

* V edycja Konkursu na Projekt Nagraniowy Zapomniana muzyka polska *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 9 (86)
wrzesień 2007
ROK VIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Placido
Domingo**
Lohengrin
doskonały!

**Philippe
Herreweghe**
Słowo stało
się śpiewem

**Paul
McCreech**
Nieszpory 1610
Monteverdiego

**Jan
Vogler**
szukałem
melancholii

Cecilia Bartoli
w hołdzie Marii Malibran



DECCA



MARIA

CECILIA BARTOLI

Cecilia Bartoli przywołuje legendę wybitnej śpiewaczki Marii Malibran!
Najsłynniejsze romantyczne arie bel canto, a wśród nich 8 światowych premier fonograficznych!

PATRONAT MEDIALNY



Maria
Arie z oper Paciniego, Persianiego,
Mendelssohna, Belliniego,
Hummla, Garcii, Malibran
Cecilia Bartoli, mezzosopran
Orchestra La Scintilla,
Adam Fischer, dyrygent

fot. © Decca / Uli Weber
© proj. graf.: Studio Jeremi



www.universalmusic.pl • www.deccaclassics.com • www.ceciliabartolionline.com • www.mariamalibran.net



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

Trzeba nas słuchać, warto też oglądać



PRZEDAŻ ABONAMENTÓW

na sezon 2007/2008

24-29.09.2007- wymiana kartonów abonamentowych

1-5.10.2007- zakup nowych

INAUGURACJA SEZONU 2007/2008

12 października 2007 r., godz. 19.30

Kościół Św. Ap. Piotra i Pawła

**Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia**

dyrygent - **Krzysztof Penderecki**

soliści:

Iwona Hossa

Ewa Wolak

Thomas E. Bauer

**Chór Polskiego Radia w Krakowie
Chór Filharmonii Śląskiej**

Szymanowski - *Litania do Marii Panny*
na sopran, chór żeński i orkiestrę

Brahms - *Pieśń przeznaczenia* na chór i orkiestrę

Penderecki - VIII Symfonia *Pieśni przemijania*

Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia w Katowicach

40-032 Katowice

Plac Sejmu Śląskiego 2

tel. 032 251 89 03, 032 255 32 61

e-mail: pr@nospr.org.pl

www.nospr.org.pl

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach**
Warszawa • Rzeszów • Gdańsk • Szczecin • Seattle
- 10 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej**
Andrea Chenier • Turandot • Giulio Cesare

CZŁOWIEK

- 14 **W hołdzie Malibran – Nowy album Cecilii Bartoli**
Dorota Staszkievicz
- 16 **Glenn Gould – 75. rocznica urodzin**
Kazik Jedrzejczak
- 18 **Ukochany świat lutni**
z Paulem O'Dette rozmawia Dorota Staszkievicz
- 20 **Placido Domingo (2) – Lohengrin doskonały!**
Karolina Kasprzyk
- 22 **60. rocznica urodzin Philippe'a Herreweghe**
Philippe Herreweghe czyli słowo stało się śpiewem
Robert Majewski
- 25 **Kwartet Akademos debiutuje w Acte Préalable**
z członkiniami zespołu rozmawia Jacek Krząkała
- 27 **Nieszpory 1610 Monteverdiego**
z Paulem McCreeshem rozmawia Tim Carter
- 30 **Szukałem melancholii**
z Janem Voglerem rozmawia Agnieszka Okupska

DZIEŁO

- 32 **W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (8)**
Życie wewnętrzne
Robert Majewski
- 34 **Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (5)**
Miniatura skrzypcowa u schyłku neoromantyzmu
Maryla Renat

KOLEKCJA MELOMANA

- 36 **Palcem po płycie – Richter – The Master • Jubileuszowa kolekcja nagrań**
Arkadiusz Jędrasik
- 37 **Recenzje**
- 54 **Konkurs płytowy: „Cecilia Bartoli – Universal Music Polska”**

Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

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

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

Prenumerata Muzyka21

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

Uwaga!

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

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

Prenumerata płatna kartą kredytową patrz www.muzyka21.com

Płyty Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable*

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

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

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

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

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

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

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

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

Muzyka21

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

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

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

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

współpracownicy
Adam Czopek, Maria Erdman, Wilfried Górny,
Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak,
Jacek Kiząkała, Robert Majewski, Angelika
Przeździeń, prof. Bogusław Schaeffer, Do-
rota Staszkievicz, Magdalena Todynek,
Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

fot. na okładce
Cecilia Bartoli
fot. Decca/Uli Weber

skład i łamanie
Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

wydawca
Jan A. Jarnicki

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

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

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS 



Jan A. Jarnicki

oraz

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

ogłaszają 1 września 2007 r.

V Konkurs na Projekt Nagraniowy *Zapomniana muzyka polska*

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, so-
listów i zespołów, bez względu na narodowość, posiada-
ne wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jesz-
cze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowane-
go, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczest-
niczyć w konkursie należy w terminie do 29 II 2008 r. do-
starczyć na adres wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem (ewentualnie wszystkich członków zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorob-
ku żadnego opublikowanego nagrania;
- 3) projekt repertuaru dotyczący tylko kompozytorów
polskich lub z Polską związanych, których śmierć
nastąpiła nie później niż w 1938 r.. Repertuar musi
spełniać założenia programowe konkursu (Zapo-
mniana muzyka polska);
- 4) próbne nagranie na CD-R dowolnego repertuaru,
lub też pliki w formacie MP3.

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable wyłoni laureata
konkursu w terminie do 30 IV 2008 r. i ogłosi wyniki w
majowym numerze Muzyka21 oraz na swojej stronie in-
ternetowej. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa
możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wy-
dania go na płycie kompaktowej.

Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji
projektu. Preferowane są projekty monograficzne.

Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu
muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne
do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a tak-
że zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów.

Adres organizatora konkursu:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

skr. pocztowa 71 – 02-800 Warszawa 93

tel./fax: 0 - 22 648 88 38

actepre_konkurs@interia.eu

www.acteprealable.com

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie

Wiedeńscy Filharmonicy w Operze Narodowej. Wielbiciele słynnych orkiestr, znanych dyrygentów i wielkiej symfoniki nie mieli w tym sezonie powodów do narzekania. Najpierw, 18 lutego pojawiła się w Gdańsku lipska Gewandhausorchester pod dyrekcją Riccardo Chailly'ego. Później, 3 maja, Filharmonia Narodowa w Warszawie gościła Nowojorską Filharmonię pod batutą Lorina Maazela. Sezon zakończyły dwudniowe (25 i 26 czerwca) występy Wiedeńskich Filharmoników pod dyrekcją Riccardo Mutiego, z programem złożonym z: uwertury *Czarodziejska harfa* Franza Schuberta, *Symfonii D-dur KV 385 „Haffnerowskiej”* W. A. Mozarta, *Rapsodii hiszpańskiej* Maurice'a Ravela oraz muzyki do baletu *Trójkątny kapelus* Manuela de Falli. Taki program to po prostu sprawdzian i popis dla każdej orkiestry.

Historia tego znakomitego zespołu rozpoczęła się w 1842 r., kiedy pochodzący z Królewca kompozytor Otto Nicolai założył w Wiedniu stałą orkiestrę symfoniczną, której był szefem przez pięć lat. Na początku orkiestra liczyła 40 muzyków, szybko ją jednak rozbudowano najpierw do 60, później do 120 instrumentalistów. Po odejściu założyciela muzycy orkiestry postanowili, że każdy następny szef będzie wybierany przez nich na drodze wolnej elekcji. W ciągu ponad 160-letniej historii dyrygowali tym znakomitym zespołem wszyscy najbardziej znani dyrygenci świata, by wymienić: Hansa Richtera, Gustawa Mahlera, Bruno Waltera, Arturo Toscaniniego, Wilhelma Furtwänglera, Karla Böhma, Herberta von Karajana, Leonarda Bernsteina, Lorina Maazela i Cludia Abbado. Każdy z nich pozostawił w tym zespole część własnej osobowości artystycznej, co sprawiło, że dzisiaj gra tego zespołu urzeka piękną barwą, idealnym zestrojeniem i tech-

niczną perfekcją, a wiele granych przez nich dzieł uchodzi za szczyt doskonałości. Mówi się, że spoiwość brzmienia tej orkiestry może w piano osiągać delikatność jedwabiu, ale w forte porazić potęgą.

Warszawski koncert rozpoczęła *Czarodziejska harfa* zagrana we wstępie poważnie, niemal majestatycznie, ale jak się szybko okazało tylko po to, by po chwili znakomicie wyeksponować cały jej wdzięk, bogactwo melodyczne, ale i chwile lirycznej zadumy. Już tutaj mieliśmy okazję podziwiania niezmiernie płynnie i precyzyjnie prowadzonego przez poszczególne instrumenty dialogu, fantastycznego i przejrzystego brzmienia każdej grupy instrumentów, szczególnie kwintetu smyczkowego. To co usłyszeliśmy później w pełni potwierdziło pierwsze wrażenia.

Chwila oddechu i już brzmia pierwsze takt symfonii *Haffnerowskiej*. Od początku można się upajać blaskiem każdej nuty, elegancją i klarownością każdej frazy. Jeżeli dodam do tego energię i witalność połączoną ze świetnie ujętą dynamiką na linii piano-forte przy zachowaniu dobrego tempa skrajnych części, oraz delikatności *Andan-*

te, to dopiero będzie przybliżony obraz tej interpretacji i wykonania.

Druga część wieczoru przeniósła nas pod gorące niebo Hiszpanii. Najpierw malowany pięknymi, wyrazistymi barwami Ravel, który pod wyrafinowaną batutą Mutiego ujmował szlachetnością w brzmieniu i dozowaniu emocji oraz świetnie rozplanowaną dynamiką. W tym wykonaniu było wszystko: pasja muzyków, idealne zestrojenie i zgranie orkiestry oraz finezyjnie realizowane solówki budujące klimat suity. Wieczór zakończyła ujmująca rozmachem suita baletu *Trójkątny kapelus* zagrana z całym jej bogactwem rytmicznym, tanecznym charakterem i hiszpańskim temperamentem. Można powiedzieć, że taneczny charakter i wysublimowana melodyka Ravela i de Falli, zostały w tym wykonaniu idealnie zrealizowane.

Riccardo Muti dyrygował z właściwą sobie werwą i pasją, precyzją oraz dbałością o każdy detal partytury. Był przy tym niezwykle sugestywny i potrafił przelać swoje emocje na orkiestrę, która czujnie reagowała na każdy jego gest, w lot odgadując jego intencje.

Adam Czopek



Riccardo Muti
fot. © Montage

Acte Préalable i Polskie Wydawnictwo Muzyczne organizatorami koncertu poświęconego twórczości Romualda Twardowskiego. 19 czerwca br. w warszawskiej siedzibie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego odbyła się niecodzienna uroczystość wręczenia Nagrody im. I. J. Paderewskiego wybitnemu kompozytorowi polskiemu, Romualdowi Twardowskiemu. Laureatami tej prestiżowej nagrody przyznawanej raz na 5 lat przez amerykańskie stowarzyszenie International Friends of Music Association są m.in. D. Barenboim, D. Szafran, K. Zimmerman i G. Bush. Wyróżnienie polskiego kompozytora jest uznaniem nie tylko jego ogromnego dorobku twórczego, ale i zasług na polu popularyzacji muzyki polskiej w kraju i za granicą. Te elementy działalności laureata podkreślił w swoim wystąpieniu dr Charles Borowsky zaznaczając, że twórczość Twardowskiego czerpie soki nie tylko z tradycji kultury Zachodu, ale inspirowane jest również bogactwem wschodniego Prąwosławia. Pozostając na wskroś kompozytorem polskim, Twardowski w swojej muzyce nie pozostał obojętnym również na piękno muzyki ludowej innych narodów – stąd wątki amerykańskie, włoskie, hiszpańskie, litewskie, czy też żydowskie w jego twórczości.

Laureat w swojej wypowiedzi podkreślił, że będąc kompozytorem współczesnym zawsze doceniał wagę tradycji i nigdy nie zapominał o adresatach swoich poczynań – słuchaczu i wykonawcy decydujących ostatecznie o powodzeniu i przetrwaniu dzieła muzycznego.

W koncercie, który się odbył po części oficjalnej, usłyszeliśmy w wykonaniu Andrzeja Gębskiego i Antoniego Lichomanowa *Koncert skrzypcowy* Twardowskiego w wersji na skrzypce i fortepian. To najnowsze dzieło kompozytora (nb. już nagrane przez firmę Acte Préalable) spotkało się z gorącym przyjęciem słuchaczy. Efektowna partia solowa, bogactwo melodyki i wyrafinowana prostota tej muzyki rokuje temu dzie-

Romuald Twardowski
i Charles Borowsky



tu jak najlepiej. Wykonawca partii solowej Andrzej Gębski stanął na wysokości zadania – jego interpretacja przemyślana do najdrobniejszych szczegółów była po prostu mistrzowska!

Medytacja na wiolonczelę i fortepian w wykonaniu cenionej i ogólnie podziwianej Cecylii Barczyk nosiła cechy interpretacji dojrzałej, mądrej, wspartej subtelnym akompaniamentem Elizabety Borowsky, nb. jej uroczej córki.

Wykonane na zakończenie koncertu *Trio fortepianowe nr 2* zaprezentowane po raz pierwszy przed dwoma laty w Genewie, doczekało się tym razem wykonania pełnego werwy i młodzieńczego entuzjazmu. Wykonawcy – Ce-

cylią Barczyk oraz Elizabeth i Emmanuel Borowsky zaprezentowali doskonałą poziom kameralnego muzykowania; imponującą była swoboda, z jaką pokonywali najtrudniejsze fragmenty tego pięknego i pełnego blasku utworu. Podobnie jak *Koncert*, tak i ten utwór spotkał się z owacyjnym przyjęciem publiczności.

Towarzystwie spotkanie przy lampce wina zakończyło ten bogaty w wydarzenia wieczór. Laureatowi, Romualdowi Twardowskiemu, życzymy wielu lat nieustającej weny i wielu pięknych i dojrzałych dzieł.

Robert Greń

Premiera Koncertu skrzypcowego Romualda Twardowskiego.

Pierwszego lipca w Filharmonii Rzeszowskiej melomani oraz profesorem i uczestnicy 33. Międzynarodowych Kursów Muzycznych im. Z. Brzewskiego w Łańcucie mieli możliwość poznania premierowego wykonania *Koncertu skrzypcowego* Romualda Twardowskiego. Stało się to podczas koncertu inauguracyjnego wspomnianych kursów. Na zaproszenie dyrektorki kursów koncert inauguracyjny wykonywali skrzypkowie: Andrzej Gębski i Maria Machowska oraz wiolonczelistka Cecylia Barczyk. Solistom towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Rzeszowskiej prowadzona przez dyrygenta Wojciecha Rodka.

Koncert rozpoczęło prawykonanie *Koncertu skrzypcowego* Romualda Twardowskiego. Jego wykonania podjął się skrzypek Andrzej Gębski, któ-

remu dzieło jest dedykowane. Na sali obecny był kompozytor. *Koncert* jest skomponowany na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej i jawi się jako dzieło znakomicie napisane i bardzo efektowne w odbiorze. Pozwala soliście popisać się techniką gry skrzypcowej i muzykalnością. Po pierwszych reakcjach publiczności można przypuszczać, że dzieło to na stałe zagości w repertuarze sal koncertowych. Wykonanie partii solowej przez Andrzeja Gębskiego było perfekcyjne; jego gra była bardzo wyrazista i precyzyjna, co uwypukliło walory partii solowej, szczególnie w wirtuozowskiej kadencji. Dzieła Romualda Twardowskiego są wykonywane przez dojrzałych, znanych artystów-wirtuozów. I tym razem prawykonanie kolejnego utworu znanego kompozytora było wielkim sukcesem, bo *Koncert* został przyjęty owacyjnie. W niedalekiej przyszłości ukaże się ply-

ta z koncertami Twardowskiego, zawierająca m.in. ten utwór.

Następnymi wykonawcami koncertu inauguracyjnego Kursy w Łańcucie byli: Cecylia Barczyk, która ukazała dojrzałą i przemyślaną interpretację *Pezzo capriccioso* Piotra Czajkowskiego oraz zamykająca koncert Maria Machowska w bardzo dobrym wykonaniu *Koncertu skrzypcowego* Maxa Brucha. Skrzypaczka potwierdziła swój kunszt skrzypcowy i liczne sukcesy, które odnotowuje jej życiorys. Tym razem na bis skrzypaczka wykonała *Lacrimosę* Czesława Grabowskiego, utwór skomponowany ku pamięci Miroslawa Ławrynowicza – wieloletniego dyrektora Kursów Muzycznych w Łańcucie.

Róża Peltz

Dwaj Foskariusze na Dni Świętojańskie w Gdańsku. Program tegorocznych imprez Dni Świętojańskich w Gdańsku zainaugurowano 18 czerwca prezentacją sztuki Mirosława Filonika *Daylight system* – sugestywnym przedstawieniem zimnego światła jarzeniówki. Następnego dnia zaproszony Zespół Festiwalu Muzycznego w Znojmo (Czechy) zaprezentował wiedeńską wersję opery *Don Giovanni* Mozarta. W czwartek, 21 czerwca Teatr Wielki z Poznania w kościele św. Jana przedstawia koncertową wersję opery *Così fan tutte* Mozarta. W piątek podczas *Koncertu Świętojańskiego* Maria Peszek śpiewa piosenki, do których muzykę napisał Wojciech Waglewski z synami. Widowisko plenerowe *Noc świętojańska w mieście* 23 czerwca od godz. 22:00 zacznie kończyć obchody 2007.

W niniejszej relacji chciałbym więcej uwagi poświęcić koncertowej wersji, szóstszej w kolejności opery *Dwaj Foskariusze (I due Foscarì)* skomponowanej przez Giuseppe Verdiego. Powody ku temu są dwa. Pierwszy to fakt, że ta opera jeszcze nigdy nie była w Gdańsku prezentowana. Drugi, to wysoki poziom koncertu, bowiem w takiej wersji, 20 czerwca, opera została przedstawiona w wypełnionym po brzegi kościele św. Jana.

Do produkcji *I due Foscarì* zaangażowano artystów wysokiej klasy. Tytułową partię Francesco Foscarię śpiewał baryton młodego pokolenia, Adam Szerszeń. Artysta z natury posiada głos liryczny, co w kreowanej partii starca pomocnym być nie mogło. W scenach ansamblowych, a także duetach zdarzało mu się wydawać dźwięki całkowicie nie słyszalne. Ale mimo to ze sporym wyczuciem przedstawił postać weneckiego władcy, szlachetnego człowieka, kochającego ojca. Z dużą dozą ekspresji ujawnił dramatyzm i wizerunek rozdartego serca, obdarzonego licznymi cnotami. W drugiej, także tytułowej partii syna, Jacopo Foscarię, wystąpił amerykański tenor, Michael Austin. Pochodzący z Filadelfii śpiewak dysponuje mocnym i ładnym głosem, także niezłą techniką wokalną. Jednak tego dnia chyba nie był dysponowany. Szczególnie w drugim akcie wysokie dźwięki starał się zaśpiewać w piano, lecz z mizernym skutkiem i skończyło się klęską. Na korzyść tego solisty przemawia fakt, że sumiennie przemyślał interpretację arii, duetu i całej partii. Sceniczna Lucrezia Contarini, żona Jacopa Foscarię, Magdalena Barylak jest śpiewającym, akademickim pedagogiem. Posiada sopran ładnej, przyjemnej barwy, lecz tylko w średnicy i dolnym rejestrze, bowiem w wysokim ma przeraźliwie szklistą i ostro brzmiącą emisję. W śpiewie tej solistki jest jeszcze jedno niezbyt komplementarne spostrzeżenie. Odtwórczyni partii Lucrecji w scenach ansamblowych za wszelką cenę usiłowała dominować nad całym zespołem. Czyniła to z powodzeniem, lecz takim działaniem obniżała

wartość współbrzmienia wszystkich głosów, a tym samym i jakość odbioru sceny ansamblowej. Odnosiło się wrażenie, że dla tej artystki, czym głośniejsze oznaczało tym lepiej. Lecz takie podejście trąciło prowincjonalizmem, ale cóż, skoro dyrygent podczas prób zaakceptował? Wielka szkoda, bo pod względem artystycznym całą partię przedstawiła w sposób profesjonalny. Imponowała perfekcyjnym podejściem do zapisu nutowego. Bas, Ryszard Morka, śpiewający partię spiskowca Jacopo Loredano, w nienagannie prowadzony głos włożył maksymalną ilość czarnego charakteru odtwarzanej postaci. Zaprezentował kunszt wokalny wysokiej klasy i każdy zaśpiewany przez niego wyraz był przepelniony właściwą treścią. Podobnie w miłej pamięci pozostał wykonał młodszych ról, z których wart zauważenia jest debiut studenta Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Śpiewający tenorową partię Barbario, Adam Węgliński, zaprezentował dobrą emisję głosu i pod względem wyrazu staranne opracowanie roli. Sympatycznym akcentem okazała się Ewelina Wojciechowska, nowy mezzosopran Opery Bałtyckiej, śpiewająca partię Pisany. Także przyjemnie było posłuchać dwóch epizodycznych partii, które zaśpiewali Krzysztof Gasz (Fante) i student Akademii Muzycznej w Gdańsku Adam Palka (Służący). Jak wynika z programu oba rewelacyjnie śpiewające chóry przygotowała Elżbieta Wiesztordt.

Wilfried Górny

Rycerski Turniej Tenorów w Szczecinie. Od wielu lat turnieje tenorów goszczą w zwiększającej się ilości krajowych ośrodków muzycznych. Powszechnie wiadomo, że głos tenorowy zaliczany jest do najpiękniejszych, a i kompozytorzy pisząc opery, takim głosem powierzali najpiękniejsze arie, pozwalali śpiewać najcudowniejsze frazy. Z tego względu publiczność mając do wyboru sporą gamę urzekających dźwięków, w wykonaniu najcenniejszej dziesięciu śpiewaków, na turnieje tłumnie przybywa.

28 lipca 2007 r. Opera na Zamku w Szczecinie swoim melomanom zaprezentowała dziewiątą już edycję Wielkiego Turnieju Tenorów. Idea i pomysł Turnieju należy do dyrektora tej instytucji, Wacława Kunca. Poprzednio Wacław Kunc funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Opery na Zamku pełnił w latach 1992-2004. W tym okresie wielce zasłużył się dla prezentacji przede wszystkim repertuaru operowego, sporadycznie wprowadzane go przez jednego z poprzedników – Tadeusza Bursztynowicza. Kunc za pierwszej kadencji wykorzystując urzekającą architekturę dziedzińca Zamku Książąt Pomorskich wprowadził Letnie Sezony Operowe umożliwiające ciekawą inscenizację plenerowych widowisk. Również za tamtej dyrekcji, w 2000 r. przyjęto

nazwę Opera na Zamku. Z końcem grudnia 2004 r., nie z własnej woli rozstał się z prowadzonym przez siebie, ułomnym teatrem. Niechętnie tamto odejście wspomina, bowiem władze postanowiły zmienić zasady personalnego zarządzania teatrem. Ale w bieżącym roku ponownie wygrał konkurs na stanowisko dyrektora naczelnego Opery i artystycznego jednocześnie. Wrócił pełen zapału do pracy, lecz z należytą ostrożnością wypowiada się na temat najbliższych planów repertuarowych. Ze względów finansowych do końca bieżącego roku najprawdopodobniej nie będzie żadnej nowej produkcji. Rozważa wprowadzanie różnorodnego repertuaru obejmującego wszystkie gatunki sztuki muzycznej. Zatem będzie opera i balet, operetka i musical, będą koncerty. Poza popularnymi pozycjami klasycznymi dla tak zwanego szerokiego odbiorcy, planuje wystawiać dzieła powstałe od baroku aż do współczesności. Nie unikając tak ambitnych pozycji, jak np. *Kawaler srebrnej róży* Ryszarda Straussa, czy *Fidelio* Beethovena, na początek musi się zająć odbudową zespołów artystycznych, a na konkretne partie planuje angażować solistów z zewnątrz. Sezon 2007-8 rozpocznie 15 września wracająca na afisz *Paria* Moniuszki.

IX Wielki Turniej Tenorów rozpoczęła orkiestra Opery Na Zamku uwerturą do opery *Nabucco*, zgrabnie zagrana pod batutą Wacława Kunca. Koncert z ujmującym wdziękiem prowadziła para aktorów Anna Cieślak i Krzysztof Globisz. Na początek powiadomili widzów, iż każdy ze śpiewaków spośród pań na widowni wylosuje „damę swego serca”, której poświęci swój występ. Ona zaś ma obowiązek nakłaniania publiczności do głosowania na jej tenora-rycerza. Każdy z 3000 widzów otrzymał jedną czerwoną różę, którą na końcu, jako swój głos oddał na jednego ze śpiewaków. Do Turnieju przystąpiło dziesięciu wspaniałych wokalistów, którzy swoimi umiejętnościami zachwycali publiczność. W pierwszej części znakomicie śpiewali popularne arie operowe, w drugiej arie operetkowe lub pieśni, najczęściej neapolitańskie. Było czego słuchać bowiem w turnieju wyłaniały się wschodzące gwiazdy. Swój kunszt interpretacyjny przypomnieli również ci, którzy od lat swoje kariery realizują poza granicami kraju. Niezależnie od świetnej zabawy turniej był autentyczną paradą urzekających barwą pięknych głosów tenorowych. Każdy z uczestników, bez wyjątku, zasłużył na duże brawa, wielkie uznanie i spory szacunek za głos i świetną interpretację wybranych przez siebie utworów. Kolejno śpiewali: Robert Cieślak, Tomasz Garbarczyk, Edward Kulczyk, Krzysztof Machowski, Dawid Różański, Bartłomiej Szczeszek, Tadeusz Szlenkier, Dariusz Walendowski, Paweł Wolski i Bogusław Bidziński. Ostatni z wymienionych za nieskazitelną emisję zniewalającego głosu, perfekcję intonacyjną i ujmującą interpretacją, a także

– jak sędzę – powierzchowność, w swoim koszku zobaczył 849 róż i został zwycięzcą turnieju. Gratulujemy.

Bogusław Bidziński debiutował partią tytułową w operetce *Hrabia Luxemburg* na scenie... Opery na Zamku. Obecnie jest solistą Opernhaus w Zurychu.

Wilfried Górný

Torontoński recital Deborah Voigt. Ze sporym napięciem tuż przed publiczną oczekiwano debiutu w Toronto, jaki na maj zapowiedziała Deborah Voigt – popularny amerykański sopran. Nazwisko śpiewaczki od kilku lat często pojawiało się w miejscowych mediach. Było związane z utratą kontraktu w Covent Garden spowodowaną nadwagą śpiewaczki oraz jej późniejszą, drastyczną kuracją odchudzającą. Fakt, że w maju br. na dwie godziny przed rozpoczęciem recitalu odwołała planowany koncert, dodatkowo podniósł atmosferę oczekiwania. Artystka wystąpiła miesiąc później w recitalu w torontońskim Roy Thomson Hall, w szczelnie wypełnionej sali z audytorium na 2800 miejsc.

Pojawienie się na scenie Voigt w towarzystwie stałego pianisty Briana Zegera powitano ogromnym aplauzem i owacją na stojąco. Odchudzona, złotowłosa diwa ubrana w czarną, powiewną kreację, wyglądała jak zawodowa modelka. Program koncertu był niezwykle ambitny i składał się z 23 pieśni. Wiele z nich mało znanych i odkrywczych. Nie przewidziano arii operowych, niemniej niektóre utwory posiadały charakter i styl operowy, umożliwiające artystce pokazanie pełnej skali potężnego i srebrzystego głosu.

Pierwszym utworem była mało znana, fascynująca kantata masońska Mozarta *Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehert* K. 619 do tekstu Franza Heinricha Ziegenhagena. Została skomponowana w 1791 r., kiedy austriacki kompozytor pracował już nad *Czarodziejskim fletem*. Zawiera wiele odnośników do ideałów masońskiego braterstwa. Voigt doskonale sobie z nimi poradziła i od pierwszego dźwięku udowodniła, że radykalna dieta odchudzająca nie zagroziła sile jej głosu. Następnym punktem programu było 5 mniej znanych pieśni Verdiego. Komponował je na początku swojej kariery. Zawierają wiele elementów widocznych w późniejszych operach. Niezwykle wrażenie zrobiły na mnie dwie ostatnie: *Non t'accostare* i *In solitaria stanza*. W interpretacji amerykańskiego soprano sprawiły wrażenie arii operowych. Wyraźnie przedstawiały atmosferę bólu i rozpacz oraz muzycznie zapowiadały 15 lat później powstałego *Trubadura*.

Deborah Voigt znaną jest operowym fanom jako bohaterka oper Ryszarda Straussa. Nic też dziwnego, że pierwszą część programu zakończyła trzema mniej znanymi pieśniami tego kompozytora. W pamięci utkwił mi

Deborah Voigt
fot. Angel Records/Joanne Savio



ostatni utwór *Schlechtes Wetter*, napisany do wiersza Heinricha Heinego w 1918 r., z elementami czarującego wieśniaczego walcu.

Drugą część programu rozpoczęła pieśniami Ottorino Respighiego. Skomponował je dla swojej żony śpiewaczki Elsy Olivieri-Sangiacommo, której akompaniował na fortepianie na ponad 300 koncertach. W najsłynniejszej z nich, *Nebbie* (Mgły), napisanej w 1906 r. w solistce omawianego wieczoru znalazła doskonałą interpretatorkę. W końcowych akordach jej głos nabral niezwykłej, dramatycznej siły wypełniając ogromną widownię cudownym crescendo.

Ostatni nagrany album *All My Heart* Deborah Voigt poświęciła pieśniami kompozytorów amerykańskich i one wypełniły pozostałą część recitalu. Rozpoczynając utworami mniej znanej kompozytorki amerykańskiej Amy Beach, w pieśniach do wierszy angielskiego poety Roberta Browninga, nawiązała do swoich, narodowych korzeni. A jak wiadomo w nich przewijają się elementy muzycznego folkloru rodem z Anglii, Irlandii i Szkocji. Z całą maestrią wykrywała swoje umiejętności aktorsko-taneczne, wzbudzając niebawym entuzjazm publiczności. Dalszą część koncertu wypełniły fragmenty musicali rodzem z Broadwayu znanego amerykańskiego

dyrygenta, pianisty i kompozytora, Leonarda Bernsteina. Zaśpiewany z pasją przebój *Somewhere* z musicalu *West Side Story*, o współczesnej tragicznej miłości, wywołał spontaniczny aplauz domagający się bisów. Korzystając z wesołej atmosfery na widowni, śpiewaczka zakończyła koncert znaną pieśnią Irvinga Berlinga *I Love Piano* (*Kocham fortepian*). W pewnym momencie usiadła obok akompaniatora Briana Zegera i wspólnie z nim zagrała na cztery ręce.

Koncert w Toronto potwierdził raz jeszcze niezwykle talent interpretacyjny i wokalny Deborah Voigt. Jej nowy wygląd dodatkowo podniósł walory artystycznej kreacji. Moją jedyną krytyczną uwagę dotyczy faktu, że choć program tego koncertu artystka powtarzała już wielokrotnie, np. z wielkim sukcesem w Carnegie Hall, w londyńskim Barbicanie, na Florydzie i podczas kanadyjskiego tournée, nadal korzystała z partytury, co rozpraszało uwagę słuchaczy i limitowało możliwości aktorskie oraz interpretacyjne.

Kazik Jedrzejczak

Mariusz Kwiecień w Seattle Opera otrzymał nagrodę Artysty Roku. Opera w Seattle jest stosunkowo młodym teatrem. Swoje dwie pierwsze premiery *Tosca* i *Carmina* zrealizowała w 1964 r. Od sezonu 1964-65 w największym mieście północnej części USA, w każdym sezonie przedstawianych jest od 4 do 6 pozycji repertuarowych, niemal wyłącznie z klasycznego kanonu. W sumie do końca minionego sezonu przedstawiono 97 tytułów, w tym 5 operetek. Najczęściej wystawiany jest Wagner. Dla przykładu: w latach 1975-2006 *Der Ring des Nibelungen* był wystawiany w 16 sezonach. Niestety nigdy nie zrealizowano tam opery napisanej przez polskiego kompozytora.

Także polscy soliści do kolejnych produkcji niezwykle rzadko byli angażowani do tego miasta nad Zatoką Sound. Udało mi się ustalić, że dyrygent Robert Satanowski w styczniu 1978 r. prowadził spektakle *Borysa Godunowa* i nieco później *Damy Pikowej*. W marcu tego samego roku Zdzisława Donat debiutowała w Seattle swoją koronną partią Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Odniosła tak olśniewający sukces, że na inaugurację sezonu 1979-80 została poproszona o zaśpie-

wanie czterech przedstawień tytułowej partii w operze *Lucja z Lammermoor*. Po czym nastąpiło aż 13 lat przerwy w występach polskich solistów na tamtejszej scenie.

Nową, zdaje się o wiele lepszą pasę mamy od sezonu 2002-3. W nim 11 stycznia 2003 r. nasz reprezentacyjny baryton, Mariusz Kwiecień debiutował partią doktora Malatesta i odniósł wielki sukces. Jedynym polskim tenorem, jakiego doszukałem się w annałach Seattle Opera był Marek Torzewski, który od 20 października 2003 r. śpiewał tam partię Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie*.

Tego samego sezonu, w lutym w Seattle debiutowała partią Adalgizy w *Normie* Ewa Podleś. Swoim wyjątkowym kontraltem oraz perfekcją wokalną dosłownie i w przenośni rzuciła wszystkich na kolana. Za swoje występy jako pierwsza Polka otrzymała w 2003 r. nagrodę Artysty Roku, a wraz z nią reżyser Stephen Wadsworth.

Nagrodę Artysty Roku w Seattle Opera utworzono w 1991 r. Nadrzędnym celem jest uhonorowanie śpiewaka, dyrygenta, reżysera lub scenografa, który swoją kreacją znacząco przyczynił się do sukcesu Opery w danym sezonie. W procesie selekcji na artystę

roku uczestniczą członkowie rady Seattle Opera oraz członkowie zarządu, sponsorzy, jak również wybrani przedstawiciele miejscowej prasy. To jest roczna selekcja do tytułu artysty roku. Głosowanie zostało ułożone w formie chronologicznych tabel. Na ogół wybiera się dwóch laureatów. Zdarzały się przypadki, że jeden artysta wygrywał dwa razy.

We wtorek, 10 lipca 2007 r. dyrektor generalny Seattle Opera, Spiegth Jenkins ogłosił, że Artystą Roku będą dyrygent Asher Fish, który przygotował operę *Kawaler srebrnej róży* oraz Mariusz Kwiecień, który w styczniu 2007 r. zaśpiewał partię tytułową w operze *Don Giovanni*. Dyrektor Generalny powiedział, że „żaden wybór nie mógłby podobać mu się bardziej. Mariusz jest jednym z wielkich barytonów świata i jego zdaniem najlepszym Giovannim na całym świecie. Jestem zaszczycony, jeśli on kiedykolwiek zaśpiewa w Seattle Opera”.

Ustaliłem, że Mariusz Kwiecień po raz trzeci wróci do Seattle Opera. W sezonie 2007/8, 3 maja 2008 r. zaśpiewa partię sir Riccardo Forsha w operze *Purytanie* Belliniego.

Wilfried Górny

Umberto Giordano – *Andrea Chenier*
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Andrea Chenier Umberto Giordano. Może to się wydać Państwu nieco paradoksalne, że zabrakło mi włoskiego brzmienia w operze o czasach francuskiej rewolucji. Ale przecież opera Giordano jest włoska w każdym calu, a o jej „francuskości” zaświadczały tylko wstawki z *Marsylianki* czy fragmenty popularnych w owych czasach melodii, jak np. *Ca ira*. Wiadomo też, że partia Chenier należała do tych ulubionych przez wielu legendarnych włoskich tenorów, jak choćby Beniamino Gigli, który wielokrotnie debiutował, i to na własną

prośbę, w domach operowych świata właśnie tą rolę. Śpiewały ją też takie sławy jak Mario del Monaco, Farnco Corelli i uznany za „honorowego Włocha” – znakomity Placido Domingo.

W MET prapremiera *Andrea Chenier* miała miejsce w 1921 r. właśnie z Beniamino Gigli i Claudią Muzio. Placido Domingo zaśpiewał Chenier w MET po raz pierwszy w 1970 r., a ostatni raz, jak dotąd, 32 lata później.

Produkcję Nicolasa Joela widownia nowojorska po raz pierwszy zobaczyła w 1996 r. Przygotowano ją specjalnie

dla będącego jeszcze w zupełnie dobrej formie wokalne Luciano Pavarotiego. Towarzyszyli mu pod batutą Jamesa Levine’a Aprile Millo i Juan Pons.

8 przedstawień *Andrea Chenier* bieżącego sezonu ze znakomitą obsadą zapowiadało prawdziwe wydarzenie. We wszystkich 8. tytułową rolę śpiewał Ben Hepper, a Maddalenę – Violetta Urmana. Partię Gerarda w 6. z nich słyszeliśmy w wykonaniu Marka Delavana, a w dwóch ostatnich – Juana Ponsa. Reszta obsady pozostała bez większych zmian: Majordomo – Brian Da-

Filharmonia Narodowa

ogłasza

przesłuchania w grupie obojów w dniu 2 października 2007 r.

Kandydaci proszeni są o złożenie podania z cv artystycznym
w nieprzekraczalnym terminie do **14 września 2007 r.**

w Sekretariacie Filharmonii Narodowej, pok.109

przy ul. Jasnej 5, 00-950 Warszawa

lub faksem pod numerem: 022 5517 200

lub e-mailem: sekretariat@filharmonia.pl

Dodatkowe informacje uzyskają Państwo w sekretariacie FN pod numerem 022 5517 102

vis, Hrabina de Coigny – Michaela Martens, Bersi – Maria Zifchak/Kirstin Chavez, Flaville – Patrick Carfizzi, Opat – Bernard Fitch, Mathieu – John Del Carlo, Incredible-szpieg – David Cangelosi, Roucher – Charles Taylor/Louis Otey, Madelon – Irina Mishura, Dumas – James Courtney, Fouquier-Tinville – Peter Volpe i Schmidt – LeRoy Lehr. Widziałam obie obsady (26 III i 18 IV) oraz słyszałam transmisję radiową 7 IV.

Świetne głosy, doskonale zaśpiewane role, ale za mało włoskie brzmienie. Po włosku jedynie brzmiała orkiestra pod batutą Marco Armiliato. Znakomite wrażenie i momenty największych wzruszeń zaferowała nam Irina Mishura w krótkiej partii niewidomej Madelon. Niezwykły emocjonalny ładunek roli. Wielkie barwa! Ben Heppner był w znakomitej formie wokalne, szalenie inteligentnie interpretował pastac paryskiego poety, ale co wagnerowski heldentenor to wagnerowski heldentenor. Poprzednio w tym sezonie znakomicie wcielił się w mozartowską rolę Idomeneo, ale trudno *Idomeneo* nazwać operą włoską.

Pierwsza z „wielkich” arii poety z aktu I *Un di all'azzurro spazio* zabrzmiała wokalnie doskonale: znakomite, silne, dźwięczne i dobrze wytrzymałe najwyższe nuty. Moje zastrzeżenia dotyczą zbytnio wyczuwalnego czy słyszalnego „wykalkulowania” interpretacyjnego. Ta rola przecież aż prosi się o liryczną włoską śpiewność i ekspresyjną intensywność emocjonalną, a nie pięknie

wymodulowane linie melodyczne przypominające końcowy monolog Tristana.

La Mamma morta oraz cała reszta roli Maddaleny w wykonaniu Violetty Uramany była doprawdy świetna w barwach interpretacyjnych i dobra dramatycznie. Pełny, głęboko soczysty i dźwięczny głos; wiarygodna w interpretacji roli. Ale znów – za mało „po włosku”.

Trzeci z głównych bohaterów, Mark Delavan (Gerard), też był dobry wokalnie i interpretacyjnie oraz bardzo wiarygodny dramatycznie, ale i jemu też zabrakło owej swoistej ekspresji, do której przyzwyczaili nas ci najlepsi z najlepszych.

Spektakl 18 IV, który był jednocześnie ostatnim przedstawieniem tej opery w tym sezonie był najznakomitszy muzycznie i wokalnie. Wspaniała energia całości. Nikt nie oszczędzał sił i głosu. Każda, najmniejsza nawet partia wypadła jak popis – np. Strażnik więzienia. Nadal co prawda brakowało owego włoskiego brzmienia w głosach śpiewaków, ale rekompensował to nieco Maestro Armiliato, który wydobyl z orkiestry prawdziwie piękną, melodyjną śpiewność. W tym ostatnim spektaklu jedynie Juan Pons, rewelacyjny zresztą wokalnie w partii Gerarda, śpiewał włoską operę. Dawno nie słyszeliśmy go w tak znakomitej formie.

Jednym słowem – wspaniałe muzycznie i wokalnie spektakle, które niestety nie przejdą do historii wykonania akurat tej opery.

Turandot Pucciniego. 11 spektakli *Turandot* pokazanych na wiosnę w MET (premiera sezonu 30 III) miało w obsadzie jednego Calafa (Richard Margison), 2 *Turandot* (Andrea Gruber i Erika Sunnegardh), 2 Liu (Hei-Kyung Hong i Linpig Zhang) oraz 2 Timurów (Oren Gradus i Hao JiangTian). Widziałam obie obsady (5 i 19 IV), ostatni w tym sezonie spektakl tej opery (8 V) i słyszałam transmisję (14 IV).

Wedle wcześniejszych zapowiedzi, spektakle *Turandot* miały być debiutem Maestro Armstronga. Z bliżej niewyjaśnionych powodów, debiut ten jednak nie doszedł do skutku, a przedstawienia *Turandot* podzielili między siebie dwaj znakomici dyrygenci: Marco Armiliato i Fabio Luisi. Obaj byli wspaniali – doprawdy trudno wybierać, ponieważ oba odczytania partytury były jednymi z najlepszych jakie słyszałam w ostatnich latach. Wyraźna koncepcja muzyczna całości, wierna zamysłom kompozytora uwypuklająca w przypadku każdego z nich nieco inne jej elementy. Luisi – bajecznie płynny z doskonałą dynamiką, a jednocześnie ze wspaniałą dbałością o najmniejszy detal: słyszalny każdy dzwoneczek, gong czy harfa; żadna z barw nie została „wtopiona” w całość brzmienia orkiestry; fantastyczne wybrzmienie harmonii.

W przypadku Armiliato: świetne w proporcjach budowanie napięć i punktów kulminacyjnych, a począwszy od *Signore ascolta* – zakończenie pierwsze-

go aktu doprawdy zwało z nóg intensywnością dźwięku. Ta *Turandot* brzmiała iść po cesarsku: ogrom patosu, piękno harmoni i barw.

Gdy słyszysz się *Turandot* pod batutą znakomitych dyrygentów, poczawszy od sceny śmierci Liu, czyli ostatniego fragmentu skomponowanego w całości przez Pucciniego, wyraźnie słychać innego kompozytora. Zagubił się bowiem cały fenomenalny rozmach, a to, co powinno przecież być punktem kulminacyjnym – czyli konfrontacja Calafa i Turandot, jest ledwie „cieple”, dość płaskie i bez polotu, brzmi jakby w wyciszony sposób i w cieniu wielkiej muzyki Pucciniego.

Gdyby też nie doskonale wyczuć obu Maestro mielibyśmy problemy z usłyszeniem głosu Turandot w wykonaniu Eriki Sunnegardh, wielu innych bowiem zagłuszyłyby ją z kretesem gęstością barwy i siłą orkiestry w forte. Doprawdy bardzo jej obaj pomagali.

Sunnegardh, szwedzko-amerykański sopran rozpoczynała swą karierę operową właśnie partią Turandot (IX 2004, Malmö Opera w Szwecji). Jak Państwo zapewne też pamiętają, w 2006 r. zadebiutowała w MET zastępując niedysponowaną Karitę Mattilę w *Fidelio*, a potem usłyszeliśmy ją jako Pierwszą Damę w *Czarodziejskim flocie*.

Tym razem też oprócz zaplanowanych dla niej przedstawień zastąpiła podczas jednego z wieczorów niedysponowaną Andreeę Gruber. Sunnegardh może doprawdy być z siebie zadawalona. Jej Turandot wypadła bardzo dobrze. Nareszcie nie skręcałam się na krześle słuchając ostrego, nieprecyzyjnego, jędzowato i starawo brzmiącego sopranu. Początek *In questo regia* był może nieco nerwowo-chwiejny, ale głos natychmiast poddał się kontroli. To bardzo atrakcyjny w barwie, młodo i dość silnie brzmiący sopran. Było trochę zachwiał ale w sumie akt II był zdecydowanie udany. Jest to też głos trochę za mało skoncentrowany w sile emisji, by wzbijać się i przebić bez trudu ponad i przez orkiestrę w forte i chór, a więc pomoc obu dyrygentów okazała się wręcz bezcenna. Bardzo spodobało mi się również aktorskie ujęcie roli. Była królewska i niedostępnie zimna, a jednocześnie miękko kobieca w znakomitym ruchu choreograficznym. Zdecydowanie bardziej przekonująca od posagowych, statycznie nieruchomych Turandot.

Andrea Gruber niestety nie pozostawiła po swym występie pozytywnych wrażeń. Rozchwiany, o ostro nieprzyjemno skrzekliwej barwie, głos najczęściej był wypychany w górę siłowo. Były też zachwiania i nieprecyzyjne intonacyjne.

Richard Margison, od wielu już lat niemal „etatowy” Calaf w MET wyraźnie nie był w najlepszej formie wokalne. Jak zwykle solidny, rzetelnie zaśpiewał nam *Nessun dorma*. Choć w sumie po raz kolejny „zwycięzko” zabrzmiał w tej partii, miał nieco problemów w górnym rejestrze i zdarzył się nawet wyraźnie słyszalny kiks intonacyjny w *Ardente amore*.

Wiele podziwu, uznania i braw należy się też trzem Mandarynom, a w szczególności Pingowi (Earle Partiarco). Bardzo ciepło przyjęliśmy też przed kurtyną weterana MET Charlesa Anthony’ego w roli Cesarza Altouma oraz obu wykonawców roli Timura.

Prawie wszystkie spektakle *Turandot* w tym sezonie były wyprzedane. Jednym z powodów mogła być okazja usłyszenia rewelacyjnej Hei-Kyun Hong w roli Liu. Liu to od lat jej absolutna specjalność. Choć nie ogłoszono tego publicznie, wiadomo, że dyrekcja MET wykupiła kontrakty od kilku swych „etatowych” wokalistów. Do ich grona niestety należy właśnie Hong. Być może będzie nam dane usłyszeć ją już niebawem, ale jak na razie, spektakle *Turandot* bieżącego sezonu były jej „cichym pożegnaniem się” z tą sceną.

Hong królowała wokalnie i nawet gdyby cała reszta wieczoru nie zasługiwała na pochwały, tylko dla niej warto było zapłacić najwyższą ceną za bilet wstępu do MET. Świetliście-jasny, kryształowo czysty, dźwięczno-słodki, liryczny głos Hong zaczął nas w *Signore ascolta* aksamitnie miękko, wzbijającymi się pod kopułę MET pianissimami, a scena śmierci to prawdziwe „tour de force”, które najzwardzialszym wyciska z oczu łzy i zapiera dech w piersiach.

To właśnie ona zebrała stojącą owację przed kurtyną. Rzucano jej pod nogi bukiety kwiatów; z góry posypały się improwizowane konfetti – doprawdy nie chcieliśmy się z nią rozstać. Hong „pobiła” w intesywności owacji nawet Ma-

estro Fabio Luisiego, którego też przywitała przed kurtyną burza oklasków.

Liping Zhang, chiński sopran (debiut w 2004 r. jako Cio Cio San) całkiem dobrze i wiarygodnie wcieliła się wokalnie i aktorsko w rolę wiernej Liu. Dziewczęco wiotka, raczej drobna sylwetka; głos – wystarczająco silny i słodki. Ale o ile w głosie Hong była praktycznie niemal sama słodycz i płynność, Zhang miała momenty nieco ostrzejszego brzmienia.

Tak więc tegoroczne spektakle *Turandot* to przede wszystkim triumf Hei-Kyung Hong, a gdyby mi przyszło pod karą śmierci wybrać jednego z dwóch znakomitych dyrygentów, pewnie skłoniłabym się w stronę Maestro Luisiego. Zachwylił mnie bowiem niezwykle poetycką śpiewnością i genialnym uwypukleniem najdrobniejszego muzycznego detalu partytury Pucciniego.



Giulio Cesare Haendla. Ta opera ma krótką, ale bardzo interesującą historię w MET. Po raz pierwszy wystawiono ją 27 IX 1988 r. w obecnie wznowionej produkcji Johna Copley’ego (debiut w MET) z Tatianą Troyanos (Cesar) i Kathleen Battle (Kleopatra) pod batutą debiutującego w MET Trevora Pinnocka. Partię Tolomea powierzono Jeffereyowi Gallowi, pierwszemu w historii MET kontratenorowi. Do bieżącego sezonu operę tę pokazano tylko 16 razy w 3 sezonach, a ostatni raz w 1999 r. ze znako-

mią obsadą głównych ról: Hei-Kyung Hong (Kleopatra), Jennifer Larmore (Cesar), Stephanie Blythe (Kornelia), Brian Asawa (Tolomeo) i debiutujący w MET w partii Sesto – David Daniels.

W tym sezonie, po raz pierwszy w MET tytułową rolę zaśpiewał mężczyzna, a raczej dwóch, bowiem partię Cesara podzielił między siebie dwaj amerykańscy kontratenorzy: David Daniels i Lawrence Zazzo, który w tzw. pierwszej obsadzie zadebiutował w MET partią Tolomea u boku Daniela.

Widziałam obie obsady w dwóch (17 i 24 IV) z 7 przedstawień tego sezonu i słyszałam transmisję.

Wiele uznania należy się dyrygentowi wszytskich przedstawień, Harry'emu Bicketowi (również klawesyn continuo), specjalście od oper barokowych. Były co prawda momenty niezbyt „czysto” zsynchronizowanej gry, ale

nie bogactwa firytur i ozdobników w innych, szybszych fragmentach tej opery. Ta długa i trudna technicznie rola zabrzmiała w jego wykonaniu niezwykle naturalnie.

Lawrence Zazzo, Cesar drugiej obsady i znakomity Tolomeo pierwszej, zebrał wiele braw. Znacznie lepiej wypadł w wolniejszych tempach. Zabrakło mu jednak lekkości i giętkości w głosie. W sumie udany występ, ale to nie ta klasa co Daniels.

Znakomitym debiutem może natomiast poszczycić się irlandzki mezzosopran Patricia Bardon. Niezapomniany wokalny portret dramatycznie zropaczonej Kornelii. Subtelno-melancholijny duet z Sesto, świetnie śpiewany w obu obsadach przez brytyjski mezzosopran Alice Coote, był jednym z najpiękniejszych fragmentów owych wieczorów. Jill Groves, Kornelia drugiej obsady, niestety nie zabrzmiała nawet w połowie tak znakomicie jak Bardon.

Podziwiałam natomiast aktorską i wokalną prezentację niewielkiej partii Nireno, zaufanego sługi i powiernika Kleopatry w wykonaniu (w obu obsadach) Michaela Maniaciego, słodko brzmiącego, niezwykle interesującego męskiego sopranu.

Niewiele natomiast dobrego da się powiedzieć o debiucie (24 IV) Geralda Thompsona (Tolomeo drugiej obsady). Młody amerykański kontratenor nie spełnił oczekiwań.

Podobnie miała się też sprawa z Daniele de Niese, Kleopatram drugą obsady (24 IV). Urodzony w Australii sopran zadebiutował w MET w 1998 r. w niewielkiej roli Barbariny. Nie poradziła sobie jednak z niezwykle technicznie trudną wokalnie i aktorsko Kleopatram. Było to swoistym rozczarowaniem po tylu „ochach” i „achach” po jej występie w tej roli w Glyndebourne. Ostro, siłowo wypchnięte górne tony, nieprzyjemny piskliwy w górze głos. Może miała zły dzień.

De Niese natomiast doskonale mieści się w obecnie przyjętych przez dyrekcję Petera Gelba „kanonach estetycznych”. Jest młoda, ładna, szczupła i wdzięcznie porusza się na scenie. Później jednak większego nacisku na atrakcyjność fizyczną wokalistów wytknęła Peterowi Gelbowi rozgorączkowaną Ruth Ann Swenson w wywiadzie opublikowanym w *New York Times* 5 IV. Po udanej operacji guza rakowego piersi i chemioterapii, Swenson powróciła do MET 17 III jako Małgorzata w *Fauście*. Był to triumf wokalny! Usłyszeliśmy silny dźwięk ze wspaniałym atakiem w środek tonu i czystą, precyzyjną, jasno dźwięczną górę. Przed kurtyną powitała ją burzliwa, stojąca owacja. Swenson popłakała się ze wzruszenia kłaniając się rozentuzjazmowanej widowni, zbierając bukiety kwiatów rzucane jej pod nogi. Jej Kleopatra była natomiast doprawdy rewelacyjna wokalnie. Kolejny triumf i to w 6 tygodniu po zakończeniu chemioterapii. Obdarzyła swą heroinę intesywnością emocjonalną we wszelakich jej przejawach; koloraturowe przebiegi brzmiały lekko, elegancko i precyzyjnie, refleksyjne i uwodzicielskie fragmenty zachwycały pięknem frazowania i barwą dźwięku. Nic więc dziwnego, że przed kurtyną znów powitała ją na wpół histeryczna owacja. Niestety, jej przyszłość w MET jest problematyczna. W kolejnym sezonie zaoferowano jej tylko 5 przedstawień w *Trawiacie* i nic poza tym na przyszłość. 47-letnia Swenson debiutowała w MET w 1991 r. jako Zerlina. Od tego czasu zaśpiewała w ponad 200 spektaklach w 18 rolach. Może nie wszystkie leżały w jej wokalnym empii czy temperamencie scenicznym, ale zawsze wywiązywała się z powierzonych jej partii niezwykle rzetelnie. „To boli”, mówiła w wywiadzie, „(...) Odniosłam tu wiele sukcesów. Nigdy ich nie zawiodłam. To bardzo przykre, kiedy wychodzi się na scenę ze świadomością, że główny szef cię nie lubi i nic nie możesz na to poradzić”. W odpowiedzi na wywiad, Gelb oświadczył, że nie wyklucza możliwości ponownych ofert. „Widać nie jestem wystarczająco szczupła dla niego, (...)” mówiła ze smutkiem Swenson. Gelb oczywiście zaprzeczał jakoby jej wiek czy waga miały wpływ na decyzję. Bardziej chodziło pewnie o brak zdecydowanego profilu „gwiazdy operowej” i jej niewystarczająco spektakularne aktorskie umiejętności. Swenson zdaje sobie sprawę, że publikacją tego wywiadu może przyczynić się do spalenia mostów z MET. „On i tak mnie nie lubi, więc co mam do stracenia?” mówiła z goryczą. Miejmy nadzieję, że to tylko tymczasowa przerwa w jej występach na tej scenie operowej. 🍷



Jerzy Fryderyk Haendel – *Giulio Cesare*
David Daniels i Ruth Ann Swenson
fot. Marty Sohl/MET

ogólnie było szalenie stylowo.

Oryginalnie skomponowana dla legendarnego kastrata Senesino partia Cesara obecnie bezdyskusyjnie należy do Davida Daniela. Nie chodzi zresztą tylko o głos i jego zaskakującą kontrolę i giętkość zezwalającą na niewarygodną pirotechnikę wokalną. Złożony psychologicznie portret Cesara w interpretacji Daniela jest wzruszająco wiarygodny, a jego melancholijno-refleksyjna aria nad prochami zabitego Pompejusza zachwyca nie mniej niż fascynujące wokal-

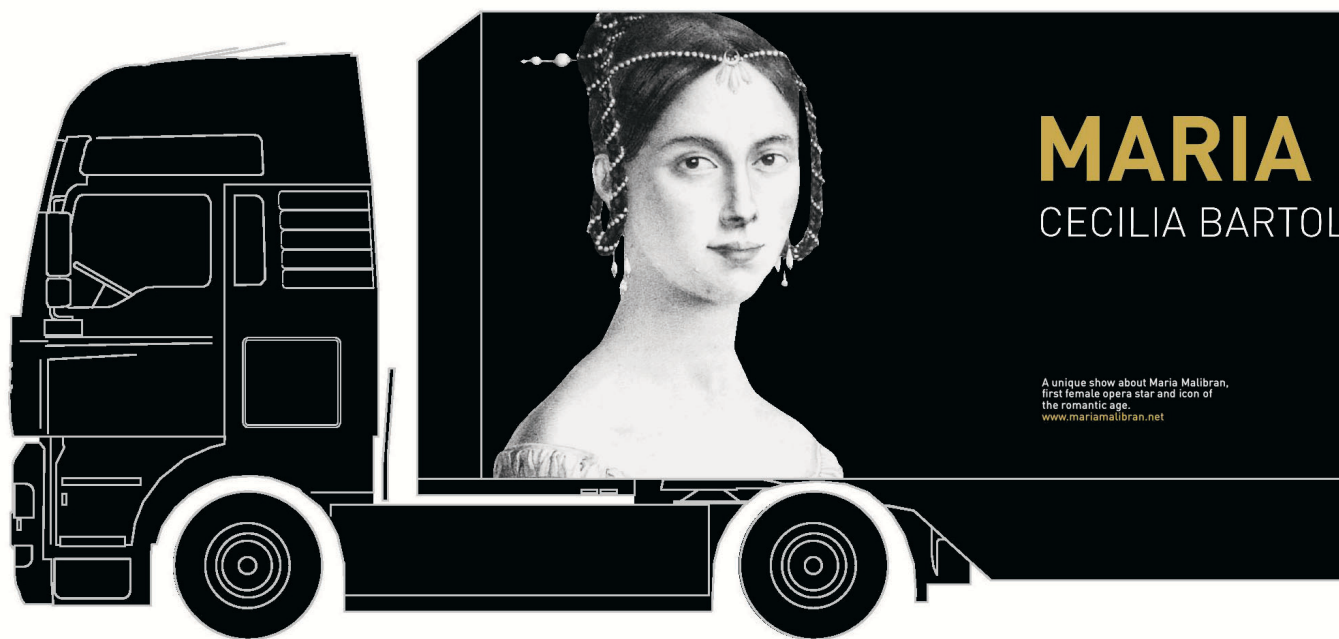


W hołdzie Malibran Nowy album Cecylii Bartoli

Dorota Staszekiewicz

Pierwszy raz wystąpiła przed publicznością jako kilkuletnia dziewczynka, śpiewając partię Pastuszka z *Toski* Pucciniego w Operze Rzymskiej. O mały włos nie zadebiutowała jako Izabella z *Włoszki w Algierze* w 1986 r. w... Warszawie, jednak z powodu choroby zastąpiła ją wówczas Ewa Podleś. Dziś mówi się o fenomenie Cecylii Bartoli, która posiadając wszelkie cechy przydatne do kreowania wizerunku gwiazdy – warunki wokalne, podkreślaną przez wszystkich urodę i umiejętność wyróżniania się z tłumu – stała się symbolem muzycznego marketingu. Tym razem wokalistka postanowiła zmierzyć się ze światem ikony bel canta, Marii Malibran, wydając płytę *Maria*.

fot. Decca/Uli Weber



www.mariamalibran.net

Po epizodzie z partią Pastuszka Bartoli przez jakiś czas nie kontynuowała występów wokalnych, poświęcając się przede wszystkim grze na fortepianie, a potem... swojej pasji, czyli flamenco. Poważne lekcje śpiewu rozpoczęła dopiero w wieku lat szesnastu, kształcąc się pod okiem swojej matki Silwany – sopranistki chóru Accademia di Santa Cecilia (ojciec śpiewał tenorem w zespole Opery Rzymskiej). Można powiedzieć, że błyskotliwą karierę Cecilia zawdzięcza tak naprawdę innej włoskiej wokalistce, Katii Ricciarelli, która zaprosiła ją do prowadzonego przez siebie programu telewizyjnego i dała szansę na zaprezentowanie się widzom. Również dzięki wpływowi Ricciarelli niespełna dwudziestoletnia Cecilia wystąpiła podczas koncertu poświęconego pamięci Marii Callas w Paryżu, gdzie została zauważona m.in. przez Karajana i Daniela Barenboima. Potem była partia Rozyny z *Cyrylika sewilskiego* w Hamburgu, od której w drugiej połowie lat 80. Bartoli rozpoczęła swój triumfalny pochód na światowe sceny (nomen omen tą właśnie partią w 1825 r. na scenie King's Theatre w Londynie debiutowała Maria Malibran), wzbudzając kontrowersje z powodu idealnego, wykreowanego przez speców od marketingu wizerunku, sprzedając ogromne ilości płyt i tym samym – stając się gwiazdą pierwszej wielkości.

Po kilkunastu latach międzynarodowej kariery i sukcesie jej ostatniej płyty *Opera proibita*, utrzymująca się wciąż w światowej czołówce wokalistek, Bartoli, postanowiła spojrzeć na muzykę przez pryzmat bogini belcanta Marii Malibran, którą sam Rossini nazywał „cudowną istotą, przewyższającą temperamentem wszystkie jej naśladowczynie”. Malibran była córką oraz uczennicą tenora Manuela del P. V. Garcíi i siostrą innej słynnej śpiewaczki, Pauliny Viardot. Przyszła na świat jako María Felicitas García, a nazwisko, pod którym zapamiętał ją na zawsze cały muzyczny świat, zawdzięczała nieudanemu małżeństwu z francuskim kupcem Malibranem (po rozwodzie wyszła ponownie za mąż za belgijskiego skrzypka Charlesa-Augusta de Bériota).



fot. Decca/Uli Weber

Podobnie jak Bartoli, Malibran również pojawiła się po raz pierwszy na scenie bardzo wcześnie – mając zaledwie sześć lat wystąpiła w *Agnese F. Paëra* w Neapolu. Żyła krótko. W wieku lat 28 zmarła wskutek nieszczęśliwego upadku podczas jazdy konnej, ale zdążyła zapisać się złotymi zgłoskami w księdze międzynarodowej wokalistyki, odnosząc ogromne sukcesy najpierw w Nowym Jorku, dokąd wyjechała jako młoda dziewczyna ze swoim słynnym ojcem, a potem w Paryżu, Londynie i całej Europie, zwłaszcza na scenach włoskich – w Neapolu i Mediolanie. Niezapomniana odtwórczyni partii z oper Rossiniego (*Cyrylik sewilski*, *Otello*, *Semiramida*) i Belliniego (*Lunaticzka*, *Norma*), przeszła do historii muzyki także jako bohaterka XX-wiecznej opery *Maria Malibran* Roberta R. Bennetta z 1935 r. oraz do historii filmu, za przyczyną obrazu Wernera Schroetera z początku lat 70.

W marcu przyszłego roku obchodzić będziemy 200. rocznicę urodzin tej niezwyklej kobiety, której hołd postanowiła oddać również Cecilia Bartoli. Na płycie *Maria* znalazło się kilka całkowicie zapomnianych perełek muzycznych, np. światowa premiera modlitwy *Se il mio desir... Cedi al duol* z *Irene o L'assedio di Messina* Paciniego i arii *E non lo vedo... Son regina* z repertuaru ojca Marii Malibran, a także londyńska wersja *Infelice* Mendelssohna na głos, skrzypce solo i orkiestrę (w duecie z Bartoli wystąpił skrzypek Maxim Vengerov). Album zawiera m.in. *Cari Giorni* z *Ines de Castro* Giuseppe Persianiego i *Scorrete, o lagrime* z *Amelii* Laura Rossiego, ale oczywiście nie mogło na nim zabraknąć również popularnych arii, niezrównanie wykonywanych przez Malibran, jak np. *Casta diva* z *Normy* czy *Ah! Non giunge* z *Lunaticzki*. Bartoli śpiewa na płycie w czterech językach – włoskim, hiszpańskim, francuskim i angielskim, starając się połączyć w całość bardzo różnorodny materiał muzyczny, a cały projekt udało się zrealizować dzięki towarzyszącemu jej zespołowi Orchestra La

Scintilla, prowadzonemu przez węgierskiego dyrygenta Adama Fischera. 🎧

MALIBRAN
LI – MUSIC FOUNDATION

presented by **MAN**



Glenn Gould

75. rocznica urodzin

Pomnik Glenna Goulda
fot. Michel Paquin

Kazik Jedrzejczak

Z okazji przypadającej we wrześniu 75. rocznicy urodzin wybitnego pianisty Glenna Goulda rząd federalny Kanady i środowiska muzyczne przygotowały specjalne uroczystości. Fundacja im. Glenna Goulda zorganizuje w Ottawie w dniach 27–30 września br. Międzynarodowe Sympozjum muzyczne na temat: *Glenn Gould i przyszłość muzyki*. W Kanadyjskim Muzeum Cywilizacji otwarta zostanie wystawa zatytułowana: *Glenn Gould: Głos geniusza*. Zobrazuje ona całokształt życia i dorobek tego niezwykłego pianisty. Scena dramatyczna w Toronto wystawi monodram zatytułowany *Wieczór z Glennem Gouldem*, w wykonaniu znanego aktora i pianisty Teda Dykstra. Poczta kanadyjska planuje na wrzesień wydanie specjalnej pamiątkowej koperty z wizerunkiem artysty.



Glenn Herbert Gould urodził się 25 września 1932 r. w Toronto, w rodzinie muzycznej. Ze strony matki był spokrewniony z norweskim kompozytorem Edwardem Griegiem. Ojciec grał amatorsko na skrzypcach, zaś matka na organach i fortepianie. W wieku 5 lat zaczął komponować drobne utwory. Grał dla rodziny i przyjaciół. W wieku 6 lat rodzina zabrała go na pierwszy koncert publiczny w wykonaniu znanego pianisty Josefa Hofmanna. Zrobił na nim niezwykle wrażenie. Początkowo gry na fortepianie uczył się u matki. Od dziesiątego roku życia zaczął studiować w the Royal Conservatory of Music w Toronto u profesora Alberto Guerrero (fortepian), Fryderyka C. Silvestera (organy) i teorię muzyki u prof. Leo Smitha. Debiutował w publicznym koncercie w Massey Hall w 1946 r. Wykonał wspólnie z Toronto Symphony Orchestra *IV Koncert fortepianowy* Beethovena. Pierwszy recital radiowy dla Canadian Broadcasting Company (CBC) był transmitowany w 1950 r. Wkrótce radio i nagrania studyjne staną się dla niego ulubioną formą muzykowania.

W styczniu 1955 r. debiutował koncertem w Nowym Jorku. W tym celu prywatnie wynajął salę koncertową w Town Hall na 2000 miejsc o doskonałej akustyce i sam opłacił reklamę. Recital nieznanego wówczas pianisty zwał się niewielką garstką ludzi, około

200 słuchaczy. Lecz wśród nich znalazła się najważniejsza osoba, David Oppenheim, dyrektor firmy Columbia Masterworks (CBS). Następnego dnia po koncercie Gould podpisał trzyletni kontrakt na nagrania płytowe. Wynikiem tej współpracy było nagranie *Wariacji Goldbergowskich* Jana Sebastiana Bacha. Mimo początkowych oporów ze strony kierownictwa CBS Masterworks odnośnie wyboru materiału, płyta otrzymała wręcz fenomenalne recenzje i później kojarzono zawsze pianistę z tym nagraniem. Według wypowiedzi Goulda, muzyka Bacha stała się powodem, że został pianistą. Gould powtórnie nagrał inną wersję *Wariacji* w 1982 r. Było to pierwsze cyfrowe nagranie. Oba nagrania są wysoko cenione przez krytyków i melomanów, mimo iż bardzo różnią się od siebie. Pierwsze jest bardzo energiczne i zawiera wręcz nieludzkie tempa, drugie jest powolniejsze, dojrzałe i bardziej introspekcyjne.

W 1957 r., jako pierwszy pianista z zachodu, odbył koncertowe tournée do Związku Radzieckiego. Grał tam repertuar tradycyjny, jak dzieła Bacha i Beethovena oraz utwory kompozytorów współczesnych: Arnolda Schoenberga i Albana Berga. Chętnie współpracował ze znanymi dyrygentami, m.in. z Herbertem von Karajanem i Leonardem Bernsteinem. Bernstein, mimo różnicy zdań na tematy muzycz-

ne powiedział, że „trudno znaleźć kogoś podobnego do Goulda i dlatego uwielbiam z nim grać”. Inny dyrygent, George Szell, po koncercie z Cleveland Orchestra stwierdził: „ten wariat jest geniuszem”. Znany skrzypek Yehudi Menuhin mówił o Gouldzie: „kiedy ktoś wznosi się na takie wyżyny, wzbogaca naszą egzystencję o nowy wymiar”.

Gould uwielbiał nagrania studyjne, które eliminują konflikt i rywalizację. Grę w salach koncertowych porównywał do krwawej corridy. Twierdził, że prawdziwa sztuka nie może być darem zamówionym i lekceważyl popyt. Zdumiał wszystkich, gdy będąc u szczytu sławy, w młodym wieku definitywnie zerwał z publicznym koncertowaniem. W kwietniu 1964 r., dał ostatni publiczny koncert w Los Angeles (Kalifornia), w Wilshire Ebell Theater. W programie grał *Sonatę* nr 30 Beethovena, fragmenty bachowskiej *Kunst Der Fuge* oraz *Sonatę* nr 3 Ernsta Krenka. Miał wtedy tylko 32 lata. Pozostała część życia zajęły mu liczne nagrania płytowe (ponad 70 z CBS Masterworks/Sony Classical), komponowanie własnych utworów oraz audycje radiowe i telewizyjne. Zmarł 4 października 1982 r. w Toronto mając 50 lat po groźnym udarze mózgu. Pochowany został w Toronto na komunalnym cmentarzu Mount Pleasant Cemetery. Na szarym marmurowym nagrobku wyrzeźbiono

pierwsze nuty *Wariacji Goldbergowskich*. W spadku pozostawił ponad 750 000 dolarów, które według testamentu przekazano na rzecz Armii Zbawienia oraz Schroniska dla Zwierząt w Toronto.

Jego interpretacje cechowała wyjątkowa wyobraźnia muzyczna, czasami charakteryzująca się wręcz ekstrawagancją. Posiadał absolutny słuch oraz pamięć muzyczną. Studiował muzykę czytając partyturę, bez grania na instrumencie. Biła od niego radość muzykowania. Grał bardzo przejrzyście, szczególnie w przypadku kontrpunktów. Wypracował własną technikę pianistyczną, pozwalającą na stosowanie bardzo szybkich temp bez utraty klarowności gry i artykulacji każdej nuty. Krytycy twierdzą, że pianista nigdy nie zagrał tego samego utworu w ten sam sposób. Niektórych kompozytorów nie lubił wykonywać, m.in. Fryderyka Chopina i Mozarta, mimo iż nagrał wszystkie sonaty fortepianowe tego ostatniego. O Mozarcie mawiał z przekąsem, że „umarł za późno”.

Gould był znany ze swojej ekscentryczności. Podczas rejestracji studyjnej często nucił grając na fortepianie. Inżynierowie dźwięku mieli kłopoty z usunięciem jego głosu z nagrania. Niejednokrotnie dyrygował sobie wolną ręką. Miał nietypową posturę podczas grania nachylając się głęboko nad klawiaturą. W latach młodzieńczych doznał urazu kręgosłupa i ojciec skonstruował mu specjalne krzesło, w któ-

rym mógł regulować wysokość siedzenia w zależności od poziomu klawiatury. Obecnie, mocno już podniszczone krzesło Goulda znajduje się na wystawie w Bibliotece Narodowej w Ottawie. Był niezwykle wymagający odnośnie wyboru instrumentu, który według pianisty powinien posiadać różny dźwięk w zależności od kompozycji. Obawiał się przeziębienia, nawet podczas letnich upałów nosił rękawiczki i ciężki płaszcz. Nie lubił być dotykany, dlatego po koncercie rozdawał ulotki, w których prosił, aby nie podawać mu ręki. Jako pianista, cenił wysoko swoje ręce i miał je ubezpieczone na 100 000 dolarów. Był dziwakiem i pustelnikiem. Spał w ciągu dnia, żył w nocy. Uwielbiał wieczorne eskapady do pobliskiej restauracji Fran's w Toronto, gdzie zawsze siadał przy tym samym stoliku i zamawiał omlet. Ulubionym środkiem porozumiewania się z przyjaciółmi, mediami i agentami, były wielogodzinne rozmowy telefoniczne, w których czasami nucił całe utwory muzyczne lub czytał im książki.

Pamięć o wielkim kanadyjskim pianiście żyje nadal. W 1983 r. utworzono Fundację im. Glenna Goulda o międzynarodowym zasięgu. W 1997 r. konserwatorium muzyczne w Toronto nazwano The Glenn Gould School of the Royal Conservatory of Music. W 1999 r. odsłonięto pomnik Goulda zaprojektowany przez kanadyjską rzeźbiarkę Ruth Aberethy. Przedstawia pia-

nistę siedzącego na ławce w parku. Rzeźbę umieszczono przed Glenn Gould Studio w Toronto.

W tymże Studio, rok temu, 25 września, w 74. rocznicę urodzin artysty odbył się niebywały koncert, na który zaproszono rodzinę i ponad 250 specjalnych gości, łącznie z autorem tego tekstu. Monofoniczne nagranie *Wariacji Goldbergowskich* z 1955 r. przetworzono poprzez programy komputerowe na fragmenty cyfrowe, używając najnowszej technologii opracowanej przez amerykańską firmę Zenph Studios. Skomplikowany program komputerowy wyłapywał najdrobniejsze niuansy w grze Goulda, nacisk na klawisz lub pedały i przetwarzał te informacje w formę cyfrową. Komputer podłączono do Disklavier Pro, fortepianu-roboty firmy Yamaha. Powtarzał mechanicznie wszystkie niuansy muzyczne monofonicznego nagrania. Klawisze i pedały instrumentu wprawiane były w ruch jakby niewidzialną ręką. Ustawiony przy fortepianie naturalnej wielkości manekin z mikrofonami zawieszonymi przy uszach wychwytywał stereofoniczne dźwięki. Wyglądało to na niecodzienny seans spirytualistyczny. Wydawało się, że duch Glenna Goulda unosi się w powietrzu. Nagranie w formie stereofonicznej i cyfrowej ukaże się z okazji rocznicy urodzin wielkiego kanadyjskiego pianisty. 🎹

Glenn Gould
Archiwum Kanady



Nazwano Pana kiedyś „największym geniuszem, jaki kiedykolwiek dotknął strun instrumentu”. Kiedy zaczął Pan grać na lutni?

W 1970 r. Jako dziecko uczyłem się grać na fortepianie i na skrzypcach, potem w wieku kilkunastu lat przeszedłem okres buntu i wziąłem się za... gitarę elektryczną. Po kilku latach udzielania się w zespole rockowym zacząłem brać lekcje gitary klasycznej, żeby udoskonalić swoją technikę gry. Ale zakochałem się w repertuarze przeznaczonym na klasyczną gitarę, a zwłaszcza w muzyce renesansowej. Znalazłem nagrania grającego na lutni Juliana Breama i to była miłość od pierwszej nuty! Mój nauczyciel miał lutnię, na której nie grał, kupiłem ją więc od niego, zaniósłem do miejscowego lutnika w Columbus w Ohio i sam zacząłem się uczyć na niej grać. Samodzielnie próbowałem rozczytywać tabulatury i wreszcie zacząłem występować z recitalami jako lutnista. W tym czasie wiele radości sprawiła mi muzyka Wojciecha Długoraja, wielkiego polskiego wirtuoza lutni z końca XVI w.

Czyli fanem muzyki renesansowej i barokowej został Pan właśnie po odkryciu lutni?

Tak. Kupiłem wtedy mnóstwo nagrań z muzyką zespołową tego okresu i stopniowo zaznajamiałem się z wokalnymi i instrumentalnymi utworami, w których występowała lutnia. Moja matka była śpiewaczką w zespole wykonującym madrygaty, więc dorastałem słuchając muzyki dawnej. Szef tego zespołu, Richard Levitt, w 1971 r. rozpoczął współpracę z monachijskim Studio der frühen Musik i w grudniu tamtego roku poprosił mnie o przyłączenie się do nich. Wziąłem wtedy pierwsze lekcje u Thomasa Binkleya, a równocześnie intensywnie poznawałem dawną notację i zasady praktyki wykonawczej, asystując mu przy nagrywaniu płyt i w kilku trasach koncertowych. Kiedy w 1973 r. Studio rozpoczęło program związany z renesansową i barokową muzyką w Bazylei, byłem jednym z pierwszych jego uczestników, a gdy Schola Cantorum Basiliensis zaczęła koncentrować się na muzyce barokowej, zdecydowałem się na kurs continuo i gry w zespole barokowym. W czasie moich studiów w Bazylei bardzo dużo skorzystałem z lekcji u Toma Binkleya. W 1975 r. Nicholas Harnoncourt rozpoczął cykl trzech przedstawień operowych dzieł Monteverdiego w Zürichu i Tom polecił mnie tam jako teorbistę. Tak więc mój pierwszy większy projekt to udział w spektaklach Monteverdiego pod Harnoncourtem, wspólnie z Hopkinsonem Smithem. To był bardzo ekscytujący wstęp do kariery wykonawcy.

Gra Pan m.in. na orfaronie. Proszę przybliżyć nam ten rzadko spotykany instrument.

Używam różnych instrumentów z okresu renesansu i baroku, w tym renesansowych i barokowych lutni oraz gitar, teorbis, archilutni, vihueli, mandoliny, cytry, orfaronu i wielu innych. Orfaron to instrument strunowy z epoki elżbietańskiej, w kształcie gitary, o stroju podobnym do lutni – dlatego można na nim wykonywać muzykę pisaną na lutnię. Ale metalowe struny bardzo rezonują, więc najlepiej brzmi w wolnych utworach, w których najlepiej można wykorzystać jego dźwięczność.

Oprócz Pańskiej działalności wykonawczej, zajmuje się Pan wyszukiwaniem ciekawych utworów. Ma Pan jakąś specjalną metodę łowienia „białych kruków”?

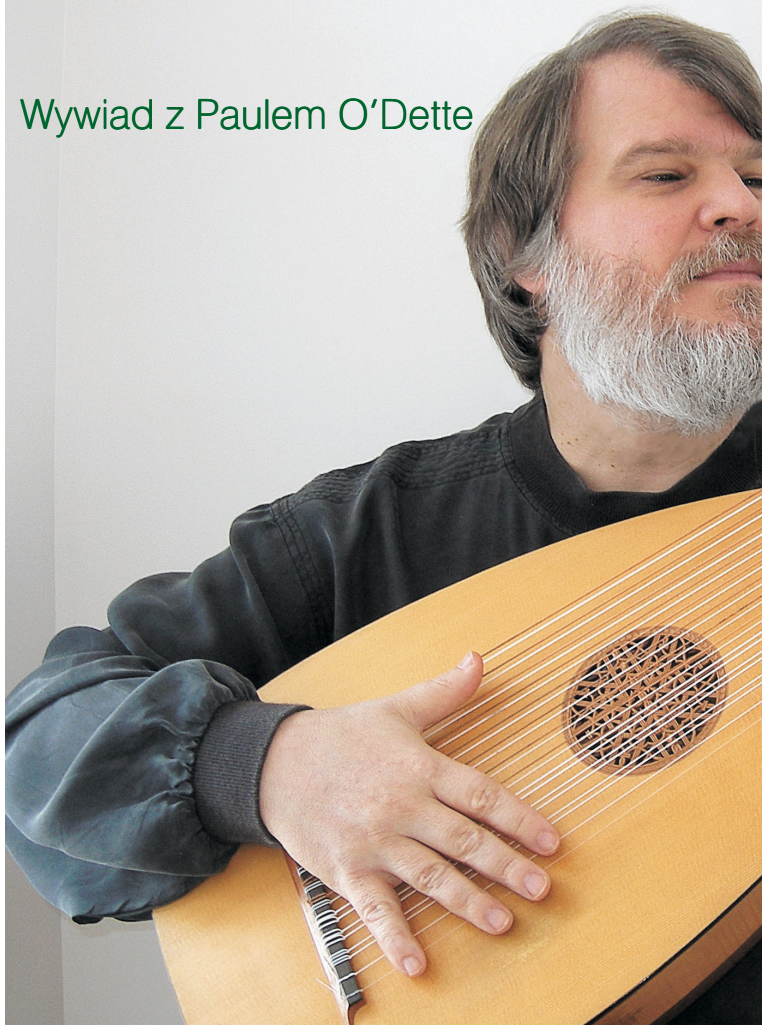
Zawsze interesowało mnie odkrywanie nieznanego muzyki. Dlatego często odwiedzam biblioteki i porządkuję mikrofilmy, szukając nowych materiałów. W miarę możliwości w każdym mieście, które odwiedzam, próbuję zarezerwować sobie ostatni dzień właśnie na odwiedziny w najlepszych bibliotekach. Jestem również w kontakcie z muzykologami całego świata, którzy specjalizują się w różnych aspektach renesansowej i barokowej muzyki, aby trzymać rękę na pulsie i śledzić ich odkrycia – zarówno jeśli chodzi o repertuar, jak i dawną praktykę wykonawczą, instrumentację itd.

Jak wpadł Pan na ślad „Ariadne” Johanna Geor-

Wielbiciel muzyki okresu renesansu i baroku, twórczości polskiego lutnisty Wojciecha Długoraja, a także... włoskiej i francuskiej kuchni. Dyrektor artystyczny Festiwalu Muzyki Dawnej w Bostonie i znakomity lutnista, Paul O’Dette przez The Globe and Mail z Toronto został okrzyknięty geniuszem tego instrumentu. Wielokrotny

Ukochany świat lutni

Wywiad z Paulem O’Dette



ga Conradiego? Aż do czasu Pańskiego wykonania dzieła, muzyka była uznana za zaginioną...

Ta cudowna opera, bardzo ceniona w końcu XVII i w XVIII w., została odkryta przez muzykologa George’a Buelowa, który trafił na nią w waszyngtońskiej Bibliotece Kongresu. George przestał mi mikrofilm z tym utworem. Wydrukowałem go, przejrzałem i ujęty wysokim poziomem tego dzieła natychmiast zdecydowałem się zaprezentować je podczas Festiwalu Muzyki Dawnej w Bostonie w 2003 r. Reakcja publiczności była tak pozytywna, że rok później postanowiłem nagrać tę kompozycję. Nagranie zostało entuzjastycznie przyjęte przez prasę i nominowane do nagrody Grammy. Największą satysfakcją było dla mnie przekształcenie tego zagubionego utworu nieznanego kompozytora w mistrzowskie, podziwiane przez wszystkich dzieło – wbrew powszechnej opinii, że wszystkie zaginione dzieła słusznie skazane są na zapomnienie. Oczywiście w niektórych przypadkach to prawda, ale część z zagubionych kompozycji to utwory o dużej wartości.

Co Pana najbardziej fascynuje w barokowej operze?

W operach barokowych urzeka mnie przede wszystkim genialna kombinacja wielkiej muzyki, dramatu, teatru, tańca i spektaklu. Kiedy wszystkie te elementy zostają połączone na najwyż-

laureat Diapason d'Or, na swoim konczie ma ponad 100 nagrań oraz kilka nominacji do nagrody Gramophone. Po *Apollo's Banquet* z XVII-wieczną muzyką z publikacji Johna Playforda i *Jácaras!* z kompozycjami hiszpańskimi, przygotowuje kolejny album dla Harmonia Mundi, tym razem z lutniowymi utworami Bacha.



Paul O'Dette
fot. Christel Thielmann

szym poziomie mistrzostwa oraz zrozumienia historycznego i dramatycznego kontekstu, powstaje niezwykle emocjonalne doświadczenie. Podczas gdy wiele zespołów operowych prezentuje współczesne wersje oper barokowych, ja zdecydowanie preferuję odkrywanie magii i poetyki spektakli zgodnych z historyczną prawdą pod względem libretta, muzyki, scenografii, kostiumów, ruchu scenicznego, gestów i tańców – które razem tworzą jednolitą całość. W efekcie muzyka umieszczona w żywym kontekście teatralnym pozwala na głębsze wejście i zrozumienie geniuszu oryginalnej kompozycji. Nowoczesne spektakle, chociaż czasem interesujące i pomysłowe, niestety pomniejszają naszą zdolność zrozumienia tej muzyki.

Jednym z Pana ostatnich projektów jest „Apollo's Banquet”, XVII-wieczna muzyka pochodząca z publikacji Johna Playforda. Interesuje się Pan mitami?

Jeśli chodzi o mitologię, najbardziej fascynuje mnie sposób, w jaki renesansowi i barokowi pisarze, muzycy i w ogóle artyści używali mitów do przekazywania podstawowych pojęć dotyczących człowieka. Na przykład każda partia przeznaczona dla boga lub bogini w operach Lully'ego zawiera warstwę znaczeniową dotyczącą nie tylko sytuacji dramatu, ale aktualnej sytuacji na

dworze Ludwika XIV, jak również ważnych spraw takich jak życie, miłość i ludzkie postęпки. Te warstwy znaczeniowe decydują o zrozumieniu procesów myślowych muzyków tamtych czasów, koniecznym do prawidłowej interpretacji muzyki. Dla muzyka nie ma lepszego mitu niż ten o Orfeuszu, najbardziej przekonującego muzyka wszechczasów, który ze wszystkich sił pragnął odzyskać swoją miłość. Możliwości wyrażenia jego uczuć poprzez muzykę i tekst, jak u Monteverdiego, Rossiego, Sartoria, Landiego, Poliziana, Fuxa czy Glucka są niezmiennie fascynujące.

Płyta „Jácaras!” zawiera hiszpańskie utwory gitarowe z XVIII w. Skąd zainteresowanie muzyką i kulturą Hiszpanii?

Zawsze fascynowała mnie hiszpańska kultura, ale nigdy wcześniej nie odważyłem się sięgnąć po muzykę tego kraju – aż do czasu współpracy z Janem Willemem Jansenem, znakomitym francuskim organistą specjalizującym się w hiszpańskiej muzyce organowej i ze Stevem Playerem, angielskim gitarzystą i tancerzem, który ma na swoim konczie wiele rekonstrukcji hiszpańskich choreografii. Od nich nauczyłem się wiele o charakterze tańców, artykulacji, ornamentach i tajnikach wykonania. Praca przy *Jácaras!* zaowocowała poznaniem wspaniałych ludzi...

W przygotowaniu znajduje się Pańska nowa płyta dla Harmonia Mundi, z lutniowymi utworami Bacha. Może kilka słów o tym projekcie?

Na początku mojej kariery lutnisty unikałem lutni barokowej z powodu jej specjalnego stroju i techniki gry, która wymagała (jak mi się wydawało) specjalnej uwagi. Ale w miarę upływu lat i czasu spędzonego przeze mnie na dyrygowaniu oraz wykonywaniu utworów Bacha i Haendla, coraz bardziej intrygował mnie pomysł przełożenia moich idei na XVIII-wieczny repertuar lutniowy. W 2002 r. nabyłem barokową lutnię i przez dwa lata przygotowywałem mój pierwszy koncert z muzyką Bacha. Chociaż na tym polu czuję się ciągle jak nowicjusz, rezultaty były nawet zadowalające, więc zdecydowałem się poświęcić temu więcej czasu i spróbować z nagraniem. Odważyłem się w końcu i to jest właśnie rezultat.

Co znajdzie się na kolejnej płycie?

Mój następny album będzie poświęcony muzyce Melchiora Neusidlera, najważniejszego niemieckiego lutnisty renesansowego. Te wybitne utwory są trudne do wykonania z powodu bardzo gęstego kontrapunktu. Techniczne trudności odstręczają lutnistów od twórczości Melchiora, ale to doskonale piękna, działająca na wyobraźnię muzyka.

Od 1976 r. pełni Pan funkcję szefa wydziału muzyki dawnej w Eastman School of Music. Jest Pan wymagającym nauczycielem?

Według mojej osobistej filozofii dobrego wykonawcę całkowicie pochłania muzyka. Tym entuzjazmem i miłością do muzyki próbuję podzielić się ze studentami, którzy powinni mieć jednak własne motywacje. Jestem wymagający, jeśli chodzi o wysokie standardy, ale w miarę możliwości moje narzędzia pracy to przede wszystkim pozytywne wsparcie i zachęta.

A wolny czas? Chyba nie spędza go Pan wyłącznie w bibliotece?

Mam obsesję na punkcie historii, kultury i języka, więc owszem – wiele swojego wolnego czasu spędzam na studiowaniu różnych aspektów kultury europejskiej, ale moją największą pasją (oczywiście oprócz muzyki i rodziny!) jest wino. Uwielbiam zwłaszcza wina francuskie i włoskie, chociaż mam też całkiem niezłą kolekcję hiszpańskich, austriackich, chilijskich i amerykańskich (przede wszystkim z okolic Oregonu i Waszyngtonu). Oczywiście wielkie wina wymagają równie wspaniałego jedzenia, więc uwielbiam także gotować, przede wszystkim dania kuchni włoskiej i francuskiej. Poezja z butelki inspiruje poezję w muzyce!

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: Dorota Staszkiwicz

Placido Domingo (2) Lohengrin doskonali!

Karolina Kasprzyk

Twój Lohengrin – pisał Liszt do Wagnera – jest od początku do końca wzniosłym utworem; w pewnych momentach tży napływały mi do oczu. Cała opera jest jednym, niepodzielnym cudem”. „Dla mnie osobiście Domingo jest Lohengrinem naszych czasów. Znakomite frazowanie połączone z zaskakująco czystą dykcją, imponująca prezencja sceniczna, cudownie płynący głos”. „Zaśpiewał przepięknie lirycznego Lohengrina, tak jak można było tego oczekiwać.... Domingo włożył w tę rolę całe swoje serce i duszę”. „Placido Domingo (...) zaśpiewał najpiękniejszego Lohengrina jakiego możemy sobie wymarzyć”. Po jednym ze spektakli, wnuk wielkiego kompozytora, Wolfgang Wagner, powiedział: „Myślę, że tak właśnie mój dziad wyobrażał sobie Lohengrina!”.

Pierwsze czynne zetknięcie się z muzyką Wagnera i jego specyficznym odrealnionym światem, Placido Domingo opisuje jako nadzwyczajne doświadczenie. Artysta z wielkim zaangażowaniem przygotowywał się do swego występu w partii Lohengrina, ambitnie starając się przeniknąć mistyczny sens dzieła. Było to bez wątpienia trudne zadanie dla młodego wówczas Hiszpana wychowanego na słonecznych zarzuelach, wiekańskich operetkach i musicalach. W roku hamburskiego debiutu Domingo miał za sobą zaledwie siedem lat pracy na scenie operowej, gdzie wykonywał głównie repertuar włosko-francuski. Co zatem skłoniło śpiewaka do eksperymentu z Wagnerem?

„Lohengrin i *Holender Tulacz* należą do najbardziej włoskich oper Wagnera, obok włoskiego od początku do końca *Rienzi*. Sama zaś partia Lohengrina jest niezwykle włoska ze względu na konieczność wykonania jej z lekkością. Partia ta wymaga idealnego legato oraz ogromnej słodyczy dźwięku”.

W swoich rozważaniach na temat tego dzieła, Domingo posuwa się do wygłoszenia dość odważnej opinii i stwierdza: „Sądzę, że jedną z głównych cech Lohengrina jest fakt, iż jego muzyka w osiemdziesięciu procentach przywodzi na myśl opery Verdiego”. Artysta wskazuje chociażby na charakter scen ansamblowych, duetu miłosnego pary głównych bohaterów oraz oba monologi Lohengrina. Atmosfera niezwykłości przepelniająca dzieło Wagnera zafascynowała śpiewaka: „Uwielbiam tę operę – wyznaje Domingo – to urokliwa lecz smutna baśniowa opowieść, której bohaterem jest (...) postać pochodząca z innego świata, z niebios. To także jedna z najpiękniejszych historii miłosnych jakie istnieją”.

A jak artysta ocenia swego bohatera? „Lohengrin jest bardzo prostolinijny i statyczną postacią do sportretowania. Trzeba wydobyć z niego całą szlachetność charakteru, dumę oraz rodzaj specyficznej aury, które to cechy pochodzą od ojca Lohengrina, Parsifala”. Dla Placido Domingo postać Lohengrina jest wielka sama w sobie i jako taka stanowi w mniejszym stopniu wyzwanie aktorskie, a bardziej wokalne”. Jest on także „bardziej powściągliwy w wyrażaniu emocji niż postaci z latynoskim rodowodem, jakie zwykle spotykamy w operach. Odczuwa miłość i gniew, lecz demonstruje je inaczej – to wyzwanie dla mojego stylu interpretacji”.

Chociaż Lohengrin należy do wczesnych, belcantowych dzieł Wagnera, nie ulega jednak wątpliwości, że partia tytułowego bohatera została przeznaczona na specjalny gatunek głosu tenorowego, jakim jest tzw. Heldentenor. Jak zauważa Domingo, rola ta wymaga odpowiedniego rozłożenia sił, aby całe piękno dźwięku i świeżość głosu zachować na koniec opery, gdzie *In fernem Land* trzeba wykonać w cudownie liryczny sposób. Niedługo potem tenor ma do zaśpiewania najcięższy fragment jakim – zdaniem artysty – jest *Mein lieber Schwan*. W duecie z Elsą także znajduje się odcinki o wysokim stopniu trudności (*Höchster Traum*). Jest ona związana z tekstem oraz bardzo wysoką tessiturą.

Placido Domingo jako Lohengrin
fot. archiwum MET



Problemy zawarte w partyturze Lohengrina na szczęście nie zniechęciły artysty i już w roku 1984 Placido Domingo planuje swe kolejne spotkanie z Wagnerem w ostatnim dziele Mistrza z Bayreuth – *Parsifalu*.

Lohengrin był pierwszą rolą wagnerowską w karierze Placido Domingo. Była to także jego pierwsza partia niemiecka. Śpiewak zdecydował się sięgnąć po nią w bardzo młodym wieku, mając zaledwie 27 lat. Niestety, nie obyło się wówczas bez problemów. Tenor nie znał jeszcze języka niemieckiego i nauczenie się tej trudnej roli

wymagało od niego ogromnego wysiłku. Mimo intensywnych przygotowań, w trakcie pierwszego – debiutanckiego spektaklu *Lohengrina* w Operze Hamburgskiej, 14 stycznia 1968 r., śpiewaka zawiodła pamięć w finałowym opowiadaniu *Mein lieber Schwan*. Jak Domingo wspomina w swojej autobiografii, fakt ten tak bardzo go zdeprymował, że artysta kategorycznie odmówił wyjścia przed kurtynę. Dopiero interwencja ówczesnego dyrektora generalnego hamburskiego teatru, Rolfa Liebermanna sprawiła, iż zmienił zdanie. Zaś publiczność, której śpiewak tak się obawiał przyjęła go niezwykle ciepło. Także recenzenci – ku zaskoczeniu debiutanta – pominieli w swych krytykach nagłą lukę w pamięci tenora, skoncentrowali się natomiast na zachwytach nad nietypowo liryczną interpretacją roli rycerza-łabędziego, która o dziwo wcale nie wydała się Niemcom niestosowna. Następne przedstawienie (16 stycznia) przebiegło już bez niespodzianek. Jednakże ów epizod wagnerowski o mały włos nie doprowadził do szybkiego zakończenia pięknie rozwijającej się kariery hiszpańskiego tenora. On sam tak o tym opowiada: „Z perspektywy czasu wydaje mi się, że to nie udział w tamtych przedstawieniach był powodem moich problemów wokalnych, lecz bardzo długi okres przygotowań. Moje gardło nie było przyzwyczajone do pracy z korepetytorem”. Artysta wyjaśnia w dalszym toku, że śpiewacy zmuszeni są niejako do podwójnej eksploatacji głosu: podczas przygotowywania partii pod kierunkiem korepetytora, a następnie podczas występu na scenie. Domingo natomiast dzięki umiejętności gry na fortepianie zdolny jest przyswoić sobie daną partię ze słuchu, nie nadużywając cennych strun głosowych.

„Prawie wszystkie partie – z wyjątkiem Hermana w *Damie Pikowej* oraz ról wagnerowskich – opracowywałem samodzielnie. Oto tajemnica utrzymania mojego głosu w tak dobrej kondycji przez wiele lat”. Wtedy jednak Domingo przestraszył się nie na żarty, kiedy w trakcie kolejnych trzech miesięcy, trudności wokalne pojawiały się coraz częściej. „Atakowałem dźwięk pewnie, gdy nagle ton urywał się. Zdarzało się to nawet w rejestrze średnicowym”. Sytuacja stawała się nagląca – śpiewak zmuszony został odwołać kilka przedstawień, angaże anulowano.

„Miałem wtedy 27 lat, a Los mógł okazać się okrutny i skrócić drastycznie moją karierę”. Szczęśliwie trzy i pół miesiąca później, kanadyjski debiut artysty w *Tosce*, dowiódł, że wszystkie problemy wokalne zniknęły prawie tak nagle, jak się pojawiły, zaś głos nadal brzmi pięknie. Domingo inteligentnie wyciągnął wnioski z tamtego doświadczenia i zdecydował pożegnać się na dłuższy czas z muzyką Wagnera.

Nim po raz kolejny stanął na scenie jako Lohengrin upłynęło 16 lat. 25 września 1984 r. śpiewak otworzył 101 sezon w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Nikt z obecnych na tym spektaklu nie miał wątpliwości, że uczestniczy w wielkim wydarzeniu. „Domingo wspólnie z sopranami Anną Tomową-Sintow i Evą Marton stworzyli wokálną magię(...) Głos Domingo brzmiał wspaniale – wystarczająco silnie dla Wagnera, lecz bardziej lirycznie, ciepłej i czulej niż zwykle słyszy się u tenora wagnerowskiego”.

W innej recenzji tego samego spektaklu czytamy: „Domingo świetnie poradził sobie, co zrozumiałe, w lirycznych momentach, takich jak scena nocy poślubnej. Lecz miał także kondycję, by niezwykle efektownie wykonać *In fernem Land* w scenie finałowej(...) Jego niemiecka dykcja dobrze przysłużyła się ukazaniu niebywałego legato w roli, która rzadko bywa śpiewana równie pięknie”.

Niedługo potem, w styczniu 1985 r., Placido Domingo powtórzył swój sukces przed publicznością Wiednia. Jego występ nagrodzono niekończącą się owacją na stojąco. Tytuły recenzji krzyczały: „Domingo stworzył sensacyjnego Lohengrina – święty eksperyment Placido”, „Tryumf na zimnej, nordyckiej przestrzeni”, „Tryumf w małżeńskiej komnacie Elsy”, „Szlachetność większa niż u innych”.

Jeden z krytyków napisał: „Jego pojawienie się było jak sen (...). Jeden z najpiękniejszych i najcenniejszych głosów świata rozkwitł ekspresją. Domingo budował dźwięki pewnie, frazując w sposób odpowiedni do sztuki Wagnera i własnej niezwyklej muzykalności. W interpretacji Domingo piękna i straszna baśń o idealnym, zwycięskim rycerzu staje się prawdziwa. Ten Lohengrin jaśnieje, błyszczy, imponuje. Jego rycerska powściągliwość w duecie z Elszą kontynuowana jest w *In fernem Land* przez nieziemsko kontrolowany śpiew. Czyste bel canto, ale nigdy sztuka dla sztuki, bo zawsze poparte siłą, umysłem i osobowością artysty. I w pełni przekonujące”.

Kreacja hiszpańskiego tenora w roli łabędziego rycerza została utrwalona na wideo (Virgin Classic Opera). Spektakl ten odbył się 28 stycznia 1990 r. w Wiedniu, pod batutą Claudio Abbado, zaś jego rejestracja na długo pozostanie standardem interpretacyjnym dla przyszłych pokoleń tenorów.

Po jednym ze spektakli, wnuk wielkiego kompozytora, Wolfgang Wagner, powiedział: „Myślę, że tak właśnie mój dziad wyobrażał sobie Lohengrina!”. 



Redakcja pragnie przeprosić Autorkę oraz czytelników za błędne podpisanie poprzedniego odcinka.

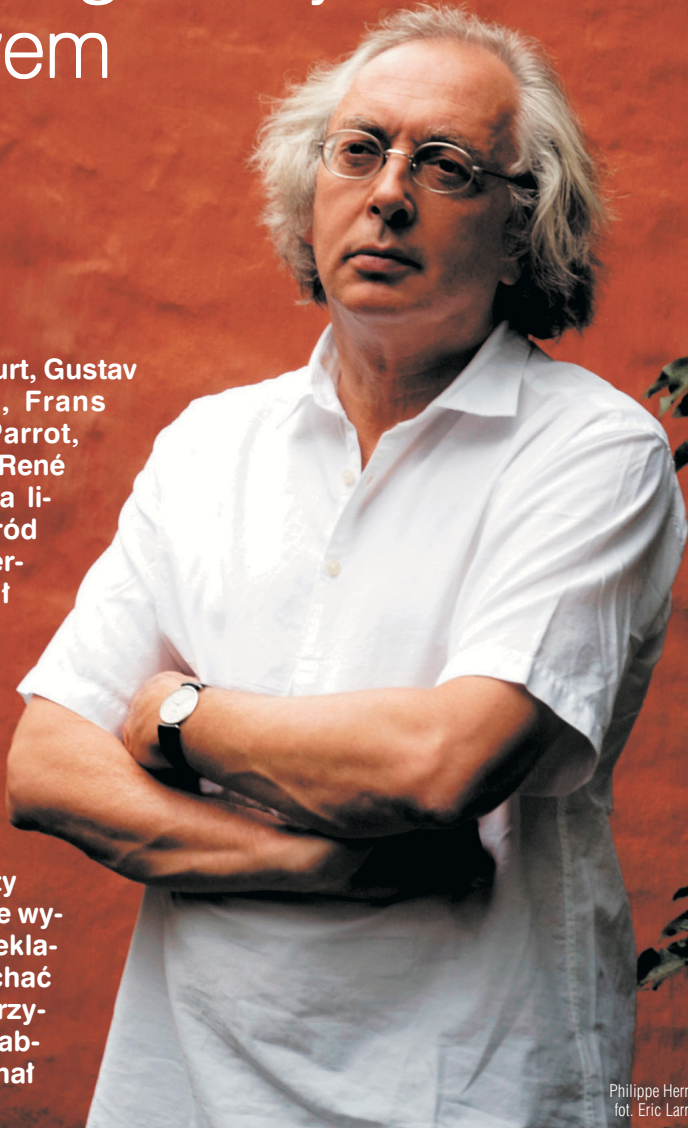
60. rocznica urodzin Philippe'a Herreweghe

Philippe Herreweghe czyli słowo stało się śpiewem

Robert Majewski

Joshua Riffkin, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, bracia Kuijkenowie, Frans Brüggen, Ton Koopman, Andrew Parrot, John Eliot Gardiner, Paul McCreech, René Jacobs, Marc Minkowski, to pierwsza linia frontu barokowej rewolucji. Wśród nich nie może zabraknąć Philippe'a Herreweghe – dyrygenta, który odmienił sposób wykonywania, słuchania i postrzegania muzyki.

Dziś Herreweghe zdaje się wypierać swoich muzycznych korzeni, a metafizykę autorskich interpretacji określa mianem „przyjemnej akustyki”. Kontrowersyjnych wypowiedzi ma zresztą więcej. Mówi, że barok to czas jałowy, a w muzyce pomiędzy renesansem i romantyzmem nic się nie wydarzyło – naturalnie poza Bachem. Deklaruje też, że nie jest już w stanie słuchać Bacha, ani muzyki barokowej. „Dla przyjemności słucham jedynie muzyki arabskiej, chińskiej i renesansowej” – wyznał na łamach Goldberg Magazine.



Philippe Herreweghe
fot. Eric Larrayadieu

Philippe Herreweghe – założyciel i dyrektor artystyczny Chappelle Royale i Orchestre des Champs Elysées – urodził się 2 maja 1947 r. w Gandawie. Przed podjęciem studiów medycznych studiował w tamtejszym Konserwatorium grę na fortepianie u Marcela Gazzelle. Pierwszy kontakt z instrumentem – jako trzyletnie dziecko – zawdzięcza matce pianistce. Pod jej skrzydłami kształcił się do ósmego roku życia. Dyplom ukończenia Konserwatorium otrzymał w wieku piętnastu lat.

Swoją więź z muzyką Herreweghe zawdzięcza nie tylko szkole muzycznej, ale również szkole jezuickiej. Poza nauką tradycyjnych przedmiotów, był członkiem chóru, który codziennie śpiewał podczas nabożeństw. Tam zetknął się z dziełami Schütza, Palestriny i Bacha; tam również stawiał swoje pierwsze kroki jako dyrygent chóralny i kompozytor utworów na chór. W tym czasie uczył się też gry na organach.

Różnorodne zainteresowania pozamuzyczne skłoniły go do poświęcenia

się innej dziedzinie. Za namową ojca rozpoczął studia medyczne i psychiatryczne. Choć nigdy nie prowadził praktyki lekarskiej, doświadczenia w tej dziedzinie – jak sam ocenia – były mu pomocne w późniejszej pracy z ludźmi.

W Belgii muzyka dawna była wówczas w dużej mierze wykonywana przez amatorów. Początkowo wykonywanie muzyki Bacha miało być dla flamandzkiego dyrygenta jedynie odskocznią od zawodu lekarza. Tak było w przypadku pierwszego wykonania *Pasji Janowej* Bacha, której interpretacja z roku 1973 odbiła się szerokim echem i wywołała pasjonującą debatę. Herreweghe powierzył wykonanie tego dzieła świeżo założonemu zespołowi Collegium Vocale, czym zwrócił uwagę Nikolausa Harnoncourta i Gustava Leonhardta. W konsekwencji, obaj zaprosili go do wspólnego projektu związanego z nagraniem kompletu kantat Jana Sebastiana Bacha.

Zainteresowania muzyką dawną Philippe'a Herreweghe trwały nieprzerwanie do czterdziestego roku życia. Do-

prowadziło to do zawiązania w roku 1977, za namową Philippe'a Beaussanta, zespołu La Chappelle Royale. Od tego czasu Herreweghe zamieszkał w Paryżu.

Kolejne lata owocują pojawieniem się następnych grup. Powstaje Ensemble Vocale Européen specjalizujący się w wykonawstwie polifonii renesansowej, Orchestre des Champs-Elysées grająca repertuar klasyczny i romantyczny, i Ensemble Musique Oblique wykonujący głównie muzykę późnromantyczną i współczesną.

Muzyczna aktywność La Chappelle Royale skupiała się wokół barokowej muzyki francuskiej i jednocześnie przyniosła doskonałą interpretację *Pasji wg św. Mateusza* Bacha. Album z tą kompozycją wydany przez Harmonię Mundi otworzył przed Belgijskim dyrygentem drzwi do wielkiej międzynarodowej kariery. Herreweghe pokazał w swojej wersji *Pasji Mateuszowej* zupełnie nowe podejście do Bachowskiej spuścizny oratoryjno-kantatowej. Konstrukcja wizji artystycznej została oparta na dra-

maturii wykonania. Partie wokalne, a w szczególności chóry, brzmią tu niezwykle pobożnie i nadzwyczaj emocjonalnie. Ogromne znaczenie Herreweghe przypisuje brzmieniu głosów – zarówno tych chóralnych, jak i śpiewających partie solowe. Wspólnym celem artystów jest uzyskanie świeżości barwy oraz szczególne skupienie uwagi na artykulacji i wzajemnych retorycznych powiązaniach między słowem i muzyką. Kolejne nagrania dzieł Bacha – i nie tylko – potwierdziły, że cechy pierwszych wielkich interpretacji stały się znakiem rozpoznawczym stylu dyrygenta.

Specjalizacja w muzyce – zdaniem Herreweghe – to nieporozumienie. „Moim zdaniem w okresie baroku napisano znacznie mniej dobrej muzyki, niż w innych epokach. Mogę oczywiście zagrać coś Telemanna, który jest dobrym kompozytorem, ale jeśli mam wybrać między nim a Brahmssem, to wybór staje się jasny. Brahms!” – tak Belg argumentował swoje zainteresowania muzyką klasycyzmu i romantyzmu. Jego zdaniem, podróż po stylach i epokach wzbogaca i pozwala lepiej pojąć intencje kompozytora.

„Orkiestra i chór to moje instrumenty” mówi, i przygotowując nowe utwory stara się spojrzeć na nie z tej perspektywy. Pracę nad dziełami rozpoczyna od analizy partytury. Bada zawartość kompozycji, jej wyraz, tło kulturowe i historyczne, a w przypadku dzieł sakralnych – funkcję liturgiczną utworu. Podkreśla, że najważniejsze jest dla niego słowo; tekst literacki partii wokalnych. Marcel Ponsoe, członek Collegium Vocale, tak to wyjaśnia: „Herreweghe jest wokalistą, dogłębnie rozumie znaczenie słowa. Słowo i idea stanowią dla niego punkt wyjścia”.

„Najbardziej lubię utwory o złożonej budowie. Czerpię ogromną radość z analizowania skomplikowanych partytur, kiedy stają się one dla mnie czytelne” – zwierzył się Herreweghe, opowiadając o swych kontaktach z muzyką współczesną. Płyty z muzyką Mahlera, Faurego, Weilla i Schoenberga stanowią niewielką część jego dyskografii, ale bez wątpienia należą do najciekawszych artystycznych dokonań.

Praca nad repertuarem romantycznym i współczesnym odsunęła go od muzyki dawnej, a szczególnie renesansowej. Herreweghe tłumaczy to niemożnością pogodzenia studiów nad dziełami Brucknera czy Schumanna z jednoczesnym poszukiwaniem renesansowych materiałów źródłowych. Niemniej jednak, od czasu do czasu, znajduje czas i na tę muzykę. I co ważniejsze, osiąga w tej dziedzinie najwyższy kunszt wykonawczy. Doskonałym przykładem jest niedawno wydane nagranie *Psalmów pokutnych* Lassusa. Bez wahania można uznać je za wzorcowe, tak pod względem stylistyki, jak i retorycznej wymowy. Herreweghe precyzyjnie odczytał flamandzki styl kompozycji i urzekł dbałością o każdą frazę.

Pragnienie włączenia do swojego repertuaru szerokiego spektrum kompozycji – od renesansu do muzyki dwudziestowiecznej – zaowocowało zarejestrowaniem dla kilku wytwórni płytowych takich jak Virgin, Talent Records i przede wszystkim Harmonia Mundi, ponad stu płyt z utworami Bacha, Rameau, Lully'ego, Charpentiera, Lassa, Purcella, Monteverdiego, Mozarta, Beethovena, Schumanna, Faurégo, Brahmsa, Brucknera, Mendelssohna, Mahlera, Schoenberga i Kurta Weilla.

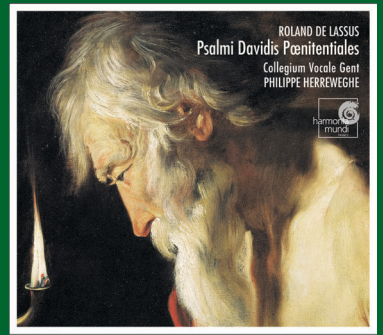
Poza macierzystymi zespołami, w ciągu kilkudziesięciu lat kariery dyrygenckiej, Herreweghe współpracował z wieloma innymi orkiestrami – zarówno grającymi na instrumentach z epoki (Concerto Köln, The Age of Enlightenment, Freiburger Barockorchester), jak i z orkiestrami grającymi na instrumentach współczesnych (Scottish Chamber Orchestra, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre de l'Opéra de Lyon, Concertgebouw Orchestra).

W latach 1982-2002 pełnił funkcję dyrektora artystycznego festiwalu Les Academies Musicales de Saintes (Paul Van Nevel określił go mianem „laboratorium muzycznego”). W 1990 r. otrzymał tytuł Muzycznego Osobowości Roku, rok później został Europejskim Muzykiem Roku, a w roku 1993 – wspólnie z Collegium Vocale – otrzymał tytuł „Cultural Ambassador of Flandres”. Cztery lata temu został Kawalerem Legii Honorowej. 📄

ROLAND DE LASSUS
Hieremiae Prophetae Lamentationes
Ensemble Vocal Européen
HMC 901299

Psalmi Davidis Poenitentiales
Collegium Vocale Gent
HMC 901831.32

Nagrania polifonii renesansowej pod ręką Herreweghe to domena Ensemble Vocale Européen. Jednym z najwspanialszych wspólnych projektów jest płyta z *Lamentacjami proroka Jeremiasza* Lassusa. Wizja dyrygenta wywołuje głębokie wrażenie. Równie wyśmienite są wydane niedawno *Psalmi pokutne* – tym razem w wykonaniu Collegium Vocale Gent. W obu przypadkach mamy do czynienia ze sztuką chóralną najwyższej próby. Artysta doskonale wyczuwa flamandzki idiom tych kompozycji i zachwyca dbałością o muzyczne detale.



JOSQUIN DESPRES

Stabat Mater, Motets
La Chapelle Royale
HMC 901243

Płyta zawiera najbardziej znane kompozycje Josquina – czteroczęściową *Ave Maria* i niezwykle mroczne *Miserere*. Śpiew La Chapelle Royale jest doprawdy poruszający. Uwypuklenie pięknej polifonii, dbałość o jasną artykulację i właściwą dynamikę sprawia, że nagranie należy uznać za jedną z najciekawszych interpretacji muzyki księcia flamandzkiej kompozytorów doby renesansu.

JOHANN HERMANN SCHEIN
Israelis Brunnlein
Ensemble Vocal Européen
HMA 1951574

Herreweghe poświęcił wiele uwagi narodzinom muzyki barokowej obecnym w późnorenesansowych kompozycjach. Zbiór *Israelis Brunnlein* Johanna Hermanna Scheina, skomponowany na wzór włoskiego madrygału, to jeden z najbardziej fascynujących przykładów stylu protestanckiego w muzyce.



CLAUDIO MONTEVERDI
Vespro della beata vergine
La Chapelle Royale i Collegium Vocale Gent · Les Saqueboutiers de Toulouse
HMX 2901247.48

To wykonanie *Nieszporów* Monteverdiego otrzymało bardzo uroczysty charakter. Uwaga dyrygenta skupia się na szczegółach wykonawczych, a interpretacja imponuje szczerością artystycznej wypowiedzi, świetnymi partiami blachy i zdwojonego chóru. Nie brak tu również swoistej intymności, jak choćby w części *Duo Seraphim*.

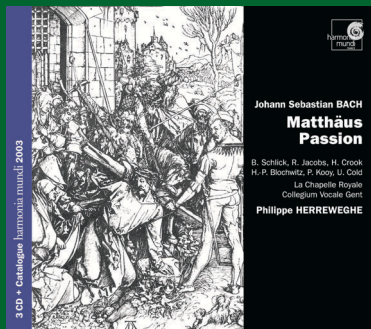


HEINRICH SCHÜTZ
Geistliche Chormusic & Kleine geistliche Konzerte
Collegium Vocale Gent
HMC 901534

Zarówno ta płyta, jak i *Musikalische Exequien*, potwierdza, że Herreweghe ma szczególny dar wglądu w duchowy świat Schütza. Muzyczna elokwencja i wyjątkowo wymowni soliści Agnes Mellon, Mark Padmore i Pe-

Philippe Herreweghe – najlepsze nagrania

ter Kooy, to fundamenty tej jedynej w swoim rodzaju wizji muzyki Heinricha Schützta.



JOHANN SEBASTIAN BACH
Matthäus-Passion (1984)
Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale - Chœur „In dulci Jubilo”
 HMC 901155.57

Nagranie, które tak naprawdę rozpoczęło erę Herreweghe. Wspaniali soliści w wybitnych kreacjach, a wśród nich Ewangelista, amerykański

tenor Howard Crook, który stworzył wręcz idealną interpretację – jest zaangażowany i delikatny zarazem, tworzy dramatyczne napięcie i jednocześnie potrafi zdystansować się wchodząc w rolę komentatora.

Magnificat BWV 243, Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80
Soliści, Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale
 HMX 2951326

Rewelacyjnie dysponowani soliści, świetnie przygotowany chór i doskonała orkiestra. Z tego mariażu powstało najlepsze nagranie *Magnificatu* i kantaty *Ein feste Burg ist unser Gott*. Niespieszne tempa arii stają się okazją dla artystów do pełnego swobody muzykowania. W kontraście chóry wybuchają potężną siłą, nie tracąc przy tym precyzji artykulacyjnej. Instrumentaliści z wielką klasą utrzymują wewnętrzne napięcie obu kompozycji.

Motety
Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale
 CD HMC 90 12 31

Najbardziej poruszające, i jak dotąd „niepokonane” wykonanie motetów Bacha. Herreweghe w tych kompozycjach wciąż jest najlepszy.

Kantaty: Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21, Am Abend aber des selbigen Sabbats BWV 42
Soliści, Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale
 HMX 2951328

Interpretacja kantaty *Ich hatte viel Bekümmernis* jest niewątpliwym arcydziełem sztuki wykonawczej. Między muzykami wywiązało się prawdziwe porozumienie. Owocem tego zbiorowego doświadczenia stała się koncentracja na osobistym przeżyciu religijnym.

Msza h-moll
Soliści, Collegium Vocale Gent
 Virgin 7243 5 45163 2 0

Nawet na tle najbardziej udanych interpretacji *Mszy h-moll* to nagranie jawi się jako szczególnie udane. Dyrygentowi udało się oddać sakralny charakter kompozycji w sposób żarliwy i pełen modlitewnego skupienia.

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Msza c-moll KV 427, Meistermusik KV 477
 CD HMX 2901393

W *Mszy c-moll* Herreweghe w sposób kapitalny uwypuklił Bachowskie korzenie Mozarta. Niemniej jednak, najlepsze nagranie tego dzieła należy do Gardinera.

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symfonia nr 4 i 7
Royal Flemish Philharmonic
 Talent DOM 2929 100

Interpretacje dzieł Beethovena dokonane przez Philippe’a Herreweghe dla Harmonii Mundi nie należą do najlepszych. Na szczęście z odsieczą przybył belgijski wydawca Talent. Szczególnie ciekawie brzmi na tej płycie *Czwarta* symfonia. Orkiestra gra z charakterem – nie się

nie rozmywa, nie rozlewa, ani nie ciągnie. Ozdobą nagrania są instrumenty dęte drewniane, np. wysmienite dialogi klarnetu z fagotem.

JOHANNES BRAHMS
Ein deutsches Requiem
Soliści, Orchestre des Champs-Élysées
 CD HMC 901608

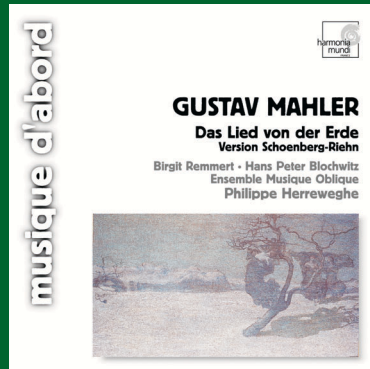
Orkiestra została tu poprowadzona na dawną modłę, ale za to chór rekompensuje wszystkie inne niedostatki. To wciąż jedno z najciekawszych nagrań *Niemieckiego Requiem* Brahmsa.

GABRIEL FAURÉ
Requiem op. 48 (nagranie z roku 1988)
Soliści, La Chapelle Royale, Les Petits Chanteur de Saint-Luis, Ensemble Musique Oblique
 HMC 901292

Nagranie nieco przypominające podejście dyrygenta do *Pasji Mateuszowej* Bacha. Skupienie, zaangażowanie i subtelność – oto jego przymioty.

GUSTAV MAHLER
Das Lied von der Erde
Soliści, Ensemble Musique Oblique
 HMA 1951477

Płyta przynosi wersję kameralną *Das Lied von der Erde*, zorkiestrowaną przez Arnolda Schoenbergga. Birgit Remmert (kontralt), Hans Peter Blochwitz (tenor) i Ensemble Musique Oblique są po prostu wspaniali. Prawdziwie fascynujące nagranie.



Philippe Herreweghe
 fot. Eric Larrayadieu

Philippe Herreweghe – najlepsze nagrania

Kwartet Akademos debiutuje w Acte Préalable



Śląski zespół Kwartet Akademos istnieje już dziesięć lat. A dopiero teraz debiutuje pierwszym albumem wydanym przez firmę Jana A. Jarnickiego – Acte Préalable. Kwartet tworzą cztery panie – Anna Rechlewicz (AR) – I skrzypce, Joanna Cogiel – II skrzypce, Aleksandra Batog – altówka (AB) i Danuta Sobik-Ptok – wiolonczela. Niedawno Kwartet był w Nowym Jorku – na warsztatach organizowanych przez słynny Emerson String Quartet, gdzie w eliminacjach zwyciężył z konkurencją z całego świata.

Nagrały Panie właśnie, dość późno – bo po dziewięciu latach działalności, swoją pierwszą płytę. Czym był podyktowany dobór repertuaru – Beethovena i Szymanowskiego?

AR: Akurat tak się złożyło, że trwa rok zarówno Beethovena jak i Szymanowskiego. Szymanowski jest nam bardzo bliski, a o wzbogaceniu naszego repertuaru o „komplet” kwartetów Beethovena myślałyśmy już wcześniej. Trudno wyobrazić sobie bowiem większego mistrza tej formy.

AB: Beethoven jest w pełni świadomym wyborem – teraz przyszedł dla nas czas na Beethovena, na zmierzenie się ze wszystkimi kwartetami i tego rodzaju wyzwaniem. Dla kwartetu smyczkowego to coś najistotniejszego, najważniejsze utwory jakie powstały. I to jest też muzyka w tej chwili nam najbliższa.

Były Panie niedawno w Nowym Jorku na Emerson String Quartet Young Artists Concert. Jakże mają Panie wspomnienia z pobytu tam?

AR: Świetne.

AB: Zostałyśmy zaproszone na intensywny kurs mistrzowski, w ramach którego odbywały się zajęcia z każdym artystą kwartetu Emerson, lekcje otwarte dla publiczności, spotkania i seminaria – niesamowita okazja do nauki, przemyśleń, rozwoju.

AR: Kontakt z jednym z najlepszych kwartetów na świecie jest niezwykle inspirujący. Poza tym muzycy Emerson String Quartet okazali się być niezwykle otwartymi ludźmi, nie wspominając już o ich ogromnej wiedzy, której choć cząstkę starali się nam przekazać.

A jak wyglądały te warsztaty?

W kursie uczestniczyły trzy zespoły – my, kwartet amerykański [Vinca Quartet – JK] i kwartet niemiecko-szwajcarsko-włoski [Le Musiche Quartet – JK] i były dwa wspólne koncerty, na których łącznie każdy zespół zaprezentował po dwa kwartety – w sumie było sześć utworów podzielonych na dwa wieczory.

Czyli wszystko obracało się tam wokół Beethovena?

AB: Tak, był to typowo Beethovenowski kurs.

Muzyka Beethovena jest też głównym składnikiem cyklu koncertów „Nie dla Elizy”. Jaka jest jego charakterystyka, założenie odnośnie doboru kompozycji, bowiem opis przedstawia to jako Beethovena w odniesieniu do współczesnych kompozycji.

AR: Wybór repertuaru okazał się bardzo trudny, gdyż możliwości są ogromne. Można byłoby zestawiać Beethovena np. z samym tylko Szostakowiczem. Wiadomo, że Beethoven znacznie wyprzedził swoje czasy, więc połączenie jego dzieł z największymi kompozytorami XX-go w. wydaje się jak najbardziej trafne.

AB: Chodzi też o to, że długo po Beethovenie trudno było napisać coś nowego, być może świadomość skończonej doskonałości beethovenowskich kwartetów była dla wielu paraliżująca. Są kompozytorzy, którzy napisali często po jednym kwartecie, ale tak znaczącym, że wpisał się w ciąg arcydzieł. Staramy się je umieszczać w naszym cyklu. Utwory, które trudno po-

strzegać jako rozwój, jako czystą kontynuację, które są nowym spojrzeniem na kwartet.

Czyli można by powiedzieć, że to jest raczej zestawienie Beethovena z innymi kompozytorami, którzy pchali samą formę do przodu, a nie kompozycjami.

AB: Tak, myślę że nazwa, która najlepiej oddaje istotę projektu to Beethoven i arcydzieła XX w. Uważam, że większość się w tym mieści. Być może są jakieś utwory, o których możemy dyskutować, że nie są tak dobre, by nazywać je arcydziełami i postawić w jednym szeregu z innymi, ale trudno też z Beethovenem się mierzyć. Myślę, że dla każdego kompozytora jest to onieśmielające.

Nie było natomiast kluczowego doboru, że np. op. 18 Beethovena z dziełami jakiegoś konkretnego kompozytora.

AB: Nie było aż tak ścisłego doboru, natomiast myślę, że dla słuchaczy i prezentacji muzyki jest to bardzo dobre zestawienie i świetnie się sprawdza podczas koncertów. Np. *Kwartet* op. 131 był wykonywany z *II Kwartetem* Prokofiewa. I po czterdziestu minutach *Kwartetu cis-moll* op.131 – tak mocno angażującej słuchaczy i wykonawców muzyki – przychodzi czas na zmianę, pojawia się zupełnie inny rodzaj utworu i to jest odświeżające. Myślę, że dwa kwartety Beethovena – to chyba takie nasze wspólne odczucie – niekoniecznie tak dobrze by się sprawdzały podczas koncertów. Wprawdzie kwartet Emerson gra cykl koncertów beethove-

nowszych i op. 18 jest podzielony na zaledwie dwa koncerty – czasem wykonywane nawet jednego dnia, ale to jest po pierwsze wyczyn, a po drugie jest to dla publiczności w Nowym Jorku, w Carnegie Hall. Ale myślę, że biorąc pod uwagę ośrodki muzyczny proporcje są podobne: wydaje mi się, że znalezienie trzech tysięcy melomanów chcących wysłuchać op. 18 w Nowym Jorku odpowiada stopięćdziesięciu chętnym do wysłuchania koncertu muzyki kameralnej w małym ośrodku muzycznym, chociaż nie narzekamy w tym roku na publiczność, wręcz przeciwnie.

A jakie były największe trudności podczas nauki tego repertuaru? Szesnaście kwartetów to przecież ogrom materiału do opanowania.

AB: Tempo pracy jest bardzo szybkie, i to jest trudne – objęcie całości materiału, ogromu muzyki w krótkim czasie.

AR: Korzystamy z urtekstu wydawnictwa Henle, w którym figurują tempa oryginalne, oznaczone przez samego Beethovena. Czasem wykonanie zgodne z tymi tempami wydaje się być niemożliwe. Nawet muzycy Emerson Quartet przyznają, że może można nagrać niektóre części tak szybko lecz wykonanie w ten sposób „na żywo” jest bardzo trudne. Zresztą może Beethoven chciał po prostu coś zasugerować ówczesnym wykonawcom?

AB: Na pewno tego nie usłyszał w takich tempach.

AR: Istnieją też oczywiście problemy czysto techniczne, instrumentalne. Największym wyzwaniem jest chyba jednak ogarnięcie formy, często znaczą-

nie wykraczającej poza „klasyczne” wzory. Najlepszym przykładem jest op. 131, gdzie muzyka trwa nieprzerwanie przez ok. 40 min. Najpiękniejsze jest jednak ciągle odkrywanie czegoś nowego, nawet gdy powraca się do wydawaloby się znanych już dobrze kwartetów.

Czy takim punktem odniesienia do stylu, do którego Panie dążyły, był więc tekst?

AR: Urtekst jest oczywiście bardzo ważny. Chodzi o to, żeby jak najwierniej oddać intencje kompozytora. Zdarzają się jednak pewne niekonsekwencje w tekście, co daje nam pole do dyskusji, jednak trzeba w końcu zdecydować o interpretacji wątpliwych fragmentów.

AB: Jest jeszcze nowsze wydanie. Muzykolodzy cały czas się doszukują czegoś nowego, ale są też oczywiście błędy czy nieścisłości, niekonsekwencje.

Proszę powiedzieć też coś o pozostałych cyklach, które regularnie grać w Bytomiu – Bytomskie poranki kameralne i Alchemia muzyki.

AB: Bytomskie poranki kameralne – to był cykl koncertów, zapoczątkowany w 1997 r., który przerodził się w zeszłym roku w Salony muzyczne Śląska i objął swym zasięgiem cały region. Koncerty odbywały się na zamku w Pszczynie, w muzeum w Raciborzu, Tarnowskich Górach, Będzinie, pałacu w Rybniej, były powtarzane w całym regionie i nazwa Bytomskie poranki kameralne przestała być adekwatna. Czasami nadal używa się tej nazwy, bowiem główna idea koncertów pozostała – koncerty odbywają się w niedzielę o godzinie dwunastej, jest

miła atmosfera i dobra muzyka kameralna.

Czy grają Panie same, czy też występujecie w różnych składach?

AB: W tym roku dominuje projekt *Nie dla Elizy*, więc są same kwartety, ale w zeszłym roku były różne składy wykonawcze, a w latach wcześniejszych było to jeszcze bardziej zróżnicowane i przeważała muzyka XVIII i XIX w.

A Alchemia muzyki?

AB: To były projekty mające na celu łączenie wybranych utworów po to, by z takich zestawień wynikały nowe wartości, nowe spojrzenie na te utwory, inne konteksty.

Czyli z tego wywodzi się „Nie dla Elizy”, czy jest to zupełnie coś innego?

AB: Tamte koncerty nie stanowiły całorocznego projektu, były pojedynczymi wydarzeniami, natomiast *Nie dla Elizy* jest takim najbardziej określonym i długofalowym projektem.

Są Panie także członkiniami Orkiestry Muzyki Nowej. Czym dla Pań jest udział w tym projekcie?

AB: Obecnie ograniczyliśmy bardzo udział w OMN, natomiast przez długi czas miałyśmy okazję współpracować z wieloma ciekawymi dyrygentami i muzykami, pracować nad fascynującym repertuarem. Ostatnim tak dużym projektem było *Répons* Bouleza na Warszawskiej Jesieni i to naprawdę dało nam bardzo dużo ciekawych doświadczeń i przeżyć.

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiał: **Jacek Krzakała**

Pana firma promuje przede wszystkim zapomniany repertuar polski i zagraniczny. Kwartety Beethovena i Szymanowskiego trudno nazwać zapomnianymi. Co Pana skłoniło, by wydać ten album i umieścić go w katalogu Acte Préalable?

Rzeczywiście, naszą specjalnością jest zapomniany repertuar polski. Nie znaczy to jednak, że całkowicie zamykamy się na ten znany przez melomanów. W szczególności, gdy możemy zaprezentować go w znakomitych wykonaniach, a także, gdy w ten sposób dajemy szansę artystom zadebiutowania na rynku fonograficznym.

W przeszłości mieliśmy już okazję wydać znakomite nagrania kwartetów Brahmsa i Ravela w wykonaniu

Słowo wydawcy Jana A. Jarnickiego



Beethoven
Szymanowski
String Quartets



Akademios String Quartet

najlepszego polskiego kwartetu – Kwartetu Wilanów. Dlatego, gdy nadarzyła się okazja wspomnienia młodego, ambitnego Kwartetu Akademios, uczyniliśmy to bez wahania. Znany repertuar – Beethoven i Szymanowski – świetnie się wpisuje w tegoroczny jubileusz tych genialnych twórców.

We współczesnym świecie muzyk, czy to wykonawca, czy też kompozytor, nie posiadający nagrań CD jest jak człowiek interesu bez wizytówki. Dla wydawcy to zawsze jest ogromna radość móc wprowadzić muzyków, i to tak utalentowanych, jak Kwartet Akademios, w świat fonografii. Z muzykami pokroju artystek Kwartetu Akademios warto współpracować i promować ich sztukę wykonawczą. Trzeba dawać młodym artystom szansę zmierzenia się z wielkim i uznanym repertuarem.

Spisal: aj

Nieszpory 1610 Monteverdiego

rozmowa z dyrygentem Paulem McCreeshem

W 1610 r. Claudio Monteverdi opublikował swoje *Missa ...ac Vespere* na cześć Marii Dziewicy. Kompozycja została zadedykowana Papięzowi Pawłowi V, a ambicją kompozytora było pokazanie, że jego horyzonty sięgają wyżej niż tylko muzyka kameralna pisana dla księcia Vincenzo Gonzagi z Mantui. Msza, która jest parodią motetu *Il illo tempore* napisanego przez zmarłego przed laty franko-flamandzkiego kompozytora Nicolasa Gomberta w tzw. „starym” kontrapunktowym stylu specyficznym dla muzyki renesansu.

Nieszpory są podstawowym wieczornym nabożeństwem i we wczesnych XVII-wiecznych Włoszech towarzyszyła im duża oprawa muzyczna. *Nieszpory* Monteverdiego grały znaczącą rolę w ożywieniu muzyki wczesnobarokowej, często uważane jako utwór testowy dla dużych i małych zespołów, udowadniając ich możliwości. W rezultacie, trudno oddzielić jest współczesny mit od wczesno XVII-wiecznych realiów. Paul McCreesh ma silne poczucie obu i silną wizję tego, czego moglibyśmy się jeszcze dowiedzieć o najwięszym utworze muzyki sakralnej tamtego czasu.

Wykonuje Pan „Nieszpory 1610” Monteverdiego od 25 lat. Co jest w tym utworze takiego, że ciągle Pan do niego powraca?

Cóż, ja ciągle myślę o tym jak mało jeszcze wiemy o tym utworze. Oczywiście sama muzyka zapiera dech w piersiach, ale stawia tyle różnych pytań. Zawarta jest w nim cała kwestia wielkiej „wczesnej muzyki”: czy jest to pojedynczy utwór, czy należy do jakiegoś zbioru, czy został napisany na chór czy na głosy solowe, jak bardzo powinny instrumenty brać w nim udział? Dalej jest wiele problemów z samym drukiem, od graficznych błędów poprzez wskazówki wykonawcze po samo zamówienie i jego funkcję. Przede wszystkim jednak jest to utwór wymagający zarówno od wykonawców, jak i słuchaczy ponownego wyobrażenia i rozważenia tej muzyki oraz świeżego spojrzenia na nią.

W 1951 r. Leo Schrade ogłosił Monteverdiego „kreatorem nowoczesnej muzyki”, częściej jednak zwykliśmy umiejscawiać go pod koniec renesansu. Gdzie Pan by umiejscowił Monteverdiego?

Dla mnie Monteverdi patrzy zarówno w przód, jak i w tył. Tak jak to było w przypadku Schoenberga i Weberna, ten może jedynie zrewolucjonizować teraźniejszość, jeśli rozumie przeszłość. Ta dwubiegunowość leży w sercu *Nieszporów*. Z jednej strony nieco muzycznych sztuczek przypomina Giaches de Werta i starą sakralną szkołę, z drugiej zaś jest tam nowy styl deklamacyjny w tamtejszej manierze. Nawet jeśli Monteverdi umieścił na stronie tytułowej notę, że użył w swym utworze „cantus firmi” utrzymany w starym stylu, to jednak pozwolił sobie na pewne unowocześnienia, łącząc renesansowy kontrapunkt z nowoczesną wirtuozerią. Tak-



Paul McCreesh
fot. Sheila Rock/DG

że użyte instrumenty nie były typowymi do wykorzystania w kościele, to wszystko łączy się w nowej retorycznej sile olśniewających efektów Monteverdiego. Weźmy chociażby otwierającą *Deus in auditorium meum intende... Domine ad adiuuandum*. Jak często musiał renesansowy książę wchodzić do sali z towarzyszeniem fanfar, aby usłyszeć swój chór w prostej akordowej recytacji w manierze znanej jako „falsbordone”. Są to dwa zupełnie tradycyjne elementy, które jeszcze Monteverdi nakładał na siebie uzyskując elektryzujący efekt. Rezultat jest uderzający, ponieważ także rozpracował muzykę otwierającą jego operę *Orfeo* (1607). Ten znaczący i zwiastujący coś nowego gest wywarł wrażenie na Gonzagach i to powinno być odpowiednio docenione.

Dla Pana zatem „Nieszpory 1610” pochodzą ze środowiska Mantui, nawet jeśli nie wiemy prawie nic o okolicznościach ich wykonania (jeśli w ogóle).

Tak. Monteverdi mógł ogłaszać swoje muzyczne umiejętności wszędzie, i na pewno nie ma żadnych zbiegów okoliczności, że w 1613 r. przeprowadził się, aby objąć jedno z najlepszych stanowisk we Włoszech: maestro di Capella w Bazylice św. Marka w Wenecji. Był on jednak niezwykle pragmatycznym kompozytorem i z pewnością musiał pisać dla muzycznych instytucji, aby im się odpowiednio zaprezentować. Mimo to byłoby fantastycznie dowiedzieć się czegoś więcej o okoliczności i okazji dla której *Nieszpory* zostały napisane, albo kiedy zostały pierwszy raz wykonane. Znamy fakty z muzycznego życia Mantui, zarówno na dworze, jak i w książęcej kaplicy zadekowanej patronce Gonzagów – św. Barbarze. Wiemy, że książę Vincenzo posiadał dostęp do świetnych muzyków: zespołu madrygalistów, zespołu wokalnego, rewelacyjnych tenorów Francesco Rasi i Francesco Campagnolo, kilku świetnych skrzypków (włączając braci Giovana Battistę i Orazia Rubiniego) i renomowanego kremońskiego zespołu z liderem – kornecistą Giulio Cesare Bianchim. Mamy także *Orfeusza*, który z wielu punktów widzenia jest siostrzanym utworem *Nieszporów*, porównawszy chociażby partię tenora w *Possente spirito e formidabil nume* z powiedzmy, *Audi coelum* czy *Duo Seraphim* (nawiasem mówiąc, późniejszy tekst ma bliskie koneksi ze św. Barbarą). Nie sądzę więc, abyśmy byli całkowicie w lesie: utwór, który wynika z tej tradycji musi odbijać tamtejsze postacie, praktykę wykonawczą i preferowany muzyczny styl. Oczywiście istnieje wiele osób, które podtrzymują mit, że *Nieszpory* zostały napisane dla Bazyliki św. Marka w Wenecji i bez wątpienia idea gloryfikowania muzyki odbijającej się w bazylice jest atrakcyjna. Faktem jest, że muzyka nie odbija ani weneckiego repertuaru, ani oczekiwań co Monteverdi powinien napisać po przeprowadzce do Wenecji.

Jest wiele kontrowersji czy „Nieszpory” były samodzielnym utworem czy kolekcją rozmaitych utworów ze-

branych w jedno. Częścią problemu jest motet (nazwany „concerti”) oddzielający psalmy, co nie jest liturgiczne „poprawne”, inny problemem jest zgodność modalna. Pan twierdzi, że „Nieszpory” były wykonywane w obrębie pojedynczego nabożeństwa, ale jakich wyborów musiał Pan dokonać, aby tak się stało?

Bardzo wątpię, że *Nieszpory* zostały skomponowane w jednym czasie, niemniej jednak zdecydowana spójność pewnych faktów, jak np. strona tytułowa druku z 1610 r. jest wyraźna. W druku znajduje się niezwykle logiczny porządek, z psalmami we właściwym liturgicznym porządku, urozmaicony dodatkowymi liturgicznymi utworami w całym normalnym porządku zwiększających się głosów wokalnych. Jednak kiedy inni

starczą dowód we współczesnych dokumentach, aby zasugerować, że instrumentalny fragment jak *sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis* był traktowany jako substytut dla powtórzonej antyfony po magnifikacie (nawet jeśli była przed hymnem w druku z 1610 r.). Podobnie, ja preferuję motet zlokalizowany wcześniej w druku dla dodatkowych wiadomości idących za magnifikatem. Jak wiele szkół zaznaczało, motet *Duo seraphim* znajduje się dość niekomfortowo w zbiorze *Nieszporów dla Marii Panny* i zastępowanie maryjnej antyfony jest mało prawdopodobne. *Audi Coelum* także wydaje się za bardzo skomplikowany i za długi dla współtowarzyszącego mu psalmu *Nisi Dominus*. Przeniósłem więc *Duo Seraphim* pod koniec w miejsce *Deo Gratias* i *Audi co-*



Gabrieli Consort
fot. Nacho Carretero/DG

wybrali wykonanie tej muzyki tak, jak została opublikowana, ja sądzę, że jest możliwe wykreowanie o wiele bardziej przekonującej muzycznej uczt, jeśli choć jedno nagranie weźmie pod uwagę współczesną praktykę liturgiczną.

Przykładowo, druk Monteverdiego zawiera dwa zestawy magnifikatu: jeden na siedem głosów z towarzyszeniem instrumentów i mniejszy na sześć głosów i basso continuo. Ten większy jest wykonywany jednak częściej, ponieważ był pomyślany jako zabezpieczenie spektakularnego zakończenia utworu. Kończąc wykonanie *Nieszporów 1610* pełnym wrażenia magnifikatem może pasować do naszej post-romantycznej muzycznej wrażliwości, ale być może nie była to najlepsza muzyka finałowa słyszana w XVII-wiecznej służbie. To wy-

brali wykonanie tej muzyki tak, jak została opublikowana, ja sądzę, że jest możliwe wykreowanie o wiele bardziej przekonującej muzycznej uczt, jeśli choć jedno nagranie weźmie pod uwagę współczesną praktykę liturgiczną.

elum w kierunku zastąpienia maryjnej antyfony na samym końcu *Nieszporów*. Nie mówię, że moje zmiany i sugestie wykonawcze są konieczne „właściwe”, nawet jeśli są do przyjęcia. Sądzę także, że jest błędem uznawanie *Nieszporów* jako pojedynczego utworu w stylu, powiedzmy *Requiem* Brahmsa. Jest kilka dowodów sugerujących, że Monteverdi wykonywał pojedyncze części osobno i te w innym formacie (np. *Dixit Dominus* albo hymn *Ave Maria Stella* bez instrumentalnych „ritornelli”). Jakkolwiek sądzę, że nasza wersja oferuje bardziej satysfakcjonującą muzykę, bardziej emocjonalną i duchową.

„Nieszpory 1610” są pełne niebezpieczeństw związanych z problemami wykonawczymi, jak np.: głosy wokalne, instrumentacja, ornamentyka,

transpozycja, proporcje pomiędzy fragmentami w innym metrum. W jaki sposób próbował je Pan rozwiązać?

Na ten temat zostały już napisane książki. Miałem problem z przetransponowaniem fragmentów w wysokich kluczach (jak np. *Lauda Jerusalem* i *Magnificat*). Gdy ktoś zna muzykę liturgiczną XVI- i XVII-wieczną z samej głębi, nie może zaakceptować tych fragmentów tak napisanych, gdyż głosy i instrumenty są znacznie za wysoko dla ich normalnego zakresu. Proporcje są ciężką sprawą i fakt, że Monteverdi użył zarówno starego, jak i nowego stylu notacji wcale nie pomaga. Tak jak i zresztą sprzeczności spowodowane błędami drukarskimi albo przez Monteverdiego, który za bardzo rozluźnił zasady. Ważna jest dla mnie także instrumentacja. Za często dyrygenci przeinaczają współczesne teorie, tak jak Michael Praetorius, próbujący na nowo zorientować muzykę Monteverdiego w skomplikowany i dziwny sposób. Ja używam instrumentów tylko wtedy, kiedy kompozytor wyraźnie napisał partię dla nich. Podstawowy zespół to głosy solowe z basso continuo, od czasu do czasu podkolorowane przez instrumenty solowe.



Teraz, kiedy nagrał Pan już „Nieszpory 1610” czy to już koniec Pana przygody z tym utworem?

Mam nadzieję, że nie... Jestem pewny, że za 25 lat będę tak samo zafascynowany tym niesamowitym utworem. Będzie to tak samo fascynujące i odkrywczące, jak wtedy gdy jako 20-letni student nie wiedziałem nic o muzyce sprzed Czajkowskiego. Ciągle nie wiem dlaczego Monteverdi umieścić melizmaty na najmniej ciekawym słowie w *Dixit Dominus*, zastanawiam się nad modalną modulacją „musica ficta”. Ale jak można by przejść obojętnie nad tak zapierającymi dech w piersiach momentami, kiedy Monteverdi zabiera nas w inny wymiar, chociażby hipnotyzujące zakończenie *Audi coelum*, który jest esencją oddania czci Matce Bożej, czy ten wzniosły moment, kiedy znakomite, wymowne kornety sprawiają, że cały świat kręci się wokół nich. Znudzić się tą wspaniałą, ponadczasową muzyką, to tak jakby znudzić się życiem – to jest po prostu niemożliwe.

rozmawiał: **Tim Carter**/© Archiv Produktion
tłum. **Magdalena Todynek**

www.muzyka21.com



V FESTIWAL SACRUM PROFANUM

16 - 23 . 09 . 2007

niedziela, 16 września, godz. 19.00

Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

GEORGE GERSHWIN

Leszek Możdżer – fortepian
Marc Minkowski – dyrygent
AUKSO

poniedziałek, 17 września, godz. 19.00

Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

MILES DAVIS

Tomasz Stańko z zespołem

poniedziałek, 17 września, godz. 22.00

dawna fabryka „Emalia” w Krakowie, ul. Lipowa 4

PHILIP GLASS

Kwartet Śląski

wtorek, 18 września, godz. 18.00

Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

CHARLES IVES

Maciej Grzybowski – fortepian
Royal String Quartet

wtorek, 18 września, godz. 22.00

dawna fabryka „Emalia” w Krakowie, ul. Lipowa 4

STEVE REICH

London Sinfonietta

środa, 19 września, godz. 19.00

Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

JOHN ADAMS

Garry Magee – baryton
Marc Minkowski – dyrygent
Sinfonia Varsovia

środa, 19 września, godz. 22.00

dawna fabryka „Emalia” w Krakowie, ul. Lipowa 4

STEVE REICH

Schönberg Ensemble

czwartek, 20 września, godz. 19.00

Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

ELLIOTT CARTER

Asko Ensemble

czwartek, 20 września, godz. 22.00

dawna fabryka „Emalia” w Krakowie, ul. Lipowa 4

JOHN CAGE

Paul Hillier – dyrygent
Theatre of Voices

piątek-niedziela, 21–23 września, godz. 21.00

Mittal Steel Poland, Kraków, ul. Ujastek 1

LEONARD BERNSTEIN

West Side Story – On the Town – Wonderful Town – Candide
Marek Moś – kierownictwo muzyczne, dyrygent
AUKSO

**Szczegóły, w tym informacja o biletach,
na www.biurofestivalowe.pl**

Organizatorzy:



Patronat Rady Miasta Krakowa



Biuro Festiwalowe

Sponsorzy:

Sponsor Kultury Krakowa:



Patronat medialny:

TWÓDNIK POWSZĘCHNY

DZIENNIK POLSKI

dwójka

TVP 2

Espresso

onet.pl

Muzyka21

KARNET

GŁOS

ams

POLSKIE RADIO

TVP 3

ticket online

RADJO KRAKÓW

MEZZO

INSTRUMENTY KRAKÓW

Szukałem melancholii

rozmowa z wiolonczelistą Janem Voglerem



Jan Vogler
fot. Sony/BMG

Jan Vogler pojawia się w Polsce coraz częściej, a w ostatnim czasie przy okazji nowych projektów firmowanych swoim nazwiskiem. 22 maja 2007 r. zaprezentował się warszawskiej publiczności z programem zaczerpniętym z organizowanych przez niego festiwali w Moritzburgu. Wykonane tamtego wieczoru kompozycje muzyki kameralnej spotkały się z owacyjnym przyjęciem. Przy tej okazji zgodził się wyjawić nam kilka sekretów ze swego życia i rozwiązać parę tajemnic.

Jak to się stało, że został Pan wiolonczelistą?

Moi rodzice są muzykami. Gdy byłem mały, powiedzieli, że wyglądam na wiolonczelistę. Mój brat był wyższy i szczuplejszy ode mnie, dlatego dla niego wybrano skrzypce. Ja dostałem wiolonczelę, ale szybko naprawdę się nią zachwyciłem. Dziś jestem szczęśliwy, że nie gram na skrzypcach. (*śmiech*)

A co sprawiło, że zdecydował się Pan na karierę solową?

To był naturalny krok w moim rozwoju muzycznym. Kiedy miałem 20 lat, zostałem pierwszym wiolonczelistą w Staatskapelle Dresden i to był niezmiernie ważny dla mnie okres. Analizowałem partytury, grałem kompozycje największych kompozytorów... Wtedy właśnie spotkałem się ze znanym niemieckim wiolonczelistą, który po przesłuchaniu mnie powiedział, że pomoże mi pojechać do Ameryki, żebym mógł wziąć udział w Marlboro Festival. Nie miałem wtedy zielonego pojęcia, co to jest za wydarzenie, ale przez grzeczność powiedziałem, że bardzo się cieszę i oczywiście pojadę. A on dotrzymał słowa, zabrał mnie tam i tak rozpoczął się kolejny okres w moim życiu. W Stanach Zjednoczonych mogłem poznać młodych, utalentowanych muzyków z całego świata, jak np. Joshua Bell. Okazało się, że żaden z nich nie jest zatrudniony przez orkiestrę! Byłem

zaskoczony tym faktem, ale gdy zacząłem więcej występować solo i stałem się bardziej odpowiedzialny za siebie i za to, co robię, stwierdziłem, że to jest zajęcie dla mnie. Po prostu w pewnym momencie poczułem, że nadszedł czas na podjęcie decyzji: albo orkiestra albo kariera solowa, bo dłużej nie da się już pogodzić obydwu zajęć. A nie chciałem, żeby ktoś z nich cierpiał z powodu mojego braku czasu. To była w sumie prosta decyzja, bo wiedziałem, że jeżeli nic z mojej solowej kariery nie wyjdzie, to zawsze będę mógł zająć się czymś innym. Nie zostanę bezrobotnym wiolonczelistą.

Co zatem mógłby Pan robić, gdyby nie był Pan tym, kim jest obecnie?

Mam wiele zainteresowań. Wprawdzie trudno mi je oddzielić od wiolonczeli, ale zawsze coś by się znalazło. W tej chwili mam problem ze wskazaniem czegoś konkretnego, bo jednak moje plany dotyczące bycia solistą na razie się spełniają. (*śmiech*)

Ale wracając do Pańskiej przeszłości orkiestrowej, współpracował Pan z wieloma znanymi na świecie zespołami. Który z nich wspomina Pan jako największe doświadczenie?

Dla mnie najważniejszy jest kontrast. To, co lubię najbardziej, to słuchać specyficznego brzmienia danego zespołu i mieć świadomość, że to jest dokładnie to, co należy do jego cech charak-

terystycznych. Tak było w przypadku orkiestry w Dreźnie, gdzie znalazłem się po studiach w Berlinie. Gdy pojechałem do Drezna i usłyszałem tamtejszą orkiestrę, zachwyciło mnie jej specyficzne brzmienie. Wszyscy w zespole wiedzieli, jak dany utwór ma brzmieć i wszyscy pracowali nad dźwiękiem równymi siłami. Oczywiście nadrzędną ideę posiadał dyrygent, ale muzycy również pracowali nad brzmieniem zespołu. To samo stało się, gdy znalazłem się w Nowym Jorku i usłyszałem muzyków New York Philharmonic. To też był specyficzny dźwięk wspólny muzykom tej orkiestry, a jednocześnie całkowicie odmienny od tego, jaki miała Staatskapelle Dresden. Taki mocny, rytmizowany wewnętrznie... To chyba przez to, że w amerykańskich orkiestrach pracowało i nadal pracuje wielu muzyków pochodzących z Europy. Każdy z nich wkłada w grę jakiś pierwiastek narodowy, jakiś typ gry zdeterminowany terenem, z którego pochodzi. To chyba decyduje o różnorodności brzmienia. Odpowiadając na pytanie, to chyba New York Philharmonic wpłynęła najbardziej na moją grę i zmieniła moje podejście do dźwięku.

A co z dyrygentami? Spotkał Pan kiedyś takiego dyrygenta, który w znaczącym stopniu wpłynąłby na Pana myślenie o muzyce?

Muszę powiedzieć, że wiele było ta-

kich osób. Kiedy grałem w orkiestrach, oczywiście występowałem z tymi zespołami różni dyrygenci. I wiele razy zdarzało się, że stwierdzałem w duchu: – O tak! On wie dokładnie, o co chodzi w tym utworze. Doskonale prowadzi orkiestrę! A następnym razem pojawiał się inny dyrygent i miałem te same przemyślenia. Tak więc spotkałem wielu dyrygentów, których podziwiam, jednak chyba na szczególne wyróżnienie w moich oczach zasługuje Lorin Maazel, który moim zdaniem rozumie muzykę zapisaną w partyturach w szczególny sposób, fenomenalny... Muszę w tym miejscu zaznaczyć jednak, że wpływ na mnie ma także wielu młodych dyrygentów, których nazwiska nie są znane w świecie. Oni mają ogromny talent i wyczucie muzyki. Chyba każdy muzyk wprowadza do tej sztuki coś szczególnego, właściwego tylko jemu. I to jest wspaniałe.

Porozmawiajmy o Pana działalności w Moritzburgu. Jest Pan dyrektorem artystycznym odbywającego się tam Moritzburg Festival. Jaka jest idea tego przedsięwzięcia?

Nadrzędna idea festiwalu była taka, żeby stworzyć miejsce, w którym grupa przyjaciół, muzyków może się raz do roku spotkać i pomuzykować razem. To jest takie naładowywanie baterii. Wszyscy mniej więcej prowadzą podobny styl życia: zwykle spędzają mnóstwo czasu w podróży, jadą gdzieś, grają koncert wieczorem, potem kolacja, krótki sen, bo rano trzeba wstać, żeby się spakować i znów ruszyć w drogę. Moritzburg jest więc czymś w rodzaju wytchnienia od tego pośpiechu. Można tam przyjechać na jakiś czas i razem pożyć w nieco inny sposób. Razem posłuchać muzyki, podyskutować na jej temat, pomyśleć, zjeść razem kolację i mieć przy tym dużo radości. To jest też czas wielu prób, ponieważ wymieniamy się pomysłami i eksperymentujemy z muzyką. To był nasz podstawowy pomysł, z którego potem wy-

mieszkańcy Moritzburga przychodzili z ciekawości, żeby zorientować się, co się dzieje w ich małym miasteczku, potem zaczęło to przybierać formę koncertów z publicznością i zdziwienie mieszkańców minęło. Obecnie festiwal wpisuje się już w panoramę miasteczka. Bilety na koncerty mamy zawsze sprzedane w całości, coraz częściej także przyjeżdżają nas słuchać ludzie z różnych zakątków świata. Inna sprawa to to, że podczas organizowanych przez nas koncertów posłuchać można kompozycji zwykle nie wykonywanych, np. Taniejewa, Schullhofa, kompozycji zapomnianych trochę przez historię albo całkowicie nowych interpretacji starych, dobrze znanych przebojów kameralistyki. My chcemy się w Moritzburgu skupić wyłącznie na muzyce kameralnej. Nie jest to typowy festiwal gwiazd, mamy konkretne cele i plany związane wyłącz-

nie także studentów i polega na zaoferowaniu im możliwości koncertowania w tych samych warunkach i na tych samych zasadach, na jakich koncertują ich profesorowie. Chodzi tu o zmniejszenie dystansu między uczniem i nauczycielem oraz swego rodzaju nobilitacja studenta.

Częścią tego projektu jest Moritzburg on Tour...

Tak. Koncert w Warszawie był właśnie częścią tego projektu.

Co chce Pan powiedzieć publiczności poprzez to wydarzenie?

Chodzi tu o zaprezentowanie słuchaczom przynajmniej części repertuaru wykonywanego w Moritzburgu, a także tym, którzy o naszym festiwalu być może jeszcze nie słyszeli, danie małej próbki charakteru, jaki mają tamtejsze spotkania. Przekazanie co nieco z atmosfery dni festiwalowych. O ile jest to możliwe... Zastanawiałem się nad tym,



Jan Vogler
fot. KassKara

rosła dopiero idea całego festiwalu. Zauważyliśmy to w momencie, kiedy stopniowo wokół naszych spotkań zaczęli gromadzić się słuchacze. Najpierw

nie z muzyką kameralną. Projektem związanym genetycznie z Moritzburg Festival jest Moritzburg Academy, który zasadza się na udziale młodych muzyków,

czy ma to sens, przenoszenie festiwalu w zupełnie inne miejsca, poza zamek w Moritzburgu, ale koncertowaliśmy już w Nowym Jorku w Carnegie Hall, także

w Berlinie, teraz w Warszawie i okazuje się, że nasze koncerty odnoszą sukces. Cały czas jednak rozwijamy ten projekt i chcemy koncertować w kolejnych miastach na świecie...

A jakie są plany na najbliższy sezon w Moritzburgu?

W tym roku przyjedzie do nas amerykański kompozytor, Steven Stucky, który jest także gościnnym dyrygentem Los Angeles Philharmonic. Wykonamy trzy spośród jego kompozycji. W programie znajdzie się kilka prawie zapomnianych utworów, m.in. kwintet Taniejewa, kwintet Dohnanyiego, a także spróbujemy zaaranżować na zespół kameralny jedną z wolnych części szóstej symfonii Gustava Mahlera. Zaprezentuje się także wielu znanych muzyków z całego świata, m.in. Colin Jacobsen, Albrecht Mayer, Louis Lortie. Każdego roku staram się zapraszać nowych wykonawców, ponieważ, owszem, lubię czuć się swobodnie i kreować atmosferę tego festiwalu jako luźnego przyjacielskiego spotkania, ale żeby mogło być to owocne spotkanie zarówno dla muzyków, jak i dla publiczności, to nie mogę czuć się zbyt komfortowo. Element nieznan, nowy, jest pożądanym, żeby wszystko działało jak należy.

Przechodząc do Pańskich nagrań. Na ostatniej płycie zatytułowanej „My Tunes” odnosi się wrażenie, że jest ona przesycona tzw. słowiańskim idiomem. Dlaczego zdecydował się Pan na wybór takiego repertuaru?

Ten pomysł nie zrodziłby się, gdybym nie zamieszkał w Nowym Jorku. Obecnie połowę czasu spędzam właśnie tam,

ale ciągle mam w głowie to, skąd pochodzę. Urodziłem się we wschodnim Berlinie, w systemie komunistycznym i temat emigracji zawsze gdzieś był obecny w moim życiu. Dlatego, gdy znalazłem się w Ameryce, zacząłem zwracać szczególną uwagę na muzyków imigrantów i styl ich gry. Było wśród nich wielu przybyszów z Rosji, z Polski. Zacząłem się zastanawiać nad przeszłością migracji muzyków do Stanów Zjednoczonych. Myślałem o tych, którzy ratowali się emigracją przed drugą wojną światową. Tam, w Nowym Jorku, wpadali w zupełnie nową rzeczywistość, zupełnie nową kulturę. Ciekawe było dla mnie podejmowanie próby zrozumienia ich interpretacji uwarunkowanych historią i duchem narodu, z którego się wywodzili. Oni wszyscy mieli coś niesamowitego w brzmieniu wykonywanych utworów... Rubinstein, Horowitz... Słuchanie ich nagrań było dla mnie dużą inspiracją. Mam przyjaciela, muzyka z Polski, Romana Totenberga, który ma obecnie 96 lat, przeżył on hitlerowski, niemiecki obóz w Auschwitz i wiele mi opowiadał o swojej młodości. Pomysł wykorzystania na mojej ostatniej płycie jest zatem próbą pokazania także drogi, jaką przebywa myśl kompozytorska i jak konkretne dzieła wędrują po świecie. Pokazanie, co ma decydujący wpływ na ich interpretację i odbiór.

Ze strony odbiorcy to faktycznie niezapomniane doznanie...

Chodziło mi o wykreowanie pewnego nastroju wspólnego zaprezentowanymi kompozycjami. Szukałem w nich nastroju melancholii, którą wspaniale

oddaje brzmienie wiolonczeli. Ten typ nastrojowości jest bardzo ciekawy, a melancholia utworów Czajkowskiego czy Dworzaka przemawia do mnie w sposób szczególny. Mam nadzieję, że do słuchaczy także.

A czy są tacy polscy kompozytorzy, których kompozycje grywa Pan z przyjemnością?

Oczywiście *Sonata wiolonczelowa* Chopina. Pracujemy nad nią ostatnio jak opętani. To chyba jedna z największych kompozycji nie tylko repertuaru wiolonczelowego, ale w ogóle. Gdy ją gram, staram się sobie wyobrazić, co mógł czuć Chopin podczas ostatniego koncertu w Paryżu, kiedy już bardzo schorowany słuchał tej sonaty i bał się, jak zostanie odebrana przez publiczność, bo uważał ją za dzieło, zbyt skomplikowane, za długie, zbyt „ciężkie” dla publiczności. Dlatego też zdecydował się zaprezentować wyłącznie wolne części, drugą i trzecią. Ja myślę, że ta sonata należy do absolutnie kluczowych kompozycji w literaturze muzycznej. Taka świadomość historyczna, wewnętrzna gęstość utworu, doświadczenie kompozytorskie prześwitujące przez całą jej strukturę sprawiają, że mnie onieśmiela.

Co do innych kompozytorów, to bardzo lubię Szymanowskiego. Jego utwory poznałem właśnie dzięki Totenbergowi, który był przyjacielem kompozytora. Uwielbiam *Stabat Mater*.

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: **Agnieszka Okupska**

W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (8) Życie wewnętrzne

Robert Majewski

Problemy ze zdrowiem – paradoksalnie – zapoczątkowały najszcześniejsze lata w małżeństwie Jeana i Aino. Siedmioletni okres abstynencji oraz ciągły strach przed nawrotem choroby i śmiercią zaowocowały znakomitymi relacjami między Sibeliusiem i rodziną. Zaowocowały także powstaniem wielu introspekcyjnych kompozycji. Katerina Ilves, córka kompozytora, tak opisywała te lata: „Rodzice wyczyniali przeróżne rzeczy kiedy byli razem. Mogli, na przykład, nagle zacząć tańczyć walca bez muzyki”. Szczęście małżeńskie przypieczone zostało narodzinami piątej córki Margaretę.

W owym czasie Sibelius dawał również lekcje kompozycji dwóm utalentowanym kompozytorom. Byli nimi Toivo Kuula i Leevi Madetoja. Obaj później osiągnęli znaczną sławę.

W przerwach między lekcjami Sibelius koncentrował się na pisaniu poematu symfonicznego *Oinen ratsastus ja auringon nousu* op. 55. Pod koniec listopada wystąpił tę kompozycję do Petersburga, do dyrygenta Aleksandra Silotiego. Siloti poprowadził jej premierowe wykonanie na początku 1909 r. Niestety, po premierze w rosyjskiej prasie pojawiły się druzgocące recenzje. Gazeta Nowoje Wremia pytała wręcz: „Kto właściwie jedzie i dlaczego?”.

Okres wyciszenia w życiu Sibeliusa symbolizuje przede wszystkim pojawienie się kwartetu smyczkowego *Voces intimae*, pierwszej tego rodzaju kompozycji stworzonej od czasów studenckich. Pracę nad kwartetem Sibelius rozpoczął pod koniec 1908 r. i kontynuował w lutym 1909 r. podczas pobytu w Londynie. Jego dawna przyjaciółka, Rosa

Newmarch, była zachwycona wstrzeźmielnością i kondycją twórczą Sibeliusa. Podczas wizyty w Anglii kompozytor poprowadził wiele ze swych dzieł, zyskując doskonale recenzje. W Londynie Sibelius spotkał Claude’a Debussy’ego, który nie szczędził mu komplementów. Następnie wyruszył do Paryża, lecz podobnie jak wcześniej nie specjalnie zainteresował Francuzów swoją muzyką. Kolejnym etapem podróży okazał się Berlin. Tam poddał się kontrolnym badaniom gardła, które wykazały zupełne cofnięcie się choroby.

Voces intimae

Dobre wieści o stanie zdrowia zbiegły się w czasie z pozytywnymi opiniami wydawcy (Linna) o jego kwartecie *Voces intimae*. Premierowe wykonanie

Koncerty chopinowskie w Łazienkach Królewskich

W KAŻDĄ NIEDZIELĘ
[WSTĘP WOLNY]

2007 → 48. sezon koncertowy

→ 2 września

g. 12. Piotr Szychowski

g. 16. Szczepan Kończal

→ 9 września

g. 12. Maciej Piszek

g. 16. Aleksandra Mozgiał

→ 16 września

g. 12. Anna Jastrzębska-Quinn

g. 16. Wojciech Waleczek

→ 23 września

g. 12. Mei-Ting Sun [Stany Zjednoczone]

g. 16. Jerzy Sterczyński

→ 30 września

g. 12. Magdalena Lisak

g. 16. Marek Szlezer

organizatorzy:



stołeczna
estrada[©]
www.estrada.com.pl



mecenas koncertów:



sponsor:



patroni medialni:



ŻYCIE WARSZAWY



utworu miało miejsce w helsińskim Instytucie Muzycznym 25 kwietnia 1910 r., czyli prawie rok po ukończeniu dzieła. „Kompozycja zwraca na siebie szczególną uwagę i jest jedną z najwspanialszych na polu kameralistyki” – wyrokował po premierze recenzent Helsingin Sanomat.

Kwartet rozpoczyna się w tonacji d-moll dialogiem skrzypiec i wiolonczeli. Wkrótce utwór opuszcza tonację wyjściową i przechodzi do skali doryckiej. Zabieg ten nadał kwartetowi bez mała orkiestrowy charakter. Słychać to szczególnie w drugiej części, aforystycznym *Vivace*. Sibelius żartował wręcz, że owo *Vivace* właściwie powinno otrzymać numer „jeden i pół”. Podobny zabieg kompozytor zastosował później w swojej *V Symfonii*.

Sercem utworu i jednocześnie najbardziej wzruszającą i najpiękniejszą częścią kompozycji jest *Adagio*. To na stronach tego fragmentu partytury Sibelius umieścił słowa „Voces intimae”. *Adagio* rozpoczynają motywy o wielkiej intensywności emocjonalnej, jednocześnie sprawiające wrażenie pewnej nieuchwytności. Choć po drodze napotykamy na *Scherzo* w metrum trójdzielnym o dość rytmicznym charakterze, to jednak całość zmierza do spokojnego zakończenia. Czwarta część (*Allegretto*) otrzymała charakter quasi-menueta. Jej tematy przywodzą na myśl zarówno część pierwszą jak i *Adagio*. Według niektórych muzykologów zamykające

kompozycję *Allegro* zostało napisane w zbyt dużym pośpiechu. Niemniej jednak, rozgorączkowany charakter tej części porównywalny jest do zapalczywości i wspólnymi dialogami instrumentów.

Podobnie jak w przypadku większości swoich kompozycji Sibelius nie był do końca zadowolony z tego utworu. „Materiał melodyczny kwartetu jest dobry, ale harmoniczny powinien być »lżejszy« i otrzymać bardziej »kwartetowy« charakter” – pisał w swoich notatkach.

Sibelius wsłuchiwał się coraz bardziej w swój głos wewnętrzny. „Życie miejskie przestaje mi odpowiadać. Rozpoczyna się samotność mojego życia” – zanotował w pamiętniku 10 stycznia 1910 r.

Wiosną 1910 r. rozpoczął pracę nad swoją *IV Symfonią*. Kiepska sytuacja finansowa zmusiła go do chwilowego zaniechania pracy i napisania kilku drobnych utworów. „Trzeba łączyć rzeczy wielkie i małe. Symfonie i piosenki” – napisał w pamiętniku 16 maja. Fin uniknął bankructwa głównie dzięki pomocy mecenasów i zarazem wypróbowanych przyjaciół, z których najbardziej pomocnym okazał się Axel Carpelan.

Pod koniec roku Sibelius wyruszył w trasę koncertową, którą rozpoczął w Oslo a zakończył w Berlinie. W tym czasie sporo komponował. Ukończył *Tulen synty* op. 32 i kontynuował pracę nad trzecią częścią czwartej symfonii. Praca nad symfonią uległa znacznemu

przyspieszeniu i stała się dla Sibeliusa najważniejszą. Z tego powodu odwołał europejskie tournée, które miał odbyć w duecie ze śpiewaczką Aino Ackté. Warto dodać, że wcześniej kompozytor obiecał jej pieśń z akompaniamentem symfonicznym, opartą na *Kruku* Edgara Allana Poe. Co prawda pomysł nigdy nie został sfinalizowany, ale motywy i szkice tej pieśni zostały później włączone do *IV Symfonii*.

Sibelius ukończył swoją czwartą symfonię w kwietniu 1911 r. Jej introspekcyjny charakter i harmonika (wykorzystanie kwart zwiększonych) okazały się zaskakujące nawet dla samych muzyków. Podczas prób Sibelius zapisał Hugo Aurego, świetnego muzyka i kopistę, czy rozumiał tę kompozycję. „Nie całkiem” – szczerze wyznał Aure. „W takim razie czy zrozumie ją publiczność?” – zastanawiał się kompozytor. Obawy okazały się uzasadnione. Utwór wprawił widownię w zakłopotanie. Choć po premierze słychać było gorące oklaski, a Heikki Klemetti, krytyk i chórmistrz, wygłosił mowę dziękczynną, Aino tak wspomina ten wieczór: „Unikające spojrzenia, zakłopotane lub ironiczne uśmiechy. Niewielu przyszło do garderoby złożyć gratulacje”.

Z właściwą oceną *IV Symfonii* mieli problemy również krytycy. Karl Fredrik Wasenius (piszący pod pseudonimem Bis) starał się przybliżyć kompozycję słuchaczom i porównał ją do podróży do Koli. Evert Katila odczytał ten utwór

jako wypowiedzenie wojny „powierzchności i pustce treści, które pochłaniają współczesną muzykę”. Na szczęście Sibelius nauczył się z rezerwą podchodzić do słów krytyki. Twierdził wręcz, że wielcy kompozytorzy zawsze byli źle rozumiani za ich życia.

Latem 1911 r. Sibelius pracował nad suitą *Scènes historiques*, którą ukończył we wrześniu. Miesiąc później wyjechał do Berlina, a potem – bez poinformowania żony – do Paryża. Wrócił do domu na swoje urodziny. Z tego czasu zachowały się w jego pamiętnikach dość ponure wyznania. „Nie żęń się, jeśli nie możesz zaferować swojej żonie tego, do czego jest ona przyzwyczajona. Odpowiednich służących, odpowiedniego jedzenia, odpowiednich ubrań. Jednym słowem odpowiedniego dochodu”. Skarga zdaniem Aino była tak niesprawiedliwa, że dopisała na stronie pamiętnika uwagę: „Zdecydowanie protestuję”.

Wraz z początkiem 1912 r. Sibelius ukończył nową wersję kompozycji *Rakastava* op. 14 na smyczki i kottę. W tym czasie z wiedeńskiej Akademii Muzycznej otrzymał interesującą propozycję objęcia etatu profesora kompozycji. Choć stałe źródło dochodów było mu bardzo potrzebne, w marcu odrzucił ofertę, bojąc się, że zabraknie mu czasu na komponowanie. Wówczas planował już dwie kolejne symfonie. Pierwotnie, szóstą miała nosić tytuł *Luonnotar* (*Córka natury*). Zamiany okazały się

przedwcześnie. Na piątą trzeba było czekać jeszcze trzy lata, a szóstą pojawiła się dopiero 11 lat później.

Wiosną i latem 1912 r. Sibelius ukończył kilka nowych utworów: trzy sonaty fortepianowe i orkiestrowe *Scènes historiques II*. Ta ostatnia została gorąco przyjęta zarówno przez krytyków, jak i publiczność.

Najczęściej wykonywanym na świecie utworem Sibeliusa była w owym czasie *IV Symfonia*. Nie wszędzie jednak spotykała się ze zrozumieniem prasy i widowni. W marcu 1913 r. odbyła się jej amerykańska premiera. Co prawda część widowni opuściła salę między częściami, ale magazyn *Musical America* ocenił ją dość pochlebnie. Niestety, kolejne bostońskie wykonanie tego dzieła nie przyniosło już tak pozytywnych opinii.

Cały rok 1913. Sibelius spędził w Finlandii pracując m.in. nad poematem symfonicznym *Barden* op. 64. Jego pierwsza publiczna prezentacja miała miejsce 27 marca.

W czerwcu tego roku odbył się ślub jego najstarszej córki Ewy z ich sąsiadem Arvim Paloheimo. Sibelius był w dobrej kondycji. Latem skomponował jedno ze swoich arcydzieł, *Luonnotar* na sopran i orkiestrę.

Wraz z końcem lata i nastaniem coraz krótszych dni Sibelius popadł po raz kolejny w depresję. W swoich pamiętnikach wyznawał: „Mój umysł jest chory. Zerwałem kontakty z wszystkimi

moimi przyjaciółmi. Dlaczego? Pewnie z mojej winy”. Początek następnego roku przyniósł pewną poprawę. „Nasza miłość staje coraz większa i większa” pisała jego żona.

Niebawem nadeszło zlecenie od milionera Carla Stoeckela. Zadaniem Sibeliusa było stworzenie kompozycji na Muzyczny Festiwal odbywający się w amerykańskim Norfolk. Pierwotnie poemat symfoniczny *Aallottaret* op. 73 (*Oceanidy*) składał się z trzech części. Kolejna wersja stała się jednocześnie i została napisana w tonacji Des-dur. Tę wersję Sibelius wystąpił Stoeckelowi. Mimo to, nie zaniechał pracy nad *Oceanidami*. Ostateczną wersję przeniósł do tonacji D-dur i to ją poprowadził podczas festiwalu norfolkskiego. Pobyt u Stoeckela cieszył Sibeliusa. Gospodarz otoczył gościa luksusem, a festiwalowa orkiestra, złożona z najlepszych wirtuozów wschodniego wybrzeża Ameryki, okazała się wprost wyborna.

Amerykańskie koncerty przyniosły Sibeliusowi szerokie uznanie. *New York Times* uznał jego festiwalowy występ za wydarzenie godne najwyższej uwagi, a same *Oceanidy* uzyskały doskonałe recenzje. Sibelius zaplanował nawet następne tournée po Stanach Zjednoczonych, ale jego powrót do domu zbiegł się z wybuchem I Wojny Światowej. Kontakty z niemieckim wydawcą stały się bardzo trudne. Finlandia, choć autonomiczna, nadal była częścią Rosji i w ten sposób stała się wrogiem Niemiec. ☹

Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (5)

Miniatura skrzypcowa u schyłku neoromantyzmu

Maryla Renat

Zupełnie odmienny wyraz i tryb muzycznej narracji posiadają miniatury Feliksa Nowowiejskiego (1877-1946). Kształtowanie ewolucyjne wyprowadzone z motywu inicjalnego, zaawansowana praca motywiczna, zawiązane cezurowanie formy rozwijanej szerokim łukiem, rozbudowana faktura towarzyszenia fortepianowego, tworzącego drugi plan akcji muzycznej cechują jego dwa utwory z gatunku miniatury lirycznej. Silnie oddziaływujący na całą twórczość Nowowiejskiego pierwiastek programowy wycisnął swe piętno na dziełkach skrzypcowych. Oto ich tytuły: *Legenda i Wizja* (PWM 1970). Solowe kompozycje instrumentalne (głównie fortepianowe i organowe) to węższy dział twórczości polskiego neoromantyka. Powstawały w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej. *Legenda* skomponowana została w

dwóch wersjach: na skrzypce i orkiestrę jako op. 25 oraz z towarzyszeniem fortepianu jako odrębny numer opusowy 32. Wydana została po raz pierwszy za granicą w Kopenhadze w 1914 r. Mimo formy miniatury kompozytor oparł jej treść na trzech tematach. Pierwszy temat prowadzi inicjalną szeroką kantylenę, drugi – kontrastowy, przechodzący z ostro artykułowanych akordów w najwyższy rejestr instrumentu, trzeci – liryczny, złożony z dwóch fraz pełni wyraźnie funkcję epilogu. W całościowym planie formy wyodrębniają się dwie fazy (AA1). Druga z nich ma charakter przetworzeniowy. Motywy tematyczne przechodzą silne przekształcenia natury materiałowej i ekspresyjnej. Niektóre szczegóły fakturalne świadczą o wpływach impresjonistycznych (tremolanda w wysokim rejestrze fortepianu, wysokie tryle w skrzypcach). Ale

tym, co spaja cały utwór wspólną osnową jest stale powracający rytm poloneza. Bardzo przejrzyście wyeksponowany jest na początku fazy przetworzeniowej. Podawany niemal wyłączenie przez fortepian, w partii skrzypcowej zjawia się tylko dwukrotnie. *Legenda* Nowowiejskiego inicjuje nowe jakości w historii polskiej miniatury skrzypcowej. Kompozytor stworzył tu rodzaj formy hybrydycznej, spajającej cechy miniatury lirycznej z taneczną. Emancypacja partii towarzyszącej do roli samodzielnego planu treściowego z własną, odrębną motywiką stanowi ważny krok w stronę rozwoju faktury w omawianym gatunku. Wynikało to zapewne z faktu, iż wersja pierwotna przeznaczona była na obsadę orkiestrową. *Legendę* zadedykował Nowowiejski Stanisławowi Barcewiczowi. Podobny typ muzycznego continuum reprezen-

tuje druga miniatura opatrzona tytułem *Wizja*. Motywika utworu jest bardzo bogata rytmicznie, melicznie prowadzona rysunkiem falistym. Charakterystyczne są wielokrotne zmiany rejestru w partii solisty. Ujęta została w formę ewoluującą, opartą na inicjalnej myśli tematycznej. Myśl ta budowana sekwencyjnym powtarzaniem początkowego motywu zamyka się w niesymetrycznym układzie 7 taktów. Po niej następują 4 fazy rozwojowe wyznaczone zmianami agogicznymi. Partie obydwu instrumentów prowadzą własną motywikę, współtworzącą w wielu odcinkach układ polifonizujący. *Wizja* to utwór typowo neoromantyczny. Nispokojna, może nieco rozwichrzona linia melodyczna wnosi duże nasycenie emocjonalne. Z encyklopedycznego wykazu kompozycji wynika, że Nowowiejski skomponował więcej utworów pod tym tytułem w latach 1909-25. Język dźwiękowy przedstawionych utworów posługuje się rozszerzoną tonalnością, silnie schromatyzowaną o równie silnych zwrotach harmonicznym. Autor komentarza wydawniczego do obydwu miniatur przytacza informacje, iż „Nowowiejski przez całe życie pragnął napisać koncert skrzypcowy, odznaczający się neoromantycznym kolorytem brzmieniowym i rapsodycznym rozwojem ekspresyjnej narracji, wysnuwający się w powolnym przebiegu z czołowych motywów” (Sh, Komentarz wydawniczy, *Miniatura skrzypcowa: Nowowiejski, Legenda, Wizja*, PWM Kraków 1970). Idea ta została z pewnością zrealizowana w zakresie małej formy w *Wizji*. Partie skrzypcowe obu utworów mają wymiar kantylenowy, choć nie stronią od efektów technicznych.

Na przełomie XIX i XX w. działał w Warszawie skrzypek, pedagog i kompozytor Adam Andrzejowski (1880-1920). Piastował funkcję koncertmistrza i członka kwartetu smyczkowego Filharmonii Warszawskiej. W latach 1902-11 koncertował również jako solista, później podjął pracę pedagogiczną. W swoim dorobku kompozytorskim posiadał utwory o walorach pedagogicznych. W dzisiejszej praktyce wiolinistycznej utrzymały się dwie kompozycje: chętnie grywana *Burleska* oraz *Romans*. Klasycznie zbudowana *Burleska* (ABA1) preferuje technikę biegiowości-figuracyjną. Kilkutaktowe, motoryczne przebiegi gamowe i figury o różnym rysunku są gwałtownie przerywane i dopełniane motywami o dłuższych wartościach i różnych układach rytmicznych. Ten sam sposób kształtowania daje charakter żartobliwo-groteskowy. Odcinek środkowy wnosi diametralną zmianę wyrazu. Myśl kantylenowa, rozwijana do kulminacji wyrażonej frazą prowadzoną w zdwojeniach oktawowych w wysokim rejestrze, w swym lapidarnym rysunku melodycznym przypomina rodzaj słowiańskiej dumki. Nasuwa się tutaj porównanie z *Krakowianką* Statkowskiego, przedstawiającym bardzo podobny rodzaj kontrastowania wyrazowego. Tym co różni te miniatury

to poziom techniczny. *Burleskę* Andrzejowskiego należy zaliczyć już do gatunku wirtuozowskiego. Aktywna jest też rola fortepianu, dialogująca i kontrpunktująca bądź – w „słowiańskiej dumce” – synkopująca. Obydwie miniatury nie są opusowane, poczynienia twórcze w działalności tego skrzypka miały zapewne charakter drugoplanowy, wypływający z inspiracji wykonywanej przez niego literatury koncertowej. *Romans*, druga miniatura Andrzejowskiego, przemawia melodyką niespokojną, ornamentowaną drobnymi wartościami, frazą nieregularną. Sam temat kształtowany jest ewolucyjnie. Forma utworu pomimo swego stylu wypowiedzi jest przejrzysta, prosta (A B A1). Odcinek środkowy przynosi ożywienie narracji, jest rodzajem przetworzenia zwięzłego podwójnej kulminacji. Podaje nową myśl wyprowadzoną z motywu czołowego tematu. Jest w przebiegu dłuższa od ogniw skrajnych, co jest raczej zjawiskiem nietypowym w reprzyzowanym układzie krótkiej formy. Chromatykę stosuje kompozytor w stopniu umiarkowanym i służy ona potęgowaniu ekspresji. Porównując ten utwór z *Romansem* A. Zarzyckiego zauważamy zupełnie odmienny plan rozwoju ekspresyjnego, np. kulminacja, która u Zarzyckiego występowała w miejscu centralnym, środku rozwoju myśli muzycznej, u Andrzejowskiego jest akcentem kończącym rozwój. Temat pierwszego i trzeciego ogniwa ucieka się tylko do niuansowania wyrazu muzycznego. Omówione tutaj miniatury zostały opublikowane w cytowanej już powyżej antologii *Polska miniatura skrzypcowa 1870-1939*. Antologia ta jest bardzo cenną pozycją wydawniczą; daje przegląd wybranych utworów z tego okresu, łącznie zawiera utwory A. Zarzyckiego, J. Zarębskiego, R. Statkowskiego, I. J. Paderewskiego, E. Młynarskiego, A. Andrzejowskiego i M. Popławskiego, o czym już wyżej wspomiano.

Miniatura instrumentalna, w tym skrzypcowa była sygnaturą epoki romantycznej. W XIX w. wyróżniają się trzy rodzaje miniatury skrzypcovej: taneczna, liryczna i charakterystyczna. W tanecznych spotykamy stylizacje polskich tańców narodowych: mazura, kujawiaka, oberka (mazurki), poloneza i krakowiaka. Najwyższą liczebność wykazują mazurki. Polonezy funkcjonują – poza formą miniatury – także jako rozbudowane poematy taneczne (polonezy koncertowe H. Wieniawskiego). Z rzadka występują stylizacje tańców obcych, jak np. walca czy tarantelli. Szerokim nurtem płynnie miniatura liryczna, zawierająca bogaty zakres niuansów wyrazowych, zawartych w tytułach: *romans*, *pieśń*, *dumka*, *kołysanka*, *legenda*. Dwa pierwsze rodzaje zdecydowanie dominują. Miniatura charakterystyczna posiadała jasno wyprofilowaną jakość wyrazową, skonkretyzowany charakter, odwzorowany również w nazwie utworu. Chodzi tu o kompozycje określone mianem „burleska”, „humoreska” lub posiadające konkretne tytuły progra-

mowe (*Prząśniczka*). Architektonika miniatur bazowała zwykle na układzie reprzyzowym, rzadziej dwudzielnym. W utworach o budowie typu ABA1 ogniwo środkowe spełniało rolę kontrastu względem ogniw skrajnych. Stopień kontrastowania był różny. Odcinek B miniatur tanecznych przynosił uspokojenie narracji, było nietanecznym intermezem lub wnosiło nowy temat, bez zmiany charakteru; w miniaturach lirycznych odwrotnie – ożywienie narracji i moment ekspresyjnej kulminacji. Szczegółowy plan postępowania w rozwoju formy u różnych kompozytorów był odmienny. W tym zresztą wyrażał się indywidualny styl wypowiedzi każdego z nich.

Zakres jakości wyrazowych we wszystkich rodzajach miniatur był bardzo szeroki. Miniatura liryczna niejednokrotnie na skutek rozwoju wyrazowego przyjmuje postać liryczno-dramatyczną (np. *Romans* W. Zelerńskiego, A. Zarzyckiego). Najmniejszą częstotliwość wykazuje rodzaj miniatury charakterystycznej. Szeroki jest zakres środków techniki instrumentalnej – od stopnia podstawowego (niektóre utwory liryczne) poprzez średniozaawansowane aż do poziomu wirtuozowskiego. Aspekt techniczny ma istotny wpływ na szczegółowe kształtowanie formy (najwyraźniej w dziełach kompozytorów-wirtuozów) na poziomie strukturalnym tematu, jego przekształceń lub rozwinięć. Zmienna jest również rola akompaniamentu fortepianowego. Stylizacje taneczne sprowadzają głos akompaniujący zwykle do roli podopry harmonicznej i metrycznej z epizodycznym uaktywnieniem głosów kontrpunktujących. W utworach lirycznych akompaniament w większym stopniu spełnia rolę współtworzącą formę, a także fakturę. Są przykłady (Nowowiejski), w których partia fortepianu tworzy odrębny plan fakturalny, prowadzony równoległe z głosem solowym. „Bagaż doświadczeń”, wypracowane odmiany miniatury skrzypcovej XIX w. wchłania wiek XX. Wchłania i rozwija tworząc nowe odmiany i kreuje nowe. Tradycyjne wzorce kontynuuje głównie nurt neoklasyczny, zwłaszcza w zakresie miniatury tanecznej. Zupełnie nowe jakości wprowadza kierunek sonorystyczny. Rodzi się gatunek miniatury na skrzypce solo. Następuje transformacja kaprysu skrzypcowego, będącego w epoce romantycznej wirtuozowską etiudą koncertową, w rodzaj miniatury z towarzyszeniem fortepianu. Zainteresowanie kompozytorów polskich miniaturą skrzypcową utrzymuje się na podobnym poziomie, co w epoce poprzedniej. Utwory tego gatunku wychodzą spod pióra twórców wybitnych (Szymanowski, Lutosławski, Penderecki) jak i kompozytorów o mniejszym znaczeniu, kompozytorów skrzypków-wirtuozów (Kochański, Bacewicz), skrzypków-pedagogów (Popławski, Jahnke). Wspólnie tworzą kolejny bogaty rozdział w dziejach miniatury. 10

Palcem po płycie

Richter - The Master Jubileuszowa kolekcja nagrań



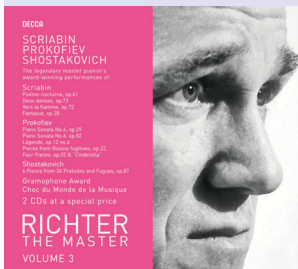
WOL. 1 – BEETHOVEN
 Sonaty nr 19, 20, 22, 23, 30-32
 Decca 475 8124 - w. 2007, n. 1982 i
 1991 - DDD, 2 CD, 122'29"

Muzyka21
 płyta miesiąca



WOL. 2 – MOZART
 Sonaty nr 2, 13, 5, 15, 14, Fantazja c-moll, K. 475
 Decca 475 8127 - w. 2007, n. 1966 i
 1991 - ADD/DDD, 2CD, 137'50"

Muzyka21
 płyta miesiąca



WOL. 3 – SCRIBAN
 Poème-Nocturne op. 61, Dwa tańce op. 73; Vers la flamme op. 72; Fantazja op. 28
 Prokofiew: Sonaty fortepianowe nr 4, 6; Légende op. 12 nr 6; Visions fugitives op. 22 nr 3-6, 8, 9, 11, 14, 15, 18; 4 Pieces op. 32 nr 1 i 4; Kopciuszek; Gawot; Wschodni taniec; Wielki walc; Jesienna baśń

Szostakowicz: 24 Preludia i Fugi op. 87 – nr 4, 12, 14, 15, 17, 23
 Decca 475 8130 - w. 2007, n. 1963 i
 1994 - DDD/ADD, 2 CD, 156'12"

Muzyka21
 płyta miesiąca

W tym roku muzyczny świat wspomina 10. rocznicę śmierci (1 VIII 1997) jednego z największych pianistów naszych czasów, genialnego Świątosława Richtera. Na łamach **Muzyka21** już przypomnieliśmy sylwetkę tego artysty, teraz czas, by zarekomendować jego najlepsze nagrania, które zaczęła publikować Decca w oparciu o swoje i Philipsa archiwa. Wydawane są nagrania, które okazały się zjawiskowymi. Zapewne wielbiciele talentu rosyjskiego pianisty mają je w swojej kolekcji, gdyż były już wielokrotnie publikowane przez wspomniane firmy. Jednakże jeżeli ktoś ich nie ma, to nadarza się teraz znakomita okazja by wzbogacić swoją kolekcję o wydawane teraz

dwupłytowe albumy w bardzo atrakcyjnej cenie. Nazwa serii *Mistrz (The Master)* nawiązuje do zwrotu, jakim tytułowano Richtera.

Oprócz znakomitych nagrań pianisty, do dziś pozostaje w pamięci film o Richterze zrealizowany przez Bruno Monsiegeona, gdzie reżyser mówi o pianście: „Jego nieoswojona, dzika, czysta natura oparła się zarówno reżimowi politycznemu, jak i panującym w świecie muzycznym obyczajom. Tylko muzyka, którą w skrzysz, ma go w swoim władaniu”.

Świątosław Richter urodził się w 1915 r. w Żytomierzu na Ukrainie. Jego ojciec, rdzenny Niemiec, był kompozytorem i organistą, matka pochodziła z arystokratycznej rosyjskiej rodziny. Jako dziecko nie lubił szkoły, gry na fortepianie uczył się w nietypowy sposób. Mając 15 lat, został akompania-

torem w Operze w Odessie. Wkrótce stał się mistrzem w czytaniu partytur a vista. W roku 1937 rozpoczął studia w Moskwie. Henryk Neuhauś natychmiast dostrzegł w nim geniusza. Niepokorny, nie potrafił podporządkować się stalinowskiemu porządkowi. Trzy razy wyrzucano go z konserwatorium, powracał dzięki wstawiennictwu swego mistrza – Neuhauśa. W 1941 r. zwrócił na niego uwagę Sergiusz Prokofiew i powierzył mu swój *V Concert*. Richter w cztery dni opanował ten arcytrudny utwór i przedstawił go publiczności. Odnosił ogromny sukces i zaczął koncertować – solo, z orkiestrą, z Rostropowiczem, Ojstrachem i Koganem.

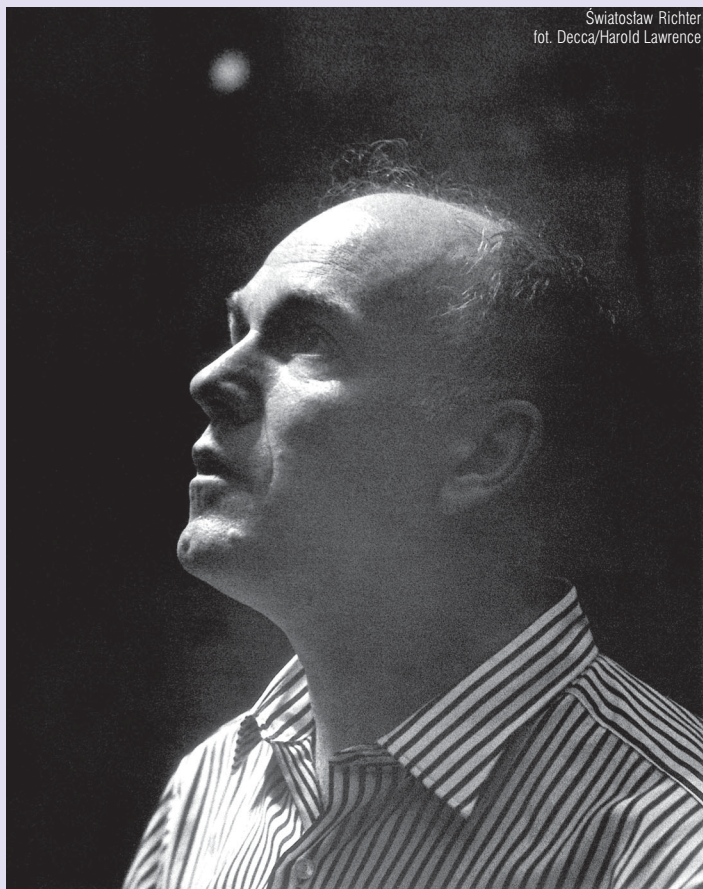
Do 1960 r. nie wypuszczono go z ZSRR. W końcu wyruszył na podbój Europy i szybko rzucił ją na kolana. Sława szybko mu się znużyła – był zbyt wielkim indywidualistą, by cierpliwie znosić tłumy i niekończące się dowody uwielbienia. Nigdy nie schlebiał gustom publiczności. Grał tylko to, co lubił

grać – jego repertuar był jednak ogromny. Najchętniej koncertował w Pradze. Zarejestrowane tam recitale to jedno z najwspanialszych świadectw jego sztuki. Z biegiem lat coraz bardziej stronił od wielkich sal koncertowych, wolał występować przed nieliczną, ale wrażliwą publicznością. Jeździł po całej Europie i ZSRR, zatrzymywał się w małych miejscowościach i koncertował w szkolnych świetlicach. W wieku 75 lat objechał nawet odległe zakątki Syberii, występując w miastach i wioskach.

Świątosław Richter był niezwykle silną osobowością. Na jego koncertach słuchacze odnosili wrażenie, że odkrywają grane przez niego utwory na nowo, mogą dostrzec je z zupełnie innej perspektywy niż ta, do której przywykli. Jednocześnie Richter z pedantyczną dokładnością trzymał się zapisu nutowego – nie pozwalał sobie na żadne własne „dodatki” i uzupełnienia.

Arkadiusz Jędrasik

Świątosław Richter
 fot. Decca/Harold Lawrence





**JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750**

Koncerty skrzypcowe
Akiko Suwanai, Volkhard Steude, skrzypce; François Leleux, obój · Chamber Orchestra of Europe
 Philips 475 6934 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 60'06" · dystr.: Universal Music Polska
 ☆☆☆

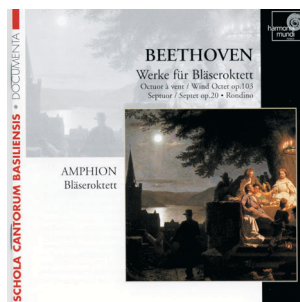
Oto płyta, która w ostatnim czasie, podczas wielokrotnego słuchania wzbudzała moje poważne wątpliwości, od których nie mogę się uwolnić nawet teraz, w momencie pisania recenzji. Z jednej strony – koncerty skrzypcowe J. S. Bacha, czyli żelazny repertuar każdego wiolinisty, zagrane przez znaną solistkę i renomowaną orkiestrę, niby więc jest wszystko, co potrzeba. Z drugiej jednak – sposób wykonania nie pasuje raczej do moich wyobrażeń na ten temat. Słyszę je wykonane na współczesnych instrumentach, na czym traci uroda brzmienia utworów, z nowoczesnymi środkami, np. użyciem wibrata. Takie podejście mnie razi i choć moją osobę trudno posądzać o jakiś wielki entuzjazm do nurtu historycznych interpretacji, to jednak nie mam wątpliwości, że patrząc przez ten przy-

zmat, recenzowane nagranie wypada błado i anachronicznie. Według mnie tylko oryginalne instrumentarium z epoki w przypadku koncertów skrzypcowych może zbliżyć się do ich prawdziwego i doskonałego muzycznego obrazu. Wykonania tradycyjne również, ale ten album nie należy do tej grupy. Kolejnym grzybem estetycznym jest użycie w *Koncertie d-moll BWV 1043* kadencji J. Hellmesbergera. Rozwiązanie to, praktykowane w epokach późniejszych, niezbyt mi pasuje do barokowej praktyki wykonawczej i formy tego pięknego dzieła. Suwanai prowadzi orkiestrę od instrumentu, co nie przynosi szczególnych rewelacji w warstwie brzmieniowej, aczkolwiek podobają mi się mądrze dobrane tempa. Całość jest zagrana nieco zbyt ciężko, zbyt intensywnie. Nie znaczy to, że płyta Philipsa nie ma żadnych plusów. Podobają mi się jakość brzmienia towarzyszącej orkiestry, potwierzająca jej wysoką klasę oraz szlachetny śpiew instrumentu japońskiej skrzypkaczki, Stosunkowo najlepiej wypadł *Koncert a-moll BWV 1041* i *Koncert podwójny d-moll na skrzypce i obój BWV 1060*. Generalnie podobają mi się części wolne, pełne uroku, piękna i spokoju, o wielkim ładunku emocjonalnym, co może wzruszyć słuchacza. To niewątpliwie atut płyty.

W sumie powstało nagranie jakich wiele, ale nie wiem, czy tak naprawdę było potrzebne. Skromna, zaledwie kilkustronicowa książeczka, niewyszukana strona graficzna, brak pomysłu na dobre zdjęcia zdobiące jej okładkę zdają się też potwierdzać tezę o niezbyt udanym rezultacie tej produkcji, do czego walenie przyczyniły się moje zastrzeżenia natury es-

tetycznej i muzycznej. Solistka mogła znaleźć lub wybrać inny, bardziej odkrywczy repertuar, co przy takiej konkurencji i trudnej sytuacji na rynku fonograficznym byłoby lepszą decyzją.

Paweł Chmielewski



**LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827**

Utwory na oktet dęty: Oktet op. 103, Rondino WoO 25, Septet op. 20
Amphion Bläseroktett
 Harmonia Mundi HMC905264 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 64'07"
 ☆☆☆☆☆

Dzieła zarejestrowane na prezentowanej płycie pokazują nieco mniej popularne oblicze muzyki kameralnej Beethovena, kojarzonej w większości ze słynnymi kwartetami smyczkowymi.

Trzy utwory przeznaczone na dęte zespoły pochodzą z pierwszego okresu twórczości wiedeńskiego mistrza, datowanego do 1802 r. Pierwsze dwa (*Oktet op. 103* i *Rondino WoO 25*) powstałe w 1792 r. w Bonn, mają identyczną obsadę i tożsą tonację. *Oktet* powstał jako *Parthia dans un Concert* z przeznaczeniem do umilania przyjęć tamtejszego elek-

tora Maksymiliana Franciszka i dopiero 40 lat później otrzymał tytuł funkcjonujący do dzisiaj *Grand Octour*. Jest to czteroczęściowe dzieło, nasycone paletą barw i bogactwem nastrojów. Z kolei *Rondino* jest jednoczęściowym, o nieco refleksyjnym i idyllicznym w charakterze utworem, utrzymanym w spokojnym tempie, które na końcu zwalnia jeszcze bardziej przynosząc nastroj błogiej sielanki. Ciekawostką jest fakt, iż inicyjalna melodia *Rondina* (temat) grana przez waltornię, pierwotnie została umieszczona przez kompozytora w ramach *Oktetu* i dopiero po jakimś czasie kompozytor zrezygnował z tego zamysłu.

Trzeci utwór, *Septet* jest jednym z najpopularniejszych dzieł Beethovena tego rodzaju. Amphion Bläseroktett prezentuje go w aranżacji czeskiego kompozytora znanego m.in. z kompozycji przeznaczonych wyłącznie na instrumenty dęte (Harmonie-musik) Georga Druschetzky'ego (1745-1819). Zresztą to sześcioczęściowe dzieło (nazywane w literaturze także *divertimentem*) jeszcze za życia Beethovena było często poddawane różnorakim opracowaniom, z czego sam kompozytor nie był zbyt zadowolony (zaliczał je do dzieł pomniejszych, co stało w sprzeczności z opinią ówczesnej publikacji).

Interpretatorami powyższych perełek muzyki kameralnej są muzycy tworzący Amphion Bläseroktett, zespół będący laureatem pierwszej nagrody na haskim konkursie Van Wassenaer Concours w 1998 r. Oprócz dzieł Beethovena mają w swoim repertuarze także utwory Josepha Triebensee'a, Frantiska Krommiera, Francesco A. Rosettiego oraz Mozarta.



**LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827**

Fidelio – wersja na fortepian na 4 ręce
Maki Namekawa, Dennis Russel, fortepian
 Avi-music 8553085 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 109'52", 2CD
 ☆☆☆☆☆

Istniejący od lat Klavier-Festival Ruhr zaczął wydawać od 2005 r. nagrania z odbywających się w jego ramach koncertów. Ma już w dorobku kilkadziesiąt płyt, w tym wersję na fortepian na cztery ręce *Czarodziejskiego fletu*. Ich najnowszym albumem jest rejestracja

Fidelia również w opracowaniu na cztery ręce. Autorem tego opracowania był wybitny kompozytor austriacki – Alexander von Zemlinsky. Artyści biorący udział w tym nagraniu doskonale kreują dzieło Beethovena. Znają dzieło na wylot, rozumieją je, głęboko przeżywają i z wyczuciem budują dramatyczną formę. Moim zdaniem, to jednak za mało, by zainteresować przeciętnego melomana tym nagraniem. Pomimo znakomitego wykonania nie ma to jak wyciszone *Fidelia* w wersji oryginalnej, najlepiej w teatrze operowym. Dla wszystkich miłośników pianistyki będzie to natomiast niezapomniane przeżycie.

(sl)

**HECTOR BERLIOZ
1803-1869**

L'enfance du Christ
Yann Neuron, tenor; Karen Cargill, mezzosopran; William Dazley, baryton; Matthew Rose, bas; Peter Rose, bas · Tenebrae Choir; Londyn Symphony Orchestra · Colin Davis, dyrygent



Londyn Symphony Orchestra
 LSO0606 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 96'34", 2CD

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Colin Davis to wybitny specjalista od muzyki Berlioza. Dzięki niemu wiele dzieł tego Francuza zaistniało na płytach winylowych w latach 70. ubiegłego wieku. To on przekonał Francuzów do muzyki ich rodaka. Teraz, jako szef London Symphony Orchestra, powraca do tego repertuaru nagrywając już siódmy album poświęcony muzyce tego wybitnego Romantyka.

Znakomici wykonawcy brali udział w nagraniu live 2 i 3 grudnia ubiegłego roku po raz kolejny udowodnili, że Colin Davis jest wybitnym dyrygentem. Jego wizja muzyki Berlioza nie ma sobie równej.

Dzięki znakomitej pracy reżysera dźwięku mamy niemalże wrażenie nagrania studyjnego. Ci wszyscy, którzy dysponują sprzętem do odtwarzania nagrań wielokanałowych będą zachwyceni dźwiękiem dookólnym. Znakomity album.

(sl)

**CESARE CIARDI
1818-1877**

Muzyka na flet: Gran Concerto na flet i orkiestrę, L'Eco dell'Arno, Il Carnevale di Venezia
Roberto Fabbriani, flet · Massimiliano Damerini, fortepian · Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia · Stefan Fraas, dyrygent
 Naxos 8.557857 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 63'24"
 ☆☆☆☆☆

Włoski kompozytor Cesare

Serdecznie polecam powyższe nagranie. Pozwala ono na osłuchanie się z ciekawym, choć w dzisiejszych czasach nie do końca poznanym repertuarem autorstwa jednego z największych mistrzów kameralistyk.

Katarzyna Fortuna

ANTON BRUCKNER 1826-1896

Symfonia nr 7

Orchestre Métropolitain du Grand Montréal · Yannick Nézet-Séguin, dyrygent

ATMA Classique SACD2 2512 · w. 2007, n. 2007 · SACD, 70'03"

☆☆☆

Zawsze mnie cieszy każda nowa płyta z muzyką Antona Brucknera, ale jednocześnie przynosi niezbyt wesołą refleksję, że w wykonawstwie jego symfonii raczej nie do pobicia są nagrania największych mistrzów batuty, powstałe już jakiś czas temu. Nowe rejestracje płytowe rzadko kiedy choćby zbliżają się do ich poziomu. Ot, choćby nowy album kanadyjskiej Atmy, prezentujący *VII Symfonię E-dur*, a więc jedną z najpopularniejszych w dorobku kompozytora, mający zatem dużą konkurencję, chociażby w postaci mistrzowskich kreacji S. Celibidache (EMI), C. M. Giuliniego, H. von Karajana (DG) czy G. Wandera (RCA), które według mnie są wzorcami.

Bohaterem tego krążka jest 31-letni Yannick Nézet-Séguin, artysta promowany przez swoją wytwórnię, dla której nagrał już płyty z dziełami Roty, Mahlera, Weila. Jest człowiekiem młodym, a takim zwykle trudno uzyskać przekonujący rezul-

tat w niełatwej, wielkiej symfonice. Nic dziwnego, zważywszy, że najwybitniejsze nagrania powstały pod kierunkiem dojrzałych kapelmistrzów, w sile wieku, o czym świadczą przykładnie przywołane powyżej. Płyta Atmy jest niby w porządku i być może niektórzy słuchacze, skuszeni reklamą i promocją owego tytułu, kupią go i odnajdą coś więcej, więcej pozytywnych stron. Dla mnie, wielbiciele muzyki Brucknera, przyzwyczajonego do kreacji największych mistrzów batuty, poprawność i w miarę porządne odczytanie partytury to jednak za mało. Séguininowi ładnie udało się zacząć pierwszą część *Symfonii*, trafnie pokazać szeroki, śpiewny temat główny, intonowany przez wiolonczele, a potem skrzypce, lecz niestety owego magicznego nastroju nie starcza zbyt długo w przeciagu *Allegro moderato*. Itak jest w całym dziele: fragmenty czarujące siłą wyrazu i emocjonalnym przekazem kontrastują z takimi, które wydają mi się dziwne i nieprzemysłane. Ogólnie czas trwania utworu jest dobry, ale wiele ustępów zagranych jest w niezrozumiałym tempie (jak np. część czwarta, a zwłaszcza koda). Plusem interpretacji jest wyczulenie kapelmistrza na dynamiczne detale i szeroka paleta od najcichszego pianissimo do potężnego forte (moje uznanie w tym zakresie wzbudziło wspomniane pierwsze ogniwo), choć trochę jeszcze daleko do osiągnięcia pełnego mistrzostwa i znakomitej jakości brzmienia. Dźwiękowej strony nagrania nie przyjmuję z wielkim entuzjazmem, na albumie znalazł się zapis koncertu w kościele.

W całości rejestracja kanadyj-

skich artystów nie przekonuje mnie, nie porusza, nie wzbudza zachwytu, bez czego każde nagranie symfonii Brucknera nie ma racji bytu. Szkoda, że młody dyrygent nie poszedł reperturowym tropem swoich poprzedników płyt i zaserwował nam produkt tylko poprawny, jakich jest wiele. To nauczka, że nie każdy dyrygujący artysta potrafi stworzyć przekonującą wizję niełatwego dzieła austriackiego twórcy. Yannick Nézet-Séguin ma dużo czasu na naukę i zbieranie doświadczeń, aby to zmienić.

Paweł Chmielowski

EDITH CANAT DE CHIZY 1950

Kwartet smyczkowy nr 2 *Alive; Wild* na altówkę i wiolonczelę; *Formes du vent* na wiolonczelę solo; **Kwintet smyczkowy *Falaise*; Koncert altówkowy *Les rayons du jour* Ana-Bela Chaves, altówka; Emmanuelle Bertrand, wiolonczela · *Quatuor Ebène; Orchestre de Paris · Christoph Eschenbach, dyrygent* Disques du Solstice SOCD 234 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 56'54"**

☆☆☆☆

Edith Canat de Chizy studiowała na Sorbonie sztukę, architekturę i filozofię, jednocześnie zdobywając pierwsze nagrody Konserwatorium paryskiego. Równolegle studiowała elektroakustykę. Jednym z jej nauczycieli był Ivo Malec. Najważniejsze jednak dla jej twórczości było spotkanie z Maurycym Ohaną.

Nauka gry na skrzypcach spowodowała, że muzyka koncertująca,

pełna liryzmu, zajmuje wiele miejsca w jej twórczości. Wiele jej utworów otrzymało nagrody na renomowanych konkursach. Wśród jej najważniejszych dzieł są: *Canciones* na dwanaście głosów mieszanych, oratorium *Le tombeau de Gilles de Rais*, dwa kwartety i *Omen* na orkiestrę napisane na zamówienie Orchestre National de France w 2006 r. Artystka została uhonorowana wieloma odznaczeniami, a w 2005 r., jako pierwsza kobieta-kompozytor została przyjęta do Institut de France.

Alive – otwierający płytę *Kwartet nr 2* to pole do eksperymentów kompozytorskich. Autorka starała się głównie koncentrować na energii i ruchu wykorzystując w ten sposób niezwykle możliwości dynamiczne instrumentów smyczkowych.

Wild – duet na altówkę i wiolonczelę to dzieło gwałtowne, w którym oba instrumenty raz walczą ze sobą, by za chwilę połączyć się we wspólnym muzykowaniu.

Formes du vent jest dziełem stanowiacym wyzwanie dla solisty. Momenty gwałtowne przeplatane są fragmentami spokojnymi. Choć utwór trwa niecałe dziesięć minut, może on stanowić prawdziwe wyzwanie dla niejednego wiolonczelisty.

Falaise to w rzeczywistości utwór na wiolonczelę i kwartet smyczkowy. Tytułowe urwisko opisywane jest w sposób niejednokrotnie gwałtowny, adekwatny do przepaści, poszarpanych skał, przelatujących ptaków morskich, silnego wiatru.

Koncert altówkowy „Les rayons du jour”, którego tytuł zapożyczono



Ciardi zwany „Paganinem fletu” w swoich czasach należał do najlepszych i najbardziej wziętych flecistów od Londynu, przez Sankt Petersburg do Wenecji. Wydane na płycie utwory na flet i orkiestrę oraz drobniejsze utwory z towarzyszeniem fortepianu stanowią dla wielbiciele fletu łaskomy kąsek. Ciardi tworząc swoją muzykę inspirował się rodzimym, tokańskim folklorem wzbogacając go wyjątkowo trudnymi elementami technicznymi, które wykonawcy dają pełne pole do popisu. Nagranie rekomendowane, na przyzwyczajonym poziomie.



**FRANZ DANZI
1763-1826**
Kwintety na fortepian, flet, obój, klarnet i fagot: F-dur op. 53, d-moll op. 41, D-dur op. 54
Christiane Schornschein, fortepiano · Das Reich'sche Quintett NCA New Classical Adventure 60174 · w. 2007, n. 1999 · DDD, 70'34"

☆☆☆☆

Osiem lat przeleżało bardzo dobre nagranie kwintetów Danzi zanim ujrzało światło dzienne na prezentowanym albumie. Danzi, włoskiego pochodzenia kompozytor niemiecki, był przedstawicielem szkoły mannheimskiej. Pre-

zentowane tutaj jego kwintety na fortepian i instrumenty dęte są bardzo ładne, przyjemne w odbiorze, wymagają jednocześnie od wykonawców najwyższego kunsztu. Takim kunsztem dysponują zaproszeni do nagrania wykonawcy. Bardzo ciekawy album.

(sl)

JERZY FRYDERYK HANDELA 1685-1759

Kantaty włoskie II

Emanuela Galli, Roberta Invernizzi, sopran · La Risonanza · Fabio Bonizzoni, dyrygent i klawesyn Glossa GCD 921522 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 74'03"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Kolejna bardzo dobra płyta wydawnictwa Glossa z kantatami włoskimi Handla. Są tu nagrane niezwykle popularna *Armida abbandonata*, jak i mniej znane: *Diana cacciatrice, Tu Fidel? Tu costante?, Notte placida e cheta, Un'alma innamorata*.



Zespół La Risonanza pod dyrekcją Fabio Bonizzoniego zachwyca, tak jak w przypadku pierwszego albumu. Jego niezwykle przemyślana, barwna, pełna inwencji interpretacja stanie się niewątpliwie „wzorcem z Sevres” dla innych zespołów próbujących swoich sił w tym repertuarze. Znała z poprzedniego woluminu, wspaniała sopranistka Roberta Invernizzi ma godną siebie towarzyszkę w osobie Emanuela Galli.

Święta seria wydawnicza.

(sl)

MANOLIS KALOMIRIS 1883-1962

Tryptyk na orkiestrę, III Symfo-

ny został od obrazu Nicolasa de Staël – podzielony został na trzy części: *Déchirure, Mouvement, Transparance* zgodne z kolejnymi etapami twórczymi malarza. Taka jest też muzyka: rozdarcie, ruch, przezroczystość.

Bardzo ciekawa płyta ze współczesną muzyką francuską w znakomitym wykonaniu. Nie słyszałem wcześniej kwartetu Ebène, ale po tym jednym albumie wiem, że są wprost stworzeni do tego typu muzyki. Emmanuel Bertrand, wiolonczelista znany z Harmonii Mundi, jest znakomity jako jedyny wykonawca *Formes du vent*.

Orchestre de Paris nie wymaga żadnych rekomendacji, tak samo jak wybitny dyrygent, Christoph Eschenbach.

Płyta dla wszystkich miłośników muzyki współczesnej ciekawych świata.

Stanisław Lubliński



GABRIEL FAURÉ
1845-1924

Requiem, Ave Verum, Tantum ergo

Peter Harvey, baryton; Ana Quintans, sopran · Ensemble Vocal de Lausanne; Sinfonia Varsovia · Michel Corboz, dyrygent

Mirare MIR 028 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 63'00" ☆☆☆☆☆

Rzadko kiedy zdarza mi się w wielości płyt z różnorodnym repertuarem znaleźć prawdziwą perłę, nagranie zawierające piękną muzykę w doborowym wykonaniu, porównujące od pierwszej do ostatniej minuty, chwytające za serce, przyciągające do siebie swoją siłą, siłą piękną, tak, by się chciało wracać do niej jak najczęściej, a chwile spędzone podczas słuchania trwały tak długo, jak to możliwe, by nie odchodziły, zatrzymały się w czasie, by za każdym razem smakowały równie wyśmienicie, by mocno mnie oczarowały. Potrzeba przeżycia wzruszenia i delectationia się blaskiem, urodą i wieczną, niezniszczalną wartością muzyki, każą mi nieustannie szukać, odrzucać to, co zbędne i nijakie, stawiać wysokie wymagania, którym niełatwo sprostać. Jednak często znajduję i wówczas wiem, że owe momenty spełnienia i satysfakcji, w których obcuje z pięknem, staram się poznać tajemnicę, a napełnia mnie wiara, nadzieja i miłość, są bezcenne i nadają sens moim działaniom, ciąglemu poszukiwaniu, a magiczne dźwięki na trwałe zapisują w sercu. Takich chwil ciągle mi mało.

Ostatnio w taki sposób przemówiła do mnie muzyka Gabriela Fauré, jego dzieła wokally-instrumentalne, ze słynnym *Requiem* na czele, zapisane na dysku firmy Mirare. Jest tam to, czego szukam – piękno w najczystszej postaci, niezwykłej urody dźwiękowe światy stworzone przez największego

moim zdaniem muzycznego poetę, którego kompozycji nie da się niekiedy inaczej określić, jak mianem cudownych, światy odczytane przez człowieka-deszyfranta dźwięków – Michela Corboza i jego zespołu, tłumaczone przez nich w niezwykły sposób. Liczę na to, że po wysłuchaniu tego krążka każdy dojdzie do podobnego wniosku, zwłaszcza ci, którzy nie znają jeszcze dość dobrze dzieł francuskiego mistrza.

Jego muzyka na płycie firmy Mirare znalazła niezwykle kompetentnych i zaangażowanych wykonawców, przede wszystkim wybitnego dyrygenta, doświadczonego od wielu już lat znakomicie odnajdującego się w wokally-instrumentalnych formach, prowadzącego swój Ensemble Vocal z Lozanny, z którym ma na koncie liczne nagrania i koncerty, wypełnione głównie dziełami wieków dawniejszych, choć nie tylko. Wyraźnie słychać długi letni współpracę, doskonałe porozumienie i spójność wizji wykonywanych utworów w stopniu wywołującym mój zachwyt. Dawno nie słyszałem tak pięknie brzmiących partii chóralnych, tak mądrej kreacji i starannej opieki dyrygenta, tak ogromnej wrażliwości i niesamowitej urody brzmienia. Godnie w nagraniu towarzyszy nasza Sinfonia Varsovia, jej gra jest powodem do dużej satysfakcji i dumy. Dobrze wypadają soliści – Peter Harvey i sopranistka Ana Quintans, którzy przepięknym śpiewu w *Piè Jesu z Requiem* (w wersji na małą orkiestrę z 1893 r.) chciałybym słuchać bez końca, tak naturalnie wpisuje się w styl i cha-

rakter wykonywanych utworów. Płytę uzupełniają drobne utwory na chór żeński lub mieszany i organy oraz napisana wspólnie z uczniem, André Messagerem, niedługa *Msza* dla rybaków z Villerville.

Gorąco polecam ten album, zadedykowany zmarłemu niedawno Franciszkowi Wybrańczykowi, wypełniony piękną, nastrojową muzyką w znakomitym wykonaniu, będący gwarancją wzruszeń i wielkiej satysfakcji.

Paweł Chmielowski



JERZY FRYDERYK HAENDEL
1685-1759

Il duello amoroso HWV 82; Nel dolce tempo HWV 135b; Vendo Amor HWV 175; Sonate en trio op. 2 nr 1; Mi palpita il cor HWV 132c

Andreas Scholl, kontratenor; Hélène Guilmette, sopran · Accademia Bizantina · Ottavio Dantone, dyrygent
Harmonia Mundi HMC 901957 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 72'23" ☆☆☆☆☆

Zupełnie niedawno miałem przyjemność recenzować płytę *The best of Andreas Scholl* (Decca), będącej przekrojem przez fonogra-

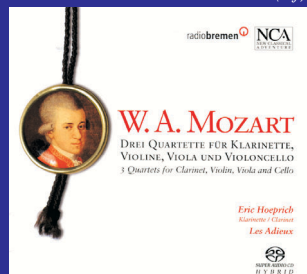


Manolis KALOMIRIS
Triptych
Symphony No. 3 'Palamios' · Three Greek Dances · Psarà Nikitas Tsakiroglou, Narrator
Athens State Orchestra · Byron Fidetzis
Naxos 8.557970 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 63'15" ☆☆☆☆☆

Tym albumem Naxos rozpoczyna swoją kolejną kolekcję *Greccy klasycy*. Na inaugurację serii wybrano premierowe nagranie ojca współczesnej muzyki greckiej Manolisa Kalomirisa: *Tryptyk, III Symfonia i Trzy tańce greckie*. Twórca ten napisał 5 oper, trzy symfonie i przeszło setkę pieśni. Jego muzyka jest inspirowana wydarzeniami z historii

współczesnej mu Grecji oraz osobami ją tworzącymi. I tak *III Symfonia* jest poświęcona poecie Costisowi Palmasowi i jego wierszom. *Tryptyk* to mistrzowski popis posługiwania się orkiestrą i tworzeniem przedniej atmosfery budowanej brzmieniem poszczególnych instrumentów. Oprócz dzieła mało znanego kompozytora poznajemy także grecką orkiestrę, której wykonanie jest na przyzwoitym poziomie.

(aj)



WOLFGANG AMADEUS MOZART
1756-1791

3 Kwartety na klarnet, skrzypce, altówkę i wiolonczelę: KV 317d, 174f, 496

Eric Hoepflich, klarnet · Ensemble Les Adieu (Mary Utiger, skrzypce; Hajo Bäß, altówka; Nicholas Selo, wiolonczela)

NCA New Classical Adventure 60172 · w. 2007, n. 1998 · DDD, 60'15" ☆☆☆☆☆

Rok mozartowski spowodował ogromny wysyp nagrań poświęconych twórczości austriackiego geniusza. Kolejny rok również skłania artystów i wydawców do poszukiwania w tej twórczości jeszcze nie odkrytych dzieł. Prezentowane tutaj kwartety klarnetowe Mozarta nigdy nie wyszły spod jego pióra. Są to transkrypcje kolejno: dwóch sonat skrzypcowych i tria fortepianowego. Nie wiadomo kto ich dokonał, natomiast wydane zostały przez wydawcę Johanna André z Offenbach w 1799 r., a więc wiele lat po śmierci Mozarta. Warto nadmienić, że w tamtych czasach był to proceder nagminny i postępowało tak również z utworami kompozytorów żyjących. Bardzo dobra interpretacja tych transkrypcji powin-

na zachęcić wszystkich melomanów lubiących ciekawostki do sięgnięcia po ten album.

(sl)



MASAO OHKI
1901-1971

Rapsodia japońska, V Symfonia Hiroszima
Nae Japa Philharmonic · Takuo Yuasa, dyrygent
Naxos 8.557839 · w. 2006, n. V 2005 · DDD, 52'05" ☆☆☆☆☆

Seria wydawana przez Naxos *Japońscy klasycy* rozrasta się o kolejne ciekawe płyty z premierowymi nagraniami wartej zainteresowa-

ficzne dokonania tego artysty w barwach lodyńskiej wytwórni. Śpiewak wrócił teraz do swojej starej firmy płytowej – Harmonii Mundii i jest to logiczna i trafna decyzja. Sztukę Scholla zaczynać bowiem poznać i zachwycać się nią właśnie w nagraniach francuskiego wydawnictwa. Uważam też, że właśnie w tamtym okresie jego kariery powstały najlepsze płyty, takie, jak np. niemieckie kantaty i pieśni barokowe, magiczne wykonania muzyki J. S. Bacha z Philipem Herreweghe, *Stabat Mater* Vivaldiego, czy też wspaniała płyta *Ombra mai fù*, poświęcona Haendlowi.

Na swój pierwszy album po powrocie artysta ponownie wybrał dzieła wielkiego Saksończyka. Mam wrażenie, że jest wyjątkowo predystynowany do wykonywania jego muzyki, czego recenzowany krawek jest kolejnym przykładem. Godna podziwu jest ogromna kultura i idealne wyczuwanie barokowego stylu oraz treści, jakie mają być przedstawione i dobór odpowiednich środków muzycznych, dokładna identyfikacja ze śpiewanym tekstem, bogactwo ekspresji, ale przede wszystkim piękny, niezwykle urody głos śpiewaka, znakomicie odnajdujący się w tej muzyce. Jak zawsze Scholl wykonuje ciekawy repertuar, tutaj znalazły się kantaty wokalne-instrumentalne, stworzone przez młodego kompozytora podczas pobytu we Włoszech w latach 1706-1710. Artyście towarzyszy Academia Bizantina pod wodzą Ottavia Dantone, czyli zespół dobrze znany ze wspólnych nagrań i koncertów z niemieckim

śpiewakiem. Dodatkowo w kanciecie *Amarilli vezossa* występuje kanadyjska sopranistka Hélène Guilmett. Szkoda, że tylko w tym jednym utworze, gdyż śpiewu dwojga artystów słucha się z prawdziwą przyjemnością.

Udana muzycznie produkcja, pozwalająca mieć nadzieję na dalsze ciekawe płyty Andreasa Scholla w barwach Harmonii Mundii.

Paweł Chmielowski



**PIETRO MASCAGNI
1863-1945**
Cavalleria Rusticana
Paoletta Marrocu (Santuzza); Andrea Bocelli (Turiddu); Elena Belfiore (Lucia); Stefano Antonucci (Alfio); Enkeleida Shkosa (Lola) · Orchestra e Coro del Teatro Massimo Bellini di Catania · Steven Mercurio, dyrygent
Decca 475 7853 · w. 2007, n. 2002 · DDD, 77'55"
☆☆☆

Od lat zastanawia mnie fakt sięgania, z uporem godnym lepszej sprawy, przez Andrea Bocelli'ego po wielkie operowe partie. Żadna z dotychczas nagranych oper z jego udziałem nie miała większego powodzenia, *Tosca* i *Cyganeria Puc-*

ciniego, *Trubadur* Verdiego oraz *Werther* Masseneta ocenione zostały co najwyżej jako poprawne, a nigdy jako wielkie kreacje.

Najnowszym dokonaniem operowym niewidomego tenora jest *Cavalleria rusticana* nagrana w Teatro Massimo Bellini w Catanii, z wydaniem której czekano pięć lat. Niestety, nie jest to nagranie, które, dla walorów wokalnych, można ustawić na wysokiej półce. Paoletta Marrocu w partii Santuzzy stworzyła kreację pozbawioną większych emocji i ekspresji. Największą jej wadą jest zbyt forsowne prowadzenie głosu w górnym rejestrze, przez co nabiera on płaskiego brzmienia i traci blask. Znacznie lepiej brzmi ten głos w środkowym i niskim rejestrze. Andrea Bocelli w partii Turiddu jest zupełnie bezbarwny, by nie powiedzieć płacziwie nudny. Nie dość, że śpiewa głosem pozbawionym dramatycznego wyrazu, to na dodatek zupełnie nie różnicuje dynamiki i barwy, a przy tym wszystkim forsuje wysokie dźwięki. Wszystko to sprawia, że jest to kreacja niemal jednostajna i pozbawiona większych emocji. Na dodatek jego głosowi w wielu miejscach brakuje właściwego wolumenu brzmienia i dramatycznej ekspresji. Znacznie lepiej wypadają Stefano Antonucci jako zazdrosny Alfio i Enkeleida Shkosa w partii kochliwej Loli. Oboje prezentują głosy o interesującym brzmieniu. Interesująco wypadają w tym nagraniu sceny zbiorowe z udziałem dobrze śpiewającego chóru.

Steven Mercurio sprawił, że w muzyce mamy właściwą spójność, dramatyczny puls i kłębiące się tutaj emocje, co sprawiło, że ta opera

zrobiła światową karierę. Dyrygent jest przy tym precyzyjny w scenach zbiorowych i prowadzi całość z temperamentem. Jednak chcących poznać smak prawdziwego operowego weryzmu odsyłam do znakomitych kreacji: Renaty Scotto i Placido Domingo pod batutą Jamesa Levine'a, albo Fiorenzy Cossotto i Carlo Bergonziego pod dyktando von Karajana.

Jednym słowem po co wsiadać do Trabanta, skoro za te same pieniądze można jechać Mercedemem.

Adam Czopek

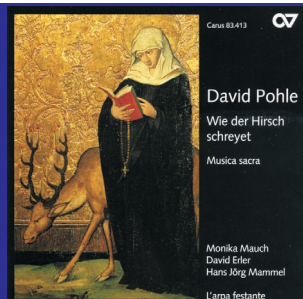


**FELIX MENDELSSOHN
1809-1847**
Tria fortepianowe nr 1 i 2
Trio Wanderer
Harmonia Mundi HMC 901961 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 53'09"
☆☆☆☆☆

Po raz drugi mam okazję recenzować dla czytelników *Muzyka21* album zawierający *Tria fortepianowe* Mendelssohna. Robię to z prawdziwą przyjemnością, gdyż i tym razem trafiła do mnie płyta na bardzo wysokim poziomie, gwarantująca wspaniałe przeżycia podczas słuchania.

Podpisało, a właściwie popisa-

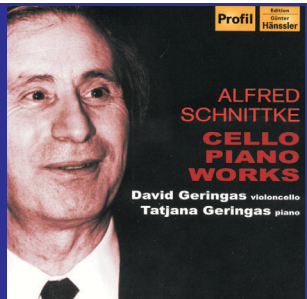
nia muzyki. Album z utworami Masao Ohki zawiera jego reprezentacyjne dzieło poświęcone zruceniu bomby atomowej w sierpniu 1945 r. na Hiroszimę. Podzielona na 8 części *V Symfonia* napisana jest w ekspresjonistycznym stylu z pełnym użyciem współczesnych awangardowych technik kompozytorskich. Przy jej tworzeniu inspiracją było sześć obrazów Iri i Toski Maruki też poświęconych temu tragicznemu wydarzeniu. Album otwiera *Rapsodia japońska* suto inspirowana folklorem miejscowym. Wykonanie jest dynamiczne, zwarte i bardzo przyjemne w odbiorze.



Wydawnictwo Carus po raz kolejny przygotowało niespodziankę dla melomanów. Tym razem jest to nagranie dzieł sakralnych Dawida Pohle'a, o którym, muszę się przyznać, nigdy dotąd nie słyszałem. Ten rówieśnik Buxtehudego spędził wiele lat w Schleswig-Holsteinie, Magdeburgu i Halle. Pisał głównie muzykę sakralną, której fragment zaprezentowano nam na niniejszej płycie.

Jak to na ogół w przypadku wydawnictwa Carus, artyści prezentują niezły poziom, ich wykonanie jest dobre, ale nie porywające. Jest to więc album raczej dla tych, którzy chcą odkrywać nowe terytoria.

(sl)



**ALFRED SCHNITTKÉ
1934-1998**
Utwory wiolonczelowe: Epilog z baletu Peer Gynt, Sonata wiolonczelowa nr 1 i 2, Musica nostalgica
David Geringas, wiolonczela; Tatjana Geringas, fortepian
Profil PH08002 · w. 2007, n. 1998/9 · DDD, 59'05"
☆☆☆☆☆

Kolejne nagranie, które przeleżało niemal dekadę zanim ktoś się nad nim „ulitował”. Dawid Geringas to uczeń Rostropowicza. Tatjana Geringas natomiast uczyła się m.in. u Henryka i Stanisława Neu-

hausów. Razem tworzą duet specjalizujący się w wykonywaniu m.in. współczesnej muzyki rosyjskiej i krajów bałtyckich. Ścisłe współpracowali z Alfredem Schnittke, w tym nad interpretacją jego *Sonaty wiolonczelowej nr 2*. Warto więc sięgnąć po ten bardzo dobry album nagrany niemalże przy współpracy z kompozytorem – jest niejako „autorską” wersją. Polecam.

(sl)



**ARNOLD SCHOENBERG
1874-1951**
Gurrelieder
Melanie Diner, sopran; Yvonne Naef, mezzosopran; Robert Dean

**DAWID POHLE
1624-1695**
Wie der Hirsch schreyet – musica sacra
Monika Mauch, sopran; David Erler, alt; Hans Jörg Mammel, tenor · L'Arpa Festante · Rien Voskuilen, dyrygent
Carus 83.413 · w. 2007, n. 2004 · DDD, 64'31"
☆☆☆☆

to się na nim Trio Wanderer, a więc zespół o znakomitej reputacji, mający na swoim koncie nagrania dla Harmonii Mundi, z entuzjazmem przyjmowane przez krytykę i słuchaczy. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że tak też będzie z tym albumem, który ma wszystkie dane, by odnieść kolejny sukces. Dzieła Mendelssohna zagrane są z prawdziwą pasją, ogromnym natężeniem emocji, a zarazem z radością. Doskonale brzmią fragmenty szybkie, dramatyczne, pełne ekspresji, jak np. pierwsza część *Tria c-moll*, która zdaje się zaraz pęknąć wskutek zaangażowania muzyków i ciężaru emocji, jakimi ją wypełniają. Również odcinki wolne, spokojniejsze brzmią bardzo dobrze, trafnie został w nich zbudowany nastrój i uwypuklony czynnik melodyczny. Muzycy Trio Wanderer preferują prawdziwie romantyczne, namiętne podejście i dają dość szybkie lecz przekonywujące tempa, odzwierciedlające ich temperament i świetnie pasujące do tej wzburzonej, ekspresyjnej muzyki. Nie pomyśl się chyba zbyt, jeśli określe ich nagranie mianem ognistej interpretacji, pełnej żaru i uczuć.

Dzięki takiej zaangażowanej kreacji powstała wyśmienita płyta, dająca mnóstwo satysfakcji. Po obasypanym pochwałami i nagrodami albumie z *Triami* Brahmsa, francuscy muzycy potwierdzają, że znajdując się w fantastycznej formie, racząc słuchaczy dopracowanymi, znakomitymi krążkami. Oby tak dalej! Serdecznie polecam.

Paweł Chmielowski

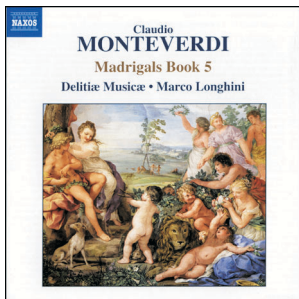


CLAUDIO MONTEVERDI 1567-1643

Il sesto libro de madrigali

Concerto Italiano · Rinaldo Alessandrini, dyrygent
Arcana A 2006 · w. 2006, n. 1992 · DDD, 72'50"

☆☆☆☆



Il Quinto Libro de Madrigali

Delitiae Musica · Marco Longhini, dyrygent
Naxos 8.555311 · w. 2006, n. 2003 · DDD, 78'34"

☆☆☆☆

Przedstawiam Państwu dwa albumy wypełnione madrygalami Claudia Monteverdiego wykonanymi przez włoskie zespoły specjalizujące się w muzyce dawnej. *VI Księga*, opublikowaną po raz pierwszy w 1614 r, prezentuje

Smith, tenor; Gerard Singel, tenor; Ralf Lukas, baryton; Andreas Schmidt, narrator · Chor des Bayerischen Rundfunks; MDR Rundfunkchor Leipzig; SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · Michale Gielen, dyrygent
Hänssler Classic SACD 93.198 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 121'56", 2CD
☆☆☆☆

Każde kolejne nagranie *Gurrelieder* – monumentalnego dzieła Schoenberga – jest niewątpliwie wydarzeniem. Po pierwsze, dlatego, że samo doprowadzenie do wykonania tego utworu, ze względu na jego rozmiary, jest tytaniczną pracą, że o nagraniu nie wspomnę. Po drugie, dzieło to ma już bardzo bogatą dyskografię, i to z udziałem najwybitniejszych śpiewaków, dyrygentów, orkiestr i chórów.

Schoenberg tworzył ten utwór ponad 10 lat. Gdy rozpoczął komponowanie, tkwił jeszcze w estetyce postromantycznej, był pod ogromnym wpływem Wagnera, Mahlera, Zemlinsky'ego i Straussa. Gdy kończył, miał za sobą

pierwsze kompozycje dodekafoniczne. Takie jest też to dzieło, na wskroś postromantyczne w części pierwszej, a bardzo nowoczesne, prawie atonalne, z pojawiającym się „sprechgesang”, do którego kompozytor powróci później jeszcze wielokrotnie, w części ostatniej. W *Gurrelieder* autor wykorzystuje instrumentacyjne i harmoniczne zdobycze Ryszarda Wagnera, Ryszarda Straussa i Gustawa Mahlera. Niektórymi cechami są faktura polifoniczna, kwartowa struktura akordu i linii melodycznej, asymetryczność formy. Stanowi to niewątpliwą zapowiedź dodekafonii. Warto wiedzieć, że początkowym zamierzeniem Schoenberg'a był jedynie cykl pieśni z towarzyszeniem fortepianu...

Librettem dzieła jest poemat duńskiego poety Jacobsena, który oparł się na średniowiecznej legendzie duńskiej, opowiada historię króla Waldemara zakochanego na umór w młodej i pięknej Tove. Królowa Hedwiga, wściekła z zazdrości, w szczególnie okrutny sposób morduje kochankę męża.

Concerto Italiano pod wodzą swojego szefa, Rinaldo Alessandriego. Zbiór ów, niewolny od wyrazowych kontrastów, cechuje się dużym, zastanawiającym ładunkiem emocjonalności, którą kompozytor nasycił zawarte w nim utwory. Być może jakąś rolę odegrały tu niewesołe wydarzenia z jego życia (śmierć żony oraz ulubionej uczennicy, wykonawczyni jego dzieł). Odnosi się to przede wszystkim do otwierającego album madrygału, charakterystycznego dla kompozytorskiego stylu mistrza, odznaczającego się twórczym opracowaniem tekstu i wzbogaceniem jego dramaturgii żywą warstwą muzyczną, mocno zabarwionym ekspresją, zgola bolesną i niekiedy nieprzyjemną w odbiorze, niemalże teatralną, gdyż związki tego dzieła ze sceniczną twórczością Monteverdiego są całkiem jasne. Artyści wykonują swoje partie z zaangażowaniem, bogactwem afektów i znajomością stylu włoskiego twórcy, stosując różne środki wykonawcze, wiele niuansów śpiewu i deklamacji, tworząc kreację godną uwagi i wartej niejednokrotnego słuchania. Zwłaszcza drugi punkt centralny płyty, *Sestina* i pozostałe madrygały, sprawiły mi dużo satysfakcji. Ciekawi mnie jedynie fakt, dlaczego dopiero niedawno wydano to nagranie, powstałe 15 lat temu? Poszukiwanie odpowiedzi na to pytanie wymaga też zastanowienia się, jak artyści zaśpiewaliby *VI Księgę* obecnie, bogatsi o życiowe i artystyczne doświadczenia, i jaki wpływ miałaby obecność licznych

w ich ojczyźnie, bogatej tradycjami historycznych interpretacji, grup wokalnie-instrumentalnych odkrywających i nagrywających włoską twórczość renesansu i baroku?

Jedną z nich jest zespół Delitiae Musica, który dla wytwórni Naxos zarejestrował już kilka płyt z madrygalami Monteverdiego i ma w planie zrealizować wszystkie z nich. Na najnowszym krążku znalazła się *V Księga*, wydana w 1605 r. Niezwykle ważna w twórczości madrygalowej kompozytora, gdyż przedstawia w pełnym świetle jego mistrzostwo warsztatowe, wprowadzenie nowych elementów formalnych z właściwą sobie bezkompromisowością, swobodą i konsekwencją. Jest to, w odróżnieniu od poprzedniego dysku, nagranie stosunkowo nowe, wystające również z najnowszych badań historycznych, wyrazem czego jest powierzenie wykonania wyłącznie głosom męskim. To bardzo trafne posunięcie. Śpiewacy imponująco pokazują całą paletę barw i niuansów wszelkiego rodzaju; dynamicznych, artykulacyjnych, wyrazowych i brzmieniowych. Wybornie wtapiają się w materię tej muzyki i równie dobrze do niej pasują. Sam zbiór jest bardziej konceptualny, liryczny i za sprawą świetnego śpiewu bardziej mi trafił do przekonania niż *Księga Szósta*. Warto zwrócić w nim uwagę na większy udział czynnika instrumentalnego, co jest innowacją bardzo ważną w rozwoju formy i stylu madrygałów u Monteverdiego. Płyta Naxosu bardzo mi się spodobała i bez większej przesady mogę myśleć o dźwiękowej Arkadii stworzonej przez kompozytora i pięknie

Michale Gielen, wybitny dyrygent niemiecki, zaprosił do tego nagrania wybitnych artystów. Rezultat ich współpracy jest znakomity. W ciągu ostatnich lat ukazało się na płytach kilka nagrań tego dzieła, ale prezentowany album jest chyba pierwszym z dźwiękiem dookólnym. Jest to jego ogromny atut. Dzięki temu to monumentalne dzieło zyskuje na przejrzystości. Choć dotychczas najbardziej cenieniem jego stare nagranie pod batutą Ozawy, to muszę stwierdzić, że od teraz moim faworytem jest Michael Gielen.

Polecam.

(sl)

GREGORIANISCHE GESANGE Epiphane · Zenit im Jahreskreis

Schola der Benediktinerabtei Gerleve · O. Gottfried Meier OSB, dyrygent
NCA New Classical Adventure 60173 · w. 2007, n. 1996 · SACD, 52'38"

☆☆☆☆

Oto znakomite nagranie, które czekało 11 lat na swoją kolej. Myślę jednak, że miłośnicy śpiewów gregoriańskich po wysłuchaniu tego albumu wybaczą wydawcy to opóźnienie. Na płycie nagrano trzy msze pochodzące z okresu nie późniejszego niż VIII w. Pierwsza z tych mszy była odprawiana w okresie „Epiphania Domini”, druga w tzw. okresie „tempus ordinarie”. Trzecia z mszy była odprawiana na poświęcenie kościoła.



Benedyktyni z klasztoru w Gerleve znakomicie wprowadzają nas w pełen tajemnic okres Średniowiecza. Polecam.

(sl)

śpiewających artystów. Stał się dla mnie źródłem wielkiej satysfakcji, od razu mi przypadł do serca, ujmując nastrojem – jakże przyjemnie słucha się go w spokojną, letnią noc, nie tylko wtedy, pozwalając odpłynąć w niezwykły muzyczny świat, pełen harmonii i doskonałości. Mam nadzieję, że słuchacze, którzy poznają ten album, podzielą moją pozytywną opinię. Poza oczywiście wartościami warsztatowymi i estetycznymi jest to interpretacja, która może pomóc, uspokoić i zrelaksować się, co nie jest bez znaczenia w otaczającym nas świecie chaosu, hałasu i małości. By się od niego oderwać, proponuję spędzić 78 minut w towarzystwie zespołu Delitiae Musica. Myślę, że w żadnym wypadku nie będzie to czas stracony.

Paweł Chmielowski



**CONLON NANCARROW
1912-1997**

Studies 13-32

MDG 645 1403-2 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 68'10''
☆☆☆☆☆

György Ligeti powiedział o jego twórczości: „Dla mnie jest to najlepsza muzyka spośród którejkolwiek z żyjących kompozytorów”. Ta opinia z pewnością nie mija się z prawdą. Conlon Nancarrow, bo o nim mowa, był bardzo nietuzinkowym kompozytorem, o dość ciekawych losach życiowych. Urodzony w 1912 r. w Teksasie w USA, w latach trzydziestych walczył w Hiszpanii przeciwko reżimowi gen. Franco, po czym na prawie czterdzieści lat osiadł w Meksyku, gdzie żył praktycznie w izolacji od świata do roku 1981 r., kiedy to powrócił do Stanów Zjednoczonych, by prezentować swoją muzykę.

Twórczość Nancarrowa to w zasadzie ciągłe eksperymentowanie. Mimo niezbyt wielkiej ilości napisanych utworów, ciężko jest je pomylić z dziełami innego kompozytora. Głównym zainteresowaniem Amerykanina było odtwarzanie muzyki za pomocą maszyn, stąd też ponad czterdzieści utworów powstałych na instrumencie, który dziś nam się kojarzy jedynie z nagraniami dawnych mistrzów fortepianu – pianole. Prezentowany zbiór stanowi część drugą *Etiud* na pianole, nagranych na fortepianie

Bösendorfera z mechanizmem Ampico. Przy tym wszystkim Conlon Nancarrow poszedł jeszcze dalej i preparował młotki – oklejał skórą, metalem, albo tylko je utwardzał. Zabieg ten daje charakterystyczną, bardzo jasną i wyraźną barwę, a dźwięk jest niezwykle szybko tłumiony. Sama muzyka to natomiast dwadzieścia miniatur, napisanych w formie kanonów. Jedynie, co łączy wszystkie utwory, to bardzo specyficzny sposób komponowania, gdzie dźwięki nieraz wydają się być napisane bez ładu i składu – lecz to tylko złudzenie, bowiem po dłuższym kontakcie z tą płytą słyhać, że utwory te mają bardzo czytelny układ i próba przeniesienia pozornie niepokładanych nut z jednego utworu do drugiego skończyłaby się zupełnie dziwną i niezrozumiałą kompozycją. Dodatkowego wrażenia dopełnia swoisty układ rytmów i harmonii, gdzie często w utworze pojawia się jeden, lecz skomplikowany i rozłożony nieraz w niemałym czasie rytm, a harmonia pełna jest dysonansów, rozstrzelonych na całej szerokości klawiatury. Conlon Nancarrow stosuje przy tym niezwykle prostą i przejrzystą fakturę, a gra akordowa jest nader rzadko spotykana. Za to bardzo często występują ekstremalnie szybkie fragmenty, złożone z położonych obok siebie kilkunastu nut, których prędkość zaprezentowana na tym nagraniu była by bardzo ciężka, a nieraz nawet niemożliwa do osiągnięcia nawet przez największych wirtuozów fortepianu.

Album ten jest o tyleż ciekawy,



**JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750**

Missae Breves: F-dur BWV 233, A-dur BWV 234, g-moll BWV 235, G-dur BWV 236

Cantus Coln · Konrad Junghanel, dyrygent
Harmonia Mundi HMC 901939.40 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 2CD, 110'

**Muzyka21
płyta miesiąca**

**HEINRICH SCHÜTZ
1585-1672**

Symphoniae Sacrae op. 12
Cantus Coln · Concerto Palatino ·

co specyficzny. Muzyka na instrumencie praktycznie dziś niespotykany i – wbrew temu, co można by myśleć – nacechowana jest bogactwem emocji, emanacją szaleństwa i psychozy. A sama interpretacja – coż można powiedzieć o maszynie odtwarzającej muzykę z rowków wrytych w metalu, ograniczonej w pewien sposób brakiem pedalizacji i zmian dynamicznych, natomiast mogącej bez problemu grać trzy lub nawet więcej niezależnych linii melodycznych, co ma niewątpliwie zalety w przedstawianiu możliwości, które daje fortepian, a którego możliwości ekspresji są ograniczone możliwościami człowieka. Warto się przyjrzeć, poznać, by zobaczyć eksperymentalne podejście do natury kompozycji i wykonawstwa, będące niemal swego rodzaju ewenementem, którego – o ile ktoś lubi muzykę współczesną – słucha się nader przyjemnie.

Jacek Krzakala



**STEFFEN SCHLEIERMACHER
1960**

Auto Werk mit Hup Raum, Obophon, 3 utwory na altówkę i klarinet basowy, Merseburger Ouver-

türe mit F. L., Netz Werk
Sächsisches Blechbläserensemble · Ensemble Avantgarde
MDG 613 1413-2 · w. 2006, n. 2002/5/6 · DDD, 75'25''
☆☆☆☆☆

Steffen Schleiermacher, niemiecki kompozytor i pianista, urodził się w 1960 r. W swoich kompozycjach okazuje się być zręcznym modernistą, a odbiór tego krążka przez słuchaczy zależy od tego, jaki mają stosunek do tej estetyki. Może niewielkie jest prawdopodobieństwo nawrócenia sceptyka, ale na pewno wielbiciele modernizmu ta płyta może zainteresować. Prezentowane wydawnictwo zawiera pięć utworów, wśród których znalazły się dwa utwory kameralne na instrumenty akustyczne oraz kompozycje na zespół i taśmę. Najbardziej charakterystyczne dzieło zawarte na płycie *Auto Werk mit Hup Raum* (2005) powstało na ceremonii otwarcia nowej fabryki BMG w Lipsku. Napisany w tradycji *Fabryki stali* Mosołowa czy *Déserts Varèse'a*, utwór powstał w stylu *musique concrète*, z użyciem odgłosów fabryki z dodaną warstwą akustycznych instrumentów graną przez zespół na żywo. Kompozytor rozwija industrialnie brzmiące struktury w monumentalnie ciągłe, przeznaczone dla ogromnych przestrzeni, do których były przeznaczone.

Najbardziej odmiennym, pod względem skali i strukturalnej różnorodności, jest *Obophon* (2003) – mały koncert na obój solo z towarzyszeniem pięciu innych obojów

Konrad Junghanel, dyrygent
Harmonia Mundi HMC 901850.51 · w. 2005, n. II 2004 · DDD, 2CD, 126'

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Ostatnie albumy nagrane przez *Concerto Coln* pod wodzą Konrada Junghanela należą do produkcji bardzo dobrych. Choć nagrana przezeń *Msza h-moll* nie przypadła mi zbytnio do gustu, tym razem jest jednak inaczej. Zarówno *Msze luterzańskie*, jak i *Symphoniae Sacrae III* op.12 Schutza prezentują się w wykonaniu tych artystów bardzo ciekawie.

Msze luterzańskie tzw. krótkie, bo zawierają tylko *Kyrie* i *Gloria* w piękny sposób obrazują czym dla Bacha była wiara w Boga. A jednocześnie jak mocno ta wiara była związana z jego muzyką. Są to absolutnie szczyty muzyki liturgicznej. Cztery krótkie *Msze luterzańskie*, jak napisał sam Bach, prawowierny luteranin (*Msza h-moll* napisana została do katolickiego ordinarium *missae*): nie powinny muzycznie

zmierzać do niczego innego, niż do chwały Boga i pokrzepienia ducha. Tymi kompozycjami nie mógł lepiej wyrazić swojej muzycznej wiary.

W nagraniu *Mszy luterzańskich* Konrad Junghanel ze swoim *Cantus Cölln* poszedł drogą kameralnego wykonawstwa bachowskiej muzyki. Czyny podobnie jak Rifkin, Thomas, Pickett, czy McCreesh. Chodzi tu o udowodnienie tezy, że Bach wykonywał swoje dzieła wokalno-instrumentalne w kameralnej, solistycznej obsadzie. Stąd w chórze mamy tylko po dwie osoby w każdym głosie, podobnie jest w orkiestrze. Wykonanie tu omawiane cechuje się wielkim kunsztem. Wykonawcy są świetnymi artystami, a dyrygent ma artystyczną wizję spójną i bardzo czytelną. Samo nagranie angażuje nas emocjonalnie. Wszystko to brzmi poprawnie, dźwięk jest delikatny, w barwie intensywny. Swoistego koloru dodają nagraniu partie instrumentalne towarzyszące solistom. Na wielkie uznanie zasługują instrumenty dęte. Co do śpiewu solistów jest on dla mnie ciekawie zróżnicowany we

– ponury, ociężały i monochromatyczny. 3 *Utwory* na wiolonczelę solo i klawier basowy (2003-2005) są znakomitym przykładem kolorystyki brzmieniowej używanej przez Schleiermachera. Każda z trzech miniatur jest znamienna, instrumenty są wykorzystane brzmieniowo w taki sposób, w jaki do tej pory żadnemu z kompozytorów nie udało się znaleźć tak znakomitych kombinacji brzmień w tym niezwykłym zestawieniu.

Audiofilsko nagrany dźwięk wykorzystuje tylko naturalną akustykę sali, bez jego modyfikacji. Ogólnie dźwięk jest nieskazitelnie czysty i jędrny, z zachowaniem równowagi w utworach wymagających przestrzennej separacji.

Angelika Przeździek



**FRANCISZEK SCHUBERT
1797-1828**

Schwanengesang

Werner Güra, tenor; Christoph Berner, fortepian
 Harmonia Mundi HMC 901931 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 69'37"
 ☆☆☆☆☆

Cykl pieśni Schuberta, wydany już po śmierci kompozytora i na-

zwany nieco pretensjonalnym wspólnym tytułem *Łabędzie śpiew*, stanowi, zdaniem wybitnego muzykologa, Tadeusza Marka, „jeden z największych skarbów światowej literatury pieśniarskiej” – jest to zbiór 14 pieśni do słów L. Rellstaba (1-7), H. Heinego (8-13) i J. G. Seidla (14). Jakkolwiek tekst najpopularniejszej z nich *Serenady* (poz. 4) nie jest dziełem Heinego, to przecież właśnie pieśni do jego słów decydują o randze całego cyklu. Każda z tych pieśni, to „genialne uchwycenie nastroju całego wiersza i oddanie go czysto muzycznymi środkami wyrazu, każda to inny głęboko przeżyty i prawdziwy świat wzruszeń” – pisze cytowany już T. Marek. Trudno oczywiście odmówić piękna charakteru i brzmienia pieśniom do słów Rellstaba, czy też wstrząsającego do bólu *Sobowtórów* (poz. 13), a i dodanych do owego zbioru 6 wybranych pieśni do wierszy J. W. Goethego, który rozbudził w kompozytorze lirykę i do którego poezji wciąż powracał (do tekstów Goethego skomponował 70 pieśni!).

Interpretatorami wymienionych pieśni Schuberta na omawianej płycie są niemiecki tenor Werner Güra i austriacki pianista Christoph Berner. Wykonawcami, bowiem w tej interpretacji ma miejsce ściśle zespolenie melodii z akcentami słowa, nastrojem tekstu i dynamiką ekspresji. Tenor, wykształcony w Monachium i w Szwajcarii (doskonalił swój warsztat u słynnego Theo Adama), od 1999 r. związał się z Semperoper w Dreźnie (śpiewa głównie repertuar Mozartowski i

Rossiniowski). A z recitalami pieśniarskimi występuje często i chętnie na estradach Europy i USA. Z Bernerem, wybitnym pianistą, kameralistą i akompaniatorem, laureatem wielu nagród za interpretację szczególnie Mozarta i Schumanna, współpracuje od 2000 r.

Interpretację swych pieśni wykreował i w jakimś sensie „narzucił” sam Schubert. Zwraca uwagę przede wszystkim na bardzo osobiste, ale romantyczne oraz intymne wręcz wykonawstwo. Pieśni Schuberta mówią słowami łącząc się z melodią, nie można ich traktować jak arii operowych, w których dominuje popis techniki. Wydaje się, iż śpiewak w swym przekazie Schuberta nawiązuje do znakomitych interpretacji Petera Schreiera, czy może bardziej, Fritzja Wunderlicha. Artysta dysponuje pięknym w barwie i brzmieniu tenorem lirycznym. Jego głos brzmi bardzo ciepło. Jest przy tym wrażliwy i muzykalny. Nigdy nie próbując eksponować swych bogatych możliwości i umiejętności wokalnych. Ale potrafi różnicować nastroje, unikać monotonii i uzyskiwać naturalną harmonię dźwięku i słowa. „Jego interpretacje ukazują sedno zrodzonej w Niemczech romantycznej pieśni” – napisano kiedyś o wykonawstwie słynnego Dietricha Fischer-Dieskau’a. Myślę, iż bliski temu jest Werner Güra.

Jacek Chodorowski

frazowaniu i zabarwieniu. Czuje się tu pełną dramaturgię i mocne zaangażowanie emocjonalne. Soliści dobrze prezentują się w partiach chóralnych, rozjaśniając meandry wspaniałej bachowskiej polifonii. Tempa są raczej szybkie, ale gdy trzeba, także dostojne. W sumie to kapitalne nagranie. Polecam.

Heinrich Schütz – kompozytor i organista – uważany jest za najwybitniejszego niemieckiego kompozytora tworzącego przed Bachem i jednego z najwybitniejszych kompozytorów XVII w., stawiany jest na równi z Claudio Monteverdim. Zauważony przez Moritza von Hessen Kasselą w 1599 r., jako chórzysta wyjechał do Marburga studiować prawo, a później do Wenecji, gdzie w latach 1609-1613 uczył się u Giovanniego Gabrielego. Przez krótki okres był organistą w Kassel, po czym w 1615 r. przeniósł się do Dreżna, gdzie pełnił funkcję nadwornego kompozytora na dworze elektora Saksonii. Sprawował to stanowisko do końca życia. Schütz przeniósł na grunt niemiecki osiągnięcia szkoły weneckiej – polichoralizm i styl koncertujący. Przyczyni-

nił się także do rozwoju luteranckiej muzyki kościelnej, adaptując dla jej celów nowe, barokowe techniki kompozytorskie i wykonawcze, rozwinięte we Włoszech w pierwszej połowie XVII w. Łączył je z technikami szkoły holenderskiej, w której został wychowany. U schyłku życia napisał trzy pasje, przyczyniając się do odnowienia tego starożytnego, sięgającego średniowiecznych „gier” gatunku.

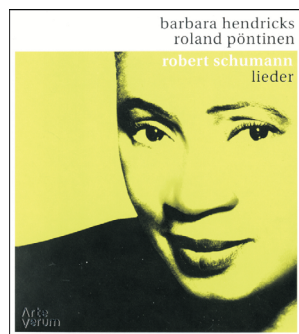
Symphonae sacrae Schutza to zbiór religijnych kantat, który ukazał się drukiem w Dreźnie w roku 1650. Zawiera 21 dzieł o tematyce religijnej do tekstów biblijnych opracowanych na zespół wokalny z towarzyszeniem instrumentów. Całość jest prezentowana kameralnie wedle najnowszej mody wykonawczej. W tym zbiorze Schutz przeniósł na grunt protestanckiej muzyki niemieckiej włoskie wzorce, których nauczył się od Gabrielego i Monteverdiego, patrząc dalej miały zapewne też wpływ na późniejsze dzieła Bacha.

Interpretacja, którą nam prezentuje Concertus Cölln pod wodzą Konrada Junghänela z towarzysze-

niem zespołu Concertino Palatino jest bajecznie piękna. Szczególnie, gdy weźmiemy pod uwagę, że solistyczne głosy wzmocnione są instrumentami oraz brzmieniem trąbek i kornetów. Sama muzyka w takim wykonaniu jest bardzo dostojna, elegancka, w nastroju bardzo podniosła, tempa są wolne. W sumie całość należy ocenić bardzo dobrze, bo jest to album, którego słucha się z przyjemnością. Polecam.

Dobrą stroną obu omawianych albumów jest ich bardzo ładna oprawa plastyczna.

Arkadiusz Jędrasik



**ROBERT SCHUMANN
1810-1856**

Pieśni

Barbara Hendricks, sopran; Roland Pöntinen, fortepian
 Arte Verum ARV-002 · w. 2007, n. 2002/3 · DDD, 66'43"
 ☆☆☆☆☆

Pieśni solowe stanowią niewątpliwie ważną pozycję w twórczości Roberta Schumanna. Ich liczba zbliża się do 250, a forma muzyczna jest różnorodna. Jak podkreślają analitycy twórczości kompozytora, pieśni jego cechuje „jedność przekazania nastroju poezji i kształtu jej szaty muzycznej, bez uciekania się do powierzchownej ilustracyjności”. Schumann bardzo starannie dobierał teksty. Wśród ich autorów znajdujemy więc: H. Heinego, J. W. Goethego, F. Rückerta, A. von Chamisso, J. Kernera, J. von Eichendorffa i J. Mosesa. Uważa się, że pieśni Schumanna są trudniejsze od pieśni Schuberta i stąd ich mniejsza popularność.

Barbara Hendricks włączyła pieśni Schumanna do swego repertuaru dość późno, bo dopiero z końcem lat 80. Stopniowo poszerzała ich ilość w swych programach koncertowych czując, iż jak sama twierdzi „przy każdym z nimi spotkaniu czułam, że sens tych pieśni jest mi bliski”. Jej płytę recitalową wypełnioną wyłącznie pieśniami Schumanna zawdzięczamy w pewnym sensie także towarzyszycemu jej pianiście, który swoimi uwagami i wskazówkami interpretacyjnymi pogłębił zainteresowania artystki tymi pieśniami.

Już pierwsza pieśń (*Dedykacja*) na omawianym krążku wprowadza słuchacza w ów intymny, romantyczny świat muzyki Schumanna. Barbara Hendricks jest artystką o wielkiej intuicji, bardzo wrażliwą, muzykalną. Jej interpretacje są więc bardzo osobiste (słuchać to może najbardziej w utrwalonym na płycie cyklu *Miłość i życie kobiety* stanowiącym tak wstrząsające wyznanie miłości). Głos artystki brzmi pewnie i swobodnie (może chwila mi tylko zbyt intensywnie) na całej szerokości skali. Jego bogactwo zdumiewa, frazy są wykończone, a szeroka paleta środków wokalnych pozwala na różnicowanie nastroju każdej pieśni (w sumie na krążku jest ich 27!).

zaśpiewał arię *La vendetta, oh, la vendetta*. Marcellina w wykonaniu Marie McLaughlin, w recytatywie *Tutto ancor non ho perso* oraz w duecie z Zuzanną Via, *resti servita* jest damą jednoznacznie jadłowitą. Później przeistacza się w elegancką niewiastę, bardziej damę niżli klucznicę. Urodzony we Frankfurcie niemiecki sopran, Christine Schäfer ma wysoce zróżnicowany repertuar poczynając od oper barokowych. Jako Cherubino początkowo została ustawiona jako nieco pokraczny młodzieniec. W zasadzie jest nieśmiałym chłopcem, ale pięknie śpiewa arię *Non so più cosa son, cosa faccio* z I aktu i *Voi che sapete che cosa è amor* w drugim. Hrabia Almaviva, duński baryton, Bo Slovhus wyróżniony austriacką nagrodą „Kammersänger” występuje w czołowych teatrach Europy, Ameryki i Japonii. W tej inscenizacji jako Hrabia Almaviva, potwierdza swoją klasę rewelacyjnie zaśpiewaną arię *Hai già vinta la causa!*, *Vedrò mentr'io sospiro* oraz np. w recytatywach z Hrabinią *Dunque, voi non aprite?*, *Tutto è come il lasciatai*. Jego sceniczną żoną jest niemiecki sopran, urodzony w 1967 r. Dorothea Röschmann. Stałym angażem związana z Deutsche Staatsoper Berlin, występuje gościnnie w Covent Garden oraz na innych scenach i festiwalach. Niekonwencjonalnie przedstawiła postać hrabiny Almaviva ciekawie, bez często spotykanej ekliwkości zaśpiewała kawatynę *Porgi, amor, qualche regista* w II akcie i recytatyw *E Susanna non vien* oraz bodajże najsynnniejszą arię *Dove sono i bei*

momenti. Również pozostali soliści prezentowali poziom aktorski i wokalny, nie odbiegający od pierwszoplanowych partii.

Autor dekoracji scenicznych i kostiumów Christian Schmidt każe nam sądzić, że akcja może dziać się dzisiaj, wśród ludzi spotykanych u sąsiadów, bądź w każdym kraju, na każdym kontynencie. Ciekawe jest to, że salony, w których przebiega akcja nie zostały wyposażone w żadne meble, mogące pełnić funkcje rekwizytów. Zmienia się jedynie tworząca odpowiedni nastrój gra światła, albo np. rzutnikiem wprowadzone fruujące piórko. Urodzony we Frankfurcie nad Menem, niemiecki reżyser Claus Guth, najczęściej pracuje na ojczystych scenach (warto jego nazwisko zapamiętać). Akcję przeniósł w czas nam współczesne. Przedstawia to estetyka ruchu, wprawdzie operowego, ale w najlepszym znaczeniu tego słowa. Każdy z występujących solistów ma zróżnicowane rysy charakteru. Najciekawszym przesłaniem jest wprowadzenie do akcji postaci nazwanej Cherubinem. Nie ukrywam nawet przed sobą, że jestem wrogiem tego typu zabiegów. Jednak ten należy uznać za kapitalnie trafne rozwiązanie. Artysta grający tę postać, Uli Kirsch faktycznie posiada twarzyczkę śliczną, niczym amorek i pojawia się w każdej sytuacji, w której treść przedstawienia mówi o uczuciu miłości. Aktor z Bazylei, Berlina i Monachium gra i tańczy znakomicie. Jeśli Anna Netrebko prezentuje klasę śpiewaczek z Metropolitan Opera, to Uli Kirsch w roli niebieskiego posłańca ze skrzydłami pokazał klasę aktorów z Hollywood. Trudno wymieniać najlepsze sceny, bo w każdej z nich swoją obecnością sprawia radość. Jeśli w spektaklach zdarzają się sytuacje, w których podczas kolejnych arii gra aktorska zamiera, to w omawianym przedstawieniu takiej nie znajdziemy. Dla przykładu kawatyna Figara *Se vuol ballare, signor Contino* z I aktu jest fantastycznym, aktorskim a nawet tanecznym duetem. Dla ciekawości, Cherub i Cherubino posiadają identyczne kostiumy, lecz pierwszy z wymienionych ma jeszcze białe skrzydełka. Wszyscy soliści dali jeden z najlepszych popisów jednocześnie, logicznej pod kątem treści gry aktorskiej i śpiewu. Prawdziwy majstersztyk, to też mistrzowskie wykonanie wielkich finałów i cudowne ujęcie muzyki przebaczenia. Oglądając powyższą rejestrację *Wesela Figara* zachodzi potrzeba wielokrotnego powracania do niej i upajania się inscenizacją, i odkrywania poprzednio nie zauważonych niuansów inscenizacyjno-interpretacyjnych. Warto ten krążek posiadać.

Wilfried Górný.

wany. Dyrygent znakomicie buduje napięcia, oraz zdecydowanie kreśli kulminację głównego tematu. Nie zapomina przy tym o liryce, która najpiękniej dochodzi do głosu w hymnicznym temacie „wyzwolenia”.

W ujęciu Maazela oba poematy mają logikę przebiegu oraz nieprzerwany tok muzycznej narracji utrzymującej narastające napięcie, specyficzną dramaturgię i intensywność feerii barw. Cała interpretacja budowana jest z niebywałą precyzją i siłą dramatycznej ekspresji.

Zawartość albumu uzupełniają: *Taniec siedmiu zastaw z Salome* i suita symfoniczna z opery *Kawaler srebrnej róży*. Z każdej nuty tańca emanuje erotyzm, tak jak każda fraza suity zachwyca wyrazistością rytmu i urokiem wiedeńskiego walca.

Cały album to popis sprawności i wrażliwości orkiestry, która jest tutaj głównym bohaterem, oraz dyrygenta, który nadaje każdemu z prezentowanych utworów wyraźne rysy własnej osobowości artystycznej.

Adam Czopek



**DYMITR SZOSTAKOWICZ
1906-1975**

Symfonie 2 i 12

National Ukrainian Choir „Dumka”; *Beethoven Orchester Bonn · Roman Kofman, dyrygent*
MDG 937 1206-6 · w. 2007, n. 2004/6 · SACD, 59’40”

☆☆☆

Cały czas możemy się cieszyć fonograficznymi owocami jubileuszowego roku 2006, będącego dobrą okazją dla firm fonograficznych do wypuszczania na rynek licznych krążków z muzyką Dymitra Szostakowicza. W moje ręce trafił jeden z nich – produkcja wytwórni MDG, stanowiąca szósty wolumin z serii obejmującej komplet symfonii. W roli głównej wystąpiła Beethovenowska Orkiestra z Bonn pod dyrekcją Romana Kofmana.

Album zawiera *II Symfonię H-dur* i *XII Symfonię d-moll*, uchodzące za słabsze w dorobku autora, stosunkowo rzadko wykonywane. Na pewno jedną z przyczyn jest ich ideologiczne obciążenie (we wcześniejszej z nich możemy słyszeć chór śpiewający m.in. wersy o podążaniu za Leninem i komunizmem), który ma wspólny mianownik – rewolucję 1917 r. Pierwsza z

symfonii na pewno nie jest najlepsza, jaka wyszła spod pióra rosyjskiego twórcy, ale pamiętać należy, że powstała w okresie, kiedy Szostakowicz pisał w swoim wczesnym stylu, bezkompromisowym, pełnym świeżości i niewolnym od ducha awangardy. Jest też znakiem czasów, w jakim powstało, co przekłada się chociażby użyciem w partyturze prawdziwej fabrycznej syreny. *XII Symfonia* będę natomiast zawsze bronić, ponieważ przy naprawdę dobrym wykonaniu potrafi przekonać i porwać, o czym świadczy znakomite nagranie Marissa Jansonsa ze swoją bawarską radiowąką (EMI 3 35994 2), będące moją ulubioną rejestracją tej kompozycji.

Jeśli chodzi o stronę muzyczną niniejszego krążka, to nie budzi ona mojego zachwytu. Zastrzeżenia mam głównie do realizacji dźwiękowej – w swoim odtwarzaczu musiałem zwiększyć wolumen głośności o dobrych kilka stopni, by usłyszeć (dosłyszeć) muzykę tak, jak należy. Np. wyłaniających się z niebytu, tajemniczych, kosmicznych taktów początku *II Symfonii* trudno było zauważyć bez tego posunięcia i nie wiem kogo za to winić: kompozytora, realizatorów nagrania czy też może wykonawców i koncepcję Romana Kofmana, która mnie nie porwa. Zławsza za przetworzeniu i repryzie pierwszej części *XII Symfonii* pełnych maksymalnego natężenia agogiki i dynamiki, mam wrażenie, że wolumen brzmienia jest stłumiony, ekspresja zredukowana, emocje powściągnięte i choćby tylko ten fragment nie wytrzymuje najmniejszego porównania z w/w albumem EMI. Tempa dobrze dobrane, naturalne, kilka ładnych miejsc, zwłaszcza we fragmentach wolnych, ujmuję i może się podobać, ale dla mnie to za mało. A szkoda, gdyż Beethoven-Orchester Bonn jest zespołem znany, z którym pracowali najwięksi mistrzowie batuty, jak np. Karl Böhm, Sergiu Celibidache, Rudolf Kempe oraz nasz rodak – maestro Jan Krenz. Doceniam natomiast wysiłek artystów i ich zaangażowanie, co w przypadku muzyki Szostakowicza jest warunkiem niezbędnym do stworzenia przekonującego wykonania jego dzieł.

W sumie jest to nagranie, które mnie nie porwało, wprawdzie wartościowe, lecz tylko poprawne, za brakło mi w nim bardziej twórczego podejścia, większej pasji, wydobycia z partytury maksimum bogactwa. Nagranie kompletu symfonii wielkiego rosyjskiego kompozytora jak każdy tego typu projekt zasługuje na uznanie, ale ja raczej pozostanę przy moich ulubionych albumach Jansonsa czy Haitinka (Decca) i będę polecać również Państwu.

Paweł Chmielowski





**KAROL SZYMANOWSKI
1882-1937**

**Pieśni księżniczki z baśni op. 31*,
Harnasie op. 55*, Pieśni miłosne
Hafitza op. 26***

Iwona Sobotka, sopran, Katarina Karneus, mezzosopran*, Timothy Robinson*, City of Birmingham Symphony Orchestra & Chorus, sir Simon Rattle, dyrygent*
EMI Classics 3 64435 2 · w. 2006, n. 2002 i 2006 · DDD, 65'13"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

W Polsce szumnie zapowiadano obchody Roku Szymanowskiego, ich efekt wypadł raczej mizernie. Nie ma zalewu muzyki Szymanowskiego z radia i z sal koncertowych. Na rynku płytowym też raczej skromnie. Nie licząc paru płyt, wydanych za państwowe pieniądze przez zagraniczne firmy, gdzie dotacje przyznają sami sobie zasiadający w gremium komitetu obchodów artyści.

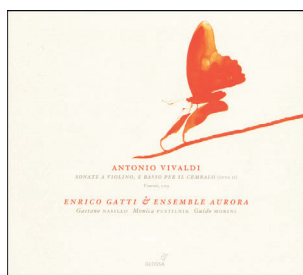
Jednak, by posłuchać Szymanowskiego w naprawdę znakomitym, czy wręcz genialnym wykonaniu, trzeba nam czekać na płyty Brytyjczyka – sir Simona Rattle'a. I tak właśnie się stało, gdy ukazał się album z pieśniami z towarzyszeniem orkiestry i baletem *Harnasie*. Na marginesie – nie możemy się nadziwić, dlaczego nie zaproszono do Ojczyzny Karola Szymanowskiego na koncerty z naszymi orkiestrami, czy w naszych operach tego zjawiskowego odtwórcy jego muzyki, jakim pozostaje brytyjski dyrygent.

Jednak omawiając wspomniane nagranie trzeba zauważyć, że mamy do czynienia z płytą doskonałą w każdej nucie, frazie. Soliści śpiewający pieśni prezentują się rewelacyjnie. Nie mogą wyjść z podziwu, jak znakomicie radzą sobie obcokrajowcy z prozodją i dykcją języka polskiego. Katarina Karneus swobodnie i bardzo pięknie dba o piękno frazy muzyki Szymanowskiego, jak i przekaz słowa. Jest ona największą gwiazdą tego nagrania.

Sir Simon Rattle nie wydziwiał, nie szokuje, po prostu gra Szymanowskiego w sposób naturalny, nigdy nie przekraczając granic dobrego smaku. Wprowadza w tę muzykę tak wiele emocji, mamy tu mocno nasyczone emocjami liryzm, jak i ekscytującą kulminację. Energia, piękne ko-

lory orkiestrowego brzmienia czarują z całą mocą. To Szymanowski pełen uniesienia, zamyślenia i bardzo ekscytujący. Dyrygent osiąga to przez znakomite wyczucie partytury i doskonałą współpracę z solistami oraz orkiestrą i chórem. To kreacja świeża i pełna życia w swej całościowej koncepcji, znakomicie wykonana, pełna dramatyzmu. Rattle pozostaje wrażliwy na każdy szczegół, najmniejszy niuans ukryty w partyturze, a wszystko stapia się w niezwykle interesującą dźwiękową strukturę. To chyba najlepszy album z muzyką Szymanowskiego, jaki się ostatnio ukazał. Porównując istniejące na rynku i dostępne nagrania, bezwzględnie polecam to omawiane w tym miejscu, bo jest z nich wszystkich najlepsze! Rewalacyjny album.

Arkadiusz Jędrasik

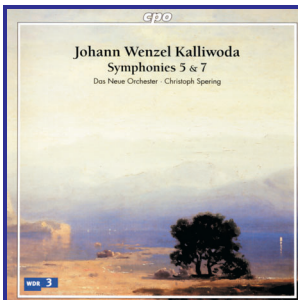


**ANTONIO VIVALDI
1678-1741**

**Sonate per violino & basso per il
cembalo op. 2**

Enrico Gatti, skrzypce · Ensemble Aurora
Glossa GCD 921202 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 71'34"
☆☆☆

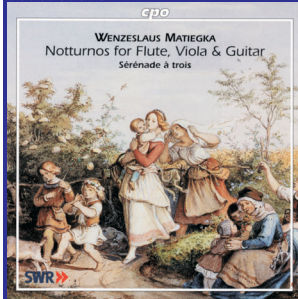
W wykonawstwie muzyki Vivaldiego zdarzyło się już tyle, że muzykom coraz trudniej wedrzeć się na szczyt. Płyta Enrica Gattiego i Ensemble Aurora z *Sonatami na skrzypce i continuo* o 2 jest tego namacalnym przykładem. Naturalnie Gatti i jego kompani nie schodzą poniżej pewnego poziomu i chwilami tworzą interpretację naprawdę interesującą. Szczególnie barwnie artyści kształtują continuo. To oczywiście zasługa Ensemble Aurora: Gaetano Nasillo – wiolonczela, Monika Pustilnik – archilutnia i Guida Moriniego – klawesyn. Gatti tworzy technicznie przekonującą partię solową. Jego grę przenika wokalizacja linii melodycznych w wolnych częściach i ciekawie realizowane muzyczne ozdobniki, szczególnie w sonatach I, III i IX. Niestety, to jedyne atuty tego nagrania, jakie udało mi się odkryć. Każde następne przesłuchanie płyty rodzi coraz większe wątpliwości. Najbardziej przeszkadza mi powściągliwość i rezerwa, z jaką solista podchodzi do tych utworów. Tym samym odbiera im część ich potencjalną i pozbawia swoistego uroku deli-



**JOHANN WENZEL KALLIWODA
1801-1866**

**V Symfonia op. 106, VII Symfonia
WoO/01, Uwertura nr 16 op. 238**
Das Neue Orchester · Christoph Spering, dyrygent

CPO 777 139-2 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 68'29"
☆☆☆☆



**WENZESLAUS MATEGKA
1773-1830**

**Notturmo op. 21 na flet, altówkę i
gitare; Serenade op. 26 na flet, alt-
ówkę i gitare**

Serenade a trois: Karl Kaiser, flet · Petra Müllejans, altówka · Sonja Prunmbauer, gitara
CPO 777 190-2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 61'16"
☆☆☆☆

**FRANZ XAVER NERUDA
1843-1915**

**Musica per mandolino e liuto –
koncerty: RV 532, RV 85, RV 425,
RV 425, RV 540, RV 82, RV 93**

Rolf Lislevand, lutnia, gitara barokowa i mandolina · Ensemble Kapsberger
Naive OP 30429 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 59'56"
☆☆☆☆

katności, nie mówiąc już o niezwykłej intensywności harmonicznej. Istotnym mankamentem jest także niewielkie zróżnicowanie dynamiki, a to wszakże cios w serce muzyki Vivaldiego. Szczególnie wyraźnie słychać to w *Sonacie III*, którą wykonano zupełnie jednowymiarowo. Bez satysfakcji muszę przyznać, że Enrico Gatti i Ensemble Aurora – pomimo kilku niewątpliwych atutów – nie stworzyli interpretacji, którą można by się zachwycać. Vivaldi w ich wykonaniu jest zbyt jednorodny, apatyczny i przewidywalny.

Robert Majewski

**ANTONIO VIVALDI
Musica per mandolino e liuto –
koncerty: RV 532, RV 85, RV 425,
RV 425, RV 540, RV 82, RV 93**
Rolf Lislevand, lutnia, gitara barokowa i mandolina · Ensemble Kapsberger
Naive OP 30429 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 59'56"
☆☆☆☆



**Pięć koncertów wiolonczelowych
Beate Altenburg, wiolonczela · An-
haltische Philharmonie Dessau ·
Golo Berg, dyrygent**
CPO 777 192-2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 82'09"
☆☆☆☆

Powyższe trzy albumy dotychczas świadczą o tym, że promocja muzyki czeskiej w świecie ma się dobrze. Wydano koncerty wiolonczelowe Nerudy, symfonie Kalliwody i utwory „nocne” Matiegka.

Franz Xaver Neruda urodził się jako piąte dziecko organisty katedralnego w Brnie. Uchodził za cudowne dziecko, w młodości sporo podróżował po Europie tworząc z rodzeństwem nawet kwartet. Największą karierę robił jako muzyk i dyrygent działający w konserwatoriach skandynawskich. W sumie jako kompozytor stworzył przeszło 80 dzieł, na płycie nagrano komplet jego koncertów wiolonczelowych. Są one prześiłeknięte duchem słowiańskich i jego rodzinnych stron, w partii solistycznej bardzo melodyjne i wirtuozowskie. Wykonanie prezentowane na płycie zaliczyć należy do bardzo udanych.

Obie symfonie napisane przez Johanna Wenzla Kalliwodę prezentują się znakomicie. Ukazują mistrzowski warsztat ich twórcy. Ich



Seria *Vivaldi Edition* wydawana przez Naive wzbogaciła się o kolejny ciekawy album. Tym razem nagrano komplet koncertów na lutnię i na mandolinę, jakie znajdują się w manuskryptach w Turynie. Mamy tu *Koncert RV 532, Koncert RV 425, Trio na skrzypce, lutnię i basso continuo RV 85, Koncert na viole d'amour, lutnię, orkiestrę i basso continuo RV 540, Trio na skrzypce, lutnię i basso continuo RV 82* oraz *Koncert na dwoje skrzypiec, lutnię i basso continuo RV 93*. Nagrania podjęli się wybitny znawca przedmiotu, lutnista Rolf Lisle-

nagrania podjęli się jedni z najlepszych muzyków na naszym kontynencie – Das Neue Orchester pod dyktando znanego Christoph'a Speringa. Johann Wenzel Kalliwoda, skrzypek i kompozytor urodził się w Pradze, dorastał w kontekście ubóstwianych przez wszystkich dzieł Haydna, Mozarta, Beethovena, a także w czasach, gdy zaczynały się tworzyć tzw. szkoły narodowe w muzyce. Po jego śmierci w jednym z muzycznych leksykonów napisano: „tworzył w postbeethovenowskim stylu, z dużym polotem i bardzo dobrym opanowaniem warsztatowym, choć nie do końca rozwinął swoje możliwości twórcze, swój talent”. Pozostawił po sobie 7 symfonii, w tym dwie w tonacjach durowych. Nagrane na płycie symfonie: piątą i siódmą cechuje wartka, potoczna narracja, głęboki liryzm a przy tym bardzo bogata melodyka, a wszystko wpisane w bardzo oryginalną instrumentację, przez co orkiestra mieni się pięknymi i bogatymi kolorami oraz wirtuozowskim polotem. A samo wykonanie określiłbym jednym wyrazem: mistrzowskie! Polecam. Na marginesie dodam, że dziełami Kalliwody, a szczególnie *Piątą* zachwycał się i bardzo ją cenił Robert Schumann.

Muzyką „nocną” można określić album z dwoma pokaznymi dziełami napisanym na flet, altówkę i gitarę, które wyszły spod ręki Wenzeslause Matiegki. Ten kompozytor urodził się w Czechach w 1773 r., gdzie podjął studia na wydziale prawa na Uniwersytecie Praskim, ale nie zaniedbywał przy tym edukacji muzycznej, na fortepianie, wiolonczeli, później zaś na gitarze i altówce. Efektem tego dwa bardzo

piękne utwory na dość oryginalne zestawienie instrumentalne, ale zarazem bardzo ciepłe i sympatyczne w odbiorze. Mogą dla wielbicieli tego typu muzyki stanowić ciekawą odskocznice od dzieł „przesadnie” popularnych Haendla i Mozarta. Zapewne trafią one w gusta i ucho wielbicieli muzyki wczesnoromantycznej, która ma zagorzałe grono odbiorców. Same instrumentarium, zestawienie fletu, altówki i gitary, wzbudzi w niejednym sercu bardzo pozytywne uczucia, bowiem tworzony przez nie klimat dźwiękowy jest urzekający. O klasie samego czeskiego kompozytora może świadczyć fakt, że przez bardzo wiele lat rękopis *Notturmo* uchodził za dzieło Franza Schuberta, a dopiero wnikliwe i kompetentne badania wskazały prawdziwego autora. Zaś Schubert był w to wmieszany, bowiem robił pewne przeróbki dzieła Matiegki, które de facto okazały się niefortunną pracą znanego kompozytora. Słuchając *Notturmo* i *Serenade* poznajemy muzykę opartą na pięknych, długich melodiach wspartych inspiracjami rodzinnego folkloru i cygańskiego klimatu. Muzyka idealnie pasuje zatem na plenerowe wieczorne prezentacje jako ozdoba wykwintnych kolacji czy przyjacielskich spotkań. Wykonanie *Serenade à trois* należy zakwalifikować, jako kompetentne z niemałym zacięciem i muzycznym polotem. Udało się muzykom oddać prawdziwie klimat partytur Wenzeslause Matiegki.

Albumy warte zainteresowania. Będą ozdobą płytowej kolekcji! Polecam gorąco.

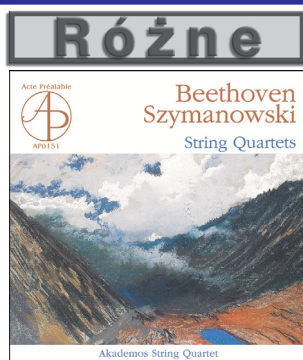
Arkadiusz Jędrasik

vand i jego zespół Ensemble Kapsberger.

Muzyka Vivaldiego zbytniej rekomendacji nie potrzebuje, gdyż jest bardzo piękna i znana. W nagranych tu utworach Padre Rosso powiela stare pomysły i czerpie ze swoich hitów. Jednak sama płyta jest bardzo ciekawa i udana. Nie brakuje tu znakomitych wirtuozerskich momentów. Nietuzinkowość tego nagrania polega na tym, że nie wywołuje ono żadnych kontrowersji, jest po prostu naturalne. Słucha się go z przekonaniem, że tak mogła brzmieć muzyka za czasów Vivaldiego. Ogromne różnicowanie, blask, pełna gama kolorów. Samo nagranie jest wypełnione alikwotami, urozmaicone. W uzyskaniu tego efektu pomogła realizacja dźwięku, która jest wzorcową. Idealna przestrzeń, naturalne brzmienie, a połączenie solisty i orkiestry fenomenalne.

Bardzo dobry album.

Arkadiusz Jędrasik



Ludwig van Beethoven – Kwartety smyczkowe: C-dur op. 59 nr 3, c-moll op. 18 nr 4; Karol Szymanowski – Kwartet smyczkowy nr 1 C-dur op. 37

Kwartet Akademos
Acte Préalable AP0151 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 68'00"
☆☆☆☆

Kwartet Akademos powstał w 1997 r. Zespół ten zebrał nagrody tak na konkursach krajowych, jak i zagranicznych, stale przy tym kon-

certując i udzielając się na licznych festiwalach. Na swoją pierwszą płytę artystki wybrały dwa kwartety Ludwiga van Beethovena – op. 59 nr. 3 *Razumowsky* oraz op. 18 nr 4, a także *I Kwartet C-dur* op. 37 Karola Szymanowskiego.

Pierwszą rzeczą, która przykuwa uwagę podczas słuchania tej płyty jest jej sposób nagrania. Bardzo jasny, momentami zbyt przejrzysty, w głośniejszych fragmentach zahaczający o sporą ostrość. Impонуje za to zakres dynamiki płyty – wśród wielu współczesnych produkcji nagrywanych bez wielkiej różnicy głośności, tutaj mamy do czynienia z całą plejadą różnych zakresów. Od delikatnie tłącego się pianą, po wypełniające całą przestrzeń wokół słuchacza forte. Pod względem wykonawczym nie ma już natomiast tak gigantycznych różnic, jak w dynamice nagrania. Kwartety te grane są w normalnych, nie przesadnie szybkich tempach, do których to Beethoven nawołuje w swoich rękopisach, lecz których wykonanie wymaga najwyższej wirtuozerii od wykonawców. W samej grze jest natomiast wiele znakomitych fragmentów, jak choćby początek finału z *Kwartetu* op. 18 czy *Scherzo* z tego samego dzieła, które by tak można jeszcze długo wymienić. Podobnie jest z artykulacją – bardzo zróżnicowaną, stale się zmieniającą i przyciągającą słuchacza. Impонуje też duży dynamizm i żywiołowość grania. Lecz mimo tych jakże pozytywnych cech, całości brakuje nieco spójności, drobnego elementu zaskoczenia czy po prostu zwiększającego atrakcyjność tej interpretacji. Swoją niewątpliwą wpływ ma w tym specyficzna realizacja dźwięku, która pozbawiła kwartet smyczkowy nieco jego naturalnego, ciemnego i głębokiego brzmienia.

Miło jest posłuchać tak znanych dzieł jak *Kwartety smyczkowe* Beethovena w wykonaniu polskich artystów, szczególnie w zestawieniu z kwartetem Karola Szymanowskiego. Jest to jedna z takich płyt, którą żeby dobrze poznać trzeba przesłuchać kilkakrotnie. Z całą pewnością nie są to interpretacje, które mają być niesamowicie porywające, czy za wszelką cenę mające przyciągać słuchacza, bowiem punktem odniesienia był zapis nutowy z urtekstu i jak najbliższy intencjom Beethovena styl wykonawczy. Tym samym otrzymaliśmy dość interesujące, lecz nie porywające wykonania dwóch słynnych *Kwartetów* Beethovena, a nagrany z nimi, zdecydowanie bardziej przekonujący, pełen barw i nastrojów *I Kwartet* Szymanowskiego, dodaje niewątpliwie wartości temu niebanalnemu albumowi.

Jacek Krzakala



F. Mendelssohn – Koncert skrzypcowy e-moll op. 64; M. Bruch – Romans F-dur op. 85; I Koncert skrzypcowy g-moll op. 27

Janine Jansen, skrzypce · Gewandhausorchester · Riccardo Chailly, dyrygent

Decca 475 8328 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 59'05"

☆☆☆☆

Cieszące się nieustającą popularnością zarówno wśród muzyków, jak i melomanów koncerty skrzypcowe Brucha i Mendelssohna są bez wątpienia najczęściej zestawianymi dziełami w jednym nagraniu. Oba mają zresztą wiele cech wspólnych. *Koncert* Brucha z 1866 r. reprezentuje romantyzm w stylu Mendelssohna, który skomponował swój koncert w 1844 r. Swoją ogromną popularność zawdzięczał te koncerty z jednej strony urokliwej, niebanalnej melodyce i romantycznej atmosferze. Z drugiej, świetnemu zespoleniu partii solowej z orkiestrą. W obu przypadkach partia skrzypcowa daje soliście ogromne możliwości popisać się, co zresztą Jansen w pełni wykorzystała.

Oba koncerty są grane zarówno przez solistkę, jak i orkiestrę bardzo precyzyjnie. Jansen prezentuje nie tylko znakomitą technikę, co pozwala jej na błyskotliwą grę i skupienie się na wszelkich niuansach brzmieniowych i barwowych. Prezentuje również ogromną muzykalność i kulturę, która pozwala jej uniknąć zbędnej egzaltacji, co niestety dość często się słyszy w wykonaniach właśnie tych koncertów. Jej interpretacja wydobywa cały melodyczny urok i bezpretensjonalny liryzm obu koncertów. Wydawałoby się, że te ograne koncerty niczym już nie są w stanie zaskoczyć, a jednak jest w tym wykonaniu: świeżość, radość i piękno melodyjnej kantyleny.

Lipski Gewandhausorchester pod dyktando Riccardo Chailly'ego nie po raz pierwszy daje dowód ogromnej precyzji i umiejętności harmonijnej współpracy z solistą i dyrygentem. Można powiedzieć, że muzycy orkiestry są wytrawnymi akompaniatorami stanowiącymi doskonałe tło dla gry solistki, która zawsze pozostaje na pierwszym planie. Warto jeszcze tylko wspomnieć, że prawykonanie *Koncertu* Felixa Mendelssohna odbyło się 15 marca 1845 r. właśnie w Lipsku z

Gewandhausorchester. Solistą był Ferdinand David.

W sumie mamy album, którego słucha się z czystą przyjemnością.

Adam Czopek



ELINA GARANČA
Aria Cantilena

arie i pieśni: Chapięgo, Masseneta, Rossiniego, Offenbacha, Villi-Lobosa, Montsalvatge, Straussa Staatskapelle Dresden · Fabio Luisi, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 6231 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 58'22"

☆☆☆☆☆

„Znakomity głos” – powiedziała o Elinie Garanča Joan Sutherland. „Wielki talent, piękny głos, ekspresyjna artystka” – dodał Mariss Jansons. 30-letnia mezzosopranistka jest Łotyszką, urodzoną w Rydze, tam też wykształconą. W operze zadebiutowała w zastępstwie Agnes Baltsy i Vesseliny Kasarowej w Wiedniu, w partii Jane Seymour w *Annie Bolenie*. Było to w 1998 r., gdy jeszcze jako studentka brała udział w konkursie wokalnym w tym mieście. Potem już dość szybko nastąpił angaż do Staatsoper i wielki sukces w partii Octaviana w Straussowskim *Kawalerze z różą*. Dziś pozycja tej artystki w operowym świecie jest już ustalona. W 2006 r. ukazał się jej debiutancki album zatytułowany *Aria Cantilena*, nagrany dla Deutsche Grammophon. „Wybrałam repertuar, który prezentuje rozwój mojego głosu oraz najciekawsze fragmenty ról, które wykonuję teraz lub mam je w planach” – powiedziała. Repertuar bardzo różnorodny wokalnie: arie koloraturowe, pełne dramaturgii, opery francuskie, włoskie, R. Strauss, zarzuele hiszpańskie, wokalizująca aria Villa-Lobosa. A więc pozycje tyle efektowne co trudne interpretacyjnie.

W repertuarze hiszpańskim czuje się znakomicie. Muzyka i rytm, całe „piękno śpiewania” są w jej wykonawstwie w pełni ujawnione. Słuchając jej w tych utworach wraca się pamięcią do interpretacji niezrównanej mistrzyni, Teresy Berganzu. Kolejne arie przynoszą dalszą satysfakcję słuchaczowi. A więc jej Charlotta w *Werthera* ukazuje swą emocjonalność i złożoność charakteru. Finałowa aria Angeliny z *Kopciuszką* Rossiniego zawiera



József (Joseph) Joachim (1831-1907) – Hebräische Melodien nach Eindrücken der Byronschen Gesänge op. 9 na altówkę i fortepian; **Max Bruch (1838-1920)** – Romans F-dur na altówkę i fortepian op. 85; **Ernest Bloch (1880-1959)** – Suite hébraïque na altówkę i fortepian *To the Covenant Club of Illinois*

Przemysław Florczak, altówka; Elżbieta Tyszecka, fortepian

Acte Prealable AP0142 · w. 2006, n. 2003 · 41'29"

☆☆☆☆☆

Omawiana płyta ukazała się z okazji dwusetnej rocznicy powstania Gminy Żydowskiej w Łodzi. We wstępie do książeczki płyty napisano: „Wydaje się również, że zaproponowany repertuar, będący przypomnieniem utworów rzadko ostatnio wykonywanych i nagrywanych, dobrze wpisuje się w ideę odbywającego się w Łodzi Festiwalu Dialogu Czterech Kultur”. Tenże festiwal, a także Fundacja Ochrony Dziedzictwa Kultury Żydów, razem z *Muzyką!* patronują tej płycie. A na jej repertuar złożyły się utwory na altówkę i fortepian trzech kompozytorów z przełomu wieków XIX i XX: Josepha Joachima, Maxa Brucha i Ernesta Blocha. Inicjatywa utrwalenia tych dzieł wydaje się cenna, gdyż na

całość przeżyć tej postaci: dumę, przebaczenie, radość. A jej Izabella z *Włoski w Algierze* – to wcielenie temperamentu, kobiecego sprytu, to bardzo sugestywna postać. Aria Księżnej z operki Offenbacha *Wielka Księżna Gerolstein* wykonana jest natomiast bardzo efektownie i wytwornie.

Zupełnie odrębnego omówienia wymagają „role spodenkowe”, które artystka tak chętnie i często podejmuje. „Nim rozpocznie nad nimi pracę, obserwuję mężczyzn, ich sposób poruszania się, mówienia, gestykulacji” – mówi. I odpowiednio przenosi to na scenę. Partia Octaviana w operze *Kawaler z różą* przyniosła jej olbrzymie sukcesy. „Kobieta gra chłopca, który z kolei przemienia się w dziewczynę, kobieta musi w stroju kobiecym wyglądać jak młody mężczyzna”. Skomplikowana reinkarnacja. A w prezentowanym na płycie tercecie i duecie, artystka śpiewa przejmująco o miłości. Tej odnalezionej i straconej. Tak-

plęty nagrano utwory prawie nieznanymi polskiemu słuchaczowi. József Joachim znany jest z kart historii muzyki przede wszystkim jako wybitny skrzypek, przyjaciel m.in. Johannesa Brahmsa; Joachim miał znaczący udział w powstawaniu dzieł skrzypcowych tego kompozytora. Propagował także twórczość m.in. Maxa Brucha; Joachim skorygował po prawykonaniu i stał włączył do swojego repertuaru *I Koncert skrzypcowy g-moll* tego kompozytora. Sam zaś jako kompozytor József Joachim pozostaje prawie zapomniany. „Nie należy jednak zapominać o tym – pisze Elżbieta Tyszecka w komentarzu dołączonym do płyty – że [Joachim] był również kompozytorem, twórcą koncertów skrzypcowych, bardzo zresztą trudnych pod względem technicznym, i kadencji do koncertów (dwóch wersji do *Koncertu skrzypcowego* Beethovena i do *Koncertu skrzypcowego* Brahmsa). W repertuarze pozostały nieliczne utwory Joachima, między innymi *Koncert węgierski*”. Na płycie Przemysław Florczak i Elżbieta Tyszecka utrwaliłi *Hebräische Melodien nach Eindrücken der Byronschen Gesänge* op. 9, złożone z trzech powolnych, refleksyjnych części.

Twórczość Maxa Brucha znana jest w Polsce głównie z jego *Koncertu skrzypcowego g-moll*. Nagrano tu *Romans F-dur* na altówkę i orkiestrę op. 85 (w wersji z fortepiannem) pozostaje mniej znany, choć utrzymuje się w repertuarze koncertowym.

Ostatnie dzieło – *Suita hebrajska* na altówkę (lub skrzypce) i fortepian, zatytułowana *To the Covenant Club of Illinois* Ernsta Blocha – oparte jest w całości na melodiach hebrajskich. Niemalże cała zresztą

twórczość tego kompozytora nawiązuje do tematyki hebrajskiej, choć – jak pisze Elżbieta Tyszecka – „Kompozytor zwracał szczególną uwagę na emocjonalną stronę swoich utworów, dążył do oddania przede wszystkim ducha muzyki żydowskiej. Unikał jednak dosłownych cytatów, natomiast chętnie stosował skomplikowaną stylizację”. Ten zresztą utwór jest najbardziej interesujący na całej płycie. Zwraca uwagę rozległa skala altówki, jednak z przewagą rejestru środkowego i wysokiego.

Artyści starają się ukazać klimat właściwy dla stylu każdego kompozytora. W *Melodiach hebrajskich* Joachima przeważa element liryczny; charakterystyczny jest niski rejestr altówki. W utworach Blocha i Joachima widoczne w wykonaniu są także specyficzne stylizacje w postaci charakterystycznych dla muzyki żydowskiej zawoń. Niekiedy jednak, głównie w dwudźwiękach i czasem w oktawach, szwankuje intonacja w partii altówki. Wydaje się także, że partia tego instrumentu nagrana jest zbyt blisko. Z kolei partia fortepianu, mająca w wielu miejscach, w zasadzie we wszystkich trzech utworach, istotne znaczenie ekspresyjne, pozostawiona jest nieco w cieniu. Niezbyt dobre wrażenie pozostawia też brzmienie samego fortepianu (cóż, korzysta się z takiego studia, jakie się ma do dyspozycji...). Warto zwrócić przy okazji uwagę na działalność kameralistyczna Elżbiety Tyszeckiej, która nagrała już dla Acte Préalable cztery różne albumy, a piątą, tym razem solową – z mazurekami Aleksandra Tansmanna – jest w przygotowaniu.

Marcin T. Łukaszewski

że przekonujący jest w jej wykonaniu romans Niclausa z *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha.

Przesłanie artystki zawarte w książeczce płyty: „Chciałabym, aby każdy, kto sięgnie po moje nagrania, wiedział, że ta płyta przeznaczona jest dla niego” – całkowicie się sprawdza.

Jacek Chodorowski

MOZART IN TURKEY

Film dokumentalny ukazujący kulisy realizacji *Urowadzenia z seraju w Istambule*

Paul Groves (*Belmonte*); Lynton Atkinson (*Pedrillo*); Yelda Kodalli (*Konstanze*); Peter Rose (*Osmiin*); Désirée Rancatore (*Blonde*); Oliver Tobias (*Selim*) · *The Scottish Chamber Orchestra and Choir* · Charles Mackerras, dyrygent

Opus Arte OA 0891 D · w. 2004, n. 1999 · PCM Stereo/ DD5.1 - region: 0 - PAL · DVD-V, 88'

☆☆☆☆☆


Urowadzenie z seraju stanowi bardzo ważny rozdział w twórczości operowej W. A. Mozarta. Dziełem tym Mozart wpisał się w niej jako obowiązujący od XVII w. nurt singspieli oparty na tematyce tureckiej. Jednocześnie właśnie ta forma teatralna, stanowiąca gatunek pośredni między operą seria a krotchwilami, czy komediami, zyskała sobie w drugiej połowie XVIII w. ogromne znaczenie, jako jedna z form przejawu budzących się uczuć narodowych. Tak singspiel postrzegano m.in. cesarz Józef II, stając się jego wielkim zwolennikiem i propagatorem.

W roku 2004 na rynek muzyczny trafił zrealizowany pięć lat wcześniej przez Micka Csáky'ego film, będący (jak podają sami realizatorzy) w jednej trzeciej dokumentem, zaś w dwóch trzecich filmową wersją wspomnianej opery W. A. Mozarta. Dokumentalna część filmu opowiada o realizacji *Urowadzenia z seraju*, która miała miej-

Karol Kurpiński (1785-1857) – Fantazja na kwartet smyczkowy, Dumanie nad mogiłą Wandy na skrzypce i fortepian
Franciszek Lessel (1780-1838) – Fantaisie na kwartet smyczkowy, Adagio i Polonez na skrzypce i fortepian, Kwartet smyczkowy nr 1, Trio fortepianowe op. 5
Paweł Perliński, fortepian · Kwartet Wilanów
 Acte Préalable AP0143 · w. 2006, n. 1999-2005 · DDD, 57'58"
 ★★★★★

Oto kolejna wartościowa płyta w katalogu Acte Préalable z muzyką polską. Wciąż bowiem na rynku mało jest nagrań muzyki polskiej, zwłaszcza z okresu przełomu klasycyzmu i romantyzmu. Nagrania dzieł Lessla i Kurpińskiego na płytach kompaktowych można znaleźć praktycznie tylko w katalogu wspomnianej wytwórni. Dzieła tych kompozytorów nagrano wcześniej na płycie AP0055 (Kurpiński – *Koncert klawentowy*, uwerturna *Zamek na Czorsztynie*; Lessel – *Kantata do św. Cecylii, Koncert fortepianowy*). Lessla natomiast wcześniej utrwalono na trzech płytach monograficznych: dwie z nich (AP0022, AP0023) zawierają dzieła fortepianowe tego kompozytora, zaś jedna (AP0006) – kwartet smyczkowy i kwartet fletowy. Tak więc omawiana płyta jest piątą w katalogu Acte Préalable z utworami Lessla i trzecią z dziełami Kurpińskiego. Miejmy nadzieję, że pojawią się wkrótce następne tytuły. Jest bowiem jeszcze sporo do zrobienia w tym zakresie.

Acte Préalable




AP0143

Karol Kurpiński

Fantaisie • Reverie over Wanda's tomb

Franciszek Lessel

Fantaisie • Adagio & Polonaise • Quartet No. 1 • Piano Trio Op. 5



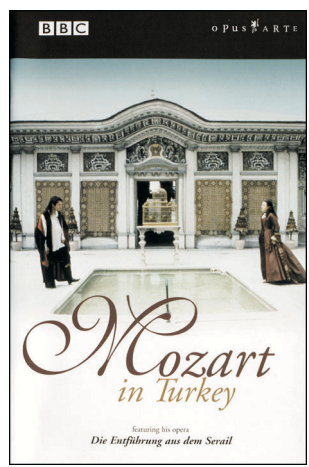
World Premiere Recording

Paweł Perliński • Wilanów String Quartet

Szczególnie cenna jest inicjatywa ocalanego od zapomnienia wciąż jeszcze zbyt mało docenianego – zwłaszcza przez polską muzykologię – Franciszka Lessla. Nagrania dzieł mają tu swoją fonograficzną premierę, a niektóre nie były nawet odnotowane przez wykazy dzieł Lessla. Wartościowe jest nagranie znakomitego *Trio fortepianowego E-dur* op. 5 Lessla, dzieła przypadkiem odnalezionego w Niemczech, nie odnotowywanego dotychczas w biogramach kompozytora. *Trio fortepianowe* Lessla jest dziełem znakomitym. Aż trudno uwierzyć, że dotąd nie było znane w Polsce, mimo że w XIX w.

zostało wydane przez wydawnictwo Breitkopf & Härtel. Ujmując doskonale, zwartą formą, melodyjnością i lekkością brzmienia. Pozostałe utwory Lessla – *Fantazja na kwartet smyczkowy C-dur, Adagio i Polonez D-dur* op. 9, pierwsza (jedyna zachowana) część *Kwartetu smyczkowego A-dur* – nie były dotąd wydane drukiem. Materiał nutowy dwóch ostatnich utworów pochodzi z zbiorów Biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Wokół Franciszka Lessla narosło wiele niedopowiedzeń. Wiele jego dzieł zaginęło, mimo że za jego życia były wydawane. Nie znana jest dokładna data jego urodzin;

nie wiadomo też, kim była matka Lessla.
 Z kolei dwa dzieła Kurpińskiego wydane były w 1986 r. przez PWM – *Fantazja na kwartet smyczkowy C-dur* oraz miniatura *Dumanie nad mogiłą Wandy* na skrzypce i fortepian. Jednakże, utwory te mają na tej płycie, podobnie jak utwory Lessla, swoją fonograficzną premierę. Twórczość Kurpińskiego jest tylko pozornie lepiej znana niż Lessla. W repertuarze utrzymuje się praktycznie tylko jego *Koncert klawentowy*.
 Prezentowane nagrania zwracają uwagę doskonałym poziomem. Znakomity Kwartet Wilanów, współpracujący z wydawnictwem Acte Préalable od lat, mający już w dorobku nagranie z kwartetami Lessla (AP006), dowodzi po raz kolejny, że jest w świetnej formie. W utworach z fortepianem muzykom z kwartetu towarzyszy Paweł Perliński, mający w swoim dorobku pięć innych płyt wydanych w Acte Préalable.
 Jest to ogólnie bardzo dynamiczne wykonanie, energiczne, motoryczne, ale zarazem pełne ciepła. Szczególnie dobrze wypadają zwłaszcza utwory na zespół jednorodny, gdzie Kwartet Wilanów pokazuje pełnię swoich możliwości, ale równie dobrze, z polotem, fantazją i bardzo efektywnie zagrane jest *Trio* Lessla.
 Płyce towarzyszy interesujący komentarz Barbary Chmara-Zackiewicz.
Marcin T. Łukaszewski

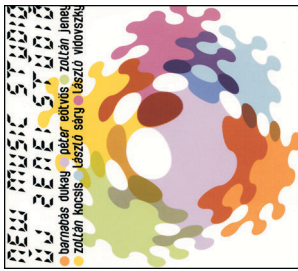


scie w Istantule w Pałacu Topkapı. Narrację, która wprowadza nas w kulisy pracy nad dziełem, a także barwnie opowiada o niektórych okolicznościach powstawania tej opery, prowadzi Elijah Moshinsky – reżyser filmowanego widowiska operowego.
 Ponieważ *Mozart in Turkey* jest swego rodzaju dokumentem muzycznym, to niezależnie od samej treści narracyjnej bardzo istotne dla jego oceny będą także walory fragmentów muzycznych, ilustrujących przebieg narracji. O tym, że również

realizatorzy filmu przykładali do tej myśli ogromną wagę może świadczyć fakt, iż możliwy jest z poziomu menu głównego wybór oglądania jedynie fragmentów muzycznych. Wypada tylko żałować, że jest ich tak niewiele. Dodatkowo na zapowiadany sześćdziesięcioterminutowy przekrój opery aż kilkanaście minut stanowią dialogi mówione. W sumie więc muzyki jest niewiele, lecz można za to śmiało powiedzieć, że jest ona bardzo wysokiej próby.
 Chyba trudno sobie wyobrazić lepszego zarówno głosowo, jak i postaciowo Osmina niż Peter Rose, który doskonale oddaje negatywny, choć przecież czasem także komiczny charakter kreowanej postaci. Również Paul Groves w partii Belmonta sprawdza się bardzo dobrze. Jego głos predestynuje go do wykonywania ról mozartowskich, zaś świadomość muzyczna pozwala mu oddać różne odcienie emocji bohatera. Rolę Konstancji powierzono tureckiej sopranistce Yeldize Kodalli, która wyjątkowo odważnie radzi sobie z jedną z najtrudniejszych partii sopranowych w całej mozartowskiej literaturze. Bardzo przekonująca aktorsko, choć

może troszeczkę za ostrożna wokalnie, jest również Désirée Rancatore jako Blonda. Całość obsady dopełniają: bardzo wyrazisty Lynton Atkinson jako Pedrillo oraz zrównoważony, choć pełen wewnętrznych rozterek Oliver Tobiasz w mówionej partii Selima.
 Solistom towarzyszy chór i zespół muzyków ze Szkockiej Orkiestry Kameralnej pod dyktando sir Charlesa Mackerras. Trzeba w tym miejscu zauważyć, iż od strony muzycznej dzieło to zdaje się być przygotowane wręcz perfekcyjnie, dyskretnie łącząc mozartowską lekkość i stylistykę ze współczesnymi oczekiwaniami słuchaczy. Na szczególną uwagę zasługują fragmenty „alla turca”, uzupełnione o brzmienie oryginalnych tureckich instrumentów.
 Podsumowując można powiedzieć, że film *Mozart in Turkey* jako dokument jest materiałem wartościowym i choć momentami nieco powierzchownym, to mogącym się sprawdzić jako uzupełnienie tematów wykładanych w szkołach, czy uczelniach muzycznych. Niestety pewnym utrudnieniem dla potencjalnych odbiorców w naszym kraju jest jednak brak polskich napi-

sów dialogowych. Widocznie dystrybutorzy uważają, że produkcje traktujące o operze są przeznaczone dla wąskiej grupy entuzjastów, gotowych samodzielnie pokonywać bariery językowe. Pomimo to trzeba zauważyć, że prezentowany film doskonale spełnił też swoją funkcję marketingową. Po obejrzeniu bowiem i wysłuchaniu zamieszczonych w filmie fragmentów *Urowadzenia z seraju* W. A. Mozarta, postanowiliśmy jak najszybciej zapoznać się z pełnym (pochodzącym z roku 1999) nagraniem opery, które posłużyło za ścieżkę dźwiękową jej filmowanych fragmentów.
Ziemowit Wojtczak
Zoltán Jeney/László Sáros/László Vidovszky – Undisturbed; Barnabás Dukay – To the changing Moon; Péter Eötvös/Zoltán Jeney/Zoltán Kocsis/László Sáros/László Vidovszky – Hommage à Kurtág Ensemble of New Music Studio; Auer String Quartet; Somogyi String Quartet · András Wilhelm, dyrygent BMC CD 116 · w. 2005, n. 1974/1986/2005 · ADD/DDD, 74'54"
 ★★★★★



Pretekstem dla tej płyty jest postać György'a Kurtága z jednej strony, a działalność Studia Nowej Muzyki z drugiej. Na przełomie lat 60. i 70. kompozytorzy na całym świecie przewartościowywali swoje muzyczne inspiracje i zmieniali kompozytorskie maniery wiedząc, że nadchodzi „nowe”. Wszyscy są zgodni, że prekursorów zmian w tym okresie był John Cage, którego twórczością, pismami i dokonaniami interesowali się mniej lub bardziej wszyscy muzycy. Przejmując awangardowe idee, także węgierscy twórcy poszukiwali nowych dróg wyrażania swej muzycznej estetyki. Pomysł *Undisturbed* narodził się w myślach kompozytorów na co dzień pracujących wspólnie w Studiu Nowej Muzyki, wspólnie improwizujących czy uczestniczących w nagraniach kompozycji swoich kolegów. Trzy różne osobowości i stylistyki połączone zostały w jedno wspólne dzieło na orkiestrę kameralną. Trzy postawy twórcze wyznaczają trzy części dzieła. Podobnie jak pięciu kompozytorów wyznacza pięć odmiennych fragmentów *Hommage à Kurtág*. Kompozycja ta powstała oryginalnie na rocznicę 50. urodzin kompozytora, który choć sam nie współpracował na stałe ze Studiem, to jednak swoimi kompozycjami wyznaczał drogę młodym twórcom, którzy przejmowali jego bezkompromisową postawę artystyczną. Charakter każdej z pięciu części utworu wyznacza bądź odmienny aparat wykonawczy, bądź technika stosowana przez kompozytorów. *To the changing Moon* jest natomiast „muzyką ofiarną w ośmiu częściach” napisaną na instrumenty z jednej rodziny. W tym przypadku jest to zespół smyczków.

Płyta pokazuje fragment historii współczesnej muzyki węgierskiej, poprzez sięgnięcie do niepublikowanych do tej pory kompozycji i przybliżenie słuchaczom historii i działalności Studia Nowej Muzyki. A twórczość znanego na całym świecie kompozytora, jest punktem wyjścia do wędrówki po świecie węgierskiej muzyki elektroakustycznej.

Dźwięk jest dość dobry, choć chwilami słychać, że nagrany został jeszcze w dobie muzyki analogowej.

Angelika Przeździeń



IN-OUT

utwory: Cipry, Markovica, Jelaski, Ruzdjaka, Paraca, Tarbuka, Polanovic
 Zagrzebski Zespół Dęty
 Cantus 989 052 0535 2 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 58'33"
 ☆☆☆☆

Płyta przedstawia krótki przegląd najnowszej muzyki jugosłowiańskiej wykonywanej przez kwintet instrumentów dętych. *Aubade* Milo Cipry nawiązuje nastrojowo do muzyki Franza Schuberta, napisany jest natomiast na 12-tonowej skali w stylu Hauera. Inspiracją dla *Moments musicaux* Adalberta Markovica był wiersz haiku Dubravko Ivancana, którego – przedstawiony w wersji poetyckiej – obraz, kompozytor przetransponował na muzykę. Wpływy śródziemnomorskiego krajobrazu z czystymi barwami zainspirowały natomiast Olję Jelaską do skomponowania mozajkowego w budowie *Acquarello*. Tytułowy *In-Out* to kompozycja niezwykłego indywidualisty, tworzącego własną tradycję form i procedur muzycznych Marko Rudjaka. *Scherzo* utrzymane w stylu „hoquetus-cantillena”, przypominające muzyczne perpetuum mobile z ekspresją ludową to dzieło Frano Paraca. *Transfigurazioni* prezentujące postawę kompozytorską Mladena Tarbuka, utrzymane jest w formie suitety ze skomplikowanymi relacjami między poszczególnymi instrumentami. Najmłodszy z kompozytorów (rocznik 1977) Dubravko Palanović reprezentowany jest przez swoją drugą kompozycję – *Puhacki kwintet* – napisaną na taki aparat wykonawczy, w którym uderza nas znakomite wycucie przez młodego twórcę rytmu i frazowania.

Zagrzebski zespół prezentuje się na tej płycie znakomicie. Bardzo interesujący jest sam zestaw kompozycji, który daje – nawet bardzo ogólny – pogląd na muzykę jugosłowiańską XX i XXI w. Szkoda tylko, że realizatorzy przejęli dźwięk, który na płycie jest niezwykle jasny i ciężki w odbiorze.

Angelika Przeździeń



LIVE IN RAMALLAH

W. A. Mozart – Symfonia koncertująca *Es-dur*; L. van Beethoven – Symfonia nr 5
 West-East Divan Orchestra · Daniel Barenboim, dyrygent
 Warner Classics 2564 62791-2 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 69'57"
 ☆☆☆☆

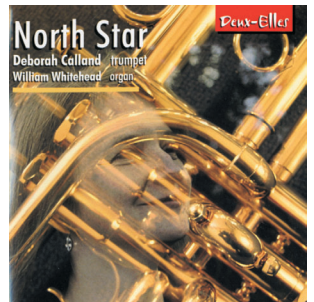
Jedną z cudownych cech muzyki jest jej uniwersalność, wykraczająca poza geograficzne granice i łącząca narody. Nic dziwnego, że owa właściwość jest często nieodłączną częścią różnych politycznych i kulturalnych inicjatyw, takich chociażby jak powstanie izraelsko-palestyńskiej młodzieżowej West-Eastern Divan Orchestra. Powstała w roku 1998 kierowana jest przez Daniela Barenboima, jednego z inicjatorów jej założenia. Młodzi muzycy z obu zaślonych narodów pod dyktando słynnego dyrygenta odbywają koncerty w wielu krajach, a ich działalność można już oceniać na płytach Warner Classics.

Krażek, który wybrałem do recenzji, wzbudził moje wątpliwości. O ile sama idea jest szczytna i warta wsparcia, to rezultat artystyczny nie jest jeszcze według mnie satysfakcjonujący w 100%. Na koncercie w sierpniu 2005 r. artyści wykonali *Symfonię koncertującą Es-dur* KV 297b W. A. Mozarta oraz *V Symfonię c-moll* L. van Beethovena. Doceniam wysiłek i zaangażowanie solistów i instrumentalistów z orkiestry, ale słyszę wyraźnie, że zespół będzie jeszcze potrzebował trochę czasu, by się idealnie zgrać, nabyć artystycznej dojrzałości i odpowiednio wysokich kompetencji wykonawczych, niezbędnych, by gra na przez niego muzyka porywała od razu. Po wysłuchaniu koncertu w Ramallah nie mogę, niestety, tego stwierdzić. To produkcja młodzieżowej orkiestry, ze wszystkimi konsekwencjami wpływającymi z tego faktu, aczkolwiek zrealizowana pod kierunkiem dojrzałego i doświadczonego dyrygenta. Barenboim stara się pomóc muzycznej młodzieży, proponując rozwiązania dostosowane do jej możliwości i poziomu, dobrze rokującego na przyszłość. Inna sprawa, że często wywołują moje wątpliwości.

Dzieło Mozarta zagrane jest według mnie nieco zbyt ciężkim dźwiękiem, bez koniecznej, stylowej lekkości. Decyzja o wykonaniu *V Symfonii* Beethovena jest dla młodego zespołu raczej ryzykowna, choć zrozumiała. Wykonanie to mnie nie porwało, nie powiedziało mi niczego nowego, a niektóre koncepcje wprost mnie zirytowały (np. zagryzy w niepełną 8 minut finał). Nie pomogła też niezbyt dobra akustyka sali, w której odbywał się koncert. Jedyne bis naprawdę wzbudził moje uznanie, a był nim przepiękny fragment *Wariacji „Enigma”* E. Elgara.

Mimo, że nie zmieniłem oceny tego albumu, to doszedłem do wniosku, że warto udzielić kredytu zaufania izraelsko-palestyńskiej orkiestrze, i że trzeba pamiętać nie tylko o stronie muzycznej, ale też znaczeniu politycznym i społecznym jej działalności. Mam nadzieję, że po intensywnej pracy zespół osiągnie wysoki poziom, co zaowocuje bardziej satysfakcjonującymi nagraniami, na które czekam.

Paweł Chmielowski



NORTH STAR

utwory na organy i trąbkę: Huwa Watkinsa, Diany Burnell, Jamesa MacMillana, Rhiana Samuela, Ruth Byrchmore, Johna Hawkinsa, Robina Hollowaya
 Deborah Calland, trąbka; William Whitehead, organy
 Deux-Elles DXL 1097 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 71'00"
 ☆☆☆☆

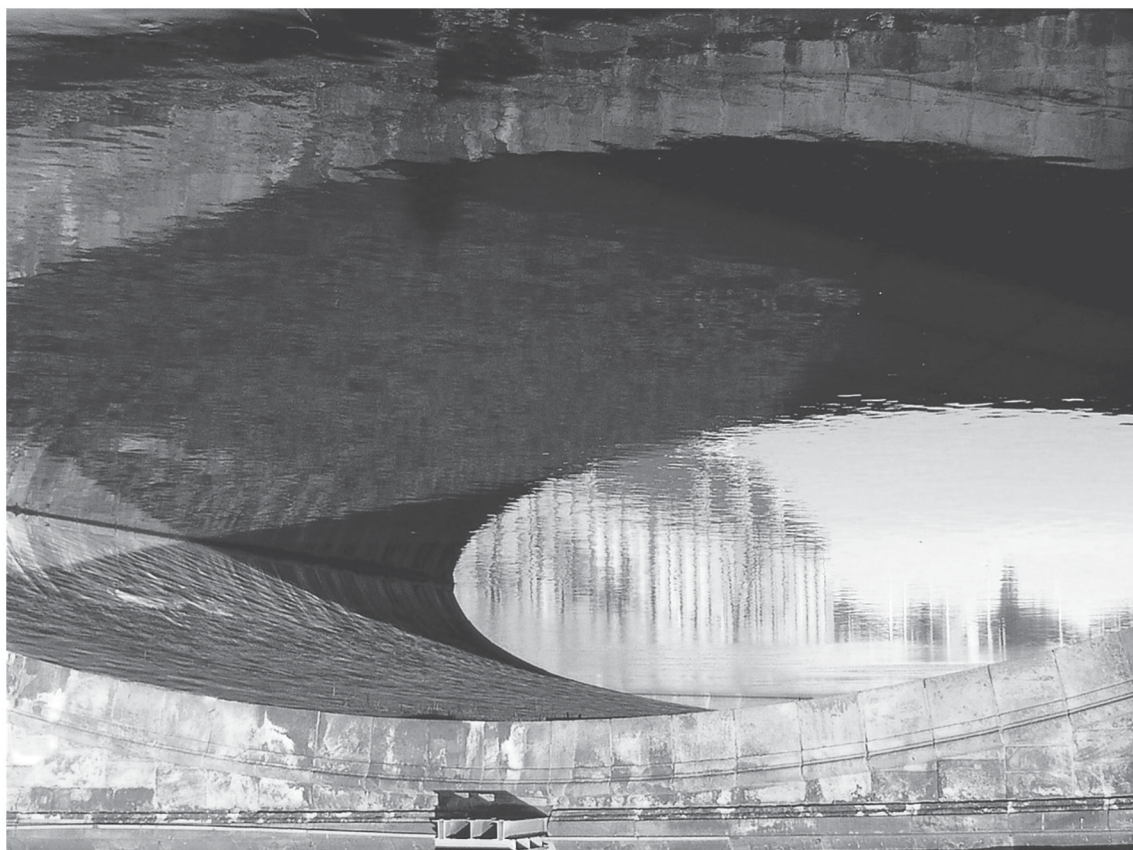
Dwa instrumenty: wspaniała i żywiołowa, z ogromnymi możliwościami ekspresyjnymi i dynamicznymi, trąbka oraz organy, ze swoją wielką rozpiętością brzmieniową, zostały głównymi bohaterami tej płyty. Okazuje się, że te dwa instrumenty mają wiele wspólnego i mogą być idealnymi partnerami. Dziwi więc, że zaledwie kilku kompozytorów dotychczas połączyło te dwa instrumenty ze sobą w swoich kompozycjach. Do tej pory takiego repertuaru w zasadzie nie było, dopiero w ostatnim czasie to nietypowe – według wielu – połączenie zainteresowało współczesnych kompozytorów. Dlatego wszystkie kompozycje na krążku (z wyjątkiem

42 Międzynarodowy Festiwal

Wratistlavia Cantans

Andrzej Kosendiak - Dyrektor Naczelny, Paul McCreesh - Dyrektor Artystyczny

06.09 - 16.09 2007



Sir John Eliot Gardiner, Gabrieli Consort and Players,
Rinaldo Alessandrini, Cantus Cölln, Monteverdi Choir,
English Baroque Soloists, Jakob Lindberg,
Concerto Italiano, RIAS - Kammerchor

www.wratistlaviacantans.pl

Sponsorzy złoci :

KGHM
POLSKA MIEDŹ S.A.

DIALOGtelecom



PZU SA
PZU Życie SA



Patroni medialni :

Muzyka21
www.acteprealable.com

TVP
TELEWIZJA POLSKA

RZECZPOSPOLITA

POLITYKA

onet.pl

dwójka
POLSKIE RADIO

HIFI

THE WARSAW VOICE

TVP3
WROCLAW

SŁOWO POLSKIE
Gazeta
WROCLAWSKA

RADIO prw
WROCLAW

ram
w dobrym tonie

Festiwal
MUSICA
CLAROMONTANA

Stowarzyszenie *Musica Humana* zaprasza na

Festiwal

Musica Claremontana

prezentujący muzykę jasnogórskich
kompozytorów XVIII w.

- **16 IX 2007 - Warszawa**
Kościół pw. Św. Ducha, godz. 19.00
Program: Amando Ivancic *Oratoria*
- **28 X 2007 – Kraków**
Kościół na Skałce, godz. 18.30
Program: Amando Ivancic *Oratoria*
- **18 XI 2007 – Wieruszów**
Kościół popauliński, godz. 19.00
Program: Amando Ivancica *Litanie*,
Wolfgang Amadeusz Mozart *Te Deum*

Ideą Festiwalu „Musica Claremontana” jest popularyzacja wydobytej z zapomnienia muzyki jasnogórskich kompozytorów powstałej w XVIII stuleciu. Program tegorocznego festiwalu wypełniają utwory Amando Ivancica – jednego z najwybitniejszych kompozytorów – zakonników przełomu baroku i klasycyzmu. Podczas koncertu finałowego wykonane zostanie również *Te Deum* Mozarta. To odważne zestawienie pomoże w pełni docenić pozycję, jaką zajmowała Polska na mapie ówczesnej Europy, w szczególności Klasztor Jasnogórski, jako wiodący ośrodek życia kulturalnego.

W ramach festiwalu odbędzie się trzy koncerty w zabytkowych kościołach należących do zakonu Paulinów. W ten sposób napisana przed kilkoma wiekami muzyka zabrmi na nowo w miejscach, gdzie była pierwotnie wykonywana. Wykonawcy - Zespół Muzyki Dawnej La Tempesta - to jeden z czołowych polskich zespołów specjalizujących się w stylowym wykonywaniu muzyki dawnej. Koncertom towarzyszyć będą wykłady w szkołach i uczelniach muzycznych prezentujące najciekawsze zabytki polskiej muzyki sakralnej XVIII w. Szczególny nacisk położony zostanie na kompozycje świeżo odnalezione w zbiorach Jasnej Góry - największych tego typu w kraju.

www.latempesta.pl/festiwal

Wedding Introit Jamesa MacMillana) są premierowe. Na płycie znajdziemy dziewięć utworów współczesnych kompozytorów brytyjskich, z których kilka przeznaczonych jest tylko na organy solo.

Panorama nowej muzyki brytyjskiej przedstawia się niezwykle ciekawie. Znajdziemy tu różne style i odwołania, i – porównując z muzyką niemiecką – widać ogromne różnice w technikach kompozytorskich, które mniej odwołują się do muzycznej awangardy, idąc w kierunku tego, co zwykle nazywać się postmodernizmem, czyli muzyki przystępnej dla szerszego grona słuchaczy.

Dźwięk na płycie jest dobry, przestrzeny i dobrze zbalansowany, wyraźny, bez faworyzowania żadnego z instrumentów.

Angelika Przeździek



O DUSZO WSZELKA
Pieśni wielkopostne

Artobus · w. 2007, n. 2005-2007 · DDD, 53'18"
☆☆

O duszo wszelka to zbiór trzynastu tradycyjnych pieśni wielkopostnych opracowanych przez Ryszarda Wojciula. Producenci albumu mówią o nim, iż jest to „projekt muzyczny jakiego jeszcze nie było. Podróż do najstarszych tradycji polskiego chrześcijaństwa w połączeniu ze sztuką współczesną. Najnowsza estetyka muzyczna – jazz, rock, pop, etno w połączeniu z oryginalnymi dźwiękami polskiej muzyki średniowiecznej i renesansowej”. Rezultatem jest „mieszanka” brzmieniowo-rytmiczna, budząca mieszane uczucia.

Nad opracowaniem tych pieśni Wojciul pracował dwa lata, konsultując nowe brzmienia ze znajomymi muzykami. Sam zajął się syntezatorami i samplerami. Oprócz trójki solistów (Katarzyna Groniec, Mariusz Lubomski, Iwona Loranc), kompozytor zaprosił do współpracy osoby wykonujące muzykę dawną: Pawła Muzykę (viola da gamba, fidel), Wandę Laddy (hrotta) i Pawła Iwaszkiewicza (bombardy, flety), kwartet wokalny II Canto Minore oraz rockowego gitarzystę Jarosława Kisińskiego (lider grupy Sztymny Pal Azji) i jazzowego kontrabasistę Wojciecha Pulcyna. Założeniem było zachowanie linii melodycznych konkretnych pieśni oraz rów-

nowagi między formą a treścią.

Podczas słuchania uderza fakt, że wszystkie aranżacje oparte są na tych samych pomysłach, co powoduje po prostu znudzenie. Co prawda można wskazać różnice, np. elementy muzyki dawnej (*Krzyżu święty, Ogródzie oliwny*), bliskowschodniej muzyki etnicznej (*Ludu mój ludu*), czy współczesnej elektroniki (*Przystąpcie bliżej*), jednak całość jest (być może zamierzenie) bardzo jednostajna. Przesłaniu tych pieśni, tak ściśle związanych z chrześcijańską tajemnicą odkupieńczej Męki i Śmierci Chrystusa starano się nadać jak najbardziej uniwersalny charakter, czemu służyć miał przede wszystkim niekojarzący się w żaden sposób ze sakralnym klimatem język muzyczny. I może tu właśnie tkwi klucz do odpowiedzi na pytanie czego brakuje tym aranżacjom, że pojawia się czasem myśl, by klasyfikować je gdzieś na granicy dziwadeł i pewnego rodzaju kiczu. Może jest to zdesakralizowanie tych perełek muzyczno-religijnych, a może jednak nowe (nowoczesne? jeśli jest takowe) rozumienie sacrum...

Pozytywną stroną albumu jest dobra dyspozycja zarówno wokalistów, jak i instrumentalistów, aczkolwiek odnośnie wrażenie, że często na rzecz owego uniwersalizmu soliści nadają wypowiedzanym tekstom zupełnie świecki charakter.

Każdy, kogo ciekawia eksperymenty może sięgnąć po ten album.

Emilia Dudkiewicz



HEART

Margit Kern

utwory akordeonowe: B. Pröve'a, Y. Pagh-Paana, C. Steiher, E. Benkego, T. Nevanlinna, N. A. Hubera, J. Tiensuu
Edition Zeitklang EZ-22024 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 74'56"
☆☆

Margit Kern urodziła się w 1967 r. niedaleko Darmstadt, studiowała akordeon u Hugo Notha w Staatliche Hochschule für Musik w Trossingen oraz u Matti Rantanena w Sibelius Academy w Helsinkach. Jest zdobywczynią wielu międzynarodowych nagród i wyróżnień. Specjalizuje się głównie w muzyce współczesnej. Jest cenioną interpretatorką XX i XXI-wiecz-

XI

MIĘDZYNARODOWY KONKURS WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI KAMERALNEJ

Kraków 30 sierpnia – 1 września 2007 r.

11th International Competition of Contemporary Chamber Music

Cracow 30th August – 1st September, 2007

Recital Laureatki X MKWMK

Joanna Wicherek (fortepian) Polska
30 sierpnia 2007 r. godz. 20.30, Sala Koncertowa, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, ul. Basztowa 9, wstęp wolny

Koncert Laureatów VIII MKWMK

AXOUM DUO - Elwira Ślęzak (marimba) Polska,
Gabriel Collet (marimba) Francja
31 sierpnia 2007 r. godz. 20.30, Sala Koncertowa, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, ul. Basztowa 9, wstęp wolny

Przesłuchania Konkursowe

30-31 sierpnia 2007 r. godz. 10.00, Sala Koncertowa, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego ul. Basztowa 9, wstęp wolny

Koncert Finałowy

• Uroczyste wręczenie nagród
• Konkert Laureatów i wybór Laureata Grand Prix 2007
1 września 2007 r. godz. 19.00
Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

Gość Specjalny

Motion Trio

(Janusz Wojtarowicz, Paweł Baranek, Marcin Galażyn)

Koncert uświetni swoją obecnością:

**Hanna Kulenty, Geoffrey D. Madge,
Jan Pilch, Paul Patterson, Tadeusz Wielecki**

Bilety do nabycia: • Filharmonia im. K. Szymanowskiego, ul. Zwierzyniecka 1
• Klub Pod Jaszczurami, Kraków, Rynek Główny 8 • CIK, Kraków, ul. św. Jana 2

Recital of Laureate of 10th Competition

Joanna Wicherek (fortepian) Poland
30th August 2007, 8.30 p.m. Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, 9 Basztowa Street, admission free

Concert of Laureates of 8th Competition

AXOUM DUO - Elwira Ślęzak (marimba) Poland,
Gabriel Collet (marimba) France
31st August 2007, 8.30 p.m. Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, 9 Basztowa Street, admission free

Auditions

30th-31st August 2007, 10 a.m. Concert Hall, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, 9 Basztowa Street, admission free

Gala Concert

• Opening by Award Ceremony • Concerts of Laureates
• Grand Prix Winner selection
1st September 2007, 7 p.m.
Philharmonic Hall, Cracow, 1 Zwierzyniecka Street

Special Guest

Motion Trio

(Janusz Wojtarowicz, Paweł Baranek, Marcin Galażyn)

The concert will be honoured by our special guests:

**Hanna Kulenty, Geoffrey D. Madge,
Jan Pilch, Paul Patterson, Tadeusz Wielecki**

nych kompozycji, koncertującą na całym niemal świecie. Gra z wieloma cenionymi zespołami zarówno kameralnymi jak i symfonicznymi. Była pierwszą wykonawczynią utworów akordeonowych takich kompozytorów jak: Earl Kim, Robert HP Platz, Fabio Nieder, Bernfried Prove, Babette Koblenz,

Eckert Beinke i Yungi Pagh-Paan. Wszystkie siedem kompozycji zgromadzone na tej płycie wybrała sama wykonawczyni, koncentrując je wokół centralnego motywu w różnych odległościach. W ten sposób stworzyła zbiór kompozycji „z sercem w temacie” ukazując je w różnych perspektywach. Odmienne po-

dejścia w tych utworach do tematu prezentują dwie różne perspektywy akustyczne. Z jednej strony jest w nich taki układ dźwięków, który ukazuje możliwości instrumentu w niskich rejestrach. Taki typ podejścia prezentują *NE MA-UM*, *Herzform*, *Krater*, *hug* i *Auf den Flügeln der Harfe*. Natomiast czysto horyzontal-

ny zakres brzmienia użyty został w *Herzstück I-III*, *bhi* i *Zolo*. Ukazanie tych dwóch perspektyw nadaje interesujący charakter całej płycie.

Dźwięk jest czysty i jasny, z właściwą przestrzenią.

Angelika Przeździeń

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

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

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

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

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

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

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

Mecenasi



FILHARMONIA
IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KRAKOWIE



Media Patroni



Konkurs zrealizowano przy wsparciu finansowym

Organizator



Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Województwa Małopolskiego

Gminy Miejskiej Kraków

Stowarzyszenie Instytut Sztuki
31-042 Kraków, Rynek Główny 8
tel.: 0048 12 292 22 02,
fax: 0048 12 412 75 40
www.institutsztuki.pl

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



Najlepsze polskie pismo dla muzyków i realizatorów

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

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

Rozstrzygnięcie konkursu płytowego Wesele Figara – Universal Music Polska

lista laureatów:

Janusz Aksentowicz, Szczecin; Anna Bogusławska, Kalisz; Szymon Czajkowski, Koszalin; Joanna Fijałkowska, Warszawa; Zenon Kurpisz, Kraków; Andrzej Łoza, Lublin; Ireneusz Prokop, Warszawa; Anna Szczepańska, Poznań; Anna Szulc, Rzeszów; Jakub Zaborowski, Warszawa

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



MARIA CECILIA BARTOLI

Konkurs płytowy Cecilia Bartoli Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 30 IX 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 dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w listopadzie 2007 r.

1. W którym roku występowała w Polsce Bartoli?
2. Podaj tytuły trzech monograficznych albumów Bartoli?
3. Komu jest dedykowany i poświęcony ostatni album Bartoli?



Harmonia Mundi HMC 901964.66



Harmonia Mundi HMC 901663.65



Harmonia Mundi HMC 901813.20



René Jacobs kolejna mistrzowska interpretacja Mozarta



Nowości



Harmonia Mundi HMD 9909008.09



Harmonia Mundi HMC 901970.71



Harmonia Mundi HMU 907392



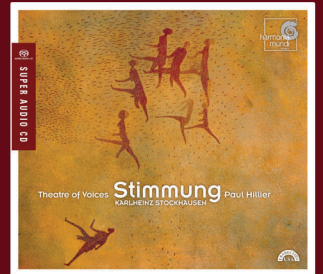
Harmonia Mundi HMC 901906.08



Harmonia Mundi HMC 901975



Harmonia Mundi HMU 907440



Harmonia Mundi HMU 807408



Harmonia Mundi HMU 907445



Harmonia Mundi HML 5908235.36



Harmonia Mundi HMX 2901484.88



Harmonia Mundi HML 5908224.25

JULIAN FONTANA

Album ze światową premierą dzieł fortepianowych Juliana Fontany jest I nagrodą GRAND PRIX III edycji Konkursu na Projekt Nagraniowy *Zapomniana Muzyka Polska* organizowanego przez Jana A. Jarnickiego

Acte Préalable

CHOPIN'S DISCIPLES (V)


Julian Fontana

APO 160

1

A la Mazurka in G major • Caprice Op. 1 No. 1 • La Havanne Op. 10 • 12 Rêveries Op. 8
3 Mazurkas Op. 21 • Elégie Op. 7 • Souvenirs de l'Île de Cuba Op. 12 • Ballade Op. 17
Première Fantaisie Brillante sur les motifs de *Sommambula* de Bellini Op. 14

world premiere recording



Hubert Rutkowski

FONOGRAFICZNE I KONCERTOWE WYDARZENIE ROKU!
Premiera albumu i koncert promocyjny: 1 września, godz. 19⁰⁰, Pałac w Radziejowicach

w serii UCZNIOWE CHOPINA dotychczas ukazały się:

Acte Préalable


CHOPIN'S DISCIPLES (I)

Thomas D. A. Tellefsen

APO049

1

Waltz Op. 1 • Nocturne in E major Op. 3 • La petite mandoline Op. 21 •
Mazurka Op. 1 • Grande Mazurka Op. 14 • Wallahadon Op. 40
Nocturne Op. 38 • Sonnet Op. 11 • Grande Valse Op. 30



Małgorzata Jaworska, piano

Acte Préalable


CHOPIN'S DISCIPLES (II)

Thomas D. A. Tellefsen

APO052

2

Grande Suite Op. 25 • Valse in F major Op. 18 • Agnesa Op. 38
Elégie Op. 1 • Allegro Op. 28 • Grande Polka Op. 11
Mazurka Op. 14 • Marche Triomphale Op. 25



Małgorzata Jaworska, piano

Acte Préalable


CHOPIN'S DISCIPLES (III)

Thomas D. A. Tellefsen

APO054

3

Allegro in E major Op. 18 • Mazurka Op. 3 • Nocturne Op. 28 • Polka in E major Op. 9
Valse Op. 27 • Ballade Op. 28 • Mazurka Op. 35 • Tarantelle Op. 6 • Nocturne Op. 17
Mélodie in G major Op. 42 • Nocturne Op. 7 • Prélude de la Reine Elisabeth Op. 44



Małgorzata Jaworska, piano

Acte Préalable


CHOPIN'S DISCIPLES (IV)

Thomas D. A. Tellefsen

APO154

4

Thème original et Fugue Op. 12 • Tarentelle Op. 27 • Nocturne en sol mineur Op. 48
Capriccio agitato Op. 36 • Nocturne Op. 11
Sonnet pour deux pianos Op. 41



Małgorzata Jaworska • Joanna Ławynowicz • Krystyna Makowska



LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW

www.acteprealable.com