

* Lakmé w Montrealu * Netrebko w MET * Mozart dla najmłodszych *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 4 (81)
kwiecień 2007
ROK VIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej



Agata
Szymczewska
orkiestrowe marzenia
pokrzyżował konkurs...

Leontyne Price
Bezcenna perła

Lily Afshar
Hemisfery

Klaus Heymann
20 lat Naxos

Paul McCartney
przekonać do miłości

Emerson String Quartet
podwójny jubileusz



EMERSON STRING QUARTET • LEON FLEISHER

brahms kwartety smyczkowe • kwintet fortepianowy

JUBILEUSZOWY ALBUM

z okazji 30. lecia istnienia kwartetu i 20. lecia współpracy z Deutsche Grammophon

Najwybitniejszy amerykański kwartet smyczkowy - Time Magazine



2
CD



PIANO QUINTET | THE STRING QUARTETS

brahms

EMERSON STRING QUARTET

LEON FLEISHER



477 645-8



A UNIVERSAL COMPANY



UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/emerson • www.emersonquartet.com

foto: © Andrew Eccles / DG
© prof. grat.: Studio Jeremi



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach



Polska Muzyka Najnowsza
2 festiwal
prawykonań

2 festiwal prawykonań

**POLSKA MUZYKA
NAJNOWSZA**

**20-22 kwietnia 2007 r.
Katowice**

7 koncertów
36 kompozytorów
36 kompozycji
29 prawykonań
światowych
9 pierwszych wykonaniań polskich

s z c z e g ó ł y :

www.nospr.org.pl

☎ 032 251 89 03, 032 255 32 61

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Katowice • Łódź • Gliwice • Radom • Szydłowiec • Koszalin • Montreal
 12 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej • *Jenufa* • *Purytanie*
 15 **Naxos. Światowy lider fonograficzny** – z *Klausem Heymanem* rozmawia *Dorota Staszkievicz*

CZŁOWIEK

- 17 **Podwójny jubileusz Emerson String Quartet**
Robert Majewski
 20 **Orkiestrowe marzenia pokrzyżował konkurs...**
 z *Agatą Szymczewską, triumfatorką 13. Konkursu im. Henryka Wieniawskiego* rozmawia *Kazimierz Rozbicki*
 22 **Yundi Li – pierwsze nagranie koncertów fortepianowych**
Magdalena Todynek
 23 **Bezcenna perła – Leontyne Price** – *Kazik Jedrzejczak*
 26 **Hemisfery** – z *gitarzystką Lily Afshar* rozmawia *Gerard Drozd*

DZIEŁO

- 28 **W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (4)**
Słoneczne południe i wichry północy
Robert Majewski
 29 **Przekonać do miłości: Ecce cor meum**
Angelika Przeździeń
 32 **Role spódniczkowe, czyli „en travesti” w męskim wydaniu** – *Lestaw Czapliński*
 34 **Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (1)**
Wstęp – *Maryla Renat*

MYŚLI

- 35 **Nasz były dwudziesty wiek (LVI) – Muzyka narodowa w XX wieku** – *Bogusław Schaeffer*

KOLEKCJA MELOMANA

- 36 **Palcem po płycie – Mesjasz Jerzego Fryderyka Haendla** – *Robert Majewski*
 37 **Recenzje**
 54 **Konkurs płytowy: „Emerson String Quartet – 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 wysyłamy 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 Prealable Sp. z o.o.
 ING Bank Śląski – O/W-wa
 nr rachunku
 61 10501025 1000002271710861

kontakt z nami:
 tel.: 0 - 22 648 88 38
 e-mail: actepre@wp.pl
 adres: skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 83

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

www.merlin.pl
www.gigant.pl
www.i-music.pl
www.kmt.pl/apr
www.gigicd.com

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

Muzyka21

Pismo założone przez Jana A. Jarnickiego w październiku 1999 r.

adres do korespondencji
Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable Sp. z o.o.
dla Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@gazeta.pl

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Adam Czopek, Maria Erdman, Wanda
Fidurek, Wilfried Gómy, Basia Jakubowska,
Kazik Jedrzejczak, Jacek Kiząkała, Angeli-
ka Przeździek, Jacques Samalens, prof.
Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz,
Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak,
Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

korekta

zespół

fot. na okładce

Emerson String Quartet
fot. Andrew Eccles/Deutsche
Grammophon

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
actepre@wp.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrze-
ga sobie prawo ich skracania, adiustacji, oraz
zmiany tytułów bez uprzedniego 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

Złe chwile przeżywali ostatnio pracownicy Polskiego Radia. Dochodziły słuchy, że zostanie zamknięty chór i orkiestra radiowa, zmniejszy się ilość częstotliwości dostępnych dla Dwójki. Okazało się jednak, że oba zespoły pozostaną jeszcze na utrzymaniu Radia, inaczej z częstotliwościami, których przyszłość jest niepewna.

Niewątpliwie należy żałować, gdy kolejne bastiony kultury tzw. „wysokiej” padają. Trzeba jednak zadać sobie pytanie, co ludzie odpowiedzialni za te placówki zrobili, by uważano je za niezbędne?


Weźmy choćby orkiestrę radiową. Jednym z argumentów za jej pozostawieniem było to, że inne rozgłośnie europejskie również mają takie zespoły. Jest to prawda, ale jaka jest różnica między naszą „radiówką” a orkiestrą BBC, Radia France, czy niemieckich rozgłośni Berlina, Kolonii, Stuttgartu, etc., każdy wie. Oczywiście warto mieć orkiestrę, ale dlaczego z publicznych pieniędzy finansuje się orkiestrę w żaden sposób nie dorównującą prywatnej Sinfonii Varsovii?

Dwójka chwali się ogromnym zasięgiem. Jednocześnie redaktorzy prowadzący w niej konkursy twierdzą, że udział w nich bierze niewielkie grono tych samych, rozpoznawalnych po głosach, słuchaczy. Co zrobiła Dwójka by wykształcić nowe rzesze melomanów? Raczej niewiele. Obecna łatwość poruszania się po świecie, komunikowania się z innymi krajami, wreszcie możliwość odbierania radia zarówno dzięki satelitom jak i internetowi pozwala porównać program setek, a może i tysięcy rozgłośni. Czy pracownicy Dwójki to robią? Czy wyciągają wnioski ze swoich zagranicznych podróży?

Każdy czas temu to ganiliśmy, to chwaliliśmy Dwójkę za nieregularne rozsyłanie programu drogą e-mailową. Od ponad miesiąca Dwójka przestała rozsyłać swój program, choć jest to najtańsza metoda reklamy. Na stronie internetowej rozgłośni program jest dostępny z wyprzedzeniem co najwyżej tygodnia. A taka France Musique potrafi przygotować swój szczegółowy program z wyprzedzeniem dwóch miesięcy, i to od ponad 30 lat!

Jesteśmy jak najbardziej za tym by publiczne pieniądze wspierały kulturą „wysoką”. Jednak rezultat tego wspierania nie powinien być porównywalny do dziurawych, państwowych dróg.

Wydaje się, że pojawiło się światełko w tunelu: osoby odpowiedzialne za obecny stan rzeczy – dyrektor i jego zastępca – zostali odwołani. Nowym dyrektorem Dwójki został Krzysztof Zaleski, dotychczasowy szef Teatru Polskiego Radia. Życzymy nowemu dyrektorowi samych sukcesów w tworzeniu radia atrakcyjnego nie tylko dla słuchaczy pamiętających lata 60., ale i młodego pokolenia, które potrafi bez trudu znaleźć sobie alternatywę.

Nasz Sejm w ostatnich dniach podjął bardzo odważną uchwałę ustanawiając obecny rok Rokiem Artura Rubinsteina. Szkoda tylko, że jak zawsze, nie udało się zrobić tego z odpowiednim wyprzedzeniem. Najlepszym rozwiązaniem na przyszłość byłoby ogłaszanie takich postanowień na dany rok podczas ostatniej sesji, przed Bożym Narodzeniem. Powinność spełniona, a kłopotów z wydawaniem publicznych środków nie będzie. 

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS 

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie

Fortepian w roli głównej – luty w Filharmonii Narodowej. Najbardziej zimowy miesiąc rozpoczął się na najważniejszej estradzie koncertowej w kraju dość niefortunnie. Na pierwszym lutowym koncercie gościnie wystąpiła Cappella Gedanensis pod dyktando Aliny Kowalskiej-Pińczak z udziałem Konstantego Andrzeja Kulki. W programie koncertu znalazły się kompozycje tylko jednego kompozytora – Antonio Vivaldiego. Tym razem wolalibyśmy spuścić kurtynę milczenia i nie komentować tego wydarzenia. Drugą część uratował znakomity polski skrzypek, choć i tak to wykonanie *Czterech pór roku* nie było najlepszym, jakie miałam okazję słyszeć.

Następny koncert lutego także poświęcony był tylko jednemu twórcy – Józefowi Haydnowi. Tym razem na estradzie wystąpił światowej sławy zespół, specjalizujący się głównie w wykonawstwie muzyki dawnej – Collegium Vocale Gent z Krystianem Bezuidenhoutem przy fortepianie. Założony 37 lat temu przez Philippe'a Herreweghe'a zespół, był jednym z pierwszych, który zasady wykonawstwa muzyki barokowej przeniósł na grunt muzyki wokalnej. Godzinny koncert ułożony koncepcyjnie przez Paula Peyskensa, stanowił logiczną całość. Pieśni na przemian z fortepianem solo były zaplanowane w rodzaj fabuły. Collegium zaprezentowało najwyższej klasy poziom wokalny, przekazując zawarte w pieśniach emocje i uczucia. „Hitem” wieczoru została pieśń *Gadulstwo*, która podczas koncertu wywołała śmiech, a zaśpiewana na bis pogodnie nastroiła wychodzącą publiczność.

9 lutego w Filharmonii zagościła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Rzeszowskiej pod dyktando Jerzego Koska. W ich wykonaniu usłyszeliśmy *Uwerturę do operetki „Candide”* Leonarda Bernsteina, *Rapsodię „España”* Emmanuela Chabrier'a oraz *I Symfonię d-moll* op. 21 Zygmunta Stojowskiego. Gwiazdą wieczoru była kanadyjska skrzypaczka Chantal Juilliet, w której wykonaniu usłyszeliśmy *Koncert skrzypcowy* Igora Strawińskiego. Wybitna solistka występująca z najlepszymi orkiestrami i dyrygentami na świecie, ma na swoim koncie wiele nagród i wyróżnień. *Koncert* – choć traci w nim znaczenie jego warstwa emocjonalna na rzecz „czystego dźwięku” oraz brak w nim wszelkich pozamuzycznych odniesień – to w interpretacji Juilliet zabrzmiał nadzwyczaj prawdziwie, bez skupiania się

nad jego technicznymi zawłościami. Utwory poprowadzone były sprawnie, dość logicznie ale bez szczególnych emocji.

Zanim do głównych bohaterów lutego przejdę, nie sposób pominąć jednego z ciekawszych koncertów tego sezonu, a to za sprawą dość rzadko słyszanego na estradach instrumentu solowego – trąbki. W przedostatni piątek i sobotę miesiąca wystąpił Ole Edvard Antonsen, jeden z najwybitniejszych wirtuozów gry na trąbce. Wraz z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod kierunkiem fińskiego dyrygenta, Okko Kamu, wykonał *Koncert B-dur na trąbkę i orkiestrę* Hob.VI/1 Józefa Haydna oraz *Koncert na trąbkę i orkiestrę kameralną „Akbank Bunka”* Christiana Lindberga. Świetne opanowanie instrumentu, niezwykle umiejętności techniczne oraz wielka muzykalność najlepiej opisują muzyczne doznania zapamiętane z tego wydarzenia. Swoje techniczne możliwości i fascynację muzyką współczesną (która stanowi większą część repertuaru Antonsena) solista zaprezentował na bis, czym zachwycił publiczność. Podczas koncertu zabrzmiały także: *III Symfonia C-dur* op. 52 Jeana Sibeliusa i *Poemat Symfoniczny „Dyl Sowizdrzał”* op. 28 Richarda Straussa. Dyrygent – choć nie narzucający się swoimi gestami orkiestrze – poprowadził ją znakomicie, dając przemyślane i ciekawe brzmieniowo interpretacje.

11 lutego z recitalem fortepianowym wystąpił Alfred Brendel. Znakiem 76-letni pianista, w swoim niezwykle obszernym repertuarze posiada dzieła od Bacha do Schoenberga. Jest jednym z niewielu, którzy nagrali wszystkie sonaty Beethovena i Schuberta. Jego wykonania uznawane są przez wielu słuchaczy i krytyków za wzorcowe. Obdarzony poczuciem humoru, ale także znający swoją wartość pianista, podczas wieczoru wykonał sonaty trzech wiekańskich klasyków: Haydna – *c-moll* Hob. XVI/20, Beethovena – *As-dur* op. 110 i Mozarta – *c-moll* KV 457 oraz dwa *Imprompty* (nr 1 *f-moll* i 3 *B-dur* D935) Schuberta. Jeśli ktoś spodziewał się fajerwerków – mógł się poczuć zawiedziony. Jednak był to recital niezwykle: bez wybuchów i ekstazy, za to niezwykle intymny, skupiony i – mimo tłumów na widowni – kameralny. Nie było szafowania wirtuozerią, była gra emocjami i barwami; nie było błyskotliwych popisów – były za to uczucia i operowanie kolorem. Były także owacje na stojąco i bisy.

Zupełnie inny recital, niewiele ponad tydzień później, zaprezentował Lang Lang. Przedstawiciel najmłodszego pokolenia, 24-letni chiński pianista i idol młodzieży, repertuar swojego koncertu oparł w głównej mierze na muzyce romantycznej. Były więc muzyczne fajerwerki, popisy techniczne, wirtuozeria i siła. Recital ten wzbudził wiele emocji wśród słuchaczy, czasami skrajnych, choć trzeba przyznać, że na pewno na długo został zapamiętany. Podczas wieczoru usłyszeliśmy: Mozarta *Sonatę C-dur* KV 330, Fryderyka Chopina *Sonatę h-moll* op. 58, Roberta Schumann'a cykl *Sceny dziecięce* op. 15, Siergieja Rachmaninowa *Preludia* op. 23: nr 2 *B-dur* i nr 5 *g-moll* oraz Ferenc'a Liszta *Sonetto 104 del Petrarca z Années de pèlerinage. Deuxième année. Halie i II Rapsodię węgierską*. Nie był to koncert kameralny, gra Lang Lang'a predestynowała bardziej do koncertu symfonicznego, w przeciwieństwie do recitalu Brendla. Wystarczy choćby porównać wykonanie przez obu sonat Mozarta i wyraźnie słysząc różnice w ich podejściu do interpretacji dzieł tego kompozytora. W wykonaniu Brendla brzmiał on zdecydowanie ciekawiej i bardziej szczerze, niż skupienie się na technicznych pasażach w wykonaniu Lang Langa. Im bardziej skomplikowane i wirtuozowskie kompozycje – tym przyjemniej słuchało się jego gry.

Podobnie było podczas koncertów z towarzyszeniem orkiestry, pod dyktando Antoniego Wita. I choć *Koncert fortepianowy e-moll* op. 11 Fryderyka Chopina był popisem niezwyklej umiejętności technicznych pianisty, to w *Koncertcie b-moll* op. 23 Piotra Czajkowskiego solista pokazał swoją niezwykłą muzyczną wrażliwość i dbałość o wyraz emocjonalny. Wybuchił fajerwerki, a publiczność przez kilkanaście minut wzywała pianistę na scenę. Oplaciło się być cierpliwym, na bis Lang Lang zagrał trzy utwory chińskich kompozytorów, które nagral na swojej najnowszej płycie. Usłyszeliśmy muzykę, która jest obca naszemu kręgowi kulturowemu, choć – jak się okazało – emocjonalnie bliska jest każdemu.

Reasumując: luty, mimo iż najkrótszy z miesięcy – przyniósł najwięcej, jak do tej pory, muzycznych wrażeń zarówno takich, o których będziemy jeszcze długo pamiętać, jak i takich, o których czasami warto zapomnieć.

Angelika Przeździeń

Luty w NOSPR. Koncert, który odbył się 5 lutego w katowickiej Sali NOSPR-u był szczególnym koncertem, bowiem był transmitowany w ramach sezonu koncertowego Europejskiej Unii Nadawców EBU. Wieczór ten rozpoczął się występem kapeli Jana Karpiela „Butecki” z Zakopanego, który to zespół złożony z czterech skrzypiec i wiolonczeli oraz dwóch śpiewaczek wykonał *Suitę nut harnasiowych*. Był to zbiór góralskich melodii z przyspiewkami, gorąco przyjęty przez publiczność. Po kapeli na estradę wstąpiły aż dwa chóry – Chór Polskiego Radia w Krakowie i Chór Filharmonii im. K. Szymanowskiego w Krakowie, aby pod dyktando Kazimierza Korda wykonać *Harnasie* Karola Szymanowskiego. Było to niezwykle chwytliwe wykonanie, bowiem orkiestra grała bardzo dynamicznie, ale też niezwykle głośno, co szczególnie dawało się odczuć w instrumentach perkusyjnych. Mimo wielkiego tumultu wykonawczego i dość ciężkiej gry, interpretacji tej nie zabrakło skoczności i arcyciekawej, przyciągającej artykulacji, z wieloma ciekawymi zwrotami. Aparat wykonawczy uzupełnił też Dariusz Pietrzykowski, który swoim niezwykle mocnym i potężnym głosem, doskonale wpisał się w ogólną koncepcję wykonawczą. Druga część wieczoru rozpoczęła się *Koncertem na klawesyn* Henryka Mikołaja Góreckiego, gdzie w partii solowej wystąpiła Elżbieta Chojnacka. Było to bardzo zdecydowane wykonanie, pełne ostrości i dynamizmu, charakteryzujące się ogromną precyzją w zakresie rytmu. Dodatkowo należy zaznaczyć, iż klawesyn został nagłośniony, aby właściwie wypełnić dźwiękiem katowicką salę i grać na równi z orkiestrą. Wieczór ten zakończył *Kzesany* Wojciecha Kilara. Pod batutą Kazimierza Korda interpretacja ta była potężna i masywna, lecz emanowała też wielką energią i życiem, a nawet dozą agresji dźwiękowej. No i jak cały poniedziałkowy koncert był bardzo głośny, tak natężenie dźwięku w *Kzesanym* ocierało się o próg przyjemnego słuchania utworów w forte.

Drugi koncert, który miał miejsce w piątek 9 lutego, był dość wyjątkowym wydarzeniem, bowiem w Katowicach zagościł ceniony na świecie pianista,

Rudolf Buchbinder, a orkiestrę prowadził japończyk Junichi Hirokami. Wieczór ten rozpoczął się *Uwerturą do baletu Prometeusz* Beethovena, zagrana niezwykle lekko, w stonowanej dynamice, lecz nie pozbawioną precyzji artykulacyjnej. Po *Uwerturze* na scenę wjechał fortepian, i orkiestra pojawiła się w pełnym składzie, aby wykonać *II Koncert fortepianowy B-dur* Johanna Brahmsa. Wykonanie to zostawiło bardzo mieszane wrażenie. Pierwsza część była bardzo nieskładna, bowiem ciężko było znaleźć wspólny zamysł

między tym jak grała orkiestra, a jak pianista. Czy to pod względem artykulacji, czy prowadzenia melodii czy ogólnej wizji dzieła, artyści znacznie się rozmiłali. Dużo lepiej było już w pozostałych częściach. Z czasem orkiestra dograła się z solistą, i nie było słychać już dysonansów stylistycznych. W całym dziele, zdecydowanie najlepiej wypadła część trzecia, *Andante*. Rudolf Buchbinder zachwytał w niej niezwykle liryzmem i szeroką paletą różnicowanych barw. Było to bardzo poetyckie wykonanie, pełne różnych nastrojów. Pianistycznie ciekawa była też część druga, *Allegro passionato*, gdzie mogliśmy w pełni poznać kunszt techniczny austriackiego pianisty, lecz zawodziła tutaj nieco współpraca z orkiestrą. O ile gra Buchbindera była cały czas wyraźna i precyzyjna, tak orkiestra gubiła się w szybkich przebiegach. *II Koncert* Brahmsa nie jest wszak łatwym utworem i to było słychać tego wieczoru, głównie od strony orkiestrowej, pianista bowiem momentami zachwytał, lecz miał też zupełnie przeciętne fragmenty. Ze względu na swój rozmach, i niewątpliwą wir-



Rudolf Buchbinder
fot. Stowarzyszenie im. L. van Beethovena

tuozerię dzieła, a szczególnie kreacja Rudolfa Buchbindera bardzo przypadła katowickiej publiczności do gustu, lecz mimo gorących oklasków i wielu wywołań na scenę, pianista nie dał się skusić na bis.

Wieczór ten zakończyła *VII Symfonia* Sergiusza Prokofiewa. Już od pierwszych dźwięków miało się wrażenie, jakby na scenie zasiadła inna orkiestra. Przede wszystkim wszystko zaczęło być wyraźne i precyzyjne. Słychać było, że Junichi Hirokami zasiadł do tego utworu z pomysłem. Dynamicznie było to dość stonowane wykonanie, lecz mimo to nie zabrakło mu lekkiej dozy liryzmu, która doskonale sprawdziła się w tej symfonii. Przy tym wszystkim było to bardzo żywe wykonanie, w którym szczególnie ujmowały wiolonczele i kontrabasy i które sprawiło wiele radości podczas słuchania. Publiczność zachwycona całością wieczoru, pożegnała dyrygenta długą burzą donośnych braw.

Jacek Krzakała

Cygania w Łodzi. Zrealizowana przez Laco Adamica w łódzkim Teatrze Wielkim *Cygania* okazała się przedstawieniem tradycyjnym, pozbawionym wyraźnych walorów nowoczesnego teatru i jasnej myśli przewodniej, a przede wszystkim zmieniającej się jak w kalejdoskopie atmosfery egzystencji młodych artystów. Od pierwszej do ostatniej sceny jest przynębiająco i smutno. Urody przedstawieniu nie dodają też pozbawione jednakowej stylistyki kostiumy. Scenografia też mnie nie zachwyciła.

Paryska mansarda zmienia się w tej inscenizacji w zamkniętą przestrzeń szaroburego pofabrycznego atelier. Słynna paryska dzielnica lacińska z kawiarnią

„Momus” mamy półprzezroczystymi ścianami, białą kostiumów, złamaną, lekko zaznaczoną czernią i fioletowymi światłami neonów, bardziej to przypomina bar niż artystyczną kawiarnię. Na dodatek scenie brakuje większej dynamiki, odrobiny radosnego szaleństwa i dystansu. Paryskie rogałki d’Enfer podzielono na dwa poziomy. Na górze wędrują sprzedawczynie mleka. Na dole w ciemnym zaułku wyjścia z jakiejś speluny, gdzie co chwila pojawia się pijane towarzystwo, Mimi szuka Rudolfa. Obie sceny mają własne życie i w żaden sposób się nie przenikają. Gdzie w tej sytuacji szukać poezji uczuć dwojga głównych bohaterów? W ostatnim obrazie wracamy na szarobure poddasze cze-

rech przyjaciół, tyle że jest ono znacznie uboższe, zniknął piec i stół, odarte i dziurawe ściany; jednym słowem bieda wyziera z każdego kąta. To tutaj Musetta przyprowadza umierającą Mimi.

Przyznaję, nie bardzo odpowiada mi prowadzenie przez reżysera pary głównych bohaterów. Mimi i Rudolf pozbawieni zostali młodzieńczej radości życia. Ona od pierwszej sceny jest niejako z góry skazana na śmierć. On niezbyt przekonująco balansuje między młodzieńczą beztroską, radością budzącego się uczucia a tragicznym rozdarciem wewnętrznym. Można zaryzykować stwierdzenie, że ich miłość nie daje im odrobiny radości i od początku skazana jest na tragiczny finał.



G. Puccini – *Cyganeria*
fot. Autor

kostiumy, które znakomicie opracowała Marlena Skoneczko.

Bezsporną gwiazdą przedstawienia była Agnieszka Kozłowska grająca partię Adiny. Artystka dysponująca prześliczną urodą sopranem lirycznym i świetnymi umiejętnościami koloraturo- wymi pokazała, że jest śpiewaczką wysokiej próby. Partnerujący jej Nemorino, tenor Sylwester Smuczynski wprawdzie podobał się części publiczności (o czym świadczyły brawa), lecz nie bardzo wiedział w jaki sposób grana postać klawirnie przedstawić. Walory przyjemnie brzmiącego głosu dobrze zaprezentował w arii *Quanto e bella* oraz romansie *Una furtiva lagrima*, także w duecie *Venti scudi* śpiewanym z Belcore. Tę postać grał Robert Szpręgiel. W kluczową dla akcji partię wędrownego szarlatana, Dulcamara wcielił się Bogdan Sliwa, a pełną uroku i sopranowego wdzięku praczkę, jaką jest Gianetta świetnie odtworzyła Justyna Reczeniedi.

Wprawdzie reżyser i scenograf nie zasłużyli na najwyższe komplementy, jednak spektakl jest wart obejrzenia. Niestety w bieżącym sezonie więcej nie pojawi się na afiszu Warszawskiej Opery Kameralnej. Szkoda, wielka szkoda.

Wilfried Górny

Wznowiona Carmen w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej

Produkcja wznowionej *Carmen* sięga 1995 r. Jedynie w ostatnich dwóch sezonach wcale nie pojawiała się na afiszu Teatru Wielkiego, a w sezonie 2003/4 ostatni raz była grana 18 czerwca 2004 r. Wystarczająco to czas, aby produkcję wznowić i stałym melomanom przedstawić nieco zmienioną obsadę solistów. Nie zmienił się dyrygent, bowiem i poprzednimi spektaklami dyrygował José Maria Florencio. Jak na wytrawnego kapelmistrza przystoi, spektakl poprowadził z polotem i w wybornym stylu. Już podczas wstępu od pierwszych taktów porwał muzyką pokazywaną z żywiołowym rytmem i niepomowaną witalnością. I tak już do końca z niebywałą maestrią dźwiękami malował pojawiające się motywy konfliktu, napiętności i dramatu głównych bohaterów.

Tytułowa bohaterka wizualnie atrakcyjna, Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak dysponuje przyjemnym, lirycznym mezosopranem. Pod wokalno-muzycznym względem partię *Carmen* perfekcyjnie opracowała i przedstawiła. Natomiast aktorsko, nie zawsze kokieterijną postać umiała przekazać. Dotyczy to słynnej habanery, w której chciałoby się nieco większej zalotności, bardziej rozkoletyśnianych bioder i własnej dumy. Ale cóż skoro artystka tak, a nie inaczej wyobraża sobie uwodziecielską cyganek trzeba to zaakceptować. O ile w I akcie wywarła wspaniałe wrażenie duetem *Près des remparts de Séville* i w II pieśnią *Bravo! J'avais beau faire...* to w III nieestety porzuciła interpretacją arii *En vain pour éviter*.

Jak w tym wszystkim znalazła się obsada? Partię Mimi zaśpiewała z powodzeniem Monika Cichocka, tworząc sugestywny, od początku po tragiczny finał, obraz kruchej, delikatnej hafciarki. Krzysztof Marciniak dzielnie walczył z partią poety Rudolfa, budując wyrazistą kreację. Szkoda tylko, że w tych najbardziej dramatycznych momentach zabrakło większej ekspresji i nośności głosu. Jednak ich duetów z finału I i III aktu słuchało się z przyjemnością. Niestety, bez przyjemności słuchało się ostrego brzmienia głosu Małgorzaty Kulińskiej, której – mam wrażenie – zbyt wczesnie powierzono partię Musetty. Z pozostałej obsady najkorzystniejsze wrażenie pozostawił, obdarzony dobrze brzmiącym basem, Rafał Pikała jako filozof Colline, pięknie zaśpiewana ballada o płaszczu, oraz Zenon Kowalski w roli malarza Marcela. Piękną formę zaprezentował chór dziecięcy, tyle tylko, że reżyser zupełnie nie miał pomysłu na jego wykorzystanie.

Maestro Tadeusz Wojciechowski prowadzi przedstawienie pewną ręką uwypuklając ekspresję i kontrasty dynamiczno-kolorystyczne właściwe tej partyturze. W jego interpretacji jest subtelna gra uczuć, młodzieńcza burzliwość i beztroška zabawa. Tyle tylko, że czasami ponosił go temperament, a wtedy brzmienie orkiestry w kilku miejscach przykryło głosy śpiewaków.

Adam Czopek

Napój miłosny w Warszawskiej Operze Kameralnej. Geatano Donizetti jest jednym z najwybitniejszych kompozytorów włoskiego stylu bel canto. W jego twórczości obejmującej ponad 600 kompozycji przeważa muzyka wokalna. Niestety w polskich teatrach pojawia się sporadycznie, a je-

śli już, to w minimalnym zakresie. Osobiście z ponad 75 oper, na scenie widziałem zaledwie 8 tytułów, w różnych produkcjach. Z tego względu na wznowienie zrealizowanego przed wieloma laty *Napój miłosny* do Warszawskiej Opery Kameralnej pojechałem z dużą radością. Zobaczyłem spektakl drugiej obsady, grany 10 lutego 2006 r.

Prowadzący przedstawienie Ruben Silva wnikliwie zrealizował zapisy zawarte w partyturze i dzięki temu wyeksponował melodykę utworu pozwalającą na wrażenia natury romantycznej, odpowiadającej przeżyciom bohaterów opery. Wyraźnie słyszalne cechy lirycznej kantyleny, elementy koloratury i widoczne w języku muzycznym Donizettiego przejścia od komizmu do nastrojów tragicznych, dowodziły sumienności kapelmistrza. Takich, a nie innych środków dramatycznych mistrz z Bergamo używał pisząc opery buffa. Lecz reżyser przedstawienia Jitka Stokalska nie potrudziła się o pogłębienie charakterystyki psychologicznej występujących postaci, co wpłynęłoby bardziej korzystnie na zacieśnienie związku akcji z muzyką. Każda z występujących osób, jeśli chodzi o muzykę i tekst w *Napój miłosny* jest prosto i sugestywnie określona, podobnie jak i chór będący tutaj istotnym czynnikiem akcji. W ujęciu pani reżyser akcja przebiega bez trafnego ukazania scen czysto komicznych, których w libretcie akurat nie brakuje. Wprowadzenie zespołu mimów niewiele do przebiegu akcji wniosło. A soliści? Każdy z nich tworzył postać tak, jak ją rozumiał. Odtwarzał ją na tyle, na ile pozwalały mu na to dekoracje Andrzeja Sadowskiego, a właściwie ich brak. Trudno zauważyć, że akcja dzieje się w baskijskiej wiosce i to w okresie żniw. Na pewno dla wszystkich artystów pomocnymi były barwne

G. Bizet – *Carmen*
 Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak (*Carmen*), Bogusław Morka (*Zuniga*)
 fot. Marek Górecki



Don José przedstawiany przez ukraińskiego tenora o nazwisku Victor Lutsiuk dał popis braku umiejętności wokalnych i aktorskich. Nie jestem pewien, czy ów artysta dobrze wiedział, o czym śpiewa. Ponadto niezbyt dokładna kontrola głosu, szczególnie w wysokim, niezbyt ładnym, rejestrze dopełniała gorczy. Na marginesie występów naszego gościa w jego notce biograficznej podano, iż występował m.in. w nowojorskiej MET. Sprawdziłem w archiwum MET – nazwisko Victor Lutsiuk tam nie istnieje.

W rolę wieśniaczki o imieniu Micaëla z powodzeniem wcieliła się Agnieszka Wolska. Ona wiedziała, co gra i w jaki sposób swoje wokarno-aktorskie umiejętności zaprezentować. Jedynie w słynnej arii z III aktu *Je dis que rien ne m'épouvante* w kilku kulminacyjnych miejscach mogłaby subtelniej przestrzegać określeń wykonawczych naniesionych przez kompozytora do partytury. Ogólnie jednak pozostawiła miłe wspomnienia. Partię Escamillo z wielkim kunsztem i z odpowiednim dla tej roli ładunkiem emocjonalnym kreował rewelacyjny Marcin Bronikowski. Od znakomitego wejścia arią *Votre toast... je peux voues le rendre* do samego końca czarował ogromną ekspresją każdego dźwięku oraz idealnie, finezyjnie opracowanym gestem, odpowiadającym scenicznej sytuacji. Z ról mniejszego kalibru, aczkolwiek istotnych dla spektaklu wysokim poziomem artystycznym odznaczała się Jeanette Bożalek jako świetna Frasquita. W mniejszym, lub większym stopniu dorównywali jej pozostali wykonawcy: Ryszard Cieśla (*Dancairo*), Krzysztof Szmyt (*Remendado*), Robert Dymowski (*Moralés*), Jacek Janiszewski (*Zuniga*), Anna Lubańska (*Mercédés*).

Wilfred Górný

Koncerty kolbergowskie w Radomiu i Szydłowcu. W roku Karola Szymanowskiego, kiedy niektórzy pamiętają jeszcze o 200. rocznicy urodzin I. F. Dobrzyńskiego i 150. rocznicy śmierci Karola Kurpińskiego, rozpoczął się nietypowy cykl recitali.

Nietypowy – bo złożony z miniatur na fortepian Oskara Kolberga i współczesnych mu, zapomnianych kompozytorów polskich, zapomnianych kompozytorów polskich. Muzykę tę zaprezentowała pianistka Elżbieta Budnik.

Pierwszy recital w sali koncertowej ZSM im. O. Kolberga w Radomiu odbył się 22. lutego br. – w dniu 193. rocznicy urodzin wielkiego przysuszanina. Obfitował w smaczki artystyczne. Prócz dzieł Kolberga usłyszeliśmy dwa utwory księcia Kazimierza Lubomirskiego (ur. 17 lutego 1813), utalentowanego, znanego kiedyś, ale obecnie zapomnianego kompozytora (wyjątkowo tylko można dziś usłyszeć niektóre jego pieśni). Z utworów twórców współczesnych Kolbergowi szczególne wrażenie wywołał *Polonez D-dur* Samuela Kossowskiego – jak twierdził prowadzący koncerty Michał Domaszewicz – niegdyś uznawanego za twórcę i wykonawcę miary europejskiej (był wirtuozem wiolonczeli, samoukiem).

Elżbieta Budnik wykonała *Mazur A-dur*, *Kujawiak D-dur* (szybki), *Polonez E-dur*, *Wielki Mazur Fantastyczny D-dur* (bardzo rozbudowany) Oskara Kolberga. Kompozytor osiągnął w tych utworach pełnię brzmienia, łącząc, zwłaszcza w wirtuozowskim *Wielkim Mazurze*, różne rejestry fortepianu. *Polonez E-dur*, jeden z sześciu wydanych w Berlinie w 1841 r., gdy autor miał 27 lat, świadczy o ponadprzeciętnym talencie i nie ustępuje polonezom Chopinowskim z 2. połowy lat dwudziestych. Pianistka wydobyla wiele walorów, zwł. brzmieniowych i metrycznych muzyki Kolberga, a wykonane utwory, co trzeba zauważyć, odbiegają wyraźnie od stylu muzyki salonowej. W typie salonowym wyższego rzędu mieszczą się *Polka D-dur* i *Mazurek e-moll* op. 10 nr 3 (z połowy XIX w.) Lubomirskiego. Trzeba przyznać, że *Polka* jest utworem dość oryginalnym, zbliżonym do stylu braci Jana i Józefa Straussów, nie ustępującym ich polkom w żadnym calu.

Drugi koncert zorganizowany przez Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych, odbył się 23 lutego br. na Zamku w Szydłowcu. Miał zbliżony program. Pewnym zaskoczeniem dla tutej-

szej publiczności, był obok bohaterkiego poloneza Kossowskiego, *Mazurek d-moll* hrabiego Karola Sołtyka, interesujący zarówno w warstwie harmoniczej jak fakturalnej, i nie różniący się poziomem zaawansowania tych środków od utworów Lubomirskiego, powstałych około 20 lat później. Ta niepospolita miniatura taneczna powstała zapewne jeszcze przed mazurkami C, F, G (WN nr 24, 25, 26) Chopina !!! Właśnie mazurki Chopina – cztery w Radomiu, dwa w Szydłowcu – z op. 17 i jego *Nokturn fis-moll* op. 48 nr 2, zagrany przez pianistkę z wyczuciem wielkiej głębi brzmienia, uzupełniły oba recitale. Podobnie świetnie brzmieniowo wypadła – może niezbyt pasująca do całości recitalu w Radomiu, ale nawiązująca do Roku Szymanowskiego – jego sławna *Etiuda b-moll* op. 4 nr 3.

Koncert w szydlowieckim zamku sponsorowali Irena, Bogdan i Filip Blochowicz, właściciele firmy Vitroplast.

W pogadankach towarzyszących obu koncertom, Michał Domaszewicz umiejscowił Kolberga, Kossowskiego, Lubomirskiego, Sołtyka i ich utwory, w historii muzyki polskiej XIX wieku. Uwytkulł cechy szczególne granych dzieł fortepianowych Kolberga, wskazał ich związek z muzyką polską czasów romantyzmu, ale także zauważył, że w wielu kwestiach takich jak np. różnicę między mazurem a mazurkiem fortepianowym I połowy XIX w., nasza wiedza jest wciąż znikoma. Tym samym zwrócił uwagę, jak wiele jest jeszcze pod tym względem do przebadania przed muzykologią polską.

Marcin Albert Kostrzewski

Mozart dla najmłodszych w TW-ON. Ryszard Karczykowski, obecnie dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego-Opery Narodowej kilkanaście lat temu opracował widowisko operowe według opery *Czarodziejski flet* Mozarta. Jedną z edycji tego dzieła od 1996 r. z dużym powodzeniem była grana kilkadziesiąt razy w Teatrze Muzycznym Roma.

Nadszedł czas, aby podobną koncepcję spektaklu przedstawić na scenie kameralnej Teatru Wielkiego. Tak się też stało 22 lutego 2007 r. Dla zainteresowania operą najmłodszych widzów realizatorzy widowiska nie szczędzili środków ani wysiłków. Wszak współczesne dziecko, na co dzień ma do czynienia z filmami telewizyjnymi, a w nich całą gamę nowoczesnych form komunikacji, to i w tym widowisku po nie sięgnięto. Mamy więc liczne obrazy sztuki audiowizualnej, prezentowanej projekcjami filmowymi, może nie zawsze zsynchronizowanymi z fabułą *Czarodziejskiego fletu*, ale barwnymi i cieszącymi młode oczy. Reżyser widowiska, Beata Redo-Dobber postarała się o częste zmiany wartko toczącej się akcji, głównie ruchem nie mających większego znaczenia osób biorących w niej udział. Scenografia (i kostiumy?), autorstwa Zofii de Ines również blysz-



W. A. Mozart – *Czarodziejski flet*
Robert Gierlach (Papageno), Jeanette Bozałek (Papagena)
fot. Stefan Okolowicz

czy barwami. Rozpoczynające i kończące spektakl ogromnych rozmiarów pudełko czekoladek może dzieciakom kojarzyć się ze smakołykami, a ich rodzicom równie dobrze z elegancją muzyki genialnego Salzburgczyka.

Nie tylko pod względem muzycznym prowadzenie spektaklu powierzono dyrygentowi, Tadeuszowi Wicherkowi, który jednocześnie w bardzo dobrym stylu prowadził dialogi z postaciami scenicznymi. Widowisko jest grane w polskiej wersji językowej i zawiera obszerne fragmenty arcydzieła Mozarta, które przedstawia doborowy zespół solistów. W zasadzie głównym bohaterem jest ptasznik Królowej Nocy, Papageno. Tę postać z wielką maestrią odtwarzał świetny baryton Robert Gierlach. Jedyną wadą, na którą pozwolił sobie ten wybitny śpiewak były niewłaściwie mówione teksty, ale tylko na samym początku, bo później już poprawnie dla języka polskiego rozkładał akcenty. Śpiewał i grał tak wybornie, jak na artystę wysokiej klasy przystoi. Wprawdzie grający postać Tamino, tenor Rafał Bartmiński swobodnie czuł się na scenie, lecz nad barwą głosu w wysokim rejestrze powinien jeszcze popracować. O ile Aleksandra Bruczek efektywnie zaśpiewała jedną arię Królowej Nocy, a Jeanette Bozałek błyskotliwie zagrała Papagenę, to Justyna Rosenyédi w pierwszym wejściu Pamiły tworzyła rozwichrzoną emocjonalnie Pamiłę. W następnych scenach grała i śpiewała fantastycznie. Z dużą przyjemnością można było oglądać Trzy Damy (Magdalena Freino, Monika Ledzion, Małgorzata Pańko) i Trzech Chłopców (z Chóru Ala Polacca). Niestety Remigiusz Łukomski jako Sarastro i Juliusz Ursyn-Niemcewicz w Roli Monostatosa całkowicie rozczarowali.

W sumie w TW-ON pokazano widowisko mające wielkie szanse na pokazanie dzieciom, czym jest teatr opero-

wy i w jaki sposób łączy różne dziedziny sztuki. Widowisko *W krainie czarodziejskiego fletu* ma wszelkie szanse na pozyskiwanie nowych melomanów, od najmłodszych lat, wiernych operze aż do później starości. I chwala mu za to.

Wilfried Górný

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Karnawałowy odcinek sezonu 2006/7 wypełniła filharmonia serią pięciu cotygodniowych programów, każdy był wykonywany dwukrotnie, jeden z nich (z Grażyną Brodzińską) nawet czterokrotnie. Programów rozmaitych: operetkowe oraz musicalowe arie i duety (Ruben i Gabriela Silwowie, Adam Zdunikowski), Trio Andrzeja Jagodzińskiego – podlane sosem koszalińskich smyczków, Ryszard Rynkowski – jaki dokumentnie wykorzystwał swą popularność śpiewem i słowem (przydługim), i wreszcie Adam Sztaba – muzyk z Koszalina, obecnie, po studiach kompozytorskich w Akademii warszawskiej, silnie zaznaczający się w lekkim życiu muzycznym stolicy i Polski (za sprawą telewizji); w pierwszej części koszalińskiego koncertu akompaniował własnymi świetnymi instrumentacjami delikatnym interpretacją Haliny Frackowiak (części nieudanej z powodu fatalnego nagłośnienia, zbyt dosłownego), natomiast w drugiej części podbił publiczność żywiołową, trykającą inwencją suitą ze swego baletu *Opentaniec* – podbił i jako kompozytor, i jako dyrygent brawurowo prowadzący orkiestrę przez rytmiczne szaleństwo tej muzyki; to wyróżniający się talent – i osobowość – w muzycznej rozrywce, a jestem pewien, że zaznaczy się nie tylko w tej dziedzinie. Karnawałowy cykl zakończyły owe koncerty z Grażyną Brodzińską.

Po tygodniowym odpoczynku orkiestra ujrzała na pulpitych solidne nuty klasyczne, nie jakąś drobnicę: Ruben Silva postanowił wprowadzić słuchaczy od razu na głębokie wody symfoniki monumentalnej. Wybrał dwa potężne dzieła Czajkowskiego, kontrast programowy był zatem ogromny. *Koncert fortepianowy b-moll* zagrał Rafał Łuszczewski, przedstawiający wizję dzieła wysoce osobistą, bez namaszczonego patosu, skoncentrowaną na pięknościach muzycznych – nic z pompatycznego torturowania strun, choć nie brakło także bardzo efektownej, żywiołowej wirtuozerii. Było to spojrzenie na ograne dzieło świeże i ożywcze, przyjęte przez publiczność entuzjastycznie, co skutkowało trzema bisami (urocze transkrypcje tańców z *Dziadka do orzechów*); towarzyszenie orkiestry można by uznać za bardzo dobre, gdyby nie luźne jedynie zestrojenie grupy dętej (konsekwencja „rozrywkowej” diety).

Druga część wieczoru należała do Rubena Silvy – prowadził dzieło-legendę: *VI Symfonię „Patetyczną”*; wielkie wyzwanie dla każdego dyrygenta i każdej orkiestry. Niezwykła wizja autora łączy tu piękności muzyki z ogromną

skalą ekspresji: od rezygnacji do uniesienia, od tklivości do dramatyzmu, od powagi do groteski... Dyrygent znalazł dla tych skrajności złoty środek umiaru – może ze stratą w ekspresji, ale z zyskiem dla poczucia bezpieczeństwa w partiach niejako zagrożonych ową niepełną formą orkiestry. W każdym razie ogólny przebieg dzieła nie zatracił nic z tego, co stanowi o artystycznym fenomenie *Patetycznej*.

Następny program (23 II) ozdobiła młoda skrzypaczka, Anna Maria Staśkiewicz – występująca w Koszalinie po raz pierwszy. Sztukę solistki znaleźmy, dzięki przekazom radiowym i telewizyjnym, jedynie z Konkursu Weniawskiego, gdzie miała wykonania znakomite, u nas zaprezentowała ją w *Czterech porach roku* Vivaldiego. Poetyckie obrazy tego cyklu to zupełnie inne zadanie i wyzwanie: przede wszystkim wyważenie elementów stylowości oraz programowej kolorystyki na usługach wyrazu. Artystka odniosła tu całkowity triumf, rysowała owe obrazy z niezwykłą sugestywnością i subtelnością, wykorzystując bogatą paletę barw, a gdzie trzeba temperament i wielką biegłość. To wszystko zaś nacechowane naturalnością i prostotą. W tak popularnym utworze, znanym z mnogości wykonań i nagrań, pokazać coś własnego, oryginalnego i wielkiej urody, nie wykraczać przy tym poza podstawy stylu i poetyki epoki – to dowód wielkiej wrażliwości oraz ukształtowanej już osobowości. Była to wielka muzyczna ucztą – panorama 12 muzycznych obrazów pulsujących bogactwem nastrojów i muzycznych piękności. Dużą rolę doświadczyły i grały tu smyczki naszej orkiestry prowadzonej przez Adama Klocka – młodego dyrygenta, dotąd znanego już dobrze, i z najlepszej strony, wioloncellisty. Towarzyszył z należytą starannością partiom solowym, eksponował swe emocje w orkiestrowych ritornelach, orkiestra zaś miała swój chyba najlepszy występ w tych koncertach.

Na dyrygencki debiut w Koszalinie Adam Kłoczek wybrał *VII Symfonię* Beethovena – dzieło piękne, efektowne i tyleż trudne. Trudne przede wszystkim w warstwie stylistycznej: klasyka łączy się tu z osobistymi cechami stylu Beethovena – jak żywiołowość, jaskrawe kontrasty dynamiki i wyrazu, nagłe akcenty, nieoczekiwane zmiany w przebiegu – można by tę listę wydłużać. Otóż z tych nieodłącznych elementów beethovenowskiej muzyki, w ujęciu Adama Klocka pozostała tylko żywiołowość. Pokazał niewątpliwie talent dyrygencki, ale na razie domaga się on solidnych studiów. Przesadna, rozbuchana gestykulacja rozmywała rysunek, szczegóły, jasność i wyrazistość przebiegu, a nade wszystko jego dyscyplinę – jaka jest istotą beethovenowskiej ekspresji. Dyrygent dyrygował z radością, orkiestra grała z radością, także słuchali słuchacze, tylko gdzieś tym wszystkim zagubił się Beethoven.

Kazimierz Rozbicki

Egzotyczna *Lakmé* w Montrealu. L'Opéra de Montréal jest stosunkowo młodym zespołem, założonym z inicjatywy Ministerstwa Kultury Quebecu w 1980 r. Zwykle w ciągu jednego sezonu wystawia pięć produkcji w systemie „stagione”. Przedstawienia odbywają się w Sale Wilfred Pelletier w centrum artystycznym La Place des Arts. Widownia ma ponad 2500 miejsc i odznacza się dobrą akustyką. Obecny sezon 2006/7 dla opery w Montrealu zaczął się poważnym kryzysem. Miał związek z nagłą rezygnacją znanego dyrygenta Bernarda Labadie ze stanowiska dyrektora naczelnego oraz z ponad dwu milionowym deficytem finansowym. Zmusiło to nową dyrekcję do odwołania kilku planowanych produkcji, redukcji personelu oraz do interwencji w Ministerstwie Kultury Quebecu o nowy zastrzyk finansowy.

Pomimo tych problemów, publiczność montrealaska podczas mroźnych, śnieżnych wieczorów lutowych mogła obejrzeć egzotyczną, pełną słonecznych scen i ciepłą, inscenizację rzadko wystawianej opery *Lakmé* francuskiego kompozytora Leo Delibesa (1836-1891), częściej znanego z muzyki do baletów *Copellia* i *Sylwia*.

Pod koniec XIX w. wzrosło zainteresowanie egzotycznymi krajami, podróżami, w efekcie zderzeniem odmiennych kultur i religii. W świecie operowym, odpowiedzią na takie zapotrzebowanie, było powstanie kilku dzieł o orientalnym kolorycie, jak np. *Poławiacze perel* Bizeta oraz *Król Lahory* (*Le roi de Lahore*) Massneta. Kontynuacją tego trendu była również premiera opery *Lakmé* w Opera Comique (1883). Cieszyła się taką popularnością, że podczas pierwszych dwóch lat zagrano ją ponad 200 razy.

Libretto autorstwa Edmonda Gondineta i Phillippe'a Gillet'a oparto na wyszukanej opowieści Pierre Loti *Le mariage de Lotis* przedstawiającej tragiczną historię hinduskiej kapłanki Lakmé, córki bramina Nilakanthy, której urodą zachwycił się brytyjski oficer Gerald. On w poszukiwaniu Lakmé przekroczył zakazany krąg wokół świątyni poświęconej brańskiemu bogu. Hindusi przysięgają zemstę dla świętokradcy. Podczas wesołego jarmarku, Lakmé na polecenie ojca śpiewa słynną arię z dzwoneczkami, którą ma zwabić Geralda. Gdy przybywa, fanatyczny kapłan Nilakantha zadaje mu cios nożem. Lakmé ukrywa ciężko rannego Geralda w dżungli i przywraca mu zdrowie. W chwilach miłosnej ekstazy, piją razem wodę ze świętego źródła, co równa się zaślubinom. Wkrótce jednak Geralda odnajduje przyjaciel Fryderyk i przypomina mu o obowiązkach wojskowych wobec ojczyzny. Tracąc ukochanego Lakmé wybiera śmierć zażywając truciznę.

Muzyka Delibesa wypełniona jest delikatnymi melodiami i błyszczącymi kolorami, naśladującymi elementy orientalne, zwłaszcza w chórze braminów oraz w tańcach hinduskich. Duet Lakmé i jej towarzyszkii Malliki został spopularyzowany muzyką do wielu filmów oraz reklam brytyjskich linii lotniczych. Aria z dzwoneczkami znajduje się w podstawowym repertuarze najbardziej znanych sopranów koloraturowych, począwszy od pierwszej wykonawczynie tytułowej partii Marie van Zandt, poprzez Adelinę Patti, Marcelinę Sembrich-Kochańską, Luisę Tétrazzini, Lily Pons, Mady Mesple, Joan Sutherland, Sumi Jo do polskich śpiewaczek Ady Sari i Bogny Sokorskiej.

Opera *Lakmé* po okresie popularności przeszła w zapomnienie. W Polsce niewiele razy była wystawiana, widziano ją m.in. w Warszawie (1896), Poznaniu (1922, 1937, 1956), Bytomiu (1948), Łodzi (1962) i Bydgoszczy (1959, 2005). Na scenach kanadyjskich *Lakmé* jest także rzadkością – kilka lat temu została wystawiona przez Ontario Opera w Hamilton i obecnie gości na scenie opery w Montrealu.

Inscenizacja *Lakmé* w l'Opéra de Montréal powstała w kooperacji z australijskim zespołem operowym z Sydney. Scenografia projektu Marka Thompsona tonęła w barwnych, błyszczących kolorach. Świątynia została otoczona kwiatami lotosu, jaśminu i dzikich orchidei. Przypominała popularne hinduskie filmy. Równie kolorowe i stylowe były kostiumy hinduskich bohaterów, kontrastujące ze stylizowanymi na epokę wiktoriańską sukniemi i mundurami brytyjskich bohaterów. Reżyseria Adama Cooka była funkcjonalna i panująca nad tłumami na scenie. Świąteczny jarmark w II akcie urozmaiciły popisy akrobatów i tancerzy.

Partię tytułową powierzono utalentowanemu sopranowi kanadyjskiemu, pochodzenia ormiańskiego, Aline Kutan. Ma ona za sobą debiuty na wielu scenach europejskich, między innymi w La Scali i na Festiwalu w Glyndebourne. Kutan zachwyciła widzów swoim ciepłym sopranem koloraturowym o srebrzystej barwie i olśniewającej górze. Władala nim z ogromnym mistrzostwem, począwszy od duetu z Malliką poprzez słynną arię z dzwoneczkami *Où va la jeune Hindoue*, opowiadającą starą hinduską legendę o dziewczynie z kasty pariasów, do wzruszającego duetu z Geraldem *Lakmé e'est toi...* w scenie śmierci. Aria z dzwoneczkami wymagająca finezyjnej techniki została zaśpiewana z uroklivym wdziękiem młodości i wzbudziła taki entuzjazm publiczności, że przedłużony aplauz prawie zatrzymał przedstawienie.

Kanadyjski tenor, Frédéric Antoun, idealnie obsadzony w partii Geralda, posiada romantyczny, młody wygląd i z łatwością pokonywał trudne momenty wokalne, najeżone wysoką tessiturą. Bas Randall Jakobsh, jako Nikalantha, swoim potężnym, głębokim głosem podkreślał surowość i okrucieństwo postaci, wywołując dreszczyk emocji, zaś ciemny mezosopran Mireille Lebel w roli Malliki zlewał się doskonale ze srebrzystym głosem Lakme w duecie *Souse le dôme épais*. Kanadyjski baryton, James Westman wystąpił w partii Fryderyka, angielskiego oficera i towarzysza Geralda.

Nad stroną muzyczną czuwał debiutujący dyrygent Jean-Francois Rivest. Z łatwością i z mistrzostwem panował nad Orchestre Metropolitain du Grand Montreal, wydobywając z niej niuanse i delikatność muzyki Delibesa.

Dla zrozumienia akcji opery, widzowie mieli do wyboru napisy na proscenium po francusku i w tłumaczeniu angielskim.

Kazik Jedrzejczak



J. Massenet – *Lakmé*
Aline Kutan (Lakmé), Frédéric Antoun (Gerald)
fot. Yves Renaud



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Z nowych twarzy i głosów usłyszeliśmy fińskiego tenora Jorma Silvastiego, który debiutował w MET jako Boris w *Kati Kabanovej* w 2004 r.

Było trochę zamieszania z obsadą z powodu niedyspozycji Kim Beagley. I tak podczas premiery sezonu Silvasti zaśpiewał parę Laca, a Raymond Vary – Steva. 6 II Silvasti śpiewał Steva, Beagley – Laca, a już podczas transmisji – Silvasti ponownie powrócił jako Laca, a Beagley jako Steva. Silvasti to doprawdy znakomity głos i doskonały interpretator tej partii, a oprócz tego wspaniała chemia pomiędzy dwójką Finów – Mattilą i Silvastim – była dodatkową atrakcją widzianych przeze mnie spektakli.

Brawa zresztą należą się absolutnie wszystkim śpiewakom owych przedstawień, ale trochę więcej miejsca chciałabym poświęcić w tej recenzji odtwórczyni roli Kościelnichy – Anji Silji, która powróciła do MET w tej roli po wielu sezonach i wywołała absolutny tumult, wrzaski uznania i stojącą owacją widowni.

Legendarny niemiecki sopran Anja Silja debiutowała w MET w 1972 r. jako Leonora w *Fidelio*. Śpiewała tu też tytułową rolę w *Salome* i Marie w *Wozzeczku*. W Bayreuth debiutowała w 1960 r. jako Senta w *Holendrze Tulaczu*, a wszyscy wielbiciele Wagnera mają zapewne w swej kolekcji jej nagranie tej roli, którą zresztą, jako jedna z nielicznych, śpiewała w oryginalnym kluczu.

Ile lat ma Silja? Różne źródła podają różne daty. Autorytatywny słownik Grove podawał przez długie lata (przed zmianą około 6 lat temu) 17 IV 1935 r., co według Silji jest nieprawdą. Na po-

parcie owego stwierdzenia pokazała prasie paszport, który podaje jako miejsca urodzenia Berlin i datę 17 IV 1940 r.

Oznacza to, że debiut operowy przeżyła w wieku lat 16 (Rosina), a jako 20. latka podbiła Bayreuth i resztę świata w sensacyjnym występie jako Senta. Karierę wokalną rozpoczęła właściwie jako nastolatka i pomiędzy 10. a 15. rokiem życia objechała już z recitalami Niemcy i Finlandię. Silja miała tylko jednego nauczyciela wokalnego w swym życiu. Był to jej dziadek Egon van Rijn, malarz z zawodu, który studiował śpiew z nauczycielem wokalnym Beniamino Gigli. Rodzice Anji, oboje zresztą aktorki, rozwiedli się jeszcze przed jej urodzeniem. Głos trenowała z dziadkiem wolno, ale codziennie przez około 20 lat, a zaczęła jako 6. letnie dziecko. I to właśnie dziadek wymyślił dla niej imię sceniczne, które zaczerpnął z jednej z przeczytanych powieści. Po oszołamiającym sukcesie w Bayreuth 43. letni Wieland Wagner, wnuk Wagnera wziął ją pod swą opiekę, prawie natychmiast się w niej zakochał i dla niej rozstał się z żoną. Był to bardzo ważny związek dla obojga. Przez kolejnych 6 lat razem pracowali w około 30 produkcjach w Bayreuth i w innych teatrach operowych, gdzie Silja śpiewała Elizabeth, Wenus, Izoldę i Brunhilde w operach Wagnera oraz Elektrę i Salome Straussa, Leonorę Bethoveena, Marie i Lulu Berga. „Gdy sięgam pamięcią wstecz – mówiła prasie Silja – myślę, że to ja bardziej go zmieniałam niż on mnie. Byłam jego Muzą; zmieniałam jego sposób życia i mentalność bardziej niż ktokol-

wiek inny”. Kiedy Wieland zmarł na raka płuc w 1966 r., Silja na krótko związała się z urodzonym w Belgii francuskim dyrygentem André Cluytensem, który zmarł niestety po roku w wieku 82 lat. Do dziś Silja mieszka w Paryżu w jego domu, który po jego śmierci kupił.

Po śmierci Wielanda Silja śpiewała w kilku produkcjach wykreowanych przez niego specjalnie dla niej. Bayreuth było jednak zbyt przepełnione jego obecnością i przestała tam powracać. Przestała też wtedy słuchać muzyki Wagnera. Owe silne emocje z przeszłości były powodem komplikacji w jej związku z kolejnym mężem – Christophem von Dohnanyi, którego poślubiła w latach 70., i z którym miała troje dzieci. Z rolę wagnerowskich zaśpiewała pod jego batutą bowiem jedynie partię Fricki w nagraniu *Walkiri* z 1992 r. Po około 25 latach małżeństwo zakończyło się rozwodem.

Po spektaklach *Jenufy* w MET Silja powiedziała amerykańskiej prasie, że wolałaby śpiewać w produkcji, w której nie ma symbolicznego, przytłaczającego wszystko wielkiego głazu w akcie II. „Obecność owych kamieni na scenie jest doprawdy dziwaczna (...) Pełno ich w Central Parku. Nowojorczyki nie po to przychodzą do MET, by popatrzeć na jeszcze większą ich ilość”. No cóż – trudno się niezgodzić z tą opinią!

Oczywiście głos Silji nie był absolutnie perfekcyjny. Zdarzały się lekkie napięcia, ale czysta, stalowa, absolutnie fenomenalna jego moc w połączeniu z niezwykłą ekspresją i wglądem interpretacyjnym dosłownie powaliły wi-

Jenufa Janaczka. Rewelacyjnych 6 spektakli, z których widziałam 2: premiera sezonu 29 I i 6 II. Słyszałam też ostatni 17 II jako transmisję radiową.

O wznowionej w tym sezonie produkcji Oliviera Tambosi pisałam Państwu w 2003 r., kiedy tu po premierowym jej spektaklu publiczność niemal unisono ją wybuchła. Zawinił oczywiście ów fatalny głaz, który w akcie II zajmuje 3/4 sceny.

Pogodzona już z faktem kolejnych wieczorów przytłoczonych jego dominującą obecnością, rozkoszowałam się doskonałością wokalną i muzyczną spektakli *Jenufy*.

Po pierwsze absolutnie fenomenalna Karita Mattila, która wrzuciła mnie do też cudownym pięknym głosu w perfekcyjnej dramatycznie, interpretacyjnie i wokalnie prezentacji tytułowej roli. Była chyba jeszcze doskonalsza niż w 2003 r. Zaprezentowała jeszcze bogatszy w barwy i bar dziej złożony psychologicznie portret głównej bohaterki, która przechodzi transformację od młodej w zasadzie (poza początkiem ciąży), wolnej od trosk kobiety, po dojrzałą cierpieniem i bólem matkę, której dziecko utopiła macocha. Niezapomniana kreacja wokalna.

Obsada drugoplanowych ról z 2003 r. pozostała w wielu przypadkach bez zmian, a i z głównych bohaterów powrócił Kim Beagley, który właśnie jako Laca debiutował wtedy w MET.

downię na kolana, no i zapewne niejednemu 3 razy młodszy sopran dałby się pokroić w kawałki za połowę głosu jakim Silja obecnie dysponuje. Niebawem!

Do oceny pozostał więc dyrygent. Tym razem był to Czech Jiri Belohlavek i nareszcie można było docenić w całej pełni ekspresjonistyczne piękno muzyki Janaczka; jej cykliczne, „obsesyjne”, rytmiczne fragmenty, urzekający liryzm i wyraziście wyeksponowane tematy inspirowane czeskim folklorem. Stojąca owacja, wrzaski i krzyki na cześć Matestro podobnie jak i dla całej obsady *Jenufy* ze szczególnymi wybuchami entuzjazmu dla obu Pań: Karity Mattili i Anji Silji. Doprawdy – sama sobie zazdroszę, że miałam szczęście widzieć ten spektakl aż 2 razy.

Purytani Belliniego. Ostatnia opera skomponowana przez Vincenzo Belliniego, *Purytanie*, miała światową premierę w Paryżu 24 stycznia 1834 r. z następującą obsadą: Giulia Grisi (Elvira), Giovanni Battista Rubini (Arturo), Antonio Tamburini (Riccardo) i Luigi Lablanche (Giorgio). MET zaprezentowała po raz pierwszy jeden jej spektakl podczas inauguracyjnego sezonu swego istnienia, 29 X 1883 r., specjalnie dla Marcelli Sembrich. *Purytanie* powrócili do MET dopiero w 1918 r. tym razem dla rewelacyjnej Marii Barrientos, ale po 6 przedstawieniach opera zniknęła z afisza do 1976 r., kiedy to po raz pierwszy pokazano wznowioną w bieżącym sezonie produkcję Sandro Sequi z dekoracjami Ming Cho i kostiumami Petera J. Halla.

Scenografia jest tradycyjna. Wszystkie sceny zakomponowano przestrzenie jako serię dość statycznych obrazów malarskich. We wszystkich też 3 aktach ustawiono pod różnymi kątami schody, oraz dodano kilka elementów architektonicznych, ale w zasadzie jedynie typowe dla Purytan kostiumy kobiet – skromne, szare suknie z dużymi białymi kołnierzami i czepkami umieszcawiają akcję w epoce. Podczas wieczoru jej premiery, 25 lutego 1976 r., zaśpiewali pod batutą Richarda Bonyngę m.in.: Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes i James Morris. 10 lat później ponownie usłyszano *Purytanów* w wykonaniu Joan Sutherland, która obchodziła swe 25. lecie występów w MET. Kolejne wznowienia to rok 1991 z Editą Gruberową i – ostatni raz – w 1997 r. z Ruth Ann Swenson i Stuartem Neilem. *Purytanów* wystawiono w historii MET tylko 42 razy w 7 sezonach.

O ile muzyka Belliniego bez wątpienia zachwyca wszystkich wielbicieli opery, o tyle historia umieszczona w epoce wewnętrznych walk pomiędzy Purytanami i Rojalistami, należy do tych najbardziej nieprawdopodobnych historycznie. No i co może istotne, mimo niezwykłych zawirowań losu, kolejnych scen popadania w szaleństwo, wszystko kończy się dobrze, jak w komedii. Trzeba jednak pamiętać, że w epoce Belliniego treść libretta nie miała służyć jako podręcznik historii.

Bellini skomponował *Purytanów* specjalnie na najlepsze w owych czasach głosy, które przeszły do legendy i historii opery. I na tym też polega trudność znalezienia obsady we współczesnych jej wznowieniach. Wielu z Państwa z całą pewnością ma w swej kolekcji legendarne nagranie z Marią Callas, która posłuchała rady Mastero Serafina i niemal tuż po serii niezwykle takujących, choć na nieco inny sposób wokalnie przedstawień *Walkirii* Wagnera, zaśpiewała pod jego batutą po raz pierwszy rolę Elwiry w weneckim La Fenice w 1949 r. odnosząc natychmiastową międzynarodową sławę.

W bieżącym sezonie partię Elwiry w MET podjęła w 7. z 8. spektakli Anna Netrebko. Słyszałam transmisję radiową 6 I, widziałam premierę sezonu (27 XII) i ostatni spektakl 15 II, w którym jedyny raz w tym sezonie rolę Elwiry miała zaśpiewać Olga Makarina, ale z bliżej niewyjaśnionych powodów przejęła ją Elizabeth Futral. Może nieszczęśliwie udany występ Makariny w roli Elettry w *Idomeno* zaważył na decyzji?

Wszystkimi spektaklami *Purytan* dyrygował Patrick Summers i należy nisko schylić czoła przed jego wyczuciem stylu, wrażliwym wspomaganie śpiewaków i ogromną muzykalnością. Muzyka Belliniego popłynęła w doskonałych tempach i śpiewała wręcz cudownymi melodiami topiąc serca widowni w zachwycie. Co oczywiście, przed kurtyną powitała Mastero owacja.

Purytanie to również mordercza rola dla tenora, Arturo. Planowany w tej roli Eric Cuttler niestety musiał odwołać występ w premierze sezonu z powodu niewyleczonego jeszcze bronchitu. Zastąpił go Gregory Kunde, który wyraźnie nie miał swego wieczoru i już w akcie I obawialiśmy się czy aby zdola dośpiewać do końca przedstawienia.

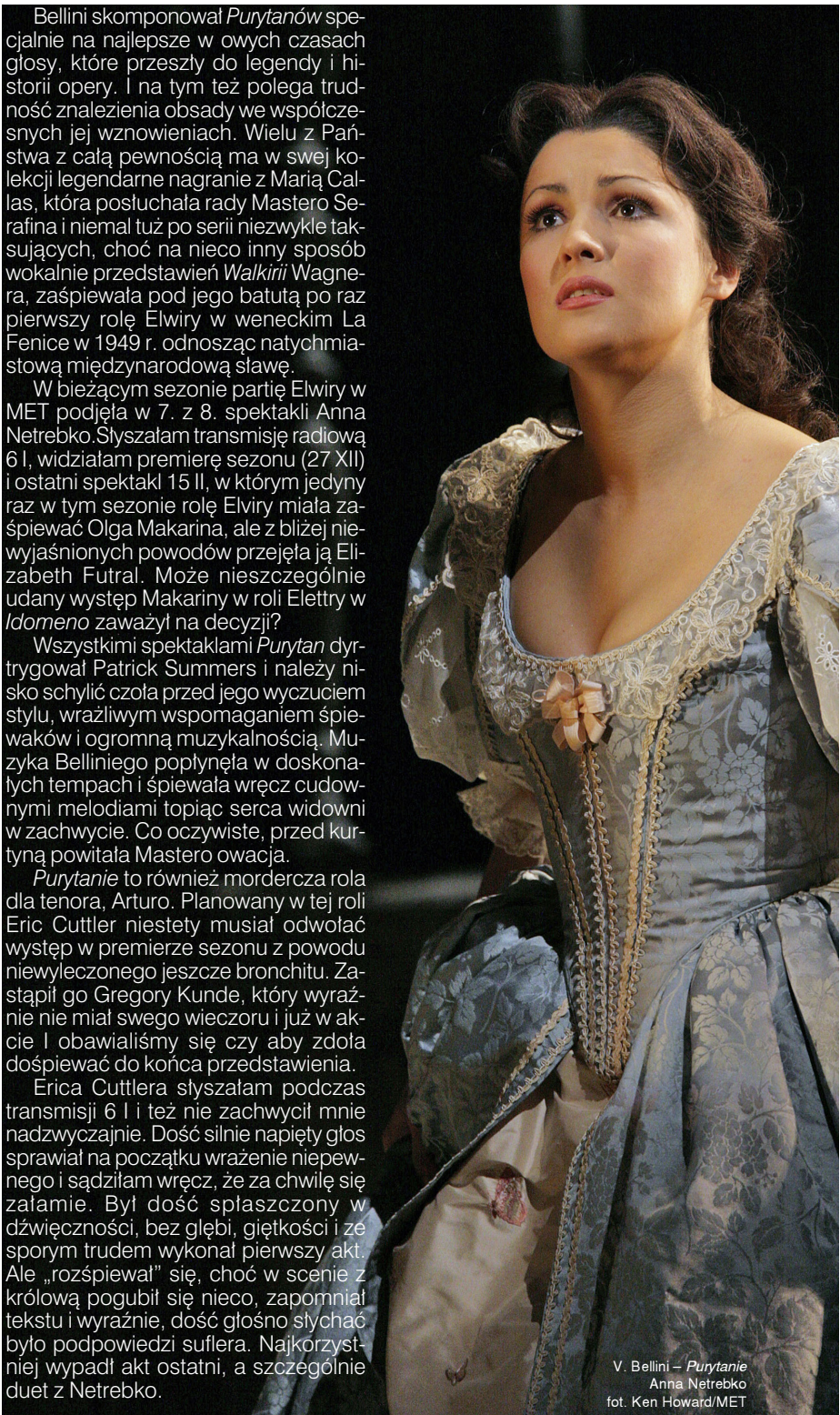
Erica Cuttlera słyszałam podczas transmisji 6 I i też nie zachwylił mnie nadzwyczajnie. Dość silnie napięty głos sprawiał na początku wrażenie niepewnego i sądziłam wręcz, że za chwilę się załamie. Był dość spłaszczony w dźwięczności, bez głębi, giętkości i zę sporym trudem wykonał pierwszy akt. Ale „rozśpiewał” się, choć w scenie z królową pogubił się nieco, zapomniał tekstu i wyraźnie, dość głośno słychać było podpowiedzi suflera. Najkorzystniej wypadł akt ostatni, a szczególnie duet z Netrebko.

John Releya, bas-baryton w roli Giorgio, wuja Elwiry, zaśpiewał co prawda w premierze sezonu, ale przed spektaklem przedstawiciel biura prasowego prosił w jego imieniu o wyrozumiałość widzów. Releya obawiał się, że pozostałości niedawno wyleczonego bronchitu mogą być wyraźnie słyszalne w głosie, ale partię nasycił sporym ładunkiem dramatycznej ekspresji i znakomicie przekazał szlachetność charakteru. Dobrze, choć nie spektakularnie zaśpiewany duet z włoskim barytonem Franco Vasallo, *Suoni la tromba* zebrał wielką owację widowni.

Franco Vasallo uczynił z roli Ricardo

niezbyt bogatą w barwy postacią dramatu. Ładny w barwie i dość silny głos śpiewał z wyczuciem stylu i sporą płynnością, ale zdarzały się lekkie choć wyraźnie słyszalne nieprecyzyjne w górze.

Tak więc całość uwagi skupiła się na 35. letniej Annie Netrebko. Jej wielbiciele już nazywają ją „rosyjską Marią Callas”, a niedawno zaprezentowane dwie role z repertuaru bel canto (*Lunaticzka* w Wiedniu w listopadzie ubiegłego roku i Elwira z *Purytan* w MET) zdawałyby się potwierdzać ten kierunek rozwoju jej kariery. Co bardziej entuzjastyczne recenzje opisują jej głos jako „ciemne złoto na tle czer-



V. Bellini – *Purytanie*
Anna Netrebko
fot. Ken Howard/MET

BRILLIANT
CLASSICS

Masterworks

10-lecie Brilliant Classics

Wspaniała kolekcja płyt.
Zawiera 10 boxów monograficznych.
Dzieła największych kompozytorów
w doskonałych wykonaniach.

**Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms,
Schubert, Händel, Telemann, Dvořák,
Bach, Vivaldi**

Całość w ekskluzywnym opakowaniu.



wonego welwetu" (sic?!), a zdjęcia niewątpliwie atrakcyjnej Anny drukowano m.in. w Vanity Fair, Elle i Vogue.

W jednym z wywiadów, których udzieliła amerykańskiej prasie, pytana o role, które planuje podjąć w najbliższej przyszłości, wymieniła 3 królowe z oper Donizettiego: *Anna Bolena*, *Maria Stuarda* i *Roberto Devereux*; a w nieco dalszej kolejności: Donna Anna w *Don Giovannim* Mozarta, *Manon Lescaut* Pucciniego i nawet Leonora w *Trubadurze* Verdiego. Powiedziała też prasie, że niepewność jaka towarzyszy jej w związku z tym wyborem, związana jest z jej niewystarczająco dobrą techniką wokalną, a przede wszystkim kontrolą oddechu. Skrytykowała też swe występy w *Don Pasquale* w MET, twierdząc, że pomimo spektakularnego sukcesu, żadnego z przedstawień nie zaśpiewała dobrze. Przyznała też, że jej czwarta nowa rola, jakiej podjęła się w 2006 r., czyli Elwira w *Purytanach* w MET, była niedopracowana. Skomentowała też powody, dla których odwołała recitale w Carnegie Hall w marcu 2006 r. oraz odłożyła termin koncertu z Dmitriem Hvorstovskim na bliżej nieokreśloną datę w 2007 r. „Ten sposób śpiewania przychodzi mi z trudem (...) to zupełnie inna technika, bardziej intymny rodzaj śpiewania opery i nie jest mi łatwo się przestawić. (...) Na razie, kiedy jestem młoda i zdrowa i mogę śpiewać te wielkie role, będę je śpiewać. (...) Mój menadżer i ja zdecydowaliśmy, że powinnam śpiewać role bel canto jak długo okaże

się to możliwe”. I tak zapowiedziała swój udział również w *Capuleti e i Montecchi* Belliniego oraz *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, które już wpisane są w jej kalendarz. Pytana o *Normę*, stwierdziła jedynie, że jest szalenie trudna.

Tak więc, kiedy nabiła szczerze sala MET z niecierpliwością oczekiwała owych „boskich dźwięków” w partii Elwiry, część poczuła się nieco rozczarowana nieprecyzyjną intonacją i „wolną amerykanką” w aktorskim ujęciu postaci.

Netrebko ma bez wątpienia piękny, dźwięczny głos, ale jej Elwira była dość pusta interpretacyjnie, a podkreślam ten fakt, ponieważ sama śpiewaczka publicznie mówiła o tym, jak to przygotowując nową rolę sięga po nagrania Mirelli Freni, Renaty Scotto czy Marii Callas.

Tak więc piękno dźwięku, bez głębszego interpretacyjnego wglądu w rolę nie wynagrodziło mi technicznych uchybień w najwyższym rejestrze. Najlepiej i najprecyzyjniej zabrzmiała w transmisji radiowej. Ale nie absorbowała i nie wciągała dramatycznie. Fragmenty „główniej” sceny szaleństwa z aktu II śpiewała leżąc na plecach przy brzegu sceny z ramionami zwisającymi nad muzykami orkiestry. Nie przypuszczam by którakolwiek z wielkich śpiewaczek z przeszłości uznałaby taki zabieg za uzasadniony wizją kompozytora. A poza tym szaleństwo trzeba mieć w głosie, a nie w nadpobudliwym ruchu po scenie.

Ostatni spektakl *Purytan* tego sezonu (15 II) był o tyle ciekawy, że za-

oferował zmianę w obsadzie Elwiry i Giorgio, i niezwykle wokalną niespodziankę w wykonaniu Gregory'ego Kunde (Arturo). Kunde zabrzmiał jak zupełnie inny śpiewak. Głos był zdecydowanie równiejszy, dość dźwięczny, i całkiem atrakcyjny. Co wbiło widownie do słownie w krzesła to perfekcyjne, silne i wytrzymałe wysokie F z trzeciego aktu!

Znacznie lepiej zabrzmiał też Franco Vassallo. Czulo się wręcz, że jest bardziej zrelaksowany i swobodniejszy w prowadzeniu głosu. Oren Gardus słusznie zebrał wiele braw za rolę Giorgio, ale nie ma tak wyraziście głębokiego głosu jak Releya, tak więc różnica w brzmieniu pomiędzy nim a barytonem była zbyt mała, szczególnie w *Suoni la tromba*.

Elizabeth Futral w roli Elwiry wypadła znacznie lepiej dramatycznie od Netrebko, choć zdecydowanie mniej spektakularnie wokalnie. Głos Netrebko jest piękniejszy w barwie, płynniejszy, dźwięczniejszy oraz bardziej wyrównany w całym rejestrze, ale ekspresja wokalna Futral nadała Elwirze trojwymiarowość i wiarygodność. Barwa w środku rejestru różni się od góry i słychać było nieco zbyt wyraźnie „zmianę biegów” w passagio. Ale zafascynowała w *Qui la voce*, no i chyba wszyscy na sali uwierzyli w szaleństwo zdesperowanej Elwiry.

Ogólnie to właśnie ostatni spektakl był najbardziej wyrównany pod względem muzycznym i wokalnym, no i doprawdy tego wysokiego F nie da się zapomnieć! Brawo dla Gregory Kunde!!!

Naxos. Światowy lider fonograficzny

Rozmowa z Klausem Heymannem

Kiedy rozpoczynał swoją działalność wydawniczą, wielkie wytwórnie płytowe nie traktowały go zbyt poważnie. Dziś, po dwudziestu latach wytężonej pracy, obchodząca okrągły jubileusz firma Klaus Heymanna to liczący się na międzynarodowym rynku olbrzymi koncern wydawniczy. Gigant przemysłu muzycznego w branży muzyki poważnej, prywatnie mąż japońskiej skrzypaczki Takako Nishizaki, w której wykonaniu *Cztery pory roku* Vivaldiego okazały się hitem firmy Naxos w Polsce (obok *III Symfonii* Góreckiego i *Requiem* Mozarta). O fenomenie firmy Naxos, wolnym czasie spędzonym wspólnie z żoną i planach na przyszłość, opowiedział Klaus Heymann.

Z moim krajem łączy Pana niezwykle romantyczna historia. Podobno, gdy poznał Pan swoją żonę, grała właśnie „II Koncert skrzypcowy” Henryka Wieniawskiego, a na pamiątkę tego wydarzenia Wasz syn otrzymał imię Henryk. Czy to prawda? Jeśli tak, musi Pan darzyć muzykę polską specjalnymi względami...

Tak, ta historia wydarzyła się naprawdę. Moja żona grała wtedy koncert Wieniawskiego z Orkiestrą Filharmoniczną z Hong Kongu, której jestem założycielem.

Czy w życiu zawodowym kieruje się Pan również romantyczną intuicją, czy stawia Pan raczej na coś bardziej racjonalnego?

Jestem pasjonatem muzyki poważnej, ale jednocześnie także biznesmenem z dużym doświadczeniem. To doświadczenie dotyczy innych, bardziej racjonalnych dziedzin, którymi zajmowałem się zanim postanowiłem wydawać płyty.

Czy Pański syn Henryk pracuje teraz z Panem?

O tak, jest kierownikiem działu praw użytkownika muzyki, a także wewnętrznej sieci komputerowej naszego przedsiębiorstwa.

Inne wytwórnie koncentrują się raczej na promowaniu wykonujących standardowy repertuar gwiazd międzynarodowego formatu i na płytach z modnymi projektami „crossover”, łączącymi w sobie cechy różnych stylów muzycznych. Firma Naxos startowała wydając mało znany repertuar, czym udało się jej zainteresować melomanów. Co teraz determinuje decyzję o wydaniu konkretnego utworu?

Mamy kilka podstawowych założeń. Po pierwsze – staramy się uzupełnić luki w naszym katalogu, jak np. w przypadku mszy Haydna i Brucknera, dzieł orkiestrowych Rousseła etc. Po drugie – przygotowujemy olbrzymie, „całościowe” projekty, jak np. wydanie wszystkich utworów fortepianowych Liszta, pieśni Schuberta, sonat na instrumenty klawiszowe Scarlatti, czy też serii typu „wirtuozi skrzypiec” lub dzieł wszystkich danego kompozytora. Po trzecie – wypuszczamy nagrania na główne rynki, po czwarte – staramy się, żeby nasi artyści i współpracujące z nami orkiestry miały pełne ręce roboty. Wreszcie po piąte – wykorzystujemy każdą dostępną możliwość! Jak Pani sama widzi, jest wiele czynników, które u nas determinują nagranie konkretnego dzieła...

Lubię Naxos przede wszystkim za to, że mogę u Was znaleźć nagrania dzieł mało znanych kompozytorów, np. prawykonania utworów współczesnych. Ale to musi być często dylemat – wydać rzecz, którą chcemy wydać, czy tę, której sprzedaż bardziej się nam opłaci?

Na tym etapie, na którym jesteśmy, nasza firma przynosi zyski i możemy pozwolić sobie na wydawanie utworów, w przypadku których dochód ze sprzedaży nie pokryje naszej inwestycji, ale za to wypełnią one luki w naszym katalogu i przyniosą prestiż wytwórni.

Zdecydował się Pan wydać np. dzieła Pendereckiego i Lutosławskiego [wydanie tych albumów jest pokryte ze



Klaus Heymann w biurze

środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Miasta Stołecznego Warszawy – przyp. red.] Nazwiska tych kompozytorów zajmują niezwykle wysoką pozycję w muzyce polskiej. Jak przekłada się to na międzynarodową sprzedaż płyt z ich utworami?

Cóż, to dwa przykłady projektów, które nigdy nie przyniosą zwrotu inwestycji, ale za to dodają dużego prestiżu naszej firmie. Z podobnych względów zdecydowaliśmy się wydać utwory Karłowicza.

Spoglądając dziś wstecz, na minione dwadzieścia lat, czy przypomina Pan sobie jakąś niekorzystną dla firmy

buujemy wiele różnych wydawnictw. Nie mogę narzekać!

Często musi Pan wybierać pomiędzy wymaganiami biznesu a własnymi muzycznymi upodobaniami? Jakiej muzyki słucha Pan prywatnie?

O, bardzo trudno jest odpowiedzieć na to pytanie komuś, kogo firma produkuje około 15-20 nagrań w każdym miesiącu! Lubię słuchać nowej muzyki (mam tu na myśli nie muzykę współczesną, ale muzykę, której nigdy wcześniej nie słyszałem), uwielbiam też muzykę kameralną XVIII-wiecznych kompozytorów i romantyczną muzykę orkiestrową.

spacery i wspólnie oglądanie filmów z moją żoną.

Marki takie jak Naxos Nostalgia i Naxos Jazz oferują nowoczesne wersje oryginalnych nagrań jazzowych i muzyki pop z lat 20. Czy osiągną lepszą, czy porównywalną do muzyki poważnej sprzedaż?

Obecnie istnieje duże współzawodnictwo na tym polu i aktualnie ich sprzedaż jest nawet gorsza, ale istnieje potrzeba posiadania takiego repertuaru, choćby na naszej stronie internetowej i w *naxosmusiclibrary*.

A jak wygląda sprawa tzw. audiobooków? W Polsce tradycyjne książki są wciąż bardziej popularne, ale wiem, że Naxos ma w swojej ofercie około 200 tytułów, przeznaczonych dla starszych i młodszych słuchaczy. Mógłby Pan wyjaśnić fenomen ich popularności?

Ten biznes przyniósł bardzo duży sukces. Trwało to prawie dziesięć lat, z chwilowym załamaniem, ale teraz jest bardzo opłacalne. Audiobooki są popularne w krajach, w których ludzie muszą pokonywać długą drogę, dojeżdżając do pracy – przede wszystkim w USA, ale też w Wielkiej Brytanii. Ludzie słuchają ich w samochodach lub w pociągu. A gospodynie domowe podczas swoich codziennych obowiązków...

W moim kraju dużym problemem jest piractwo, chociaż dotyczy to znacznie większym stopniu muzyki rozrywkowej niż poważnej. A według Pana? Czy zagraża ono tej branży?

Nie sądzę, żeby piractwo było dużym zagrożeniem dla branży muzyki poważnej, przynajmniej nie na głównych rynkach, które są lepiej strzeżone niż rynki w byłych krajach komunistycznych.

Świat wokół nas zmienia się bardzo, bardzo szybko. Pojawiają się nowe technologie i kanały dystrybucji, internet zastępuje tradycyjne radio i telewizję. Jaka jest według Pana przyszłość przemysłu muzycznego?

Myślę, że ten przemysł ma przed sobą bardzo dobrą przyszłość, ponieważ może adaptować te wszystkie nowe technologie i kanały dystrybucji. W ostatnim roku nasza sprzedaż internetowa po raz pierwszy przewyższyła wpływy ze zwykłej sprzedaży CD i DVD. Jesteśmy prawdopodobnie jedyną firmą na świecie, której się to udało, ale też inwestujemy bardzo dużo środków finansowych w tę gałąź naszego rozwoju, a w naszym dziale IT pracuje ponad 45 osób.

A jakie wyzwania stawia Pan w takim razie przed swoją firmą w najbliższej przyszłości?

Chcę produkować płyty z bardziej interesującym repertuarem, we wszystkich możliwych formatach i dystrybuować je wszystkimi możliwymi kanałami, m.in. właśnie przez *naxosmusiclibrary* i wszystkie inne dostępne kanały dystrybucyjne.

Życzę powodzenia i dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: **Dorota Staszkiwicz**



Klaus Heymann w biurze

decyzję? Czy gdyby teraz miałby Pan taką możliwość, chciałby Pan ją cofnąć?

Naprawdę, jestem całkiem zadowolony ze sposobu zarządzania naszą firmą – w ciągu niecałych dwudziestu lat staliśmy się liderem przemysłu muzyki poważnej – przynajmniej, jeśli chodzi o liczbę nowych produkcji i rangę repertuaru. Jesteśmy też niezaprzeczalnym liderem w internetowej dystrybucji muzyki poważnej i w dziedzinie edukacji muzycznej. Wprowadzamy również skuteczny system fizycznej dystrybucji na całym świecie i dystry-

Jest Pan bardzo zajęтым człowiekiem, ale czasem chyba Pan wypoczywa... Co Pan robi w wolnym czasie – czyta, a może gotuje?

Tak naprawdę nie lubię czytać w wolnym czasie, ponieważ w biurze spędzam większość dnia przed ekranem komputera czytając gazety, co muszę robić ze względu na specyfikę mojej pracy. Uwielbiam jeść, ale nie gotować – na szczęście moja żona jest cudowną kucharką, nawet teraz, gdy zatrudniamy kucharza, który przygotowuje dla nas posiłki. Mnie sprawia przyjemność gra w golfa, pływanie,

Podwójny jubileusz Emerson String Quartet

Robert Majewski

Czterdzieści lata temu Pierre Boulez ogłosił śmierć kwartetu smyczkowego. Nie wiedział wówczas, jak bardzo się myli. Nadchodzące lata przynieść miały doskonałe kompozycje Szostakowicza, Tippeta i Roberta Simpsona, i – co nie mniej ważne – wiele nowych, wspaniałych zespołów kameralnych. Pojawiający się od trzydziestu lat na estradach świata Emerson String Quartet jest jednym z najwybitniejszych kwartetów smyczkowych naszych czasów. Ich osobowość artystyczna, wszechstronność i łatwość, z jaką poruszają się w muzyce różnych epok oszałamia, a koncerty i nagrania olśniewają niezrównaną wirtuozerią i zachwycają koncepcjami interpretacyjnymi. Emerson String Quartet, to w rzeczy samej czterech wspaniałych solistów, którzy potrafili osiągnąć niebywałe wzajemne porozumienie.



Emerson String Quartet
fot. Mitch Jenkins/DG

Emersoni obchodzą właśnie podwójny jubileusz: 30. lecie pracy artystycznej i 20. lecie współpracy z Deutsche Grammophon. Trzy dekady istnienia to nieprzerwane pasmo sukcesów. Siedem nagród Grammy (w tym dwie za najlepszy album z muzyką poważną) i trzy wyróżnienia Gramophone Magazine ustawiają muzyków w wąskim gronie artystów cieszących się największym uznaniem. Kameraliści mogą też pochwalić się współpracą z takimi muzykami jak Emanuel Ax, Leon Fleisher, Barbara Bonney, Barbara Hendricks, Paul McCartney, Mścisław Rostropowicz, Isaac Stern i Oscar Shumsky.

Emerson String Quartet powstał w 1976 r. Założycielami byli skrzypkowie Eugene Drucker i Philip Setzer, altowiolista Guillermo Figueroa i wiolonczelista Eric Wilson. Dwaj ostatni nie zagrali długo miejsca w zespole. Wkrótce zostali zastąpieni przez Lawrence'a Duttona (altówka), który dołączył w 1977 r. i Davida Finckela (wiolonczela), który zajął miejsce Wilsona w roku 1979. Członkowie-założyciele nazwali kwartet na cześć Ralpha Waldo Emersona, amerykańskiego poety i filozofa.

Pierwszym sukcesem czwórki kame-

ralistów było zdobycie w 1978 r. Naumburg Award w kategorii muzyki kameralnej. Eugene Drucker za najtrudniejsze ocenił pierwsze pięć lat istnienia. Był to czas „docierania” się czterech wybitnych instrumentalistów, dysponujących odmiennymi osobowościami. Poza tym zauważył, że „oprócz czysto zawodowych problemów, każdy z nas stanął przed wyzwaniem unikania stereotypów artystycznych”. Być może to dzięki temu Drucker i Setzer od samego początku konsekwentnie wymieniają się rolami pierwszego i drugiego skrzypka.

Kolejne sukcesy i rosnące uznanie u krytyków i słuchaczy doprowadziły w roku 1987 do podpisania kontraktu z Deutsche Grammophon. Współpraca z niemieckim wydawcą wywołała lawinę sukcesów artystycznych. Już dwa lata później sięgnęli po swoją pierwszą nagrodę Grammy za nagranie sześciu *Kwartetów smyczkowych* Bartóka. Wygrana otworzyła przed nimi drzwi najświetniejszych sal koncertowych świata. Na pierwszy ogień poszła nowojorska Carnegie Hall. Emersoni zagrali tam program z płyty, przyciągając na koncert zarówno znawców, jak i całe rze-

szce nowo pozyskanych dla muzyki klasycznej słuchaczy. Ich koncerty cieszą się niezmienną popularnością nie tylko z powodów muzycznych. Publiczność ceni je również za podejmowane próby odnajdywania wzajemnych powiązań między muzyką, filozofią i historią, a także za poszukiwania zależności między kompozycjami tworzonymi w odległych od siebie epokach.

Niemale wymagania intelektualne przed swoją publicznością muzycy postawili w 1997 r. Byli wówczas tuż po nagraniu kompletu kwartetów smyczkowych Beethovena (otrzymali za nie kolejną nagrodę Grammy). Postanowili zestawzić je z podobnymi kompozycjami napisanymi w dwudziestym wieku. Najściślejsze związki w tej dziedzinie łączą Beethovena z Szostakowiczem, twierdzi Eugene Drucker. „Czujemy, powinowactwo między Szostakowiczem i Beethovenem. Szostakowicz głębiej zanurzył się w studiowanie Beethovena, gdy jego muzyczna kariera nabrała rozpędu” – opowiada. Skrzypiek odnajduje wiele muzycznych paraleli między dziełami obu kompozytorów, jak choćby między *Sonatą księżycową* Beethovena a *Sonatą na altówkę* i *Kwar-*

tetem smyczkowych nr 15 Szostakowicza. Zdaniem kameralistów, forma kwartetów smyczkowych posłużyła obu kompozytorom jako poligon doświadczalny pod muzyczne eksperymenty. Beethoven osiągnął niebywałą kreatywność w swoich późnych kwartetach. „W badaniu nowych możliwości strukturalnych on [Beethoven; przyp. RM] poszedł dalej w późnych kwartetach niż w swoich symfoniach. A jeżeli chodzi o dysonansowość, nikt nie dotarł tak daleko jak Beethoven w *Grosse Fuga*” – twierdzi Drucker.

Podobnie było z Szostakowiczem. Rosyjski kompozytor, kontrolowany przez sowiecki totalitaryzm, mógł w kwartetach wykroić dla siebie nieco więcej wewnętrznej przestrzeni. To dzięki nim zdobył się na pogłębianie własnych doświadczeń intelektualnych i emocjonalnych. „Podobnie jak czynił to Beethoven, Szostakowicz inną drogą szedł pisząc symfonie, a inną kwartety” – podsumowuje Drucker.

Nie mniej istotnym podobieństwem obu wybitnych twórców jest dojmujące poczucie izolacji, zauważa skrzypek. „U Beethovena z powodu głuchoty, u Szostakowicza z powodów politycznych”.

Badania nad Szostakowiczem doprowadziły w naturalnej konsekwencji do nagrania kompletu jego kwartetów. Ich wydanie nastąpiło w 2000 r. i przyniosło grupie dwie następne nagrody Grammy. Od tego czasu do dziś Emersoni zdobyli jeszcze trzy podobne nagrody – dwie za album z kompletem kwartetów Mendelssohna i jedną w tym roku za płytę *Intimate Voices*, zawierającą kompozycje Sibeliusa, Griega i Nielsena.

Po drodze kameraliści zrealizowali także inne, nie mniej interesujące nagrania. W tym miejscu warto odnotować czteropłytowy *The Haydn Project*, *Sztukę fugi* Bacha i *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu* Józefa Haydna.

W roku 2002 Emerson String Quartet rozpoczęli współpracę ze Stony Brook University. Tam muzycy prowadzą klasy mistrzowskie i uczą kameralistyki. Zespół prowadzi także International Chamber Music Festival. Dotychczas odbyły się dwie edycje festiwalu – w roku 2004 i 2006. Kolejna planowana jest na 2009 r.

Tegoroczny, jubileuszowy sezon artystyczny przyniesie szereg ważnych wydarzeń w życiu zespołu. Bardzo ciekawie zapowiada się ich najnowszy projekt zatytułowany *Beethoven In Context*. Seria występów w Isaac Stern Auditorium nowojorskiej Carnegie Hall ma na celu zestawienie kwartetów Beethovena z podobnymi dziełami pisanymi na przestrzeni trzech wieków. Specjalnie z tej okazji zamówiono u fińskiej kompozytorki Kaiji Saariaho nowy utwór.

W tym roku ukaże się też najnowsza płyta Emerson String Quartet, zawierająca nagrania trzech kwartetów i *Kwintetu fortepianowego* Brahmsa. W nagraniu kwintetu wziął udział Leon Fleisher. 🎻

Eugene Drucker (skrzypce) – założyciel Emerson String Quartet, działa również jako solista. Współpracuje z wieloma orkiestrami symfonicznymi, m.in. z Montrealu, Brukseli, Antwerpii, Liege, Austin, Hartford, Richmond, Toledo, Memphis i Omaha, jak również z American Symphony Orchestra i Aspen Chamber Symphony. Jest absolwentem Columbia University i Juilliard School, gdzie studiował u Oscara Shumsky'ego. Był koncertmistrzem Juilliard Orchestra, z którą występował również jako solista. Jego nowojorski debiut nastąpił w 1976 r. po zwycięstwie na Konkursie Skrzypcowym w Montrealu i Konkursie Skrzypcowym im. Królowej Elżbiety w Brukseli. Drucker zarejestrował komplet solowych dzieł na skrzypce Jana Sebastiana Bacha, a niedawno komplet sonat i duetów Bartóka. Mieszka w Nowym Jorku. Gra na skrzypcach Stradivariusa (Cremona, 1686).

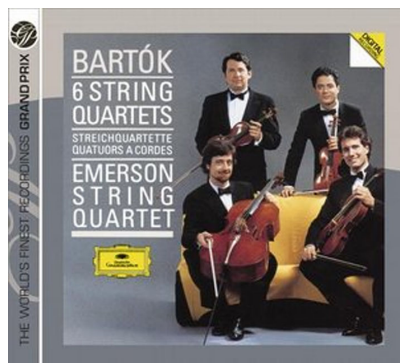
Philip Setzer (skrzypce) – członek-założyciel Emerson String Quartet. Urodził się w Cleveland w stanie Ohio. Grę na skrzypcach rozpoczął w wieku 5 lat pod okiem swoich rodziców. Oboje byli skrzypkami w Cleveland Orkiestra. Naukę kontynuował u Josefa Gingolda i Rafaela Druiana, a później w Juilliard School u Oscara Shumsky'ego. Setzer zdobył drugą nagrodę na Meriwether Post Competition w Waszyngtonie, a w roku 1976 otrzymał Brązowy Medal na Konkursie Skrzypcowym im. Królowej Elżbiety w Brukseli. Współpracował z Aspen Chamber Symphony, Memphis Symphony, Puerto Rico Symphony, Anchorage Symphony oraz wielokrotnie z Cleveland Orchestra. Regularnie uczestniczy w Warsztatach Muzyki Kameralnej im. Isaaka Sterna w Carnegie Hall i Jerusalem Music Center. Philip Setzer jest profesorem skrzypiec i muzyki kameralnej w SUNY Stony Brook, jednocześnie prowadzi klasy mistrzowskie w wielu miejscach świata. Skrzypek prawykonywał *Matinée Concerto* Paula Epsteina, utwór zadedykowany właśnie jemu. Gra na skrzypcach Samuela Zygmuntowicza.

Lawrence Dutton (altówka) – była określany mianem „poety altówki”. Współpracował z wieloma wybitnymi



Emerson String Quartet
fot. Andrew Eccles/DG

Pięć najciekawszych nagrań Emerson String Quartet
(wybór subiektywny)



Bela Bartók
Wszystkie kwartety smyczkowe Deutsche Grammophon 423 657-2

Kwartety Bartóka mają wiele dobrych wykonań, ale najlepsze należy do Emerson String Quartet. Dla wielu słuchaczy ten dwupłytowy album był pierwszym krokiem w muzykę współczesną.

Dymitr Szostakowicz
Wszystkie kwartety smyczkowe Deutsche Grammophon 463 284-2

Z pewnością nie jest to interpretacja beznamietna i klasyczna. Szostakowicz wg Emersonów jest krzepki i nieco bru-



artystami, takimi jak Isaac Stern, Mści-sław Roztropowicz, Oscar Shumsky, Leon Fleisher, Menahem Pressler, Yefim Bronfman, Edgar Meyer. Występował również z licznymi zespołami kameralnymi, z których najbardziej znane to Juilliard Quartet, Guarneri Quartet, Beaux Arts Trio i Kalichstein-Laredo-Robinson Trio. Możemy go również usłyszeć na dwóch płytach znakomitego jazzowego gitarzysty basowego Johna Patitucci. Z Beaux Arts Trio zarejestrował *Kwintet fortepianowy op. 57* Szostakowicza i *Kwartet fortepianowy g-moll op. 45* Gabriela Fauré. Otrzymał honorowy doktorat na Middlebury College w Vermont. Obecnie jest profesorem altówki i muzyki kameralnej w Manhattan School of Music i Stony Brook University. Gra na instrumentach P. G. Mantegazza (Milan, 1796) i Samuela Zygmunutowicza (Nowy Jork, 2003).

David Finckel (wiolonczela) – gra w Emerson String Quartet od 1979 r. Prowadzi szeroką działalność jako muzyk koncertowy, studyjny, nauczyciel, mecenas sztuki i menedżer kultury. Został okrzyknięty „jednym z dziesięciu najlepszych współczesnych wiolonczelistów na świecie” (Nordwest Zeitung, Niemcy). W ostatnim czasie odbył tournée po Ameryce Północnej z pianistką Wu Han (prywatnie żoną Finckela) i po raz trzeci wystąpił w londyńskiej Wigmore Hall – tym razem zaprezentował premierowe wykonanie *Sonaty na wiolonczelę solo nr 1* Lery Auerbach. David Finckel prowadzi ożywioną działalność solistyczną i kameralną. Niedawno, jako solista, pojawił się u boku Orkiestry Kameralnej miasta Los Angeles i wraz z nią wykonał *Pierwszy koncert* Szostakowicza. Ponadto, wraz z Taipei Symphony Orchestra dokonał nagrania *Koncertu wiolonczelowego* Dvoraka i kompozycji *Ritual Incantations* Augusty Read Thomas.

W sierpniu 2003 r. wraz z żoną założył Music@Menlo – festiwal muzyki kameralnej, który zdobył międzynarodowe uznanie ze względu na nowatorską koncepcję, światowej klasy artystów i obecność najlepszych młodych zespołów kameralnych. Mieszka w Nowym Jorku z żoną i ich dziesięcioletnią córką Lilian. Gra na wiolonczeli Samuela Zygmunutowicza.

Nagranie powstało z okazji 25. rocznicy założenia Emerson String Quartet. Empatia dla muzyki Haydna jest tu wręcz wzorcowa. Świat jego kwartetów muzyki opierają na dwóch filarach – intelektualnym jądrze i wirtuozerii.



**Jan Sebastian Bach
Die Kunst der Fuge BWV 1080
Deutsche Grammophon 474 495-2**

Puryści pewnie zachną się na ten wybór. Warto jednak posłuchać jak Emerson String Quartet osiąga niezwykłą selektywność brzmienia i idealną równowagę w kontrapunktach. *Sztuka fugi* z pewnością nie ucierpiła na tym, wręcz przeciwnie – dla wielu stała się bardziej przyjazna.



**Intimate Voices
Dzieła Edwarda Griega, Carla Nielsena i Jana Sibeliusa
Deutsche Grammophon 477 59607**

Album prezentuje bardzo osobiste utwory kompozytorów szerzej znanych z innych obszarów twórczości muzycznej. Ekscytujący Grieg, pełen subtelnej piękna Sibelius i mroczny Nielsen. Emersoni wprowadzają te dotychczas mniej znane utwory do ścisłego kanonu muzyki kameralnej. Płyta zdobyła w 2007 r. nagrodę Grammy.



talny, przesywający i pełen wyrazistego kontrapunktu, monumentalny, ale i niepozbowiony urzekającej kolorystyki czy sarkazmu.



**Józef Haydn
The Haydn Project
Deutsche Grammophon 471 327-2**

Orkiestrowe marzenia pokrzyżował konkurs...

rozmowa z Agatą Szymczewską, triumfatorką
13. Konkursu im. Henryka Wieniawskiego

Urodzona w 1985 r., dzieciństwo spędziła w Koszalinie, tu też ukończyła średni zakres edukacji muzycznej w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych. Podjęła następnie studia w Akademii Muzycznej w Poznaniu u prof. Bartosza Bryty oraz, równolegle, w Hochschule für Musik und Theater w Hanowerze u prof. Krzysztofa Węgrzyna; jest obecnie (2007) studentką trzeciego roku obu tych uczelni. Jeszcze w szkole I stopnia rozpoczęła nieprzerwaną serię pierwszych nagród na konkursach skrzypcowych w Polsce i za granicą, trwającą od 1997 r. do 2004 r. Uczestniczyła w licznych kursach i warsztatach w Polsce i za granicą, w 2005 r. i 2006 r. brała udział w prestiżowej *Summer Music Academy* w Szwajcarii, gdzie laureaci wielkich konkursów pod okiem wybitnych muzyków (m.in. Seiji Ozawy) doskonalili umiejętności gry kameralnej i orkiestrowej. W 2005 r. na zaproszenie Seiji Ozawy objęła stanowisko koncertmistrza orkiestry, jaką prowadził podczas wielkiego tournée w Japonii i Chinach (w repertuarze *Cyrulik sewilski* oraz programy symfoniczne). Stypendystka Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci, Ministra Kultury, Premiera Rządu RP, od 2004 r. *Yehudi Menuhin Live Music Now*. Koncertowała w wielu krajach Europy oraz w Izraelu, Kanadzie, Japonii i Chinach. Swoje niezwykle już osiągnięcia ukoronowała w 2006 r. nobilitującą pierwszą nagrodą na 13. Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. H. Wieniawskiego w Poznaniu.

Na okładce styczniowego numeru *Muzyka21* Janine Jansen tuli do siebie skrzypce Stradivariusa w geście pełnym miłości. Kiedy u pani zrodziło się uczucie do skrzypiec – do instrumentu, do wykonawstwa, do muzyki skrzypcowej?

Był to proces stopniowy. W pierwszych latach nauki pochłaniały mnie raczej przedmioty ogólne, które budziły różne zainteresowania. Prawdziwie emocjonalny stosunek do instrumentu zjawiał się gdzieś w wieku 15-16 lat – i tu już można by mówić o miłości, choć nieraz towarzyszyła jej irytacja...

Studiuje pani równolegle u dwóch pedagogów, co jest sytuacją dość niezwykłą – choć okazała się dla pani sprzyjającą. Jak wygląda taka praca z pedagogami w różnych krajach, czy Krzysztof Węgrzyn w uczelni w Hanowerze i Bartosz Bryta w uczelni poznańskiej współpracują ze sobą w kwestii pani edukacji – jak to się dzieje, jaka jest w tym rola pani?

Rzeczywiście sytuacja to dość niezwykła, umożliwia ją jednak fakt, że w tym trójkącie istnieją stosunki partnerskie, ja jestem w jego środku. Profesorowie proponują, namawiają, sugerują, przy czym inicjatywa i decyzje pozostają po mojej stronie; oczywiście mówię tu o problemach repertuarowych, w sprawach warsztatu korzystam obficie z ogromnego doświadczenia obydwu. Istnieje między nimi dwoma i między całą naszą trójkąą pełen wzajemnego szacunku consensus. Nie naruszyło Konkursu Wieniawskiego – obaj moi Mistrzowie wypadli doskonale na po-

przednich konkursach, teraz pragnęli dla swej studentki czegoś większego, stąd moje zwycięstwo odebrali jako własny wielki sukces. A w ogóle trudno przecenić rolę obydwu w mojej edukacji i w przygotowaniu do konkursu.

Konkursowy sukces otworzył przed panią wielkie estrady muzyczne Polski i świata – ale zarazem postawił przed wyzwaniem repertuarowym wykraczającym poza wymagania studiów, a może nawet kolidującym z nimi. Jak widzi pani ten problem? Czy ma pani jakieś marzenia repertuarowe i czy obecna sytuacja przyspieszy ich realizację – np. wielkiej „triady” skrzypcowej (koncerty Beethovena, Brahmsa, Czajkowskiego)?

Korzystam z indywidualnego toku studiów. Jak mówiłam, repertuar zależy tylko ode mnie, ale oczywiście jest uzgadniany z profesorami, wykorzystuję ich doświadczenie w tym względzie. Problemu „triady” nie mam, grałam te koncerty, jednak nie dobiegam repertuaru w myśl panującego koncertowego stereotypu, proponuję raczej dzieła mniej ograne, nowsze, interesujące dla mnie – i, jak sądzę, publiczności. Ale marzenia repertuarowe mam – to w tej chwili *II Koncert skrzypcowy* Beli Bartóka, a także piękne koncerty Williama Waltona, Albana Berga i... Paganiniego. Nie jestem typem wirtuoza, trafiam do słuchaczy w inny sposób: właśnie przez repertuar, ale nade wszystko przez jego wartości artystyczne i ekspresję muzyki.

Ile czasu zabiera pani opanowanie dużych form – jak sonata, koncert – z repertuaru obiegowego?

Od dwóch dni do roku, nie ma tu reguły. Z pamięcią nie mam problemu, jest nim tylko interpretacja, osobiste przetrwanie i zrozumienie artystycznych idei kompozytora. Utwór przyswaja się niejako sam, w czasie pracy nad nim.

Na Konkursie grała pani świetnie i z wyraźną przyjemnością różne stylistycznie utwory – zarówno baroku, klasycyzmu, specyficznej literatury wirtuozowskiej XIX w., jak i późnoromantyczne (znakomity kształt koncertu Sibeliusa). Czy ma pani jednak wyraźne predylekcje stylistyczne?

Nie mogę powiedzieć, aby w oparowanej dotąd literaturze na tyle wyjątkowo wyróżnił się jakiś styl, ale może tu być mowa o upodobaniu do pewnych kompozytorów, czy do konkretnych dzieł.

Ciekawi mnie stosunek pani do wykonania muzyki starej, do panującego obecnie historyzmu, owej mody na wykonania „historyczne”, narzucającej muzykom – szczególnie z grupy smyczków – pewne ograniczenia, powiedziałbym: manieryczność...

Nie mam tu zastrzeżeń, wydaje mi się, że walorem takich wykonań jest inne, nowe spojrzenie na tę muzykę. To bardzo pobudza rozwój wykonawstwa starej muzyki i zainteresowanie nią nie tylko wykonawców.

Oczywiście muzyka wypełnia pani życie, teraz bardziej niż to było dotąd. Czy pozostaje jakieś miejsce na inne fascynacje, upodobania?

Mam wiele różnych zainteresowań, ale teraz po prostu brak dla nich cza-

su, ograniczam się do prostych, relaksujących czynności. Uwielbiam na przykład ruch na świeżym powietrzu, zwłaszcza przejażdżki rowerowe – ale także na przykład rozmowy przy kawie; praca moja przebiega w samotności, rozmowa zatem jest znakomitym odpoczynkiem, a przy tym pobudza intelektualnie; w każdym razie może pobudzać...

Jakie miejsce zajmuje w pani aktywności muzycznej kameralistyka i jaki jest stosunek do gry w orkiestrze symfonicznej? W tej ostatniej miała już pani ciekawe doświadczenia...

Lubię kameralistykę i korzystam z każdej okazji, aby się jej oddać. Wielkim przeżyciem było uczestnictwo w warsztatach gry w kwartetach smyczkowych, prowadzonych w Szwajcarii przez wytrawnych artystów, m.in. przez Seiji Ozawę; pracowało tu kilka kwartetów złożonych z wybitnych młodych muzyków – zwycięzców wielkich konkursów. Praca z takimi partnerami, i pod takim kierownictwem, to fantastyczne przeżycie: tu można było dotrzeć do samej istoty wykonywanej muzyki, a przy tym partnerzy – jacy partnerzy! – nawzajem uczyli się od siebie. Ale, co ciekawe, kiedy wszyscy usiedliśmy do gry w złożonej z nas kameralnej orkiestrze – to początkowo była zupełna katastrofa... Dopiero po dwóch tygodniach pracy, na koncercie kończącym warsztaty, zrobiła swym występem piorunujące wprost wrażenie! Poznałam dowodnie, jak wielkie i jak inne wymagania stawia orkiestra symfoniczna, i jak bardzo specyficzna to dziedzina wykonawstwa – a było to tym bardziej cenne doświadczenie, że pracowaliśmy pod kierunkiem naprawdę wybitnych muzyków.

Moje upodobanie do gry orkiestrowej utrwalił jeszcze wyjazd z międzynarodową orkiestrą symfoniczną (m.in. grała duża grupa muzyków z Filharmonii Nowojorskiej), kierowaną przez Seiji Ozawę, na wielkie tournée po Japonii i Chinach; byłam w niej koncertmistrzynią. Występowaliśmy z *Cyrylikiem sewińskim* Rossiniego – i tu zetknęłam się z grą w orkiestrze operowej – dawaliśmy także koncerty symfoniczne. Bardzo lubię granie w orkiestrze, moje marzenia kierowały się już ku jakiejś sławnej orkiestrze europejskiej – jak monachijska czy berlińska. Ale teraz Konkurs, paradoksalnie, pokrzyżował je, marzenia i plany przeniósł się zdecydowanie na teren występów solistycznych.

A jaki kształt przybierają pani marzenia o posiadaniu własnych skrzypiec, a właściwie konieczności ich posiadania?

Na razie nie ma jeszcze nic konkretnego, ale temat nie schodzi z pola uwa-

gi, trwają działania w tym kierunku oparte na szczodrej dotacji Prezydenta Koszalina, Mirosława Mikietyńskiego. Kupno skrzypiec jest jednak wydatkiem przekraczającym obecne możliwości finansowe, muszę więc potrzebą resztę po prostu zarobić – a to kwestia dłuższego czasu.

Jakie są pani najbliższe plany i zobowiązania koncertowe – ze studiami w tle... Kiedy odpoczynę?

Katowicach, w Łańcucie (otwarcie festiwalu).

... do tego trzeba jeszcze dodać planowe wyjazdy do Poznania i Hanoweru oraz możliwie codzienne obcowanie z instrumentem. Tak nagłe zagęszczenie obowiązków jest ogromnym wyzwaniem, ale i artystyczną przygodą – jaką przeżywali i przeżywają wszyscy wielcy muzycy, kiedy stają się niejako własnością pu-



Agata Szymczewska
 fot. Z. Pacholski

Obecnie trudno mówić o odpoczynku. Planu i zobowiązania mam bardzo bogate, wypełniające całkowicie bieżący rok, przyjmuję już terminy na 2008 r., zaś owe najbliższe – to czekające mnie koncerty m.in. w Filharmonii Narodowej, występ z *Sinfonią Warszawską*, koncerty w filharmoniach: Białockiej, Białostockiej, Wrocławskiej, Łódzkiej, Częstochowskiej, Poznańskiej, w

blizną. Zarówno rodzinny Koszalin, jak i cała Polska towarzyszyć będą swym zainteresowaniem i serdecznymi myślami pani karierze. Osobiście życzę dużo sił, satysfakcji i pięknych estradowych przeżyć; dziękuję za rozmowę.

rozmawiał: **Kazimierz Rozbicki**

Yundi Li - pierwsze nagranie koncertów fortepianowych

Magdalena Todynek

Yundi Li nie tylko został najmłodszym zwycięzcą Konkursu Chopinowskiego w październiku 2000 r., ale także pierwszym laureatem I miejsca od 15 lat. W 2001 r. podpisał ekskluzywny kontrakt z Deutsche Grammophon. Każde nagranie, które zostało wydane od tamtego czasu spotkało się ze wspaniałym przyjęciem publiczności na całym świecie i doskonałymi recenzjami krytyków. The Gramophone napisał o jego solowym albumie z muzyką Chopina „Wszystko jest naturalnie i proporcjonalnie...a dodatkowo podsycone przez jego styl i opamiętanie ponad jego nastoletni wiek”. Jego lisztowski recital został zaliczony do jednych z najlepszych płyt 2003 r. przez New York Times.

Jego piąty krążek dla DG przynosi dwa niezwykle popularne romantyczne koncerty wykonane z Philharmonia Orchestra pod dyktando Sir Andrew Davisa. „Jestem bardzo podekscytowany moim pierwszym nagraniem koncertów – nie ma co do tego wątpliwości – i nie mogę doczekać się, aby usłyszeć rezultat” – mówi chiński pianista. „Grając te koncerty wiele, wiele razy rozwijała się moja idea odpowiedniego tempa i ważnych niuansów. Nagranie ich było więc niesamowitym doświadczeniem. Nie tylko te dwa koncerty są moimi ulubionymi koncertami fortepianowymi, ale ich autorzy – Liszt i Chopin moimi ulubionymi kompozytorami tamtego czasu. Myślę, że zarówno publiczność, jak i artyści mogą się zgodzić, że wspomniani kompozytorki to najwięksi pianistyczni geniusze XIX w.”

Yundi Li urodził się w Chinach. „Kiedy dorastałem nie było dobrego dostępu do zachodniej muzyki poważnej. Od 1990 r. to się zmieniło”. *Koncert Es-dur* Liszta usłyszał pianista po raz pierwszy jako 9. latek, sam zaczął się uczyć utworu, gdy miał 14 lat, a po raz pierwszy publicznie wykonał go, gdy miał 16.


Chiński pianista „odkrył” Chopina nieco później. „Kiedy miałem 14 lat przenieśliśmy się do Shenzhen Arts School. Miasto Shenzhen jest niezwykle otwartym miejscem, położonym zresztą niedaleko Hong Kongu. Ma w sobie wiele energii i wpływów zachodniej kultury, dzięki czemu miałem dużo moż-

liwości poznania wielu nowych rzeczy. Moimi pianistycznymi idolami w tamtym czasie byli Rubinstein, Cortot, Paderewski. Wierzę, że starsze generacje miały bliższe związki z muzyką tych kompozytorów, wykonywali ją bardziej osobiście, kolorowo i stylowo. W dzisiejszych czasach takie relacje – jak to powiedzieć – się zatracają” – mówi artysta.

„Miałem około 16 lat, kiedy zacząłem

uczyć się muzyki Chopina, przygotowywałem się do Konkursu Chopinowskiego – wspomina Yundi Li. Dotychczas grałem tylko kilka jego utworów. Nigdy nawet nie słyszałem tych kompozycji przed ich nauczeniem, nie miałem więc nawet koncepcji jak powinny brzmieć. Od tamtego czasu, naturalnie miałem okazję zapoznać się z niezliczoną ilością różnych nagrań. Kiedy miałem 18 lat

grałem na Konkursie w Warszawie, teraz mam 23, nie pamiętam już jak grałem wtedy, wiem jak gram teraz. Trzy lata temu odbył się mój amerykański debiut, podczas którego wykonałem koncerty Chopina. Są one niezwykle bliskie mojemu sercu”.

Yundi Li wygrał ten prestiżowy konkurs grając w swoim stylu. Co jest takiego w jego osobowości, że muzyka Chopina brzmi jakby dla niego była stworzona? „Cóż – mówi artysta – dzięki zwycięstwu w konkursie jestem obecnie znany głównie jako wykonawca kompozycji Chopina. Ja jednak kocham energię. Nie tylko w romantycznych utworach, ale także np. u Prokofiewa. Myślę, że moja osobowość ma dwie strony – jedną poetycką i drugą – wypełnioną ogromną pasją. To jest dla mnie dobry moment na nagranie koncertów Liszta i Chopina. One mają swoje miejsce głęboko w moim sercu. Na tym nagraniu pragnę pokazać publiczności zarówno tę poetycką, jak i bardziej szaloną stronę mojej sposobu wykonywania muzyki”. 



Yundi Li
fot. Mathias Bothor/DG

Bezcenna perła Leontyne Price

Kazik Jedrzejczak

Legendarna czarnoskóra amerykańska śpiewaczka, Leontyne Price obchodzi swoje 80. urodziny. Obdarzona zmysłowym, o ciepłej barwie sopranem, była niezrównaną odtwórczynią partii dla głosu typu lirico-spinto w operach Verdiego i Pucciniego, jak również w niektórych operach Mozarta. Jej głos odznaczał się charakterystycznym, metalicznym, ciemnym brzmieniem. Jednolity, w scenach zbiorowych z łatwością przebijał się przez orkiestrę i chóry. Bez widocznej zmiany rejestrów zachwycał cudownymi pianami, zaczynającymi się na głębokich piersiowych dźwiękach z niskim A aż do wysokiego C. W świecie operowym stawiana była w rzędzie najlepszych śpiewaczek swego pokolenia.

Występowała na najważniejszych scenach operowych świata, posiadała w dorobku wiele nagrań operowych, za które otrzymała 19 statuetek nagrody Grammy. Została uhonorowana wieloma odznaczeniami oraz licznymi doktoratami kilku uniwersytetów. Śpiewała wielokrotnie w Białym Domu podczas licznych galowych koncertów, począwszy od kadencji prezydenta Geralda Forda do Billa Clintona, między innymi po podpisaniu traktatu pokojowego pomiędzy Egiptem i Izraelem, w czasie wizyty papieża Jana Pawła II oraz na statku królewskim Britannia jako gość Elżbiety II i jej męża Filipa.

Mary Violet Leontyne Price urodziła się 10 lutego 1927 r. w murzyńskiej dzielnicy miasteczka Laurel w stanie Missisipi. Ojciec James pracował jako stolarz w pobliskim tartaku, matka Kate dorabiała na utrzymanie rodziny jako akuszerka. Mała Leontyne jako dziecko wykazywała duży talent muzyczny. Mając cztery lata zaczęła naukę gry na fortepianie. Szybko zauważono jej talent wokalny. Będąc małą dziewczynką była zapraszana przez zamożną rodzinę Chisholm do ich rezydencji w białej dzielnicy, aby śpiewać podczas rodzinnych uroczystości. Później ta rodzina, podczas studiów pomagała jej finansowo. Pierwszym pamiętnym wydarzeniem muzycznym dla 9-letniej Leontyne był recital murzyńskiej śpiewaczki – kontraltu Marion Anderson w pobliskim Jackson, Missisipi. Anderson była pierwszą czarną śpiewaczką, która debiutowała na scenie Metropolitan Opera (1955), w partii Ulryki w *Balu maskowym*.

Po ukończeniu szkoły średniej, Price kontynuowała naukę w Central State College, w Wilberforce, w stanie Ohio, otrzymując dyplom nauczyciela muzyki. Dzięki wyjątkowemu talentowi muzycznemu w 1949 r. otrzymała stypendium w Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Studiowała przez 4 lata pod kierunkiem znanej profesorki Florence Page Kimball, która dała jej podstawy techniki wokalne, nauczyła tradycji muzycznej, poprawnego frazowania i interpretacji. W ciągu swojej kariery śpiewaczki Price pamiętała uwagi nauczycielki, radzącej używania bardziej procentów niż kapitału swego głosu. Podczas dyplomowego przedstawienia *Falstaffa* w roli Pani Alicji Ford, zwróciła uwagę znanego reżysera na Broadway'u, Roberta Breena, szukającego kandydatki do partii Bess w operze Gershwin *Porgy i Bess*. Tę produkcję w objazdowej wersji przez kilka lat grano z dużym powodzeniem w wielu stanach Ameryki oraz w Europie. Ma Bess pomogła Price w początkach kariery operowej. Poślubiła swojego scenicznego partnera Williama Warfielda, barytona, śpiewającego partię Porgy. Mażeństwo trwało tylko kilka lat.

W 1955 r. Herbert von Karajan wizytował Nowy Jork, dyrygując koncertami Berlin Philharmonic Orchestra w Carnegie Hall. Tam też odbyło się niespodziewane przesłuchanie młodej sopranistki. Karajan zachwyił się talentem młodej śpiewaczki i natychmiast zaprosił ją do wiedeńskiej Staatsoper, gdzie w 1958 r. debiutowała w partii Aidy. Rok później wystąpiła jako Pami-

na w *Czarodziejskim flecie*. Kolejne sukcesy odniosła w Covent Garden, Arena di Verona, Brukseli i Jugosławii. W 1960 r. została zaproszona do legendarnej La Scali, gdzie jako pierwsza czarnoskóra śpiewaczka zadebiutowała w partii etiopskiej niewolnicy. Wymagająca publiczność, wtedy najsłynniejszego teatru operowego świata, obdarzyła ją gorącymi oklaskami oraz okrzykami: „Bravo, Leonessa”. Zachwyliła krytyków zarówno stroną wokalną jak i aktorską. Recenzje podkreślały, że posiada głos, o jakim marzył Wielki Mistrz Verdi, komponując *Aidę*.

Wkrótce Karajan zaprosił młodą Amerykankę na Festiwal w Salzburgu do partii Leonory w *Trubadurze* oraz Donny Anny w operze Mozarta *Don Giovanni*. Po tych przedstawieniach, ukazywały się kolejne nagrania z jej udziałem, między innymi *Tosca* i *Carmen* pod batutą mistrza Karajana. Niebawem sukcesy europejskie przygotowały klimat do najważniejszego występu, jakim był debiut w Metropolitan Opera. Historyczne przedstawienie *Trubadura* z udziałem Price w partii Leonory i także debiutującego Franco Corellii w roli Manrico odbyło się 27 stycznia 1961 r. i zakończyło 45. minutową owacją. Francis Robinson, długoletni asystent dyrektora MET skomentował, że tego rodzaju entuzjazmu można oczekiwać podczas pożegnane koncertu, ale jest niespotykany podczas debiutu. Następnego dnia, Harold Schonberg, znany krytyk muzyczny New York Timesa, pisał: „ciepły, soczysty głos Price z łatwością wypiełniał



Leontyne Price
fot. Columbia Artists

ogromne audytorium. Żadna część trudnej partytury opery Verdiego, łącznie ze skomplikowanym trylem, nie sprawiała kłopotu 33. letniej śpiewaczce". Artystka dostała się na okładkę magazynu Time, zaś jej wielbiciele twierdzili, że występ wzbudził większą sensację niż wystrzelenie sowieckiego Sputnika.

Debiut Price w MET miał nie tylko znaczenie muzyczne, lecz także polityczne, gdyż był to okres walki z segregacją rasową w Ameryce. Price unikała bezpośrednich politycznych zaangażowań, niemniej stała się modelem sukcesu dla wielu młodych Afro-Amerykanów. Przytaczano często jedno z jej słynnych powiedzeń: „Talent i osiągnięcia nie rozróżniają koloru skóry”. Roger Cooper, komentator radia murzyńskie-



go Classically Black, oświadczył: „głos Price wzbija się do nieba i budzi podziw aniołów, dociera także do murzyńskiego getta i znajduje tam wielbicieli”. Od czasów pamiętnego debiutu Price, cała rzesza utalentowanych czarnoskórych śpiewaków amerykańskich święciła triumfy na scenie MET. Warto wymienić między innymi takich artystów jak: Martina Arroyo, Shirley Verret, Grace Bumbry, Simon Estes, Jessey Norman, Roberta Alexandra, Katheleen Battle i wielu innych.

W ciągu prawie 20. sezonów w Metropolitan Opera, Price wystąpiła w 203 przedstawieniach, w 16. różnych rolach, z których najważniejszymi były Leonora w *Trubadurze* (29), *Aida* (50), Donna Anna w *Don Giovannim* (28), Leonora

w *Mocy przeznaczenia* (23), Cio-Cio-San w *Madama Butterfly* (16), Amelia w *Balu maskowym* (19), Elvira w operze *Ernani* (12), Minnie w operze Pucciniego *Dziewczę z Zachodu* (7). Ta ostatnia partia okazała się zbyt dramatyczna dla jej lirycznego sopranu. Podczas drugiego przedstawienia, w październiku 1961 r., po pierwszym akcie, straciła głos i została zastąpiona przez Dorothy Kirsten. Musiała odpocząć przez kilka miesięcy bez forsownego śpiewania. Doświadczenie to nauczyło ją starannego dobierania repertuaru, stosownego do jej głosu. Dlatego kategorycznie odrzuciła wcześniejsze propozycje Karajana śpiewania Salome lub próby ze strony Rudolfa Binga, dyrektora naczelnego MET, aby wystąpiła w partii Abigaille w *Nabucco* Verdiego, Eleni w *Nieszporach sycylijskich* Verdigo lub w *Normie* Belliniego. W zasadzie repertuar ograniczyła do czterech kompozytorów: Verdi, Puccini, częściowo Mozart i Richard Strauss (*Adriana auf Naxos*). W takich dramatycznych rolach, jak Toska, Donna Anna w mozartowskim *Don Giovannim*, *Aida*, obydwie Leonory w operach Verdiego, dzierży nadal prymat i tytuł *prima donna assoluta*.

Po galowym koncercie w historycznej MET 16 kwietnia 1966 r., w którym pod batutą znanego dyrygenta Leopolda Stokowskiego wzięły udział gwiazdy operowe, wysłużony gmach został zburzony. Po uroczystości, kurtyna ze starej MET została pocięta na 45 000 kawałków i rozesłana wraz z archiwalnym nagraniem płytowym do zasłużonych sponsorów oraz fanów. Price dokonała honorowego pierwszego cięcia nożyczkami.

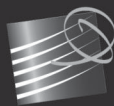
Następnym kamieniem milowym w karierze legendarnej śpiewaczki, był udział w inauguracyjnym przedstawieniu otwierającym nowy gmach Metropolitan Opera. Inauguracja odbyła się 16 września 1966 r. prapremierą opery *Antoniusz i Kleopatra*, skomponowaną na tę okazję przez amerykańskiego muzyka Samuela Barbera, według dramatu Szekspira do libretta Franca Zeffirellego. Ten ostatni projektował też kostiumy i przebogată scenografię. Price wystąpiła w partii Kleopatry, zaś Justino Diaz, przystojny i młody bas-baryton z Porto Rico śpiewał rolę Antoniusza. Premierze towarzyszyło wiele przeszkód: strajk związków zawodowych MET, nie funkcjonowanie nowej maszyny scenicznej, konfrontacja pomiędzy młodym wtedy Zeffirellem i personelem technicznym. Kompozytor do ostatniej chwili zmieniał partyturę, zaś język Szekspira okazał się trudnym do zrozumienia dla współczesnego słuchacza. Otwarcie nowej MET stało się jednak wielkim wydarzeniem towarzyskim. Na sali znaleźli się przedstawiciele świata muzycznego, politycznego i salonowego. Bardzo drogie bilety (250 dolarów!), rozprowadzane przez specjalny komitet, zostały natychmiast rozchwywane. Sukces muzyczny opery był jednak umiarkowany i odbyło się tylko 7 przedstawień.

Price podbiła też międzynarodową publiczność operową, między innymi w Berlinie (1964), Rzymie (*Aida*, 1965), w Paryżu (*Aida*, 1968), Hamburgu (*Aida*, 1968) i w Buenos Aires (1969). Widzowie Bolshoi Teatru w Moskwie w 1964 r. oklaskiwali artystkę w *Requiem* Verdiego pod batutą Karajana. W latach 70. ograniczyła występy na scenach operowych i skoncentrowała się raczej na koncertach oraz recitalach. Program przygotowany przy współpracy Davida Garveya, pianisty i kolegi z czasów Juilliard School, obejmował zwykle francuskie „melodies”, niemieckie „Lieder”, kilka ulubionych arii operowych i kończył się pieśniami znanymi z nabożeństw Metodystów w rodzinnym Laurel i zapisanych głęboko w genach artystki.

Ostatnie przedstawienie operowe 58. letniej wówczas śpiewaczki, odbyło się 3 stycznia 1985 r. w Metropolitan Opera w partii *Aidy*. Uczestniczyłem w nim osobiście. W partii Radamesa wystąpił amerykański tenor James McCracken, a w roli Amneris włoski mezzosopran, Fiorenza Cossoto. Orkiestrą dyrygował James Levine. Na sali panowało napięcie, wszystkie miejsca wyprzedane łącznie z miejscami stojącymi, w łóżach wielu dostojnych gości, sponsorów, polityków i wielbicieli talentu artystki. Przedstawienie potoczyło się bezbłędnie. W III akcie, kiedy artystka skończyła popisową arię: *O, Patria mia* zaczęła się 5. minutową owacją. Price próbowała nie wychodzić z roli, ale po kilku minutach, wzruszona do łez złożyła publiczności głęboki ukłon. Po zakończeniu przedstawienia oklaski trwały ponad 30 minut, na scenę rzucono wiązanki kwiatów, a z balkonów spływały tysiące konfetti, wykonane z podartych programów. Kilka dni później, poegnalne przedstawienie transmitowano w publicznej telewizji. *Aida* była popisową partią Price zarówno muzycznie, jak i aktorsko. Sama mówiła: „śpiewając *Aidę* moja skóra staje się kostiumem”.

Po zakończeniu scenicznej kariery kontynuowała serię recitali. Ostatni miał miejsce 19 listopada 1997 r. w Chapel Hill w stanie Północna Karolina. Miała wtedy 70 lat. Później prowadziła kursy mistrzowskie dla studentów w Juilliard School. Nadal jest aktywna w życiu muzycznym Nowego Jorku, gdzie mieszka w dzielnicy So-ho. W październiku 2001 r. powróciła raz jeszcze na scenę, aby uczestniczyć w specjalnym koncercie pamięci ofiar terroryzmu 11 września w Carnegie Hall.

Całe szczęście, że dla przyszłych pokoleń wokalna kariera Leontyne Price została udokumentowana w postaci bogatej dyskografii. Niektóre nagrania takie jak *Trubadur*, *Aida*, *Toska* lub *Moc przeznaczenia* utrwalano kilka razy, z różną obsadą. Dzięki temu możemy nadal podziwiać legendarny głos czarnoskórej artystki z Missisipi, który krytyk brytyjskiego Timesa nazwał „bezenną perłą”. 🎭



FILHARMONIA
im. Witolda Lutosławskiego
WROCLAW

KWIECIEŃ 2007

4.04 środa godz. 19:30 Bazylika św. Elżbiety

Andrzej Kosendiak dyrygent
Nico Van Der Meel tenor, Claire Ormshaw sopran
Annekathrin Laabs mezzosopran, Kay Stieffermann baryton
Thomas Mehnert bas
Chór Cantores Minores Wratislavienses, Piotr Karpeta kier. artystyczne
Orkiestra Barokowa Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego
Jarosław Thiel kier. artystyczne
J. S. Bach - Pasja wg św. Jana BWV 245

13.04 piątek godz. 19:00 Sala Filharmonii

Marek Pijarowski dyrygent, Krzysztof Jabłoński fortepian
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego
L. van Beethoven - Koncert fortepianowy nr 5 Es-dur op. 73
A. Skriabin - Symfonia nr 3 "Boski poemat" op. 43

15.04 niedziela godz. 11:00 Sala Filharmonii

Marek Pijarowski dyrygent, Krzysztof Jabłoński fortepian
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego
Elżbieta Szomańska prowadzenie
Filharmonia Familijna

20.04 piątek godz. 19:00 Sala Filharmonii

Jacek Kaspszyk dyrygent
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego
W. A. Mozart - Symfonia g-moll KV 183
A. Bruckner - Symfonia nr 4 Es-dur "Romantyczna"

21.04 sobota godz. 18:00 Sala Filharmonii

Janusz Wawrowski skrzypce, Mariusz Rutkowski fortepian
J. M. Leclair, L. van Beethoven, N. Paganini, M. Ravel,
K. Szymanowski, H. Wieniawski

22.04 niedziela godz. 18:00 Aula Leopoldyńska

Ernst Kovacic dyrygent, Wolfgang Schulz flet
Wrocławska Orkiestra Kameralna Leopoldinum
D. Milhaud - Dixtour a cordes
C. Ph. E. Bach - Koncert na flet G-dur
A. Jolivet - Koncert na flet
J. Francaix - Sei preludi na smyczki

22.04 niedziela godz. 19:30 Kościół św. Ignacego Loyoli

Agnieszka Franków-Żelazny dyrygent
Chór Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego
A. Bruckner, B. Britten, A. Tučapsky, C. Saint-Saëns, U. Sisask,
P. Łukaszewski, M. Łukaszewski, F. Mendelssohn-Bartholdy

27.04 piątek godz. 19:00 Sala Filharmonii

Gabriel Chmura dyrygent, Janusz Wawrowski skrzypce
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego
M. Karłowicz - Koncert skrzypcowy A-dur
D. Szostakowicz - Symfonia nr 10 e-moll

28.04 sobota godz. 18:00 Sala Filharmonii

Ewa Pobłocka fortepian
J. S. Bach, W. A. Mozart, E. Grieg, F. Chopin

Ceny biletów od 10 zł do 60 zł

GRAMY DLA WROCLAWIA

www.filharmonia.wroclaw.pl


MAESTRO JACEK KASPSZYK

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

Hemisfery

rozmowa z gitarzystką Lily Afshar

W wydanej w ubiegłym roku płycie zatytułowanej *Hemispheres* zamieszkała w Stanach Zjednoczonych irańska gitarzystka Lily Afshar w mistrzowski sposób godzi kultury, których jest spadkobierczynią. Prócz muzyki perskiej czy tureckiej włączyła doń utwory wywodzące się z tradycji muzycznej Europy i obu Ameryk. Część owego fascynującego dialogu kultur zaprezentowała w recitalu koronującym VIII Międzynarodowy Gliwicki Festiwal Gitarowy.



Lily Afshar



Lily Afshar

Kiedy pani rozpoczęła naukę gry na gitarze i dlaczego wybrała Pani ten właśnie instrument?

W Iranie gitara jest instrumentem bardzo popularnym, głęboko zakorzenionym w tradycji muzyki ludowej. Z reguły towarzyszy ona głosowi, stąd też wiele osób posługuje się nią przede wszystkim jako instrumentem akompaniującym. Jako instrument solowy występuje rzadziej, choć liczni są instrumentalści grający muzykę klasyczną, bądź flamenco. Gdy miałam 10 lat, zafascynowało mnie jej brzmienie. Naukę gry na gitarze rozpoczęłam prywatnie, by następnie kontynuować ją w Konserwatorium w Teheranie.

A jakie były dalsze etapy muzycznego wtajemniczenia?

W 1977 r. wyjechałam do Stanów Zjednoczonych. Studiowałam w Boston Conservatory oraz w New England Conservatory of Music. Naukę kontynuowałam w Kanadzie oraz w znanej Accademia Musicale Chigiana we Włoszech. Dodam także, że brałam czynny udział w licznych kursach mistrzowskich prowadzonych przez wielu wspaniałych artystów, z legendarnym André Segovią włącznie.

Obecnie prowadzi Pani katedrę gitary na Uniwersytecie w Memphis.

Gdy w 1989 r. obroniłam doktorat na Florida State University, już następnego dnia otrzymałam propozycję objęcia klasy gitary na Uniwersytecie w Memphis. Obecnie studiuje u mnie 15 osób, głównie ze Stanów Zjednoczonych, ale również z Iranu i z Malezji.

A co w szczególności pragnie Pani przekazać tym młodym ludziom, którzy przecież zostaną kolejnym pokoleniem artystów grających na gitarze klasycznej?

Przed wszystkim staram się pomóc im w zrozumieniu muzyki. Staram się rozbudzić ich ciekawość, zachęcić do dociekliwości, poszukiwań, zgłębiania języka muzyki poprzez sięganie do słowników, encyklopedii, podręczników harmonii i traktatów muzycznych. Analizujemy, dlaczego kompozytor w danym miejscu użył właśnie takiego, a nie innego terminu muzycznego. Zwracamy uwagę na historyczny kontekst dzieła muzycznego, i to nie tylko w pejzażu muzycznym danej epoki, ale również na tle innych dziedzin sztuki, kultury, a także uwarunkowań historycznych. Staram się rozbudzić w moich studentach poczucie słyszenia przestrzennego, a także wysłyszenia innych barw instrumentalnych. Pozwala to rozwinąć intuicyjnie zmiany charakteru poszczególnych części utworu, a także nadaje interpretacji większą wyrazistość.

Jest Pani wziętym pedagogiem, często zapraszany

do prowadzenia kursów mistrzowskich. Czy wyklada Pani również w Europie?

Bardzo lubię pracę z utalentowaną młodzieżą. Jeśli zatem otrzymuję propozycje prowadzenia kursów mistrzowskich, z chęcią je przyjmuję.

W Polsce jest Pani po raz drugi. Czy polska publiczność w jakiś sposób zapadnie Pani w pamięć?

Moje koncerty zostały przyjęte bardzo serdecznie, o czym świadczą choćby tylko owacje na stojąco. Uważam, że publiczność w Polsce zna się na muzyce i delectuje się każdym wykonanym utworem, nagradzając interpretację szczerym i spontanicznym aplauzem.

Gra Pani na gitarze, która oprócz tradycyjnych progów ma także dodatkowe - na gryfie. Umożliwiają one granie ćwierćtonów. Czy często się Pani nimi posługuje?

Wykonuję muzykę perską, której skale zawierają także ćwierćtony – stąd dodatkowe progi. Wiedząc o tym, i wykorzystując te możliwości mojej gitary, dwaj kompozytorzy napisali specjalnie dla mnie utwory, które włączyłam do mojej ostatniej płyty *Hemisphères*.

Gra Pani dużo muzyki współczesnej. Jak pracuje Pani nad nowymi utworami, a zwłaszcza tymi, które są Pani dedykowane?

Pracy nad nowym utworem poświęcam zawsze dużo czasu. W przypadku kompozytorów żyjących pomaga mi bardzo bezpośrednia praca czy współpraca z twórcą. Jeśli nie mam takiej możliwości, wysyłam nagranie z prośbą o wszystkie uwagi i sugestie odnośnie interpretacji i ewentualnych jej zmian. Pracujemy aż do momentu, gdy kompozytor jest usatysfakcjonowany.

Wśród nagranych przez Panią płyt znajdują się również „Caprichos de Goya” Mario Castelnuovo-Tedesco. Jest Pani pierwszą osobą, która dokonała rejestracji całego tego cyklu, składającego się z 24 utworów, nie należących bynajmniej do łatwych. Ile czasu zajęła Pani praca nad całością?

Pracowałam nad tym cyklem około pięciu lat. Stanowił on część mojej pracy doktorskiej. Napisałam również na jego temat liczne artykuły, które zosta-

ły opublikowane w prasie specjalistycznej w Stanach Zjednoczonych, we Włoszech oraz w Niemczech. Właśnie dlatego, że nie istniały dotychczas żadne nagrania tego cyklu, starałam się wniknąć jak najgłębiej w intencje kompozytora, zrozumieć pokrewieństwo między grafikami Goyi a zainspirowanymi nimi utworami. Przystudiowałam malarstwo Goyi, jego widzenie świata i jego tra-

cji tej jakże wspaniałej i poruszającej muzyki.

Ma Pani na swoim koncie już kilka wydanych płyt. Która z nich jest Pani najbliższa?

Wszystkie płyty są kroniką życia oraz kolejnymi etapami mojego artystycznego rozwoju. Za każdym razem bardzo starannie dobieram programy, które pragnę zarejestrować, starając się zawsze odkryć coś nowego. Unikam nagrywania repertuaru już osłuchanego i wielokrotnie utwalonego na płytach przez innych artystów. Gdybym jednak miała konieczność wybierać, wybrałabym ostatnią.

Miałem przyjemność słuchania Pani recitali. Niewątpliwie jednak nie ogranicza się Pani do grania solowego.

Mam w repertuarze koncerty Rodriga, Ponce'a, Castelnuovo-Tedesco, Dodgsona, Vivaldiego, kwintety Boccheriniego, tria oraz duety Paganiniego. Występowałam również ze śpiewakami czy flecistami. Granie zespołowe to wspaniały rodzaj muzykowania.

Współpracuje Pani także z wydawnictwem Mel Bay Publications, gdzie wydane zostały opracowane przez Panią perskie ballady ludowe. A nad czym Pani pracuje obecnie?

Kończę pracę nad podręcznikiem metodycznym nauki gry na gitarze, a także nad dwiema płytami DVD. Jedna z nich będzie zawierać interpretację utworów, druga ma charakter pedagogiczny.

Ostatni Pani recital, zamykający VIII Międzynarodowy Gliwicki Festiwal Gitarowy zakończył się ogromnym sukcesem, owacją na stojąco i licznymi bisami. Czy w związku z tym planuje Pani powrócić do nas z kolejnymi koncertami?

Trudno mi w tej chwili przewidzieć, kiedy po raz kolejny będę miała przyjemność występować dla polskiej publiczności. Istotnie, odbyłam pierwsze wstępne rozmowy dotyczące moich ewentualnych powrotów do Polski, ale na razie zbyt wcześnie, by mówić o tym w jakikolwiek wiążący sposób.

Dziękuję za rozmowę i życzę kolejnych koncertów w Polsce.

rozmawiał: Gerard Drozd



Lily Afshar

giczne przeciwieństwo życia. Uważam, że cała owa dogłębna analiza artystyczna była konieczna, by jak najbardziej właściwie odczytać, przeniknąć, zinterpretować i wreszcie dokonać światowej rejestra-

W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (4) Słoneczne południe i wichry północy

Robert Majewski



Jean Sibelius
karykatura z 1904 r.

Rok 1900 Jean Sibelius i Aino przywitani z trójką dzieci. Niestety, niecałe półtora miesiąca później, 12 lutego, zmarła na tyfus ich najmłodsza córka Kirsti. Oboje rodzice boleśnie to przeżyli. Aino popadła w głęboką depresję, a Jean topił smutki w whisky. Jego problemy z alkoholem zaczęły już wtedy przybierać niebezpieczne rozmiary. Jednakże, ani alkohol, ani nastroj żałoby nie przeszkodziły mu w pracy. Atmosfera domu rodzinnego odbiła się na tematyce i charakterze jego ówczesnych kompozycji. Z tego okresu pochodzi *Fantazja na wiolonczelę i fortepian* (później określana mianem *Malinconia*) oraz kompozycja choralna *Sandels*, która otrzymała nagrodę w konkursie na kompozycję przeznaczoną dla chóru Muntra Musikanter.

października 1900 r. i pozostała tam przez kilka miesięcy, aż do końca stycznia. Podczas pobytu w Berlinie Sibelius roztrwonił wszystkie pieniądze. W swoim pamiętniku Aino skomentowała ostrymi słowami niewątpliwy talent jej męża w marnotrawieniu finansów. Sibelius pożyczł dodatkowe pieniądze i familia w końcu dotarła do włoskiego miasta Rapallo, leżącego na śródziemnomorskim wybrzeżu w pobliżu Genui. W Rapallo kompozytor naszkicował kilka nowych pomysłów. W tym czasie Ruth, druga córka Jeana i Aino, poważnie zachorowała – podobnie jak jej zmarła siostra – na tyfus. Rodzice bali się, że stracą kolejne dziecko. Na szczęście Ruth zwalczyła chorobę i trawiącą ją przez kilka dni czterdziestostopniową gorączkę. Traumatyczne wydarzenia doprowadziły do poważ-

Europejskie tournée orkiestry Kajanus, grającej *Finlandię* i *Symfonię*, przysporzyło Sibeliusowi sławy, a jego muzyce uznania wśród publiczności i krytyków. Koncerty w Berlinie, Paryżu i innych miastach stały się pretekstem w jego międzynarodowej karierze. Sibelius wrócił do ojczyzny usatysfakcjonowany, jednak śmierć Kirsti wciąż odciskała swoje piętno na atmosferze panującej w rodzinnym domu. Zapewne z tego powodu kompozytor z radością przyjął propozycję Axela Carpelana sfinansowania jemu, Aino i ich córkom podróży do Włoch. W tym celu przyjął od przyjaciela 5 000 marek, co dziś stanowi równowartość ok. 17 000 Euro. Zdaniem Carpelana „muzyczna ekspresja Sibeliusa potrzebowała klasycznej śródziemnomorskiej lekkości”.

Rodzina wyjechała do Berlina pod koniec października 1900 r. i pozostała tam przez kilka miesięcy, aż do końca stycznia. Podczas pobytu w Berlinie Sibelius roztrwonił wszystkie pieniądze. W swoim pamiętniku Aino skomentowała ostrymi słowami niewątpliwy talent jej męża w marnotrawieniu finansów. Sibelius pożyczł dodatkowe pieniądze i familia w końcu dotarła do włoskiego miasta Rapallo, leżącego na śródziemnomorskim wybrzeżu w pobliżu Genui. W Rapallo kompozytor naszkicował kilka nowych pomysłów. W tym czasie Ruth, druga córka Jeana i Aino, poważnie zachorowała – podobnie jak jej zmarła siostra – na tyfus. Rodzice bali się, że stracą kolejne dziecko. Na szczęście Ruth zwalczyła chorobę i trawiącą ją przez kilka dni czterdziestostopniową gorączkę. Traumatyczne wydarzenia doprowadziły do poważ-

nego kryzysu małżeńskiego, więc Sibelius opuścił Rapallo i udał się do Rzymu. W trakcie eskapady jego szkicownik wypełnił się kolejnymi tematami do *Córki Pohjoli* oraz poematu *Nocna podróż i wschód słońca*. Po powrocie kompozytor zabrał rodzinę do Florencji, by zwiedzić słynną Galerię Uffizi. W trakcie pobytu w jego głowie pojawił się pomysł stworzenia poematu symfonicznego, do programu opartego na *Boskiej komedii* Dantego. Powstał nawet szkic melodii, która później stała się drugim tematem wolnej części *II Symfonii*. Ow fragment otrzymał tytuł *Chrystus*.

Do domu powrócili w maju 1901 r., jednak tam oczekiwała Sibeliusa kolejna podróż. Kompozytor został poproszony, by na początku czerwca, podczas festiwalu Allgemeiner Deutscher Musikverein w Heidelbergu, zadyrygował *Łabędziem z Tuoneli* i *Powrotem Lemminkäinena*. Koncert potwierdził entuzjastyczny stosunek Niemców do jego muzyki. Po powrocie do kraju kompozytor oddał się całkowicie tworzeniu nowej symfonii, porzucając pomysł tworzenia poematu symfonicznego wg Dantego.

II Symfonia

Symfonia została praktycznie ukończona w listopadzie, ale Sibelius nie był do końca z niej zadowolony. Różnorakie przeróbki ostatecznie opóźniły premierę, do której doszło 8 marca 1902 r. Orkiestrę poprowadził sam kompozytor. W trakcie koncertu wykonano także dwie inne nowe kompozycje – *Uwerturę a-moll* i *Impromptu* na głosy żeńskie i orkiestrę. Koncert powtórzono jeszcze trzykrotnie 10, 14 i 16 marca – za każdym razem sprzedając wszystkie bilety. Sibelius zadedykował *II Symfonię* swojemu przyjacielowi Axelowi Carpelanowi.

Po premierze, w szwedzkojęzycznym dzienniku Hufvudstadsbladet, ukazał się artykuł Roberta Kajanus, w którym autor przedstawił dzieło, jako symbol fińskiego oporu przed rosyjską dominacją. Myśl Kajanus była później podtrzymywana przez znanych wielbicieli muzyki Sibeliusa, jak choćby dyrygenta Georga Schéevöigta, czy muzykologa Ilmari Krohna, a ostatnio nawet przez Osomo Vänskä. Natomiast sam Sibelius zdecydowanie odrzucał tę ideę. Zważywszy na okoliczności powstania dzieła, rzeczywiście trudno jest zaakceptować nacjonalistyczną wymowę przypisywaną tej kompozycji.

II Symfonia D-dur jest dziełem daleko bardziej dojrzałym niż *Pierwsza*. Wpływy słowiańskie – czy wręcz rosyjskie – są tu mniej widoczne i zastąpione zostały przez późnoromantyczną emocjonalność i zauważalną klasyczną lekkość tematów.

Konstrukcja pierwszej części (*Allegretto*) uznawana jest za allegro sonatowe. Niemniej jednak, liczne analizy struktury tej części różnią się od siebie. Robert Layton pisze, że „budujące [pierwszą część] muzyczne idee wypływają jedne z drugich i mają wspólny rdzeń, jednocześnie, gdy przyrzeć im się dokładniej, relacje między nimi stają się bardziej ulotne i trudniejsze do zdefiniowania”.

Oba główne tematy znacząco różnią się od siebie i powracają w kolejnych częściach. Pierwszy, to delikatna i śpiewna melodia, oparta na trzydziętkowej figurze melodycznej, progresywnie wstępującej ku górze. Ów motyw, wzorem sola kłarnetu ze wstępu do *I Symfonii*, pełni tu rolę formotwórczą. Wchodzące chwilę później instrumenty dęte drewniane odpowiadają pastoralną melodią. Światło słoneczne południa, w którym skąpany jest początek pierwszej części, wkrótce zostaje zmiecione przez lodowate wichry północy. Nowy, nerwowy temat – także prowadzony przez drewno – zakłóca nieco ów spokój. Jednakże dopiero dalsze fragmenty *Allegretta*, to wzburzenie narastające szerokim *crescendo*. Pomysłowość, z jaką oba tematy zostały połączone jest doskonałą ilustracją słów Sibeliusa, które padły w rozmowie z Gustawem Mahlerem. Kompozytor odniósł się wówczas do „głębokiej logiki, która

tworzy wewnętrzny związek między wszystkimi motywami”. W konsekwencji, materiał tematyczny otrzymuje dramatyczną manifestację i ostatecznie zostaje zaprezentowany w mistrzowskiej syntezie. Końcowy fragment tej części to powrót do idyllicznej atmosfery znanej z początku symfonii.

Część drugą rozpoczynają zaskakujące pasaże pizzicato kontrabasów i wiolonczel. Sir Thomas Beecham określił je mianem „tasiemców wijących się w niskich rejestrach orkiestry”. Podobnie jak dzieje się to w przypadku kilku innych kompozycji (np. *Nocna podróż i wschód słońca*), Sibelius opóźnia tu pojawienie się pierwszego tematu. Ten pojawia się ostatecznie w oktawach fagotów i przybiera groźny kształt „Śmierci”. Temperatura utworu rośnie, a postrzępiony motyw skrzypiec nieoczekiwanie przekształca się w drugi, eteryczny w swoim charakterze temat. Ów motyw został nazwany przez kompozytora określeniem „Chrystus”. I chociaż symfonia nie jest dziełem programowym, można pokusić się o stwierdzenie, że temat „Chrystusa” został przygotowany, by stoczyć dramatyczną walkę ze „Śmiercią”. I tak jest w rzeczywistości. Dwie główne melodie toczą bitwę do samego końca *Andante, ma rabato*, kiedy to słyca pozorny tryumf śmierci. W pewnym sensie jest to też walka między śmiercią i zbawieniem. Zmagania obu tematów kończą dwa uderzenia pizzicato, podobnie jak dzieje się to w pierwszej i ostatniej części *I Symfonii*.

Część trzecią (*Vivacissimo*) budują

dwie kontrastujące ze sobą ogniwa – niesamowite w swoim rozpędzie scherzo i ujmujące prostotą trio. Oba odcinki pojawiają się dwukrotnie i są oddzielone od siebie pięciokrotnymi uderzeniami kottów. Trio rozpoczyna charakterystyczne dla stylu Sibeliusa solo oboju: kilkakrotnie powtarzany dźwięk, po którym następuje opadająca kwinta; całą frazę kończy triola. Veijo Murtomäki określił „Vivacissimo” mianem „jednego z najbardziej beethovenowskich fragmentów w twórczości Sibeliusa”.

Trzecią część kończy łącznik, a po nim, bez żadnej przerwy (*attacca*), rozlegają się pierwsze dźwięki *Finatu*. Główny temat otrzymał bohaterski charakter. Orkiestra brzmi niezwykle okazale, choć nie jest nazbyt rozbudowana. Ciemne barwy instrumentów dętych kontrastują z żywymi smyczkami i tryumfalnymi trąbkami i rogami. Drugi temat jest znacznie bardziej stonowany. Jego motyw – wprowadzany przez obój – według Aino Sibelius, został napisany ku pamięci jej siostry Elli Järnefelt, która popeniła samobójstwo. W tym fragmencie kompozytor zdaje się nadawać swojej muzyce sens religijny, który znika wraz z rozwojem symfonicznego idiomu *Finatu*. Przetworzenie zachwyca kontrastem i nieuchronnie doprowadza do potężnej kulminacji kodalnej.

II Symfonia, będąc swoistą syntezą klasycyzmu i romantyzmu, zapowiadała, że Sibelius pójdzie dalej tym tropem. Tak się jednak nie stało. Następną symfonią, to przykład koncentracji i zwięzłości, zarówno w formie, jak i w orkiestracji. 🎧

Przekonać do miłości: *Ecce cor meum*

Angelika Przeździęk

Kiedyś wraz z kolegami **K**wracaliśmy z koncertu. Była zima i padał śnieg. Nasz samochód wpadł w poślizg i stoczył się do rowu. Musieliśmy jakoś wrócić. Ktoś zapytał: „Co teraz robimy?”. A ktoś inny odpowiedział: „Zobaczysz, wszystko będzie dobrze, poradzimy sobie”. No i stało się: pojawiła się laweta, na którą zapakowaliśmy nasz samochód, a sami wtoczyliśmy się do szoferki. To doskonale obrazuje naszą filozofię: wiarę w szczęśliwy przypadek. Właśnie to chciałem przekazać w swoim oratorium.



Paul McCartney
fot. EMI Classics

„Praca nad oratorium była niezwykłym doświadczeniem i nauką dla mnie. Ja przecież poza kilkoma lekcjami gry na fortepianie w dzieciństwie nigdy nie uczyłem się kompozycji czy notacji. Ale tutaj także wielką rolę odegrał szczęśliwy zbieg okoliczności. Myślę, że zawsze podświadomie chciałem napisać taki utwór. Oczywiście wierzę w proces twórczy, nie wszystko przecież jest kwestią przypadku. We wszystkim co robię, można mnie rozpoznać, czy tego chcę czy nie. Komponowanie to dla mnie coś mistycznego” – opowiada Paul McCartney.

Był zimny mrocowy dzień. Na ulicy przy londyńskiej stacji metra St John's Wood leżał jeszcze śnieg. Na Abbey Road tłumy turystów robiły sobie zdjęcia. Niedaleko mieści się studio nr 1, gdzie zbrali się pierwsi wykonawcy nowego oratorium Paula McCartneya. Nagranie ma się zacząć za 10 minut, ale na piętrze chórzyci z Oxford i Cambridge ciągle jeszcze grają w karty, słuchają iPodów i przeglądają The Guardian. Jeden z nich zostawił otwartą gazetę, w której czytamy „Stany Zjednoczone przypuściły największy atak powietrzny na Irak od 2003 r.”. „Pokój i miłość są naszą prawdziwą naturą, miłość jest wszędzie”. Kilka godzin później chórzyci nadal ćwiczą linie melodyczne, powtarzając fragmenty kilkanaście razy. Nagrywanie pojedynczych głosów jest zjawiskiem powszechnym w muzyce rozrywkowej a mało używanym w muzyce klasycznej, chociaż oczywiście dopuszczalnym. McCartney instruuje: „To musi być jasne i lśniące. Wyobraźcie sobie, że jesteście tygrysami w klatce” – eksytcuje się i naśladuje dumnie chodzące po klatce zwierzę. *Ecce cor meum* muzyk tworzył ponad 8 lat. To najdłuższy pisany utwór, który wyszedł spod jego pióra. Idea stworzenia tego dzieła wyszła od Anthony'ego Smitha, który w latach 1998-2005 był prezydentem Magdalen College w Oxfordzie. Zamówił u McCartneya utwór na uroczystość inauguracji nowej sali koncertowej. Jego marzeniem była kompozycja, która może być wykonywana przez młodych ludzi na całym świecie – coś na wzór *Mesjasza* Haendla.

Po pierwszym zdziwieniu „Dlaczego właśnie ja?”, McCartney entuzjastycznie podszedł do pomysłu. „Pomyślałem, że to bardzo ciekawe, że przecież dają mi dużo swobody, i nie muszę się do nikogo dostosowywać”. Paul wraz z Lindą odwiedzili Magdalen College uczestnicząc w kilku nabożeństwach, podczas których mogli usłyszeć tamtejszy chór. McCartney tym samym musiał się zmierzyć z ponad 500. letnią tradycją angielskiej muzyki chóralnej: od tudorskich polifonistów, po współczesnych kompozytorów takich jak: Tavener czy kierownik tego zespołu Bill Ives (ten ostatni współpracował z McCartneyem będąc wcześniej członkiem King's Singers podczas pracy nad utworem *Frog Chorus* z singla *We All Stand Together*). Dzięki współpracy z Johnem Harlem, *Ecce cor meum* miało już swój zarys w kwietniu 1998 r., kiedy

Linda zmarła na raka. I choć praca nad oratorium zwolniła nieco tempa, to jeszcze w listopadzie tego samego roku McCartney po raz kolejny odwiedził Magdalen College podczas Święta Wszystkich Świętych, uczestnicząc w dorocznym nabożeństwie. Trzy lata później pierwsza wersja utworu była gotowa do wykonania. Premiera odbyła się w kaplicy Magdalen College, a następnie w Sheldonian Theatre w Oxfordzie. Dlaczego pierwsza wersja? „Komponuję na syntezatorze, na którym instrumenty brzmią zupełnie inaczej. Mogę używać tego, co akurat chcę. Ale na przykład skrzypce brzmią zupełnie inaczej na tym instrumentcie niż w rzeczywistości, zdecydowanie gorzej. Dlatego początkowo nie używałem zbyt wielu partii smyczkowych, podczas gdy w rzeczywistości brzmią one o wiele lepiej. Zupełnie inaczej jest z obojem, który na syntezatorze brzmi absolutnie wyjątkowo, dlatego miał tak rozbudowaną partię solową. Ostatecznie musiałem jednak wiele zmienić, jeszcze przed wykonaniem tej kompozycji w teatrze. Nie mając dyrygenckiego doświadczenia, nie zdawałem sobie sprawy, że dzieci nie są w stanie utrzymać długich pasażów, nie mają tyle siły i wytrzymałości. Przed wykonaniem w Sheldonian Theatre wykonawcy mieli problem w jednym fragmencie: sopran nie mogły przejść z jednej części do drugiej. Ja komponowałem to na syntezatorze, i wszystko brzmiało dobrze, jednak na żywo nie zdążyło do egzaminu. Musiałem ten fragment przekomponować i olbrzymią część chóralną przenieść do orkiestry. Gdybym natrafił na taki problem w piosenkach Beatlesów, wiedziałbym co zrobić, ale to zupełnie inna muzyka”. John Harle, producent i współpracownik McCartneya, mówi: „W *Ecce cor meum* słychać autentyczny liryzm Paula, i jest to prawdziwy utwór koncertowy. Myślę, że to otworzyło nową drogę dla niego”.

Mając świadomość wielkiej tradycji muzycznej, McCartney stworzył dzieło, wpisujące się w historię angielskiej muzyki chóralnej. Poza tym wplótł w nie kilka przepięknych fraz, wykorzystując swój niezwykle zmysł melodyczny. „Nigdy nie miałem problemu z pisaniem melodii. Mogłem usiąść gdziekolwiek i napisać jedną czy drugą. Ta umiejętność jak widać w końcu przywiodła mnie do klasyki, i cieszę się, że mogłem to wykorzystać w tym rodzaju muzyki. I nie chodzi tu o wykorzystywanie melodii Beatlesów, tylko o to, że bym był widoczny także w tym, co teraz napisałem”.



Paul McCartney
fot. EMI Classics

Pomysłów na tekst było wiele, jednak żaden do końca nie przypadł McCartneyowi do gustu do czasu, gdy uczestniczył w koncercie muzyki chóralnej Tavenera w Kościele Św. Ignacego Lloyola w Nowym Jorku. „Rozejrzałem się po wnętrzu i ujrzałem krzyż, a pod nim napis *Ecce cor meum*. Uczyłem się łaciny w szkole, ten język zawsze mi się podobał, wiedziałem więc,



co oznacza to zdanie. Zacząłem się zastanawiać, co ono oznacza dla mnie. *Pozwól mi powiedzieć co czuję*". W ten sposób oratorium stało się niejako rodzajem spowiedzi McCartneya: nie religijnej, ale duchowej. „Każda religia wywołuje określone obrazy i wyobrażenia, a potem słyszymy: »mój Bóg jest lepszy niż twój«. Ta religia, która jest mi bliska, ma przecież wiele trudnych kwe-

stii, jest w niej i gniew i kara, i grzech pierworodny. Ale nie zamienię Boga na Allaha. Myślę, że każdy bóg jest tak samo dobry. Jestem osobą religijną i nie ukrywam tego. Wcześniej takie duchowe przeżycia miałem z piosenką *Let it be*, która stała się quasi-religijnym utworem, chociaż przy jej komponowaniu nawet nie pomyślałem o takim kontekście: Maria opisuje moją matkę, a nie Dziewicę Marię”.

Prosty zaśpiew rozpoczynający *Ecce cor meum* od razu nasuwa na myśl religijny charakter całej kompozycji. Sopran intonują słowa, które są mottem całego dzieła *Lead us to love... Teach us how to find our love (Prowadź nas ku miłości... Pokaż nam jak znaleźć twoją miłość)*. Perkusja wybija rytm, wprowadzając zdecydowany nastrój, a chór prosi o *new words for love (nowe słowa miłości)*, natomiast sopran powtarzają po łacinie motto utworu sugerując, że prawdziwy akt poznania jest jeden. Usilna prośba kończy I część kompozycji, po czym następuje konsolacyjna *Gratia*, z klasyczną McCartneyowską melodią *We may find a trace (Znaleźliśmy drogę)*. Melodia ta rozwija się, ekstatycznie kończąc tę część. Wcześniej jednak wszystkie linie i kontrapunkty zabierają nas w „magiczną podróż mistyczną” odwołując się do „szlachetnego życia”. Po *Interludium – Musica* prowadzi nas drogą „z ciemności ku światłu”, stopniowo wzmagając się i nabierając pewności siebie. Basy intonują nowy temat *Here in the heart of your song (Tu w sercu jest moja pieśń)* i jego wariację *Here in the light of your sweet song (W świetle twojej słodkiej pieśni)*. Właśnie tutaj jest ukryte serce dzieła. Hymniczny charakter melodii broni się sam *Behold this heart of mine – Ecce cor meum*. Jak mówi kompozytor: „Chcę zostawić po sobie muzykę. Nie jestem w stanie opowiedzieć ci wszystkiego co czuję, ale mam nadzieję, że jak posłuchasz tego co napisałem, to będziesz wiedział co wtedy czułem. Wszystko co chcę powiedzieć mogą przekazać nuty”. Trzecia część jest rodzajem pastoralnej elegii, interludium, w którym obój i smyczki chwytają za serce wraz z towarzyszącym

im chórem. Słychać w tym fragmencie żal za Lindą. „Obój jest tu nadzwyczaj smutny. Jest w tym jakiś rodzaj misterium. Tutaj nie ma słów. Dlatego zamiast nich użyłem muzyki”. A John Harle dodaje: „Żal po Lindzie przepętnia cały utwór”.

Po wybuchowym finale III części następuje *Ecce*, w której „słowa stają się ciałem”: *Here in my music I show you*

my hart (W mojej muzyce pokazuję moje serce). Nieregularny, swingujący rytm partii chóralnej i smyczków wprowadza element muzyki country do poważnego oratorium. Kompozytor w tym fragmencie zbliża się do amerykańskich minimalistów, szczególnie w rytmice, która jest w nieustającym pędzie. Nagle z tej dziwnej pogoni wyrwa nas kadencja organów, które przenoszą nas w świat francuskiej muzyki Poulenc’a, łączącej w szczególny sposób świat sacrum i profanum. Chór powraca do swingującego tematu, ale połączonego z szerokimi melodiami quasi-chorałowymi, a sopran dwiema intonując *Ecce cor meum, Behold my heart*.

Utwór u McCartneya zamówiony był na długo przed oficjalnym otwarciem sali koncertowej. Sam pomysłodawca nawet przez chwilę nie wątpił w swoją intuicję: „Chcę myśleć o tym, jako o kolejnym kroku na drodze rozwoju angielskiej muzyki chóralnej. Mam nadzieję, że Paul będzie nadal podążać tą drogą”. Warto w tym miejscu przypomnieć „klasyczne” kompozycje ex-Beatlesa. W 1990 r. skomponował na zamówienie Royal Philharmonic Society *The Liverpool Oratorio* – pierwsze dużych rozmiarów dzieło orkiestrowe. Utwór ten odniósł spektakularny sukces, był wykonywany ponad 100 razy w 20 krajach od czasu swojej premiery w 1991 r. Nagranie przez wiele tygodni utrzymywało się w czołówce list przebojów w Stanach Zjednoczonych i Europie. W 1995 r. (w 30. rocznicę napisania piosenki *Yesterday*) McCartney stworzył swoje drugie klasyczne dzieło: *A Lear* na fortepian solo, które miało swoją premierę w St James’ Palace w obecności Księżnej Walii. Klasyczna forma miała swoją kontynuację w kolejnym utworze McCartneya – poemacie symfonicznym *Standing Stone*, napisanym na zamówienie EMI Records z okazji 100. lecia wytwórni. Dzieło to zostało nagrane w legendarnym Abbey Road Studio, pod kierunkiem Lawrence’a Foster’a przez London Symphony Orchestra. Światowa premiera tej kompozycji miała miejsce w Royal Albert Hall w październiku 1997 r. Publiczność przyjęła dzieło 10. minutową owacją na stojąco, a nagranie wspięło się na pierwsze miejsce list przebojów muzyki poważnej zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i Wielkiej Brytanii. W 1999 r. ukazał się trzeci album wydany przez EMI Classic z kompozycjami McCartneya zatytułowany *Working Classical*. Zgromadzono na nim orkiestrowe i kameralne utwory kompozytora, wśród nich trzy nowe, krótkie kompozycje: *Aleaf, Spiral* i *Tuesday*. Rok później do katalogu swoich dzieł dodał utwór *Nova*, który znalazł się na krążku *A Garland for Linda*, wśród innych kompozycji chóralnych współczesnych twórców angielskich: Johna Tavernera, Judith Bingham, Johna Rottera i innych. 🎧

Na podstawie materiałów własnych i EMI Classic.

Role spódniczkowe, czyli „en travesti” w męskim wydaniu

Lesław Czaplński

Role spodenkowe, czyli z francuska nazywane „en travesti”, to odtwarzane przez kobiety postacie młodzieńców (np. mozartowski Cherubin, rossiniowski Tankred, a w bliższych nam czasach Oktawian z *Kawalera srebrnej róży* Ryszarda Straussa). We Włoszech wykonawczyźnie tych partii nosiły miano „primo musico”. Pominę tu fenomen kastratów, śpiewających co prawda wysokimi głosami, ale role męskich herosów, wtórnie odziedziczone przez śpiewaczkę, gdy ci pierwsi zniknęli ze scen operowych z końcem XVIII w.

Role spódniczkowe na zasadzie analogii dotyczą więc postaci kobiecych, uosabianych przez mężczyzn, posługujących się wszakże własnymi rejestrami wokalnymi. W teatrach tradycyjnych, wywodzących się z obrzędów religijnych (antyczna tragedia grecka, perskie misteria szyckie ta'zije, hinduski dramat taneczny kathakali, chińskie widowiska jingju, łączące śpiew, taniec i akrobację, a w Europie lepiej znane jako „opera pekińska”, japońskie teatry nô i kabuki, wreszcie chrześcijański dramat liturgiczny i angielski teatr elżbietański, w tym prowadzony przez Shakespeare'a Globe), powszechną było praktyką wyłączne obsadzanie mężczyzn, również w rolach kobiecych (w japońskim kabuki specjalizujących się w tym emploi artystę nazywano onnagata). Wszelako w operach, stanowiących w zamierzeniu inicjującą je florenckiej Cameraty próbę wskrzeszenia starożytniej tragedii w oparciu o wyobrażenia jakimi wtedy rozporządzano, od początku występowały śpiewaczki. Aliści w siedemnastowiecznej operze weneckiej pojawiła się konwencja powierzenia tenorom drugoplanowych ról zaawansowanych wiekiem komicznych postaci kobiecych. W *Statirze, perskiej księżniczce* Francesco Cavallego z 1655 r. jest to dawna piastunka tytułowej bohaterki – Elissena – kobieta w podeszłym wieku i o bogatej przeszłości. Przywołując wspomnienie zaznanych niegdyś rozkoszy z ogrodnikiem, cynicznie doradza swej pani, aby nie miała skrupułów, lecz póki czas korzystala z młodości i nie rezygnowała z okazji do pocieszenia się w trakcie rozłąki z ukochanym. Dwuznaczność obsadzenia tej roli przez mężczyznę dochodzi szczególnie do głosu w scenie przesmiewczych umizgów ze strony Eurilla, młodzieńczego paza księżniczki. Z podobnym komizmem sytuacyjnym mamy do czynienia w przypadku o cztery lata wcześniejszej *Calisto* tego samego kompozytora, kiedy mały Satyr napastuje

podstarzałą nimfę Linfeę, która pod wpływem sentymentalnych wdychań młodego pasterza Eudymiona do jej pani – Diany – również zapragnęła zasmakować w cielesnych uciechach. Od tej pory bezskutecznie prześladowuje nieszczęsnego adoratora bogini. W operze tej nie brak zresztą innych wątków erotycznych o perwersyjnym zabarwieniu jak namiętność tytułowej bohaterki do Diany, co wykorzystuje Jowisz, przybierając jej postać, aby tym sposobem uwieść Calisto, przy czym staje się zarazem przedmiotem adoracji ze strony także zwiedzonego takim pozorem Eudymiona. Pod względem muzycznym lubieżne zapęły Elisseny i Linfei przybierają formę utrzymanych w skocznym rytmie mezz'arii. W dobie przywracania barokowej twórczości do repertuaru w omawianym *emploi* zasłynął szwajcarski tenor Hugues Adhémar Cuénod.

Na grunt francuski praktykę tę przeschęcił pochodzący z Włoch Jean-Baptiste Lully, przy czym dotyczyło to głównie postaci, mających budzić grozę, jak Meduza w *Perseuszu* z 1682 r., bądź alegorycznych, czego przykładem jest Nienawiść w *Armidzie*, przybierająca na wezwanie tytułowej bohaterki w otoczeniu męskiego chóru, by ukarać Rinalda, obojętnego na wdzięki pięknej czarodziejki. Gdy w ostatniej chwili tamta rezygnuje z zemsty, Nienawiść w brawurowej arii zarzeka się więcej nie interweniować w ziemskie awantury miłosne.

Podobnie postępował Jean-Philippe Rameau w odniesieniu do postaci o męskim charakterze, jak w przypadku bogini wojny Bellony z prologu do *Wykwintnych Indii (Les Indes galantes)*, w którym zachęca ona młodych Francuzów, Hiszpanów, Włochów i Polaków do zaprawiania się w żołnierskim rzemiośle i wykazania w ten sposób swych rycerskich przymiotów. Stosownie do dziedziny, nad którą sprawuje pieczę, śpiewa basem. W *Paladynach* z 1760 r. jest to natomiast dobra wróżka Manto, pomagająca parze młodych kochanków pokrzyżować plany opiekuna dziewczyny, który sam pragnie się z nią ożenić. Za sprawą czarów unieszkodliwia srogiego strażnika, w cudowny sposób przemienia zamek, w którym skryli się młodzi, w chiński pałac, wreszcie sama uwodzi podstarzałego zalotnika, przybierając postać mauretańskiej niewolnicy, czym do reszty kompromituje go jako pretendenta do ręki wychowawicy, która już bez przeszkód może złączyć się ze swym ukochanym.

O ile wszystkie dotychczasowe przykłady odnoszą się do postaci drugoplanowych, to we wcześniejszej o piętnaście lat *Platei* rzecz dotyczyła tytułowej bohaterki. Tym razem nie jest ona w podeszłym wieku, lecz pozbawioną krzty urody nimfą błotną, cynicznie wykorzystaną przez Jowisza i Merkurego w ich intrydze przeciw zazdrosnej Junonie, która, gdy przekona się kto w istocie jest rzekomą wybranką jej męża, wyzbędzie się ostatecznie swych bezpodstawnych podejrzeń. W wykpieniu nieświadomej niczego nimfy zawiera się znaczna doza okrucieństwa, a w fakcie, że prapremiera 31 III 1745 r. w Wersalu uświetniali zaślubiny delfina Ludwika (pierworodnego syna Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej) z hiszpańską księżniczką Marią Teresą (niebawem zmarłą), dopatrywano się niezbyt stosownej aluzji do aparycji tej ostatniej (choć według Jana Baszkiewiczza miała być piękną, a szpetota ponoć charakteryzowała następną żonę Ludwika – Marię Józefinę Saską, z którą miał syna, przysłego Ludwika XVI – „Ludwik XVI” 1985, s. 7).

Przy całej swej wirtuozerii partia Platei posiada wyraźnie parodystyczny rys, eksponowany przez towarzyszący jej chór żab, jakby żywcem przeniesiony z komedii Arystofanesa i odwołujący się do efektów onomatopeicznych, pojawiających się również w śpiewie samej nimfy, chociażby w imitacji śmiechu w II akcie. To także nienaturalnie odległe przesłoki interwałów w linii głosu, zastosowane później w podobnym celu przez Mozarta w arii Fjordiligi *Come scoglio* w *Così fan tutte*.

We Francji, gdzie nie było przyjęte angażowanie kastratów, wykonawcy ról kobiecych posługiwali się zazwyczaj najwyższą naturalną odmianą głosu męskiego – kontratenorem (fr. haute-contre). W Plateę po raz pierwszy wcielił się Pierre de Jelyotte, obdarzony fenomenalnymi warunkami wokalnymi, pozwalającymi mu bez trudu sięgać do najwyższych dźwięków i pokonywać wspomniane odległości pomiędzy nimi. Jego następcą – Jean Pierre Pilot – udzielił z kolei żywota scenicznego wróżce Manto. W dobie renesansu muzyki barokowej niezrównanym interpretatorem Platei pozostawał przez długi czas Michel Sénéchal, po raz pierwszy występujący w tej partii na festiwalu w Aix-en-Provence w 1956 r., a 5 lat później uczestniczący w pionierskim nagraniu tego dzieła.

Pierwiastki parodystyczne zdają się

łączyć *Plateę* z prawie o wiek późniejszymi *Stosownościami i niestosownościami teatralnymi* Gaetano Donizettiego, tyle że mitologiczne tło zostało w nich zastąpione przez rodzajowe realia obyczajowe z życia prowincjonalnej trupy operowej we Włoszech z początku XIX stulecia, zebranej na próbie przed występem w Rimini. Gdy druga solistka czuje się urażona powierzeniem partii w jej własnym mniemaniu zbyt skromnej, wzywa na pomoc swą matkę. Wtargnięcie tej śpiewającej... barytonem (sic!) megiery, uruchamia lawinę zabawnych sytuacji i perypetii. Na przykład po odejściu obrażonej primadonny Mamma Agata ofiaruje się ją zastąpić i na próbę wykonuje parafrazę niemiłosiernie kaleczoną pieśni Desdemony o wierzbie z *Otella* Rossiniego oraz dziwaczną cabalettę, naśladującą tę, jaką swego czasu dopisał do *Tankreda* Giuseppe Nicolini. W zależności od wersji (neapolitańskiej, jednoaktowej z mówionymi dialogami z 1827 r., mediolańskiej, dwuaktowej z recytatywami z 1831 r. czy wreszcie monachijskiej adaptacji z 1969 r.), w obliczu zagrożenia fiaskiem, albowiem miejscowy magistrat cofnął subwencję, zespół salwuje się ucieczką, bądź przeciwnie, mobilizuje się, a Mamma Agata zastawia swoją biżuterię i nie tylko śpiewa, ale i tańczy. Jej partia obejmuje śpiewane falsetem koloratury i wymaga głosu o znacznej rozpiętości. Nic dziwnego zatem, że uznana została za pierwszoplanową i we wspomnianej niemieckiej redakcji Horsta Georgesa i Karlheinz Gutheima *Viva la Mamma* uczyniono z bohaterki postać tytułową. Podczas prapremiery w Neapolu rolę tę wykonywał Gennaro Luzio, ale była ona jakby stworzona dla Antonia Tamburini, stynącego ze zřejnego posługiwania się falsetem, który przejął ją 4 lata później w Mediolanie. W rolach spódniczkowych w operetkach specjalizował się Léonce (właśc. Léon Geniot), śpiewak i komik z występującej w paryskim teatrzyku Bouffes-Parisiens trupy Offenbachowskiej, z upodobaniem wcielający się w postacie kobiece w utworach Jacquesa Offenbacha (pani Schabrauque w *Les deux pecheurs*, pani Poiratapée w *Mesdames de la Halle*, pani Balandare w *Salonie pana Wzdęckiego*, 1861) i Léo Delibesa (baronowa de Follembuche w *L'omelette à la Follembuche* i pani Petichon w *Deux vieilles gardes*). Podobnie postępował popularny w owym czasie parodysta amerykański Francis Leon (właśc. Glassey). Grał role kobiece, śpiewając falsetem, nie tylko w swoich przeróbkach istniejących oper jak *Lukrecja Borgia* czy *Trubadur*, ale i w operetkach Hervégo (np. Małgorzatka w *Małym Fauście*), Offenbacha (Ernestyna w *Salonie pana Wzdęckiego*) czy Suppégo (np. tytułowa Galatea oraz Limonia w *Dziesięciu dziewczętach w poszukiwaniu męża*).

Od dzieła Donizettiego datuje się tendencja do obniżania rejestru wokalnego partii kobiecych, wykonywanych przez mężczyzn. W fantastyczno-komicznej operze Szewc z *Delft* (1914) chorwackiego kompozytora Blagoje Bersy basem śpiewa Zła Wróżka jak przystało na postać przynoszącą bohaterom nieszczęście. Z kolei u Siergieja Prokofiewa w *Miłości do trzech pomarańczy* (1921) jest to – jak zaznaczono w partyturze – „ochryply bas”, należący do złowieszczej Kucharki, uzbrojonej w ogromną, śmiercionośną warząchew i strzegącej tytułowych, czarodziejskich owoców, lecz zarazem żywiącej słabość do kolorowych wstążek, dzięki czemu znajduje się sposób na odwrócenie jej uwagi. Natomiast w „śpiewanym balecie” Kurta Weilla *Siedem grzechów głównych* (1933) takim głosem charakteryzuje się postać Matki, której dwie córki, w celu zarobienia pieniędzy i polepszenia bytu swej niezamożnej rodziny z Luizjany, wyruszają w szeroki świat, gdzie czekają na nie liczne pokusy i pułapki – tytułowe grzechy. Po siedmiu latach powracają w rodzinne strony, by wieść skromne, lecz uczciwe życie. Sama postać Matki – poza rejestrem wokalnym – niczym specjalnym się nie wyróżnia. Basem śpiewała również Carryca w warszawskiej inscenizacji Krzysztofa Warlikowskie-



Acte
Préalable

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

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

Lider^o polskiej fonografii • Mecenas muzyki polskiej

^o Pod względem ilości nagrań premierowych muzyki polskiej, w tym polskiej muzyki współczesnej, nagrań premierowych żyjących kompozytorów polskich, promocji młodych artystów obecnych w katalogu.

go *Króla Ubu* Krzysztofa Pendereckiego w 1998 r., ale była to wyłącznie licencja reżysera, gdyż w oryginale występuję dwugłowy Car.

Jako ostatnim chciałbym się zająć przypadkiem Pomyłonej z operowej przypowieści Benjamin Brittena *Rzeka krzyczących ptaków* (*A Curlew river*, 1964). Stanowi ona próbę syntezy chrześcijańskiego dramatu liturgicznego (mnisi prowadzący pielgrzymów do grobu świętego) i starożytnego teatru nò, w którym główny aktor – shite – przedstawiał się przybyszom jako miejscowy i opowiadał im związaną z daną okolicą niezwykłą opowieść, której okazywał się na koniec bohaterem, najczęściej upiorem. U Brittena rola ta została rozdzielona pomiędzy trzy postacie: Przewoźnika przez rzekę, objaśniającego historię grobu, Pomyłoną, poszukującą porwanego przed rokiem syna, wreszcie głos tego ostatniego, zamordowanego i tu właśnie pochowanego, a teraz jako duch przemawiającego i uzdrawiającego swą nieszczęśliwą matkę. Poprzez obsadzenie Pomyłonej przez tenora, kompozytor nawiązał do średniowiecznej tradycji kościelnej angielskich falsecistów, wykonujących muzykę liturgiczną. Szczególnie przejmująco brzmi w tym ujęciu lament matki, dowiadującej się o okrutnym losie syna i tracącej tym samym wszelką nadzieję.

Na koniec pragnę wyrazić wdzięczność wobec pana Piotra Kamińskiego z Radia France Internationale, autora przewodnika *Mille et l'une opéra*, dzięki któremu zwróciłem uwagę na występowanie opisanego zjawiska w siedemnastowiecznej operze weneckiej, co zainspirowało mnie do przyjrzenia się tej problematyce także w innych epokach. 🍷

Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (1)

Wstęp

Maryla Renat

2 VIOLINO PRINCIPALE

Feliks Janiewicz V *Koncert skrzypcowy* (wyd. Paryż Pleyel, ok. 1804)

W historii muzyki przyjmuje się romantyzm jako epokę, która zrodziła miniaturę instrumentalną. Jak wiadomo krótkie utwory, często programowe, przynoszą epoki wcześniejsze (utwory klasycystów francuskich, bagatele Beethovena). Miały one zróżnicowany charakter ekspresyjny, czasem wirtuozowski, czasem liryczny lub sielankowy. Poprzez związek z liryką wokalną, romantyczną miniaturę określa się mianem liryki instrumentalnej, która „zacieśnia” zakres muzycznych typów ekspresji.

Miniatura instrumentalna posiada liczne odmiany. To typ utworu, który reprezentuje pełny wachlarz muzycznych charakterów, typów narracji, techniki instrumentalnej. Postać miniatury zależna była również od instrumentu, na który była przeznaczona. Miniatura skrzypcowa rozpowszechnia się, podobnie jak miniatura fortepianowa w dobie romantyzmu. Epoka rozwoju wirtuozostwa instrumentalnego, rozwoju wyrazowości we wszystkich swych odcieniach i niuansach znalazła w miniaturze wdzięczne pole prezentacji jednostkowych impulsów twórczych.

Niniejsze opracowanie przedstawia historię, postać i profile polskiej miniatury skrzypcowej na przestrzeni XIX i XX w.

utwory taneczne (częste), liryczne, programowe. Nie wchodzi w ten zakres kompozycje koncertowe bardziej rozbudowane, takie jak fantazje, wariacje, rondo czy też złożone z kilku dłuższych ogniw poematy taneczne (np. polonezy koncertowe Henryka Wieniawskiego).

Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej znaczone są nazwiskami twórców wybitnych, jak i pomniejszych, pozostających w dalszych szeregach w „kompozytorskiej branży”. Wielu z nich zapewniło sobie pamięć w praktyce muzycznej dzięki owym skrzypcowym drobiazgom. Często funkcjonują one tylko w praktyce pedagogicznej i okazjonalnie koncertowej (np. utwórki A. Andrzejewskiego czy M. Popławskiego). Twórczość tych kompozytorów zataczała zwykle szersze kręgi, obracała się także w większych formach. Pozostaje po dziś dzień w rękopisach i sporadycznych wydaniach, stanowiąc „milczący” dorobek. Na planie całej spuścizny w zakresie miniatur rysuje się również hierarchia popularności i to też w odniesieniu do poszczególnych twórców. Dla wielu z nich miniatura jako gatunek utworu pozostawała w nurcie ubocznym.

Powszechna w XIX w. praktyka, według której każdy wirtuoz estradowy był

jednocześnie kompozytorem lub co najmniej improwizatorem sprawiła, że funkcjonowała wówczas bardzo obszerna literatura koncertowa, najczęściej o charakterze wirtuozowskim bądź lirycznym. Zdecydowana większość tych utworów nie przetrwała do dziś. Wspominają o nich opracowania historyczne, głównie autorstwa Józefa Reissa, który tematyce skrzypcowej poświęcił kilka obszernych prac.

Miniatury skrzypcowe, zarówno w wieku XIX, jak i XX funkcjonują w dwóch nurtach:

1. twórczości oryginalnej;
2. transkrypcji skrzypcowych.

Pierwszy nurt nie wymaga bliższych objaśnień. Drugi – czyli transkrypcje, dawał niemniej bogaty zakres utworów. Przedmiotem skrzypcowych opracowań były utwory fortepianowe, orkiestrowe, wokalne, zwłaszcza pieśni. Pierwoczościami były zarówno kompozycje samodzielne, jak i części dzieł cyklicznych lub scenicznych, np. *Pieśń Rokszany*, *Taniec z Harnasi* Karola Szymanowskiego w transkrypcji Pawła Kochańskiego. Transkrypcje skrzypcowe przyczyniły się znacznie do popularyzacji takich dzieł. Znane są w dziejach literatury muzycznej przypadki, polegające na tym, że transkrypcja całkowicie wyparła z estrady oryginał. Tak jest np. ze słynną *Humoreską* Antoniego Dwořzaka, której wersja skrzypcowa całkowicie usunęła w cień fortepianowy pierwowzór.

Rozważania o polskiej miniaturze skrzypcowej XIX w. należałoby rozpocząć od wspomnienia postaci Feliksa Janiewicza (1762-1848), autora 5. koncertów skrzypcowych i drobnych utworów. W repertuarze utrzymuje się dziś jego V *Koncert skrzypcowy e-moll*, miniatury nie są wykonywane. Jak informuje Tadeusz Strumiłło w książeczce o koncertach skrzypcowych Henryka Wieniawskiego, utwory Janiewicza zawierały intonacje i rytmy rodowodu polskiego. W ciągu XIX stulecia twórczość polska w zakresie utworów skrzypcowych wzrasta ilościowo, co jest wynikiem ogólnego rozwoju wirtuozostwa. Większość kompozycji wychodzi spod pióra koncertujących skrzypków lub pedagogów. W dobie po Henryku Wieniawskim sytuacja ta nieco zmienia się i drobne kompozycje na ten instrument zjawiają się także u twórców nie będących skrzypkami – wirtuozami. Pozycja miniatury skrzypcowej umacnia się, staje ona na równi z utworami fortepianowymi. 📀

Muzyka narodowa w XX wieku

Bogusław Schaeffer

Każdy naród (szczególnie dotyczy Europy) ma i ceni sobie muzykę, którą tworzyli kompozytorzy i którą tworzą aktualnie współcześni kompozytorzy. Polska jest jednym z wybranych narodów, gdyż mieliśmy Chopina, ponadnaturalny fenomen XIX w., tworcę który swoją polskość ekspozycyjnie tworzył utworami fortepianowymi (od jego czasów pisane na nasz narodowy instrument, bo i pianistów mieliśmy po nim wielkiej miary). Podstawą muzyki każdego narodu jest jej odrębność. Owa odrębność nie musi wypływać wyłącznie z muzyki ludowej, inaczej mówiąc: z folkloru. Przykładem może tu być muzyka hiszpańska. Muzyczność hiszpańska wyrasta z historii tego kraju. Na ową historię wpłynęły inwazje (dokładniej: siedem kolejnych inwazji). Pojawiały się tu wciąż nowe wpływy do arabskich włącznie. W sumie melodyka hiszpańska nie ma wiele wspólnego z melodyką pozostałej Europy. Podobnie jest z rytmiką i fakturą. Istnieją kraje, które mogą się poszczycić niezwykle odrębną muzyką i istnieją też kraje o niemal kosmopolitycznym kroju. Często same kraje nie mogą być identyfikowane z narodami – przykładem Szwajcaria, która tak silnie jest zróżnicowana pod względem mowy, kultury, regionów i historii, dzięki czemu nie znamy historii muzyki i dzieł muzycznych takich, które tworzyły wczesną muzykę instrumentalną czy opery. Dopiero XX w. przyniosło istotne innowacje, które jednak miały swoje źródło głównie w chóralnej tradycji. Idealne położenie geograficzne pozwoliło kompozytorom szwajcarskim dołączyć do poziomu europejskiego: pojawili się kompozytorzy tacy jak Schoeck, Sutermeister, Honegger czy Martin, którzy nie mieli trudności w dołączeniu do europejskiej elity.

Zadajemy sobie pytanie, czy problem muzyki narodowej jest jeszcze problemem muzycznym. W różnych krajach jest on traktowany swoiście i odmiennie. Czesi czy Węgrzy wciąż jeszcze eksponują ważność narodowego charakteru tworzonej muzyki. Mają swoich bohaterów nowej, dwudziestowiecznej muzyki w osobach Leosza Janaczka i Bohusława Martinu czy Béli Bartóka i Zoltana Kodaly'ego. Folklor tych krajów wydatnie zażył na charakterze ich muzyki, to pewne. Cenią sobie przede wszystkim psychologiczną bliskość muzyki ludowej, zachowując wobec niej ko-

nieczny dystans połączony z szacunkiem dla jej odrębności. Istnieją jednak kraje, które nie mogąc wykazać się widoczną odrębnością ich muzyki zachowują chłodny dystans do własnej muzyki, co widoczne stało się w drugiej połowie minionego wieku. Ogólnie rzecz ujmując własną muzyką fascynują się najbardziej Francuzi, którzy niemal programowo nie życzą sobie muzyki innych krajów może dlatego, że mają swoich herosów w postaciach Debussy'ego, Ravela, Poulenc'a, Messiaena, Dutilleux i Bouleza, wobec których znaczenie twórców innych krajów jest dla nich nikłe (by nie powiedzieć: niewyczuwalne). Podobnie zachowują się Włosi, na których na przykład niemiecka dzisiejsza twórczość nie robi żadnego wrażenia (powiada James Joyce – najinteligentniejszy pisarz minionego wieku: „Irlandczycy nigdy nie ponizali Żydów, oni ich tylko nie wpuszczali do siebie”).

Muzyka – a w tym i muzyka najnowsza – operuje językiem powszechnie zrozumiałym, więc właściwie niby dlaczego usuwa się ją w największym zakresie poza obręb własnego kraju? Na to pytanie nie mamy rzetelnej odpowiedzi. Jest to oczywisty absurd. Z drugiej strony każdy naród ma prawo (i obowiązek) poświęcać najwięcej uwagi własnej muzyce. Niemieccy studenci poproszeni, by wymienili kilku aktualnych najwybitniejszych kompozytorów swojego kraju, ograniczyli się w monstualnym procencie tylko do jednego kompozytora, do tego, który uwielbia Kubę i jej wspaniałego szefa (tu widać, jakie spustoszenie duchowe może uczynić polityka).

Muzyczne poczucie narodowe pojawiło się w Europie dość późno, w czasach romantyzmu. Prekursorami byli Włosi, tak – od lat – wysoko cenił, że wielki Napoleon wręcz zażądał by w nowej republice francuskiej oficjalną muzyką była muzyka włoska. Ów obłęd na temat muzyki włoskiej zaznaczał się już w naszych czasach w drobnym, ale znamionym fakcie, że hasło muzyka w hiszpańskiej na przykład encyklopedii przepelnione było dokładnymi informacjami na temat wystawień oper włoskich w iberyjskich operach, natomiast zabrakło miejsca na wymienienie aktualnie tworzących kompozytorów! Wracając do Napoleona i jego czasów – francuscy kompozytorzy musieli ustąpić miejsca włoskim herosom operowym: Rossi-

niemu, Donizettiemu, Belliniemu i kilku innym, bo tylko oni potrafili pisać opery!

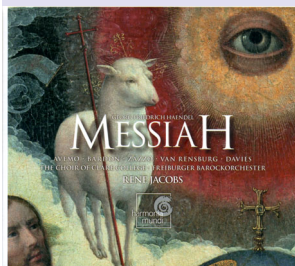
W zakresie muzyki fortepianowej najsprawiedliwiej świat ocenił wspomnianego przeze mnie Chopina. Fryderyk Chopin był gigantem muzyki narodowej. Nie tylko dzięki mazurkom i polonezom, bynajmniej. Był najbardziej subtelnym odkrywcą ówczesnie nowej muzyki.

Moja Ojczyzna – tak brzmi tytuł ambitnego cyklu utworów orkiestrowych autorstwa Bedracha Smetany. Trudno o dzieło tak jawnie jednoznaczne. Był założycielem czeskiej muzyki narodowej. Był też dyrygentem Narodowego Teatru w Pradze. W orkiestrze, którą prowadził między altówkami siedział Anton Dwořak, który wkrótce stał się jego rywalem. Po kilkudziesięciu latach pojawił się wybitny talent – Leosz Janaczek. W Norwegii zażył Edward Grieg, który swoją muzykę oparł głównie na norweskiej muzyce ludowej. O jego zamiatowaniu do muzyki norweskiej świadczy spory zbiór ojczystych pieśni ludowych, w Finlandii muzyką swego narodu eksycytował się Jean Sibelius, który przez ostatnie 30 lat swego długiego życia praktycznie nie napisał ani jednej nuty. Urodził się w Szwecji i w młodym wieku nie mówił jeszcze po fińsku. Fińskim patriotą stał się dopiero po małżeństwie. W wielu przypadkach kompozytorzy muzycznie mniej ważnych krajów zwracali się ku muzyce narodowej, by oderwać się od wtedy bardzo silnych wpływów niemieckich (uczynili to dwaj wybitni kompozytorzy angielscy – Vaughan Williams i Holst). Najbliższymi ideałom narodowym stali się twórcy węgierscy Zoltan Kodaly i Béla Bartók. Bartók zresztą był zbieraczem wręcz maniackalnym (zbierał melodie innych narodów, nawet tureckie).

Kompozytor narodowy nie musi być zbieraczem pieśni ludowych, to byłaby przesada. Co inteligentniejsi twórcy tworzyli w duchu swego narodu i nie uciekali się do zbierania melodii ludowych swego kraju, gdyż to należy raczej do innych. Szkoda, że taki Bartók nie miał czasu na komponowanie, jak ciekawy mógłby być jego koncert wiolonczelowy czy klarnetowy... 🎻

Palcem po płycie

Mesjasz Jerzego Fryderyka Haendla

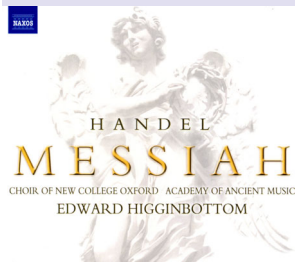


**JERZY FRYDERYK HAENDEL
1685-1759**

Mesjasz

*Kerstin Avemo, sopran; Patricia Bar-
don, alt; Lawrence Zazzo, kontrate-
nor; Kobie van Rensburg, tenor; Neal
Davies, bas · The Choir of Clare Col-
lege; Freiburger Barockorchester ·
René Jacobs, dyrygent*
Hamonia Mundi HMC 901928.29 · w.
2006, n. 2006 · DDD, 138'00"

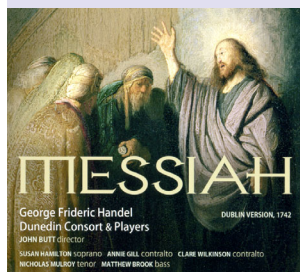
☆☆☆☆☆



Mesjasz

*Choir of New College Oxford; Acade-
my of Ancient Music · Edward Hig-
ginbottom, dyrygent*
Naxos 8.570131-2 · w. 2006, n. 2006 ·
DDD, 142'19", 2CD

☆☆☆☆☆



Mesjasz

*Susan Hamilton, sopran; Annie Gill,
kontralt; Clare Wilkinson, kontralt;
Nicholas Mulroy, tenor; Mathew Brook,
bas · Dunedin Consort & Players ·
John Butt, dyrygent*
Linn Records CKD 285 · w. 2006, n.
2006 · SACD, 140'05", 2CD

☆☆☆☆☆

Jak to dobrze, że czasy „symfo-
nicznych” nagrań *Mesjasza* przeszły
już do historii i od dłuższego czasu mo-

żemy cieszyć się „autentycznymi”
wersjami tego dzieła. Pod koniec ubie-
głego roku do sklepów płytowych tra-
fiły kolejne trzy realizacje *Mesjasza*,
których wspólną cechą jest dbałość o
historyczną prawdę. W każdym jed-
nak przypadku pieczołowitość w uka-
zywaniu haendlowskich realiów prze-
jawia się w czymś innym. Już lektura
okładek informuje nas, że podstawo-
we różnice kryją się w wyborze wers-
ji. Jacobs sięgnął po wersję londyńską
z 1750r. (jej premiera dyrygował kom-
pozytor). Podobnie uczynił Higginbot-
tom, jednak jego wersja jest o rok póź-
niejsza. Ta mutacja charakteryzuje się
zastosowaniem głosów chłopięcych w
wysokich partiach solowych oraz uży-
ciem chóru chłopięcego. John Butt na-
tomiast, skorzystał z najstarszego, du-
blińskiego wariantu tej kompozycji,
datowanego na rok 1742.

Spośród omawianych nagrań, naj-
wyżej oceniam realizację René Jacob-
sa. Choć nie jest ona wolna od drob-
nych mankamentów, jej podstawo-
wym walorem jest dramaturgia wyko-
nania. Dyrygent mający bogate haen-
dlowskie doświadczenie buduje swoją
wizję na swojej teatralizacji jej opowie-
ści o Zbawicielu. Niewątpliwym atu-
tem tego nagrania są chór i orkiestra.
Wykonawcy demonstrują wspaniałą
technikę i wielką kompetencję histo-
ryczną. Już rozpoczynająca dzieło *Sin-
fonia* zachwyca solidnością i jedno-
cześnie szczerością wykonania. Gra
Freiburger Barockorchester osiąga
niezwykłą przejrzystość i stan nieby-
wałego rozemocjonowania. Uwagę
zwraca też kapitalne brzmienie chóru,
znaczaco odbiegające od pewnej uni-
formizacji, tak charakterystycznej dla
angielskich zespołów. Spośród soli-
stów, słowa uznania należą się kon-
tratenorowi Lawrence'owi Zazzo za
ekspresję i nadanie wykonywanym
partiom dużego ładunku dramaturgii
oraz basowi Nealowi Daviesowi, za jas-
ny i dźwięczny głos, który osiągnął
prawdziwe wyżyny w *Thus saith the
Lord of Hosts*. Przepięknie wypadają
też recytatywy, a te śpiewane przez
Kobie van Rensburga to prawdziwe
dzieła sztuki.

Drobne wątpliwości – szczególnie
w gronie purystów – wzbudzą zapew-
ne niektóre pomysły interpretacyjne
Jacobsa. Najbardziej przesadna wyda-
je się skłonność dyrygenta do używa-
nia w zakończeniach pauz (nieistnie-
jących w tekście) oraz do nadmierne-
go stosowania diminuenda i crescen-
da. Jeśli ktoś preferuje „tradycyjne” in-
terpretacje *Mesjasza*, części *All we like*

sheep, podobnie jak *All they that see
him* zabrzmiały w jego uszach w zbyt
szybkich tempach – chociaż w przy-
padku *All we like sheep* sytuację na-
prawia bardzo powolne, uroczyste za-
kończenie. Poza tym, pewne obiekcje
mogą budzić zmiany w wartościach
nut w kilku przedtaktach (szesnastka
zamiast ósemki) lub nadmierne wy-
dłużenie nuty z kropką (tak jakby była
tam podwójna kropka), jak to mamie-
jsce choćby w *Lift up your heads*. War-
to jednak pamiętać, że ingerowanie
(nieraz bardzo głębokie) w partyturę
dzieła, to święte prawo i istota pracy
każdego dyrygenta, i ma sens zawsze,
o ile efektem tego jest coś więcej niż
tylko arbitralność wyboru. A u Jacob-
sa wszystko podyktowane zostało pra-
gnieniem nadania kompozycji potęż-
nej siły wyrazu. Dzięki temu jego *Me-
sjasz* jest wspaniały, przemyślany w
każdej części i co najważniejsze, trzy-
ma w napięciu od pierwszej do ostat-
niej nuty.

Edward Higginbottom podsze-
dł do tego oratorium zupełnie inaczej i
stworzył interpretację zdecydowanie
mniej dramatyczną. Angielski dyry-
gent położył nacisk na swoją łagod-
ność, elegancję i wytworną artykula-
cję. To nagranie, w jakimś sensie, pod-
sumowuje trzy dekady współpracy
Higginbottoma z Choir of New Col-
lege Oxford i przynosi wiele naprawdę
wspaniałych momentów. Chórzyści są
fantastycznie wyszkoleni i zachwycają
kolorystyką brzmienia oraz jego cha-
rakterem i to we wszystkich rejestrach.
Największe wrażenie robią *All we like
sheep* i fenomenalnie zaśpiewana fuga
Amen.

Spośród solistów prawdziwą
ozdobą nagrania jest kontratenor Ie-
stin Davis. Prawdę mówiąc, artysta
śpiewa zjawiskowo; jest skupiony i
pełen wyrazu. To prawdziwy poeta
wśród śpiewaków. Pozostali dorośli
soliści nie robią już takiego wrażenia.
Co prawda, *Comfort ye my people* daje
nadzieję, że wykonujący tę część Toby
Spence (tenor) wzniesie się na wyży-

ny, jednak kolejne jego partie zostały
zaśpiewane słabiej. Nienajlepsze wra-
żenie pozostawia po sobie także
Eamonn Dougan (bas), śpiewający
zbyt twardo i cokolwiek obojętnie. O
wiele ciekawiej brzmią natomiast so-
prany chłopięce – Henry Jenkinson,
Otta Jones i Robert Brooks. Młodzi
śpiewacy, choć nie zawsze brzmią per-
fekcyjnie, ujmują techniczną finezją i
prze de wszystkim równowagą
brzmienia oraz sugestywnością wyko-
nania.

Jeszcze inne podejście do *Mesja-
sza* proponuje John Butt i jego Dun-
edin Consort & Players. Wykonawcy
sięgnęli po pierwotną, dublińską wer-
sję oratorium, która momentami rady-
kalnie różni się od tradycyjnej (szcze-
gólnie w ariach). Kwestię muzykolo-
gicznych różnic zostawmy jednak na
boku. *Mesjasz* Johna Butta jest ciem-
niejszy i surowszy w brzmieniu, co
czyni go bardziej medytacyjnym w
ogólnym wyrazie artystycznym. Efekt
ten został osiągnięty, m.in. jako efekt
decyzji użycia głosów solowych w
partiach chóru. Ma to swoje dobre stro-
ny (niewiarygodna klarowność poli-
fonii), jak i nieco słabsze (utrata do-
stojeści i okazałości brzmienia). Z
tym nagraniem wato zapoznać się
zwłaszcza z powodu Matthew Brooka
(bas), który śpiewa swoją partię z nie-
słychanym zaangażowaniem. To z
pewnością jedno z najlepszych wyko-
nań jakie słyszałem. Sporym manka-
mentem są natomiast solistki, które na
tle pozostałych wykonawców śpie-
wają bez wyrazu i jakoś tak bezbarw-
nie.


Ogólne wrażenia, jakie odniosłem
po wysłuchaniu tych trzech interpre-
tacji są bardzo dobre (Jacobs, Higgin-
bottom), albo dość dobre (Butt). Tym
nie mniej, w mojej opinii „top wszech-
czasów” wykonania *Mesjasza* pozostał
niezachwiany i nadal króluje tam Chri-
stie, Davis, Gardiner, McCreesh i Min-
kowski.

Robert Majewski



René Jacobs
fot. Eric Larrayadieu

BACH Deutschlandfunk
St Matthew Passion
 Van der Meel • Nolte • Chung • Couwenbergh
 Kielland • Schäfer • Müller-Brachmann
 Dresden Chamber Choir • Cologne Cathedral Boys' Choir
 Cologne Chamber Orchestra • Helmut Müller-Brühl



3 CDs

JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Pasja wg św. Mateusza

Nico van der Meel, tenor; Raimund Nolte, bas-baryton; Locky Chung, bas; Claudia Couwenbergh, sopran; Marianne Beate Kielland, alt; Markus Schäfer, tenor; Hanno Müller-Brachmann, bas • Dresden Chamber Choir; Cologne Cathedral Boys' Choir; Cologne Chamber Orchestra • Helmut Müller-Brühl, dyrygent

Naxos 8.557617-19 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 161'07", 3CD
 ☆☆☆

Współczesny rynek fonograficzny oferuje wiele nagrań *Pasji* wg św. Mateusza Jana Sebastiana Bacha. Monumentalne dzieło cieszące się niesłabnącym zainteresowaniem zarówno u wykonawców, jak i wydawców, jest jedną z najznamienitszych wzytówek swojej epoki.

Tym razem interpretacji utworu podjął się ceniony niemiecki dyrygent Helmut Müller-Brühl. Płyta jest kontynuacją wcześniejszego dorobku dyskopograficznego mistrza dla wytwórni Naxos, powstałego przy współudziale znacznej części prezentowanej obsady wykonawczej.

Ocena tego nagrania nie należy do prostych zadań, bowiem nie posiada ono ujednoczonego poziomu wykonawczego. Przegląd solistów pod względem umiejętności wokalnych jest dosyć trudny do przeprowadzenia, bowiem niemalże każdy z nich sięga szczytów swych umiejętności, by w kolejnej odsłonie nieco spuścić z tonu. Owe dysproporcje stanowią zagadkę tego krążka...

Spośród męskich głosów najlepiej wypadł obdarzony łagodną, przyjemną dla ucha barwą głosu, tenor Nico van der Meel. Ponadto artysta dysponuje nienaganną dykcją, przez co recytatywy w jego wykonaniu są klarowne i zrozumiałe dla słuchacza. Wśród żeńskich partii wyróżnia się norweska mezosopranistka Marianne Beate Kielland (aria *Erbarne dich*). Dobry poziom prezentuje także bas-baryton Raimund Nolte, należący do stałych współpracowników Helmuta Müller-Brühla, oraz Locky Chung. Pozostali śpiewacy wywołują ambiwalentne odczucia. Dotyczy to m.in. tenora Markusa Schäfera, który obdarzony silnym i pewnym głosem, doskonale wypiewuje swoje

kweszie, aczkolwiek zdarzają mu się słabsze momenty. Odnosi się to także do holenderskiej sopranistki Claudii Couwenbergh. Jej słaby tembr głosu oraz problemy z opianowaniem górnego rejestru (*Blute nur, du liebes Herz*), przeplatają się z subtelnym liryzmem a uwagę przykuwa intrygująca barwa głosu śpiewaczki, przypominająca męski sopran (*Aus Liebe will Mein Heiland sterben*). Ostatni z solistów, bas Hanno Müller-Brachmann, skutkiem chwiejnej ociążności rytmicznej, obecnej w szybszych przebiegach (*Gebt mir meinen Jesum wieder*) i generalnie niezbyt dobrego warsztatu, staje się najslabszym ogniwem. Dobrze wypadają oba chóry i orkiestra, których brzmienie doskonale nawiązuje do ogólnie pojmnowanego barokowego stylu muzykowania.

Katarzyna Fortuna

András Schiff Ludwig van Beethoven The Piano Sonatas



Volume II Sonatas opp. 10 and 13

LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827

Sonaty fortepianowe nr. 5, 6, 7, 8

András Schiff, fortepian
 ECM 1942 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 76'52"
 ☆☆☆☆☆

Muzyka Beethovena to nieodkryte bogactwo. Partytury mimo, że znane na wskroś mogą nieść nowe, nieznanne doznania, kiedy do życia powołuje je wykonawca. Gdy sięgamy po kolejne nagranie tego samego repertuaru pojawiają się obawy: czy pan (pani) „x”, który śmiał się porywać na Beethovena, jest w stanie dorównać temu co nosimy w głowie, sercu i wyobraźni? Czy pokaze coś nowego, czy zachwyci...? Zazwyczaj nasze przemyslenia odrzucają nowe interpretacje. A szkoda, bo czy ktoś z nas ma monopol na wskazanie ścieżki doskonałej? Czy to co „siedzi” w nas nie „zasiedziało się” przypadkiem, a my przyzwyczajeni do tego jak do starej wygodnej sofy zapomnieliśmy, że nowa może być równie miękką choć ma inny kształt i kolory?

Nie ma co podchodzić z lękiem nawet do sonat Beethovena. Dwa głębokie wdechy i słuchamy... Piękne frazy, głębia brzmienia, ciepłe, zwarte uderzenia akordów – to pierwszy temat *Sonaty c-moll* op. 10, bez patosu, bez teatralnego dramatyzmu. Precyzyjna artykulacja wydobywa piękno tematu drugiego, później idealna repetycja... Gra

magnetyzująca, opanowana, delikatna, dla niektórych może zbyt „równa”, ale w tej prostocie i wyraźnym różnicowaniu drzemie siła tej interpretacji. Stwierdzić mogę, że Andrés Schiff stworzony jest do grania takiej muzyki, nie dlatego, że lubię Beethovena opanowanego, ale dlatego, że muzyk nie pozwala zagubić się żadnemu szczegółowi. Każda nutka w biegniku ma swój sens i wartość, nie ma nic zbędnego: każdy niuans, detal mają odpowiednie natężenie i barwę. A czego w wykonaniu Schiffa nie mogło zabraknąć? Oczywiście polifonii. Bo wykonawca bachowski wszędzie odnajdzie bogactwo dialogów między głosami. Finał *Sonaty Patetycznej* to popis, którego podstawą jest oryginalność. Nie jest to może najlepsze założenie przy tworzeniu interpretacji, ale znając Andrésa Schiffa i jego filozofię wykonawczą oczywistym może się wydawać, że pianista po prostu tak słyszy tę muzykę – płaszczyzny przenikających się wątków, pytań i odpowiedzi.

W nagraniu, które jest drugim woluminem w seryjnej całości mamy wszystko: od nieskazitelnej pianistyki pod względem technicznym, poprzez oryginalność, która dla części melomanów jest jedynym powodem dla którego można „poprawiać” wielkich mistrzów klawiatury minionego wieku, na pianistycznej elegancji skończywszy. Andrés Schiff potrafi zagrać wszystko w sposób wręcz doskonały. Wybór zaś tego nagrania czy innego zależy już tylko od indywidualnych upodobań słuchającego. Beethoven według pomysłu Schiffa nie jest Mozartowski, choć brak mu drapieżności, jaką obdarzali go pianiści szkoły rosyjskiej tacy jak Gilels czy Richter. Jest to jednak Beethoven „męski”, stanowczy i silny. Pośród licznych serii wydawniczych kompletu 32 sonat Beethovena, których nagranie rozpoczęło niedawno wielu muzyków, tę obiecałem skompletować – warto.

Michał Szulakowski

BERLIOZ
La Damnation de Faust
 Marie-Ange Todorovitch
 Michael Myers
 Alain Vernhes
 René Schirrer
 Slovak Philharmonic Choir
 Orchestre National de Lille
 Jean-Claude Casadesus



2 CDs

HECTOR BERLIOZ
1803-1869

Potępienie Fausta

Marie-Ange Todorovitch, mezzosopran; Michael Myers, tenor; Alain Vernhes, baryton; René Schirrer, bas • Slovak Philharmonic Choir;

Orchestre National de Lille/Region Nord-Pas de Calais • Jean-Claude Casadesus, dyrygent
 Naxos 8.660116-17 · w. 2006, n. 2003 · DDD, 123'45", 2CD
 ☆☆☆

Opera *Potępienie Fausta* jest w zasadzie kantatą dramatyczną z czterech częściach, dziełem z dużymi aspiracjami choć powstałym jeszcze w młodzieńczym okresie twórczości Hectora Berlioza.

O jej pierwszych, słabych recenzjach i niedużej popularności zdecydowała być może rozbieżność pomiędzy statyką wynikającą z formy a ograniczonym w ten sposób charakterem teatralnym tego dzieła. Po latach zapomnienia spojrzano jednak na nie przychylnie, aby w efekcie dostrzec w *Potępieniu*... nowatorstwo kompozytora.

Dziś opera ta należy do reprezentatywnej grupy dzieł Hectora Berlioza, a teraz możemy ją wysłuchać w wykonaniu międzynarodowego składu artystów. Kooperację tę można uznać za udaną, aczkolwiek ani nie rzuca na kolana, ani nie zapada na długo w pamięć.

Poprawność wykonania plasuje tę płytę w grupie nagrań przeciętnych. Muzycy nie pozwalają sobie na wpadki, jednakże nie widać też wybitności. Najwięcej zastrzeżeń mieć można do solistów, choć należy pamiętać, jak ciężka jest rola postaci stanowiących filary całej opowieści. To na nich skupia się w zasadzie cała uwaga odbiorców i ich niedociągnięcia zwykle są najbardziej widoczne.

Wszystkich czterech solistów trapi maniera przesadnego *vibrato*, wskutek czego partie śpiewane tracą wyrazistość melodyczną i czasem trudno ocenić, czy dany wykonawca jeszcze śpiewa, czy już recytuje. Dotyczy to zarówno tytułowego Fausta granego przez Michała Myersa (t), jak i jego towarzyszki, Małgorzaty, w którą wcieliła się Marie-Ange Todorovich (s). Faktem jest, że melodyka Berlioza nie jest najprostszą i nowoczesną, jak na okres powstania dzieła, podejście do harmoniki może stanowić przeszkodę dla wykonania. Jednakże z drugiej strony wcale nie musi.

Towarzyszący solistom chór z reguły brzmi ciekawie, choć czasem jest mało słyszalny lub rozpoczyna śpiew nierównocześnie (patrz: niemrawo zaczęte *Pandemonium*).

Najlepiej wypada w tym wykonaniu orkiestra i to chyba dobrze, bo dzieło Berlioza eksponuje tę grupę wykonawców najbardziej z racji symfonicznego raczej charakteru całego dzieła. Sporo znajduje się w nim partii typowo orkiestrowych, powierza też kompozytor partie solowe pojedynczym instrumentom lub ich grupom (np. zakończenie arii Fausta *Merci, deux crépuscule!*).

W ramach podsumowania: nie odradzam ani nie zachęcam. W tym wykonaniu jest to Berlioz stonowany, niemający nic z charakterystycznej furii symfoniczno-operowej. Powiedziałabym: nie taki diabeł straszny, jak go malują. W sensie dosłownym.

Do spróbowania na własne ryzyko.

Agnieszka Okupska



JAN BRAHMS
1833-1897

Sekstet smyczkowy op. 36 G-dur; Kwartet smyczkowy op. 51 nr 1 c-moll

Leipziger Streichquartett
MDG 307 1281-2 · w. 2004, n. 2004 · DDD, 68'23"
☆☆☆☆

Twórczość kameralna Johannes Brahmisa stanowi w całym jego dorobku kompozytorskim ważny punkt. Według niego możemy orientować całą jego twórczość, śledzić etapy rozwoju pomysłów melodycznych, jak i przyglądać się sposobom budowania formy w kameralnej obsadzie.

Zawarte na tym audiofilskim krążku dwa cykle kameralne stanowią wobec siebie swoiste uzupełnienie. Mimo odległości czasowej, w jakiej powstały, można zauważyć, że zachodzi między nimi dialog. Warto im się przyjrzeć z tej perspektywy, bo propozycja jest naprawdę ciekawa, a wykonanie – bardzo dobre.

Leipziger Streichquartett jest zespołem muzyków doświadczonych i świadomych swego zadania. W tym nagraniu prezentują oni materiał muzyczny w sposób interesujący i zarazem profesjonalny. Znamionuje je m. in. czystość brzmienia i głębokie przemyslenie formy widoczne w eksponowaniu partii, które w danym momencie powinny zostać uwypuklone. Realizowane razem unisono ma swoją synchronizację czasową, jednoczesność gry wykonawców jest miejscami wręcz niebywała. Wyrazowość utworów Brahmisa realizuje ten zespół na bardzo wysokim poziomie, ekspresji wielu mogłoby się od nich uczyć.

Dodatkowym atutem tej płyty jest bardzo wysoka jakość nagrania. Czystość, w pełni zaprezentowane poszczególne instrumenty, których brzmienie nie zlewa się i mimo wspólnego muzykowania pojedyncze in-

strumenty są równie dobrze słyszalne. Tak więc jedność w wielości, opowiadanie muzyką w tym wykonaniu jest jak najlepsza rola aktorska. Lip-ski kwartet spokojnie można by uznać za rewelacyjny zespół aktorów, którzy wchodzą w swe role bez rezerwy, a jednocześnie pozostają świadomi warsztatu, na jakim te role powinny być zbudowane. Gorąco polecam i życzę dobrego odbioru.

Agnieszka Okupska



CLAUDE DEBUSSY
1862-1918

Images; Estampes
Vanessa Wagner, fortepian

Ambroisie AMB9991 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 71'13"
☆☆☆☆

Vanessa Wagner jest mało znaną w Polsce pianistką. Natomiast w rodzimym Francji jest znaną i cenioną artystką, co potwierdzają liczne zdobyte przez nią nagrody, m.in. istota nad Sekwaną nagroda Instrumentalne Solowe Odkrycie przyznana jej w 1999 r. za płytę z muzyką Aleksandra Skriabina. Swoje pasmo sukcesów w dużej części może zawdzięczać najwybitniejszym pedagogom, z którymi miała styczność od najmłodszych lat. Najpierw w konserwatorium w Rennes kształciła się u Pierre'a Fromenta, ucznia Alfreda Cortot, a jej talent w Konserwatorium Paryskim wyszlifował Dominique Merlet. Na swej późniejszej drodze edukacyjnej spotkała też m.in. Alexisa Weissenberga, Leona Fleishera czy Alaina Planesa.

Prezentowana przeze mnie płyta z muzyką Claude Debussy'ego została nagrana w 2005 r., więc w pełni można ocenić zdolności i talent pianistki. Poza tytułowymi *Estampes* i *Images*, album ten zawiera również *Valse Romantique*, *L'isle joyeuse* oraz *La plus que lente*. Otrzymujemy więc ciekawy zbiór jednych z najbardziej znanych miniatur francuskiego kompozytora. No i jak przystało na pianistkę kształconą w Paryskim Konserwatorium u najlepszych pedagogów, Vanessa Wagner znakomicie interpretuje tę impresjonistyczną muzykę. *Pagodes* ujmują delikatnymi przeżyciami pasażowymi w prawej ręce, a *Valse Romantique* swoim delikatnym rozkołysaniem i mgiełkowymi pasażami zaczynającymi się w interwale tercji, przewijającymi się przez całość tej miniatury.

Zresztą można by się tak rozdrabniać nad każdym utworem, bowiem pianistka traktuje je niezwykle indywidualnie, z każdego wiele wyciągając. Jej gra jest spokojna, co też daje okazję do przekazania swojej wrażliwości na brzmienia zawarte w tych utworach. Romantyczne i rozmarzone, z sączącą się delikatnie melodią jest *Lent* z *Images Oubliées*, a za to *Hommage a Rameau* ujmuje skupieniem nad materią dźwięku i klimatem. Jej wyważony emocjonalnie sposób gry sprawdza się więc doskonale w muzyce Debussy'ego. Brak jest bowiem częstego rubata czy wielkich kontrastów dynamicznych, a nawet najbardziej burzliwe fragmenty emanują niezwykłym spokojem i panowaniem nad instrumentem, jak choćby skrzące się błaskiem pasaż w *Reflets dans l'eau*. Przy tym wszystkim pianistka gra niezwykle precyzyjnie, bardzo wyraźnie używając prawego pedału, i czyniąc przez to swoje interpretacje jeszcze ciekawszymi.

Muzyka Debussy'ego ma od wielu lat uznanych mistrzów, jak choćby Samson François. Dorównanie takim osobowościom jest niezwykle trudne, ale patrząc na drogę edukacyjną i karierę Vanessy Wagner, można się spodziewać ciekawych i pasjonujących interpretacji. I takimi one są w istocie. Chłodne emocjonalnie, nie odnajdziemy w nich romantyzmu czy sentymentalizmu jakże często modnego w wykonawstwie muzyki francuskiego kompozytora. Za to dostajemy przepiękną, ponad godzinną namalowaną przeroznonymi barwami i klimatami opowieść złożoną z piętnastu miniatur, które swoim wdziękiem przykuwają uwagę, i potrafią wzruszać mnogością klimatów tworzonych przez pianistkę. Wspaniały i warty poznania album, do tego wydany w bardzo ładnym digipacku, z interesującą i bogatą w informacje – choć napisaną nieco dziwnym językiem – książeczką, któremu z całą pewnością warto się bliżej przyjrzeć.

Jacek Krzakala



WOJCIECH KILAR
1932

Koncert fortepianowy, Bogurodzica, Siwa mgła, Kościelec 1909
Waldemar Malicki, fortepian; Wiesław Ochman, baryton · Chór i Orkiestra FN · Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.557813 · w. 2006, n. 2002 · DDD, 68'46"
☆☆☆

Wydana przez Naxos płyta z twórczością Wojciecha Kilara prezentuje cztery muzyczne przykłady z jego dorobku kompozytorskiego. Cztery przykłady, które stylowo w zasadzie niewiele od siebie odbiegają. Jeden mamy tu, umieszczony w środku, rodzynek reprezentujący obecny nurt zainteresowań twórczych Kilara. Pozostałe stanowią egzemplifikacje okresu neoprymitywizmu i neofolklorizmu, który w jego twórczości pojawił się po roku 1971.

Na tego typu konotacje wskazują już choćby tytuły kompozycji: *Bogurodzica* odwołująca się do tradycji średniowiecza, *Kościelec* przywołujący na myśl kulturę Podhala i *Szara Mgła*, która kojarzy się z wsią i jej krajobrazem. Te jednak wyraźne odwołania w nazwach nie znajdują tak wyraźnych analogii w pomysłach kompozytorskich zastosowanych w utworach. Wojciech Kilar był w latach 60. jednym z czołowych reprezentantów polskiej awangardy muzycznej, czego echa znajdują się jeszcze w tych kompozycjach. *Kościelec* stanowił bowiem swoistą odpowiedź na powstałego kilka lat wcześniej *Krzyszana*, który w tamtych czasach stanowił muzyczne objawienie i absolutną rewolucję. Późniejsze dokonania kompozytorskie Kilara utwierdziły jego odbiorców w przekonaniu, że kompozytor postanowił konsekwentnie dążyć wytyczoną przez *Krzyszana* drogą. Tak więc zarówno w *Kościelecu*, jak i *Szarej Mgle* oraz *Bogurodzicy* widać predykcję kompozytora do wierności melodii, efektownych figur, ilustracyjności i uproszczeń języka muzycznego. Konsekwencję poniekąd tej linii rozwojowej widać w *Koncertie Fortepianowym*, któremu niewiele brakuje do etykiety minimal music. Melodyjność znanych wszystkim motywów spotykanych a to na ulicy, a to w kościele, opiera się tu na kilkudziesięciu sekwencjach powtarzanych z katarynkową rytmicznością bądź nieskomplikowanej harmonizacji linii melodycznej.

Przedstawiona w wykonaniu polskich artystów związanych często z estradą i wykonaniami muzyki tzw. lżejszej (Wiesław Ochman, Waldemar Malicki) twórczość Kilara także według mnie z aspiracjami do lekkości staje przed nami we własnej osobie. A ponieważ wydawnictwo Naxos przerozne zestawienia i pomysły zwykle się udają, więc i to nagranie może być ciekawe. Polecam szczególnie fanom tego kompozytora.

Agnieszka Okupska



CHRISTER LINDWALL
1950

A certain ratio; Earth bow, En millimeter av Ljus, Wenn sie so, dann ich so und Pferd fliege!, White Nights

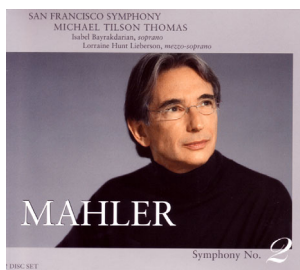
Stefan Östersjö, gitara; Quartetto Ars Nova; Ensemble SON; Ensemble Ars Nova; Kulchural Archipelagos Quintet; The Gagego Ensemble
Phono Suecia PSCD 154 · w. 2005, n. 1997, 2004, 2005 · DDD 74'37"
☆☆☆☆

Muzyka Christera Lindwalla jest w naszym kraju mało znana mimo, że swą karierę rozpoczął on właśnie u nas. W 1986 r. zadebiutował jako kompozytor na festiwalu Warszawska Jesień, prezentując swój utwór *Points*. Przyjęty bardzo ciepło przez polską publiczność rozpoczął swój podbój Europy.

Album *Rhizome* jest przykładem prezentującym wybrane przykłady twórczości tego szwedzkiego kompozytora pochodzące z okresu od 1996 do 2002 r. W świetle jego wyjściowych założeń co do wolności muzyki i położenia nacisku na improwizację, te kompozycje zmierzają jednak ku pewnej „stabilizacji” wykonawczej. Słychać w nich echa jedynych lekcji kompozycji, które odebrał Lindwall na kursach w Darmstadt (gdyż w tym zakresie jest w zasadzie autodidaktą), są jednak też dalece przeniknięte jego własnym pomysłem kompozycyjnym ujętym w tytule.

Rhizome czyli rozgałęziony korezeń daje pewną podstawę ideową dla twórczości Christera Lindwalla. Powiązania dźwiękowe, ich wzajemne relacje, odgałęzienia i meandry prowadzące kompleksy dźwiękowe w stronę ich przetwarzania i ewolucji dają efekt interesujący. Kompozycje przeznaczone dla zespoły kameralne o różnym składzie stanowią bardzo ciekawy przykład wysnuwania z konkretnych, obranych z góry bloków dźwiękowych ich niezamierzonych ciągów dalszych, co wzbogacone instrumentacją daje obraz frapujący, często dość niepokojący swoim napięciem energetycznym. Zaproponowany repertuar stanowi wyzwanie dla wykonawców, jak i dla słuchaczy. Przeznaczone dla wymagających i ciekawych. Polecam.

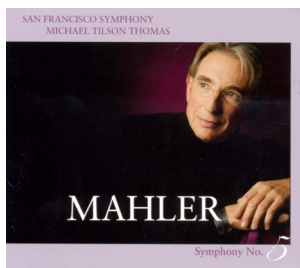
Agnieszka Okupska



GUSTAV MAHLER
1860-1911

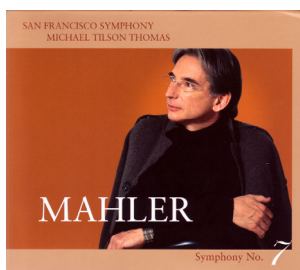
Symfonia nr 2

Isabel Bayrakdarian, sopran; Lorraine Hunt Lieberson, mezzosopran · San Francisco Symphony Chorus; San Francisco Symphony · Michael Tilson Thomas, dyrygent
San Francisco Symphony 0006-2 · w. 2004, n. 2004 · SACD, 88'02", 2CD
☆☆☆☆



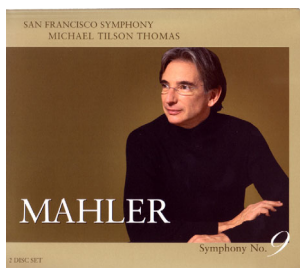
Symfonia nr 5

San Francisco Symphony Orchestra · Michael Tilson Thomas, dyrygent
San Francisco Symphony 821936-0012-2 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 73'21"
☆☆☆☆



Symfonia nr 7

San Francisco Symphony · Michael Tilson Thomas, dyrygent
San Francisco Symphony 0009-2 · w. 2005, n. 2005 · SACD, 78'11"
☆☆☆☆



Symfonia nr 9

San Francisco Symphony · Michael Tilson Thomas, dyrygent
San Francisco Symphony 0007-2 · w. 2005, n. 2004 · SACD, 89'27", 2CD
☆☆☆☆

W lutym 1888 r. Gustaw Mahler, drugi dyrygent Opery Lipskiej, pracujący wówczas nad swoją pierwszą symfonią rozpoczął pisanie utworu symfonicznego zatytułowanego *Todtenfeier*. W maju tegoż roku porzucił posadę w Lipsku na korzyść stanowiska dyrektora artystycznego opery w Budapeszcie. Kontynuował jednocześnie pracę nad partyturą *Todtenfeier* i skończył utwór we wrześniu. Pięć lat później uczynił go natomiast pierwszą częścią symfonii numer dwa, często zwanej *Zmartwychwstanie*. Sam kompozytor nie nadał jej żadnego tytułu, za to zaopatrzył w szereg programowych scenariuszy, wyjaśniających związki między pierwszą i drugą symfonią. I tak rozpoczął się dialog między kolejnymi symfoniemi, stanowiący jedną z wizytówek mahlerowskiej symfoniki.

Obcowanie z symfoniemi nr 2, 5, 7 i 9 w celach recenzyjnych wystawiło mnie na ciekawą „orbitalną” próbę krążenia wokół dwóch szczególnych symfonii – numer cztery i osiem, i było ciekawym doświadczeniem. Pozwoliło mi docenić przełomowe znaczenie piątej symfonii i umiejscowić cudoowny opis natury, symfonię siódmą – *Pieśń nocy* – w roli składnika całości mahlerowskiego symfonicznego przekazu.

Nagranie symfonii Gustawa Mahlera San Francisco Symphony pod dyrekcją Michaela Tilsona Thomasa jest bez wątpienia z rozmachem zakrojonym projektem, noszącym wiele znamion perfekcji wykonawczej – projektem zresztą dostrzeżonym w Stanach, czego wyrazem była nagroda Grammy dla płyt z symfoniemi trzecią i szóstą. Jak dla mnie wykonanie to jednak trochę zbyt przypomina muzykę filmową, nasuwając przed oczy raczej amerykańskie kosmiczne superprodukcje w stylu *Gwiezdnych Wojen* niż zbliżając do emocjonalności Mahlera – nie każdy słuchacz uzna tę cechę jednak za pewną za niedociągnięcie, zwłaszcza że kosmiczne brzmienie orkiestry San Francisco niesie za sobą nowoczesne i świeże spojrzenie na bądź co bądź uniwersalne pierwiastki symfoniki Mahlera. Ja jednak wolę orkiestry grające tak, że słuchacz może odróżnić Mahlera od Musorgskiego, a ich obydwu od na przykład Gershwin – a w amerykańskim wykonaniu czuje się jakby 50 lat doświadczeń symfoniki naszej cywilizacji wrzucono do jednego worka. Poetyka mahlerowska trochę na takim traktowaniu traci, szczerze mówiąc. To, czego brakuje mi również w interpretacji Thomasa to skoncentrowanie się na szczegółach i efektach, owocujące rozplanowaniem kolejnych przebiegów bez wyraźnego odniesienia

do całości struktury formalnej, zastąpionej tu myśleniem odcinkami – wydaje mi się, że w odniesieniu do takich arcydzieł jak symfonie Mahlera zabieg ten jest sporym nieporozumieniem.

Niemniej, poszukiwaczom zaginionej arki, super stereofonii, bańkowej od strony intonacyjnej i zgrania orkiestry, a także uczciwie opracowanej i ładnie wydanej garści informacji o okolicznościach powstania kolejnych symfonii i poetyckiej analizy symfonicznego „oeuvre” Mahlera płyty San Francisco Symphony pod batutą Michaela Tilsona Thomasa mogą śmiało polecić.

Maria Erdman

FELIKS MENDELSSOHN
1809-1847

Tria fortepianowe nr 1 d-moll op. 49 i nr 2 c-moll op. 66

Julia Fischer, skrzypce; Jonathan Gilad, fortepian; Daniel Müller-Schott, wiolonczela
Pentatone PTC 5186 085 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 59'04"
☆☆☆☆☆

Kameralistyka Feliksa Mendelssohna stanowi mniej znaną, ale piękną i ważną część jego twórczości, zastępującą na stałe odkrywanie, przypominanie i nagrywanie. Na przykład *Tria fortepianowe* potwierdzają mistrzostwo swego twórcy w bogactwie melodycznym, niewyczerpanej inwencji, charakterystycznych możliwości instrumentów, a przede wszystkim – połączeniu ich w doskonałą całość. Słychać to w nagraniu dla wytwórni Pentatone, w którym udział wzięli młodzi, choć znani i sławni muzycy – każde z nich jest już bez mała mistrzem w swoim fachu. Stworzyli świetną, pełną pasji i zaangażowania kreację. Szczególnie dobrze dzięki temu wypadło *II Trio c-moll*, ujęte w patetyczno-bohaterskiej tonacji, które swoim dramatyzmem i żarem może z powodzeniem stanąć w jednym rzędzie obok triów Brahmsa i zadaje kłam twierdzeniom o eklektycznej, tylko eleganckiej, niezdolnej do wyższych emocjonalnie porównań, salonowej naturze muzyki Mendelssohna. Cechą interpretacji młodych artystów jest niesamowita radość grania, entuzjazm, idealna współpraca między sobą i dobre zrozumienie pięknej muzyki, co owocuje bardzo wartościową płytą, dającą mnóstwo satysfakcji podczas słuchania. Gorąco polecam ten album.

Paweł Chmielowski

**WOLFGANG AMADUSZ
MOZART
1756-1791**

Koncert klawesynowy D-dur *Pasticcio* KV 40; Koncert klawesynowy C-dur *Lützw Concerto* KV 246; Koncert klawesynowy D-dur KV 107/1

Wolfgang Brunner, klawesyn · Salzburger Hofmusik

Profil PH06033 · w. 2006, n. 1998 · DDD, 50'54"

☆☆☆☆

Mozart mając dopiero 17 lat zaczął pisać swoje piękne koncerty fortepianowe, ale znacznie wcześniej, bo już w wieku 11 lat komponował koncerty na klawesyn. Były to właściwie aranżacje sonat innych kompozytorów wykorzystujące ich materiał tematyczny. Z trzema takimi skomponowanymi na przestrzeni 10 lat mamy do czynienia w omawianym albumie. Pierwszy KV 40 powstał w 1767 r., każda jego część zawiera muzykę innego kompozytora: *Allegro maestoso* L. Honauera, *Andante* J. G. Eckarta, *Presto* C. P. E. Bacha. Drugi KV 107/1, według *Sonaty nr 2* z op. 5 Johanna Christiana Bacha, został skomponowany w 1772 r., lub na przełomie lat 1776/77, wreszcie trzeci KV 246, dedykowany hrabinie von Lützw, pochodzi z 1776 r. Wszystkie mają cechy jeszcze nieco surowego stylu galant, ale ujmują wdzięczną prostotą formy oraz melodyki, będąc zarazem dowodem na sposób kształtowania się talentu Mozarta.

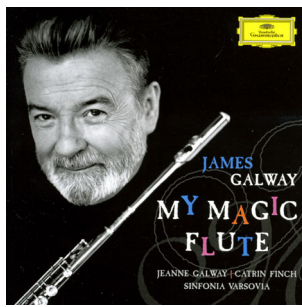
Tak też zostały wykonane przez Salzburger Hofmusik, której muzycy grają na historycznych instrumentach (lub ich kopiach), co pozwala im osiągać brzmienie zbliżone do oryginalnego, osiąganego w czasach kiedy żył i tworzył Mozart. Dzięki temu każdy z prezentowanych koncertów zyskuje na wyrazie oraz ujmującej świeżością i przejrzystością brzmienia. Muzycy z wdziękiem i prostotą, przy zachowaniu wyrazistej artykulacji, realizują urokliwą kantylenę tych wczesnych dzieł. Słucha się tego albumu z czystą przyjemnością tym większą, że Wolfgang Brunner stylowo i z wyczuciem oraz polotem realizuje wszystkie partie solowe. Szczególnie pięknie i efektownie wypadło w tym nagraniu subtelne *Andante* z *Koncertu C-dur* KV 246 oraz *Presto* z *Koncertu D-dur* KV 40.

Adam Czopek

**WOLFGANG AMADEUSZ
MOZART**

Koncert na flet i harfę C-dur KV 299; transkrypcje na flet utworów Mozarta

James Galway, flet i dyrygent; Jeanne Galway, flet; Catrin Finch, harfa · Sinfonia Varsovia



Deutsche Grammophon 477 6233 · w. 2006, n. 2006 · 73'46"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Album zatytułowany *My magic flute* wpisuje się w serię płyt mozartowskich wydanych w 2006 r. z okazji 250. rocznicy urodzin kompozytora. Zawiera jednakże tylko jedno dzieło napisane w oryginale przez Mozarta: *Koncert na flet i harfę C-dur* (przypomnijmy, że Mozart jest ponadto autorem dwóch koncertów fletowych: G-dur i D-dur). Pozostałe utwory nagrane na tym krążku to transkrypcje na flet i orkiestrę różnych utworów Mozarta. Ukoronowaniem całości jest (trochę zresztą przydługa) suita zatytułowana *The Magic Flutes*. *A journey through the works of Mozart*, zestawiona z fragmentów najpopularniejszych dzieł Mozarta, opracowanych na dwa flety i orkiestrę. Ucho słuchacza może w niej odnaleźć wyjątki z oper, fragmenty m.in. *Symfonii g-moll* i niektórych koncertów fortepianowych. Cały ten mix został opracowany przez Davida Overtona specjalnie dla Jamesa i Jeanne Galway.

Król fletistów występuje na tej płycie w podwójnej roli: solisty i dyrygenta. Towarzyszy mu najlepsza polska orkiestra – Sinfonia Varsovia, która po raz kolejny dowiodła, że jest zespołem o światowym poziomie. Przy okazji warto wspomnieć, że nagrań dokonano w Polsce, w warszawskim Studio Koncertowym im. W. Lutosławskiego.

W utworach na dwa flety towarzyszy artyście Jeanne Galway, zaś w koncercie podwójnym – Catrin Finch na harfie. W tym niezwyklej urody utworze zachwycają wzajemne dialogi obojga artystów. Banał jest stwierdzenie, że flet i harfa dobrze brzmią razem, a najlepszym dowodem tego stwierdzenia może być właśnie koncert podwójny Mozarta.

Oprócz wspomnianej suity na płycie znalazły się opracowania na flet i orkiestrę fragmentów z *XXI Koncertu fortepianowego C-dur* KV 467 (*Andante*), *Wariacji z Sonaty fortepianowej A-dur* KV 331, słynny *Marsz turecki* z tej samej sonaty, aria *Ruhe sanft, mein holdes Leben* z I aktu *Zaidy* (KV 344). Transkrypcje zostały dokonane

przez Andreasa N. Tarkmanna, Matthiasa Spindlera i Davida Overtona. Pozwala to spojrzeć na znane utwory Mozarta z nieco innej perspektywy. Zagrane na innym, niż przewidziane, instrumencie brzmią równie pięknie, co świadczy o uniwersalności muzyki Mozarta. Oczywiście osoby, które z rezerwą podchodzą do wszelkich transkrypcji, również z dystansem odbiorą ukazanie się tego albumu.

Dźwięk irlandzkiego fletisty rozpoznać może każdy. Jego specyficzna, bardzo ciepła barwa (powiedzielibyśmy nawet „słodka”), pełny, szlachetny ton i jemu tylko właściwa wibracja, jest od razu rozpoznawalna. Podobnie jest i na tej płycie, choć odnoszę wrażenie, że Galway miał już ciekawsze nagrania na swoim koncie. Co ciekawe, artysta ten, mając już w dorobku liczne nagrania dzieł – bądź co bądź ubogiej – literatury fletowej, rozpoczął przygodę z transkrypcjami. Jego płyty z opracowaniami są rozchwytywane przez melomanów, ponieważ zawierają często mieszankę najbardziej znanych utworów z literatury. Pod tym względem ta płyta także dołącza do swych poprzedniczek. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić: płyty Galwaya cieszą się zainteresowaniem nie ze względu na repertuar, ale ze względu na niemalże magiczną osobę wykonawcy. W jego bowiem wykonaniu wszystko brzmi pięknie...

Kończąc: miło posłuchać, a wykonawcy melomanom rekomendować nie trzeba. Sir James Galway jest królem fletistów!

Marcin T. Łukaszewski

**WOLFGANG AMADEUSZ
MOZART**

Serenada D-dur KV 239; Koncert fletowy G-dur KV 313; Serenada D-dur KV 320

Wolfgang Ritter, flet · NDR Sinfonieorchester · Günter Wand, dyrygent
Profil PH05006 · w. 2005, n. 1978/88/90 · ADD/DDD, 76'08"

☆☆☆☆

Kolejna płyta z dziełami Mozarta. W tym roku mamy ich do wyboru i koloru, niemal co chwilę pojawiają się nowe albumy. Naprawdę można przebierać i wybierać, i to często w wartościowych nagraniach z najwyższej półki. Wdzięcznie, lekko i we właściwym Mozartowi stylu zagrana trzyczęściowa *Serenata Notturna* jest zapowiedzią interesującego albumu. Na szczęście to co mamy później nie zawodzi naszych oczekiwań.

Wystuchanie *Koncertu na flet*, jednego z najpiękniejszych na ten instrument, sprawia naprawdę dużą satysfakcję. Po prostu poddajemy się urokowi muzyki, która w tym wykonaniu brzmi elegancko, po-

godnie i optymistycznie. Solista wejścia gra ciepłym delikatnym dźwiękiem, szybko udowadniając ogromną muzykalność i niemałe wirtuozowskie zacięcie. *Adagio* grane z lekkim rozmarzeniem i wyważoną ekspresją i spokojnie rozwijaną kantyleną stanowi piękny kontrpunkt dla obu części skrajnych nasyconych dynamiką i wewnętrzną energią. Uznanie budzi jego pięknie prowadzony dialog z orkiestrą. Orkiestra pod wrażliwą batutą Güntera Wanda towarzyszy poczynaniom solisty z ogromnym wyczuciem, a pozostając na drugim planie staje się jego pięknym tłem.

Z kolei w *Serenadzie* KV 320 orkiestra staje się głównym bohaterem. Jej błyskotliwa gra pełna wysublimowanych brzmień, delikatnych barw, z pięknie prowadzoną frazą sprawiają, że mozartowskie dzieło nabiera blasku i świeżości. Wyważony dialog instrumentów prowadzony jest z pełną finezją, wystarczy posłuchać dialogu „drewna” w *Concertante* by się o tym przekonać. Całość zagrana z symfonicznym rozmachem, czego w dzisiejszych wykonaniach raczej nie uświadczysz.

Adam Czopek



**WOLFGANG AMADEUSZ
MOZART**

Kwartety smyczkowe A-dur KV 464 i C-dur KV 465

Klenke Quartett
Profil PH04029 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 59'17"

☆☆☆☆

Oba utwory powstały bezpośrednio po sobie w 1785 r. Już cztery dni po zakończeniu pracy nad *Kwartetem smyczkowym A-dur* rozpoczął Mozart pracę nad *Kwartetem smyczkowym C-dur* określonym później jako „dysonansowy”. Oba należą do ostatnich z serii sześciu dedykowanych Haydnowi. „Kwartety te to sześciu synów – owoc długiego i mozolnego wysiłku” – napisał Mozart w dedykacji skierowanej do Haydna. Oba stawiają swoim wykonawcom wysokie wymagania odnośnie jakości dźwięku, spistości brzmienia, klarowności faktury i formy. Powinno być klasycznie i z subtelnym umiarem.

Mimo że nagranie cechuje się zrównoważonym i przejrzystym

brzmieniem oraz płynnym tokiem muzycznej narracji, a Panie dbają by dialog instrumentów toczył się gładko, bez zbędnego pośpiechu. Jednak wszystko to nie wykracza specjalnie poza solidność i poprawność, a to trochę mało jak na muzykę Mozarta. Brakuje nieco finezji w grze i większego zróżnicowania artykulacji, szczególnie w obu finałowych *Allegro* oraz rubasności w zagranych zbyt salonowo, jak na mój gust, *Menuetach*.

Byłbym jednak niesprawiedliwy, gdybym pominął kilka wyjątkowo pięknych momentów tego albumu. Należą do nich: *Andante Kwartetu KV 464* z pięknie zrealizowaną partią altówki oraz zaliczane do najpiękniejszych części wolnych w kameralistycie Mozarta *Andante cantabile z Kwartetu KV 465* grane z klasycznym umiarem, ciepłym dźwiękiem, że świetną ekspozycją partii skrzypiec i wiolonczeli wiodących wyjątkowo zbornie śpiewny, liryczny duet. Dialog, w którym melodia przechodzi z jednego instrumentu na drugi sprawia tutaj wielką satysfakcję.

Adam Czopek

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symfonia nr 39 i 41; Uwertura *La clemenza di Tito*

Mannheimer Mozartorchester · Thomas Fey, dyrygent

Profil PH05047 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 74'35"

☆☆☆☆

Zestawienie akurat dwóch, z trzech ostatnich, symfonii Mozarta wydaje się być wyjątkowo atrakcyjne. *Symfonia Es-dur KV 543* została ukończona w czerwcu 1788 r. i jest pierwszym ogniwem tryptyku „wielkiej symfonicznej trójcy”. Z kolei *Symfonia C-dur KV 551* ukończona w sierpniu 1788 r., jest ostatnim dziełem tego gatunku. Przedzieła je słynna *Symfonia g-moll KV 550*. Warto pamiętać, że żadnej z nich nie wykonano za życia kompozytora.

Omówienie zaczniemy od pełnej pogody i radości życia *Symfonii Es-dur*, którą Mozart ukończył miesiąc przed tchnącą smutkiem *Symfonią g-moll KV 550*. Właściwie żaden z biografów Mozarta nie jest w stanie wytłumaczyć skąd ten emocjonalny przeskok. W *Symfonii Es-dur* nie odnajdziemy śladu pesymizmu, wszystko tu tchnie pogodą i radością, a już miesiąc później powstaje muzyka pełna pesymizmu, niepokoju i smutku. Skupmy się jednak na *Symfonii Es-dur*, której interpretacja nastawiona jest na pokazanie właśnie radości i uroku życia. Oba główne tematy są właściwie kwintesencją śpiewności i radości życia, podobnie jak każdy epizod. *Allegro* (I cz.) jest pełne życia, *Andante* (II

cz.) ujmuje sielankowym nastrojem, *Menuet* (III cz.) zachwyca rubasnym humorem, podobnie jak żartobliwe finałowe *Allegro* pełne nieoczekiwanych zwrotów harmonicznym. Jednym słowem wszystko tutaj jest podporządkowane „radości, która nie zna przeszkód”.

Jowiszowa (nazwę wymyślił w 1820 r. J. P. Salomon, impresario J. Haydna) to bez wątpienia najdoskonalsza z symfonii Mozarta. Jej najistotniejszą cechą są silnie skonstruowane motywy (jeden rytmiczny, drugi śpiewny) decydujące o jej mocnym, „męskim”, wręcz bohaterkim charakterze. Takie też rysy odnajdujemy w tym nagraniu, gdzie wyeksponowana została przejrzystość architektoniczna i doskonałość proporcji. Dyrygent prowadzi całość z właściwą dynamiką bez zbędnego szarżowania w tempach i brzmieniu przy utrzymaniu płynności muzycznej narracji. Mamy tutaj niemal klasyczny umiar, który sprawia, że można podziwiać każdy detal idealnej wręcz harmonii.

Świetne homogeniczne brzmienie Mannheim Mozartorchester, ujmujące też pięknie utrzymanymi proporcjami brzmienia poszczególnych grup instrumentów, prowadzonej z ogromnym wyczuciem przez Thomasa Feya sprawia, że słucha się tego albumu z wyjątkową satysfakcją.

Adam Czopek



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Urowadzenie z seraju (*Die Entführung aus dem Serail*) KV 384

Laura Aikin, Valentina Farcas, Charles Castronovo, Dietmar Kerschbaum, Franz Hawlata, Erika Hatházi, Karin Wieser, Erich Wessner, Josef Stangi · Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor; Mozartium Orchester Salzburg · Ivor Bolton, dyrygent

Deutsche Grammophon 074 315-6 · w. 2006, n. 2006 · PCM Stereo/DTS 5.1 - region: 0 - NTSC - 2 DVD-Video, 156'00" + materiały dodatkowe ☆☆☆☆

Festiwal w Salzburgu, miejscu urodzenia Mozarta istnieje od 1877 r. Poziomem artystycznych

prezentacji przyciąga uwagę niezliczonej ilości melomanów. W ostatnich latach znaczna część produkcji odbiega od ustalonej konwencji. W przypadku zarejestrowanego w sierpniu 2006 r. (na DVD) spektaklu opery *Urowadzenie z seraju* inscenizator Stefan Herheim już podczas uwertury wprowadził spore zamieszanie. Biegnie w kierunku nieobyczajnej współczesności. Początkowo pokazana pszczoła wysysająca nektar z białej róży może mieć podtekst erotyczny. Później, jeszcze w trakcie uwerturze, zobaczymy do naga rozebraną parę, pod koniec zakładającą na siebie stroje. Zachowanie dwojga młodych ludzi także jest aluzją do tego, co reżyser zamierza później przedstawić, bowiem jednoznaczne sytuacje mogą być dwojako rozumiane. Podczas pierwszej arii *Hier soll ich dich denn sechen*, Belmonte zakłada na palec Konstancji ślubną obrączkę. Natomiast Osmin z birem na głowie udział w przedstawieniu rozpoczyna ubrany w sutannę, po czym ją zdejmując i ukazując się goła część fraka, a pod nią widać szpitalny kitel, niestety bez spodni, więc widoczne są skarpetki przytrzymywane gumkami. Reżyser zastosował nie tyle nowoczesne, co nowatorskie spojrzenie na dzieło Mozarta. Od uwertury dominują czerni fraków i biel wieczorowych damskich toalet. Panie najczęściej mają bukiety i welony. Akcja sceniczna przebiegająca wokół miłości Konstancji i Belmonta, bywa umieszczana w różnych miejscach z powołaniem sugerujących szpital na wyższy poziom. Rekwizyty typu pralka automatyczna, lodówka, mikser, żelazko, itp., są adekwatne jedynie współczesności i nie mają nic wspólnego ze stereotypem teatru z XVIII w. Wprawdzie nie gustuję w tego typu „ulepszeniach”, lecz przedstawiona realizacja z pewnością może zyskać pewnych zwolenników. Mam tu na uwadze również tych, którzy nie będą w stanie zauważyć, że mają tu do czynienia z operą komiczną. Scenograf i jednocześnie projektant kostiumów, którym jest Gottfried Pilz całkowicie odszedł od umieszczenia akcji w Turcji. Nie zobaczymy więc haremu Osmina, stosownych hiszpańskich ani też tureckich kostiumów. Ich miejsce zajmują wytworne męskie fraki i białe toalety pań, niekiedy uzupełniane malinowymi beretami, lub czerwonymi wstęgami sugerującymi lejącą się krew. Jednak nie tylko, bo można również spotkać się ze szpitalnymi kitlami, albo damskimi halkami, etc. Na uwagę zasługuje fantastyczna reżyseria gry światła podkreślająca gesty śpiewaków, zmienność nastroju, itp.

Dyrygent Ivor Bolton pieczołowicie odczytał i przedstawił wymogi partytury napisanej przez 26. letniego Mozarta, wówczas stojącego u szczytu muzycznego arcyzmu. Orkiestrę prowadził z mistrzowskim wdziękiem, ukazał należny jej muzyce wdzięk i wysublimowany urok. Postarał się, aby partie solowe i kunsztowne sceny zespołowe były opromienione geniuszem kompozytora. Ogromne wyczucie mozartowskiego stylu pozwoliło mu na poprowadzenie przedstawienia w znakomitych tempach i świetnych frazach. Wszyscy soliści oraz chór pod aktorskim i wokalnym względem wykazali się poziomem godnym największego szacunku dla wielkiej sztuki. Wręcz niestosownym byłoby licytowanie, czy Konstancja lepięj wypadła w arii *Ach, ich lebite*, lub *Marten aller Arten*, Belmonte w *Welche Wonne, welche Lust*, bądź Osmin w *Ach, wie will ich triumphieren*, bowiem każdy zaśpiewany przez nich takt odznaczał się profesjonalizmem najwyższej klasy. Zresztą nie tylko to jest godne uwagi, bo i pozostali soliści zadziwiali prawidłową techniką emisji głosu, ale także ich barwą. Wszyscy dali z siebie to, co posiadają najlepszego tworząc niezwykle, niepowtarzalny efekt artystyczny. Poza ariami również sceny zespołowe solistów oraz z chórem odznaczały się kunsztem. Nie ulega wątpliwości, że kilku solistów zwiększył ilość swoich fanów, a już na pewno atrakcyjny wizualnie, wokalnie i aktorsko tenor liryczny Charles Castronovo (Belmonte) i urzekająca sopranem prześlicznej urody Valentina Kerschbaum, (Blonda). Cały zespół zaprezentował także świetny warsztat aktorski i bez zastrzeżeń odnalazł się w kontrowersyjnej, moim zdaniem, inscenizacji.

Szczerze zachęcam do bliższego zapoznania się z omawianym DVD, ponieważ prezentowana warstwa muzyczna potrafi autentycznie dopieścić nawet wybredne ucho, a nowatorska inscenizacja nawet jeśli wzbudzi odczucia podobne do moich, to i tak ze wszech miar jest godna obejrzenia.

Wilfried Górny

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Günter Wand-Edtion 11: *Litania, Arie, Uwertury: Cosi fan tutte, Czarodziejskiego fletu, Wesela Figara* Margaret Marshall, sopran; Cornelia Wulkopf, alt; Adolf Dallapozza, tenor; Karl Ridderbusch, bas · Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester; Chor und Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunk
 Profil PH05043 · w. 2006, n. 1968/1969/1980 · ADD, 67'04" ☆☆☆☆

Jubileusz związany z 250. rocznicą urodzin Mozarta przyniósł morze nagrań z utworami genialnego Wiedeńczyka. Oprócz nowych interpretacji, wytwórnie płytowe przypomniały słuchaczom niezapomniane kreacje jego dzieł sprzed lat.

Niniejsza płyta jest takim odświeżonym kąskiem muzycznym – kolejną, jedenastą w serii *Günter Wand – Edition*, tym razem przedstawia melomanom siedemdziesiąt minut świetnych interpretacji dzieł Mozarta.

Wand w swojej siedemdziesięcioletniej karierze dyrygenckiej nie zaprzestawał studiowania i wykonywania muzyki Wolfganga Amadeusza. Wracał do niej i na nowo interpretował znane wszystkim dzieła: opery, symfonie czy koncerty fortepianowe. W równej mierze jednak poświęcał uwagę utworom mniejszym, czasem zupełnie nieznanym: serenadom, divertimentom, koncertom na instrumenty dęte, ariom koncertowym czy dziełom sakralnym.

Na omawianą płytę złożyły się dzieła nagrane przed ponad 20. i 40. laty. Pierwszy utwór to *Litanie de venerabili altaris sacramento* KV243, ostatnia z czterech litanii Mozarta, powstała w 1776 r. w Salzburgu. Dzieło dojrzałe i ujmujące, przepojone atmosferą modlitwy.

Dwie wielkie arie na sopran i orkiestrę: *Miserere, dove son!* – *Ah non son'io che parlo* KV369 i *Bella mia fiamma, addio – Resta, o cara* KV528, wykonane przez Margaret Marshall, doskonałą interpretatorkę muzyki Mozarta to kolejne numery na płycie. Mozart ukazuje się jako liryk i świetny dramaturg, co w połączeniu z kreacją Marshall i Wanda daje przepiękną i zamkniętą całość. Na koniec trzy małe arcydzieła – uwertury operowe. Nazwisko Wand jest równoznaczne z najwyższą muzyczną jakością. Nieskazitelnosc dyrygenckich interpretacji, wrażliwość na wszelkie muzyczne niuanse w połączeniu z geniuszem muzycznym Mozarta daje rzecz godną wszelkiej pochwały! Gorąco polecam.

Eucja Sala



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Utwory fortepianowe wol. 5
 Siegbert Rampe, klawesyn, klawikord, fortepian
 MDG 341 1305-2 · w. 2006, n. 2005/6 · DDD, 76'55"
 ☆☆☆☆☆

Część piąta projektu nagraniem wszystkich utworów klawiszowych Mozarta realizowanego przez Siegberta Rampe dla MDG rozpoczyna się *Sonata* KV 310 (300d), po której następuje *Wariacja* KV 264 (315d), *5 Miniatur* KV 1, *Clavierstück* KV 9a (5a), 3 utwory z KV 6 – *Allegro* KV 6.1, *Andante* KV 6.2 i *Menuet* KV 6.3. Płytę zamyka *Sonata I* KV 330 (300h).

Dla Siegberta Rampe, artysty świadomego zagadnień historycznej praktyki wykonawczej, a zarazem muzykologa i autora szeregu liczących się wydań krytycznych, znaczenie ma nie tylko gra spełniająca kryteria wykonawstwa „historycznie zorientowanego” – interesuje go każdy najdrobniejszy szczegół towarzyszący powstaniu wykonywanych utworów. Opublikowana w 1995 r. przez wydawnictwo Bärenreiter a jego książkę *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch* może świadczyć o stopniu erudycji autora w temacie, którego podejmuje się on teraz jako wykonawca. Rampe starannie dobiera instrumenty do poszczególnych utworów – i tak otwierającą płytę *Sonata a-moll* oraz *Wariacje C-dur* na temat ariety *Lison dormait* gra na kopii klawesynu Nicolasa i François-Etienne'a Blancheta, uroczę pierwociny małego Mozarta – na klawikordzie zbudowanym według Johanna Davida Schiedmayera oraz angielskim klawesynie Burkata Shudiego, a *Sonata C-dur* KV 330 na kopii wiedeńskiego pianoforte Johanna Andreeasa Steina – na tych bowiem instrumentach miał Mozart, według muzykologicznych badań, możliwość wykonania swoich dzieł.

Jest to płyta godna szczególnie polecenia – oprócz pięknej muzyki zawierająca sporą dawkę wiedzy i inspirująca do dalszego zgłębiania tematu tak pozornie „zajechanego”, jakim jest twórczość „fortepianowa” Mozarta. Ciekawa jest również gra Rampego – byskotliwa w wirtuozowskich częściach i pokazująca wiele pięknych, powolnych fragmentów. Rampe zdecydowanie najlepiej czuje się (i prezentuje) na pianoforte – jego klawesynowi brak już pewnego polotu, a klawikord zdradza nazbyt powierzchowną znajomość z artystą – ale całości płyty słucha się z ciekawością, popatrząc chwilami do fantastycznie opracowanej książeczki, w której znajduje się nie tylko ciekawy tekst, ale również fotografie wszystkich użytych w nagraniu instrumentów.

Maria Erdman



SERGIUSZ RACHMANINOW 1873-1943

Etudes-Tableaux op. 33 i 39
 Vitaly Samoshko, fortepian
 Linear Art Transfer L.A.T. 03 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 62'33"
 ☆☆☆☆☆

Etiudy-Obrazy są jednym ze szczytowych osiągnięć kompozytorskich Sergiusza Rachmaninowa. Napisane w 1911 r. op. 33 są krótsze i bardziej miniaturowe niż napisane w latach 1916-1917 op. 39. Poza różnicami w samej konstrukcji, zaznaczyć należy, iż często można spotkać różne numerowanie etiud z op. 33. Wynika to z faktu różnego publikowania tych dzieł. Oryginalnie Rachmaninow napisał dziewięć utworów w op. 33, jednakże ich pierwsza publikacja z 1914 r. zawierała tylko sześć etiud, i tej wersji wydawniczej trzyma się Vitaly Samoshko. Dopiero w 1947r. zostały w Rosji odnalezione nuty z numerów 3 i 5, a całość jako *9 Etiud-Obrazów* op. 33 została wkrótce potem wydana.

Ukraiński pianista jest znany z zamiłowania do rosyjskiej muzyki. W 2005 r. nagrał komplet *Etiud Aleksandra Skriabina*, a w 2006 r. *Etiudy* Rachmaninowa. Brzmienie tego pianisty, o ile w Skriabinie było zbyt ciężkie, to w muzyce Sergiusza Wasiliewicza sprawdza się doskonale. Masywny dźwięk, pełen jest energii i fenomenalnej techniki, cech jakże typowych dla najlepszych przedstawicieli rosyjskiej szkoły pianistycznej. Vitaly Samoshko gra te rozbudowane miniatury w dość spokojnych tempach, jednakże nie oznacza to, że jego gra jest nudna. Przeciwnie, swoim podejściem Ukrainiec buduje z nich potężne dzieła, wrażenie czego dodatkowo potęguje doskonale nagrany, ciemno i głęboko brzmiący fortepian. Artysta ten też nie oszczędza pedału, przez co utwory te brzmią jeszcze ciężiej, co nie jest bynajmniej złym znakiem w tym przypadku, lecz obfitość jego stosowania sprawia, że utwory te zatracają swoją klarowność i wiele smaczków artykulacyjnych czy samego w sobie zapisu nutowego znika w gestwinie zlewanych ze sobą nut. I chociaż są fragmenty, gdzie takie podejście fenomenalnie się sprawdza, jak choćby schodzące w dół powtarzające się figuracje pod koniec pierwszej minuty w *Etiudzie c-*

moll op. 39 nr 1, to całościowo takie podejście ujmuje atrakcyjności temu kompletowi. Wiele dźwięków się zlewa, artykulacji trzeba się dosłuchiwać, chociaż więc wszystko jest, to jest niestety ukryte i wymaga sporo wysiłku od słuchacza. Tego stanu rzeczy nie poprawia opracowanie wszystkiego w drobnych szczegółach, czy pełna pasja i zaangażowania gra pianisty, maksymalnie wykorzystującego możliwości fortepianu, gdyż interpretacje te nie ciągną za sobą odbiorcy.

Etiudy-Obrazy, jak zresztą większość utworów Rachmaninowa, są niezwykle trudne w odczytaniu i zagranium ich w sposób nie tylko burzliwy, lecz także porywający melomanów. O ile więc Vitaly Samoshko gra te utwory z pasją i wewnętrznym przekonaniem, tworząc z nich pełne emocji i żywiołowości miniatury, tak niestety nie przekłada się to na wciągnięcie słuchacza w jego kreacje artystyczne. Nie można jednakże odmówić mu wielu ciekawych fragmentów, czy pomysłów interpretacyjnych. Ukraiński pianista bowiem, jak mało kto potrafi rozdzielać plany i tworzyć wiele barwnych struktur, przy całej potędze swojego brzmienia grać drobne nutki na drugim czy trzecim planie tworząc ogromną głębię, oraz różnicować klimaty, od spokojnie toczącego się piana po rozwichrzone forte. Szkoda tylko, że całość trudu pianisty włożonego w naprawdę wymiennie interpretacje nie przekłada się na takie samo odczucie słuchacza, bowiem dojdzie do wszystkich smaczków wymaga bardzo skupionego i uważnego słuchania. Płyta ciekawa, jednakże przede wszystkim polecam dla lubiących się maksymalnie koncentrować na słuchanym materiale i odkrywać podczas wielokrotnych odsłuchów wartość tego albumu.

Jacek Krzakała

SERGIUSZ RACHMANINOW Wariacje wg Corellego op. 42, Sonata nr 2 op. 36, Morceaux de fantaisie op. 3, Mélodie op. 3 nr 3, Sérénade op. 3 nr 5

Bernd Glemser, fortepian
 Oehms Classics OC 558 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 74'36"
 ☆☆☆☆☆

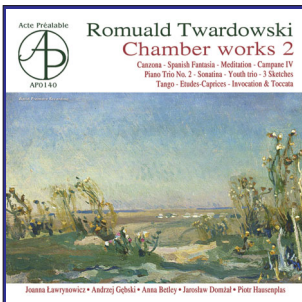
Muzyka Sergiusza Rachmaninowa zawsze stanowiła wielkie wyzwania, nawet dla największych pianistów. W zetknięciu z karkołomną fakturą i niezwykłą śpiewnością tych kompozycji, niejeden artysta poległ wobec ich istoty. Dla Berndta Glemsera nie jest to jednakże pierwsze zetknięcie z muzyką Rosjanina, nagrał on bowiem wcześniej m.in. komplet jego koncertów fortepianowych. Tymczasem na swojej solowej płycie zamieścił w zasadzie trzy duże

dzieła – *Wariacje na temat Corellego* op. 42, *II Sonata b-moll* op. 26 oraz *Morceaux de Fantaisie* op. 3, czyli zbiór pięciu miniatur ze słynnym *Préludium cis-moll* op. 3 nr 2.

Bernd Glemser podszedł do muzyki Rachmaninowa w specyficzny sposób. Pod jego palcami kompozycje Rosjanina straciły swój naturalny romantyzm oraz szaleńczość. Pianista gra w sposób wyrachowany i chłodny, lecz szkoda, że traci przy tym klimat tych dzieł. Nie można za to odmówić Glemserowi fenomenalnej techniki, dzięki której nawet najbardziej karkołomne fragmenty brzmią swobodnie. Jakkolwiek więc niemiecki pianista potrafi wykorzystać całość dynamiki fortepianu i szerokie możliwości kształtowania brzmień za pomocą operowania pedałami, tak część muzyczna nie wzbudza większych emocji. Bernd Glemser preferuje grę prostą, czasem aż nazbyt, przez co zamiast lirycznie ukształtowanych fraz, dostajemy nieraz grę na jednym poziomie dynamicznym. Szczególnie jest to słyszalne w szybkich fragmentach o gestowej fakturze, gdzie zamiast liryzmu otrzymujemy prawdziwą rozwichrzoną pianistykę, ale czuje się w niej niedosyt melodyjności. Znacznie lepiej ma się sprawa w powolnych utworach z *Morceaux de Fantaisie* op. 3, gdzie w kontakcie z prostą melodią pianista potrafi wykreować z niej w miarę śpiewną frazę, nie spiesząc się i rozpylając w przejrzystości faktury. Lecz i tutaj nieraz daje się we znaki lekka monotonia dynamiczna, która znów przeradza się w burzliwe fragmenty, imponujące pokazaniem możliwości fortepianu i grające, a pomijające naturalny niepokój i ciągłą śpiewność kompozycji Sergiusza Rachmaninowa.

Bernd Glemser na swoją solową płytę wybrał bardzo znane i – wbrew pozorom – dość trudne dzieła, szczególnie pod względem muzycznym. Technicznie pianiście nie da się absolutnie nic zarzucić, bowiem zarówno sprawność palców, jak i szczególne artykulacyjne, czy wyśmienite nieraz akcentowanie świadczą o najwyższych umiejętnościach w tej dziedzinie. Natomiast muzycznie słychać niedociągnięcia. Grze niemieckiego pianisty brakuje liryzmu w kształtowaniu fraz, a nawet duże zmiany dynamiczne nie pomagają mu w osiągnięciu zróżnicowanych klimatów. Interpretacjom Bernda Glemsera brakuje też odrobiny wewnętrznego niepokoju, obecnego i jakże naturalnego w muzyce Rachmaninowa. Jakkolwiek więc artysta prezentuje nam bardzo ciekawą reperturę, tak w jego wykonaniu przydałoby się nieco polotu, a przede wszystkim emocji, które by przyciągały uwagę słuchacza.

Jacek Krzakala



ROMUALD TWARDOWSKI 1930

Utwory kameralne 2: Sonata na 2 skrzypce; Canzona na wiolonczelę i fortepian; Trio fortepianowe nr 2; Meditation na wiolonczelę i fortepian; Trio młodzieżowe; 3 Etiudy-kaprysy na skrzypce; Inwokacja i Toccata na 2 wiolonczele; Campana IV na fortepian; 3 Skecze na skrzypce, altówkę i wiolonczelę; Hiszpańska fantazja na wiolonczelę i fortepian; Tango na skrzypce i fortepian

Joanna Ławrynowicz, fortepian; Andrzej Gębski, skrzypce; Anna Betley, skrzypce i altówka; Jarosław Domżał, Piotr Hausenplas, wiolonczela
 Acte Préalable AP0140 - w. 2006, n. 2006 - 69'01"
 ☆☆☆☆☆

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable prezentuje kolejną, ósmą płytę z utworami Romualda Twardowskiego. Obfity dorobek autora *Posągów Czarnoksiężnika* pozwala przypuszczać, że to dopiero początek większej kolekcji. Jednocześnie jest to druga płyta, na której utrwalone zostały kompozycje solowe i kameralne warszawskiego twórcy. To dobrze, że Acte Préalable utrwała po raz kolejny dorobek Twardowskiego. Należy mieć nadzieję, choć to zapewne inwestycja kosztowna, że na płytach znajdują się kiedyś także inne dzieła Twardowskiego, które ugruntuwały jego pozycję w europejskim środowisku muzycznym, takie jak balety: *Nagi książę*, wspomniane *Posągi Czarnoksiężnika*, opery: *Lord Jim*, *Maria Stuart*, *Cyrano de Bergerac*, moralitety: *Historia o św. Katarzynie*, *Tragedya albo Rzecz o Janie i Herodzie*, wystawiane dawniej na deskach wielu teatrów operowych w Polsce i poza granicami kraju, a od dłuższego czasu całkowicie nieobecne w repertuarach. Ale twórczość Twardowskiego to także muzyka choralna. Już ten wycinek jego dorobku zająłby kilkanaście płyt! W ubiegłym roku Romuald Twardowski został laureatem Nagrody im. I. J. Paderewskiego, przyznawanej co dwa lata przez Komitet Nagrody Międzynarodowego Stowarzyszenia Przyjaciół Muzyki w Baltimore.

Na najnowszej płycie znalazły się utwory napisane w latach 1962-2004, zróżnicowane pod względem

wyrazowym, estetyczno-stylistycznym i zastosowanych środków techniki kompozytorskiej, posiadające jednakże pewien wspólny rys świadczący o spójności stylu muzyki Twardowskiego. Jego twórczość najczęściej obraca się wokół estetyki neoklasycyzmu, z właściwą jej motoryką przebiegu, ruchliwością, lapidarnością, przejrzystością muzycznej wypowiedzi, ukłonem w stronę tradycji, a często także dowcipem i przekorą. Zauważalna jest szczególna dbałość w prowadzeniu linii melodycznej oraz znakomite rzemiosło kompozytorskie. Twórczość ta, choć zorientowana tradycyjnie, rzadko korzystająca ze zdobyczy XX-wiecznej awangardy, jest komunikatywna, napisana z tym cechem i prostocie wypowiedzi utwory Twardowskiego znajdują stale zainteresowanie wykonawców, którym mogą dostarczyć wiele satysfakcji.

We albumie utrwalone dzieła od solowych począwszy (*Trzy etiudy-kaprysy* na skrzypce solo, 1993; *Campana IV*, 2004, z cyklu *Symfonie dzwonów*), poprzez duety na instrumentach jednorodnych (*Sonatina* na dwie skrzypce, 1993; *Inwokacja i Toccata* na dwie wiolonczele, 1996) oraz duety na wiolonczelę z fortepianem (*Canzona*, 1962; *Medytacja*, 2004; *Fantazja hiszpańska*, 1985; *Tango*, 2004), wreszcie tercety, w tym dwa *Tria fortepianowe* – „*Młodzieżowe*” z 1993 r. i *Trio nr 2* (2005), a także *Trzy szkice* na skrzypce, altówkę i wiolonczelę z roku 2003.

Muzyka Twardowskiego znalazła znakomitych interpretatorów w osobach Joanny Ławrynowicz (forte-pian), Andrzeja Gębskiego (skrzypce) i Jarosława Domżała (wiolonczela), tworzących od lat The Warsaw Trio, oraz towarzyszących im w różnych układach: Anny Betley (skrzypce, altówka) i Piotra Hausenplasa (wiolonczela). Artyści wykazują się doskonałą współpracą pod wieloma względami. Świetnie brzmią oba tria fortepianowe. Urzeka zwłaszcza to *Młodzieżowe*, bo choć napisane jest z myślą o uczniach szkół muzycznych, skomponowane jest bardzo efektywne i dlatego musi dostarczać młodym wykonawcom satysfakcji. Doskonale brzmią duety i tercety smyczkowe. Zwłaszcza w *Trzech szkicach* ujawnia się doskonałe współgranie, wzajemne zrozumienie i wirtuozeria artystów, wartki przebieg i silne unerwienie rytmiczne; głębia i szlachetny, dźwięczny ton wiolonczeli w wykonywanych

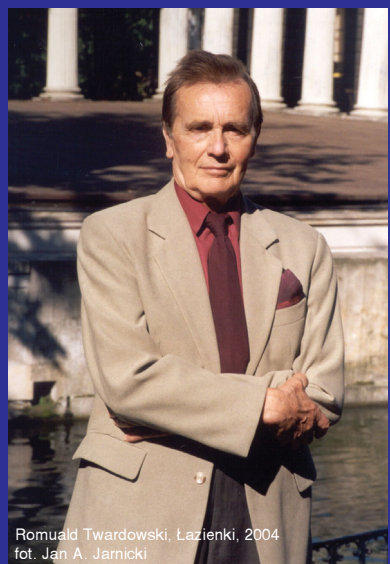
ła miniaturach wiolonczelowych czy znakomity kunszt wirtuozowski, łatwość techniczna i zręczność w *Trzech etiudach-kapryсах* na skrzypce solo, zagranych wspaniale przez Andrzeja Gębskiego. Doskonale współgrają także dwie wiolonczele w *Inwokacji i Toccacie*.

Album bardzo ciekawy, wart szerszego rozpowszechnienia. Szkoda, że w dołączonym do płyty omówieniu (sygnowanym T. M.) znalazło się kilka drobnych literówek oraz kilka niezręcznych sformułowań w rodzaju „sonorystyki dźwiękowej”, „kompozytor po prostu chciał poddać próbie swój słuch wewnętrzny na wypadek, gdyby mu się przydarzył casus Beethovena dotkniętego nieszczęściem głuchoty”, „rozedrgana, rozszerebi-tana warstwa aleatoryczna”. W ostatnim akapicie omówienia trudno doprawdy zrozumieć, o czym mowa: „To istotne muzyczne »silva rerum« pozwala słuchaczowi na wybór tego, co mu najbliższe. Wysoki artyzm i pełna polotu gra młodych warszawskich wirtuozów dają mu gwarancję wspaniałego obcowania z muzyką pełną polotu, dobrego smaku i elegancji”. Ponadto *Trio młodzieżowe* to trio fortepianowe, nie zaś – jak podaje książeczka – smyczkowe. Nie wszędzie także, niekonsekwentnie, podano datę powstania przy tytułach utworów.

Powyższe zastrzeżenia nie umniejszają jakości samej płyty. Warto jednak pamiętać o korekcie i ponownej redakcji tekstu przy późniejszych wznowieniach albumu.

To dobrze, że wydawnictwo Acte Préalable promujące na obwołanych swoich płytach malarstwo polskie zaczęło w książeczkach umieszczać również noty o malarzach; na tej płycie o Janie Stanisławskim, którego fragment *Bodiaków* umieszczono na okładce.

Marcin T. Łukaszewski



Romuald Twardowski, Łazienki, 2004
 fot. Jan A. Jarnicki



MAX REGER
1873-1916

Fantazja symfoniczna i fuga op. 57; 7 utworów op. 145

Edgar Krapp, organy w katedrze w Passau

Naxos 8.557891 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 69'09"

☆☆☆☆☆

Muzyka organowa Maxa Regeera należy do kanonu literatury organowej, w której zajmuje poczesne miejsce, choć zarazem jego dzieła należą do najtrudniejszych w całej muzyce organowej. Nie bez znaczenia był on uznawany za najwybitniejszego po Bachu kompozytora niemieckiej muzyki organowej. Najliczniej reprezentowane w jego twórczości są różnego rodzaju fantazje i preludia, często oparte na motywach zaczerpniętych z chóru protestanckiego (np. *Ein feste Burg, Wacht auf*). Do szczególnie znanych należy np. *Fantazja i fuga na temat B-A-C-H*, dwie sonaty (fis-moll, d-moll) czy choćby, zarejestrowana na omawianej płycie, *Symphonische Fantasie und Fuge d-moll op. 57*, pochodząca z 1901 r., której prawykonywanie odbyło się rok później w Berlinie – cykl o imponujących rozmiarach. Prócz form dużych Reger pisał liczne miniatury organowe, często ujęte w cykle. Należy do nich między innymi *Siedem utworów organowych op. 145*, napisanych w 1916 r. – roku śmierci kompozytora, stąd prawdopodobnie tytuły kolejnych części cyklu (*Trauerode, Dankpsalm, Weihnachten, Passion, Ostern, Pfingsten, Siegesfeier*) wskazujące na tematykę żałobną, dziękczynną i ogólnie religijną mogą mieć podłoże głęboko osobiste. Reger jest postrzegany jako główny przedstawiciel ekspresjonizmu w muzyce organowej. Składają się na to na przykład spiętrzenia akordów, liczne, częste i odległe odejścia od tonacji głównej, rozszerzona tonalność, silne schromatyzowanie materiału muzycznego, wielowarstwowa faktura, skomplikowana kontrapunktika. Usłyszeć te cechy można już na początku otwierającej płytę *Fantazji*. Słychać w niej symfoniczny rozmach brzmienia, bogactwo układów fakturalnych, liczne alteracje, modulacje, niekiedy zaskakujące połączenia bardzo odległych tonacji, nagromadzenie dysonansów.

Język łagodnie dopiero w podwójnej fudze, choć i tu sam 11. dzwiękowy temat i dalszy przebieg jest mocno schromatyzowany.

Zaprezentowanie muzyki organowej Maxa Regeera na ogromnym, jednym z największych na świecie, a z pewnością największych w Europie, organach znajdujących się w katedrze w Passau (instrument ukończony przez Eisenbartha w 1981 r. składający się z kilku samodzielnych, połączonych w jedną całość zespołów dźwiękowych), pozwala w pełnym blasku ocenić walory muzyki Regeera. Wykonawcą nagrania jest jeden z najlepszych niemieckich organistów średniego pokolenia, Edgar Krapp. Warto wspomnieć, że wytwórnia Naxos utrwaliła już kilka krążków z muzyką organową Regeera w kolekcji *Organ Encyclopedia*. Edgar Krapp gra bardzo dynamicznie. W *Fantazji* zachowuje żywe tempo i dba o spójność narracji, co nie jest łatwym zadaniem. Skomplikowana faktura nie sprzyja bowiem czytelności przekazu. Krappowi udało się z tego zadania wybrnąć po mistrzowsku. Organista przedstawia dramatyczny przebieg dzieła, dba o różnicowanie registry i szeroko korzysta z ogromnych możliwości passawskiego instrumentu, który – o na wskroś romantycznej dyspozycji – nadaje się do tego typu muzyki znakomicie i jednocześnie sprzyja symfonicznemu charakterowi tego 20. minutowego utworu.

Drugie dzieło zamieszczone na omawianym krążku prezentuje inny charakter, typ faktury i organizację horyzontalno-wertykalną materiału muzycznego. Utwór powstał, jak już wyżej zaznaczono, w roku śmierci kompozytora. Reger z biegiem lat odchodził od założeń przyjętych we wcześniejszych dziełach. Jego późniejsze utwory stały się bardziej czyste, nawiązujące do tradycji, przyepone wydziwkiem osobistym i religijnością, którą w ostatnich latach przejawiał w życiu i w twórczości. Zróżnicowany, dramatyczny, może nawet mroczny charakter *Ody żałobnej*, otwierającej opus 145, to w pewnym sensie symboliczne pożegnanie się kompozytora z życiem. Poszczególne części cyklu są zróżnicowane pod względem zastosowanych środków wyrazowych i charakteru. *Dankpsalm* (psalm dziękczynny) przypomina miejscami etiudę organową. Zresztą ten cykl w całości operuje znacznie prostszymi środkami harmonicznymi aniżeli pochodząca z lat wcześniejszych *Fantazja*. Opus 145 jest bardziej zorientowane w stronę tradycji niemieckiej muzyki organowej, a cytaty z chóru protestanckiego, koledy *Stille Nacht* w części *Boże Narodzenie*, czasami jedynie stylizacje, nadają mu prostoty i religijnego, miejscami wręcz mistycznego charakteru. Zwraca uwagę klarowność

przekazu i łagodność wypowiedzi. Co ważne, Edgarowi Krappowi udało się wykreować z tego pięćdziesięciminutowego dzieła spójny, zwarty cykl.

Warto poznać twórczość organową Maxa Regeera, choć nie jest to muzyka łatwa w odbiorze. Można się jednak do niej przekonać, co więcej – stać się jej wielbicielem, ale to wymaga czasu i cierpliwości. Dlatego trzeba do niej nieustannie wracać. Warto!

Marcin T. Łukaszewski



GIUSEPPE VERDI
1813-1901

La forza del destino

Ludwig Welter (Markz di Calatrava); Antonietta Stella (Leonora); Ettore Bastianini (Don Carlos); Giuseppe di Stefano (Alvaro); Giulietta Simonato (Preziosilla); Walter Kreppel (Guardian); Karl Dönch (Fra Mellitone) · Chor and Orchester der Wiener Staatsoper · Dimitri Mitropoulos, dyrygent

Orfeo C 681 062 I · w. 2006, n. 1960 · ADD, 151'19"

Muzyka21
płyta miesiąca

Nie ma co ukrywać, trafia się album z rzędu gwiazdorskich! Większość nazwisk to legendy światowej wokalistyki. Przy pulpicie dyrygenckim mamy również legendarnego kapelmistrza. To oni zapewniają sławę temu nagraniu. No cóż, takie właśnie obsady można było spotkać przed laty na scenie szacownej Opery Wiedeńskiej, która większość takich właśnie spektakli dokumentuje w „żywych” nagraniach dla potomnych.

To nagranie przechodzi do historii ze względu na osobę Mitropoulosa prowadzącego całość z wielką pasją i ekspresją. Muzyka pod jego batutą ma właściwy Verdieemu dramatyczny rozmach i dynamikę, a rządzący się własnymi prawami motyw losu, pesymizmu i przeznaczenia prowadzony jest z wyobraźnią i wycuciem. Wręcz zachwyty budzi jego sposób budowania klimatu nieuchronnego przeznaczenia i umiejętność prowadzenia akompaniamentu, co pozwala śpiewakom na swobodne, w pełni naturalne, prowadzenie głosu w każdym rejestrze. Jednym słowem kreacja w każdym calu. Oczywiście znaczący udział w tej kreacji ma

znakomicie grająca i brząca orkiestra Wiener Staatsoper.

Moc przeznaczenia jest dziełem bardzo interesującym i wartościowym muzycznie o wspaniałych scenach ansamblowych, chórach oraz dającym śpiewakom okazję do popisu w partiach solowych, co najlepiej wykorzystała wiedeńska obsada. Antonietta Stella w partii Leonory prezentuje nie tylko wszystkie walory swojego nieprzeciętnego głosu, ale też umiejętność budowania kreacji środkami wokalnymi. Jej głos nawet w scenach o dużym natężeniu dramatycznym nie traci nic ze swojego blasku i bez trudu góruje nad pozostałymi wykonawcami. Głos Di Stefano nie miał już w tym czasie powalającego blasku w wysokim rejestrze, jaki znamy z jego wcześniejszych nagrań. Nie ma to jednak większego znaczenia, bo di Stefano świetnie czuje swoją partię i znakomicie prowadzi frazę więc słucha się go z ogromną satysfakcją. Podobnie zresztą jak Ettore Bastianiniego, którego silny i nasycony baryton ma właściwą dla tej partii siłę i wolumen. Duety obu panów są z pewnością jednym z najmocniejszych punktów tego nagrania. Zresztą słyhać to w nagraniu, bo realizatorzy nie wycięli entuzjastycznych oklasków wiedeńskiej publiczności. Pozostali wykonawcy dzielnie im dotrzymują kroku, tworząc wyraziste kreacje swoich partii.

Na koniec ciekawostka, przesunięcie uwertury między pierwszy i drugi akt sprawiło, że I akt potraktowany został jak prolog do całego dramatu. I nie jest to bezzasadny pomysł, w końcu cały dramat zawija się w tej właśnie scenie, wszystko co dzieje się później jest tego konsekwencją.

Takie archiwalia to sama przyjemność obcowania z wielkimi kreacjami. Polecam.

Adam Czopek

GIUSEPPE VERDI

Rigoletto

Franco Bonisolli (Il duca di Mantua); Rolando Panerai (Rigoletto); Margherita Rinaldi (Gilda); Bengt Rundgren (Sparafucile); Viorica Cortez (Maddalena) · Chor der Staatsoper Dresden; Staatskapelle Dresden · Francesco Molinari-Pradelli, dyrygent

Arts 43073-2 · w. 2006, n. 1977 · ADD, 113'45", 2CD

☆☆☆☆☆

Po obejrzeniu *Rigoletto* Rossini powiedział: „W tej muzyce w końcu zrozumiałem geniusz Verdiego”. Ta opera uznana została za punkt zwrotny w jego karierze i początek drogi na końcu której znalazły się dwa wielkie arcydzieła *Otello* i *Falstaff*. *Rigoletto* jest pierwszym skoń-

czonym arcydziełem, które wyszło spod pióra Verdiego” – napisał Massimo Milla. Tak samo uważał Karol Szymanowski.

Od samego początku swojej scenicznej kariery *Rigoletto* cieszy się bezprzykładną popularnością na całym świecie, czemu się trudno dziwić, bo wspaniała muzyka, efektowne arie, duety i sceny zbiorowe, ze słynnym kwartetem w finale IV aktu, mimo upływu lat, nie a nie, nie straciły na swojej atrakcyjności. Efektowne arie Księcia: *Questa o quella*, *Parmi veder le lagrime* i *La donna e mobile*, *Gildy Caro nome*, czy tytułowego *Rigoletta Cortigiani*, *Si vendetta*, zawsze przyjmowane są burzą oklasków.

Równie efektownie wygląda, licząca kilkadziesiąt pozycji, dyskografia tej opery. Jest w tej liczbie prezentowane w tym numerze **Muzyka21** nagranie znane od blisko trzydziestu lat. Jego gwiazdą jest Rolando Parenani w partii tytułowego błazna. Stworzył kreację wciągającą słuchacza w świat własnych przeżyć: bólu, cierpienia, pragnienia zemsty i wreszcie wielkiej rozpaczy. Szlachetne brzmienie głosu, odpowiedni wolumen oraz bełcankowe prowadzenie frazy są dopełnieniem tej kreacji. Do pełni szczęścia zabrakło mi jedynie większej jeszcze dynamiki w *Si vendetta*, co jeszcze bardziej uwiarygodniłoby dramat ojca i córki. Tę ostatnią partię śpiewa z dziewczęcym wdziękiem Margherita Rinaldi ujmująca swobodą prowadzenia głosu i precyzją koloraturowych pasażów. Zaskoczył mnie tutaj – pozytywnie – Bonisoli, który jakoś nie porywał mnie nigdy swoim śpiewem, a tutaj prosię; śpiewa z gracją i swobodą popisując się przy tym pełnym blasku brzmieniem najwyższych dźwięków. Szkoda tylko, że zabrakło nieco wokalnego aktorstwa, ale to stały mankament tego śpiewaka.

Molinari-Pradelli przy dyrygenckim pulpicie jest precyzyjny i dbający o właściwy puls dramatycznej muzyki. W momentach lirycznych udaje mu się uzyskać piękne nasycone brzmienie orkiestry, a w tych dramatycznych przejmujące i złowrogie.

Adam Czopek

RYSZARD WAGNER 1813-1883

Wesendonck Lieder, arie z: *Lohengrina*, *Tristana i Izoldy*, *Walkirii*
Charlotte Margison, sopran · Limburg Symphony Orchestra Maastricht · Ed Spanjaard, dyrygent
 Pentatone PTC 5186 077 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 59'23"
 ☆☆☆☆☆

Holenderska śpiewaczka Charlotte Margison dysponuje typowym sopranem lyric-spinto i w takim reper-

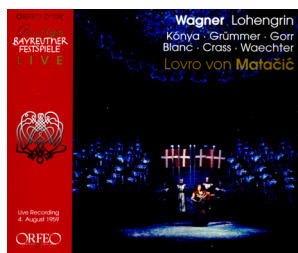
tuarzu czuje się najpewniej. Jej bogaty repertuar obejmuje partie w operach Pucciniego, Verdiego, Ryszarda Straussa, Webera, Berlioza i Wagnera. Na dziełach tego ostatniego kompozytora skupia w ostatnich latach szczególną uwagę, czego przykładem jest jej najnowszy album. Jego największym atutem są: wspaniałe zaśpiewany cykl *Wesendonck Lieder*, oraz *Mild und leise* III aktu *Tristana i Izoldy*

Cały cykl zawdzięczamy płomiennej miłości jaką Wagner obdarzył Matyldę Wesendonck. Pięć pieśni: *Der Angel (Anioł)*, *Schmerzen (Cierpienia)*, *Träume (Sny)*, *Stehe still (Stój)*, *Im Treibhaus (W cieplarni)* skomponowanych zostało do napisanych przez Matyldę Wesendonck wierszy *Fünf Gedichte*. Te urokliwe, pełne swoistego nastroju pieśni, na głos solowy i fortepian, powstały w okresie od 30 września 1857 r. do 1 maja 1858 r. i są w zasadzie studiami wstępnymi do muzyki *Tristana i Izoldy*. Echa każdej z nich można bez trudu odnaleźć w muzyce tego wspaniałego dramatu. Po latach austriacki dyrygent Feliks Mottl dokonał ich instrumentacji na orkiestrę. W tej właśnie formie zostały nagrane. Ich wykonawczyni ujmuje nie tylko znakomitym uchwyceniem nastroju każdej z pieśni, ale również ogromną kulturą wokalną idącą tutaj w parze z pięknym prowadzeniem głosu i operowaniem bogactwem odcieni emocji. Równie wysoką notę należy wystawić za *Śmierć miłosną Izoldy*, gdzie głos Margiono zachwyca subtelnością brzmienia oraz delikatnością dramatycznej ekspresji i prowadzenia frazy. W finale ma się wrażenie, że jej głos po prostu roztopia się w muzycznej przestrzeni. Tutaj godnym jej partnerem okazał się dyrygent dbający o bardzo szlachetne przejrzyste brzmienie wagnerowskiej niekończącej się melodii.

Ponadto w nagraniu mamy pięknie zaśpiewany monolog: *Einsam in trüben Tagen* z I aktu *Lohengrina* i pełną dramatycznego skupienia i rezonacji modlitwę Elżbiety: *Allmäh'ge Jungfrau* z III aktu *Tannhäusera* oraz: *Du bist der Lenz*, arie rozpoczynającą wielki duet miłosny Zygmunta i Zygliny z I aktu *Walkirii*. Artystka dowodzi w każdym z tych fragmentów znakomitej wokalne klasy i kultury muzycznej.

Album ma też dwa bardzo interesujące zgrane fragmenty instrumentalne: uwerturę do *Lohengrina*, wstęp do I aktu *Tristana i Izoldy*. Szczególnie uznanie budzi wykonanie wstępu do *Tristana* nasyconego wyjątkowym ładunkiem ekspresji i ekspozycją słynnego akordu. W sumie interpretacja pełna zmysłowej plastyczności i dramatycznej intensywności.

Adam Czopek



RYSZARD WAGNER

Lohengrin

Franz Crass (König Heinrich), Sándor Kónya (Lohengrin), Elisabeth Grümmer (Elza), Ernest Blanc (Telramund), Ritta Gorr (Otrud), Eberhard Waechter (Der Herrrufer des Königs) · Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele · Lovro von Maticic, dyrygent
 Orfeo C 691 063 D · w. 2006, n. 1959 · ADD, 197'49"



Podczas pobytu Wagnera na kuracji w Marienbadzie powstaje pierwszy szkic libretta *Lohengrina*, uzupełniony później, dzięki przestudiowaniu w Dreźnie wielu legend mówiących o tajemniczej postaci Lohengrina, o inne wątki. Na bazie kilku z nich: poematu *Der Schwann-Ritter* Konrada z Würzburga, bawarskiego eposu *Lohengrin*, rycerz z łabędziem, podania o pochodzeniu Gotfryda z Bouillon i podania o Euriancie oraz *Parzivala* Wolframa z Eschenbach, napisał Wagner ostateczną wersję romantycznej historii Lohengrina i Elzy. Ujął ją w trzy akty dzieła scenicznego, któremu nadał określenie „opera romantyczna”. Jego idea sprowadza się do bezgranicznego zaufania w miłość. Z podobnym problemem spotykamy się już w jego pierwszej operze *Die Feen*. Tak długo trwa szczęście kochanków, jak długo ona nie zapyta o jego imię i pochodzenie.

Jest też *Lohengrin* najczęściej nagrywanym dziełem Wagnera. Jego pełna dyskografia ma 36 pozycji. Jednym z nich jest interesujące nagranie „live” z Bayreuth z 1959 r. dokonane podczas przedstawienia prowadzonego przez niemal zupełnie dzisiaj zapomnianego jugosłowiańskiego dyrygenta Lovro von Maticicia, któremu udało się wyeksponować poetycki liryzm muzyki Wagnera i to w sposób nie spotykany w innych nagraniach. Zadał też o czytelność każdej muzycznej frazy i pojawiających się już tutaj bardzo wyraźnie motywów przewodnich na czele z tymi, które po wielu latach odnajdziemy w *Parsifalu*. Muzyka pod jej muzycznej batutą nasycona emocjami płynie spokojną, szeroką, niczym nie skrępowaną falą ujmującą pięknymi pianami i zachwycając znakomicie rozplanowaną dramaturgią. Orkiestra, jak to w Bay-

reuth od lat bywa, jest po prostu świetna i realizuje całą partyturę z wielkim mistrzostwem. Można się jednakowo zachwycić wspaniałym brzmieniem „blachy” i stopliwością kwintetu smyczkowego.

Dało to obraz pięknej, romantycznej baśni uzupełnionej świetnymi głosami, wśród których prym wiedzie znakomity w każdym calu Węgier Sándor Kónya jako tytułowy Lohengrin. Jego swobodne, miękkie prowadzenie frazy ma w sobie coś włoskiego bel canta. Znakomicie brzmiały w każdym rejestrze głos i świetna technika pozwoliły mu na stworzenie obrazu prawdziwie romantycznego bohatera. Doskonałą partnerką okazuje się, dysponująca pięknie brzmącym sopranem Elisabeth Grümmer jako Elza. Jej finezyjnie prowadzony głos o pięknym, wyrównanym brzmieniu jest pełen ciepła i liryzmu, ale kiedy trzeba bez trudu osiąga dramatyczne tony. Duety pary głównych bohaterów to jeden z największych atutów tego albumu. Ritta Gorr jako demoniczna Otruda prezentuje ogromny wolumen pięknego głosu i świetne wokalne aktorstwo. Znakomicie jej partneruje Ernest Blanc jako Telramund. W sumie w niczym nie ustępują parze głównych bohaterów. Również Franz Crass wykreował sugestywny obraz słabego króla Henryka.

Do tego wszystkiego należy dołożyć pięknie śpiewające chóry dysponujące wyrównanym brzmieniem i wokalną dyscypliną.

Polecam z pełnym przekonaniem.

Adam Czopek

ROGER WATERS

Ça ira – opera w 3 aktach

Bryn Terfel, Ying Huang, Paul Groves, Ismael Lo · London Voices; Italia Conti Childrens Choir; The London Oratory Choir · Rick Wentworth, dyrygent
 Sony SZK 96439 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 123'45", 2CD
 ☆☆☆☆☆

Roger Waters skomponował zadziwiające dzieło pod tytułem *Ça ira*. Libretto opery w trzech aktach nie jest pierwszym, ani jedynym, opartym na wydarzeniach rewolucji francuskiej. Jak wiadomo zainicjowanej ideałami i pragnieniami powodującymi marsz na Bastylie tysięcy ludzi, zakończony śmiercią bogatego arystokratycznego świata. W operze *Ça ira* treść akcji ma przypomnieć o wydarzeniach z 1793 r. w nowej, aktualnej rzeczywistości ujętej w formę sztuki łączącej głos z orkiestrą i teatrem. Ideą twórców pozostaje skoncentrowanie naszych umysłów na zagrożeniach wynikających z politycznego i społecznego działania dzisiejszych rządzących

w świecie elit. Twórczy wysiłek kompozytora i autora libretta Etienne'a Roda-Gila, z przywołaniem Francuskiej Rewolucji, ma być katalizatorem dla ewentualnej, następnej moralnej katastrofy.

Nad scharakteryzowaniem nowej, współczesnej nam moralności Waters i Roda-Gil przez cały czas ściśle ze sobą współpracowali. Łącząc słowa z muzyką optymistycznie budowali temat tak, aby w nowym wieku scharakteryzować bazę systemu opartego na sprawiedliwości, dobroci i wspaniałomyślności. Autorzy dzieła powyższym przesłaniem i w takim duchu używają rewolucji jako metafory napędzającej zmiany w ludziach. Dla przykładu w ostatniej linii angielskiego libretta przypominają, iż „obietnica leży w Republice”. Treść *Ça ira* ma wszystkim przypominać o nadziejach opartych na różnego typu obietnicach, a jednocześnie wstrząsnąć słuchaczem wielkością monumentalnej opery.

Słuchając tego albumu nie można odnieść się do klasycznej formy operowego gatunku, ale do sztuki muzycznej – tak. Bowiem *Ça ira* może budzić skojarzenia zarówno z kantatą, jak i oratorium. Ogólna lekkość i spora ilość lirycznego wyrażenia skłania myśli nawet w kierunku musicalu, co absolutnie nie przeszkadza w pozytywnej ocenie wartości całego dzieła. Do nagrania zaangażowano pierwszą wielkość talenty wokalne w takich osobach jak: baryton Bryn Terfel, sopran Ying Huang (znana z filmu *Madama Butterfly* Frédérica Mitteranda) i tenor Paul Groves (zwycięzca nagrody Fundacji Richarda Tuckera). Soliści Ismael Lo, Jaime Bower i Helen Russill. Artystom towarzyszą wysokiej klasy chóry: London Voices, Italia Conti Childrens Choir i The London Oratory Choir.

Całość trzyaktowego dzieła składa się z 15 zgrabnie połączonych ze sobą scen. Wyliczankę ciekawszych fragmentów muzycznych należałoby rozpocząć od 2 sceny z III aktu *The Commune de Paris* oraz *Honest bird, simple bird...* drugi numer w drugiej scenie I aktu. Jednym z piękniejszych fragmentów jest także *France in Disarray* w czwartej scenie tego samego aktu. Wyróżniającym się jednak na zawsze pozostanie *To freeze in the dead of night...* – choćby dla tego fragmentu warto sięgnąć po ten album, ale nie koniecznie, bo w każdej ze scen znajdują się miłe dla ucha frazy. Prowadzący orkiestrę Rick Wentworth subtelnie ilustruje akcje. Odnosi się wrażenie, że jej relacje z głosami rewelacyjnie śpiewających solistów i chórów zostały dokładnie podkreślone, niemal wypolerowane.

Omawiany album polecam wszystkim fanom opery, tej klasycznej i tej współczesnej. W każdym ra-

zie, niezależnie od mojej miłości do Pucciniego, do Watersa będę wielokrotnie do niego wracał.

Wilfried Górný

HUGO WOLF 1860-1903

Eichendorff-Lieder; Mörike-Lieder

Ian Bostridge, tenor; Antonio Pappano, fortepiano

Emi Classics 3 42256 2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 71'37"

☆☆☆☆

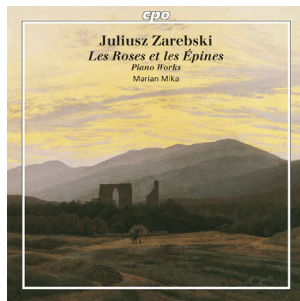
Domeną twórczości kompozytorskiej Hugo Wolfa były pieśni. W ciągu swego krótkiego życia (43 lata) skomponował ich około 300. Do bodaj najlepszych należą z cykli: *53 Gedichte von Mörike* (1889), *20 Gedichte von Eichendorff* (1889) i *51 Gedichte von Goethe* (1890). Pieśni z tych właśnie cykli możemy usłyszeć na omawianym krążku (odpowiednio 17, 5 i 2). Istotną cechą pieśni Wolfa jest przewaga tekstu nad muzyką. W pieśniach tych brak jest ludowego elementu, mają one raczej subtelny, intelektualny, natchniony wyraz. U Mörikego pociągała Wolfa „przede wszystkim doskonałość formy poetyckiej, a także zalety rytmiczne i fleksyjne oraz ten rodzaj muzyczności, który wynika z subtelności, intonacyjnych, finezyjnych akcentów i doboru walerów brzmieniowych powiązanych ze zmysłnym wykorzystaniem podobieństwa materiału muzycznego i słownego”. U Eichendorffa inspirowała Wolfa natomiast „natężona uczuciowość rasowego romantyka”. W poezjach Goethego z muzyką Wolfa „uzewnętrzniało się intelektualne podejście kompozytora do tematów nie tylko epickich, ale też lirycznych” (wszystkie cytaty za: Zb. Kościów *Hugo Wolf*, Wyd. Polskie w Wołominie, 2003).

To krótkie wprowadzenie w atmosferę pieśni Wolfa niech uzupełni jeszcze wypowiedź znakomitego interpretatora jego pieśni, Dietricha Fischera-Dieskaua: „Hugo Wolf osiągnął deklamacyjną plastyczność; odrzucając bezlitośnie bel canto i koloraturę”. I tak właśnie, deklamacyjnie, potraktował wykonanie pieśni Wolfa Ian Bostridge, angielski tenor, którego kariera wokalna, rozpoczęta w 1995 r., sprawadza się głównie do interpretacji muzyki kameralnej, zwłaszcza pieśniarskiej. Artysta preferuje repertuar niemiecki, na co pozwala mu bezbłędne panowanie nad językiem niemieckim. Ma za sobą również gruntowne studia humanistyczne (Cambridge, Oxford) i doktorat z historii. Śpiewa wręcz idealnie. Dysponuje głosem lirycznym, unika epatowania siłą głosu i wysokimi dźwiękami. Jego głos brzmi lek-

ko, czysto, swobodnie w delikatnym piano. Potrafi ukazać całe jego bogactwo, ujmuje muzycznością. Ma głos jakby stworzony do pieśni. Bezbłędna dykcja, umiejętność przekazywania różnorodnych emocji wykonywanych utworów i naturalna głębia uczucia powodują, iż jego interpretacja pieśni Wolfa jest nie tylko przekonująca i wzruszająca. Wydaje się być wprost wzorcowa.

Śpiewakowi towarzyszy w tych nagraniach Antonio Pappano, pianista (również znany dyrygent) subtelny i muzyczny. To ważne, bo jak podkreślał analitycy muzyki, partia fortepianu w pieśniach Wolfa przypomina bardziej małe poematy symfoniczne niż akompaniament.

Jacek Chodorowski



JULIUSZ ZARĘBSKI 1854-1885

Wielki polonez op. 6, *Les Roses et les Epines* op. 13, *Berceuse* op. 22, *Tarantella* op. 25, *Walc* op. 27 nr 2, *Melodia* op. 27 nr 5, *Walc* op. 27 nr 6, *Mazurek* op. 8
Marian Mika, fortepiano
CPO 777 193-2 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 60'45"

☆☆☆☆

Widząc tę płytę każdy polski meloman powinien się radować. Zarębski, jeden z najwybitniejszych kompozytorów polskich drugiej połowy XIX w., nie miał szczęścia w życiu. Genialne dziecko, ulubiony uczeń Liszta, twórca ponad 30 utworów, w większości na fortepiano solo, żył raptem 31 lat. Niestety, po śmierci bardzo szybko zredukowano jego osiągnięcia do krótkiego hasła w Grove (PWM po prawie 30. latach wciąż nie może wydać tomu swojej Encyklopedii z hasłami na literę „Z”), a jego twórczość praktycznie została wyparta z sal koncertowych. Były wprowadzić próby wydania jego dzieł ale, pomimo ich niewielkiej ilości, jak na razie spełżyły na niczym. Nagranie części jego twórczości fortepianowej, mającej stanowić początek nagrania dzieł wszystkich, skończyło się, jak to zwykle w Polsce, na pierwszym woluminie, zresztą od dawna niedostępnym. Wprawdzie co i raz ktoś nagrywa jeden czy dwa utwory Zarębskiego, ale są to wciąż te same dzieła.

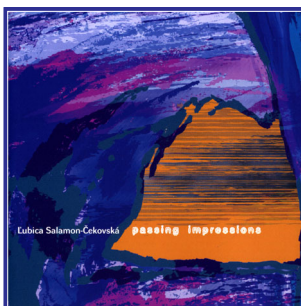
I oto teraz pojawia się w niemieckim, renomowanym wydawnictwie CPO album poświęcony naszemu

wielkiemu rodakowi, na dodatek nagrany przez mieszkającego we Włoszech od lat Polaka, Mariana Mikę. Od razu muszę zauważyć, że edytorsko zrobiono to bardzo niestandardnie. Czyżby pisanie – Polakowi – nie zależało na poprawnym wydaniu swojej płyty? Czymś skandalicznym jest pisanie nazwiska kompozytora w sposób bardzo dowolny, nigdy poprawny. Wydawca serwuje nam trzy pisownie nazwiska kompozytora: Zarebski, Zarebski i Zarebsky. Informuje nas również, że nauczycielem wykonawcy był Ludwig Stefanski. A przecież już w XIX w. niemieccy wydawcy potrafili bezbłędnie pisać polskie nazwiska. Co ciekawe, inni Słowianie czy Bałtowie, że o narodach romańskich czy skandynawskich nie wspomnę, potrafili zadbać o poprawną pisownię w zagranicznych wydawnictwach, w tym i polskich. Drugi i ostatni mankament: zarejestrowane zostały jedynie utwory znane z innych nagrań. Ponieważ artysta ani wydawca nie zapowiadają nagrań kolejnych woluminów Zarębskiego można sądzić, że wciąż będziemy czekać na rejestrację tych pozostałych utworów.

Po tych wszystkich cierpkich uwagach muszę jednak zachęcić melomanów do sięgnięcia po tę płytę, gdyż muzyka jest najwzniejsza. Mika jest dobrym pianistą o dużym wyrobieniu technicznym i o sprawnych palcach, z temperamentem i wielką wprawą wykonującą dzieła Zarębskiego. Jego interpretacja jest pełna rozmachu, a jednocześnie charakteryzuje ją wielka kultura, spokój, przemyślana forma i przebieg. W jego grze wyczuć można delikatny, lekki, o ciepłej barwie dźwięk, dużą wrażliwość i muzyczność, a także doskonały warsztat i świetną technikę. Wprawdzie czasami brakuje mu być może nieco wrażliwości i subtelności, ale nie jest to aż tak istotne. Dzięki interpretacji Miki można odkryć jak genialnym kompozytorem był Zarębski. Artysta w większości kompozycji bezbłędnie odczytał intencje kompozytora oraz zachował tendencje wykonawcze właściwe dla stylistyki jego epoki.

Jednocześnie nie można zapomnieć o wspomnianych na wstępie mankamentach. Wierzę, że Marian Mika podejmie jednak trud utrwalenia pozostałych dzieł Juliusza Zarębskiego dzięki czemu będą one narazie ogólnie dostępne na całym świecie, i to w dobrym wykonaniu. Kompozytor niewątpliwie zasługuje na to. Oby tylko polskie sklepy nie zapomniły o promocji naszego wielkiego rodaka.

Stanisław Lubliński



LUBICA SALAMON-CEKOVSKA 1975

Passing Impressions: Fragment i Elegia na bayan solo; 6 Pieśni na sopran i fortepian; Fractal na orkiestrę kameralną; Koncert fortepianowy; Fragment i Elegia na smyczki

Miki Skuta, fortepian; Henrietta Led-

narova, sopran; Nora Skuta, fortepian; Ana Krsmanović, bayan · Członkowie The Slovak Sinfonietta · Hevhetia hv 0015-2-231 · w. 2005, n. 2005 · SACD, 53'44" ☆☆☆☆

Lubica Salamon-Cekovska jest utalentowaną słowacką kompozytorką młodego pokolenia. W jej muzyce słychać wpływy wielu technik i stylów muzycznych. Na debiutanckim albumie znajdują się kompozycje, które zdobywały nagrody na międzynarodowych konkursach i festiwalach. Za swój *Fragment i Elegię na bayan solo* otrzymała nagrodę Royal Academy of Music. W tym utworze porównują ludowe wątki i narodowe odniesienia. Kompozycja ta w wersji oryginalnej otwiera album, a

w wersji na smyczki zamyka go, tworząc niezwyklej kłame, przy czym wersja na orkiestrę brzmi zadziwiająco odmiennie od tej napisanej na instrument solo.

W *Sześciu pieśniach na sopran i fortepian* odnajdziemy Weberna przede wszystkim w charakterystycznej zwężności i lapidarności. Słychać w nich liryczną autoekspresję, teksty mówiące o przemijaniu i śmierci utrzymane są w elegijnym, ekspresyjnym charakterze. Zupełnie inny w odbiorze jest *Fractal* na orkiestrę kameralną (w składzie zespołu znajduje się dodatkowo fortepian), w którym jeden motyw jest nieustannie przetwarzany na wszystkie możliwe sposoby. W *Koncertcie fortepianowym* instrument solowy przeodzi całą orkiestrę. I choć nie znajdziemy w nim

tradycyjnie pojmywanym linii melodycznych, to zdecydowanie jest to najlepszy – moim zdaniem – utwór młodej kompozytorki, przy czym pierwsza część jest ciekawsza – pod względem muzyczno-brzmieniowym – od drugiej.

Wykonawcy z dużą siłą ekspresji przedstawili utwory Salamon-Cekovskiej, prezentując trudny chwilami materiał. Muzycy brzmią przekonująco, a dźwięk na płycie jest dość dobry, przestrzenny i jasny. Ciekawostką jest sposób nagrania *Fragment na bayan solo*, bowiem przy kwadrofonicznym ustawieniu głośników dźwięk wędruje między nimi, z przodu do tyłu i z powrotem, co daje znakomity efekt.

Angelika Przeździek

Lubica Salamon-Cekovska – Bawię się jazzem!

Lubica Salamon-Cekovska urodziła się w 1975 r. w Humenne na Słowacji. W 1998 r. ukończyła z wyróżnieniem Academy of Music and Drama w klasie teorii muzyki. Podczas tych studiów uczyła się kompozycji pod kierunkiem Dusana Martinecka. Później podczas wykonawczych kursów kompozycji w Royal Academy of Music w Londynie pracowała pod kierunkiem Paula Pettersona. Otrzymała też uczelniane stypendium i nagrodę Manson Bequest Prize. Swoją muzyczną edukację kontynuowała podczas kursów u Roberta Santona, Thomasa Adésa, Arvo Pärta i Harrisona Britwistle'a. Otrzymała wiele nagród, w tym: Cuthbert Nunc Composition Prize z Royal Academy of Music w 1998 r. za utwór *Fragment i Elegia na bayan solo*, Mosco Korner Award, Leverhulme Award, Elsie Owen Prize – obie w 1999 r., stypendium Królowej Elżbiety i Królowej Matki w latach 1998-2000. Jest także laureatką Jan Levoslav Bella Prize przyznawaną przed Slovak Music Fund za jej *Koncert fortepianowy*. Jej kompozycje były wykonywane podczas wielu międzynarodowych festiwali, między innymi: The David Oistrakh Festiwal w Pärnu w Estonii, Spitalfields Festiwal w Londynie, Melos-Ethos Festiwal w Bratysławie czy Aspekty Festiwal w Salzburgu. Premierowe wykonanie jej *Turbulence* na orkiestrę symfoniczną było zarejestrowane przez BBC Radio 3.

Młoda kompozytorka uczestniczyła w projekcie Cultural Lear of the TEN w maju 2005 r., na który skomponowała odpowiedź do Schuberta *Winterreise*, którą wykonano w Berlin Philharmonic Hall, w Sali Herberta von Karajana. W ubiegłym roku, wraz z czterema innymi kompozytorami, skomponowała na zamówienie Staatsoper Hannover *zeitoper010: as time goes by* dla uczczenia 50. rocznicy śmierci Alberta Einsteina.

Koncert fortepianowy

Czy zanim zajęłaś się komponowaniem studiowałaś grę na fortepianie? Czy ten koncert był wynikiem Twoich doświadczeń?

Po skończeniu szkoły podstawowej kontynuowałam naukę teorii muzyki, a następnie kompozycji w Akademii Muzycznej w Bratysławie. Gry na fortepianie uczyłam się będąc dzieckiem w szkole muzycznej, ale nigdy tego poważnie nie traktowałam. Bardziej niż wyuczone utwory pociągała mnie improwizacja i repertuar, który był poza programem nauczania. Męczył mnie Czerny czy Scarlatti. Byłam dobrą uczennicą, ale leniwą. Nie mogłam się zmusić do godzinnych ćwiczeń każdego dnia. Moja ostatnia nauczycielka – Ewa Polańska – była najlepszym pedagogiem jakiego miałam. Była cudowna, pokazała mi wielu współczesnych kompozytorów: Petra Ebena, Ilję Hurnika, Rodiona Szczedrina, Pavola Bagina. Myślę, że dzięki niej zostałam w końcu kompozytorką. Wciąż czuje się jak klasyczny pianista, ale czuje się też jak samouk,

który potrafi grać ze słuchu i improwizować. Bawię się jazzem!

Orkiestracja tej kompozycji to połączenie metalicznej sonorystyki i materiału napisanego specjalnie na fortepian. Czy instrumentując go przyświecała Ci jakaś szczególna idea?

Nie. Moja metoda polegała na tym, aby napisać jedną melodię na fortepian, dla jednej ręki, a potem zorkiestrować to w taki sposób, by orkiestra zawsze podążała za melodią fortepianu i współbrzmiała z nią.

Podkreślasz, jak bardzo ważny jest dla ciebie jazz. W twojej muzyce słychać wyraźnie jego wpływy: fortepian solo z melodyczną improwizacją w jednej ręce i akordami w drugiej, czy orkiestrą zastępującą właśnie akompaniament lewej ręki.

To interesujące spostrzeżenie, ale może to, co słychać jest rezultatem mojego technicznego podejścia do komponowania. Nie chciałybym, aby mówiono o mnie, że moja muzyka pisana jest pod wpływem jazzu.

A może po prostu za dużo nasłuchiwałaś się przed napisaniem koncertu?

Może masz rację...

Gdzie odbyło się pierwsze wykonanie tego utworu?

Koncert fortepianowy napisałam na zamówienie Melos-Ethos Festiwal. Niestety, nikt od nich nie nadał się do jego wykonania. Miki Skuta zasugerował, że skomponowałam to dla niego. Miki jest świetnym muzykiem, który tak samo dobrze gra Bacha, Rachmaninowa czy improwizacje jazzowe. Ma znakomitą technikę i niezwyklej muzykalność. Rzeczywiście poczułam, że będzie odpowiednim wykonawcą dla tej kompozycji.

Fragment i Elegia

Fragment „Fragments and Elegie for Bayan” brzmi bardzo ludowo, jakby pochodził z folkloru Wschodniej Europy. Kiedy go słuchałem poczułem, że wymyka się on z klasycznych ram formalnych. Był może usłyszałem w nim dalekie podobieństwo do „Mazurków” Chopina. Jestu taki neoromantyzm i neonarodowy styl. Słychać to zwłaszcza dzięki instrumentacji.

Wydaje mi się, że jednak jest trochę inaczej. Peter Katina zapytał mnie, czy to jest utwór dla niego. Dał mi rodzaj wykładu na temat tego instrumentu. To było dla mnie coś nowego. Bayan daje większe możliwości niż zwykły akordeon. Myśląc o samej melodii okazało się, że gra dużymi interwałami, ponad oktawę, jest o wiele łatwiejsza i używa się tylko jednej ręki. Pisząc ten utwór nie miałam jeszcze zbyt wielu doświadczeń w komponowaniu. Zaczęłam tworzyć utwory w 1996 r., a tę kompozycję napisałam rok później. W tym samym czasie byłam zafascynowana twórczością Janaczka, jego muzyka miała na mnie bardzo silny wpływ. Bardzo wysoko ceniłam sobie jego warsztat kompozytorski, z ideą budowania utworów od bardzo małych fragmentów, które mają potem wpływ na cały jego nastrój. Kiedy pisałam *Fragment* byłam w elegijnym, nostalgicznym nastroju i w tym utworze starałam się go utrzymać. Ale ta fascynacja Janaczkiem nie miała wpływu na melodię. W tym czasie tworzyłam bardzo intuicyjnie, zwłaszcza melo-

die. Być może masz rację z tym neorodowym stylem, ale jest to bardziej rezultat procesu tworzenia, niż główny zamysł dla kompozycji.

„*Fragment i elegia na bayan*” był nagrany mikrofonem, który był w ruchu, stale się przemieszczając, tym samym dając niezwykle efekt przestrzennego brzmienia. Myślisz, że da się to powtórzyć podczas wykonania na żywo?

Pomysł takiego sposobu nagrania wymyślił Dai Fajikura, który jest znakomitym kompozytorem z dużym doświadczeniem w używaniu elektroniki i nagrywaniu. Ponieważ od początku było wiadomo o tym, że album ukaże się w formacie SACD powiedział, że może być zabawne użycie na nim takiego przestrzennego brzmienia. Dźwięk, który przechodzi z tyłu do przodu bardzo pasuje do kontekstu tej muzyki. Myślałam o użyciu tego efektu podczas koncertu (jest to możliwe, choć mało praktyczne) zatrudniając kilku wykonawców grających na bayanie.

Myślisz, że ten utwór w opracowaniu na orkiestrę smyczkową bardziej podkreśla nawiązania do wschodniego folkloru? Czy to miało wzmacniać jego kulturowe oddziaływanie?

Idea przeorkiestrowania *Fragmentu* na smyczki pochodzi od sir

Harrisona Birtwistla, z którym spotkałam się w Londynie. Podczas omawiania tej kompozycji zasugerował, że jest odpowiedni dla małej orkiestry smyczkowej, bowiem jest on z natury polifoniczny. A czy ma to związek z kulturowym oddziaływaniem? To pytanie bardziej do krytyków, nie do kompozytora.

6 Pieśni na sopran i fortepian

Jak znalazłaś dzieła modernistycznego amerykańskiego poety Johna Gracena Browna?

Mój profesor od teorii muzyki, kompozytor Juraj Benes (który już niestety nie żyje) dał mi dwa tomiki Gracena Browna *A Sojourn of the Spirit. Passages in the Wind i The Search*. Okazało się, że są one wśród kompozytorów dość popularne i często opracowywane muzycznie. Podoba mi się ich zwiezłość i głębia. Doskonale pasują do pieśni na głos z fortepianem.

Dlaczego w cyklu znalazły się angielski romantyzm i angielski mistycyzm?

Pierwszy utwór, ze słowami Thomasa Hardy’ego, skomponowała podczas studiów w Royal Academy of Music dla angielskiej mezosopranistki Sarah Walker. Ona wiele mi wyjaśniła. Dzięki niej wiem

jak pracować z tekstem, jak go rozumieć i wyrazić z muzyce. W tym tekście znalazłam podobieństwo między nim a Brownem, choć obaj nigdy się przecież nie spotkali. Zrobiłam to, by stworzyć rodzaj dialogu między nimi. Tutaj czas nie gra roli. Świadomie też zdecydowałam się włączyć w cykl mało znanego poe-ty mistyka, dopełniając nim cykl pieśni.

Czy miał tu na ciebie wpływ II Szkoły Wiedeńskiej? Przez swą zwiezłość jest on bowiem podobny do cyklu Weberna.

Na pewno są tu jakieś wpływy. Moim zdaniem sztuka pieśni osiągnęła szczyt właśnie w pieśniach Weberna. Podczas komponowania unikałam bezpośrednich odwołań, chciałam po prostu stworzyć cykl pieśni artystycznych.

Fractal

Czy matematyka jest organicznie związana z tą kompozycją, jak wskazuje na to tytuł?

Ten utwór składa się z małych, retorycznych figur, które wprawiają w ruch całą kompozycję. Tutaj tkwi to matematyczne podobieństwo. Pojedyncza różyczka kalafiora wygląda jak mały kalafior, ale to przecież nie jest cały kalafior. Ta myśl

natchnęła mnie, ale przy komponowaniu nie używałam żadnego matematycznego systemu.

Na czyje zamówienie powstał ten utwór?

Skomponowałam go, gdy mieszkałam w Londynie na Spitalfields Festival. Wykonało go Mason Ensemble pod dyrekcją Simona Bainbridge’a.

Dlaczego zdecydowałaś się użyć fortepianu w orkiestrze?

Przy pisaniu instrumentacji zdecydowałam się użyć specyficznych brzmień.

Zauważyłem pewne podobieństwo stylu między partią fortepianu we „Fractal” i „Koncercie fortepianowym”. To są utwory napisane w podobnym czasie, a w tym utworze fortepian jest instrumentem czysto zespołowym. Czy twoje podejście do tego instrumentu zmieniło się?

We *Fractal* użyłam fortepianu jako instrumentu czysto melodycznego (choć nie przewodzącego), ale także perkusyjnego wykorzystując klawisze w lewej ręce. W przeciwieństwie do tego utworu, fortepian w *Koncercie* prowadzi linii melodycznej.

rozmawiał: Harry Ross
opracowanie i tłumaczenie:
Angelika Przeździek

Różne



I. J. Paderewski – Koncert fortepianowy a-moll op. 17, Fantazja polska op. 19; K. Penderecki – Partita na klawesyn

Felicia Blumental, fortepian, klawesym - Vienna Symphony Orchestra, Orkiestra Polskiego Radia, Innsbruck Symphony Orchestra · Helmut Froschauer, Krzysztof Penderecki, Robert Wagner, dyrygenci
Bran Records BR 0028 · w. 2006, n. 1972 · ADD, 75'31"
☆☆☆☆☆

Pojawienie się na rynku każdego nowego albumu z nagraniami muzyki Ignacego Jana Paderewskiego zawsze mnie bardzo cieszy. Wciąż bowiem, choć tych nagrań jest już sporo, muzyka tego kompozytora nie jest doceniana. Nadal, mimo uznania za granicę, bywa ona jeszcze postrzegana jako eklektyczna, akademicka, nie przedstawiająca większej wartości artystycznej.

Czas wreszcie położyć kres tym kłamliwym stwierdzeniom. Nie jest przesadą konstatacja, że *Koncert fortepianowy a-moll* Paderewskiego należy do najlepszych dzieł tego gatunku w literaturze fortepianowej i śmiało może konkurować z takimi utworami, jak choćby utrzymane w tej samej tonacji koncerty Schumanna i Griega. Bezpretensjonalna, niezwykle urody muzyka, potoczna narracja, znakomita pianistyka, wysokiej klasy wirtuozeria – to niezaprzeczalne cechy koncertu Paderewskiego, chętnie grywanego przez pianistów. Niestety, słynne powiedzenie „Cudze chwalić, swego nie znacie” – zdaje się być nieustannie aktualne...

Omawiana płyta zawiera interpretację zapomnianej trochę w Polsce Felicji Blumental. Artystka ta, urodzona w Warszawie w 1908 r. (wg książki do płyty; wg Encyklopedii Muzycznej PWM w 1915 r.), studiowała w warszawskim konserwatorium – kompozycję pod kierunkiem Karola Szymanowskiego i grę fortepianową w klasie Zbigniewa Drzewieckiego, zaś w Luksemburgu była uczennicą Stefana Askenazy. Przyczyniła się do ocalenia wielu zapomnianych koncertów fortepianowych, które nagrała na licznych płytach. Sam Drzewiecki wypowiadał się o swojej dawnej uczennicy z wielkim uznaniem. W świecie propagowała intensywnie muzykę polską. Zmarła w 1991 r. w Tel Awiwie.

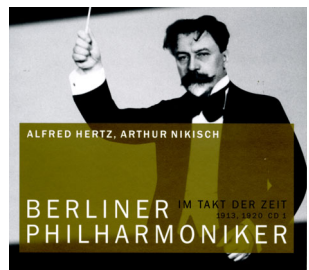
Zamieszczone na niniejszej płycie nagranie koncertu Paderewskiego zrealizowano z jej udziałem oraz z Vienna Symphony Orchestra pod dyrekcją Helmuta Froschauera w 1972 r.

W swojej grze Felicia Blumental koncentruje się przede wszystkim na wykonywanej muzyce. Pianistka rozpoczyna pierwszą, mazurekowy temat koncertu bezpretensjonalnie, bez udużnień, dbając o czytelny przekaz i wartość narracji. Energiczne tutti orkiestry korespondują z lirycznymi wejściami fortepianu. Blumental gra z rozmachem, efektownie, potocznie. Chciałoby się usłyszeć finał trzeciej części w dużo szybszym tempie. Ale, z drugiej strony, w niektórych wykonaniach bywa on grany zbyt szybko i przez to nieczytelny. W tej interpretacji dobrze podkreślony jest w finale charakter krakowiaka.

Z dwóch dzieł Paderewskiego bardziej wirtuozowsko i z większym rozmachem wydaje się być zagrana *Fantazja polska*, a wartość tego fonogramu podkreśla fakt nagrania live, choć słychać w nim niestety bardzo nierówne niekiedy wejścia orkiestry (głównie w sekcji instrumentów smyczkowych). *Fantazja* jest zagrana z pasją, namiętnie i to zarówno ze strony pianistki, jak i orkiestry. Finał, podobnie jak w koncercie – niezbyt szybki. Szkoda, że niekiedy wyraźnie słyszalne są w nagraniu błędy montażowe.

Utwory Paderewskiego rozdzielone na płycie *Partita* Krzysztofa Pendereckiego na klawesyn, gitarę elektryczną, gitarę basową i orkiestrę. Felicia Blumental prezentuje się więc na tej płycie w podwójnej roli – pianistki i klawesynistki. Warto wspomnieć, że prawykonywanie tego par excellence sonorystycznego dzieła było udziałem właśnie Felicji Blumental, której dzieło jest dedykowane (12 lutego 1972 r., Rochester, USA). Polskie prawykonywanie tego utworu odbyło się w tym samym roku podczas Warszawskiej Jesieni, również z udziałem Felicji Blumental.

Marcin T. Łukaszewski



BERLINER PHILHARMONIKER
Im Takt der Zeit

nagrania dyrygentów: Alfredo Herz, Artur Nikisch, Jascha Horenstein, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Sergiu Celibidache, Herbert von Karajan, David Oistrach, Simon Rattle, Daniel Barenboim, Claudio Abbado, Kurt Sanderling, Nikolaus Harnoncourt

Muzyka21
płyta miesiąca

W 2007 r. Filharmonicy Berlińscy obchodzą jubileusz 125. lecia swojego istnienia. Z tej okazji postanowiono otworzyć niewyczerpane archiwa Orkiestry i opracować kompilację ich najwybitniejszych kreacji muzycznych.

Te 12 płyt kompaktowych obejmujące nagrania rejestrowane od roku 1913 (Alfredo Herz) do współczesnych interpretacji dokonanych pod batutą Simona Rattle'a i Nikolausa Harnoncourta. Każdą płytę (poza pierwszą) poświęcono postaci jednego wybitnego dyrygenta. Wydawnictwo zawiera legendarne interpretacje – co tu dużo mówić, kamienie milowe zarówno w dziejach orkiestry, jak i w historii fonografii w ogóle – będące zarazem niewątpliwymi rarytasami fonograficznymi. Do nich możemy zaliczyć koncert inauguracyjny otwierający budynek Berlińskiej Filharmonii, mający miejsce 15 X 1963 r. (z Herbertem von Karajanem za pulpitem dyrygenta) i debiut Simona Rattle'a (dzisiejszego szefa Berlińczyków) z listopada 1987 r. Warto zauważyć, że ta monumentalna kompilacja zawiera również legendarny występ Davida Barenboima z 12 listopada 1989 r. Muzyk i dyrygent w jednej osobie wykonał wówczas *Koncert fortepianowy* Beethovena. Ta interpretacja wryła się w pamięć wielu melomanów ze względu na szczególnie emocjonalną grę Barenboima.

Wspaniałym dodatkiem do zestawu jest sześćdziesięciostonkowa książeczka, zawierająca niezwykle interesujące materiały związane z Orkiestrą i z nagraniami wchodzącymi w skład całego boxu.

Im Takt der Zeit, to zadziwiający komplet wspaniałej muzyki; to historia Filharmoników Berlińskich i historia fonografii zarazem; to obowiązkowy zestaw w płytotece każdego melomana, i – nie tylko ze względu na ekskluzywne wydanie – doskonały prezent na każdą okazję.

Robert Majewski



JAN BRAHMS 1833-1897

Fantazje op. 116, 3 Intermezza op. 117, 117, Klavierstücke op. 118 i 119
Elisabeth Leonskaja, fortepian
MDG 343 1349-2 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 81'22"

☆☆☆☆☆



FELIKS MENDELSSOHN 1807-1847

Koncerty fortepianowe nr 1 op. 25 i nr 2 op. 40, utwory fortepianowe
Elisabeth Leonskaja, fortepian · Camerata Salzburg · Ilan Volkov, dyrygent
MDG 943 1421-2 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 67'47"

☆☆☆☆☆

Pianistka mądra. Tak najkrócej opisałbym tę artystkę. Jej nienachalne interpretacje oparte są na gruntownej pracy nad tekstem. Spokój i konsekwencja, z jaką otwiera kolejne takty utworów są godne pozazdroszczenia. Dochodzi jeszcze wdzięk i elegancja – kobiecość z całym jej bogactwem.

Doskonale prowadzi frazy mendelssohnowskich koncertów. Grając z orkiestrą żyje. Pod jej palcami skrzą się dźwięki, melodie ożywają pełnią barw. Zachwyca nienaganna artykulacja. Fortepian niby cała orkiestra odmalowuje wszystko co możliwe przy pomocy klawiszy, młotków i strun. Gra pianistki odznacza się wyraźnym dramatyzmem – nawet radośne frazy niosą w sobie jakieś cierpienie. Urzekają środkowe części koncertów. Zapadają bardziej w pamięć niż dynamiczne części pierwsze i wirtuozowskie finały. Spokój odmalowany przez muzyków udziela się słuchaczom – to skutek logicznego frazowania, „naturalnego oddechu”, który swoją grą wyznacza pianistka.

Brahms w wykonaniu Leonskiej to wizja dość oryginalna. Gęsta faktura zwykle przez pianistów wzmacniana prawym pedałem, tu staje się bardziej wyrazista. Melodie kształtują się

niczym kolejne wersy wiersza – Leonskaja-poetka, wspaniała recytatorka brahmsowskich słów. Dynamika i agogika są bardzo wyważone – zawsze na usługach interpretacji, nigdy dla taniego efektu, czy ekspozycji siły. Na szczególną uwagę zasługują *Trzy Intermezza* ostatecznie spójne, pełne głębi, tajemnicy. Pianistka daje w nich dowód swojej dojrzałości artystycznej. Prowadząc subtelnie frazy kołysanki w naturalny sposób ukazując wielopłaszczyznową muzykę Brahmsa. Niuanse melodyczne stapiają się pod palcami Leonskiej w logiczną całość wprowadzając w zadumę. Delikatne kantyleny lekko rysują się nad akompaniamentami, które nieśmiało z nimi dialogują. Kontrasty nie są przerysowane, pianistka wykorzystuje każdy detal brahmsowskiej frazy, by w prosty sposób poddać słuchaczowi myśl kompozytora. Spokój, cierpliwość, mądrość, opanowanie – brzmi trzecie *Intermezzo*, ta sama równowaga i powściągliwość. Nie jestem pewien, czy Ci co znają Brahmsa spodziewają się, że powszechnie przecież znane utwory mogą zabrzmieć tak lekko, tak inaczej.

Pod koniec lat 70. Elisabeth Leonskaja pracowała ze Świątosławem Richterem. Nie uszło to uwadze krytyków, którzy z wielkim uznaniem przyjęli ich wspólne dokonania. Niektórzy twierdzą, że było nawet zwrot w jej pracy pianistycznej. Na pewno staranność odczytywania partytury mogłaby o tym świadczyć, ale sama Leonskaja od Richtera znacznie się różni. Być może ten ostatni zarazem ją po prostu pasja muzyczną w sposób ostateczny. Po wysłuchaniu nagrań pianistki należy przypuszczać, że tak się właśnie stało.

Michał Szulakowski

**HERBERT BLOMSTEDT
1998-2005 in Leipzig**
utwory: Brucknera, Mendelssohna, Regera, Brahmsa, Nielsena, Beethovena, Hillera, Matthusa
Gewandhausorchester Leipzig · Herbert Blomstedt, dyrygent
Querstand VKJK 0507 · w. 2005, n. 1998-2005 · DDD, 350'00", 5CD
☆☆☆☆☆

W ubiegłym roku firma Querstand wypuściła na rynek znakomity album zawierający nagrania koncertów Orkiestry Lipskiego Gewandhausu z kierującym nią wówczas Herbertem Blomstedtem. W 2005 r. słynny szwedzki dyrygent zakończył swoją siedmioletnią kadencję jako szef tego zespołu, stąd powstał pomysł częściowego udokumentowania tej współpracy. Nawet ten skromny fragment z ponad 300 wspólnych występów pozwala twierdzić, że przyniosła ona wspaniałe rezultaty.

Blomstedt w swojej działalności skupiał się przede wszystkim na wielkich dziełach symfonicznych XIX i

XX w., bliska jest mu twórczość kompozytorów niemieckich i skandynawskich, zasłynął z interpretacji i rejestracji płytowych dzieł Brahmsa, Beethovena, Mahlera, Brucknera, Nielsena. Podobny repertuar znalazł się na tym albumie. Słuchanie go sprawiło mi ogromną radość. Blomstedt znakomicie czuje wielkie dzieła, nie waha się sięgać po potężnych rozmiarów partytury, tutaj żywo i dramatycznie przedstawił *III Symfonię d-moll* Brucknera, szkoda tylko, że wybrał pierwszą, nie tak dojrzałą i momentami trochę nużącą wersję. Zachwył wzbudziła jego wizja *II Symfonii* Brahmsa. W tym ujęciu jest to kreacja wzorcowa, niewiele nagrań może ją przewyższyć. Ciekawy repertuarowo jest trzeci krążek, który otwiera *Uwertura „Polowanie”* niemieckiego twórcy Hillera, dzieło o klasycznej formie i treści. *Wariacje na temat Hillera* Maxa Regera olśniewają brzmieniem orkiestry i wykończaniem jej możliwości, ale wewnętrznie jest to raczej pusty i za długi utwór. *Koncert na orkiestrę* Siegfrieda Matthusa, współczesnego niemieckiego kompozytora, napisany przystępnym, choć nowoczesnym językiem sprawi wielką satysfakcję miłośnikom brzmienia XX-wiecznej wielkiej orkiestry. Blomstedt chętnie sięgał po partytury z tego okresu, świetnie np. czuł muzykę Nielsena, którego *V Symfonię* tu zarejestrowano. Bardzo mi się podobał ostatni dysk z muzyką artysty niezwykle zasłużonego dla orkiestry – Mendelssohna. Blomstedt, nawiązując do pięknej i zobowiązującej tradycji wykonywania jego dzieł, pokazał znaną *Symfonię „Szkołkę”* jako dzieło niezwykle dramatyczne, żywe, pełne pasji i głębości, co jest wielką sztuką. Swoją wizją całkowicie przekonał mnie do niej, wcześniej raczej przeze mnie dość lekceważonej. Tym mistrzowskim wykonaniem udowodnił, że nie słuszenie niekiedy nie docenia się muzyki Mendelssohna i odmawia jej głębi i wielkości. Niezłe też zabrzmiało dość rzadko grywany *II Koncert fortepianowy d-moll* z udziałem znanego pianisty Bernda Glemsera. Cechą charakterystyczną szwedzkiego maestra jest doskonałe wycucie formy i znaczenia dzieła, on wie, jak ono ma zabrzmieć i to zabrzmieć dobrze, a nawet lepiej niż dobrze. Obiera świetne tempa, co zapewnia muzyce naturalność, płynność i sprawia, że wzbudza entuzjazm. Pięknie brzmią wolne ustępy, ale gdy potrzeba, to potrafi nadać muzyce siłę i porywającą, choć kontrolowaną energię. Obcowanie ze sztuką dyrygentką na takim poziomie jest niezwykłym przeżyciem. Ze względu na swoją wielką wartość i mistrzowskie kreacje Blomstedta, ten album powinien znaleźć się w zbiorach każdego melomana.

Paweł Chmielowski

A. Bruckner – Symfonia nr 8
F. Schubert – Symfonia nr 8 c-moll
Münchener Philharmoniker · Günter Wand, dyrygent
 Profil PH06008 · w. 2006, n. 2000 · DDD, 115'34", 2CD
 ☆☆☆☆☆

Nazwy wykonawców widniejących na tym dwupłytkowym albumie pozwalają oczekiwać blisko dwudziennych, głębokich przeżyć muzycznych i rzeczywiście oczekiwania te nie są zawiedzione.

Nieżyjący już dyrygent – Günter Wand, cechujący się niezwykle twórczą osobowością, w swojej siedemdziesięcioletniej karierze współpracował ze światowej sławy zespołami. Choć zajmował się niezwykle szerokim i różnorodnym repertuarem, to jednak był szczególnie związany i kojarzony z muzyką Brucknera i Schuberta. Münchener Philharmoniker natomiast, od 1898 r., po triumfalnym koncercie muzyki Brucknera, zyskała miano orkiestry znajdującej uzasadnienie dla tradycji tegoż kompozytora, co kontynuuje do dnia dzisiejszego. Nagranie to stanowi potwierdzenie owych opinii.

Symfonia h-moll Schuberta – jedno z największych jego dzieł, ze względu na dwuczęściową budowę zwana *Niedokończoną*, powstała w okresie najcięższego napięcia twórczego kompozytora. Niektórzy dopatrują się w niej programowości, której podstawą miał być spisany przez Schuberta sen (stąd wynikałyby podział na 2 części). Tragizm, romantyzm i liryka przenikają się tworząc spójny obraz. Wykonawcom udało się doskonale odzwierciedlić jedność tematyczną i nastrojową obu części. Niespokojne tło smyczków łączy się ze śpiewnymi tematami. Dyrygent utrzymał do końca pierwszej części nastrój pełen żalobnych cieni, dramatyzmu, przechodząc w drugiej do jaśniejszego wydziwki zapowiadającego szczęście i nadzieję. Założeniem kompozytora było organizowanie formy przez przeżycie (a nie podporządkowanie się formie), co udało się odzwierciedlić muzykom.

Bruckner swą fascynację symfonią opiera na dwóch źródłach: klasycznym nurcie Beethovena i Schuberta oraz dramatyzmie muzycznym Wagnera. W syntezie tych tradycji, będącej niejako wyznacznikiem stylu Brucknera, wpisuje się jego czteroczęściowa, *VIII Symfonia c-moll*. Interpretacja Wanda łączy dramatyzm z delikatnością, mroczność z przejrzystością, gdzie nie przytłacza ciężar brzmienia, a z bogactwa wielopłaszczyznowej konstrukcji wydobywa poszczególne wątki i motywy, z wyczuciem posługując się grupami instrumentów.

Całość nagrania jest niezwykle spójna muzycznie. Gorąco polecam.

Emilia Dudkiewicz



DOLCI MIEI SOSPIRI
działa: Monteverdiego, Frescobaldiego, Dowlanda, d'Indii, Cacciniego, Jonesa, Haendla, Carissimiego
William Matteuzzi, tenor · Münchener Barocksolisten · Hans Ludwig Hirsch, dyrygent
 Arts 47711-2 · w. 2006, n. 1991 · DDD, 72'29"
 ☆☆☆☆☆

Włoski tenor William Matteuzzi znany jest przede wszystkim ze swoich ról w operach belcantowych. Do jego najwybitniejszych kreacji wokalnych należą głównie partie w dziełach Gioacchino Rossiniego, a także Vincenzo Belliniego czy Gaetana Donizettiego. Światowy rozgłos zyskał Matteuzzi między innymi dzięki produkcji opery Rossiniego *Podróż do Reims*, która to produkcja, dzięki staraniom Claudia Abbada, była od 1984 r. wielokrotnie prezentowana na scenach operowych, jak również dwukrotnie została zarejestrowana na płytach CD.

Charakterystyczną cechą głosu Williama Matteuzziego jest ogromna swoboda, z jaką atakuje on najwyższe tony. Matteuzzi należy do grona nielicznych śpiewaków, którzy pełnym głosem śpiewają dźwięk „f” w oktawie dwukreślnej. Jednocześnie jego głos należy do tzw. głosów „ruchliwych”, czyli posiadających łatwość śpiewania koloraturowych biegników. Nie dziwi zatem fakt, że Matteuzzi od wielu już lat jest jednym z czołowych wykonawców ról belcantowych. Na swoim koncercie ma on liczne nagrania dzieł Rossiniego (m.in. *Sroka złodziejka*, *Kopciuszek*, *Cyryulik Sewilski*), Belliniego (*Lunatycka*, *Purytanie*), czy Donizettiego (jak chociażby *Córka pułku*, ze słynną arią Tonio, w której aż dziewięciokrotnie pojawia się wysokie „c”). Równoległe z wymienioną twórczością, Matteuzzi zajmuje się także śpiewaniem muzyki z okresu tzw. „pierwszego bel canta”, czyli z czasów początku gatunku operowego. Brał on udział w nagraniach oper takich kompozytorów jak Pergolesi, Cimarosa, Monteverdi i wielu innych.

Dzisiaj chciałbym Państwu przedstawić płytę, na którą złożyły się arie z początku siedemnastego wieku. Choć album ten ukazał

się dopiero w tym roku, to materiał do niego został zarejestrowany w październiku roku 1991, a więc niemal dokładnie piętnaście lat temu. Trudno powiedzieć, co sprawiło, że ukazuje się on dopiero teraz, tym bardziej, że jest to nagranie bardzo interesujące. Miłośnicy muzyki określanej często mianem „starowłoskiej”, znajdą tu kompozycje Claudio Monteverdiego, Girolamo Frescobaldiego, czy Giulio Cacciniego, na czele z jednym z jego najpopularniejszych utworów: *Amarilli mia bella*. Obok arii włoskich mistrzów, na płycie znalazły się też m.in. dzieła Johna Dowlanda, czy Jerzego Fryderyka Haendla, wkraczając niejako w obszar muzyki angielskiego baroku.

Próbując ocenić wykonanie wokalne zaprezentowanych utworów, można zasadniczo wyróżnić dwie grupy kompozycji. Pierwsza to utwory o charakterze nastrojowym, utrzymane w tempach spokojnych, o nieco skromniejszej ornamentacji, które Matteuzzi śpiewa z ogromnym wyczuciem stylu, prezentując mistrzowskie prowadzenie frazy, oparte na nienaganej technice legato. Drugą grupę będą natomiast stanowiły utwory utrzymane w żywych tempach, najeżone karkołomnymi zdobieniami koloraturami. Zachwycająca jest w tych ariach lekkość i swoboda realizowania przez śpiewaka najtrudniejszych nawet biegników, oraz pewne atakowanie najwyższych tonów, lecz stylistycznie wykonania te są czasami nieco bliższe muzyce Rossiniego niż Carissimiego czy Monteverdiego. Momentami wydaje się też, że precyzja wykonania została zdominowana przez nadmierne wyczyny akrobatyczne, jak chociażby w utworze *Entro nave dorata*.

Doskonale natomiast we wszystkich utworach prezentuje się zespół muzyków pod kierunkiem Hansa Ludwiga Hirscha, który nie tylko uważnie prowadzi cały ansambl, lecz również doskonale akompaniuje tenorowi na klawesynie. Gra Münchener Barocksolisten idealnie wręcz wtapia się w nastrój prezentowanych arii. Na słowa uznania zasługuje także towarzyszący solistico na lutni (m.in. w kompozycjach J. Dowlanda) Hubert Hoffmann.

W sumie otrzymaliśmy album, mogący zaspokoić gusta zarówno miłośników muzyki dawnej, jak i wielbicieli głosu tenorowego, a także zwolenników ekwilibrystyki wokalne, a myślę, że również fani twórczości lutniowej znajdują w tym nagraniu coś dla siebie. Całość albumu dopełniają teksty śpiewanych utworów zamieszczone w starannie opracowanej książeczce.

Ziemowit Wojtczak

J. Suk – Serenada smyczkowa E-dur op. 6; A. Dworzak – Serenada smyczkowa E-dur op. 22; Tańce słowiańskie: op. 72 nr 2, op. 46 nr 1
European New Philharmonic Orchestra · Volker Hartung, dyrygent
 Profil PH05015 · w. 2005, n. 2003/4 · DDD, 67'33"
 ☆☆☆

Wydawnictwo Profil skupiające się na muzyce niemieckiego kręgu kulturowego, wydaje również albumy z dziełami twórców z innych krajów. Omawiane nagranie poświęcone jest dziełom czeskich kompozytorów. Cieszą się one niesłabnącym zainteresowaniem zarówno muzyków, jak też słuchaczy, ze względu na swoje bogactwo melodyczne, znakomite wyczucie przez autorów instrumentów smyczkowych, ich możliwości wyrazowych i technicznych.

To nagranie niestety nie zapisze się w historii wykonawstwa obu serenad. Orkiestra jest zespołem stosunkowo młodym i nowym, potrzebującym wiele czasu na wspólne „dotarcie się”, na osiągnięcie równomiernego, stopniowego brzmienia. Chciałbym usłyszeć te piękne i nastrojowe serenady grane przez orkiestrę brzmiącą jak jeden, doskonały instrument, co w przypadku tych utworów jest według mnie warunkiem koniecznym. Aby to osiągnąć, muzycy będą musieli włożyć dużo starań. Nie mam w zasadzie wielkich zastrzeżeń co do koncepcji kapelmistrza, ale w docenieniu pracy jego i zespołu bardzo mi przeszkadza niedoskonałość brzmieniowa, np. „dudniące” basy i niekiedy nieprzyjemna barwa. Hartung próbuje starannie odczytać partytury, różnicować charakter poszczególnych części. Generalnie podobają mi się wolne ustępy, w których dyrygent trafnie odgaduje ich znaczenie i urok, eksponuje nie tylko główne tematy, lecz także głosy poboczne, co wywiera korzystne wrażenie i buduje romantyczny nastrój. *Serenada Es-dur* Suka chyba brzmi lepiej, być może wynika to z lepszego opanowania dzieła i dłuższej praktyki w jego wykonaniu. Uzupełnieniem materiału są dodane w charakterze bisu i wykonane przez orkiestrę w powiększonym składzie dwa najbardziej znane *Tańce słowiańskie* Dworzaka zagrane jednak dość niemrawo i ciężko.

To tylko przeciętne i poprawne nagranie, które nie budzi szczególnie pozytywnego wrażenia, niespecjalnie wzmusza i zachwyca. Przy takim załawie płyt wypada gorzej także w porównaniu do nagrań muzyków z tzw. drugiego garnituru. Podczas szukania idealnego, odpowiedniego nagrania serenad smyczkowych czeskich mistrzów można się przy nim zatrzymać, ale tylko przez chwilę, by odejść i poszukiwać dalej.

Paweł Chmielowski



IL PIANTO D'ORFEO
arie: Monteverdiego, Periego, Cacciniego, Landiego, Charpentiera
Kobie van Rensburg, tenor; Matthias Vieweg, baryton; Lautten Compagny · Wolfgang Katschner, kierownictwo muzyczne
 NCA 60142-210 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 71'21"
 ☆☆☆☆

Patrząc na sale koncertowe wyraźnie daje się zauważyć, że uwaga widzów coraz częściej skupia się na występach wokalnych, w czasie których prezentowana jest muzyka dawna. Niestety, wraz z zapotrzebowaniem na takie koncerty nieczęsto idzie dzisiaj w parze także dbałość wykonawców o należyty poziom artystyczny recytalu. Nie chodzi oczywiście w tym miejscu o techniczną stronę wykonania, lecz o traktowanie recytalu jako okazji do zaprezentowania siebie w rozumieniu walorów pozaartystycznych. Śpiewak kreując siebie wybiera do programu najczęściej jedynie utwory dające mu możliwość popisu wokalnego, zapominając jednocześnie o budowaniu właściwych relacji między nimi. Do przytoczonych powyżej spostrzeżeń należy jeszcze dodać, że współczesne przedsięwzięcia koncertowe mają coraz częściej charakter wyłącznie komercyjny i są obliczane na odbiorcę masowego. Tym samym, nierzadko w programach pojawiają się utwory łatwe w odbiorze i powszechnie znane. Tak „skonstruowany” recital nie tylko nie posiada najczęściej żadnej myśli przewodniej, ale też pozostaje niespójny w swojej konstrukcji dynamicznej.

Szczęśliwie, w ostatnim czasie można jednak zaobserwować na świecie wyraźnie rosnące zainteresowanie wykonawców recitalem wokalnemu widzianym poprzez pryzmat całości wieczoru. Świadczą o tym różnorodne próby interpretacyjne pojawiające się zarówno na estradach, jak i stanowiące treść rejestracji fonograficznych. Nagrania, w których prezentowana jest muzyka wokalna coraz częściej przyjmują postać fabularyzowanej opowieści z określonym motywem przewodnim, dla którego muzyka stanowi nośnik treści, pozostając jednocześnie wartością autonomiczną w kontekście użycia walorów estetyki głosu. I właśnie głównie świadome zaplanowanie przebiegu całości materiału muzycznego stanowi o wartości albumu, któ-

ry ukazał się w ubiegłym roku nakładem wytwórni Membran Music, zrealizowanego w kooperacji z rozgłośnią Deutschlandradio. Wykonawcy postanowili stworzyć na bazie istniejących fragmentów dzieł barokowych, swego rodzaju monodram wokalny, którego kanwą stanowi mit o Orfeuszu. Wykorzystując przede wszystkim urywki dzieł powstałych do libretta O. Rinucciego (opery *Eurydyka* J. Periego i G. Cacciniego) oraz obszerniejsze fragmenty solowe z opery *Orfeusz* C. Monteverdiego i uzupełniając je kompozycjami innych wybitnych twórców tego okresu, artyści przedstawili autorską wizję dramatu Orfeusza, który zawarty jest w tytułowym lamencie. Interesującym uzupełnieniem tak skonstruowanego programu jest nota zawarta w książeczce.

O samym wykonaniu zamierzonego planu można najkrócej powiedzieć, że jest przyzwoite. Na uwagę zasługuje przede wszystkim duża dbałość wykonawców o stylowość interpretacji. Duża w tym na pewno zasługa zespołu instrumentalistów Lautten Compagny pod kierunkiem doświadczonego lutnisty Wolfganga Katschnera. Ich grę możemy podziwiać również we fragmentach stricte instrumentalnych, które z założenia mają w programie stanowić odpowiednik operowego intermezza. Głównym bohaterem akcji pozostaje jednak Orfeusz, w którego wciela się w niniejszym nagraniu tenor Kobie van Rensburg, śpiewając poprawnie, choć nie porywujać. Pomijam w tym miejscu dosyć subiektywne odczucie co do barwy jego głosu, która nie przedstawia się dla mnie zbyt interesująco, lecz pragnę zauważyć, że szczególnie w połączeniu z nadużywaniem otwartych dźwięków w wyższej średnicy oraz ze stosowaniem tzw. „mikstu”, głos Rensburga sprawia wrażenie ubożego w alikwoty. Wrażenie to potęguje się jeszcze bardziej choćby w utworze *Perché a lo sdegno*, w zestawieniu z głosem, partnerującego w tym fragmencie Rensburgowi, Viewega. Można jeszcze dodać, że o ile w recytatywach ta maniera tenora nie przeszkadza tak bardzo, to w ariach dążenie do wyimaginowanej „estetyki barokowej” miało ujemny wpływ na swobodę wokalną, co nie oznacza, że nie znajdziemy na płycie kompozycji zaśpiewanych bardzo dobrze, jak chociażby *Gioite al canto mio*.

Podsumowując powyższe, trzeba jednak jeszcze raz podkreślić, że pomimo pewnej niedoskonałości w warstwie wokalnej, prezentowana płyta stanowi doskonały przykład celowej konstrukcji recytalu. Staranny dobór prezentowanych fragmentów oraz bardzo dobre od strony realizacji muzycznej ich przedstawienie to niewątpliwe atuty tego albumu.

Ziemowit Wojtczak



ANNE-SOFIE VON OTTER
I Let the Music Speak
 DG 477 5901, w. 2006, n. 2004 · DDD, 48'28"
 ☆☆☆

Zapewne niewiele osób podejrzewało Anne-Sofie von Otter o fascynację twórczością zespołu Abba, ja też nie. Na swojej najnowszej płycie mezzosopranistka wykonuje utwory autorstwa Benny'ego Anderssona i Björna Ulvaeusa – zarówno z repertuaru słynnej szwedzkiej grupy, jak i z musicali: *Chess* oraz *Kristina från Duvemala*. Wokalistka mówi o utworach duetu Andersson/Ulvaeus, że „trafiają prosto do serca”. Chyba właśnie dlatego członkowie Abby nie narzekają na spadek zainteresowania ich muzyką, ciągle powstają bowiem nowe wersje hitów szwedzkiej grupy. Dwa lata temu pojawił się m.in. ciekawy album *Funky ABBA* nagrany przez muzyka jazzowego Nilsa Landgrena, a w ubiegłym roku przebój *Gimmie, Gimmie, Gimmie* w swojej piosenkę *Hung Up* wykorzystwała Madonna.

Przyznam, że tamte aranżacje hitów szwedzkiej grupy trafiają do mnie bardziej niż clikliwo-sentymentalna Abba według Anne-Sofie Otter. Gdyby nie słowa artystki, która wyraźnie mówi o tym, że jej najnowszy album stanowi po prostu hołd dla jej rodaka Anderssona („tylko kilku kompozytorów zafascynowało mnie i wrzuciło w sposób, w jaki udało się to Benny'emu Anderssonowi”), nie bardzo wiedziałabym, po co powstała taka płyta i do kogo tak naprawdę jest skierowana. Oczywiście jakość wydanego przez Deutsche Grammophon albumu jest bardzo dobra, aranżacje, których autorami są Anders Eljas i Georg Wadenius oraz sam Benny Andersson są interesujące, a całość wykonują bardzo dobrzy skandynawscy muzycy. Ale głos Anne-Sofie Otter po prostu nie pasuje do piosenek Abby, nawet w folkowo-jazzowej oprawie. Dlatego o wiele bardziej podobają mi się utwory musicalowe, które znalazły się na płycie – na zainteresowanie zasługuje zwłaszcza nastrojowa ballada *Ljusa Kvällar Om Varen* z musicalu *Chess*, a także *Ut Mot Ett Hav* z *Kristiny*. Płytę polecam wielbicielom talentu Anne-Sofie i fanom repertuaru Abby oczywiście.

Dorota Staszewicz

BORODIN QUARTET
60th Anniversary

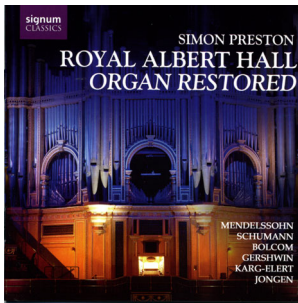
A. Borodin – Kwartet smyczkowy nr 2, Serenata alla Spagnola; P. Czajkowski – Andante cantabile; S. Rachmaninow – Romanze; F. Schubert – Quartettsatz; A. Webern – Langsamer Satz
Borodin Quartet
 Onyx 4002 · w. 2005, · DDD, 66'28"
 ☆☆☆☆☆

Każdy jubileusz Kwartetu Borodina jest zarazem jubileuszem Valentina Berlińskiego – i tak rok 2005 kwartetowi przyniósł okrągłe 60. lecie, a szacownemu wiolonczeliście „stuknęła” 80. Berliński to rzeczywisty duch i kwintesencja Kwartetu Borodina, ostatni z jego fundatorów – a przy tym żywa historia muzyki XX w. Jako student Konserwatorium Moskiewskiego założył kwartet w 1944 r. wraz z trojgiem kolegów – Rościławem Dubińskim oraz Niną i Rudolfem Barszaiem. Opiekę nad kwartetem objął Michaił Terian, profesor Konserwatorium. Składy zespołu zmieniały się parokrotnie, jako że rodzestwo Barszai, a także grający po nich Władimir Rabe zbierali doświadczenia antyżydowskich represji stalinowskiego reżimu.

To, czym Kwartet Borodina wślawił się tak naprawdę, był współczesny repertuar – muzyka Szostakowicza, Weinberga, Knippera, Borysa Czajkowskiego i Alfreda Schnittke. Pytani o dobór repertuaru muzycy odpowiadali z rozbijającą szczerością: „to byli nasi koleździ. Czuliśmy się niemal zobligowani do wyrwania im utworów dosłownie spod pióra”. Dopiero w latach 90. zespół zrealizował swoje marzenie wykonania wszystkich kwartetów Beethovena.

Kwartet Borodina uchodził przez niemal pół wieku za wizytówkę radzieckiego wykonawstwa, nie będąc jednak zespołem „w radzieckim stylu” – ich gra to kwintesencja Romanizmu i nastrojów sprzed obu wojen światowych. Taki też klimat panuje na płycie celebrującej sześćdziesiątolecie zespołu, złożonej z „hitów”, otwartej i zwieńczonej muzyką Borodina – „wizytówką” kwartetu – *Kwartetem smyczkowym D-dur nr 2 i Serenatą alla Spagnola*, będących obramowaniem dla *Andante cantabile* Czajkowskiego, *Romanzy* Rachmaninowa oraz *Langsamer Satz* Weberna. Każdy z utworów, mający wyraźnie nakreślony program cieszy ucho i przedstawieniem swojej historii, i wyjątkowo pięknym dźwiękiem, w którym skrzypce Rubéna Aharoniana odgrywają niebagatelną rolę. Rzadko słyszy się tak zgraną i dopracowaną kameralistykę, w której głębia nie przeszkadza humorowi, a wszystkie elementy składają się po prostu na piękną i arcsympatyczną całość. Polecam.

Maria Erdman



**ROYAL ALBERT HALL
Organ Restored**
 utwory: F. Mendelssohna, R. Schumann, W. Bolcoma, H. Gershwina, S. Karg-Elerta, J. Jongena
 Simon Preston, organy
 Signum Classic SIGCD084 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 74'29"
 ☆☆☆☆

Simon Preston ma w swoim dorobku ponad 50 płyt. Obok klasyki literatury organowej prezentuje utwory mniej znane oraz sporą liczbę transkrypcji i innych opracowań, przez co przyczynia się do popularyzacji repertuaru, z którym przeciętny słuchacz nie ma okazji obcować zbyt często. To znanię charakteryzuje jego ostatnią płytę, na której możemy posłuchać instrumentu Royal Albert Hall. Otwiera ją transkrypcja uwertury do oratorium *Św. Paweł* Mendelssohna, dokonana przez W. T. Besta, najwybitniejszego organistę angielskiego epoki wiktoriańskiej, nota bene sporządzona na okoliczność oddania do użytku organów Royal Albert Hall. Po niej następuje *Sześć fug na temat B-A-C-H*, op. 60 Schumann. Choć nikt nie śmie dyskutować na temat wartości artystycznej tego cyklu, nie cieszy się on zbytnią popularnością wśród organistów. Preston jak widać nie należy do tego grona, co więcej interpretuje fugi Schumanna po mistrzowsku. Kolejnym utworem jest fantazja amerykańskiego kompozytora Williama Bolcoma, która wykorzystując tematy dwóch hymnów Gospel łączy w sobie swobodny, dysonujący styl improwizatorski z bluesową harmoniką. Utwór *The Brothers Gershwin* okazuje się być luźną wiązką tematów Gershwina, autorem której jest Howard Cable, kanadyjski dyrygent, kompozytor i aranżer. W oryginale napisana na organy z orkiestrą, tu w wersji na instrument solo. *Valse Mignonne* op. 142 nr 2 Karg-Elerta to utwór o nieco sentymentalnym posmaku, ale za to wieniąca płytę *Sonata Eroica* Josepha Jongena jawi się jako świetna kontynuacja stylu Cesara Francka, dodatkowo okraszonego elementami charakterystycznymi dla Debussy'ego. Jest to cykl skontrastowanych wariacji, dających sposobność ukazania całej palety możliwości brzmieniowych instrumentu.

We wszystkich utworach Pre-

ston raczej nas prawdziwym mistrzostwem wykonawczym. Warto poświęcić czas na spotkanie z jego kunsztem.

Tomasz Jagłowski



SCHUBERT ÉPILOG
 dzieła: Berio, Henze, Reimanna, Schwertsika, Zendera
 Bamberger Symphoniker · Jonathan Nott, dyrygent
 Tudor 7131 · w. 2004, n. 2004 · DDD, 77'13"
 ☆☆☆☆

W minionym roku obchodziliśmy 60. rocznicę powstania Bamberger Symphoniker, utworzonej przez byłych członków niemieckiej filharmonii działającej w Pradze do II wojny światowej. Zespół i kierującego nim od 2000 r. brytyjskiego dyrygenta Jonathana Notta gościliśmy po raz pierwszy w Polsce dwa lata temu, podczas 9. Wielkanocnego Festiwalu im. L. van Beethovena. Po nagraniu dla Tudora symfonii Brucknera, Mahlera i Schuberta, ceniony za wykonania muzyki współczesnej Nott postanowił pokazać, w jaki sposób cześć Schubertowi oddali XX-wieczni kompozytorzy. Sam pomysł na adaptację fragmentów dzieł autora słynnego *Pstrąga* nie jest nowy, wystarczy wspomnieć opracowanie *Wanderer-Fantasie* przez Franciszka Liszta czy *Grand Duo* przez Josepha Joachim, ale na płycie *Schubert Epilog* zebrane zostały utwory inspirowane kompozycjami Schuberta, które powstały w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat.

Moją uwagę zwróciła przede wszystkim otwierająca album kompozycja *Rendering*, autorstwa zmarłego w 2003 r. Luciana Beria. Berio wykorzystał szkice *Symfonii D-dur* D 615 Schuberta, cytując je dosłownie lub nie, dodając głosy i przeplatając fragmentami własnej muzyki. Ze względu na długi okres czasu dzielący twórczość Schuberta i Beria nie jest łatwo wykonać przekonująco *Rendering*, ale bamberscy symfonicy pod batutą Notta zdecydowali się podjąć wyzwanie i udało im się. Utwór przedstawiają w taki sposób, że słuchacz nie ma wrażenia kompletnego braku porozumienia między językiem muzycznym Schuberta i Beria, wręcz przeciwnie – pomysły Beria może odbierać jako rodzaj świadomego,

współczesnego komentarza do symfonii Schuberta, a chyba właśnie o to chodziło twórcom *Rendering*, który w przedmowie do partytury określił kompozycję jako „fresk odrestaurowany w nowoczesny sposób”.

Dorota Staszkievicz

F. Schubert – Fantazja C-dur D 760; F. Liszt – Sonata h-moll, transkrypcje pieśni
 David Fray, fortepiano
 Atma Classique ACD2 2360 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 65'18"
 ☆☆☆☆

David Fray jest pianistą dwudziestoczoletnim. Już w wieku czternastu lat wygrał konkurs młodych talentów w Aix en Provence za wykonanie *Koncertu fortepianowego* Griega. Od tego czasu zdobył wiele znaczących nagród, a jego kariera rozwija się błyskawicznie.

Na płycie wydanej przez wytwórnictwo Atma zaproponował dwa wielkie dzieła, będące przykładami różnego traktowania formy cyklicznej w okresie romantyzmu. Oba utwory stawiają interpretatorowi duże wymagania i są trudnym sprawdzianem jego zdolności. Fantazja Schuberta wymaga umiejętności odpowiedniego wyważenia elementów klasycznych i romantycznych, a także nieprzeciętnej biegłości technicznej. Sonata Liszta natomiast, za sprawą daleko idącej swobody w ukształtowaniu formy daje duże pole do popisu w kwestii zapewnienia dziełu zwartości poprzez wycucie i zarysowanie przez wykonawcę konturów makroformy. Młody pianista udowodnił, że potrafi dojrzałe potraktować oba utwory. Zasygnalizowane wyżej problemy nie są dla niego abstrakcją i rozwiązuje je bardzo zgrabnie. Jego grz słucha się z dużą przyjemnością.

Wypada dodać, że Schubert i Liszt znaleźli się obok siebie nieprzypadkowo. Liszt był bowiem oddanym admiratorem twórczości Schuberta, a zwłaszcza *Wędrowca*, którego posiadał w swoim repertuarze i chętnie wykonywał. Przygotował również wersję tego dzieła przeznaczoną na fortepian z orkiestrą. Symbolicznym potwierdzeniem tych faktów jest umieszczenie na płycie dwóch pieśni Schuberta w transkrypcji Liszta, które to pieśni łączy dwie wielkie osobowości.

Tomasz Jagłowski

OLD ROMAN LITURGICAL CHANT
 1st Sunday of Lent
 Schola Hungarica · Iván Eröd, organy · László Dobszay, Janka Szendrei, dyrygenci



Hungaroton HCD 32358 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 76'18"
 ☆☆☆☆

Obiektywna ocena tej płyty jest sprawą trudną. Jeżeli zwrócimy uwagę na elementy czysto wykonawcze, usłyszmy drobne nieczyściwości i nie do końca jednolite tempo. Jeżeli podejmiemy od strony liturgicznej, dostrzeżemy tylko jedną z wielu wersji chorału gregoriańskiego, uduchowioną nowoczesnie brzmiącymi wstawkami organowymi. Gdy jednak spojrzymy na płytę jako na całość, przy odrobinie wyczucia odnajdziemy głęboki sens i wartość tego nagrania. Ale o tym za chwilę.

Najpierw kilka słów o treści wydawnictwa. Mamy do czynienia z prezentacją dawnych śpiewów liturgii rzymskiej. Ich specyfiką w stosunku do najbardziej rozpowszechnionych wersji chorału jest bogata ornamentyka oraz szczególnie forma finalnych kadencji. Węgierski zespół wykonuje trzy nokturny wchodzące w skład oficjum niedzielnej wigilii, mszę (proprium i ordinarium) oraz antyfony z jutrzni. W skład jednego nokturnu wchodzi antyfony wraz z dwoma wersetami psalmu oraz trzy lekcje z przypisanymi im responsoriami. Rzecz jasna jest to wersja dość mocno okrojona, co zrozumiałe ze względu na ograniczony czas płyty. Lecz właśnie responsoria prezentują się wyjątkowo ciekawie, gdyż w nich uwidacznia się najlepiej idiom rzymski.

Msza na pierwszą niedzielę Wielkiego Postu jest dość zróżnicowana sama w sobie. Części zmienne (*Introit*, *Graduał*, *Tractus*, *Offertorium*, *Communio*) wykorzystują tekst Psalmu 90 i w dużej mierze są zgodne z powszechnie znanym śpiewem gregoriańskim, lecz melodia jest znacznie silniej zdobiona. Zjawisko to osiąga swoje apogeum w *Offertorium*. Części stałe (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus*; w Wielkim Poście nie wykonuje się *Gloria*) są krótkie, lecz tu także znajdziemy ciekawostkę: propowane *Kyrie* zaprezentowane jest w manierze organowej (melodia tropów ukazana na tle trzymanego basu).

Wykonania śpiewów są pełne zaangażowania, słychać, iż Schola Hungarica daje z siebie wszyst-

ko. Dużym atutem jest szybkie tempo, choć nie wszyscy członkowie potrafią je perfekcyjnie utrzymać w przypadku bardziej skomplikowanych melizmów. Jednak niebawem żywy charakter wykonania rekompensuje z nawiązką te drobne nieścisłości.

Nie można nie wspomnieć o organowych preludiach i fantazjach. Łącznie utworów tych jest siedem i to właśnie one w dużej mierze decydują o oryginalności tej płyty. Każdy z nokturnów zakończony jest fantazją wykorzystującą jako cantus firmus melodię poprzedzającego ją responsorium. Pierwszy nokturn poprzedzony jest *Preludium*, zaś msza zawiera wstawkę *Ad Elevationem* i kończy się *Postludium*. Utwory te, skomponowane i wykonane przez Ivána Eröda są jednak dość nowoczesne w brzmieniu i harmonii, co nieświadomiony słuchacz może odebrać jako pewien zgrzyt. Trzeba jednak powiedzieć, że wnoszą do struktury całości powiew autentyzmu i wraz ze słyszalnym w każdej sekundzie zaangażowaniem śpiewaków sprawiają, że płyta jawi się nie jako dźwiękowa dokumentacja dawno zmarłej muzyki liturgicznej, lecz jako propozycja współczesnej reaktywacji tej obrzędowości. I to właśnie stanowi o dużej wartości tego wydawnictwa.

Tomasz Jagłowski

HIMMEL & HÖLLE

utwory organowe: **Kalejsa, Liszta, Ebena, Duruflé'a, Hakima, Thalben-Balla, Prokofiewa**

Iveta Apkalna, organy
 Edition HERA HERA 02117 · w. 2004, n. 2004 · DDD, 71'58"
 ☆☆☆☆



TRIUMPH AND TRIBULATION
 utwory organowe **Merkela, Liszta, Reinecke, Regera**
 Andrew Dewar, organy
 Edition HERA HERA 02118 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 69'52"
 ☆☆☆☆

Chcę przedstawić Państwu dwie płyty z twórczością organową. Zarówno pierwszy jak i drugi krążek posiada interesujący program, a do tego bardzo dobre wykonanie. Jednak kupujących może zmylić nie rzucająca się w oczy monotonna oprawa płyt utrzymana w podobnej brązowej tonacji. Znajdziemy tu dzieła organowe Liszta, Regera, Merkela, Reinecke, a także mniej znane kompozycje Naji Hakima, czy Georga Thomasa Thalben-Balla. Obydwie płyty zostały wydane przez tę samą wytwórnię Hera.

Pierwsza płyta jaką chciałbym pokrótce opisać jest dziełem 25. letniego niemieckiego organisty Andrew Dewara. Płyta godna polecenia pod wieloma względami. Artysta wykonuje program na dwóch instrumentach. Pierwszym są pochodzące z 1844 r. 36. głosowe organy E. F. Walckera drugim natomiast nowsze, bo z 1925 r. również 36. głosowe organy z większą ilością kombinacji. Now-

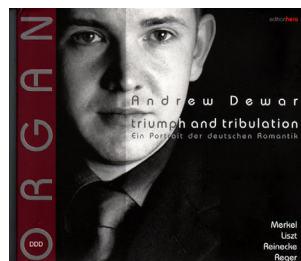
sze organy charakteryzują się miękkim ale głębokim dźwiękiem, zaś organy Kościoła Najświętszej Marii Panny brzmią bardziej ostro, surowo. Mając do dyspozycji dwa wspaniałe instrumenty Andrew Dewar dobierał ich brzmienie do konkretnych kompozycji. Trzeba przyznać, że z wielką przyjemnością słucha się *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* Liszta, dzieła napisanego na podstawie znanej kantaty (jak i *Crucifixus* z *Mszy h-moll* Bacha). To wyzwanie dla wykonawcy, by z trwającego 20 minut utworu wydobyć taką ilość szczegółów by nie znudzić słuchaczy. Z pomocą wykonawcy przychodzi registracja utworu. Można by skrytykować za rzadko zmieniane głosy, zwłaszcza w momentach granicznych piano. Tam zwyczajnie nie słychać melodii, chyba że taki efekt wykonawca miał na celu... Najlepszym punktem programu są wariacje Gustawa Merkela oparte na temacie *Sonaty E-dur* op.109 Beethovena. Artysta z wielkim wyczuciem akustyki wnętrza kościoła prezentuje kolejne części dzieła od introdukcji przez 5 kolejnych wariacji aż do finału. Kolejną wielką formą zaprezentowaną przez młodego wykonawcę jest *Sonata na organy* Karla Reinecke. Dzieło klarowne pod względem budowy i tak też zagrane. Utwór wykonany w wolnym, dostojnym tempie (niekiedy zbyt wolnym) wprowadza nas w nastrój refleksji. Płytkę pomimo kilku drobnych niedociągnięć warto polecić. Znajdziemy w niej ciekawy zbiór dzieł XIX-wiecznych kompozytorów niemieckich widzianych oczami młodego i bardzo dobrze zapowiadającego się artysty Andrew Dewara.

Iveta Apkalna to urodzona na

Łotwie pianistka i organistka. Obydwa instrumenty ukończyła z wyróżnieniem w 1999 r. Laureatka wielu prestiżowych konkursów organowych na świecie. Najnowsza płyta młodej artystki zatytułowana *Himmel und Hölle (Niebo i piekło)* została wysoko oceniona przez krytyków. Całość nagrania została zarejestrowana w wspaniałych niemiecko-francuskich organach Kościoła Św. Marcina w Wangen (Niemcy) z 1987 r. Za program posłużyły w większości utwory mniej znane. Znajdziemy tu aż 3 światowe premiery.

Iveta Apkalna prezentuje jedne z najbardziej wymagających i skomplikowanych utworów literatury organowej. Pierwszym jest *Legenda* Liszta skomponowana na fortepian, tu w transkrypcji Regera na organy. Równie trudna jest transkrypcja Jeana Guillou *Toccaty* op. 11 Sergieja Prokofiewa. Imponujące są również utwory kompozytorów łotewskich jak Naji Hakim czy Thalben-Ball. Iveta Apkalna gra w zawrotnych tempach (wspaniała *Toccatą* Aivarsa Kalejsa) nie zamazując przy tym żadnej frazy. Gra selektywnie z dobrym wyczuciem akustyki kościoła. Płyta bardzo ciekawa i godna polecenia.

Przemysław Piekutowski



Wydawnictwo płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

| | | | | | | | | | | | |
|-------------------|---|--------------------|---|-------------------|---|---------------|---|------------------|---|-----------------|---|
| Accent | 5 | Arts Music | 5 | CRI | 3 | Hevhetia | 3 | Music & Arts | 3 | Satirino | 2 |
| Acte Préalable | 1 | Atma Classique | 5 | Da Capo | 2 | Hyperion | 5 | Naxos Audiobooks | 2 | Sketch | 2 |
| Aeolus | 5 | Avie Records | 5 | Dagored | 3 | IPO | 3 | Naxos | 2 | Soli Deo Gloria | 2 |
| Aeon | 2 | Bayer Records | 5 | Decca | 4 | Iris | 2 | New World | 3 | Symphonia | 2 |
| Alia Vox | 2 | Bel Air | 2 | DG | 4 | K617 | 2 | O+ Music | 2 | Tahra | 2 |
| Alpha | 2 | Berliner Phill. | 2 | ECM | 4 | Kammerton | 5 | Ocora | 2 | Talent Classic | 1 |
| Ambroisie | 2 | Bis | 5 | Ed Rz | 3 | Kontrapunkt | 3 | Opus Arte / BBC | 2 | TDK | 2 |
| Ambrosy | 2 | Calliope | 2 | Enja | 3 | Label Bleu | 2 | Orfeo | 5 | Tempéraments | 2 |
| Ampersand | 3 | Carpe Diem | 5 | Eloquentia | 2 | Ligia | 2 | Philips | 4 | Thorofon | 5 |
| Antes | 5 | Carus | 5 | Euroarts | 2 | Long Distance | 2 | Pläne | 3 | Tudor | 3 |
| APR Recordings | 5 | Cavalli | 5 | Fuga Libera | 2 | Mandala | 2 | Pneuma | 5 | Verve | 4 |
| Arabesque | 3 | Chandos | 5 | Gimell | 5 | Marc Aurel | 5 | Praga Digitalis | 2 | Vox Lucida | 2 |
| Arcana | 2 | Channel Classics | 2 | Glossa | 2 | Marco Polo | 2 | Proviva | 3 | Wergo | 3 |
| Archiv Produktion | 4 | Christophorus | 5 | GM | 3 | Maya | 3 | Raumklang | 5 | | |
| Arnide | 2 | Coro & The Sixteen | 5 | Haenssler Classic | 5 | MDG | 5 | Relief | 5 | | |
| Ars Musici | 5 | Edition | | Harmonia Mundi | 2 | Mirare | 2 | Ricercar | 2 | | |
| Arthaus | 2 | CPO | 2 | Hat Art | 2 | Mode | 3 | Rondeau | 5 | | |

| | | | | |
|--|---|---|---|---|
| <p>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</p> | <p>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</p> | <p>3 GiGi Distribution ul. Królowej Jadwigi 275 A 30-218 Kraków</p> | <p>4 Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl</p> | <p>5 Music Island ul. Napoleońska 17 61-671 Poznań e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. +61 828 80 63 tel. kom. +604 136 383</p> |
|--|---|---|---|---|

kolekcja Meibana - bubeł - słabe - poprawne - wartościowe - wybitne - wybitne

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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



ZAPRENUMERUJ:

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

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

Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe muzyka i okolic świata

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

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

Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Lang Lang Universal Music Polska

lista laureatów:

Janusz Czekaj, Warszawa; **Anna Dębowska**, Poznań; **Czesław Dybał**, Katowice; **Aneta Jemiola**, Warszawa; **Józef Kaczorowski**, Wrocław; **Elżbieta Kurek**, Gdańsk; **Maria Makowska**, Poznań; **Wiesława Rakowska**, Warszawa; **Marek Wypych**, Warszawa; **Antoni Zaradny**, Kraków

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

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



Najlepsze polskie pismo dla muzyków i realizatorów

szczegóły: www.eis.com.pl



INTIMATE VOICES

EMERSON STRING QUARTET

GRIEG | SIBELIUS | NIELSEN



Konkurs płytowy – Emerson String Quartet Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 30 IV 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 ESQ firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w czerwcu 2007 r.

1. W którym roku ESQ podpisał kontrakt z Deutsche Grammophon?
2. Z kim ESQ nagrał Kwintet fortepianowy Brahmsa?

Emerson String Quartet
Universal Music Polska

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do 30 IV 2007 r.



Philippe Herreweghe



Harmonia Mundi HMX 2908226.28



Harmonia Mundi HMC 901895.96



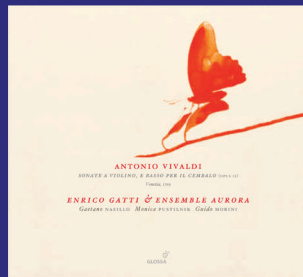
Harmonia Mundi HMC 901972



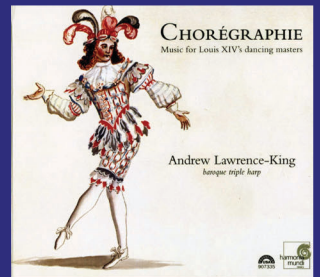
Glossa GCD P32102



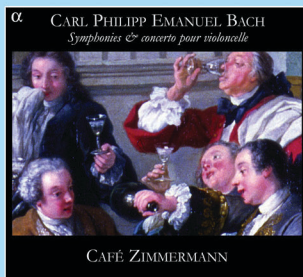
Glossa GCD P30409



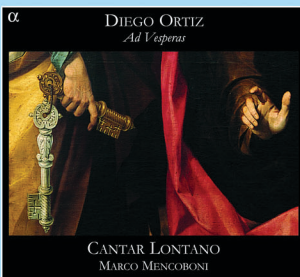
Glossa GCD 921202



Harmonia Mundi HMU 907335



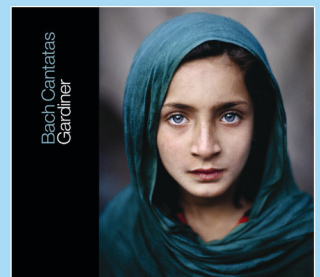
Alpha 107



Alpha 108



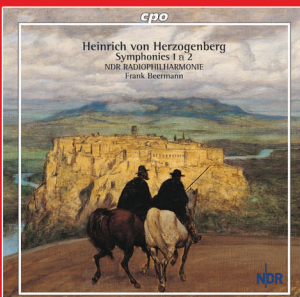
Paradizo PA 0002



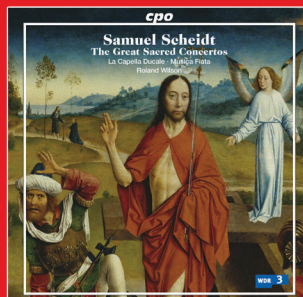
Soli Deo Gloria SDG 128



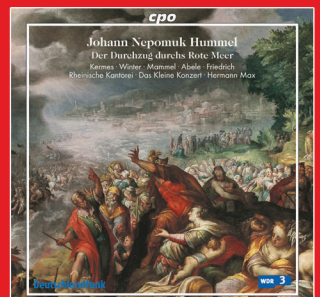
CPO 777 089-2



CPO 777 122-2



CPO 777 145-2



CPO 777 220-2



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



Acte Préalable



AP0147

Juliusz
Łuciuk

Medea
ballet
music

AP0147 • ADD
® 2007 • © 2007

Juliusz Łuciuk
(1927)

Medea

Urszula Redych-Vasina, Irena
Katlwicz, Halina Martenowska, sopranos
Zdzisław Adamkiewicz, Eugeniusz
Sąsiadek, tenors
Władysław Dyląg, Adam Szybowski, bass
Kazimierz Moszyński, flute
Walerian Kotas, oboe
Alojzy Thomys, clarinet
Kazimierz Siudmak, bassoon
Andrzej Pisula, horn
Stefan Skwarek, trombone
Emil Reindl, Feliks Kotarba, percussions
Juliusz Łuciuk, prepared piano
Zdzisław Polonek, viola
Kazimierz Kościacz, cello
Ryszard Daun, double bass
Zespół Solistów Instrumentalistów i
Wokalistów Krakowskich
Stanisław Gatoński, conductor

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści
outstanding achievements • best artists

Juliusz Łuciuk



fot. Z. Labe • fotomontaż: G. Majka

dla tych, którzy kochają muzykę

Patronat medialny:

Muzyka21
www.muzyka21.com

www.acteprealable.com

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93 • Poland
tel.: (+48) 22 648 88 38
actepre@wp.pl