆☆☆☆☆ (Kwartet op. 47)

Na wstępie muszę podkreślić, iż w moim odczuciu głównym atutem omawianej płyty jest *Kwartet fortepianowy c-moll*, młodzieńcze dzieło Schumanna, które w programach koncertów i katalogach wytwórni płytowych występuje rzadko. Dotąd jedynym bodaj w miarę łatwo dostępnym nagraniem komercyjnym (w starej wersji) była bardzo dobra wersja londyńskiego The Schubert Ensemble (Hyperion 22088). Być może wykonawcy unikali tego utworu ze względu na fatalną ponoć edycję z 1979 r., tu utwór brzmi po raz pierwszy nagrany na podstawie nowego, mocno

Spośród jego siedemnastu koncertów skrzypcowych trzy zostały utrwalone na tej płycie. Warto wiedzieć, że Mozart wykonał publicznie *Koncert B-dur*, co spotkało się z ogromnym aplauzem.

Nagrada muzyka jest bardzo piękna, elegancka. Wolne części są napisane tak by jak najbardziej wypuklić liryczne możliwości skrzypiec. Ostatnie części koncertów są stylistycznie podobne do finałów symfonii Vanhala, z którymi można się zapoznać również dzięki nagraniom Naxos.

Prezentowany album zapewni słuchaczom piękną podróż do XVIII-wiecznego Wiednia. Polecam.



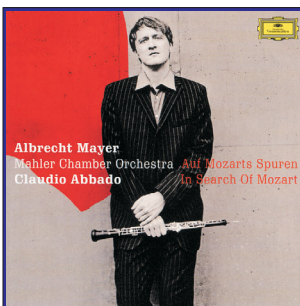
CORPUS CRISTI À CUSCO
Ensemble Elyma; Schola Cantorum Cantate Domino · Gabriel Garrido, dyrygent
K617 189 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 79'49"
☆☆☆☆☆

Muzykolog Bernardo Illari poszukiwał we wszystkich sanktuariach Cusco obrazów przedstawiających najważniejsze święto katolickie Nowego Świata – Corpus Christi. Następnie w tych samych sanktuarach wyszukał dzieła muzyczne, które korespondowały z tymi obrazami. W ten sposób zrekonstruował repertuar podobny do tego, który wykonywany był w Cusco z okazji tego święta w 1675 r.

Wykonanie zostało powierzone dwóm wspaniałym zespołom: szwajcarskiemu wokально-instrumentalnemu Ensemble Elyma i flamandzkiemu Schola Cantorum Cantate Domino. Ich wspólne muzykowanie dostarcza słuchaczowi wiele radości i pozwala odkryć ten piękny, lecz zapomniany, repertuar peruwiańskiego Baroku.

Album ten stanowić będzie ozdobę każdej kolekcji, a do muzyki na nim nagranej powróci się wielokrotnie.

J. N. Hummel – Kwintet fortepianowy es-moll op. 8; J. L. Dussek – Kwintet fortepianowy e-moll op. 41; G. Onslow – Kwintet fortepianowy G-dur op. 76
Nepomuk Fortepiano Quintet
Brilliand Classics 93203 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 78'44"
☆☆☆



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
1756-1791

Andante B-dur KV 315; Koncert obojowy C-dur KV 314; Aria F-dur KV 368; Aria F-dur KV 577; Andante i Rondo D-dur KV 271a/271i

LUDWIG AUGUST LEBRUN
1752-1790

Koncert obojowy nr 1 d-moll Albrecht Mayer, obój · Mahler Chamber Orchestra · Claudio Abbado, dyrygent

Deutsche Grammophon 476 235-2 · w. 2004, n. 2004 · DDD, 57'40"

☆☆☆☆☆

Zanim Albrecht Mayer stał się popularnym i cenionym oboistą, jego życie wypełniała współpraca z niemieckimi orkiestrami, najpierw ze Stuttgart Philharmonic Orchestra, potem z Berlin Philharmonics. Jedną z najcenniejszych pamiątek pozostałych Mayerowi z „okresu berlińskiego” jest przyjaźń z Claudio Abbado, arcydyrygentem, z którym realizuje obecnie wiele ze swoich projektów autorskich.

Albrecht Mayer dziś to przede wszystkim solista znajdujący niebywałą przyjemność w transkrypcji. W swej pracy sięga do arcydzieł twórców głównie barokowych i klasycznych. W obecnym przypadku mamy do czynienia z ubóstwianym przez wszystkich Mozartem oraz mało znanym rówieśnikiem boskiego Amadeusza, Ludwigiem Augustem Lebrunem.

Na płycie, oprócz *Koncertu obojowego* tego ostatniego, znalazły się kompozycje Mozarta oryginalnie przeznaczone na obój, jak i te transkrybowane przez Mayera: koncert skrzypcowy, *Andante* KV 315 na flet oraz arie orkiestrowe.

Nie sposób w tym miejscu odebrać cisnącą się na myśl refleksję dotyczącą sensu transkrybowania. Zwykle tego typu praktykę trudno jednoznacznie ocenić. Poważnym argumentem przy podejmowaniu się tego typu zajęcia jest argument finansowy. W tym jednak przypadku, w odniesieniu do kwestii Mayerowskich aranżacji dylemat ten odsuwa się na o wiele dalszy plan. W transkrypcjach tego artysty czuć radosną chęć wykonywania tego, co przez większość uważane jest za najlepsze i najpiękniejsze. Albrecht Mayer zdaje się zwracać uwagę na fakt niezmiennej wartości tych kompozycji

niezależnie od instrumentu ich przeznaczenia. Tak więc zawłaszczony w praktyce przez flecistów *Koncert C-dur* KV 314 wcale na oboju nie brzmi gorzej, a melodie dzemiące w orkiestrowym tutti obu *Arii koncertowych* F-dur (KV 368 i KV 577), tu wyeksponowane w obojowym solo, odsłaniają inne, nieznanne dotąd oblicze tych kompozycji.

Mayerowi towarzyszy na tej płycie prowadzona przez Claudia Abbado Mahler Chamber Orchestra, której brzmienie na długo zapada w muzyczną pamięć. Jest to zespół doświadczony, skupiający najlepszych muzyków, dlatego też wykonania te nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do zamysłu dyrygenta czy jakości gry poszczególnych muzyków. Wszystko na miejscu, pełna równowaga, idealne dialogowanie z solistą, nienachalne ekspozowanie brzmienia instrumentów. Solista na tym tle ma wspaniałą szansę zaprezentowania swoich umiejętności, co Mayerowi udaje się doskonale. W swojej grze idealnie realizuje zamysł przyświecający mu już od momentu samej transkrypcji. Stworzone też przez niego kadencje podkreślają tylko klasyczność stylu tych utworów, pokazują zrozumienie epoki przez artystę, idealnie wpasowując się w całość kompozycji. Do tego jeszcze perfekcja techniczna, precyzyjność wykańczania fraz i takie samo ich rozpoczynanie, selektywne lecz nie „wysztzelane” staccato stanowi to, o co w dobrym wykonaniu chodzi. I mimo że są to tylko transkrypcje, do których zwykle podchodzi się z pewnym pobłażaniem jako do materiału nieoryginalnego, w tym wykonaniu i według tego pomysłu nie drażnią. Przeciwnie, zadziwiają i cieszą. Niechże więc ucieszą większe audytorium. Trwaj chwilo, jesteś piękna...

Agnieszka Okupska



JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Lieder ohne Worte – transkrypcje na obój i orkiestrę

Albrecht Mayer, obój, obójmitosny, rożek angielski; Nigel Kennedy: skrzypce · Sinfonia Varsovia Deutsche Grammophon 476 047-2 · w. 2003, n. 2003 · DDD, 59'09"

☆☆☆☆☆

Na tej płycie spotykają się trzy wcielenia artystów: Albrecht Mayer,



er, niemiecki oboista wychowany w szeregach Filharmoników Berlińskich pod skrzydłami Claudia Abbado, showman sceny skrzypcowej, ekstatyczny Nigel Kennedy i wszystko, co mamy najlepsze czyli Sinfonia Varsovia. Całość według projektu Mayera, który wystąpił tu dodatkowo w roli dyrygenta.

Repertuar krążka to, zgodnie z zaczerpniętym od Mendelssohna tytułem, pieśni bez słów, w ten poetycki sposób określone transkrypcje wybranych części czternastu różnych kompozycji Jana Sebastiana Bacha.

W tej obsadzie i według takiego pomysłu trafia do rąk melomanów płyta ciekawa, odsłaniająca nie tylko sztukę gry na oboju autora projektu, lecz także jego wyobraźnię kompozytorską i głębokie zrozumienie idei muzyki baroku. To, co silnie przykuwa uwagę to realizacja pomysłu sprawadzenia różnych rodzajowo i gatunkowo dzieł Bacha do jednego mianownika. Z części mszy, kantat, oratoriów, suit orkiestrowych, utworów organowych i cykli przeznaczonych na inne instrumenty tworzy Mayer koncerty na instrumenty solowe i miniaturowe concerti grossi. Znajdziemy w nich idealnie opracowane basso continuo, pochodzącą genetycznie z tego okresu zasadę koncertowania (np. w arii *Erbarne dich z Pasji wg św. Mateusza* BWV 244, gdzie obój dialoguje i współzawodniczy pięknie ze skrzypcami Kennedy'ego czy w części *Esurientes implevit bonis z Magnificat* BWV 243 ze skrzypcami skontrastowanymi z duetem fletowym w orkiestrze). Postać Nigela Kennedy'ego pojawia się na płycie dwukrotnie, i każdorazowo trzy groźne wtrąca na miarę swoich możliwości, czyli krótko mówiąc, idealnie. Wyrazy uznania należą się także orkiestrze. Sinfonia Varsovia brzmi bardzo dobrze, w jej grze uwiadacznia się pełne zrozumienie mu-

zyki tamtej epoki, precyzja, rzetelność wykonania. Dokładnie realizując postawione jej zadanie, elastycznie poddaje się wskazówkom dyrygenta, który przecież z wykształcenia nim nie jest. Zresztą Albrecht Mayer podkreśla także wielokrotnie ogromną intuicję polskiego zespołu oraz jego skłonność do zabawy w sensie umiejętności bawienia się muzyką przez angażowanie oprócz rzemiosła także pewnego luzu w podejściu do materiału muzycznego. To nagranie pokazuje w pełni ową elastyczność zespołu, wniknięcie w atmosferę muzyki barokowej i finyzyjną grę gatunkiem i formą.

Albrecht Mayer zawarł w tym projekcie swoje credo artystyczne. W jednym z wywiadów powiedział bowiem, że w pracy twórczej zależy mu najbardziej na wydobyciu piękna z kompozycji już istniejących, na pokazywaniu go od innej, nieznannej dotychczas strony, a przy tym tworzenie płyt po prostu ładnych, przeznaczonych dla wszystkich. *Lieder ohne Worte* taką płytą niewątpliwie jest. Każdy, niezależnie od tego czy wykształcony muzycznie czy nie, znajdzie w niej coś dla siebie. Opracowane tam zostały przecież największe przeboje Bachowskiego dorobku kompozytorskiego. Jest to na pewno duży atut krążka, może jednak zarazem stanowić jego minus. Wszystkie bowiem aranżacje odznaczają się identycznym charakterem. Na płycie jest barokowo, kantylenowo, lirycznie. W roli elementu różnicującego kolejne odcinki występują jedynie agogika. Kontrasty między poszczególnymi utworami to różnice przede wszystkim tempa. A na koniec jeszcze książeczka płytowa. Szkoda, że tylko po niemiecku. Mimo jednak tych finałnie poczynionych zarzutów alians to wielce udany, do którego w słowach bez pieśni zachęcam gorąco.

Agnieszka Okupska

emocjonalnego, a i nieraz rozwiniętego podejścia.

Jak na ukraińskiego pianistę przystało, mimo pewnych wad, Vitaly Samoshko znakomicie radzi sobie z *Etiudami* Skriabina. Artysta gra z ciągłym napięciem sprawiając, że muzyka ta pełna jest skupienia. Jej wysoki liryzm łączy się z natłokiem skupionych emocji, lecz czasem pianista pozwala sobie także na burzliwą grę. W zasadzie więc płyta wydaje się być bardzo wartościowym krążkiem. Niestety, brakuje w niej fantazji i pomysłu wykonawczego, odrobiny dezynwoltury wobec partytury, która sprawiłaby, że ta jakże ciekawa muzyka, w stojącej na bardzo wysokim poziomie interpretacji Vitalego Samoshko, nie ograniczałaby się tylko do znakomitego skądinąd odczytania tekstu. Na podobnym poziomie stoi też sama technika nagrania. Jakkolwiek fortepian posiada pełnię barw,

to sopran są dość ciche, a instrument brzmi lekko przyciszony. Przy ciężkim brzmieniu pianisty daje to efekt głębokiego i poważnego brzmienia, lecz momentami chciałoby się usłyszeć skrzący się blaskiem fortepian, co też znacząco wpłynęłoby na odbiór tych interpretacji. W ogólnym odbiorze płyty tej słucha się całkiem przyjemnie, lecz pod pewnymi względami pozostawia lekki niedosyt.

Jacek Krzakala

RYSZARD STRAUSS 1864-1949

Ein Heldenleben; Le bourgeois gentilhomme

Berline Philharmoniker · Simon Rattle, dyrygent

EMI Classics 3 39339 2 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 81'57"

☆☆☆

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

Koncerty fletowe

Sharon Bezaly, flet · Ostrobothnian Chamber Orchestra · Juha Kangas, dyrygent

BIS-SACD-153901 · w. 2005, n. 2005 · SACD, 54'04"

☆☆☆☆

Album z utworami na flet i orkiestrę Mozarta (*Koncert G-dur* KV 313, *Andante C-dur* KV 315, *Rondo D-dur* KV 184 Anh., *Koncert D-dur* KV 314) to jeden z dwóch z muzyką Mozarta w dyskografii Sharon Bezaly. Pochodząca z Izraela flecistka w roku 2000 z towarzyszeniem Salzburger Solisten (L. Leskowitz – skrzypce, J. Erkes – altówka, I. Brantelid – wiolonczela) nagrała mozartowskie kwartety fletowe. Oba albumy dzieli 5 lat różnicy, dojrzała osobowość Bezaly i temperament, bardziej wyrazisty w późniejszym albumie. Łączy natomiast ciekawa muzykalność, zrozumienie i przekaz prostoty interpretowanych kompozycji oraz niezmiennie towarzysząca artystyce technika oddechu permanentnego, pozwalająca na niezakłócanie frazy koniecznością brania powietrza (kadencje w obu koncertach fletowych!). Pierwszy *Koncert fletowy G-dur* Bezaly wykonuje w sposób filigranowy, włączając w oryginalny tekst odpowiednio ważoną ornamentację. Subtelny charakter interpretacji jest utrzymany konsekwentnie przez cały utwór. Dlatego też nie można zarzucić temu wykonaniu np. zbyt małej witalności. Koncerty fletowe Mozarta w wykonaniu np. francuskiego flecisty Patricka Gallois wręcz nasycone są energią. Bezaly interpretuje tę muzykę po prostu w inny sposób, dźwiękiem mało rozwibrowanym, nienaruszającą się techniką, która sprawia, iż trudne technicznie miej-

sca dla flecisty, słuchacz odbiera jako nie sprawiające problemu. Kantyleny obu koncertów, jak i *Andante C-dur*, nasycone są spokojem i prowadzeniem długich, delikatnych fraz. W podobnym nastroju Bezaly wykonuje także *Rondo D-dur*. Mamy więc bardzo subtelne, filigranowe i konsekwentnie przemyślane wykonanie fletowej muzyki solowej mistrza z Salzburga, prowadzone dobrze ukształtowanym i czystym intonacyjnie dźwiękiem. Elementem, który natomiast wyróżnia to nagranie z wielu innych są kadencje w koncertach, napisane przez czołowego współczesnego fińskiego kompozytora Kalevi Aho. Znajomość Aho z Bezaly sięga wielu lat wstecz, kiedy kompozytor zafascynowany interpretacją flecisty swojego utworu fletowego *Solo III*, zdecydował się napisać dla niej koncert fletowy. Utwór ten znalazł się na najnowszej płycie Bezaly – *Nordic Sell*, nagrodzonej nagrodą Midem Classical Award w Cannes (2006). Jest więc Aho autorem kadencji w obu koncertach fletowych Mozarta w wykonaniu Bezaly. Kadencjami, których materiał muzyczny ma tak niewiele wspólnego z prostotą i wdziękiem muzyki Mozarta, podkreślana przez Bezaly w każdej frazie jego utworów. „Yes, they are provocative, but so was Mozart himself in his time” („Tak, są one prowokujące, lecz taki też był Mozart w swoich czasach”) mówi flecistka. Kadencje stanowią jakby oderwany od całości twór, są pewnego rodzaju współczesną wariacją na tematy klasyczne. Połączone w całość, mogłyby stworzyć odrębny utwór, pełen ekspresji, nowej harmonii, ukazujący dźwiękowe i techniczne możliwości wykonawcy. Do każdego indywidualnie należy ocena, jak taka muzyka pasuje do klasycznej całości.

Ewa Murawska

MASTERWORKS FOR FLUTE AND PIANO

S. Prokofiew – Sonata D-dur op. 94; F. Schubert – Wariacje e-moll D 802; H. Dutilleux – Sonata; A. Jolivet – Chant de lions

Sharon Bezaly, flet; Ronald Brautigam, fortepian

BIS SACD-1429 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 63'03"

Muzyka21 płyta miesiąca

Było w II połowie XX w. wielu znanych flecistów – koryfeuszy fletu. Listę tę otwiera, nieżyjący już, Jean-Pierre Rampal – ikona fletu poprzecznego, oraz – po śmierci Rampala dzierżący miano króla flecistów – James Galway. Fleciści toczą spór, czy prymat pierwszego flecisty należy się Rampalowi czy Galwayowi. Obok nich trzeba wskazać na tak znaczące nazwiska, jak: Włoch Severino Gazzelloni, Francuzi: Aurèle Nicolet i Alain Marion, Szwajcar Peter-Lukas Graff, Polacy: Kazimierz Moszyński, Jadwiga Kotnowska, Grzegorz Cimoszko, Elżbieta Gajewska, Elżbieta Dastych-Szwarc, Antoni Wierziński, Henryk Błażej, czy zdobywający od niedawna światowe estrady i laury w konkursach, młody flecista Krzysztof Kaczka.

W ostatnich latach pojawiają się na muzycznym rynku

Znacznie lepiej wypadło nagranie czarująco-ironicznego *Mieszczanina szlachcicem* (*Le Bourgeois gentilhomme*). Rattle zszedł z piedestału i poprowadził berlińczyków stylowo, proponując beztróską i pogodną interpretację.

Osobną sprawą jest realizacja nagrania. Ta niestety, nie należy do najlepszych. Dźwięk jest dziwnie odległy. Porównując pracę współczesnych realizatorów EMI i ich legendarnych kolegów z lat 70., chciałoby się poprosić o mniej sprżętu i więcej talentu.

Mój wieczór ze Straussem rozpoczął Rattle, ale zakończyli Karajan (1974 EMI) i Blomstedt (Decca) – w przypadku *Ein Heldenleben* oraz Fritz Reiner (RCA) – w przypadku *Le bourgeois gentilhomme*. Czego i Państwu życzę.

Robert Majewski

fonograficznym nazwiska młodych flecistów. Przez dziesięciolecia technika gry na tym instrumencie bardzo się rozwinęła; dawni mistrzowie wykstącali okazałe grono uczniów, a nowe metody gry zataczały z czasem coraz szersze kręgi dzięki prowadzonym przez flecistów kursom mistrzowskim. Dlatego dzisiaj wielu gra znakomicie. Takiego dźwięku, jakim dysponuje na przykład Emmanuel Pahud (który nagrał niedawno dla EMI sonaty skrzypcowe Francka i Straussa w transkrypcji na flet) czy wykonawczyni omawianej płyty, Sharon Bezaly, nie powstydziliby się z pewnością ani Jean-Pierre Rampal, ani James Galway.

Ta płyta jest wybitna pod wie-



Sharon Bezaly
fot. Anders Krison

IGOR STRAWIŃSKI 1882-1971

Symfonia w trzech częściach, Symfonia psalmów, Symfonia w C
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · Michael Gielen, dyrygent

Hänssler Classic CD 93,183 · w. 2006, n. 2003/5/6 · DDD, 77'34"

☆☆☆☆☆

Przedsięwzięcie wyjątkowe; różnorodność barw i nastrojów w cyklu doskonale wszystkim znanych *Symfoni* Igora Strawińskiego, które dawno już weszły do kanonu rosyjskiej literatury muzycznej. Ukazane z rozmachem, odważnie i powściągliwie jednocześnie za sprawą wybitnych wykonawców światowej sławy.

SWR Sinfonieorchester – bo o niej mowa – od czasu powstania, czyli od 1949 r. regularnie wystę-

puje na festiwalach w Paryżu, Salzburgu, Wiedniu i Berlinie. Nagrała ponad 300 płyt. W swym imponujących rozmiarów repertuarze ma kompozycje między innymi: Ligetiego, Pendereckiego, Stockhausena, Henzego, Berio i Lachenmana. Michael Gielen stanął na jej czele w sezonie 1986/87, nagrywając symfonie Beethovena i Mahlera. Zamysły Strawińskiego muzycy oddają niezwykle skrupulatnie. Barwna melodyka oraz kontrasty tematyczne uwypuklone zostały poprzez rozbudowaną skalę dynamicznych możliwości poszczególnych sekcji instrumentalnych i sugestywną artykulację. Ekspresja szczególnie wyczuwalna dzięki instrumentom dętym, podkreśla specyficzną i jakże charakterystyczną dla Strawińskiego formę żarliwej emocjonalności. Jest jednak także czas na refleksję i łagodne dialogo-

wanie, czyli tak zwaną „ciszę przed burzą”, która u Strawińskiego często w mgnieniu oka zmienia się w porywistą wichurę.

Symfonia w trzech częściach ukończona została w Ameryce. Początkowo utwór miał być koncertem fortepianowym, jednak koncepcja zmieniona została przez zamówienie nowojorskiej Philharmonie Society. W ten oto sposób powstało dzieło pełne wewnętrznych napięć doskonale uwypuklonych poprzez swój selektywny charakter; artykulacyjne poszatkowanie poszczególnych muzycznych myśli. Partia fortepianu rozbrzmiewa gdzie indziej odświeżając ciężkie brzmienie sekcji dętej (i triumfalnie powraca w *Symfonii Psalmów*).

Kolejna – *C-dur* – powstała w 1940 r. na zamówienie Chicagowskiej Orkiestry Symfonicznej. Skła-

da się z czterech części uszeregowanych w sposób analogiczny do cyklu symfonii Haydna. Jej klasycyzm uwidacznia się też w aparacie orkiestrowym, gdzie obok sekcji smyczkowej występuje podwójna obsada instrumentów dętych. Na uwagę zasługuje tu przede wszystkim żartobliwa i nieco tańeczna część trzecia (*Allegretto*), w której dostrzec możemy elementy polimetrii.

Płytę wieńczy pięknie wykonana *Symfonia Psalmów*; wokalo-instrumentalna kompozycja na chór mieszany (WDR Rundfunkchor Köln) i orkiestrę w składzie zmniejszonym – bez skrzypiec i altówki. Tekst oparty został na łacińskiej wersji psalmów: 39, 40 i 150. Repertuar chóru jest wręcz niemożliwy do wyliczenia. Jego spektrum rozwija się zarówno w oparciu o formy oratoryjne, operetki jak i

loma względami. Trudno do nich zaliczyć technologię SACD, gdyż za granicą już niemalże standard. Przede wszystkim o wysokim poziomie krążka decydują wykonawcy. W nagraniu spotkało się bowiem dwoje znakomitych muzyków: izraelska flecistka Sharon Bezaly i holenderski pianista Ronald Brautigam, znany głównie ze swoich nagrań (m.in. sonat Beethovena) dokonanych na instrumentach historycznych.

Na poziom płyty wskazuje także bardzo ciekawie ułożony program. Nagrane tu utwory łączą estetyka klasyczna i klasycyzująca. Neoklasyczna jest *Sonata D-dur* op. 94 Prokofiewa, zaś *Wariacje* Schuberta odwołują się pod wieloma

względami do klasycyzmu. Do neoklasycznej estetyki nawiązują z kolei utwory – Dutilleux i Joliveta. Pomijając Schuberta, nagrane utwory łączy również bliski czas ich powstania (Prokofiew – 1943, Dutilleux – 1943, Jolivet – 1944).

Sonata Prokofiewa, napisana w oryginalnie na flet, choć mająca też swoją wersję skrzypcową, opracowaną przez kompozytora dla Dawida Ojstracha, należy obok *Sonaty* Francisca Poulenca do hitów literatury fletowej, choć do łatwych nie należy. Co ciekawe, wersja skrzypcowa przycięła się do ogromnego rozpowszechnienia tej sonaty, przez co początkowo jej pierwotna wersja pozostawała niedostrzeżona. *Sonata* Prokofiewa jest na tej płycie dziełem niewątpliwie dominującym.

O pozostałych utworach nie można wszakże powiedzieć, że są „jedynie dodatkami”, ale można przypuszczać, że nabywcy kupią tę płytę właśnie ze względu na Prokofiewa. I będzie to udany zakup!

Sharon Bezaly ma bardzo ładny, nośny, czysty dźwięk, w którym nie słychać (i całe szczęście) zbędnego powietrza, co zdarza się niekiedy flecistom. Jej dźwięk jest wyrównany we wszystkich rejestrach, także w górze, co należy jej uznać in plus, gdyż w rejestrze wysokim fletu łatwo o dźwięk krzyczący i znacznie „cieńszy” od rejestru średniego. Gra przy tym z wielką kulturą; w

pierwszej części sonaty bardzo łagodnie, w trzeciej – lirycznie i z zadumą, w częściach szybkich – bardzo popisowo. Z łatwością pokonuje wszystkie figuracje. Trudności techniczne dla niej nie istnieją. Bezaly często korzysta z techniki oddechu permanentnego, który ma opatentowany do perfekcji. Pozwala jej to na prowadzenie długich fraz. Dla porównania posłuchał sobie nagrania *Sonaty* Prokofiewa w wykonaniu J.-P. Rampalla. I mimo że artysta ten pozostanie dla mnie na zawsze największym flecistą, to jednak wyżej cenię nagranie Bezaly.

Równie pięknie – ze smakiem i z wielkim pietyzmem, typowo po schubertowsku, a więc refleksyjnie lecz dostojnie, w duchu romantycznie, ale z dbałością o klasyczną formę – zagrane są *Wariacje e-moll na temat pieśni Trockne Blumen* (1824) Franciszka Schuberta. Tu urzekają subtelne dialogi fletu i fortepianu. Wariacje są zróżnicowane, a wykonawcy dbają o ukazanie tego zróżnicowania; każda z nich jest jednolitą ciągłością, ale przy tym cały utwór jest jedną spójną, zintegrowaną formą, w której kolejne wariacje są logicznym następstwem poprzednich.

Warto zwrócić uwagę na dzieła Henri'ego Dutilleux i André Joliveta. To prawdziwe perełki w literaturze fletowej. *Sonatina* Dutilleux rozpoczyna się w tym wykonaniu niemal eterycznie, impresjonistycznie. Składa się z kilku faz rozwojowych. Jest utworem delikatnym, ale wirtuozowskim. Jej lekka, dowcipna, pełna pogody trzecia część zwraca uwagę zwłaszcza pełną rozmachem koda, w której urzekają błyskotliwie zagrane figuracje (świetny pasaż przez całą skalę). Z kolei *Chant de Linos* André Joliveta to impresjonistyczna erupcja wyrazu i gra barw; kompozytor zastosował tu nowsze środki techniki gry (np.

ulubione przez flecistów *frullato*). Jest to popis wirtuozerii zarówno dla flecisty jak i pianisty. Bezaly i Brautigam wypadają w tym nagraniu znakomicie. Przy okazji: André Jolivet napisał też koncert fletowy, wykonywany i nagrany przez J.-P. Rampalla dla wytwórni Erato.

Ronald Brautigam towarzyszy flecistce z wielką kulturą. Nie dominuje, ale kiedy trzeba potrafi być „drapieżny”. Słucha się tego nagrania z wielką przyjemnością. Wspomniani artyści nagrali również dla wytwórni BIS muzykę kameralną Maurice'a Durufela, Reynalda Hahna, Mieczysława Weinberga i Tatiany Nikołajewy.

Zdobywcy liczących nagrów i tytułów, Sharon Bezaly, wykonuje chętnie współczesną muzykę fletową. Swój debiutancki koncert zagrała w czternastym roku życia z Izrael Philharmonic Orchestra pod dyrekcją Zubina Mehty. Studiowała m.in. w Paryżu u Alaina Mariöna, Raymonda Guiota i Maurice'a Bourgue. Koncertowała jako solistka z orkiestrami europejskimi, w Japonii, Chinach i Singapurze. W 2002 r. otrzymała renomowaną nagrodę „ECHO Klassik” w kategorii Instrumentalistki Roku. Jej płyta z trzema nowymi koncertami fletowymi jej dedykowanymi zdobyła nagrodę Midem Classical Award 2006.

Życzyłbym sobie usłyszeć w jej wykonaniu sonatę Poulenca, fletowe wersje sonat Ryszarda Straussa i Cesara Francka, czy koncerty Reineckego i Chaczaturiana.

Myślę, że ten album zadowoli nie tylko flecistów, ale wszystkich (w co wierzę) miłośników muzyki kameralnej. Jeżeli ktoś z Państwa poszukuje nagrania, przy którym mógłby wygodnie usiąść i odpocząć, to polecam tę właśnie płytę!

Marcin T. Łukaszewski



kompozycje pisane na małe składy wokalne. Dzieło otwiera surowa w ekspresji część oparta na melodii psalmu *Exaudi orationem meam, Domine*. Po niej wyjątkowa 4. głosowa fuga wokalo-instrumentalna o modlitewnym charakterze i łagodnym przebiegu, ujmująca delikatnym dialogowaniem w toku narracji.

W nagraniu słychać wyraźną dyscyplinę. Michael Gielen zadbał jednak także o emocjonalne zaangażowanie muzyków. Pozwoliło ono ukazać treści, dzięki którym muzyka Strawińskiego porwuje. Warto samemu się w nie wsłuchać.

Katarzyna Musiał

DYMITR SZOSTAKOWICZ 1906-1975

Symfonia nr 1 i 15

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi · Oleg Caetani, dyrygent

Arts 47706-8 · w. 2006, n. 2004/5 · SACD, 74'05"

☆☆☆☆☆

płyta, którą mam przyjemność przedstawić uzupełnia kolekcję *Symfonii* Dymitra Szostakowicza nagranych dla wydawnictwa Arts Music. W roli wykonawców niemieckie Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi oraz Oleg Caetani w roli dyrygenta, którzy tym razem prezentują *Symfonię I* i *XV*. Obydwa dzieła genialnego kompozytora ukazane zostały na bardzo wysokim poziomie. W przypadku muzyków zostaliśmy już do tego w pewnym sensie przyzwyczajeni, o czym świadczą pełne entuzjazmu recenzje pozostałych krążków, zamieszczone fragmentarycznie w książeczce programowej. Album – Super Audio CD – zachęca także dzięki wykorzystaniu nagrania koncertowego na żywo. Proszę się jednak nie obawiać, nie usłyszymy tu – tak typowych dla nagrań typu live – odgłosów z auditorium. Zaskoczyć może nas co najwyżej niezwykle naturalna barwa poszczególnych instrumentalnych sekcji oraz ich subtelne dialogowanie. Caetani pełni w obsadzie rolę bardziej zmysłowego niż dramatyzującego interpretatora; ostudza żar rodzący się w orkiestrze przy okazji każdej nowej frazy. Pozwala by kontrasty wyrazowe wypłynęły na wierzch samoistnie, a jak wiadomo przy okazji pomysłów warsztatowych Szostakowicza nie jest to wcale trudne.

Symfonia to trzon twórczości wielkiego radzieckiego kompozytora. Zawdzięcza im miano jednego z najwybitniejszych symfoniczków XX w.; twórcę o bogatej intuicji i odkrywczości w zakresie orkiestracji i techniki instrumentalnej. *I Symfonia* ukazuje już cechy dużo później właściwe

twórczości Szostakowicza, m.in. zamiatowanie do kontrastów wyrazowych i dramatyzm. Otworzyła mu drogę na estrady. Formalnie kompozytor jest kontynuatorem tradycji beethovenowskiej: stosuje klasyczny wieloczęściowy model symfoniczny, zachowuje klasyczne uformowanie wewnętrzne poszczególnych części. Najbardziej charakterystyczne są jednak przede wszystkim bezpośrednio następstwa groteskowo-ironicznych fragmentów z prawdziwie lirycznymi. To odnaleźć możemy chociażby w części *Allegro* z jej dwoma występującymi tematami, które muzyki dzięki utrzymywaniu delikatnego kolorytu dźwięku ukazali niemalże jako beztrudnie improwizacje. Dzięki tego typu zabiegom każde kolejne crescendo, akcent czy też nagłe napięcia (bohatera koda *Finahu*) zaskakują i zachwycają, pomimo, że dźwięk nie jest specjalnie forsowany. Wykonawcy postawili na barwę, dzięki czemu dają świadectwo swojej wyobraźni. Na uwagę zasługują też instrumenty wykorzystane samodzielnie: fortepian w części II i przejmujące solo wiolonczeli oraz skrzypiec w części III.

Symfonia XV wnosi nastrój tajemniczego świata z aluzjami do arcydzieł przeszłości (*Zmierzeń bogów* – Wagnera czy epizod inwazji z *Symfonii Leningradzkiej*); taka niewinna kompilacja – podsumowanie. Jest utrzymana w klimacie przypominającym prozę Czechowa, zawiera zabawne cytaty (powracający od czasu do czasu cytaty z *Wilhelma Tella* Rossiniego) i trudny do wyjaśnienia sarkastyczny charakter. Orkiestra nie pojawia się ani razu w całym składzie. Jest prowadzona – podobnie jak wcześniej – na fali skonstruowanych temp i tematów. Pomimo rozbudowanej sekcji perkusyjnej nie traci na świeżości, zaś we fragmentach pełnych dramatyzmu i liryzmu (nie potrafię zapomnieć o wzruszającym dialogu wiolonczeli i sekcji detej w części II) ujmuje pięknym, nasyconym brzmieniem.

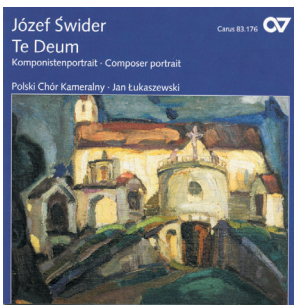
Nie ukrywam, że dzieła Szostakowicza porażają mnie swoim pięknem bez względu na poziom wykonawców. Wspaniale jest jednak delektować się jednym i drugim, czego i Państwu życzę.

Katarzyna Musiał

JÓZEF ŚWIDRA 1930

Te Deum i inne utwory religijne
Katarzyna Trylnik, sopran; Czesław Gałka, baryton; Arkadiusz Skotnicki, Piotr Sutt, perkusja; Julian Gembalski, organy; Polski Chór Kameralny; Jan Łukaszewski, dyrygent

Carus 83.176 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 73'19"



Muzyka21
 płyta miesiąca

Nazwisko Józefa Świdra było dla mnie prawie całkowicie nieznanne. Widywałem je sporadycznie na afiszach koncertów mało znanych chórów amatorskich, choć czasem przewijał się wśród innych, równie nieznanymi kompozytorów zapraszanych na różne festiwale, jak choćby Gaude Mater. Poszukiwanie jego płyt było skazane na niepowodzenie; obecność na jakiejś „składance”, na dodatek niedostępnej w handlu, trudno uznać za sukces. Przyznać więc muszę, że wielkie było moje zdumienie, gdy otrzymałem jego płytę monograficzną, na dodatek wydana przez poważne wydawnictwo jakim jest niemiecki Carus Verlag. Dodatkowo nie jest to nagranie „live”, lecz studyjne. Wielkim atutem albumu są wykonawcy: świetni soliści i jeden z najlepszych, a może najlepszy, z polskich chórów zawodowych pod dyrekcją Jana Łukaszewskiego.

Muzyka religijna Świdra jest prosta, radosna, pełna emocji. Reżyser dźwięku bardzo dobrze zarejestrował wszelkie niuanse, dźwięk jest czysty i klarowny. Bardzo dobrze została uchwycona przestrzenność. Gdański chór dzięki bardzo dobrej technice wokalne bez zarzutu poradził sobie z wszystkimi trudnymi miejscami. Katarzyna Trylnik i Czesław Gałka ujmują znakomitem uchwyceniem nastrój każdej części *Te Deum*, a Julian Gembalski po raz kolejny udowodnił, że jest w tej chwili najwybitniejszym organistą polskim, i to zarówno jako solista, jak i akompaniator.

Gratuluje Józefowi Świdrowi, że jego twórczość wybiła się wreszcie ponad polską przeciętność i dzięki promocji renomowanego wydawnictwa ma szansę zaistnieć również poza terenem nikomu nieznanymi, lokalnych festiwali. A melomanów zapraszam do sięgania po ten album.

Stanisław Lubliński

MICHAEL TIPPETT 1905-1998

A Child of Our Time

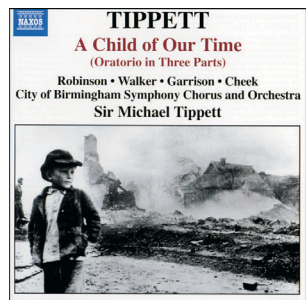
Faye Robinson, sopran; Sarah Walker, mezzosopran; Jon Garrison, tenor; John Cheek, bas · City of Birmingham Symphony Orchestra and Chorus · Michael Tippett, dyrygent

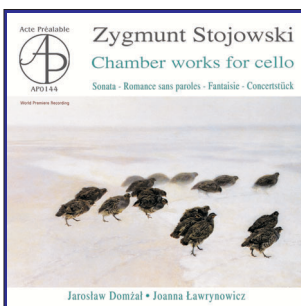
Naxos 8.557570 · w. 2006, n. 1991 · DDD, 69'19"

☆☆☆☆

Prezentowane nagranie dzieła Michalea Tippetta *A Child of Our Time* zostało zarejestrowane w 1991 r. pod batutą 85. letniego wówczas kompozytora. Kompozycja – złożone z trzech aktów oratorium, powstała w latach 1939-1941. Premiera odbyła się w 1944 r. w Londynie i było to jedno z nielicznych wydarzeń artystycznych tego miasta podczas II Wojny Światowej. Libretto napisane przez Tippetta inspirowane było autentycznymi wydarzeniami, kiedy to w 1938 r. w Paryżu 17. letni Żyd w akcie desperacji po stracie najbliższych zgłodzonych przez Gestapo, zastrzelili niemieckiego dyplomata. Naziści drogą odwetu za zabicie niemieckiego legata wszczęli pogrom ludności żydowskiej w Niemczech i Austrii, znany pod nazwą *Kristallnacht*. Tippett jako zagorzały pacyfista stworzył na kanwie tych wydarzeń dzieło, którego głównym motywem stała się dwoistość natury ludzkiej, jej jasnej i mrocznej strony, nierozdzielnie związanymi ze sobą. Niczym zima i wiosna czy światło i cień.

Ogólna forma utworu nawiązuje do trzydziestoletniego układu *Messjasza* Haendla, z podziałem na część proroczą, opowiadania, komentarza i sądu. Nawiązanie do Haendla, a także do *Pasji* bachowskich odzwierciedla się również poprzez podwójne role solistów, wykonujących postacie dramatu, jak i będących komentatorami wydarzeń, wielkie sceny chóralne, częste wykorzystywanie struktury fugowej, recytatywy. Niezwykłe wrażenie na słuchaczach wywierają pieśni Negro spirituals, które Tippett wplata od czasu do czasu jako komentarz akcji i emocji. Przywodzi to na myśl luteriański chór w *Pasji* Bacha wykonywany przez pobożny lud. Negro spirituals są wyrazem cierpienia ofiar różnych narodów i kontynentów, począw-





**ZYGMUNT STOJOWSKI
1870-1946**

Wszystkie dzieła na wiolonczelę i fortepian: Sonata A-dur op. 18, Romance sans paroles A-dur, Fantazja E-dur op. 27, Concertstück D-dur op. 31

Jarosław Domżał, wiolonczela; Joanna Ławrynowicz, fortepian
Acte Préalable AP0144 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 60'51"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Muzyka Zygmunta Stojowskiego pozostaje w Polsce mało znana. Jeszcze do niedawna spotkać się można było z opinią, że nie przetrwała ona próby czasu. Brak obecności w kraju twórczość ta zawdzięcza najprawdopodobniej oczywistemu faktowi: kompozytor wyemigrował z Polski i większą część życia spędził w USA. Być może dlatego zapominano o nim w ojczyźnie. I zapewne ten stan trwałby tak dalej, gdyby nie inicjatywa zagranicznych wydawców i wykonawców, którzy kilka lat temu wypuścili na rynek dwa krążki z muzyką Stojowskiego. Jeden z nich, zawierający dwa koncerty fortepianowe tego kompozytora w wykonaniu Jonathana Płow-

righta, ukazał się w Hyperionie w serii *The Romantic Piano Concerto*. Umotywowany sukcesem tego nagrania pianista wkrótce zarejestrował solową muzykę fortepianową Stojowskiego. Po raz kolejny obejrzący ubiegają nas w promocji naszej muzyki! Jednak patrząc z drugiej strony: to dobrze, że polska muzyka trafia na płyty znanych zachodnich wydawców, a tym samym wzrasta w świecie zainteresowanie naszą kulturą. A sam Stojowski za życia odnosił poważne sukcesy zarówno jako pianista, jak i kompozytor. Jego *Symfonia d-moll* zdobyła I nagrodę na konkursie im. I. J. Paderewskiego w Lipsku (1898) i była utworem inauguracyjnym działalności nowo otwartej Filharmonii Warszawskiej (1901).

I wreszcie mamy w Polsce pierwszą płytę w całości poświęconą muzyce Zygmunta Stojowskiego. Wydania podjęła się znana z promocji muzyki polskiej i polskich artystów, zwłaszcza młodego pokolenia, warszawska wytwórnia Acte Préalable. Na płycie spotkało się dwoje wybitnych młodych artystów: Joanna Ławrynowicz (fortepian) i Jarosław Domżał (wiolonczela), zawodowo współpracujący ze sobą od lat w różnych formach koncertowania zespołowego, a prywatnie – małżeństwo. Artyści ci zarejestrowali wszystkie dzieła wiolonczelowe Zygmunta Stojowskiego. Nie trzeba podkreślać, że jest to pierwsze nagranie w historii światowej fonografii.

Jest to pod każdym względem znakomity album. Nagranie jest rewelacyjne, dopracowane precyzyjnie od strony reżyserii dźwięku, mistrzowskie pod względem interpretacji i wykonania.

Podstawę płyty tworzą dwa cykliczne dzieła: trzyczęściowa wiolonczelowa *Sonata A-dur* op. 18, dedykowana I. J. Paderewskiemu oraz *Concertstück D-dur* na wiolonczelę i orkiestrę op. 31, nagrany na płycie w wersji na wiolonczelę i fortepian ze względu na niedostępność materiałów orkiestrowych. Ponadto zarejestrowano *Romance sans paroles A-dur* oraz *Fantazję E-dur* op. 27, dedykowaną Teodorowi Dubois – profesorowi Stojowskiego w zakresie harmonii w Konserwatorium Paryskim, dzieło napisane w oryginalnie – jak głosi nota w książeczce – na puzon i fortepian, wykonywane także na altówce. Wszystkie nagrane utwory powstały, jak możemy dowiedzieć się z komentarza J. A. Hertera, na przestrzeni 30 lat. Najwcześniejszym jest *Romans*, napisany we wczesnej młodości Stojowskiego, a najdojrzalszym, jak uważa Herter, *Concertstück*. Wszystkie ujawniają bogactwo języka dźwiękowego ich autora, znakomitą fakturę zarówno w partii wiolonczeli, jak i fortepianu. Zwłaszcza sonata wykazuje skłonność do powierzenia istotnej roli pianiście, co może wskazywać, że jest to sonata przeznaczona na fortepian z towarzyszeniem wiolonczeli. Joseph A. Herter dowodzi, że mógł się do tego przyczynić fakt zadedykowania dzieła Paderewskiemu.

Mówiąc krótko: jest to piękna muzyka, pełna poezji, ale i niekiedy dramatyzmu, a zarazem bezpretensjonalna. Utrzymana w duchu późnoromantycznym zwraca uwagę swym językiem harmonicznym, szlachetnym wyrazem i prostotą, a także – pomimo skomplikowanych środków harmonicznymi i faktural-

nych – głębią wyrazu i wysmakowaną melodyką. Szkoda, że tak doskonała muzyka rzadko pojawia się w programach koncertów.

Słowa uznania należą się obojemu wykonawcom. Muzycy grają z wielką kulturą i z dużą swobodą. Dźwięk fortepianu subtelnie stapia się z wiolonczelą. Współpraca artystów jest wprost idealna. Zwraca uwagę ciepły, szlachetny dźwięk wiolonczeli. Jarosław Domżał ujmuje swoją muzykalnością i głębokim brzmieniem. Potrafi logicznie prowadzić kolejne frazy, tworząc z nich większe całości, uzasadnione formalnie. Joanna Ławrynowicz doskonale towarzyszy wiolonczeliście. W grze małżonków ujawnia się prawdziwe muzyczne partnerstwo. Pianistka w momentach solowych popisów fortepianu ujawnia swoje nieprzeciętne możliwości, gdy zaś trzeba skrywa się na drugi plan, ustępując miejsca wiolonczeliście, nigdy jednak nie czyni tego przesadnie. Dysponuje znakomitym warszatem: łatwością techniczną i dużą muzykalnością.

Płyce towarzyszą ciekawie opracowane materiały: wstęp wydawcy, nota biograficzna kompozytora i omówienie utworów pióra Josepha A. Hertera oraz nota o Józefie Chełmońskim, którego obraz *Kuropatwy* zdobi okładkę płyty. Warto wspomnieć przy okazji o ciekawej inicjatywie wydawnictwa Acte Préalable, promującego równocześnie arcydzieła polskiego malarstwa. Od niedawna do książeczek dołączane są informacje o malarzach, których obrazy są reproduktowane na obwolutach płyt.

Płyta zasługuje na szersze upowszechnienie.

Marcin T. Łukaszewski

Różne

N. Paganini – Koncert skrzypcowy nr 1; L. Spohr – Koncert skrzypcowy nr 8

Hilary Hahn, skrzypce · Swedish Radio Symphony Orchestra · Eiji Oue, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 6232 · w. 2006, n.2005/6 · DDD, 57'48"

Tak, jak kiedyś słuchacze Paganiniego twierdzili, że z za jego pleców kieruje jego ręką szatan, tak dziś spokojnie można powiedzieć, że talent Hilary Hahn nie jest pochodzenia ziemskiego. To, jak ta młoda skrzypaczka obchodzi się z instrumentem, jakie dźwięki z niego wydobywa, paraliżuje słuchacza, wprawiając go jednocześnie w euforię i ekstazę.

Równanie jest proste. 2 + 2 = 4. Hilary Hahn + Koncert D-dur Paganiniego = geniusz wcielony. Słowo stało się ciałem. Mimo, że za-

prezentowane na płycie kompozycje pochodzą z okresu, kiedy święcił tryumfy styl brillante i wirtuozeria z techniką zdecydowanie przeważały nad pomysłami technicznymi kompozycji, to jednak ów element wirtuozowski decyduje w przypadku obu koncertów o ich niezaprzeczalnie wysokiej wartości. Melodycznie piękne, bo czyste, tonalne, bezpretensjonalne w swej prostocie wyciskają z wykonawcy ostatnie poty za sprawą technicznych kruczków, którymi są najeżone.

Tak się jednak dzieje w dobrym, a nawet bardzo dobrym wykonaniu. Ale w tym przypadku, Hilary Hahn gra tak, jakby grała gamę legato. Ani kropli potu, ani śladu walki z utworem, ni widu, ni przede wszystkim slychu. A to, że Paganini był rzeźnikiem technicznym, to wiedzą wszyscy skrzypkowie i nie tylko. Po Iceści koncertu, stanowiącej dla skrzypka bardzo duże wyzwanie, następuje chwila oddechu w postaci II części, która koi na moment swym romantycznym liryzmem. Po nich jednak

spada na słuchacza huragan w postaci finałowego rondra. Na froncie walczą jednak ze zstozem Hilary, której niestraszne są podwójne fażolety, podwójne staccato czy wymóg gry na strunie G do e². Z burzy wychodzi oczywiście bez szwanku.

3, 2, 1... z odtwarzacza wysuwa się płyta. Burza przeszła przez duszę melomana. A po niej słońce.

Zwycięskie dzieło Hilary Hahn zamieszkało między nami.

To, że obowiązkowe na półce, to mało powiedziane.

Agnieszka Okupska



ADRIANNE PIECZONKA

Arie z oper Ryszarda Wagnera i Ryszarda Straussa

Münchener Rundfunkorchester · Ilf Schirmer, dyrygent

Orfeo C 665 061 A · w. 2006, n. 2005 · DDD, 65'26"

☆☆☆☆

Kanadyjska śpiewaczka Adrienne Pieczonka należy dzisiaj bez wątpienia do grona najbardziej poszukiwanych artystek. Jej wspaniale brzmiący sopran lirico-spinto sprawdza się w takim samym stopniu w dziełach Verdiego, jak i Wagnera czy Ryszarda Straussa. Ostatnio największym sukcesem artystki okazała się partia Zygliny w *Walkirii*. Debiutowała nią w tym roku, z ogromnym powodzeniem, na Festiwalu Wagnerowskim w Bayreuth, czego zresztą byłam świadkiem. Należy tylko żałować, że z tej partii jest w omawianym albumie jedynie niewielki fragment: *Der Männer Sippe* nie dający niestety okazji pełnego podziwiania nie tylko wspaniałego głosu, swo-



Adrienne Pieczonka
fot. Johannes Ikovits

godnego prowadzenia frazy i również ogromu kultury.

To wszystko odnajdziemy z nawiązką w pięknie zaśpiewanych ariach Elżbiety: *Dich teure Halle* i *Allmäch't'ge Jungfrau* z *Tannhäusera* oraz opowiadaniu Elzy: *Einsa in trüben* z I aktu *Lohengrina*. Śpie-

waczka prezentuje w nich nie tylko dziewczęcy wdzięk, ciepłe, aksamitne brzmienie głosu i plastyczność w prowadzeniu frazy, ale również subtelność ekspresji.

Z równą satysfakcją słucha się *Wesendonk – Leider* zaśpiewanych z tak zwanym dramatycznym pazu-

rem, gdzie Pieczonka kreuje z pełnym przekonaniem klimat każdej z pięciu pieśni. *Der Angel (Anioł)*, *Schmerzen (Cierpienia)*, *Träume (Sny)*, *Stehe still (Stój)*, *Im Treibhaus (W cieplarni)* śpiewane są bardzo naturalnie z ujmującą szczerością interpretacji, a zarazem z wielką subtelnością w zakresie ekspresji i kulturą muzyczną. Mam wrażenie, że te pieśni wyjątkowo odpowiadają temperamentowi i wrażliwości artystki, która znakomicie operuje barwą i pięknie kształtuje brzmienie swojego fascynującego głosu. Ma przy tym wszystkim jeszcze jedną ogromną zaletę, potrafi skupić uwagę słuchacza na wykonywanym utworze.

Zawartości albumu dopeniają trzy fragmenty oper Richarda Straussa. Największą satysfakcję sprawia monolog Ariadny: *Es gibt ein Reich, wo alles rein ist* z *Ariadne auf Naxos* oraz monolog hrabiny *Kein Anders, das mir so im Herzen loht* z *Capriccio*.

Adam Czopek



TRULY DOMINGO

arie operowe i popularne pieśni

Deutsche Grammophon 477 6292 · w. 2006, n. 1976-2005 · ADD/DDD, 142'25", 2CD

☆☆☆☆

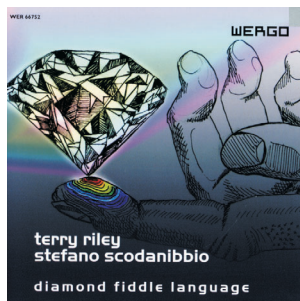
„Placido Domingo – śpiewak na każdą porę” – w artykule pod takim tytułem (zamieszczonym w książeczce) znajduje się uzasadnienie wyboru arii i pieśni przypomnianych przez wielkiego tenora. Jest to istotnie przegląd olbrzymiego repertuaru i znaczących dokonań artysty w przebiegu prawie całej jego dotychczasowej kariery wokalne. A więc przede wszystkim opera (122 partie wykonywał śpiewak na scenie!), a w niej Verdi (to około 40% swej sztuki odtwórczej poświęca temu kompozytorowi). Album otwiera *Traviata* (Alfred to jego pierwsza tenorowa partia, którą wykonywał jeszcze w Meksyku, rezygnując ze śpiewania barytonem, a sama opera jest pierwszą, którą prowadził jako dyrygent w 1973 r.). Śpiewa też kilka arii z innych oper Verdiego (m.in. *Trubadur*, *Otello*, *Korsarz*, *Falstaff*), Pucciniego (choć bez *Toski*, w której debiutował w 1961 r.), Bizeta (Don Josego wykonał po raz

pierwszy w Tel Avivie w 1963 r., a dwadzieścia lat później wystąpił w filmie F. Rosiego będącego ekranizacją opery). Znaczące miejsce w nagraniu zajmuje Wagner, którego wykonawstwo podjął Domingo dość wcześnie, bo już w 1968 r. (*Lohengrin*), potem dopiero był *Parsifal* (1981) i *Tristan* (2004). Drugi krążek tego albumu stanowi uzupełnienie szerokiego repertuaru artysty, a więc zarzuca (w nich debiutował w 1957 r. w Meksyku, jeszcze jako baryton), arie i pieśni sakralne (Franck, Schubert, Haendel, Tosti), pieśni (*Mattinata*, *Granada*, *Non ti scordar di me*) i argentyńskie tanga (m.in. Carlosa Gardela).

Domingo (w doborze repertuaru, w działalności wokalne, w pracy artystycznej jako szef Oper w Los Angeles i Waszyngtonie) wyznaje zasadę „If I Rest, I Rust” (w bezczynności człowiek rdzewieje). Co jednak decyduje o wielkiej popularności tego śpiewaka, dłużej o przyjemności sięga się po jego kolejną płytę, mając świadomość, iż to tylko „powtórka”? Otóż ten hiszpański artysta jest z całą pewnością wielką osobowością światowej sceny operowej i estrady koncertowej. Jego możliwości wokalne i aktorskie są niewątpliwie ogromne. Na osobowość artysty składają się, jak napisał jeden z publicystów, „wielka muzykalność, fenomenalny głos, którym włada po mistrzowsku (śpiewa właściwie wszystkie partie tenorowe od dramatycznych po liryczne), znakomite aktorstwo w połączeniu z niespotykanymi często u tenorów warunkami zewnętrznymi”. Dodać należy, iż Placido Domingo dysponuje głosem tenorowym o ciepłym, miękkim, niemal

aksamitnym brzmieniu, choć ciemnym, czasami nieco „gardowym” dźwięku (jakże odmiennym od jasnych, giętkich brzmień głosów typowo włoskich). Nie zawsze też udaje mu się zaśpiewać wysokie tenorowe „c”. Ale przecież jest to głos o niezwykłym bogactwie alicwot, śpiewa przy tym wzorowo emisyjnie z wyraźnym napięciem dźwięku. Dlatego zapewne głos jego w miarę upływu czasu nabrał dramatycznego blasku i dodatkowej siły wyrazu. Pisano o nim, że „perfekcję wokálną łączy z talentem aktorskim, a legendarna technika oddychania pozwala mu znakomicie operować głosem”. Jego interpretacje są na ogół poetyckimi i wysublimowanymi kreacjami wokalnie-aktorskimi.

Jacek Chodorowski



TERRY RILEY STEFANO SCODANIBBIO

Diamond fiddle language I – Tritono – Diamond fiddle language II Terry Riley, syntezator, wokal; Stefano Scodanibbio, kontrabas

Wergo WER 6675-2 · w. 2005, n. 1998-2000 · DDD, 54'28"

☆☆☆☆

Kwestia temperamentu muzy-

ków, zwłaszcza gdy razem współpracują, jest niezwykle istotna. Jak mówi Terry Riley: „Do kontrabas Scodanibbio, bez żadnego problemu mogę się dostroić, wymyślić nowe harmonie do jego dźwięków”. Właśnie harmonia między dwoma instrumentami, dwoma silnymi osobowościami muzycznymi jest ważna, szczególnie gdy wchodzi w to specyficzny rodzaj intymności i porozumienia między improwizującymi muzykami. O genezie *Diamond fiddle language* Riley mówi: „zaczęliśmy od scordatury Stefano. Później te dźwięki wpływają na następne, a harmonie zastępują inne dźwięki w skali”. Utwory prezentowane na krążku mają odmiennie strojenia, które wpływają na ich modalność. W *Diamond* istnieją pewne wzory, które są potem przetwarzane sprawiając, że kompozycja ta jest zwięzła i stanowi całość. Na płycie przedstawione są dwie wersje *Diamond*, które są nagraniami dwóch różnych wykonań tego samego utworu. Jednak w wyniku powierzchownego porównania wydaje się, że są to odmienne kompozycje, tym bardziej, że w drugiej wersji pojawia się śpiew Riley, który wykonuje ragę *He Piharava Morale*.

Tritono jest zatytułowane od trytonu (w tym przypadku dis-a). Kompozycja jest tak bogata w brzmienia, iż chwilami niewiarygodnym wydaje się, że tylko dwóch muzyków ją wykonuje. Obaj znakomicie porozumiewają się muzycznie, instrumenty współgrają we wspólnych improwizacjach. W zasadzie trudno nawet zaklasyfikować ten rodzaj muzyki, w której improwizacja jest głównym czyn-

niem formotwórczym. Niezależnie jednak od tego, czy uznamy to za improwizowany gatunek współczesnej muzyki klasycznej, czy też już jazz – warto posłuchać tego niezwykłego nagrania.

Dźwięk na płycie dość dobry, przestrzenny i wyraźny.

Angelika Przeździek

THROUGH ROSES

Marc Neikrug – Through Roses; Viktor Ullmann – Die Weise von Liebe und Tod

Jochen Striebeck, narrator · Camerata Savaria · Daniel Grossmann, dyrygent

Enja ENJ-9461 2 · w. 2005, n. 2001/3 · DDD, 65'00"
 ☆☆☆☆☆

Marc Neikrug należy do tych nielicznych muzyków, którzy z powodzeniem oddają się wykonawstwu, kompozycji i dyrygenturze. I trudno rozstrzygnąć, czy najpierw dał się poznać szerszej publiczności jako znakomity pianista, czy też sława jego nielicznych kompozycji miała wpływ na jego sukces jako wykonawcy. W każdym razie ten amerykański muzyk odniósł sukces na każdym polu muzyki. Jego trasy koncertowe z Pinhasem Zukermanem od samego początku, czyli od 1975 r., cieszą się niezwykłym powodzeniem wśród słuchaczy, czego dowodem są znakomite recenzje ich występów i wspólnie nagranych płyt. Urodzony w 1946 r. jest synem znanego wiolonczelisty i pedagoga George'a Neikruga. W latach 1964-68 studiował na uniwersytecie w Detmold, a potem u Gunthera Schullera w Tanglewood. Był rezydentem podczas Rudolf Serkin's Marlboro Festiwal w 1972 r., oraz – w pierwszej połowie lat 80. – doradcą od muzyki współczesnej St. Paul Chamber Orchestra (jego zastępcą była seria nagród ASCAP dla zespołu za nagrania utworów współczesnych). Pod koniec lat 90.

został dyrektorem artystycznym Santa Fe Chamber Music Festival. Wśród jego kompozycji znajdziemy takie, które odwołują się do bardziej „tradycyjnych” tonalnych technik kompozytorskich oraz takie, które uznawane są za dzieła nowoczesne, dysonansowe i atonalne. Jego *Piano Concerto* (1966), którego partię solową wykonywał sam podczas premiery, jest jednym z nielicznych jego wczesnych dzieł, które przetrwało w programach koncertowych. Rok później skomponował *Sonatę* na wiolonczelę solo dla swojego ojca. Utwór ten stał się jednym z ulubionych dzieł współczesnych wiolonczelistów. Jego teatralne dzieło *Through Roses* (1980) dla śpiewaka i 8 instrumentalistów zebrał wiele pozytywnych recenzji, a jego opera *Los Alamos* (1988) stała się jednym z głosów w antynuklearnej dyskusji.

Through Roses jest dramą muzyczną z tekstem napisanym przez samego kompozytora, który później został przetłumaczony na 11 języków. Opowiada o niemieckim skrzypku, który przeżył dramat Auschwitz. Na krążku obok utworu Neikruga znalazła się kompozycja o takim samym charakterze – Viktora Ullmana. Ten urodzony w 1898 r. w Teschen w Austrii kompozytor sam przeżył pobyt w obozie pracy. Deportowany w 1942 r. do Theresienstadt Ullman kontynuował swoją karierę muzyczną, pracując jako pianista, kompozytor, krytyk i organizator. *Die Weise von Liebe und Tod* była jego ostatnią kompozycją przed przeniesieniem go do Auschwitz w 1944 r., gdzie zmarł.

Wysoko ekspresyjne dzieła działają na wyobraźnię słuchaczy. Oczywiście nie jest to płyta, po którą sięga się często, słuchając dla przyjemności. Są to utwory, które wymagają przemyśleń, wprowadzają poważny nastrój i ewokują obrazy z przeszłości. Warto jednak zapoznać się z nimi, mając na uwa-

dze ogrom tragizmu, który ogarał świat ponad 60 lat temu.

Dźwięk na płycie jest dobry, przestrzenny i jasny.

Angelika Przeździek

SALONHORN

utwory Singagli, Moschelesa, Straussa, Saint-Saënsa, Reissigera, Czernego, Wilma

Zbigniew Żuk, róg; Piotr Żuk, fortepian

Żuk Records 327 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 73'36"
 ☆☆☆☆☆

Mieszkający w Niemczech polski waltornista Zbigniew Żuk wzbogacił światową fonografię o szereg bardzo ciekawych płyt z repertuarem na róg, wydawanych przez powołaną w tym celu firmę. Na płytach tych znalazło się wiele zapomnianych utworów koncertujących i kameralnych, m.in. takich kompozytorów jak Banks, Bellini, Belloli, Daupart, Kiel, Koechlin, Koetsier, Hauff, d'Indy, Jettić, Rota, Plog czy Mercadante – często bodaj nagranych po raz pierwszy w historii fonografii. Ta sympatyczna i pozytywna inicjatywa znalazła teraz kontynuację w krążku prezentującym przegląd wirtuozowskiej, salonowej dziewiętnastowiecznej literatury na róg i fortepian, przy czym w roli akompaniatora występuje syn Żuka – Piotr. Cóż – od muzyki salonowej nie można wymagać ważkości najwyższej próby, za to repertuar taki wymaga od wykonawcy lekkości, wdzięku i biegłości technicznej, a przede wszystkim wyczucia pozwalającego balansować na granicy czułości i nie przekraczać jej. Rodzinny duet zasadniczo dobrze radzi sobie z tym zadaniem, wykonania są solidne, choć niekiedy widać, iż młody pianista banalne niekiedy akompaniamenty gra bez specjalnego zaangażowania. W sumie jednak dla melomana najciekawszym walorem płyty jest

sam repertuar. Może najczęściej grywanym utworem jest efektowne *Andante e Polacca* Czernego, z równorzędnym, efektownym akompaniamentem fortepianowym w stylu brilliant. Utwór ten nagrał niegdyś duet Tuckwell/Blumenthall (Etcetera) i była to interpretacja odznaczająca się nieco większą werwą; jest też ciekawa wersja Andrew Clarka grana na rogu naturalnym (Helios). Niekiedy wykonuje się też utrwalony tu *Romans* op. 67 Saint-Saënsa, choć raczej w oryginalnej wersji na wiolonczelę i orkiestrę. Pozostałe dzieła jednak to już zupełnie reperturowe rarytasy. Ładny *Romans* op. 3 Singalii słyszałem niegdyś w transkrypcji pużonowej, jednak utrwalona tu wersja oryginalna brzmi znacznie lepiej. Ojciec Ryszarda Straussa, Franz Joseph, znany niegdyś waltornista, pamiętany jest dziś głównie dzięki swemu sympatycznemu *Koncertowi* op. 8, tu jednak zarejestrowano całkiem konwencjonalne, choć popisowe *Wariacje* op. 13 zalecający się piękna, nokturnową melodią *Romans „Les Adieux”*. W podobnej w klimacie *Elegii* Reißigera waltornista znów może popisać się pięknym tonu i kantyleny, z kolei *Kartka z albumu* Moschelesa, to kolejne wariacje, gdzie pełno różnych sztamowych, gdzie popisowych i efektownych figuracji. Szczególnie ciekawe i muzycznie wazkie wydają się jednak zamykające recital *Etiudy (Vortragstücke)* op.79 pochodzącego z Rygi Nicolai'a von Wilma, utrzymane w duchu Schumanna. Jest to oczywiście płyta wyjątkowo atrakcyjna dla adeptów waltorni, jednak nie powinni jej też przeczyć melomani lubujący się w mało znanym dziewiętnastowiecznym repertuarze instrumentalnym.

Marcin Zgliński

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

(1) – Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. Skr. Poczтовая 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. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl

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 festiwalu.
8 numerów w roku, w każdym specjalna
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



ZAPRENUMERUJ:

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

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

**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

Jedynie 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
Nelson Freire – Universal Music Polska**

Każdy, kto w terminie do 31 III 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 Nelsona Freire'a firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w maju 2007 r.

1. Gdzie urodził się Nelson Freire?
2. Czy Nelson Freire występował w Polsce, a jeśli tak to gdzie i kiedy?

**Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Janine Janson
Universal Music Polska**

lista laureatów:

Anna Babińska, Wrocław; Jan Czerski, Szczecin; Stanisław Dąbrowski, Berlin;
Tadeusz Hajduk, Warszawa; Jędrzej Kaczorowski, Łódź; Jan Lipski, Warszawa;
Teresa Nowak, Kraków; Antoni Rymarz, Wałcz; Stefan Szczerbiński, Warszawa;
Szymon Zawieja, Paryż

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

**Nelson Freire
Universal Music Polska**

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do 31 III 2007 r.



Harmonia Mundi HMC 901957

Andreas Scholl znów w



Dyskografia Andreama Scholla w Harmonii Mundi



Harmonia Mundi HMC 901571



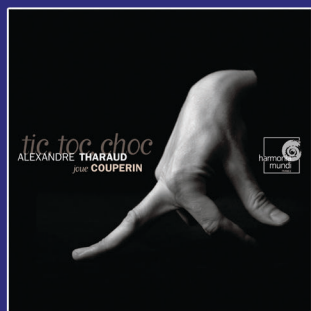
Harmonia Mundi HMC 901685



Harmonia Mundi HMX 2901726



Harmonia Mundi HMX 2908193 95



Harmonia Mundi HMC 901956



Harmonia Mundi HMC 901952



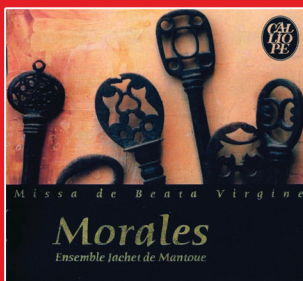
Harmonia Mundi HMC 901935 36



Harmonia Mundi HMC 901953



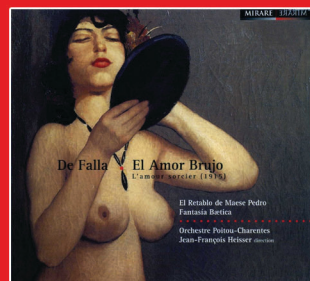
Zig Zag Territoires ZZT 070102



Caliope CAL 9363



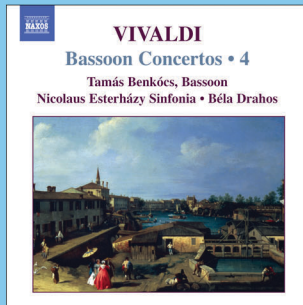
Mirare MIR 028



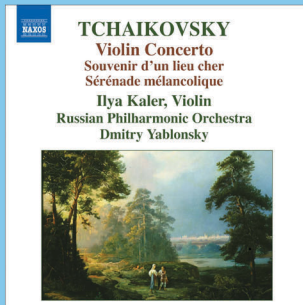
Mirare MIR 034



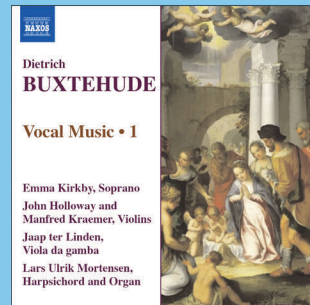
Naxos 8.557251



Naxos 8.557829



Naxos 8.557690



Naxos 8.557251

11 WIELKANOCNY FESTIWAL

6 KWIETNIA
25 MARCA
2007
WARSZAWA



LUDWIGA VAN BEETHOVENA



PZU SA
PZU Życie SA

Główny Sponsor 11. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena