

\* Agnieszka Zwierko w La Scali \* Jubileusz A. Hundziaka \* Pamięci R. Palestra \*

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

numer 5 (82)  
maj 2007  
ROK VIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej



**Andrzej Gębski**  
solista, kameralista,  
dyrygent

**Jordi Savall**  
Ikona muzyki  
dawnej

**Maurizio Pollini**  
o Mozarcie  
i Chopinie

**Duety Anny Netrebko  
i Rolando Villazóna**

**Steve Nieve i Muriel Teodori**  
*Welcome to the voice*





# WELCOME TO THE VOICE



A work by  
**STEVE NIEVE & MURIEL TEODORI**

Interpreted by a cast of exceptional artists

**BARBARA BONNEY**  
**STING**  
**ROBERT WYATT**  
**ELVIS COSTELLO**  
**BRODSKY QUARTET**

"The true salvation is the human voice"

00289 477 6524

PATRONAT MEDIALNY

 merlin.pl



477 6524

[www.deutschegrammophon.com/welcometothevoice](http://www.deutschegrammophon.com/welcometothevoice) • [www.stevenieve.com](http://www.stevenieve.com)

# WELCOME TO THE VOICE



Narodowa Orkiestra Symfoniczna  
Polskiego Radia  
w Katowicach

**11 maja 2007, godz. 19.30, sala im. G. Fitelberga**

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

dyrygent - **Stanisław Skrowaczewski**

solista - **Stanisław Bunin**

Barber – *Taniec zemsty Medei*  
Schumann – Koncert fortepianowy  
Beethoven – VII Symfonia



**19 maja 2007, godz. 19.30, sala im. G. Fitelberga**

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

dyrygent - **Gabriel Chmura**

Mahler – VI Symfonia

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

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

[www.nospr.org.pl](http://www.nospr.org.pl)



## ŻYCIE

- 6 Listy  
 6 Reflektorem po scenach: Warszawa • Poznań • Kraków • Koszalin • Warka • Paryż • Hamburg • Mediolan • Alessandria • Los Angeles • Toronto  
 19 MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Trawiata* • *Eugeniusz Oniegin* • *Czarodziejski flet*

## CZŁOWIEK

- 22 Złączeni głosem – *Welcome to the voice*  
*Angelika Przeździek*  
 24 Ikona muzyki dawnej – z *Jordi Savallem rozmawia Maria Erdman*  
 26 Solista, kameralista, dyrygent – z wybitnym polskim skrzypkiem *Andrzem Gębskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik*  
 28 O Mozarcie i Chopinie – opowiada *Maurizio Pollini*

## DZIEŁO

- 30 W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (5)  
 Przeprowadzka do Ainoli  
*Robert Majewski*  
 31 Lisinski i Zajc (1) – Podwójna tożsamość twórców chorwackiej opery narodowej  
*Lesław Czaplinski*  
 33 Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (2)  
 Polska miniatura skrzypcowa XIX w. – *Maryla Renat*

## MYŚLI

- 36 Nasz były dwudziesty wiek (LVII i ostatni) – Przyszłość muzyki – *Bogusław Schaeffer*

## KOLEKCJA MELOMANA

- 38 Palcem po płycie – *Duety Anny Netrebko i Rolando Villazóna* – *Adam Czopek*  
 39 Recenzje  
 54 Konkurs płytowy: „Steve Nieve i Muriel Teodori – Universal Music Polska”

## Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

Rok I (7 numerów: od 1 do 7)	40,- zł
Rok II (10 numerów: od 8 do 17)	55,- zł
Rok III (12 numerów: od 18 do 29)	60,- zł
Rok IV (12 numerów: od 30 do 41)	60,- zł
Rok V (12 numerów: od 42 do 53)	60,- zł
Rok VI (12 numerów: od 54 do 65)	60,- zł
Rok VII (12 numerów: od 66 do 77)	60,- zł

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

## Prenumerata

### Muzyka21

Kraj doręczenia:  
 Polska – 96,00 zł  
 Europa – 182,00 zł  
 Ameryka Północna – 258,00 zł  
 Reszta świata – 372,00 zł

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto (patrz poniżej) należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

2) Numery archiwalne w cenie 7 lub 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 8 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową patrz [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)

## Płyty Wydawnictwa Muzycznego

### Acte Préalable

Koszt jednej płyty CD zakupionej w Wydawnictwie wynosi:  
 dostawa w Polsce – 35 zł  
 pozostałe kraje – 12 US\$/10 Eu  
 (albumy dwupłytowe są traktowane jak 2 płyty, trzy płyty jak 3 płyty, a czteropłyty jak 4)

Koszt doręczenia jednej przesyłki (dowolna ilość płyt) wynosi:  
 w Polsce – GRATIS  
 pozostałe kraje – 12 US\$/10 Eu

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

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

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

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

[www.merlin.pl](http://www.merlin.pl)  
[www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)  
[www.kmt.pl/apr](http://www.kmt.pl/apr)  
[www.gigicd.com](http://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 Górny, Basia Jakubowska,  
Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakala, Ange-  
lika Przeździeń, Jacques Samalens, prof.  
Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz,  
Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak,  
Marcin Zgliński

oprac. graficzne  
Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyk

korekta  
zespół

fot. na okładce  
Steve Nieve i Muriel Teodori  
fot. Carole Bellaïche/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, adiacji oraz  
zmiany tytułów bez uprzedniego powiado-  
mienia autora. Korespondencja i prace nie  
nadesłane w formie elektronicznej mogą nie  
być przez Redakcję rozpatrywane.  
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-  
powiedzialności

jesteśmy w jury

**midem**  
CLASSICAL AWARDS

Wciąż pojawiają się głosy w obronie „reformowanej” Dwójki, twierdzenia jakoby władza nie lubiła polskiej kultury, a także jakoby potrzeby estetyczne wykształconej części społeczeństwa wykraczały poza „twórczość” Krzysztofa Krawczyka, Dody, Ich Troje, czy Piotra Rubika. Gdyby jednak tak było, to sponsoring nie byłby potrzebny przy wydawaniu płyt z muzyką poważną, gdyż przeciętnie nakład co najwyżej 1500 egzemplarzy jest w stanie zwrócić koszt produkcji płyty, a także zapewnić dochód wydawcy. Niestety, nakłady są na poziomie 500 egzemplarzy, i to tylko dlatego, że mniej zrobić nie można.

Właśnie Naxos wydało płytę z koncertami skrzypcowymi Karola Szymanowskiego. Poza skrzypkiem, Rosjaninem, cała płyta została zrobiona siłami polskimi. Filharmonia Narodowa pod batutą Antoniego Wita została zarejestrowana przez polskich nagraniowców. Nie przeszkadza to jednak w zamieszczeniu na odwrocie płyty, iż Szymanowski urodził się na Ukrainie. Ponieważ nigdzie jasno nie jest powiedziane, że Szymanowski był kompozytorem Polskim, nieznający historii polski cudzoziemiec może wyciągnąć logiczny wniosek, iż Szymanowski był Ukraińcem.

Można sądzić, że autorami tej notki promującej Szymanowskiego byli ludzie należący do wykształconej części społeczeństwa. Jakie to wykształcenie, każdy widzi...

Sądząc po działaniach Polskiego Radia można przypuszczać, że kultura tzw. „wysoka” zostanie z niego wyparta. Jak więc należy rozumieć pojawiające się informacje o chęci przejścia przez tę instytucję archiwów Polskich Nagrań? Trudno w tej chwili powiedzieć, kto z takiego przejścia będzie czerpał korzyści. Napewno nie podatnicy, którzy za całą tę „zabawę” płacą. A może warto zajmować się tym co się potrafi najlepiej, zamiast zaglądać do ogródka sąsiada w poszukiwaniu tawnych łupów?

Jak co roku czczono pamięć Jana Pawła II licznymi uroczystościami. Znając losy Papieża, w szczególności w czasie ostatniej wojny, zastanawia oprawa uroczystości przy pomocy Niemieckiego Requiem Brahmsa. Doprawdy posiadamy „kompetentnych” muzyków i muzykologów... ®

Wydawnictwo Muzyczne

*Acte Préalable*

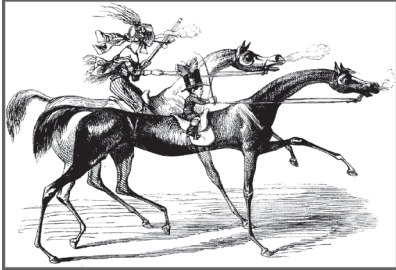
IV konkurs na projekt nagraniowy pod tytułem

## Zapomniana muzyka polska

Z przykrością informujemy, że ze względu na dużą ilość zgłoszeń, a także opóźnienia z dostarczeniem ich do nas spowodowane przez pocztę, zmuszeni jesteśmy przesunąć termin rozstrzygnięcia konkursu na 1 czerwca 2007 r.



LISTY DO REDAKCJI



Szanowni Państwo,

W artykule wstępnym zamieszczonym w marcowym numerze *Muzyka21* przeczytałem, że walka z piractwem będzie przegrywana „tak długo, jak koszt nagrania oryginalnego będzie wyższy od nagrania pirackiego, a będzie tak chyba zawsze, bo pirat nie ponosi kosztów rejestracji (...), które są wielokrotnie wyższe niż produkcja nośnika”. Wydaje mi się, że zdanie to jest cokolwiek nieścisłe. Otóż istotnie koszt nagrania pirackiego będzie zawsze niższy od nagrania dokonanego przez producenta, jednak rozmiary piractwa można znac-

nie ograniczyć. Mianowicie należy obniżyć ceny płyt, co na ogół jest do zrobienia. Słysząc wszędzie narzekania, że fonografia upada, i że winni temu są piraci, a zwłaszcza chętni do nabywania ich produktów słuchacze. I tylko oni. Przypomina mi to czasy komuny, kiedy za permanentnie zły stan gospodarki odpowiadały ciała niebieskie, jak Słońce, zsyłające nieurodzaj, ciała piekielne, jak Ameryka, zsyłające stonkę, potem badylarze, spekulanci, pośrednicy, etc. Tylko kretyński i złodziejski w jednym system nie był winny. Dlaczego mniejsze wytwórnie są przejmowane przez giganty typu Sony, Warner i inne (choć ich wcale nie tak wiele)? Jakoś tak się dziwnie składa, że ceny płyt rosną po takim przejęciu. Jakoś tak się składa, że starsze wykonania można kupić za przyzwoitą cenę, nowe zaś są po cenach paskarskich do czasu, aż pojawią się nowsze wykonania i wtedy nagle te już nie najnowsze opłaca się sprzedawać taniej. Ale i to nie wszystko. Nabyłem dziś dwa wydawnictwa: kwartety B. Bartoka w wykonaniu Emerson String Quartet (nie powiem, że bez wpływu artykułu w kwietniowej *Muzyka21*, mimo, że mam już świetne wy-

konanie Vermeer Quartet, też nabyte po przeczytaniu czterogwiazdkowej recenzji w Państwa piśmie) oraz nową edycję płyty *Iron Fist* zespołu Motorhead. Samego VAT-u zapłaciłem 20,52 zł. Jak wiadomo, koszty pracy w Polsce są jedne z najwyższych na świecie ze względu na rozmaite haracze, które od ciężko i uczciwie pracujących ludzi pobiera państwo poprzez swoich urzędników. Jest akcyza na prąd, potwornie opodatkowana benzyna,... dużo by wymieniać. To wszystko ma wpływ na cenę płyty. Nie tylko piraci i ich klienci... Pięćdziesiąt złotych to zdaje się w Stanach godzinna płaca robotnika niewykwalifikowanego, może niedługo w Polsce też, ale na muzykę klasyczną ochotę będzie miał raczej nauczyciel zarabiający miesięcznie poniżej tysiąca złotych. Ludzie zazwyczaj wolą oryginały, lecz jeżeli cena płyty będzie poza ich zasięgiem, to nie oprą się na ogół pokusie i płytę skopiują. Albo oprą się pokusie i nie skopiują. Może usłyszą w radiu, może nie. Może usłyszą u znajomego, ale podobno pożyczanie płyt to też forma piractwa.... To wszystko zaczyna dochodzić do absurdu. (...)

Nie do przecenienia są wydawnic-

## Reflektorem po scenach

oper • festiwale • filharmonie



Matthew Barley  
 fot: Marcus Tate

Od Lutostawskiego do Beethovena – marzec w Filharmonii Narodowej. Początek marca to tradycyjnie koncerty w ramach Forum Lutostawskiego. Tym razem cykl koncertów pod wspólnym mianownikiem wielkiego polskiego kompozytora muzyki współczesnej odbywał się już po raz dwunasty. Rozpoczęto koncertem z udziałem Orkiestry Symfonicznej warszawskiej Akademii Muzycznej, Warszawskiej Grupy Perkusyjnej i Matthew Barleya pod dyktando Chikary Imamury. W programie nie zabrakło kompozycji patrona Forum – usłyszeliśmy jego *IV Symfonię*. Poza tym mieliśmy okazję posłuchać *Koncertu wiolonczelowego* Williama Waltona i po raz pierwszy wykonywanego w Polsce *From Me Flows What You Call Time* Toru Takemitsu. Szczególne uznanie wśród publiczności zyskał wykonawca partii solowej w koncercie – Matthew Barley, który zastąpił Natalie Clein, mającą pierwotnie wystąpić podczas koncertu. Muszę przyznać, że angielski wiolonczelista pokazał się z najlepszej strony, okazał się być znakomitym interpretatorem muzyki współczesnej, a jego żywiołowość i pasja zostały zauważone i długo oklaskiwane przez melomanów. Wśród koncertów kameralnych – towarzyszących temu świętu muzyki współczesnej – najbardziej znaczący był występ muzyków Arditti String Quartet prezentujący cztery współczesne kwartety smyczkowe: *Insi la nuit* Henri'ego Dutilleuxa, Witolda Lutostawskiego, Sofii Gubajduliny i *Tetras* Iannisa Xenakisa. Zespół zaprezentował pełne temperamentu i niezwykłej techniki kompozycje, potwierdzając swą klasę jako jednego z najlepszych kwartetów wykonujących muzykę współczesną. Podczas finałowego koncertu XII Forum Lutostawskiego, inauguracyjnego zarazem Rok Szymanowskiego w Filharmonii Narodowej 9 marca, mieliśmy okazję usłyszeć Shlomo Mintza w *II Koncercie skrzypcowym* Béli Bartóka i *La-*



twą takie jak Acte Préalable czy Naxos. Być może ich płyty też są kopiowane, ale na pewno w mniejszym stopniu niż wytwórni, które wina sobie 70 lub więcej złotych za egzemplarz. Dlatego przy okazji prosba o jak największą liczbę recenzji właśnie tańszych płyt, czy to z (jeszcze) tańszych wytwórni, czy to z starszych wykonań.

Nie zamierzam rzecz jasna żądać interwencji państwa, blokowania przemawiania wytwórni, ręcznego sterowania cenami. Uchowaj Boże! Jak pokazały przeszłe lata, efekt byłby odwrotny do zamierzonego (w szczególności, jak się wydaje, w cenę płyty trzeba by wkalkulować łapówki wiadomo dla kogo wiadomo za co). Chcę tylko choć w części uzupełnić niekompletny obraz rozmaitych zjawisk na rynku muzycznym. Warto zwrócić uwagę, że gdyby ludzie w ogóle nie byli zainteresowani muzyką, nie byłoby żadnego piractwa. Wtedy też zewsząd słyhać by było narzekania.

Życzę Państwu powodzenia w największego podziwu godnej działalności.

Z wyrazami szacunku,

Piotr Puchała

Szanowny Panie,

Dziękujemy za bardzo obszerny list. Nasz artykuł wstępny miał za zadanie przedstawienie i napiętnowanie wstydliwego zjawiska jakim jest piractwo samych siebie przez twórców. Czy to normalne by artyści przegrywali na domowych nagrywkach swoje płyty CD wydane w sposób profesjonalny i rozsyłali w ten sposób spreparowane płyty demo?

Co do reszty problemów poruszonych przez Pana to już wielokrotnie pisaliśmy o nich. Pański list natomiast jest pełen sprzeczności, w wielu miejscach zaprzecza Pan sam sobie, w innych odpowiada na postawione pytania. Wbrew temu co Pan sam pisze, marzą się chyba Panu zamierzenie czasu, gdy ceny były ustalane odgórnie. Przecież jest czymś zupełnie normalnym, że każda firma ma swobodę w wyznaczaniu cen. Klient ma natomiast prawo się z nimi nie godzić i nie kupować towaru. Tylko w ten sposób ceny mogą być kształtowane w wolnej ekonomii. Sam Pan uważa, że płyty dziś wydane za kilka lat będą tańsze. Dlaczego więc wydawca ma Panu już dziś zaproponować swo-

ją nowość w cenie nagrania sprzed 10. lat? Tak się dzieje w każdej branży. Kogo stać na modę, podąża za nią. Inni kupują na wyprzedzają lub też wstrzymują się. Niskie dochody w żaden sposób nie usprawiedliwiają kradzieży – czy brak pieniędzy usprawiedliwia przywatycznie sobie np. samochodu?

Narzeka Pan na polską biedę i porównuje z bogactwem Ameryki. Ale tak się składa, że przy dużo wyższych zarobkach i dużo niższych cenach fonogramów, Amerykanie przodują w piractwie. Cena nie ma żadnego wpływu na piractwo. Nikt, kto się uważa za uczciwego, nie kradnie rzeczy materialnych. W momencie jednak, gdy dotyczy to dóbr niematerialnych, znajdujemy mnóstwo usprawiedliwień dla naszej nieuczciwości. Zaczynamy opowiadać o paskarskich cenach, nierzetelności kupieckiej, etc. Ale kradzież jest kradzieżą, nawet wtedy, gdy nie da się jej zauważyć gołym okiem i nic nikomu teoretycznie nie ubyło.

Z poważaniem,

Magdalena Wolińska

chrymae. *Reflections on a song of John Dowland* na altówkę i orkiestrę smyczkową Benjamina Brittena, a także dwie kompozycje Karola Szymanowskiego: *Nokturn* i *Tarantelę* op. 28 oraz *Stabat Mater* op. 53. W tym ostatnim utworze zaśpiewali Iwona Hossa, Małgorzata Pańko i Wojciech Drabowicz (niestety po raz ostatni mogliśmy zobaczyć go na scenie, nasz znakomity śpiewak zginął w wypadku samochodowym podczas trwania Festiwalu Beethovenowskiego). Koncert uświetniło wręczenie dyrygentowi i dyrektorowi Filharmonii Narodowej – Antoniemu Witowi – Medalu im. Lutosławskiego za rok ubiegły w uznaniu wybitnego dorobku dyrygenckiego w zakresie nagrań muzyki kompozytora. Wracając jednak do koncertu: Shlomo Mintz pokazał się zarówno jako świetny wirtuoz jak i interpretator muzyki współczesnej prezentując pełne emocji i energii kompozycje. Także *Stabat Mater* w wykonaniu naszych śpiewaków wzruszała i nostalgicznie nastroiła zgromadzoną publiczność.

Kolejny tydzień to absolutne pomieszanie różnych epok i stylów. Pod batutą Andrzeja Boreyki zabrzmiały: *Chmielec* Stanisława Wiechowicza, *Koncert-Rondo D-dur* na fortepian i orkiestrę KV 382 Mozarta z Krzysztofem Jabłońskim przy fortepianie, *Rapsodia hiszpańska* Mauricego Ravela, *Gwiazdoliccy* na chór męski i orkiestrę Igora Strawińskiego, *Andante C-dur* na flet i orkiestrę KV 315 Mozarta – z Krzysztofem Malickim jako solistą oraz *Prometeusz (Poemat ognia)* op. 60 na fortepian, chór i orkiestrę Aleksandra Skriabina. Koncert stanowił tak barwną paletę emocji, kolorów i stylów, że trudno ocenić go w całości. Niewątpliwie zarówno soliści jak i dyrygent zaprezentowali swoje umiejętności interpretacyjno-wykonawcze na wysokim poziomie.

Przedostatni piątek i sobota marca to wstęp do rozpoczynającego się tydzień później Festiwalu im. Ludwiga van Beethovena. Pod batutą Jerzego Semkowa, jednego z najlepszych naszych dyrygentów, zabrzmiały: *III Koncert fortepianowy* Ludwiga van Beethovena z Ralfem Gothónim jako solistą oraz *VI Symfonia* Szostakowicza. Pianista – choć mierzył się z „klasycznym” koncertem fortepianowym – poradził sobie bardzo dobrze. I – nawet jeśli nie wszystkim podobały się pewne zabiegi interpretacyjne – całość wykonana była przekonująco i sprawnie. Pełna tragizmu, ale także ironii i sarkazmu symfonia Szostakowicza pod batutą Semkowa zabrzmiała niezwykle: przepięknie była tymi emocjami, które niewątpliwie towarzyszyły kompozytorowi podczas jej komponowania. Znakomita interpretacja była jedną z lepszych, które miałam okazję ostatnio usłyszeć.

Angelika Przeździek



Shlomo Mintz  
 fot. Management Shlomo Mintz



Parada gwiazd – XI Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena. Przez dwa tygodnie, na przełomie marca i kwietnia, głównie w Warszawie, ale także w Krakowie, Szczecinie, Bydgoszczy i Gdańsku, odbywały się koncerty w ramach kolejnej edycji Festiwalu Beethovenowskiego, nad którym pieczę trzyma Elżbieta Penderecka. Między 25 marca a 6 kwietnia odbyło się ponad trzydzieści koncertów, na których zagrali sami najznakomitsi muzycy z kraju i ze świata. Nowością był inauguracyjny Festiwal koncert w Teatrze Wielkim, podczas którego uszyliśmy plejadę polskich gwiazd muzyki jazzowej wykonujących jazzowe aranżacje utworów klasycznych przygotowane przez Andrzeja Jagodzińskiego i Henryka Miśkiewicza. Publiczność gorąco oklaskiwała Annę Marię Jopek, Urszulę Dudziak, Ewę Bem i Grażynę Auguścik, oraz także wykonawców muzyki klasycznej: Jądwigę Kotnowską, Izabelę Kłosińską i Rafała Bartmińskiego. Artystom towarzyszyła Polska Orkiestra Radiowa pod dyktando Michała Nesterowicza. Koncert odbył się w dniu 50. rocznicy podpisania Traktatów Rzymskich, a melomani na pewno na długo zapamiętają fragment z *VII Symfonii A-dur* Beethovena w wykonaniu Grażyny Auguścik czy finałowe *Presto* z *IX Symfonii d-moll* patrona Festiwalu.

Pierwszy tydzień to przede wszystkim koncert Nigela Kennedy'ego, który zgromadził w Filharmonii Narodowej prawdziwe tłumy. Znany ze swej ekscentryczności skrzypek zagrał z Polską Orkiestrą Kameralną dwa koncerty skrzypcowe D-dur: Mozarta KV 218 oraz Beethovena op. 61. Wszystkich słuchaczy zaskoczył niezwykłą kadencją w Mozarcie. Brzmiała jak improwizacja jazzowa i wywołała uśmiech nawet na twarzach największych purytan. Następnego dnia zagrała brazylijska Orquesta Sinfónica do Estado de São Paulo pod dyktando Johna Neschlinga z Nelsonem Freirem przy fortepianie. Choć program koncertu zdominowała muzyka brazylijska (poemat symfoniczny *Sensemayá* Silvestro Revueltasa i *IV Bachianas Brasileiras* Heitora Villi-Lobosa) to Rachmaninow i Debussy w wykonaniu muzyków zza oceanu brzmiali nadzwyczaj świeżo i odmiennie od tego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni. Przyznam, że był to koncert, który zrobił na mnie ogromne wrażenie: brzmienie orkiestry, znakomita współpraca dyrygenta z zespołem i sztuka pianistyczna solisty są czymś, co będę pamiętał jeszcze długo. Z przyjemnością powtórzyłabym te doznania jeszcze raz. W pierwszym tygodniu podziwialiśmy także Christophera Hogwooda kierującego Kammerorchester Basel. W ich wykonaniu *I Symfonia „Wiosenna”* Schumanna brzmiała naprawdę wiosennie i wniosła wiele świeżości do sali koncertowej. *III Symfonia „Pieśń o nocy”* Karola Szymanowskiego oraz *VIII Symfonia „Pieśni przemijania”* Krzysztofa Pende-

reckiego, z udziałem Wioletty Chodowicz, Olgi Pasiecznik, Agnieszki Rehlis i Vytautasa Juozapaitisa pod dyktando Oli Rudera zabrzmiały w 70. rocznicę śmierci naszego największego XX-wiecznego kompozytora. Pierwszy tydzień zakończył się w Teatrze Wielkim, wykonaniem koncertowym opery *Otello* Giuseppe Verdiego. Na scenie królował w tej roli znakomity Antonello Palombi, a towarzyszyła mu – debiutująca w roli Desdemony – Sylvie Valayre. Całość poprowadził Marco Guidarini. Wykonanie to przyniosło ogromną dawkę emocji, a sztuka wykonawcza Palombiego – tak wyrazistego na estradzie, choć bez kostiumu i niezbędnej akcji scenografii – oraz pozostałych wykonawców sprawiły, że opera ta wypadła, jako jedna z nielicznych, w wersji koncertowej bardzo dobrze.

Niewątpliwie wydarzeniami drugiego tygodnia były dwa występy Das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt pod dyktando Paaavo Järvięgo. W niedzielę z dwoma poematami symfonicznymi Straussa oraz *III Koncertem fortepianowym* Beethovena z Gerhardem Oppitzem przy fortepianie oraz dnia następnego z *IX Symfonią* Gustawa Mahlera. Tak znakomitej symfoniki nie słyszałam już dawno. Dyrygent – choć bardzo powściągliwy w gestach – prowadził orkiestrę po mistrzowsku, a sami muzycy zaprezentowali sztukę wykonawczą na najwyższym poziomie. Na uwagę zasługuje też recital litewskiej pianistki Muzy Rubackytė, która wykonała – bardzo rzadko grane w całości – *Lata pielgrzymstwa* Franza Liszta. Podczas finałowego koncertu Festiwalu w Teatrze Wielkim polska publiczność miała okazję wysłuchać po raz pierwszy wykonania oratorium *Piłat* szwajcarskiego kompozytora Francka Martina. W drugiej części uszyliśmy dzieło patrona Festiwalu, nawiązujące do Wielkopiątkowej tradycji, *Chrystus na Górze Oliwnej* op. 85. Program tego koncertu, a także zawarte przez kompozytorów, a wydobyte przez wykonawców emocje, pozostawiły publiczność czekającą na przyszłoroczną edycję Festiwalu w nastroju zadumy i nadziei na kolejne muzyczne doznania.

Oczywiście, poza głównym nurtem koncertów symfonicznych równoległe odbywały się koncerty kameralne. W tym roku Christian Tetzlaff z towarzyszeniem Alexandra Lonquicha zaprezentowali wszystkie sonaty skrzypcowe Ludwiga van Beethovena. Mieliśmy okazję wysłuchać także sześciu kwartetów smyczkowych tego kompozytora w wykonaniu Leipziger Streichquartett (na następny Festiwal zapowiedziano wykonania następnych). Festiwalowi towarzyszyły także inne wydarzenia, jak coroczne międzynarodowe sympozjum naukowe poświęcone twórczości patrona Festiwalu, w tym roku pod hasłem przewodnim *Beethoven i literatura*, a także – po raz pierwszy – kursy mistrzowskiej interpretacji Ileany Cotrubas.

Wiosenne święto muzyki, jakim jest

Festiwal, jest okazją do usłyszenia najlepszych interpretacji, podziwiania artystów najwyższej klasy. Tegoroczny stał na wysokim poziomie, Elżbiecie Pendereckiej udało się sprowadzić największe gwiazdy i tak naprawdę, choć jak zawsze są koncerty lepsze czy gorsze, tym razem można dyskutować tylko o tym, czy dana interpretacja nam się podobała czy nie. Na pewno jednak organizatorzy nie popełnili żadnej większej pomyłki w doborze zarówno artystów jak i repertuaru. Za rok kolejna odsłona Festiwalu, na którym będziemy mogli zobaczyć m.in. Martę Argerich, Marca Minkowskiego, Charlesa Dutoit, Marka Janowskiego, Jeffreya Kahane, Hugo Wolffa, Nancy Gustafson, Sharon Kam, Vaseline Kasarova, Stephena Kovacevicha i Pinchasa Zukermana.

Angelika Przeździek

Piotr Beczała w Filharmonii Poznańskiej. Filharmonia Poznańska im. Tadeusza Szeligowskiego od wielu lat w ramach Koncertów Poznańskich przedstawia zarówno ciekawy program jak i interesujących artystów. W ostatnim, mającym nr 377, pod uzasadnionym hasłem *Gwiazdy Światowych scen Operowych*, 14 kwietnia 2007 r. wystąpił znakomity polski tenor liryczny, Piotr Beczała. Z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii Poznańskiej pod batutą Łukasza Borowicza przedstawił program, na który w pierwszej części składała się muzyka francuska, a w drugiej włoska i słowiańska. Orkiestra występ solisty rozdziałała utworami stylem i atmosferą harmonizującą z częścią wokalną. Były nimi: uwertura *Coriolan* Ludwiga van Beethovena, suita orkiestrowa *Walc* z II aktu opery *Faust*, preludium do opery *Werther*, uwertura do oper: *Napój miłosny*, *Linda* z *Chamonix*, *Moc przeznaczenia* oraz polonez z opery *Eugenisz Oniegin*. Wszystkie zagrano pięknym dźwiękiem oraz z właściwą dynamiką. Ponadto dyrygent zasłużył na dużą pochwałę za umiejętność współpracy z solistą, wyczuciem jego możliwości w danej chwili i wspomaganie. W przeciwieństwie do sceny operowej nie miał z solistą kontaktu wzrokowego i dlatego wspomaganie nie jest łatwym zadaniem. Bravo. Koncert prowadził Krzysztof Zawusi.

Piotr Beczała nieprzeciętny popis kunsztu wokalnego rozpoczął od arii Fausta *Salut! demeure chaste et pure*. W jej interpretacji zawarł bardzo dużą ilość romantycznych akcentów rozwijanych w eleganckich, długich frazach. Zadziwił urodą głosu i umiejętnością jego prowadzeniem. Następnie pozostając w kręgu muzyki Gounoda wprost niezwałal kunsztownym przedstawieniem arii *Romea L'amour, l'amour, – Ah! Léve-toi, soleil*. Z przyjemnością można było podziwiać jak właściwie pojmuje specyfikę muzyki francuskiej i umiarem kształtuje linię melodyczną, jak subtelnym głosem rozwija jej śpiewność. Na

# Filharmonia Narodowa

ogłasza

## przesłuchania w grupach instrumentów: skrzypiec, altówek, puzonu, piccolo-fletu

Kandydaci proszeni są o złożenie podania z życiorysem artystycznym  
w nieprzekraczalnym terminie do **25 maja 2007 r.**

w Sekretariacie Filharmonii Narodowej, pok.109

przy ul. Jasnej 5, 00-950 Warszawa

lub faksem pod numerem: 022 5517 200

lub e-mailem: sekretariat@filharmonia.pl

Przewidywany termin przesłuchań – **czerwiec 2007 r.**

Dokładny termin przesłuchań ogłosimy po 30 maja 2007 r. na naszej  
stronie internetowej [www.filharmonia.pl](http://www.filharmonia.pl)

Dodatkowe informacje uzyskają Państwo w sekretariacie FN pod tel. 022 5517 102

koniec pierwszej części koncertu usłyszeliśmy także francuskiego kompozytora, Masseneta. Arią *Pourquoi me réveiller?*, w której Werther z powodu nieszczęśliwej miłości popełnia samobójstwo pan Piotr podbił serca publiczności. Należy nisko schylić czoło nad jego muzykalnością.

Drugą część wieczoru, przechodząc do muzyki włoskiej rozpoczął od zaśpiewania, bez powszechnie stosowanej ckliwości, niezwykle popularnej arii, Nemorina *Una furtiva lagrima*. Zachwycał w niej umiejętnością prowadzenia głosu we włoskim stylu bel canto. To był naprawdę przepiękny śpiew konsekwentnie kontynuowany w nieco innej wyrazowo arii Edgara *Tombe degl' avi miei* z *Łucji* z *Lammermoor*. Przechodząc do Verdiego, jako Alfredo o swoim szczęściu śpiewając *Lunge da lei... De'miei bollenti spiriti* z II aktu opery *La Traviata* pozwolił nam odczuć piękno świeżego uczucia. Swym entuzjazmem, przekonywał i wzruszał. W tym przypadku za genialne ujawnienie najwyższych dźwięków spotkał się z huraganowym aplauzem. Na zakończenie programu ujmująco zaśpiewał arię z opery *Eugeniusz Oniegin* *Kuda, kuda, kuda wy udalilis*. Także przyjętą przez publiczność ze szczególnym wybuchem entuzjazmu.

Miłym, aczkolwiek smutnym dla polskiej publiczności akcentem był fakt, że wielki śpiewak swój koncert dedykował tragicznie zmarłemu barytono-

wi, ulubieńcowi Poznaniaków, Wojciechowi Drabowiczowi. Obaj znakomici artyści na scenie spotkali się tylko jeden raz. Miało to miejsce w Theater an der Wien przy produkcji opery *Jolanta* Czajkowskiego. W dalszych planach, za dwa lata chcieli wspólnie wystąpić w swoich popisowych rolach należących do tej samej pozycji repertuarowej. Niestety to już nie nastąpi.

Po czym po gorących wiwatach publiczności przybyłej z wielu polskich miast m.in. Warszawy, Krakowa, Szczecina... wybitny artysta podarował nam kilka bisów. Na pierwszy wybrał najpiękniejszą z pięknych u Moniuszki, jaką jest aria Stefana *Cisza dokoła, noc jasna, czyste niebo*, na tle tęsknego motywu wiolonczeli z pełnym lirycznym nasyceniem poddał się rozmarzeniu. Jakże subtelnie poddał się refleksji w motywie ślubów kawalerskich *Nie, nie! Nie myślmj o tym!* Ale, przecież ten artysta prawie połowę swego życia mieszka poza ojczyzną. Powiedział, że tę arię ostatnio śpiewał jeszcze podczas studiów w katowickiej Akademii Muzycznej. Bardzo chętnie zaśpiewałby całą partię Stefana, lecz europejskie i amerykańskie teatry *Strasznego dworu* nie wystawiają, a z polskich teatrów do tej pory tego typu oferty nie otrzymał.

Ponieważ temperatura owacji stale rosła kolejnymi bisami była brawurowo ze sporą płynnością dźwięku zaśpiewana aria *La donna é mobile* z opery

*Rigoletto* i jeszcze raz powtórzona *Lunge da lei... De'miei bollenti spiriti* z *Traviaty*, w której ponownie dla osiągnięcia pożądanego wyrazu artystycznego swobodnie wydłużał pewne wartości rytmiczne, kosztem skracania innych. Poza tym, że Piotr Beczała w poszczególnych utworach wyśpiewał wszystkie odcienie miłości, można było zauważyć, że doskonale operuje oddechem, co dowodzi, iż prowadzi wyrównany poziom wolumenu głosu we wszystkich rejestrach. Prezentując odmienne gatunkowo i muzycznie arie pieczołowicie przestrzega należnych im odmienności stylistycznych. W każdej z nich udowodnił jak głęboko wnika w jej znaczeniowy tekst, a samą wartość słowa podporządkowuje specyficznej melodyce francuskiego, włoskiego, rosyjskiego, bądź polskiego języka. Tak więc, piękno dźwięku lirycznego tenora z głębokim interpretacyjnie wglądem w rolę, poparte prawidłową techniką wokalną, w efekcie zaświadczyło, że Piotr Beczała należy obecnie do światowej pierwszej ligi tenorów. Dla nas, Polaków zaszczytem jest, że ten znakomity Polak również śpiewa w Polsce.

Wilfried Górny



**P**iękny Jubileusz Andrzeja Hundziaka. Niezwykłym koncertem został uhonorowany jubileusz 80. lecia urodzin Andrzeja Hundziaka, kompozytora wielce zasłużonego dla polskiej kultury muzycznej. Przyjemność uczestniczenia w koncercie była tym większa, że twórca cieszy się znakomitym zdrowiem i rewelacyjnym wyglądem.

Andrzej Hundziak, w swojej długiej karierze artystycznej, wspaniale wypełniał wiele misji: jako kompozytor, dyrektor ważnych instytucji muzycznych i kulturalnych, wychowawca kilku pokoleń młodzieży muzycznej – późniejszych muzyków, społecznik, animator wielu imprez artystycznych. Największe załugi ma w powołaniu do życia Ogólnopolskiego Festiwalu Współczesnej Twórczości Muzycznej dla Dzieci i Młodzieży pod nazwą *Do-Re-Mi*, którego przez wiele lat był dyrektorem i kierownikiem artystycznym. Dzięki tej imprezie, obecnej w życiu muzycznym kraju przez kilkanaście lat,



Dorota Ciałek i Andrzej Hundziak  
 fot.: Krzysztof Borysewicz

powstały setki nowych utworów: piosenek, utworów chóralnych, utworów solowych, kameralnych, a nawet symfonicznych. Dzięki Festiwalowi, znaczna część pedagogów szkół muzycznych polubiła muzykę współczesną i obecnie coraz częściej sięga po nowe utwory. Warto dodać, że dobrze byłoby, aby licznie powstające prywatne wydawnictwa muzyczne zainteresowały się spuścizną festiwalu i wydały utwory, które z pewnością młodzież muzyczna chętnie by włączyła do swego repertuaru. I ostatnia, równie ważna misja artysty: działalność na rzecz środowiska. Za to kompozytor był i jest szanowany i lubiany.

Najważniejsza jednak jego działalność, to oczywiście twórczość kompozytorska. Spośród setek utworów na plan pierwszy wysuwają się orkiestrowe: *Dwa Dialogi* na skrzypce i orkiestrę symfoniczną (1964), *Canti e recitativi* na fortepian

i orkiestrę smyczkową (1969), *Etiuda* na orkiestrę symfoniczną (1976), *Symphonic story* na orkiestrę symfoniczną (1997), *Kontrowersje* na wielką orkiestrę symfoniczną (2006); sceniczne: opery dla dzieci i młodzieży *Mały książe*, libretto wg A. Saint-Exupéry'ego (1966), *Bunt olbrzymów*, libretto M. Kann (1985), *O królownie, co spać nie chciała* (1991), wspaniale wystawionej w Teatrze Wielkim w Warszawie musicale, m.in. *Kariera Nikodema Dyzmy*, libretto S. Powolocki wg T. Dołęgi-Mostowicza (1971); kameralne: *Wariacje* na trąbkę i fortepian (1961), *7 Miniatur przestrzennych* na 4 puzyony (1971), *Sonatina* na dwa fortepiany i perkusję (1981), wyróżnienie na konkursie ZKP, *7 Medytacji nad epigrafami* na obój, klarnet i fagot (1986), *Kwartet smyczkowy* (1998), *Fantazja dla dziewięciu solistów* (1999); solowe: *Etiudy* na fortepian (1971), *Sonata* na fortepian (1997), *Sonata* na fortepian nr 2 (2006); wokalnie-instrumentalne: *Koncert* na sopran (wo-

kaliza), 3 grupy perkusyjne i orkiestrę smyczkową (1972), *Bajki na dobranoc* na głos recytujący, chór dziecięcy i instrumenty, sl. I. Sikirycki (1982), *Marcholt* – suita na 3 głosy, chór dziecięcy i orkiestrę, sl. R. Brandstaetter (1966), *Concertino* na 3. głosowy chór dziecięcy, fortepian i instrumenty perkusyjne (1972), *Wstęp do miłości* – cykl 9 pieśni na sopran i fortepian, sl. M. Buczkówna (1964), *Trzy pieśni* na sopran i fortepian, sl. H. Poświatowska (2005); chóralne a cappella: *Dwie pieśni chóralne* do tekstu T. Gicgiera (1967), wyróżnienie na konkursie Poznańskiego Towarzystwa Muzycznego, *Grób nieznanego żołnierza* na 3 głosy równe lub na 3 głosy równe z fortepianem, sl. T. Kubiak (1977), *Wyliczniki* na 3 głosy równe, sl. dziecięce: *Wyliczniki I* (1982), *Wyliczniki II* (1984), trzecia nagroda na konkursie ZKP, *Concerto* na 6. głosowy chór żeński (1986), *Proszę Pani* na 3. głosowy chór

mieszany lub na 4. głosowy chór mieszany, sl. E. Goldsteinowa (1986), trzecia nagroda na Ogólnopolskim Festiwalu Współczesnej Twórczości dla Dzieci i Młodzieży *Do-Re-Mi*, *Modlitwa żalobna* na 4. głosowy chór mieszany, sl. J. Czechowicz (1988), wyróżnienie na III Konkursie Kompozytorskim im. K. Szymanowskiego w Warszawie, *Zielone nutki* na 3. głosowy chór dziecięcy, sl. W. Scisłowski (1990), wyróżnienie na Konkursie Kompozytorskim im. S. Wiechowicza w Międzyzdrojach, *Trzy preludia* na 6. głosowy chór żeński (1993), *Kaszebska Królowna* na 4. głosowy chór żeński, sl. J. Trebczyk (1995), wyróżnienie na Konkursie Pieśni Chóralnej Ziemi Kaszubskiej, *Mysli Sententiae* na chór mieszany, sl. Seneka (2000); muzyka teatralna, m.in.: Teatr Nowy w Łodzi – L. Budrecki i I. Kanicki *Dziś do Ciebie przyjdź nie mogę*, Teatr Powszechny w Łodzi – E.

Bryll *Rzecz listopadowa* (1968); utwory o charakterze pedagogicznym: *Concertino francuskie* na fortepian solo, chór dziecięcy i perkusję (1967), *Bajki śpiewane* – piosenki atonalne, sl. J. Brzechwa (1975) i około 100 piosenek dla dzieci.

Od kilkunastu lat Andrzej Hundziak zasiada w jury Ogólnopolskiego Konkursu Chórów dla Dzieci i Młodzieży w Bydgoszczy. Kilka tygodni temu organizatorzy tej imprezy przepięknym muzycznym akcentem w finale Konkursu uczcili Jubileusz kompozytora. Za twórczość dla dzieci i młodzieży otrzymał kilka nagród kompozytorskich, a w 1980 r. Nagrodę Prezesa Rady Ministrów. Artysta jest odznaczony m.in. Złotym Krzyżem Zasługi.

Na Jubileuszowy Koncert, który miał miejsce 13 marca br. w sali koncertowej Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (zorganizowany za inicjatywy Stowarzyszenia) złożyło się kilka udanych kompozycji. Jako pierwsza wystąpiła Monika Sikorska-Wojtacha i zagrała (prawykonanie) *Sonatę nr 2 na fortepian*, utwór z 2006 r., dedykowany wykonawczyni. Pod palcami tak wytrawnej pianistki *Sonata* zabrzmiała błyskotliwie i z wigorem. Następnie zostały zaprezentowane przepiękne *Trzy pieśni* do słów Haliny Poświatowskiej (2005), przedwcześnie zmarłej utalentowanej poetki: *Bądź przy mnie blisko*, *Koniugacja* i *Boże mój, zmiłuj się nade mną*. Pieśni te kompozytor zadedykował swojej żonie. A wspaniale je zaśpiewała, wydobywając najdelikatniejsze niuanse tekstu i muzyki, Dorota Ciałek – sopran, artystka odnosząca coraz większe sukcesy na scenie. Śpiewaczce, jak i wszystkim pozostałym wykonawcom akompaniował Edward Wołanin, pianista, jak zawsze perfekcyjny i niezawodny. Jako solista odegrał on też wirtuozowsko dwie *Etiudy* – 5 i 6 z cyklu *7 Etiud na fortepian* (1971). W dalszej części koncertu wysłuchaliśmy *Largo appassionato* na skrzypce i fortepian (1989). Wykonawca, Andrzej Gębski, udowodnił swoją grą, że jest urodzonym interpretatorem muzyki współczesnej. Występy solowe zakończyła młodziutka Agnieszka Karwowska, fletistka, która choć jest jeszcze studentką, ma na swym koncie kilka wygranych konkursów fletowych. *Fluktuacje nr 1, 2* na flet i fortepian zagrała z elegancją i dużą maestrią. Myślę, że artystkę czeka wielka kariera.

Koncert zakończył radośnie i z humorem występ chóru *Alla polacca* pod dyktando znakomitej Saby Włodarskiej. Chór zaśpiewał dwie *Wyliczniki* dziecięce: *Ene due*, *O mande*, a Pani Sabina nie tylko dołączyła znamienne *Sto lat*, ale także wygłosiła piękne słowa do Jubilate, podkreślając Jego zasługi w rozwoju pieśni chóralnych, piosenek i chóralistyki.

Wspaniale spisali się gospodarze całego przedsięwzięcia, którzy uczcili 80. urodziny kompozytora tradycyjną lampką wina. Szkoda, że zabrakło przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Związku Kompozytorów Polskich, podobno zawiodła poczta...

Alicja Twardowska

Karol Kurpiński – *Henryk VI na łowach*  
 fot. Jarosław Budzyński



**H**enryk VI na łowach w Warszawskiej Operze Kameralnej. Tak się dziwnie złożyło, że każda premiera polskiej opery, w polskim teatrze operowym urasta do rangi wydarzenia. Dzieje się tak przede wszystkim z powodu zbyt rzadkiego wystawiania w Polsce rodzimej twórczości. Akurat na Warszawską Operę Kameralną nie można specjalnie narzekać, ponieważ to, co nasze, polskie, grywa dość często. Najczęściej w formie festiwalu Oper Staropolskich lub Współczesnych. Ostatnim osiągnięciem było wystawienie opery *Henryk VI na łowach* związane ze 150. rocznicą śmierci prekursora narodowej opery polskiej – Karola Kurpińskiego i 250. rocznicą urodzin Wojciecha Bogusławskiego. Wielce to chwalebna decyzja polegająca na przywróceniu współczesnym widzom scenicznej twórczości jednego z naszych czołowych kompozytorów okresu oświecenia. Zobaczyłem trzecie przedstawienie, 18 marca 2007 r., lecz z premierową obsadą. Poprzednio to samo dzieło widziałem w wykonaniu zespołów Teatru Wielkiego w Łodzi, przedstawione 6 września 1972 r. w ramach Festiwalu Muzyki Dawnej w Bydgoszczy.

Libretto napisane przez Wojciecha Młynarskiego według Wojciecha Bogusławskiego składa się z dwóch aktów i jak na lekką fabułę, dość zagmatwane problemy miłosne w finale zostają pozytywnie rozwiązane. Zasłużeni będą przez króla nagrodzeni, a niegodziwcy ukarani. Świetnie ten temat ujęli realizatorzy: reżyser Jitka Stokalska i scenograf – Jana Polewka. W barwnych

kostiumach i funkcjonalnych dekoracjach spektakl toczył się wartko ciesząc tym samym oczy publiczności. Przedstawienie muzycznie przygotował i z właściwą sobie maestrią prowadził Tadeusz Karolak. Pod jego batutą świetnie brzmiał Zespół Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej. Z przyjemnością słuchało się lekkiej muzyki, z wyrazowymi elementami pozostałego folkloru, dźwięków umiejętnie charakteryzujących wartość słowa i sytuacji scenicznej.

Soliści sprostali zadaniu i swoje partie z należytym wdziękiem wykonali. Jerzy Artysz swoim kunsztem wokalnym i wysokiej klasy aktorstwem dał popis elegancji scenicznego warsztatu. W pięknym stylu oraz urzekająco prostotą partię Betsy zaprezentowała Tatiana Hempel. Bardziej komediowo i z należytą lekkością w roli Małgorzaty swoje umiejętności pokazała Anna Radziejowska. Jedyne Dariusz Machej jako Kokl oraz Sławomir Jurczak w partii Roberta zbyt ciężko podeszli do obowiązków strażnika lasów królewskich i młynarza. Byłoby lepiej, gdyby ten utalentowany artysta inaczej rozróżniał muzykę Kurpińskiego od np. Wagnera. W pozostałych partiach z mniejszym lub większym powodzeniem wystąpili: Sylwester Smulczyński (Milord Rydyng), Jakub Grabowski (Lurwell), Tomasz Pięta (Ryszard), Tomasz Grabarczyk (Gajowy I), Piotr Pieron (Gajowy II), Wojciech Parchem (Milord I), Grzegorz Zychowicz (Milord II) i Mariusz Szczepanowski (Milord III).

Wilfried Górný

**L**a Traviata w TW-ON z Wojciechem Drabowiczem. Obecna inscenizacja opery *Traviata* na afiszu Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie znajduje się już 10 lat i osiągnęła 170 przedstawień. W ostatnich, granych 16 i 18 marca 2007 r. nie byłoby nic nadzwyczajnego gdyby nie fakt, że po raz pierwszy w Polsce partię Germonta zaśpiewał baryton Wojciech Drabowicz. Poprzednio tę partię śpiewał na scenach operowych w Gandawie, Antwerpii i Lozannie.

W Warszawie, 16 marca, był bezsporną gwiazdą omawianego spektaklu. Jako dumny arystokrata, świetnie ucharakteryzowany na starszego pana, paradnie wkroczył na scenę w podparyskiej willi, gdzie zamieszkała Violetta Valéry z jego synem, Alfredem. Z nienagannymi manierami, takt po taktie z wyszukaną elegancją wokalną budował postać człowieka, który musi osiągnąć zamierzony cel, ale po ujrzeniu partnerki syna i zapoznaniu się z jej szlachetnym sercem wcale nie jest do tego w pełni przekonany. Wokalnie zadziwił realizmem wypowiedzi artystycznej umiejętnie połączonej z powściągliwą grą aktorską. Tym samym dał przykład, w jaki sposób potrafi połączyć tradycyjny styl włoskiego bel canto z wymogami dramatycznymi zawartymi w partyturze Verdiego. Od pierwszych dźwięków konsekwentnie budował postać arystokraty z ludzkim obliczem. Szlachetną barwą głosu w scenie *Pura succmenum angelo* jeszcze dawał kochance syna nadzieję, w *Un di quando le veneri* – pokazywał współczucie. Stworzył atmosferę





Wojciech Drabowicz

nie tyle żądania, co prośby o zerwanie związku, dla dobra obyczajów wyższych sfer z burżuazyjną moralnością. W podobnym klimacie i wzorowo pod technicznym względem zaśpiewał arię *Di Provenza il mar* kierowaną do Alfreda. Interpretacja II aktu u Drabowicza wszystkim różniła się od ustalonych przez długie lata wzorców. Nawet krótkimi wejściami, takimi jak np. *Disprezzo degane sé stesso rende* pozostawał wstrząsające wrażenie. Wielka to sztuka. Dlatego ta interpretacja znakomitego Poznaniaka była prawdziwszą i dzięki temu właściwie korespondowała z definicjami przyjętymi dla weryzmu.

Drugim, interesującym tego wieczora wydarzeniem był debiut na stołecznej scenie rumuńskiego tenora Mariusa Brenciu. Jest absolwentem Muzycznego Uniwersytetu w Bukareszcie i od 10 lat solistą kilku europejskich teatrów. Na omawianym przedstawieniu w Warszawie zaśpiewał partię Alfredo. Mimo że artysta dysponuje ładnej barwy, nośnym tenorem lirycznym, nie

potrafił nim zachwycić w wysokim rejestrze. Bardzo ostrożnie podchodził do wysokich dźwięków i nie wszystkie, pod technicznym względem, dobrze zaprezentował. Rumuński solista posiada przyjemne walory wizualne, jest szczupły i wysoki, lecz zewnętrznych warunków nie wykorzystał do warstwy aktorskiej. Stałe elementy muzyczne, takie jak pieśń toastowa *Libiamo, libiamo ne' lieli calici*, arię *De'mei bollenti spiriti* oraz pozostałe wykonał poprawnie. Nieco większym temperamentem obdarzył duet z baronem Duphol *Se contimar v'ajgrada...* i dramatyczny dialog z Violetta *Mi chiama-ste?* Wprawdzie Marius Brenescu przez warszawską publiczność nie został entuzjastycznie przyjęty, lecz nagrodzono go dużymi brawami.

Spektakl prowadził bez zachwytów z mojej strony, dyrektor muzyczny Teatru Wielkiego-Opery Narodowej, Tomasz Bugaj.

Wilfried Górny

**P**iotr Beczała w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej. Tenor Piotr Beczała w dziejach polskiej sceny operowej jest absolutnym wyjątkiem. Jako absolwent Katowickiej Akademii Muzycznej został zaangażowany do teatru w austriackim mieście Linz. Po pięciu latach zrezygnował ze stałego angażu i przyjmował kontrakty na większe partie, odpowiednie dla lirycznego tenora. Wysokimi umiejętnościami

wokalno-aktorskimi zdobywał coraz wyższą pozycję wśród śpiewaków i, co jest z tym związane, rozpoczął triumfalny pochód po najbardziej prestiżowych scenach i renomowanych festiwalach. Niebawem został jednym z filarów takich teatrów jak Teatro alla Scala w Mediolanie, Covent Garden w Londynie, Staatsoper w Wiedniu i Hamburgu oraz wielu innych europejskich scen. Obecny sezon dla Piotra Beczały to debiuty: w

MET w Nowym Jorku oraz w ojczyźnie, w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej. Na oba debiuty wybrał partię księcia Mantui w *Rigoletto* Verdiego. O nowojorskim sukcesie informowaliśmy w lutym numerze *Muzyka21*, dzisiaj omówimy warszawski debiut polskiego tenora.

Przedstawienie 21 marca 2007 r. bez większego polotu prowadził włoski dyrygent Tiziano Serafini. Wprawdzie Piotr Beczała na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego w 2000 r. śpiewał już partię tenorową w *Requiem* Verdiego, lecz w pierwszych taktach pierwszego aktu i w pełnej temperaturze balladzie *Questa o quella* odnosiło się wrażenie, że usilnie poszukuje nie tylko porozumienia z akusty-

ką sali (co rozumiecie), ale też z dyrygentem. Zagonione tempo, a co za tym idzie niezgodności rytmiczne sprawy ogromny wrażeń, jakie ze sobą niesie znana i popularna ballada *con eleganza*. Solista tylko próbował ową arię wyposażyć w szereg detali i niuansów interpretacyjnych, lecz nie dał im pełnego wyrazu. Jakby za dotykem czarodziejskiej różdżki od epizodycznej sceny z hrabiną Ceprano każda następna scena, w której brał udział otrzymywała znaczenie szerszy wymiar. Artysta odzyskał swobodę w kształtowaniu dźwięku i elegancję gestu stosowaną do rangi księcia. Imponował techniką prowadzenia głosu w duecie *Signor, néprincipeio, lo vorrei* oraz dostosowaną do treści i wymogów duetu miłosnego grą aktorską. Różnorodną technikę gry aktorskiej stosował tak, aby w pełni ukazywać postać wiarygodną, zgodną z potrzebami toczącej się akcji. Niezwykle interesująco zaprezentował się w II akcie podczas sceny *Ella mi fu rapita!*, aby jeszcze o wiele dramatycznej wypaść w zmienionej sytuacji *Possente a mor mi chiama*. Zaś w ostatnim akcie brawurowo zaśpiewał najśłynniejszą chyba kanconę *La donna é mobile*, a swój udział w słynnym kwartecie *Un di, se ben rammentomi, o bella* zaakcentował niesamowitą pasją i prawidłowym zaangażowaniem w śpiew zespołowy.

Piotr Beczała debiutem w Warszawie udowodnił, iż z powodzeniem można go zaliczać do artystów opery z najwyższej półki. Jego księżę Mantui był naturalny i spontaniczny. Jako śpiewak o dużym stopniu muzykalności i perfekcyjnej technice wokalne trafnie dostosował się do linii melodycznej muzyki Verdiego. Zarówno po ariach, jak i po zakończeniu spektaklu został nagrodzony burzliwą owacją.

Wilfried Górny



Piotr Beczała





**Poznań.  
Tu warto żyć.**

Dofinansowano ze środków Miasta Poznania

# COLIN CARR

jedyny koncert w Polsce

27 maja 2007, godz. 19:00

Aula UAM w Poznaniu

w programie: Baird, Czajkowski, Bruch, Mendelssohn

solisście towarzyszy Sinfonietta Polonia

dyryguje Cheung Chau

**APOLLO**  
FUNDACJA MUZYCZNA

Bezpłatne zaproszenia można otrzymać od 14 maja w poniedziałki i czwartki w godz. 17:00-18:00 w siedzibie Fundacji Muzycznej APOLLO w Poznaniu, ul. Kanałowa 18/7 oraz godzinę przed koncertem w holu Auli UAM. Dostępne także w CIM, Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Poznania p. 257 i w Dziale Promocji Radia Merkury, ul. Berwińskiego 5  
Rezerwacja tel. 061 867 52 07, 609 96 96 66 i [office@FundacjaMuzycznaAPOLLO.pl](mailto:office@FundacjaMuzycznaAPOLLO.pl)

# Koncerty chopinowskie w Łazienkach Królewskich

W KAŻDĄ NIEDZIELĘ  
[WSTĘP WOLNY]

→ 6 maja

g. 12. Edward Wolanin

g. 16. Monika Rosca

→ 13 maja

g. 12. Krzysztof Trzaskowski

g. 16. Paweł Kowalski

→ 20 maja

g. 12. David Northington [USA]

g. 16. Marek Drewnowski

→ 27 maja

g. 12. Anna Maria Stańczyk

g. 16. Marian Sobula

2007 → 48. sezon koncertowy

organizatorzy:

stołeczna  
**estrada**<sup>©</sup>  
www.estrada.com.pl



PREZYDENT  
M. ST. WARSZAWY



**ORLEN**

sponsor:



patroni medialni:



ŻYCIE WARSZAWY

Gazeta.pl



NARODOWY  
INSTYTUT  
FRYDERYKA  
CHOPINA



Pamięci Romana Palestra. Rok 2007 to nie tylko rok Karola Szymanowskiego i Stanisława Wyspiańskiego. W grudniu przypada bowiem setna rocznica urodzin Romana Palestra – kompozytora, który wciąż nie doznał się odzyskania należytej rangi w pamięci muzyków i melomanów. Dlatego też Koło Naukowe Muzykologów UJ przy współpracy Instytutu Muzykologii UJ w Krakowie zorganizowało 16 marca *Dzień Romana Palestra*.

Wspominano kompozytora słowem – gościnnie wykład wygłosiła prof. dr hab. Zofia Helman, profesor i wieloletni dyrektor Instytutu Muzykologii w Warszawie, zaprzyjaźniona z kompozytorem, autorka pierwszej monografii poświęconej Palestrze. Prof. Helman opowiadała o wartościach, jakie w swej twórczości i w całym swoim życiu wyznawał Palester, wspominała trudny wybór emigracji, na którą się zdecydował, a która pociągnęła za sobą wykreślenie kompozytora ze Związku Kompozytorów Polskich. Wykład wzbogacony był fragmentami nagrań muzyki Palestra, a także projekcją fragmentu akcji scenicznej *Śmierć Don Juana*, pod dyrekcją Ewy Michnik.

Bezpośrednio po wykładzie słuchacze mogli obejrzeć niewielką wystawę poświęconą osobie Romana Palestra jako człowieka i twórcy. Znalazły się na niej zdjęcia, portrety, listy kompozytora a także wspomnienia zamieszczone w prasie polskiej po śmierci Palestra.

Wspominano kompozytora także jego żywą muzyką. Utwory Palestra wykonały studentki krakowskiej Akademii Muzycznej, pianistka Weronika Krów-

ka i duet skrzypcowy Kinga Bocheńska-Szostak i Magdalena Kamińska.

W sali kameralnej Pałacu Pustowskich Instytutu Muzykologii zabrzmiała sześć z cyklu *10 Preludiów* na fortepian oraz pięć z cyklu *Duetów na skrzypce*.

Ideą zorganizowania dnia poświęconego pamięci Romana Palestra było przypomnienie zarówno osoby kompozytora jak i jego muzyki, muzyki wciąż nieobecnej w programach koncertowych, wciąż nie wydanej w całości drukiem, a już zupełnie nie nagrywanej. Organizatorom zależało, by w rocznicę urodzin twórcy zwrócić uwagę środowiska na wspaniały dorobek twórcy tego kompozytora i, na ile to możliwe, zachęcić młodych muzyków do wykonywania jego utworów. Dlatego właśnie koncert przygotowali młodzi wykonawcy, kształcący się jeszcze w krakowskiej Akademii Muzycznej. Wystawa miała natomiast zbliżyć uczestników wieczoru do Romana Palestra jako człowieka – poprzez zaprezentowanie portretowych fotografii kompozytora, rękopiśmiennego listu, fotografii z koncertu kompozytorskiego w Krakowie z roku 1983, na którym wykonane zostało po raz pierwszy *Te Deum* Palestra.

Zarówno wykład jak i koncert spotkały się z zainteresowaniem i przychylnym przyjęciem ze strony środowiska muzykologicznego, odnotowane zostały także w prasie codziennej, zaś wykonawczyźnie przyznały, iż muzyka Palestra niezwykle je zainteresowała i chętnie sięgną do kolejnych utworów kompozytora.

Pozostaje zatem mieć nadzieję, iż

inicjatywy takie jak Dzień Pamięci Romana Palestra ożywią zainteresowanie środowiska muzycznego osobą kompozytora, przypomną o twórcach, którzy wciąż czekają na „odkrycie” na nowo po latach zapomnienia, jak również wzbudzą ciekawość młodych wykonawców dorobkiem mniej znanych kompozytorów.

Magdalena Chylińska

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Ostatnio staje się popularna w Polsce oszczędna formuła programu koncertowego: dwa duże dzieła; formuła eliminująca z estrady wszelki „drobiazg” symfoniczny. Wydaje się hołdować jej Ruben Silva, bowiem w swym kolejnym programie (9 III 2007) ponownie zestawiał tylko dwa dzieła. Zestawił, zresztą bardzo szczęśliwie, Brahmsa *Koncert podwójny na skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę z III Symfonią*. Połączenie to daje pożądany kontrast i zarazem pozostawia słuchaczy na bardzo wysokim poziomie pokrewnej ekspresji obydwu dzieł – wykonywanych niewspółmiernie rzadko do ich wartości i piękna. Dotyczy to szczególnie *Koncertu*, jaki wymaga dwóch doskonałych solistów, zaś ci doskonali nie mają czasu na wspólne zgranie się, mało – zjednoczenie się w interpretacji jego głębokich myśli; to sama najczystsza muzyka. I tacy właśnie: dojrzały, doskonali, zjednoczeni, znaleźli się jednak na naszej estradzie. Kaja Danczowska i Tomasz Strahl stworzyli tu interpretacyjną kreację najwyższej miary. Cechowały ją nie tylko całkowite zespolenie,

Między 15 i 23 marca br. odbył się w Paryżu XII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Miłosza Magina. Konkurs otwarty jest dla wszystkich i podzielony jest na trzy kategorie: podstawową, wyższą i koncertującą. W tym roku udział wzięło około 60. artystów z następujących krajów: Niemcy, Finlandia, Francja, Polska, Mongolia, USA i Japonia. W skład jury pod przewodnictwem prof. Tadeusza Chmielewskiego weszli: Danielle Laval (Francja), Tserenjigmed Sharavtseren (Mongolia), Idalia Magin (Francja), Frederik Reitz (Francja) i Christine Steimetz-Meunier (Francja).

Oto przyznane nagrody:

Kategoria **CONCERTISTE**:

- Grand Prix ex-aequo : Piotr Latoszyński i Oliwia Różańska;
- Druga nagroda nie została przyznana;
- Trzecia nagroda: Maria Rutkowska;
- Nagroda specjalna za wykonanie IV Sonaty Miłosza Magina: Oliwia Różańska;
- nagroda prasy: Piotr Latoszyński.

Kategoria **SUPERIEUR**:

- Pierwszy medal: Batbileg Bat-Erdene (Mongolia);
- Drugi medal: Mathis Zielinski (Francja);
- Trzeci medal: Katarzyna Golofit;
- Medal za wykonanie *Images d'Enfants* Miłosza Magina: Anne-Gabrielle

Douce (Francja);

- Medal za wykonanie *Jardin sous la pluie* Claude'a Debussy'ego: Batbileg Bat-Erdene (Mongolia).

Kategoria **ELEMENTAIRE**:

- Pierwsze wyróżnienie ex-aequo: Miłosz Lewandowski i Dulamsuren Saran (Mongolia);
- Drugie wyróżnienie ex-aequo: Jargal-saikhan Ariunzara (Mongolia) i Kacper Curzydło;
- Trzecie wyróżnienie: Selenge Ankh-jargal (Mongolia);
- Wyróżnienie za wykonanie *Polki* Miłosza Magina: Philipp Levints (Niemcy).

Kolejny, XIII Konkurs odbędzie się w Paryżu w marcu 2009 r.

Piotr Latoszyński urodził się 17 kwietnia 1981 r. w Warszawie.

Gry na fortepianie zaczął uczyć się w wieku lat siedmiu w Ognisku Muzycznym u prof. Marii Krawczyk. Po dwóch latach nauki zdał do Państwowej Szkoły Muzycznej I stopnia im. Karola Kurpińskiego i kontynuował tam naukę u tej samej nauczycielki. Ukończył tę szkołę z wyróżnieniem i zdał do Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. Józefa Elsnera. Uczył się tam przez pięć lat pod kierunkiem prof. Anny Radziwonowicz. Nie kończąc szkoły średniej zdał z pierwszą lokatą na studia w Akademii Muzycznej im.



Kiejstuta i Grażyny Bacewiczów w Łodzi do klasy prof. Tadeusza Chmielewskiego. Ukończył studia z wyróżnieniem w 2006 r. Obecnie planuje studia podyplomowe w Niemczech. Uczestniczył w wielu kursach mistrzowskich takich jak Hamamatsu International Piano Academy (Japonia, 2003), Santa Barbara Summer School & Festival (USA, 2004), Meisterkurs für Musik w

Zespół zdał trudny egzamin na piątkę, dzielnie znosząc dyrygentką nonszalancko, wykazując doświadczenie, biegłość – i odpowiedzialność. Zaś publiczność była zachwycona, miała tego wieczora powtórkę z rozrywki przy muzyce wysokich lotów, co w jakimś stopniu rozgrzeszało dyrygenta. I, ostatecznie, wyjeżdżał z tarczą.

Rok Karola Szymanowskiego, i 70. rocznicę jego śmierci, uczciła filharmonia koncertem w katedrze (30 IV), z udziałem chóru i solistów – wykorzystując tę obsadę w bardzo dobrze dobranym programie: kantaty *Demeter* i *Litanii do Marii Panny* oraz *Stabat Mater*. Wykonanie tych dzieł w świątyni było ogromnym walorem – mimo akustycznych przekłamań w wielkim pogłosie jej wnętrza. Powierzono je, obok orkiestry filharmonii, chórowi Akademii Pomorskiej w Słupsku – świetnie przygotowanemu przez Beatę Wróblewską, oraz trójgu solistów: Sylwii Krzysiek (sopran, także solo w *Litanii*), Małgorzacie Godlewskiej (alt, także solo w *Demeter*, świetnie wykonane) i barytonowi Arturowi Rucińskiemu. Brzmienie muzyki wzbogacały piękne głosy całej trójki solistów, śpiewali bardzo dobrze wokalnie i z należytą tym dziełom ekspresją, niestety daleko wyprzedzając swą sztukę dykcji. Z pięknego polskiego tłumaczenia *Stabat Mater*, które tak zafascynowało Szymanowskiego, dochodziły tylko jakieś oderwane sylaby i słowa. Sytuację pogarszały jeszcze zbyt głośne zespoły chóru i, szczególnie, orkiestry – to owe akustyczne przekłamanie. Całość prowadził bardzo dobrze Paweł Przytock, interpretacje trafne, natural-

cudowna narracja, plastyczność dialogu, ale także, przy całym symfonicznym sztafazu – kameralna intymność, jakiej wprost domaga się ta muzyka. I stała się rzecz niezwykła: tę muzykę dla wytrawnych znawców trzeba było bisować – wobec entuzjazmu wypełnionej do ostatniego miejsca sali.

Na brawa zasłużyli także precyzyjni Ruben Silva i skupiona orkiestra, choć wysiłek ich, jak zawsze, tu rzucony był na pastwę akustyki kinowej sali. Dotyczy to również *III Symfonii* – zadziwiająco łączącej powściągliwą ekspresję z domagającą się swych praw romantyczną pasją (III część!) i liryką, wplecionych w bogate tło rozrzuconych w całym przebiegu olśniewających myśli muzycznych. Ruben Silva świetnie to zarysował, całość biegła w dobrych tempach – wartko i naturalnie, bez nadnaturalnej powagi, w jaką często się to dzieło ubiera. Przyjęcie znowu, i zaszczenie, owacyjne.

Cztery piękne dzieła zestawione razem nie muszą tworzyć pięknej całości – i tak było na następnym koncercie (16 III) prowadzonym przez Andrzeja Straszńskiego. *Popołudnie fauna* Debussy'ego i następujący po nim *Koncert skrzypcowy* Czajkowskiego mogą skutkować koszmarnymi snami u wrażliwego melomana, nie mówiąc o dyskomforcie zgwałconej orkiestry, zaś *Kaprys hiszpański* Rimskiego-Korsakowa po szlachetnych frazach *Arleżanki* Bizeta to jak pizza po wykwinnym deserze. Zarzuty powyższe traciłyby swą ostrość, gdyby wykonania tych dzieł były znakomite, ale nie były. Nie były za sprawą stylu dyrygowania artysty, jakiemu

powierzono ten koncert, i jaki zapewne ułożył sobie ten program. Otóż styl ten charakteryzowały manieryczne, krótkie, skrępowane niejako ruchy, niejasne dla orkiestry, co zaważyło szczególnie na wykonaniu *Popołudnia* – kostycznym, pozbawionym płynności, tanecznego rozkołysania, a nade wszystko poetyckiej nuty uroczej kompozycji. Cóż mogła dać z siebie orkiestra skupiona na prozaicznych problemach wzajemnej synchronizacji?

Występ Konstantego Andrzeja Kulki w *Koncercie* Czajkowskiego wprowadził na estradę elementy współmuzykowania – orkiestra zna ten koncert doskonale, zatem przebieg organizował swą grą solista, ruchy dyrygenta miały mniejsze znaczenie, pokazał on jednak swe niewątpliwie doświadczenie akompaniatora. Solista grał doskonale, bez nadmiernej egzaltacji w partiach lirycznych, partie wirtuozowskie – najwyższej próby. W sumie była to najlepsza pozycja tego wieczoru, czego nie mogły zmienić dwie orkiestrowe suity w jego drugiej części.

*Arleżanka* (I suita) i *Kaprys hiszpański* – utwory nasycone pierwiastkiem tanecznym, pełne południowego ciepła i temperamentu. Jest w nich liryka, piękna u Bizeta, i jest taneczna ruchliwość prowokująca do temp szybkich. Andrzej Straszński uczynił je bardzo szybkimi, ale wspomniany sposób dyrygowania nie uczynił przebiegu zgodnym, stąd w akustyce tej estrady uniemożliwiającej wzajemne słyszenie się orkiestry, części szybkie były wykonywane na granicy, a bywało, że i poza granicą akceptowalnej zgodności rytmicznej. Na szczęście maskowały to dynamika i pęd orkiestry.

Zurichu (Szwajcaria, 2005), Konzertarbeitswochen w Goslar (Niemcy, 2005). Jego nauczycielami byli m.in.: Hiroko Nakamura, Arie Vardi, Rudolf Buchbinder, Karol Radziwonowicz, Yvonne Lee, Wiesław Piękoś, Andrzej Jasiński, Jerome Lowenthal. Otrzymał wielokrotnie stypendia, w tym The Ronit Amir Lowenthal Endowed Fellowship in Piano w USA.

Występował w wielu konkursach ogólnopolskich i międzynarodowych. Jest półfinalistą konkursów w Warnie (Bułgaria, 2001) i A.M.A. Calabria w Lamezia Terme (Włochy, 2001). Otrzymał wyróżnienie Konkursu im. F. Chopina w Warszawie w 2003 r., II nagrodę Międzynarodowego Konkursu Muzyki Kameralnej w Łodzi w kategorii trio fortepianowe w 2004 r., wyróżnienie I Konkursu Chopinowskiego im. M. Magina w Łodzi w 2004 r., II nagrodę Konkursu im. F. Chopina w Mariańskich Łaźniach w 2006 r., wyróżnienie Europejskiego Konkursu im. F. Chopina w Darmstadt (Niemcy, 2006) Uczestniczył w wielu festiwalach (Festiwal Europejski w Szeged na Węgrzech, Festiwal Polskiej Pianistyki w Słupsku, Międzynarodowy Festiwal w Mariańskich Łaźniach). Koncertował w Polsce, na Węgrzech, w Czechach, w Niemczech, we Francji, w Szwajcarii, w Japonii i USA.

**O**liwia Różańska urodziła się 3 kwietnia 1984 r. w Dębicy (koło Rzeszowa). Naukę gry rozpoczęła w wieku 6 lat. Następnie uczęszczała do szkoły muzycznej im. Wojciecha Kilara w Rzeszowie, którą ukończyła z wyróżnieniem w 1999 r. Następnie kontynuowała naukę w Liceum Muzycznym. Obecnie studiuje w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, w klasie fortepianu prof. Tadeusza Chmielewskiego.

Uczestniczyła w różnych koncertach, konkursach, kursach zarówno w kraju jak i za granicą. Nagrywała również dla radia i telewizji w Rzeszowie. Do jej najważniejszych osiągnięć należą: wyróżnienie na konkursie Chopin dla najmłodszych w Antoninie (1994), wyróżnienie na konkursie im. M. Magina w Paryżu w grupie Degre Elementaire (1995), II nagroda na I Ogólnopolskim Turnieju Pianistycznym w Żaganiu (1996), wyróżnienie na konkursie pianistycznym im. M. Magina w Paryżu w grupie Supérieur (1997), I nagroda na Concours Musicale de France oraz dwie nagrody za najlepsze wykonanie utworów F. Schuberta oraz E. Satię (1999), nagroda Prezydenta miasta Rzeszowa „Młode Talenty” za osiągnięcia w dziedzinie fortepianu (2001).

Brała także udział w konkursach m.in.: im. Horowitza w Kijowie, w Se-

Oliwia Różańska



nigali, w Getyndze, Interpretacji Chopinowskiej w Białymstoku, Festiwalu Chopinowskim w Nohant.

Grała również w zespołach kameralnych oraz grała wiele razy z orkiestrą. W 2001 r. koncertowała we Francji z orkiestrą na zaproszenie Francuskiego Towarzystwa Muzycznego.



ne, choć finałowe Andante tranquillo w *Stabat Mater* było i za szybkie i za głośne – Szymanowski w partyturze ani razu nie wychodzi poza *pp*, gdyż inaczej tu nie mogło być, a my słyszeliśmy nawet forte. W sumie jednak owe mankamenty nie ważyły na artystycznej wartości koncertu. Niezwykle gorące przyjęcie wskazywało, że był on wielkim przeżyciem dla słuchaczy wypełniających katedrę do ostatniego miejsca.

Kazimierz Rozbicki

**W**arka. 40. lecie Muzeum im. K. Pułaskiego. Koncert w rocznicę urodzin Pułaskiego. W całym powiecie grójeckim, należącym do trzech największych w centralnej Polsce, w życiu muzycznym przoduje Warka. Być może niebawem dogoni ją pod tym względem Grójec...

Trzeba przyznać, że działalność muzyczna Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego od kilku lat wzrosła. A to za sprawą dyrektora Iwony Stefaniak, oraz Starostwa Powiatowego w Grójcu, które jak widać, jest zainteresowane promocją regionu również poprzez wydarzenia muzyczne. Koncerty jazzowe, recitale i koncerty kameralne muzyki poważnej, nierzadko z udziałem wybitnych wykonawców, pojawiają się dość regularnie, często wraz z odczytami i wystawami.

W 2007 r. Muzeum obchodzi 40. lecie swego istnienia i zaprasza na liczne imprezy kulturalne, poświęcone w dużej mierze K. Pułaskiemu.

6 marca w rocznicę chrztu sławnego naszego generała (któremu senat amerykański chce dziś przyznać obywatelstwo Stanów Zjednoczonych), zrealizowano w Warce cykl imprez z udziałem znamienitych gości: Senatora RP Andrzeja Łuczycyckiego, dr Tadeusza Samborskiego z Urzędu Marszałkowskiego Woj. Mazowieckiego (wiceprezesa Stowarzyszenia Współpracy Polska-Wschód), Dowódcy okrętu ORP Gen. K. Pułaski kmdr. por. Krzysztofa Mazurkiewicza, Starosty Grójeckiego Janusza Różyckiego i Wicestarysty Mariana Górskiego, Przewodniczącego Rady Powiatu Jerzego Kaźmierczaka, Radnych Powiatu, Członków Rady Muzeum: Prof. Zdzisława Szeląga, dr Remigiusza Matyjasza oraz Dyrektora Browarów Warka Leszka Kałuży, przedstawicieli: Nadleśnictwa Dobieszyn, Towarzystwa Miłośników Miasta Warka, PTTK w Warce, a także dyrektorów, nauczycieli, uczniów wareckich szkół, i wielu innych.

Obchody rocznicowe rozpoczęły się o godz. 18 pod ogromnym pomnikiem Pułaskiego na dziedzińcu Muzeum, a zakończyły ponad 2 godziny później koncertem Elżbiety Budnik, którego program opracował Michał Domaszewicz. Występ pianistki obfitował w muzykę wybitnych polskich kompozytorów reprezentujących tendencję narodową, zwłaszcza mazurki i polonezy.

Ideą koncertu było upamiętnienie nie tylko Pułaskiego, ale też innych Wielkich Polaków XVIII i XIX w., różnymi droga-

mi dążących do dobrobytu ziomków. Wydatnił to Michał Domaszewicz dobitnie przemawiając słowami (Karola Libelta ?) o wirtuozie Samuelu Kossowskim: „Sława pojedynczego człowieka, w jakim bądź zawodzie, staje się zarazem sławą narodu, z którego wyszedł łona, i dla tego ani zamilczaną, ani też zmniejszaną być winna (...)”.

Usłyszeliśmy więc m.in. *Polonez Kazimierza Pułaskiego C-dur* – dzieło Tadeusza Kościuszki!, napisany w końcu XVIII w., słusnie wykonany na sposób klawesynowy. Nie mogło zabraknąć utworu K. Kurpińskiego, którego pierwszą datą z życiorysu jest chrzest – także 6 marca. Zabrzmiał jego wczesny – z roku 1813, dość rozbudowany *Polonez f-moll* o charakterze sentymentalnym. Prowadzący zwrócił uwagę na Kurpińskiego, jako twórcę muzyki wojskowej, i to nie tylko *Warszawianki*. Fortepianowym akcentem wojskowym był zaś ułański *Mazur G-dur* Kossowskiego.

Jednocześnie koncert wpisuje się w kontynuowany przez tę niewątpliwie uzdolnioną młodą pianistkę cykl kolbergowski na Ziemi Radomskiej. Obok granych w Radomiu i Szydłowcu, utworów Kolberga usłyszeliśmy drugi nietypowy jego kujawiak (dla wielu – brzmiący jak oberek).

Planowany na 24 marca koncert na Zamku w Szydłowcu: *Polski pejzaż muzyczny*, miał nawiązywać tytułem do nie wykonywanego do dziś! kameralnego dzieła Kurpińskiego, i przypominać także na Ziemi Radomskiej o zasługach jednego z najwzschodniejszych w historii Polski ludzi muzyki, jakim był autor *Zamku na Czorsztynie*. Niestety, z powodu nagłej grypy pianistki nie odbył się.

Marcin Albert Kostrzewski

**L**a Boheme w Hamburgische Staatsoper. Opera w Hamburgu po raz dziewiąty w swojej historii wystawiła *Cyganerię* Pucciniego. Poprzednie produkcje miały miejsce w latach: 1908, 1919, 1933, 1944, 1948, 1957, 1967 i 2000. W żadnym premierowym, z wyżej wymienionych spektakli nie występowali polscy soliści. Jednak na tej scenie mieliśmy wiele polskich akcentów. Pierwszą Polką, według moich ustaleń, była Bella Alten, która należała do zespołu opery w latach 1908-1911. Po Belli Alten w Operze Hamburgskiej występowało wielu Polaków, z moich wyliczeń wynika, że 35., a wśród nich byli: Teresa Żylica-Gara, Wiesław Ochman, Urszula Koszut, Andrzej Dobber, Joanna Kozłowska, Jacek Laszczkowski, Krystyna Kujawińska, Marcin Bronikowski, Stefania Toczyńska, Andrzej Hiolski, Zdzisława Donat, Piotr Beczała...

Ostatnia produkcja *Cyganerii* miała miejsce 5 listopada 2006 r. Wprawdzie nie w premierowym, lecz późniejszych przedstawieniach do tej pory mieliśmy dwa polskie akcenty. Pierwszym z nich była wschodząca gwiazda polskiej wo-

kalistki, Aleksandra Kurzak, która w grudniu ubiegłego roku trzykrotnie – z dużym powodzeniem występowała tam jako Musetta. Osobiście zobaczyłem dopiero kolejne, dwunaste przedstawienie z najnowszej produkcji, mianowicie 10 marca 2006 r. Realizatorami byli znani mi wcześniej z Amsterdamu (*Napój miłosny* – 2002 i *Normy* – 2005), artyści w osobach: Guy Jostin – reżyseria, Johannes Leiacker – scenografia i Jorge Jara – kostiumy. Zatem wiedziałem, czego po tej ekipie mogę się spodziewać. Guy Jostin w miarę umiejętnie potrafi przekazać ducha epoki, w jakiej dzieje się akcja z współczesną nam estetyką ruchu oraz otaczającą nas rzeczywistością. Pierwszy obraz hamburskiej inscenizacji wcale nie przebiega na poddaszu, lecz w jednym z pokoiów bloku. W sąsiednich pokojach kamienicy coś się dzieje, np. obok Rudolfa Benoit z żoną (statystka), siedzi przy stole i czyta gazetę. Na wyższym piętrze mieszka Mimi. II obraz w i przed kawiarnią Mopus również kojarzy się z bardziej współczesną architekturą. Także kroje kostiumów odpowiadają obecnej dobie, lecz z uwagi na ich biedniejszy wygląd odnoszą się do tych, które mogą przenieść widza do Paryża z 1830 r.

Z obsady, którą widziałem 10 marca 2007 r. tylko Benoit i Alcindoro brali udział w premierowym przedstawieniu i z tego względu solistów mogę bardziej ocenić na podstawie ich indywidualnego podejścia interpretowanej roli, niż do gry na podstawie wskazań reżysera. Pod tym względem wszyscy wykonawcy, z wyjątkiem Musetty, stanęli na wysokości zadania. Jej odtwórczyni Miriam Gordon-Steward, karierę rozpoczęła partią I Damy w *Czarodziejskim flecie* w Sydney (2004). Od sezonu 2005/6 jest członkiem hamburskiego zespołu. Niestety, wokalnie była niechlujna, a aktorsko, szczególnie podczas słynnego walca *Quando m'en vo*.

O zgrozo, całkowitym kontrastem dla Musetty, była wprost rewelacyjna kreacja partii Marcello, którą fenomenalnie zaśpiewał polski baryton Mariusz Kwiecień. W Hamburgu łącząc naturalny romantyzm fabuły z realizmem wypowiedzi artystycznej stworzył postać na pograniczu doskonałości. Perfekcyjnie i stylowo dopracowana śpiewność linii wokalne, specyficznej przeciw muzyki Pucciniego, pozostała w idealnej spójności z ruchem scenicznym. Każdy gest miał swoje uzupełnienie w muzyce i z niej wypływał. Wszystko, do kładnie wszystko odpowiadało treści libretta (świetna dykcja melodii języka włoskiego!), a Marcello doprawdy ma sporą paletę niezbędnych dla zmienności interpretacyjnych, od lirycznych począwszy a na wściekłości skończywszy. Zastanawiam się, czy Mariusz Kwiecień tylko grał Marcello, czy raczej nim był, bo zarówno gra twarzy (siedziałem w 4 rzędzie), jak i każdy krok, do kopania w ścianę włącznie było zupełnie prawdziwe i autentyczne. Brawo!

W roli Rodolfo wystąpił hiszpański tenor Vicente Ombuena. Posiada ładnej

barwy głos, lecz nie zawsze spokojnie kształtował wysoki rejestr, co lekko zaniżało efekt odbioru. Za to bez zastrzeżeń aktorsko budował postać natchnionego poety. Jego partnerka, sceniczna Mimi, jaką była urodzona w Rydze łotewska śpiewaczka Inga Kalana, nie zachwycała swym lirycznym sopranem. Stała się „obok” granej i śpiewanej hałciarki. Do swej interpretacji wokalnej przekonała mnie dopiero w IV obrazie. Jako Schauarnd wystąpił niemiecki baryton Jan Buchwald. Dysponuje przyjemnej barwy głosem, właściwie nim operuje, także i aktorsko stworzył wiarygodną postać paryskiego muzyka. Ostatnią z większych partii, filozofa Colline śpiewał armeński bas Tigran Martirosian. Posiada bardzo ładnej barwy basowy głos i niezłe warunki wizualne, lecz w Hamburgu nie wypadł zbyt dobrze. W pozostałych partiach wystąpili: Friedrich Stricker – Benoit, Jun-Sang Han – Parpignol i Tim Mirfin – Alcindoro. Spektakl w miarę przyzwoicie prowadził dyrygent Simon Hewett.

Wilfried Górný

Polskie debiuty w Teatro alla Scala w 2007 r. Mediolańska La Scala dla większości Polaków jest teatrem niezwykle legendarnym. W nim debiutowała znaczna ilość znakomitych polskich śpiewaków. Aż do chwili obecnej wielu polskich melomanów cieszy każdy fakt pojawienia się Polaka w stolicy regionu Lombardia. Aczkolwiek ranga tego teatru już nie jest tak wysoka, jak w drugiej połowie minionego wieku.

Począwszy od 1851 r., kiedy to sopran Ludwika Leśniewska, przez wiele lat święciła tam sukcesy. Po niej jeszcze w drugiej połowie XIX w. polską sztukę wokalną w Mediolanie prezentowali m.in. Władysław Miller (bas), Edward Mieczysław Reszke ((Bas), Józefina Reszke (sopran), Władysław Mierzwiński (tenor), Aleksander Bandrowski-Sas (tenor), Wiktor Grąbczewski (baryton), Teresa Arkel (sopran), Róża Żudykówna (sopran) i Adam Didur (Bas).

Także w XX w. wysoki poziom Teatro alla Scala kształtowali przybysze z nad Wisły, wśród nich: Salomea Kruszelniczka (sopran), Tadeusz Leliwa (tenor), Karolina Pietraszewska, Helena Zboińska-Ruszkowska (sopran), Margot Kalfal (mezzosopran), Helena Rakowska (mezzosopran), Ewa Didur (sopran), Zygmunt Zalewski (bas-baryton), Stefan Belina-Skupniewski (tenor), Róża Bursztyn (sopran), Jerzy Czapiński (baryton), Jan Kiepusa (tenor), Jerzy Garda (baryton), Edward Bender (bas), Tadeusz Franciszek Bawół (tenor), Vittoria Calma (sopran), Zdzisława Donat (sopran), Wiesław Ochman (tenor), Teresa Żyli-Gara (sopran), Ewa Łykowska (sopran), Marek Torzewski (tenor), Jerzy Knetig (tenor), Piotr Nowacki (bas), Barbara Mądra (sopran), Vera Baniewicz (mezzosopran), Romuald Tesarowicz (bas), Elżbieta Ardam (mezzosopran), Joanna Kozłowska

(sopran), Ewa Podleś (alt), Marek Gasztecki (bas), Mariusz Kwiecień (baryton), Andrzej Dobber (baryton) i Marcin Bronikowski (baryton).

Miniony sezon artystyczny przyniósł dwa debiuty Polaków. Piotr Beczala (tenor) 24 stycznia 2006 r. po raz pierwszy na tej scenie kreował partię Księcia Mantui w *Rigoletto*, a Robert Gierlach (baryton) 14 lutego ubiegłego roku zaprezentował się w partii hrabiego Almavivę w *Weselu Figara*.

Obecny sezon także przynosi dwa debiuty polskich solistów, którzy zarówno w kraju, jak i poza granicami dali się poznać z najlepszej strony. Pierwszym był dobrze znany na europejskich oraz amerykańskich scenach i estradach bas Daniel Borowski. Ten wybitny śpiewak w bieżącym sezonie obchodzi jubileusz piętnastolecia pracy artystycznej. Wprawdzie zaproszenia z La Scali otrzymywał już w latach poprzednich, lecz wcześniej podpisane kontrakty w innych teatrach nie pozwalały mu na przyjęcie oferty z Mediolanu. Ostatecznie znalazła się taka możliwość w bieżącym roku i w dniach od 11 do 18 marca 2007 r. w legendarnej La Scali śpiewał wysoką, więc trudną dla basa partię Pierwszego Nazarejczyka w *Salome* Ryszarda Straussa.

Na naszych łamach spodziewany debiut Agnieszki Zwierko zapowiadaliśmy już w numerze 9(74). Ceniona na kilku europejskich scenach nasza mezzosopranistka (poza polską używająca imienia Agnes), w La Scali wystąpi w nowej produkcji opery *Jenufa*, urodzonego w miejscowości Berno na Morawach, kompozytora o nazwisku Leosz Janacek. Agnieszka Zwierko zaśpiewa partię Kostelniczki, drugiej żony syna starej Buryjówki (młynarki), Tomasza Buryji, pijaka i awanturnika, który potem zmarł. Poprzednio w tej partii odnosiła sukcesy na scenach Opery Narodowej w Ostrawie i w Pradze.

W Mediolanie zaplanowano 8 przedstawień *Jenufy*. W obsadzie partii Kostelniczki występują dwie śpiewaczki, ale do chwili oddania do druku niniejszego egzemplarza na swoich stronach internetowych La Scala nie podała jeszcze dnia, w którym zagra polska solistka.

Wilfried Górný

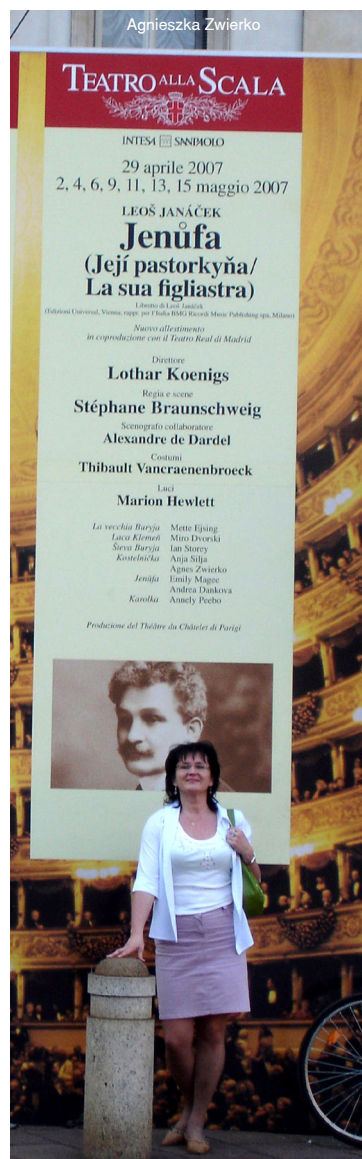
Międzynarodowy Konkurs Gitary Klasycznej „Michele Pittalunga” – 40., jubileuszowa edycja. W tym roku organizatorzy konkursu przewidzieli wiele dodatkowych atrakcji oraz powiększyli listę nagród; wiele z nich nosi nazwę wybitnych sponsorów Konkursu. Najważniejszym wydarzeniem będzie niewątpliwie ukazanie się w wrześniu br. pierwszej płyty, będącej owocem nawiązanej współpracy z Naxos. Zostanie ona nagrana w Kanadzie przez Artyoma Dervoeda, laureata Konkursu w 2006 r. Album będzie poświęcony rosyjskiej muzyce gitarowej i zostanie zaprezentowana podczas koncertu inauguracyjnego tegoroczny Konkurs.

Współpraca z wydawnictwem Naxos przewiduje coroczne nagrywanie w okresie letnim płyty przez laureata konkursu. Koszty z tym związane, a także przejazd do Toronto, powiększą wartość pierwszej nagrody konkursu, która wyniesie w 2007 r. 12000 Euro. Zarówno Konkurs jak i laureat skorzystają z reklamy jaką zapewni amerykański oddział Naxos.

Tegorocznej edycji Konkursu zapewni finansowe wsparcie włoski oddział UNESCO. Spodziewany jest również patronat zarówno prezydenta Włoch jak i ministra kultury. W tym roku zostanie również wydana płyta poświęcona Konkursowi jako część dyskografii prezentującej muzykę i muzyków z regionu Alessandri. Nagranie odbędzie się w miejskim ośrodku kultury. Dokonają go trzej gitarzyści szczególnie związani z regionem, a repertuar płyty będzie poświęcony miejscowemu kompozytorowi.

Ze względu na ogromne zainteresowanie Konkursem i coraz większą ilość uczestników, koncert zamykający to wydarzenie odbędzie się 29 września, co da jurorom dodatkowy dzień na deliberację, a laureatom na przygotowanie koncertu z orkiestrą. 30 września koncert finałowy zostanie powtórzony w Turynie w Konserwatorium im. Verdiego; odbędzie się on w ramach sezonu koncertowego w Turynie, dzięki czemu zwiększy to promocję zarówno Konkursu jak i jego laureatów.

Tegoroczny, 12. Międzynarodowy Zjazd Gitarowy odbędzie się w parmeńskim Konserwatorium im. Vivaldiego w tym samym dniu co finał konkursu. Na zakończenie zebrania w Parmie jego uczestnicy udadzą się do Alessandri, by wziąć udział w koncercie finałowym w Sala Grande Teatro Comunale. <sup>10</sup>





Gustavo Dudamel zastąpi Esa-Pekkę Salonena. Kierownictwo The Los Angeles Philharmonic ogłosiło, że w sezonie 2009/10 obecnego głównego dyrygenta Esa-Pekkę Salonena zastąpi Wenezuelczyk Gustavo Dudamel. Salonen prowadził Filharmoników z Los Angeles przez 17 sezonów, począwszy od 1992 r. Jego zasługą jest zbudowanie i utrzymanie przez długi okres bardzo wysokiego poziomu tej orkiestry. Fiński dyrygent jest też cenionym kompozytorem i jak sam twierdzi, więcej czasu chciałby poświęcić twórczości. Przeniesie się do Londynu, gdzie będzie dyrygował tamtejszą orkiestrą filharmoniczną.

26. letni Wenezuelczyk, Gustavo Dudamel jest zwycięzcą Konkursu Dyrygenckiego im. Gustava Mahlera w roku 2004. W ramach kontraktu podpisanego z prestiżową wytwórnią Deutsche Grammophon nagrał m.in. płytę z symfonią Beethovena.

Zdaniem wybitnych dyrygentów, Daniela Barenboima i Simone'a Rattle'a, Gustavo Dudamel stoi u progu światowej kariery. <sup>10</sup>

Revelacyjny recital Ewy Podleś w Toronto. W ciągu ostatniej dekady, torontońscy melomani mieli wielokrotną możliwość podziwiania kontraltu Ewy Podleś. Zarówno na scenie operowej z zespołem Canadian Opera Company (*Juliusz Cezar* Haendla, *Król Edyp* Strawińskiego i *Tankred* Rossiniego), jak również w koncertach z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej Toronto Symphony Orchestra. Tym razem wystąpiła w Toronto na recitalu z towarzyszeniem fortepianu. Koncert miał miejsce w ogromnym audytorium Roy Thomson Hall, posiadającym 2800 miejsc i odznaczającym się doskonałą akustyką. Towarzyszyła jej przybyła również z Polski pianistka Anna Marchwińska.

Pojawieniu się na scenie wybitnej Polki, ubranej w długą, powiewną suknię, ozdobioną srebrnymi, błyszczącymi cekinami, towarzyszyła długotrwała burza oklasków. Recital rozpoczęła wczesnymi i rzadko słyszczanymi tutaj pięcioma pieśniami Chopina. Zostały napisane do tekstów poetów: Stefana Witwickiego, Ludwika Osieńskiego i Bogdana Zaleskiego. Z idealną delikatnością i znajomością stylistyki gatunku oddała sens pieśni. W tak mistrzowskim wykonaniu słowa wierszy zlały się w nierozzerwalną całość z muzyką. Najbardziej utkwiła mi w pamięci *Piosenka litewska*. Doskonaliśmy modulowaniem głosu kształtowała nastrój, czasami brzmiała niewinnie jak dziewczyna, lub ściemniała odcień niemal do barwy barytonowej, jako zatroskana matka.

Głównym punktem pierwszej części recitalu była kantata Franza Josefa Haydna *Arianna a Nasso* (*Adrianna na Naksos*), napisana w 1789 r. Tragedia Ariadny, oparta na greckiej mitologii, interesowała wielu kompozytorów, między innymi Monteverdiego, Glucka, Benda, Porpore i Ryszarda Straussa.



Gustavo Dudamel prowadzący swoją orkiestrę SBNYQV  
 fot. Deutsche Grammophon

Kantata Haydna trwająca ponad 20 minut posiada dwie dramatyczne sekcje w postaci recytatywów z dwoma ariami. W pierwszej, grecka heroina ubolewa nad brakiem miłości i tęskni za ukochanym. W miarę upływu czasu powoli rozumie, że jest sama na wyspie, zdradzona przez kochanka, wtedy jej końcowa aria zawiera element rozpacz i gniewu. Interpretacja śpiewaczki doskonale oddała wszystkie elementy emocjonalne bohaterki. Jakże gorzko brzmiały słowa wyrzutów: *Barbaro ed infedel* (*Barbarzyńco niewierny*). W tym wykonaniu kantata nabrała charakteru dramatycznej sceny operowej. Nic dziwnego, że widownia zarówno śpiewaczkę, jak i pianistkę nagrodziła gorącą owacją.

Drugą część rozpoczęto trzema pieśniami Rachmaninowa i trzema Czajkowskiego. Pieśni Rachmaninowa z opusu 14 otrzymały niezwykle wymiar emocjonalny, zwłaszcza ostatnia, zatytułowana; *Ona, piękna jak południe*, mająca charakter malej rapsodii. W niej zakochany młodzieniec skarży się na odrzuconą miłość dziewczyny, która nigdy nie uрониła tzy i nie zna miłosnych cierpień. Pieśni Czajkowskiego także nawiązują do tematu nieszczęśliwej i tragicznej miłości. W pierwszej z nich *Gdybym była trawka w polu* zróznicowała interpretacyjnie lament młodej dziewczyny wydanej za mąż za niekochanego starca, do bardziej jeszcze

dramatycznej *Pieśni Zemfiry*, o podobnej tematyce. Recital zakończył braworowo wykonany cykl *Pieśni cygańskich* (*Zigeunerlieder*) Jana Brahmsa, gdzie do wokalnych umiejętności, dołączają doskonale estradowe aktorstwo.

Owacja na stojąco rozentuzjasmowanej publiczności została nagrodzona dwoma bisami, zapowiedzianymi przez artystkę. W arii *Cruda sorte* z *Włoski w Algierze* Rossiniego pokazała doskonałą i niezwykłą technikę koloraturową. Bisy zakończyła pieśnią hiszpańską *El vito*, w której Podleś poruszała się w rytm flamenco.

Słowa uznania należą też pianistce, Ani Marchwińskiej, która z wyczuciem i mistrzowskim opanowaniem klawiatury towarzyszyła bohaterce wieczoru.

Miłą niespodzianką była wiadomość umieszczona w materiałach prasowych. Mianowicie amerykański hodowca kwiatów i wielbiciel talentu polskiej artystki, Howard Bushnell, stworzył nowa odmianę Irysa, nazwaną *Ewa Podleś*. Jest to piękny ciemno fioletowy kwiat o czerwonym zabarwieniu, z licznymi koronkowymi zakończeniami, symbolizującymi koloraturowe rulady artystki. Odmiana irysa została zarejestrowana oficjalnie w The American Iris Society, otrzymała zgodę pani Ewy na użycie nazwy i będzie w sprzedaży już w tym roku.

Kazik Jedrzejczak

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**T**rawiata Verdiego. Z 15 przedstawień *Trawiaty* w tym sezonie w MET widziałam 4: 10 i 23 I, 12 II i 28 III, oraz słyszałam transmisję radiową 27 I. Przeżywałam więc tragedię Violetty w wykonaniu Hei-Kyung Hong (5 spektakli), Mary Dunleavy (3 przedstawienia) i Krassimira Stoyanovej (6 wieczorów); współczułam zakochanemu Alfredo śpiewanemu przez Woo Kyung Kim (debiut – 7 spektakli), José Luis Duval (1 wieczór) i Jonasa Kaufmanna (7 spektakli), oraz zachwycałam się charyzmą i godnością w sumie przecież szlachetnego charakteru Giorgio Germonta prezentowanego przez Charlesa Taylora (8 spektakli) i Dwayne Croft (7 przedstawień). Oprócz tego 24 III zamiast zaplanowanej Stoyanovej wystąpiła w roli Violetty Angela Gheorghiu. Tego spektaklu nie widziałam i mogę jedynie przekazać Państwu relację moich przyjaciół z Galerii. Ponoć była tak samo słaba jak w poprzednim występie w tej roli. Orkiestrę prowadziło 2 dyrygentów: Carlo Rizzi (8 wieczorów) i Marco Armiliato (7 spektakli).

Premiera sezonu *Trawiaty* nie należała do najlepszych spektakli. Winą za to obarczam dyrgenta, Carlo Rizzi, który zrobił chyba wszystko co leżało w jego mocy by źle zagrać partyturę Verdiego. Za ostro wybijał rytm, zabrakło śpiewności i płynności, był zbyt wolny i zupełnie bez polotu, by za chwilę dla odmiany grać tak szybko jakby chciał wynagrodzić nam poprzednie wolniejsze tempa. Partytura Verdiego zabrzmiała więc jak katarynkowy walczyk. Ogólnie było niechlujnie, pospiesznie i chaotycznie płytko, nierzadko brakowało też koordynacji z wokalistami, którym nie dawał czasu na wyśpiewanie długich fraz, a podczas balu u Flory obrał tak zawrotne tempo, że z przerażeniem obserwowałam tancerzy ledwo „wyrabiających się” w piruetach. I tak już było do końca: od szaleńczej galopady po nudną rozwlekłość. Żal mi było przede wszystkim śpiewaków, którym oczywiście ze względu na występ.

Dwie główne role przypadły tym razem koreańskim śpiewakom: Hei Kyung Hong i młodemu, debiutującemu w głównej sali MET, lirycznemu tenorowi urodzonemu w Seulu, Woo Kyung Kimowi, który śpiewał już partię Alfreda ubiegłego lata podczas występów MET w Central Parku. Ciekawa barwa, duża płynność i śpiewność w verdiowskich liniach melodycznych i ładne prowadzenie frazy. Duże barwa zebrał za *De' miei*

*bollenti spiriti* i *O mio rimorso* choć góra na samym końcu tej ostatniej wypadła chwiejnie. Brakowało mu może nieco wolumenu i dramatycznej ekspresji jak np. w senie rzucenia pieniędzy w Violetkę, ale ogólnie był to szalenie nerwowy występ, aż do lekkich zachwiań głosu w galopadzie temp duetu *Parigi, o cara*. Hong bardzo starała się pomóc młodemu koledze, ale i na niej zemściły się tempa dyrygenta. Był to oczywiście solidny profesjonalnie występ, ale bez aż tak wnikliwej interpretacji jak w poprzednim sezonie. Premierowej *Trawiacie* zabrakło emocjonalnej duszy.

Trzecie widziane przeze mnie przedstawienie sezonu wypadło bez porównania lepiej wokalnie, a i Rizzi trochę się opamiętał, co nie znaczy, że grał dobrze. Nadal dominowały ostre, niezrozumiałe zmiany temp i dynamika nie mająca wiele wspólnego z partyturą Verdigo. Hong rozgrzewała nieco głos na początku aktu I, ale potem dała już prawdziwy popis umiejętności. Jej koloratura w *Sempre libera* nie należała może do najlepiej wykonanych, ale była precyzyjna i znakomita dramatycznie. Akt II natomiast należał praktycznie w całości do niej. Cudownie liryczna, i gdyby tak jeszcze dyrygent pozwolił jej na dłuższe prowadzenie linii melodycznych, byłoby doprawdy wręcz bosko. W akcie III Hong wymusiła już jednak na Rizzim swoje tempa i nareszcie można było się prawdziwie delektować znakomicie wykonanym *Addio, del passato* i lirycznym pięknym duetu *Parigi, o cara*. I Hong i Kim byli doskonałymi w scenicznych interakcjach, a Kim to niezwykle utalentowany młody śpiewak o dobrze wyszkolonym, dźwięcznym głosie. Tym razem znacznie mniej nerwowo wcielił się w postać Alfredo, był swobodniejszy w ruchu scenicznym i miał szanse zaprezentować walory głosu. Pewna góra, piękna barwa głosu, dobre interpretacyjne wyczuwanie, ogólnie wiarygodny i intensywny dramatycznie.

Mary Dunleavy, druga *Trawiata* tego sezonu, ma co prawda odpowiednią moc głosu do partii Violetty, ale zabrakło elegancji i płynności włoskiego frazowania. Góra – nieco za ostra, *Sempre libera* było zbyt poszatwowane w przebiegach koloraturowych i zaprezentowane jakby w oddzielnych częściach, a jej „osobne” ataki na najwyższe trony zdecydowanie rwały linię melodyczną i sprawiały wrażenie „obcych” elementów, a nie integralnych jej części. Jej Violetcie brakowało pasji, ro-

mantycznej zadumy, które są jej udziałem w końcu aktu I.

W akcie II *Non sapete* zaśpiewała za ostro krzykliwym głosem i miałam trochę pretensji o niezbyt wielką dbałość o wyrazistość samogłosek. *Dite alla giovine* wypadło ładnie lirycznie w piano i tu jej głos wywarł na mnie najlepsze wrażenie, podobnie jak w następującym zaraz potem duecie z Giorgio Germontem.

W akcie ostatnim *Addio, del passato* oraz *Prendi, quest'e immagine* Dunleavy zaprezentowała z „nieortodoksyjną” dynamiką, która miała „indywidualnić” jej interpretację roli, ale nie wyszło to tak do końca, a efekt był dość problematyczny.

Partnerujący jej meksykański tenor José Luis Duval (debiut w MET w 2005 r.; śpiewał tu już Diuka, Rodolfo i Alfredo) to niezły głos ale w tym spektaklu wypadł nudnawo beznamiętnie w roli płomiennego kochanka. Trochę się pogubił w *De' miei bollenti* i zamikł na kilka fraz. Zrehabilitował się nieco w *O mio rimorso* i nareszcie usłyszeliśmy mocny, pewny głos z dobrą górą. Najlepiej wypadł w dramatycznej scenie balu u Flory i bardzo wiarygodnie wzruszył w lirycznych fragmentach ostatniego aktu. Tylko żeby tak ogólnie nieco więcej romantycznej pasji!

Charles Taylor (Giorgio Germont) to głos, który jest kwestią gustu. Dość silny i interesujący w barwie, ale nieco zbyt drżąco-wibrujący i ciemno-gardłowy. Miałam też pretensje o samogłoski, z najczęstszą wymianą „o” na „a”.

Krassimira Stoyanowa, ostatnia w tej serii spektakli w MET Violetta, na szczęście nie starała się być oryginalna. Bardzo precyzyjna w koloraturze, nadawała poszczególnym fragmentom roli subtelne i delikatne zabarwienie kolorów emocji. Wolę jednak nieco bardziej wyraziste eksponowanie dramatycznej interpretacji, silniej akcentujące przekazywane głosem różnicowanie emocji w rozwoju charakteru głównej bohaterki w ciągu całej opery.

G. Verdi – *Trawiata*  
Dwayne Croft (Giorgio Germont)  
fot. Marty Sohl/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.



Classic  
RMF

Muzyka21  
the best Polish classical music magazine

eBlok

Akt II w jej wykonaniu wypadł doprawdy znakomicie, ale dopiero w ostatnim wzruszyła i zademonstrowała świetne operowanie głosem z doskonałą aktorsko sceną czytania listu. Stoyanowa przekazywała nam mówione, a nie pisane słowo, z właściwą mowie emfazą i doskonałymi pauzami na oddechy. A zaraz potem świetne dramatycznie i wokalnie *Addio, del passato*. I od tego momentu aż do końca opery trzymała nas w napięciu. To jedna z najlepszych współcześnie odtwórczyni tej roli.

Jej Alfredo, Jonas Kaufmann, to tenor o raczej ciemnej barwie głosu, który dobywa z głębi gardła, nie zawsze więc brzmiał „po włosku”. Co oczywiście, ja preferuję „jaśniejsze” brzmienie i bardziej „przednie” umieszczenie głosu w Verdym. Ogólnie wypadł jednak bardzo dobrze. Obie arie aktu II zebrały wiele braw, a w akcie ostatnim zachwylił nas wspaniałym *messa di voce* na początku duetu *Parigi, o cara*. Tu był doprawdy delikatnie liryczny, lekko kotysząc w ramionach umierającą Violetkę ukajał ją niby dziecko kołysanką-wizją marzeń o ich wspólnej przyszłości.

Ogromne brawa od widowni zebrał Dwayne Croft za rewelacyjnie zaśpiewaną partię Giorgio Germonta. Przegromna paleta barw, co w połączeniu z momentami niezwykłej dramatycznej intensywności doprawdy zawojowało serca widowni. Po *Di Provenza* spektakl przerwała długa burzliwa owacja.

Croft był w szczytowej formie wokalne i był to jeden z jego najlepszych występów w tej roli.

Marco Armiliato, dyrygent *Trawiaty* w ostatnich 7 spektaklach nareszcie oddał nieco sprawiedliwości Verdiemu. Dobre, ładnie pulsujące tempo bez nadmiernej nachalności wybijanego rytmu. Orkiestra zabrzmiała więc dobrze, ale nie wyjątkowo spektakularnie czy ekscytująco. Było bardziej solidnie niż porywająco, ale nie narzekałam.

Ogólne moje wrażenia po tej serii *Trawiaty* w MET? Nadal uważam, że jedną z najlepszych, jeśli nie najlepszą współcześnie *Trawiatą* jest Hei Kyun Hong, a i Stoyanowa niezbyt daleka jest od doskonałości interpretacyjnej. Doceniając i szanując wszelkie próby „indywidualizacji” tej roli przez wiele współcześnie okrzyczanych sopranów, wolę muzykalność, szacunek i wierność partyturze w służbie kompozytora.

**E**ugeniusz *Oniegin* Czajkowskiego. Dobrze znana w MET opera Czajkowskiego (produkcja z 1997 r.) miała w tym sezonie kilka bardzo interesujących debiutów: Valery Gergiev, który po raz pierwszy dyrygował w MET tą operą, Dmitri Hvorostowski w tytułowej roli, Renée Fleming jako Tatiana i Ramon Vargas jako Lenki. Z 7. zaplanowanych w tym sezonie spektakli widziałam 3: 13, 20 i 28 II oraz sły-

szalam transmisję radiową 24 II.

Ogromnie miłą niespodzianką sprawił mi Valery Gergiev, który znakomicie poprowadził orkiestrę MET w 6. z 7. spektakli sezonu. Wieczór premiery nie popłynął jednak zbyt gładko i pierwszej połowie aktu I brakowało spójności, płynności i niestety koordynacji ze śpiewakami. Odbito się to bardzo niekorzystnie na przepięknym początku opery i podwójnym duecie. Trochę kłopotów miał też chór, bo nie nadał za tempami Maestro, ale tutaj to Gergiev miał rację. „Dograli się” jednak szybko i w pozostałych widzianych i słyszanych przeze mnie spektaklach było już bardzo dobrze. Znakomite tempo i dynamika, bardzo „po rosyjsku”, romantycznie i lirycznie, melodyjnie, ale bez melodramatycznej rozlewności.

Największe brawa od widowni zebrał dwaj panowie: Hvorostowski i Vargas. Oniegin Hvorostowskiego należał do tych najlepszych jakich słyszałam. Wystarczająco zblazowany, a jednocześnie artystokratycznie elegancki, melancholijnie znudzony, ale i pełen romantycznej pasji w scenie końcowej konfrontacji z Tatianą, znakomity w ruchu scenicznym, a rewelacyjnie dopasowany do roli głos wspaniale współbrzmiał w duecie z Lenkim i w interakcjach z Tatianą.

Czego można się było spodziewać, *kuda, kuda* w wykonaniu Vargasa przerwał spektakl. Burzliwa owacja, na którą Vargas uczciwie „zapraco-



wal” – cudowny liryzm, zupełnie przyzwoity rosyjski, rosyjska romantyczna śpiewność. Jego wykonanie pożegnalnej arii młodego poety należało do tych prawdziwie najlepszych.

Renée Fleming też sprawiła mi przyjemną niespodziankę. Zminimalizowała wszelkie manieryzmy i stąd wniosek, że jak chce to może śpiewać bez jęków, postękiwań i afektacji. Niestety nienajbardziej spodobała mi się scena pisania listu, czyli ten najważniejszy i najbardziej spektakularny fragment roli Tatiany. Tu Fleming była zbyt monotonnie monochromatyczna. Zabrakło dramatycznej ekspresji i spontaniczności emocjonalnej rozkochanej nastolatki. W samym jednak finale, jej ostatnie spotkanie z Onieginem było doprawdy niezwykłym popisem wokально-aktorskim obojga. Ogromne brawa przed kurtyną – i słusznie. 28 II Fleming była ledwo słyszalna w scenie pisania listu. Po przerwie przedstawiciel biura prasowego MET podał do wiadomości, że Fleming cierpi z powodu przeziębienia i prosi widzów o wyrozumiałość. Dośpiewała więc operę do końca, choć co oczywiste, już w znacznie mniej spektakularny sposób.

Całkiem dobre wrażenie zrobił też Sergei Aleksashkin w partii Księcia Gremina. Silny, dźwięczny choć nie najmłodszy brzmiący bas zebrał zasłużone brawa za popisową arię ostatniego aktu.

Wiele uznania należało się zresztą całej obsadzie mniejszych choć nie mniej spektakularnie wykonanych partii. Larisa Shevchenko (Filipiejewna) była jedną z najlepszych wykonawczyń tej roli jakie wogóle słyszałam; znakomicie wypadł też debiut Svetlany Volkovej w roli matki Tatiany. Kolejnym pupilem wieczoru był Jean-Paul Fouchecourt w partii Monsieur Triquet, który bajecznie wręcz zaśpiewał kuplety *A cet te fête convies* podczas urodzinowego przyjęcia dla Tatiany. Niespotykane wolne tempo, dopieszczenie wykończenia każdej frazy – ba – każdej nuty, niezwykła finezja i przeogromna paleta barw, cudownie liryczno-delikatny w ujęciu tekstu, rewelacyjnie wytrzymane piannissima, co w połączeniu z fantastycznym ruchem scenicznym dało prawdziwy popis. Rzadko doprawdy dane jest nam usłyszeć tę właśnie rolę w tak wybornym wykonaniu.

Byłby to niemal idealny wokalnie Oniegin gdyby nie Olga, Elena Zarembo, której głos zupełnie nie był dopasowany do roli. Zbyt mało płynno-śpiewny mezzosopran, nazbyt rozdergany, za ostry w górze i za staro brzmiący jak na młodą rozflirtowaną panienkę.

Reasumując: tegoroczne spektakle *Oniegina* w MET należały do tych prawdziwie znakomitych wykonania tej opery. Miejmy nadzieję, że już niedługo spektakl ten pojawi się na półkach sklepowych w formie DVD i będą mieli Państwo szansę sami się o tym przekonać.

P. Czajkowski – *Eugeniusz Oniegin*  
Dmitri Hvorostovsky i Ramon Vargas  
fot. Ken Howard/MET



**C**zarodziejski flet Mozarta. Niezwykle popularną produkcję Julie Taymor wystawiono w tym sezonie w MET aż 21 razy, w tym 5 spektakli nieco ponad 90 minut, w specjalnie skróconej wersji z angielskim tekstem dla najmłodszych. Premiera odbyła się 7 października, ostatnie przedstawienie – 8 marca, a w sezonie świątecznym – koniec grudnia i początek stycznia, James Levine poprowadził również orkiestrę w *matinée* dla dzieci.

Dzięki zdecydowanie silniejszej obsadzie wokalne i świetnym dyrygentom (Levine: 14 przedstawień; Bergeson: 5; Bachmann: 2 dla dzieci) nareszcie zaistniała lepsza równowaga pomiędzy spektakularnymi efektami produkcji, muzyką Mozarta i wokalnymi wykonaniem.

Pierwszy z widzianych przeze mnie spektakli poprowadził Bergeson (9 X). Dość sprężyście zagrana uwertura z dobrym wykończeniem fraz, a obrane przez niego wolniejsze tempo pozwoliło na nieco więcej „oddechu” pomiędzy nutami. Na samym początku było trochę braków w synchronizacji pomiędzy tempem orkiestry a wokalistami, ale dość szybko „się dograli”.

Tegoroczne spektakle mogły też poszczycić się dość silną i wyrównaną wokalnie obsadą. Znakomity aktorско Nathan Gunn (Papageno) zebrał burzę oklasków i w dużej mierze był to jego show. Jonas Kaufmann (Tamino) przedstawił nam Tamino z charakterem, Isabel Bayrakdarian okazała się zupełnie dobrą Paminą; Stephen Milling z powodzeniem zaśpiewał partię dostojnego i szlachetnego Sarastro; Erika Milklosa „obsłużyła” wszystkie spektakle jako Królowa Nocy i w tym sezonie była świetna – precyzyjna, a rolę przedstawiła z prawdziwym pazurem dramatycznym. Zabawny był Monostratos (Vo-

ker Voger i Greg Fedderly), a znakomity portret wokalny Pierwszej Damy usłyszeliśmy w wykonaniu Eriki Sunnegardh, która debiutowała w MET jako Leonora w *Fidelio* podczas transmisji radiowej w ubiegłym sezonie, zastępując niedysponowaną Karitę Matillę.

Oprócz tego usłyszałam w tegorocznej serii spektakli następujących śpiewaków: Lisa Milne, Ying Huang (spektakle dla dzieci) – bardzo dobre Pami-ny, Matthew Polenzani, Michael Schade w partii Tamino; Rodion Pogonosov (Papageno), René Pape – doskonały Sarastro oraz nieco mniej spektakularni Morris Robinson i Vitalij Kowaljow. Świetne wrażenie wywarli dwaj Zbrojni Mężowie (Richard Cox/ Michael Myers i John Cheek/Gregory Reinhart) i nawet trzech chłopcy brzmieli w całkiem niezłej harmonii.

Jeszcze lepiej było pod batutą Jamesa Levine’a bo tym razem osiągnięto to o co oczywiście chodziło od samego początku: prawdziwą równowagę pomiędzy teatralną produkcją Taymor, a wokalną i muzyczną stroną spektaklu.

Spektakle dla najmłodszych wzbudziły moje najwyższe uznanie za znakomitą angielską wersję tekstu i niezwykle inteligentny skrót partytury. Autorem angielskiej wersji tekstu jest amerykański poeta J. D. McClatchy. W zasadzie pozostawiono jedynie wątek „bajkowy” pomijając (i słusznie) co bardziej filozoficzne fragmenty. Skrócono nieco uwerturę i wiele arii do jednej „zwrotki”, a część – pominięto jak np. *Bei Mannern*. I to właśnie tę skróconą wersję transmitowano na żywo z MET do około 100 kin na całym świecie. Ogromny sukces, doskonałe recenzje od najmłodszych. Będą zapewne bisy transmisyjne. Brawo dla dyrektorki MET! 🎭



# Złączeni głosem – *Welcome to the voice*



Steve Nieve i Muriel Teodori  
fot. Carole Bellaïche/DG

Angelika Przeździek

**W**elcome to the voice jest złożonym utworem, do którego wykonania zaproszone zostały postacie z różnych muzycznych światów. Zestawiono koło siebie osoby z szorstkim, niewykształconym głosem, na co dzień wykonujące muzykę jazzową lub rockową, jak np. Robert Wyatt, Elvis Costello czy Sting, z kobietami o klasycznie wykształconych głosach, jak: Barbara Bonney, Amanda Roocroft, Nathalie Manfrino, Sara Fulgoni. Muzyka została skomponowana dla Brodsky Quartet, zaś Marc Ribot, Ned Rothenberg i Steve Nieve dołączyli improwizację, utrzymaną w jazzowym klimacie. Autorami tego unikalnego projektu są Steve Nieve delfogetni pianista Elvisa Costello i dyrektor muzyczny oraz jego przyjaciółka Muriel Teodori, reżyser filmowy i teatralny oraz psychoanalityk. Pracę nad *Welcome to the voice* rozpoczęli przed dziesięciu laty. Ona napisała libretto, on skomponował muzykę i razem ułożyli projekt będący hołdem dla ludzkiego głosu.

Pomijając muzykę samą w sobie, piękno tego projektu leży w głębokich, idealistycznych, nawet romantycznych tematach, które stanowią o wartości tego dzieła. Główne motto brzmi „zupełnie niespodziewane spotkanie”. Pozornie różne gatunki muzyczne, artyści, języki są ze sobą połączone w imię miłości i sztuki.

*Ludzki głos jest prawdziwym ocaleniem* kiedy te słowa śpiewa Sting w tytułowym utworze *Welcome to the voice* wierzymy w siłę tego życzenia. Piosenkarz, wraz z operowymi diwami Barbarą Bonney, Sarą Fulgoni i Nathalie Manfrino oraz gwiazdą pop Elvisem Costello, wystawiają siłę oddziaływania ludzkiego głosu. W tej niezwykle współczesnej operze miesza się czarne z białym, klasyczne zasady kompozycji mieniają się kolorami nowych możliwości, a „szczęśliwe przypadki” wynikają z muzyki improwizowanej.

Twórcami dzieła opowiadającego o „nieprawdopodobnym spotkaniu” są kompozytor Steve Nieve i librecistka Muriel Teodori. Autor muzyki, klasycznie wykształcony londyński pianista i kompozytor, jest od trzydziestu lat związany z zespołem Elvisa Costello. Jest indywidualistą, który współpracował z różnymi artystami, od Davida Bowie po Anne Sofie von Otter. Teodori, z którą Nieve dzieli od ponad dekady życie, jest psychoanalityczką, pisarką, autorką filmów i dramatisarcką. Ich wspólne doświadczenia i



Steve Nieve i Muriel Teodori  
fot. Carole Bellaïche/DG

„nieprawdopodobne spotkanie” doprowadziło do stworzenia opery, która zestawia obok siebie nie tylko różne kulturowe i społeczne kręgi (hutnika i śpiewaczkę operową), ale także różnorodność, światowej sławy, głosy.

„Wszystko co dotyczy *Welcome to the voice* jest absolutnie nieprzewidywalne” – podkreśla kompozytor. „Przede wszystkim współpraca między mną a Muriel, która jest Francuzką, psychoanalityczką i intelektualistką – czyli tym, kim ja nie jestem. Cała opera jest bardziej nierzeczywistym snem niż prawdziwą opowieścią”. Utwór przez prawie 70 minut przypomina senne fantazje przedstawiane przez znakomitych śpiewaków. „Kolejny kawałek ziemi na granicy sztuki wysokiej i popularnej zaczął być uprawiany” – napisała na łamach *The New York Timesa* Ann Powers po obejrzeniu opery w nowojorskim Town Hall Theater. „To dzieło odkrywa nowy styl przełamujący powszechnie podziały między różnymi gatunkami sztuki” – podkreślał recenzent. Natomiast Bill Crandall z *Rolling Stone Online* zauważa, że „Różnice między głosami operowymi i popowymi zacierają się, nie nudząc historią o chłopcach zdobywających dziewczyny. To nie jest nowy pomysł, jednak u Nieve’a nabiera on niezwyklej świeżości”.

„Historia opowiedziana w *Welcome to the voice* jest bardzo prosta i nieskomplikowana” – mówi librecistka. To



opowieść o hutniku Dionizosie, synu greckiego imigranta, który jest zafascynowany muzyką operową. Pałając miłością do muzyki zakochuje się bez pamięci w diwie operowej. Cała akcja dzieje się w operze. Dionizos (Sting) odwiedzany jest po kolei przez duchy Carmen (Sara Fulgoni), Normy (Amanda Roocroft) i Butterfly (Nathalie Manfrino). Jego przyjaciel (którego gra Robert Wyatt z legendarnego zespołu Soft Machine) próbuje odwieść go od miłości przekonując o przykrych skutkach jego obsesji. Kiedy w końcu bohater spotyka obiekt swej adoracji (Barbara Bonney) natychmiast pragnie objąć ją i pocałować, jednak tylko śmiertelnie zastrasza swoją ukochaną. Zjawia się szef policji (Elvis Costello) by go aresztować. „Zwykle w takim momencie przygotowani jesteśmy na śmierć głównego bohatera” – mówi Teodori – „Jednak w tej jednej zakończenie jest inne, nikt nie umiera. Dionizos stara się za wszelką cenę

giego. Dla mnie ważne jest samo doświadczenie, możliwość posłuchania Stinga i przyjrzenie się, jak używa swojego głosu, zobaczyć i poczuć tę wolność i swobodę z jaką traktuje muzykę. Czuję tę muzykę, zauważam jej niezwykłość i rytmikę. Sting odbiera ją jak rodzaj mapy, potem mówi »OK« i podąża swoją drogą. To jest dla mnie prawdziwa interpretacja. Ja podchodzę do tej muzyki zupełnie inaczej, ja ją tylko wykonuję. To jest ogromna różnica”.

Kompozytor określa swoją kompozycję jako „prostą, ograniczoną do takiej, którą mogę zagrać jednym palcem”. Bonney natomiast opisuje ją jako niepodobną do żadnego szczególnego gatunku. „Moim zdaniem Steve wymyślił nowy rodzaj muzyki. Mam na myśli coś w rodzaju »singspiel« – śpiewogry. To jest rodzaj gry głosem i muzyką, taki, którego nigdy wcześniej nie doświadczyłam”. Kompozytor natomiast określa je mianem „pop songu” czy „pop arii”.

Steve Nieve i Muriel Teodori  
fot. Carole Bellaïche/DG

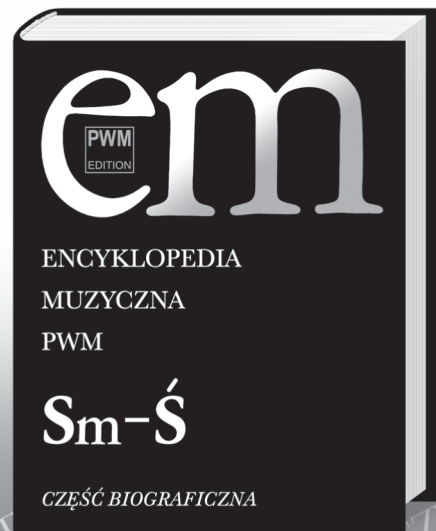


przekonać diwę, że jego miłość potrafi zwyciężyć wszelkie trudności. Ostatnim słowem w operze jest »Tak«. Zdaniem wszystkich śpiewaków, muzyków i realizatorów to jedno słowo mówi wszystko”.

Sting, który gra główną postać w operze przyznaje, że niewiele wie o tym gatunku i śpiewie operowym. Jak sam mówi, odbiera to dzieło jako „próbę złączenia świata muzyki popularnej, piosenki mieszczańskiej ze sztuką wysoką. Czy to się uda czy nie, pozostaje odrębną kwestią. Jest to śmiały utwór, ale ogromnie cenię jego twórców i zgadzam się z ideą dzieła”. Barbara Bonney podkreśla: „Jest nas tak wielu, możemy się uczyć jeden od dru-

„To dzieło jest odzwierciedleniem czasów, w których żyjemy, w których coraz więcej hybryd i fuzji. Dla mnie idea łączenia w muzyce jest absolutnie naturalna” – podkreśla twórca. „To jest dla nas niezwykła przygoda, współpraca z tak znakomitymi muzykami: wspaniałym Brodsky Quartet, z mistrzami jazzu jak Marc Ribot czy Ned Rothenberg i wydawcami z Deutsche Grammophon. Pracując nad projektem nie uniknęliśmy niespodzianek. Największą jednak z nich okazało się to, że nadal – po bardzo intensywnym okresie wspólnej pracy – jestem razem z Muriel!”.

# Encyklopedia Muzyczna PWM Nowy tom



## Tom 10 Sm-Ś

Nr PWM 20669  
cena: 155,00 zł  
format: 20,5/26 cm  
stron: 334  
oprawa twarda



Polskie Wydawnictwo  
Muzyczne SA  
www.pwm.com.pl



# Ikona muzyki dawnej

Rozmowa z Jordi Savallem



Jordi Savall  
fot. Vico Chiamla

**Jordi Savall** Polskę odwiedził po raz pierwszy w latach siedemdziesiątych i wraca tu z koncertami prawie każdego sezonu. 23 stycznia 2007 wypełnił po brzegi Salę Koncertową Filharmonii Narodowej w Warszawie, występując z malutkim, czteroosobowym zespołem i raczej jednorodnym programem, oscylującym wokół szesnasto- i siedemnastowiecznych wariacji na tematy romaneski i folii, złożonym z utworów Diego Ortiza, Alonso Mudarry, Tobiasza Hume'a, Gaspara Sanza, Francisco Correa de Arauxo, Antonio Valente, Luys de Narvaeza, Francisco Correa de Arrauxo i Antonio Martin y Colla. Jordi Savall – dla wielu ikona w świecie muzyki dawnej, człowiek któremu zapomniana na dwa stulecia viola da gamba zawdzięcza swój powrót do praktyki wykonawczej; muzyk, który z sukcesem propaguje od lat wśród szerokiej publiczności nie tylko ten szczególnie, introwertyczny instrument, lecz również całe bogate instrumentarium historycznych ensemble oraz zapomniany repertuar; twórca i inspirator wielu aktywnie działających formacji muzycznych; nauczyciel kolejnego pokolenia wybitnych gambistów. W 2002 r. Jordi Savall wraz z Monserrat Figueras udzielili wywiadu dla czytelników Muzyka21. Również tym razem mistrz zgodził się na spotkanie po koncercie, w jednej z warszawskich restauracji.

W ciągu swojej aktywnej kariery zawodowej udzielił pan wielu wywiadów. Czy zdarzyło się, że nie zadano pytania, którego pan oczekiwał i chciał pan na nie odpowiedzieć? Jakie byłoby pytanie, które Jordi Savall zadałby sobie sam w „autowywiadzie”?

Było ich wiele i ciągle się pojawiają nowe. Często myślę nad tym czy muzyka, którą wykonuję trafia do słuchacza, czy jest komukolwiek potrzebna. Wierzę, że muzyką można działać wiele dobrego na świecie, wierzę w nią jako przekaz dobra. Jest to dosyć utopijne podejście, tak jak utopijną jest wiara w sens czynienia dobra przez jednostkę. Jeśli pojedynczy człowiek to potrafi, i będzie to robił z przekonaniem, to istnieje szansa na to, że inni pójdą za jego przykładem i świat dzięki temu stanie się odrobinę lepszy. Słuchając koncertu możemy oderwać się od okropieństw otaczającej nas rzeczywistości, wojen, chorób, niesprawiedliwości. Nie chodzi o to, aby o nich zapomnieć, tylko uwierzyć w nasz wpływ na przeciwstawienie się im, albo w znalezienie siły na przetrwanie trudności.

Nigdy nie wie się czy na sali koncertowej nie znajdzie się choć jedna osoba, której wykonywana muzyka przyniesie trochę nadziei czy ulgi. Pamiętam, jak po jednym z koncertów podszedł do mnie starszy mężczyzna dziękując mi za to, że na moim koncercie mógł przez dwie godziny doznawać ulgi od choroby w jego rodzinie. Był to szczerzy i ważny dla mnie kontakt, a także cen-

ny znak potwierdzający sens mojej działalności...

*Hm ... może to jednak w takim razie nie do końca taka znów utopia... Muzyka jest w końcu odzwierciedleniem „ładu”, jest, można rzec, „wzorem porządku Wszechświata”. Przychodzi mi do głowy w tym momencie pytanie o Bacha, o pana nagranie „Die Kunst der Fuge”... Jak doszło do pomysłu zagrania tego najbardziej uniwersalnego z dzieł Bacha przez konsort wiol?*

Z *Kunst der Fuge* obcuje od młodości i zawsze cieszyło mnie to, że skala poszczególnych głosów dobrze pasowała do ambitusu gamby. Już w latach studenckich przynosiłem nuty wszystkich kontrapunktów na próby rozmaitych zespołów, z którymi już wówczas muzykowaliśmy. Chciałem podzielić się z moimi kolegami zachwytem, który *Kunst der Fuge* zawsze we mnie wywoływało. Ku mojemu rozczarowaniu jednak koledzy uważali tę muzykę za nudną, nie dającą pola popisowi i wirtuozerii. Trudno było mi przekonać ich do wspólnego grania. Musiałem czekać wiele lat na spotkanie z ludźmi, którzy zobaczyli i zrozumieli czym jest ten utwór i podzieliłi ze mną podejście do niego.

*I co dalej?*

Próbowaliśmy dwa lata razem zanim daliśmy pierwszy koncert. A po dwudziestym koncercie nagraliśmy je – aby już nigdy potem go nie dotknąć.

*Jak to?*

Może z niektórymi utworami jest jak z

ludźmi, jak ze związkiem między kobietą i mężczyzną, albo jak z porami roku. Coś się zaczyna, pączkuje, kwitnie, owocuje – po to, aby się skończyć... A może po prostu nie sposób utrzymać zespołu muzyków zarówno w formie technicznej jak i w stanie duszy i świadomości, której ten utwór wymaga za każdym razem. *Kunst der Fuge* nie da się wykonać „między innymi koncertami”, z nastawieniem takim jakie się ma do każdego innego koncertu. To jest głębokie przeżycie, na które nie zawsze jest się gotowym. Wielu organizatorów, którym odmawiałem wykonania, obrażało się na mnie. Nie rozumieli, nie widzieli problemu...

*Ach, to jak było zatem z „Tous les matins du monde”? Czego o emocjach i stanie duszy może nauczyć się wykonawca od fabularyzowanej opowieści, w której muzyka odgrywa kluczową rolę – i trzeba to pokazać ...?*

(Długi i bardzo ciepły uśmiech) Powtarzam często reżyserowi filmu Alainowi Corneau, że nauczył mnie grać na wioli... Ilustracja muzyczna *Wszystkich poranków świata* była dla mnie wielkim przeżyciem, okazją doświadczenia emocji, umiejscawiających dany utwór natychmiast „tam, gdzie powinien on być”. Ponieważ film, tak jak teatr pozwala wziąć udział w jakiejś sytuacji (w pewien bezpieczny sposób, jako że cała rzecz rozgrywa się „na niby”), pozwala też na ryzyko zaangażowania się w tę sytuację, oddania się jej emocjom, które tu są na miejscu, u siebie – podczas gdy wyko-



nanie na koncercie nie zawsze stwarza tego typu warunki .... Pamiętam swoje zadanie zagrania jak młody Marin Marais, który przychodzi do Monsieur de Sainte-Colombe'a prosząc o lekcję – a potem jak sam de Sainte-Colombe, który pokazuje adeptowi co można tym utworem wyrazić – albo sytuację, w której Marin Marais gra dla umierającej Madeleine ... Konieczność wczucia się w świa-

cie *Ninna Nanna*, zawierającej kolysanki napisane między 1550 r. a 2002 r. znalazły się utwory Musorgskiego, Regera, de Falli, Milhauda, Lorki i Arvo Pärta. Wiolonczelowy repertuar Romantyzmu pozostawiłem jednak za sobą – należy on do muzyki często obecnie wykonywanej, a mnie interesują rzeczy mniej znane i popularne.

*Jakie zadania pana zdaniem sta-*

nosić, i przynosi gorsze efekty niż praca wykonana „w swoim czasie”. Nie są to łatwe czasy dla młodych, przynajmniej. Myślę jednak, że obecnie obserwujemy dobry moment dla ludzi, którzy wiedzą co chcą robić i mają własną wizję swojej pracy.

*Na zakończenie spotkania poprosiłam Jordi Savall o skreślenie paru słów*



Jordi Savall  
fot. Catany

domość osoby i akcji związanej z daną muzyką była dla mnie bardzo intensywną i niepowtarzalną lekcją.

*Czy sięga pan jeszcze czasem po repertuar współczesny?*

Sięgam po klasyków wiedeńskich (ostatnio wykonywaliśmy *Eroikę* Beethovena, za tydzień mamy w projekcie koncert wiolonczelowy Haydna) ... Na pły-

*wia przed młodym wykonawcą obecnie scena muzyki dawnej? Co stara się pan wpoić swoim studentom?*

Radzę im żeby nie zapominali o tym, że w zawodzie muzyka bardzo ważny jest czas, którego utwór potrzebuje aby dojrzeć. Jesteśmy często popędzani, zmuszani do pospiesznej i powierzchownej pracy, która musi przy-

dla czytelników *Muzyka21*. Na egzemplarzu numeru 4 (21) z roku 2002, obok tekstu ze swoim wywiadem napisał: „Z serdecznymi pozdrowieniami dla czytelników pisma *Muzyka21* i najlepszymi życzeniami na pełen muzyki Nowy Rok 2007 – Jordi Savall”.

rozmawiała: Maria Erdman



# Solista, kameralista, dyrygent

z wybitnym polskim skrzypkiem Andrzejem Gębskim  
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

*Właśnie ukończył pan nagranie najnowszego utworu Romualda Twardowskiego – „Koncertu na skrzypce i smyczki”, który powstał specjalnie dla pana. Jaki jest ten utwór?*

Rzeczywiście pod koniec stycznia tego roku dokonałem pierwszej rejestracji fonograficznej koncertu skrzypcowego Twardowskiego. Od pięciu lat na różne sposoby próbowałem nakłonić Romualda Twardowskiego do skomponowania koncertu skrzypcowego (są w końcu jego dwa koncerty fortepianowe, koncert wiolonczelowy, a nie było skrzypcowego). I udało się. W sierpniu 2006 r. w ciągu zaledwie 12 dni (!) powstał szkic koncertu skrzypcowego. Aparat wykonawczy: skrzypce i orkiestra smyczkowa nie jest tu przypadkową. Po pierwsze pozwała na swobodne wykonanie dzieła również bez dyrygenta, ma pewne walory ekonomiczne (mniejsze koszty wykonawcze) i co ciekawe, oprócz *Concerto notturno* Góreckiego nie ma w polskiej literaturze skrzypcowej od czasów Janiewicza pozycji znanego kompozytora na taki aparat wykonawczy. O koncercie mógłbym mówić długo, byłem obecny przy jego narodzinach, zdarzało się, że podczas żmudnego dopieszczania szczegółów spotykałem się z Romualdem Twardowskim kilka razy w tygodniu, a rozmawiałem telefonicznie nawet parę razy dziennie. Tak powstał prawie 20. minutowy koncert skrzypcowy o wyraźnie zaznaczonych trzech ogniach. Dodam, że wszyscy, którym puszczałem nagrania z prób orzekli, że koncert jest świetny.

*Z jaką orkiestrą nagrywał pan ten utwór? Jak przebiegały prace nad jego nagraniem?*

Z najlepszą. To znaczy jedyną, która zrealizowałaby wszystkie uwagi nie tylko w sposób perfekcyjny, ale przede wszystkim z prawdziwą pasją i młodzieńczym zapałem. Mówię oczywiście o Warszawskiej Orkiestrze Smyczkowej im. Zenona Brzewskiego, którą prowadzę od 5 lat, a którą tworzy wyselekcjonowana młodzież z elitarnej Szkoły im. Z. Brzewskiego w Warszawie. Nad nagraniem czuwał jak zwykle Piotr Grin-

holc, do którego mam zaufanie i wiem, że nagra wszystko jak należy.

*Czym różni się w pracy orkiestra złożona z wybitnie uzdolnionych uczniów od zawodowej orkiestry?*

Różnice są znaczne. W orkiestrze młodzieżowej nie występuje zjawisko rutyny, jest olbrzymi zapał, świetna forma instrumentalna ale też małe doświadczenie i to co u młodych ludzi jest



Andrzej Gębski

rzeczą naturalną – trudność w utrzymaniu dyscypliny. Ale i tak praca z młodzieżą jest inspirująca i wymaga ode mnie sporego wysiłku, tym bardziej, że połowa skrzypków to moi uczniowie, a ja prowadzę orkiestrę od pulpitu, czyli gram razem z nimi.

*To nie jest pierwsze pana nagranie z tą orkiestrą?*

Jednym z celów jakie sobie postawiłem rozpoczynając pracę z tym zespołem to dokumentowanie efektów, czyli nagrania. Oprócz tych archiwalnych z licznych koncertów, orkiestra może poszczycić się pierwszym i jedynym nagraniem kompletu dzieł na orkiestrę smyczkową Romualda Twardowskiego, w tym *Serenady* napisanej specjalnie dla tej orkiestry. W ocenie kompozytora płyta ta jest nagraniem wzorcowym.

*Jak pan godzi bycie solistą oraz bycie dyrygentem?*

Kiedy Krystian Zimerman powołał Orkiestrę Festiwalową do nagrania koncertów Chopina podniósł się krzyk: jak to? bez dyrygenta? Potem okrzyknięto ten, w końcu stary jak świat, pomysł za genialny. Otóż nasz jeden z najwybitniejszych polskich pianistów wiedział, że do realizacji własnej wizji dzieł Chopina pośrednik nie będzie mu potrzebny. Oczywiście gra bez dyrygenta możli-

wa jest jedynie w przypadku dzieł o niewielkim aparacie wykonawczym. O połączeniu funkcji solisty i dyrygenta na gruncie muzyki np. Szymanowskiego nie ma mowy. Nie ukrywam, że zanim podjąłem ostateczną decyzję o nagrywaniu koncertu bez dyrygenta dokonałem kilku prób koncertowych z mniejszymi utworami. Skoro udało się z miniaturami to dlaczego nie spróbować koncertu? Na miejscu koncertmistrza usiadła jedna z moich wszechstronnych, utalentowanych uczennic i całość wyszła zgodnie z zamierzeniami.

*Jakie miejsce w pana dorobku artystycznym zajmuje twórczość Romualda Twardowskiego? Nagrał pan już kilka lat temu płytę z jego utworami kameralnymi, później z jego utworami na skrzypce z fortepianem (w duecie z pianistką Joanną Ławrynowicz), utwory na orkiestrę smyczkową i znów utwory kameralne w zeszłym roku ...*

Moim założeniem jest nagranie wszystkich kompozycji z udziałem skrzypiec jakie skomponował Romuald Twardowski, w końcu jeden z najwybitniejszych kompozytorów polskich. Projekt zawiera 6 CD. 5 jest już zrealizowanych. Pozostało tylko nagranie płyty z drobiazgami o charakterze pedagogicznym, którą mam nadzieję w tym roku zrealizować. Tu muszę podkreślić nieocenione zasługi mecenasa polskiej kultury muzycznej – Pana Jana A. Jarnickiego, bez którego realizacja tego przedsięwzięcia i wielu innych by nie nastąpiła, a któremu jeszcze raz DZIĘKUJĘ! Wracając do Twardowskiego na marginesie dodam, że ostatnio ukazała się nakładem wydawnictwa Warszawskiej Akademii Muzycznej książka mojego autorstwa opisująca zagadnienia utworów skrzypcowych Twardowskie-

go od teoretycznej strony. Polecam ją wszystkim, którzy chcieliby dowiedzieć się trochę więcej o utworach skrzypcowych Twardowskiego.

*Jest pan solistą, kameralistą, dyrygentem. W jakiej roli czuje się pan najlepiej? Jaka muzyka jest panu najbliższa?*

Solistą bywam coraz częściej, dyrygentem rzadko, a kameralistą jestem przez cały czas. Muzyka kameralna już od lat szkolnych mnie fascynowała. Muszę przyznać, że niebiosa zesłały mi wielki dar w tej materii. Od 1997 r. nieprzerwanie gram w Zespole Kameralistów Camerata Vistula, od 5 lat prowadzę orkiestrę smyczkową, a od 8 współpracuję z moimi przyjaciółmi Jarosławem Domżałem i Joanną Ławrynowicz – The Warsaw Trio. Co do muzyki, najbliższa jest mi muzyka dobra i bardzo dobra. Jest takie powiedzenie: „cudze chwalicie, swego nie znacie”. Z muzyką jest właśnie tak. Od kilku lat m.in. z inspiracji Andrzeja Wróbla i jego czterech edycji Festiwalu Polskiej Muzyki Kameralnej zajmuję się głównie muzyką polską i muszę przyznać, że czym więcej i dłużej gram muzykę ojczystą tym bardziej odkrywam jej znaczenie i wielkość.

*W pańskim dorobku fonograficznym znajduje się głównie muzyka polska. Co decydowało o takim doborze repertuaru? I dlaczego tak niewielu pańskich kolegów po fachu sięga po rodzimą twórczość?*

W moim dorobku fonograficznym znajduje się wyłącznie muzyka kompozytorów polskich. Nagrałem 11 płyt, z których sekstet Dobrzyńskiego, komplet utworów kameralnych Elsnera i Melcera to nagrania, do których lubię wracać.

*W zeszłym roku nagrał pan, poza wspomnianą płytą Romualda Twardowskiego, również zapomniane utwory kameralne Józefa Elsnera. Jak pan sądzi, dlaczego tyle lat trzeba było czekać aby te utwory nie tylko ujrzały światło dzienne, ale i zostały zarejestrowane?*

Tak, w zeszłym roku powstała płyta z utworami Elsnera. Do nagrania nakłonił mnie wspomniany już Jan Jamicki. Zresztą to dzięki niemu udało się pozyskać materiały do *Kwartetu fortepianowego* z paryskiej biblioteki. *Trio* i *Poloneza* przepisałem z mikrofilmu udostępnionego przez Bibliotekę Narodową, a sonaty skrzypcowe wydane są przez PWM (*Sonata D-dur* w dodatku nutowym książki o Elsnerze wydanej w 1957 r.). Dlaczego wcześniej nikt tego nie nagrał to nie wiem. Może uważali, że nie warto?

*Kilka lat temu nagrał pan świetną płytę z niezwykle interesującymi utworami kameralnymi Melcera. Czym wytłumaczyć brak zainteresowania twórczością tego wybitnego kompozytora?*

Zainteresowanie to może i jest. I nie dotyczy tylko dzieł Melcera. Generalnie zaobserwować można coraz większe zainteresowanie muzyką narodową i to nie tylko w Polsce. Powodów dla których niektórzy wykonawcy pomijają w swoich repertuarach muzykę polską jest kilka. Opowiem tyle zabawne co i smutne zdarzenie z Akademii Muzycznej, którego byłem świadkiem. Otóż ja-

Romuald Twardowski i The Warsaw Trio (Joanna Ławrynowicz, Andrzej Gębski i Jarosław Domżał)  
 fot. Arkadiusz Jędrasik



kiś rok temu na korytarzu uczelni przed jakimś zebraniem zebrała się grupka wykładowców, wśród których znalazł się Andrzej Wróbel od razu zaskakując wszystkich „nowościami” sprzed 150 lat dotyczącymi muzyki polskiej. W pewnej chwili wygłosił zdanie, które brzmiało mniej więcej tak: „K. Lipiński – jakież to genialny kompozytor? Lipiński genialny? Skrzypek tak, ale kompozytor?” – stwierdziła jedna z obecnych osób. Na to Wróbel odrzekł: „a co ty znasz Lipińskiego? No, *Koncert „Wojskowy”* i dwa kaprysy”. Wtedy Andrzej Wróbel ze specyficznym uśmiechem na twarzy wymienił listę kompozycji Lipińskiego: *Dwa tria* (po 40 min.), 5 koncertów, kilkanaście fantazji, itd. Na szczęście zebranie się rozpoczęło i kontynuacji rozmowy już nie było. Trochę szkoda, bo zapowiadało się ciekawie. Niestety, świadomość istnienia muzyki polskiej jest w dalszym ciągu zbyt mała, może nie ma aż takich kuriozalnych przypadków ale... Ponadto zawsze „lepiej coś zagrać co się już umie” niż uczyć się od początku nowych pozycji i to bez pewności na sukces w odbiorze. Ja mam szczęście, że współpracuję z artystami, dla których muzyka polska stanowi główny nurt działalności.

*Co pan robi w chwilach wolnych od muzyki?*

Z przykrością stwierdzam, że takich chwil prawie nie mam. Ale jak już znajdę to staram się je poświęcać mojej wspólnie rodzinie: żonie, już 5. letniej córce i 3. miesięcznemu Mateuszowi. Poza tym uwielbiam gotować, robić nalewki i inne doświadczenia kulinarne. Zrobienie dobrego pasztetu, bigosu czy „miodówki” to jak zagranie extra koncertu. Nie dziwię się Rossiniemu.

*Jakie są pańskie plany na przyszłość?*

Plany na przyszłość to kontynuacja koncertów z muzyką polską. Mam tu na myśli koncerty u boku Konstantego Andrzeja Kulki i Andrzeja Wróbla, z którymi grywam tria Karola Lipińskiego, parę koncertów z The Warsaw Trio m.in. *Trio fortepianowe* wspomnianego Melcera w Sali AMFC (maj 2008 r.), no i przede wszystkim prawykonanie *Koncertu skrzypcowego* Twardowskiego zaplanowane na 1 lipca w Filharmonii Rzeszowskiej podczas koncertu inauguracyjnego XXXIII Międzynarodowe Kursy Muzyczne w Łańcucie oraz kolejne wykonania dzieła, które, jestem przekonany, znajdzie należne miejsce w literaturze skrzypcowej. <sup>10</sup>



Andrzej Gębski



# O Mozarcie i Chopinie

opowiada Maurizio Pollini

**O**d wygranej w 1960 r. VI Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego włoski pianista Maurizio Pollini jest uznanym za jednego z najlepszych interpretatorów muzyki Chopina i Mozarta. Ostatnimi czasy ukazały się dwa nowe albumy z muzyką wspomnianych kompozytorów, o których opowiada pianista w poniższej rozmowie.

*Jesteśmy przyzwyczajeni do mówienia o późnych dziełach kompozytorskich „Spätwerk”. Czy jest także coś takiego, jak „późne prace” u występującego artysty (jeden lub więcej utworów), które lubi się grać bardziej niż we wcześniejszych latach?*

Pianiści są niezwykle uprzywilejowani. Mamy największy i najwspanialszy repertuar ze wszystkich instrumentalistów, a to pozwala nam na skoncentrowaniu się tylko na utworach, z którymi czujemy się jakoś specjalnie połączeni. Ja jestem w stanie wykonywać ciągle tę samą muzykę dzień po dniu, bez poczucia znużenia (np. utwory Chopina, Beethovena *Sonatę „Hammerklavier”*, zresztą nie tylko tę, ale wiele innych). Mam wiele uczuć do tych utworów i nie wiem czy mogę je nazwać moimi „Spätwerk”.

*A może Chopin?*

To mógłby być Chopin, gdyż jego kocham bardziej niż przed laty. Ale mógłbym także powiedzieć, że to jest Mozart, nawet Mahler czy Wagner, mimo że z oczywistych względów nie jestem w stanie wykonywać ich muzyki. Mógłbym także zaliczyć do nich kompozytorów współczesnych, których utwory mnie interesują i zasługują na większe zainteresowanie, jak Boulez, Stockhausen, czy Nono.

*Nie nagrał pan wielu utworów Mozarta...*

Nie. Ale w szczególności koncerty były zawsze ukochaną częścią mojego repertuaru. Grałem je wielokrotnie, ale nagrałem tylko dwa: G-dur KV 453 i C-dur KV 467 z Filharmonikami Wiedeńskimi.

*Dlaczego wybrał pan akurat te dwa?*

Nie było jakiś specjalnych przyczyn. Są one jednak bez wątpienia moimi ulubionymi koncertami.

*Jak jesteśmy przy temacie interpretacji: na ile rubata, na ile wolności pozwolił sobie pan w Mozarcie?*

Sam Mozart grał swój repertuar bardzo różnie. Są listy, w których pisał: „Gram zawsze w tempie, które zadziwia wszystkich”, i są ponoć także znaki wskazujące na to, że lewa ręka wie co prawa i na odwrót. Wahanie tempa nie jest tak konieczne u Mozarta, jak u Beethovena. Jeśli chodzi o rubato, jest w tym coś tajemniczego: swego rodzaju wolność jest być może potrzebna dla

każdego kompozytora. To jest naturalny sposób życia i oddychania tej muzyki. Pablo Casals powiedział: „Musisz grać Mozarta jak Chopina i Chopina jak Mozarta” – fascynujący paradoks, który zawiera w sobie prawdę.

*Jeśli chciałby pan połączyć Mozarta z muzyką XX w., które utwory by pan wybrał?*

To pytanie bardzo na czasie. Jest seria koncertów, które wykonuję w Wiedniu – nazywane są *Perspektiven* (*Perspektywy*). Łączą ze sobą utwory z przeszłości z XX-wiecznymi. Każdy program łączy utwory Mozarta z Webernem, Boulezem, czy Nono. Nie patrzyłem tak silnie na koneksje pomiędzy tymi kompozytorami z całkowicie różnych światów i momentów historycznych, ale znalazłem ten rodzaj umieszczenia koło siebie utworów w sposób satysfakcjonujący i pobudzający. Każdy program genialnych utworów może być wspaniały, jeśli ich wykonania są piękne. Ale nasze muzyczne życie często przynosi wiele powtórzeń tego samego utworu i to sprawia, że w sumie skupiamy się bardziej na wykonawcy niż na utworze.

*Jako doświadczony, dojrzały artysta, jak pan się czuje interpretując dzieło kompozytora, który zmarł tak młodo?*

Jego całe życie było cudem, szczególnie w ostatnich latach, kiedy był w stanie rozszerzyć tak niesamowitą sztukę kompozytorską oraz, tak jak już powiedziałem głębokie zrozumienie człowieczeństwa, ludzkiej natury i świata, w którym żył.

*Czy mógłby pan powiedzieć coś więcej o mozartowskim cantabile w wólnych fragmentach?*

Nie ma nic piękniejszego niż koncerty. I całkowicie szczerze myślę, że współczesne instrumenty – inne niż za czasów mozartowskich – mogą o wiele lepiej tę śpiewność pokazać. Jestem niezwykle „za” używaniem współczesnych instrumentów w starszych utworach, ponieważ wierzę, że sami kompozytorzy wyobrażali sobie rozwój możliwości instrumentów, które mieli do dyspozycji.

*Patrząc na pana karierę widać, że skupia się pan na wykonywaniu utworów głównie Beethovena, Chopina i muzyki XX-wiecznej. Po kilku latach przerwy postanowił pan wrócić do*



Maurizio Pollini  
fot. Philippe Gontier/DG

*Chopina.*

Powiedziałbym, że czuję te same koneksje z Schubertem, Schumannem, Brahmssem i Mozartem. Ale być może spędziłem więcej czasu z Beethovenerem i Chopinem.

*Ale nie nagrywał pan Chopina przez jakiś czas. Dlaczego wraca pan do niego teraz i to akurat do jego mniejszych dzieł?*

Nagrałem etudy dla Deutsche Grammophon, a za nimi *Preludia, II Sonata i Ballady*. Teraz wracam do nokturnów, dalszy element w kompletowaniu wizerunku Chopina i przybliżeniu go szerszej publiczności.

*Czy w takim razie ma pan w planach ewentualne nagranie wszystkich*

dzieł Chopina?

Jeśli miałyby być jakieś inne plany nagraniowe, byłyby to być może mazurki, waltze i impromptu. Próbowalbym je jednak przedstawić w nieco inny sposób. Oczywiście nie wiem co przyniesie przyszłość, ale bardzo chciałbym połączyć dzieła Chopina pod względem czasu w jakim były napisane. Byłoby to spojrzenie z innej perspektywy na jego muzykę, mogłoby to pokazać kontrast pomiędzy nimi.

*W czerwcu 2005 r. nagrał pan cykl nokturnów...*

Nokturny są wspaniałymi utworami. Są naturalnie bardzo liryczne, ale też bardzo różne. To właśnie kontrast



czyni cykliczne nagranie bardziej ciekawym. Stwierdziłem, że usłyszenie tych kontrastów jeden po drugim daje więcej korzyści niż ich oddzielanie.

*Kiedy spojrzysz się na nokturny możesz się domyślić, że Chopin spędził nad nimi całe życie, tak jak i nad mazurkami i walcami. Jak widzi pan rozwój tego cyklu, który zaczyna się na opusie 9, a kończy na 62?*

Chopin zaczął od opus 9, ale nawet te prace pokazują oryginalność chopinowskiego stylu, która tak nieprawdopodobnie odróżnia go od innych kompozytorów. To był nowy sposób spojrzenia na muzykę w tamtym czasie. Chopin wynalazł nowy sposób

patrzenia na muzykę i był tak w tym świetny, że sam Schumann natychmiast zauważył jego geniusz. Jego oryginalność jest jasna już od pierwszych prac, a jej trudno o zmianę. Pomimo to, ktoś może widzieć różnego rodzaju rozwój, nawet w *Nokturnach* z op. 54 czy 62, w których Chopin osiąga wielką techniczną doskonałość. Można to także znaleźć w jego innych późniejszych pracach, włączając *Poloneza-Fantazję*. Geniusz Chopina był zawsze, nawet w jego wcześniejszych utworach, tym bardziej w późniejszych, dojrzałych utworach. Np. w *Barkaroli* op. 60 objawia całe bogactwo harmoniczne. To był język harmoniczny zapoczątkowany przez Chopina, przejęty później przez Ravela. W tym aspekcie Chopin ma wpływ na całą historię muzyki, szczególnie na to czego dokonali Ravel i Debussy.

*W szczególności zrewolucjonizował sposób gry na fortepianie, przynosząc kompletnie nowy sposób rozumienia fortepianu. Mógłby się pan z tym nie zgodzić?*

Ktoś mógłby powiedzieć, że Chopin wynalazł nowoczesny sposób gry na fortepianie. Ktoś inny znowu mógłby powiedzieć, że wynalazł najpiękniejsze brzmienie w historii fortepianu. Debussy i Ravel mnóstwo od niego przejęli. Ale to nie tylko sposób grania, sonorystyka miała wpływ na dalsze generacje, ale także sam styl komponowania. Jako muzyk, Chopin wydaje się być bez przodków. Reprezentuje unikatowy moment w muzyce i jest trudno znaleźć dla niego ojca, nawet jeśli się myśli o Bachu czy Mozarcie. Ale to już zupełnie inna historia.

*W dyskusji nad nokturnami podaje się Johna Fielda jako „ojca” gatunku, który miał wpływ na Chopina. Ale czy nie odnosi się to tylko do wczesnych utworów z op. 9?*

Tak, zgodziłbym się z tym stwierdzeniem.

*Wielki wpływ na jego muzykę miała opera włoska, którą bardzo podziwiał. Czy zgodziłby się pan z tym?*

Na pewno tak. Wpływ na niego miało wszystko co się łączy z terminem bel canto. Można usłyszeć głos ludzki we wszystkich pracach Chopina – jako ideę idealnej arii. To jest prawda, ale ja bym także utożsamiał się z tym, co czyni muzykę Chopina tak głęboką. On schodzi poniżej powierzchni bel canto, jego muzyka idzie dalej. Jego harmoniczne pisanie, które jest tak unikatowe i wspaniałe, idzie o wiele dalej niż zwykłe bel canto. Język harmoniczny Chopina jest bardzo silny i podkreśla jego muzyczny charakter.

*Mówi się, że każdy nokturn ma własny emocjonalny charakter, który mieści się w każdym najmniejszym punkcie. Czy pan także to tak widzi?*

Tak, ale są także nokturny z tego samego opus, które są zupełnie inne. Wspaniały opus 27, na przykład, jest niezwykle zróżnicowany. Pierwszy utwór: c-moll jest tragiczny, następujący po nim D-dur – radosny, ale sama

radość jest za słaba, aby ją odpowiednio wyrazić. Podobnie z op. 37, obydwa utwory: g-moll i G-dur kontrastują ze sobą. Ludzie zwykle mówią, że tonacja molowa jest smutna, a durowa wesola. Jednak w istocie to nie jest takie proste. Inną ważną sprawą jest fakt, że nokturny są postrzegane pod względem dramaturgii. Generalnie, jest to ważny aspekt dla całej muzyki Chopina. Ten dramatyczny charakter, który jest wyraźnie widoczny w balladach czy sonatach na przykład, można także znaleźć w nokturnach, a szczególnie w ich środkowych częściach, które zwykle traktuje się jako kontrast dla otaczających ich części. Byłoby jednak uproszczeniem widzenie nokturnów jako jedynie lirycznych utworów, chociaż na pewno takimi są.

*Byłoby za prosto opisywać „Nokturny” jako liryczne utwory. Można by powiedzieć, że Chopin używa w nich absolutnej muzyki do stworzenia dramatycznych historii, małych oper z dramatyczną akcją.*

Jest naprawdę trudno zagłębić się w świat wyobrażeń Chopina. Zresztą sam powiedział, że nienawidzi muzyki, która nie ma żadnej idei czy myśli. Ale także nie wyjaśnił swojej muzyki.

*Od czasu wygranej w 1960 r. na Konkursie Chopinowskim w Warszawie, jest pan postrzegany jako artysta interpretujący Chopina bez znaczących osobistych dodatków, raczej jako ktoś, kto gra muzykę, jak została napisana. Czy postrzega pan siebie w taki sposób?*

Myślę, że osobiste uczucia są niezwykle ważne, jeśli chcemy wykonywać muzykę Chopina. I ten wątek osobisty musi być obecny, jak najbardziej. To jest oczywiste. Ale możemy podejść do tej muzyki z innego punktu widzenia. Wiemy, że muzyka Chopina od zawsze była grana z ogromną ilością rubata. Wiemy do Liszta, że sam Chopin stosował dużo rubata. Ale w XIX w., wykonywanie muzyki Chopina nabyło szczególnych właściwości, które można by nazwać manieryzmem. On pisał arpeggio kiedy chciał użyć jednego jako stylistycznego narzędzia. Dlatego nie ma większego sensu granie każdego akordu jako arpeggio. Jest możliwe, że ludzie widzą mój własny styl jako inny. Zawsze byłem postrzegany bardziej w stronę Artura Rubinsteina, który grał Chopina z nieprawdopodobnym uczuciem, ciepłem, charakterem i uczuciem magicznego wprost rubata. To może być postrzegane jako nowoczesny styl wykonywania muzyki Chopina, ale też jako sposób, w jaki, być może, kompozytor wykonywał swoją muzykę. Dla mnie najważniejszą rzeczą w wykonywaniu muzyki Chopina jest pokazanie najwspanialszej muzycznej ekspresji, głębokiego myślenia, znaczenia w całej historii muzyki. Chcę pokazać, że jest unikatowy i zasługuje na bycie uznanym za jednego z największych kompozytorów w historii muzyki.

*Kiedy odkrył pan swoją miłość do muzyki Chopina?*



Kiedy zacząłem grać na fortepianie, byłem być może bardziej zainteresowany muzyką Bacha i Beethovena niż Chopina. Ale nawet wtedy grałem wiele jego muzyki. Kiedy wygrałem konkurs w Warszawie stała się ona częścią mojego życia. Od tego czasu moja miłość zaczęła się rozwijać, a dziś jest większa niż kiedykolwiek.

*W jaki sposób rozwijał się pana Chopin?*

Rozwijał się cały czas, chociaż mogę teraz grać muzykę Chopina z większą swobodą niż kiedykolwiek. Ważniejsza jednak jest sama miłość, a nie wykonywanie. Furtwängler powiedział raz, że on zazdrościł pianistom, bo mieli Chopina. I ja zrozumiałem, że jest wielkim przywilejem móc wykonywać tę muzykę. Nie mam tu może na myśli tak bardzo nokturnów, ale niewiarygodną moc *II Sonata z Marszem żałobnym*, albo niepojętą wspaniałość *Preludium*: każdy z nich ma własny charakter i jako cykl są doskonałą całością.

*Inna wspaniała rzecz muzyki Chopina, to fakt, że żaden z jego utworów*

*nie może być określany jako słabszy.*

Tak, to bardzo ważny aspekt jego osobowości. Wg George Sand, był on artystą, który nagle był uderzany przez piękne melodie i tematy. Potem jednak trudne okazywało się ujęcie utworu w formę czy gatunek. Był perfekcjonistą, nigdy do końca zadowolonym. Nigdy nie napisał jednej niepotrzebnej nuty. W tym aspekcie był mniejszym romantykiem, nawet jeśli jego muzyczny przekaz był na wskroś romantyczny. Ale jego metoda pracy była inna, nie było problemu długości w jego muzyce, jego utwory mają perfekcyjną długość. Aby osiągnąć dany efekt, mógł powtarzać, przerabiać pozycję pojedynczego akordu. Harmonia jest taka sama, ale manuskrypty, niemiecka edycja i francuska jest inna. Był niezwykle krytyczny w stosunku do swoich kompozycji.

*Czy zawsze zwraca pan uwagę na różne wydania, aby móc znaleźć te zdające się być najbliższe intencjom Chopina?*

Bardzo chciałbym to zrobić, ale jest niezwykle trudno zbierać te wszystkie

informacje, które są zawsze obrabiane przez wydawcę i nie mają nic wspólnego ze stylem komponowania Chopina.

*Jakie informacje ma pan o nokturnach?*

Porównałem polską edycję z urtextem Henlesa i na tej podstawie wykreowałem swoją wersję, znalazłem między tymi wersjami dużo różnic.

*W jaki sposób dokonał pan nagrań „Nokturnów”? Jak pan się do tego przygotował? Czy nagrał pan wszystkie opusy czy może jakieś grupy utworów?*

Przez rozpoczęciem nagrania zacząłem grać je podczas koncertów, układając w grupy. Zawsze gram wszystkie utwory raz, nie przepadam za poprawkami. Dla mnie lepiej jest grać bez wszelakich wtrąceń. Kilukrotnie grałem nokturny według kolejności, jaka wydawała mi się właściwa, ale nie jest to oczywiście dobre na nagraniu.

*z pianistą rozmawiali: Herbert Glossner (o Mozarcie) i Carsten Dürer (o Chopinie) © DG*

*Tłumaczenie: Magdalena Todynek*

## W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (5) Przeprowadzka do Ainoli

Robert Majewski

W latach 1903-1904 Sibelius związał się ze środowiskiem artystów skupionych wokół szwedzkojęzycznego czasopisma literackiego *Eutarpe*. Wydawcą był Werner Söderhjelm, stary znajomy Sibeliusa. Nocne spotkania często kończyły się nad ranem. Jean, chcąc udobruchać żonę, wysyłał jej z restauracji karteczki z informacją, że wróci do domu „za chwilę”. Po śmierci męża, Aino napisała na odwrocie jednej z nich: „Nieprzyjemne listy. Wyrzucić.”. Zebrań „eutarpistów” zbiegły się w czasie z narodzinami Katariny – czwartej córki Jeana i Aino.

Wiosną 1903 r. Sibeliusowie spędzili w Lohja. Tam kompozytor rozpoczął pracę nad koncertem skrzypcowym. Wyjazd na wieś uświadomił rodzinie, że Jean jest w stanie pracować jedynie wówczas, gdy zostanie odizolowany od wielkomiejskich uciech. Swoiste apogeum hulawczego trybu życia przypadło po powrocie do Helsinek. Kompozytor zostawał w restauracjach, co wieczór, około 200 euro (w przeliczeniu na dzisiejszą walutę). Długi pokrywał sprzedając własne kompozycje, często po śmiesznie niskich cenach. Tak stało się z *Walcem triste*, który kilka lat później rozstał nazwisko Sibeliusa na całym świecie. Kompozycja stanowi fragment ilustracji muzycznej do sztuki *Kuolema (Śmierć)*, napisanej przez jego szwagra

Arvida Järnefelta. Tuż po powstaniu *Walca*, Sibelius poczuł nagle wszechogarniający strach, że ze względu na tryb życia, sam już tańczy taniec śmierci. „Jane, musisz przestać pić. Musisz!” – pisał 19 listopada 1903 r. jego brat Chrystian. Ostatecznie Sibelius kupił ziemię w pobliżu jeziora Tuusula, położonego 45 kilometrów na północ od Helsinek, pod budowę nowego domu. Dom nazwano „Ainola”, co oznaczać miało „miejsce Aino” (żony kompozytora; przyp. RM).

### **Kuolema i Walc triste**

Według Sigurda Wettenhovi-Aspa, ekscentrycznego przyjaciela kompozytora, pomysł *Walca* zrodził się w restauracji hotelu Kämp dzięki „ostrogom, wodzie sodowej i chininie”. Sibelius był wówczas bardzo przeziębiony i stronił od alkoholu. Nieco inną wersję wydarzeń podaje Eero – syn Arvida Järnefelta: „Pewnego dnia mój ojciec powiedział do niego (Sibeliusa; przyp. RM): Napisałem sztukę teatralną. Czy mógłbyś napisać do niej muzykę? – Pomyśl o tym, odparł Sibelius. Po kilku dniach odwiedził nas ponownie i usiadł przy fortepianie. Mój ojciec spoczął obok niego i zaczął wyjaśniać, o czym opowiada jego sztuka. Sibelius zaczął grać. W pewnym momencie wykrzyknął: Dobry Boże! Jakież to cudowne! Powinnie-

nem był uważniej słuchać, wtedy zagrałbym lepiej. [...] Wówczas po raz pierwszy zabrzmiała melodia *Valse triste*. Byłem obecny przy jej narodzinach”. Sam kompozytor odrzucił obie wersje, twierdząc, że utwór powstał w jego mieszkaniu w Helsinkach.

*Kuolema* op. 44 składa się z sześciu odcinków zorkiestrowanych na kwintet smyczkowy. W częściach drugiej i trzeciej dochodzą partie wokalne, w części piątej dodatkowo słychać bęben basowy, a w szóstej dzwony kościelne.

Dramat Järnefelta rozpoczyna scena, w której ciężko chora kobieta leży w łóżku, zasypia. Przy niej siedzi Paavali, jej mały synek. Matka zaczyna śnić o swojej minionej młodości. Pokój wypełniają tancerze, którzy przy akompaniamencie *Walca triste* porywają kobietę do tańca. Taniec trwa do chwili, gdy pojawia się Śmierć trzykrotnie pukając do drzwi. Śmierć, pod postacią jej zmarłego męża, przybywa by zabrać ze sobą chorą kobietę. *Walc* zaczyna się od pizzicato. Chromatyzacja głównego tematu tworzy nierealny, oniryczny nastrój. Śmierć i marzenia sennie stapiają się w wyjątkowej homogeniczności melodii i otaczającej ją harmonii.

W scenie II osierocony Paavali, już jako młodzieniec, przybywa wśród szalejącej śnieżycy do chatki starej wiedźmy i śpiewa pieśń. Czarownica obda-

rowuje go pierścieniem, który pokazuje mu jego przyszłą narzeczoną. Scena płynnie przechodzi w następną. Akt III rozgrywa się w lesie letnią porą. Młoda dziewczyna o imieniu Elsa śpiewa słodką pieśń na sylabach „eillaa, eillaa”. Paavali i Elsa zasypiają w objęciach. Kiedy młodzieniec budzi się postanawia wyruszyć w dalszą podróż. Wówczas Elsa prosi go, by z nią pozostał. W tym momencie pojawia się stado żurawi. Ptaki przynoszą im dziecko. W śpiewie jednego z nich chłopak rozpoznaje głos swej niezżyjącej matki. Muzycznie scena ta jest niezwykle krótka. Sibelius skomponował jedynie dziewięć taktów. Skrzypce solo imitują zew żurawia.

Lata mijają. V scena pokazuje dorosłego Paavali. Mężczyzna pracuje jako dziennikarz, ale za wszystkie zgromadzone oszczędności zakłada ochronkę dla dzieci. Jego idealistyczne poglądy doprowadzają do konfliktu z Elsą i dzieckiem. W tym czasie w ich domu wybucha pożar. Paavali w płomieniach widzi całą swoją przeszłość. Dostrzega również ducha swojej matki z kosą w ręku. Tym razem śmierć przyszła po Paavalego.

W części VI dom rozpada się, a Paavali ginie. W tym momencie Sibelius wprowadza dzwony kościelne (campanelli di chiesa). Elsa zostaje sama, mając jednak nadzieję, że Paavali nadal będzie żył w sercach ludzi.

*Kuolema* Järnefelta i Sibeliusa miała swoją premierę w Teatrze Narodowym w Helsinkach 2 grudnia 1903 r. Orkiestrę poprowadził sam kompozytor. Niestety, nie istnieją recenzje spektaklu odnoszące się do samej muzyki. Pojawiły się natomiast oceny dramatu Järnefelta, które nie były zbyt pochlebne. Eino Leino, autor jednej z nich, opisał tekst sztuki jako dość naiwny. Dramat wystawiono jedynie sześć razy, z czego na dwa ostatnie przedstawienia obniżono cenę biletów.

Jako że *Walc triste* stawał się coraz popularniejszy, Sibelius jakiś czas później przerobił tę kompozycję, dostosowując ją do wykonań koncertowych. Pierwotna wersja została poszerzona o stretto wstawione przed ostatnimi taktami, a instrumentacja zyskała nowy wymiar dzięki wprowadzeniu fletu, klarnetu, dwóch rogów i kottów. Nową wersję odróżniają także drobne zmiany melodyczne i harmoniczne. Zrewidowana kompozycja ukazała się drukiem w 1904 r.

W 1906 r. Sibelius usamodzielił jeszcze jeden fragment muzyczny z *Kuolemy*. Motyw *Sceny z żurawiami* został połączony z pasażami smyczków tworzącymi de facto akompaniament do pieśni Elsy.

Podobnie jak Sibelius, również Järnefelt dokonał rewizji swojej sztuki. Konsekwencją tych zmian było całkowite wyeliminowanie „starej” muzyki Sibeliusa (poza *Walcem triste*). W nowej wersji pojawiły się dwie kolejne sceny taneczne. Do pierwszej Sibelius skomponował *Valse romantique* op. 62b, a do drugiej *Canzonettę* op. 62a. Zdaniem kompozytora premiera nowej wersji sztuki zakończyła się niepowodzeniem. Krytyk piszący dla Helsingin Sanomat ocenił, że nowe utwory nie dorównywały *Walco-wi triste*. Sibelius po premierze odniósł się do nich równie krytycznie: „*Canzonetta* jest uroczą, a *Walc romantyczny* dobry, ale nic ponadto”. Tym nie mniej, w późniejszych latach lubił wracać do tych kompozycji. Szczególnie lubił dyrygować *Canzonettą*. Zresztą nie tylko on. *Canzonetta* zafascynowała również Igora Strawińskiego, który jakiś czas później opracował własną wersję.

### Budowa domu i przeprowadzka

Na początku 1904 r. Sibelius ukoń-

czył swój *Koncert skrzypcowy* (dokładne omówienie tej kompozycji czytelnik znajdzie w następnym artykule). Premiera *Koncertu* odbyła się 8 lutego, ale solista – Viktor Nováček – nie sporał powierzonymu mu zadaniu. W konsekwencji Sibelius wycofał tę kompozycję i dokonał jej rewizji. Zmiany polegały na skondensowaniu materiału muzycznego i uproszczeniu partii solowej. Przejrzana wersja została wykonana wiosną 1905 r. w Berlinie.

Niestety Sibelius wciąż nie potrafił uwolnić się od hulastycznego trybu życia. Co prawda budowa domu ruszyła, ale kompozytor nie było stać na opłacenie stolarzy. Większość zarobionych przez niego pieniędzy pochłaniały noce spędzane w restauracjach. Zafamana Aino zwróciła się o pomoc do Christiana, brata Sibeliusa. Ten w swoich listach radził, aby małżonkowie znaleźli jakiś powód, który skłoni Jeana do rzucenia alkoholu. Jako lekarz, radził też sięgnięcie po środki farmakologiczne.

Ostatecznie Sibelius przerwał nocne libacje i zgromadził pieniądze na budowę domu. Środki pochodziły z koncertów, które dał w Helsinkach, Turku i Vaasa. „Byłem całkowitym abstynentem przez dwa tygodnie” – z radością obwieścił swemu bratu. Budowa domu została ukończona latem 1904 r. i Jean z rodziną przeprowadzili się tam 24 września.

Niestety przeprowadzka nie rozwiązała wszystkich problemów. Zanim dobudowano piętro, Ainola była małym domkiem, w którym żyła dość liczna rodzina. Co prawda dzieci zostały nauczone, by zachowywać ciszę, gdy ojciec komponował, nie mniej jednak Sibelius musiał mieć wokół siebie absolutny spokój. Dlatego też pracował prawie wyłącznie w nocy. <sup>10</sup>

Lisinski i Zajc (1)

## Podwójna tożsamość twórców chorwackiej opery narodowej

### Lestaw Czapliński

Na początku XIX w. wybrzeże dalmatyńskie pozostawało pod wpływami włoskimi, a Zagrzeb – zresztą lepiej wtedy znany jako Agram – niemieckimi. Stąd urodzony w nim Vatroslav Lisinski (zachowała się jedynie data jego chrztu – 8 lipca 1819), z ojca Słoweńca Andrija i matki Chorwatki Anki Kovacic, początkowo występował pod zgermanizowanymi formami imienia i nazwiska jako Ignacy Fuchs.

Lata trzydzieste i czterdzieste XIX w. to ofensywa panslawistycznego ruchu południowosłowiańskiego tzw. iliryzmu. Na jego fali doszło 28 marca 1846 r. do wystawienia pierwszej chorwackiej ope-

ry – *Miłość i niegodziwość* (*Ljubav i zloba*) tegoż Lisinskiego do libretta opracowanego przez Janko Cara według pomysłu chorwackiego barytona Alberta Strigi, zredagowanego ostatecznie przez czolowego literackiego reprezentanta iliryzmu – Dimitrije Demetera.

Dwaj dalmatyńscy szlachcice Obren i Vukosav konkurują o względy Lubicy, córki księcia Splitu Velimira, przy czym pierwszemu sprzyja dziewczyna, a drugiemu jej ojciec. Gdy pomiędzy rywalami dochodzi do pojedynku, księżę zakazuje im wstępu na jego zamek. Mimo to zakochani spotykają się potajemnie, co odkrywa zazdrosny Vukosav i donosi

księciu. Jednocześnie z pomocą przemyconych na zamek rozbójników zamierza porwać władcę i jego córkę. Na szczęście knowania spiskowców podsłuchał Ludevit, przyjaciel Obrena, i w porę przybywa z odsieczą skrzykniętych wieśniaków. Vukosav ginie i nic już nie stoi na przeszkodzie do szczęścia zakochanej pary. Spośród uwertury i siedemnastu numerów, do bardziej oryginalnych należą: chór wieśniaków w formie modlitwy *Tębi Boże hvala* (*Chwała Tobie Boże*), romans Lubicy *Boże, u snu i u javi* (*Boże w śnie i na jawie*) oraz polonezowa aria Vukosava *Pobeda, pobeda* (*Zwycięstwo, zwycięstwo*), przedwcze-



śnie święcącego swój triumf. Za interesujące odstępstwo od obowiązujących wówczas konwencji uznać można odwrócenie tradycyjnego podziału ról: tenorem śpiewa, zgodnie z tytułem, niegodziwy Vukosav, podczas gdy szlachetny Obren obsadzony został przez barytona, ale może podyktowane to było faktem, iż takim głosem dysponował zaprzyjaźniony z kompozytorem odtwórca tej partii – wspomniany Striga.

Przy całej swej historycznej doniołości była ona owocem pasji amatorów, poczynając od autora muzyki, a na wykonawcach kończąc. Będąc samoukiem, Lisinski napisał ją z pomocą wspomnianego śpiewaka w odniesieniu do partii wokalnych oraz swego nauczyciela muzyki Karlo Wisner-Morgensterna w zakresie instrumentacji. Zachęcony odniesionym sukcesem, postanowił pogłębić posiadane umiejętności. Nie przypadkiem chyba na miejsce uzupełnienia swego muzycznego wykształcenia wybrał jesienią 1847 r. czeską Pragę, podówczas główny ośrodek panslawizmu (tu przecież w następnym roku odbędzie się słynny zjazd słowiański). Z uwagi na przekroczenie limitu wiekowego, nauki pobiera prywatnie u dyrektora miejscowego Konserwatorium Jana Bedricha Kittla oraz organisty Karela Franza Pitscha. Tam też, latem 1849 r., rozpocznie komponowanie swego najważniejszego dzieła – opery historycznej *Porin* ukończonej dwa lata później, już po powrocie do kraju, gdzie dokonał świadomej sławizacji swych personaliów (po polsku brzmiałaby one Żegota Lis). W jego niezbyt obfitym dorobku, obok pieśni opartych na tematach rodzimych i czeskich, znajdują się jeszcze pierwsze chorwackie utwory orkiestrowe: nastrojowa idylla *Wieczorem* oraz pełne symfonicznego rozmachu uwerturny: *Es-dur „Jugosławianka”*, *D-dur „Bellona”*, a także napisany na krótko przed śmiercią marsz żałobny *Każdego czeka śmierć czeka*. Nie będąc w stanie zapewnić sobie wystarczających środków do życia jako muzyk, zmuszony jest powrócić do pracy urzędniaka. Umiera 31 maja 1854 r. na puchlinę wodną, nie doczekawszy premiery *Porina*, dla którego patriotycznych treści nie było sprzyjających okoliczności politycznych w okresie, jaki nastąpił po stłumieniu Wiosny Ludów i nie dotrzymaniu przez Austrię obietnic wobec chorwackich aspiracji narodowych. W tej sytuacji pierwszą chorwacką operą w pełnym tego słowa znaczeniu stał się wystawiony w 1870 r. *Mysław* Ivana Zajca.

O ile w polskiej operze wpływy włoskie dominowały w utworach Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego, od których starał się wyzwolić i stworzyć narodowy styl Stanisław Moniuszko, to w Chorwacji dokonano się to w obrębie życia i twórczości jednego kompozytora – Ivana Dragutina Stjepana Zajca – mającego z kolei czeskie korzenie (jego ojciec Ivan Nepomuk pochodził z Domašiny, położonej na południe od Pragi). W jego przypadku mówić można nawet o potrójnej tożsamości, co do narodo-

wej przynależności. Urodzony 3 sierpnia 1832 r. w Rijecie – przy czym bardziej rozpowszechnioną była wówczas jej włoska nazwa Fiume – początkowo związany był z kulturą włoską. Jego pierwszym nauczycielem był ojciec, dyrygent wojskowy (podczas stacjonowania w Preszburgu, ob. Bratysława, poślubił córkę tamtejszego kupca Annę Bodensteiner), z którym też debiutował jako skrzypek 14 września 1845 r. w miejscowym teatrze. Z tego okresu pochodzą próby skomponowania pierwszej opery – *Marii Teresy*. Pięć lat później rozpoczął regularne studia w Konserwatorium w Mediolanie pod kierun-



Vatroslav Lisinski

kiem Stefano Ronchetti-Montevitego, Alberto Muzzucato i Lauro Rossiego. Po ich zakuźczeniu otrzymał propozycję podjęcia współpracy dyrygenckiej, ale w związku ze śmiercią w odstepie miesiąca obojga rodziców powrócił do rodzinnej Istrii. Włoskie imiona otrzymały również dzieci kompozytora, ożenionego z Natalią Jesenko, z pochodzenia Słowenką.

Włoskimi też były jego pierwsze opery, poczynając od nagrodzonej jeszcze w Konserwatorium *Tyrolanki* (*la Tirolese*) i tam wykonanej w ramach dyplomu (4 maja 1855). Światła teatralnej rampy ujrzała jednak dopiero trzecia z nich – *Amelia albo Zbójca* (*Amelia ossia il Bandito*) – powstała do libretta Jacopo Cresciniego, wykorzystanego wcześniej przez Saverio Mercadante w jego *Briganti* (1836), a opartego na tragedii Friedricha Schillera *Zbójcy*. Jej prapremiera miała miejsce w Teatro Comunale w rodzinnej Rijecie 14 kwietnia 1860 r., gdzie w latach 1855-62 Zajc piastował stanowisko stałego dyrygenta, którą to funkcję przejął niejako po ojcu, dożywco ją sprawującym za zgodą władz wojskowych.

Konrad, oczerniwszy brata przed ojcem, a następnie wypędziwszy starego Księcia, niepodzielnie zawładnął rodową schedą. Mimo to nie jest w stanie pozyskać względów Amelii, wychowywanej w jego rodzinie sieroty. Pozostaje ona wciąż wierna Hermanowi. Ten przybwa nierozpoznany po latach nieobecności. Czułe spotkanie stęsknionych

kochanków przerywa Konrad. Herman musi uchodzić. W obozie dowodzonych przez niego zbójców trwa zabawa. On sam jednak szuka pocieszenia u Pustelnika, którym okazuje się jego wygnany przez brata ojciec. Postanawiają razem dochodzić swych praw, a także udaremnić ślub Konrada z Amelią. Na czele zbójckiej drużyny przypuszczają szturm na zamek i wdzierają się do środka. Otoczony przez oddziały brata, Herman woli przebić Amelię mieczem, a następnie sam pozbawić się życia, niż by mieli się dostać w ręce nikczemnika.

Jest to typowo włoska opera belcantowa doby romantyzmu, ze schematycznym podziałem scen na recytatywy oraz połączone ogniwem przejściowym liryczne cavatiny (z koloraturą kadencją w przypadku Amelii) i popisowe caletty, duety oraz finałowe ansamblu w formie koncertati. Poprzedza ją uwertura, utrzymana w marszowych rytmach (wybijanych głównie przez werble i cymbale) i z niezbyt jeszcze wyszukaną orkiestracją (pierwszoplanowa rola wspominanych instrumentów).

W dalszej części staje się ona wszakże bardziej pomysłowa, niejednokrotnie prowadzona na zasadzie kontrapunktu wobec głosów śpiewaków. Spośród czterech aktów najbardziej udanym muzycznie i efektownym jest trzeci, z otwierającą go sceną charakterystyczną zbójckiej libacji, zawierającą komiczne kulety jednego z kompanów Hermana (przywodzącego na myśl brata Melitona z *Mocy przeznaczenia* Verdiego) oraz zamykające choralne brindisi z solowym refrenem.

Po niej następuje *preghiera* Hermana na tle organów i chóru, a całość wieńczy błyskotliwa *stretta* Hermana i Księcia z towarzyszeniem chóru *All'armi* (*Do bronii!*). W rodzinnym mieście wystawiony zostaje jeszcze *wedevil* *Funerali del Carnevale* (*Pogrzeb Karnawatu*, 1862).

Od tego momentu Zajc poświęca się lżejszej muzyce i zamieszkuje w Wiedniu. Sukces odnosi tam już jego pierwsza jednoaktowa operetka *Zaloga okrętu* (*Mannschaft an Bord*), której prapremiera odbyła się 15 grudnia 1863 r. w Carl Theater, którego dyrygentem był kompozytor. Jej akcja rozgrywa się w pewnym francuskim porcie, do którego zawija angielska fregata *Gladiator*. Max, jeden z załogi, zakochany jest w Emmie, córce miejscowego nauczyciela, ale jej ojciec nie chce słyszeć o związku, prostym marynarzu. Wszelako udaje mu się zdobyć patent sternika z pomocą starego wilka morską Piffarda, który w ten sposób chce oddalić podejrzenia zazdrosnej żony Bibiany jakoby sam utrzymywał romans z Emmą. Kiedy nic już nie stoi na przeszkodzie do szczęścia młodych, fregata może wypłynąć w swój pierwszy rejs z Maxem za sterem.

W warstwie muzycznej kompozytor posłużył się swobodnym opracowaniem angielskich pieśni żeglarskich czyli *shanties*, zręcznie wplecionych w zapożyczoną z francuskich pierwowzo-

rów serię kupletów i ansambli, opartych na rytmach tanecznych.

Swą polską premierę miała we Lwowie 23 maja 1866 r., a na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego pojawiła się 5 września 1869 r. We Lwowie przyjęto ją ze znaczną przychylnością, odnotowując w recenzjach, iż „jest to utworek bardzo wdzięczny, wyposażony piękną muzyką i co najważniejsze, nie nadużywający – jak wiele innych tegoczesnych operetek uczucia skromności widza żadnymi efektami zmysłowymi” (Gazeta Lwowska nr 120 z 26 maja 1866, s. 497) oraz „więcej dla muzyki i śpiewu zostało pola do popisu. Wesole, lekkie, w stylu Offenbachowskim” (Gazeta Narodowa nr 122 z 27 maja 1866, s. 2), choć w tej ostatniej podnoszono zarazem, że „jak obecnie prawie wszystkie operetki francuskie i niemieckie, głównie wyrachowana na danie sposobności jak największej liczbie kobiet, zrzućenia krynolin i spódnic i przebrania się po męsku”. W Warszawie natomiast wysunięto zastrzeżenia odnośnie fabuły, przy jednoczesnie pochlebnych opiniach wobec muzyki: „Już to w ogóle idąc na jakikolwiek utwór komiczny niemieckiego pochodzenia, spodziewamy się kasperlady [jarmarczne widowiska, których bohater nosił imię Kasperla – przyp. L.C.] i wieców, tu jednak znaleźliśmy szczyt manieri tego rodzaju, o których tylko zgrabna, lekka, kupletowa muzyczka, w chwili gdy jej słuchamy, zapomnieć dozwala” i dalej: „Muzyczka, powtarzamy, bardzo miła, łatwo wpada w ucho i słyszeliśmy osoby wychodzące z teatru, które wcale poprawnie nuciły pojedyncze numery, raz tylko słyszanej operetki, a to już samo dowodzi jej rzeczywistej melodyjności, której to przymiot przypomina wielce utwory Suppego” (Kurier Warszawski nr 196 z 6 września 1869). Na marginesie war-

to nadmienić, iż Franz von Suppé, tak jak Zajc Dalmatyńczyk, tyle że pochodzący ze Splitu, wspierał go przy stawianiu pierwszych kroków w Wiedniu, gdzie wraz z nim należał do tych, co kładli podwaliny pod wiedeńską odmianę operetki z Paryża rodem.

W owym okresie występuje głównie jako Giovanni Zaytz, na użytek Wiednia dodając przed nazwiskiem von. Nie oznacza to wcale, iż nie utrzymuje wtedy żadnych związków z krajem ojczystym. W 1866 r. z okazji trzechsetlecia obłężenia Szigetváru komponuje ku czci jego obrońcy patriotyczny chór *Ostatnia godzina Zrińskiego (Zadnji cas Zrińskog)*, wykorzystany następnie w operze poświęconej tej historycznej postaci.

W 1870 r. przy chorwackim Teatrze Narodowym w Zagrzebiu utworzono stały zespół operowy, którego dyrygentem został Ivan Zajc, specjalnie w tym celu przybyły z Wiednia. Odtąd poświęca się narodowej operze, choć jeszcze przez czas jakiś pisze i wystawia w austriackiej stolicy kolejne operetki. Ogółem napisał ich dwadzieścia sześć, w tym m.in. *Porwanie Sabinek (Der Raub der Sabinerinnen)*, prapremiera w berlińskim Friedrich-Wilhelmstadt Theater 6 sierpnia 1870) oraz mitologiczną *Afrodytę* (prapremiera w Zagrzebiu 3 stycznia 1888).

2 października 1870 r. dochodzi do prapremiery jego pierwszego dzieła chorwackiego – trzyaktowego *Mysława (Mislav)* – do libretta Franjo Markovicia. Jego akcja rozgrywa się w czasach legendarnych, gdy dla zażegnania trapiącej kraj klęski głodu książe Vojin rozkazuje zgładzić osoby w podeszłym wieku. Tytułowy Mysław sprzeciwia się okrutnemu rozporządzeniu i poleca synom obsiać pola cudownym ziarnem, sam zaś ukrywa się przed księżęciami siepaczami, którym przewodzi Welian, w rzeczywistości Kunt, syn awarskiego

chana Batuna, który wcześniej zamordował księżęcego dziedzica. Nieświadomy tego władca obiecał oddać mu za żonę swoją córkę Rusanę, która wszakże kocha z wzajemnością syna Mysława. Wybucha bunt, lecz zasiew w porę wydaje obfity plon, zapewniający ocalenie pozbawionym pożywienia. Kunt zostaje zdemaskowany i uwięziony, tak że nic już nie stoi na przeszkodzie skoligania się Mysława z domem panującego. Cztery lata później opera doczekała się swej jedynej realizacji zagranicznej w czeskiej Pradze.

Dwa kontrastowe tematy: elegijny i motoryczny, poddane następnie przetworzeniom, wyznaczają przebieg muzyczny uwertury. Doniosłą rolę pełnią w tej operze chóry (otwierający ją lament) oraz sceny zespołowe, a poza nielicznymi wyjątkami, jak aria Rusany z II aktu, ustępy solowe wtopione są w większe całości, niejednokrotnie ujęte w chóralne ramy o charakterze reprzyzowym. Pod tym względem jest to najbardziej nowatorski utwór tego kompozytora. W partiach wokalnych głównych postaci pojawiają się motywy przewodnie: kantylenowe obojga kochanków, a skoczne w przypadku Mysława oraz dworzani Liszka, którego kuplety wnoszą posmak dyskretnej archaizacji na muzykę renesansową. Wielokrotnie powracającą figurą jest chóralne ostinato. Z kolei concertato w finale I aktu wieńczy bravurowa stretta, przywodząca nieco na myśl galop, co wraz z pojawiającym się gdzie indziej efektem acceleranda, nie pozwala zapomnieć, że kompozytor w owym czasie parał się jeszcze twórczością operetkową. <sup>12</sup>

## Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (2)

# Polska miniatura skrzypcowa XIX w.

Maryla Renat

Poczet polskich twórców romantycznej miniatury skrzypcowej otwiera nestor polskiej romantycznej wiolinistyki, Karol Lipiński (1790-1861). Spośród zróżnicowanej i dość pokażnej spuścizny „rywala Paganiniego” w dzisiejszym repertuarze utrzymuje się *Koncert skrzypcowy D-dur „Wojskowy”* op. 21 i niektóre fantazje. Utwory taneczne i inne miniatury nie są wykonywane, brak też ich wydań. Z wykazu kompozycji jaki zamieszcza autor monografii Lipińskiego, Józef Powroźniak, wynika iż często sięgał do formy poloneza. Komponował je na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry oraz utwo-

ry kameralne z fortepianem. Od strony formalnej ujmował je w postać reprzyzową lub rondo. Do kategorii miniatur należą z pewnością polonezy z op. 9 na skrzypce i fortepian. Według opisu biografii kompozytora odznaczały się efektami wirtuozowskimi, dokumentującymi technikę gry ich autora. Ogółem polonezy Lipińskiego zostały ujęte w trzy opusy. Zainteresowanie tego twórcy polonezem u progu swej kariery wirtuozowskiej było z pewnością wyrazem muzycznych preferencji ówczesnych polskich środowisk. Polonez w początkach XIX w. był przecież główną formą mu-

zyki salonowej. Z krótkich form występują w wykazach dzieł tego twórcy także opracowania tematów ze znanych oper włoskich, utwór *Allegro Moderato A-dur* oraz ciekawy rodzaj kompozycji: *Impromptus* na skrzypce solo. Te ostatnie powstały pod koniec życia artysty, kiedy to Lipiński zajmował się pedagogiką. Utrzymane były w technice kontrapunkcyjnej, wykazując wpływ bachowskich sonat i partit.

Wybitnym – w sensie sztuki wykonawczej – przedstawicielem nurtu wirtuozowskiego był Apolinary Kątski (1826-1879). Podobnie jak twórczość



Lipińskiego tak i dzieła skrzypcowe tegoż wirtuoza pozostają w zapomnieniu. Do historii muzyki XIX w. przeszedł głównie jako wirtuoz o fenomenalnej technice i autor „wynalazku” łączącego równocześnie grę smyczkiem z grą pizzicato (pizziarco). Wokół jego osoby narodziło się sporo legend i zarzutów szarlatanstwa. Zarzucano Kątskiemu nadużywanie płytkich efektów wirtuozowskich i różnych chwytów dźwiękonaśladowczych. Z punktu widzenia historii twórczości skrzypcowej owe subiektywne oszacowania nie mają dziś znaczenia, a są raczej dowodem na to, iż musiał być artystą obdarzonym dużą dozą charyzmy, łamiącym ówczesne gusta percepcyjne. Współczesny adept wiolinistyki może zapoznać się z małym wycinkiem jego muzyki – *Mazurkiem D-dur* op. 4 (wyd. Czytelnik 1953, PWM 1980), w nocie encyklopedycznej określonym jako „sielankowy”. Od strony techniki skrzypcowej ta wdzięczna kompozycja nie zawiera skrajnych efektów wirtuozowskich, lecz prezentuje typ utworu z gatunku wirtuozostwa szlachetnego, ujętego ponadto w ciekawą formę, zbliżoną do układów spotykanych w mazurkach Chopina. Całość tworzy nadrzędną konstrukcję reprzyzową A B A<sub>1</sub>. Kolejność poszczególnych, mniejszych odcinków formalnych, które wyodrębniają się w trzech głównych ogniwach tworzy schemat formy lukowej: A (a b) B (c d c<sub>1</sub>) A<sub>1</sub> (b<sub>1</sub>a), koda. Każdy nowy odcinek formalny intonuje nową myśl, a wraz z nią nowy zakres środków technicznych i zmianę agogiczno-wyrazową. Występuje zatem ściśle sprzężenie formy z elementami techniki gry. Mamy tu staccato volante, grę dwudźwiękową (zwłaszcza oktawową), akordową, kantylenową, długie pochody fazoletowe, a w kodzie motoryczne dwudźwięki – znany „chwyt” fakturalny stosowany powszechnie w różnych formach solowych na ten instrument. Wszystkie te środki są wyważone, odpowiednio dozowane i wplecione w zakres stylizacji mazura. Główny temat eksponuje punktowany rytm pierwowzoru ludowego. Od strony czysto muzycznej myśli sformalizowane są okresowo, poparte prostym, harmonicznym akompaniamentem. Apolinary Kątski komponował liczne utwory tego typu, zwane w tamtej epoce „morceaux caracteristiques”, które wirtuoz zaopatrywał w różne sugestywne tytuły. Mazurkom nadawał określenia odnoszące się do znanych postaci z historii narodu, jak *Batory*, *Sobieski*, a innym nazwy narzucające określone wizje programowe: *Odjazd rycerzy*, *Kaskała*, *Sen dziewicy*<sup>2</sup>. Szkoda, że nawet ta jedna kompozycja dostępna obecnie w druku nie funkcjonuje w programach skrzypków, gdyż stanowiłaby dopełnienie „żelaznego” repertuaru i poszerzyłaby krąg utworów epoki H. Wieniawskiego, stając w jednym szeregu obok dość popularnego *Mazurka* Aleksandra Zarzyckiego (kompozytora znanego właśnie z tego jednego utworu). Życie i działalność Apolinarego Kątskiego przypada na ten sam okres co legendarna kariera Henryka Wieniawskiego.

Twórczość czołowego polskiego wirtuoza – kompozytora jest punktem centralnym w dziejach XIX-wiecznej miniatury skrzypcowej, przedstawiająca bezspornie najwyższy artystyczny i jednocześnie najbardziej wyrównany. Pośród miniatur tanecznych Henryka Wieniawskiego (1835-1880) na czoło wysuwają się mazurki. Ich styl pełen polotu, wytworności, poetyckości prowadzi do konkluzji, iż kompozytor oparł się bardziej na wzorach Chopina niż swych poprzedników – skrzypków. Mazurki Wieniawskiego podejmują wzorce ludowe trzech tańców narodowych: mazura, kujawiaka i oberka. Należą tutaj: *Souvenir de Poznań* op. 3 nr 1, *Kujawiak* op. 3 nr 2, *Sielanka* op. 12 nr 1, *Pieśń polska* op. 12 nr 2, *Obertas* op. 19 nr 1, *Dudziarz* op. 19 nr 2. Cechą tych utworów jest ich zróżnicowanie w zakresie charakteru i techniki gry. Większość z nich oparta jest na trójdzielnej budowie typu reprzyzowego (A B A<sub>1</sub>), dwie pozycje: słynny *Kujawiak* i *Sielanka* wykazują ogólną architektonikę dwuzdzielną. Tematy kształtowane są okresowo, a poszczególne ogniwa na zasadzie szeregowego ich zestawiania. Kolejne odcinki wprowadzają kontrast. Główne myśli utrzymane w typowo ludowym i tanecznym charakterze są dopełniane frazą liryczną i odwrotnie: gdy myśl wiodąca jest kantylenowa (*Pieśń polska*), wówczas w uzupełnieniu zjawia się odcinek taneczny. Owa zasada przeplatania różnych muzycznych gatunków wyrazowych jest w tych krótkich utworach bardzo wyeksponowana, typowa. Chętnie Wieniawski posługuje się powtarzaniem motywu lub frazy, co wynika wprost z ludowego pierwowzoru. W *Obertacie* motyw tematyczny powtarza się trzykrotnie ze zmianą za czwartym razem, podobny chwyt zastosował w *Dudziarzu*. Wykorzystał kompozytor środki wykonawcze stosowane przez muzyków ludowych: gra dwudźwiękowa ze stale brzmiającą pustą struną, przednutki, melizmaty jako ornamentowanie melodii, imitacje strojenia skrzypiec. Cechy ludowe przejawiają się w dwóch aspektach: żywiołu ludowego tańca i pieśni ludowej. Powyżej wyartykułowane różnicowanie muzycznych charakterów w narracji jednego utworu jest niczym innym jak zestawieniem tych obydwu wzorców. Tutaj Wieniawski deklaruje się jako twórca wybitnie narodowy, jako następca Chopina. Władimir Grigoriew, autor obszernej monografii o kompozytorze w tematach *Kujawiaka* i *Obertasa* doszukuje się konkretnych pierwowzorów melodycznych. Dla pierwszego z nich jest nią pieśń *Olaboga*, powiem *namie* zawarta w zbiorze pt. *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego* Karola Lipińskiego (Lwów 1833), a dla drugiego taniec nr 143 ze zbioru Oskara Kolberga (t. I, Kraków 1961). Wątki ludowe w stylizowanej, artystycznej formie wzbogacone są „dodatkami” wirtuozowskimi i fakturalnymi, są wplecione w romantyczny typ utworu. „Wszystkie te utwory – czytamy w rozważaniach Grigoriewa – są nie tylko zwykłymi szkicami lu-

dowego życia, występuje w nich ponadto żywy obraz ojczyzny. Wykorzystane przez Wieniawskiego pierwotne formy gatunkowe zostają włączone do sposobów wypowiedzi artystycznej. Kompozytor w formie lakonicznej, uniwersalnej, wyrażał narodowe uczucia i atmosferę Polski tych lat. Są one głęboko liryczne, a ta liryczność w każdym z nich ma odrębny charakter, dowodzi bogatej i oryginalnej natury kompozytora.”<sup>3</sup> Partia akompaniamentu jest zwykle bardzo prosta. Jej rola polega na tworzeniu kośćca metrycznego i podaniu treści harmonicznego, czyli muzycznego tła, na którym rozwija się solowa linia skrzypiec. Czasami pojawiają się motywy dialogujące, a także „chwyt” ludowe w postaci powtarzanych pustych kwint. Mazurki odzwierciedlają główne cechy stylu Wieniawskiego. Wszystkie przeznaczone były do wykonania estradowego i głównie samemu autorowi miały służyć do opisu wirtuozowskiego. Stąd bierze się w nich pierwiastek rozmachu i brawury. W każdym z tych tańców wprowadza jakiś błyskotliwy efekt, trudny technicznie, np. w zakończeniu *Kujawiaka* pochod chromatycznych fazoletów, w *Sielance* – cały odcinek fazoletowy, w zakończeniu szybka gamka w decymach, w *Obertacie* gwałtowne skoki na wysokie fazolety. Najprostszymi technicznie są *Pieśń polska* i *Dudziarz*. Do utworów tanecznych mieszczących się w gatunku miniatury, sięgających do rytmów obcych należą *Walc – kaprys* op. 7 i błyskotliwe *Scherzo – tarantella* op. 16. Obydwa utwory – jak widać już w tytułach – zespółone są z nietaneczną kategorią wyrazową, która jest tu głównym narzędziem stylizacji. Kaprys, jako gatunek popisowego, solowego utworu, jest artystyczną transformacją etudy skrzypcowej i jako taki sugeruje dominację czynnika technicznego. W przypadku dziełka Wieniawskiego można go określić jako kaprys utrzymany w rytmie walca. Taneczny rytm jest tu „zakłócony” technicznymi pochodami i „żartobliwymi” skokami na wysokie fazolety w melodyce tematu. Scherzo, wyemancypowane w romantycznej muzyce fortepianowej kojarzone jest z groteskowym, rozigranym typem muzycznego dyskursu. Stopione z motorycznym archetypem metrycznym włoskiego, żywiołowego tańca dało w rezultacie zwarty, potoczny tok figuracyjnych przebiegów wplecionych w „okresowy kontur” melodii, wypunktowany pierwszymi dźwiękami grup trójkowych. O ile *Walc – kaprys* wykazuje typ formy zbliżony do mazurków (szeregowanie odcinków okresowych) o tyle *Scherzo – tarantella* posiada rozbudowaną formę reprzyzową z potoczystym, kantylenowym ogniwem środkowym, w którym Wieniawski sięga do moniuszkowskiej frazy, zaczerpniętej z opery *Halka*. Dość osobliwym specyfikiem w szeregu miniatur tanecznych Henryka Wieniawskiego jest *Gigue* op. 23, który odwołuje się do wzorców barokowego tańca dworskiego. Lecz tańcem tym nie jest tytułowy

gigue (gigue posiada metrum trójkowe 6/8), tylko bourée. Wskazuje na to parzyste metrum oraz charakterystyczna dla tego tańca elegancja. Według Józefa Reissa, autora popularnej monografii o kompozytorze, wzorem dla Wieniawskiego było *Bourée* ze *Suity h-moll* na skrzypce solo J. S. Bacha. Charakterystyczne jest tutaj wprowadzenie w odcinku środkowym utworu wytrzymałych burdonowych kwint w partii fortepianu, przedstawiających stylizację musette. Musette oparta na burdonowym akompaniamencie często występowała w starofrancuskiej suicie jako trio w gawocie. Najpopularniejszą miniaturą polskiego wirtuoza doby romantycznej jest liryczna *Legenda* op. 17. Szlachetność inwencji melodycznej, mistrzostwo formy (zwłaszcza budowanie kulminacji w ogniwie środkowym), nostalgia wyrazowa czynią ten utwór jednym z najlepszych w skrzypcowej literaturze XIX w., nie tylko polskiej. Splendoru dodaje jej biograficzny kontekst związany z powstaniem utworu. Chodzi tu o starania kompozytora o rękę swej przyszłej żony, Izabeli Hampton. Oparta na formie reprzyzowej, za zmianą gatunku ekspresji w ogniwie środkowym i dwudźwiękową kantyleną daje typowe dla układu A B A<sub>1</sub> skrócenie rozwinięć tematycznych w ogniwie zamykającym. Bez wątpienia jest to szczytowe osiągnięcie Wieniawskiego w zakresie liryki instrumentalnej.

Henryk Wieniawski funkcjonuje w historii muzyki polskiej jako największy skrzypek – wirtuoz i kompozytor XIX w., typowy przedstawiciel romantycznego nurtu wirtuozowskiego. Elementy techniki skrzypcowej w utworach Wieniawskiego często pełnią rolę współtworzącą formę. W stylu tego twórcy istnieją określone sposoby operowania środkami technicznymi. Ich zakres w dużym stopniu wyznacza tradycja wirtuozostwa skrzypcowego rodowodu francuskiego. Indywidualny profil sposobu wypowiedzi Wieniawskiego wynika w dużym stopniu z wątków narodowych. Cechą jego stylu jest ornamentowanie tematów zmiennymi elementami technicznymi – naprzemienna gra akordowa i pizzicata, stosowanie gry flażoletowej w myśli zamykającej to przejawy własnego idiomu wirtuozowskiego. Struktura motywiki kontytuowana jest przez wybrane środki techniczne, np. częste skoki w przebiegu frazy do wysokich flażoletów (*Obertas*), prowadzenie tematów żywych w dwu- i trzydźwiękach, zakończenia zdań pizzicatem akordowym lub akordem z flażołem kwartowym najwyższego dźwięku. Zmiany technicznych sposobów gry następują zarówno na „wcięciach” formalnych, jak i w obrębie mniejszych jednostek. Na poziomie czysto muzycznym w miniaturach zaznaczają się też cechy powtarzalne w typie kształtowania. Jedną z nich jest przeciwstawianie różnych charakterów muzycznych w kolejnych krótkich odcinkach: „zadzierzyste” rytmy mazurkowe w trzydźwiękowej fakturze sąsiadują z frazą liryczno-sentymentalną (*Kujawiak*, *Pieśń polska*). Inną właściwością

staje się postępowanie polegające na „wcielaniu”, zakomponowaniu zbliżonych modeli rytmicznych w odmienne charakterystyki muzyczne – ten sam model zjawia się w motywie lirycznej i tanecznej (w tanecznych zazwyczaj układach akordowo-dwudźwiękowych). Chodzi tu głównie o rytmy mazurkowe. Wieniawski różnicuje muzyczne nastroje bazujące na tym samym fundamencie struktury muzycznej. Na podstawie samych tylko miniatur nie sposób wyciągać pełnych wniosków na temat idiomu wirtuozowskiego omawianego twórcy, bo stanowią one tylko ułamek jego twórczości. Pełnia stylu wirtuozowskiego Wieniawskiego objawia się w formach o większym ciężarze gatunkowym: koncertach, fantazjach, wariacjach, także kaprysach. W miniaturach tanecznych z kolei przejawia się element ludowości i w tym względzie jest on kontynuatorem idei chopinowskiej. W historii polskiej twórczości skrzypcowej jest niewątpliwie ogniwem wiodącym również w dziejach stylu narodowego.

Kolejnym przedstawicielem nurtu wirtuozowskiego w historii polskiej wiolinistyki był nieco młodszy od Wieniawskiego Lzydor Lotto (1840-1927). Jego spuścizna skrzypcowa, podobnie jak w przypadku A. Kąskiego została zapomniana, mimo pewnej popularności, jaką zdobyła w XIX w. Obejmowała ona większe formy (koncerty, fantazje) jak i drobne utwory różnego gatunku. Jedynym wydanym utworem tego skrzypka jest *Prząśniczka* op. 8 (PWN 1982) o istotnych zaletach artystycznych. Przedstawia typ kompozycji w rodzaju perpetuum mobile, prawdopodobnie wzorowana na analogicznym utworze N. Paganiniego. Utwór utrzymany jest w jednostajnym ruchu szesnastkowym. Budowa formalna *Prząśniczki* reprezentuje w zasadzie formę A B A<sub>1</sub> z rozbudowaną kodą, ale przy jednolitej wyrazowości całej kompozycji dość trudno uchwytne są wyraźne cezury. Partia skrzypiec prowadzona jest z wyjątkiem małych fragmentów quasi dwugłosowo. Górny głos prowadzi melodię, którą można interpretować jako śpiew prządków. Ruch dolnego planu naśladuje obroty kołowrotka (można się tu dopatrzyć pewnych zbieżności z pieśnią St. Moniuszki o tym samym tytule). Plan melodyczny rozwija się według typowej zasady ewolucyjnej narastania chromatyki i coraz większych wychyleń interwałowych. Ten typ figuracji o

dwóch planach występuje w ogniach skrajnych. Ogniwo środkowe różni się typem figuracji zachowując motoryczną narrację. Partia fortepianu pełni rolę podpory harmonicznego z krótkimi odcinkami melodycznymi kontrapunktującymi. *Prząśniczka* to utwór typowo techniczny i jednocześnie ilustracyjny. Należy do gatunku miniatur, które można określić mianem miniatury charakterystycznej. Walory techniczno-muzyczne powinny ją przywrócić do życia estradowego.

Oprócz czterech bliżej omówionych kompozytorów-wirtuozów działało wielu innych autorów miniatur, wymienianych w historycznych opracowaniach. Wśród nich są takie nazwiska jak: Wincenty Studziński (1815-1854), Michał Jel-ski (1831-1904), Karol Kozłowski (1837-1890), Gustaw Friemann (1842-1902), uczeń A. Kąskiego – Władysław Górski (1846-1915). Wiele z licznych utworów, które w XIX w. powstały dziś odnotowujemy jedynie z nazwy lub opinii krytyków. W okresie późniejszym twórcami utworów skrzypcowych byli nie tylko skrzypkowie, lecz także kompozytorzy uprawiający szerszy wachlarz gatunków muzycznych.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Józef Powroźniak, *Karol Lipiński*, PWM Kraków 1970, s. 41, 216.

<sup>2</sup> Józef Reiss, *Polskie skrzypce i polscy skrzypkowie*, „Czytelnik”, Łódź 1946, s. 10.

<sup>3</sup> Autor j. w., *Henryk Wieniawski, życie i twórczość*, PWN Warszawa – Poznań 1986, s. 142.



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



Nasz były wiek dwudziesty (LVII i ostatni)

## Przyszłość muzyki

Bogusław Schaeffer

Na spotkaniach z wybraną publicznością najczęściej pada pytanie o przyszłość muzyki. Jaka będzie, do czego zmierzamy, jakie są szanse nowej muzyki w zalewie dawnej (głównie niedawnej) i amuzyki, która wali swoim merkantylnym torem – oto najczystsze tematy, które pasjonują tych, którzy są ciekawi losów muzyki. Nie jestem prorokiem, więc nie mogę nic konkretnego na ten temat napisać, chociaż... Jeszcze w latach pięćdziesiątych napisałem na prośbę jednego z katolickich pism duży esej na temat przyszłości muzyki i jakoś szczęśliwym trafem udało mi się wiele rzeczy przepowiedzieć. A właśnie. Zaraz jak to było... Na końcu pisma były podsumowania sążnistych artykułów, z reguły krótkie – kilka linijek. Owe podsumowania były w języku francuskim, a robił je dla pisma pewien ksiądz – ot kilka linijek dla zorientowania, o czym dany autor się tak szeroko rozpisal. W moim przypadku tak mu się podobało to, co napisałem, że umieścił po francusku wyjątkowo cały mój dość długi esej! (co oczywiście wywołało zazdrość różnych znanych autorów i nienawiść – tak! – głównego redaktora. Wieloletnią.)

Pisząc ów esej powodowałem się intuicją. Nie brałem pod uwagę aktualnej twórczości kompozytorów (Strawiński, Messiaen, Dallapiccola, Hartmann czy choćby Cage) i nie wyciągałem żadnych wniosków z nieco wcześniejszej twórczości Schoenberga, Bartóka czy Hindemitha, lecz śmiało fantazjowałem na temat przyszłości muzyki, licząc się z tym, że nie mogą tu mieć miejsca jakieś naukowo produkowane przypuszczenia, bo one z reguły nie trafiały w sedno. Moją główną myślą były motywy zaskoczeń, które w dziejach muzyki zawsze się pojawiały i miały moc przeistaczania muzyki w stopniu absolutnie nieprzewidywalnym. Od tego czasu minęło przeszło pół wieku i widzę, że większość uwag i tez można dziś zaliczyć do proroczych (podobnie stało się ze *Scenariuszem dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*, który powstał przed 63. laty: tekst jest tak aktualny, że nikt nie chce wierzyć w jego antykwaryczność; gra ten utwór Jan Peszek i tylko on. Ponad 1500 razy!).

Przyszłość muzyki zawsze zależała od kompozytorów. Nikt inny – tylko oni kształtowali jej styl, jej przemiany i jej estetyczny wdzięk. Monteverdi, Bach, Mozart, Haydn i tak dalej aż po nasze czasy. Im bliżej do naszych

czasów, tym trudniej było przewidywać przyszłość muzyki. Co mógł – gdyby chciał – przewidywać Bach? Czy mógł przewidywać dźwiękowe igraszki Liszta i Chopina, obsesje Wagnera i Verdiego. Nie mógł przewidywać choćby rozwoju orkiestry: miał do dyspozycji tylko flety, oboje, fagoty, klawesyn, rogi i kilka innych instrumentów, które potem wyszły z użycia, czy mógł przewidywać obłędne wariactwa Berlioz (465. instrumentalistów w *Requiem!*)? Albo też 18 altówek, 8 rogów i tyleż kottów w *Elektrze* Ryszarda Straussa?

Niektórzy kompozytorzy wyprzedzają swoją epokę i wskazują na możliwości, które nie są innym znane (albo nie są, albo nie mogą być albo też ci inni rezygnują z ich poznania, zadowolając się byle czym, co znaczy tyle – że niczym szczególnym). Dobrze jest jeżeli kompozytor potrafi żyć we własnym świecie wyobraźni i duchowej dyspozycji, źle – jeśli głupio śledzi co inni robią i tym się kieruje. Przyszłość muzyki zależeć więc będzie z pewnością od inteligencji, talentu, charakteru osobistego, umiejętności przyswajania sobie nowych środków. Do tych cech dołączyłbym kilkanaście dalszych, ale to byłoby pouczanie innych, a tego chciałbym uniknąć. Pytanie – czy przyszli kompozytorzy będą mieli odwagę przeciwstawić się wciąż muzyce grożącym konwencjom i uproszczeniom, czy zdobędą umiejętność tworzenia nowych koncepcji formalnych, materiałowych i estetycznych? Na to pytanie trudno odpowiedzieć, ale można przypuszczać, że wraz z ogólnym upadkiem duchowym naszych nowych czasów poddadzą się szeroko upowszechnionym ogłupieniom, bo taki jest już ich los (Czy nie o zidoceniu świadczy utwór pewnego niemieckiego kompozytora, który w swoim dziele umieścił osiemdziesiąt kilka tępych, ordynarnych akordów, które publiczność – odpowiednio prymitywna – przelicza od początku do końca z zapalem, godnym lepszej sprawy? Nie słyszałem od niego innego odezwania się do własnej żony czy przyjaciółki niż „halt's Maul” – po polsku: stul pysk czy zamknij mordę. Taki współczesny milusiński, „młody”, a po pięćdziesiątce. A kiedyś, przed laty Dostojewski pisał – chyba się nie mylę – „A wtedy w drzwiach ukazał się wszystkim pięćdziesięcioletni starzec.”).

Muzyka może wznieść się na wyżyny, o których nikt nie ma pojęcia. Ale może też upaść jeszcze niżej niż to so-

bie wyobrażamy. Istnieje w naszym nowym, a przyglupawym społeczeństwie olbrzymia niechęć do muzyki poważnej. Nie mam auta, usługują mi taksówkarze. Niektórzy aż zięją nienawiścią, gdy natrafią przypadkowo na muzykę poważną. Z reguły komentują tego swojego pecha arbitralnie i bezlitośnie. Po kija mi taka muzyka – powiada, albo jeszcze soczyściej. Jego potomkowie chyba jakimś niezwykle cudem zainteresują się muzyką (przypuszczalnie gitarą...).

Jak, w jaki sposób muzyka może się wspiąć na dalsze wyżyny? Tu rzecz może się tylko opierać na kompozytorach (i w konsekwencji na wykonawcach nowej muzyki). Każda epoka miała swoje dobre i złe czasy. Jeśli w pierwszym dziesiątku lat wieku XIX pojawił się szereg najznakomitszych kompozytorów (mowa tu o urodzonych w tym czasie) to być może jest to przypadek, podobny do późniejszej serii kompozytorów urodzonych między 1874 a 1885 r. – to też jest dziwne i znamienne. Pierwsi debiutowali w latach dwudziestych i trzydziestych XIX w., a ci dalsi na przelomie XIX i XX w. W innych dekadach – posucha, jakieś jednostki wyrastały niemal z próżni czy nicości. Te pozytywne okresy pojawiały się w aurze o wiele korzystniejszej niż w latach wojen i zamętów, co łatwo udowodnić. Kultura muzyczna potrzebuje spokoju i fascynacji. Nijakość naszych czasów i mętne perspektywy nie służą rozwojowi muzyki poważnej – to pewne. A przykre i nieznośne jest to, że w działaniach naszych brak jest tak potrzebnego idealizmu i gotowości do naprawienia zła, które w sztuce nosi miano materializmu czyli w naszym przypadku chciwości i brudnego komercjalizmu. <sup>10</sup>



## Palcem po płycie

# Duety Anny Netrebko i Rolando Villazóna



### ANNA NETREBKO & ROLANDO VILLAZÓN Duety

G. Puccini – I akt *La bohème: O soave fanciulla*; G. Donizetti – I akt *Lucia di Lammermoor: Lucia perdona – Sulla tomba che inserira*; G. Verdi – I akt *Rigoletto: Giovanna, ho del rimorsi, E il sol dell'amina*; Ch. Gounod – IV akt *Romeo et Juliette: Va je t'ai pardonné Nuit d'hyménée*; G. Bizet – II akt *Les Pecheurs de perles: Leïla! Dieu puissant, le voilà*; J. Massenet – III akt *Manon: Toi Vous oui c'est – N'est-ce plus ma main*; F. M. Torroba – III akt *Luisa Fernanda: Cállate corazón*.  
Staatskapelle Dresden · Nicola Luisotti, dyrygent  
Deutsche Grammophon 477 6457 · n. 2007, w. 2007 · DDD, 68' 14"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Druga wspólna płyta dwojga najbardziej w tej chwili rozchwy-

tywanych i cenionych śpiewaków młodej generacji ma wszelkie dane, by stać się autentycznym przebojem. Podobnie jak nagranie „live” *Trawiaty* z Festiwalu w Salzburgu, dokonane w 2005 r. Tym razem zawartość płyty stanowią popularne operowe duety miłosne z najbardziej znanych dzieł dających obojgu kolejną szansę na przekonanie słuchacza, że opinia jaką się cieszą jest w pełni uzasadniona. Potwierdza to zresztą stale rosnąca liczba nagrań każdego z nich.

Ona prezentuje nie tylko urodę pełnego blasku głosu, jego aksamitne i szlachetne brzmienie, nienaganną technikę ale również pełnię swobody prowadzenia frazy oraz znakomite legato. Zachwyca też umiejętnością operowania barwą i nadania głosowi dramatycznej intensywności. On ujmuje też nie tylko urodą głosu, jego wyrównanym w każdym rejestrze brzmieniem, ale również miękkim, bardzo naturalnym prowadzeniem frazy i delikatnością ekspresji w pełni podporządkowanej dramaturgii bohaterów. Oboje nie mają też żadnych problemów z wysokimi dźwiękami, które w ich wykonaniu brzmią po prostu znakomicie. Czy w tej sytuacji można się dziwić, że prezentowane nagranie dowodzi jak pięknie splatają się i współbrzmia ich głosy w pełnych uniesień frazach i jak bardzo oboje potrafią wejść w świat przeżyć swoich bohaterów? Warto też zaznaczyć, że znakomicie różnicują przy tym stany emocjonal-



Anna Netrebko  
fot. KASSKARA/DG

ne i obdarowują ich cząstką własnej osobowości nie popadając przy tym w przesadną ekspresję.

Właśnie to wszystko razem sprawia, że każdego z ośmiu duetów słucha się z prawdziwą satysfakcją. Tym większą, że oboje wiedzą jak w najbardziej naturalny sposób wydobyć w prezentowanego duetu to co najistotniejsze. Możemy się o tym przekonać już w duecie z finału I aktu *Cyganerii*, gdzie jako Mimi i Rudolf dowodzą piękna i subtelności dopiero co budzącego się uczucia. Podobnie będzie w duecie Jolanty i Vodemona, tutaj również bardzo plastycznie oddany został obraz budzącej się miłości. Równie interesująco został zaśpiewany duet Łucji i Edgara z I aktu *Łucji z Lammemoor*, gdzie zakochani nie tylko wyznają sobie miłość, ale również przysięgają wierność. Podobnie jest w przypadku Gildy i Księcia z I aktu *Rigoletta* Verdiego, ona już bez pamięci zakochana subtelnie kreśli obraz uczuć jakich doznaje po raz pierwszy, on udając studenta roztacza przed nią miraż swoich uczuć. Pierwsze promienie wschodzącego słońca towarzyszą gorącym, miłosnym wyznaniom Romea i Julii nie przeczuwających

jeszcze czekającej ich tragedii. Pozostając w kręgu opery francuskiej słuchamy pełnego namietności duetu Leili i Nadira z *Potawiaczy perel*. Dramatyczne frazy pierwszych chwil spotkania Manon i Kavalera des Grieux szybko przechodzą w gorące wyznania kreślone na przemian przez oboje w sposób bardzo prawdziwy i sugestywny. Pięknymi koloraturowymi pasażami i lekkością prowadzenia głosu zachwyca Netrebko również w ostatnim duecie z *Luisy Fernandy*.

Wartość albumu utrzymuje Nicola Luisotti prowadzący świetnie brzmiący i grający zespół Staatskapelle Dresden, dowodząc, że sztuka akompaniamentu nie jest mu obca, co pozwala śpiewakom na zupełnie naturalne prowadzenie głosów.

Można powiedzieć, że cała płyta to jedno wielkie miłosne uniesienie, które w tym wykonaniu brzmi naprawdę pięknie!

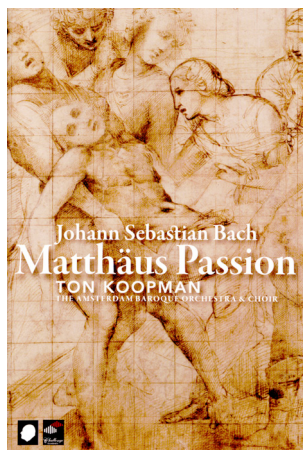
Polecam z pełnym przekonaniem!

Adam Czopek



Rolando Villazón  
fot. KASSKARA/DG





**JAN SEBASTIAN BACH**  
1685-1750

**Pasja wg św. Mateusza**

Jörg Dürmüller, *Evangelista*; Ekkehard Abelle, *Chrystus*; Cornelia Samuelis, *sopran*; Bogna Bartosz, *alt*; Paul Agnew, *tenor*; Klaus Mertens, *bas* · The Amsterdam Baroque Orchestra and Choir · Ton Koopman, *dyrygent*

Challenge Classics CCDVD72233 · w. 2006, n. 2005 · PCM Stereo/DD5.1 – Region: 0 – 162'54", 2DVD  
★★★★★

Współpraca Koopmana z Challenge Classics zaowocowała nie tylko wydaniem kompletu kantat Bacha, ale przyniosła również nową rejestrację *Pasji wg św. Mateusza*. Koopman sięgnął już po ten utwór na początku lat dziewięćdziesiątych, wydając go pod skrzydłami Erato. Najnowsza wersja ukazała się zarówno w wersji CD jak i DVD.

Koopman zaprosił do współpracy wypróbowanych i jednocześnie znakomych artystów, którym, jak zwykle u Koopmana, towarzyszą The Amsterdam Baroque Orchestra and Choir.

Po tylu wysłuchanych interpretacjach mógłbym sądzić, że poznanie *Pasji wg św. Mateusza* mam już za sobą. A tymczasem, niemal każde kolejne nagranie wciąż otwiera mnie na jej niezny i niezgłębiony wymiar.

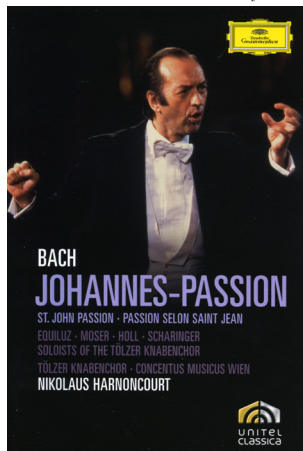
Z najnowszym nagraniem Koopmana nie poszło mi łatwo. Płyty lądowały w odtwarzaczu wielokrotnie. Za każdy razem zadawałem sobie pytanie – co jest nie tak z tym Koopmanem? Aż w końcu przyszło oślnienie – to nie z Koopmanem jest coś nie tak, raczej ze mną. Od tego momentu było już znacznie łatwiej, bowiem do odczytania Koopmanowskiej wersji *Pasji Mateuszowej* potrzebny jest klucz, a może nawet kilka kluczy. Każdy zamyka inną szkatułkę.

Zanim znalazłem pierwszy, smyczki drętwiały prawie w non legato, a Koopman uwalniał kolejne frazy bez dynamicznego zróżnicowania tonu. Tymczasem głębsze wniknięcie w tę

interpretację pozwala dostrzec logiczną konsekwencję, by nie powiedzieć teologiczny koncept dyrygenta. Kształtowanie dźwięku, jego kruchość i skromność służy Koopmanowi do metafizycznego przedstawienia historii Męki Chrystusa. Koopman nie patrzy na nią z perspektywy łzawej pobożności czy martyrologicznego realizmu, raczej myśli o niej powściągliwie kształtując przestrzeń muzyczną. Dzięki temu Bachowska *Pasja* uzyskała swoistą strukturę dramatyczną przypominającą malarstwo Giotta. Dyrygent, podobnie jak malarz, zdaje się być uczniem natury i tchnie duchem humanizmu, który karze nie tylko pogodzić się z Bogiem i z jego wyrokami, ale – co paradoksalnie trudniejsze – z samym sobą.

Koopman opowiada o Męce i Śmierci Jezusa w duchu medytacji, choć nie brak tu momentów dramatycznych, jak choćby zapierający dech w piersiach chór wstępny. Kontemplacja przenika arie (może za wyjątkiem Paula Agnewa, który na tle pozostałych wypada nabyt szorstko), chóry (będące kwintesencją protestantyzmu, a także oazą ufności i miłosierdzia) i recytatywy. Koopman nie teatralizuje, nie jest mistykiem, ale mimo to potrafi skłonić do przyzywania prawdy, do wejścia w samego siebie i do pozostania przez dwie godziny sam na sam z Tajemnicą Męki, Śmierci i Zmartwychwstania.

Robert Majewski



**JAN SEBASTIAN BACH**

**Pasja wg św. Jana**

Kurt Equiluz, *tenor*; Robert Holl, *bas*; Thomas Moser, *tenor*; Anton Scharinger, *bas* · Tölzer Knabenchor; Concentus Musicus Wien · Nikolaus Harnoncourt, *dyrygent*  
Deutsche Grammophon 073 4291 · w. 2007, n. 2005 · NTSC – PCM Stereo/DTS 5.1 – region: 0 – 114'00"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Wielbiciele Nikolausa Harnoncourta mają zapewne w swoich zbiorach dwie *Pasje Janowe* Bacha w jego in-

terpretacji: pierwszą z roku 1965 i trzecią wydaną w roku 1993. Harnoncourt nagrał w 1985 r. jeszcze jedną telewizyjną wersję tego dzieła. Wraz z upływem lat obrośla ona niemałą legendą. Powody są co najmniej dwa: po pierwsze – Unitel, czyli właściciel praw autorskich, wydał ją przed laty w formacie VHS i od dawna jest nie do zdobycia; po drugie – nagranie zawiera rewelacyjnie zaśpiewaną partię przez Panajotisa (Panito) Iconomou (chłopięcy alt). Na szczęście Deutsche Grammophon kupił katalog Unitela i jako jedną z pierwszych reedycji uczynił tę kultową rejestrację.

Wspaniałość nagrania jest bezdyskusyjna. Tölzer Knabenchor i Concentus Musicus Wien wypadają znakomicie, Kurt Equiluz (Ewangelista) i Robert Holl (Jezus) pokazują sztukę wokalną na najwyższym poziomie, ale to właśnie Iconomou dostarcza najgłębszych przeżyć. *Es ist vollbracht* w jego wykonaniu, to jedna z najbardziej wzruszających interpretacji jaką dane mi było usłyszeć. Nauczyciel młodego śpiewaka, Gerhard Schmidt-Gaden, powiedział wówczas, że nie mógł powstrzymać łez słuchając swojego ucznia. Sam Panito patrzy na swoją karierę przez pryzmat tej przepięknie zaśpiewanej arii. „To był zdecydowanie szczyt mojej kariery” – wspomni po latach. Dziś Panito Iconomou jest bas-barytonem i możemy go posłuchać np. na 26. woluminie gardinerowskiego *Bach Cantata Pilgrimage* (Soli Deo Gloria) lub w legendamym nagraniu *Mszy h-moll* Bacha pod batutą Andrew Parrota (EMI).

Robert Majewski



**JAN SEBASTIAN BACH**

**Msza h-moll BWV 232**

Marlis Petersen, *Stella Doufexis, sopran*; Anke Vondung, *alt*; Lothar Odinius, *tenor*; Christian Gerhaher, *Franz-Josef Selig, bas* · Gächinger Kantorei Stuttgart; Bach-Collegium Stuttgart · Helmuth Rilling, *dyrygent*  
Hänssler Classic CD 98.274 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 106'44", 2CD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

**Msza h-moll BWV 232**

Mechthild Bach, *sopran*; Daniel Taylor, *alt*; Marcus Ullmann, *tenor*; Raimund Nolte, *baryton* · Kammerchor Stuttgart; Barockorchester Stuttgart ·

*Frieder Bernius, dyrygent*  
Carus 83.211 · w. 2006, n. 2004, DDD, 101'28", 2CD  
★★★★★

To naprawdę fascynujące – i dramatyczne zarazem – móc porównać dwie najnowsze rejestracje *Mszy h-moll* Bacha podpisane przez dwóch wybitnych dyrygentów: Friedera Berniusa i Helmutha Rillinga. Dlaczego fascynujące? Bo to dwie msze, dwa spojrzenia, dwie propozycje, dwie obiektywne prawdy, dwie możliwości zanurzenia się w świat przesywającej doskonałości. Cemu dramatyczne? Ponieważ dzieł Bacha nie potrafisz słuchać tylko dla samego piękna poszczególnych arii, recytatywów, czy chórów; nie słucham go zastanawiając się, czy śpiewak śpiewa dobrze, czy źle. Nie słucham tak – a przynajmniej robię wszystko, by do tego nie dopuścić. Słuchając Bacha głęboko zamykam „szkiełko i oko” mędrkującego recenzenta i pragnę pozostać amatorem wiernym sobie, pełnym zafascynowania i zaangażowania, uczciwym wobec ideałów widzianych w szerszej, życiowej perspektywie. Przy dziełach religijnych Bacha, niezwykle ważna staje się też kwestia mojej przynależności do świata wartości chrześcijańskich. W takich chwilach nie lubię zastanawiać się nad sposobem realizowania ozdobników i nad całą masą technicznych i interpretacyjnych meandrów, przez które przedzierają się muzycy. Oczywiście to dzieje się gdzieś we mnie, ale na drugim, trzecim, czy kolejnym planie. Naturalnie, jeśli trafi mi się jakaś słaba realizacja, natychmiast się jej pozbywam. Nie sposób bowiem rozmyślać w towarzystwie wykonania nieudanego i bezmyślnego, ale i nie sposób zamknąć uszy na piękny śpiew, czy wspaniały akompaniament. Następuje więc gdzieś we mnie wzajemne przenikanie metafizyki, egzystencji i estetycznych sądów. Ale jak o tym opowiedzieć nie odwołując się do recenzenckiego żargonu? Jakiego języka użyć? Języka poezji? – nie potrafię. Języka filozofii? – nie czuję się na siłach (zresztą nikt nie zastąpi tu Ciorana). Być może trzeba by napisać o czym rozmyślałem słuchając Bacha, ale jestem pewny, że to nikogo nie zainteresuje. Epato-

wanie myślami zbyt osobistymi, intymnymi byłoby udręka.

Wywiązując się z recenzenckiego obowiązku, który w tym wypadku ma dla mnie bardzo osobisty wymiar, jednak zmuszony jestem odwołać się do języka estetyki muzycznej, który (mam taką nadzieję) opisze moje wrażenia po wysłuchaniu obu interpretacji.

Wykonanie Berniusa należy do grupy „kameralnych”. Kameralny skład wykonawców nie oznacza, w tym przypadku, mniejszej dynamiki, pasji, czy muzikalności. Co

prawda, obecność orkiestry nie jest tu tak ujmująca, jak dzieje się to w przypadku nagrania Herreweghe, ale zbilansowanie jej dźwięku w stosunku do chóru jest tu naprawdę wspaniałe. Bemius jest bardzo czytelnym w szczegółach. Słychać wyraźnie, że dyrygent postawił na wokalne piękno i alchemię brzmienia. Co do solistów – jego podopieczni przedstawiają się bardzo interesująco, choć najmniej przekonuje mnie męski alt Daniela Taylora. Obraz namalowany przez Bemiusa jest muzycznie bardzo interesujący, ale religijnie raczej zubożony.

To, czego zabrakło Bemiusowi udało się uzyskać Rillingowi. Fakty liczne, na pierwszy rzut oka, nie przemawiają za tym: nowoczesne instrumenty, czterdziestu chórzystów i dwudziestu siedmiu instrumentalistów. Okazuje się, że aparat wykonawczy to jedno, a znajomość stylu i retorycznej wymowy muzyki Bacha, to drugie. Dzięki temu dyrygent osiągnął coś wspaniałego, wcale nie często słyszalnego w innych nagraniach – połączenie potęgi i intymności, a wszystko przesyte zostało głębokim duchem religijnym. Drugie podejście Rillinga do *Mszy* ukazuje proces dojrzewania i krystalizowania się wizji opartej na niemieckiej tradycji wykonawczej. Rilling pokazuje duchowe i emocjonalne pokłady muzyki Bacha. Jego *Msza h-moll*, to nie tylko forma kompozycji, to przede wszystkim nabożeństwo będące istotą kościoła rzymsko-katolickiego. W tej interpretacji naprawdę da się odczuć zmienny charakter i nastroj poszczególnych części mszy, i co najważniejsze, można zrozumieć i wewnętrznie doświadczyć prawd wiary płynących z tych modlitw. Rilling odczytał Bacha z pokorą. Odczytał go muzycznie i duchowo, i sprawił, że jego wykonawcy osiągnęli wzajemną mobilizację, zdumiewającą koncentrację, poruszające skupienie i wewnętrzną energię. Dzięki temu zupełnie nie przeszkadzają pewne romantyczne naleciałości słyszalne tu i ówdzie.

Słuchając Rillinga można być pewnym, że jest się bliżej zbawienia.

Robert Majewski



**CARL PHILIPPE EMANUEL BACH**  
1714-1788  
Sinfonie Wq. 181 nr 1-4; Koncert wiolonczelowy Wq 172

Alison McGillivray, wiolonczela · *The English Concert* · Andrew Manze, dyrygent  
Harmonia Mundi HMU 907403 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 63'34"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Ktoś kiedyś powiedział o Manzem, że zanim przyłoży skrzypce do podbródka, zamienia się w szalonego naukowca pracującego w laboratorium muzyki osiemnastowiecznej. Biorąc pod uwagę ile doskonałych mikstur przygotował przez te wszystkie lata, trzeba przyznać rację temu poetyckiemu porównaniu. Andrew Manze przejął stery *The English Concert* przed czterema laty, po trzydziestoletnich rządach założyciela zespołu Trevora Pinnocka. Ich najnowsza płyta przynosi cztery symfonie i *Koncert wiolonczelowy* Carla Philippe'a Emanuela Bacha – syna Jana Sebastiana. *Koncert wiolonczelowy* przypomina nieco styl Antonia Vivaldiego. Nie jest to jednak wielka niespodzianka z uwagi na to, że Jan Sebastian studiował kompozycje Wencjanina i zapewne dzielił się swoją wiedzą z synem.

Tym nie mniej, *Koncert* jest dość unikalną kompozycją, bowiem zachował się w trzech różnych wersjach solowych – na flet, klawesyn i oczywiście na wiolonczelę. C. P. E. Bach skomponował go dla swego przyjaciela Christiana Friedricha Schale, gdy pracował jako klawesynista-akompaniator u grającego z upodobaniem na flecie Fryderyka Wielkiego – króla Prus. Solistką z Manzego jest szkocka wiolonczelistka i jednocześnie członkini *The English Concert* – Alison McGillivray. Artystka prezentuje najwyższą formę. Ciepły i głęboki ton jej instrumentu oraz wspaniała maestria techniczna ustawia tę wersję w gronie najciekawszych. McGillivray celuje w ślicznie zagranej powolnej części. Na pochwałę zasługują również to, że między nią a dyrygentem wyraźnie słychać wspólny muzyczny oddech i podążenie tą samą estetyczną ścieżką.

Nagrane na płycie cztery symfonie C. P. E. Bacha powstały, gdy objął on funkcje dyrektora muzycznego w pięciu hamburskich kościołach. Były to czasy ogromnej wolności twórczej Carla Philippe'a Emanuela po latach cenzurowania jego muzyki przez Fryderyka Wielkiego. Jego symfonie tworzą swoisty pomost między stylem barokowym i klasycystycznym, i jak wiadomo były inspiracją dla wielu późniejszych kompozytorów, w tym Mozarta i Beethovena.

Według Manzego kluczem do grania tej muzyki jest spontaniczność. On wierzy, że naj-

gorszym sposobem na muzykę hamburskiego Bacha jest granie jej cały czas w ten sam sposób. Poziom wykonania symfonii pozostaje poza wszelką krytyką. Kompetencje historyczne lidera i muzyków idą w parze z muzykalnością i wrażliwością na warstwę ekspresyjną utworów. Wykonawcy fascynują swoją swobodą i zmiennością brzmień, nastrojów i liryzmem, a także cudownie nieprzewidywalną dramaturgią i swego rodzaju nieliniową narracją. Świetna i interesująca płyta!

Robert Majewski

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
1770-1827

**Symfonia nr 5 i 1**

*London Symphony Orchestra* · Bernard Haitink, dyrygent  
LSO Live LSO0590 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 57'00"  
★★★★★

Londyńska Orkiestra Symfoniczna jest chyba pionierem ciekawego trendu w przemyśle fonograficznym zakładania przez same zespoły własnych wydawnictw płytowych. Na swoim koncie ma już liczne nagrania dokonane przy współpracy wybitnych mistrzów batuty. Do najważniejszych z tych produkcji niewątpliwie trzeba zaliczyć cykl wszystkich symfonii Ludwiga van Beethovena pod dyktando Bernarda Haitinka.

Krytycy zgodnie chwalą to przedsięwzięcie, nie brakuje opinii, że to „Beethoven naszych czasów”. Po wysłuchaniu jednego, choćby tak znakomitego albumu, trudno mi to stwierdzić jednoznacznie z całą odpowiedzialnością. Swoją entuzjazm mógłbym wyrazić dopiero po wysłuchaniu wszystkich płyt tego projektu. Na płycie, którą dostaliśmy, zawarte są *V Symfonia c-moll* i *Symfonia C-dur*. Nie ulega wątpliwości, że w osobie słynnego dyrygenta i muzykach LSO dzieła te znalazły najlepszych możliwych wykonawców. Zadziwia niezwykła klarowność i czystość dźwięku, przejrzystość formy, precyzja wykonawcza, wydobywanie wielu detali oraz szybkie tempa (zwłaszcza w *V Symfonii*). Mam jednak wrażenie, że nagranie różni się od wcześniejszych rejestracji dokonanych przez tych artystów. Przyczyną może być wykorzystanie najnowszych edycji partytur bądź wpływ dokonanych nurtu tzw. historycznych interpretacji, co przejawia się w szybkich tempach, użyciu lekkiego, zwrotnego dźwięku, nieco innego kształtowania frazy i artykulacji. Mimo realizacji na najwyższym poziomie, pozostawiają dla mnie jednak pewien, niewielki, niedosyt. Oczekiwałem symfonii zagranych z jeszcze większą pasją, chciałbym, aby nadano im jeszcze większy ciężar emocjonal-

ny – na tej płycie dość lekki i żwawy Beethoven nie wszędzie mnie przekonuje (np. w *I Symfonii* dopiero w dwu ostatnich częściach). Ale to jest tylko moja subiektywna opinia, wynikająca również z podziwu dla genialnych nagrań Carlosa Kleibera i Güntera Wanda, które są według mnie wzorami wykonawczymi obu dzieł. Pomimo tego drobnego, osobistego zastrzeżenia, nie waham się ocenić nagrania na pięć gwiazdek, wiedząc, że jest po prostu doskonałe i nie będzie zbytnią przesadą stwierdzenie, że również ono może nosić cechy interpretacji modelowej.

Podziwiać należy fonograficzną działalność orkiestry i jej formę, która wydając wszystkie symfonie pod Haitinkiem czy *Fidelia* pod Davisem, ustala najwyższe standardy wykonywania genialnej muzyki Beethovena na początku XXI w.

Paweł Chmielowski

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**

**Fortepianowe dzieła wszystkie vol. 3: Sonaty nr 4, 5, 6, 7**

*Ronald Brautigam, fortepian*  
BIS SACD-1472 · w. 2006, n. 2004 · SACD, 81'35"  
★★★★★

Są płyty, które już nas nie zaskakują. Doświadczenie podpowiada, że będzie dobrze, a nawet bardzo dobrze. Tak jest właśnie z 3 wolumenem sonat beethovenowskich, które wzięła na warsztat Ronald Brautigam. Powiem szczerze, że kolejny album Brautigama przyjmuję z rezerwą. Poczucie, którą państwu prezentuje jest absolutnie zadowalająca, natomiast kolejna (którą miałem już okazję poznać) trochę mnie zniechęcała. Jednak nie mogę oddać sprawiedliwości pianście nie pisząc, że znów mamy do czynienia z wysokiej klasy wykonaniem. Pierwszy wolumen zachwycał, drugi cieszył – potwierdzając, że mamy do czynienia z godnym uwagi przedsięwzięciem, a trzeci? No cóż... chyba po prostu przyzwyczajam się do Brautigama. Im dłużej słuchamy muzyka, tym lepiej „uczymy się” go słuchać. Zaczynamy chodzić jego ścieżkami i albo spodoba nam się ten rodzaj wędrowki, albo mimo obiektywnych walorów, zapragniemy innymi drogami osiągać cel.

Pianistka Brautigama jest skrajna, szybkie tempa, agresywne uderzenia, kontrasty artykulacyjne, ostre zakończenia fraz. Wszystko to łagodzi pięknie brzmiający instrument o czystej barwie, lekko wibrujący w piano, głęboko rozedrgany w forte. Instrument, który gra razem z muzykiem, wręcz jakby przychodził z pomocą pianście. Tak silne forte zniósłoby z pewnością Steinway. Instrument z epoki nieco się męczy, ale w efekcie końcowym mamy do czynienia z dość ciekawym efektem aku-



stycznym. Śpieszne tempa u Brautigama niekiedy jednak denerwują – wprowadzają brak harmonii.

Ostatnio dane mi było zatrzymać się nad sonatami Beethovena w interpretacji Portugalczycy Artura Pizarro. Jego wielka pianistyka – pod której urokiem pozostaje – także pozwala na (za)szybkowane tempa. Jednak u niego allegretto w tempie „presto” nie burzy porządku, nie spowalnia zanadto zakończeń fraz. W przypadku Brautigama mam wątpliwości, czy niektóre posunięcia to zabieg interpretacyjny, maniera, czy przymus wynikający z ograniczeń, które każdemu na jakimś etapie daje organizm. Ponadto Pizarro znakomicie utrzymuje napięcie, choćby niepostrzeżenie rosnącą dynamiką w finałach sonat, w efekcie czego forte zakończeń jest mocniejsze, głębsze, niż forte struktur wewnętrznych. U Brautigama brakuje mi nieco doszlifowania drobniaków, tryli, biegników i zakończeń niektórych fraz.

Wiem, że wśród słuchaczy jest wielu zwolenników skrajności. Ci nie tylko się nie zawiodą, ale i odnajdą być może swojego ulubionego mistrza. W ostatecznej ocenie Brautigam pozostawia pewien niedosyt, który każe poszukiwać innych wykonań. Kiedyś sądziłem, że nagrania na instrumentach z epoki dają pianieście komfort, bo ograniczają możliwości porównań. Dziś uważam, że jest odwrotnie, natomiast brak „skończonych” interpretacji na pianoforte powoduje, iż niedosyt ten po prostu się potęguje.

Michał Szulakowski

### LUDWIG VAN BEETHOVEN Missa solennis

Luba Orgonásova, sopran; Birgit Remmert, alt; Christian Elsner, tenor; Bjarni Thor Kristinsson, bas · Europa Chor Akademie; Joshard Daus, chórmistrz; Orchestre Philharmonique du Luxembourg · Michael Gielen, dyrygent  
Capriccio 67 171 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 77'59" + DVD  
★★★★★

Ludwig van Beethoven w ostatnich latach życia nękany chorobami, intensywnie tworzył nowe kompozycje. Nie ulega wątpliwości, że jeszcze lepsze niż poprzednio. Wśród nich powstała *Missa solennis*. Dzieło zaplanowane na intronizację arcyksięcia Rudolfa na arcybiskupa w Ołomuńcu zostało skończone 3 lata później. Trzy części *Kyrie*, *Credo* i *Agnus Dei* prawykonano w 1824 r. *Missa* ponadto posiada jeszcze dwie części: *Gloria* i *Sanctus*. Na płycie, której z wielką przyjemnością wysłuchałem dzieło zostało zaprezentowane w całości.

Dyrygent Michael Gielen, zda się z ogromną atencją potrak-

tował podejście kompozytora do głębokiego wnikania w tekst i jego wielowątkowość krystalizującą przemiany muzycznej atmosfery. Tym samym fantastycznie uchwycił i przedstawił niezwykłego geniuszu muzycznego Beethovena.

Każda z pięciu części *Missa solennis* jest ściśle podporządkowana liturgii. Na omawianym krążku doskonale słychać z jak dużą troską potraktowano przestrzeń dźwiękową, dostosowaną do aparatu wykonawczego. On zaś zasługuje wyłącznie na pochwały i to pod każdym względem. Relacje pomiędzy poszczególnymi grupami instrumentów świetnie się przenikają. Natomiast cała orkiestra należyście towarzyszy zespołowi chóru (Europa Chor Akademie) i znakomitym solistom. Oni prezentują swoje piękne głosy niezwykle starannie zarówno pod względem wolumenu jak i estetyki, mającej przebieg liturgiczny charakter. Subtelne, aczkolwiek wyraźne zmiany dynamiczne i rytmiczne odbiorowi nadają swoistej maestrii. Wszystko, co na krążku słyszymy zlewa się w pełną symfoniczną jedność. Do albumu zostało dołączone DVD video z fragmentami próby oraz wypowiedzi i wywiady, jakich udzielił: Michael Gielen, Joshard Daus i Dorothee Kohlhas.

Szczerze zachęcam do posłuchania omówionego nagrania.

Wilfried Górny

### LUDWIG VAN BEETHOVEN Msza C-dur op. 86

Christiane Oelze, sopran; Claudia Mahnke, mezzosopran; Christian Elsner, tenor; Franz-Josef Selig, bas · MDR Runfunkchor; MDR Sinfonieorchester · Fabio Luisi, dyrygent  
Querstand VKJK 0522 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 44'48"  
★★★★★

*Msza C-dur* op. 86 Beethovena należy do jego rzadziej grywanych utworów, niezbyt często też się pojawia na płytach, moim zdaniem niesłusznie. Oczywiście jest, że przyćmiewa ją wielka *Missa solennis* (która w zasadzie przyćmiewa wszystkie dzieła oratoryjne XIX w.), lecz warto pamiętać, że wyszła spod tego samego pióra, co *Eroica* czy *Appassionata*, a tzw. lwi pazur mistrza jest obecny również w tym mniej znanym dziele. Ten utwór ma typową, pięcioczęściową strukturę mszalną, a został skomponowany wiosną i latem 1807 r, w okresie największego nasilenia twórczego geniuszu Beethovena – pisał ją równocześnie z *V Symfonią*. Inspirator jej powstania, książe Mikołaj Esterhazy nie docenił wielkiego wysiłku kompozytora, co było powodem bolesnego rozczarowania autora, cały czas służenie przekonanego o wartości swojego dzieła.

Prezentowana płyta stanowi dobrą okazję do bacznego przyjrzenia się tej kompozycji – wg mnie *Msza* jest jak najbardziej godna twórcy, zawiera piękną, utrzymaną w beethovenowskim duchu muzykę. Słuchając jej, poczułem wiele satysfakcji i utwierdziłem się w przekonaniu, że dzieło to niesłusznie pozostaje na uboczu wielkiego repertuaru. Mimo iż zapewne istnieją nagrania z bardziej znanymi wykonawcami, porywające siłą wyrazu czy jakością techniczną, to zapisana na niniejszym dysku interpretację oceniam pozytywnie i wysoko. Dużą w tym zasługę ma prowadzący swoje zespoły włoski dyrygent Fabio Luisi. Trafnie uchwycił późnoklasyczny idiom tej muzyki, jej strukturę, słychać wyraźnie, że dobrze czuje się w dużych wokalnoinstrumentalnych formach (miałem już okazję słuchać i recenzować *II Symfonię* Mahlera pod jego batutą). Moje ogromne uznanie budzą zaangażowani do nagrania śpiewacy. Zarówno fragmenty solowe, jak też ensemble brzmią bardzo przekonująco i pięknie, a *Benedictus* w ich wykonaniu po prostu ośniewa. Za sprawą samego kompozytora główną rolę w tej mszy odgrywa element wokalny, stąd taką ważną rolę pełnią soliści i chór. Ich dialogowanie między sobą jest ważnym czynnikiem ożywiający i wzbogacający formę, a nowatorskim elementem jest sposób potraktowania tekstu, mający na celu wypuklić dramatyzm i wewnętrzną siłę wyrazu. W warstwie interpretacji udaną produkcję dopełniają dobrze dobrane tempa, odpowiednie podkreślenie charakteru tej muzyki, stylistycznie bez zarzutu. Całość zagrana jest bez udziwnień, przesady, po prostu właściwie.

Kolejna płyta wytwórni Querstand potwierdza wysoką formę kierowanych przez Fabio Luisiego zespołów. Jestem ciekaw dalszych albumów z ich udziałem.

Paweł Chmielowski

### LUDWIG VAN BEETHOVEN Koncert skrzypcowy D-dur op. 61; Romans na skrzypce i orkiestrę G-dur op. 40 i F-dur op. 50

Christian Tetzlaff, skrzypce · Tonhalle Orchestra Zurich · David Zinman, dyrygent  
Art Nova 82876 76994 2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 55'46"  
★★★★★

Oto płyta z dziełami zajmującymi szczytowe miejsca w repertuarach skrzypków. I chociaż *Koncert D-dur*, jedyny koncert skrzypcowy Beethovena, nie zebrał wysokich not po pierwszym wykonaniu, dziś jest utworem sztampowym, podobnie jak dwa *Romansy*. Christian Tetzlaff, 41. letni skrzypek, mieści się obecnie w czołówce wykonaw-

ców. Jego repertuar stanowią dzieła od Bacha do współczesnych. Ostatnie nagrania to pozycje klasyczne, po Mozarcie i Haydnie sięgnął po Beethovena. Muzyk jest laureatem licznych nagród i nominacji, a w roku 2005 był także uznany przez Musical America „Instrumentalistą Roku”. Znany jest z bezbłędnej techniki i swoich oryginalnych, znakomitych interpretacji. I w tym przypadku Tetzlaff wykazał się indywidualnością. W *Koncertie* sięgnął po kadencję Beethovena z transkrypcji fortepianowej dzieła, transkrybując je znów na skrzypce, zamiast zwykle wykonywanych kadencji skrzypcowych Kreislera.

Słuchać doskonale porozumienie skrzypka z orkiestrą, pod dyktando dojrzałego i nieprzeciętnego dyrygenta. Poszczególne sekcje instrumentów pięknie eksponują „korespondencje” śpiewnymi, powtarzającymi się tematami, która, jak mówi wykonawca w omówieniu do płyty, jest istotą tego koncertu i czyni go ciekawym, a co zlekceważyli wykonawcy w przeszłości. Skrzypek operuje różnorodnymi odcieniami barwy instrumentu, po ostrych, brawurowych szaleństwach zaskakuje nas uroczym wejściem kantylenowego tematu, a w drugiej części umiejętnie „zapiera dech” słuchaczy.

Tetzlaff postarał się o swoją własną ekspresję także w *Romansach*. Chociaż większe wrażenie wywarł na mnie *Koncert*, tutaj również napięcie, szlachetność dźwięku i wirtuozeria przeplata się swobodnie z lekkością i liryzmem. Płyta jest cennym nabytkiem, nie tylko dla melomanów. To wartościowe nagranie klasyki skrzypcowej. Polecam.

Anna Pieczyńska

### LUDWIG VAN BEETHOVEN Kwartety smyczkowe: op. 18 nr 2, op. 95, op. 135, Satz (Allegretto) h-moll WoO

Endellion Quartet  
Warner Classics 2564 61161-2 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 73'32"  
★★★★★

### Kwartety smyczkowe: op. 59 nr 1 „Razumowski”, op. 127

Endellion Quartet  
Warner Classics 2564 63432-2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 76'03"  
★★★★★

### Kwartet smyczkowy op. 130; Große Fuge op. 133

Endellion Quartet  
Warner Classics 2564 62998-2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 76'03"  
★★★★★

W przypadku muzyki Beethovena każde nowe nagranie jego symfonii czy sonat każe odpowiedzieć na pytanie, co świeżego i wartościowego

ma do pokazania wykonawcy czy jest rzeczywiście potrzebne? To samo oczywiście dotyczy jego kwartetów smyczkowych, dzieł wielokrotnie rejestrowanych na płytach, w całych cyklach lub pojedynczo przez najlepsze zespoły. Stąd bierze się konieczność odpowiedzi na wyżej postawioną kwestię.

Swojej udzielił Endellion String Quartet, jeden z najwybitniejszych angielskich zespołów, istniejący od 1979 r. i mający na swoim koncie liczne nagrania dla różnych firm. Nakładem Warner Classics ukazują się kolejne edycje płyt zawierające wszystkie kwartety Beethovena. Po przesłuchaniu pierwszego albumu byłem zachwycony, po usłyszeniu kolejnych nasłżył mnie wątpliwość. Spodobało mi się np. trafne zbudowanie formy i naturalnie dobrane tempa. Jednak w przypadku dzieł takiej rangi, co wspaniały *Kwartet F-dur* op. 59 nr 1, o symfonicznej niemal budowie, treści i znaczeniu, czy ostatnich, genialnych opusów, którymi wielki mistrz zakończył swój żywot, mój entuzjazm osłabł. Nie wiem z czego to wynika – czy może z techniki nagrania, czy też konwencji przyjętej przez artystów, ale nie do przyjęcia jest dla mnie emocjonalna powściągliwość, którą słyszę, brak przekonującej, porywającej siły wyrazu, bogatego, gęstego, pełnego dźwięku, pasji, ognia, które by wzruszały i porywały za serce już od pierwszej sekundy. Pod tym względem porównanie nagrania angielskich muzyków z moją ulubioną rejestracją Quartetto Italiano, w której w/w cechy są obecne i słyszalne od razu, wypada niestety na niekorzyść albumów Warnera. Ale to jedyna zasadnicza rzecz, która budzi moje wahanie w ostatecznej ocenie tej produkcji. To kreacja na wysokim poziomie, wartościowa, będąca rezultatem kilkudziesięciu lat wspólnej pracy. Muzycy promują obecnie na koncertach swoje albumy, dając występy z cyklem Beethovenowskich kwartetów. Na uwagę zasługuje zamiysł wydawcy i artystów wykonania tej muzyki w jak najbardziej oryginalnej postaci – do nagrania wykorzystano rezultaty najnowszych badań w tej dziedzinie oraz zbiory: rękopisy, pierwodruki oraz oryginalne kopie.

Paweł Chmielowski

### JAN BRAHMS 1833-1897

#### Kwartet fortepianowy f-moll op. 34; Sekstet nr 2 G-dur op. 36

Lars Vogt, fortepian; Christian Tetzlaff, Veronika Eberle, Isabelle Faust, skrzypce; Hanna Weinmeister, Stefan Fehlandt, altówka; Gustav Rivinus, Julian Steckel, wiolonczela  
Avi-music 553049 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 83'01" · 2CD  
☆☆☆☆☆

Latem, gdy zamiera tradycyjne, filharmoniczne życie koncertowe, nadchodzi czas inicjatyw, które w letniej kanikule koncentrują się też na propagowaniu niekiedy mniej znanej, choć ciekawej muzyki, a zwłaszcza najpiękniejszej – kameralnej. Wśród licznych imprez interesującym przedsięwzięciem są odbywające się w elektrowni w Heimbach „Napięcia” (*Spannungen: Musik im Kraftwerk Heimbach*). Zjeżdżają tam wybitni soliści, by w tym oryginalnym miejscu wspólnie poświęcać czas na wykonywanie dzieł starych, jak i nowych mistrzów.

Na przygotowanej wspólnie z Radiem Niemieckim przez Avi-Music płytkę znalazły się zagrane w lipcu 2005 r. arcydzieła Johanna Brahmsa: wspaniały *Kwintet fortepianowy f-moll* oraz *II Sekstet smyczkowy G-dur* op. 36. Dzieła imponujące mistrzostwem formy, bogactwem treści i nastroju. Zagrane przez doborowe grono wykonawców w sposób porywający, naturalny, z wniknięciem w ducha Brahmsowskich partytur, a przede wszystkim z ogromną radością płynącą z wspólnego muzykowania i twórczej współpracy. Nic dziwnego, że wykonania tych dzieł wywołały entuzjazm zgromadzonej w elektrowni w Heimbach publiczności.

Myszę, że spodobały się również Państwu.

Paweł Chmielowski

### ANTONI DWORZAK 1841-1904

#### Tria fortepianowe op. 65 i op. 90

*Smetana Trio*  
Supraphon SU 3872-2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 67'02"  
☆☆☆☆☆

Po artystycznym sukcesie swojej pierwszej płyty zawierającej dzieła patrona oraz J. Suka i V. Nováka, Trio im. Smetany kontynuuje nagrywanie kameralistyki czeskich twórców. Tym razem muzycy sięgnęli do bogatej twórczości Antoniego Dworzaka, wybierając z niej jego ostatnie tria na skrzypce, wiolonczelę i fortepian.

Słynne *Dumki* op. 90 powstało w lutym 1891 r., na krótko przed odjazdem kompozytora do Stanów Zjednoczonych. To niekonwencjonalne dzieło składa się z 6 niedługich części o formie i nastroju dumki, z których każda jest samodzielna i różni się od innych. Cała kompozycja ma jednak wspólny plan formalny i wewnętrzną spójność, choć przeplatają się w niej różne nastroje: od melancholii poprzez taneczność aż do ognistej wesołości. *Dumki* są ostatnim triem Dworzaka i, jak w przypadku tego kompozytora, kolejnym słowem w problematyce wykorzystania słowiańskich elementów ludowych w jego muzyce.

*Trio f-moll* op. 65, napi-

sane w 1883 r., stanowi jeden z najważniejszych punktów jego twórczości kameralnej. Zaskakuje dramatyzmem, patetycznym nastrojem, plastycznymi tematami, wielką siłą wyrazu, pokaznymi rozmiarami, jak też szeregiem muzycznych odniesień i cytatów do różnych utworów kompozytora. Jest dziełem mistrzowskim, godnym pióra swojego twórcy.

Interpretacja Tria im. Smetany ukazuje znaczenie tych opusów oraz zachwyca zrozumieniem muzyki, współpracą między muzykami, bogactwem artykulacji i dynamiki oraz urodą dźwięku, co sprawia, że zawarte na krążku utwory brzmią bardzo świeżo i nowo, jakby dopiero zostały napisane. To wielka sztuka. Płyta ta dowodzi, że Smetana Trio jest jednym z najciekawszych zespołów nie tylko na czeskiej scenie kameralnej. Nagrywając dzieła rodaków stanowi też piękny wzór do naśladowania. Dzięki znakomitej promocji i dystrybucji album ten z pewnością zostanie doceniony przez krytyków i słuchaczy.

Paweł Chmielowski

### PHILIPP HEINRICH ERLEBACH 1657-1714

#### Sonaty skrzypce

Rodolfo Richter, skrzypce  
Linn Records CKD 270 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 70'59"  
☆☆☆☆

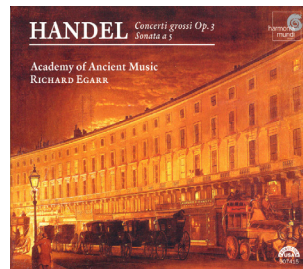
Philipp Heinrich Erlebach należy do grona mniej znanych niemieckich kompozytorów. Zdaniem znawców jego twórczości miałby większe uznanie u potomnych, gdyby nie to, że spośród około tysiąca jego kompozycji do dziś zachowało się jedynie siedemdziesiąt. Reszta spłonęła w pożarze pałacowej biblioteki w Rudolstadt. W swoich czasach słynął jako twórca oratoriów, dziś wydaje się przede wszystkim jego utwory kameralne.

Najnowsze nagranie Rodolfo Richtera – członka Palladian Ensemble i muzyka znanego z English Concert i Hanover Band – przynosi *Sześć sonat na skrzypce solo, violę da gamba i basso continuo*. Od pierwszych chwil nagranie oszałamia jakością dźwięku. Szkołki wydawca Linn Records zdążył już przyzwyczaić swoich słuchaczy do najwyższego poziomu realizacji audio. Instrumenty dawne brzmią tu bardzo naturalnie i po prostu pięknie.

*Sześć sonat* Erlebacha to przykłady atrakcyjnej muzyki kameralnej doby baroku. Szczególnie miłe wrażenie robią sonaty 3., 4. i 6., w których kompozytor użył scordatury, czyli techniki przestrojenia strun w celu uwypuklenia rezonansu pustych strun. Rodolfo Richter i jego kompani (wśród nich znajdziemy m.in. znakomitą Alison McGil-

livary, pierwszą wiolonczelistkę Academy of Ancien Music) obdarzają muzykę Erlebacha niezaprzeżalnym urokiem. Niemniej jednak ich interpretacja wydaje się mniej ciekawa niż wcześniejsza, należąca do zespołu Stylus Phantasticus (Alpha). W porównaniu z nimi Richter gra nazbyt grzecznie i na dłuższą metę nudnawo. Wachlarz temp jest u niego zdecydowanie bardziej ograniczony, a dynamice brakuje barokowego błysku. Stylus Phantasticus potrafią spleść w jedno północnoeuropejski i włoski idiom twórczości Erlebacha. Richterowi nie bardzo się to udaje.

Robert Majewski



### JERZY FRYDERYK HAENDEL 1685-1759

*Concerti grossi op. 3; Sonata a 5*  
Academy of Ancient Music · Richard Egarr, dyrygent  
Harmonia Mundi HMC 907415 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 68'04"  
☆☆☆☆☆

Niniejsze nagranie to pierwsza płyta Academy of Ancient Music pod batutą ich nowego szefa Richarda Egarr'a i jednocześnie początek dobrze zapowiadającej się serii Haendlowskiej będącej owocem obopólnej współpracy.

*Concerti grossi* op. 3 Jerzego Fryderyka Haendla reprezentowane są w fonogramach kilkoma ciekawymi realizacjami. Tych najbardziej interesujących dokonali Gardiner w roku 1993 (Erato) i Minkowski rok później (również Erato). Wizja Egarr'a różni się nieco od tych interpretacji. Artysta kładzie nacisk przede wszystkim na energię wykonania, bogactwo kolorystyczne i zindywidualizowany charakter każdego koncertu. Mniej zależy mu na homogeniczności całego opusu. Zepchnięcie na drugi plan owej jednorodności nie oznacza oczywiście braku jednolitej koncepcji czy spójności brzmienia. Wręcz przeciwnie, koloryt orkiestry i continuo klawesynu stapiają się niczym namiętni kołankowie.

Wielbiciele tych kompozycji z pewnością zwrócą uwagę na kilka fascynujących fragmentów. W *Trzecim koncercie* Egarr powierza fletowi partię najcenniejszej grana przez obój. Dzięki temu zabiegowi uzyskał większy kontrast brzmienia. W *Koncercie nr 6* słyszymy wspaniałą improwizację na organach autorstwa samego dyrygenta, a *Koncert*



nr 4 otwiera niewiarygodnie zagrana *Uwertura*. Płytę zamyka *Sonata* a 5. Partię solową wykonuje tu skrzypek Pavlo Beznosuk – niezapomniany interpretator *Sonat różańcowych* Bibera.

Nagraniu towarzyszy świetnie wydana książeczka z arcyciekawym esejem autorstwa Richarda Egarra.

Robert Majewski



**LEOS JANÁČEK  
1854-1928**

**Sinfonietta, Taras Bulba**  
*Bamberger Symphoniker · Jonathan Nott, dyrygent*  
 Tudor 7135 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 61'42"  
 ★★★★★

Fonograficzna aktywność Symfoników z Bambergu, kierowanych od kilku już lat przez Jonathana Notta, zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na wysoki poziom wykonawczy, lecz także na ciekawe metrytoryczne projekty, jak chociażby imponujący cykl schubertowski, zawierający wszystkie jego symfonie, jak też dzieła innych kompozytorów inspirowane tą muzyką. W katalogu wytwórni Tudor, z którą artyści współpracują, można też znaleźć wielkie symfonie Brucknera czy Mahlera oraz album, który mnie zainteresował szczególnie, album poświęcony dziełom Leosza Janáčka.

W naszym kraju jest to niestety autor wciąż nie dość znany, mimo iż jego twórczość, skutecznie wypromowana przez rodaków i zafascynowanych nią cudzoziemców, od wielu już lat święci triumfy w salach operowych i koncertowych całego świata, nie można też narzekać na brak jej obecności w katalogach płytowych. Płyta Tudoru z pewnością zasilą zasób udanych i wartościowych pozycji fonograficznych z muzyką wielkiego czeskiego kompozytora.

Dobór repertuaru, jaki się na niej znalazł, to przysłowiowy strzał w dziesiątkę, gdyż zaprezentowane utwory można uznać za swoisty „the best of”, czyli to, co w symfonicznej twórczości Janáčka jest najlepsze, a zarazem bardzo popularne. Powstała wiosną 1926 r. *Sinfonietta*, to fenomenalny, błyskotliwie zinstrumentowany utwór, porywający bogactwem inwencji oraz świeżą i twórczą instrumentacją, opierającą się na rozbudo-

wanej orkiestrze (wymaga całej armii dodatkowych instrumentów blaszanych, których efektowna fanfara niczym kłamra spina całe dzieło). Nic dziwnego, że jest jednym z najpopularniejszych jego utworów. Również poemat *Taras Bulba* cieszy się wyjątkową pozycją w repertuarze, bowiem należy do najważniejszych dzieł Janáčka i czeskiej symfoniki w ogóle. Oparty na epopei Mikołaja Gogola, jest nie tylko wyrazem powszechnych w początkach XX w. u Czechów sympatii słowiano- i właściwie rusofilijskich, ale też stanowi wielki manifest artystyczny kompozytora, wyraża wiarę i zwycięstwo w siłę swojego narodu. No, i wreszcie suita z opery *Przygody Lisicy Chytruski*. To uroczę dzieło, pełne fantazji, pogody i humoru, inspirowane miłością do przyrody. Na potrzeby wykonania koncertowych sporządzano suity zawierające materiał tematyczny z opery, a przodowali w tym wybitni dyrygenci, znawcy i admirałowie twórczości Janáčka – np. wielki Václav Talich, sir Charles Mackerras czy František Jílek, którego opracowanie znalazło się na tej płycie. Symfonicy z Bambergu pod dyktando Notta świetnie sobie poradziły z licznymi zawiłościami i bogactwami partytur czeskiego twórcy, a ich wykonanie nie pozostawia nawet najmniejszych wątpliwości co do ich możliwości, formy, jak też zrozumienia tej pięknej i przystępnej w odbiorze muzyki. Dodatkową, ważną zaletą nagrania jest znakomita realizacja dźwiękowa w formacie SACD. Dźwięk jest pełny, gęsty, można się nim sycić i delectować, podziwiając detale gry wszystkich grup instrumentalnych w orkiestrze.

Mam nadzieję, że po ten album sięgną nie tylko miłośnicy muzyki Janáčka, by wzbogacić swoje kolekcje, ale przede wszystkim ci melomani, którzy jej jeszcze nie znają. Myślę, że dobrze się nadaje do tego, by zacząć ją poznawać od najbardziej reprezentatywnych dzieł czeskiego mistrza. Naprawdę warto.

Paweł Chmielowski

**CHARLES KOECHLIN  
1867-1950**

**Les heures persannes op. 65**  
*Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR · Heinz Holliger, dyrygent*  
 Hänssler Classic CD 93.125 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 58'03"  
 ★★★★★

W wydawanej przez firmę Hänssler edycji utworów orkiestrowych Charlesa Koechlina przyszła kolej na jedno z najpiękniejszych dzieł – *Les heures persannes* op. 65. Ten tajemniczy i egzotyczny w brzmieniu cykl, inspirowany książką Pierre'a Lotiego i *Opowieściami z tysiąca i jednej nocy*, powstał pierwotnie w wersji na fortepian pisanej od 1913 r. (w której parokrotnie go nagrano

na płyty, m.in. Kathryn Scott, Chandos), jednak dopiero w szacie orkiestrowej z 1921 r. nabrał pełni wartości. Jest to muzyka zaskakująco współczesna w brzmieniu, skłoniła na zmieniających się kalejdoskopowo barwach, fakturach, nástrojach, zwiewnych frazach, utrzymana w specyficznej odmianie impresjonistycznego orientalizmu, trochę przypominająca utwory Szzymanowskiego z tego samego czasu, choć chyba jeszcze bardziej oryginalna. Ów mieniący się niczym strumień świadomości ciąg nastrojów to w zasadzie marzenie o Persji, o wiszących ogrodach, hurysach i korzennych zapachach, jednak nie wspomnienie – bo Koechlin nigdy w Persji nie był. Większość z szesnastu ogniw cyklu nosi tytuły rodzajowe, typu *W cieniu, obok marmurowej fontanny* czy *Poprzez ulice*, nie są to jednak utwory epicko-naracyjne, żadne tam *Obrazy z wystawy* Musorgskiego-Ravela czy *Szecherezada* Rimskiego-Korsakowa (choć równie mistrzowskie w instrumentacji), raczej właśnie takie proustowskie ewokacje nastrojów, smaków, zapachów. Trzeba się w tej muzyce rozsmakować, bo zazwyczaj płynnie niezbyt wartko, nieśpiesznie, a bardziej dynamiczne kulminacje występują jedynie w kilku ogniwach, jednak jest zdecydowanie warta poświęcenia uwagi i czasu (zresztą wbrew liczbie mnogiej w tytule, cykl trwa jedynie około jednej godziny). Chyba można zaryzykować tezę, że jest to kolejne zapomniane arcydzieło. Stuttgarcka Orkiestra Radiowa, prowadzona przez Heinza Holligera, który, odkąd zamienił na dobre obój na batutę, sporo z tym zespołem nagrywa, brzmi tu zasadniczo bardzo dobrze, choć wydaje się, lepiej jeszcze wypadłby renomowany zespół francuski o innym, lżejszym i jaśniejszym kolorcyje instrumentów dętych, odgrywających tu ogromną rolę i posiadających liczne partie solowe. Konkurencyjna, bardzo dobra wersja jest dostępna od ponad dekady w katalogu Marco Polo (8.223504), gra również niemiecka orkiestra, Filharmonia Rheinland-Pfalz pod Leifem Segerstammem, tempa są wolniejsze, całość wydaje się jeszcze bardziej oniryczna i nierzeczywista, choć tu lepiej czytelne są szczegóły i panuje większa klarowność brzmienia.

Marcin Zgliński

**KOMITAS  
1869-1935**

**Pieśni ormiańskie i niemieckie**  
*Hasmik Papian, sopran; Vardan Mamikonian, fortepian*  
 Audite 92.570 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 73'12"  
 ★★★★★

Hasmik Papian jest jedną ze

śpiewaczek najbardziej cenionych przez polskich melomanów. Wówczas, jeszcze nie znana armeńska solistka z opery w Erewaniu, 22 marca 1992 r. debiutowała w Warszawie jako tytułowa Norma. Natychmiast zyskała sympatię nie tylko stołecznej publiczności, ale i innych polskich miast. Wkrótce została zaangażowana do wielu najbardziej prestiżowych scen operowych m.in. nowojorskiej MET, wiedeńskiej Staatsoper i mediolańskiej La Scali.

W repertuarze pieśniarskim jest mniej znana, lecz dzięki krążkowi *Homage à Komitas* można poznać niebagatelny kunszt wokalny znakomitej armeńskiej artystki. Kompozytor Sohomon Sohomonian urodził się w Kutni (1869). Ukończył akademię teologiczną i po studiach prowadził m.in. chór przy katedrze w Wagarszapat. Tam, po otrzymaniu tytułu archimandryty przyjął imię Komitas i na świecie pod nim jest znany jako armeński kompozytor. Naukę uzupełniał w berlińskim konserwatorium. Swymi kompozycjami utrwalał i upowszechniał wielowiekową tradycję muzyki armeńskiej. Większość spuścizny twórczej stanowią kompozycje oparte na armeńskich melodiach ludowych i religijnych opracowane na głos z akompaniamentem fortepianu. Na omawianym dysku usłyszymy 26 pieśni armeńskich inspirowanych folklorem i obyczajami ludowymi, o zróżnicowanej tematyce, często miłosnej. W pozostałych 9 pieśniach do niemieckich poematów Komitas zastosował właściwy sobie język muzyczny, dzięki czemu płyta stanowi jedną stylistyczną całość.

Hasmik Papian każdą z pieśni traktuje jak oddrębną całość, lecz wszystkie łączy bogactwem swego głosu zabarwionego całą gamą niebiańskich odcieni. Zachwyca subtelnym prowadzeniem frazy muzycznej dbając o finezyjne wykazanie znaczenia każdej nuty, zarazem nadając jej pełnię blasku wzbogaconego delikatnym wdziękiem. Album śmiało można porównać do naszyjnika z pereł, z których każda pięknie błyszczy, ale i w całym sznurze tworzy pełną harmonię blasku. Znakomitej sopranistce przy fortepianie świetnie towarzyszy ormiański pianista Vardan Mamikonian.

Bardzo dobra płyta, mogąca zadowolić wielbicieli nie tylko operowego talentu Hasmik Papian.

Wilfried Górny





**ORLANDO DI LASSO**  
1532-1594

**Oracula**

Daedalus · Roberto Festa, dyrygent  
Alpha 095 · w. 2006, n. 2006 · DDD,  
57'12"  
☆☆☆☆

Niewiast zwanych Sybillami było dwanaście. Jak wiadomo zajmowały się wyższymi sprawami, a Bóg obdarzył je duchem prorockim, aby przepowiadały poganom przyście Zbawiciela. Najstawniejszymi z nich były Sybilla Erytrejska i Sybilla Kumańska – autorka słynnych trzech ksiąg czyli spisu trzech rozmów-proroctw danych Królowi Salomonowi.

Roberto Festa i jego siedmioosobowy zespół wokalny Daedalus poświęcili swą najnowszą płytę kompozycjom Lassusa związanym z sibiłańskimi proroctwami. Dzieła te są przykładem dojrzałego i odważnego języka muzycznego kompozytora. Inspiracją tekstem przeobraziła się w bogato schromatyzowaną i prawdziwie natchnioną muzykę. Klasyczny ideał pierwszoplanowości tekstu stoi u Lassusa na pierwszym miejscu. Jądem tych kompozycji jest deklamatorskie podejście i wspaniałe harmonie podnoszące się wyrazową słów.

Dostosowanie się do języka muzycznego *Prophetiae Sibyllarum* Lassusa to prawdziwe wyzwanie dla wykonawców. Festa i Daedalus – jak się wydaje – wnikają w serce tych kompozycji z pozycji reżysera światła. Przekonujący i jakże piękny ton ich głosów tworzy głębię i przestrzeń. Przemieszanie głosów kobiecych i męskich altów tworzy lekko ziamistą fakturę. To sprawia, że w wysokich rejestrach mamy do czynienia ze specyficzną kolorystyką tonu, charakteryzującą się cudownie subtelnym pięknem. Czasem jednak śpiewakom brakuje spójności brzmienia, co przecież uchodziło za ideał renesansowego piękna wokalnego. Z jednej strony Roberto Festa nadał kompozycjom Lassusa przejrzystości, z drugiej zaś – chyba niepotrzebnie – barokowej dramaturgii. Nie jest to jednak powód, aby obchodzić tę płytę szerokim łukiem, wręcz przeciwnie – zachęcam do zapoznania się z tym wydawnictwem.

Robert Majewski

**FRANCISZEK LISZT**  
1811-1886

**Sonata h-moll; Fantazja i Fuga B-A-C-H; Totentanz**

Markus Groh, fortepian  
Avie AV 2097 · w. 2006, n. 2004 · SACD, 59'00"  
☆☆☆☆

Jeden kompozytor kontra jeden wykonawca – tak w skrócie posumować można płytę Markusa Groha. Niemiecki pianista gra na niej trzy utwory węgierskiego kompozytora, Franciszka Liszta. Mimo, że pojedynk z Lisztem wydawać się może czymś niemożliwym (z racji chociażby tego, że przez długie lata kompozycje tego twórcy uważane były za niewykonalne z racji ich stopnia trudności), to jednak Markus Groh podejmuje rękawicę.

Radzi sobie z tym zadaniem w sposób bardzo satysfakcjonujący. W zaprezentowanej jako pierwszej na krążku *Sonacie h-moll* czuć i ten typowy dla Liszta porywisty wiatr wirtuozerii, i liryzm wybranych ustępów wzięty wprost ze stylistyki romantyzmu, którego dzieckiem był przecież kompozytor utworu.

Kolejne dzieła: *Fantazja i fuga na temat B-A-C-H* oraz *Totentanz* stanowią potwierdzenie faktu, że mamy do czynienia z pianistą dojrzałym. Oprócz przemyslenia formalnego, właściwej energii wewnętrznej każdego z utworów mamy zaplecze techniczne tak potrzebne do wykonania tych kompozycji. Matematycznie brzmiące fugato w *Fudze* i *Totentanz* przywołuje na myśl fundatora techniki, Jana Sebastiana Bacha, notabene rodaka pianisty. Wariacje *Totentanz* na temat średniowiecznej sekwencji *Dies Irae* z jednej strony różnią się względem siebie stylistycznie i fakturalnie (są wśród nich i liryczne, i chorałowe, i figuracyjne, i w stylu brillante), z drugiej – stanowią zwarty cykl posiadający swoją wewnętrzną dramaturgię.

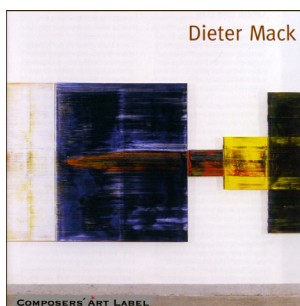
Wprawdzie szatańskie wizje Sądu Ostatecznego zbladły nieco w dzisiejszych czasach, jednak walory techniczne kompozycji Franciszka Liszta stanowią nadal diabelskie wyzwanie dla adeptów sztuki pianistycznej. Jak widać na przykładzie tej płyty, są tacy, którzy radzą sobie z nimi bardzo dobrze. Pozostaje więc tylko zaprosić do wysłuchania.

Agnieszka Okupska

**DIETER MACK**  
1954

**Taro; Kammermusik II; Kammermusik III**  
Zeitklang ez-13019 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 55'44"  
☆☆☆☆

Dieter Mack komponuje dużo, jest jednym z bardziej płodnych twórców, a jego kompozycje są bardzo szybko



realizowane. Jednak jego „gra słów”, którą realizuje w swoich utworach sprawia, że nie poddają się one żadnej kategoryzacji, nawet nie można zastosować w nich jakichś wspólnych modeli. Nie da się ich wszystkich porównać ze sobą, są tak różne, że nie można ich wrzucić do jednej muzycznej szuflady. Na prezentowanym krążku znajdują się trzy kompozycje Macka, które doskonale obrazują jego muzyczną różnorodność, mimo bardzo podobnych składów muzycznych. *Taro* na 2 fortepiany, flet (piccolo), klawier basowy i perkusję (1987) otwiera pasaż unisono fortepianów solo w oktawie, najpierw surowy, a potem z drobnym przesunięciem w głosie. W tej kompozycji twórca skoncentrowany jest na redukcjonizmie i hierarchii. Całość składa się z serii 5 kontrastujących fragmentów.

Zwielokrotniona „rozmowa” między fortepianami a perkusją w *Taro* osiąga swoje apogeum w skomponowanym cztery lata później *Kammermusik II* na flet (piccolo, altowy), obój (rozek angielski), skrzypce, altówkę, wiolonczelę, perkusję i fortepian (1991). Jednak „dialog” między instrumentami potraktowany jest zupełnie inaczej, to raczej „monologi” poszczególnych instrumentów w kolejnych sekcjach utworu. *Kammermusik III* na flet (piccolo), obój (rozek angielski), klawier basowy (klawier), saksofon altowy (sopranowy), skrzypce, altówkę, wiolonczelę, kontrabas, fortepian i perkusję (2003) może i czerpie z przeszłości, opierając się na zasadzie „zrywania fraz”. W tej kompozycji najważniejsza jest jednak zasada odseparowanych głosów, to już nie dialog, ani nie monolog. To urwane strzępki rozmów, dodatkowo opatrzone muzycznym idiomem muzyki Azji.

Najbardziej kolorowy jest *Taro*, im dalej, tym mniej „melodii”, a więcej „dźwięków”. Jednak całości słucha się z zainteresowaniem. Dźwięk dobry, przestrzenny i ciepły.

Angelika Przeździek

**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**  
1756-1791

**Wszystkie tria fortepianowe**  
*The Gryphon Trio*  
Analekta AN 2 9827-8 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 129'39", 2CD  
☆☆☆☆



Analekta wydała kolejną klejnot muzyki kameralnej – dwupłytowy album zawierający tria fortepianowe Mozarta w wykonaniu The Gryphon Trio (Jamie Parker – fortepian, Anna Patipatanakoon – skrzypce i Roman Borys – wiolonczela). Najważniejszą cechą, wyróżniającą to nagranie jest niezwykle spójne i znakomite odczytanie tych przeuroczych i zarazem głębokich kompozycji. Można bez większego ryzyka stwierdzić, że muzycy rozpoznali w nich głębię i złożoność charakterystyczną dla najwybitniejszych utworów Mozarta, takich jak *Requiem*, czy ostatnie symfonie. Gryphon Trio nadali *Triom* równowagę interpretacyjną, nie wykonując ich z przesadną powagą, ani też nazbyt lekko. Menuety płyną elegancko, a dość dramatyczne *Andante* z *Tria G-dur* KV 496 przyprawiono jedynie szczyptą emfazy, i tylko po to, by narracja stała się bardziej potoczna. W ostatnich częściach *Tria C-dur* KV 548 i *Tria G-dur* KV 564 muzycy zachwycają kontrolą tempa, które jest zawsze stanowcze, żywe i celowe, nigdy nie nadmierne i porywcze. Gryfoni ujmują wspaniałą artykulacją oraz koherentnym i jednocześnie selektywnym brzmieniem. Dzięki tym przymiotom możemy w domowym zaciszu urządzić sobie wspaniały, intymny koncert z muzyką kameralną Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Robert Majewski

**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**

**Pieśni**  
*Suzie Leblanc, sopran; Yannick Nézet-Séguin, fortepian*  
Atma Classique ACD2 2327 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 63'12"  
☆☆☆☆

Suzie Leblanc to współczesna kanadyjska śpiewaczka specjalizująca się w wykonawstwie muzyki XVII i XVIII w. Znakomicie i wszechstronnie wykształcona muzycznie (flet, klawikord, śpiew i taniec) prowadzi ożywioną działalność koncertową (choć nie stroni od opery) przede wszystkim jako śpiewaczka, nie tylko na terenie Kanady i Ameryki Pn. Jest także założycielką i dyrektorem artystycznym Académie de Musique Baroque de Montreal i pe-





WOLFGANG AMADEUSZ  
MOZARTUn moto di gioia – arie operowe  
i koncertowe

Miah Persson, sopran · Swedish Chamber Orchestra · Sebastian Weigle, dyrygent  
BIS SACD-1529 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 63'36"  
☆☆☆☆☆

Miah Persson, bardzo młoda szwedzka śpiewaczka (rok ukończenia sztokholmskiej Operahögskolan – 1999) wybrała na swą, prawdopodobnie debiutancką, płytę recitalową utwory Mozarta. Dokładnie: trzy arie koncertowe (KV 580, KV 505, KV 383), pięć arii z oper (*Mitridate*, *Re di Ponto*), *Wesela Figara* (2), *Così fan tutte* i *Zaide*) oraz motet *Exsultate, jubilate*.

Arie koncertowe Mozarta to w swej konstrukcji małe koncerty na głos ludzki z instrumentem. Choć kompozytor pozostawał w nich „na usługach śpiewaka”, to przecież wymagał od niego nie tylko poprawności wokalne, ale i pewnego rodzaju sztuki ornamentacji, by owe „koncerty” uatrakcyjnić dla słuchaczy. Stąd większość arii pisana była z myślą o konkretnych artystach. I tak aria KV 580 przeznaczona została dla Josefy Hofer, aria KV 505 dla Nancy Storce, a KV 383 dla Aloisy Lange. Wydaje się, iż wykonująca arie na omawianej płycie Miah Persson dokładnie zna te dedykacje, gdyż potrafi znakomicie wczuć się w intencje muzyczne kompozytora i wyrazić głębokie i prawdziwe uczucie w pierwszej arii, czułość i ciepło zwłaszcza w dialogu z fortepianem obligato (Yevgeny Sudbin) w drugiej oraz piękny, elastyczny w górze i pełen wyrazu głos w trzeciej.

Podobnie trafnie interpretuje arie operowe: smutek Sifare w *Mitridate*, *Re di Ponto* załotność i wdzięk Zuzanny w *Weselu Figara*, stałość (ale krótkotrwałą) Fiordiligi w *Così fan tutte*, czy nastroj delikatnej, spokojnej, zakochanej niewolnicy Zaidy. Ciekawostką nagrania jest alternatywna arietta *Un moto di gioia* napisana dla śpiewaczki Adriany Ferrarese, która w 1789 r. wykonała partię Zuzanny w wiedeńskim znovníwieniu *Wesela Figara*; Mozart, który sztuki wokalne tej artystki nie ceniał najwyżej, uważał, iż nie podobała ona wielkiej arii.

Motet *Exsultate, jubilate*, skomponowany dla kastrata Venanzio Rauzziniego, artystka zaśpiewała głosem pełnym blasku, dźwięcznym, wprost wykwinnie, i z pełną włoską beztroską.

We wszystkich utworach Miah Persson znalazła doskonałego partnera w osobie dyrygenta Sebastiana Weigle'a.

Jacek Chodorowski

WOLFGANG AMADEUSZ  
MOZART

## Zaide

Diana Damrau, sopran; Michael Schade, tenor; Rudolf Schasching, tenor; Florian Boesch, baryton; Anton Scharinger, bas · Concentus Musicus Wien · Nikolaus Harnoncourt, dyrygent  
Deutsche Harmonia Mundi 82876 84996 2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 107'03", 2CD  
☆☆☆☆☆

Nikolaus Harnoncourt co chwile zadziwia swoich wielbicieli podejmowaniem kolejnych wyzwań. Najnowszym jest nagranie „live” koncertowego wykonania niemal zupełnie zapomnianego dwuaktowego singspielu *Zaide* Mozarta. To skomponowane w 1780 r. dzieło uważa się, nie bez racji, za prototyp opery *Urowadzenie z seraju*, która miała prapremierę w lipcu 1782 r. w wiedeńskim Burgtheater. Jednak *Zaide* pozostała dziełem nie dokończonym i nie wykonano jej za życia Mozarta. To nastąpiło dopiero w 1866 r. we Frankfurcie nad Menem.

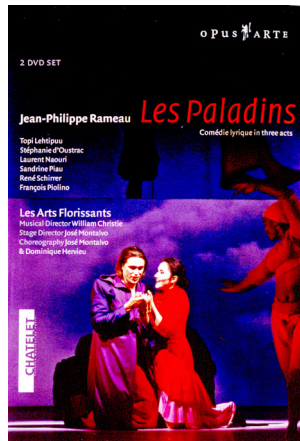
Mimo że daleko temu dziełu do muzycznej wartości wspomnianego *Urowadzenia z seraju*, *Così fan tutte*, albo *Wesela Figara*, to jednak można się tutaj doszukać kilku fragmentów, w których Mozart dowodzi swojego geniuszu. Mam tu na myśli: arię Zaidy *Ruhe sanft, mein holdes Leben* z I aktu, „arię gniewu” *Ich bin so bö's als gut* sułtana Solimana, czy uroczy tercet Zaidy, Gomatza i Allazima *O selige Wonne* z finału I aktu. Równie interesująco wypada kwartet *Freundlin, stille deine Tränen*, śpiewany przez Gomatza, Allazima, Sollimana i Zaidę w ostatniej scenie.

Przechodząc do omówienia nagrania prezentowanego należy od razu zaznaczyć, że Harnoncourt zebrał zespół doskonałych solistów znakomicie czujących mozartowski styl i elegancję. Diana Damarau z ogromną swobodą i kulturą pokonuje niemałe trudności tytułowej partii, jej głos ujmując bogactwem brzmienia i barwy. Dysponujący tenorem o pięknej, nasyconej barwie Michael Schade jest doskonałym Gomatzem, podobnie jak obdarzony głębokim basem Rudolf Schasching Solimanem. Dzielnie im dostrzymuje kroku Florian Boesch jako Allazim. No i dyrygent finezyjnie pieszczącą każdą frazę i precyzyjnie panujący nad każdym ansambłem. Muzyka pod jego wytrawną batutą brzmi selektywnie i klarownie mieniając się przy tym pełną paletą barw. Harnoncourt sprawia, że muzyka Mozarta nie brzmi cukierkowato, ale ujmując wyrazistą artykulacją, wewnętrzną energią i pełnią emocji nie tracąc nic ze swojej elegancji. Warto jeszcze wspomnieć, że rolę uwertury, której *Zaide* nie

posiada, gra w tym nagraniu *Symfonia Es-dur* KV 184.

Jednym słowem: interesujące pod każdym względem nagranie.

Adam Czopek

JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
1683-1764

## Les Paladins

Topi Lehtipuu (Atis); Stéphanie d'Oustrac (Argie); Laurent Naouri (Orcan); Sandrine Piau (Nérine); René Schirrer (Anselme); François Piolino (Manto) · Chór i orkiestra Les Arts Florissants · William Christie, dyrygent

Opus Arte OA 0938 D · w. 2005, n. 2004 · PCM Stereo/DTS 5.1 – Region: 0 – NTSC – 204', 2DVD

Muzyka21  
płyta miesiąca

Nie tak dawno przepowiadano rychłą śmierć opery. Operę barokową pogrzebano jeszcze wcześniej. A tymczasem, na rynku pojawiają się nagrania, które śmiało możemy zaliczyć do tych, dzięki którym na naszych oczach opera barokowa zmartwychwstała. Wymienimy tylko kilka najciekawszych wydawnictw DVD z ostatnich lat: *Platée* Rameau pod Minkowskim, *La Calisto* Cavallego pod Jacobsem, czy będąca przedmiotem niniejszej recenzji *Les Paladins*. Jak się wydaje, wspólnym mianownikiem wszystkich tych odważnych realizacji jest maksyma Winifred Wagner „w operze lepiej się złościć, niż nudzić”.

*Paladyni* według bajki La Fontaine'a, to komedia liryczna będąca przedostatnim dziełem wówczas już siedemdziesięciosiedmioletniego Rameau. Twórcy spektaklu – José Montalvo (reżyser i choreograf) i Dominique Hervieu (choreograf) – postanowili przełożyć francuskie arcydzieło operowe na język teatru XXI w. Oglądając tę pomyslową mieszankę osiemnastowiecznej muzyki z ultranowoczesną technologią, współczesnym tańcem i wieloekranowymi pokazami wideo, jesteśmy świadkami niewiarygodnie zgodnej koegzystencji dwóch zdawałoby się nieprzystających stylów i artystycznych światów.

Tancerze wykonują breakdance, hip-hop i przeróżne elementy choreograficzne inspirowane kulturą indyjską, afrykańską i tą znaną z wielkomiejskich ulic. Tło sceny to wielkoformatowe ekrany tworzące wirtualną rzeczywistość. Na nich prezentowane są filmy zwielokrotniające postacie występujące na scenie. Sfilмовani bohaterowie wchodzi w wzajemne interakcje, a komputerowy morfing co i rusz przekształca ich w zwierzęta, ptaki, motyle i w inne najróżniejsze kształty. Balony płyną ponad sceną, zamki i ogrody ukazują się i znikają, a trampolina służy jako metafora niczym nieskrepowanego lotu w przestrzeni.

Tak naprawdę, słowa nie są w stanie oddać tego, co dzieje się na scenie. Jednakże prawdziwym powodem niewiarygodnego sukcesu tego przedstawienia nie jest wizja reżyserska czy choreograficzna, a raczej młodzieńcza energia płynąca ze śpiewu i tańca. Artyści są zaiste wspaniali. Przystojny Topi Lehtipuu, jako Atis, uwodzi pięknym, lirycznym tenorem i wydaje się wręcz idealnym śpiewakiem wyszokolonym dla potrzeb opery barokowej. Jego brzmienie i dykcja są krystalicznie czyste. Dodatkowo imponuje aktorskim rzemiosłem i umiejętnościami tanecznymi. Piękna Stéphanie d'Oustrac, jako Argie, zachwyca lirycznym sopranem o prawdziwie francuskim charakterze. Przez większą część opery zasmucona wędruje po scenie w krótkich spodenkach i podkolanówkach, co przysądza jej niesamowitego seksapilu. Świetni są także Laurent Naouri jako Orcan i Sandrine Piau jako Nérine, podobnie zresztą jak wszyscy pozostali śpiewacy i tancerze, a jest ich chyba kilkudziesięciu. Za stronę muzyczną odpowiada oczywiście mistrz francuskiego baroku William Christie. Nie pierwsza to jego doskonała produkcja i zapewne nie ostatnia. Christie udolił tym nagraniem, że prawie osiemdziesięcioletni Rameau wciąż kipiał pomysłami muzycznymi. Nagle zmiany metrum, osobliwe brzmienia, rytmiczne skrajności i niesamowite sztuczki orkiestracyjne to znak rozpoznawczy tej partytury.

Na pochwałę zasługuje też strona realizacyjna i edytorska wydawnictwa. Obraz i dźwięk zostały zrealizowane doskonale. Dodatki obejmują ilustrowane streszczenie fabuły opery (bardzo pomocne, by nie pogubić się w meandrach libretta), galerię zdjęć i świetny film dokumentalny *Baroque that rocks!*. Wraz z dwoma płytami DVD otrzymujemy też interesującą trzydziestosześciostronicową książeczkę w językach angielskim, francuskim i niemieckim. W niej, obok wielu ciekawych informacji, znajdziemy oryginalny tekst bajki La Fontaine'a.

Robert Majewski



**FRANCISZEK SCHUBERT**  
1797-1828

**Impromptu nr 3 D-dur op. 142 D 935; Sonata D-dur op. 53 D 850; Impromptus D 946**

*Matthias Soucek, fortepian*  
Gramola 98775 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 79'26"  
★★★★★

Cieszy mnie każda nowa płyta z fortepianową twórczością Schuberta, tej nigdy za wiele. Mimo iż zdobyła sobie właściwą pozycję w życiu koncertowym i nagraniach wybitnych pianistów, to jednak mam niekiedy wrażenie, że jest nadal niedoceniana w takim stopniu, na jaki zasługuje. Dlatego zawsze z radością witam albumy poświęcone bogatej twórczości wiedeńskiego twórcy.

Sięga po nią np. Matthias Soucek, młody pianista austriacki, rodem z Wiednia, zapewne nie tylko pochodzenie sprawia, że muzyka Schuberta jest mu bardzo bliska, a płyta Gramoli nie pozostawia co do tego żadnej wątpliwości. Słychać wyraźnie, że ma ją „ustawioną” w sercu, głowie i palcach, co przyniosło bardzo interesujący rezultat. Biezsporne jest dobre zrozumienie i wielki emocjonalny stosunek do zawartych tu utworów: słuszej rozmiarami *Sonaty D-dur D 850* oraz *Impromptus D 935 i 946*. Artysta zagrał je pewną ręką, dobrą techniką, dojrzałe i mądrze, pokazał bogactwo ich barw i nastrojów, ich wyrazową złożoność, a pomógł mi w tym Bösendorfer, na którym grał. Te piękne dzieła, pochodzące z późnego okresu twórczości Schuberta, dowodzą, że tworzący w cieniu giganta – Beethovena kompozytor potrafił się wypowiedzieć w sposób indywidualny i wielki.

Słuchając tej płyty za każdym razem podoba mi się tak samo. Wspaniała muzyka Schuberta jest warta tego, by do niej często wracać. Mam nadzieję, że album Gramoli ucieszy miłośników jego twórczości oraz wielbicieli dobrej pianistyki.

Paweł Chmielowski

**JEAN SIBELIUS**  
1865-1957

**Symfonia nr 2; Córka Pohjoli**  
*London Symphony Orchestra · Colin Davis, dyrygent*  
LSO 0605 · w. 2007, n. 2005/6 · SACD, 59'17"  
★★★★★

Na otwarcie sezonu artystycznego 2005-2006 London Symphony Orchestra (LSO) pod batutą Sir Colina Davisa przygotowała dwa dzieła Jeana Sibeliusa – fantazję symfoniczną *Córka Pohjoli* i poemat symfoniczny (symfonię) *Kullervo*. To drugie dzieło zostało wydane w serii LSO Live w roku ubiegłym. *Córka Pohjoli* otwiera ich najnowszą

płytę. Interpretacja tej kompozycji może się podobać. Davis użył szerokiej palety orkiestralnych kolorów by odmalować mistyczną atmosferę utworu. Na szczególną uwagę zasługuje sekcja instrumentów dętych drewnianych. Słychać, że są w doskonałej formie i dzięki temu kreują unikalną interpretację. Klarinet basowy, fagot i kontrafagot tworzą ciemną kombinację brzmienia, przywołującą na myśl ponure królestwo Pohjoli. Kluczową rolę w tej interpretacji pełni wiolonczelista Tim Hugh, którego gra przepięknym chłodem, ale i szerokością, doskonale stapia się z programem utworu.

Opus magnum płyty stanowi *II Symfonia D-dur* Sibeliusa. Jej rejestracja dokonano podczas koncertu w Barbican Center w październiku 2006 r. W tym wypadku mój entuzjazm jest nieco mniejszy. Davis ma już na swoim koncie znacznie lepsze nagrania tego dzieła. Zrealizował je z Bostończykami dla RCA.

W omawianym nagraniu spośród wszystkich czterech części symfonii najlepiej brzmi pierwsza – znowu za sprawą instrumentów dętych drewnianych. To one nadają jej charakteru i nieustannie budują muzyczne napięcie. Mniej ciekawie wypada powolna część. Brakuje jej płynności. Jak się wydaje Davis nadmiernie rozciągnął tempo i uczynił to bez wyraźnego powodu. Dyrygent wraca do dobrej formy w finale. Dużo tu dbałości o szczegół i zaangażowania, które osiąga imponującą koncentrację w końcówce tej części.

Robert Majewski



**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
1906-1975

**Symfonia nr 4 c-moll op. 43**  
*Staatskapelle Dresden · Kiryll Kondraszyn, dyrygent*  
Profil PH06023 · w. 2006, n. 1963 · ADD, 59'20"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Choć na rynku płytowym pojawiają się wciąż nowe nagrania kompletów i wyborów *Symfonii* Szostakowicza, a z nowszych wersje Baroszaja (Brilliant Classics) i Gergiewa (Philips) zdają się bliskie ideału (nie zapominając też o „klasycznych” już nagraniach Rożdniestwienskigo,

Rostropowicza albo Haitinka) to właśnie interpretacje Kirylla Kondraszyna wśród większości znawców uchodzą za te najbliższe ideału. Niestety komplet *Symfonii* pod dyrykcją tego wielkiego rosyjskiego kapelmistrza jest dziś bardzo trudno dostępny na CD. Dlatego z wielką radością i zainteresowaniem należy przyjąć niniejszą płytę dokumentującą „żywe” wykonanie *IV Symfonii* ze znakomitą dreźnieńską Staatskapelle. Wiadomo, iż utwór ten w *oeuvre* Szostakowicza ma status szczególnie – *IV Symfonia* może nie dorównuje popularnością *V, VII czy VIII*, za to jest chyba najbardziej tragiczna. Powstała w 1936 r., w dobie gęstniejącego stalinowskiego terroru, narastającej hipokryzji, kłamstwa i paralizującego strachu, a także wzmagającej się presji ku tworzeniu dzieł łatwych i optymistycznych. Jest dziełem boleśnie osobistym, kliniczną niemal ilustracją osaczenia i depresji, ale też heroicznego imperatywu dawania świadectwa prawdzie mimo wszystko. Za tę odwagę przyszło zapłacić – jak wiadomo na prawykonaniu trzeba było zacząć aż do 30 grudnia 1961 r., wtedy w Moskwie triumfalnie zaprezentował je publiczności Kondraszyn. Omawiane tu dreźnieńskie wykonanie (pierwsze w Niemczech) nastąpiło czternaście miesięcy później, jak czytamy w nocie dołączonej do płyty, nie bez pewnych oporów – w NRD stalinizm, przynajmniej w sferze mentalnej, miał się wówczas jeszcze całkiem nieźle, a radzieckie pochodzenia dzieła i dyrygenta w niewielkim stopniu niwelowały fakt „fatalnej” reputacji „utworu-półkownika”. Kondraszyn zaliczał Staatskapelle Dresden, instytucję o wspaniałej tradycji i reputacji, do swych ukochanych orkiestr, twierdził, iż znajduje z tym zespołem znakomite zrozumienie. I to słychać w interpretacji *IV Symfonii* Szostakowicza – dla zespołu wykonanie owianego legendą utworu było najwyraźniej głębszym przeżyciem, nie ma tu więc mowy o grze rutynowej, muzycy grają jak natchnieni. Zresztą większość z nich mając za sobą doświadczenie III Rzeszy, a potem ulbrichtowskiego stalinizmu, z pewnością doskonale rozumiała i czuła, co kompozytor chciał naprawdę powiedzieć. Półtora roku wcześniej w Berlinie stanął mur, parę miesięcy przedtem kubański kryzys omal nie zepchnął świata poza skraj zagłady...

Tak więc jest to interpretacja w jakimś sensie klasyczna i pomnikowa. W porównaniu z klasycznym „moskiewskim” nagraniem chyba lepsza jest tu jakość dźwięku, co zaś do samych interpretacji, to naprawdę trudno ważyć ich oceny, bo obie są wstrząsające.

Marcin Zgliński

**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
Kwartety smyczkowe nr 3, 7 i 8

*St. Lawrence String Quartet*  
EMI Classics 3 59956 2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 67'43"  
★★★★★

Rok 2006 przyniósł wiele interesujących pozycji fonograficznych dla wielbicieli muzyki Dymitra Szostakowicza. Wśród licznych płyt wyróżniam bez wahania nagrane przez St. Lawrence String Quartet popularne kwartety. *III Kwartet F-dur* z 1946 r., choć utrzymany w pogodnej, durowej tonacji, jest dziełem niepokojącym, a wszechobecna w nim groteska, co jest typowe dla kompozytora, brzmi i śmiesznie, i strasznie. *VII Kwartet fis-moll* i *VIII c-moll* powstałe 14 lat później, to niekwestionowane arcydzieła, będące jednymi z najbardziej poruszających i szczerych utworów Szostakowicza, pełne są cytatów i autobiograficznych odniesień.

Płyta EMI wzbudziła mój zachwyty. Muzycy zagraли wprost kapitalnie, z pasją, zaangażowaniem, emocjami, doskonałym zrozumieniem dzieła, nadali im właściwy rys groteski i dramatu, co porusza i wstrząsa słuchaczem. Pod względem technicznym, wypracowania frazy, artykulacji, dynamicznych detali, nagranie to sytuuje się na najwyższym poziomie. St. Lawrence String Quartet tworzą młodzi artyści o ogromnym potencjale, często wykonujący dzieła dwudziestowiecznych i współczesnych twórców. Mam nadzieję, że ten album nie jest ich ostatnim słowem, jeśli chodzi o muzykę Szostakowicza, gdyż świetnie oddają jej ducha, grając w sposób mistrzowski. Owocuje to znakomitą nagranie, przynoszącym mnóstwo satysfakcji podczas słuchania. Dla miłośników twórczości wielkiego rosyjskiego kompozytora i wielbicieli kameralistyki album ten powinien być pozycją obowiązkową.

Paweł Chmielowski

**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
Symfonia nr 7 Leningradzka

*Orchestre National de France · Kurt Masur, dyrygent*  
Naïve V 5071 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 74'36"  
★★★★★

*VII Symfonia C-dur* Dymitra Szostakowicza jest jego najpopularniejszym dziełem symfonicznym. Jest rzeczą fascynującą, jak bardzo ta popularność w czasach powstania utworu została wykreowana politycznie, jak ta wspaniała partytura została wręcznięta w tryby ideologicznych potrzeb. Nawiele kompozycji było obciążonych tego rodzaju balastem wpływającym ostatecznie na jej percepcję. Osiągnąwszy szczyty powodzenia podczas II wojny światowej, była później niejed-

nokrotnie lekceważona i niedoceniana. Na jej temat narosło wiele mitów. Jak twierdzi S. Volkov, dzieło to powstało znacznie wcześniej, niż się powszechnie sądzi, dopiero podczas obłężenia Leningradu i pracy nad nią w Kujbyszewie przybrało ostateczny kształt. Tak naprawdę należy do szeregu dzieł Szostakowicza opisujących koszmar życia w komunistycznym państwie. To muzyka o zniewoleniu, strachu i terrrze, jak wiele utworów wielkiego kompozytora opłakująca miliony ofiar stalinowskiego reżimu i wojny. Dopiero zrozumienie symfonii w tym, właściwym, kontekście pozwala stwierdzić rzecz już chyba oczywistą – że jest prawdziwym arcydziełem.

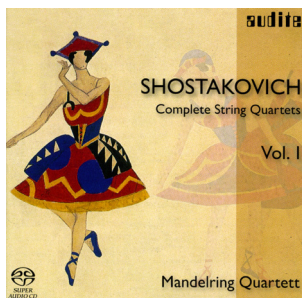
Nagranie wytwórni Naive prezentuje ją na koncercie z 18 maja 2006 r. Prowadzący swoją Orchestre Nationale de France Kurt Masur jawi się jako kolorysta, mistrzowsko ukazujący bogactwo barw i kontrastów zapisanych w partyturze, zachwycają solowe partie instrumentów, na przykład fletu czy oboju. W pierwszej części, słynnym epizodzie inwazji brakuje mi niestety porywającej siły, maksymalnego natężenia dynamiki w kulminacji, dyrygent równoważy wtedy brzmienie wszystkich grup, tłumi, redukuje ekspresję, nie pozwala zwyciężyć tematowi zła, co wg mnie nie wychodzi na dobre i niszczy efekt. Ale Masur jest dla mnie przykładem kapelmistrza, który robi muzykę „na zimno”. W innych ogniwach pięknie tworzy poruszający nastrój utworu – w niepokojącym *Moderato* czy wzruszającym, niesamowitym *Adagio*, będącym prawdziwym rekiem dla ofiar stalinowskiego terroru i wojny, wreszcie szeroko zakrojonym, dramatycznym finale, o którym sam twórca stwierdził, że „to śmieszne mówić o triumfalnym finale *Siodmej*”.

To wartościowe nagrania, lecz mimo swych zalet ja zdecydowanie wolę inne, np. porywającą, żywą i pełną pasji wizję Paavo Berglundaa i Bornemouth Symphony Orchestra (EMI). Płyta ta, przygotowana we współpracy z Francuskim Radiem, jest kolejnym woluminem z bardzo dobrej i ciekawej serii prezentującej opery oraz dzieła symfoniczne pod kierunkiem wybitnych mistrzów batuty.

Paweł Chmielowski

**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
**Kwartety smyczkowe nr 1, 2 i 4**  
*Mandelring Quartett*  
Audite 92.526 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 72'52"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**



Mandelring Quartett, firmowany przez wytwórnię Audite, po raz kolejny zachwyca kunsztem wykonawczym. Mogliśmy się o tym przekonać między innymi przy okazji płyt z kwartetami Schuberta i Brahmsa. Tym razem zaś w bajecznej oprawie muzyki Dymitra Szostakowicza, która przesiąknięta jest niespodziewanymi zwrotami akcji, liryzmem i niezwykle ekspresyjnymi pierwiastkami słowniańskości. Jego *Kwartety* to arcydzieła światowej kameralistyki. Złożoność ich budowy formalnej powoduje, iż każdorazowe interpretacje są tak różnorokie i nietuzinkowe. To wprost idealny repertuar dla muzyków potrafiących grać odzwierciedlać własne wewnętrzne wizje. Owe kompozycje to opowiadania, obrazy z życia jednego z najwybitniejszych twórców XX w., snute samoistnie nawet wbrew zamysłom kompozytora, nader często zbyt surowego w ocenie własnego dorobku.

Wykonawcy zachwycają swoim wykonaniem, barwą dźwięku, prostotą, nieskazitelną intonacją, zgraniem i dokładnością w prowadzeniu poszczególnych fraz. Przede wszystkim jednak swego rodzaju łagodnością i delikatnością używaną już od pierwszych taktów. Skład zespołu to: Nanette, Sebastian i Bernhard Schmidt oraz Roland Glass. Imponujący dorobek twórcy – szczegółowo opisany w książeczce – nie pozostawia wątpliwości, co do pełnego profesjonalizmu muzyków. Granie w kwartecie jest dla nich „ekscytującym doświadczeniem”, niejednokrotnie zresztą nagradzanym (nagranie kwartetów Georgesa Onslowa było nominowane do nagrody na festiwalu w Cannes).

Na płycie znajdziemy *Kwartety nr 1, 2 i 4*. Na następne poczekać należy do czasu wydania kolejnej części z cyklu *Complete String Quartets*. „Liryczne intermezzo po *V Symfonii*” czyli nazwany tak przez krytyków *Kwartet nr 1* op. 49, powstał w roku 1938. Jego „wiosenny” charakter (tym razem sformułowanie wprost od kompozytora) przywodzi na myśl sielankowe skojarzenia. Tak właśnie został zinterpretowany – pogodnie, niekiedy lirycznie, z przyjemnością wręcz namacalną – choć sam Szostakowicz uważał, że „nie należy szukać w nim szczególnej głębi...”. Znaleziono ją jednak przy okazji pierwszego wykonania w Leningradzie – 10 października 1938

r. Otworzył łańcuch piętnastu dzieł tego gatunku, uważanych razem z *Symfonią* za najwybitniejszą w dorobku kompozytora. Bohaterowie niniejszego krążka odnaleźli się, co oczywiste, także w nieco odmienniejszych kwartetach następnym; archaicznym *Kwartecie nr 2* (ze skalami: lidyjską i frygijską z obniżonym piątym stopniem) oraz nasiąkniętym liryzmem *Kwartecie nr 4*. Szostakowicz pracował nad nim w latach, gdy prawie cała jego twórczość była oficjalnie wyklęta. Z tego też względu wycieknięte prawykonanie odbyło się dopiero cztery lata po ukończeniu – 3 grudnia 1953 r. Słychać w nim echa *I Koncertu skrzypcowego* oraz *Borysa Godunowa* – Musorgskiego, a także przynębnienie i niepokój, doskonale uchwycone przez Mandelring Quartett. Przemieszanie bogatej palety dynamicznej oraz ekspresyjne vibrato podkreślają tajemniczo, tak charakterystyczny dla Szostakowicza nastrój.

Nagranie z pewnością zasługuje na uznanie. Szczerze polecam.

Katarzyna Musiał

**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
**Koncerty skrzypcowe nr 1 i 2**  
*Daniel Hope, skrzypce · BBC Symphony Orchestra · Maksym Szostakowicz, dyrygent*  
Warner Classics 2564 62546-2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 77'55"

☆☆☆☆☆  
**Koncert skrzypcowy nr 1; Sonata skrzypcowa op. 134**  
*Leila Josefowicz, skrzypce · City of Birmingham Symphony Orchestra · John Novacek, dyrygent*  
Warner Classics 2564 62997-2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 68'58"

☆☆☆☆☆  
Przedstawiam dwa krążki wydawnictwa Warner Classics ze skrzypcowymi kompozycjami Dymitra Szostakowicza. Kolekcja z pewnością nietuzinkowa i różnorodna pod względem estetycznym. Wykonawcy – w tej roli Daniel Hope i Leila Josefowicz – w dość oryginalny sposób zaprezentowali nam swoje muzyczne walory. Przemysłana i nieprzypadkowa interpretacja oraz doskonały warsztat to plusy niniejszych nagrań. Druga strona medalu psuje jednak ten wizerunek. Jest nią zatarcie aspektu melodyjnego. Z nieświadomych przyczyn – w *I Koncercie skrzypcowym a-moll* op. 77 (dla potrzeb premiery nosił fałszywy op. 99) melodia po prostu zanikła, ustępując miejsca stronie motorycznej. Puls oraz akcentacja wydatnione zostały w sposób niezwykle intensywny, co pozbawiło dzieło Szostakowicza owej magii, z którą zawsze mi się kojarzy. Tragizm kompozycji nabrał w zasadzie cech ka-

rykaturalnych. Nie wątpię, że owe interpretacje odzwierciedlają jakąś ważną, wewnętrzną wizję muzyków; w taki a nie inny sposób zechcieli opowiedzieć nam te utwory. Nie jest to dla mnie jednak ten Szostakowicz, którego niegdyś miałam przyjemność słyszeć w wykonaniu Dmitra Siktovietsky'ego; sugestywnie uwydatniającego wszelkie niuanse z linią melodyczną włącznie.

*Koncert* ten znalazł się na obu omawianych płytach. Czekają 7 lat by się ukazał, gdyż powstał w 1948 r. – okresie antyformalistycznej nagonki. To świadectwo owych czasów, surowe w swej prostocie i rzewne, choć pewnie każdy ma nieco inne odczucia. Daniel Hope ukazał to 4. częściowe dzieło jak dla mnie zbyt ciężko i przytłaczająco. Spowolnione tempo części pierwszej (*Nocturne: Moderato*) oraz akcentacja, o której wspominałam zagłuszyły melodię bezpowrotnie. Jestem jednak przekonana, że owa specyficzna wrażliwość nie była dziełem przypadku. Wskazuje na to udział w tym muzycznym przedsięwzięciu syna Szostakowicza – Maxima, który jako dyrygent poprowadził też BBC Symphony Orchestra. I mimo iż ich wspólna interpretacja bardziej mnie zaintrygowała niż zachwycała, to nie omieszkałam wyrazić podziwu za naprawdę godne uwagi, drażniące swą surowością wykonanie. Daniel Hope zwierzył się na kartach książeczki, że dzięki uwagom Maxima zdołał dogłębniej poznać nie tylko muzykę, lecz i osobowość jego ojca. Odczytane w ten sposób kompozycje nabrały zupełnie nowej barwy, która warta jest poznania (choćby po to, by ją móc skonfrontować z własną wizją – co właśnie uczyniłam). Leila Josefowicz była dla mnie bardziej łaskawa. Słuchanie jej wykonania – zwłaszcza lekkość smyczka i prowadzenie tematów – sprawiło mi niekłamną przyjemność. Interpretacja jest jednak nazbyt romantyczna, a gesta wibracja i maniera zaznaczania początków fraz pozostawiają drobiny niedosytu. Towarzyszyła jej wyśmienita City of Birmingham Symphony Orchestra wraz z Sakarim Oramo na czele.

*II Koncert cis-moll* op. 129 powstał w 1967 r. i w odróżnieniu od *Koncertu I* posiada więcej cech typowych dla późnego okresu stylistycznego Szostakowicza. Powściągliwość – bo o niej głównie mowa – podkreślona została także poprzez rezygnację z rozbudowanej sekcji perkusyjnej. Hope pokazał tu, że potrafi czarować. Niemalże solowe arioso skrzypiec wygrane zostały pięknym, soczystym dźwiękiem, nieśpiesznie i niezwykle dokładnie intonacyjnie. Dialogowanie sekcji instrumentalnych i brak przesadzonej zawziętości przekonały mnie



## Maximiliano Martín: Moja Fantasia się spełniła

Najnowsze wydawnictwo Linn Records prezentuje płytę *Fantasia* młodego i niezwykle utalentowanego hiszpańskiego duetu Maximiliano Martín i Inocencio Negrina. Po sukcesie debiutanckiej płyty z nagraniami *Koncertów klawinowych* Mozarta ze Scottish Chamber Orchestra, Martín prezentuje współczesną kolekcję utworów na klawecie z fortepianem, obrazujących najnowszą historię muzyki od późnego romantyzmu po XX-wieczny modernizm.

Maximiliano Martín jest uważany za jednego z najbardziej utalentowanych i charyzmatycznych muzyków swojej generacji. Od czasu objęcia pulpitu I klawecie w Scottish Chamber Orchestra i wygrania Young Artist Platform 2002 debiutował w takich salach koncertowych jak: Wigmore Hall London, Queens Hall Edinburgh, Glasgow Royal Concert Hall, Bridgewater Hall Manchester, St David Hall Cardiff, Perth Concert Hall, St George's Bristol, Turner Sims Concert Hall Southampton, oraz na festiwalach w Brighton i Newbury oraz Tallinie, Bukareszcie, Torrelles (we Francji) i

na Teneryfie. Po swoich występach zawsze zbiera znakomite recenzje. Urodzony w La Orotava na Teneryfie, Maximiliano rozpoczął naukę gry na klawecie w Agrupacion Musical Orotava i następnie w Conservatorio Superior de Musica w Antonia Sosa. Później studiował w Barcelonie u Joan Enric Lluny i w Royal College of Music w Londynie u Roberta Hilla i Richarda Hoshforda (gdzie otrzymał prestiżowe stypendium Wilkinsa-Mackerrasa). Londyńska szkoła skończył z wyróżnieniem i nagrodami Thurston Prize i Golden Jubiler Prize za swą działalność na rzecz uczelni.

Jako solista grał już ze Scottish Chamber Orchestra, European Union Chamber Orchestra, Orquesta Sinfonica de Tenerife i Macedonian Philharmonic pod tak znakomitymi dyrygentami jak Antoni Swensen, McGegan, Canev czy Halfter. Jako kameralista wykonywał utwory z London Winds, Concorde Ensemble, Hebrides Ensemble, oraz współpracował z takimi osobowościami jak Michael Collins, Alexander Janiczek, Artur Piz-

ro i Christian Zacharias. Gościennie jako pierwszy klawecista został zaproszony przez London Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, BBC Symphony Orchestra, Orquesta de Cadaques, Bergen Philharmonic, Munich Kammerorchester, Orquesta Sinfonica de Galicia grając pod dyrekcją Abbado, Haitanka, Colina Davisa, MacKerrasa, Burglunda, Lopeza Cobosa, Krivina i Littona. Jest członkiem National Youth Orchestra of Spain oraz Gustav Mahler Jugenorchester. Martín udziela się także jako pedagog ucząc muzyki w Royal Scottish Academy of Music and Drama oraz prowadząc kursy mistrzowskie w Hiszpanii.

Zapytany o początki swojej przygody z klawetem opowiada: „Naukę gry rozpocząłem mając 9 lat w moim rodzimym mieście. Mój ojciec zawsze chciał być muzykiem, ale kiedy był chłopcem było to prawie niemożliwe. W rozmowie z dyrektorem zespołu dętego ojciec zapytał go: »Kogo potrzebujesz? Fletu, oboju, tuby...«. A on odrzekł: »Potrzebuję klaweci-

sty«. Następnego dnia ojciec poszedł do sklepu i kupił mi klawet. Tak to się zaczęło”. O drugiej swojej płycie, a tak naprawdę pierwszej solo w dosłownym tego słowa znaczeniu, opowiada: „*Fantasia* w języku hiszpańskim oznacza coś, o czym marzysz i możesz to zdobyć. I tak jest z tą płytą, o której marzyłem i która się ziściła. Program na albumie składa się z utworów, które grałem mając 13, 14, 15 lat. Muzyka jest dość znana, choć znalazły się na niej kompozycje mało znanych hiszpańskich kompozytorów jak Yuste i Romero, małe perełki, które wzbogacają cały album”. Sam przyznaje, że chciałby nagrać *Kwartet na koniec czasu* Messiaena i kameralne utwory XX w. Marzy mu się także zarejestrowanie koncertów Webera i Nielsena, który jest ulubionym – obok Mozarta – jego kompozytorem. Jako swoich Mistrzów w dziedzinie klawetu wymienia: „W mojej karierze poznałem wielu wspaniałych muzyków, ale tylko trzech z nich mieli na mnie znaczący wpływ. Pierwszym jest mój nauczyciel i przyjaciel Joan Lluna. Cenie

po raz kolejny o wykonawczym kunszcie muzyków. Prawdziwym deserem okazał się jednak utwór wieńczący ową płytę: *Romans* z filmu *The Gadfy*, który oparty został na noweli Voynitcha, opowiadającej o miłości i patriotyzmie. W tej króciutkiej miniaturze słyszemy liryczne wcielenie Daniela Hopy i orkiestry. Wcielenie ujmujące, wzniosłe, zachwycające paletą barw i dynamicznych kontrastów. Idealne na bis.

Leila Josefowicz uraczyła nas na zakończenie *Sonaty skrzypcową* op. 134. Kompozycja powstała w roku 1969 i reprezentuje późny styl Szostakowicza. Specyficzna harmonia oparta jest na 12. stopniowej skali chromatycznej, dalekiej jednak od idei Schoenberga. Oryginalny, niemal improwizacyjny charakter każdej z 3 części *Sonaty* został doskonale wydobyty przez skrzypaczkę i jej akompaniatora Johna Novacka. Oszczędność środków w tym wypadku najpewniej uwypukla ich specyfikę. Na uwagę zasługuje przede wszystkim prostota z jaką muzycy wykonują część ostatnią (*Largo-Andante*), delikatna barwa dźwięku we fragmentach wirtuozowskich, umiejętne budowanie napięcia i przemyślana narracja.

Myślę, że znajdziecie Państwo na tych krążkach także coś dla siebie.

Katarzyna Musiał

### VELJO TORMIS 1930

**Dzieła chóralne: Autumn landscapes, St. John's Day Songs, Shrove-tide Songs, Singing aboard ship, Vespica Paths**  
*Musica Intima*  
 ATMA Classique ACD2 2354 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 63'21"  
 ★★★★★

Veljo Tormis, przez swoje kompozycje, popularyzuje mało znaną muzykę estońską. Ten niewielki naród potrzebował kogoś, kto ukaże w swoich kompozycjach niezwykle barwną tradycję tej nacji. Urodzony w 1930 r. w Kuusaku, niedaleko Tallina, Tormis pochodzi z rodziny muzycznej. Dla większości jego rodaków muzyka jest nieodłączną częścią życia, zwłaszcza śpiew chóralny. Jego ojciec rolnictwo zamienił na grę na organach i prowadzenie chóru w parafialnym kościele, do którego także należał młody Veljo. Także jego matka śpiewała w lokalnym zespole wokalnym. W wieku 12 lat Tormis rozpoczął naukę dyrygentury chóralnej i gry na organach w Instytucie Muzycznym w Tallinie, a następnie kontynuował ją w tamtejszym konserwatorium. Po aneksji Estonii przez Związek Radziecki klasa organów została zamknięta, bowiem instrument ten zaczął być postrzegany przez pryzmat obrzędów kościelnych. Tormis zaczął więc naukę kompozycji u Wissariona Szebalina w Konserwatorium w Moskwie (w latach 1951-56). Od tego czasu poświęcił się całkowicie kompozycji i nauczaniu.

Poza kilkoma utworami przyna-

czonymi na orkiestrę, między innymi operą *Luigeland* (1966), kantatą na solistów, chór i orkiestrę *Sünnisonad* (1999) i suitą na orkiestrę kameralną *Kevalde* (1969), Tormis koncentruje się na utworach przeznaczonych na chór: mieszany, męski, żeński czy dziecięcy. Już na początku swojej drogi twórczej zainteresował się estońskim folklorem, łącząc go z nowoczesną techniką kompozytorską. Przez wiele lat był pod wpływem twórczości Zoltána Kodály'a i Carla Orffa, ale na przełomie lat 50. i 60. doszedł do własnego języka kompozytorskiego. Szczególną wagę w swojej twórczości poświęcił tzw. „regilaul” – tradycyjnym estońskim pieśniom runicznym. Na początku lat 70. kompozytor zainteresował się pokrewnymi nacjami, szczególnie ze względu na fakt ich wymierania i zapomnienia o tych małych społecznościach. Pierwszym przejawem szczególnej uwagi był stworzony w 1989 r. cykl pieśni *Ununstatud rahvad*, w którym wykorzystał język i pieśni mniejszości Livonia. Ten pierwszy cykl zapoczątkował kolejne, w których dotarł do dziedzictwa kulturowego małych społeczności Votic, Izhorian, Ingrian, Vepsian i Karelia. Większość z prezentowanych na płycie czterech cykli ma swoje korzenie w autentycznych źródłach (muzycznych archiwaliach czy tekstach źródłowych). Te niezwykle, bardzo często króciutkie pieśni obrazują niezwykłą kulturę bałtyckich ludów, o których tak naprawdę przeciętny Europejczyk nawet nie wie.

Muzyka Tormisa jest radosna,

pełna barw i emocji. Jedyne, co przeszkadza w jej odbiorze, to zbyt cicho nagrane dźwięki. Kanadyjski zespół *Musica Intima* poradził sobie z trudnymi, wymagającymi często bardzo dobrej techniki wokalne pieśniami doskonale.

Angelika Przeździeł



**FRANCESCO VENTURINI 1675-1745**  
**Concerti da camera op. 1**  
 David Plantier, skrzypce i dyrygent  
*La Cetra*  
 Zig Zag Territoires ZTT 060502 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 65'29"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Śledząc dokonania artystyczne La Cetry Davida Plantiera można zauważyć, że grupa wyspecjalizowała się w przywracaniu do życia kompozytorów zapomnianych. Poprzednie albumy przyniosły dzieła Giuseppe Antonio Brescianello i Giovanniego Paisiello. Tym razem muzycy sięgnęli po *Concerti da camera* op. 1 Francesco Venturiniego.

go za niezwykle dźwięk cantabile, za to że zawsze jest przede wszystkim muzykiem i zawsze stara się na scenie być artystą. Kolejnym jest mój dobry przyjaciel i wyjątkowy muzyk – Robert Hill. Moim zdaniem jest on najlepszym muzykiem orkiestrowym w kraju. Jeśli chcę dowiedzieć się czegoś więcej o grze w orkiestrze czy repertuarze – zawsze mogę na niego liczyć, on umie zagrać wszystko. Trzecim jest Michael Collins – wielki wirtuoz, którego cenię za niezwykle elegancję, z jaką gra i za nieskazitelną technikę”.

Wśród swoich ulubionych kompozytorów Martín wymienia: Bacha, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Brahmsa, Strawińskiego i – chciałoby się powiedzieć – jeszcze wielu innych. Jednak największym dla niego Mistrzem pozostaje Mozart, o którym – jak sam przyznaje – mógłby rozmawiać godzinami. Z pasją opowiada też o swoim towarzyszu w pracy nad albumem Innocencio Negrín: „Spotkaliśmy się w Royal College of Music w 1997 r. Wcześniej mieliśmy tylko okazję słuchać siebie nawzajem. Pochodzimy z tego samego obszaru

nie, ten sam język, to samo miejsce nauki. Graliśmy razem przez wiele lat i jesteśmy przyjaciółmi. Nie wyobrażałem sobie więc lepszej sytuacji, by nagrać płytę wspólnie i być partnerami w pracy”.

Angelika Przeździek

Na podstawie materiałów Linn Records

## FANTASIA

utwory na klarnet i fortepian: Lutosławskiego, Moreny, Debussy'ego, Poulenca, Nielsena, Andia Maximiliano Martín, klarnet; Inocencio Negrin, fortepian

Linn Records CKD 280 · w. 2006, n. 2004 · SACD, 61'13”

☆☆☆☆☆

Hiszpański duet Maximiliano Martín i Innocencio Negrín przygotował płytę *Fantasia*, na której znalazła się współczesna muzyka przeznaczona na ten skład. Na krążku, obok *Preludiów tanecznych* Witolda Lutosławskiego, *Première rapsodie 'Claude' a Debussy'ego*, *Sonaty na klarnet i fortepian* Francisca Poulenca i *Fantasy* Carla Nielsena, znajdziemy utwory mało znanych kompozytorów hiszpańskich: C. Guillot, R. M. de Falla, A. S. S. de Falla

Venturini, kompozytor pochodzenia flamandzkiego, należy do grona ciekawszych twórców odkrytych w ostatnich latach. Jego styl, będący w istocie połączeniem manieri niemieckiej, francuskiej i włoskiej, nosi wyraźne znamiona indywidualizmu. *Concerti da camera* op. 1 zostały opublikowane po raz pierwszy w Amsterdamie około roku 1715 i otrzymały formę prawdziwego konglomeratu stylów zwanego „les gouts réunis”.

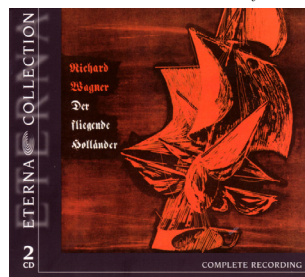
Kompozycje zgromadzone na płycie mają niezwykle zróżnicowaną formę, choć wszystkie zostały nazwane sonatami. Nieparzyste – a więc *Sonata IX i V* – otrzymały budowę wieloczęściowej suity z uwerturą i następującymi po niej częściami tanecznymi. Pozostałe to z kolei koncerty zbudowane najczęściej z ogniu o charakterze tanecznym. Od strony instrumentacji mamy tu do czynienia z wyraźnym podziałem orkiestry na „concertino” i „ripieno”. Wskazywać by to mogło, że sonaty otrzymały formę concerto grosso, jednak tak nie jest, bowiem Venturini powierzył niebagatelną rolę instrumentom solowym. Raz są to bardzo krótkie wstawki, czy pasáže, kiedy indziej zaś – jak w przypadku *Sonaty II* – imponujące kadencje na skrzypce solo. Obsada instrumentalna to najczęściej dwoje skrzypiec, dwie altówki, dwa oboje, fagot i basso continuo. Dodatkowo usłyszeć można jeszcze flety traverso.

Venturini wykonywany przez La Cetre sprawia przyjemność niemal zmysłową. Plantier i jego kompani stworzyli interpretację stylistycznie doskonałą. Słuchając jej można niemal zapomnieć, że było coś po

Venturinim. Muzycy zdefiniowali tę muzykę od wewnątrz – jej arsenał to przede wszystkim barwa, detale, cieniowanie i emocjonalność. Kolorystyka akompaniamentów, wyczulenie na dynamikę i brzmienie są dowodem, że muzycy potrafili słuchać się nawzajem. Dzięki temu prowadzi za sobą kontrapunkcyjną i zarazem retoryczną dysputę. Raz bywają partnerami przejmującymi od siebie myśli, innym razem przeciwstawiają sobie własny punkt widzenia.

La Cetra zagrała Venturinię z barokowym nerwem, impetem i zwiewnością. Jeśli jeszcze Państwo nie znają tej płyty, to najwyższa pora, aby nadrobić zaległości.

Robert Majewski



## RYSZARD WAGNER 1813-1883

### Latający Holender

Gottlob Frick, bas; Marianne Schech, sopran; Rudolf Schock, tenor; Sieglind Wagner, alt; Fritz Wunderlich, tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, baryton · Chor des Deutschen Staatsoper Berlin; Staatskapelle Berlin · Franz Konwitschny, dyrygent

Berlin Classics 0032922BC · w. 2005, n. 1962 · ADD, 140'26”, 2CD

*melódico* op. 33 Miguela Yuste Moreno (1870-1947) oraz *Fantasia sobre motivos de Lucrecia Borgia* Antonio Romero y Andía (1815-86). Te trzy utworki dopełniają całość tworząc specyficzny pejzaż muzyki klarnetowej od późnego romantyzmu po XX-wieczny modernizm.

Yuste był znakomitym wirtuozem, nauczycielem i kompozytorem mieszkającym w Madrycie. *Capricho* rozpoczyna się klarnetowym solo z ospałą melodią, która następnie przeradza się w efektowną kadencję. Imponujące zakończenie zostawia niezapomniane wrażenia po wysłuchaniu całego utworu. Klarnet solo wprowadza podstawowy pomysł także w drugim utworze tego kompozytora. Cudowne ornamenty w kulminacji przygotowują niezwykle zakończenie. Andía – poza tym, że był klarnecistą, nauczycielem, wydawcą i kompozytorem – przyczynił się także do rozwoju tego instrumentu poprzez wprowadzenie kilku innowacji w jego budowie. Jego *Fantasia* oparta na temacie z opery *Lucrezia Borgia* Donizettiego, jest typowym wirtuozowskim utworem pisany w tym czasie „pod publiczność”.



technika i niezwykle muzykalność to zalety tego albumu. Martín i Negrí w każdym utworze udowadniają, że są znakomitymi muzykami i nie boją się wyzwania. Zaskakujące, że tak młody wykonawca – po pierwszej płycie z muzyką Mozarta – poradził sobie ze skomplikowanymi i trudnymi interpretacyjnie utworami. W każdym z nich współgra znakomicie oba instrumenty dopełniając się i czasami współzawodnicząc. Dźwięk – jak na większości wydawnictw Linn Records – przestrzenny i jasny.

Angelika Przeździek

## Muzyka21 płyta miesiąca

Który z muzycznych dramatopisarzy bardziej związany jest z germańską tematyką legendarną, podaniową i mitologiczną niż Ryszard Wagner? Które z podań nie oddaje atmosfery krain położonych nad Morzem Północnym tak trafnie jak opowieść o Holendrze Tułaczu – „mityczna, ludowa opowieść”, która rozpałała wyobraźnię młodego Wagnera?

Wagner zapoznał się z tekstem *Latającego Holendra* w okresie swojej posady dyrygenta w Rydze, w latach 1837-39 – poznał go słowami Heinego, nie można zatem się dziwić, że tekst ten zrobił na nim od razu duże wrażenie. Na muzyczne opracowanie tekst ten jednakoż czekał do ukończenia przez Wagnera opery *Rienzi*. Od samego początku Wagner nie krył swojej fascynacji obrazem psychologicznym człowieka miotanego wewnętrznymi rozterkami, pragnącego ukojenia i jego analogii do oceanu. Obraz ten wystarczyło po prostu tylko zilustrować muzyką.

*Latający Holender* to jedna z dwóch rzeczywistych oper Wagnera, hanzeatycka baśń o przeklętym żeglarzu, skazanym na nieskończoną tułaczkę po morzach, dopóki wierna miłość kobiety nie wybawi go od okrutnego losu. Wagner chętnie sięgnął po popularny w Romantyzmie wątek miłości kobiety zbawiającej upiora. Zilustrował go niebanalną, nowoczesną, ciemną w

kolorycie muzyką, zaplanowaną motywicznie w sposób zapowiadający konstrukcję dramatu muzycznego.

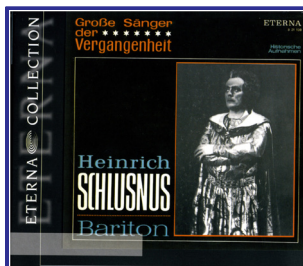
Dobranie głosów do tej surowej muzyki jest zadaniem trudnym – można rzec, że do partii Senty, Holendra, Dalanda i Erika trzeba głosów zaznajomionych nie tyle z operą, co z pieśnią – a jednocześnie będących w stanie sprostać rozmiarom dzieła. Nagranie Berlin Classics absolutnie „zwała z nóg” właśnie głównie ze względu na fenomenalną obsadę. W roli Senty – magiczna Marianne Schech, Dalanda świetnie śpiewa Gottlob Frick, Rudolf Schock jest interesującym i niebanalnym Erikiem. No i Holender – Dietrich Fischer-Diskau, którego nie można określić inaczej niż „genialny”. Słuchając Diskau'a w tej roli odnosi się wrażenie, że on go nie śpiewa, a jest jego pieśnią, jest jego upiorną duszą, świadomą zjawisk ponadludzkich, wyrwanych z wymiarów, skazanych na bezkres tułaczki.

Jest to w ogóle świetne wykonanie – wielka owacja dla Staatskapelle Berlin, wielka owacja dla chóru, którego arcytrudne partie tak znacznie decydują tu o powodzeniu całości – źle wykonane brzmiałyby dopiero pozwalają dostrzec całe ponure piękno i wszystkie kolory *Holendra Tułacza*. Wielkie brawo dla pewnej, kapelmistrzowskiej reki Franza Konwitschnego.

Ten *Latający Holender* to po prostu coś, co naprawdę warto mieć!

Maria Erdman





**Heinrich Schlusnus**  
baryton

Arie z oper: Haendla, Mozarta, Marschnera, Offenbacha, Wagnera, Verdiego

*Helge Rosvaenge, tenor · Staatskapelle Berlin; Berliner Rundfunk-Sinfonie-Orchester · Julius Priewe, Leo Blech, Johannes Schöler, Hanns Stenckopf, Arthur Rother, dyrygenci*

Berlin Classics 0033062BC · w. 2006, n. 1970 · ADD, 51'51"



**ERNA BERGER**  
sopran

Arie z oper: Mozarta, Flotowa, Offenbacha, Verdiego, Pucciniego

*Sieglinde Wagner, alt; Peter Anders, tenor; Heinrich Schlusnus, baryton · Chor der Deutschen Staatsoper Berlin*

*lin; Staatsoper Berlin; Städtisches Opernorchester; Staatskapelle Berlin; Berliner Rundfunk-Sinfonie-Orchester · Karl Schmidt, Johannes Schüler, Robert Heger, Wilhelm Schüchter, Arthur Rother, dyrygenci*

Berlin Classics 0033042BC · w. 2006, n. 1970 · ADD, 50'48"



**TIANA LEMNITZ**  
sopran

Arie z oper: Glucka, Mozarta, Webera, Czajkowskiego, Wagnera, Straussa

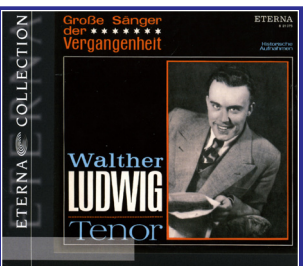
*Franz Völker, tenor; Karl Schmit-Walter, Gerhard Hübsch, baryton · Rundfunkchor Leipzig; Staatsoper Berlin; Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig; Städtisches Opernorchester; Berliner Rundfunk-Sinfonie-Orchester · Kurt Mazur, Arthur Grüber, Arthur Rother, dyrygenci*

Berlin Classics 0033032BC · w. 2006, n. 1970 · ADD, 50'31"

**WALTHER LUDWIG**  
tenor

Arie z oper: Mozarta, Donizettiego, Boieldieu, Flotowa, Nocolai, Bizeta, Smetany

*Karl Schmit-Walter, baryton; Jo-*



**Walther Ludwig**  
Tenor

*sef Greindl, bas · różne chóry i orkiestry · Arthur Rother, Horst Stein, Ferdinand Leitner, Hanns Steinkopf, Fritz Lehmann, dyrygenci*

Berlin Classics 0033102BC · w. 2006, n. 1970 · ADD, 52'42"

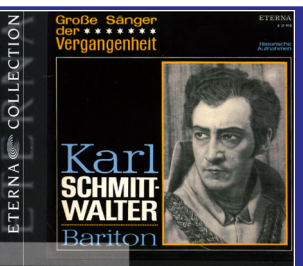


**HELGE ROSVAENGE**  
tenor

Arie z oper: Gounoda, Webera, Giordano, Leoncavalla, Bizeta, Verdiego, Straussa, Pucciniego

*Karl Schmit-Walter, baryton; Josef Greindl, bas · Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin; Grosses Orchester des Berliner Rundfunk · Arthur Rother, Hanns Steinkopf, Robert Heger, dyrygenci*

Berlin Classics 0033052BC · w. 2006, n. 1970 · ADD, 52'40"



**KARL SCHMITT-WALTER**  
baryton

Arie z oper: Mozarta, Donizettiego, Lortzinga, Leoncavalla, Verdiego, Wagnera

*Hilde Scheppan, sopran; Wilhelm Lang, bas · różne chóry i orkiestry · Arthur Rother, Hanns Steinkopf, Horst Stein, Otto Dobrindt, dyrygenci*

Berlin Classics 0033092BC · w. 2006, n. 1970 · ADD, 53'05"



**MARIA CEBOTARI**  
sopran

Arie z oper: Mozarta, Pucciniego, Straussa

*Grosses Orchester des Berliner Rundfunk · Arthur Rother, dyrygent*

Berlin Classics 0033082BC · w. 2006, n. 1970 · ADD, 42'35"

## Różne

**R. SCHUMANN – H. WOLF**  
**Eichendorff-Lieder**

*Christoph Prégardien, tenor · Michael Gees, fortepian*

Hänssler Classic CD 98.235 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 63'21"

☆☆☆☆

Wśród licznych recitali pieśniarskich, jakie odbywają się ostatnio na świecie stosunkowo często, spotyka się model koncertów, który można określić jako wieczór monograficzny. Trzeba zauważyć, że ten typ wieczoru modny jest nie tylko na estradzie filharmonicznej ale także coraz częściej pojawia się w nagraniach fonograficznych. Popularność wieczorów monograficznych wynika m.in. z faktu, iż stosunkowo łatwo jest ułożyć program takiego koncertu, bowiem poprzez odwołanie do jednego autora bardzo wyraźnie ogranicza się zakres dostępnych pozycji. I chociaż wieczór monograficzny kojarzy się z reguły z prezentacją dzieł jednego kompozytora, to może być on także poświęcony jednemu autorowi tekstów. Należy bowiem pamiętać, że nigdzie indziej jak właśnie w liryce wokalne autorzy tekstów nie pozostają bezimienni, lecz

współstanowią o wartości prezentowanych dzieł muzycznych. Taki właśnie rodzaj muzycznej monografii romantycznego poety Josepha von Eichendorffa odnajdujemy w najnowszym wydawnictwie firmy Hänssler. Faktem jest, że pomysł to nie nowy, gdyż wielokrotnie pojawiały się już na rynku fonograficznym albumy poświęcone umuzyczeniu poezji Eichendorffa. Wystarczy tylko wspomnieć takie pozycje jak *Eichendorff-Lieder von Wolf und Korngold* w nagraniu Bo Skovhusa dla firmy Sony, pieśni Wolfa w interpretacji S. Genz, B. Fink i R. Vignolesa dla Hyperionu, a w wykonaniu Dietricha Fischer-Dieskau'a dla EMI, czy wiele innych. Nic też dziwnego, że w każdej nowej realizacji szuka się często innego spojrzenia na prezentowany materiał.

W prezentowanym dzisiaj nagraniu na uwagę zasługują z pewnością nienagane oddanie przez śpiewaka muzycznego nastroju wykonywanych pieśni. Jego interpretacja zbliża się przy tym miejscami do niekwestionowanego wzoru, jakim stała się wykładnia wykonawstwa niemieckiej pieśni romantycznej dokonana przez Dietricha Fischer-Dieskau'a. Fakt ten nie dziwi, zważywszy, iż Christoph Prégardien jest uznawany obecnie za jednego z lepszych teno-

rów lirycznych specjalizujących się w wykonywaniu tego gatunku. W jego dorobku znajdują się między innymi nagrania pieśni J. Brahmsa, F. Schuberta, R. Schumanna, F. Mendelssohna, czy ballady C. Loewego. Wśród nich znaleźć można wiele albumów uhonorowanych licznymi nagrodami. Warto też przypomnieć, że dorobek fonograficzny Prégardiena obejmuje kilkadziesiąt pozycji. Pokażną część tego dorobku stanowią, obok wspomnianego repertuaru romantycznego, kompozycje J. S. Bacha. Nie stroni on również od repertuaru kompozytorów z innych epok – w tym także współczesnych.

Wracając do interpretacji prezentowanych pieśni, to trzeba zauważyć, iż szczególnie w średnicy Prégardien potrafi operować niezwykle subtelnymi odcieniami głosu, podkreślając w niezwykle sposób wypowiedziane treści. Mimo to odnosi się wrażenie, że Prégardien przez cały czas operuje tylko jednym nastrojem, nie pozwalając sobie na bardziej spontaniczne oddanie warstwy tekstuwo-muzycznej. Wydaje się jednak, znając wcześniejsze dokonania tego artysty i jego możliwości, że świadomie zdecydował się on na tak monotonne pod względem emocjonalnym wykonanie umuzycznionej

poezji Eichendorffa. Niezależnie od zawsze trochę subiektywnej oceny muzycznej strony wykonania, trzeba odnotować fakt, że w większości pieśni słychać wyraźny wysiłek głosu w wysokich rejestrach. W takich pieśniach jak *Schöne Fremde*, czy *In der Fremde II* zdecydowanie rzutuje to na brak spójności linii melodycznej. W ostatniej frazie pieśni *Seemanns Abschied* można już mówić wręcz o fonowaniu na granicy zdrowego śpiewania, zaś w *Der Freund*, na skutek forsowania wysokiego rejestru daje się odczuć brak potencjału dynamicznego głosu.

Jak zawsze w przypadku omawiania nagrań z liryką wokalną, nie można nie wspomnieć o pianisście. Towarzyszący w tym nagraniu Prégardienowi Michael Gees nie przeszkadza. To lakoniczne stwierdzenie chyba dosyć trafnie oddaje istotę jego gry. Z jednej strony bowiem Gees doskonale „wtapia się” we frazy prowadzone przez głos i znakomicie wspiera nastrój budowany przez śpiewaka, z drugiej jednak zbyt często, jak dla mnie, pozostaje w tle, nie dając śpiewakowi należytej inspiracji.

W sumie trzeba stwierdzić, że omawiane nagranie stoi na przyzwoitym poziomie. Wspomniane

Do 1990 r. ernerowski ośrodek kultury w Warszawie był, obok ośrodka węgierskiego, jedynym miejscem, gdzie polski meloman mógł się zaopatrzyć w dobre płyty z muzyką poważną. Wydawała je Eterna, firma jak na ówczesne czasy bardzo prężna i sprawna. Pamiętam jak z wypiekami na twarzy kupowało się, często stojąc w kolejce, nieosiągalne wtedy u nas zupełnie nagrania wielkich gwiazd światowej wokalistyki. Do dzisiaj mam w swoich zbiorach winylowe płyty z nagraniami: Gunduli Janowitz, Simona Estesa, Grace Bumbry, *Tosca* z Katią Ricciarelli, José Carrerasem i Ruggiero Raimondim pod batutą Karajana i *Zemstę nietoperza* też pod jego batutą. Wydanej w tej wytwórni *Traviaty* z Lorengar Pilar słuchałem tak długo jak tylko można było. Dzisiaj trzymam ją tylko ze względu na sentyment, bo odtworzyć się jej już nie da.

Trafił ostatnio w moje ręce zestaw siedmiu płyt Eterna Collection zawierający historyczne nagrania noszący wspólny tytuł: *Wielcy śpiewacy przeszłości*, to one wywołały wspomnienia nie tak znowu odległych czasów. Siedem płyt, siedem legendarnych nazwisk śpiewaków i śpiewaczek najczęściej związanych z niemieckimi i austriackimi scenami operowymi. Niestety, dziś w większości niesłusznie zapomnianych.

Listę znakomitości otwiera Maria Cebotari (1910-1949) znana nie tylko z pięknego, pełnego blasku, sopranu lirycznego, ale również wy-

bitnego talentu aktorskiego, który uczynił z niej wziętą aktorkę filmową. Jej domeną jako śpiewaczki były partie mozartowskie, kochała też opery Pucciniego. Właśnie te arie możemy podziwiać w poświęconym jej albumie. Piękne brzmienie, stylowe prowadzenie frazy możemy podziwiać w partii Zuzanny z *Wesela Figara*, miękkość i subtelność głosu w popularnej arii Mimi z *Cyganerii*, a dramatyczne napięcie we fragmentach *Madame Butterfly* i *Salome*.

Drugim sopranem w tej kolekcji jest nie mniej znana Tiana Lemnitz (1897-1994). Jej sławę ugruntowała m.in. partia naszej poczciwej Halki, którą z wielkim powodzeniem zaśpiewała w Berlinie, z którego scenami była związana najdłużej. Jej sztuka podziwiamy m.in. w arii Eurydyki z opery Glucka. W scenie pisania listu z *Eugeniusza Oniegina* odnajdujemy liryczną subtelność uczuć i nieco egzaltacji naiwnej młodej dziewczyny. Z pełną satysfakcją słucha się też wielkiego duetu *Das süße Leid verhallt* Elzy i tytułowego Lohengrina z III aktu, w którym Lemnitz towarzyszy świętym Franz Völker.

Znacznie lżejszy repertuar znajdujemy na albumie poświęconym świetnej koloraturze Ernie Berger (1900-1990). Znakomitej techniki koloraturowej, pięknego brzmienia i barwy najpełniej dowodzi w *Caro nome* z *Rigoletta*, oraz stylowo śpiewanych ariach Blondy *Marten alter Arten* i Konstancji *Ach, ich liebe* z mozartowskiego *Uprowa-*

*dzenia z seraja*.

Omawianie panów zaczniemy od duńskiego tenora Helge Rosvaenge (1897-1972), który jednak przez całą karierę związany był ze scenami niemieckimi i austriackimi. Nie znaczy to, że tylko do nich ograniczał swoją zawodową aktywność, podziwiano go również w Londynie, Mediolanie, Sztokholmie. Śpiewał bardzo rozległy repertuar od Mozarta przez Verdiego do Wagnera. Właśnie bogactwo repertuaru mamy w jego nagraniach. Faust, Andrea Chenier, Manrico z *Trubadura*, Canio z *Pajaców*, Radames z *Aidy*, Cavaradossi z *Tosci* i Kalaf z *Turandot* dają okazję podziwiania piękna i świeżości brzmienia, bogactwa barw i swobody w prowadzeniu głosu.

Heinrich Schlusnus (1888-1952) był bez wątpienia jednym z najwybitniejszych europejskich barytonów okresu międzywojennego. Jego specjalnością były partie włoskiego repertuaru, szczególnie Verdiego, oraz pieśni romantyczne Schuberta, Schumanna i Brahmsa. Właśnie repertuar włoski dominuje na jego płytach. Dramatyczne arie Monforta z *Nieszporów sycylijskich*, *Di prowenza* Giorgio Germonta z II aktu *Traviaty* i *Śmierć Posa* z *Don Carlosa* pozwalają delectować się wspaniałym głosem, naturalnością prowadzenia frazy oraz konsekwencją z jaką buduje swoje kreacje. Równie wiele satysfakcji daje wysłuchanie *Pieśni do gwiazdy Wolframa* z *Tannhäusera*.

Kolejny baryton w kolekcji to Karl Schmitt-Walter (1900-1985)

również specjalista od oper włoskich z Verdim na czele. Malatesta z *Don Pasquale*, Silvio z *Pajaców*, Renato z *Balu maskowego*, di Luna z *Trubadura* dają obraz artysty dysponującego ciepłym, pełnym wyrazu głosem o właściwej sile i wyjątkowym bogactwie brzmienia.

Listę znakomitości kończy Walter Ludwig (1902-1981) dysponujący tenorem lirycznym o pięknej barwie i wyrównanym brzmieniu w każdym rejestrze. Z prawdziwą satysfakcją słucha się jego stylowego wykonania arii Tamina z *Czarodziejskiego fletu*, romansu *Nemoria* z *Napoju miłostnego* romansu Nadira z *Poławiaczy perel*.

Warto zaznaczyć, że okres z którego pochodzą te nagrania (1943-1956), który był jeszcze okresem kiedy śpiewało się operowe partie nie w języku oryginału tylko w tłumaczeniu, tutaj niemieckim. W tym języku pisane są również incypity arii. Nie zmienia to jednak przyjemności obcowania z pięknymi głosami, wokalnym kunsztem legendarnych artystów i czasami jednak z zupełnie innym, niż przywykliśmy, stylem i estetyką śpiewania.

Płyty mają zakodowane napisy tekstowe, wyświetlane są tytuły opery i incypity arii.

Trzeba też przyznać, że nagrania są starannie obrobione cyfrowo, przez co dźwięk nabiera przestrzeni i nie wydaje się zbyt płaski.

Adam Czopek

przeze mnie niedostatki nie mają w ogólnym wrażeniu dużego wpływu na odbiór całości, choć nie mogły pozostać zupełnie niezauważone. Niewątpliwą zaletą tej rejestracji jest bardzo świadome stylizowanie fraz, mankamentem jest dla mnie – o ironio! – zbyt kruczowe trzymanie się tej stylizacji.

Carus 83.353 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 62'46" ★★☆☆

Johann Michael Haydn (młodszy brat Józefa), dziś znany jako „saltzburški Haydn”, w swoich czasach cieszył się uznaniem jako święty kompozytor muzyki kościelnej. Jego dzieła odcisnęły piętno na kompozycjach m.in. Mozarta. W 1805 r. otrzymał propozycję napisania *Requiem*. Podobnie jak w przypadku Mozarta śmierć przyszła szybciej niż Haydn zdolał ukończyć swe dzieło. Nadeszła ona w chwili, gdy miał już przepisane w czystopisie części *Requiem* i *Kyrie*, a praca nad *Dies Irae* dotarła do słów *unde mundus judicetur*. Premiera kompozycji miała miejsce na jego pogrzebie, a brakujące części zastąpiono podobnymi z wcześniejszego *Requiem*, powstałego w 1771 r. Potem dzieło zniknęło na długie lata w kościelnych archiwach.

Po trzech dekadach próbe uzupełnienia kompozycji podjął benedyktyn Gunther Kronecker. Mnich wyraźnie korzystał z wcześniejszego *Requiem* Haydna, stylu Mozarta i *Requiem* autorstwa innego benedyktyna, Georga Oasterwiza, które przez lata uchodziło za kompozycję Johanna Michaela. Porównując fragmenty na-

pisane przez Haydna i te uzupełnione po trzydziestu latach, wyraźnie da się zauważyć, że Kronecker dysponował dużo skromniejszymi możliwościami.

Dzięki rejestracji tej kompozycji z udziałem Chóru Kameralnego z Saarbrücken i Kameralnej Orkiestry Filharmonii w Mannheim możemy zapoznać się z tym dość kontrowersyjnym utworem. Artyści pod batutą Georga Grüna starają się nadać *Requiem* nowe życie. Dobrze brzmiały chór i zrównoważony dźwięk całości to najważniejszy atut tego nagrania. Soliści Lidia Teuscher (sopran), Manami Kusano (alt), Julian Prégardien (tenor) i Jens Hamann (bas) nie mają zbyt wielu momentów, aby zaprezentować kunszt wokalny. Główna odpowiedzialność spoczywa na chórze, który z jednej strony charakteryzuje się sporymi umiejętnościami, z drugiej zaś – brzmi rutynowo. Zestawiając nie najwyższych lotów kompozycję i nieporywające wykonanie, otrzymujemy interpretację bez większego wyrazu. O wiele ciekawiej brzmią swiste „bisy”, tj. krótkie dzieła kościelne na chór i orkiestrę Wolfganga Amadeusza Mozarta, m.in. *Ave verum corpus*.

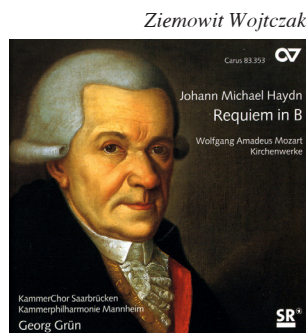
Robert Majewski

**J. L. Dusik – Sonata nr 1; S. Rachmaninow – Preludia op. 23; E. grieg – Lyriske Stykker op. 65; S. Prokofiev – Sonata nr 1**

Steffen Horn, fortepian  
2L 41 · w. 2007, n. 2005 · SACD, 73'06" ★★☆☆

Zawsze z chęcią sięgam po płyty artystów, którzy choć mają już pewien dorobek płytowy czy koncertowy to nie byli wcześniej szerzej znani czy promowani. Do takich z całą pewnością zalicza się Steffen Horn, trzydziestoletni pianista z Norwegii. Z pochodzenia jest w połowie Czechem, a całą swoją drogę nauczania przeżył w Norwegii, kończąc tamtejsze Barrat Due Institute of Music w Oslo pod kierunkiem prof. Jiriego Hlinki. Artysta ten wzrastał więc w ciekawym środowisku kulturowym, które niewątpliwie wpłynęło na sposób jego gry.

Możemy się o tym doskonale przekonać, bowiem na płycie tej zawierają się kompozycje od żyjącego w latach 1760-1812 Jana Ladislava Dusika, przez Griega i Rachmaninowa, a kończąc na pierwszej *Sonacie* Prokofiewa. W zasadzie otrzymujemy więc cztery zupełnie różne style kompowania, wrażliwości oraz



**J. M. Haydn – Requiem B-dur**  
W. A. Mozart – *God is our refuge KV 20; Misericordias Domini KV 222; Venite populi KV 260; Ave verum corpus KV 618*

Lidia Teuscher, sopran; Manami Kusano, alt; Julian Prégardien, tenor; Jens Hamann, bas · KammerChor Saarbrücken; Kammerphilharmonie Mannheim · Georg Grün, dyrygent



podejścia do materii dźwięku. Album ten można by podzielić na dwie części: tą, która udała się Steffenowi Hornowi, i tą która mu niezbyt wyszła. Do tych pierwszych zdecydowanie należy zaliczyć *Utwory liryczne* op. 65 Griega oraz *I Sonatę* Jana Dusika. Dzieła zupełnie rozbieżne, lecz pianista się w nich doskonale odnajduje. Miniatury Griega ujmują wyważoną, lecz doskonale zrozumianą, specyficzną emocjonalnością. Spokojnie się toczące, potrafią wprawiać w zamyslenie i spokojny nastrój, jak choćby *Ballada*. Z drugiej strony radosne i pełne życia, drobnej i precyzyjnej artykulacji, oraz dawki roztańczenia jest *Wesele w Trol-dhaugen*. Te w szczególności stanowią z całą pewnością najbardziej wartościową pozycję na tej płycie. Przeciwnie natomiast stanowią dzieła Rachmaninowa i Prokofiewa. *5 Preludiów* z op. 23 nie wzbudza żadnych specjalnych emocji. Trochę dziwi – zarówno w *2 Preludium B-dur* jak i *5 g-moll*, bardzo szybkie przegrywanie środkowych lirycznych części, w których pod palcami norweskiego pianisty zupełnie traci się ich klimat i istniejące w nich napięcie i głębia. Dodatkowo, we wspomnianym *Preludium B-dur*, pianista w środkowej części w zasadzie prowadzi trzy równorzędne głosy. Być może jest to ciekawe z czysto muzycznego punktu widzenia, lecz zupełnie zabija Rachmaninowowski zamysł przeprowadzenia tej części. Choćby wszystkie te preludia posiadają zamysł wykonawczy, który odpowiada pianiście, bo słychać, że się w nim dobrze czuje, to jednak jest to dalekie od tego, co stanowi istotę wybitnego wykonawstwa tej muzyki. Brak jest tutaj elementu niepewności, dawki ekspresji, która by oddziaływała na słuchacza w tej jakże wrażliwej muzyce. Podobnie jest z *I Sonatą* Prokofiewa, gdzie pianista w zasadzie przelatuje przez dźwięki. Stopniowanie napięcia, zabawa barwaniami i doza szaleńczości, są zupełnie obce Steffenowi Hornowi.

Jakkolwiek płyta jest ciekawie skonstruowana, gdyż jest zapisem z recitalu w Oslo z 2005 r., i bardzo ładnie wydana w gustownym kartonowym pudełku, tak wartość muzyczna budzi mieszane uczucia. Z jednej strony świetny Grieg i Dusik, z drugiej muzyka rosyjska, która choć wymieniona technicznie, tak interpretacyjnie pozostawia zawód. Zróżnicowana i interesująca repertuarowo, lecz wykonana na podobnym poziomie można znaleźć wiele na półkach.

Jacek Krzakala

**R. Wagner – fragment z *Tristana i Izoldy*; R. Strauss – 4 Ostatnie pieśni, *Śmierć i wyzwolenie* op. 24**  
*Christine Brewer, sopran · Atlanta*

*Symphony Orchestra · Donald Runnicles, dyrygent*  
 Telarc CD-80661 · w. 2006, n. 2006 · DD, 63'29"

Poemat *Śmierć i wyzwolenie* został skomponowany na przełomie roku 1889 i 1890, *Cztery ostatnie pieśni* na sopran i orkiestrę powstały w 1948 r., można więc powiedzieć, że oba dzieła niczym potężna klamra spinają całą twórczość Richarda Straussa. Każdy z tych utworów ma swój literacki pierwowzór. Poemat opowiada o ostatniej godzinie życia człowieka – „Chory drzemie w łóżku oddychając ciężko i nieregularnie. Przyjemne sny wyczarowują uśmiech na obliczu cierpiącego. Sen staje się lżejszy: znowu zaczynają go dręczyć straszne bóle, wstrząsają nim dreszcze”. Takie w skrócie jest przesłanie literackie tego poematu. I tutaj ciekawostka: to nie poezja inspirowała kompozytora, który sam ułożył treść poematu, lecz muzyka zainspirowała poetę i kompozytora Aleksandra Rittera, przyjaciela Straussa do napisania wiersza, który znalazł się na pierwszej stronie partytury. Pieśni, zaliczane do najlepszych w liryce wokalnej Straussa, wykorzystują wiersze Hermana Hesse (*Frühling, September, Beim Schlafengehen*) i Josepha von Eichendorffa (*Im Abendrot*). Ich pierwszą wykonawczynią (22 maja 1950 r. w Londynie) była Kirsten Flagstad, której towarzyszył znakomity kapelmistrz Wilhelm Furtwängler.

Po ty by wciągnąć słuchacza w świat tego poematu niezbędna jest bogata wyobraźnia i subtelna fantazja dyrygenta, który musi skupić uwagę słuchacza i plastycznie przeprowadzić go przez to dzieło. Właśnie to wydaje się być pierwszym atutem omawianego nagrania. Donald Runnicles znalazł w swojej interpretacji miejsce na swobodne rozwijanie dynamiki brzmieniowej jak i delikatność prowadzenia linii melodycznej. Na dodatek pełne przestrzeni brzmienie orkiestry ujmując też klarownością pozwalającą na podziwianie wszelkich detali bogatej instrumentacji i detali harmonicznym.

*Cztery ostatnie pieśni* w wykonaniu amerykańskiego soprano Christine Brewer ujmują prostotą. Głos śpiewaczki o interesującej barwie do brze brzmi w każdym rejestrze, bez trudu wznosząc się ponad orkiestrę, która zawsze pozostaje na drugim planie pozwalając solistce na swobodne jego prowadzenie. Trzeba też przyznać, że śpiewaczka celnie trafia w klimat każdej z pieśni, ale nie wnika specjalnie w filozoficzny sens tych dzieł co odbija się niekorzystnie na całej interpretacji, której brakuje głębokiego natchnienia i emocjonalnego nasycenia.

Zawartości albumu dopełnia wstęp do *Tristana i Izoldy* oraz

*Mitosa śmierć Izoldy* z tego dramatu. We wstępie do pełni szczęścia brakuje mi nieco większej ekspresji i dramatycznego napięcia w budowaniu klimatu tej wspaniałej muzyki. Z kolei w *Mitosa śmierci Izoldy* Brewer nie roztopia głosu i nie tworzy tej niezmiernie aury, co jest konieczne do pełnego wykreowania obrazu umierającej Izoldy.

Adam Czopek

**KARL-HEINZ STOCKHAUSEN 1928**

**Gruppen; Punkte**  
*WDR Sinfonieorchester Köln · Artur Tamayo, Péter Eötvös, Jacques Mercier, dyrygent*  
 BMC CD 117 · w. 2006, n. 1997/2004 · DDD, 50'54"



**IGOR STRAWIŃSKI 1881-1979**

**Święto wiosny; Mawra**  
*Maria Fontosh, sopran; Ludmila Schentschuk, mezzosopran; Lilli Paasikivi, mezzosopran; Valerij Serkin, tenor · Junge Deutsche Philharmonie; Göteborg Symfoniker · Péter Eötvös, dyrygent*  
 BMC CD 118 · w. 2005, n. 2003/2004 · DDD, 60'56"



Budapest Music Center wypuściło dotychczas na muzyczny rynek wiele wyśmienitych nagrań. Każde z osobna – dzięki współpracy ze światowej sławy muzykami – świadczyło o wysokim poziomie wydawnictwa. Łączyła je także niezwykle charakterystyczna i już z pewnością rozpoznawalna szata graficzna, która dzięki nowatorskiej formie stała się wizytówką nie tylko samego BMCR, lecz także serwowanej w nim muzyki współczesnej. Tym razem, omawiane płyty łączy ktoś jeszcze – genialny wręcz dyrygent Péter Eötvös; (seria nagrań zatytułowana jest *Eötvös conducts...*) ukazujący kunszt kompozytorski Strawińskiego i Stockhausena. Znajdziemy tu dziki i nieokiełznany folklor *Świętej wiosny*, groteskę *Mawry*, brzmieniowy kalejdoskop *Gruppen* i mechaniczność *Punkte*. Kompilacja dopięta na ostatni guzik i zapierająca dech w piersiach.

Péter Eötvös jest jednym z najbardziej docenianych interpretatorów muzyki XX w. Dzieła nie tylko jako dyrygent, lecz także lub przede wszystkim jako kompozytor, co z pewnością pomaga mu w rozumieniu struktury dzieła muzycznego. Urodził się w Transylwanii, zaś studia ukończył w Akademii Muzycznej w Budapeszcie oraz w Kolonii, gdzie zgłębiał zainteresowania muzyką elektroniczną w Westdeutscher Rundfunk. Pomiędzy 1968 a 1976 rokiem grał regularnie w

Stockhausen Ensemble. Jego kompozycje są często wykonywane. Mowa tu przede wszystkim o *Chinese Opera*, *Psychokosmos*, *Atlantis*, *Shadows*, *Two monologues*, *Replica*, *zeroPoints* i *Three Sisters*. Na krążkach słychać wszechstronność interpretacji i pomysłów, w czym z pewnością pomogli muzycy. Strawińskiego w operze *Mawra* słyszymy w wykonaniu Szwedzkiej Orkiestry Narodowej i wokalistów (Fontosh, Schentschuk, Paasikivi, Serkin) oraz Młodej Niemieckiej Filharmonii (*Święta wiosna*), natomiast Stockhausena przy współudziale orkiestry symfonicznej WDR. O profesjonalizmie zespołów nie trzeba zapewne nikogo przekonywać. Wystarczy wspomnieć, że setka młodych, wybitnie uzdolnionych absolwentów z całego świata – JDPH – wybrana została spośród 25 tysięcy chętnych, studiujących na muzycznych uczelniach niemieckich. Pozazdrościć...

Niewątpliwie uznanie za obydwie płyty należy się w dużej mierze także dziełom i tym samym ich twórcom. Na początku warto nadmienić, że tytuł *Święto wiosny* weszło do muzycznej literatury wbrew intencjom Strawińskiego, który przyjął go jedynie dla wersji francuskiej (*Sacre du printemps*). Wersja oryginalna, tym samym prawdziwa i zgodna z zamysłem kompozytora brzmi *Swiaszczennaja wiosna*, po polsku – *Święta wiosna*. Tej sugestywnej, obfitującej w mocne kulminacje, różnorakie rytmy, tempa i nastroje muzyki nie trzeba nikomu przypominać. Nic nowego nie da się już na jej temat napisać. Trochę inaczej wygląda natomiast literatura o lekko zapomnianej, czy też zaniedbanej operze buffa (choć to raczej parodia parodii). *Mawra* czerpie z rysów XIX-wiecznej opery rosyjskiej i włoskiej opery buffa przemieszanej z elementami muzyki cygańskiej i ragtime'u. Jej język przesycony jest groteską i ironią. Strawiński skomponował ją, by przeciwstawić się przesadnej, popularnej wówczas estetyce muzyki wagnerowskiej. Powstała w ten sposób zgrabna, słowno-muzyczna farsa, w niczym nieprzypominająca innych utworów kompozytora. Drugi krążek w niczym nie przypomni nam natomiast wcześniej słyszanego Eötvösa.

Interpretować kompozycji Stockhausena chyba tak naprawdę się nie da, mało kto zresztą próbuje. Mnogość stylistyki i formalne kombinacje to trudny sprawdzian dla muzyka. Przykładowo w *Gruppen* kompozytor podjął zagadnienie przestrzenności muzyki. Słyszymy jednocześnie trzy zespoły rozstawione z dala od siebie. Tym samym uwytknony jest element topofoniczny. Do gry wchodzi indywidualna percepcja każdego słuchacza. Dyrygencki (oprócz naszego bohatera są nimi także Arturo Tamayo i Jacques Mercier) nie mają w tym wypadku wie-

le do powiedzenia. Ich zadaniem jest nadanie odpowiedniego impulsu, upilnowanie 109. osobowej grupy muzyków, która raczy nas brzmieniowymi blokami. Reszta dzieła się już sama. Nie bez powodu Karlheinz okrzyknięto najwybitniejszą – obok Bouleza i Nono – postacią powojennej awangardy. Utwór kolejny – *Punkte* – nagrany został po raz pierwszy według wersji z 1994 r. Wcześniej był wielokrotnie poprawiany i modyfikowany. W jego skład wchodzi sześć pojedynczych fraz lub też myśli dźwiękowych, łączących się razem w jedną sieć wzajemnych zależności.

Warto zapoznać się z tak odmiennymi kreacjami Eötvösa. Warto nie zapomnieć o profesjonalnym wydawnictwie BMCR. Gorąco polecam.

Katarzyna Musiał

**M. Musorski – Obrazki z wystawy; S. Rachmaninow – 6 Moments musicaux**

Lilya Zilberstein, fortepian  
Hänssler Classic CD 93.213 · w. 2006,  
n. 2004 · DDD, 65'27"

☆☆☆☆

Znakomicie prezentująca się na festiwalu „Chopin i jego Europa” Lilya Zilberstein dała się zapamiętać jako pianistka zapewniająca wyjątkowe doznania. Była ozdobą przedsięwzięcia, które za sprawą Argerich i Rabinowicha miało stać się niecodzienne. Argentynka grała jednak zbyt mało, zaś dyrygent dążył do... no właśnie, do czego dążył Rabinowich? – trudno stwierdzić. To artyści „drugoplanowi” (aczkolwiek wcale nie drugiej klasy) musieli dźwignąć festiwal. Uczyniła to między innymi Zilberstein bardzo ciekawą interpretacją jednego z koncertów Rachmaninowa.

Po nagranie sięgnąłem pełen po-

zytywnych emocji. Szczególnie nie mogłem doczekać się interpretacji *Momentów muzycznych*. Po pierwsze dlatego, że dźwięczał mi w uszach Rachmaninow z festiwalu, po drugie, chciałem usłyszeć czy pianistka jest w stanie dorównać Ashkenazemu, który tak znakomicie podał ten repertuar na płycie przed kilku laty. Zilberstein okazała się cieplejsza, bliższa słuchaczowi. Jej gra – liryczna i głęboka – cieszy dopieszczonymi niuansami, pełnią brzmienia instrumentu, znakomicie dobranymi proporcjami w aspekcie dynamiki skrajnych rejestrów. Nie brak mi tu niczego poza „mądrością”, do której przyzwyczaiał mnie Ashkenazy. Zilberstein czasem bardziej dba o detale, które nie zawsze łączone ze sobą dają zadowalającą całość mimo, że same w sobie zdają się być dziełem najwyższej próby. Delektowanie się urokiem pięknego dźwięku – uderzenia – to troszkę za mało. Szeroka fraza, która prowadzi artystka nadaje jednak utworom wystarczająco neoromantyczne brzmienie, pełne jawnych i ukrytych emocji, tak bliskich muzyce Rachmaninowa.

Musorski i *Obrazki z wystawy* to prawdziwe wyzwanie dla każdego, kto zapoznał się z Richterowską interpretacją z Sofii. Czasem myślę, że po wielkim Richtarze nikt już nie powinien ich grać. Potem przypominam sobie kilka innych, ciekawych nagrań i myślę też o rzucam. U Zilberstein charakterystyka kolejnych obrazów zdaje się być niepełna. *Gnom* nie jest żadną tajemnicą; *Stary zamek* wcale nie wydaje się taki stary; *Rynek w Limoges* nie tętni pełnią życia, a *Chatka na kurzej nóżce* w ogóle nie przeraża. Spójna gra pełna wdzięku równowagi, zrozumienia, ale w porównaniu z

Richterem zupełnie nieplastyczna... w całości jakby nieco przyciężka.

Gdybym nie konfrontował Zilberstein z nikim, byłaby pełna chwały. Co jednak poradzić, kiedy w uszach dźwięczą interpretacje daleko doskonalsze? Pianistka podaje nam skończoną, wiarygodną i przekonującą muzykę. Jej gra zachwyca parametrami, które u innych, znanych i cenionych pianistów nie wyróżniają się niczym szczególnym. Bezpieczne wizje Zilberstein zadowolą na pewno wielu.

Michał Szulakowski

**PLAYER PIANO 2  
Chopin – Famous Pianists  
around 1900**

Eugen d'Albert, Alfred Reisenauer, Moriz Rosenthal, Ferruccio Busoni, Mischa Levitzki, Mieczysław Münz, Alfred Mirovitch, Leopold Godowsky, Leo Ornstein

MDG 645 1402-2 · w. 2006 · SACD, 66'32"

☆☆☆☆

Oto ciąg dalszy cyklu wydawnictwa MDG prezentującego przykłady wykonania muzyki największych kompozytorów przez najlepszych muzyków początku XX w. Dziś możemy posłuchać nagrań wybranych czternastu kompozycji Fryderyka Chopina.

Płyta to niezwykła, gdyż utwory największego komponującego Polaka brzmią z niezwykłą czystością mimo, że nagrywane były około stu lat temu. Mechanizm wałków pianolowych eksplorowanych z udziałem dzisiejszej techniki przynosi wbrew pozorom cudowny efekt idealnie czystego brzmienia. Tak więc możemy delektować się dźwiękiem fortepianów sprzed wieku tak, jakby utwory Chopina nagrane zostały w tym roku.

Inna sprawa to pianisci wykonujący te kompozycje. Na krążku pojawia się dziewięć nazwisk: Eugen d'Albert, Alfred Reisenauer, Moriz Rosenthal, Ferruccio Busoni, Mischa Levitzki, Mieczysław Münz, Alfred Mirovich, Leopold Godowsky i Leo Ornstein. Są to nazwiska najwybitniejszych przedstawicieli sztuki pianistycznej początków ubiegłego wieku. Wszystkich sylwetek nie sposób tu przybliżyć, ale wskazać warto chociażby postać Leopolda Godowskiego, nieznanego prawie wcale w Polsce, za to ubóstwianego w Stanach Zjednoczonych wielkiego pianisty i pedagoga polskiego pochodzenia, który zawrotną karierę robił w Nowym Jorku, święcąc triumfy na tamtejszych estradach. Albo Ferruccio Busoni, znany przede wszystkim ze swoich dokonań kompozytorskich i estetycznych.

Warto przekonać się, jak interpretowano Chopina prawie sto lat temu. Czy słysząc w tych kompozycjach „polski pierwiastek”, do którego wyłączne prawo często zastrzegają sobie Polacy? Jaka była stylistyka gry Chopina w początkach wieku XX? Jakim dźwiękiem grano? Jak budowano formę? A jak frazowanie? Czy w wykonawstwie zauważyć można pewne tendencje i mody w zależności od epoki historycznej?

Zapewniam, że po wysłuchaniu płyty da się na te pytania odpowiedzieć. Ja ze swojej strony mogę tylko zachęcić, bo warto. Tym bardziej, że spotykamy się na tej płycie z dobrze znanym repertuarem. Stoją tam bowiem obok siebie takie hity, jak: *Walc „Minutowy”*, *Marsz zabobny* z *Sonaty b-moll* op. 35, dwie ballady, wybrane etudy czy *Scherzo* op. 31.

Agnieszka Okupska

**Wytwórnice 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	IFO	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 Philh.	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
Ambronay	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		
Armide	2	Coro & The Sixteen	5	Haenssler Classic	5	MDG	2	Relief	5		
Ars Musici	5	Edition	5	Harmonia Mundi	2	Mirare	2	Ricercar	2		
Arthaus	2	CPO	2	Hat Art	2	Mode	3	Rondeau	5		

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

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

3) iGi Distribution  
ul. Królowej Jadwigi 275 A  
30-218 Kraków

tel. 0 – 12 625 13 41  
fax 0 – 12 625 13 42  
www.gigicd.com  
e-mail: gigi@gigicd.com

4) Universal Music Polska Sp. z o.o.  
ul. Włodarzewska 69  
02-384 Warszawa  
www.universalmusic.pl

5) usic 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



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

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



### Najlepsze polskie pismo dla muzyków i realizatorów

szczegóły: [www.eis.com.pl](http://www.eis.com.pl)

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

---

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

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


Dostępne w EMPIK-ach

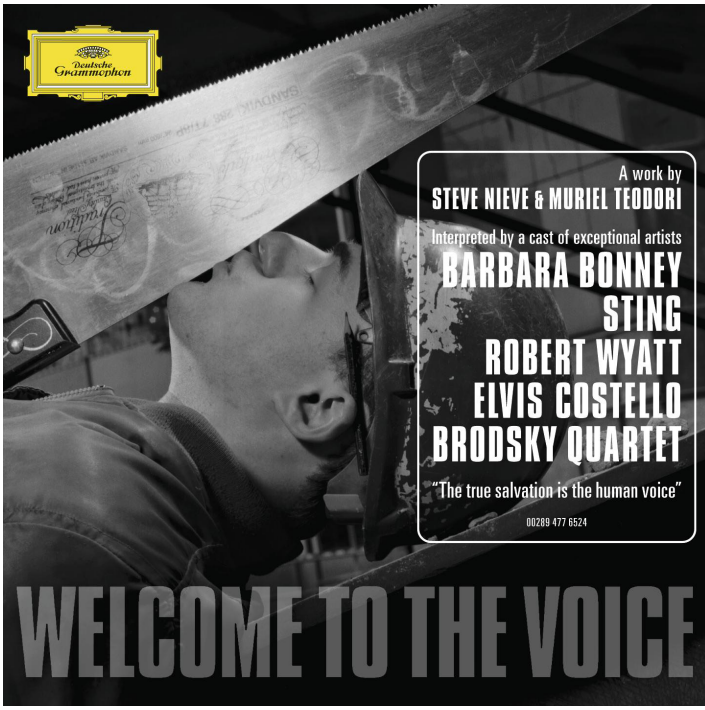
### Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Nelson Freire Universal Music Polska

lista laureatów:

**Aneta Bąk**, Wrocław; **Tadeusz Czekaj**, Szczecin; **Jan Dąbrowski**, Warszawa; **Janusz Elert**, Kraków; **Halina Grzymała**, Poznań; **Stefan Kurczewski**, Paryż; **Mateusz Lubowiecki**, Warszawa; **Szymon Ratajczak**, Warszawa; **Maria Więckowska**, Warszawa; **Jadwiga Zemła**, Warszawa

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





### Konkurs płytowy – Steve Nieve i Muriel Teodori Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 31 V 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 *Welcome to the voice* firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w czerwcu 2007 r.

1. Z jakiego kraju pochodzi Muriel Teodori?
2. W jaką postać wcielił się Elvis Costello w operze *Welcome to the voice*?

**Steve Nieve i Muriel Teodori** Kupon konkursowy do wystania wraz z odpowiedziami  
Universal Music Polska na adres redakcji do 31 V 2007 r.





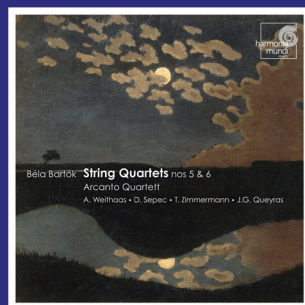
Arte Verum ARV-002



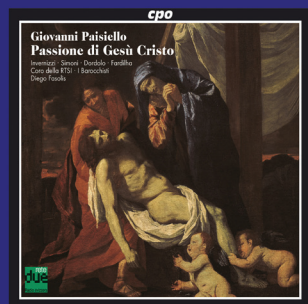
Alia Vox AV 9852



Harmonia Mundi HMC 901962



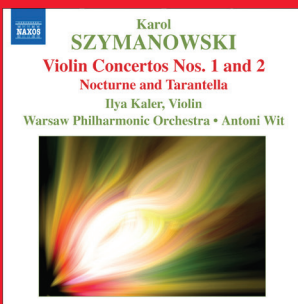
Harmonia Mundi HMC 901963



CPO 777 257-2



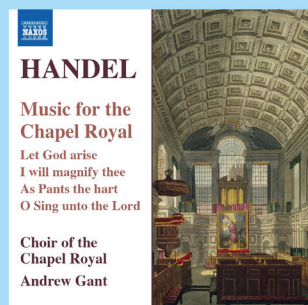
CPO 777 091-2



Naxos 8.557981



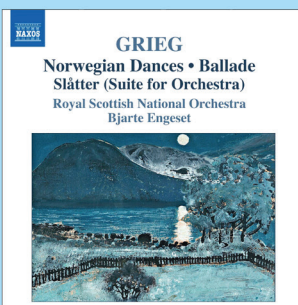
Naxos 8.557748



Naxos 8.557935



Naxos 8.557908



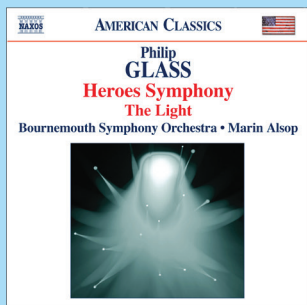
Naxos 8.557854



Naxos 8.557824



Naxos 8.557593-94



Naxos 8.559325



Naxos 8.570033



Naxos 8.570260

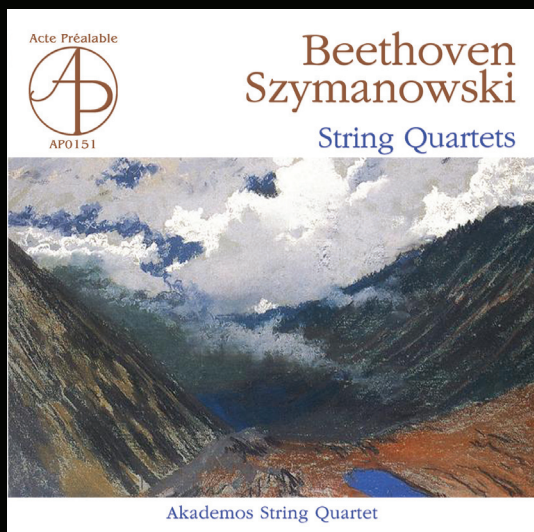




Lider polskiej fonografii i promotor pol-  
skich muzyków

Leading label promoting Polish  
musicians and music

1968.2007



AP0151 • DDD • 68'00"  
© 2007 • © 2007

Ludwig van Beethoven  
Kwartet smyczkowy F-dur op. 59  
Kwartet smyczkowy c-moll op. 18 nr 4

Karol Szymanowski  
Kwartet smyczkowy nr 1 C-dur op. 37

Kwartet Akademos  
Anna Rechlewicz, skrzypce  
Joanna Cogiel, skrzypce  
Aleksandra Batog, altówka  
Danuta Sobik-Ptok, wiolonczela

dla tych, którzy kochają muzykę

wybitne osiągnięcia  
najlepsi artyści  
outstanding achievements  
best artists

23 maja br. o 19:30 gramy koncert w Carnegie Hall w Nowym Jorku w ramach Emerson String Quartet Young Artists Concert – nasza płyta też tam będzie!



Kwartet Akademos  
fot. Marcin Mazurowski

Patronat medialny:



[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

INTERNATIONAL  
GUITAR COMPETITION  
MICHELE PITTALUGA

PREMIO CITTÀ DI ALESSANDRIA  
FROM 24 TO 29 SEPTEMBER 2007

Piazza Garibaldi, 16 - 15100 Alessandria  
Fax 0039.0131.235507  
Tel. 0039.0131.251207 - 0039.0131.253170  
[concorso@pittaluga.org](mailto:concorso@pittaluga.org)  
rules on [www.pittaluga.org](http://www.pittaluga.org)

MEMBER OF WORLD FEDERATION  
OF INTERNATIONAL MUSIC COMPETITIONS



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 Sp. z o.o.  
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93 • Poland  
tel.: (+48) 22 648 88 38  
[actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)