

\* Rozstrzygnięcie IV Konkursu na Projekt Nagraniowy Zapomniana muzyka polska \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 6 (83)  
czerwiec 2007  
ROK VIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

Per Slava

Lang

Lang

koncerty  
Beethovena

Skip Sempé

Julien Martin

przygoda z  
Telemannem

Witold

Bobowski

Netrebko i Villazón

nas dwoje

Anna Netrebko

Wesele Figara w Salzburgu



# ANNA NETREBKO

W. A. Mozart *Wesele Figara*  
dyryguje Nikolaus Harnoncourt



WOLFGANG AMADEUS MOZART  
**LE NOZZE DI FIGARO**  
ILDEBRANDO D'ARCANGELO  
ANNA NETREBKO · BO SKOVHUS  
DOROTHEA RÖSCHMANN  
CHRISTINE SCHÄFER  
KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOBERNCHOR  
WIENER PHILHARMONIKER  
NIKOLAUS HARNONCOURT  
STAGED BY CLAUD GUTH  
DIRECTED BY BRIAN LARGE

M|22  
MOZART  
Wolfgang Amadeus Mozart  
The Complete Operas  
Salzburger Festspiele

ORF Bayerischer Rundfunk  
UNITEL CLASSICA

DVD 073 424-5

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
**LE NOZZE DI FIGARO**  
ILDEBRANDO D'ARCANGELO  
ANNA NETREBKO  
BO SKOVHUS  
DOROTHEA RÖSCHMANN  
CHRISTINE SCHÄFER  
KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOBERNCHOR  
WIENER PHILHARMONIKER  
NIKOLAUS HARNONCOURT

477 655-8 (Complete Opera)  
477 671-0 (De Luxe Version)

ANNA NETREBKO  
ILDEBRANDO D'ARCANGELO  
**HIGHLIGHTS FROM MOZART'S FIGARO**  
DOROTHEA RÖSCHMANN  
BO SKOVHUS  
CHRISTINE SCHÄFER  
WIENER PHILHARMONIKER  
NIKOLAUS HARNONCOURT

477 654-4 (Highlights)



A UNIVERSAL COMPANY

[www.deutschegrammophon.com/netrebko](http://www.deutschegrammophon.com/netrebko) • [www.annanetrebko.com](http://www.annanetrebko.com)



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

Acte Préalable



AP0151

# Beethoven Szymanowski

## String Quartets



Akademios String Quartet

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

Ludwig van Beethoven  
Kwartet smyczkowy C-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 Cogieł, skrzypce  
Aleksandra Batóg, altówka  
Danuta Sobik-Ptok, wiolonczela

# NOWOŚĆ

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści  
outstanding achievements • best artists

dla tych, którzy kochają muzykę

Kwartet Akademos  
od lewej:  
Joanna Cogieł,  
Danuta Sobik-Ptok,  
Anna Rechlewicz,  
Aleksandra Batóg  
fot. Marcin Mazurowski



Patronat medialny:



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

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

## ŻYCIE

- 6 Listy  
 6 Reflektorem po scenach: Warszawa • Barletta • Łódź • Poznań • Koszalin • Katowice • Gliwice • Kraków • Seattle  
 17 MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej • *Śpiewacy norymberscy* • *Simon Boccanegra* • *Egipska Helena*

## CZŁOWIEK

- 20 Lang Lang i koncerty Beethovena – *Magdalena Todynek*  
 21 Przygoda z Telemannem – *Rozmowa ze Skipem Sempé i Juliem Martinem*  
 23 Wojciech Bobowski (alias Ali Ufki) i jego dokonania  
*Sibel Jagoda*  
 24 Steve Reich – *Angelika Przeździeń*  
 26 Per Slava – *Dorota Staszkievicz*  
 28 Nas dwoje – Netrebko i Villazon – Duety operowe  
*Magdalena Todynek*

## DZIEŁO

- 29 *Wesele Figara* w Salzburgu AD 2006 – Anna Netrebko z Nikolausem Harnoncourtem – *Magdalena Todynek*  
 32 W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (6)  
*Koncert skrzypcowy d-moll*  
*Robert Majewski*  
 34 Lisinski i Zajc (2) – Podwójna tożsamość twórców chorwackiej opery narodowej – *Lestaw Czaplinski*  
 36 Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (3)  
*Kompozytorzy spoza kręgu wiolinistów* – *Maryla Renat*

## KOLEKCJA MELOMANA

- 38 Palcem po płycie – Jubileusz Juliusza Łuciuka  
*Marcin T. Łukaszewski*  
 39 Recenzje  
 54 Konkurs płytowy: „*Wesele Figara* – Universal Music Polska”

## 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 czteropłytowe jak 4)

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

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

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

kontakt z nami:  
 tel.: 0 – 22 648 88 38  
 e-mail: [actepre@wp.pl](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

## Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

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

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

# 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 Krzakata, Ange-  
lika Przeździeń, Jacques Samalens, prof.  
Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz,  
Magdalena Todynek, Ziemowit Wójtczak,  
Marcin Zgliński

## oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyk

## korekta

zespół

## fot. na okładce

W. A. Mozart – *Wesela Figara*  
Anna Netrebko i Ildebrando D'Arcangelo  
fot. Monika Rittershaus/  
Deutsche Grammophon

## skład i tamanie

Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable

## nakład

10 000 egz.

## wydawca

Jan A. Jarnicki

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

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrze-  
ga sobie prawo ich skracania, adriustacji oraz  
zmiany tytułów bez uprzedniego powiado-  
mienia autora. Korespondencja i prace nie  
nadesłane w formie elektronicznej mogą nie  
być przez Redakcję rozpatrywane.  
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-  
powiedzialności

We wszystkich branżach wciąż słychać narzekania na brak pieniędzy. Wielokrotnie jednak okazuje się, że pieniądze są, tylko nie ma pomysłu na ich wykorzystanie. Kultura, w tym muzyka, też korzysta z publicznych pieniędzy i ludzie w tej branży również narzekają na ich brak. Ale czy słusznie?

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyjmuje wnioski o dotacje od różnych instytucji publicznych i prywatnych, stowarzyszeń, fundacji, etc., z których część załatwiana jest pozytywnie.

W tym roku pierwsze wnioski można było składać w styczniu. Ministerstwo rozpatrzyło je i 4 kwietnia ogłosiło listę podmiotów, którym dotacje zostały przyznane.

Spośród wieluset rozpatrzonych pozytywnie wniosków muzyki dotyczyły 102. Przyznano im łączną kwotę dotacji w wysokości 11 490 000 zł.

Oto lista niektórych z nich (cała lista jest dostępna na stronie internetowej ministerstwa). Za skróty w nazwach instytucji i tytułów wniosków przepraszamy.

Proszę pamiętać, że instytucje takie jak teatry, muzea czy filharmonie są finansowane z innych funduszy więc jeśli są widoczne w poniższym zestawieniu to tylko dlatego, że poszerzają działalność statutową.

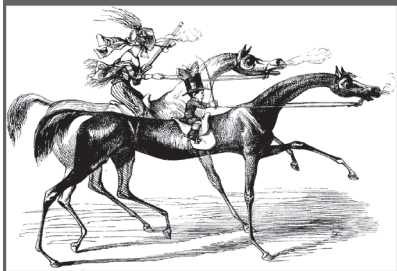
Na koniec należy jeszcze zaznaczyć, że niektóre z tych przedsięwzięć zostały rozpoczęte zanim lista ta została ogłoszona.

- VIII Międzynarodowy Konkursu Dzyrgentów im. G. Fitelberga	1 500 000
- XI Wielkanocny Festiwal L. van Beethovena	1 300 000
- VI Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. S. Moniuszki	900 000
- Festiwal Dialogu Czterech Kultur	400 000
- XXXII Międzynarodowy Festiwal Muzyka w Starym Krakowie	350 000
- Festiwal Mozartowski w Warszawie edycja 2007/8/9	350 000
- Filharmonia Pomorska – 45 Bydgoski Festiwal Muzyczny Szymanowski i mistrzowie muzyki XX w.	300 000
- XVII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej Gaude Mater	270 000
- Opera Krakowska – premiera operetki Szymanowskiego <i>Loteria na mężów</i>	250 000
- XXVI Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej w Białymstoku	200 000
- MN w Krakowie – spotkania artystyczne „Rok Szymanowskiego”	200 000
- AM w Katowicach – Festiwal Szymanowskiego	150 000
- Centrum Paderewskiego Tarnów – Kąsna Dolna Letnie Koncerty u Paderewskiego	150 000
- Filharmonia w Rzeszowie – 46 Festiwal w Łańcucie – 2007 r.	150 000
- NOSPR – Uroczysty koncert NOSPR na Wawelu z okazji Roku K. Szymanowskiego	150 000
- XXXIV Międzynarodowy Kongres Pueri Cantores	150 000
- Fundacja Concerto Avenna – 10 Koncertów w roku 2007	140 000
- VII Międzynarodowy Konkurs im. Paderewskiego w Bydgoszczy	140 000
- XII Festiwal Kompozytorów Polskich pod patronatem H. M. Góreckiego	120 000
- VII Festiwal Sinfonia Varsovia swojemu miastu	120 000
- 43 Wrocławski Festiwal Jazzowy nad Odrą	100 000
- Warsaw Summer Jazz Days 2007	100 000
- NOSPR – Polska Muzyka Najnowsza – Festiwal Prawykonania	100 000
- Opera NOVA w Bydgoszczy – XIV Bydgoski Festiwal Operowy	100 000
- Opera NOVA w Bydgoszczy – Premiera baletu <i>Pan Twardowski</i> Ludomira Różyckiego	100 000
- 51 Festiwal Jazzowy Jazz Jamboree 2007	100 000
- Tansman 2007 – Międzynarodowy Festiwal i Konkurs	100 000
- Towarzystwo Przyjaciół NOSPR – Dzień Kilara	100 000
- VII Międzynarodowy Festiwal Sztuki Perkusyjnej Crossdrumming 2007	100 000
- Festiwal im. J. Kiepur	100 000
- Filharmonia Narodowa – Nagranie cyklu 4 płyt z muzyką symfoniczną Szymanowskiego	90 000
- Uniwersytet Warszawski Wydawnictwo multimedialne <i>Karol Szymanowski</i>	90 000
- Gliwicki Teatr Muzyczny – <i>Anna Karenina</i> – premiera musicalu	90 000
- VIII Festiwal Tańców Dworskich Cracovia danza	80 000
- Filharmonia Częstochowska – VI Festiwal Wiolinistyczny im. B. Hubermana	80 000
- Filharmonia Pomorska – K. Szymanowski – <i>Uwertura, I Koncert, III Symfonia</i>	80 000

jesteśmy w jury

**mideM**  
CLASSICAL AWARDS

LISTY DO REDAKCJI



Droży Państwo!

Ferować wyroki jest bardzo łatwo. Ciekawe jest, że pod artykułem nikt się nie podpisał. Redakcja to brzmi dumnie, ale nic nie znaczy. Ciekawe czy ktoś kto napisał te słowa, był na jakimś koncercie Sinfonii Varsovii i Polskiej Orkiestry Radiowej. Być melomanem to dużo, ale być ekspertem, to ogromnie dużo. Najlepiej, gdy samemu coś się w sposób liczący grało. Inaczej ocena

to lipa! To tak jakby muzyk oceniał wytrzymałość mostu. Znam fatalne koncerty Sinfonii i rewelacyjne Polskiej Orkiestry Radiowej, zarówno w kraju jak i zagranicą. Co do porównań z radiowymi orkiestrami w Europie, warto spojrzeć na zarobki. W Polskiej Orkiestrze Radiowej średnia to 1300 zł. W orkiestrach radiowych niemieckich, to kilka tysięcy euro, a nawet więcej. Myślę, że pretendując do rynku czasopism muzycznych, warto zatrudnić prawdziwych fachowców. Myślę, że można zapłacić im, więcej niż radiowe 1300 zł.

Serdecznie pozdrawiam

Alfred Dahlen

Szanowny Panie,

Nie wnikam w to ile zarabia muzyk w Polskiej Orkiestrze Radiowej, jak i w Radio France, mnie interesuje rezultat. Posłużę się Pańskim przykładem inżynierii mostowej. Nie wiem ile zarobił robotnik, który zbudował Most Siekier-

kowski, tak samo jak nie wiem ile zarobił ten, co budował kiedyś Pont Neuf w Paryżu. Dla mnie, użytkownika, istotne jest aby oba się nie zawaliły. Czy zgodzi się Pan, by lekarz wyciął Panu wyrostek robaczkowy, ale już nie zaszył, gdyż ma zbyt małe pobory w porównaniu do lekarza w Los Angeles?

W przypadku Orkiestry Radiowej nie stety funkcjonuje stara zasada, że jedni udają, że płacą, a drudzy, że pracują. O ile jednak taka postawa dawała się wytłumaczyć w czasach komuny, o tyle w wolnej gospodarce już nie. Nie ma już nakazów pracy, a nasza obecność w Unii Europejskiej powoduje, że bez żadnych kombinacji można pracować niemalże gdzie się chce. Dlaczego więc ludzie czujący się pokrzywdzeni przez los nie wyjadą do wspomnianych przez Pana Niemiec?

Słyszac o utyskiwaniach członków Orkiestry Radiowej na niskie płace i groźbę likwidacji miejsc pracy wyobrażałam sobie, że ten zespół tworzą ludzie pamiętający jeszcze wczesne-

## Reflektorem po scenach

oper • festiwale • filharmonie

Wnołdzie Janowi Pawłowi II – kwiecień w Filharmonii Narodowej. Dwa kolejne koncerty – 13 (powtórzony 14) oraz 20 kwietnia upamiętniały II rocznicę śmierci naszego Ojca Świętego. Podczas pierwszego, pod patronatem Nuncjusza Apostolskiego, publiczność miała okazję wysłuchać *Niemieckiego Requiem* Johannesa Brahmsa. Orkiestrę i Chór Filharmonii Narodowej poprowadził hiszpański dyrygent Antoni Ros-Marbà, a partie solowe wykonała Marta Boberska – sopran i Jarosław Bręk – bas-baryton. Kompozycja – choć w zamyśle niereligijna – ma w sobie tę wzniosłość, charakterystyczną dla dzieł związanych z liturgią. Całość – mimo iż poprowadzona bardzo sprawnie – chwilami pozbawiona była religijnych uniesień. Momentami napięcie w muzyce spadało, atmosfera rozluźniała się, przez co całość nie porwała, choć soliści, chór i orkiestra wykazywali duże zaangażowanie. Dyrygent – nie narzucający się orkiestrze – nie potrafił do końca skupić uwagi muzyków tak, by od początku do końca budować odpowiednią atmosferę i klimat.

Kolejny koncert – pod patronatem Jego Ekscelencji Kardynała Józefa Glempa Prymasa Polski i Metropolity Lubelskiego Arcybiskupa Józefa Zycińskiego – uświetniła promocja

książki *Jan Paweł II do Artystów – Artyści do Jana Pawła II*, w której swoje refleksje zapisali najbardziej znani polscy artyści, ludzie sztuki i nauki. Podczas koncertu usłyszeliśmy *Toccatę i fugę d-moll* Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu Joachima Grubicha, *Angelus* Wojciecha Kilara z udziałem Izabelli Kłosińskiej oraz *Beatus vir* Henryka Mikołaja Góreckiego z Jerzym Artyszem w roli solisty. Orkiestrę i Chór poprowadził Antoni Wit. Program koncertu wzbogacony został o wiersze Karola Wojtyły w wykonaniu znakomitych polskich artystów sceny – Mai Komorowskiej i Jerzego Zelnika. Koncert był tak niezwykle, że trudno oceniać go w kategorii interpretacji kompozycji i ich poprawności. Na widowni panowała niezwykle podniosła atmosfera, a wygaszone do końca światła podczas recytacji potęgowały jeszcze nastrój zadumy i zasluchania w dźwięki płynące z estrady.

Program ostatniego kwietniowego koncertu zdominowała muzyka współczesna. Podczas wieczoru mieliśmy okazję wysłuchać prawykonania kompozycji Pawła Szymańskiego *Ceci n'est pas une ouverture*, powstałej na zamówienie ZKP i Filharmonii Narodowej. Program koncertu dopełniły: *I Koncert skrzypcowy g-moll* Maxa Brucha, *Uwertura* Antoniego Szałowskiego i *V Symfonia „Di tre re”* Artura Hon-

negera. Za pulpitem dyrygenckim stanął Marek Pijarowski, partię solowa w koncercie wykonał Uto Ughi. Liryka Brucha została bardzo dobrze uwydatniona przez skrzypka, który pokazał także swoje ogromne możliwości techniczne. Nowa kompozycja Szymańskiego nie zaskakuje o tyle, że nawiązuje do muzycznej przeszłości. Wiele w niej różnych odniesień, a im więcej mamy muzycznych doświadczeń tym więcej „znanych nut” w tej „nie-uwerturze” odnajdziemy. Zaskakująco ciekawa okazała się być kompozycja Szałowskiego, cały czas – moim zdaniem – za mało znanego w swoim ojczystym kraju. Niezwykła pogoda ducha i pozytywna energia przebijają z tej muzyki – może i prostej – jednak niezwykle barwnej. Zupełnie inny klimat miała następująca po *Uwerturze – Symfonia* Honnegera. Ciemne brzmienia i niskie rejestry – choć rozjaśnione w części II – wprowadziły zupełnie inny nastrój. Dyrygent każdą z kompozycji zaplanował i poprowadził bez zarzutu, spełniając zamysły kompozytorów z dużym wyczuciem muzycznym.

Angelika Przeździek

go Gierka, którzy obawiali się, że stracą pracę przed przejściem na emeryturę. Jakież było moje zdziwienie, gdy niedawno, będąc na koncercie tej orkiestry, zauważyłam, że składa się ona z bardzo młodych ludzi. Jak to jest, że tyle lat po nastaniu gospodarki rynkowej w Polsce młodzi ludzie, którzy nie mogą pamiętać komunizmu, mają wciąż postawę roszczeniową? To już nie te czasy, gdy rząd ustalał ilu skrzypków potrzeba wykształcić, a później każdemu gwarantował pracę. Wolność jaką teraz mamy polega również na tym, że się jest odpowiedzialnym za wybór studiów, a co za tym idzie przyszłej pracy. Tylko w Polsce spotkałam się z zaktopotaniem osób, które pracują w branży nie odpowiadającej wykształceniu. W krajach dawnej Unii, a także USA jest czymś normalnym, że się studiuje to co się lubi, a pracuje się w zawodzie jaki się znajduje.

Najważniejsze jest jednak co innego. Uważne przeczytanie tekstu od redakcji pozwoliłoby Panu zauważyć, że krytykujemy decydentów. Uważają oni, że Pol-

skie Radio powinno mieć orkiestrę, ale nic za tym nie idzie. Najlepszym miejscem do promowania zespołu radiowego jest, wydawać by się mogło, antena Dwójki. Dlaczego jednak na antenie ten zespół tak rzadko bywa prezentowany? A czy była jakaś regularna audycja w Dwójce poświęcona chórowi krakowskiemu? Dlaczego w ogóle Dwójka nic nie robi, by się promować? W chwili, gdy odpowiadam (niedziela 22 kwietnia) chciałam zobaczyć jaki będzie program Dwójki w najbliższy wtorek. Niestety, korzystanie z najtańszej formy reklamy jaką jest internet przekracza możliwości pojmowania radiowych decydentów – programu nie było. Także od wielu już miesięcy nie dostają programu Dwójki drogą internetową. Niedbalstwo to, czy też świadome działanie by mnie i moje pismo ukarać za krytyczne wypowiedzi o monopolistach?

Zwykły słuchacz martwi się zapaścią tego programu, likwidowaniem jego nadajników, etc., a jednocześnie ludzie tam zatrudnieni, zarabiający tylko

dzięki słuchaczom, tychże lekceważą, nie robią nic, by program był atrakcyjny, by wreszcie udowodnić, że są potrzebni? Gdyby szef Dwójki musiał utrzymywać program dzięki reklamom, już dawno by ją zlikwidował. Nie wiem jakie są powiązania między Radiem i Telewizją. Z mojego punktu widzenia są to instytucje zarządzane przez państwo za pieniądze podatnika. Dlaczego więc nie ma między tymi instytucjami żadnej współpracy w ramach wzajemnego reklamowania się? Ile osób w ogóle wie, że Dwójka istnieje?

Co do ostatniego Pańskiego stwierdzenia to mogę tylko odpowiedzieć, że twórcami Muzyka21 są ludzie, dla których nadrzędnym celem jest realizowanie swoich pasji.

Z poważaniem,

Magdalena Wolińska

**K**rzysztof Kaczka zdobywcą dwóch złotych medali we Włoszech. Na początku maja jeden z najwybitniejszych flecistów polskich młodego pokolenia, Krzysztof Kaczka, otrzymał pierwszą nagrodę i Złoty Medal na XVII Międzynarodowym Konkursie Młodych Solistów *Citta di Barletta* we Włoszech. Polsko-niemiecki zespół duoArtus w składzie Krzysztof Kaczka i Perry Schack (gitara) otrzymał pierwszą nagrodę oraz Złoty Medal i specjalne wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej *Citta di Barletta*. Jest to kolejny sukces zespołu po zeszłorocznej II nagrodzie w amerykańskim konkursie The National Flute Association Chamber Music Competition w Pittsburgu.

Należy zaznaczyć, że właśnie ukazała się kolejna płyta tego znakomitego flecisty nagrana dla Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable. Album zawiera utwory dwóch wybitnych XIX-wiecznych kompozytorów polskich – Wojciecha i Karola Dopplerów.

Piotr Żurawski



Krzysztof Kaczka  
fot. Piotr Żurawski

### Wojciech Doppler

Andante i Rondo op. 25

Airs Valaques op. 10

Fantaisie pastorale hongroise op. 26

### Wojciech Doppler

Karol Doppler

Rigoletto-Fantaisie op. 38

Fantaisie sur des motifs hongroises op. 35

Najnowsza płyta  
znakomitych flecistów:

Esti Rofé  
i  
Krzysztofa Kaczki



Franz & Karl Doppler

Flute solo & duo with piano



Esti Rofé • Krzysztof Kaczka • Anna Kijanowska

Michel Pignolet de Montéclair – *Jephté*  
fot. J. Budzyński



Opera barokowa *Jephté* (1732), w Warszawskiej Operze Kameralnej. Warszawska Opera Kameralna niestrudzenie przywraca scenie dzieła, które dawno temu zostały zapomniane, bądź niezwykle rzadko bywają wystawiane. Ostatnim akcentem z tego zakresu była premiera, *Jephté*, którą skomponował Michel Pignolet de Montéclair. Dzieło ma pewien związek z Polką, córką polskiego króla na wygnaniu, Stanisława Leszczyńskiego – Marią Leszczyńską, późniejszą królową Francji.

Montéclair urodził się we Francji (1667-1737) i od 1687 r. przebywał w Paryżu, w służbie muzycznej ks. de Vandémont. Zajmował się tam pedagogiką i komponowaniem różnych utworów, w tym kantat oraz oper. Jego muzyka umiejętnie podkreśla dramatyczne funkcje kolorystyki orkiestrowej, co wówczas było nowością. Wiele uwagi temu zagadnieniu poświęcił kierownik muzyczny produkcji, prowadzący omawiany spektakl, dyrygent Kai Bumann. Pod jego batutą Zespół Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, bajecznie grał na barokowych instrumentach. Głównym tego atutem było urzekające brzmienie muzyki, fantastyczne relacje między sceną i kanałem orkiestrowym oraz świetna dynamika wewnętrzna. Opera francuskiego baroku obowiązkowo zawierała sceny baletowe i ogólnie rzecz ujmując muzykę w tanecznych rytmach. Najczęściej jest ona wykonywana między poszczególnymi aktami, a poza prologiem aktów jest aż pięć (*Masphe nad Jordanem*, *Pałac Jephthégo*, *Plac przed pałacem Jephthégo*, *Sielski pejzaż*, *Świątynia w Masphe*). Szczęrze powiedziawszy wielka szkoda, że pani reżyser Romana Agnel, będąca również autorką układu tańców, tej muzyki dla sceny nie wykorzystała. Spektakl byłby jeszcze bardziej ekscytujący. Skoro już mowa o częstociach baletowych przedstawienia, to choreografich była doprawdy lekka, łatwa (w odbiorze) i przyjemna, lecz zespół – Balet Dworski „Cracovia Danza” zbyt wysokim poziomie nie błyszczał. Natomiast reżyseria całości spektaklu po-

siada sporo walorów wizualnych. Manekamentem był fakt, że przeważająca część solistów zwrócona w stronę widowni, albo grała, głównie gestykując, albo śpiewała. Z rzadka obie czynności wykonywali jednocześnie. Nie wielu solistów grało w kierunku partnera i do scenicznego partnera.

Ani jednej wady w warsztacie aktorskim nie miał odtwórca partii tytułowej, Jarosław Bręk. Barwa i emisja głosu oraz znajomość akcentów języka francuskiego w wykonaniu tego świetnego basa mogą służyć za wzór. To samo można powiedzieć o jego stronie aktorskiej, eleganckiej w formie, wyważonej i sensownej. Drugą, cieszącą oczy i uszy postacią była Iphisée, którą wokalnie świetnie (niestety z kilkoma aktorskimi defektami), interpretowała Marta Boberska. Podobne komplementy należą się Almasie, w tę partię z powodzeniem wcieliła się Dorota Lachowicz. Pozostałymi wykonawcami byli: Sławomir Jurczak (Apollon, Phinée), Julita Mirosławska (Polihymnie, Elise), Justyna Reczeniedi (Terpsicore, Les Vertus, Une habitante, Une bergère), Marta Wylomańska (Vénus, Deux Israélites), Mirosława Tukalska (La Vérité, Deux Israélites), Zdzisław Kordyjalik (Ammon), Wojciech Parchem (Abdon), Dariusz Górski (Abner), Krzysztof Matuszak (Un habitant), Jakub Grabowski (Un Hébreu). Zaletą przedstawienia jest także symboliczna aczkolwiek bardzo ładna scenografia, którą (i przypuszczalnie kostiumy) zaprojektowała Marlena Skoneczko.

Premiera *Jephté* miała miejsce 18 kwietnia 2007 r. W bieżącym sezonie zaplanowano tylko cztery spektakle, omówiłem trzecie przedstawienie, grane 20 kwietnia.

Wilfried Górný

**C**yrulik sewilski w Łodzi. Rozpoczęło się nawet interesująco. Maestro Kozłowski w kąpielowym szlafroku biegnie truchcikiem do orkiestrowego kanatu. Na scenie wyczarowano salon urody SPA – *Cyrulik* – „Regeneracja ducha i ciała”, z pełnym zestawem jego usług. Rozyna bierze słoneczną kąpiel w solarium, Hra-

bia Almaviva ma w tym czasie masaż, Doktor Bartolo siedzi na ginekologicznym fotelu, a Don Basilio dźwiga potężną tubę. Figaro, zrobiony na irokeza, to nie taki sobie zwykły cyrulik, tutaj okazał się on szefem zakładu, stylistą, niemal mistrzem ceremonii, który tu podpowie tam poprawi, a wszystko w myśl zasady – klient nasz pan.

Akcja biegnie szybko i dynamicznie, jednak już po kilkunastu minutach inscenizacja zaczyna trzeszczeć w szwach. Jeden zwariowany pomysł goni drugi, w sumie jest ich tyle, że w pewnym momencie zaczynają irytować i nużyć. Ciągłe ktoś biega, ćwicz, płasza lub podskakuje, albo ma drgawki, na dodatek akcja prowadzona jest w kilku płaszczyznach jednocześnie. Jest tego tyle, że zaczynają się te sytuacje wymykać muzyce, na dodatek gicznie wyrazistość kunsztownie skonstruowanej przez Figara intrygi. Swoistym kuriozum są finały obu aktów: w pierwszym wszyscy dostają epileptycznych drgawek, w drugim poprzedzonym samobójczą (na szczęście nieskuteczną) próbą Rozyny w wannie wracamy na operowe koturny. Ta rozbuchana dynamika scen idzie często kosztem muzycznej precyzji.

Nad podzieleniem partii Berty na dwie śpiewaczki czy wprowadzenie na scenę biegającego bez celu karykaturalnego instruktora KO (Ewa Karaśkiewicz) można z politowaniem pokiwac głową! Niestety, nie sposób przejść obojętnie nad przeróbką treści recytatywów, których autorem jest w tej inscenizacji Henryk Baranowski. Króluje w nich dość ciężkie poczucie humoru i potoczny język spod budki z piwem! W pewnym momencie zacząłem się nawet zastanawiać czy w tej sytuacji powinniśmy mówić o łódzkiem *Cyruliku* jako dziele spółki: Beaumarchais, Sterbini, Rossini czy bardziej spółki Baranowski – Rossini, przy czym ten ostatni Pan pewnie nie byłby tym mariażem zachwycony. Można powiedzieć, że przyświecająca całemu przedstawieniu sentencja: „Regeneracja ducha i ciała”, szybko okazała się stwierdzeniem na wyrost! Regeneracja ciała dla tych na scenie to i może, ale ducha dla zasiadających na widowni to już niekoniecznie!

Zabrakło mi też jasnego określenia charakteru poszczególnych bohaterów. Mam wrażenie, że reżysera bardziej interesowały „śmieszne” sytuacje niż wyrazista charakterystyka kolorowych i pełnych życia postaci będących motorem napędowym akcji. Jednym słowem nie było komedii charakterów. Jedyne Figaro zyskał wyrazistą charakterystykę i przynajmniej, znakomicie się w niej odnalazł Przemysław Reznier grający niemal mistrza ceremonii każdego ruchu czy gestu. Dzielnie mu sekundowali: Joanna Woś, która świetnie odnalazła się w partii Rozyny, ujmująca przy tym, jak zwykle, scenicznym temperamentem i znakomitą formą wokalną oraz Piotr Myciński jako zakąszony fetyszyzmem Doktor Bar-



tolo. Krzysztofowi Witkowskiemu w dość zachowawczo potraktowanej partii Don Bazilia zabrakło niezbędnego tutaj demonizmu tak w postaci jak i głosie. Nad tym wszystkim co działo się na scenie usiłował zapanować w kanale Tadeusz Kozłowski, i przyznając w znacznej mierze mu się to udało. Muzyka Rossiniego miała pod jego batutą nie tylko wdzięk ale ujmowała również lekkością i śpiewnością frazy.

Jednym słowem jeżeli chcecie się Państwo wybrać na łódzkiego *Cyrulika sewińskiego* to z góry proszę zapomnieć o Sevilli, chwilach lirycznej zadumy i kameralnym wymiarze tej opery.

Adam Czopek

G. Rossini – *Cyrulik sewiński*  
kier. muzyczne: Tadeusz Kozłowski  
reżyseria: Henryk Baranowski  
scenografia: Piotr Szmitke  
kostiumy: Barbara Kędzierska  
premiera: 14 kwietnia 2007 r.

G. Rossini – *Cyrulik sewiński*  
fot. Autor



**D**er *Rosenkavalier* Opery Bałtyckiej. W ramach trwającej VII edycji Festiwalu Hoffmanowskiego do poznańskiego Teatru Wielkiego Opera Bałtycka przywoziła pochodzącą z 23 września 2005 r. produkcję opery *Der Rosenkavalier* Ryszarda Straussa. Wielce ciekawy spektakl, 4 maja 2007 r., z należytą sobie pieczołowitością prowadził I dyrygent Opery Bałtyckiej, Janusz Przybylski. Pod jego batutą orkiestra imponowała lekkością. Malując dźwiękami melodyjne i śpiewne frazy były ujmowane humorem akcji, dowcipnym zabarwieniem i wreszcie rytmami wiedeńskiego walca. Wszak akcja rozgrywa się w Wiedniu około 1740 r.

Reżyserię przedstawienia można określić jednym słowem – majstersztyk, bowiem był to pokaz takich umiejętności budowania sytuacji scenicznych, jakie na wielu prestiżowych scenach świata prezentuje Franco Zeffirelli. Ponieważ Günier Mayr pierwszy raz w Polsce realizował przedstawienie należy wspomnieć, że śpiew studiował u Josefa Metternicha i Hildy Zadek. Na scenach niemieckich wyreżyserował takie opery jak: *Czarodziejski flet*, *Wolny strzelec*, *Carmen*, *Bal maskowy*, *Sprzedana naręczona* i inne. W Gdańskim spektaklu *Kawalera srebrnej róży* logicznym i pod względem treści sensownym ruchem wypełnił każdy takt muzyczny. Niezależnie od tego, czy akurat na scenie znajdowało się tylko dwoje solistów, czy cały zespół każdy z obecnych w tym samym czasie grał swoją rolę, nikt nie pozostawał biernym statystą. Co się zaś tyczy budowania postaci głównych bohaterów przedstawienia, to wyraźnie i jednoznacznie przedstawił ich charaktery. Nie było to wcale takie proste, gdyż są oni przedstawicielami trzeźwej prozy życia, jaka wprawdzie miała miejsce w wyższych sferach ponad 250 lat temu, ale i dzi-

sią może się zdarzyć.

W efekcie końcowym pomocnymi narzędziami dla występujących artystów była bardzo dobra i tylko w kolorycie poszczególnych aktów zmieniająca swoje barwy scenografia absolwenta Gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, Jacka Mocnego, wspierana stylowymi kostiumami absolwentki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, Małgorzaty Stoniowskiej.

Pod aktorskim względem owe atuty jak i zalecenia reżysera każdy z wykonawców zrealizował tak, jak potrafił. Sopran, Magdalena Barylak w roli Marszałkowej rozporządzała ładną techniką prowadzenia głosu i wysokiej klasy aktorstwem. Szczerością wypowiedzi artystycznej zaimponowała w monologu *Da geht er hin* kończącym I akt. Jedynie w ostatnim akcie wysokie dźwięki brzmiały zbyt szklście, były jakby trochę zmęczone. Paweł Izdebski zarówno

wokalnie jak i aktorsko dał niezły popis umiejętności w kreowaniu postaci barona Ochs auf Lerchenau. Najbardziej interesująca wydała mi się scena z listem i walc *Herr Cavalier* z finału II aktu. Mezzosopran Alicja Węgorzewska, odtwórczyni wiodącej partii Oktawiana Rofrano pod aktorskim względem byłaby do przyjęcia, jednak wokalnie rozczarowała mnie. W średnicy jej głos przy scenach ansamblowych pozostaje całkowicie niesłyszalny, w niskim rejestrze brakuje mu szerokości, a w wysokim jest mało przyjemny dla uszu. Również w finałowym tercecie *Mein got! Es war nicht meher* nie było jej słychać. Wprawdzie Adam Woźniak, odtwórca partii Faninala, niezły radził sobie ze śpiewem, lecz postać ojca Zofii stworzył nieciekawie. Być może, w tym przypadku taka była koncepcja reżysera. Zdecydowanie pierwszą gwiazdą omawianego wieczoru była Katarzyna Oleś-Błacha, kreują-

R. Strauss – *Der Rosenkavalier*  
fot. Robert Kwiatek



ca partię Zofii. Prześlizgniętej barwy lirycznym sopranem perfekcyjnie zaśpiewała każdą nutę i to w sposób najkorzystniejszy dla muzyki Ryszarda Straussa. Każdym wyważonym gestem budowała elegancką postać córki bogatego szlachyca. Tenor Jacek Szymański rozporządza ładnej barwą głosem, chociaż o nie najpiękniejszej barwie najwyższych tonów, jakie miały miejsce w arii *Di rigore armato*. Ciekawie zaprezentowali się pozostali wykonawcy: Joanna Wesółowska (Annina), Rafał Kowalski (Ochmistrz, Gospodarz), Aleksandra Lemiszka (Marianna, Kucharka), oraz Grzegorz Ufnal (Notariusz, Komisarz).

Wilfried Górný

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Po dłuższej świątecznej przerwie filharmonia zaprosiła swą publiczność na wieczór wypełniony muzyką portugalską (poza utworem koncertowym), co było całkowitym repertuarowym novum – zapewne w skali całego kraju. To echa występu na koszalińskim Festiwalu Organowym 2005 portugalskiego chóru „Orfeao de Leiria”, i nawiązanych wówczas kontak-

tów z portugalskimi muzykami oraz nieznaną nam muzyką Portugalii. Dyrygent chóru, Augusto Mesquita, przywiózł teraz cztery rodzime dzieła symfoniczne z epoki Oświecenia – dzieła reprezentatywne dla tego okresu i właściwie wprowadzające muzykę Portugalii na wysokie progi kultury muzycznej Europy. Po koncercie słyszałem głosy, że były to utwory blahe – otóż nie zgadzałem się z nimi. Były to dobre, dobrze napisane i interesujące utwory nie odbiegające od powszechnego wówczas poziomu; miarą epoki klasycyzmu nie mogą być dzieła klasyków wiedeńskich, owych trzech wyjątkowych, genialnych twórców, one mają własną miarę. Na normalny, szeroki obraz muzyki tych czasów składały się niezliczone dzieła tworzących wówczas kompozytorów – uzdolnionych, utalentowanych, nawet wybitnych – i do takich należeli kompozytorzy portugalscy przedstawieni na koszalińskiej estradzie 20 IV.

Zabrzmiały zatem *Wstęp* (Sinfonia) João de Sousa Carvalho do dramatu *Metastasia L'Endimione*, *Sinfonia de Semiramide* Marcosa António Portugala, *Symfonia nr 1* João Domingosa

Bomtempo oraz *Rondo grotesco* João Antonio Ribasa – utwory bardzo dobre, pełne inwencji, lekkości i klasycznego uroku. Augusto Mesquita, świetny dyrygent chóralny, czuł się może nieco skrepowany w klasycznej dyscyplinie tych dzieł, ale, znajdując w orkiestrze czujnego i starannego partnera, nadał im trafny kształt oraz charakter.

W ogóle cały program tego wieczoru był nowością, repertuarowym odkryciem, bowiem *Koncert skrzypcowy d-moll* Gabriela Fauré, kompozycja jedyna taka w jego twórczości, także nie jest w Polsce znana i grana. Wykonał ją oto po raz pierwszy u nas koncertmistrz koszalińskiej orkiestry, Natan Dondalski, artysta, który ma już w swym solistycznym dorobku inne polskie prawykonanie – *III Koncertu* Jenő Hubaya, dzieła wysokiej klasy, utrzymanego w stylistyce późnoromantycznej, z wszystkimi jej wyrazowymi oraz wirtuozowskimi serwitutami – i trudnościami. Jednocześnie kompozycja Faurégo (ok. 18 minut) jest de facto pierwszą częścią zamierzonego *Koncertu* – stąd respektuje się tytuł z 1. strony rękopisu – dalszych części kompozytor jednak nie zrealizował. A

Już po raz drugi odbył się w Katowicach organizowany przez NOSPR Festiwal Prawykonań – Polska Muzyka Najnowsza. Pomiedzy 20 a 22 kwietnia na siedmiu koncertach zostało zaprezentowanych trzydzieści pięć utworów, a wśród artystów znaleźli się zarówno muzycy z długim dorobkiem, jak młodzi i już dobrze znani na międzynarodowych estradach. Pośród zaprezentowanych utworów, jak to zazwyczaj bywa, pojawiły się dzieła mało sobą reprezentujące i nieciekawe, jak i będące prawdziwą ucztą dla uszu melomana, o wielkiej różnorodności składu, poczynając od miniatur fortepianowych Piotra Radko, a skończywszy na dziełach na rozbudowaną orkiestrę.

Już w pierwszy, piątkowy wieczór NOSPR pod batutą Rubena Silvy dostarczył zgromadzonej publiczności ciekawych doznań. Pierwszym były, otwierające koncert *Anamorfozy* Mikołaja Góreckiego (syn Henryka Mikołaja). Jest to trzyczęściowy utwór, bardzo zróżnicowany wewnętrznie. Pierwsza część, gęsta, jednostajna, skupiona, oparta na stałych, podobnych do siebie rytmach i harmoniach, kontrastuje z żywą, i pełną koloroty drugą częścią, gdzie bardzo ciekawe efekty daje granie na samych ustnikach z instrumentów dętych. Ostatnia część natomiast jest popisem koloroty i możliwości barwnych orkiestry. Wspólne granie fortepianu i instrumentów perkusyjnych tworzy potęgę i niesamowitą głębię sceny dźwiękowej, którą to później wzbogacają grające na pierwszym planie smyczki. Niezwykle ciekawy i pokazujący, jak wiele możliwości kształtowania obrazu dźwiękowego jest w orkiestrze i jak to można wykorzystać w jednym, zwartym dziele. Dzieło na swój sposób inne niż wszystkie zaprezentował też

Krzysztof Knittel. Jego *Toccata na orkiestrę* jest kameralną miniaturą, z reprezentacją wszystkich grup instrumentalnych. Specyfika tego utworu pozwala na jego dość szerokie kształtowanie w odbiorze. Jak pisze o formie kompozytor: „partytura zawiera fragmenty ścisłej notacji w taktach oraz dwa odcinki z prostym zapisem kilku znaków – gestów dyrygenta, którymi w tych odcinkach poprowadzi orkiestrę, kierując na żywo muzyką opartą na improwizacji”. Tę właśnie możliwość znakomicie wykorzystał Ruben Silva, gdzie podczas pierwszej części improwizacyjnej zespół zmienił się w swing-jazzową orkiestrę, natomiast drugą wykorzystał na melodie i rytm, budzące skojarzenia z muzyką klezmerską. Słowem – krótkie, ciekawe, i dające pole do popisu dla wyobraźni muzyków.

Sobota zaczęła się koncertem w Studio koncertowym Polskiego Radia Katowice, gdzie przez półtorej godziny raczył melomanów swoją muzyką Kwartet Śląski. Spośród zaprezentowanych w ten poranek utworów, ciężko jest wyróżnić dzieła wybitnie odstående od reszty, bowiem wszystkie były niewątpliwie interesujące. *Druga Ojczyzna* Roxanny Panufnik, z tematem z ludowej pieśni *Hejże ino! Fijotecku leśny*, czy *Mozaiki* Marty Ptaszyńskiej, z wykorzystaniem chyba wszelkich możliwych sposobów grania na smyczkach w kameralnej sali Radia Katowice brzmiały wyśmienicie. Lecz zagrane na koniec *Mysterium Fidei* Kazimierza Bronisława Przybylskiego na perkusję i kwartet smyczkowy nieco przyćmiło poprzednie dzieła. Krzysztof Jaguszewski z marimby, wibrafonu i wylaniającymi się z ciszy brzmieniami chińskich gongów i innych mniejszych instrumentów perkusyjnych, stworzył atmosferę muzyki

przepelnionej metafizycznością. Muzyki, tworzącej w głowach słuchaczy niezwykle mistyczne obrazy dźwiękowe, niezwykle uspokajającej i przebogatej wewnętrznie. Kilka godzin później, w tej samej sali rozpoczął się kolejny koncert, tym razem o szerokiej reprezentacji wykonawców. Pomysłowym dziełem było *Lettres* Bettiny Skrzypczak, o którym kompozytorka pisze, że zainspirowane jest tekstami z *Le Livre du Voir Dit* Guillaume'a de Machaut, mającymi swoje źródło w listach z jego miłością, Peronelle d'Armentieres. Napisany na sopran, klarnet i wiolonczelę, tworzy zespół niezwyklej barw i emocji, przepelnionych delikatnością niewybijającego się tutaj głosu Agaty Zubel na tle towarzyszących jej instrumentów dętych. Kolejnym interesującym punktem był kończący koncert *Kwartet smyczkowy nr 1* na cztery wiolonczele i komputer Agaty Zubel – tym razem jak widać w podwójnej roli wykonawcy i kompozytora. Jest to utwór na wskroś współczesny, o gęstej fakturze i masywnym i ciężkim brzmieniu, gdzie cztery wiolonczele tworzyły ciemny i naładowany dużą dawką wzburzonych emocji klimat.

Ostatni sobotni koncert należał już do orkiestry NOSPR-u. Wieczór ten rozpoczął się *Ławicami na orkiestrę* Tadeusza Wieleckiego. Utwór oparty jest w zasadzie na jednym pomysśle, jak pisze kompozytor: „Na ławice dźwięków składa się mnogość linii melodycznych, wyprowadzonych z trylu, tworzących wiązki, pasma i nurty. Komponuje tryl. Lub raczej improwizuje go na fortepianie (...) zawierającym jedynie trzy lub cztery klawisze, kolejne półtony. I (...) pojawia się rodzaj melodii zmniejszonej. Wiadomo, o interwałach zmniejszonych”. Lecz te kilka minut stałego po-

szkoda, gdyż ten rozbudowany korpus jest muzyką piękną, łączącą lirykę ze świetnie harmonizującymi z nią wirtuozowskimi epizodami, przy czym cały zajmujący przebieg wzbogaca wysmakowana partia dużej orkiestry. Znakomity koncertmistrz pokazał tu jak świetnym jest skrzypkiem, grał ten utwór doskonale, wydobywając wszystkie jego piękności w narracji naturalnej, pełnej szlachetnego wyrazu i poezji – w oplotach barwnej, wyrazistej choć lekkiej wirtuozerii. Publiczność cały ten nowy dla siebie program, oraz jego wykonawców, przyjmowała niezwykle gorąco.

Następny program zaliczyć by trzeba w Muzyka21 do nurtu operowego, ponieważ estrada filharmonii awansowała (połowicznie) do roli sceny, na której zrealizowano operę – *Toskę* Pucciniego w pełnej postaci muzycznej, obsadowej i scenicznej. Niezachęcająca acz głęboką estradę kina wykorzystano dla orkiestry i akcji: podzielona diagonalnie dała im głęboką przestrzeń – pomysł znakomity, zaś każdy z trzech aktów otrzymał wyraziście i ze smakiem zarysowane ramy scenograficzne. Wypełniła je akcją obsada *Toski* oraz chóry (ślupskiej Akademii Pomorskiej oraz dziecięce z Koszalina: MOK-u i katedralny Cantate Deo), które, świetnie przygotowane, zdały sceniczny egzamin na piątkę.

Tytułową rolę kreowała Gabriela Silva – jej siła dramatyzmu, wokalna i aktorska maestria poruszająca prawdą wyrazu, były najwyższej miary; rolę barona Scarpii, najbardziej tu eksponowaną, znakomicie prowadził i śpiewał Przemysław Firek; sławne arie Cavaradossiego wykonał wspaniale swobodny i wyrazisty scenicznie Edward Kulczyk; elementy humoru wprowadzał Ryszard Smęda w kapitalnie zagranej, charakterystycznej roli zakrystiana. Protagonistom to-



G. Puccini – *Tosca*  
Gabriela Silva i Edward Kulczyk  
fot. Kamil Jurkowski/MIASTO  
Nowy Dziennik Koszaliński

myślu nie nudzi, bowiem dzieło to jest pomysłowe i wciągające w swej jednostajności. Drugą część koncertu otworzył *Recit II* na skrzypce i orkiestrę Piotra Mossa, ze Stefanem Stalanowskim w roli solisty. Zamieszkały we Francji kompozytor napisał utwór ten na zamówienie tamtejszego Ministerstwa Kultury. To kilkunastominutowe dzieło jest zbiorem drobnych fragmentów muzycznych, łączących się w zwartą całość. Przebogaty muzycznie, zabiera słuchaczy gdzieś w krainę bajkowych harmonii i brzmień, które się przejawiają przez cały czas trwania, od początkowej skrzypcowej narracji po pełen gwałtowności finał. Całość zakończył natomiast *Koncert fortepianowy* Andrzeja Dziadka, w którym z orkiestrą NOSPR-u wystąpił Zbigniew Raubo. Utwór ten jest bardzo zwartym dziełem, w którym przez cały czas powtarzają się te same motywy i harmonie. I chociaż nie jest to zbyt bogaty utwór z punktu widzenia melodyki czy wewnętrznej różnorodności, to jednak ogólny pomysł sprawia, że mimo ubogości materiałowej, ten specyficzny utwór posiada wewnętrzny ciemny klimat, który może dać sporo przyjemności słuchaczowi.

Ostatni dzień festiwalu przyniósł wiele pozytywnych emocji. Poranny koncert poprowadził Jacek Rogala, a NOSPR wykonał na nim dwa niezwykle ciekawe utwory. Pierwszym był *Koncert na trąbkę* Krzesimira Dębskiego, ze Stanisławem Dziewiorem jako solistą. Samą formę najtrafniej określają słowa kompozytora: „słyszysz się teraz krótkie, jednoczęściowe utwory i nazywa je koncertami. Postanowiłem więc napisać prawdziwy 3. częściowy koncert, tradycyjny w formie, i być może treści”. Istotnie, mamy tu do czynienia z klasyczną, trzyczęściową formą, oraz w miarę kla-

sycznymi środkami przekazu muzycznego, jednakże mnogość pomysłów i nieco delikatny charakter brzmieniowy dzieła sprawiają, że pomimo konwencjonalnych założeń, z utworu tego emanuje współczesność. Drugim utworem była *XI Symfonia „Pastoralna”* Benedykta Konowalskiego. Było to 40 minut czystej przyjemności muzycznej. Utwór, chociaż współczesny, to jednakże osadzony jest głęboko w harmonii modernizmu. Jest to dzieło programowe, o tytułach kolejnych części: *O poranku, W południe, Burza, Gdy zapada zmierzch*. Głęboko emocjonalny, zachwycający swoimi barwami i metaforycznym klimatem utwór pozostawił niezatarte wrażenie, w postaci wyróżnienia się spośród reszty, i jak rzadko który przez kilkadziesiąt minut dał się słuchać z najwyższą uwagą i porywał sobą.

Finałowy koncert był natomiast wieczorem pełnym wrażeń, których dostarczyła orkiestra AUKSO pod dyktando Marka Mosia. Wieczór ten zaczął się *Małą suitą w staromodnym stylu* Zbigniewa Penherskiego. Jest to czteroczęściowy utwór, o krótkich frazach, budzący silne skojarzenia z epoką modernizmu, szczególnie w zakresie harmonii.

Po nim zabrzmiało *nr 27, 1950* Andrzeja Kwiecińskiego. Jest to utwór bardzo współczesny w każdym swoim względzie: skład, harmonii, wykorzystania możliwości barwowych instrumentu, jak i prowadzenia narracji. Było to z pewnością jeden z bardziej wyróżniających się dzieł na Festiwalu, lecz jego jednostajność i awangardowość sprawiły, że miało się wrażenie powtarzania przez kilka minut jednej frazy, co też finalnie wzbudziło mieszane wrażenia na temat całości. Na zakończenie II Festiwalu Prawykonanń zabrzmiało Na-

tomiast *Road to the Unknown* Mikolaja Majkusiaka, w którym to wykonaniu oprócz AUKSO wzięli udział Urszula Dudziak, Jakub Jakowicz, DJ Funky Filon oraz Benedykt Matusiak. Było to z całą pewnością wysmienite dzieło na koniec tego trzydniowego święta muzyki, które wszystkim zostanie na długo w pamięci. Trzyczęściowy utwór łączący w sobie elementy zachaczające o jazz, podstawy działalności DJ-ów i solowe skrzypce i trąbkę w połączeniu z orkiestrą kameralną zachwycał sobą. Pełen emocji, zróżnicowanych rytmów i całej palety barw, tak głosowych jak i instrumentalnych, pełen mariażu gatunków tak zachwycał publiczność, że artyści byli kilkakrotnie wywoływani na scenę, a o jego sile oddziaływania niech świadczą to, że jako jedyne dzieło był bisowany.

I tak zakończył się w Katowicach II Festiwal Prawykonanń. Impreza większa niż dwa lata temu. Rozszerza się o artystów, gatunki i eksploruje coraz to nowe pokolenia kompozytorskie. Jedyne, co zmusza do myślenia, i niestety – budzi przerażenie – to fakt, iż znacząca większość publiczności, to osoby związane ze środowiskiem muzycznym – kompozytorzy, muzycy i ich znajomi, garstka fascynatów ze szkół muzycznych, natomiast zwykłych melomanów praktycznie nie było. Cóż, może następną edycję Festiwalu uda się na tyle rozpropagować, żeby przyciągnąć zwykłych ludzi, i zmienić ich stosunek do muzyki współczesnej, jako muzyki dającej przyjemność ze słuchania, a nie awangardowej muzyki pisanej dla samej idei.

Jacek Krząkała

warzyszyli w ważnych epizodach również świetni partnerzy: Marcin Naruszewicz w roli Spoletta, Jacek Greszta (Angelotti, dozorca), Mateusz Teliński (Sciarrone), Katarzyna Szafarska (pastuszek). Świetnie grała i brzmiała orkiestra prowadzona doskonale przez Rubena Silvē – pomysłodawcę tego śmiałego projektu – w zadziwiająco dobrej synchronizacji ze śpiewakami (choć mieli orkiestrę z tyłu); artysta pokazał tu swą wielką klasę jako

dyrygent operowy. Wszystkim, i także publiczności, pomogła doskonała oprawa akustyczna przedstawienia. Zadziwiały logiczne sytuacje uporządkowane przez samych śpiewaków, oni też zadbali o efektowny ruch i ustawienie chórów. W teatrach operowych potrzeba na to wielu tygodni prób, w Koszalinie śpiewacy, i cały zespół, mieli jeden dzień na próbę wokalną i sceniczną. Profesjonalizm fantastyczny. Było to w życiu kultu-

ralnym miasta wydarzenie niezwykle i na pewno bez precedensu w całej jego historii – zwłaszcza że zrealizowane własnymi siłami: piękna manifestacja potencjału Filharmonii Koszalińskiej. Publiczność wypełniająca szczerline salę długo dziękowała w stojącej owacji za piękne przeżycie – ledwo zdążono z seansem filmowym dla kilkunastu widzów.

Kazimierz Rozbicki

Anna Karenina  
Małgorzata Długosz (Anna), Wioletta Białk (Kitty Szczerbacka),  
Piotr Warszawski (Wroński)



**A**нна Karenina w Gliwicach. To dzieło jest z pewnością najbardziej znaną i najczęściej opracowywaną teatralnie, choreograficznie i filmowo powieścią Lwa Tołstoja. Wśród najgłośniejszych ekranizacji powieści wymienia się: nieme wersje z 1915 r. i 1927 r. (ta druga z Gretą Garbo, która Kareninę zagrała raz jeszcze, w roku 1935), a także brytyjski film z 1948 r. z Vivien Leigh oraz kolejne adaptacje z 1985 r. z Jacqueline Bisset i z 1997 r. z Sophie Marceau w roli głównej. Równie chętnie wystawiają *Annę Kareninę* teatry dramatyczne. Warto też wspomnieć, że Rodion Szczerdin skomponował oparty na tej powieści balet, jego prapremiera odbyła się w 1972 r. w moskiewskim Bolszoi, rolę tytułową tańczyła Maja Plisiecka. Autorem kolejnej wersji choreograficznej jest Boris Ejfmán, który z kolei wykorzystał muzykę Piotra Czajkowskiego. Premiera światowa miała miejsce w maju 2006 r. w nowojorskim City Center, europejska na scenie Opery Narodowej w Warszawie.

A jednak dokonanie adaptacji obszernej wielowątkowej prozy Lwa Tołstoja nie jest zadaniem łatwym, ani wzięcznym. Na szczęście udało się!

Krzysztof Piotrowski, twórca gliwickiej adaptacji, wybrał z *Anny Kareniny* to co najistotniejsze: dramat Anny i jej otoczenia rozegrany na delikatnie zarysowanym tle ówczesnej rosyjskiej arystokracji pokazanej z lekkim dystansem.

Pokazał jak Anna z opanowanej wytwornej damy staje się zakochaną bez opamiętania i opanowaną przez namiętność kobietą, dla której przestają istnieć rodzinne więzi i sztywne towarzyskie konwenanse. Jej uczucie do Wrońskiego wybuchu nagle i niespodziewanie dla niej samej walać w grzyby cały jej dotychczasowy świat.

Zrealizowana z rozmachem inscenizacja została poprowadzona właśnie tak, by ten dramat jak najbardziej uwiarygodnić i wyeksponować. Reżyser prowadzi akcję, od początku do końca, bardzo konsekwentnie, czytelnie zmierzając do tragicznego finału. Uznanie budzi sprawność i dynamika przenoszenia akcji, w której wykorzystane zostało światło wydobywające na wierzch kolejne sceny czy epizody podczas, gdy poprzednie rozmywają się lub giną w mroku. Sprzymierzeńcem reżyserii okazała się interesująca scenografia zaznaczająca często jednym elementem lub rekwizytem miej-

sce akcji. To sprawia, że wiele scen: spotkanie na dworcu, bal z interesującym układem walca, który z salonowego staje się coraz bardziej drapieżnym, wyścigi konne, herbatka u księżnej, sceny na wsi, czy wreszcie fantastycznie rozegrany finał i śmierć Anny, pozostawiają duże wrażenie. Podbudowują je, dobrze wpisujące się w całość, piosenki o typie brechtowskich songów obrazujące wewnętrzne rozterki, marzenia i obawy głównych bohaterów. Szczególnie piękna jest pełna bolesnej skargi modlitwa Anny, urokliwy duet Kitty i Lewina, pełen temperamentu duet Lewina i Obłońskiego. Oczywiście jest kilka wątpliwych pomysłów: jest dość czytelnie rozegrany finał drugiego aktu, scena śmierci Mikołaja Lewina z duchami porywającymi jego ciało, czy występujący na balu wodzirej Korusiński. Na szczęście nie osłabiają one dramaturgii całej inscenizacji.

W doborowej obsadzie na pierwszy plan wysuwa się znakomita wokalistka i aktorka Małgorzata Długosz, kreśląca sylwetkę swojej bohaterki delikatną kreską. Jednak w miarę narastania dramatu sposób jej gry będzie coraz bardziej wyrazisty i drapieżny. Jej Anna przebywa trudną drogą od wytwornej damy do targanej wyniszczającą namiętnością kobiety walczącej o miłość, której wszystko poświęciła. Równie wiele dobrego można powiedzieć o kreacjach Wioletty Białk, która ujmie subtelnością w roli Kitty Szczerbackiej oraz Jolanty Kremer jako Dolly Szczerbackiej. Oczywiście wszystkie trzy panie znakomicie śpiewają swoje niefatwe piosenki.

Występujący goście Jerzy Głybin okazał się znakomitym Kareninem usiłującym za wszelką cenę (nawet hipokryzji) walczyć o swoją rodzinę i szczęście. Piotr Warszawski ujmował jako Wroński. Z przyjemnością obserwowaliśmy Michała Musioła jako misiwatego Lewina i Arkadiusza Dolegę w roli lekko kochucha Obłońskiego.

Adam Czopek

*Anna Karenina* wg. Lwa Tołstoja  
adaptacja: Krzysztof Piotrowski  
muzyka: Andrzej Zarzycki  
teksty piosenek: Michał Chłudziński  
reżyseria: Józef Opalski  
scenografia: Ryszard Meliwa  
choreografia: Jerzy Badurek  
kostiumy: Zofia de Ines  
kier. muzyczne: Tomasz Biernacki  
prapremiera: 25 kwietnia 2007 r.

Wszystkie bębny Świata. Oczywiście nie było wszystkich bębnów jakich używa się na świecie. To niemożliwe. Ale i tak ich ogromna liczba i różnorodność robiła piorunujące wrażenie. W Krakowie, w pierwszej dekadzie maja miał miejsce Międzynarodowy Festiwal Perkusyjny „Źródła i Inspiracje”. Już po raz piąty. Piszę już, bo to po trosze mały jubileusz, który warto świętować. Od początku istnienia tej jakże potrzebnej imprezy jej organizatorzy borykają się z wieloma problemami, często natury finansowej, i przyszłość festiwalu nieraz wisiała na włosku. Ze przetrwał to przed wszystkim zasługa Jana Pilcha, profesora Akademii Muzycznej w Krakowie, pomysłodawcy i głównego organizatora tego wydarzenia. Pilch jest tu zresztą właściwą osobą na właściwym miejscu bo to nie tylko wielki pasjonat muzyki perkusyjnej, nauczyciel ale także czynny wykonawca i to wszelkich jej odmian.

Mimo licznych przeciwności losu udało się przecież przez te lata doprowadzić do występów takich sław jak: Ed Thigpen, Pierre Favre, Ralph Peterson, Don Famularo czy Liberty De Vitto.

W tym roku imprezę ponownie wydłużono do pięciu dni, co jest chyba wielkością optymalną ale i percepcyjnie graniczną, zważywszy że życie festiwalowe toczy się od rana do późnej nocy. Po wieczornych występach w sali koncertowej Akademii można się było przenieść do klubu „J Louisa”, gdzie w nieco mniej formalnej atmosferze grała

młodzież (choćby bardzo interesujący duet: perkusiści Jacek Kochan i pianista Sławek Jaskulke). A przecież codziennie rano były jeszcze warsztaty prowadzone przez najlepszych wykonawców.

Krakowski festiwal tradycyjnie już proponuje muzykę różnych światów: często odległych od siebie nie tylko geograficznie ale też historycznie i kulturowo. I tak pierwsze dni mieliśmy do czynienia z muzyką etniczną. Z Iranu przybyło trio Mohamada Rasouli, w którym na bębnie zwanym tombelek grał mistrz Bahman Rajatbi. To muzyka niezwykle urodzajna, pełna nastrojów i poezji. Nota bene rytmicznie bardzo związana z tradycyjną poezją perską. Ze znakomitym przyjęciem spotkał się Layatharanga, zespół młodych muzyków hinduskich, z których każdy używa kilku różnych instrumentów. Jego gwiazdą jest, grający na ghatam, Giridhar Udupa.

Muzyka i kultura Indii była w tym roku szczególnie mocno reprezentowana a to za sprawą dobrych kontaktów z Zakładem Indianistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dzięki temu również dwa ostatnie dni wypełniły warsztaty i seminaria naukowe poświęcone związkowi indyjskiej muzyki i literatury a także Kutiyattam jedną z najstarszych istniejących tradycji teatralnych. Dla polskich, czy europejskich oczu i uszu to zupełna rewelacja. Tak bardzo nasze tradycje i koncepcje tego czym jest teatr, dramat czy sztuka aktorska w ogóle, różnią się od siebie. Kostiumy aktorów są szalenie kolorowe, podobnie jak ich bogaty makijaż. Ich gra to skodyfikowany system gestów, ruchów i min, który sam w sobie stanowi swego rodzaju język. Aktorom towarzyszą na scenie muzyki

Igor Falecki



cały czas grający oszczędny choć wyrafinowany rytmicznie, dynamicznie i brzmieniowo „soundtrack” będący zarazem komentarzem dla „tekstu”. Całość przedstawienia ma charakter transowy i rozwija się w tempie trudnym do zaakceptowania dla żyjących w pośpiechu ludzi Zachodu.

Dzień drugi – prezentacja nowych tendencji w muzyce perkusyjnej to wykonawcy polscy (w tym nowa grupa z krakowskiej Akademii) i bardzo silna ekipa ze Szwajcarii: Canto Battuto i The Drummers. Pierwszy to duet wokalo-perkusyjny łączący muzykę współczesną z tekstami literackimi. Drugi, dla mnie najjaśniejszy punkt tego festiwalu, to siedmiu wspaniałych (zwykle grają w ósemkę) m.in. Fredy Studer i Lucas Niggli. Przewodzi im Pierre Favre, muzyk wybitny, legenda europejskiego jazzu. Favre to artysta kompletny, który w czasie swej ponad pięćdziesięcioletniej kariery dogłębnie studiował jazz (m.in. z Lil Armstrong i Budem Powellem), muzykę klasyczną i współczesną a także etniczną, głównie afrykańską. Występował we wszelkich możliwych składach choć jego ulubioną formą ekspresji jest koncert solowy (rewelacyjnie zagrał solo dwa lata temu w Krakowie!). Tym razem pokazał jak grać w orkiestrze bębnów, komponować improwizując i konwersować w mniejszych grupach wewnątrz orkiestry.

Choć trzeci dzień zarezerwowano dla jazzu, zmieścił się też rock i funk. Stonowany mainstream to set nagrany przez Georges Paczynski Trio (Maciej Adamczak, b; Wojciech

Groborz, p). Paczynski to postać nietuzinkowa: muzyk, kompozytor, wykładowca wielu konserwatoriów, radiowiec, autor bądź współautor słownika jazzu, historii perkusji, wydawnictwo edukacyjnych. Ten urodzony we Francji syn polskich emigrantów mówi świetnie po polsku choć kraj rodziców po raz pierwszy odwiedził zaledwie pół roku temu.

Wojciech Groborz pojawił się ponownie, tym razem jako szef big bandu Akademii Muzycznej. Ta orkiestra co roku brzmi coraz sprawniej. I co warte odnotowania, pojawiają się w niej dziewczyny (trąbka, perkusja). Brawo!

Gwiazdy wieczoru: Hakim Ludin z Afganistanu (Paolo Conte) i Amerykanin David Garibaldi (Tower of Power) towarzyszyli polskiemu kolegom. Ich gra była perfekcyjna w każdym calu. Jednak pozostało uczucie pewnego niedosytu, jako że obaj głównie zapewniali napęd swoim zespołom, nie wykorzystując swych, niewątpliwie wielkich, możliwości w solówkach.

Sporą niespodzianką sprawił natomiast Igor Falecki, młody bębniarz z Gdańska, który w swoim funkującym zespole tworzy sekcję rytmiczną z tatą Arturem. Igor to duży, naturalny talent, grający z niespotykaną swobodą i radością. Choć instrument posiada zaledwie od ponad roku, radzi sobie fenomenalnie a prawdziwą eksplozję talentu ma jeszcze przed sobą. Wszak właśnie skończył pięć lat.

Piotr Siatkowski

Pierre Favre



J. F. Haendel – *Juliusz Cezar*  
Alexandra Deshorties (Kleopatra)  
fot. Bill Mohn



**J**uliusz Cezar Haendla w Seattle Opera. Seattle Opera założona w 1963 r. zalicza się do najbardziej znaczących zespołów operowych w USA. Działa na zasadzie włoskiego stagione wystawiając w ciągu sezonu zwykle 5 produkcji typowych przedstawień z operowej klasyki europejskiej oraz utwory współczesnych kompozytorów amerykańskich, często mających tutaj swoją światową premierę. Seattle, średniej wielkości miasto amerykańskie, położone w stanie Waszyngton i posiadające ponad 850 000 mieszkańców, określane jest także jako Bayreuth nad Pacyfikiem, bowiem od 1975 r. odbywają się tutaj, co kilka lat regularnie Festiwale Wagnerowskie. Celem mojej kolejnej podróży z Toronto do odległego Seattle była nowa inscenizacja *Juliusza Cezara* (*Giulio Cesare*) Jerzego Fryderyka Haendla. Wystawiono ją specjalnie dla wybitnego polskiego kontraltu, Ewy Podleś. Nazwisko tej niezwykle śpiewaczki nie jest tutaj obce, bowiem w 2002 r. śpiewała partie Adalgizy w *Normie* Belliniego, za której wykonanie otrzymała tytuł Artystki Roku. W 2005 r., święciła triumfy w roli Erdy w *Pierścieniu Nibelunga* podczas Wagnerowskiego Festiwalu nad Pacyfikiem.

Prawykonanie *Juliusza Cezara* w King's Theatre w Londynie miało miejsce w 1724 r. i stało się wielkim sukcesem kompozytora. W XIX w., w okresie romantyzmu, opery Haendla poszły w zapomnienie, aby ponownie pojawiać się regularnie na scenach operowych świata po premierze w Getyndze w 1922 r. Według statystyk teatralnych, od tego czasu wystawiono ponad 200 różnych inscenizacji tej ope-

ry. Obecnie tytułowa partia śpiewana jest przez barytony, mezzosopran, kontraltu lub ostatnio przez kontratenory.

Pełna nazwa opery brzmi *Juliusz Cezar w Egipcie* (*Giulio Cesare in Egitto*). Przedstawiła dramatyczne historie Juliusza Cezara i Kleopatry w 48 r. p.n.e. Było to pierwsze wystawienie tej opery w Seattle 283 lat po londyńskiej premierze. Dekoracje projektu Paula Steinberga (własność Floryda Grand Opera) wyglądały jak wielka wystawa plastyczna. Scenograf rozrzucił na scenie piramidy, o różnej wielkości i kolorze. Sprawiały wrażenie ogromnych klocków Lego i odbijały się wielokrotnie na lustrzanej podłodze. Horyzont zdobiły złociste kurtyny wypełnione nieczytelnymi hieroglifami rodem z kamiennej Rozety. Liczne kolumny i schody z ogromnymi bramami symbolizowały wnętrze dworskie. Na uwagę zasługuje mistrzowskie oświetlenie sceny autorstwa Roberta Wierzela, który potrafił wydobyc wiele dramatyzmu w tak prostej scenerii. Inscenizacja oper Haendla sprawia trudność ze względu na długość statycznych arii da capo, często z powtarzającym się tekstem i muzyką. Niemniej reżyserka Robin Guarion profesjonalnie czuwała nad sprawnym przebiegiem akcji i doskonale kierowała tłumami. Bitwy pomiędzy wojskami egipskimi i rzymskimi wykonane były przez tancerzy do stylizowanej choreografii, z elementami akrobatyki, autorstwa Donalda Byrda.

W morderczej tytułowej partii en travesti wystąpiła Ewa Podleś, kontralt o nadzwyczajnej sile głosu i technice wokalne. Mimo dokonanych skrótów muzycznych (oryginalna partytura trwa ponad 3 1/2 godziny) artystka zaśpiewała rewelacyjnie osiem arii i dwa recytatywy towarzyszące (recitativo accompagnato). Cezar we wcieleniu Podleś jest męski, heroiczny i pełen emocji. Począwszy od pierwszej arii solowej, otwierającej operę aż po triumfalny finał, artystka wypełniła ogromną widownię potężnymi niskimi i wysokimi dźwiękami, wykonując zawile pasáže bez wysiłku i z niezrównaną precyzją. Skomplikowane rulady wyrzucała w sposób nieustraszony, z ogromną szybkością, przy czym każda wręcz nutka była starannie wypracowana. Do tego dołączyło się doskonałe aktorstwo, pozwalające rozróżnić różne stany emocjonalne Cezara, od wodza panującego nad rzymskimi legionami do wzruszonego kochanka. Krytyk muzyczny *The Seattle Times*, Melinda Bargreen tak opisała występ Ewy Podleś: „Przybyła, zaśpiewała, zwyciężyła”.

W partii Kleopatry Podleś miała świetną partnerkę, śpiewającą aktorkę, o niezwyklej urodzie, Alexandre Deshorties, kanadyjski sopran rodem z francuskiego Quebecu. Jej aria *V'adoro pupile* zabrzmiała niezwykle uwodzicielsko, wręcz erotycznie. Śpiewana zza oświetlonej kurtyny, artystka sprawiała wrażenie zawieszonyj w powietrzu. Podczas tej arii, kompozytor użył dodatkowej orkiestry za sceną. Popularny lament Kleopatry *Piango* przed wrzuceniem jej do więzienia, oraz końcowy duet z Cezarem *Carol Bella!* wzbudził prawdziwy entuzjazm publiczności. W roli spiskującego i zniewieściałego Ptolomeusza wystąpił znany amerykański kontratenor japońskiego pochodzenia, Brian Asawa. Prezentował szeroki zakres możliwości wokalnych i kompleksowy charakter brata Kleopatry, Partię Kornelii, żony Pompejusza, śpiewał znany amerykański mezzosopran, na stałe związany z operą w Stuttgarcie, Helene Schneiderman, a rolę jej syna, Sekstusa wykonała Kristine Jepson. Ich pożegnalny duet *Son nata a lagrimar*, w którym matka i syn oplakują okrutny los, który ich za chwilę rozdzieli, brzmiał niezwykle przejmująco.

Kierownictwo muzyczne nad *Juliuszem Cezarem* sprawował amerykański dyrygent Gay Thor Wedow, specjalista od muzyki Haendla. Mimo ogromnej widowni, doskonale balansował orkiestrę i głosy śpiewaków. Na uwagę zasługuje grupa artystów, luminous continuo, grających na dawnych instrumentach: lutni, viola da gamba, klawikordzie i harfie barokowej, stwarzając atmosferę muzycznej autentyczności.

Głównym bohaterem wieczoru był jednak Haendel. Jego muzyka jest delikatna i potężna, a zarazem kipiąca życiem i energią. Nic dziwnego, że Beethoven nazwał Haendla „największym żyjącym dotąd kompozytorem i nauczycielem nas wszystkich”.

Kazik Jedrzejczak



Wydawnictwo Muzyczne

*Acte Préalable*



IV konkurs na projekt nagraniowy pod tytułem

# Zapomniana muzyka polska

Na tegoroczną edycję Konkursu Nagraniowego nadesłano wiele ciekawych i wartościowych projektów. Były również i takie, nawet ciekawe, które nie mogły się zakwalifikować ze względów formalnych: proponowana muzyka została napisana przez kompozytorów zmarłych po 1937 r., a nawet przez żyjących.

Pośród tych, które spełniały wymogi formalne wybraliśmy dwa projekty, które zdobyły ex aequo Grand Prix naszego konkursu.

Są to: *Fortepianowe dzieła wszystkie Henryka Melcera* fińskiego pianisty Mattiego Asikainena oraz *Wybrane dzieła fortepianowe Józefa Wieniawskiego* polskiego pianisty Tomasza Kamieniaka.

Jednocześnie wszystkim, którzy brali udział w naszym Konkursie dziękujemy i zapraszamy do kolejnej jego edycji. Oficjalnie ogłosimy go 1 września br., ale termin nadsyłania projektów będzie ten sam – 31 marca 2008 r. Tym sposobem dajemy wszystkim artystom więcej czasu na przygotowanie się do konkursu.



**M**atti Tapio Asikainen (25 VI 1957, Finlandia) jako pianista otrzymał dyplom Akademii Muzycznej im. J. Sibeliusa w Helsinkach, oraz Akademii Muzycznej im S. Moniuszki w Gdańsku w 1991 r. Skończył również studia muzykologiczne Uniwersytetu w Jyväskylä w Finlandii w 1996 r.

Zadebiutował koncertem w sali Akademii Muzycznej im. J. Sibeliusa w 1974 r. Dokonał wielu nagrań radiowych dla fińskiego radia. Występował również w telewizjach: fińskiej, polskiej i litewskiej. Jako solista wielokrotnie występował w Finlandii, Rosji i we Włoszech (m.in. podczas Incontri di Serra Maiori Festival). Jako kameralista uczestniczył m.in. w Festiwalu Probaltica. Pisuje również do wielu pism muzykologicznych i muzycznych.

Zdobył m.in. następujące nagrody:

- III nagroda Hannikainen National Piano Competition, 1975;
- II nagroda Wiener Musikseminar International Piano Competition, Wiedeń, 1985.

Jest członkiem wielu międzynarodowych stowarzyszeń i organizacji, m.in.: angielskiego International Rachmaninoff Society, fińskich Väinö Raitio Society i Finnish Piano Teachers.

**T**omasz Kamieniak urodził się 7 kwietnia 1981 r. Po ukończeniu szkoły muzycznej w Bytomiu studiował w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach, gdzie uzyskał dyplom w klasie fortepianu. Studiował również w Hochschule für Musik Franz Liszt w Weimarze u prof. Rolfa Dieter-Arensa. Ukończył studia podyplomowe w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach w klasie fortepianu prof. Zbigniewa Raubo.

Brał udział w wielu festiwalach i konkursach, w tym kompozytorskich. Występował w kraju, a także w Niemczech i Holandii.

# IV SZCZECIŃSKI FESTIWAL MUZYKI DAWNEJ

## KONCERTY

**Czwartek 31 maja godzina 19.00**

*Pałac Młodzieży, al. Wojska Polskiego 84*

Młodzieżowy Zespół Muzyki Dawnej  
DPRFAMBULUM / Gorzów Wielkopolski /

**Piątek 1 czerwca godzina 19.00**

*Kościół Ewangelicko-Augsburski Św. Trójcy, ul. Energetyków 8*

IGOR FFCOCHO - trąbka barokowa  
ANDRZEJ GARBAREK - organy

**Sobota 2 czerwca godzina 20.00**

*Muzeum Narodowe, ul. Staromłyńska 27*

Zespół wokalny А САРДЕЛЛА ЛЕПОЛІІŚ  
ІУДМЕА КАРУСТІНА - dyrygent  
/Lwów, Ukraina/

**Niedziela 3 czerwca godzina 19.00**

*Kościół Ewangelicko-Augsburski Św. Trójcy, ul. Energetyków 8*

KАМАРZYНА WІWЕРD - sopran  
ІGOR FFCOCHO - trąbka barokowa  
Zespół wokalny А САРДЕЛЛА ЛЕПОЛІІŚ  
Kapela dworska CONSORTIUM SEDINUM  
DAWEŁ OSUCHOWSKI - dyrygent

fotografia: Grzegorz Solecki

grafika: Inez Szessito



# MUSICIA SACRA

Patronat Honorowy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP

31 MAJA -

3 CZERWCA

2007

Stowarzyszenie Pałacowe

Organizator

Współorganizatorzy

Consortium  
Sedinum

Kapela Dworska Consortium Sedinum

Muzeum Narodowe w Szczecinie

Państwowa Szkoła Muzyczna I st. w Szczecinie

Parafia Ewangelicko - Augsburska Św. Trójcy w Szczecinie

Szczeciński Agencja Artystyczna

Projekt realizowany przy wsparciu finansowym



Sponsorzy

kwiaciarnia  
ceřna

FANABERIA  
republicana rozmałowski

Kurier  
Szczeciński  
DZIENNIK POWIATOWO-GOSPODARSTWA

Class  
RMF

FAN



Polskie  
Radio

Muzyczna21





Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

R. Wagner – *Śpiewacy norymberscy* – akt III • Johan Botha (Walther) • fot. Beatriz Schiller/MET

**Ś**piewacy norymberscy Wagnera. „Wagner nie jest tak zły, jak brzmi” – to dowcipne i popularne powiedzonko przyświecało mi w bieżącym sezonie, kiedy to z pełną premedytacją wybrałam się do MET na 2 z 4 spektakli *Śpiewaków norymberskich* (1 III – premiera sezonu i 5 III) oraz podczas słuchania transmisji radiowej 10 III. Opuściłam więc tylko jeden, ostatni spektakl, którym nie dyrygował James Levine.

Nigdy nie ukrywałam, że doceniając wielkość i ważność muzyki Wagnera, mam z nim, jako człowiekiem, a niekiedy i jako kompozytorem, sporo problemów. Do tych najbardziej kontrowersyjnych dla mnie oper należą właśnie *Śpiewacy norymberscy*. Jest to bardzo „ludzka” jak na Wagnera opera, lekko komiczna i ogólnie interesująca w swej złożoności psychologicznej postaci, ale sam finał będący jednym wielkim hymnem pochwalnym wyższości niemieckiej sztuki zawsze wywołuje we mnie nieprzyjemne skojarzenia. No i ten Beckmesser!!! Nie mogłam jednak odmówić sobie tych bardzo przecież długich wieczorów (początek 18<sup>00</sup> – zakończenie 23<sup>55</sup>) dyrygowanych przez Jamesa Levine’a, który moim zdaniem nie ma współcześnie żadnej konkurencji w graniu Wagnera, podobnie zresztą jak i wszystkiego innego, czego tylko się podejmie.

A i obsada była doprawdy najlepsza na świecie: Johan Botha (Walther), Hei-Kyung Hong (Eva), Maria Zifchak (Magdalena), Matthew Polenzani (David), Evgeny Nikitin (Pogner), Hans-Joachim Ketelsen (Beckmesser), James Morris (Hans Sachs), John Relyea (Nocny strażnik), oraz pozostali mistrzowie z Norymbergi: Eduardo Valdes, David Won, John del Carlo, Patrick Carfizzi, Ronald Naldi, Bernard Fitch, Roy Cornelius Smith, Michael Devlin i LeRoy Lehr.

Muzycznie były to oczywiście rewelacyjne wieczory, ponieważ orkiestra pod batutą Levine’a grała jak natchniona. Ani przez chwilę nie odczuwało się trudności partytury. Stojąca owacja dla Levi-

ne’a i wszystkich muzyków. Doprawdy przeszli samych siebie. Było i patetycznie i lirycznie, romantycznie i dowcipnie, energicznie i sprężysto no i co bardzo ważne – nie zabrakło refleksyjnej zadumy – a więc istny raj dla wagnerzystów. Levine zadbał również o to, jak zwykle zresztą, by umiejętnie wspomagać wszystkich solistów. Potrzebne to było w szczególności Jamesowi Morrisowi, którego nadal świetny, ale już nieco momentami matowo przytłumiony w dźwięczności głos, byłby pewnie z kretesem zagłuszony, gdyby nie artyzm Levine’a. Hans Sachs, to rola którą Morris objął w posiadanie kilka lat temu, i z którą ostatnio w zasadzie możnaby go utożsamiać. Szlachetna godność, integralność charakteru, subtelne ludzkie ciepło i spokojna mądrość przekazana głosem Morrisa na zawsze zapadną mi w pamięć. W pełni zasłużył na szaleńczą owację jaką go obdarzono na koniec spektaklu.

Śpiewająca Ewę Hong, to liryczny sopran o znakomitej emisji, doskonalnie więc wokalnie i interpretacyjnie przekazała widowni tę uroczo dziewczęcą postać, ale i jej nie zaszkodziło, gdy Levine zrezygnował z podwójnego fortissimo w tutti.

**S**imone Boccanegra Verdiego. W porównaniu z innymi operami Verdiego, *Boccanegra* nie jest aż tak popularny, choć oczywiście ma swe grono wiernych wielbicieli. W MET pokazano tę operę tylko 122 razy od dnia premiery w 1932 r., która mogła poszczycić się rewelacyjną obsadą: Lawrence Tibbett, Maria Muller, Giovanni Martinelli, Enzo Pinza, dyrygnet – Tullio Serafin. *Boccanegra* otworzył też sezon 1939/40 w MET z Elisabeth Rethberg i Leonardem Warrenem, a w 1949 r. u boku Warrena, tym razem już w tytułowej roli, wystąpili Arstrid Varnay i Richard Tucker. Para Warren/Tucker pojawiła się na scenie ponownie, 10 lat później w nowej produkcji tej opery. W 1968 r. Nowy Jork znów usłyszał prawdziwie wielkie

Ogromną ilość niezwykle zaśluzonych braw zebrał Johan Botha, który doprawdy rewelacyjnie zaśpiewał partię Walthera. Co za głos! Moc, dźwięczność i niezwykła łatwość w najwyższym rejestrze. Ani przez chwilę nie był krzykliwy czy siłowo napięty i brzmiał tak samo „świeżo” i na początku jak i podczas spektakularnego końca opery. Publiczność doceniła też wyjątkowo znakomite wykonanie partii Davida. Pollenzani jakby na nowo uświadomił nam jak duża i ważna to rola.

Biłam też brawo Marii Zifchak (jedna z najlepiej zaśpiewanych partii Magdaleny) i Nikitinowi, który przedstawił nam wspaniały portret wokalny Pognera. Wagnerowski baryton Hans-Joachim Ketelsen, zastąpił na wiele uznania za wokalne wykonanie roli Beckmessera, jednak moim zdaniem interpretacyjnie zbyt przerysowuje ją w stronę buffo. Tu jednak jestem może stronnicza, ponieważ zamierzona przez Wagnera karykaturalność tej postaci zawsze budziła mój najgorętszy sprzeciw.

No, ale w końcu tego Wagnera grał James Levine, więc proszę mi wierzyć, była to doprawdy niezwykła i niezapomniana ucztą wokально-muzyczna.

głosy: Cornell MacNeil, Sherrill Milnes i Nicolai Ghiaurov, a w 1984 r. Milnes zaśpiewał tytułową partię pod batutą Jamesa Levine’a w nowej produkcji, w której debiutowała jako Amelia Aprile Millo. James Levine poprowadził również orkiestrę MET w nowej, wznowionej w tym sezonie produkcji z 1995 r., w której wystąpili: Placido Domingo, Kiri Te Kanawa i Vladimir Chernov.

6 spektakli bieżącego sezonu rewelacyjnie wręcz poprowadził Fabio Luisi, a miałam okazję wiedzieć i słyszeć go aż 3 razy: 19 II (premiera sezonu) i 6 III oraz podczas transmisji radiowej 3 III. I to właśnie Maestro Luisi był według mnie największą gwiazdą wieczoru. Orkiestra pod jego batutą zachwyciła pietyzmem wykonawczym, energią, witalno-



G. Verdi – *Simon Boccanegra*  
Angela Gheorghiu  
fot. Marty Sohl/MET

ścią, cudownie verdiowskim współbrzmieniem muzyki z imponującym chórem MET, doskonałymi w proporcji ensembelami i fantystycznym zharmonizowaniem z głosami solistów.

Jedyną zmianą w obsadzie była Angela Marimbio, która zaśpiewała w dwóch ostatnich przedstawieniach. Podczas pozostałych wieczorów partię Amelii wykonywała Angela Gheorghiu.

Bez względu jednak na to, jak bardzo lubimy sopranę, *Boccanegra* to opera chórów, ensembli i męskich głosów. Thomas Hampson zaprezentował niezwykle inteligentną, wnikliwą interpretację roli tytułowego bohatera. Był w doskonałej formie wokalne i można było tylko podziwiać szeroki wachlarz jego możliwości: od szeptu po pełną moc głosu wypełnionego godnością i charyzmą panującego. Wielbicielem Verdiego z pewnością bardziej „przyzwyczajonym” do głębszych i bardziej imponująco-dramatycznych w brzmieniu barytonów, piękny w barwie choć zdecydowanie należący do tych „wyższych”, niemal na granicy dramatycznego tenora, głos Hampsona mógł w scenach szczególnie wymagających mocy i głębi głosu, jak np. *Plebe! Patrizi! Popolo!*, wydać się nieco zbyt „delikatny”. Ale było to jedno z lepszych interpretacyjnie wykonania tej roli jakie słyszałam.

Uwielbiany przez publiczność Nowego Jorku Ferruccio Furlanetto i tym razem okazał się wspaniały jako Fiesco. Wielkie brawa za *A te l'estremo addio* z prologu oraz za niezwykłą dramatycznie scenę konfrontacji z Boccanegrą. Zupełnie przyzwyczajenie zaprezentował się Vassily Gerello w partii Paola, choć zapewne dane nam było słyszeć i widzieć o wiele bardziej subtelne w interpretacji wykonanie tej roli, no i w porównaniu z Richardem Bernsteinem (Pietro) wypadł jednak zbyt blado i niewystarczająco głęboko soczyście. Bo to właśnie Bernstein elektryzował mocą i barwą głosu. Marcello Giordani, jedyny tenor wśród panów, zebrał wiele braw za występ w partii Gabrielle, choć nie był w 100% zadowolający. Zabrało mu nieco czasu, by się „rozsiewać”, głos bywał niekiedy nierówny i lekko siłowo-chwiejny, a w akcie III – nieco zbyt dramatycznie krzykliwy, co oczywiście można by tłumaczyć dramatyczną ekspresją emocji, choć mnie niekoniecznie taka interpretacja zachwyca. Ogólnie było to jednak

efektywne wykonanie roli.

Angela Gheorghiu jako Amelia zaprezentowała moim zdaniem jedną z najlepiej zaśpiewanych w MET ról. Jej *Come in quest'ora bruna* w pełni zasłużyła na brawa jakimi ją obdano. Moje zastrzeżenia dotyczą dystansu jaki wyraźnie był wyczuwalny w interpretacji partii. Odcienie i barwy były wspaniałe, ale jakby zbyt wstudiowane, bez przekonującej spontanicznej wiarygodności i przede wszystkim zimne. Technicznie Gheorghiu wypadła tym razem zupełnie dobrze. Świetne tryle w scenie 2 aktu II – ogólnie zaprezentowała dobry głos z pewną górą, choć zdarzały się momenty ostrego, siłowego napięcia. No i jak wiadomo, dół rejestru nie należy do jej „forte”.

Angela Marimbio, która nie najlepiej sprawdziła się w debiucie w MET jako Mimi zdecydowanie podbiła serca widzów jako verdiowska Amelia. I temperament, i moc, i barwa głosu zdecydowanie przemawiają za tym, że to właśnie role z oper Verdiego lepiej brzmią w jej wykonaniu.

Podsumowując: tegoroczne spektakle *Simone Boccanegra* w MET należały do tych, które z czystym sumieniem mogłabym polecić wszystkim wielbicielom oper Verdiego.

**E**gipska Helena Ryszarda Straussa. Lubię i doceniam inteligentne produkcje operowe, nawet jeśli nie zawsze i nie wszystkich w pełni satysfakcjonują estetycznie. Główne kryterium jakie w takich przypadkach stosuje, to zgodność, czy jak kto woli zharmonizowanie efektów sceny z muzyką.

Do takich właśnie inteligentnych produkcji zaliczam nową sceniczną koncepcję *Egipskiej Heleny* Richarda Straussa przedstawioną w MET po niemal 80. latach. *Egipska Helena* to jedno z rzadko wystawianych i raczej niedocenianych dzieł Straussa. Czy słusznie? To temat na obszerny w rozmiarach esej, na który z oczywistych powodów nie mogę sobie pozwolić w tej recenzji. Poprzestanę więc na tym, by choć w skrócie przedstawić Państwu losy tej opery, którą widziałam w tym sezonie w dwóch (15 III premiera sezonu i premiera nowej produkcji oraz 19 III) z siedmiu spektakli (ostatni 7 IV) w MET. Słyszałam też transmisję radiową 31 III.

*Egipską Helenę* należy umieścić pomiędzy *Intermezem* i *Arabella*, a Hugo von Hofmannsthal uważał jej libretto za najlepsze jakie udało mu się napisać. Ale widać zbyt wielki symbolizm w połączeniu z nietrawną przecież dla wszystkich muzyką Straussa dokonały reszty. Ani prapremiera w Dreźnie (1928), ani późniejsze jej wystawienia w Wiedniu i w Nowym Jorku nie przyniosły sukcesu. *Egipska Helena* powstawała z myślą o Marii Jeritz, ale niestety teatr operowy w Dreźnie okazał się zbyt ubogi, by pozwolić sobie na jej zaangażowanie. Tytułowa partia przypadła więc skądinąd też znakomitemu sopranowi, Elisabeth Reithberg. Tego samego roku zaplanowana prapremiera w MET miała niejako zrekompensować braki spektakli z Dreznia. Helenę zaśpiewała bowiem właśnie Maria Jeritz, zaangażowano wiedeńskiego Maestero, Artura Bodanzky'ego, znanego w owym czasie specjalistę „od Wagnera” i jednego z byłych asystentów Gustava Mahlera, a spektakularną produkcję powierzono Josephowi Urbanowi. Niewiele to jednak pomogło ponieważ i publiczność, i krytycy owego czasu z ogromną rezerwą przyjęli tę nową operę Straussa. I tak po 7. spektaklach w sezonie 1928/29 *Egipska Helena* zniknęła z afisza MET aż do chwili obecnej.

Współcześni wielbiciele Straussa mogą zapewne zastanawiać się nad powodami tak chłodnego i nieprzychylnego jej przyjęcia. Jest to przecież interesujące spojrzenie na mityczną opowieść o Helenie Trojańskiej. Być może „winą” za brak jej popularności w owych latach należy obarczyć Hofmannsthal, który zbyt optymistycznie potraktował psychologiczną i intelektualną gotowość widzów i krytyków owych lat. Akcja *Egipskiej Heleny* rozgrywa się bowiem na wielu płaszczyznach naraz, naszpikowana jest Freudowskim symbolizmem i ekpresjonizmem psychologicznym Wiednia początków XX w., a atmosfera całości też nie jest do końca jednoznacznie uchwytna i łatwa do okeślenia. Opera bo-

wiem płynnie meandrami od komedii po tragedię, będąc jednocześnie i realistyczna i fantastyczna. Nawet dziś zapewne wielu wielbicieli opery i Straussa krzywi się na jej wspomnienie uznając ją za niezbyt udane dziecko genialnej spółki autorskiej Strauss/Hofmannsthal. Muzycznie może nie jest to jedno z absolutnych arcydzieł Straussa, ale zachwycić każdego może wiele jej fragmentów. Do tych najpiękniejszych i najbardziej interesujących należą z pewnością: monolog sopranu otwierający akt II, zabawna urokiem lekkością muzyka elfów z aktu I oraz duet tenora i sopranu też z aktu I. Natomiast muzyka „transformacji” kończąca operę to przechodzący w duet wspaniałe trio, które zapewne przywoła do pamięci podobny „model” z *Der Rosenkavalier*.

Znakomity, dynamiczny młody włoski dyrygent Fabio Luisi doskonale poprowadził orkiestrę MET we wszystkich spektaklach tego sezonu. Jak dotąd miałam okazję słyszeć go w Verdim, ale jego Strauss należą do tych najlepiej współcześnie nagranych. Grał już zresztą *Miłość Danae* podczas swego debiutu na Festiwalu w Salzburgu w 2003 r., a rok później powrócił tam właśnie z *Egipską Heleną*. Czytelna koncepcja całości partytury, nie popadł w bombastyczność, nie zagubił niuansów, ekspresji świetlistości barwnych faktur przebogatej orkiestracji Straussa. W tym sezonie MET zaprezentowała tę operę w jej oryginalnej wersji z 1928 r., a nie tę po poprawkach z 1933 r.

Najwięcej braw od publiczności zebrała na koniec spektakli Diana Damrau za znakomicie zaśpiewaną partię Czardziejki Aithry. Atrakcyjnie prezentująca się na scenie Damrau, z ogromną

gracją wykonywała też wszelkie przewidziane dla niej układy choreograficzne, w skład których wchodziło kilka minut bezruchu snu. Ekspresja wokalna w połączeniu z dźwięczną młodzieńczością brzmienia jej lirico spinto doskonale kontrastowała też ze znacznie dramatyczniejszym brzmieniem głosu tytułowej bohaterki.

Deborah Voight doprawdy mogła sobie pogratulować bardzo udanych wieczorów jako Helena, którą to partię śpiewała już wcześniej w koncertowym wykonaniu tej opery w nowojorskim Avery Fisher Hall w 2002 r. Owacja widowni z całą pewnością wynagrodziła jej szereg upokorzeń, które były jej udziałem przed utratą wagi. Tym razem, niemal już smukła sylwetka Voigt, odziana w doskonale dopasowane szaty o barwie królewskiej purpury i w kasztanowo-rudej peruce bryzy bujnych włosów śpiewała partię najpiękniejszej kobiety świata – Heleny. Partie sopranu z oper Straussa od lat były i nadal są jej specjalnością. Voight zaofiarowała nam więc i tym razem wieczory wypełnione dramatyczną mocą głosu, wytrzymałym wysokim C, liryczną gracją wykończenia fraz, lekkością prowadzenia długich linii melodycznych i wdzięcznym ruchem scenicznym. To prawda, że na początku każdego z aktów zabierało jej to kilka minut, by się rozśpiewać i głos bywał wtedy lekko siłowo napięty, ale jest on nadal silny i pięknie płynny.

Trochę problemów mieliśmy z Menelosem. Niemiecki tenor Torsten Kerl podczas wieczoru premiery po zakończeniu aktu I musiał przeprosić publiczność i ustąpić miejsca Michaelowi Hendrickowi, który na szczęście wziął udział w próbach przed premierą i bez problemu zastąpił niedysponowanego kole-

gę cierpiącego z powodu pozostałości po infekcji gardła. Hendrick uratował też spektakl 19 III, a zaplanowany debiut niemieckiego tenora nie doszedł w tym sezonie do skutku.

Brawa należały się zresztą całej reszcie wokalne obsady. Wszzechwiedzącą Muszlę znakomicie sportretowała wokalnie obdarzona bursztynowo ciemną barwą mezzosopranu Jill Grove. Weteran sceny operowej Wolfgang Brendel zadziwił wszystkich maestrią małą, ale pięknie zaśpiewanej roli Altiora; Garrett Sorenson natomiast wystąpił jako jego syn Da-ud. Z dużą przyjemnością przysłuchiwałam się też Edycie Kulczak śpiewającej niewielką partię jednej ze służących Aithry.

Nowa produkcja w MET była jednocześnie debiutem całego zespołu jej twórców. A więc przede wszystkim David Feilsing (całość produkcji, scenografia i projekty kostiumów), Mimi Jordan Sherion (światło) i Linda Dobell (choreografia). David Fielding po raz pierwszy zaprezentował tę produkcję *Egipskiej Heleny* w 1997 r. w Garsington Opera w Anglii, która ma tylko 500 miejsc. Tak więc na potrzeby MET. Końcowy efekt krytyka i publiczność przyjęła z mieszanymi uczuciami. Na mnie produkcja zrobiła bardzo dobre wrażenie, ponieważ zrezygnowała z mityczno-bajkowo-fantastycznej oprawy historii libretta i w ineligeny sposób, harmonizujący z muzyką oferowała nam coś interesującego a momentami i dowcipnego. Całość koncepcji opiera się na kontraście i komplementarności przeciwieństw, bieli i czerni, i na operowaniu światłem począwszy od paralelnych par małżeńskich, a skończywszy na czarno-białych elementach dekoracji. Wprowadzono też na scenę nieme postacie, jak np. Posejdon, który choć nieobecny fizycznie podczas przebiegu akcji dopełnia czworokąta dwóch par.

Projekt światła też zdobył moje wielkie uznanie. Światło było bowiem jednym z „bohaterów” całości historii; punktujące barwami elementy scenografii, modułujące elementy kostiumów postaci, jak np. naprzemienna zieleń i błękit sukien obu pań, czy pomarańczowa intensywność słońca, księżycy i wspaniała plama czerwieni krwi zabitego Da-uda.

Największe wrażenie wywarło na mnie samo zakończenie opery, kiedy to ruchome elementy pochyłych w zaburzonej perspektywie ścian wnętrza przeobrażają się w bok okrętu i trap, po którym wchodzi na jego pokład Helena i Menalos.

Zresztą przykłady można mnożyć. MET nagrywała tę operę jak więc przypuszczam już niedługo powinna być dostępna na półkach sklepowych, a wtedy doprawdy warto sięgnąć po to moim zdaniem doprawdy niedocenione dzieło dwóch wielkich geniuszy XX w. <sup>10</sup>

R. Strauss – *Helena Egipska*  
Diana Damrau  
fot. Ken Howard/MET



# Lang Lang i koncerty Beethovena

Magdalena Todynek

**C**hristoph Eschenbach ma dwa powody do zadowolenia: po pierwsze, jako główny dyrygent Orchestre de Paris dokonał wraz ze swoim zespołem pierwszego nagrania w „nowej” Salle Pleyel, nad której akustyką pracowano przez ostatnie kilka lat – dyrygent rezultat tych starań określił jako uwodzicielskie. Po drugie, wspomnianego nagrania dokonał z niezwykle popularnym pianistą Lang Langiem, który stał się jednym z najważniejszych muzycznych współpracowników dyrygenta. Wspólnie pracowali nad koncertami Beethovena, które teraz ukazują się na płycie.

Lang Lang  
fot. Felix Broede/DG

Christoph Eschenbach poznał Lang Langa w 1999 r. na Ravinia Festival, miejscu letnich spotkań Chicago Symphony Orchestra, którego Eschenbach był dyrektorem artystycznym. Ich spotkanie miało być jedynie przesłuchaniem nieznanego jeszcze wówczas, chińskiego pianisty, który po ukończeniu Pekinśkiego Konserwatorium pobierał nauki w Curtis Institute of Music w klasie Garego Graffmana. Jednak zamiast krótkiego popisu własnych możliwości, Lang Lang zagrał różnorodny recital. „Nie spodziewałem się, że poświęci mi więcej niż 20 minut” wspomina pianista. „Ale on ciągle prosił mnie o zagranie różnych utworów Haydna czy Brahmsa, potem przenieśliśmy się na Chopina, Rachmaninowa i Beethovena”. W czasie tego niezwykłego recitalu Eschenbach zastanawiał się jak chłopiec, który ledwo co skończył 17 lat może tak głęboko wnikać nie tylko w czysto wirtuozowskie utwory, ale także w intermezzi Brahmsa. „Zafascynował mnie jego talent. Jest doskonałym artystą, nie tylko obdarzonym niezwykłą techniką, jak zresztą wielu innych muzyków azjatyckich, ale niespotykaną wręcz muzykalnością” – komentuje Eschenbach.

Ten wstępny recital stał się fundamentem dla bliższej współpracy, która w ciągu dwóch lat zamieniła się w wielką przyjaźń. „Podczas recitalu siedziałem przy fortepianie ponad dwie godziny, Christoph zupełnie zapomniał o swojej próbie. Kiedy otworzyliśmy drzwi pokoju, w którym siedzieliśmy, zobaczyli-

śmy śpiewaków czekających na próbę już od ponad godziny!”. Eschenbach był tak oczarowany młodym pianistą, że natychmiast przedstawił go dyrektorowi festiwalu – Zarinowi Mehcie.

Dwa dni po tym spotkaniu zadzwonił do Lang Langa telefon: „Dyrekcja Chicago Symphony Orchestra chce wiedzieć, czy nie zastąpiłbym podczas koncertu chorego pianisty André Watsa” – wspomina pianista. 48 godzin później triumfalne wykonanie *Koncertu b-moll* Czajkowskiego było początkiem współpracy artysty z Eschenbachem. Z czasem dyrygent został dla Lang Langa nie tylko muzycznym towarzyszem, ale wielkim mentorem. „Oczywiście dajemy mnóstwo koncertów razem, ale nasza muzyczna znajomość wybiega o wiele dalej niż scena koncertowa. Są to niekończące się, głębokie muzyczne dyskusje” – dodaje artysta.

Nie jest to zwykła relacja pomiędzy młodym koncertującym artystą a dyrygentem, który ma za sobą wiele lat doświadczeń. Jest to raczej relacja pianista – pianista. Jak wyjaśnia Eschenbach, tych dwoje regularnie gra razem na fortepianie: „Gary Graffman nie miał nic przeciwko, aby Lang Lang widywał się ze mną co trzy miesiące i pracował nad swoim repertuarem. Tak jest zresztą do dzisiaj. Regularnie się spotykamy, gramy, dyskutujemy i dzielimy doświadczeniami”. Trzeba dodać, że Eschenbach bardzo chętnie przekazuje swoje doświadczenie młodym i utalentowanym artystom. Nie tylko Lang Langowi, ale także Julii Fischer

i Tzimonowi Barto. „Dlaczego powinienem zatrzymać to czego się nauczyłem wyłącznie dla siebie? Ja także przecież uczyłem się tego wszystkiego od kogoś. Na przykład w 1964 r. nagrywałem *I Koncert* Beethovena z Herbertem von Karajanem, który był moim mentorem na samym początku kariery”. Innym dyrygentem zachęcającym młodych artystów, stawiających na scenie swoje pierwsze kroki jest George Szell. On także miał wielki wpływ na Eschenbacha. „Oni nauczyli mnie bardzo wiele”, dodaje dyrygent, „i moim obowiązkiem jest przekazać tę wiedzę dalszym pokoleniom”.

Fortepianowe dzieła Beethovena są esencją tego procesu. Lang Lang pracował już z Eschenbachem nad *IV Koncertem*, na długo przed tym jak stał się on jego szczęśliwym utworem. Idea nagrania koncertu przez tych dwoje artystów wywołała u nich wielki entuzjazm „Im więcej go słucham” – wyznaje Eschenbach – „tym bardziej przekonuje się, że Lang Lang urodził się po to, aby grać Beethovena”.

Entuzjazm, jaki Lang Lang był w stanie wywrzeć nie tylko w Christophe Eschenbachu, ale także w jego ogromnej armii zwolenników można powiązać z początkami kariery pianistycznej samego Beethovena w Wiedniu. *I Koncert C-dur* op.15, skomponowany faktycznie po *II Koncercie B-dur*, został opublikowany z opusem 19 i wykonany przez 24. letniego kompozytora na koncercie w Burgtheater 29 marca 1795 r. Od tego momentu Wiedeńczycy

nie mogli już dłużej ignorować młodego wirtuoza i kompozytora. Najbardziej fascynującym fragmentem dla Lang Langa jest wolna część: „Chociaż jest ona utrzymana w klasycznej formie, to *Largo* jest już właściwie romantyczne w charakterze” uważa młody pianista. Z tą wizją zgadza się Eschenbach, dla którego ten fragment „oczekuje już na Chopina”. Lang Lang czuje się właściwie wciągnięty w to *Largo*, którego ekspresyjna intensywność przynosi także sporo problemów: „Beethoven często wymaga ekstremalnej precyzji i nie toleruje odchyłań. Christoph ma idealne wyczucie rubata i potrafi tak je poprowadzić, aby nie naruszać struktury utworu, a jednocześnie dać mi spo-

rać dawkę wolności i miejsca, aby wyrazić siebie bez czucia się jak w kaftanie bezpieczeństwa”.

*IV Koncert G-dur* po raz pierwszy został wykonany w Wiedniu 22 grudnia 1808 r., jako fragment koncertu, w którego skład wchodził ogromny program, zawierający *V* i *VI Symfonię* oraz *Fantazję chóralną*. „Dla 80% moich kolegów – mówi Lang Lang – *Koncert G-dur* jest przede wszystkim koncertem fortepianowym i ja podzielam tę opinię”. Jakkolwiek *I Koncert* przełamał już formę przejętą od Haydna i Mozarta, *IV Koncert* wynajduje nowatorską formę, nie tylko rozpoczynając całe dzieło od sola fortepianu i z oznaczeniem „*dolce*”. „Jest to prawie niemożliwe by so-

lista zrelaksował się na tyle, by idealnie zagrać ten temat – artysta już na samym progu czuje się tak bezsilny i samotny” – przyznaje pianista. Co można zaś powiedzieć o wolnej części, w której fortepian błaga o litość na tle orkiestrowych nieustępliwych akordów? „Jest to isticie operowa scena, w której Orfeusz zesłany do Podziemia błaga o uwolnienie swojej ukochanej Eurydyki”.

Orfeusz wkrótce połączy się z Eurydyką i odwrotnie niż w legendzie, nigdy już nic ich nie rozdzieli. To właśnie w tym ostatnim fragmencie Lang Lang i Christoph Eschenbach łączą swoje siły w duchu idealnej harmonii. <sup>10</sup>

## Przygoda z Telemannem

### Rozmowa ze Skipem Sempé i Julienem Martinem

Proszę powiedzieć kilka słów o „Uwerturze” barokowej?

SS: Uwertury i suity taneczne stanowią tak znaczną część repertuaru barokowego, że nie do przyjęcia byłoby tworzenie pracy o Baroku bez poświęcenia należytej uwagi sutiście. Bach, Telemann, Rameau, Lully..., lista muzyków, którzy przyjęli tę formę nie ma końca. „Suita francuska” jest instrumentalną formą barokową w dosłownym słowa tego znaczeniu, bardziej niż włoskie gatunki koncertów czy też sonat trio. Uwertura Telemanna na flet jest z całą pewnością suitą na flet całej epoki barokowej, suitą, w której łączą się wszystkie kraje.

W jaki sposób może Pan wyjaśnić charakter różnych rytmów tanecznych?

SS: Charakter rytmu tanecznego stanowi jego podstawowe narzędzie komunikacji. W przeciwieństwie do prawdziwej polifonii (fuga, *ricercar*, *capriccio*), tempa suity odzwierciedlają wyjątkowe zestawienie użyteczności i zdobnictwa. Wyrażenie charakteru danego utworu polega prawie wyłącznie na obrazach i ruchach i to właśnie te ruchy służą niejako usunięciu przewidywalnej strony zbyt mechanicznego wykonania. Problem pojawił się, kiedy w koncepcji i myśli muzycznej *analiza* zastąpiła *metaforę*. Trzeba raczej pracować nad ruchem, aby mógł służyć ekspresji niż narzucać muzykom styl stosunkowo ciężki, typowy dla stylu niemieckiego połowy XX w. Proszę pomyśleć o filmach niemych, ruchy aktorów są bardzo dalekie od standardów i zwyczajów interpretacji kina współczesnego. Należy z całą pewnością opanować intonację i nieprzewidywalność, żeby sprawić, by ekspresja muzyczna była przekonująca, której nie można się wręcz oprzeć.

Ilu fletów użyto w tym programie? Czy miały miejsce ostatnio zmiany w budowie tego instrumentu jak i jego brzmieniu?

JM: Użyto dwóch fletów prostych: flet altowy f użyto przy *Uwerturze* i *Concerto*, drugi „flet głosowy” D został użyty przy *Fantazjach*. Te dwa flety zostały wykonane przez Ernesta Meyera według projektu Dennera, mistrza z XVIII w. Są to dwa wyjątkowe instrumenty o bogatym i mocnym brzmieniu. Meyer jest potomkiem takich konstruktorów jak Hans Coloms z Holandii, Friedrich von Huene z Bostonu i Fred Morgan z Australii, którzy w ostatnich czterdziestu latach przyczynili się do ewolucji w budowie fletu dzióbkowego. Ówczesne instrumenty, w przeciwieństwie do wioli, dawnych klawesynów są w stosunku do nich niejako „zmęczone”. W sumie wystarczy zmodyfikować kanał i zmienić lekko harmonizację, by na zawsze stracić oryginalny zamysł konstruktora.

Brzmienie wioli da gamba także się zmieniło...

SS: Estetyka wykonania i wydobywania dźwięku z tego instrumentu zmieniła się radykalnie w ciągu ostatnich dwu-



Julien Martin  
fot. Régis d'Audeville

dziestu lat. W latach 50., kiedy viola da gamba została przywrócona wyłącznie do grania Bacha, nie oczekiwano od tego instrumentu innego dźwięku niż alt. Natomiast w połowie lat 80. muzycy próbowali wydobyć z violi dużo szersze brzmienie, wykorzystując potężny potencjał rezonansowy tego instrumentu. Było to po części wynikiem odkrycia na nowo francuskiego repertuaru solowego, jak na przykład utwory Maraisa. Nie zapominajmy przy tym o sile emocjonalnej towarzyszącej „szlachetności” rezonansowej właściwej instrumentom basowym. Odnosi się to zarówno do repertuaru solowego jak i do sposobu grania linii basowych w muzyce kameralnej.



Skip Sempé  
fot. Régis d'Audeville

*Proszę nam opowiedzieć o innych instrumentach barokowych a w szczególności o wielkim talencie Telemanna, który komponował swe dzieła na różne instrumenty?*

JM: Telemann wykazał się wielkimi zdolnościami w sztuce komponowania na każdy instrument swojej epoki, komponował utwory na flety proste, viole, skrzypce, oboje i trawersy, biorąc pod uwagę specyficzne cechy każdego z tych instrumentów. Jako „artysta dźwięku” rozumiał doskonale sztukę i naukę ukrytą w fakturze instrumentalnej, połączenie barw i struktury. Podobnie jak Bach, Telemann nie pozostawał obojętny wobec „instrumentacji twórczej”. Świadczy o tym cho-

ciażby ten *Koncert* (nagrany na mojej debiutanckiej płycie w wytwórni Paradizo), który został napisany na flet prosty, violę da gamba, skrzypce, altówkę i bas ciągły, a więc na raczej niecodzienne zestawienie instrumentów. Instrumentacja w okresie Baroku była pojmowana w taki sposób, aby wywołać emocje posługując się przebiegle magicznym użyciem dźwięków i konstrukcji.

*Jakie są Pana spostrzeżenia, jeżeli chodzi o styl francuski w stosunku do muzyki niemieckiej wtedy i dzisiaj?*

SS: Styl francuski zdominował całą muzyczną Europę końca XVII i początku XVIII w., częściowo dlatego, że Francja była wtedy największą szkołą tańca i rytmu. Ale francuski styl wykonawczy końca XX w. jest często zbyt drętwy, by mógł być przekonujący. Jest to właściwie bardziej nudny wymysł naszych czasów oparty o niepokój odziedziczony z tradycji niemieckiej niż sposób mający przekazać prawdziwy ruch. Próbuje się iść dalej niż to podejście. W repertuarze barokowym, w którym często występują elementy pewnej „miękości” i „atmosfery”, francuski styl osiągał w tym okresie efekt muzyczny bardziej rozbrzmiewający i lepszy niż to, co często słyszymy dzisiaj.

*Z pewnością ma Pan jakieś spostrzeżenia, jeżeli chodzi o styl niemiecki...*

SS: Tradycja niemiecka, to już inny temat. Można spekulować o tym, co działo się w Dreźnie, Berlinie czy Darmstadtzie w XVIII w., ale wiadomo, że dwory te były pod dużymi wpływami włoskimi i francuskimi. Liczne wysiłki w połowie XX w. dotyczące Baroku, skoncentrowane były na „zabezpieczeniu historycznym”, nie zaś na specyficznym repertuarze lecz na konserwacji, odrestaurowaniu, grze i nagraniu europejskich, historycznych instrumentów organowych. Ochrona tych instrumentów, jak również wir debat, który otoczył te różne projekty dowiodły w sposób bezsporny, że należy traktować organy jako zabytki historyczne. Różnorodność „obrazów dźwiękowych” wielkich organów z przeszłości, których poznanie stało się możliwe dzięki rozpowszechnieniu nagrań zrealizowanych na tych organach w latach 50. i 60., wywarło wielki wpływ na kwitnący rozwój tempa muzyki dawnej. Te organy historyczne były być może pierwszymi „instrumentami epoki”, które można było traktować poważnie, ponieważ były bardziej imponujące niż flet prosty, viola da gamba czy klawesyn.

*Co grano na tych organach?*

SS: Oczywiście muzykę barokową a zwłaszcza muzykę Bacha i jego poprzedników. Jako że większość najciekawszych instrumentów znajdowała się w Niemczech i w Holandii, niemiecki ideał muzyczny miał więc przewagę w wyborze artystów, którzy dostąpiliby z szczytu dokonania nagrań na tych instrumentach. Tak naprawdę w tym okresie we Francji, we Włoszech czy też w Hiszpanii nikt się jeszcze nie przejmował organami historycznymi. Zainteresowanie nimi przyszło później.

Niemiecka postawa, która zdusiła wszystkie inne estetyczne zasady wykonywania muzyki renesansowej i barokowej miała już wysoką rangę. Sądzono, że niemiecki sposób interpretowania europejskiej muzyki „poważnej”, a zwłaszcza muzyki Bacha i muzyki powstałej przed 1750 r., jest właściwą drogą. Wtedy pojawił się problem, dla którego przyjęto złe rozwiązanie: muzyka państw romańskich musiała być wykonywana według niemieckich zasad interpretacji. Była to oczywiście katastrofa dla całej muzyki poważnej, łącznie z muzyką niemiecką.

*A co z fantazjami? Czy nie wymagały one szczególnej wyobraźni...?*

JM: Z całą pewnością, tym bardziej, że były komponowane tylko na jeden instrument melodyczny! Stanowi to oczywiście wielkie wyzwanie ponieważ frazowanie potrzebuje wyolbrzymienia, żeby wydobyć z instrumentu różne rejestry emocjonalne. Fantazje te prezentują w istocie rodzaj kompozycji „przebranej” za tony wyższe i basowe, grane tylko przez jednego instrumentalistę, tak jak sonaty Bacha na jedne skrzypce czy też partita na jeden flet.

*Ozdobniki „uzupełniają” nuty zapisane w partyturze. Czy jest to jakiś tajemniczy język?*

JM: Wiadomo oczywiście, że ozdobniki stanowią istotny element muzyki barokowej, instrumentalnej czy też wokalne, należy jednak dogłębnie przestudiować różne style tego repertuaru, żeby móc dotrzeć do tej sztuki. W tej dziedzinie, instrument narzuca jednak dużo więcej niż mogłoby się wydawać, ponieważ to właśnie w zależności od możliwości i szczególnych cech danego instrumentu muzyk kształtuje dźwięki i modeluje frazy. To właśnie techniki gry odpowiednie dla danego instrumentu, wpływają częściowo na sposób zdobnictwa. W tym sensie, tajemniczy język tkwi być może po prostu w osobistym związku muzyka i jego instrumentu.

*Ponieważ jedną ze stawek rozkwitu muzyki dawnej było „odnalezienie” sposobu w jaki grał Bach, jak Telemann wpisuje się w to pokolenie i tę tradycję?*

SS: Muzyka solowa, uwertury i koncerty tworzą ważny repertuar instrumentalny baroku. Czy muzyka była dobrze powtórzona czy też nie, z całą pewnością była wykonywana zawsze z maksymalnym zaangażowaniem i ekspresją. Bach i Telemann pracowali w tych samych krajach, zajmowali się tymi samymi gatunkami, i pozostawali bardziej lub mniej pod tymi samymi wpływami. Chociaż Bach jest najlepszym kontrpunktystą i najgenialniejszym kompozytorem, traktowanie dzieła Telemanna czysto dekoracyjnie, byłoby powtarzaniem błędów z przeszłości. To dokładnie to właśnie połączenie użyteczności i dekoracyjności sprawia, że suity te są tak wyraźnie francuskie. A Bach prawdopodobnie próbował raczej „ulepszyć” styl francuski niż złożyć mu hołd. <sup>10</sup>

# Wojciech Bobowski (alias Ali Ufki) i jego dokonania

Sibel Jagoda

Urodził się we Lwowie w dość zamożnej chyba rodzinie, jeżeli wziąć pod uwagę, że władał językiem łacińskim i greckim oraz posiadał również wykształcenie muzyczne. Według różnych źródeł jego data urodzenia to rok 1610 lub wręcz 27 XI 1609 r. (według jednego ze źródeł). W wieku 30 lat został porwany, najprawdopodobniej przez Tatarów krymskich i sprzedany w niewolę na dwór sultana tureckiego w Stambule.

Był prawdopodobnie uzdolnionym muzykiem, ponieważ został umieszczony w zespole muzyków sultana jako śpiewak i lutnista. Pozostał w pałacu 19 lat. Jak wielkie było jego zainteresowanie i zdolności muzyczne niech świadczy fakt, że pozostawił po sobie trzy bardzo ważne rękopisy dotyczące tradycyjnej muzyki tureckiej. W latach pięćdziesiątych XVII w., w czasie kiedy był zatrudniony jako muzyk w pałacu Topkapý (siedzibie sultana w Stambule) zapisał w formie nutowej setki melodii ludowych, utworów instrumentalnych, religijnych i innych kompozycji tradycyjnej muzyki tureckiej (jako ciekawostkę można przytoczyć fakt, że nuty te czytało się tak jak teksty w języku arabskim, tzn. ze strony prawej w lewą). W ten sposób przyczynił się do ustalenia pochodzenia granych i śpiewanych w Stambule w połowie XVII w. utworów. Jest to wyjątek bez precedensu, ponieważ najwcześniejsza próba skatalogowania utworów tradycyjnej muzyki tureckiej i udana próba zapisu nutowego miała miejsce trzysta lat później.

Wspomniane wcześniej trzy rękopisy to:

- *Mecmua-i Saz u Söz* co znaczy *Zebrańe utwory instrumentalne i wokalne*, rękopis ten krótko po śmierci autora został bezprawnie zabrany do Londynu przez Mr. Johna Covela, pastora ambasady angielskiej w Stambule i umieszczony w British Museum;
- notatki, które posłużyły do napisania powyższego dzieła;
- *Besteli Mezmulur* – umuzykalnione błagania i skargi prokura Dawida do Boga. Obecnie znajdują się w Bibliothèque nationale w Paryżu.

Oprócz wspomnianych wyżej, niemniej ważne są inne dzieła tego autora, nie związane z muzyką, ale opisujące codzienne życie na dworze padyszacha – *Saray-i Enderun* (co w wolnym przekładzie znaczy tyle co *Pamiętnik pałacowy*).

Wojciech Bobowski vel Ali Ufki był człowiekiem wszechstronnym. Można powiedzieć, że był prawdziwym człowiekiem Renesansu w okresie Oświecenia na dworze sultana tureckiego. Interesował się zarówno muzyką, lingwistyką, historią jak i zagadnieniami religioznawczymi. Niewykluczone, że nazwisko jego, które wcześniej było pseudonimem, odzwierciedla jego nieprzeciętne zdolności humanistyczne. W języku tureckim bowiem słowo „ufuk” znaczy tyle, co horyzont, w tym wypadku chyba szerokie horyzonty intelektualne.

Na polu religioznawstwa jego prace równoległe miały na celu zapoznanie Europejczyków z religią islamu (zwyczaaje religijne osmańskich Turków opisane po łacinie) i zapoznanie muzułmanów z religią chrześcijańską, czego najlepszym przykładem jest pierwsze tłumaczenie *Pisma Świętego* na język turecki. Tłumaczenie to było wydane około stu razy i do tej pory stanowi najważniejsze źródło wszystkich późniejszych prac nad nim.

Łatwość w opanowywaniu języków obcych sprawiła, że, według jednych źródeł, posługiwał się Ali Ufki trzynastoma, a według innych 17 obcymi językami, wśród których znaj-

## PARFUMS OTOMANS

Musique de Cour arabo-turque (Arabsko-turecka muzyka dworska)

Al Kindi

Le Chant du Monde 574 1414.15 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 145,45”, 2CD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Od ponad dwudziestu lat Julien Jálal Eddine Weiss odkrywa świat muzyki otomańskiej. Będąc jednocześnie wirtuozem instrumentu tamtej kultury – qanun – może przybliżyć nam, Europejczykom, tę fascynującą kulturę. Jego pobyt w Istambule sprawił, iż zainteresował się muzyką tamtej cywilizacji. Muzyka turecka wykorzystując wpływy arabskie,

perskie, również hinduskie, a także chińskie i japońskie, ze o Europejskich nie wspomnę, jest niezwykle bogata i wyrafinowana.

Artysta odczytał dwa rękopisy pochodzące z XVII w.: autorem pierwszego był nasz rodak, Wojciech Bobowski vel Ali Ufki, drugiego mołdawski arystokrata Dymit Cantemir. Wojciech Bobowski to postać niezwykła, w swojej ojczyźnie całkowicie nieznaną. A szkoda. Po raz kolejny mamy się czym chwalić, ale polscy specjaliści wolą poświęcać swój cenny czas opłacany często z podatków, na badania zagadnień mało istotnych dla kultury polskiej. Od prawie 30. lat niemożące się ukazać w całości „epokowe” dzieło PWM – *Encyklopedia Muzyki* – nie uznała za stosowne poświęcić mu hasła, tak samo zresztą jak w suplementcie. Według polskich muzykologów widać nie jest to postać istotna.

Julien Jálal Eddine Weiss założył kwintet Al Kindi w 1983 r. W prezentowanym nagraniu pochodzącym ze stycznia 2006 r. rozszerzył skład o kilku wybitnych muzyków. Muzycy swoją interpretacją starają się przedstawić słuchaczom te dzieła w sposób nowatorski. Nie jest to napewno drętwe odczytanie nut lecz sztuka na najwyższym poziomie. Dzięki nim poznajemy muzykę dworu w Istambule, jej wyrafinowanie, bogactwo. Różne pochodzenie muzyków (od Azerbejdżanu, przez Syrię i Turcję do USA) jeszcze bardziej podkreśla skomplikowane pochodzenie tej muzyki. Każdy muzyk dodaje do wspólnego muzykowania wpływy swojego regionu.

Zgodnie z tytułem – *Otomańskie perfumy* – słuchacz otrzymuje mieszankę o silnym zapachu i kolorycie Orientu, skomplikowaną, pełną blasku, która na długo zapada w pamięć.

Pięknie wydany dwupłytowy album sprawia tylko jeden kłopot – jest niewymiarowy i trudno go schować na półce z innymi płytami. Jest to jednak detal wzięwszy pod uwagę stronę edytorską i piękną muzykę w nie-nagannym, uduchowionym wykonaniu.

Polecam.

Françoise Pezout-Śliwa



ciaż nie ma wątpliwości, że chodzi o jedną i tę samą osobę. Ciekawostką jest z pewnością to, że pomimo niewątpliwych zasług dla tradycyjnej muzyki tureckiej, nazwisko jego jeszcze przed sześćdziesięciu pięciu laty było w Turcji nieznane. W roku 1948 turecki naukowiec prof. Çagatay Ulucay natknął się na nie, chyba przypadkiem, w British Museum i od tego czasu zaczęły się badania na temat życia i twórczości tego wielkiego artysty i myśliciela.

Jego nieprzeciętne zdolności, umiejętność zjednywania sobie ludzi spowodowały, że, mimo iż „neofici” (mam tu na myśli przejście na religię muzułmańską) nigdy i nigdzie nie są specjalnie lubiani ani akceptowani, Wojciech Bobowski alias Ali Ufki potrafił zapewnić sobie sympatię i uznanie zarówno muzułmanów w Imperium Osmańskim, jak i pokaźnej części Europy Zachodniej XVII stulecia. Po 19 latach służby u sułtana został obdarzony wolnością

i wyprowadził się z pałacu. Zmarł w roku 1675 i nie ma żadnych informacji na temat tego, kiedy i w jakich okolicznościach zmarł ani gdzie znajduje się jego grób. <sup>10</sup>

materiały źródłowe:

– Ahmet Say – *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara 1985;

– Cem Behar – *Musikiden Müzige*, YKY 2004.

## Steve Reich

Angelika Przeździeń

**N**azywany „jednym z największych amerykańskich kompozytorów” (*The Village Voice*), „jednym z najbardziej oryginalnych myślicieli i muzyków naszych czasów” (*The New Yorker*) i „jednym z czołowych kompozytorów XX wieku” (*The New York Times*). Jego muzyka, od najwcześniejszych utworów na taśmę (*It's Gonna Rain* z 1965 r. czy *Come Out* z 1966 r.) po najnowszą operę video napisaną we współpracy z Beryl Korot *Three Tales* z 2002 r, podlegała wielu wpływom, które ostatecznie ukształtowały wygląd struktury, harmonię i rytmikę w muzyce tego twórcy. „Jest tylko kilku kompozytorów współczesnych, którzy mieli istotny wpływ na rozwój muzyki XX w. Jednym z nich jest Steve Reich” (*The Guardian*, Londyn).

Jeden z czołowych amerykańskich kompozytorów kojarzony jest ze stylem muzycznym zwanym minimalizmem. I choć część twórców odżegnuje się od tej nazwy, tłumacząc, że dla nich jest to po prostu technika kompozytorska, nadal w środowisku teoretyków i muzykologów określenie to oznacza pewien sposób myślenia i stylu muzycznego. Steve Reich kształtując przez lata swoją własną indywidualną technikę podał się nie tylko wpływom minimal music, ale także tradycyjnej muzyki pozaeuropejskiej i muzyki jazzowej. Kompozytor przyszedł na świat 3 października 1936 r. w Nowym Jorku. Jako nastolatek rozpoczął naukę gry na fortepianie, ale muzyczne „objawienie” przyszło, gdy miał lat 14. Wspominając ten moment mówi: „W tej chwili moje życie muzyczne przewróciło się do góry nogami. Wcześniej dorastałem wśród ulubionych utworów tzw. »klasy średniej«: *V Symfonii* Beethovena, *Symfonii »Niedokończonej«* Schuberta... chodziłem na broadwayowskie przedstawienia. Nie znałem jednak muzyki skomponowanej przed 1750 i po 1900 r. Nie słuchałem też jazzu. I gdy miałem 14 lat, jeden z moich kolegów puścił mi *Ogniste go ptaka*, *V Koncert brandenburski* Bacha, *Charliego Parkera* i *Milesa Davisa*, a także nagrania perkusisty *Kenny'ego Clarka*. To było ogromne przeżycie. To tak, jakbyś mieszkał w domu, i nagle ktoś mówi »Cóż, masz 14 lat i możesz już wejść do tego pokoju«, otwierają się drzwi, wchodzisz do niego i już nigdy tak naprawdę go nie opuszczasz. Od tego momentu zacząłem poznawać dzieła Bacha i całą muzykę nazywaną potocznie »dawną«, czyli taką, która zosta-

ła skomponowana przed 1750 r. Odkrywałem też Strawińskiego, później utwory *Beli Bartóka* i w końcu *Arnolda Schoenberga* i innych kompozytorów XX w.”. Od tego momentu rozpoczęła się także jego przygoda z instrumentami perkusyjnymi i jazzem, który uprawiał z kolegami grając w zespole. „Mój najlepszy kolega był znakomitym pianistą – wspomina – Dlatego ja zostałem perkusistą. Początkowo uczyłem się u naszego sąsiada, który grywał wieczorami podczas seansów filmowych. *Roland Koloff* – bo o nim mowa – został później pierwszym kotlistą nowojorskich filharmoników. W szkole średniej dalej poznawałem muzykę współczesną, dawną i jazz z moimi przyjaciółmi. Kiedy znalazłem się w college'u pomyślałem: »Bartók miał 6 lat jak zaczął komponować. Mozart – 4, a ja mam 17. Jestem więc za stary«. Na szczęście zająłem się filozofią. Spędzałem wiele czasu czytając późne dzieła *Wittgensteina*, z którego potem broniłem pracę. Uczęszczałem też na wykłady z historii muzyki do *Williamia Austina* na *Cornell University*. Nie pracowałem tam zbyt długo, ale był naprawdę znakomitym muzykologiem i świetnym pianistą. Był dla mnie osobą, która nadała kierunek moim spontanicznym i momentami chaotycznym studiom nad historią muzyki. Jego kurs miał dwie części. Zaczynał od chorału gregoriańskiego, po czym przechodził do *Bacha* i... następnie do *Strawińskiego*, *Duke'a Ellingtona*, *Charliego Parkera*, *Beli Bartóka* itd. To była pierwsza połowa jego kursu. Drugą zaczynał od *Haydna*, od którego przechodził do *Wagnera*. Mnie zdecydowanie bardziej podobała się pierwsza część jego wykładów. Ale naj-

ważniejsze, na co *Austin* zwracał uwagę to to, że wszystko zaczęło się od jednego rodzaju muzycznego myślenia, którym była pojedyncza linia melodyczna. Później do tej jednej linii dodano następne, aż do pojawienia się czterogłosu, i współistnienia niezależnych linii melodycznych, którą później tak znakomicie stosował *Bach*. *Haydn* natomiast odseparował akordy od linii melodycznej, ustanawiając melodię z akompaniamentem. Innymi słowy, *Austin* ukazał dwa rodzaje myślenia muzycznego: »technikę kontrapunktu« versus »homofonię«. Takie myślenie widoczne jest także w XX w. *Strawiński* powrócił do *Bacha* i myślenia kontrapunktycznego”.

Po ukończeniu uniwersytetu w 1957 r. *Reich* powrócił do Nowego Jorku i wstąpił do *Juilliard School*, gdzie uczył się u *Williamia Bergsmy* i *Vincentiego Persichetti* (ukończył ją w 1961 r.). Tam też poznał innego wielkiego minimalistę *Philipa Glassa*. Podczas studiów po raz pierwszy zainteresował się techniką 12-tonową, którą wykorzystywał w swojej twórczości podczas późniejszych studiów w *Mills College* w *Oakland* (w latach 1962-63), studiując pod kierunkiem *Luciano Berio* i *Dariusza Milhauda*. Właśnie w tym czasie poznał *Terry'ego Rileya*, uczestnicząc w procesie pisania i przygotowywania wykonania *In C*. Tonalność tego utworu oraz użycie repetytywnych figur przez *Rileya* miały ogromny wpływ na późniejszą twórczość *Reicha*. Sam *Steve* w tym czasie eksperymentował z taśmą, tworząc pętlę z nagrań słów, nakładając je potem na siebie wielokrotnie w różnych konfiguracjach (odtworzane wstecz i wpród, z opóźnieniem). Jego pierwsze utwory na



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.



taszę *It's Gonna Rain* i *Come Out* doprowadziły do powstania kompozycji, w której podobne eksperymenty wykorzystywał z żywymi wykonawcami. Pierwszą z nich była *Phase for Two Pianos* (1967). Czas studiów u Luciano Berio był czasem wielkich przemian i odkrywania własnego języka. Jak wspomina kompozytor: „To był trudny okres. Przede wszystkim dlatego, że ludzie, z którymi studiowałem albo zajmowali się techniką dodekafoniczną, albo zachwycaли się osiągnięciami Cage'a. A mnie interesowało coś zupełnie innego. Oczywiście byłem pod wrażeniem myśli Cage'a i wysoko ceniłem mistrzostwo Berio czy Stockhausena, ale moje serce było gdzie indziej. Chciałem być kompozytorem, ponieważ pokochałem muzykę Bacha i Strawińskiego, ponieważ pokochałem jazz. A to było w tamtym czasie nie do pomyślenia. W tym, co robiliśmy podczas studiów nie było pulsu, nie można było tego wystukać czy zagwizdać. Nie było w tym żadnego klucza, którego można by się trzymać. I ludzie, którzy nie pisali w tym czasie tak jak większość, byli po prostu śmieszni, nie byli traktowani serio. W latach 50. i na początku 60. była zupełnie inna sytuacja niż teraz. I o tym trzeba pamiętać. W muzyce popularnej w tym czasie osobowością był Junior Walker, odchodzący od Motown, grający utwory oparte na harmonii zwanej »shotgun«, w których linia basowa jest stała i brak jest części B (z melodią w basie). Wcześniej

nikt tak nie grał. Bob Dylan w *Maggie's Farm* dążył do stałości harmonii. Także stałość harmoniczna w większych fragmentach cechuje muzykę Afryki i Bali. Oczywiście największy wpływ na moją muzykę miało spotkanie Terry'ego Rileya i poznanie jego *In C*. Wszystkie te czynniki miały na mnie ogromny wpływ”.

W Nowym Jorku Reich z Glassem powołali zespół muzyków do wykonywania ich utworów, z którymi współpracowali w latach 1968-71. Następnie część z wykonawców wraz z Reichem stworzyło zespół Steve Reich and Musicians, który podróżował po całym świecie z koncertami przez kolejne lata. Wakacje 1970 r., dzięki uzyskaniu stypendium z Institute for International Education, Reich spędził na Uniwersytecie Accra w Ghanie, studiując perkusję w Institute for African Studies. Spotkanie z muzyką i tańcami tego regionu zaowocowały utworem *Drumming* (1970). W latach 1973-74 poznawał tradycyjny gamelan w American Society for Eastern Arts w Seattle i Berkeley w Kalifornii. Ten gatunek rozszerzył paletę brzmień i rytmy stosowaną przez niego do tej pory. Jego najbardziej rozpoznawalnym dziełem z tego okresu jest *Music for 18 Musicians* (1974-76), sporych rozmiarów barwne dzieło, które przyniosło Reichowi światowy rozgłos. Nie zaprzestając poznawania różnych kultur muzycznych, w latach 1976-77 studiował tradycyjne formy hebrajskich cantillation przedstawiane w Pismach Świę-

tych. Techniki te wykorzystał w swojej interpretacji psalmów, między innymi w utworze *Tehillim* (1981). W połowie lat 70. Reich związał się ze znaną artystką, posługującą się technikami video – Beryl Korot, która później została jego żoną. W latach 80. powstało wiele z jego dzieł przeznaczonych na zespół kameralny bądź orkiestrę, między innymi: *Music for a Large Ensemble* (1978) czy *Octet* (1979). Jednak już od *Different Trains* (1988), kompozytor zaczął używać cyfrowego samplera do nagrywania mówionych głosów. Kompozytor zdawał sobie sprawę, że utwór ten jest w pewnym sensie przełomowy, między innymi dzięki zastosowaniu paradokumentalnej formy, łączącej w sobie video i muzykę. Wraz z żoną stworzył dwa duże dzieła teatralne: video-opery *The Cave* (1993) i *Three Tales*, którego pierwszą część ukończył w 1998, a całość w 2002 r. Styl wokalny Reicha kształtowały zarówno studia nad żydowskimi zaśpiewami, jak i tradycyjne kultury muzyczne oraz wokaliści jazzowi. Jak sam mówi: „Kiedy byłem dzieckiem, tylko dwóch wokalistów miało na mnie ogromny wpływ: Ella Fitzgerald i Alfred Deller. Pierwszym był znakomity kontratenor, którego nagrań często słuchałem. W swoim repertuarze miał sporo muzyki dawnej. Z kolei Ella Fitzgerald była zupełnie innym biegunem. Dla mnie najciekawsze było zestawienie dwóch zupełnie różnych brzmień: stosunkowo niewielkiego aparatu głosowego prawie


bez wibrato podczas koncertów Delle-  
ra i – w przypadku Fitzgerald – jej na-  
grań wyłącznie z mikrofonem. Później  
bardzo duży wpływ na mnie miała mu-  
zyka Afryki, której nagrania także mia-  
łem u siebie. Przez długi czas zastana-  
wiałem się jak to razem połączyć. Zna-  
lałem jednak na to sposób. Jako stu-  
dent Luciano Berio uczestniczyłem w  
Ojai Festiwalu, który zapoczątkował Stra-  
wiński w Los Angeles. To był rok 1962  
czy 63. Wśród osób uczestniczących w  
festiwalu znalazł się Gunther Schuller,  
autor książki o początkach jazzu. Opo-  
wiedział, że natrafił na publikację z zapi-  
sem zachodnioafrykańskiej muzyki. Za-  
pytałem – »Co to za książka?«. Odpo-  
wiedział *Studies In African Music* A. M.  
Jonesa. Kiedy wróciłem do Kalifornii wy-  
pożyczyłem czym prędzej oba tomy tej  
książki. W pierwszym znalazły się par-  
tytury, w drugim – analizy tych zapisów  
oraz opisy kilku interesujących zjawisk  
socjologicznych związanych z tą mu-  
zyką. Jest to do tej pory jeden z moich  
»podstawowych podręczników«. Odda-  
łem książkę do biblioteki i kupiłem swój  
własny egzemplarz, choć był bardzo  
drogi. Mniej więcej w tym samym cza-  
sie namiętnie słuchałem Johna Coltra-  
ne'a *My Favourite Things*, który nazywa-  
ny był »modalnym jazzem«, a chodziło o  
to, że wiele różnych dźwięków było gra-  
nych cały czas w tej samej tonacji. Na  
albumie *Africa/Brass* – który odcisnął na  
mnie wyraźny ślad – pół godzinny utwór  
był w tonacji F. To było dla mnie bardzo  
pouczające. Także w tym czasie ćwiczy-  
łem się w pisaniu w technice 12. ton-  
owej, w której przyświecała mi zasada:  
»nie transponuj serii, nie używaj inver-  
sji serii, nie używaj wersji retrogradalnej  
serii. Powtarzaj tylko serię wciąż i wciąż,  
i spróbuj wysnuć z tego jakąś harmo-

nię«. Berio spytał: »Jeśli chcesz pisać  
muzykę tonalną, to dlaczego tego nie  
robisz?«, na co odpowiedziałem: »Wła-  
śnie w ten sposób próbuję to zrobić«.

Muzykę Reicha charakteryzuje sil-  
ny, stały puls i diatonika. Już w swo-  
ich wczesnych dziełach na taśmę, two-  
rzonych w latach 60. w San Francisco  
Tape Music Center wykorzystywał tech-  
nikę przesunięcia fazowego, która stała  
się jego znakiem rozpoznawczym. Jej  
podstawą były dwie „zapełnione” taśmy  
nałożone na siebie, odtwarzane z róż-  
ną prędkością, przy czym początek był  
zawsze unisono. Przesunięcie jednej w  
stosunku do drugiej tworzyło nowy ro-  
dzaj harmonii i rytmiki. Tę technikę wy-  
korzystywał później także w utworach  
przeznaczonych na tradycyjne instru-  
menty akustyczne (bądź instrumenty  
i taśmę), takie jak *Piano Phase* i *Violin  
Phase* – oba z 1967 r.

W późniejszych kompozycjach sto-  
suje przede wszystkim szybsze zmiany  
harmoniczne. W ostatnich latach kom-  
pozytor powrócił do techniki stosowa-  
nej przed laty w *Violin Phase* pisząc cykl  
kompozycji na instrument solo i taśmę:  
*Vermont Counterpoint* na flet, *New York  
Counterpoint* na klarnet, *Electric Coun-  
terpoint* na gitarę elektryczną. Wszyst-  
kie opierają się na oryginalnej technice  
przesunięcia fazowego. To, co odróż-  
nia te kompozycje od tych sprzed lat,  
to ich większa złożoność. Przykładem  
może być *Vermont Counterpoint*, w któ-  
rej na wcześniej nagrane 10 warstw na-  
łożona jest jedenasta, wykonywana na  
żywo przez flet solo.

Dzięki eksperymentom, używaniu  
techniki repetycji i procesowi przesuwania  
faz Reich tworzy muzykę pełną energii  
i niezwykle żywiołową. Absolutny ton-  
alny styl przysporzył mu zwolenników

zarówno wśród krytyków jak i słucha-  
czy, którzy zwykle z dużą rezerwą pod-  
chodzą do „nowej muzyki”. Wyrazem  
uznania dla kompozytora była przyzna-  
na mu w 1990 r. nagroda Grammy, za  
*Diffrent Trains* (nagrany przez Kronos  
Quartet dla wytwórni Nonesuch) jako  
„Najlepszej kompozycji współczesnej”.  
Dla uczczenia jego 60. urodzin, wytwór-  
nia ta wydała 10. płytowy zbiór nagrań  
jego utworów. W 1999 r. otrzymał kolej-  
ną Grammy za *Music for 18 Musicians*  
(także wydany przez Nonesuch). W tym  
samym roku odbył się retrospektywny  
przeгляд jego twórczości zaprezentowa-  
wany podczas Lincoln Center Festival.  
The New York Times w 1988 r. nazwał  
*Diffrent Trains* „dziełem, tak zdumie-  
wiająco oryginalnym, że nie jest możli-  
we jego proste opisanie... wywołują-  
cym niespotykane dotąd uczucia”. Reich  
– jak sam przyznaje – komponując  
swoje utwory nie stara się przypodo-  
bać publiczności, chociaż „To, że słu-  
chacze lubią moją muzykę jest dla mnie  
ogromnie ważne. Cieszę się, że to co ja  
sobie przez lata wypracowałem, podoba  
się także innym. Oczywiście są tacy  
twórcy – mógłbym nawet kilku wymie-  
nić – którzy tworzą zgodnie z panującą  
modą, co miesiąc zmieniając swój styl.  
Ale myślę, że tak naprawdę oni nigdy  
nie będą mieli racji bytu. I tu nie cho-  
dzi o brak umiejętności. Brakuje w tym  
zaangażowania. Wydaje mi się, że na  
sukses kompozytora składają się dwie  
sprawy: czy wykonawcy chcą grać two-  
ją muzykę i czy słuchacze chcą jej słu-  
chać. Jeśli na obie kwestie odpowiesz  
tak – znaczy, że odniosłeś sukces”. 



Mstislav Rostropovich  
fot. DG

## Per Slava

Dorota Staszewicz

„Mstislav Rostropowicz doprowadził do renesansu wiolon-  
czeli – wcześniej wiolonczela nie była tak często używanym in-  
strumentem solowym: były to skrzypce czy fortepian” – powie-  
dział Krzysztof Penderecki, kompozytor, dyrygent i przyjaciel  
zmarłego w kwietniu Sławy – „Kiedy poznałem go niemal 40  
lat temu, na świecie było pewnie dziesięciu liczących się wi-  
olonczelistów; obecnie są ich setki”. Rostropowicz był uczniem  
Dymitra Szostakowicza i Wissariona Szebalina, przyjacielem  
Sergiusza Prokofiewa, Światosława Richtera, Dawida Ojstra-  
cha oraz wszystkich wielkich muzycznego świata XX w. Tak na-  
prawdę większość dwudziestowiecznych ważniejszych utwo-  
rów wiolonczelowych powstała na zamówienie Rostropowicza  
lub została mu zadedykowana. Swoje dzieła genialnemu wi-  
olonczeliście poświęcili m.in. Szostakowicz (dwa koncerty), Pro-  
kofiew (*Symfonię koncertującą*), Britten (*Symfonię na wiolon-  
czelę i orkiestrę*, *Sonatę C-dur*, 3 suity), Schnittke (*II Sonatę  
wiolonczelowa*, *II Koncert wiolonczelowy*), a z polskich kom-  
pozytorów – Penderecki (*II Koncert*, *Per Slava*), Lutosławski  
(*Koncert wiolonczelowy*, *Wariację Sacherowską*) i Panufnik  
(*Koncert wiolonczelowy*).

Podobnie jak z Krzysztofem Pendereckim, którego *Polskie  
Requiem* poprowadził w 1984 r. w Stuttgarcie, słynnego wio-

lonczeliste i dyrygenta łączyły bardzo przyjazne stosunki z wieloma twórcami, którzy dostrzegali w nim nie tylko genialnego interpretatora własnych dzieł, ale również niezwykle wartościowego człowieka. Witold Lutosławski twórcą dla Rostropowicza *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* (1970) powiedział, że jest to wspaniały człowiek, który jako jeden z pierwszych miał odwagę przeciwstawić się sowieckiemu zniewoleniu. Kompozytor tak wspominał przygotowania do premiery *Koncertu*: „W koncercie wiolonczelowym jest takie miejsce, gdzie orkiestra gra bardzo głośno (fortissimo) i nagle przerywa. Potem wiolonczela odzywa się z krótką frazą, na poly, można powiedzieć, żartobliwą, a w każdym razie delikatną. Następnie orkiestra znowu rozpoczyna to, co przedtem. Jest to bardzo głośne wejście. Kiedy Rostropowicz przyjechał do Warszawy, jeszcze przed premierowym wykonaniem utworu, które miało odbyć się w Londynie, powiedział: – Wiesz co, ja nie wiem, jak tę frazę grać. Jak ją zinterpretować? Musiałem coś wymyślić, żeby to do niego trafiło. – Słuchaj, mówię, wyobraź sobie grając, że mówisz: no, my jeszcze zobaczymy. – Świetna myśl – odpowiedział Rostropowicz. – Jak będę grał to w Londynie, to w tym miejscu będę patrzył w oczy ambasadora sowieckiego. No, my jeszcze zobaczymy...”

W 1979 r. w Waszyngtonie pod dyktando Rostropowicza odbyła się prapremiera *Novellette* Lutosławskiego, podczas tego samego wieczoru Sława wykonał również jego koncert wiolonczelowy. W Polsce ze względu na obowiązującą cenzurę tylko w dwóch pismach muzycznych ukazała się drobniutka notka na ten temat. Według władz PRL nie było wskazane, żeby chlubić się wydarzeniem, w którym udział brał artysta z „czarnej listy” ZSRR, nawet jeśli ów artysta był szefem Artystycznym i dyrygentem Narodowej Orkiestry Symfonicznej w Waszyngtonie. Wszak za udzielenie schronienia Aleksandrowi Solżenicynowi i za list protestacyjny wysłany w jego sprawie do władz radzieckich Rostropowicz był szykanowany, a następnie wygnany ze Związku Radzieckiego, a za objęcie funkcji szefa waszyngtońskiego zespołu został pozbawiony radzieckiego obywatelstwa, które przywrócono mu dopiero wiele lat później, bo na początku lat 90. Obrońcą praw człowieka i bezkompromisowy bojownik o ideały demokracji, czynnie uczestniczył w wydarzeniach 1991 r. w Moskwie, wraz z tysiącami Rosjan manifestując przed budynkiem parlamentu. Jak pamiętamy, ówczesny pucz doprowadził do rozpadu ZSRR. „W ciężkich czasach radzieckiego zamętu Mściśław Leopoldowicz nie zawahał się stanąć w obronie wybitnego rosyjskiego pisarza Aleksandra Isajewicza Solżenicyna. Był to odważny czyn, za który ucierpiał razem z rodziną. Został wysłany z kraju na ponad 20 lat” – po śmierci Rostropowicza napisał w liście do wdowy patriarcha Moskwy i Wszechrusi Aleksy II – „Miłość do ojczyzny dowiodł czynem”...

Mściśław Rostropowicz kilka razy występował w naszym kraju. Z okazji swoich 75 urodzin, w 2002 r. dyrygował w warszawskiej Filharmonii Narodowej zespołem UBS Verbier Festival Youth Orchestra, złożonym z muzyków z 34 krajów świata. Dużo pomagał młodym artystom, prowadząc działalność pedagogiczną i społeczną. Warto wspomnieć, że był honorowym przewodniczącym Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. Witolda Lutosławskiego, który odbywa się w Polsce, a przed kilkoma laty honorarium za swój występ w Krakowie przeznaczył dla Fundacji na Rzecz Młodych Wiolonczelistów w Polsce.

Do historii przeszła wizyta Rostropowicza w Polsce w 1997 r., podczas której wystąpił w Filharmonii Narodowej świętując własne 70. urodziny. W czasie tej wizyty został uhonorowany doktoratem honoris causa Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Przyjmując go,

mówił o swoich polskich korzeniach (jego ojciec Leopold, także wiolonczelista, podobno mówił jeszcze całkiem dobrze po polsku) i wspominał studia w konserwatorium moskiewskim u Dymitra Szostakowicza (którego przodkowie również wywodzili się z Polski). Jednym z zadań powierzanych mu przez wielkiego rosyjskiego kompozytora było instrumentowanie utworów fortepianowych Chopina: „Myślę, że to był symbol: wielki rosyjski kompozytor pochodzenia polskiego dawał zadania z Chopina swemu uczniowi, w którym także płynię polska krew”. Ta pamiętna wizyta w Polsce była dla słynnego wiolonczelisty niezwykle ważną podróżą w przeszłość – wraz z Elżbietą Penderecką odwiedził ruiny dworku w Skotnikach koło Sochaczewa, który wybudował jego pradziadek herbu Bogoria, a od Muzeum Ziemi Sochaczewskiej otrzymał kopię wiersza autorstwa pradziadka. Zona Galina Wiszniewska i reszta rodziny towarzyszyli mu podczas odwiedzin rodzinnego grobu na Powązkach.

Rostropowicz urodził się w marcu 1927 r. w Baku, w Azerbejdżanie, w rodzinie z muzycznymi tradycjami (jego ojciec był uczniem Pabla Casals). Już jako czterolatek uczył się gry na fortepianie, a naukę gry na wiolonczeli rozpoczął mając lat dziesięć. Cztery lata później udzielał już lekcji muzyki. Na początku lat 40. zaczął studia w konserwatorium moskiewskim, które przerwał w proteście przeciwko szykanowaniu swojego nauczyciela, Dymitra Szostakowicza. Jako dyrygent operowy Rostropowicz zadebiutował w 1968 r. w Teatrze Wielkim w Moskwie, prowadząc *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego. Profesor dwóch konser-

watoriów: moskiewskiego i leningradzkiego, laureat wielu międzynarodowych konkursów, w połowie lat 70. wraz z rodziną został zmuszony do opuszczenia kraju. Za granicą przez blisko dwadzieścia lat szefował zespołowi Narodowej Orkiestry Symfonicznej w Waszyngtonie, występował również jako wiolonczelista, dyrygent i pianista, towarzysząc m.in. swojej żonie, znakomitej śpiewaczce Galinie Wiszniewskiej. W 1984 r. otrzymał nagrodę Grammy. W 1990 r. Michaił Gorbaczow umożliwił wiolonczeliście legalny powrót do kraju, zwracając mu obywatelstwo. Rok później Rostropowicz wraz z żoną założył w Waszyngtonie fundację, finansującą m.in. opiekę zdrowotną dla dzieci w Rosji i pomoc dla emerytowanych artystów Teatru Wielkiego w Moskwie.

W marcu tego roku, w dniu swoich 80. urodzin, z rąk prezydenta Władimira Putina otrzymał na Kremlu najwyższe rosyj-

Mściśław Rostropowicz i Sergiusz Prokofiew  
fot. DG



skie odznaczenie państwowe – Order za Zasługi dla Ojczyzny I klasy. Niestety, od kilku lat poważnie chorował. W listopadzie 2006 r. musiał odwołać tournée po Stanach Zjednoczonych, ponieważ kilka miesięcy wcześniej przeszedł poważną operację onkologiczną. W marcu był operowany ponownie. Po raz ostatni trafił do szpitala w połowie kwietnia, gdy stan jego zdrowia gwałtownie się pogorszył.

Trudno dziś wyobrazić sobie współczesną arenę muzyczną bez tego legendarnego wykonawcy, pedagoga, bojownika o wolność sztuki, słowa i demokratyczne wartości oraz bez niezwykle człowieka. W ostatnią drogę odprowadzono go kilka tysięcy ludzi. Na Cmentarzu Nowodzieńskim w Moskwie spoczął obok pierwszego prezydenta Rosji Borysa Jelcyna, z którym w sierpniu 1991 roku wystąpił przeciwko komunistycznemu puczowi Giennadija Janajewa. <sup>100</sup>



Anna Netrebko i Rolando Villazón  
fot. KASSKARA/DG

# Nas dwoje Netrebko i Villazón

## Duety operowe

Magdalena Todynek

**C**o by zrobiła opera bez miłosnych duetów w wykonaniu sopranu i tenora? Czy jest to silna konfrontacja czy pieśń pełna łez, ukazująca ekstazy szczęścia czy pożądanie? Są to splatające się głosy, które dodają operowemu światu emocjonalnej głębi. Jak określił to Rolando Villazón: „Kiedy opera przedstawia dwóch młodych kochanków na scenie, którzy są gotowi oddać za siebie życie, publiczność musi odczuwać ich pasję”.

Jeśli wokalne umiejętności pasują do fizycznego blasku nadają to bohaterom oper jeszcze większej wyrazistości. Pod tym względem rosyjska sopranistka Anna Netrebko i meksykański tenor Rolando Villazón są idealni. W *New York Times* Anthony Tommasini określił Netrebko jako wspaniałą, zaś Villazóna jako zniwalającego. Zaś Alex Ross w *New Yorker* zasugerował, że tych dwoje posiada cechy gwiazd ekranu. W *Opera* Martin Bernheimer użył określenia „Operowe kosmiczne bliźnięta”.

Netrebko i Villazón ogłoszono nowym operowym duetem marzeń, kiedy zaśpiewali na Festiwalu w Salzburgu w 2005 r. w *La Traviata* Verdiego (patrz CD i DVD wydane przez DG – przyp. red). Od tego momentu, wspólnie podbijali światowe sceny operowe: w *Romeo i Julii* Gounoda w Los Angeles czy w *Rigoletcie* Verdiego w nowojorskiej MET (dyrygowanej przez Plácido Domingo).

Jest jasne dla każdego, kto widział ich wspólny koncert, że nie potrzebują dekoracji i innych składników produkcji, aby zahipnotyzować publiczność. Na scenie koncertowej, bez kostiumów lub rekwizytów, z orkiestrą obok siebie, Netrebko i Villazón wciąż przekonują nas, że są postaciami jakby z innego świata – królestwa muzyki. Nagrali tu duety z: *Manon* Massenet, *Cyganerii* Pucciniego. W *O so-*

*ave faniculla* eksplozja miłości sięga zenitu. Jak mówi Netrebko: „*Cyganeria* jest przeznaczona dla młodych ludzi, którzy naprawdę czują tę historię. My tam się idealnie wpasowujemy”. Villazón zgadza się z tym poglądem: „Anna dokłada partii Mimi dużo energii. Śpiewaliśmy tę operę razem w Sankt Petersburgu w Teatrze Maryjskim. Po raz pierwszy wówczas śpiewałem w tym pięknym mieście i po raz pierwszy pod dyrekcją Walerija Giergiewa. Mieliliśmy tylko jedną próbę i zaraz potem występ. Muszę powiedzieć, że okazał się on wielkim sukcesem – ludzie wciąż go wspominają”. Netrebko była niezwykle zaskoczona reakcją publiczności po wspomnianym przedstawieniu. „Publiczność rosyjska kocha muzykę, ale zwykle dość powściągliwie okazuje swój zachwyt. Po naszym duecie dostaliśmy niekończące się owoacje. Nigdy wcześniej takich nie słyszałem. To było fantastyczne”.

W duetach z: *Lucji z Lammermooru* Donizettiego, *Poławiaczach perel* Bizeta, *Romeo i Julii* Gounoda, zarówno rosyjska sopranistka, jak i meksykański tenor osiągają niebywałe poziom mistrzostwa technicznego i emocjonalnego. Anna Netrebko była już po debiucie w Los Angeles (partia *Lucji*), kiedy wraz z Villazónem zaśpiewali w nowej produkcji *Romeo i Julii* w Los An-

geles Opera w 2005 r. James C. Taylor recenzując tę kreację w *Operze* napisał, że „była to noc zachwytu nad miłością legendarnej pary zagraną przez gwiazdy wielkiego formatu”. *Los Angeles Times* tak nakreślał sekret ich sukcesu w *Romeo i Julii*: „...nie byli oni jedynie pięknymi kochankami, ale przede wszystkim niezwykle wiarygodnymi (co należy do rzadkości w dzisiejszym świecie)”. Anna komentuje to jasno: „Nasza energia pochodzi z prawdziwej muzyki, prawdziwych występów, prawdziwej pasji”. To zdaje się być tajemnicą ich sukcesu, czego dowodem jest także nagrany na płycie duet z *Rigoletta* Verdiego.

Aby dopełnić swoją płytową antologię duetów Netrebko i Villazón wzywali siebie nawzajem do językowego pojedynku: każdy będzie śpiewał w ojczystym języku. Netrebko wybrała ostatnią operę Czajkowskiego *Jolantę*, umiejscowioną w XV-wiecznej Prowansji. Opowiada ona historię burgundzkiego hrabiego Vaudemonta i Jolanty, córki króla Neapolu, który nie rozumie, że jej ślepotą sprawia, że jest odcięta od całego świata. Może odzyskać wzrok z tęsknoty do światła, a żeby tak się stało musi sobie najpierw zdać sprawę, że jest niewidoma. W duecie Vaudemonta i Jolanty zaczyna rozumieć co ją omija. Po rozmaitych per-

turbacjach Jolanta będzie mogła zobaczyć ukochanego i wziąć z nim ślub.

Pomimo że mówi się, że tylko rosyjscy śpiewacy są w stanie śpiewać poprawnie po rosyjsku, Anna Netrebko twierdzi: „Nawet dla Rosjan ten duet jest niezwykle trudny, ale Rolando był fantastyczny. Jestem z niego bardzo dumna, z jego śpiewu, stylu i rosyjskiej wymowy”. Villazón odwzajemnia się proponując Netrebko zaśpiewanie duetu z *Luisa Fernanda* autorstwa hiszpańskiego kompozytora Federico Moreno Torroby. Opera ta, datowana na 1932 r. jest zarzułą. Poza Hiszpanią i Meksykiem zarzułę można rzadko usłyszeć, ale Villazón – zwycięzca konkursu Plácido Domingo Operalia Competition

w 1999 r. – dokładnie rozumie na czym polega ten styl. W duecie bierze udział tytułowa bohaterka i jej narzeczony Javier. Podczas jego nieobecności Luisa Fernanda zobowiązuje się do ślubienia lokalnego władcy ziemskiego, ale nagle uświadamia sobie, że jej jedyną miłością jest jednak Javier. Villazón opowiada: „Widziałem Maestro Domingo śpiewającego ten fragment w Madrycie i kiedy usłyszałem wspomniany duet natychmiast w głowie zaświtała mi jedna myśl: to jest to. Powiedziałem później Annie, że musimy nagrać ten duet. Zgodziła się, ale z zastrzeżeniem, że będę musiał jej pomóc w hiszpańskim. Okazało się, że moja pomoc nie była jej potrzebna”. „Może

byłam hiszpanką w poprzednim życiu” mówi z uśmiechem Netrebko. „A może ja byłam wówczas Rosjaninem” odpowiada Villazón.

Netrebko i Villazón mają wiele radości z możliwości przetestowania swoich lingwistycznych umiejętności. Jak mówi Villazón: „Chcieliśmy włączyć utwory w języku, w którym każdy z nas mówi. Dla mnie to hiszpański, dla Anny rosyjski. Dołączyliśmy także duety śpiewane po francusku lub włosku. Mamy więc tequillę, wódkę, grappę i ... francuskie może Bordeaux!” „Cóż za fantastyczny koktail” – ripostuje Netrebko. <sup>10</sup>

Na podstawie materiałów DG

## Wesele Figara w Salzburgu AD 2006

# Anna Netrebko z Nikolausem Harnoncourtem

Magdalena Todynek

W. A. Mozart – *Wesele Figara*  
Anna Netrebko, Dorothea Röschmann, Christine Schaller  
fot. Monika Ritterhaus/DG



**S**alzburg nie zawsze był przyjazny Mozartowi i jego korespondencji. Czas minął i jego listy sponownie ujawniły pogardę do miejsca, w którym się urodził i w którym mieszkał przez prawie 25 pierwszych lat swojego życia. Zapewne zmieniłby zdanie gdyby wiedział, że w 2006 r., w 250 rocznicę jego urodzin, miasto wystawiło wszystkie jego opery: 22 produkcje, od *Apollo et Hyacinthus*, wykonane na Uniwersytecie Salzburskim, kiedy Mozart miał 11 lat, po *Czarodziejski flet*, którego premiera odbyła się tuż przed jego śmiercią. Był to znaczący festiwal poświęcony najślawniejszemu synowi tego miasta. Efekt urodzinowych prezentacji jest wydany w serii DVD *Mozart 22*, a teraz dodatkowo ukazuje się wersja płytowa *Wesela Figara* z Anną Netrebko pod batutą Nikolausa Harnoncourta.

Centralne obchody skupiły się na operach napisanych do libretta Lorenza Da Ponte'go: *Weselu Figara*, *Don Giovanniego* oraz *Così fan tutte*. Figaro był skomponowany najwcześniej z nich trzech, był też niekwestionowanym hitem festiwalu, a to dzięki gwiazdorskiej obsadzie oraz Nikolausowi Har-

noncourtowni z Wiedeńskimi Filharmonikami. Produkcja Clausa Gutha zaskakiwała niekonwencjonalnymi metodami podejścia do opery, co można podziwiać w wydaniu DVD.

Dla Mozarta *Figaro* było spełnieniem marzeń o tym, aby napisać operę buf-fa, która mogłaby zademonstrować

jego wszystkie muzyczne i dramatyczne umiejętności. Tak pisał do swojego ojca Lepolda w maju 1783 r.: „Chciałbym pokazać co naprawdę jestem w stanie zrobić z włoską operą”. To obecność Da Ponte'go w Wiedniu dostarczyła katalizatora. Urodzony w 1749 r. w północnych Włoszech, Lorenzo Da Ponte zo-



W. A. Mozart – *Wesele Figara*  
Anna Netrebko, Bo Skovhus  
fot. Monika Rittershaus/DG

rozpoczęte. Oryginalna sztuka była za długa, nie obeszło się więc bez cięć, co zresztą umożliwiło Da Ponte wstawić troszkę swojej satyry, która w każdym przypadku była bardziej poprawna niż rewolucyjna. Tylko kilka oper ma tak dynamiczną akcję jak *Le nozze di Figaro*.

Tym dziełem Mozart doprowadził do perfekcji gatunek opera buffa, bez podrabiania rozzdzierających serce arii, żywych anasambli i szybkich recytatywów w mieszankę, w sposób w jaki żaden kompozytor nie mógł tego wcześniej dokonać. Chociaż *Figaro* odniósł wystarczający sukces podczas swojej premiery (w maju 1786 r.) z zakazem Józefa powtarzania ansambli. Mozart jednak czuł, że Wiedeń nie wziął sobie prawdziwie opery do serca. Kiedy miesiąc później był wystawiany w Pradze, wiedział, że tu jest już inaczej. Do swojego wiedeńskiego przyjaciela napisał „nie mówią o niczym innym niż o moim *Figaro*... Nic więcej nie jest grane, śpiewane czy gwizdane niż mój *Figaro*; żadna opera nie gromadzi takiego tłumu jak moje *Figaro*; non stop mój *Figaro*”.

Jak w większości nowoczesnych produkcji, Claus Guth na Festiwalu w Salzburgu podążał za pierwotnymi planami Mozarta oraz współczesnymi trendami. Nikolaus Harnoncourt dołączył do aktu IV arie Marceliny i Basilla, które zwykle są obcinane. Podczas wywiadu poprzedzającego premierę, Harnoncourt powiedział: „Nie lubię takiego rozwiązania, że te dwie arie są pominięte kiedy pozostałe trzy są dołączane. Zrobiłem w ten sposób raz w Zurychu, ale teraz poczułem, że Mozart naprawdę wiedział jak osiągnąć upragniony efekt. Kazanie Basilla o cynizmie było widocznie dla niego ważne. Jest przecież centrum całego aktu”.

Harnoncourt zaskoczył wielu, kiedy w tym samym wywiadzie zasugerował

Nikolaus Harnoncourt  
o *Weselu Figara*

Salzburskie *Wesele Figara* z 2006 r. ma dla mnie bardzo długą historię. Odbiło bowiem podróż przez siedem scen. W 1948 r., kiedy Wiedeńska Opera była wciąż stosem gruzów, *Figaro* był grany w Redoutensaal. Było to w czasie, kiedy zostałem żarliwym wielbicielem Mozarta, a słysząc Senę Jurinac jako Cherubina nie mogłem powstrzymać się od płaczu. Lata później, około 1958 r. pojawiło się nagranie Wiedeńskiej Orkiestry Symfonicznej z Graziellą Sciutti jako Zuzanną i Teresą Stich-Randall jako Hrabinią. Do tej pory krytykowałem tę koncepcję artystyczną, ale te dwie artystki pomogły mi ukształtować moje pomysły na temat idealnego wykonywania muzyki Mozarta.

W 1980 r. podjąłem się pracy nad tym genialnym dziełem. Teraz to ja byłem odpowiedzialny za koncepcję, najpierw w Zurychu, gdzie reżyserem był wspólny Jean-Pierre Ponnelle i w Amsterdamie z Jürgenem Flimmem. Później ponownie pracowałem z Flimmem

stał księdzem w 1773 r., ale jego liberalne pomysły i sposób życia (był przyjacielem Casanovy) doprowadziły do wygnania go z Wenecji w 1779 r. W 1781 r. przyjechał do Wiednia do nadwornego kompozytora Antonio Salieriego. Nie miał doświadczenia, ale w jakiś sposób zdobył sympatię miłośnika opery cesarza Józefa II.

Jego przyjazd do Wiednia miał miejsce w idealnym czasie. Pomimo sukcesu *Ucieczki z seraju*, Józef zaniechał swoich krótkotrwałych projektów, aby poprzeć narodowe niemieckie muzyczne teatry. W 1783 r. sprowadził grupę włoskich śpiewaków, którzy mieli zapoczątkować nową tradycję buffo w Wiedniu. Da Ponte został ich poetą. Mozart szybko zauważył przyjazd nowego talentu, wcześniej w liście do ojca pisał: „Da Ponte jest w Wiedniu poetą... Obiecał napisać dla mnie coś nowego..., ale kto wie kiedy dotrzyma słowa..., jeśli gra w jednej lidze z Salierim, pewnie nigdy nie doczekam się od niego żadnego tekstu”.

Ale co mogłoby być ich przedmiotem? Mozart zaczął dwie opery *L'oca del Cairo* oraz *Lo sposo deluso*, którego libretto przypisywano właśnie Da Ponte. Obydwie projekty okazały się nieudane, ale Mozart nadal kontynuował swoje poszukiwania. Zauważył uznanie, jakie w 1783 r. w Wiedniu zdobyła opera Giovanniego Paisello *Il barbiere di Siviglia*, oparta na sztuce francuskiego pisarza Pierre-Augustin Beaumarchais. Wiedział także, że sztuka *Wesele Figara*, napisana w 1778 r. była w Paryżu „succès de scandale”, a Ludwik XVI zakazał jej wystawiania mówiąc: „Dla tej sztuki nie ma niebezpieczeństwa, ale Bastylia musiałaby zostać najpierw zburzona”. Ludwik XVI jednak uległ.

Mozart pomyślał, że mógłby powtórzyć sukces *Wesela* w Wiedniu, chociaż Józef także zabronił wykonywania sztuki. W jego dalekich od wiarygodności pamiętnikach, Da Ponte robił wszystko, by Józef pozwolił mu zająć się operą opartą na tej sztuce. W połowie 1785 r. prace nad *Le nozze di Figaro* zostały

wał: „Nie mogę znaleźć żadnych odwołań do polityki w tym utworze”. Dla niego, *Figaro* nie jest społeczną, tym bardziej polityczną komedią; jest szczegółowym, prawdopodobnie pesymistycznym krajobrazem ludzkich zachowań i relacji – psychologicznych i seksualnych. Pojednanie, które nadchodzi pod koniec opery jest tylko tymczasowe: „Wszystkie trzy opery duetu Mozart-Da Ponte, mają ten sam typ zakończenia mówiący: »Zmieńmy wszystko pod dywan, nie mówmy już więcej o tym, hurra!«. Tak jak wszystko mogłoby się zacząć jeszcze raz, w jakikolwiek sposób można sobie wymarzyć”.

Dyrygent zdaje się sugerować, że oficjalne przyznanie się Hrabiego Almagiva do błędu jest tylko czasowe, że jutro nadejdzie, a on wciąż będzie miał świadujące oczka i błędzące dłonie. Sposób odczytania muzyki przez Harnoncourta nie jest wesoły i bez troski; jest wypełniony nerwowym, złym przeczcuciem. Jak jeszcze gdzieś indziej powiedział: „*Figaro* jest zwykle wystawiany jako szybka, dzika, buntownicza komedia; arie w IV akcie, które mają zatrzymać akcję są opuszczane i najważniejsza jest celebracja »wielkiego dnia«. To degraduje Mozarta do poziomu Rossiniego drugiej kategorii”.

Współczesne kostiumy Clausa Gutha, są ważnym dodatkiem do „dramatis personae”: anielski Cherubino tańczy wokół i pomiędzy bohaterami, kontroluje każdą akcję, kształtuje ich emocje. Chociaż nie jest to zachowane na nagraniu, produkcja sceniczna i muzyczna interpretacja doskonale do siebie pasują. To jest *Figaro* ciemnych odcieni i okazjonalnej złośliwości, w których arie ze śmiechem, pochodzą nie z rozbawienia, a z bolesnego przyznania się. To nie jest *Figaro* jakiego dotychczas znaliśmy lub jakiego się spodziewamy,

w Zurychu, zaś w 1996 r. w Salzburgu z Luciem Bondy. Jak widać, jest to niezwykle długa historia i chyba nie ma zamiaru się tak szybko skończyć.

Przy każdej z tych produkcji starłem się wracać do podstawowych zagadnień: co Mozart próbuje nam powiedzieć, przekazać? Jakie przestanie? Jaką rolę gra tekst Da Ponte’go? A jaką oryginalny tekst Beaumarchaisa?

Każda udana inscenizacja, sprawia, że czysto napisany autograf Mozarta ukazuje mi wszystkie powszechnie akceptowane tradycje, tak jakby wydawał coś w rodzaju ostrzeżenia. Zwykła teatralna dramaturgia zostaje przełożona na mozartowskie wymagania – będące kluczem całej dramaturgii, także dramaturgii temp. Zagadnienia agogiczne miały dla mnie bowiem ogromne znaczenie.

Każdy nowy związek z tym dziełem, staje się nowym początkiem i tym samym dalszym etapem w tym rozwijającym się procesie. Mozart napisał to wszystko z jakiejś przyczyny i jego poprawki są właściwie instrukcjami. On nigdy nie robił błędów. Naszym zadaniem jest zrozumienie go, ...co czasami nawet nam się udaje.

zmusza on nas do świeżego wysłuchania utworu, o którym myśleliśmy, że go dobrze znamy.

Małżeństwo jest na skraju przepaści. Jak tylko kurtyna idzie w górę w *Weselu Figara*, Hrabia Almagiva szykuje się na zdobycie nowej zdobyczy. Zaś Hrabina daje znać jak bardzo jest nieszczęśliwa. Jej mąż stara się od niej uciec, więc wchodzi w układ z jej służącą – Zuzanną. Jako kobieta ze światła rokoka znajduje pocieszenie u Cherubina – paza Hrabiego. Pomimo smutku jakiego zaznała jest stanowczą kobietą. Tylko Figaro, który normalnie jest dobrze poinformowany, nie zdaje sobie sprawy z kryzysu pomiędzy jego Panem i Panią. Zuzanna otwiera mu oczy i pobudza jego waleczną duszę. Przekonuje go do pociągnięcia intrygi, która i tak wyrwała mu się już spod kontroli. „Z tymi wszystkimi nieprzewidywalnymi emocjami – mówi dyrygent Nikolaus Harnoncourt – *Weselu Figara* tak naprawdę się nie kończy, to dzieło jest kawałkiem życia, w którym wszystko może się wydarzyć...”.

Harnoncourt długo był przekonany, że mozartowska opera buffa jest „bardzo błyskotliwa i niezwykle inteligentna” i że „dotyczy jedynie związków”. Reżyser Claus Guth podjął ten pomysł i podczas przygotowań do swojej salzburskiej inscenizacji studiował sztuki Ibsena i Strindberga oraz filmy Ingmara Bergmana. Wraz ze scenografem umieścił akcję od XVIII-wiecznej Andaluzji do fin-de-siècle centralnej Eu-

ropy. Imponująca belle époque z piękną grą aktorów, jak w sztuce Strindberga czy w filmie Bergmana. W tych okolicznościach, czuł się jak w domu, pozwalając muzyce Mozarta rozwijać się w powolnym tempie. Poprzez zwalnianie i koncentrowanie się na detalach, Harnoncourt przekonuje, że Filharmonicy Wiedeńscy są w stanie wyprodukować bardzo specyficzny i indywidualny dźwięk w *Figaro*.

Zaślepiony młodą miłością, Figaro śpiewa z radością o swoim nowym domu. Już wtedy Almagiva robi pierwszy widoczny ruch do Zuzanny, która, mimo że odpowiada na to ze szczególnie udawaną nieśmiałością, cieszy się jednak z tych zalotów (albo przynajmniej je akceptuje lub to udaje dla przebiegłych celów). Faktycznie, Guth, który jest mistrzem subtelnego psychologicznego portretu, portretuje Hrabiego jako nałogowego erotomana koło czterdziestki, opętanego przez seks, nie mogącego zrobić żadnej rzeczy tak jak chce, przynajmniej nie w czasie opery. Mimo to, przypomina obraz mieszczańskiego domu. Po skradnięciu pocałunku Zuzannie, łapie jej chustkę do nosa w panicznym geście mężczyzny, który nie chce być złapany w niezręcznej sytuacji. Ponownie Almagiva ociera pot, kiedy śledzi kobiety w swoim gospodarstwie – dzięki kostiumom jakie Christian Schmidt wykreował, obraz kobiecizna – po niemiecku „Schürzen-jäger”, dosłownie „goniącego fartuch” może być wzięty dosłownie. <sup>10</sup>

W. A. Mozart – *Wesele Figara*  
Anna Netrebko  
fot. Monika Rittershaus/DG



# W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (6) *Koncert skrzypcowy d-moll*



fol. © Olaf Otto Becker/DG

Robert Majewski

Pracę nad *Koncertem skrzypcowym* Sibelius rozpoczął w roku 1899. 18 września tego roku pisał w liście do swej żony: „Mam cudowne tematy dla mojego koncertu skrzypcowego”. Jednakże problemy z alkoholem nie pozwoliły mu kontynuować pracy. Kolejna wzmianka o koncercie jest o trzy lata późniejsza i znajduje się w liście Axela Carpelana do swojej kuzynki Lydii Rosengren: „On [Sibelius, przyp. RM] sporządził szkic balady (...) na sopran i orkiestrę (dla pani Ekman, która zaśpiewa cztery jego pieśni podczas jesienno-koncertu). Napisał też 20 utworów dla baletu, niestety są one bez tekstu. Sporządził też szkic koncertu skrzypcowego i wielkiej fantazji na orkiestrę oraz skomponował kilka utworów na fortepian solo. Będą one opublikowane na Boże Narodzenie. Jak widzisz, nie marnuje czasu. W najbliższych planach ma także kwartet smyczkowy”.

W listopadzie 1902 r. Sibelius wyruszył do Berlina, by poprawić zrewidowaną wersję *Sagi*. Prawdopodobnie wówczas doszło do spotkania kompozytora z Willym Burmesterem, sławnym w owych czasach skrzypkiem-wirtuozem. Burmester, który rozpoczął swoją karierę w orkiestrze Kajanusa, miał zostać prawykonawcą nowo powstającej kompozycji. Jednak praca nad koncertem przedłużała się. Burmester stale dopingował Sibeliusa i nieustannie porównywał kompozycję z koncertem skrzypcowym Czajkowskiego. W grudniu 1903 r. Sibelius poinformował Carpelana, że ukończył dwie pierwsze części. Na orkiestrację czeka-

ła jeszcze tylko część trzecia. Miesiąc później praca nad koncertem pochłonięła Sibeliusa całkowicie. Aino tak opisywała zaangażowanie swego męża: „Janne cały pionał (podobnie jak ja!), i raz po raz doświadczał »embarras de richesse« [kłopoty z powodu nadmiaru pomysłów, przyp. RM]. Czuł się dosłownie oszołomiony ogromną ilością tematów muzycznych, które przychodziły mu do głowy. Nie spał nocami, grał niewiarygodnie pięknie i nie mógł oderwać się od tych zachwycających melodii. A wszystkie one żyły pełnią życia i dawały możliwość różnorodnych przetworzeń”.

Do pierwszego wykonania *Koncertu* doszło 8 lutego 1904 r. Wbrew umowie solistą nie był Willy Burmester a czeski skrzypek Viktor Novacek – nauczyciel skrzypiec w Helsińskiej Akademii Muzycznej. Orkiestrę poprowadził Sibelius. Koncert powtórzono potem jeszcze dwukrotnie. W swojej relacji Merikanto napisał, że występ Novacka, który zagrał z pamięci, był mistrzowski. Natomiast według Carla Lindelöfa, lidera orkiestry, Novacek był ospały na próbach i narzekał na trudności szczególnie w szybszych fragmentach utworu. W swojej drugiej recenzji Merikanto już nie określił gry solisty mianem mistrzowskiej. Pisał wręcz: „W rękach Burmestera koncert uzyskałby prawdopodobnie wspanialszy efekt końcowy (...). Novacek (...) tylko częściowo przysporzył utworowi świetności i blasku, które są całkowicie konieczne dla tego rodzaju wirtuozowskich kompozycji”.

Co do samego *Koncertu skrzypco-*

wego oceny krytyków nie rozpieszczały Sibeliusa. Flodin narzekał na „konwencjonalną wirtuozerię”, Evert Katila, co prawda pochwalił utwór, ale sugerował kilka zmian, a Merikanto – zachwycając się powolną częścią – finał *Koncertu* uznał za słabszy i nazbyt trudny. Prorokował, że w przyszłości skrzypkowie będą grali jedynie środkową jego część.

Jakiś czas później Burmester przestał żywić urazę do Sibeliusa i rzucił myśl, że może wykonać utwór w listopadzie 1904 r. „Dla tego *Koncertu* jestem gotów poświęcić całe moje dwudziesto-pięcioletnie doświadczenie” – oświadczył. Jednakże Sibelius zdecydował zrewidować kompozycję. „Postanowiłem, że w ciągu najbliższych dwóch lat *Koncert skrzypcowy* nie będzie wykonywany i publikowany. Pierwsza część musi zostać zmieniona, podobnie jak druga” – napisał w liście do Axela Carpelana w czerwcu 1904 r.

Drugą wersję ukończył wiosną roku następnego. Ingerencja uczyniła *Koncert* bardziej skondensowanym i nieco łatwiejszym od strony wykonawczej. Solistą, który wykonał jako pierwszy nową wersję był Karel Halio. Burmester obraził się śmiertelnie i nigdy nie zagrał tego utworu. Premiera poprawionego *Koncertu* miała miejsce 19 października 1905 r. w Berlinie. Filharmoników Berlińskich poprowadził wówczas sam Ryszard Strauss.

Z każdym kolejnym rokiem *Koncert* stawał się coraz popularniejszy, ale prawdziwy przełom nastąpił w roku 1930, kiedy to Jascha Heifetz zareje-



strował go, czyniąc sławnym na całym świecie.

Jak już wspomniano, pierwsza wersja jest trudniejsza od strony wykonawczej i znacznie bardziej różnorodna. Pierwsza część (*Allegro moderato*) składa się z 542 taktów i jest dłuższa o 43 takty od ostatecznej. Podstawową różnicę między nimi stanowi quasi-bachowska kadencja wchodząca w skład wersji oryginalnej. Choć to niezwykle piękna muzyka, Sibelius uznał ten fragment za niezbyt dopasowany do całości. Skrócenie pierwszej części zrównoważyło wzajemne relacje między solistą i orkiestrą. Sibelius-skrzypek nadal kompozycji cechy utworu wirtuozowskiego, Sibelius-symfonik stworzył partię orkiestry niespotykaną wówczas w koncertach skrzypcowych. Erkki Salmenhaara stwierdził wręcz, że „wirtuozeria partii solowej związana została organicznie z tematami *Koncertu*”.

Podczas rewizji pewnym zmianom uległa także część finałowa. Wersja pierwotna jest dłuższa od ostatecznej o 58 taktów. Niewielkie różnice charakteryzują także część środkową. Tu Sibelius zredukował przede wszystkim ornamentykę partii solowej.

W wersji finalnej kompozytor „odchudził” nieco orkiestrację, by partia solowa w żadnym momencie nie przestała być czytelna. Orkiestra prezentuje całe swoje harmoniczne i dynamiczne bogactwo jedynie w tych fragmentach, gdy solista zdaje się na chwilę cichnąć.

Pierwsza część *Koncertu* została po-

zbawiona wstępu. Rozpoczyna ją miękki akord orkiestry i niemal jednoczesne wejście solisty intonującego szeroko zarysowaną, wiejącą chłodem i raczej melancholijną melodię. Jej charakter z każdą chwilą staje się coraz bardziej rozemocjonowany i zostaje wzmocniony przez jedwabisty akompaniament. Orkiestra, jakby nadążając za podekscytowanym solistą, brzmi coraz bardziej złowieszczo, pohukując kottami i mrocznymi waltorniami, by ostatecznie spłynąć potężnym wybuchem instrumentów dętych blaszanych. Kolejne takty otrzymują dramatyczny i mroczny charakter, głównie za sprawą nisko brzmiących smyczków i instrumentów dętych drewnianych. Po chwili skrzypce solo intonują króciutką quasi kadencję, której zwieńczeniem jest ponure wejście orkiestry.

Drugi temat rozpoczynają wiolonczele i fagoty. Partie liryczne wymieniają się tu z bardziej żywymi, tworząc urozmaiconą w nastroju i charakterze całość. Akompaniament staje się przez chwilę cieplejszy i zdaje się ogrzewać solistę. Efektem tego jest pojawienie się melodii pełnej prawdziwie romantycznego piękna.

Swoistym odprężeniem dla orkiestry staje się wirtuozowska kadencja. Po pewnym czasie figuracjom skrzypiec zaczynają towarzyszyć inne instrumenty. Zrazu nieśmiało pojawiają się dęte drewniane, a po chwili już niemalże cała orkiestra tworzy rytmiczny akompaniament.

Część pierwszą kończy koda łączą-

ca w sposób niezwykle dramatyczny wirtuozerię partii solowej i wzburzone brzmienie orkiestry.

Część środkowa (*Adagio di molto*) otrzymała bardziej poetycki i ciepły wyraz. Rozpoczynają ją samotnie brzmiące flety. Ich partia zostaje powtórzona przez oboje. Na tle snującego się akompaniamentu instrumentów dętych drewnianych pojawia się solista, grając spokojną, piękną i liryczną melodię. Przez cały czas towarzyszy jej harmonijny akompaniament orkiestry. W środkowej części *Adagia* pojawia się dramatyczny recytatyw, który zdaje się przypominać o dopiero co zakończony części pierwszej. Partia solowa upodabnia się od strony emocjonalnej do charakteru akompaniamentu. Solista i orkiestra osiągają wspólnie punkt kulminacyjny, po którym wszystko stopniowo zmierza do delikatnego zakończenia, przypominając tym samym miłosne uniesienie kochanków.

Finał (*Allegro – ma non tanto*) ma formę rondo. Pierwszy temat – surowy i rytmiczny – otrzymał taneczny charakter. Partia wiolonczel i kontrabasów w metrum  $\frac{3}{4}$  przypomina – jak określa ją niektóre analizy – „taniec niedźwiedzia”. Temat drugi, zrazu wprowadzony przez orkiestrę i później podjęty z odwołaniem przez solistę, jest bardziej romantyczny, choć wciąż surowy w swojej istocie. Cała ta część prezentuje urozmaiconą rytmikę, radość i nieokiełznaną energię, i kończy się wirtuozowskim rozmachem i brawurą. <sup>10</sup>

# Koncerty chopinowskie w Łazienkach Królewskich

W KAŻDĄ NIEDZIELĘ  
[WSTĘP WOLNY]

→ 3 czerwca

g. 12. Filip Wojciechowski  
g. 16. Lidia Grychtołówna

→ 10 czerwca

g. 12. Tadeusz Chmielewski  
g. 16. Piotr Banasik

→ 17 czerwca

g. 12. Joanna Ławrynowicz  
g. 16. Rieko Nezu [Japonia]

→ 24 czerwca

g. 12. Bronisława Kawalla  
g. 16. Łukasz Trepczyński

2007 → 48. sezon koncertowy

organizatorzy:

stołeczna  
**estrada**  
www.estrada.com.pl



PREZYDENT  
M. ST. WARSZAWY

mecenas koncertów:

**ORLEN**

sponsor:



patroni medialni:



ŻYCIE WARSZAWY

Gazeta.pl



Lisinski i Zajc (2)

# Podwójna tożsamość twórców chorwackiej opery narodowej

Lesław Czapliński

16 marca 1872 r. swą prapremierę ma *Namiestnik Leget* (*Ban Leget*), którego libretto opracował Ivan Dežman. Treścią tej opery są rozgrywki o władzę po śmierci namiestnika Stefana pomiędzy tytułowym Legetem, jego nieślubnym potomkiem, a Margitą, wdową po zmarłym i jej najstarszym synem Vukmirem. Rzecz rozgrywa się w X w.

Jest to chyba najbardziej udana, a zarazem przystępna opera tego kompozytora, łącząca ewolucję stylu (dwu-tematowa uwertura podlega już regułom przetworzeniowym, właściwym dla allegro sonatowego, a nie jest tylko mechanicznym zestawieniem występujących w dziele myśli muzycznych) z bogatą inwencją melodyczną. Sąsiadują w niej tradycyjne, zamknięte numery, złożone z cavatin i cabalett (aria Loriczy, narzeczony Legeta, na początku II aktu, aria Margity z tegoż), z bardziej swobodnie ekształtowanymi ogniwami, w których ustępy stroficzne przechodzą w deklamacyjne (np. żałobny chór z akompaniamentem organów i niespokojne monologi tytułowego bohatera, przeplatające się na samym wstępie). Podobnie jak w poprzedniej operze, większe całości dramatyczne ujęte są w ramy chóralne o charakterze reprzyzowym, a finał II aktu kończy się także strettą, przybierającą postać galopu. Do bardziej efektownych ustępów tego dzieła należą: lament chóralny, oparty na efekcie ostinata duet Margity i Vukmira oraz modlitwa tego ostatniego *Ojce moguci, Boże molbu cuj* (*Ojcie wszechmogący, wysłuchaj modlitwy*), a także aria Loriczy w rytmie walca *On me ljubit* (*On mnie kocha*). Jedyne motywy przewodnie, występujące w formie wokalne i instrumentalne, wiąże się wyłącznie z tytułowym bohaterem, zgodnie z włoską konwencją – jako postać kontrowersyjna – obsadzonym przez barytona, natomiast w partii Vladana, jego popiecznika, i towarzyszącego mu chóru, pobrzmiwają echa węgierskich „verbunkos”.

4 listopada 1876 r. ma miejsce prapremiera trzeciej narodowej opery Zajca – *Mikotaja Szubicza Zrińskiego* (*Nikola Šubić Zrinjski*). Libretto Hugo Badalicia oparte zostało na tragedii niemieckiego poety Karla Theodora Körnera *Zriny* z 1812 r. Tytułowy Nikola Šubić Zrinjski IV, dowódca pogranicznej twierdzy w Szigetvár, jest postacią autentyczną z rodu chorwackich namiestników (jego zma-dziarzony potomek i zarazem imiennik Miklós Subics Zrinyi stworzył prawie wiek później węgierski epos *Szigeti veszedelem* o bohaterskiej obronie mia-

sta, podjętej przez antenata).

Przebywający w Belgradzie turecki sultan Sulejman II Wspaniały dowiaduje się od swego lekarza o bliskiej śmierci. Pragnie zatem dokonać jeszcze jednego walecznego czynu, który zapewniłby mu miejsce w historii. Wybór pada na twierdzę w Szigetvárze, po zdobyciu której stanęłaby otworem droga do serca Europy (Budy, a dalej Wiednia). Więści o zbliżającym się oblężeniu docierają do komendanta placówki – Mikołaja Szubicza Zrińskiego. Mimo grożącego niebezpieczeństwa, w mieście pozostaje jego żona Ewa oraz córka Helena, zakochana w jednym z podkomendnych ojca – Juraniczu. Ojciec zgadza się na ich ślub, gdy wróg zostanie odparty. Zriński i chorwacka załoga składają uroczystą przysięgę, że będą bronić Szigetváru do ostatniej kropli krwi. Sulejman, przybyły pod jego mury ze swymi wojskami, proponuje Zrińskiemu poddanie miasta w zamian za chorwacką koronę. Dumny możnowładca odrzuca tę propozycję, co sprowadza śmierć na chorego sultana, lecz jego przybocznicy zatajają przed wszystkim ten fakt. Gdy szala zwycięstwa nieuchronnie przechyla się na stronę Turków, zdesperowany Juranicz, aby zaoszczędzić Helenie śmierci z ręki bisurmanów, sam pozbawia ją życia (w czym dopatrzeć się można refleksu podobnego rozwiązania z wcześniejszej *Amelii*). Z kolei Ewa postanawia dzielić los z mężem i niedoszłym zięciem, którzy wołają się wysadzić niż poddać, i to ona właśnie podpala lont pod donżonem, gdzie schronili się obrońcy przed nacierającymi oddziałami wroga.

W partii oboju, towarzyszącej arii Sulejmana, pojawiają się dyskretne ornamentacje orientalne. Interesującą jest wizja senna Heleny, w której widzi swój ślub z ukochanym, lecz od strony muzycznej jest ona dość konwencjonalna (chór wróżek podejmuje motyw, wcześniej intonowany przez klarnet, którego solo towarzyszy śpiewanej przez bohaterkę z lekka archaizowanej kolysance, poprzedzającej jej zaśnięcie, a następnie rozwija się w melodię utrzymaną w rytmie mazurkowym). Monumentalny finał poprzedza pełen tragicznej determinacji duet małżonków, złożony z ogniwa kantilenowego i marszowej cabaletty. Ponadto – jak przystało na wielką operę historyczną – włączone zostały sceny baletowe: popisy rycerskie chorwackiej załogi w trzeciej odsonie I aktu oraz tańce wschodnie w rozgrywającej się w tureckim obozie pierwszej odsonie aktu następnego, całość zamyka zaś orkiestro-

wa sinfonia di bataglia.

Poza Chorwacją operę grano w Słowenii (Lublana, 1900 oraz 1931), Czechach (Praga, jesienią 1909, Berno Morawskie, 1918 i Pilzno, 1921), Słowacji (Bratysława, 1925), Serbii (Belgrad, 1929), Macedonii (Skopie, 1951) i Bośni (Sarajewo, 1952).

Można dostrzec pewne paralele pomiędzy bohaterem trzeciej z omawianych oper – namiestnikiem Zrińskim, heroicznym obrońcą Szigetváru – a polskim Michałem Wołodyjowskim z młodszej o kilkanaście lat powieści Henryka Sienkiewicza, również stawiającym czoła tureckiej nawale w obleganym sto sześć lat później Kamieńcu Podolskim. W obydwu dziełach pojawia się motyw nieugiętego oporu, zakończonego wysadzeniem się wraz ze szturmowaną fortecą. Co prawda ten drugi był postacią fikcyjną, ale w Stanisławowie szczytano się rzekomo jego grobem w podziemiach miejscowej kolegiaty. W tym miejscu warto się zatem zająć dwoma polonicami w dorobku Zajca.

Z okazji jubileuszu dwudziestopięciolecia pracy twórczej kompozytora 11 maja 1880 r. wystawiona zostaje wielka opera w pięciu aktach *Pan Twardowski*, z której największe uznanie zyskały sceny chóralne (m.in. żebraków oraz pastery) oraz aria tytułowego bohatera *Blize grobu* (*W obliczu mogiły*). Sześć lat później, 13 października dochodzi do prapremiery opery komicznej *Damy i huzary* (*Gospođe i husari*) według Aleksandra Fredry, którego sztuki wystawiał wcześniej zespół dramatyczny teatru narodowego. Do najbardziej efektownych ustępów tego dzieła należą arie Majora oraz porucznika Edmunda, a nade wszystko mazur. Autorem librettu do obydwu przywołanych dzieł był Josip Eugen Tomić, który opracował również na potrzeby Zajca Puszkinowską *Lezginkę* (*Lizinka*, 12 listopada 1878). Warto też wspomnieć, iż w okresie kierowania przez siebie narodową sceną, wprowadził na nią z repertuaru słowiańskiego *Sprzedaną narzeczoną* Smetany (1873), a także wznowił dwa lata wcześniej wspomnianą młodzieńczą operę Lisinskiego.

Pod koniec życia Zajc dołączył do szeregu kompozytorów od Lully'ego i Glucka poprzez Haydna i Rossiniego po Dworzaka, którzy nadali operową postać epizodowi, zacerpniętemu z *Jerolimym wyzwolonej* Tassa, a ogniskującemu się wokół nieszczęśliwej miłości czarodziejki Armidy do walecznego Rinalda. Współautorem libretta dzieła, wystawionego 21 listopada 1896 r., był Stjepan Mi-

letić, przyszły dyrektor Chorwackiego Teatru Narodowego, który przyczynił się do odkrycia i docenienia spuścizny Vatroslava Lisinskiego.

Zajc był też autorem programowego *Obrazka c-moll* op. 394, w czterech symfonicznych ogniach ilustrującego koleje losu ludzkiego żywota, poczynając od młodzieńczej *Niecierpliwości*, poprzez *Sen o szczęściu i iluzję* na dojrzałym *Zwycięstwie i triumfie* kończąc. Skomponował ponadto oratorium *Grzech pierworodny* (*Prvi grijeh*, 1907), dwie *Uwertury romantyczne* oraz *Nowe Requiem* na śmierć Giuseppe Verdiego, którego przez całe życie podziwiał (wprowadzając jego opery do repertuaru kierowanych przez siebie teatrów w Rijeci i Zagrzebiu) i uważał za mistrza. Okres jego niekwestionowanej pierwszoplanowej pozycji w życiu muzycznym stolicy (do roku 1908 był też dyrektorem miejscowego Konserwatorium) zwykło się określać mianem doby Zajca. Zmarł w Zagrzebiu 16 grudnia 1914 roku.

W XIX w. Chorwację nękały na przemian madziaryzacja i germanizacja i to pomimo zajęcia w przełomowym roku 1848 lojalistycznej wobec Wiednia postawy (podobne stanowisko zajęli w tym samym czasie Ukraińcy względem polskiego zrywu wolnościowego we Lwowie). Znalazło to odzwierciedlenie w losach narodowego teatru, w tym opery. Jego spektakle odbywały się w zbudowanym przez kupca Kristofora Stankovicia budynku przy placu Marka na Górnym Mieście (przedtem sprowadzane z Austrii i Włoch zespoły operowe występowały w pałacu hrabiego Amadéusa de Várkonyi).

W 1889 r. Węgrzy przejęli teatr w Zagrzebiu, wskutek czego zespoły chorwackie pozbawione zostały stałej sceny i zmuszone do organizowania dorywczych przedstawień latem, pod gołym niebem. W 1895 r. ukończono budowę gmachu Chorwackiego Teatru Narodowego z frontonem ludzako podobnym do otwartego dwa lata wcześniej krakowskiego Teatru Miejskiego (skądinąd twórcy budynku w Zagrzebiu, spółka wiedeńskich architektów Hermann Hellmer i Ferdinand Fellner, za przygotowany wraz z Tomaszem Prylińskim projekt sceny krakowskiej otrzymali I nagrodę na pierwszym konkursie, nie został on wszakże zrealizowany). Inauguracja odbyła się 14 października 1895 r., a na tę okazję wybrano *Mikołaja Szubicza Zrińskiego* Ivana Zajca. Uroczystość zaszczylił sam cesarz Franciszek Józef I, na cześć którego finałowa apoteoza przybrała monumentalne rozmiary (m.in. przy udziale stuosobowego chóru). Niedługo jednak cieszono się z nowej siedziby, gdyż siedem lat później władze węgierskie odebrały Chorwatom gmach, który odzyskali w 1909 r. w wyniku wiedeńskiego arbitrażu.

Zasługą dyrektora Stepana Milecicia w Chorwackim Teatrze Narodowym było doprowadzenie 2 października 1897 r. do prapremiery opery Lisinskiego, która wreszcie odnaleźć mogła należne sobie miejsce w narodowym repertuarze, a jej twórca zyskał tym samym pośmiertne za-dosłuczynienie jako prekursor tego ga-

tunku na rodzimym gruncie.

Akcja *Porina* nawiązuje do wydarzeń historycznych u zarania chorwackiej państwowości, a mianowicie stłumionego przez Franków powstania Ludevita, poprzedzającego bieg przedstawionych w operze wypadków. Kocelin, wódz okupujących kraj najeźdźców, zamierza podstępnie zwabić i podczas uczt zgladzić miejscowe rycerstwo. Jednego z nich – Porina – ostrzeżenie zakochana w nim siostra Kocelina – Irmengarda. W lesnych ostępach zbiera się lud, by wysłuchać córki bohatera Ludevita – Zorki – i jej obecnego opiekuna Sveslava. Przybywa też Porin, któremu powierzona zostaje misja poprowadzenia Chorwatów do boju przeciw nieprzyjacielowi, na znak czego otrzymuje miecz Ludovita oraz przyrzeczenie ręki jego córki. Kiedy nikt z gości nie przybywa na ucztę do Kocelina, zrazu podejrzewa on o zdradę swego sekretarza Klodwiga, ale Irmengarda bierze winę na siebie. Tymczasem w ręce Franków dostaje się Zorka ze Sveslavem. W więzieniu Irmengarda żąda od rywalki wyrzeczenia się uczucia do Porina, ale niezłomność tamtej wzbu-



Ivan Zajc

dza w niej podziw i ostatecznie pomagają przetrzymywanym w ucieczce. Szala zwycięstwa przechyla się z kolei na stronę Chorwatów. Do niewoli Porina trafiają Kocelin i Irmengarda, którą przeklina śmiertelnie ranny brat. Do pojednania dochodzi dopiero w chwili, gdy siostra targnie się na swe życie, czując się wykorzystana i oszukana przez ukochanego, który zamierza poślubić Zorkę.

Patriotyczna wymowa dzieła znajduje szczególny wyraz w rozpoczynającym się a cappella pastoralnym chórze kobiet chorwackich, dyskretnie stylizowanym na chorał gregoriański (czyżby dla zaznaczenia dawności?), poprzedzonej wokalizą dumce Zorki również z II aktu (jej wcześniejsza aria *Bez slobode život Sto je? – Czym jest życie bez wolności?* – utrzymana jest w bardziej kosmopolitycznej formie *ronda* o rytmie poloneza), romanzy *O slobodo slasti s neba* (*O wolności z łaski nieba*) tytułowego bohatera, rozdzielającej przywołane wyżej ogniwa, oraz jego elegijnej pieśni w formie lamentu *Zorko moja, Zorko mila* (*Zorko Moja, Zorko ukochana*) z aktu następ-

niego, gdy jest on przekonany o jej śmierci, a także więziennej kolysance Sveslava w formie preghieri *Strogi oce na nebesi* (*Ojczy sprawiedliwy na niebiesiach*) z aktu IV, wywołującej podobne wzruszenia jak w Polsce aria Stefana. Ponadto wyróżnia się uwertura o wyraźnie symfonicznym zacięciu i z przykładnie przeprowadzoną pracą tematyczną, oraz rozbudowany antrak, poprzedzający scenę więzienną. Przydałoby się natomiast większe zróżnicowanie środkami muzycznymi obydwu przeciwstawnych obozów poprzez na przykład ograniczenie motywów marszowych wyłącznie do Franków.

Rzecz jasna odnaleźć też można liczne zbieżności fabularne i muzyczne ze znanymi dziełami obcymi, współczesnymi Lisinskiemu. I tak patronująca walce Chorwatów o wolność Zorka i jej opiekun Sveslav przywodzą na myśl galijską kapłankę Normę i jej ojca Orowista z opery Belliniego. Z kolei finałowa śmierć Kocelina i Irmengardy, w obliczu której dochodzi do ich pojednania, przypomina scenę przedśmiertnego nawrócenia Abigail z *Nabuchodonozora* Verdiego, również muzycznie, skoro obydwie ogniwa poprzedza solo obojowe.

Twórczość Lisinskiego i Zajca utorowała drogę następnym kompozytorom chorwackim, uprawiającym muzykę operową już w dobie modernizmu, jak chociażby Blagoje Bersa<sup>1</sup> (1873-1934), który skądinąd był wychowankiem Konserwatorium Zagrzebskiego i właśnie Iwana Zajca. Przeszczepił on na rodzimy grunt praktyki weryzmu. W rozgrywającym się wśród robotników *Ogniu* (*Oganj*, prapremiera w Zagrzebiu 12 stycznia 1911), wprowadził w III akcie dźwiękową ilustrację pracy fabrycznych maszyn, stając się tym samym prekursorem muzycznego futuryzmu. Podobnie jest w następnym utworze scenicznym, tym razem komiczno-fantastycznym *Szewcu z Delft* (*Postolar od Delfta*, prapremiera w Zagrzebiu 26 stycznia 1914) – opartym na *Kaloszach szczęścia* Hansa Christiana Andersena.

Piotr, ubogi lecz uczciwy szewc z Delft, nieświadomy tożsamości Złej Wróżki, przyjmuje od niej magiczne kalosze, spełniające najskrytsze, choć nie zawsze w pełni uświadomione marzenia. Dzięki nim staje się wkrótce majątny, odzyskuje syna Jana, powracającego z dalekich Indii, a także dziesięcioro innych, dotąd nieznanymi dzieci. Wraz z rodziną przenosi się do pałacu. Odmiana losu wydobycza z bohaterów ich ukrytą naturę. Jan porzuca swoją biedną narzeczoną Lisbet, ubiegając się o rękę Klotyldy, córki bogatego Bonekampa. Mintje, żona Piotra, dla bogactw gotowa wydać się za diabła, co wkrótce się spełnia, podczas gdy pozostali bohaterowie tracą wszystko. Szybko jednak zdąży się na tyle naprzykrzyć władcom piekieł, że z chęcią ją zwróci Piotrowi, trafiającemu tam w poszukiwaniu żony. Dzięki Dobrej Wróżce wszystko wraca do poprzedniego stanu, a Jan poślubia swą dawną ukochaną.

W dziele tym Bersa bliższy jest werystycznemu pojmowaniu dramatu muzycznego, łącząc symfoniczne zacięcie oraz biegiłość instrumentacji? (któ-

rą wzbogacił m.in. o czeleste, ksylofon i wibrafon) z uprzywilejowaniem czynnika melodycznego, przy czym partia orkiestrowa zapewnia ciągłość narracji pomimo wyodrębniających się ustępów solowych i zespołowych (pieśń tytułowego bohatera, w której dosłuchać się można pewnych wpływów Humperdincka, jego duet z Mintje, duettino Jana i Lisbet, krótki ansambl w formie fugata, aria Lisbet zaczynająca się trochę jak dumka). Nie stroni też od stylizacji (w środkowym akcie pojawiają się rytmy menueta i gawota) oraz dyskretnej parodii (koda w formie perpetuum mobile, zamykająca I akt, reminiscencje *Dies irae* w ron-

dzie piekielnym, rozpoczynającym ostatni akt, czy serenady gounodowskiego Mefista oraz tegoż z opery Boita w kuletach Belzebuba, gdzie odgłosy gwizdu zastępuje dźwięk piły). Zarazem, paradoksalnie, najwięcej dosłuchać się tu można autentycznych chorwackich intonacji i nawiązań do rodzimej tradycji muzycznej, choć jednocześnie kompozytor wznosi się ponad lokalne uwarunkowania i sięga, a wraz z nim muzyka chorwacka, bardziej uniwersalnego wymiaru. <sup>10</sup>

<sup>1</sup> Rodzina jego ojca – Ivana – wywodziła się z Rosji, z kolei matka Filomena należała do dalmatyńskiego odgałęzienia słynnego flo-

renckiego rodu Medicich. On sam pozostał pod wpływami włoskimi – w wieku osiemnastu lat skomponował intermezzo operowe *La serva padrona* (*Służawka gospodarcza* czyli *Służąca panią*), a późniejsze utwory sceniczne posiadały niemieckie wersje językowe. Artystami byli również bracia Blagoje: Vladimir kompozytorem operowym, a Josip librecistą. <sup>2</sup> Umiejętności te nabył, instrumentując operetki podczas pobytu w Wiedniu po zakończeniu w tym mieście studiów, co stanowi pewną analogię z biografią Zajca. Wykorzystywał je później w muzyce pisanej na potrzeby filmu.

## Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (3)

# Kompozytorzy spoza kręgu wiolinistów

Maryla Renat

dowany akompaniament. Do mało znanych utworów należy *Andante i Polonez A-dur* op. 23 tegoż kompozytora. Mamy tu przykład miniatury tanecznej poprzedzonej wolnym wstępem. *Andante* w języku zbliżone do *Romansu* wprowadza *Poloneza*, zbudowanego na wzór rondo sonatowego z środkowym dłuższym epizodem. Sam temat *Poloneza* posiada rysunek ornamentalny, frazowanie układa się nieregularnie. Zabiegi stylizacyjne powodują silne modyfikacje rytmu tańca, a w sferze harmoniki liczne wychylenia do dalszych tonacji. Cechy te świadczą o przynależności utworu do dalszego etapu rozwoju miniatury tanecznej, która w początkach XIX w. była jeszcze formą bardzo prostą. Znany i chętnie grywany *Mazurek G-dur* op. 26 również zbliża się do postaci poematu tanecznego. W warstwie melodycznej eksponuje cechy mazurkowe, a forma odwołuje się do szeregowego zestawiania odcinków okresowych. W całości reprzytują układ przedstawia schemat rozbudowany, wieloodcinkowy z szerszym ogniwem środkowym w wolniejszym tempie. Bogaty i ciekawie rozpracowany jest zakres środków technicznych. Wyróżniają się tu duże skoki interwałowe, gra flażoletowa w zakończeniach fraz – cechy zbliżające utwór do stylu wirtuozowskiego H. Wieniawskiego. Rysunek interwałowy melodyki również wywołuje skojarzenia z dziełami autora *Obertasa*. A. Zarzycki zapoczątkował nurt miniatury skrzypcowej, który zaistniał w twórczości kompozytorów nie będących koncertującymi wirtuozami tego instrumentu. Za nim pojawiają się utwory skrzypcowe u takich kompozytorów jak: Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski, Feliks Nowowiejski, Juliusz Zarębski, Roman Statkowski.

Władysław Żeleński (1837-1921) po-

łożył największe zasługi w dziedzinie opery i pieśni, muzyka czysto instrumentalna płynęła bocznym torem. Pozostawił w swym dorobku kilka utworów na skrzypce i fortepian, w tym 2 sonaty. Wydany drukiem *Romans* op. 16 (PWM 1987, 2003) jest dziełem wczesnym, prawdopodobnie skomponowanym przed rokiem 1870. Utrzymany w patetycznym tonie prezentuje niektóre cechy dojrzałego stylu kompozytora. Tok myśli muzycznych płynie szerokim łukiem, rozwijany ewolucyjnie. Głównym nośnikiem patetycznego nastroju jest początkowy temat, w pierw ukazany w skrzypcach, później w partii fortepianu, rozpoczynający się dramatyczną w wyrazie figurą. Układ fraz w temacie jest niesymetryczny. Melodyczna narracja ciągła i spoista, nieustający rytm akompaniamentu, poruszający się w niskich rejestrach ustalają wyraz pełen emocjonalnego napięcia. Kształt formalny odzwierciedla – najczęstszą w miniaturach XIX-wiecznych – formę A B A1. Środkowy odcinek, epizodyczny i krótki w stosunku do ogniw skrajnych pełni rolę małego przetworzenia wprowadzając rytmikę kontrastową duolami partii skrzypcowej (ogniwa A i A1 płyną w pulsie trójkowym). Akompaniament jest istotnym współczynnikiem wyrazu, prowadząc odmienną od solistycznej pulsację rytmiczną w postaci rozłożonych oktaw (niemal etiudowych). Harmonika przedstawia poziom zaawansowany z wychyleniami do dalszych tonacji i częstymi alteracjami. *Romans* Żeleńskiego daje przykład utworu, który trudno mieści się w czystej kategorii wyrazowej liryki. Jest to właściwie typ miniatury liryczno-dramatycznej.

Twórca pierwszego polskiego poematu symfonicznego Zygmunt Noskowski (1846-1909) posiadał wykształcenie instrumentalne w zakresie

gry skrzypcowej. Był uczniem samego Apolinarego Kątskiego i pracował jako skrzypek w orkiestrze Teatru Wielkiego w Warszawie od 1869 r., także jako instrumentalista zespołów kameralnych. Praktyczna znajomość instrumentu wyzwoliła zapewne większą liczebność utworów skrzypcowych. Ogółem Noskowski skomponował 10 pozycji w tym gatunku. Wyodrębniają się w nich dwa typy: miniatura liryczna i taneczna. *Melodia*, *Burleska*, *Dumka*, *Polonez elegijny*, *Trepak*, *Kaprys à la bourrée*, *Pieśń dawna*, *Kołysanka* – to tytuły większości owych kompozycji. Wszystkie miniatury powstały w tym samym okresie, w latach 80., będąc twórczą reminiscencją działalności instrumentalnej kompozytora. Noskowski był też autorem *Sonaty skrzypcowej*. Spośród miniatur największą popularność zdobył *Polonez elegijny* op. 22 nr 3 (PWM 1987), datowany na połowę lat 80. W wersji pierwotnej stanowił orkiestrowy wstęp do IV aktu wodewilu Noskowskiego pt. *Dziwczędę z chaty za wsią* wg powieści I. J. Kraszewskiego. Później został przez kompozytora transkrybowany na fortepian oraz opracowany w wersji skrzypcowej i wiolonczelowej. Popularność swą zawdzięcza prostocie wypowiedzi, liryzmowi i wyrazistej, plastycznej melodyce. Jego szeroka, rozlewna fraza o tęsknym charakterze tworzy nastroj smętnej zadumy. Przywołuje obrazy dawnej przeszłości z historii narodu, atmosferę zacisznego dworku. W rysunku melodycznym i nostalgicznym wyrazie nawiązuje do równie popularnego poloneza M. K. Ogińskiego pt. *Pożegnanie ojczyzny*. Przebieg utworu oparty został na dwóch uzupełniających się wątkach. Główny temat ujęty jest w ramy regularnej budowy okresowej z typową dla poloneza formułą zakończeniową. Całość zbudowana według zasady

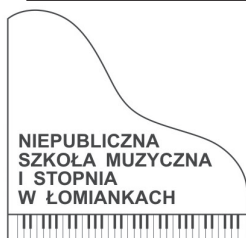
W tym samym okresie co Kątski, Wieniawski i Lotto działał pianista i kompozytor Aleksander Zarzycki (1834-1895). Po śmierci Kątskiego objął kierownictwo warszawskiego Instytutu Muzycznego. Wykaz jego kompozycji skrzypcowych zawiera 6 pozycji, różnych w charakterze. W nowszych wydaniach dostępne są: *Mazurek G-dur* op. 26 (kilka wydań, w ramach zbioru „Polska miniatura skrzypcowa 1870-1939, PWM 1978) częstotliwością wykonań dorównujący miniaturom Wieniawskiego, *Andante i Polonez A-dur* op. 23 (PWM 1995) i *Romans* op. 16 (wydany również w ramach w/w zbioru). Opusowo najwcześniejszy *Romans E-dur* w konwencji stylistycznej reprezentuje język dźwiękowy właściwy dla neoromantyzmu. W trójdzielnym schemacie formy obowiązuje ewolucyjny tok rozwoju. Każde ogniwo przedstawia zbliżony sposób kształtowania ekspresji. Można go konspektowo ująć w 6 punktach: 1. podanie myśli inicjalnej, 2. rozwój tematu z przechodzeniem do coraz wyższego rejestru, 3. budowanie kulminacji (potęgowanie ekspresji), 4. faza kulminacyjna, 5. opadanie kulminacji (schodzenie do niższego rejestru), 6. fraza końcowa (na najniższej strunie). Rysuje się tutaj ścisły związek między stanem ekspresji i operowaniem rejestrami instrumentu. W dziale „liryki skrzypcowej” doby romantyzmu taki tryb postępowania, schemat budowania formy od strony wyrazowej był dość powszechny. *Romans* jako typ miniatury lirycznej lub liryczno-dramatycznej będzie wielokrotnie się pojawiać na kartach twórczości rodzimej. Dużą rolę w kompozycji Zarzyckiego pełni chromatyka i fakturalnie rozbu-

szeregowania okresowego nawiązuje do typu poloneza salonowego z początku XIX w. Akompaniament fortepianowy na przestrzeni całego utworu eksponuje podstawowy schemat rytmiczny tańca. Technicznie *Polonez elegijny* jest bardzo prosty, przeznaczony dla szerokiego kręgu wykonawców. W tym samym opusie 22 znajduje się liryczna i równie prosta w budowie a także technice *Dumka*. Zbudowana jest z dwóch 16. taktowych okresów, z których drugi jest wariantem pierwszego. Z kolei *Pieśń dawna* op. 24 nr 1 podaje rozbudowaną już kantylenę z wykorzystaniem wszystkich rejestrów instrumentu. Forma A B A1 zawiera dość interesujący – jak na miniaturę – przykład integracji materiału muzycznego. Polega on na połączeniu w odcinku reprzyzowym kantylemy tematu głównego ogniwa A z materiałem partii fortepianowej ogniwa B. Miniatura ta zarówno od strony kształtowania melorytmicznego (ewolucyjnego) jak i języka harmonicznego wykazuje bardziej zaawansowany stopień rozwoju języka dźwiękowego. Zakończenie utworu w postaci nietypowej kadencji plagalnej (połączenie drugiego stopnia z toniką) sugeruje pewien pierwiastek archaizacyjny, przejaw modalności w ogólnie neoromantycznym stylu wypowiedzi. *Pieśń dawna* zbliża się w tym względzie do języka dzieł symfonicznych kompozytora. Większość miniatur Noskowskiego nie posiada nowszych wydań. Publikowane były w XIX w. przez wydawcę Hainauer we Wrocławiu w latach ich powstawania.

W muzyce znanego pianisty-wirtuoza Juliusza Zarębskiego (1854-1885) znajdujemy jeden utworek w omawia-

nym gatunku, który jest autorską transkrypcją kompozycji fortepianowej. Chodzi tu o *Kolysankę (Berceuse)* op. 22. „*Berceuse* Zarębskiego jest prostą, bezpretensjonalną miniaturą liryczną, w której nie zaznacza się żadna ewolucja ani pod względem materiałowym, ani ekspresyjnym” – taką lapidarną wypowiedź o tej kompozycji skreślił autor opublikowanej w roku 2004 monografii kompozytora<sup>1</sup>. Utwór ten (forma A B A1, koda) rzeczywiście prosty w kształtowaniu melodyki, opartej na regulacji okresowej, a w ogniwie środkowym na pomnażaniu przekształconych motywów, posiada jednakże nietypową kodę, podającą nowy materiał w połączeniu z motywiką odcinka B i wprowadzającą pewne jakości kolorystyczne. Odmienne, niż w całej miniaturze, metrum, nowy puls rytmiczny, wysoki rejestr linii skrzypiec, paralelizmy kwintowe, współbrzmienia sekundowe w partii fortepianu dodają kompozycji nowego wymiaru, rodzaju „suplementu” liryczno-kolorystycznego, przeniesienia kategorii lirycznej ekspresji w nowe oświetlenie. Ponieważ oryginałem jest utwór fortepianowy, toteż w wersji skrzypcowej głos towarzyszący pełni istotną rolę w postaciowaniu faktury (rola kontrapunktująca, korespondencja motywiczna). Język harmoniczny właściwy jest dla okresu powstania. Najnowsze wydanie utworu datowane jest na rok 2003 (PWM).<sup>16</sup>

<sup>1</sup> Ryszard Daniel Golianek – *Juliusz Zarębski, człowiek – muzyka – kultura*, PWM S.A. Kraków 2004, s. 80.



JULIUSZ ZARĘBSKI

## VII Międzynarodowy Konkurs Muzyczny im. Juliusza Zarębskiego

Łomianka-Warszawa, 03-10 czerwca 2007  
Juliusz Zarębski International Music Competition



WARSZAWA

Przesłuchanie eliminacyjne w sekcjach:  
fortepian solo, duet fortepianowy,  
wiolonczela, zespół kameralny



Kategorie wiekowe  
od pięciu do osiemnastu lat.

Patronat: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
Patronat Honorowy: Minister Edukacji Narodowej  
Prezydent Miasta Stołecznego Warszawy  
Burmistrz Miasta Łomianki

Honorowa Przewodnicząca Jury Profesor Regina Smendzianka  
Dyrektor Konkursu Lucjusz Pinkosz

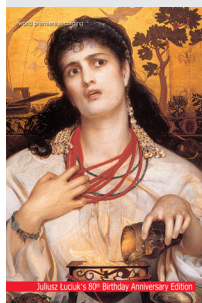
Koncert Laureatów 10 czerwca Galeria Carroll- Porczyńskich

Patronat medialny



## Palcem po płycie

# Jubileusz Juliusza Łuciuka



Juliusz Łuciuk

Medea  
ballet  
music

**JULIUSZ ŁUCIUK**  
1927

### Medea – balet

Urszula Redych-Vasina, Irena Kallewicz, Halina Martenowska, sopran; Zdzisław Adamkiewicz, Eugeniusz Sasiadek, tenory; Władysław Dyląg, Adam Szybowski, basy; Kazimierz Moszyński, flet; Walerian Kotas, obój; Alojzy Thomys, klarnet; Kazimierz Siudmak, fagot; Andrzej Pisula, róg; Stefan Skwarek, puzon; Emil Reindl, Feliks Kotarba, perkusja; Juliusz Łuciuk, fortepian preparowany; Zdzisław Polonek, altówka; Kazimierz Koślacz, wiolonczela; Ryszard Daun, kontrabas • Zespół Solistów Instrumentalistów i Wokalistów Krakowskich • Stanisław Gałoński, dyrygent

Acte Prealable AP0147 • w. 2007, n. 1975 • ADD, 40'03"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Obchodzący w tym roku jubileusz 80. lecia urodzin, krakowski kompozytor Juliusz Łuciuk należy do grona najwybitniejszych kompozytorów polskich. Obchody rocznicowe zorganizowano m.in. w Krakowie i Częstochowie – mieście, gdzie Łuciuk się wychowywał i gdzie uzyskał średnie wykształcenie muzyczne. Z Częstochową kompozytor związany jest także jako członek Rady Artystyczno-Programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*, podczas którego prawie co roku odbywają się prawykonania jego znaczących dzieł o tematyce religijnej. Podczas tego festiwalu odbyły się m.in. prawykonania oratoriów J. Łuciuka: *Sanctus Adalbertus flos purpureus* (1997), napisanego na obchody 1000. lecia męczeńskiej śmierci św. Wojciecha oraz *Christus Pantokrator* (2000).

Znany, szczególnie w ostatnich la-

tach, z tworzenia muzyki sakralnej, Łuciuk jest autorem szeregu dzieł o tej tematyce. Należą do nich – obok wyżej wymienionych – m.in.: *Oratorium Święty Franciszek z Asyżu* (1976) na sopran, tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, *Msza Polska* (1993) na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych, *Gesang am Brunnen* (1996) na sopran, tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę kameralną, *Litania do Matki Bożej Supraślskiej* (1998) na alt solo, chór mieszany i orkiestrę kameralną, utwór napisany pod wpływem obrazu Matki Boskiej z Supraśla do staropolskich tekstów poetyckich. Łuciuk jest również autorem licznych utworów chóralnych, m.in. *Hymnus de Caritate* (1976), *Suita Maryjna* (1983) do słów ks. Jana Twardowskiego, *Apocalypsis* na sopran, alt, tenor, baryton i chór mieszany (1985), *O ziemia polska* (1987), *Magnificat* (1990), śpiewanych przez liczne zespoły chóralne w kraju i zagranicą. Muzyka religijna Juliusza Łuciuka odznacza się szlachetną prostotą, a zarazem pełną głębią modlitewną atmosferą, ujmującą powagą i skupieniem. W wielu kompozycjach Łuciuka znaczenie pierwszoplanowe odgrywa melodyka. Zwraca uwagę oszczędność instrumentacji i akompaniamentu orkiestrowego, skonstruowanego w taki sposób, by nie przesłaniał ekspozycji warstwy słownej, której podporządkowane są wszystkie elementy dzieła muzycznego.

Juliusz Łuciuk jest laureatem szeregu nagród kompozytorskich w kraju: m.in. I i II nagrody w Konkursie Dyplomatów Kompozycji (1957), II nagrody (1968) i wyróżnienia (1972) w Konkursie im. Grzegorza Fitelberga, II nagrody w Konkursie Telewizji Polskiej (1972), wyróżnienia w Konkursie Filharmonii Narodowej (1975), III nagrody w Konkursie Episkopatu Polski (1984), Nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1997). Uzyskał także szereg nagród zagranicą, m.in.: Srebrny Medal w Vercelli (1960), nagrodę Radia Niderlandzkiego w konkursie w Bilthoven (1962), Grand Prix Konkursu w Monaco (1974), III nagroda w Konkursie w Gambarogno Lago Maggiore w Szwajcarii (1982), a także szereg nagród państwowych, kościelnych i oświatowych. Kompozytor jest także laureatem prestiżowego medalu papieskiego *Pro Ecclesia et Pontifice*.

Jednakże Łuciuk nie ograniczał się

w ciągu całego swojego życia twórczego tylko do jednej, określonej stylistyki czy technik kompozytorskich. Jego język muzyczny przeszedł ewolucję typową dla wielu kompozytorów polskich, a więc od inspiracji neoklasycystycznych począwszy poprzez fascynację awangardą, do poszukiwania sobie właściwych rozwiązań warsztatowych. Szczególnego znaczenia w okresie awangardowym i postawangardowym nabiera w twórczości Łuciuka sonoryzm, którego nie traktował jednak tylko jako tani efekt dźwiękowy, ale jako środek do uzyskania pogłębionej ekspresji. Charakterystyczne jest zastosowanie w wielu utworach fortepianu preparowanego. Należą tu m.in. takie dzieła, jak: *Pacem in terris* (1964), *Lirica di timbri* (1968), *Pasacaglia* (1968), *Maraton pantomima* na fortepian preparowany (1963), *Pacem in terris* na głos i fortepian preparowany (1964), *Suknia mimodram* na fortepian preparowany i zespół kameralny (1965), *Brand – Peer Gynt mimodram* na 2 fortepiany preparowane i zespół kameralny (1967).

W twórczości Łuciuka odnajdujemy utwory przeznaczone na wszystkie rodzaje obsady. W jego dorobku szczególne znaczenie mają także dzieła sceniczne: opera *Demiurgos* na sopran, alt, tenor, bas, kameralny chór mieszany i orkiestrę kameralną (1967) oraz cztery balety: *Niobe* balet-pantomima na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1962), *Śmierć Eurydyki* balet na mezzosopran i małą orkiestrę (1972), *Miłość Orfeusza* opera-balet na sopran, mezzosopran, tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1973), *Medea* balet na sopran, chór mieszany i orkiestrę kameralną (1975).

Warszawskie wydawnictwo płytowe Acte Prealable włącza się w obchody osiemdziesięciolecia urodzin Juliusza Łuciuka płytą zawierającą nagranie baletu *Medea*. Nagranie zrealizowano w 1975 r. – roku powstania dzieła napisanego na zamówienie Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu. To wykonanie, realizowane pod kierownictwem muzycznym Stanisława Gałońskiego, uznawane jest za wzorcowe. W późniejszych latach balet był wystawiany m.in. na deskach oper: Wrocławskiej, Bałtyckiej, Krakowskiej, Łódzkiej, a także zagranicą – na Węgrzech, we Włoszech, w Niemczech. Libretto do baletu napisał Andrzej Lis. Jest to opowieść

oparta na tragicznej, mitologicznej historii Medei i Jazona. Balet składa się z 12 scen: *Zrodzenie Medei z Hekate*, *Walka Jazona o złote runo*, *Dia-log miłosny Jazona i Medei*, *Ucieczka Medei i Jazona*, *Zabójstwo brata*, *Uzdrowienie Ajzona*, *Peliady – dwie oszalałe siostry*, *Wygnanie*, *Medea z dziećmi*, *Jazon i Glauke*, *Medea i Jazon*, *Zemsta Medei na Glauke*, *Zemsta Medei na Jazonie – zabójstwo dzieci*, *Odejscie Medei do Hekate*.

Jak czytamy w omówieniu autorstwa Grzegorza Majki, „*Medeę* chciałoby się określić po prostu – jako muzyczną narrację. Wprawdzie bardzo sugestywną, ale wymykającą się próbom werbalizacji o wyraźniejszych konturach. To jej wyabstrahowanie wynika z faktu, iż narracja owa zbudowana jest w oparciu o zespół kilku wyrazistych «motyów-wrażeń»”.

Dzieło w warstwie instrumentalnej przeznaczone jest na 12. osobowy zespół kameralny; chór i głosy solowe traktowane są asemantycznie. Jest to dzieło o niezwykle głębokiej wymowie symbolicznej, pełne ekspresji, powagi, a przy tym niezwykle interesujące pod względem stylistyki brzmienia. Balet pochodzi z czasów, kiedy Łuciuk interesował się głęboko sonoryzmem. Świadczy o tym choćby użycie fortepianu preparowanego, mającego tu znaczenie kolorystyczne, wyrazowe i integrujące, którego partię w omawianym nagraniu wykonuje sam kompozytor. Jak pisze Grzegorz Majka: „Jego partia jest elementem, który ostatecznie modeluje poetykę dzieła, a zarazem w olbrzymim stopniu wpływa na orkiestrowy kolorystyczny”. Zwracając uwagę pewne odniesienia tonalne, a niekiedy stylistyka impresjonistyczna, w szczegółach zaś – piękny, żarliwy motyw solowej wiolonczeli, symbolizujący miłość.

Nagranie to jest bardzo sugestywne. Zarówno partie wokalne, jak instrumentalne wyróżniają się dynamizmem i świetnym przygotowaniem warsztatowym. Całość prowadzona jest z dużym przekonaniem. Jest to dzieło, które warto poznać.

Profesorowi Juliuszowi Łuciukowi, w imieniu Redakcji i Czytelników *Muzyka21* z okazji Jubileuszu 80. lecia urodzin życzymy zdrowia, wszystkiego co najlepsze i dalszych sukcesów w pracy twórczej.

Marcin T. Łukaszewski



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**1685-1750**  
**Das Wohltemperierte Klavier I**  
*Lars Sellergren, fortepiano*  
 Sterling CDA 1659-60-2 • w. 2006, n.  
 • DDD, 120'27", 2CD  
 ★★★★★

Kolejnej interpretacji jedyne-  
 dzieła Bacha, które jeszcze za jego  
 życia rozeszło się w licznych eg-  
 zemplarzach, napisanego „na po-  
 zyttek i dla korzystania spragnionej  
 wiedzy muzycznej młodzieży, jak  
 również dla szczególnej rozrywki w  
 tym studio już biegłych” podjął się  
 szwedzki pianista Lars Sellergren.

I część obejmuje 24 preludia i  
 fugi, we wszystkich tonacjach dur  
 i moll zyskującego wówczas popu-  
 larność stroju równomiernie tempe-  
 rowanego. Na tej muzyce wyrasta-  
 ły kolejne pokolenia. Doczekała się  
 też licznych anegdot: m.in. na egz-  
 aminie w konserwatorium uczen-  
 nica zapytana, czym się tłumaczy  
 wielkość i nieśmiertelność Jana Se-  
 bastiana odpowiedziała: „bo napi-  
 sał akompaniament do *Ave Maria*  
 Gounoda”. To właśnie najsłynniej-  
 sze chyba *Preludium C-dur* rozpo-  
 czyna cały cykl.

Partyturę prezentowanych utwo-  
 rów można odczytać na różne spo-  
 soby. Kompozytor zestawia w nich  
 bowiem różnorodne i liczne środki  
 retoryki muzycznej, zawiera wiele  
 symboli alegorycznych, posługuje  
 się numerologią, tworzy bardzo  
 osobistą wypowiedź. W dzie-  
 le tym najbardziej przejmująca jest  
 nie tyle forma, konstrukcja utworów  
 (choć niezwykła), co odzwierciedla-  
 jący się w nim światopogląd; w ton-  
 acjach, których nie używano przed  
 wprowadzeniem temperowanego  
 stroju Bach przemawia niezwykle  
 wzruszającym językiem. Preludia i  
 fugi z *Das Wohltemperierte Klavier*  
 (DWK) niejako tkwią w nadprzyro-  
 dzonej rzeczywistości.

Sellergren nagrał DWK w 1999 r.,  
 jako 72. letni, więc już bardzo dojrza-  
 ły pianista. Przede wszystkim świet-  
 nie odczytuje charakter kompozycji  
 i adekwatnie różnicuje sposób gry.  
 W jego wykonaniu równie dobrze  
 brzmi żywe, koronkowe *Preludium*  
*D-dur*, co poważne *f-moll*; radosna  
*Fuga B-dur*, jak i uroczyista, przy-  
 pominiąca Haendla *D-dur*. Polifoni-  
 czne utwory zawsze są dla piani-  
 sty sprawdzianem czystości i solid-  
 ności wykonania – oczekiwania te

Polecam Państwa uwadze naz-  
 wisko norweskiego wiolonczeli-  
 sty. Jego interpretacje obok uzna-  
 nia krytyków, znajdują także dobry  
 odbiór wśród melomanów. Choć to  
 może zbyt śmiało odniesienie, mam  
 wrażenie, jakby Truls Mork chciał  
 nas zabrać w muzyczną podróż po-  
 przez majestat i piękno skandynaw-  
 skich pejzaży...



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Kantaty wol. 22: BWV 80, 30,**  
**30a; Msze BWV 233, 234, 235,**  
**236,**  
*Sandrine Pianu, Johannette, so-  
 pran; Bogna Bartosz, Nathalie*  
*Stutzman, alt; Jörg Dürmüller, Ja-  
 mes Gilchrist, Christophe Prégard-  
 ien, tenor • The Amsterdam Baro-  
 que Orchestra and Choir • Ton Ko-  
 opman, dyrygent*  
 Challenge Classics CC72222 • w. 2006,  
 n. 2002-2005 • DDD, 199'57", 3CD  
 ★★★★★

Trwający blisko 3,5 godziny al-  
 bum zamyka zapoczątkowany w li-  
 stopadzie 1994 r. projekt nagrania  
 wszystkich kantat Bacha – sakral-  
 nych i świeckich, którego podjął się  
 Ton Koopman wraz z The Amster-  
 dam Baroque Orchestra and Chor-  
 ir. Oprócz bardzo znanej, potężnej  
 kantaty BWV 80, świeckiej BWV  
 30a i opartej na niej BWV 30, znaj-  
 dujemy tu cztery msze protestanc-  
 kie (*Kyrie – Gloria*) do tekstów ła-  
 cińskich oraz *Gaudete omnes popu-  
 li* W. F. Bacha. Chociaż uważa się,  
 że do tej pory nie powstało i zapew-  
 ne nigdy nie będzie w pełni zadowa-  
 lającego nagrania kantat Wielkiego  
 Mistrza, to prezentacji tej słucha się  
 z ogromną przyjemnością.

Otwierający całość chór z kanta-  
 ty BWV 80 (*Ein feste Burg ist unser*  
*Gott – na Święto Reformacji*) obfitu-  
 je w błyskotliwy kontrapunkt, w któ-  
 rym instrumentalny kanon kształtu-  
 je czterogłos. Potężnie brzmiące or-  
 gany symbolizujące moc Boga gło-  
 szą, że to On jest prawdziwą waro-  
 ną twierdzą i ratunkiem. Znakomicie  
 brzmią oba duety solistów: sop-  
 ranowo-basowy w arii *Alles, was*  
*von Gott geboren* oraz altowo-teno-  
 rowy w *Wie selig sind doch die, die*  
*Gott im Munde tragen*.

Nie mniej dobrze wypadły pa-  
 ralelnie kantaty BWV 30a (napisa-

Sellergren spełnia bez zarzutu. Pię-  
 knie eksponowane tematy, przemy-  
 ślana praca kontrapunktyczna są z  
 pewnością atutem nagrania. Potrafi  
 łączyć niezwykłą ekspresyjność,  
 śpiewność z pewnego rodzaju po-  
 wściągliwością.

Jest to kolejna pozytywna nie-  
 spodzianka proponowana przez  
 Szwedów. Polecam!

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Suity na wiolonczelę solo BWV**  
**1007-1012**  
*Truls Mork, wiolonczela*  
 Virgin Classics 5 45650 2 • w. 2005,  
 n. 2005 • DDD, 140'55", 2CD  
 ★★★★★

Początek XVIII w. W Köten po-  
 stępują pierwsze suity wiolonczelo-  
 wego cyklu J.-S. Bacha, w Wene-  
 cji Domenico Montagnana budo-  
 je instrument. Prawie 300 lat póź-  
 niej, we wnętrzach kościoła Riks w  
 Oslo, norweski artysta Truls Mork  
 połączy dzieła mistrzów w metafiz-  
 zyczną całość.

Mork swoją kolejną płytę wydał  
 ponownie pod egidą Virgin Classics.  
 Nieprzypadkowo zapewne, bowiem  
 rejestracje wcześniejszych sesji na-  
 graniowych okazywały się zwykle  
 znaczącymi wydarzeniami na ryn-  
 ku fonograficznym. Potwierdza to  
 chociażby płyta zawierająca suity  
 wiolonczelowe B. Brittena, uhono-  
 rowana nagrodą Grammy w 2002 r.  
 Także prezentowane nagranie zys-  
 skało przychyłność gremiów opi-  
 niotwórczych. Płyta ze suitami J. S.  
 Bacha nominowana była w ubiegło-  
 rocznym konkursie MIDEM Classi-  
 cal Award (kategoria recitale instru-  
 mentalne). Została także wyróżnio-  
 na przez prestiżowy magazyn Gram-  
 mophone, gdzie znalazła się w kręgu  
 sześciu najwyższej ocenionych krąż-  
 ków (kategoria instrumentalna mu-  
 zyka barokowa).

Mork dysponuje nienagannym  
 warsztatem technicznym, swobodnie  
 pokonując kontrapunktyczne zawi-  
 łości kolejnych tanecznych ustępów.  
 Jego gra jest płynna, lekka, stwarza-  
 jąca iluzję, jakby w zapisie nutowym  
 nie występowały żadne trudności.  
 Nasycona wieloma barwami, jed-  
 nocześnie pełna wyrazu i czytelna  
 od strony kształtu frazy. Dźwięki le-  
 gato są precyzyjne i zarazem śpiew-  
 ne (*Preludium z I Suity G-dur*). Ar-  
 tysta z dużym wyczuciem pokazuje  
 zmienność nastrojów współgrającą  
 z technicznymi wymogami dzieła.  
 Płynnie lawiruje między pionowy-  
 mi współbrzmieniami a polifonicz-  
 nymi dialogami. Ton jego weneckie-  
 go instrumentu jest jasny i wyrów-  
 nany we wszystkich rejestrach, co  
 daje poczucie niezachwianej spój-  
 ności. Doskonała intonacja stanowi  
 fundament perfekcyjnej konstrukcji  
 muzycznej.

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**1685-1750**  
**Sonaty na flet i klawesyn: BWV**  
**1030, 1020, 1013, 1031, 1032**  
*Mario Folena, flet; Roberto Loreg-  
 giani, klawesyn*  
 Arts 47612-8 • w. 2007, n. 2003 •  
 SACD, 64'28"  
 ★★★★★

Dobra, lecz nie porywająca, płyta  
 pojawiła się w wydawnictwie Arts.  
 Artyści grają bardzo dobrze, stylo-  
 wo, ale ich interpretacja wydaje się  
 zbyt wstrzemięźliwa, zachowawcza.  
 Dlatego też trudno mi polecić tę pły-  
 tę, pomimo jej niewątpliwego atu-  
 tu, jakim jest dźwięk przestrzenny.  
 (sl)

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Kantata Der Zufriedenstellte**  
**Aeolus BWV 205; Kantata Unser**  
**Mund sei voll Lachens BWV 110**  
*Nancy Argenta, sopran; Klaus Mer-  
 tens, bas; Claudia Iten, mezzoso-  
 pran; Charles Daniels, tenor; Rosa*  
*Dominguez, mezzosopran; Roberta*  
*Invernizzi, sopran • Coro della Ra-  
 dio Svizzera, Lugano; I Barocchisti •*  
*Diego Fasolis, dyrygent*  
 Arts 47717-8 • w. 2007, n. 2003/4 •  
 SACD, 57'15"  
 ★★★★★

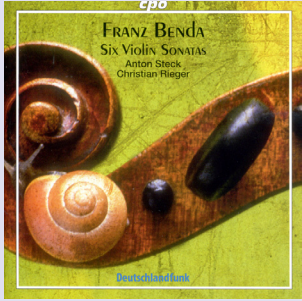
Kolejna znakomita płyta wy-  
 dawnictwa Arts. Diego Fasolis  
 wraz ze swoim zespołem nagrali  
 tym razem jedną kantatę na Boże  
 Narodzenie (BWV 110), której  
 libretto napisał Georg Christian  
 Lehms i jedną świecką (BWV 205),  
 z librettem autorstwa Picandera,  
 napisaną ku czci uniwersyteckiego  
 profesora Augusta Friedricha Mü-  
 llera, a zamówioną przez jego stu-  
 dentów. Ciekawostką jest fakt, że  
 kantata BWV 205 istnieje również  
 ze zmienionym librettem (*Blast*  
*Lämen, ihr Feinde! Ver-stärket die*  
*Macht BWV 205a*) i była poświęco-  
 na polskiemu królowi Augustowi III  
 w roku 1734.

Są to dwa radosne utwory, bardzo  
 rozbudowane, w szczególności kan-  
 tata świecka trwająca ponad 35 mi-  
 nut. Znakomici soliści z Nancy Ar-  
 genta oraz Diego Fasolis i jego ze-  
 spół świetnie się rozumieją. Trzeba  
 wspomnieć, że zarówno orkiestra  
 jak i chór są zespołami o wieloletnich  
 tradycjach i wciąż są na najwyższym  
 poziomie. Polecam, w szczególności  
 ze względu na kantatę BWV 205.  
 (sl)

**JOHANN LUDWIG BACH**  
**1677-1731**  
**Motety**  
*Stephen van Dijck, tenor; Dirk Snel-  
 ings, bas • Ex Tempore Gent; Or-  
 pheon Consort • Florian Heyerick,*  
*dyrygent*  
 Carus 83.187 • w. 2007, n. 2004 •  
 DDD, 77'36"  
 ★★★★★

Wydawnictwo Carus kontynuuje prezentację twórczości Johanna Ludwiga Bacha. Nie tak dawno miałem przyjemność pisać o jego kantatach, teraz przyszła kolej na jego motety. Zaproszeni do nagrania wykonawcy – chór Ex Tempore Gent oraz zespół instrumentalny Orpheon Consort oraz dyrygent Florian Hayerick – z wielkim entuzjazmem podeszli do postawionego przed nimi zadania. Rezultat jest bardzo interesujący, muzyka w ich interpretacji zachwyca. W szczególności brawa należą się instrumentalistom. Chętnie poznałbym ich w repertuarze instrumentalnym. Polecam.

(sl)



FRANZ BENDA 1709-1786

6 sonat skrzypcowych  
Anton Steck, skrzypce barkowe; Christian Rieger, klawesyn  
CPO 777 214-2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 69'13"

Muzyka21  
płyta miesiąca

Franza Bendę współcześni uważali za jednego z najwybitniejszych skrzypków. Johann Adam Hiller pisał, iż dysponował on najpiękniejszym dźwiękiem, najpełniejszym i najczystszy, najbardziej wyrafinowanym. Nie ma się więc co dziwić, że wśród jego dzieł znajdują się sonaty skrzypcowe. Przy okazji warto wspomnieć, że Benda wprawdzie krótko, bo tylko rok, ale jednak przebywał w Warszawie jako muzyk orkiestry Augusta II Mocnego. Niestety wraz ze śmiercią monarchy zlikwidowano zespół, a artysta przeniósł się do przyszłego króla Fryderyka II Wielkiego. Spośród nagranych na płycie sonat trzy były opublikowane w Paryżu. Wszystkie wskazują na to, iż ich autor był wirtuozem skrzypiec.

Wykonawca, Anton Steck, jest również wirtuozem, niezwykle znaną skrzypiec barokowych. Jego warsztat techniczny jest nienaganny, swobodnie pokonuje kontrapunkcyjne zawijasy kolejnych ustępów. Gra lekko, płynnie, utwierdzając słuchacza w przekonaniu, jakże żłudnym, że w nutach nie ma żadnych trudności. Towarzyszący mu na klawesynie Christian Rieger z ogromnym wyczuciem pomaga mu w ukazywaniu zmienności nastrojów. Jest to jak na razie jedyne nagranie tych utworów, na dodatek godne polecenia.

(sl)

na w hołdzie J. Ch. von Hennikes) i BWV 30 (na święto św. Jana Chrzciciela). Różni je instrumentacja – w świeckiej trąbki i perkusja dodają splendoru. Chóry, orkiestra i soliści w obu dziełach nie rozczarowują. Warto zauważyć, że w BWV 30a każdy z solistów jest konkretnie scharakteryzowany: sopran przedstawia Czas, alt – Dobrą Fortunę, tenor – rzekę Elster, bas natomiast jest reprezentantem Losu.

Równie uroczyste i okazałe brzmi stosunkowo krótkie *Gaude te omnes populi* W. F. Bacha, będące lacińską wersją BWV 80, 1 i 5.

Uwaga należy się także mszom. Najpierw ogromne brawa dla instrumentalistów; szczególnie uznać skrzypce solo w *Domine Deus* z *Glorii* BWV 234 (Margaret Faulless), wykonywany przez waltornie (Andrew Clark, Jorge Renteira), pobrmiewający w *Kyrie* BWV 233 chorał *Christe, du o Lamm Gottes*, z tej samej mszy partia obojowa (Katharina Spreckelsen) w *Qui tollis peccata mundi* oraz również obojowe fragmenty (Alfredo Bernardini) z *Glorii* dwóch pozostałych mszy. Niezwykle ekspresyjnie śpiewają soliści, dzięki czemu tęga miesza się z pewnego rodzaju intymnością.

Widór powiedział kiedyś: „Bach jest dla mnie największym kaznodzieją. Jego kantaty i pasje tak przejmują duszę człowieka, że staje się chłonny na wszystko, co prawdziwe i jednocześnie, a wznosi ponad wszystko, co małostkowe i dzielące...”. Artyści prezentujący jego dzieła odgrywają zasadniczą rolę w przekazywaniu tego przesłania. Każdy, kto cieszy się muzyką Bacha może wiele zacyzerpnąć z nagrania Koopmana. Serdecznie polecam!

Emilia Dudkiewicz



FRYDERYK CHOPIN 1810-1849

Sonata nr 2 op. 35; Nokturn nr 8 Des-dur op. 27 nr 2; Nokturn nr 13 c-moll op. 48 nr 1; 24 Preludia op. 28  
Mikhail Rudy, fortepian  
EMI Classics 343831 2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 75'43"

★★★★☆

Mamy przed sobą kolejną płytę z repertuarem chopinowskim, tym razem w wykonaniu Mikhaïla Rudy-

’ego. Pianista zaprezentował *Sonate b-moll* op. 35, cykl *Preludiów* op. 28 oraz dwa nokturny. Należy przy tym zauważyć, iż wykorzystał w nagraniu pierwodruki dzieł, przez co możemy obcować z nieco odmiennymi od powszechnie znanych wersjami utworów. Najlepiej widać to na przykładzie pierwszej części *Sonaty b-moll*. Repetycja jej pierwszego segmentu rozpoczyna się tu od samego początku, włączając cztery takty oznaczone przez kompozytora jako *Grave*. W najbardziej rozpoznanych wydaniach fragment ten jest ominięty przy powtórzeniu. Pierwsza część *Sonaty* w interpretacji Rudy’ego wypada znakomicie. Pianista poddaje tekst dużemu różnicowaniu dynamicznemu oraz traktuje poszczególne rejestry fortepianu na kształt niezależnych od siebie całości, przez co dramatyczna wymowa utworu zostaje szczególnie wypunktowana. Dołącza do tego dobrze słyszalną, a jednocześnie w pełni kontrolowaną chwyciność agogiczną. Całość przykuwa uwagę i robi wrażenie doskonale przemyślanej. Niestety, pozostałe części *Sonaty*, aczkolwiek zagranie poprawnie, nie wyróżniają się niczym szczególnym.

W interpretacji *Preludiów* Rudy zachowuje się podobnie: wykorzystuje całe spektrum możliwości dynamicznych i agogicznych, dzięki czemu najbardziej wyraziście wypadają miniaturowe o charakterze dramatycznym, takie jak nr 8 (fis-moll), nr 12 (gis-moll) czy nr 16 (b-moll).

Płyta spodobala się przede wszystkim wielbicielom interpretacji chopinowskich cechujących się akcentowaniem gry kontrastów i wysokim stopniem emocjonalności.

Tomasz Jaglowski

FRYDERYK CHOPIN

Sonata nr 3; Ballady; Scherza  
Alexander Paley, fortepian  
Blüthner BLT-AP10011 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 123'58", 2CD  
★★★★☆

Album z chopinowskimi kreacjami Alexandra Paleya został wydany przez firmę Blüthner, zajmującą się głównie produkcją fortepianów. Zawiera wyłącznie „większe” formy: *III Sonatę h-moll*, komplet ballad i komplet scherz. Można przypuszczać, iż moldawski pianista wybrał taki program, biorąc pod uwagę specyfikę koncertowego instrumentu. Zaiste, brzmi on pełnie, zaś barwa dźwięku jest wyraziście. Słyszymy to na przestrzeni całego dwupłytyowego wydawnictwa. Pewnym minusem tego ostatniego jest strona graficzna. W miejscu choćby krótkiej, standardowej notki o historii powstania prezentowanych kompozycji znajduje się jedynie biogram artysty. Choć z drugiej strony, biorąc pod uwagę niektóre nadinter-

pretacje, od których roi się w notkach dodawanych do płyt, może i jest to mniejsze zło...

Alexander Paley udowadnia, iż jest pianistą posiadającym dużą wyobraźnię artystyczną, a jednocześnie umiejącym odpowiednio ją wykorzystać. Interpretacje dzieł Chopina są zrównoważone, racjonalne, a przy tym dalekie od sztampy i przeciętności (aby się o tym przekonać, wystarczy zaznajomić się choćby z drugą częścią *Sonaty h-moll*). Z pewnością dostarczą słuchaczom wiele satysfakcji.

Tomasz Jaglowski



GUSTAV MAHLER 1860-1911

Symfonia nr 7  
Staatskapelle Dresden • Daniel Barenboim, dyrygent  
Warner Classics 2564 62963-2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 74'37"  
★★★★☆

Daniel Barenboim jest dyrygentem wyjątkowo wszechstronnym, lecz zasadniczym trzonem jego zainteresowań jest wielka symfonia. Nagrał już dla wytwórni Teldec/Warner symfonie Beethovena, Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Bruck-nera, a od pewnego czasu coraz większą rolę w jego działalności zaczyna odgrywać twórczość Gustava Mahlera. *V Symfonia* z Orkiestrą z Chicągo zyskała duże uznanie, teraz zaś Warner publikuje kolejne dzieła, które artysta promuje koncertami ze swoją Staatskapelle Berlin.

*VII Symfonia e-moll* należy do najmniej znanych utworów wielkiego kompozytora, dość rzadko pojawia się na koncertowych estradach. W tym nagraniu dzieło to jawi się jako wyjątkowo tajemnicze i romantyczne. Swoim nastrojem odbiega daleko od poprzedniczek, zwłaszcza tragicznej *Szóstej*, choć i niekiedy tutaj – zwłaszcza w pierwszej części – można usłyszeć poważniejsze tony, ale na szczęście na krótko. Pod batutą Barenboima symfonia ujmuje niesamowitą uczuciową aurą, bogactwem treści, imponującym myśleniem kolorystycznym i doskonałą instrumentacją, uwypuklającą romantyczny klimat dzieła. To naprawdę muzyka nocy. Według mnie utwór ten nie odstaje poziomem od swoich siostr, jest bardziej pogod-



ny i przystępna mimo pokaźnych rozmiarów, wykorzystania wielkiej orkiestry ( znaleźć w niej możemy tak oryginalne instrumentarium jak dzwonki pasterskie, gitara czy mandolina ) i typowych dla kompozytora rozwiązań w zakresie konstrukcji formalnej i orkiestracji. Barenboim obrał dobre, żywe tempa, przez co słuchaczowi udaje się bez większych problemów śledzić przebieg symfonii przez 74 minuty jej trwania – jest to o 5-7 minut szybciej zagrane dzieło w porównaniu z innymi nagraniami. Z kolei orkiestra Staatskapelle Berlin okazuje się ze swojej najlepszej strony, w pełnej krasie przedstawia swoje możliwości, również w partiach solowych, których w tej partyturze nie brakuje. Całość robi bardzo pozytywne wrażenie.

Mam nadzieję, że ta płyta zachęci melomanów do poznania tego tajemniczego, nastrojowego dzieła, a czas spędzony podczas jego słuchania zaowocuje zainteresowaniem niezwykle ciekawymi dźwiękami świątami Gustava Mahlera. Warto udać się w tę muzyczną podróż, mając za przewodników słynnego dyrygenta i jego orkiestrę. Sądzę, że nikt nie będzie zawiedziony, a zwłaszcza miłośnicy muzyki austriackiego twórcy, którzy już czekają i cieszą się na IX Symfonię w tym samym wykonaniu.

Paweł Chmielowski  
NICOLÒ PAGANINI



1782-1840

**24 Kaprysy op. 1**

Raaf Hekkema, saksofon  
MDG 619 1379-2 • w. 2006, n. 2005  
• DDD, 81'28"  
☆☆☆☆

Niecodziennego zadania, interpretacji słynnych skrzypcowych Kaprysów Paganiniego w aranżacji na saksofon, podjął się wirtuoz tego instrumentu Raaf Hekkema. Artysta mający za sobą doświadczenia z różnorodnym repertuarem, wcześniej próbował już swoich sił także na polu aranżacji klasycznych dzieł (m.in. opracował II Koncert skrzypcowy Paganiniego). Skutkiem sześćdziesięcioletniej pracy nad Kaprysmi wprowadził w nich innowacji, wykraczających poza typowe, bezpośrednie opracowania na inny, niż pierwotnie przeznaczony, instrument. Zostało to skrupulatnie odnotowane w książeczce dołączonej do płyty,

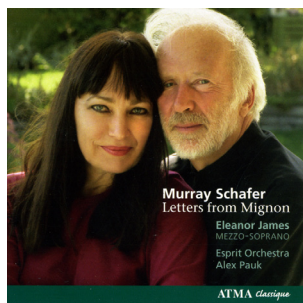
gdzie objaśniono m.in. kwestię transpozycji oraz zmian artykulacyjnych.

Interpretacja Hekkema jest swobodnym pokazem zarówno własnej biegłości technicznej, jak i możliwości saksofonu. Spośród wirtuozowskich środków wykonawczych Hekkema prezentuje m.in. wydobywanie dźwięków wykraczających poza skalę instrumentu, czyli z obrębą rejestru altissimo (*Kaprysy nr 23*); symultaniczną grę i śpiew (*Kaprysy nr 9, 17, 19, 20 i 21*) oraz slap tongue, czyli uderzenia języka o stroik, dające ciekawy, „głuchy” odgłos (*Kaprysy nr 24*). Popisowym elementem, wymagającym odpowiednio długiego treningu, jest stosowanie oddechu permanentnego (II część *Kaprysu nr 21*).

Nie umniejszając podziwu dla technicznej sprawności muzyka i zaproponowanych szaleńczych temp (*Kaprysy nr 5, 13, 16*), daje się zauważyć drobne niedoskonałości, których można było uniknąć. Nie wielkie zwolnienie temp mogłoby wpłynąć na wyeliminowanie wrażenia niedogrywania nut (np. początek *IKaprysu*) przyczyniając się tym samym do polepszenia precyzji przebiegów. W gonicie dźwięków Hekkema traci na śpiewności frazy i ogólnej muzykalności. Wpływa to również na barwę instrumentu, momentami brzmiąc ostro i nieprzyjemnie dla ucha.

Transkrypcje stanowią dziś zapewne niebagatelną część literatury muzycznej, wzbudzając często ambiwalentne odczucia. Ciekawość melomana bywa jednak silniejsza niż przyzwyczajenia. Jest tylko jeden sposób, by ją zaspokoić. Zachęcam.

Katarzyna Fortuna  
MURRAY SCHAFER



1933

**Letters from Mignon; Thunder: Perfect Mind; Minnelieder**

Eleanor James, mezzosopran • Esprit-Orchestra • Alex Pauk, dyrygent  
ATMA Classique ACD2 2553 • w. 2007, n. 2005 • DDD, 69'44"  
☆☆☆☆

Murray Schafer jest jednym z najbardziej znanych współczesnych kompozytorów kanadyjskich. Jest to prawdziwy człowiek renesansu, o czym świadczą jego liczne zaintereso-

wania. Ta różnorodność znajduje odzwierciedlenie w jego twórczości muzycznej, której świetną prezentacją jest niniejsza płyta ATMA Classique.

Pierwszy z nagranych tu utworów – *Letters from Mignon* – powstał na zamówienie śpiewaczki, Eleanor James, w 1987 r. Tekst odnosi się do Mignon, dziewczyny z powieści Goethego *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Drugi utwór został również napisany dla Eleanor James do tekstu papiirusu odnalezionego w 1945 r. w Nag Hammadi.

ostatni z utworów – *Minnelieder* – powstał w 1956 r., gdy autor mieszkał w Wiedniu. Kompozytor posłużył się staroniemieckim, średniowiecznym, tekstem. Początkowo głosowi akompaniował kwintet dęty, lecz w 1987 r. autor dokonał orkiestracji utworu specjalnie dla Eleanor James.

Eleanor James, której te trzy utwory były przeznaczone, zachwyca znakomitą ukazaniem nastroju każdego dzieła. Posiada wielką kulturę wokalną, pięknie prowadzi głos. Jej operowanie bogactwem odcieni emocji jest wzorcowe. Jej subtelność brzmienia jest wprost wzorcowa, w szczególności w pierwszym utworze.

Towarzysząca śpiewaczce orkiestra powstała w 1983 r. specjalnie do wykonywania tylko współczesnej muzyki kanadyjskiej. W tym nagraniu zespołem dyryguje jego założyciel. Jest to bardzo dobry wybór; od pierwszych taktów słuchacz zdaje sobie sprawę, że są to specjalności od muzyki XX w. Orkiestra prowadzona jest pewnie, z rozmachem, z dbałością o wszelkie niuanse i detale. Wszystkim miłośnikom muzyki XX w. polecam ten album.

Stanisław Lubliński  
FRANCISZEK SCHUBERT



1797-1828

**Kwintet smyczkowy C-dur op. 163 D 956; Kwartet smyczkowy Es-dur op. 125 nr 1 D 87**

Vogler Quartett • Daniel Müller-Schott, wiolonczela  
Profil PH05051 • w. 2006, n. 2004 • DDD, 75'29"  
☆☆☆☆

Kiedy w 2004 r. odszedł Boris Pergamenschikov, to w osobie rosyjskiego mistrza wiolonczeli muzyczny świat stracił wyjątkowego



MARCEL DUPRÉ  
1886-1971

**Dzieła organowe wol. 8: Suita op. 39, Offrande à la Vierge op. 40, 8 Krótkich preludiów op. 45, Tryptyk op. 51**

Ben van Oosten, organy  
MDG 316 1290-2 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 63'02"  
☆☆☆☆

Ben van Oosten niestrudzenie kontynuuje nagrywanie kolejnych woluminów dzieł organowych Marcela Dupré. Kolejny, ósmy już, wolumin zawiera bardzo ciekawy utwór – *Suitę* op. 39. Została ona dedykowana teściowej kompozytora. Jest to utwór wymagający nie tylko wielkiego kunsztu wykonawczego ale i świetnego instrumentu. W przypadku van Oostena i instrumentu z katedry w Angoulême oba te warunki są spełnione. Pozostałe utwory są lżejszego gatunku, tym niemniej tylko organista tej klasy co van Oosten może ukazać ich wszystkie walory. Polecam tę płytę wszystkim miłośnikom muzyki organowej. (sl)

EDWARD ELGAR  
1857-1934

**Wariacje symfoniczne na temat własny Enigma op. 36; Introdukcja i Allegro op. 47**

London Symphony Orchestra • Colin Davis, dyrygent  
LSO Live LSO0609 • w. 2007, n. 2005/7 • SACD, 47'56"  
☆☆☆☆

Kolejna znakomita płyta wydana przez London Symphony Orchestra pod batutą Colina Davisa. Tym razem dwa dzieła prekursora współczesnej muzyki angielskiej: bardzo znane *Wariacje „Enigma”* oraz *Introdukcja i Allegro*. Do czasu powstania *Wariacji* Elgara uważano za prowincjonalnego kompozytora i samouka niewartego zainteresowania. Ogromny sukces tego utworu składającego się z własnego tematu zasadniczego i 14 programowo przemyślanych wariacji całkowicie zmienił ten pogląd. Dzięki temu arcydziełu artysta stał się sławny, zaczął otrzymywać wiele zamówień, nadano mu tytuł szlachecki.

Drugi utwór na tej płycie, *Introdukcja i Allegro* na smyczki, a właściwie na kwartet smyczkowy i smyczki, to utwór mniej znany choć też często gości na salach koncertowych, nawet polskich. Powstał z myślą o

London Symphony Orchestra w czasach (1905 r.), gdy utwory na orkiestrę smyczkową nie były zbyt popularne.

Polecam tę płytę będącą świetnym wprowadzeniem w świat muzyki Elgara.

(sl)



### BOHUSLAV MARTINU 1890-1959

**La revue de cuisine; Sextet; Quatre madrigaux; Nonet**

*Ensemble Villa Musica*

MDG 304 1439-2 • w. 2007, n. 2002/5 • DDD, 69'30"

☆☆☆☆☆

Martinu bardzo często mieszał muzykę czeską z jazzem. Świetnym tego przykładem może być rozpoczynająca płytę kompozycja *La revue de cuisine*. W momencie premiery wykonany został jako suita jazzowa, a niewiele później wykonany został w Pradze jako muzyka baletowa. Kolejnym dziełem odwołującym się do jazzu jest *Sextet*.

*4 Madrygały* zaprezentowane na tej płycie są wynikiem fascynacji kompozytora XVI-wiecznymi madrygałami angielskimi. Napisane zostały na obój, kłamek i fagot.

Ostatni utwór to *Nonet* – jedno z ostatnich dzieł Martinu napisane w styczniu 1959 r.

Płyta jak najbardziej godna polecenia, tym bardziej, że utwory zostały wykonane przez znakomitego, słynny zespół Ensemble Villa Musica.

(sl)

**OFFENBACH ROMANTIQUE**  
Jérôme Pernoo | Les Musiciens du Louvre  
MIRC MIKOWSKI | ARCHIV PRODUCTION



### JACQUES OFFENBACH 1819-1880

**Uwertura Orfeusz w piekle; Koncert wiolonczelowy; Les Fées du Rhin – uwertura, balet i Grande Valse; Ballet des Flocon de neige z Le voyage sur la Lune**

Jérôme Pernoo, wiolonczela • Les Musiciens du Louvre • Marc Minkowski, wiolonczela  
Archiv Produktion 477 6403 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 78'22"

☆☆☆☆☆

człowieka i wykonawcę, przyjaciela i partnera wielu muzyków, na przykład Vogler Quartett. Podczas ostatniego wspólnego koncertu wykonał *Kwintet smyczkowy C-dur* Franciszka Schuberta, ale nie zdążył go już nagrać. Niniejszy album wydawnictwa Profil, do którego zaproszono znakomitego niemieckiego wiolonczelistę, Daniela Müllera-Schotta, odnoszącego coraz większe sukcesy na Zachodzie, jest hołdem muzyków złożonym pamięci niezapomnianego artysty.

*Kwintet C-dur* to punkt centralny tego albumu, ale też kameralnej twórczości Schuberta. Wyróżnia się posuniętymi do granic wytrzymałości formy rozmiarami (trwa prawie godzinę), bogactwem treści i nastroju, śpiewnością, żywymi rytмами, migotaniem harmonii i zmianami trybów z dur na moll. Powstały zaledwie na kilka tygodni przed śmiercią kompozytora, może być uważany za dzieło podsumowujące cały jego dorobek twórczy. Ze względu na długość i znaczenie, stanowi nie lada wyzwanie dla wykonawców, którzy muszą udźwignąć jego ciężar, zrozumieć charakter, utrzymać w napięciu słuchaczy od początku do końca. *Kwintet* nie daje się, jak sądzę, łatwo ocenić, od razu chyba nie można pojąć jego wielkości, potrzeba wielokrotnego słuchania, by go przyjąć. Ja sam piszę te słowa po 5. krotnym wysłuchaniu płyty i wciąż dzieło to jest dla mnie zagadką przerastającą wszelkie próby szybkiego i powierzchownego odczytania zawartej w nim muzyki.

Wyżej wymienionym artystom należy się duże uznanie za próbę zmierzenia się z tym trudnym utworem. Nagranie przynosi dużą satysfakcję, cieszy zaangażowanie muzyków i ich wysiłek, a także dobra realizacja techniczna – to zapis koncertu live. Przejrzysty, czytelny, wyraźny dźwięk pozwala doznać niewątpliwie walory tej produkcji. Doskonale zabrzmiał zamykający płytę *Kwartet smyczkowy Es-dur D 87*, młodzieńczy, pełen pogody, utrzymany w klasycznej konwencji utwor, zdecydowanie prostszy formalnie i wyrazowo. Może dlatego mam wrażenie, że brzmi o wiele lepiej i sprawniej niż potężny *Kwintet*. Nie jest to zarzut, lecz jedynie wskazanie faktu, jak wiele trudności nastęrcza wykonanie tego niezwykłego dzieła.

Cała płyta, jej przesłanie oraz prezentacja dwu arcydzieł kameralistyki Schuberta wywołały moje uznanie i dostarczyły mi wiele pozytywnych przeżyć. Liczę, że również Państwo pozwolicie się wrzucić tą piękną muzyką.

Paweł Chmielowski



### FRANCISZEK SCHUBERT 1797-1828

**Symfonia nr 9 C-dur D 944**

*Münchner Philharmoniker • Günther Wand, dyrygent*

Profil PH06014 • w. 2006, n. 1993 • DDD, 54'10"

☆☆☆☆☆

Gdy kilka miesięcy temu chwaliłem dokonaną przez Simona Rattle'a i jego zespół rejestrację *IX Symfonii* Franza Schuberta, napisałem wówczas, że „najlepsze nagrania tego dzieła wyszły spod batuty Günthera Wanda”. Z każdym nowym krążkiem nie tylko nie zmieniam swojej opinii, ale jeszcze się w niej utwierdzam. Jakież to szczęście, że można się cieszyć kilkoma już wersjami tej symfonii, które nagrał wielki dyrygent: czy to z Orkiestrą z Kolonii, czy późniejsze z Hamburga (moje ulubione „live” z 1991 r.), wreszcie z Filharmonikami Berlińskimi. Dzięki Profilu ukazała się kolejna wyśmienita płyta, na której zaprezentowano zapis z koncertu z maja 1993 r., z Monachium. Jest rzeczą niezwykłą, że w latach 90. maestro Wand mógł przedstawiać zachwyconej publiczności dzieła z żelaznego repertuaru z najlepszymi zespołami symfonicznymi Niemiec – wspomnianymi już Berlińczykami, a nade wszystko Filharmonikami Monachijskimi, wspaniałą orkiestrą, zaprawioną w wykonywaniu wielkiej symfonii. Ich wspólne koncerty utrwalone teraz przez Profil, mają szansę stać się nie tylko najcenniejszym świadectwem dokumentującym tę współpracę, lecz także mogą, dzięki swym niezaprzeczalnym walorom, ustanowić ważny punkt odniesienia w fonografii doby dzisiejszej. Dla mnie bez wątpienia stanie się nim niniejsze nagranie, które prezentuje symfonię Schuberta zagrąną wzorowo, w idealnych tempach, odpowiednio wyważonych proporcjach. Wnikliwe, staranne odczytanie partytury i wielki szacunek dla dzieła – oto chyba jest tajemnica sukcesu wielkich interpretacji Günthera Wanda.

Jeśli poszukujecie Państwo nagrań o charakterze referencyjnym, zrealizowanych przez najwyższej klasy orkiestry pod kierunkiem najwybitniejszych mistrzów batuty, to płyta wydawnictwa Profil jest jedną z nich.

Paweł Chmielowski



### JOSÉ SEREBRIER 1936

**Symfonia nr 2 (Partita); Fantazja na smyczki; Sonata na skrzypce solo; Winterreise**

*Gonzalo Acosta, skrzypce • London Philharmonic Orchestra • José Serebrier, dyrygent*

Naxos 8.559303 • w. 2007, n. 1999 • DDD, 60'21"

☆☆☆☆☆

Seria wydawnictwa Naxos poświęcona muzyce amerykańskiej powiększyła się o kolejną pozycję – muzykę José Serebriera, urodzonego w Montevideo kompozytora pochodzenia polsko-rosyjskiego. Melomanom jest on znany głównie jako wybitny dyrygent – wiele jego nagrań zostało wydanych przez Naxos. Płyta ta ma niecodzienny układ – utwory na orkiestrę symfoniczną połączone zostały z *Sonata na skrzypce solo*.

*Sonata* ta została napisana przez 9. letniego kompozytora i jest utworem wirtuozowskim, stawiającym duże wyzwanie przed solistą. Wyzwaniu temu sprostał urugwajski skrzypek Gonzalo Acosta. Co ciekawe, napisany przez Serebriera ponad czterdzieści lat później *Winter violin concerto* odwołuje się do tej kompozycji, tak samo jak jeszcze późniejszy, bo pochodzący z 1999 r. *Winterreise* stanowiący ostatni utwór tej płyty.

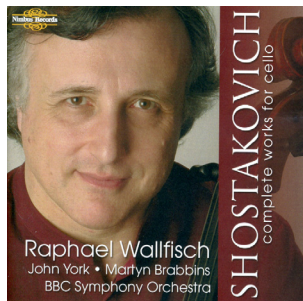
*Fantazja na smyczki* była w oryginale przeznaczona na kwartet smyczkowy. Jest to piękny, tajemniczy utwór przywołujący wspomnienia z przeszłości.

Najważniejszym utworem tego krążka jest *II Symfonia* napisana przez dziewiętnastoletniego kompozytora. Utwór rozpoczyna się opartym na rytmach latynoskich *Preludium*, po którym następuje *Marsz zalobny* odwołujący się do słowiańskich korzeni artysty. Trzecią częścią jest *Interludium*, po którym następuje finałowa *Fuga* będąca jazzową improwizacją opartą na tym samym temacie co część pierwsza. Bardzo ciekawy i przejmujący utwór.

Znakomite nagranie, dobry, przestrzenny dźwięk, oto dodatkowe zalety tego nagrania. Maestro Serebrier zna się na rzeczy i wie jak dyrygować swoimi dziełami. Dobrze się stało, że to nagranie znane kiedyś z katalogu Reference Recordings po-

jawilo się w ogólnodostępnym wydawnictwie Naxos.

Stanisław Lubliński



### DYMITR SZOSTAKOWICZ 1906-1975

**Wszystkie utwory na wiolonczelę: Koncerty wiolonczelowe nr 1 i 2, Sonata wiolonczelowa op. 40, Sonata op. 147, Adagio**

*Raphael Wallfisch, wiolonczela; John York, fortepian • BBC Symphony Orchestra • Martyn Brabbins, dyrygent*

Nimbus NI 5764/5 • w. 2006, n. 2000/5 • DDD, 128', 2CD



Raphael Wallfisch – bohater niniejszej płyty – swoją muzyczną karierę rozpoczął pod skrzydłami matki wiolonczelistki oraz pod wpływem nauczycieli: Amaryllis Fleming, Amadea Boldowino, Dereka Simpsona oraz Gregora Piatigorsky'ego, u którego studiował w Kalifornii. W wieku lat 24 wygrał wiolonczelowy konkurs im. Gaspara Cassadó we Florencji, który otworzył mu wrota do światowej czołówki. Współpraca ze znakomitymi orkiestrami, dyrygentami i kompozytorami (upodobali go sobie przede wszystkim twórcy brytyjscy: Davies, Leighton, MacMillan, Metcalf, Patterson) zaowocowała nagraniem wielu płyt dla wydawnictw: EMI, Chandos, Black Box, ASV, Naxos i Nimbus. Mimo napiętego kalendarza pozostał wierny także swojej drugiej pasji – nauczaniu. Jako profesor wykłada w Szwajcarii (Zürich Winterthur Konservatorium) i Niemczech (Hochschule Mainz). Forma, jaką mógł pochwalić się nam przy okazji omawianych krążków zachwyca z pewnością także i jego najzdolniejszych studentów. Usłyszymy wykonanie bez zarzutu; śmiało i jednocześnie nieprzerysowane, niezwykle ekspresyjne i zaskakujące swoją naturalnością. Barwa instrumentu przygotowuje do szybszego bicia serca. Jestem zachwycona, tym razem nie tylko dzięki dziełom Szostakowicza. Słychać tu rzetelną interpretację, wyczuć stylistykę i pokorę. Wallfisch ołźnie swoją grą, zwłaszcza we fragmentach powściągliwych w swym wyrazie (przepiękne piano w II części I Koncertu). Jego wiolonczela prowadzi melodię delikatnie i melancholijnie, z oszczędną wibracją i peł-

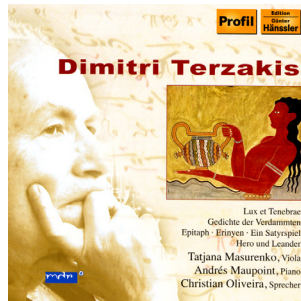
nią liryzmu. Czasem wręcz zamiera, stając się tłem dla orkiestry lub solowych partii instrumentów, z którymi dialoguje (partia rogu w wykonaniu Timothy'ego Browna). Nie pamiętam kiedy ostatnio słyszałam coś równie niezwykłego. Tu ukłon z pewnością w stronę barwy instrumentu, jak i krystalicznie dopracowanej intonacji.

Na płytach znajdują się wszystkie utwory na wiolonczelę, autorstwa rosyjskiego twórcy; *Koncerty, Sonaty, Moderato i Adagio*, powstałe na przestrzeni 41 lat. Zawarte w nich zamysł warsztatu kompozytorskiego podsumowują poszczególne etapy rozwoju języka muzycznego Szostakowicza. Ich różnorodność sprawia, że kompilacja – wydana przez Nimbus Records – to nie tylko „lekcja historii muzyki”, lecz także interesujący przegląd środków wyrazu, które jak wiadomo u Szostakowicza wyrażają znacznie więcej niż można się spodziewać. Zawarte w książeczce opisy poszczególnych kompozycji, autorstwa Caluma MacDonalda, przybliżają historię ich powstania i formę.

Powstały w 1959 r. *I Koncert wiolonczelowy Es op. 107* zadedykowany został – podobnie jak *II* – Mścislawowi Rostropowiczowi. Premiera odbyła się w tym samym roku przy współdziałaniu leningradzkiej orkiestry symfonicznej. Bardzo szybko zyskał aprobatę na arenie międzynarodowej. Jego cztery brawurowe, skontrastowane pod względem wyrazu ognia zachwyciły krytykę swą zwięzłą retoryką i humorem, które to elementy odczytywane były jako składowe konceptu „nowoczesnego”. *II Koncert op. 126* to już zupełnie nowe oblicze twórcy; nostalgiczny, nieprzewidywalny w formie i wyrazie, powściągliwy oraz pełen żalu. Powstawał 7 dni w kwietniu 1966 r. i przez wzgląd na traktowanie instrumentarium jest w zasadzie symfonią koncertującą. Obydwa dzieła dzieli zaledwie 7 lat, a ma się wrażenie, że całe wieki. Zmienia się nie tylko oblicze kompozytora, lecz i muzyków. Wallfisch i BBC Symphony Orchestra, na czele z Martynem Brabbinsiem, doskonale poradzili sobie z przekazaniem bliskich kompozytorowi treści. Na uwagę zasługują przede wszystkim doskonałe wyważenie proporcji pomiędzy instrumentami, ich barwa i przemysłana narracja, przenikanie się wewnętrznych napięć, wyczuć stylu i dokładność w prowadzeniu melodii. Druga płyta to już dzieła z akompaniamentem fortepianu, za którym zasiadł John York, spełniający się także jako znakomity solista. Zdecydowanie częściej partneruje niż akompaniuje, co da się usłyszeć w obydwu ekspresyjnych wiolonczelowych *Sonatach*, jak i miniaturach. Końcówce *Adagio ze Suty baletowej nr 2* zgodnie podsumowuje całą kompilację, dzięki wręcz teatralnemu, nasyceniemu brzmieniu instrumentu solowego.

Nagranie polecam z nieukrywanym podekscytowaniem.

Katarzyna Musiał



### DIMITRI TERZAKIS 1938

**Gedichte der Verdammten; Epitaph, Lux et Tenebrae; Erinyen; Ein Satyrspiel; Hero und Leander** *Tajana Masurenko, altówka; Andrés Maupoint, fortepian; Christian Oliveira, narrator*

Profil PH07017 • w. 2007, n. 2004/5 • DDD, 63'23"

☆☆☆☆

Grecka muzyka poważna jest właściwie nieznaną. Sytuację ratuje być może Iannis Xenakis, urodzony w Rumunii obywatel francuski. Z przyjemnością zapoznałem się z płytą wydawnictwa Profil, które właśnie wydało album poświęcony twórczości Dimitriego Terzakisa, kompozytora, który studiował m.in. u Berndta Aloiza Zimmermana. W swojej twórczości odwołuje się do liturgii bizantyjskiej, a także muzyki regionu wschodniego morza Śródziemnego.

Otwierający płytę utwór na fortepian solo *Gedichte der Verdammten* to trzyczęściowa opowieść o losie człowieka, cierpieniach jakiego spotykają, często niezasłużenie, na drodze życia.

Kolejny utwór na fortepian solo, *Epitaph*, poświęcony został zmarłej matce kompozytora.

*Lux et Tenebrae* to silnie skontrastowany utwór fortepianowy, w którym autor stara się oddać całą specyfikę muzyki wschodu.

Dwa bardzo różne utwory – *Erinyen* i *Ein Satyrspiel* – odwołują się do greckiej mitologii.

Ostatni, największy utwór to *Hero und Leander*. Jest to historia miłosna oparta na legendach greckich. Autor oparł się na skróconej wersji *Heroides* Owidiusza, a także scenie końcowej schillerowskiej ballady *Hero und Leander* służącej za zwieńczenie dzieła. Muzyka jest tutaj połączona z recytacją, tak jak to czyniono w czasach starogreckich, m.in. z dziełami Homera. Powoduje to niestety, że dla osób nie znających niemieckiego, jest to utwór najmniej ciekawy. Muzyka, oparta na fortepianie i altówce, pozwała zagłębić się słuchaczowi w atmosferze Wschodu. Niewątpliwie interesująca, choć nie porywająca, album.

Stanisław Lubliński

Rzecz całkowicie dla mnie niezrozumiałą jest twierdzenie wydawcy, że prezentowany *Koncert wiolonczelowy* Offenbacha został tu nagrany po raz pierwszy, skoro już w 1992 r. Olympia wydała jego nagranie pochodzące z 1991 r. Poza tym, skoro wydawnictwo ma wrażenie czegoś doniosłego, premierowego, dlaczego powierza partię wiolonczeli soliście, który ma słyszalne problemy. W szczególności w części środkowej daje się odczuć brak prezencji, a intonacja i frazowanie pozostawiają wiele do życzenia. Same dobre intencje nie wystarczą by uratować całość.

W pozostałych utworach Marc Minkowski okazuje się pełnym zrozumienia wykonawcą muzyki Offenbacha, ale to za mało, by cieszyć się tym albumem, którego najważniejszym elementem jest jednak *Koncert*. (sl)



### GEORGE ONSLOW 1784-1853

**Sekstet fortepianowy Es-dur op. 30; Kwintet fortepianowy B-dur op. 79bis**

*Gianluca Luisi, fortepian • Ensemble Concertant Frankfurt*

MDG 603 1442-2 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 73'02"

☆☆☆☆☆

George Onslow jest jednym z moich ulubionych kompozytorów. Jednym z powodów jest to, że zawsze słuchając jego muzyki kamestralnej odnajduję jakąś więź z Ignacym Feliksem Dobrzyńskim. Towarzyszy temu jednak smutna refleksja: czym nam Dobrzyński załaził za skórę, że nie chcemy grać jego muzyki? Onslow jest teraz już kompozytorem popularnym, granym i nagrywanym w wielu krajach, a nasz Dobrzyński, nawet w roku swojego jubileuszu, jest ignorowany.

Wracając do prezentowanej płyty firmy MDG z całym przekonaniem mogę ją zarekomendować miłośnikom dziewiętnastowiecznej kameralistyki. W prezentowanych utworach fortepian ma rolę dominującą, co jest odzwierciedleniem sytuacji panującej na salonach pierwszej połowy XIX w. *Sekstet* powstał w 1825 r. i gdyby nie okrojony skład można by powiedzieć, iż jest to koncert fortepianowy. Napisany pod koniec życia *Kwintet* (1849), jest w rzeczywistości przeróbką *Sekstetu* op. 79. Wprawdzie partie fortepianu są identyczne to



ści utworu, czyli w *Milonga*, zmierzając do finałowego, niezwykle ekspresyjnego *Tanga*.

Hold tangu według Piazzolli składają dwie następne kompozycje albumu: oparte na ludowej muzyce argentyńskiej *Conciertango* składające się z miniatury, połączonych ze sobą w całość odcinków oraz *Concerto serenata*, zadedykowane gitarzyście Edoardo Catemario, którego grę usłyszymy na tej płycie.

Tango właściwie już dawno przestało być wyłącznie narodowym tańcem Argentyny – stało się między narodowym językiem sztuki, czytelnym pod każdą szerokością i długością geograficzną, służącym odnajdywaniu własnej ekspresji i wspólnych emocji. Świetnie radzą sobie z tym muzyki pod batutą dyrygenta o swojsko brzmiącym nazwisku, Nicoli Paszkowskiego. Koncerty w ich wykonaniu naprawdę urzekają. Soliści z towarzyszeniem Orchestra Vincenzo Galilei w Auditorium Latini w Fiesole (gdzie była nagrywana płyta) stworzyli niepowtarzalny, momentami bardzo ekspresyjny, dramatyczny, a czasem wręcz sielankowy i sentymentalny (a więc po prostu prawdziwy!) teatr słuchowy, do którego wszystkich serdecznie zapraszam.

Dorota Staszekiewicz



## FAGOTTO CON FORZA

**P. Martensson – Koncert fagotowy; A. Eliasson – Wellen; A. Chini – Goëlette de jade; D. Börtz – Concerto; I. Nilsson – Diabas na fagot i perkusję**

Knut Sönstevold, fagot; Georg Oquist, fortepian • *The Swedish Wind Ensemble; Uppsala Chamber Orchestra; The Swedish Radio Symphony Orchestra* • *Andrea Hanson, André Chini, B. Tommy Andersson, dyrygenci*

Phono Suecia PSCD 164 • w. 2006, n. 2004/5 • DDD, 73'05''

☆☆☆☆

Solowe utwory na fagot większych gabarytów relatywnie rzadko pojawiają się w dorobku bardziej wybitnych twórców współczesnych. Oczywiście są wyjątki – jak choćby koncerty Gubajduliny czy Panufnika. Nie da się jednak ukryć, iż ten sympatyczny instrument największe triumfy święcił w XVIII w. i na początku XIX w., gdy liczni wirtuozi sami tworzyli popisowe utwory fa-

gotowe, lub inspirowali do tego znaczących mistrzów, jak Mozart, Weber czy Danzi. Ale i dzisiaj fagociści inspirowali kompozytorów – czego doskonałym przykładem stanowi znakomity szwedzki fagocista Knut Sönstevold. To pod kątem jego wszechstronnych i mistrzowskich możliwości wykonawczych „skrojona” została większość dzieł zaprezentowanych na omawianej płycie. Utwory te, choć wykorzystują bogate spektrum efektów fakturalnych, kolorystycznych i sonorystycznych fagotu, często nietypowych, będą dla słuchacza nieprzywycznego do słuchania muzyki współczesnej raczej trudne w odbiorze. *Koncert* Pera Martenssona (2002) wykorzystuje bogate brzmienie wielkiej orkiestry symfonicznej, przetwarzane przez elektronikę, co niekiedy tworzy nieoczekiwane, intrygujące efekty. *Dźwięk fagotu* również wykracza daleko poza nasze przyzwyczajenia, a solista za pomocą pedałów podłączonych do komputera uruchamia różnego rodzaju efekty. *Wellen* (2003) Andersa Eliassona to utwór przeznaczony na klasyczny skład fagotu z fortepianem i zarazem znacznie bardziej konwencjonalny, w powtarzających ostinatowo w szybkich figuracjach fagotu mający zapewne oddawać charakter tytułowych fal. *Goëlette de jade* (2000), rodzaj koncertu na fagot i smyczki Andre Chiniego (ucznia Joliveta, n.b. autora zgrabnego *Koncertu fagotowego*) ma być inspirowany przez Wenecję i Vivaldiego (twórce podaj 37 koncertów fagotowych), jednak słuchacz liczący na jakiegokolwiek bezpośrednie odwołania do muzyki rudego księdza bardzo się rozczaruje. To raczej próba indywidualnego odtworzenia niezwykłej aury miasta na lagunie, w sumie rzecz dosyć konwencjonalna i raczej pozbawiona większej inwencji, choć niewątpliwie dająca możliwość „wygrania” się soliście. Znacznie ciekawszy jest *Koncert* Daniela Börtza (1979), gdzie dla odmiany fagotowi towarzyszy zespół dęty. Wprawdzie dosyć oczywiste wydają się tu inspiracje to Ligetima, to nawet Lutosławskim, jednak muzyka ta, po niemal trzech dekadach od swego powstania, brzmi ciągle dosyć świeżo. Wreszcie całość wieńczy nacechowany fascynującą aurą dźwiękową *Diabas* Ivo Nilssona (2005) na fagot i cytę basową, wykorzystujący szereg niekonwencjonalnych aplikacji, przedęć, sekwencji tryłów, glissand – wszystko to bardzo tajemnicze i nordyckie. To piękny utwór, chyba najbardziej frapująca pozycja na płycie, jakby oniryczna wizja krainy szarego, szwedzkiego kamienia, świata nieokiełzanych, chthonicznych sił zawartych pod pozornie monotonna powierzchnią skandynawskiego pejzażu.

W sumie propozycja atrakcyjna głównie dla fagocistów oraz mi-

łośników skandynawskiej muzyki współczesnej.

Marcin Zgliński

## M. Musorgski – *Obrazki z wystawy*; P. Czajkowski – *IV Symfonia*

*Orchestre National du Capitole de Toulouse • Tugan Sokhiev, dyrygent*

*Naïve V 5068 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 76'22''*

☆☆☆☆

Kiedy Modest Musorgski pisał cykl fortepianowych miniatur, nazwany *Obrazki z wystawy*, nie przypuszczał zapewne, że kompozycja ta stanie się nie tylko jego najpopularniejszym dziełem, ale także jednym z najczęściej słuchanych i najbardziej lubianych utworów w muzyce. Miarą jej popularności jest fakt, że *Obrazki* doczekały się kilkudziesięciu wersji orkiestrowych i równie wielkiej ilości nagrań, w większości operujących się na orkiestracji M. Ravela. Francuski mistrz stworzył prawdziwy koncert na orkiestrę, w którym pole do znakomitego, choć wymagającego i nielatwego popisu mają poszczególne instrumenty, jak też cały, wielki liczebnie zespół.

W nowym, znakomitym nagraniu Orkiestry Symfonicznej z Tuluzji pod dyrekcją Tugana Sokheva możemy podziwiać niezwykłej urody solówki i w poszczególnych ogniwach cyklu (np. klarнету, saksofonu, oboju, tuby), oraz wyrównane, głębokie brzmienie zespołów drewna, blachy i smyczków, imponuje też grupa perkusji. Sokhev starannie odczytał bogatą w detale partyturę i, co jest nie lada sztuką, wy dobył z niej wiele dodatkowych, ukrytych walorów. Młody dyrygent znakomicie zbudował nastrój i uwypuklił zawarty w dziele rosyjski pierwiastek (dla mnie *Obrazki* są utworem wprost kipiącym rosyjskością). Podziw budzi umiejętność narzucenia i realizacji swojej wizji kompozycji, głębokie zrozumienie tej muzyki, co w połączeniu z nadaniem jej żywej i płynnej narracji sprawia, że podczas słuchania tego nagrania czas mija, jak z bicza strzelił. To już o czymś świadczy. Paradoksalnie, jedyny słaby punkt to zbyt szybko zagrane finałowe ogniwo, co osłabia jego wrażenie. Dzieło Musorgskiego w tym wykonaniu jest bardzo dobre i porywające, to wizja kapelmistrza na naprawdę wysokim poziomie, ale gdybym chciał je porównać z najlepszą według mnie rejestracją płytową tego utworu, to stwierdziłbym, że żaden dyrygent nawet nie może zbliżyć się do kongenialnej wizji Sergiu Celibidache (EMI).

Nagranie drugiego dzieła na tej płycie wzbudziło mój bezwarunkowy entuzjazm. Długo czekałem na tak znakomicie zagrany *IV Syfonię f-moll* Piotra Czajkowskiego. Wielką zasługą dyrygenta jest to, że pozbawił utwór zbytniego, niebezpiecznego sentymentalizmu, wszelkiej uczuciowej przesady – przedstawił sym-

skie kompletne nagranie tych utworów, choć kolejne jest już w drodze.

Ostatni wolumin zawiera sporo przyjemnej muzyki. Niektóre utwory uzmiałowiają odbiorcy, że Rossini umiał bawić. Inne wskazują, że kompozytor lubił najróżniejsze parodie. Ostatnim utworem płyty, i całego cyklu, jest jedyny utwór na cztery ręce, wykonany zgodnie z instrukcją autora: pan ma grać na lewo, pani na prawo.

Dzięki wydawnictwu MDG możemy poznać jakże odmienne oblicze wielkiego twórcy operowego. Melomani, w szczególności miłośnicy pianistyki, sięgajcie po te nagrania.

(sl)

## ROBERT SCHUMANN 1810-1856

### Das Paradies und die Peri – oratorium

*Margaret Price, sopran; Oliviera Miljakovic, sopran; Anne Howells, alt; Marjorie Wright, mezzosopran; Werner Hollweg, tenor; Carlo Gaffa, tenor; Wolfgang Brendel, baryton; Robert Amis el Hage, bas • Coro e orchestra Sinfonica RAI di Roma • Carlo Maria Giulini, dyrygent*

*Arts 43076-2 • w. 2007, n. 1974 • ADD, 97'55'', 2CD*

## Muzyka21 płyta miesiąca

Nieczęsto pojawia się oratorium *Das Paradies und die Peri* Roberta Schumanna w salach koncertowych, jeszcze rzadziej na płytach. Można śmiało powiedzieć, że jest to utwór nieznan większości melomanów. Ilość nagrań tego dzieła jest bardzo ograniczona i większość zniknęła już z katalogów. Dlatego dobrze się stało, że wydawnictwo Arts kontynuując swoją eksplorację archiwów włoskich właśnie przywróciło do życia nagranie tego oratorium podczas koncertu, jaki miał miejsce 9 lutego 1974 r. w Auditorium RAI w Rzymie. Chór i orkiestrę RAI poprowadził Carlo Maria Giulini, który właśnie przeszedł na emeryturę. Dyrygent z ogromną uwagą i precyzją podchodzi do tego dzieła Schumanna, jednocześnie nie kryje swojej ogromnej radości. Jego nastrój udzielił się wszystkim solistom, przez co mamy do dyspozycji naprawdę wzorcowe nagranie. Na szczególną uwagę zasługują Margaret Price będąca tu w najwyższej formie. Artystka znakomicie oddaje nastrój każdej arii, prowadzenie głosu jest idealne. Pięknie operuje bogactwem odcieni emocji.

Polecam ten niezwykle udany album.

(sl)

## CARL STAMITZ 1745-1801

**Duety na skrzypce i altówkę**  
*Vilmos Szabadi, skrzypce; Péter Bárcsony, altówka*

Hungaroton HCD 32453 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 68'09"  
 ★★☆☆

Wielkim sukcesem Czechów jest przekanie całego świata o ich wielkiej potęgę w muzyce. Dowodem tego może być prezentowana płyta węgierskiego Hungarotonu i węgierskich artystów, którzy zapragnęli odkryć dla świata duety na skrzypce i altówkę Czecha, Carla Stamitza. Niewielu zapewne Polaków wie, że w polskiej literaturze znajdują się podobne utwory czekające wciąż na odkrycie choćby na salach koncertowych, że o nagraniach nie wspomnę. Ale cóż zrobić, mistrzami marketingu to my nie jesteśmy!

Wracając do Stamitza należy stwierdzić, że prezentowane nagranie jest bardzo dobre, artyści starannie przygotowali się do premierowego nagrania tych zapomnianych dzieł. Jednakże formuła duetów na skrzypce i altówkę nieco nuży, zważywszy, że płyta trwa prawie 70. minut. Warto jednak sięgnąć po tę płytę, gdyż ma ona ogromne walory poznawcze.

(sl)



**DYMITR SZOSTAKOWICZ  
1906-1974**

**Kwartety smyczkowe wol. 2: Kwartety smyczkowe nr 3, 6 i 8**  
*Mandelring Quartet*  
 Audite 92.527 • w. 2007, n. 2006 • SACD, 70'07"

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

Mandelring Quartett idzie od sukcesu do sukcesu. W maju br. ich pierwszy wolumin kwartetów Szostakowicza uznaliśmy za płytę miesiąca. To samo musimy uczynić i z drugim woluminem. Wykonawcy są cały czas w najwyższej formie, swoje niezwykle interesujące interpretacje przygotowują bardzo starannie, jak na prawdziwych profesjonalistów przystało. Nie ma tu miejsca na jakąkolwiek dowolność, improwizację. Zachwyca doskonale prowadzenie frazy, znakomita artykulacja. Wszystko jest dokładnie przemyślane, dopracowane w najmniejszych szczegółach, tak, że po wejściu do studia artyści skupili się tylko na jednym – na muzyce.

Każdy meloman powinien zacząć zbierać te nagrania.

(sl)

fonię twardo, konkretnie, po męsku. Doskonałe tempa, właściwie uchwycone pierwiastki taneczne, wspaniale brzmiąca blacha, słiczne w barwie drzewo, budząca podziw techniczna sprawność smyczków sprawiają, że to wyjątkowe dzieło jawi się porywająco, świeżo i bardzo przekonująco. Wszystko jest na swoim miejscu, zagrane jest tak, jak powinno – otwierający symfonię posępny, dramatyczny temat losu, taneczny drugi temat tej części, który wreszcie brzmi jak walc, urzekające romantycznym nastrojem *Andante*, dowcipne i błyskotliwe scherzo oraz brawurowo wykonany finał.

Nie waham się określić tego nagrania jako jednego z najlepszych realizacji *IV Symfonii* i to nie tylko w ciągu ostatnich lat. Z powodzeniem może się mierzyć z wieloma słynnymi kreacjami. Tugan Sokhev tym albumem wystawił sobie znakomite świadectwo swojego wielkiego talentu, udowadniając tym samym, że entuzjastyczne krytyki nie są dziełem przypadku. Warto czekać na kolejne płyty tego artysty.

Paweł Chmielowski

**B. Smetana – Trio fortepianowe g-moll op. 15; J. Suk – Trio fortepianowe c-moll op. 2; Elegia op. 23; V. Novak – Trio fortepianowe d-moll op. 27**

*Smetana Trio*  
 Supraphon SU 3810-2 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 63'44"

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

**A. Dworzak – Trio fortepianowe op. 90; V. Novak – Trio fortepianowe op. 27**  
*Quasi una ballata; J. Suk – Elegia op. 23*

*Devich Trio*  
 Challenge Records FL72402 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 54'12"  
 ★★☆☆☆

Warto polecić Czytelnikom dwie interesujące płyty z czeską muzyką kameralną, które ukazały się w latach 2004 i 2005. Na jednej z nich – wyprodukowanej przez holenderską wytwórnię Finline – utrwalono tria fortepianowe Dworzaka, Novaka i Suka, na drugiej zaś – wydanej przez czeski Supraphon – tria Smetany i ponownie Novaka i Suka.

Czesi znani są z dbałości o swoją kulturę. Pod tym względem mogą być wzorem dla nas, Polaków. Ich muzyka jest gładka i nagrywana nie tylko w Czechach. Mówiąc o muzyce czeskiej przede wszystkim na myśl przychodzi nazwiska Dworzaka i Smetany. Dzieła Suka i Novaka nie są już tak znane w Polsce, jak dwa wcześniej wymienione nazwiska. A szkoda, gdyż są to kompozytorzy znakomici, których twórczość warto poznać. Skłaniają do tego choćby dwie omawiane płyty. Szczególnie urody

jest muzyka Novaka, w pełni romantyczna, namiętna, głęboka, napisana z wielkim rozmachem.

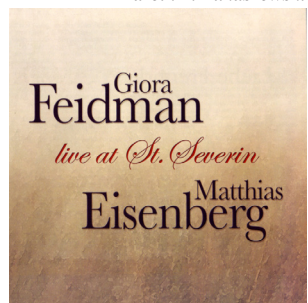
Pragnę polecić zwłaszcza znakomite wykonanie Smetana Trio. Artyści doskonale się rozumieją. Miejscami, zwłaszcza w chwilach doprowadzania do kulminacji, wyczuwa się jeden, spójny organizm. To oczywiście zawsze pozostaje cechą i podstawą dobrego partnerstwa w muzyce kameralnej, ale nie wszystkim się udaje uzyskać taką spójność współodczuwania i myślenia. Fragmenty pełne liryzmu, romantyczności, przedzielone są miejscami dramatycznymi, burzliwymi, zagranyymi molto appassionato. Muzycy grają bardzo namiętnie, z wielką pasją. Wskazuje na to już *Trio* Smetany, w którym wprost urzeka piękny dźwięk skrzypiec, znakomita artykulacja pianistki, głęboki ton wiolonczeli i doskonała współpraca zespołu. Z kolei *Trio* Suka jest tu zagrane, nie bojąc się tego określenia, porywająco. Członkowie Smetana Trio grają to dzieło po mistrzowsku. Warto zauważyć dopracowanie łączników i przetworzeń, w których łatwo o mielizny interpretacyjne ze względu na powtarzający się w różnych modyfikacjach materiał muzyczny. Artystom udało się przez te miejsca przebrnąć znakomicie, dzięki czemu łączniki nie są już tylko pustymi przebiegami „pomiedzy”, ale wnoszą nowe, pełne ekspresji treści. Zachwyca również *Elegia* Suka, utrzymana w postromantycznej, silnie schromatyzowanej tonalności. Muzycy rozwijają to dzieło z wielką ekspresją, dbając nie tylko o miejsca *passionato*, ale także o liczne, subtelne odcienie narracji muzycznej. Hitem płyty jest jednak jednoczęściowe *Trio d-moll* „*Quasi una ballata*” op. 27 Nováka, grane z rozmachem, głębią, namiętnie. To piękna muzyka, wyczuwa się w niej czeski rodowód. Podsumowując: znakomite nagranie. Gorąco zachęcam do zdobycia tej płyty. Naprawdę warto!

Na drugiej z omawianych płyt, zatytułowanej *Czeskie dziedzictwo* znalazły się trzy tria fortepianowe: sześcioczęściowe, zróżnicowane pod względem wyrazowym i silnie kontrastowane *Dumky Trio* op. 90 Dworzaka, namiętne, pełne pasji i głębi *Trio d-moll* „*Quasi una ballata*” op. 27 Nováka oraz *Elegia* op. 23 Suka. Mamy więc dwukrotnie nagrania triów Nováka i Suka w dwóch, jakże różnych wykonaniach. Wszystkie tria wykonuje Devich Trio, będące młodym zespołem o międzynarodowej obsadzie, złożonym z węgierskiej pianistki Hanny Devich, południowoafrykańskiej skrzypaczki Sarah Oates oraz holenderskiego wiolonczelisty Jaspera Havelaara. Warto wspomnieć, że omawiana płyta jest pierwszym albumem w dorobku zespołu. Na drugiej (2006), zatytułowanej podobnie *The Czech Legacy* i także poświęconej muzyce czeskiej znalazły się tria Smetany i Dworzaka.

Devich Trio gra efektywnie i bardzo precyzyjnie pod każdym względem: intonacyjnym, współpracy zespołowej, muzykalności. Artyści wykonują kolejne utwory z wielką pasją, porywająco, nie rozumieją. Jednakże, w wykonaniu Smetana Trio utwory Suka i Novaka wypadają znacznie ciekawiej, aniżeli w interpretacji Devich Trio. Niemniej jednak warto zestawzić obok siebie te dwa, tak różne nagrania. Przy takim porównaniu nasuwa się prosta konstatacja: Czesi bez porównania lepiej odczuwają swoją rodzimą twórczość, niż muzycy z innych krajów, choć oczywiście nie jest to żadną regułą. Devich Trio gra te dzieła bez zarzutu, ale – jak mi się wydaje – w ich propozycji brakuje właśnie tej jednej cechy, którą wyczuwa się, niemal podświadomie, w interpretacji Smetana Trio.

Szkoda, że w środku książeczki płyty Devich Trio znalazł się materiał z zupełnie innej płyty (może tylko w moim egzemplarzu?). W związku z tym informacją o nazwiskach muzyków trzeba szukać w Internecie...

Marcin T. Łukaszewski



**GIORA FEIDMAN & MATTHIAS EISENBERG  
live at St. Severin**

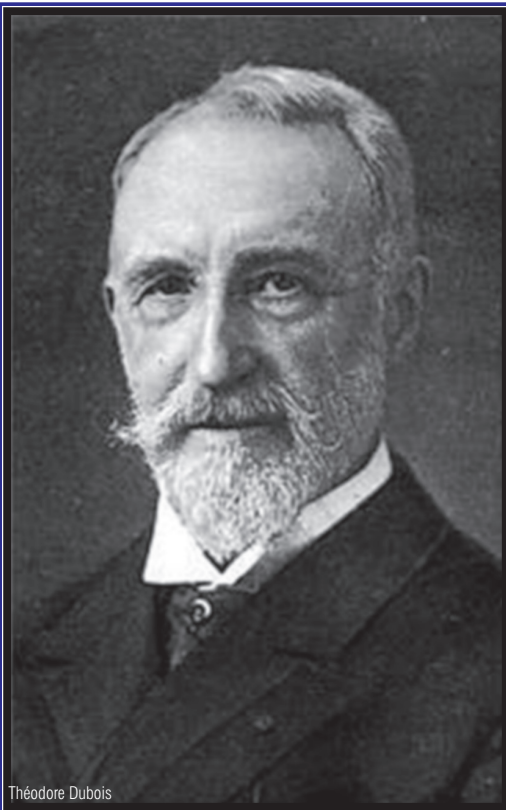
Pläne 88921 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 57'09"  
 ★★☆☆

„Dwie religie, jeden język: muzyka”. Pomyśl wspólnych koncertów Giory Feidmana, uważanego za największego żyjącego klezmera i Matthiasa Eisenberga narodził się wiosną 2000 r. Ich pierwsze spotkanie miało miejsce właśnie w kościele St. Severin w Kentum-Sylt, gdzie Eisenberg jest organistą. Swoją grą przyciągał rzesze wielbicieli muzyki na koncerty. W tym miejscu spotkały się dwie muzyczne dusze. Przytoczone na początku zdanie odnosi się do programu tej płyty. Trzeba podkreślić, że koncert w kościele zawsze jest czymś specjalnym i wyjątkowym, twarze słuchaczy zwrócone ku ołtarzowi, choć w tym przypadku wykonawcy są poza polem ich widzenia. Cały program ułożono tak, aby stanowiął rodzaj muzycznego crescendo, bez miejsca na oklaski. Na przemian słyszymy kompozycje katolickie na organy i żydowskie, z udziałem klarnetu. Czasami muzyka łączy oba instrumenty, a czasami łączy je śpiew wiernych, wykonujących

**Théodore Dubois** (24 VIII 1837, Ro-snay – 11 XI 1924, Pa-ryż) był synem nauczy-ciała z okolic Reims. Studiował w paryskim Konserwatorium w klasie Marmontela, Am-broise Thomasa, Ba-zina i François Beno-ista. W 1859 r. otrzy-mał pierwszą nagrodę w konkursie organowym, a w 1861 r. otrzymał Prix de Rome. Dzięki temu mógł spędzić rok w Rzymie. Zapoznał się tam z muzyką Pa-lestriny, która wywarła bardzo duży wpływ na jego twórczość. Poza tym miał również oka-zję poznać Franciszka Liszta, który pozytyw-nie odniósł się do jego twórczości.

Od 1871 r. był pro-fesorem harmonii w macierzystej uczelni, a w roku 1891 został tam profesorem kompozy-cji. W roku 1896 zastą-pił Ambroise Thomasa na stanowisku szefa tej uczelni. Wy-brany został do Académie des Beau-x Arts w 1894 r. zastępując Gounoda. Jego żoną była córka dyrygen-ta Théâtre de la Renaissance.

Dubois łączył swoje obowią-zki pedagogiczne z funkcją organi-sty-akompaniatora w Hotel des In-valides, a następnie, w roku 1858 za-stąpił Cezara Francka w kościele Sa-



Théodore Dubois

inte-Clotilde. W 1868 r. został kapel-mistrzem kościoła Madeleine. Nieca-łe dziesięć lat później, w 1877 r. zo-stał powołany na organistę w tym sa-mym kościele zastępując Camille'a Saint-Saënsa. Jednocześnie w roli kapel-mistrza zastąpił go Gabriel Fauré. W roku 1896 poświęcił się całkowi-cie swojej pracy w Konserwatorium, a jego miejsce organisty zajął Gabriel Fauré. Kompozytor zmarł 11 listopada

1924 r. w swoim pary-skim apartamencie przy bulwarze Pereire.

Théodore Dubois pozostawił wiele dzieł, które całkowicie popa-dły w zapomnienie. Są to między innymi trzy symfonie, oratorium *Le paradis perdu*, wiele utworów wokalnych (*L'Enlèvement de Pro-serpine*, *Les Vivants et les Morts*, *Le Baptême de Clovis*, *Notre Dame de la mer*), koncerty fortepianowe, skrzypco-we, wiele utworów kame-ralnych (trio, kwartety, kwintety, sonaty dla różnych instrumen-tów), utwory chóral-ne, wiele utworów fortepianowych, pieśni, muzykę teatralną oraz ogromną ilość dzieł religijnych, w tym m.in. dwanaście mszy, wiele motetów. Najbardziej znanym utworem Du-boisa jest niewątpliwie oratorium *Les Sept pa-roles du Christ* dedyko-

wane opatowi Jean-Gaspardowi De-guerry'emu, proboszczowi kościoła św. Magdaleny zamordowanemu podczas wojny Francusko-Pruskiej. Dzieło to, nieprzerwanie aż do 1965 r., było wykonywane w Wielki Piątek w kościele św. Magdaleny.

Kompozytor jest również auto-re-m kilku podręczników.



**GEORG PHILIPPE TELE-MANN 1685-1787**

**Overtures – Sonatas – Concer-tos – wol. 5**

*Musica Alta Ripa*  
MDG 309 1450-2 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 65'33"

☆☆☆☆

Kolejny już wolumin spotkań z muzyką instrumentalną Telemanna dzięki zaangażowaniu muzyków z zespołu Musica Alta Ripa. Jak już wcześniej pisałem o tym przedsię-wzięciu, jest ono godne podziwu i trzeba mieć nadzieję, że nieprędko zespół, a także wydawca, znużą się nim. W celach poznawczych warto mieć dostęp do jak największej ilo-sci nagrań.

Trzeba jednak pamiętać, że mu-zyka ta, pisana przez kompozytora często dla jednorazowego wykona-nia, w większej ilości powoduje u słuchacza pewne zmęczenie, a także zniecierpliwienie, gdyż wiele z tych utworów jest bardzo podobnych.

Polecam, choć z umiarem.

(sl)

**CARLO TESSARINI 1690-1766**

**Introduzioni a 4 op. 11 (Libri 2-4, nr 4-12)**

*Aura Musicale*  
Hungaroton HCD 32303 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 63'07"

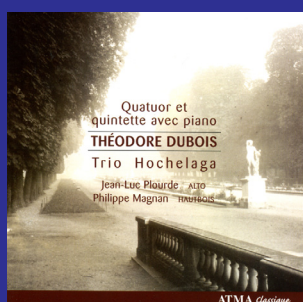
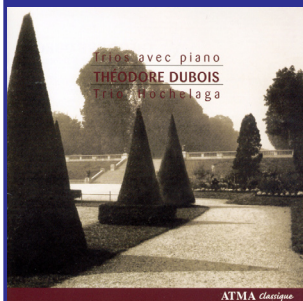
☆☆☆☆

Józefa Haydna uważa się, i słusz-nie, za twórcę symfonii, jednocze-snie zapominając, że nie pojawił się ten gatunek z nikąd, i że miał on wle-wu prekursorów. Jednym z nich był Carlo Tessarini, włoski kompozytor, autor ponad 70 symfonii, 90 koncer-tów, ponad 100 utworów kameral-nych. Kompozytor ten był ważnym ogniwem w przekształcaniu się stylu weneckiego w styl klasyczny. Utwory zaprezentowane przez znakomite wydawnictwo węgierskie pozwalają melomanowi lepiej poznać i z-rozumieć w jaki sposób wykrystalizo-wała się symfonia.

Założony w 1995 r. zespół mu-zyki dawnej Aura Musicale z entu-zjazmem podchodzi do swojej roli przewodnika po tym mało znanym okresie muzyki przedhaydnowskiej. Polecam.

(sl)

**THÉODORE DUBOIS 1837-1924**



*Jean-Luc Plourde, altówka; Philip-pe Magnan, obój • Trio Hochelaga (Anne Robert, skrzypce; Paul Mar-ley, wiolonczela; Stéphane Leme-lin, fortepian)*

ATMA Classique ACD2 2385 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 59'53"

**Trio fortepianowe nr 1 i 2; Pro-menade sentimentale na skrzypce i wiolonczelę; Canon na skrzyp-ce, wiolonczelę i fortepian; Can-tilène na skrzypce, wiolonczelę i fortepian**

*Trio Hochelaga (Anne Robert, skrzypce; Paul Marley, wiolonczela; Stéphane Lemelin, fortepian)*  
ATMA Classique ACD2 2362 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 62'01"

☆☆☆☆

**Kwartet na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę; Kwintet na fortepian, skrzypce, obój, altówkę i wiolonczelę**

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Rok temu nic nie wiedziałem o muzyce tego zapomnianego kom-pozytora francuskiego, a teraz mam przyjemność zaprezentować dwa krążki z jego twórczością. Oba zostały wydane przez bardzo interesują-ce kanadyjskie wydawnictwo ATMA Classique mające w swoim katalo-

gu wiele udanych albumów. Interesującym jest, że to nie Francuzi, ale ich kanadyjscy potomkowie uznali tę muzykę za wartą przypomnienia.

Głównym bohaterem obu nagrań jest kanadyjskie Trio Hochelaga, zespół powstały w 2000 r. i składający się ze znakomitych, młodych arty-stów. We wcześniej nagrali dla ATMA Classique utwory Gabriela Fauré i Gabriela Pierné.

Obie prezentowane płyty powin-ny trafić do kolekcji każdego melo-mana zarówno ze względu na walor poznawczy jak i świetne wykonanie.

Artyści Tria Hichelaga doskonale współpracują ze sobą. Sprawiają wra-żenie jakby byli jednym instrumen-tem. Aż dziw bierze słuchając pły-ty z triami, że te interesujące utwo-ry przeleżały w archiwach ponad sto lat. Druga płyta jest jeszcze ciekawsza ze względu na dwa utwory z obojem: kwartet i kwintet. Niezwykle uzdol-niony oboista Philippe Magnan to do-datkowy atut tego nagrania.

Mam nadzieję, że ATMA Classi-que nie spocznie na laurach i kolejne odkrycia muzyki Théodore'a Dubois ujrzą wkrótce światło dzienne.

Polecam.

(sl)

## ANTONIO VIVALDI 1678-1741

### L'estro Armonico op. 3

Stefano Antonari, *Florenza De Donatis*, Paolo Zinzani, Laura Mirri, skrzypce • Accademia Bizantina • Ottavio Dantone, dyrygent  
Arts 47646-8, 47647-8 • w. 2007, n. 2000  
★ ★ ★ ★ ★

## Muzyka21

### płyta miesiąca

Nagranie to było już recenzowane na naszych łamach w październiku 2005 r. Wydane było jako czteropłytowy album wraz ze zbiorem *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention* op. 8. Obecnie mamy do czynienia z reedycją w formacie SACD. Już poprzednie nagranie uznawane było za „marzenie audiofila” (według American Record Guide). Obecnie jest nim tym bardziej, gdyż wspierane jest dźwiękiem przestrzennym. Ci nieliczni melomani dysponujący odpowiednim sprzętem niewątpliwie będą zachwyceni. Można mieć nadzieję, że pozostałe dwie płyty również zostaną wkrótce wznowione w formacie SACD.

(sl)

## SILVIUS LEOPOLD WEISS 1686-1750

### Koncert na dwie lutnie; Suty

Bernhard Hofstötter, Dolores Costoyas, lutnie  
ATMA Classique ACD2 2538 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 74'37"  
★ ★ ★ ★ ★

Kanadyjska ATMA Classique bardzo często wydaje muzykę zapomnianą niekonicznie mającą związek z Kanadą. Tak jest i tym razem, gdy pojawia się w katalogu tej wytwórni nagranie utworów na dwie lutnie prawie naszego rodaka, Weissa.

Lutniści prezentujący tutaj swoje umiejętności są uczniami między innymi Hopkinsona Smitha. W tym przypadku obojgu to niewątpliwie wyszło na dobre; ich interpretacja jest piękna, porównująca, przykuwająca uwagę słuchacza. Z chęcią zapoznam się z ich kolejnymi nagraniami.

(sl)

## Różne

### SUZIE LEBLANC

#### Tout passe – Chants d'Acadie

David Greenberg, skrzypce; Chris Norman flet; Betsy MacMillan, viola da gamba; Sylvain Bergeron, gitara; David McGuinness, klawesyn; Shawn Mativetsky, perkusja  
ATMA Classique ACD2 2522 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 60'27"  
★ ★ ★ ★ ★

Zupełnie niedawno recenzowaliśmy na tych łamach płytę Suzie LeBlanc z pieśniami Mozarta. Tym razem prezentuje się ona w lepszym re-

*Shalom chaverim* obok *Donna Donna*. Proboszcz kościoła, pastor Traugott Giesen, współtwórca, pomysłodawca koncertów i tym samym płyty stworzył możliwość współistnienia obu religii w jednym miejscu.

Na krążku obok kompozycji Bacha wykonywanych przez Eisenberga usłyszymy tradycyjne melodie klezmerskie, a także utwory przypisane tradycji Żydowskiej. Całość stanowi ciekawą mieszankę kulturową, chociaż – muszę się przyznać – mało dla mnie interesująca. Takie połączenie nie wywołuje u mnie takich emocji, jak u słuchaczy będących na koncercie. Brak na krążku tych emocji i nastroju, które towarzyszą samemu wydarzeniu.

Dźwięk dobry, przestrzenny i wyrazisty.

### Angelika Przeździeń



lászló fassang

au grand orgue de la cathédrale notre-dame de chartres

## GRAND ORGUE DE LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME DE CHARTRES

utwory: J. S. Bacha, L. Vierne'a, L. Fassanga, J. Alaina, F. Liszta  
László Fassang, organy

Intrada INTRA024 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 77'47"  
★ ★ ★ ★ ★

Mamy do czynienia z recitalem organowym László Fassanga, złożonym z utworów Bacha, Liszta i dwóch kompozytorów szkoły francuskiej, a także z próbą zdolności improwizatorskich wykonawcy. Ten różnorodny program wypadła nadzwyczaj dobrze, a to za sprawą niebagatelnych umiejętności węgierskiego wirtuoza. *Pas-sacaglia* J. S. Bacha, choć utrzymana przewaźnie w rejestracie ciemnej barwowo, jest zagrana wyraziście, dokładnie, klarownie. Końcówka fuga również brzmi znakomicie, tym bardziej, że tu artysta rozjaśnia już brzmienie, co przy precyzyjnej artykulacji daje efekt doskonałej przejrzystości struktury polifonicznej.

Owa przejrzystość interpretacji Fassanga, to cecha widoczna nie tylko w utworze Bacha. Innym jej przykładem jest *Carillon de Westminster* Louisa Vierne'a. Trzeba powiedzieć, iż nie każdy organista potrafi tak wyraźnie przekazać melodyczne niuansy tego utworu. Podobnie ma się rzecz z *Litanies* Jehana Alaina, jednak w tym przypadku względnym minusem jest fakt, iż artysta prezentuje ów utwór w sposób ciągły, niejako na jednym oddechu, co nie do końca odpowiada

da charakterowi kompozycji. Interesująca jest ośmiominutowa *Improwizacja* artysty, a to głównie ze względu na biegłość w kwestii doboru i zmian rejestratury. Płytę kończy monumentalna *Fantazja i fuga na temat z opery „Prorok”* Meyerbeera *Ad nos, ad salutarem undam* Franciszka Liszta, dzieło blisko półgodzinne, stanowiące nie lada wyzwanie dla każdego organisty.

László Fassang prezentuje się na tej płycie jako artysta wysokiej klasy. Można tylko wyrazić nadzieję, iż częściej będzie nam dane obcować z jego sztuką.

### Tomasz Jagłowski



## GÜNTER WAND-EDITION 9

I. Strawiński – Koncert na fortepian, instrumenty dęte, kontrabas i perkusja; B. A. Zimmermann – Symfonia; W. Fortner – Symfonia; H. Ligeti – Lontano

Nikita Magaloff, fortepian • Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester; NDR Sinfonieorchester • Günter Wand, dyrygent  
Profil PH05042 • w. 2006, n. 1960/1985/1987 • ADD/DDD, 72'15"  
★ ★ ★ ★ ★

Na omawianej płycie, dziewiątej z kolei z serii prezentującej nagrania Güntera Wanda (1912-2002), legendarny artysta dyryguje dwiema niemieckimi orkiestrami radiowymi: NDR Sinfonie-Orchester oraz Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester – dzisiejszą WDR Sinfonieorchester Köln. Nagrania pochodzą z różnych okresów życia dyrygenta. Najwcześniejszą utrwalona została cztero-częściowa *Symfonia* Wolfganga Fortnera, a nagranie pochodzi ze zbiorów Westdeutscher Rundfunk w Kolonii. Rejestracja dokonano w 1960 r. Pozostałe pochodzą z lat 1985 i 1987 ze zbiorów Norddeutscher Rundfunk. Wybór zamieszczonych na płycie dzieł nie jest przypadkowy. Günter Wand wykonywał bowiem często muzykę współczesną i niniejsza płyta jest takim właśnie zapisem kilku dzieł dwudziestowiecznych kompozytorów europejskich, począwszy od *Koncertu fortepianowego* Igora Strawińskiego (wersja z 1930 r.), poprzez napisaną w 1947 r. *Symfonię na wielką orkiestrę* Wolfganga Fortnera, wreszcie powstałą w 1951 r. i przeregowaną w 1953 r. *Symfonię w jednej części* Bernda Aloisa Zimmermanna, skończywszy zaś na *Lontano* György Ligetiego, napisanym w 1967 r. Mamy więc przekrój tendencji

twórczych i technik kompozytorskich z lat 1930-1967. Wydaje się, że niecałe czterdzieści lat to niewiele. Tymczasem w tym okresie, przedzielnym tragicznie II wojną światową, w muzyce działo się wiele. W okresie międzywojennym modny był neoklasycyzm, któremu patronował m.in. Strawiński. On też, jak i później Ligeti, zainteresował się dodekafonią. Z kolei Ligeti był jednym z przedstawicieli serializmu, stworzył później własną technikę mikropolifonii. To tylko jedne z nielicznych tendencji, jakie pojawiły się w omawianym czterdziestolecu. A przecież nie są to wszystkie kierunki i style, jakie zaistniały w tym czasie, by wymienić choćby aleatoryzm, sonoryzm, muzykę elektroakustyczną, teatr instrumentalny, muzykę i notację graficzną itp.

Płytę otwiera najstarsze z nagranych dzieł, *Koncert fortepianowy* Strawińskiego. Partię fortepianu wykonuje tu z rozmachem słynny Nikita Magaloff (1912-1992), rówieśnik Güntera Wanda. Solista prezentuje się znakomicie, choć sama partia fortepianu nie jest tak skomplikowana jak w innych koncertach fortepianowych. Solowy instrument stapia się tu z często z orkiestrą. Forte, oczywiście, wyraźnie dominuje, ale zespół orkiestrowy w żadnej mierze nie ogranicza się tylko do „poprawnego” towarzyszenia soliście, współtworząc razem z nim jeden spójny organizm. Koncert ma budowę typową dla gatunku, trzy-częściową, z dostojnym wstępem, który poprzedza właściwe allegro utrzymane w żywym, energicznym charakterze. Dyrygent dba o zachowanie odpowiednich proporcji pomiędzy solowym fortepianem i poszczególnymi sekcjami orkiestry.

Druga w kolejności jest *Symfonia w jednej części* Bernda Aloisa Zimmermanna. Wand dyrygował nią po raz pierwszy w 1956 r. i ponownie w 1962 r. To dzieło, przeznaczone na wielką orkiestrę symfoniczną, jest świetnie napisane orkiestrowo, doskonale zinstrumentowane. Jest ono prowadzone przez Güntera Wanda z rozmachem i brawurą. Odnajdujemy tu zarówno miejsca tajemnicze, w których (przy pierwszym słuchaniu) trudno się zorientować, w jakim kierunku się rozwijają, jak i fragmenty dramatyczne, stężone, energiczne. Orkiestra – doskonała, precyzyjna, punktualna. Dyrygent znakomicie różnicuje nastroje. Świetnie korespondują ze sobą poszczególne grupy orkiestry.

Czteroczęściowa *Symfonia* Fortnera, napisana w 1947 r., a więc jeszcze zanim kompozytor stał się jednym z koryfeuszów powojennej, niemieckiej awangardy muzycznej, jest utrzymana w estetyce neoklasycznej – estetyce już wprawdzie zamierającej, ale jeszcze obecnej w twórczości wielu kompozytorów europejskich. Wyróżnia to dzieło ruchliwość, motoryczność przebiegu muzycznego, silne zrytmizowanie, figuracyjność. Wand pod-

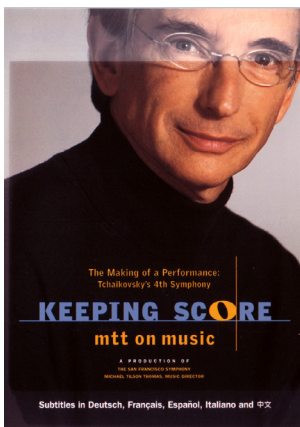


kreśla te cechy, nadając symfonii żywiołowy przebieg. Zwraca uwagę typowa dla cyklu symfonicznego konstrukcja: pierwsza część pełni rolę allegro sonatowego, druga – *Adagio*, trzecia – *Poco allegretto* zastępuje scherzo lub menuet w symfonii, występujące zazwyczaj na trzecim miejscu, i wreszcie efektowny finał – *Schnelle Viertel*. Dyrygent eksponuje walory każdej z tych części, dbając o spójność formy, różnicowanie wyrazowe, manifestujące się groteskowym charakterem w części trzeciej, głębią w *Adagio*, a dramatyczną narracją w pierwszej i czwartej części. Całość zagrano jest nie tylko popisowo, bardzo rytmicznie i precyzyjnie, bo te cechy można znaleźć w wielu dobrych wykonaniach. Jest w tej interpretacji coś, co przykuwa uwagę, co sprawia, że chętniej słuchamy prezentowanej muzyki. Wand po prostu gra symfonię Fortnera tak, jakby grał Beethovena!

Płytę zamyka *Lontano* na wielką orkiestrę (1967) zmarłego w 2006 r. György Ligetiego. Günter Wand dyrygował twórczością Ligetiego od czasu wyemigrowania tego kompozytora na Zachód. Często włączał jego utwory do programów koncertowych. *Lontano* wyraża się stężoną ekspresją, którą dyrygent znakomicie eksponuje. Utwór tchnie niezwykłą głębią, dramatyzmem, ale też bardzo tajemniczym wyrazem. Urzekają wręcz niesamowite harmonie, przejmujący wyraz, gra barw, potężne crescendo orkiestrowego tutti. Dzieło to wykonane jest bardzo sugestywnie.

Prezentowane tu nagrania są bardzo wartościowe. Günter Wand jawi się jako specjalista od muzyki XX w. Prowadzi orkiestrę pewnie, z rozmachem, dbając przy tym o niuanse i detale. Wszystkie nagrania są rejestracjami z koncertów, co potwierdza klasę Güntera Wanda i prowadzonych przez niego zespołów.

Marcin T. Łukaszewski



### KEEPING SCORE

**The Making of a Performance: Tchaikovsky's 4<sup>th</sup> Symphony**  
*San Francisco Symphony* • Michael Tilson Thomas, dyrygent  
*San Francisco Symphony* 0008-9 • w. 2004, n. • PCM Stereo/DD – NTSC  
 ★★☆☆

Pilotażowy odcinek edukacyjnego projektu *Keeping Score*, w którym biorą udział członkowie orkiestry *San Francisco Symphony* i jej dyrektor muzyczny, Michael Tilson Thomas. Dyrygent i członkowie orkiestry opowiadają o swojej pasji: jak zaczęła się ich przygoda z muzyką, w jaki sposób ćwiczą, jak starają się zrozumieć intencje kompozytora, itd. Płyta zawiera nagranie live symfonii Czajkowskiego w *Davies Symphony Hall*, w opcji stereo i 5.1 surround, a także obszerny materiał dotyczący przygotowań do koncertu. W informacjach dodatkowych znajdziemy notki biograficzne o wykonawcach – orkiestrze i dyrygencie oraz poznamy okoliczności powstania *IV Symfonii* Piotra Czajkowskiego.

*Keeping Score* to projekt o niezwykle szerokim zasięgu, obejmujący telewizję, radio, internet, wydawnictwa płytowe oraz szkolną edukację. Kilkuletni program ma zachęcić do słuchania muzyki poważnej, uczynić ją bardziej przystępną dla ludzi bez wykształcenia muzycznego i uświadomić, jak ogromną rolę w codziennym życiu spełnia muzyka. Do kontaktu z muzyką zachęcają audycje radiowe i telewizyjne (w listopadzie telewizja PBS pokazała kolejne części cyklu zatytułowanego *Revolutions in Music*, który wchodzi w skład projektu – audycje dotyczyły *Eroiki* Beethovena, *Święta wiosny* Strawińskiego i *Appalachian spring* Coplanda), interaktywna strona internetowa [www.keeping-score.org](http://www.keeping-score.org) oraz specjalny program edukacyjny, opracowany dla amerykańskich szkół, łączący muzykę z innym dziedzicami sztuki i nauki. Cel bardzo szczytny, trzymamy kciuki za powodzenie projektu.

Dorota Staszkiwicz

### FLAGSTAD

pieśni Griega i Wagnera *Wesendonck-Lieder* oraz *Liebested z Tristana i Izoldy*  
*BBC Symphony Orchestra* • Malcolm Sargent, dyrygent  
*BBC* BBCL 4190-2 • w. 2006, n. 1953/7 • ADD, 70'59"  
 ★★☆☆☆

W 1953 r. znakomita śpiewaczka norweska, Kirsten Flagstad (1895-1962), postanowiła zakończyć czynną karierę wokalną. Decyzję swą przeciągnęła jednak nieco w czasie i dlatego możemy dziś wysłuchać dwóch jej „pożegnalnych” koncertów: pieśni Griega (7 IX 1957) i utworów Wagnera (14 X 1953). Oba koncerty odbyły się w Londynie (Royal Albert Hall i Royal Festival Hall), a na płycie rozdziela je krótkie wspomnienie o artyście nagrane przez jednego z dyrektorów Decca, Johna Culshawa, w 10. rocznicę śmierci śpiewaczki.

Pieśni Griega stanowiły niesły-

chanie ważną pozycję w jego twórczości. Mawiał: „gdy tworzę pieśń, staram się nie tyle pisać muzykę, ile przede wszystkim oddać intencje poety”. To zachowanie lingwistycznego sensu pieśni, a w dodatku ich pełen uroku styl i bogata harmonika oraz różnorodność kontrastów, wymagają od wykonawców umiejętności operowania rejestrami głosu, zmiennością barwy, a także pełną koncentracją wyrazu. Flagstad śpiewała je często i chętnie. Na omawiany recital wybrała 10 pieśni Edvarda Griega z różnych opusów i do różnych tekstów poetyckich (m.in.: B. Björnsona, H. Ibsena i H. Ch. Andersena). Śpiewa je wzruszająco, głosem dojrzałym ale wciąż pełnym blasku i uczucia. To ostatnie wreszt różniące w sposób wręcz wyjątkowy. Sama wyznała kiedyś, iż pieśni Griega stanowią ważną i szczególną pozycję w jej repertuarze.

Słuchając natomiast jej interpretacji Wagnerowskich można się przekonać, iż była ona, jak dotąd „największym, i jednocześnie najpiękniejszym głosem Wagnerowskim” (słynna Szwedka, Birgit Nilsson, przewyższała wolumentem i barwą głosu). Zarejestrowane na płycie pieśni do tekstów Matyldy Wesendonck śpiewa z niezwykłą ekspresją. Fascynuje intensywność jej głosu, zachowującego jasną barwę i niemal złociste brzmienie. Był to niewątpliwie, jak podkreślali zgodnie krytycy, „głos niezwykle piękny w gatunku, bogaty, miękki i szlachetny w barwie”.

Omawiane nagranie choć późne w aspekcie działalności artystycznej śpiewaczki, choć stare w sensie technicznym, warte jest polecenia.

Jacek Chodorowski

### DUO DU SALON

utwory i transkrypcje na skrzypce i fortepian kompozytorów takich jak: Młynarski, Dworzak, Kreisler, de Falla, Fibich, Chopin, Ellington, Massenet, G. Boulanger, Hubay, Lakatos, Dinicu, Kálmán, Pista, Frank, Poliakin.  
*Bogusław Lewandowski, skrzypce; Andreas Weimer, fortepian*  
*Cavalli Records* CCD 249 • w. 2001, n. 2001 • DDD, 66'16"  
 ★★☆☆☆

Zawsze miło jest pisać o sukcesach polskich wykonawców za granicą. Skrzypek Bogusław Lewandowski, uczeń profesor Dubiskiej, od ćwierćwiecza jest członkiem renomowanych Bamberger Symphoniker, ale także występuje jako solista. Płyta nagrana dla firmy Cavalli Records, przy udziale pianisty Andrasa Weimera została poświęcona tak zwanej muzyce salonowej i z założenia odwołuje się do czasów, gdy skrzypkowie masowo występowali w salonach, Kurhausach lub kawiarniach i gdy ten właśnie typ produkcji



repertuarze kanadyjskich pieśni ludowych, z których najstarsze pochodzą z XVIII w. Przyszłam się, że zanim ta płyta trafiła w moje ręce nie wiedziałem na temat dawnej muzyki kanadyjskiej. Są to utwory bardzo interesujące, radosne, których słucha się z ogromną przyjemnością. W niektórych można zauważyć zbieżność z muzyką irlandzką czy też amerykańską z XVIII w.

Piękny głos Suzie LeBlanc zachwyca. Jest jakby stworzony do tego repertuaru. Bezbłędnie wczuwa się w intencje twórców pieśni, znakomicie interpretuje tekst, świetnie wyraża zawarte w nich uczucia. Towarzyszący jej muzycy doskonale interpretują te arcydzieła muzyki kanadyjskiej. Znakomity album.

(sl)

### THE VOICE OF BAKFARK

utwory: Bakfarka, Despreza, Clemensa non papa, Arcadelta  
*István Györi, lutnia • Voces Aequales*  
*Hungaroton* HCD 32412 • w. 2007, n. 2005/6 • DDD, 60'29"  
 ★★☆☆☆

Hungaroton to przykład, że transformacja wydawnictwa płytowego z systemu komunistycznego na wolnorynkowy jest możliwa, o ile się tego chce. Ich katalog wciąż się rozwija, zawiera ciekawe, unikatowe pozycje, jest dostępny w świecie, a także cieszy się dobrą reputacją.

Kolejna płyta, która powinna zainteresować i Polaków, to opracowania lutniowe Walentego Bakfarka współczesnych mu utworów chóralnych, oraz oryginalne utwory. Polacy mają specjalistów od muzyki dawnej, ale jakoś nie pod drodze im z muzyką polską, lub z Polską związaną. Inaczej jest z Węgrami, którzy grają dużo ambitnego repertuaru i z radością odkrywają nowe terytoria, jak w tym przypadku.

István Györi to rasowy lutnista, jego nauczycielem był Toyohiko Sato. Jego interpretacja jest na bardzo wysokim poziomie i sprawia, że z ogromnym zainteresowaniem słucha się prezentowanych utworów. Po każdej jego interpretacji prezentowany jest utwór w oryginalnej wersji, chóralnej, wykonywanej przez bardzo dobry, znany w świecie od kilkunastu lat pięcioosobowy zespół wokalny *Voces Aequales*.

Bardzo dobra, odkrywcza płyta.

(sl)

uznawano za muzykę rozrywkową. Eklektyczna w zestawie utworów płyta ta stanowi idealne antidotum na chandrę, albo przerywnik po słuchaniu repertuaru bardziej poważnego. Oczywiście podobnych płyt pojawiło się ostatnio na rynku kilka, ta jednak ma dwa pluse – bardzo dobre wykonanie i w znacznej mierze niebanalny, nie osłuchany repertuar. Z absolutnych „hitów” są tu w zasadzie tylko *Liebesfreud* Kreislera, tegoż transkrypcja *Tańca hiszpańskiego* de Falli, *Medytacja z Thais* no i *Humoreska* Dworzaka, ale ta ostatnia w mało znanym opracowaniu Misha Elmana. Do utworów dość często grywanych należy też *Nokturn* op. 9/2 Chopina w wersji Sarasatego i *Poemat* Fibicha, a także utwór z całkiem innej parafii, choć świetnie tu pasujący – *Adios Nonino* Piazzoli. Cała reszta to już repertuarowe rarytasy i rarytasiki. Polski akcent stanowi popularny niegdyś *Mazur* Młynarskiego, otwierający płytę, zagrany z rozmachem i świetnym zrozumieniem rytmu naszego narodowego tańca. Krańcowo odmienny klimat wprowadza skrzypcową interpretacja standardu Duke’a Ellingtona *Sophisticated Lady* – tutaj obaj muzycy pokazują, iż dobrze czują się w synkopowanych rytmach, a Lewandowski umiejętnie imituje poprzez artykulację specyficzne brzmienie skrzypków jazzowych. Całkiem salonowy charakter mają też dwie miniatury Georgesa Boulanger’a, które przynoszą nieodzowny w salonie rytm walca – w pełnym elegancji wydaniu paryskim. Miniaturki te nie tylko są wdzięczne, ale też efektownie wirtuozowskie, szczególnie z gracją tu wykonywany *Walc flażoletowy*. Podobnymi trickami – flażoletami, arpeggiami, pizzicattami, glissandami i całym arsenałem popisowych środków rodem z Paganiego i Sarasatego najeżona została *Polka-Kanarek* Ferdinanda Poliakina – dziełko kuglarskie, na granicy absurdu – byłoby w fatalnym guście, gdyby wykonywać je na poważnie i niezbyt sprawnie, tu jednak widąc iż skrzypek świetnie się bawi, na co pozwala mu pewna technika. Największą porcję stanowią tu jednak stylizacje węgiersko-bałkańsko-czardaszowe – trudno wyobrazić sobie bez nich przegląd repertuaru salonowego, wszak cygański skrzypek zawoźdzący na puszczie to taki sentymalnie-romantyczny archetyp. Szczęśliwie jednak miast po linii najmniejszego oporu grać *Tańce węgierskie* Brahmsa, *Tańce rumuńskie* Bartóka, czy *Tzigane* Ravela wykonawcy prezentują rzeczy znacznie mniej znane. Z ogniem i wirtuozerią wykonana została miniatura *Rosen-Czardas* Hubaya, ale prawdziwą gratkę stanowi, chyba pierwszy raz tu nagrany, *Czardasz G-dur* Ignaza Franka. Do tego połączone w zgrabne potpourri dzieła klasyków cygańskich skrzy-

piec, Sandora Lakatos’a i Grigoiasa Dinicu (ale bynajmniej nie słynna *Hora Staccato*), aranżacje węgierskich melodii ludowych i melodii, których charakter określają najlepiej same tytuły: *Przepiękne błękitne oczy* Kálmána i *Dziewczyzna z pustzy* Danko Pisty...

Wykonanie jest pierwszorządne, Lewandowski bowiem łączy znakomite warsztat, pewność z niezbędnym w takim repertuarze dystansem, poczuciem humoru i umiejętnością bawienia się imitacją pastiszów różnych manier, czy wręcz manierezmów wykonawczych. Płyta ta przenosi nas więc od salonu do salonu w czasie i przestrzeni – od torciku u Sachera w Wiedniu, po haust whisky w nowojorskim Cotton Club, znad gulaszu w budapeszteńskiej restauracji na kawę w tancbudzie w Buenos Aires, znad calvadosu w paryskiej braserie do bigosu w polski wieczór sylwestrowy. Smacznego!

Marcin Zgliński



**F. Mendelssohn – Trio fortepiano-  
we nr 1 D-moll op. 49; A. Dworzak –  
Trio fortepiano-  
e-moll op. 90**  
*Beaux Arts Trio*  
Warner Classics 2564 61492-2 • w.  
2004, n. 2004 • DDD, 66’54”  
☆☆☆☆☆

Określenie „Beaux Arts”, czyli „Sztuki Piękne” określa już od kilkudziesięciu lat profil artystyczny grupy, prezentującej niezmiennie najwyższy mistrzowski poziom i oferującej interpretacje, do których wciąż wraca się jak do kanonów piękna po kolejne warstwy tam zaklętych treści. Zespół, powołany do życia w 1954 r. był pierwszą formacją tego typu „na serio” na świecie i podniósł tryową twórczość kameralną do poziomu wcześniej niespotykanego – dzięki niemu przed publicznością miało w ogóle szanse zabrzmieć wiele utworów z tej niszy kameralistyk. Z Triem związane były pierwszorządne nazwiska światowego wykonawstwa – Daniel Guleit, Bernard Grenhouse, czy Menahem Pressler, który do dziś stanowi podstawę zespołu.

Warner Classics nową płytą Beaux Arts Trio przywołuje nagranie z pierwszego longplaya zespołu z 1954 r. Na płycie znajdują się dwa arcydzieła reprezentujące trio fortepiano-  
w Romantyzmie – *Trio fortepiano-  
we*

*l d-moll* op. 49 Felixa Mendelssohna – pierwszy w historii muzyki „egzemplarz” czteroczęściowej formy tria oraz *Trio fortepiano-  
e-moll* op. 90 Antoniego Dworzaka – sześcioczęściowe, z oryginalnie wplecioną melodią ukraińskiej „dumki”. Oba tria, należały do „żelaznego repertuaru” Beaux Arts Trio i cieszyły się przez lata wielkim powodzeniem na licznych koncertach.

Poza zainteresowaniem się samą płytą warto zajrzeć również do książeczki – polecić ją można przede wszystkim tym żądnym ciekawie opowiedzianej historii zespołu i jego działalności – jest to dla mojego pokolenia lektura już rodem z kart podręcznika do historii muzyki – tym jednak ciekawsza.

Maria Erdman

**BACH AND BEYOND  
IMPROVISATIONS ON THE  
MES BY BACH**

*Gabriela Montero, fortepian*  
EMI Classics 3 67359 2 • w. 2006, n.  
2005 • DDD, 54’52”  
☆☆☆☆☆

Sukces artystyczny wenezuelskiej pianistki Gabrieli Montero przyniósł poprzedni, podwójny krążek wydany przez EMI, na którym drugą płytę stanowiły w całości improwizacje. Tym razem improwizacji poświęcona jest cała płyta, i choć takie nagranie nie gwarantuje sukcesu, to może stanowić nową, świeżo spojrzenie na świat muzyki fortepiano-  
i barokowej. Dzieła Jana Sebastiana Bacha są tu jedynie punktem wyjścia dla pianistki, i ich obecność nie zawsze jest oczywista, czasami bowiem prezentują się w mniej niż 45. sekundowym fragmencie. Montero jest wykonawczynią obdarzoną niezwykle wyobraźnią i zręcznością improwizacji. W dodaniu do albumu wywiadzie przyznaje, że obca jest jej dyscyplina jazzowych improwizacji, stąd nie można traktować tej płyty w tych kategoriach. Jednak improwizacje Montero znanymi: latynoski odcień jazzu i taneczne, południowoamerykańskie rytmy. Cudne tango, które stworzyła z melodii *Aria in G*, czy quasi-bolero stworzone z *Toccaty in d* to tylko dwie, spośród 12, niezwykłych melodii.

Improwizujący artysta, a zwłaszcza taki, który bierze na warsztat tego rodzaju muzykę, stąpa po kruchym lodzie: interpretacja może zbyt odejść od oryginału bądź być za blisko – w obu przypadkach publiczność nie ma łitości, i często ją odrzuca. I Montero chwilami zdaje się zabłądzić w muzycznych strukturach, jednak wszyscy melomani otwarci na nowe doświadczenia pokochają ten krążek. Warunkiem podstawowym jest jednak porzucenie chęci usłyszenia muzyki Bacha wprost, i akceptacja muzy-

ki, że oto słuchamy własnej wizji Montero. Oczywiście dla tych, którzy muzykę barkowego mistrza uważają za świętą, każda taka produkcja będzie obrazoburczą. Jednak dla pozostałych, którzy zachwycają się tą płytą, marzeniem pewnie będzie usłyszenie tego materiału na żywo.

Angelika Przeździek



**W. A. Mozart – Symfonia nr 40  
C-dur KV 550; G. Mahler – Das  
Lied von der Erde**

*Brigitte Fassbaender, mezzosopran;  
Francisco Araiza, tenor • Wiener  
Philharmoniker • Carlo Maria Giulini,  
dyrygent*  
Orfeo C 654 052 B • w. 2005, n. 1987  
• DDD, 99’59”, 2CD  
☆☆☆☆☆

Wydawnictwo Orfeo wypuszcza już od jakiegoś czasu serię płytową dokumentującą Festiwal w Salzburgu, imprezę łączącą sobie już prawie wiek, gdyż założoną w 1920 r. od czasów powojennych transmitowaną na cały świat. Projekt to monumentalny i bezcenny, jako że pozwala dotrzeć do wielkich wykonań i jeszcze raz poczuć atmosferę festiwalu – imprezy przez dekady stanowiącej ważny element europejskiego życia kulturalnego – a dzięki transmisjom radiowym dostępnej słuchaczom na całym świecie.

Koncert z 2 sierpnia 1987 r. zarejestrowany na dwóch płytach musiał być wydarzeniem. Wykonano na nim *Symfonię g-moll* Mozarta i *Pieśń Ziemi* Gustava Mahlera. Zagrali Wiedeńscy Filharmonicy, a wystąpili również Brigitte Fassbaender i Francisco Araiza. Całość poprowadził Carlo Maria Giulini.

Jak się słucha takiego koncertu po latach? Mozart wprowadzić grany jest na sposób romantyczny, ale – być może za sprawą Włocha Giuliniego – z urokiem i poczuciem humoru. Francisco Araiza ujmuje wycuciem, kulturą i imponuje świetną techniką. Usłyszeć Brigitte Fassbaender w *Von der Schönheit* i *Der Abschied* pozostaje do dziś doświadczeniem głęboko poruszającym.

Nagrania live pozwalają z pewnością przeniesić się w atmosferę koncertu, odetchnąć jeszcze raz „tamtym powietrzem”. Seria ta jest z tej, poza dokumentacyjną i edukacyjną, przyczyną godna polecenia każdemu miłośnikowi muzyki.

Maria Erdman



**Mozart – Koncert fortepiano-  
wy KV 491; Boccherini – Symfonia  
d-moll G 506; Mendelssohn –  
Symfonia nr 1 op. 11**

Franz Worraber, fortepiano • Leipzig-  
ger Kammerorchester • Morten-  
ten-Schuldt Jensen, dyrygent  
Thorofon CTH 2496 • w. 2004, n. 2  
III 2003 • DDD, 76'00", live  
☆☆☆☆

Leipziger Kammerorchester, prawnie dziecięce Gewandhaus, od dwudziestu już lat bez mała sięga po zróżnicowany repertuar, wychodząc naprzeciw gustom lipskiej publiczności i wypełniając tym samym znakomicie rolę miejskiej orkiestry. Aż chętką bierze wyobrazić sobie koncert w ich wykonaniu, jeden ze stałych elementów lipskiego życia kulturalnego. „Składanka programowa” zarejestrowana podczas takiego właśnie koncertu „na żywo” stanowi zawartość płyty nagranej przez Lipską Orkiestrę Kameralną i wydaną przez firmę Thorofon. Na płycie mamy zatem *Koncert fortepiano c-moll nr 24* Mozarta, *Symfonię d-moll* Boccheriniego oraz *Symfonię c-moll nr 1* Mendelssohna.

Przyznam szczerze, że nie lubię składanek – wolę płyty monograficzne. W przypadku tej jednak płyty, przynoszącej dosłownie w atmosferę koncertu, zapomniałam o swoich preferencjach i z przyjemnością konsumowałam muzykę, świetnie graną, muzycznie prowadzoną przez dyrygenta duńskiego pochodzenia Mortena Schuldt-Jansena i w miły sposób neutralną. Nawet nieco jak na mój gust zbyt romantyzująca ręką Franza Worrabera w Mozarcie nie bardzo mnie razila – słucha się tu po prostu frazy, rozumiałej i przekonującej artykulacji i poddaje się nastrojowi tego poważnego utworu.

*Symfonia d-moll* Boccheriniego nie bez powodu nosi tytuł *La casa del Diavolo*. Utwór to dla orkiestry karkołomny i bardzo efektowny. Wielką jest przy tym zasługa dyrygenta, że w brawurowym wykonaniu lipskich muzyków Boccherini nie traci jednak poczucia humoru i włoskiej lekkości. Koncert swój lipska orkiestra kończy *I Symfonią Mendelssohna* – bezpretensjonalnie i z wielkim nastrojem zagrana. Słuchanie uatrakcyjnia mi ponadto książeczka, zawierająca ciekawe informacje (solidną analizę koncertu Mozarta i ciekawe uwagi dotyczące genyzy symfoniki Mendels-

sohna) i różne rozkoszne ploteczki. Oto idealna płyta zarówno dla koneserów jak i zwykłych śmiertelników. Polecam.

Maria Erdman



**M. Musorgski – Noc na Lysej Górze; B. Bartók – Cudowny Mandaryn; I. Strawiński – Święto wiosny**  
Los Angeles Philharmonic • Esa-Pekka Salonen, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 6198 • w. 2006, n. 2006 • SACD, 64'11"  
☆☆☆☆

Fonograficzny dorobek Esy-Pekki Salonena w barwach wytwórni Deutsche Grammophon, z którą jest związany od 2003 r., jest na razie stosunkowo skromny i obejmuje zaledwie kilka albumów, z których godnie uwagi są zwłaszcza te, gdzie partnerował francuskiej pianistce Hélène Grimaud oraz płyta zawierająca własne kompozycje. Dopiero w ubiegłym roku ukazał się krążek, tak naprawdę będący pierwszym, na którym fiński artysta prezentuje się w pełnym świetle jako dyrygent.

Jest ciekawy nie tylko ze względu na niewątpliwe walory artystyczne, lecz przede wszystkim za dobór repertuaru. Dla mnie najważniejszym punktem płyty jest oryginalna wersja *Nocy na Lysej Górze* Musorgskiego, praktycznie nieznaną i niewykonywaną. Słuchając jej, z pewnością się Państwo zdziwicie, jak dalece różni się od opracowania Rimskiego-Korsakowa, przedziwnej, choć efektownej mieszanki *Nocy* i innych dzieł Musorgskiego. To tak naprawdę całkowicie nowy utwór i chwala Salonenowi za nagranie pierwotnej wersji dzieła, w niezafalszowanej i prawdziwej postaci. Jest ona bardzo świeża i przekonująca, choć nie tak pełna orkiestrowej wirtuozerii, jak sławna adaptacja jego kolegi, to jednak podoba mi się bardziej, gdyż porывa rosyjskim duchem, obecnością pierwiastków ludowych i tanecznych, bogatą inwencją i oryginalną instrumentacją. Wyborem tego dzieła i jego wykonaniem dyrygent i orkiestra zasłużyli na moje szczerze uznanie. Również pozostałe umieszczone utwory sprawiły mi dużo satysfakcji podczas słuchania. Nieczęsto goszcząca na koncertowych estradach suita z *Cudownego Mandaryna* Bartóka imponuje rytmicznym, kolorystycznym i harmonicznym rozpasaniem oraz pełną pałą siłą wyrazu, cechami, które miały swój udział w skandalu i kłęse pod-

czas premiery baletu w 1926 r. Z kolei nieśmiertelne dzieło Strawińskiego, zagrane jest w żywych tempach i eksponuje we właściwy sposób jego cechę najważniejszą: pierwotną, brutalną energię. Filharmonicy z Los Angeles dobrze sobie poradzili z ogromnymi trudnościami wykonawczymi, jakimi najeżona jest partytura *Święta wiosny*, a na uznanie zasługują pięknie brzmiące instrumenty dęte, techniczna sprawność smyczków czy pełniąca w tym utworze szczególnie ważną rolę błaża i perkusja. Jest to bardzo wartościowe wykonanie, jestem pewien, że będą często do niego wracał.

Polecam tę płytę melomanom chcącym sięgnąć do repertuaru nieco innego, niż nagrywane po wielokroć te same symfonie czy poematy. Jej walorem jest wysoki poziom produkcji oraz zaprezentowanie dzieł brzmiających wyjątkowo nowo i świeżo, znanych i stworzonych przez wielkich kompozytorów. Proszę sprawdzić, dlaczego wybrano akurat te utwory i co wspólnego ma z tym albumem osoba Waltha Disneya...

Paweł Chmielowski

**ANNE SOFIE VON OTTER  
dzieła Haendla, Monteverdiego,  
Telemanna, Romana**

Drottningholm Baroque Ensemble  
Proprius PRCD 9008 C • w. 2005, n. 1993 • DDD, 42'00"

Muzyka21  
płyta miesiąca

Kiedy kilkanaście miesięcy temu miałem okazję recenzować dla Państwa płytę *Music for a while*, nagraną przez Annę Sofie von Otter jako reminiscencję serii koncertów, z którymi mezzosopranistka odwiedziła w roku 2003 kilka szwedzkich miast, odniosłem się wówczas również do tych nagrań z lat osiemdziesiątych. Wyraziłem wtedy opinię, która prowadziła do wniosku, iż to właśnie ta dawniejsza rejestracja była ciekawsza pod względem estetyki wykonawczej. Obecnie, dzięki firmie Proprius Musik AB, która wznowiła nagrania artystki z roku 1983, każdy ze słuchaczy może pokusić się o weryfikację tamtej wypowiedzi.

Na zawartość prezentowanej dzisiaj płyty składają się w większości kompozycje dosyć znane i to nie tylko miłośnikom muzyki dawnej. Nie zabrakło kilku barokowych „przebojów” wokalnych takich, jak chociażby *Lament Arianny* Monteverdiego, czy aria Jupitera z oratorium *Semele*. Co ciekawe, w albumie znajdziemy nie tylko kompozycje strictly mezzosopranowe, czy altowe, lecz również dzieła śpiewane zwyczajowo przez mezzosoprany, pomimo ich pierwotnego przeznaczenia na głos sopranowy (choćaby wspomniany *Lament Arianny*), jak również utwory

przeznaczone i wykonywane zwykle przez inne głosy. I tak można wskazać na sopranową arię Kleopatry z opery *Juliusz Cezar* J. F. Haendla (nagrana m.in. przez Lucyę Popp w doskonałej rejestracji z roku 1965 w wersji niemieckojęzycznej), wykonaną przez von Otter w tonacji obniżonej o interwał, który raczej wyklucza jedynie wrażenie niższej testatury spowodowane strojem barokowych instrumentów, czy na bas-barytonową *Kantatę na śmierć kanarka* G. Ph. Telemanna.

Jednak to nie obecność znanych kompozycji, czy nowatorskich realizacji sprawia, że płyty tej słucha się z zainteresowaniem, lecz naturalne i „nieprzekombinowane” ich wykonanie. Co do samych wartości estetycznych głosu, to, chcąc nie chcąc, porównując niniejszą rejestrację ze wspomnianą wcześniej płytą z roku 2003, trzeba zauważyć, że dwadzieścia lat wcześniej nieco Anny Sofie von Otter brzmiał głos ciemniej, zaś sama jego emisja była swobodniejsza. Wprawdzie purycy stylistyczni mogą wytykać śpiewaczce w niektórych miejscach zbyt „współczesne” brzmienie (które to „współczesności” należy upatrywać w dużej swobodzie emisyjnej i w naturalnej wibracji dźwięku), ale nie można zaprzeczyć, że od strony agogicznej i dynamicznej, frazowanie pozostaje bez zarzutu. W tym miejscu zresztą powraca nieuchronnie pytanie o to, czy wykonując dzisiaj muzykę okresu baroku, należy na siłę „stylizować” barwę i brzmienie głosu, bez względu na naturalne jego właściwości? Ciekawe, że takie dyskursy nie zwykle rzadko dotyczą innych, też przecież już minionych epok. Warto może nadmienić, że spotkałem się z opinią, że w prezentowanym nagraniu von Otter oddaliła się stylistycznie od brzmienia „męskiego głosu altowego”, cokolwiek miałyby to oznaczać. Tak, czy inaczej, wydaje mi się, że właśnie takie wykonania, jak te, które możemy usłyszeć na rzeczonyj płycie stanowią jaskrawy przykład możliwości doskonałego zharmonizowania swobodnej emisji i muzycznych założeń interpretacyjnych sprzed blisko czterystu lat.

Wracając do oceny omawianego albumu to najprościej można powiedzieć, iż w wykonaniu Anny Sofie von Otter muzyka Haendla, Monteverdiego, czy Telemanna wznusza i zaciekawia. Ponadto na uwagę zasługuje niezwykle staranne przygotowanie utworów od strony muzyczno-stylistycznej. Bardzo dobrze spisują się też towarzyszący soliste muzycy z zespołu Drottningholm Baroque Ensemble w składzie poszerzonym dla potrzeb niniejszego nagrania. Swoją grą potwierdzają oni, że w pełni zasługują na miano jednego z najlepszych skandynawskich ansambli barokowych.

Podsumowując można pokusić

się o konkluzję, że przy dzisiejszej dostępności do studiów nagranych i niezwyklej łatwości wydawania płyt przez niemal każdego zainteresowanego wykonawcę, dobrze jest czasami powrócić do nieco starszych, sprawdzonych rejestracji, które niezależnie od mód estetycznych stanowią nieprzemijające wzorce.

Ziemiowit Wojtczak

**PAWEŁ LEWICKI (1896-1974)**

**Wielki Zapomniany Pianista utwory Chopina, Schuberta, Liszta, Rachmaninowa, Liapunowa, Skriabina, Koroszczenki, Prokofiewa**

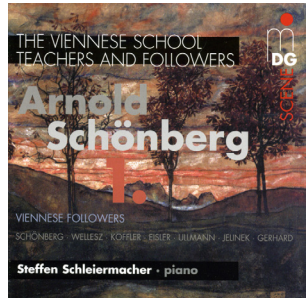
Casa Grande • w. 2006, n. 1950/4 • ADD, 60'15" ☆☆☆☆☆

Jedną z najnowszych pozycji w serii *Złota Kolekcja Bogusława Kaczyńskiego* zdominowanej dotąd przez muzykę operową i operetkową, stanowi płyta z archiwalnymi nagraniami zupełnie dziś zapomnianego pianisty Pawła Lewickiego. To, iż Kaczyński doprowadził do realizacji tego krążka, zawierającego bodaj cały zachowany dorobek fonograficzny wybitnego artysty nie jest przypadkiem – złożył tym samym hold swemu profesorowi i przyjacielowi. I znów trzeba zadumać się jakim dziwnym jesteśmy krajem – musieli minąć aż 32 lata od śmierci tej klasy pianisty, by z radiowych archiwów na światło dzienne ktoś zdecydował się wyjąć tę fascynującą godzinę muzyki. Niestety, osobisty w tonie komentarz dołączony do płyty niewiele mówi o zawodowej biografii artysty. To, iż nie dowiadujemy się, że ten wychowany na petersburskim dworze syn polskiego hrabiego miał za matkę gruzińską księżniczkę, dla pianofila nie jest może informacją o kluczowym znaczeniu (podobnie jak dla odmiany podane w eseju – skądinąd pikantne – plotki o przyjaźni z zabójcą Rasputina, księciem Jusupowem), jednak brak informacji o edukacji pianisty to ogromny mankament. Tymczasem wyjątkowe walory sztuki Lewickiego, liczne jej cechy typowe dla tzw. szkoły rosyjskiej, biorą się stąd, iż ukończył z wyróżnieniem Konserwatorium Moskiewskie, gdzie wyszedł z klasy samego Igunnowa i Skriabina, wynikają z tego, że znał od strony tak zawodowej, jak i towarzyskiej cały petersburski i moskiewski świat muzyczny końca belle époque, z Rachmaninowem na czele. Jest tragedią, gdy po wielkim artyście muzyki o ogromnym repertuarze pozostają jedynie nieliczne nagrania dokonane w późnym wieku, które są jedynie cieniem pełni jego sztuki w rozkwicie – i tak jest chyba z Lewickim. Ocalałe rejestracje z 1950 i 1954 r. (ewidentnym

mankamentem jest brak podanych na płycie dokładnych dat) to wprawdzie nie produkcja starca – pianista znajdował się wówczas w szóstej dekadzie życia, jednakże traumatyczne przeżycia wojenne (osadzenie na Pawiaku) i rozczarowanie siemiężną rzeczywistością po „wyzwoleniu” chyba odcisnęły tu jakieś piętno. Do tego przetrwały nagrania samych miniatur – brak form większych, jak sonaty, czy choćby Chopinowskie ballady lub scherza. Jednak ocalały materiał prezentuje nam muzykę o wielkiej technice, o pięknym, pełnym tonie, frazującego z wrodzoną elegancją i swobodą, grającego w manierze tytanów pianistyki generacji Hofmanna czy Friedmana. Jest to nadto pianista zdecydowanie „dwuręczny”, wydobywający i umiejętnie podkreślający mnóstwo niuansów i detali, inne zaś jakby biorący w nawias, cudownie trafnie odnajdujący wewnętrzny puls każdego utworu. Z drugiej strony wszakże słyszymy pewne techniczne usterki i kikszy, jednak, paradoksalnie, bynajmniej nie psują one w znaczący sposób ogólnego wrażenia – bo artysta koncertuje się na muzyce, a nie na technice samej w sobie i cyrkowym aplauzie. Przekazy o Lewickim przedstawiają człowieka o artystycznym dystansie do spraw nieistotnych, zwłaszcza do pospolitego poklasku i apetytu na splendory, człowieka któremu wystarcza niewzruszone przekonanie o własnej wartości i przywiązanie do pewnych wartości jako takich. I tak też Lewicki gra – nie efekciarsko, ale niezwykłym przekonująco, pewnie, po prostu w wielkim stylu. Piękny jest w wydaniu Lewickiego Chopin: *Etiuda f-moll* z op. 36 i *Impromptu-Fantazja*, zagrane bez nadużywania pedału, ze znakomitym wyczuwaniem rubato, następnie skrzące się, rzadko wykonywane *Presto con leggerezza As-dur* (a nie *Preludeum*, jak podano na płycie!), a zwłaszcza pięć *Mazurków* (w tym całe op. 24), niemal wzorcowych w swojej stylowości, nie ustępujących pomnikowym wersjom Friedmana, Rubinsteinina czy Maryli Jonas. Do tego zjawiskowy, rozchwiany, a mimo to spójny *Nokturn b-moll* z op. 9. Jak znakomity był Lewicki wykonawcą muzyki rosyjskiej (nb. dzieł swych nauczycieli lub kolegów z Konserwatorium) świadczą zarejestrowane tu kapitalne drobiazgi Skriabina, Rachmaninowa, Prokofiewa (*Wizje ulotne!*), czy ciekawe, popisowe *Impromptu* zapomnianego Arseniusza Koroszczenko (w opisie nie zaznaczono, iż utwór pochodzi z op. 40). Jest też superwirtuozowska *Leżginika* Liapunowa (redaktorzy płyty nie podali, że to *10. Etiuda transcendentalna* z op. 11), która śmiało wytrzymuje porównanie z legendarnym nagraniem Kentnera z 1949 r. (Pearl), mało tego, wydaje się bardziej sty-

lowa (w końcu miał Lewicki w sobie krew kaukaską!). Wreszcie subtelnie zinterpretowane *Menuet z Sonaty-Fantazji G-dur* Schuberta (a nie cała *Sonata*, jak wynika z opisu na płycie!), rozmarzone *Consolation „Un Sospiro”* Liszta i grana popisowo, lecz bez tanich efektów, *XI Rapsodia węgierska* tego ostatniego. Dla wszystkich zainteresowanych historią polskiej (i nie tylko) pianistyki pozycja obowiązkowa i murowane odkrycie – mimo wytkniętych powyżej mankamentów edytorskich. A na koniec smutna refleksja: wielki talent nie zawsze wystarczy by zrobić karierę – trzeba też pewno i szczęścia, ale przede wszystkim siły przebiecia i tupetu, a niekiedy i arogancji. Nagrane na płycie skromne próbki wystarczą, by wyrobić sobie pewność, iż Lewicki był artystą o niebo wybitniejszym od tak licznych pianistów polskich z jego pokolenia, którzy „porobili kariery” i pozostawili godziny nikajkich nagrań, do których wracać się nie ma ochoty...

Marcin Zgliński



**THE VIENNESE SCHOOL Teachers and Followers Arnold Schönberg**  
 utwory: A. Schoenberg, E. Wellesza, J. Kofflera, H. Eislera, V. Ullmanna, H. Jelinka, R. Gerharda  
 Steffen Schleiermacher, fortepian  
 MDG 613 1433-2 • w. 2007, n. 2005 • DDD, 79'04" ☆☆☆☆☆

Steffen Schleiermacher jest pianistą ciekawym świata. W 2005 r. w wydawnictwie MDG nagrał płytę z indonezyjską muzyką fortepianową. Teraz znów w tym wydawnictwie pojawiła się interesująca płyta poświęcona uczniom i naśladowcom Arnolda Schoenberga. Nie przepadam za takimi płytami: zamiast siedmiu kompozytorów na jednej płycie wolałbym siedem płyt monograficznych. Czy można oceaniać tworząc na podstawie kilkuminitowego utworu?

Nie wszyscy jednak się pewnie ze mną zgodzą, dlatego też polecam tę płytę wszystkim miłośnikom antologii. Pianista przygotował się bardzo dobrze do nagrania. Jego gra jest bardzo czytelna, rozpoznawalna są najmniejsze niuansy dynamiczne, całość zagrana jest w sposób niemalże porównujący.

Cieszyć się powinniśmy, że wśród nagranych utworów jest *Musique de ballet* op. 7 naszego rodaka, Józefa Kofflera. Jedyny zgrzyt to określenie Kofflera jako kompozytora polsko-ukraińskiego. Nie pierwsze to potknięcie w tym zasłużonym wydawnictwie (według niego Nowowiejski był Niemcem). Niewątpliwie wina leży również po naszej stronie, skoro za państwowe pieniądze podaje się w internecie, że Koffler urodził się na Ukrainie. Na szczęście konsultacja Grove'a każdemu uzmysłowi, że Koffler był kompozytorem polskim.

A może w ramach rewanżu zaczęliśmy traktować Immanuela Kanta jako rosyjskiego filozofa? Żarty na bok, płyta ciekawa i warta posiadania. Na dodatek można dzięki niej odkryć jak wielu znakomitych kompozytorów znajdowało się pod wpływem Schoenberga, o których nie właściwie nie wiemy. A szkoda.

Stanisław Lubliński



**THE ROMANTIC CELLO**  
 Sonaty wiolonczelowe Chopina i Rachmaninowa  
 Natalie Clein, wiolonczela; Charles Owen, fortepian  
 EMI Classics 3 66938 2 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 75'21" ☆☆☆☆☆

Zacznijmy od końca, czyli od tej kropli ły, wpiętej utoczony ręką Rachmaninowa, teraz dłońmi Natalie Clein i Charlesa Owena; od końca, czyli od *Wokalizy* Rachmaninowa, która wieńczy tę płytę, i która pukala do drzwi mego pokoju tak wiele razy. I choć wiedziałem, że nie jest bezdomna, wierzyłem, że u mnie jest jej najprzytulniej. Zawsze wchodziła i wychodziła z pastymi rękami, nie przynosiła niczego prócz pociechy. Tym razem wróciła z Natalie i Charlesem. Cała trójka weszła niepostrzeżenie. Usiedli w kąciu, odkryli się kocem, podkurczyli kolana. Posiedzieli chwilę, zaledwie sześć minut, ale za to okamgnienie oddałbym wiele próżnych godzin. Często w takich chwilach „opuszcza mnie pewność, że to co ważne ważniejsze jest od nieważnego” (Szyborska).

Clein i Owen zaczęli płytę od sonat wiolonczelowych Chopina i Rachmaninowa, kompozycji szczególnych w dorobku obu mistrzów

twórczości na fortepian. Muzycy ustrzegają się przypadłości wielu wcześniejszych nagrań, kiedy to wiolonczela grzeźnie przytoczona partią fortepianu. Tu, dzięki właściwej realizacji nagrania, wiolonczela Clein skupia na sobie uwagę słuchaczy, nie powodując zniekształcenia całego obrazu obu kompozycji. Charles Owen jest godnym podziwu akompaniatorem. Gra niezwykle emocjonalnie, ale bez próby zdominowania partnerki. Clein natomiast, zachwyca niezwykłą przejrzystością w prowadzeniu swojej partii. Ton jej instrumentu jest ciepły i pełen ekspresji. Wiolonczelista potrafi doznawać emocje od chłodu, aż do znacznej intensywności, co wyraźnie słychać w kompozycji Chopina. *Largo* z jego *Sonaty* Natalie obdarowała gigantyczną wręcz emfazą, wyrażoną znacznymi kontrastami w dynamice. Momentami solistka zdaje się dominować nad Owenem, nawet w chwilach, gdy partia fortepianu pełni wiodącą rolę. Szczególnie pięknie wiolonczela Clein brzmi wszędzie tam, gdzie trzeba poprowadzić długą, kantylenową frazę. Przykładem tego jest choćby drugi temat czwartej części *Sonaty* Rachmaninowa.

Robert Majewski



**ELISABETH SCHWARZKOPF**  
Legendary Recordings

**arie operowe, operetkowe i pieśni**  
Profil PH06068 • w. 2006, n. 1939-1955 • ADD, 128'29", 2CD  
★★★★★

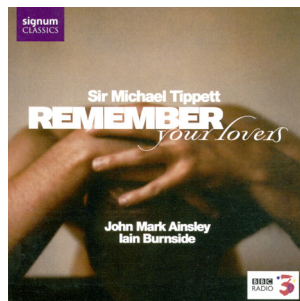
Była jedną z największych gwiazd nie tylko sceny ale również fonografii. Jej wspaniałe nagrania do dzisiaj utrzymują się w katalogach EMI. Do historii przeszło opowiadanie o wysokim b i c, jakie zaśpiewała za Kirsten Flagstad w słynnym nagraniu *Tristana i Izolda* z 1948 r. „Po prostu stanęła obok Flagstad i kiedy przyszedł właściwy moment zaśpiewała bezbłędnie właściwy dźwięk” – opowiadał świadek tego wydarzenia. Przez wszystkie lata scenicznej kariery uchodziła za wzór uroku i elegancji, tak na scenie jak i w życiu prywatnym. Dysponowała jednym z najpiękniejszych sopranów liryczno-dramatycznych naszych czasów. Jej głos określano jako ideał szlachetności i czystości.

Omawiany dwupłytowy album, będący kompilacją wcześniejszych wydawanych nagrań EMI, jest dowodem na stałą obecność nagrań Schwarzkopf na rynku. Album otwiera kunsztownie zaśpiewany duet *Herr, Gott im Himmel* z II aktu *Kawalera srebrnej róży* R. Straussa nagrany w 1947 r. pod batutą Herberta von Karajana. Obok Schwarzkopf możemy tutaj podziwiać głos Irmgard Seefried. Obie panie prezentują w tym fragmencie nienagannie brzmiące głosy, świetne prowadzenie frazy, dowodzą też ogromu muzykalności. Zachwyty budzi stylowe, pełne wokalne kultury, wykonanie motetu *Exultate Jubilate* Mozarta. Nie mniej mistrzowska jest interpretacja mało u nas znanego cyklu sześciu pieśni *Aus den Mährischen duetten* Dworzaka, też z Irmgard Seefried. Obie panie tworzą z każdej pieśni prawdzi-

wy klejnocik sztuki wokalne. Popisem subtelności prowadzenia głosu, szczególnie w piano, i jego szlachetnego brzmienia jest aria *Lauretty O mio Brabbino Caro* z *Gianni Schicchi* Pucciniego oraz „taneczny duet” *Brüderchen, komm tanz mit mir* z *Jasia i Malgosi* Humperdincka, też pod dyrekcją Karajana.

Druga płyta albumu poświęcona jest w całości operetce. Są fragmenty *Barona cygańskiego* (Safi), *Zemsty nietoperza* (Rozalinda), *Wesołej wdówki* (Hanna Glawari). Nagrania pochodzą z lat 1954-55 i są dowodem na to, że Schwarzkopf czuła się w operetce jak ryba w wodzie. Uderza w nich przede wszystkim swoboda i lekkość prowadzenia głosu, oraz uwodzicielski wdzięk i gracia każdej z prezentowanych, z odrobiną dystansu, dam. Wszystko to sprawia, że słucha się tych fragmentów z prawdziwą przyjemnością. Jako dodatek specjalny otrzymujemy fragmenty *Wiedeńskiej krwi* z 1940 r. oraz *Boccaccio* z 1939 r. Jedyną skazą tego albumu jest nie zawsze najwyższej jakości dźwięk.

Adam Czopek



**REMEMBER YOUR LOVE**  
pieśni: M. Tippetta, H. Purcella, B. Brittena,  
John Mark Ainsley, tenor; Iain Burnside, fortepian

Signum Classics SIGCD066 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 72'46"  
★★★

Michael Tippett znany jest przede wszystkim jako kompozytor znakomitej muzyki operowej, oratoryjnej, symfonicznej, kameralnej i fortepianowej (zwłaszcza znakomitych sonat). Niestety jego pieśni nie dorównują pozostałej twórczości. Przyczyn może być kilka: z jednej strony, koncentrując się na wielkich formach po pieśń sięgał wyjątkowo rzadko, a na prezentowanym krążku znajdziemy prawie wszystkie utwory z jego liryki wokalne. Z drugiej – długie, ekstazyjne melodie z jego oper w pieśniach zostały sprowadzone jedynie do długich melizmów śpiewanych na jednym oddechu. A zestawienie jego twórczości z pieśniami Henry'ego Purcella – mistrza pieśni – ukazują jeszcze bardziej „skromność” kompozycji Tippetta.

Nie zważając na niewielki dorobek, a bardziej z miłości do kompozytora, John Mark Ainsley i Iain Burnside starają się ukazać te utwory, robiąc to najlepiej jak potrafią. Jednak zarówno dość potężny ale miękki tenor Ainsleya oraz pełen siły, ale i łagodny akompaniament Burnside'a nie potrafią – zwłaszcza w zestawieniu z pieśniami Purcella – odpowiednio pokazać ich znaczenia. Oczywiście dla miłośników kompozytora będzie to pozycja podstawowa w domowej fonotece, jednak innych – charakter i właściwości tych utworów mogą rozczarować.

Dźwięk na płycie jest zbyt bliski i zbyt głośny.

Angelika Przeździek

**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
Ambrosny	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	Peuma	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	Provisa	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		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. Pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93  
Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38  
www.acteprealable.com  
e-mail: actepre@wp.pl

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

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

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

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

4. Music Island  
ul. Napoleońska 17  
61-671 Poznań  
e-mail: info@music-island.com.pl  
www.music-island.com.pl  
tel. +61 828 80 63  
tel. kom. +604 136 383

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

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

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka i okolic  
świata

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

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

### Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Emerson String Quartet – Universal Music Polska

lista laureatów:

**Tadeusz Adamski**, Warszawa; **Jadwiga Ciesielska**, Kraków; **Zenon Frankowski**,  
Lublin; **Urszula Idzikowska**, Wrocław; **Ryszard Latoszewski**, Wrocław; **Zofia Nie-  
mieciec**, Gdańsk; **Kazimierz Ozimek**, Puławy; **Karolina Tkaczyk**, Rzeszów; **Jan Wie-  
czorek**, Wołomin; **Leokadia Żebrowska**, Katowice

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



### Konkurs płytowy – Wesela Figara Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 30 VI 2007 r. nadeśle na adres redakcji wycięty  
kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na  
poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów ESQ firmy Uni-  
versal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu we wrześniu 2007 r.

1. Do których oper Mozarta libretta napisał Lorenzo Da Ponte?
2. Kto jest autorem kostiumów najnowszej produkcji *Wesela Figara* Harnoncourta?

**Wesela Figara**  
Universal Music Polska

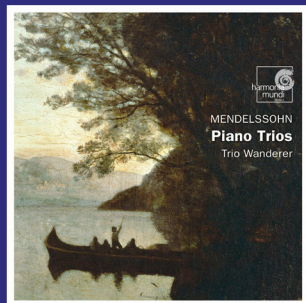
Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami  
na adres redakcji do 30 VI 2007 r.



Harmonia Mundi HMU 907422



**MARK PADMORE**  
pierwsza solowa płyta dla  
Harmonii Mundi



Harmonia Mundi HMC 901961



Harmonia Mundi HMC 901932



Harmonia Mundi HMC 901880



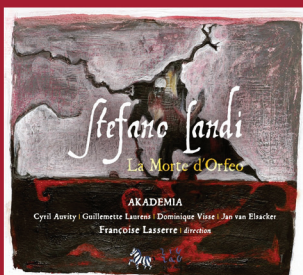
Harmonia Mundi HMU 807441



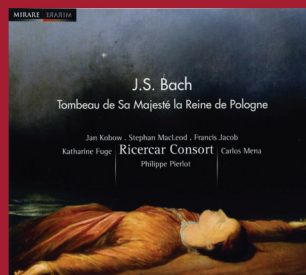
Zig Zag Territoires ZZZT 070501



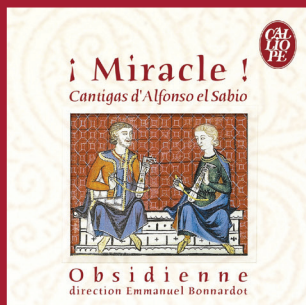
Zig Zag Territoires ZZZT 070401



Zig Zag Territoires ZZZT 070402.2



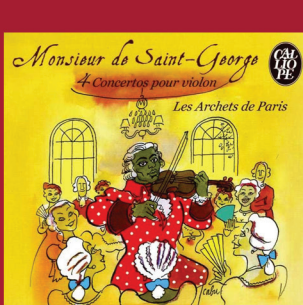
Mirare MIR 030



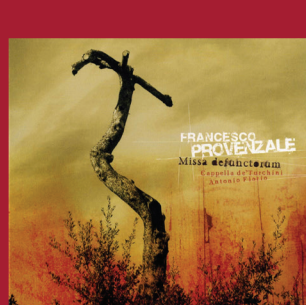
Calioppe CAL 9366



Calioppe CAL 9368



Calioppe CAL 9373



Eloquence EL 0710



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



World Premiere Recording

Acte Préalable



AP0150

Friedrich II

Flute Concerto  
Sinfonies

Grażyna Jursza,  
flute  
Chamber Orchestra  
*Camerata Impuls*  
Małgorzata Kaniowska,  
conductor

AP0150 • DDD  
® 2007 • © 2007

Fryderyk II  
(1712–1786)

Sinfonia Nr 4 A-dur  
Concerto Nr 3 C-dur  
Sinfonia Nr 3 D-dur  
Sinfonia Nr 1 G-dur

Grażyna Jursza, flet  
Orkiestra Kameralna  
„Camerata Impuls”  
Małgorzata Kaniowska, dyrygent

**NOWOŚĆ**

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści  
outstanding achievements • best artists

dla tych, którzy kochają muzykę



Małgorzata Kaniowska

Patronat medialny:



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

Grażyna Jursza



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)