

* Marijana Mijanović • Niemieckie Requiem Brahmsa • Witold Maliszewski *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 11 (88)
listopad 2007
ROK VIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Mariusz Klimek

inny klimat

Daniel Hope

nowe nagranie
Mendelssohna

Placido Domingo (4)

najwspanialszy
Siegmund

Joanna Ławrynowicz

kolejne fascynujące odkrycia

Jean-Guihen Queyras

nowe nagranie
Suit wiolonczelowych Bacha



Luciano Pavarotti

odszedł *Tenorissimo*

LUCIANO PAVAROTTI

1935-2007



Box 12 CD (tytuły poniżej) 475 8377



2 CD 4780072



DVD 074 3241



475 8387



475 8379



475 8386



475 8385



475 8389



475 8381



475 8388



475 8384



475 8379



475 8382



475 8383



475 8390

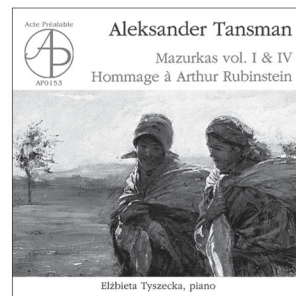
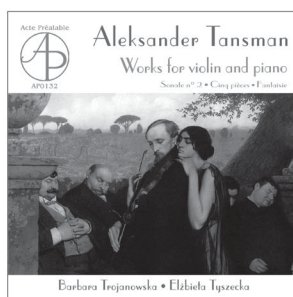
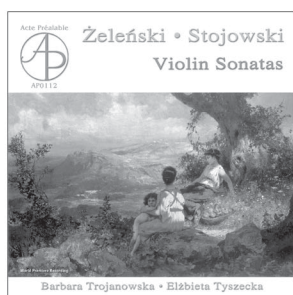


ELŻBIETA TYSZECKA ALBUMY

SOLO I W DUECIE



nowa płyta



Pieśni Moniuszki
to już szósty album
nagrany dla Acte Préalable



LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW
www.acteprealable.com

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach**
Wrocław • Łódź • Szczecin • Kraków • Luksemburg • Australia
- 13 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej**
Nowy sezon • Otwarty dom • Pamięci Beverly Sills

CZŁOWIEK

- 16 **Kocham muzykę barokową**
z mezzosopranistką Marijaną Mijanović rozmawia Dorota Staszkiwicz
- 17 **Placido Domingo (4)**
Najwspanialszy Siegmund naszych czasów
Karolina Kasprzyk
- 19 **Pierwsza nagrałam wszystkie utwory Tellefsena**
z pianistką Małgorzatą Jaworską rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 20 **Inny klimat Mariusza Klimka**
z Mariuszem Klimkiem rozmawia Mirosław Tomasz Wende
- 22 **Historia małej, czarnej, wieczorowej sukni**
z Deborah Voigh rozmawia Kazik Jedrzejczak
- 25 **Kolejne fascynujące odkrycia!**
ze znakomitą pianistką Joanną Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 26 **Ktokolwiek słyszał, ktokolwiek zna... (1)**
Sylwetka Witolda Maliszewskiego
Anna Munia
- 27 **Siła niedomówień – o nowym nagraniu Suit Bacha**
opowiada wiolonczelista Jean-Guihen Queyras
- 28 **Żegnaj Luciano!**
Basia Jakubowska
- 30 **Daniel Hope – nowe nagranie Koncertu Mendelssohna**
Arkadiusz Jędrasik

DZIEŁO

- 32 **W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (10)**
Lata międzywojenne
Robert Majewski
- 34 **Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (7)**
Miniatura skrzypcowa XX wieku (2)
Maryla Renat
- 35 **Wampuka, czyli opera i jej parodie (2)**
Lesław Czaplński
- 36 **W mojej muzycznej krainie (1)**
Requiem całej ludzkości
Andrzej Osiński

KOLEKCJA MELOMANA

- 38 **Palcem po płycie – Haendel Kozeny**
Arkadiusz Jędrasik
- 39 **Recenzje**
- 54 **Konkurs płytowy: „Luciano Pavarotti – 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 Préalable Sp. z o.o.
ING Bank Śląski – O/W-wa
nr rachunku
61 10501025 1000002271710861

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

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

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

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
dla Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 88
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 Gómy,
Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek
Krzakala, Robert Majewski, Angelika Prze-
zdzięk, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota
Staszewicz, Magdalena Todynek, Ziemowit
Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



foto. na okładce

Luciano Pavarotti

foto. Decca/Terry O'Neil

skład i tamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

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

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adiacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS

Listopad jest miesiącem skłaniającym do refleksji, przemyśleń i zadumy. Powodów wręcz oczywistych jest ku temu bardzo wiele. Dzień 11 listopada, czyli odzyskanie przez Polskę niepodległości po przeszło 100-letniej niewoli implikuje do zastanowienia się na tym, co narodowe, co nasze, co ojczyście. Daje impuls, by zastanowić się, jak naszą narodową kulturę promować poza granicami kraju. Nas interesuje szczególnie kultura muzyczna.

Kilka lat temu wydano *Straszny Dwór* z logiem EMI, obiecując światową promocję. Największym sukcesem tego albumu było wykupienie kilku tysięcy egzemplarzy przez Teatr Wielki-Operę Narodową. Na świecie wspomniany album przeszedł bez echa, z zapowiadanego sukcesu nic nie wyszło...

Tym samym torem poszło Polskie Wydawnictwo Audiowizualne i z logo EMI wydało dwa albumy z muzyką Pawła Szymańskiego. Płyty ukazały się w Polsce i przeszły niemal bez echa, mimo dobrych recenzji. W katalogu międzynarodowym EMI do dziś ich nie ma. Zapewne chciano, jak najlepiej, a wyszło, jak zawsze. Nie piszemy tego, by czynić komuś wyrzuty, po prostu sami zastanawiamy się, jak promować naszą kulturę muzyczną poza Polską. W Polsce cieszymy się, że zagraniczna firma zainteresowała się Szymańskim, ale fakty są zgoła inne.

Jednym z dość istotnych środków promocyjnych naszej rodzimej muzyki są koncerty naszych najlepszych orkiestr podczas zagranicznych tournée. Przyjrzyjmy się uważnie choćby Filharmonii Narodowej. Nareszcie wydaje i udostępnia mediom dobrze wydany całoroczny program. Cóż z tego, skoro uważne przejrzanie wspomnianej publikacji od razu studzi nasz entuzjazm. Jak zwykle muzyka polska niezbyt często gości w tej świątyni muzyki: doliczyliśmy się kilku utworów polskich, w tym żadnego premierowego. A przecież jest czymś naturalnym, by odbywały się tam premierowe wykonania nowych utworów polskich. Największym zaskoczeniem jest jednak program kilku tournée Filharmonii Narodowej: w listopadzie 2007 r. w Ameryce Południowej (7 dni w Brazylii, Argentynie i Urugwaju), w lutym i marcu 2008 r. w Wielkiej Brytanii i Irlandii (17 dni, 15 koncertów) i dwa dni w Niemczech (28 i 29 kwietnia 2008 r.).

Muzyka polska niewątpliwie nie należy do znanych w Ameryce Południowej. Można przypuszczać, że koncerty te wzbudzą duże zainteresowanie u tamtejszej Polonii. Dlatego też pewnie organizatorzy postanowili grać jedynie Brahmsa, Czajkowskiego, Elgara i Rossiniego. Z polskich utworów pojawi się tam jedynie *Mała suita* Lutosławskiego. Trochę lepiej będzie w Anglii i Irlandii, gdzie poza Beethovenem, Bruchem, Czajkowskim, Dworzakiem i Szostakowiczem pojawi się znów *Mała suita* Lutosławskiego i *II Symfonia* Pendereckiego. Towarzyszący orkiestrze skrzypek, Kuba Jakowicz będzie grał Brucha, choć zupełnie niedawno Nigel Kennedy udowodnił nam, że warto grać koncerty skrzypcowe Karłowicza i Młynarskiego (chyba dość ważna postać w historii Filharmonii Warszawskiej). W Niemczech, poza Rachmaninowem i Dworzakiem pojawi się *Epizod na maskaradzie* Karłowicza. Czy rzeczywiście znajdująca się w Warszawie instytucja słusznie nazwana została „Narodową”? Zarówno kompozytorzy, jak i wykonawcy narodowi są tam bardzo pomijani (oczywiście poza niewielką grupą osób obecnych tam od zawsze). Skoro Ministerstwo Kultury finansuje nagrania płytowe Filharmonii Narodowej z muzyką polską, a także ich wydania, również w wydawnictwach zagranicznych, to dlaczego nie wymaga, by ta działalność była w odpowiedni sposób nagłośniona i promowana? Dlaczego finansowany z pieniędzy podatnika zespół ogranicza do minimum muzykę polską w swoim repertuarze prezentowanym Warszawiakom, a w świat wyjeżdża z ograniczonym, międzynarodowym repertuarem. Myślimy, że za te same, albo i mniejsze pieniądze, niejedna orkiestra niemiecka, czeska czy litewska grałaby bez przerwy tylko polski repertuar.

Warszawski zespół ma kompana w tym nonsense. Również utrzymywany z pieniędzy podatników, również z przymiotnikiem „Narodowa” w nazwie – Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (NOSPR) wyjeżdża na tournée w dniach 17-28 listopada 2007 r. po Europie. Dadzą 9 koncertów w Austrii, Szwajcarii, Belgii, Niemczech i Holandii. Zagrają tam utwory Smetany, Dworzaka, Czajkowskiego, Musorgskiego i Brahmsa. Należy naszym czytelnikom przypomnieć, że ten znakomity zespół zapoczątkował serię nagrań symfonii naszego rodaka, Mieczysława Weinberga. Ukazały się już 3 woluminy, ale jak dotąd żadna z tych symfonii nie była wykonana publicznie. Szkoda, że podczas tak ważnej trasy koncertowej nie znaleziono sposobu, by zagrać je zagranicznej publiczności i jednocześnie uświadomić cudzoziemcom, że Weinberg był Polakiem, a nie Rosjaninem. Ale cóż, lepiej udowodnić po raz kolejny światu, że polska muzyka nie istnieje.

Pozostaje pytanie, jak trafić do decydentów, by zechcieli promować naszą kulturę muzyczną na świecie? Tłumaczenie, że zagraniczni organizatorzy nie chcą naszej muzyki, wydaje się śmiesznie i żenujące. Bo biorąc pierwszy lepszy przykład z brzegu, jak choćby koncerty rosyjskich orkiestr, czy czeskich, to one zawsze grają coś swojego podczas zagranicznych tournée. Rumuńska sopranistka Angela Gheorghiu, zawsze wplata w program swoich recitali i nagrań płytowych rumuński repertuar. Czy istotnie rumuński repertuar operowy jest tak znakomity, a polski tak słaby?

Inne nacje słowiańskie potrafią. Pytanie, dlaczego my tego nie potrafimy pozostaje otwarte. A może nasi PT. Czytelnicy znają odpowiedź na to pytanie... Chętnie opublikujemy ciekawe wypowiedzi. ☺

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie



John Eliot Gardiner
fot. Wratiscavia Cantans

42 Międzynarodowy festiwal Wratiscavia Cantans 2007.

Msza, Pieśń, Madrygał, Oratorium, Kantata, Pasja, Opera, Kwartety... oto paleta utworów, jakie obejmował program tegorocznego festiwalu. Rozpoczęcie festiwalu przypadło akurat na dzień 6 września, w którym nad ranem odszedł wielki tenor naszych czasów Luciano Pavarotti. Dyrektor Andrzej Kosendiak przed inauguracyjnym koncertem poprosił zebranych o uczczenie pamięci wybitnego śpiewaka chwilą milczenia.

Niepowtarzalny urok wrocławskiego festiwalu polega na kontynuacji artystycznej ciągłości programowej z wplatami w repertuar nowymi muzycznymi wydarzeniami. Tegoroczną edycję w pełni ułożył dyrektor artystyczny Paul McCreesh. Zaproponował bogatą paletę repertuarową oraz wykonawców uznawanych obecnie za najlepszych muzyków na świecie.

Podczas pierwszego koncertu w Katedrze polsko-katolickiej św. Marii Magdaleny pod batutą Paula McCreesh zespół Gabrieli Consort & Players z solistami: Susan Gritton (sopran), Jane Irwin (mezzosopran), Werner Gura (tenor) i Neal Davies (bas) przedstawili *Missa Solemnis* Beethovena. Już pierwszymi, monumentalnymi akordami dyrygent zasugerował, w jakim kierunku poprowadzi jedno z najpiękniejszych

dział klasyki powstałej w XIX w. McCreesh precyzyjnie wyeksponował najrozmaitsze motywy współbrzmienia poszczególnych tematów. Przy tym dzieło poprowadził całkowicie odmiennie niż inni sławni muzycy. Odrzucił niemal wszystkie romantyczne i liryczne wątki, konsekwentnie podkreślając monumentalne i surowe brzmienie historycznych instrumentów Gabrieli Consort & Players. Współbrzmienie orkiestry ze skupionym wyrazem chóru i solistów niekiedy szokowało, lecz pozostało w pamięci. Dodatkowym wymiarem przedstawionego misterium pozostała sugestia dyrygenta, iż to, co kompozytor zapisał w nutach jest jego rozmową z Bogiem o konfliktach z bliższym i dalszym otoczeniem.

Szef artystyczny Wratiscavia Cantans, Paul McCreesh podczas festiwalu osobiście prowadził 4 koncerty. Drugim był podniosły program muzyki chóralnej *Róża bez skazy* (od tytułu pieśni Herberta Howells), ku czci Najświętszej Maryi Panny, przedstawiony w Bazylice św. Elżbiety. Zespół Gabrieli Consort acapella urzekająco zaśpiewał utwory mistrzów renesansu oraz nieco późniejszych twórców. Subtelny współbrzmieniem głosów nie pozostał złudzeń, że należy do najlepszych obecnie interpretatorów muzyki liturgicznej. Zarówno stylem wokalnym, jak i wysokiej próby sztuką wykonaw-

czym przenosił słuchaczy do wizerunku Matki Bożej, będącej inspiracją dawnych twórców. Śpiewali w różniących się zespołach, od 8 do 28 osób, z dyrygentem albo bez niego, ale zawsze idealnie równo. Przykładem może tu być oktet *Nesciensis mater* francuskiego kompozytora (Jean Mouton), będący poczwornym kanonem finezyjnie wykonanym bez dyrygenta. Po burzliwej owacji, na bis przepięknie zaśpiewano pieśń acapella Mikołaja Góreckiego.

Madrygały z ksiąg II-VI Claudio Monteverdiego stanowiły temat wieczornego koncertu w Oratorium Marianum. Z dużym smakiem artystycznym zabrzmiały arcydzieła przygotowane przez Rinaldo Alessandrino. Kameralny zespół solistów Concerto Italiano w składzie: Anna Simboli i Alena Dantcheva (soprany), Andrea Arrivabene (alt), Gianluca Ferrarini i Luca Dordolo (tenory) oraz Matteo Bellotto (bas) w wielogłosowych pieśniach ujawnili zawarte w nich bogactwo melodii dawnych oraz poetyckich nastrojów. Nuanse interpretacyjne powodowały odczucie bliskości kompozytora współczesnemu odbiorcy. Włosi pokazali, że madrygały mogą nadal być żywe i porywające. Na takie odczucie zapewne miała wpływ podziwu godna pieczołowitość wrażliwego wnikania w strukturę dźwiękową muzyki połączonej z syntezą słowa. Spory niedosyt pozostawiły po sobie niemal niestłyszalne, jednak towarzyszące śpiewakom instrumenty – teorbła i cembalo. Następnego dnia, w sobotę, ten sam zespół w Kolegiacie Świętego Krzyża z niesamowitym urokiem zaśpiewał oratorium *Ofiara Abla* (*Il Sacrificio di Abele*), którego twórcą jest Alessandro Melani. Rinaldo Alessandrini dokonał rekonstrukcji rzymskiego oratorium. Bierze w nim udział czworo solistów: Adam, Ewa, Kain i Abel. Wszystkie arie mające budowę zwrotkową obdarzono najsubtelniejszymi odcieniami muzyki powstałej w 1687 r. Bohaterami omawianego koncertu byli: kunsztownie śpiewająca koloraturą Anna Simboli (sopran), zachwycający liryzmem Andrea Arrivabene (kontratenor), Luca Dordolo (tenor) i Matteo Bellotto (bas).

Szwedzki lutnista Jacob Lindberg, 8 września, w Sali Wielkiej Wrocławskiego Ratusza nie pozostawił cienia wątpliwości, że jest artystą wybitnym, dokładnie znającym tajniki barokowego instrumentu. W jego wykonaniu podziwiliśmy *Suitę g-moll* i *Suitę C-moll* Ba-

cha oraz *Sonatę C-dur*, urodzonego około 60 km. od Wrocławia, Silviusa Leopolda Weissa.

W niedzielę, 9 września, publiczność spotkała się z urodzonym w holenderskim Haarlemie, wybitnym wiolonczelistą Peterem Wispelweyem. Artysta zagrał 6 *Suit na wiolonczelę solo* BWV 1007-1012 Bacha. Stworzył świeżą interpretację, jak gdyby grane utwory dopiero zostały skomponowane. Świetne operowanie szeroką paletą barw instrumentu, szczególnie we frazach ciemniejszych, tony brzmiały groźnie i złowieszczo. Wszystkie dźwięki brzmiały delikatnie i same w sobie były tak samo intymne, jak i poruszające. Późniejszy koncert tego samego dnia nosił romantyczną nazwę *Miłość i natura*. Hans-Christoph Rademann dyrygował kameralnym zespołem RIAS. Wprowadził słuchaczy w meandry niemieckiej kultury wokalne XIX stulecia. W liniach wokalnych przyjemnie zabrzmiały utwory *Drei Gesänge* op. 42 i *Fünf Gesänge* op. 104 Brahmsa. W pierwszej z wykonanych pieśni perfekcja narracyjna najpierw pozwalała odczuwać ciszę wieczoru, później aluzję do subtelnej miłości, a pod koniec żal po śmierci ukochanej dziewczyny. W *Pieśniach* z op. 104 wyraz chóru dźwiękami wyrażał atmosferę melancholijnych uczuć podobną do spokojnej jesieni. W cyklach pieśni *Sechs Lieder im Freien*, *Vier Lieder* i *Sechs Lieder* Mendelssohna, związek z muzyką ludową chórzyci podkreślili krótkimi frazami i tanecznym trójdzielnym metrum. Łatwo uchwytny, wyraziste motywy schematycznego układu rytmicznego ujmująco szczerze pokazano we fragmentach przeznaczonych dla głosów męskich i żeńskich. Trzecim z kompozytorów, kończących koncert był Gustav Mahler. Pieśni *Die zwei blauen Augen* i *Ich bin Welt abhanden gekommen* kompozytor przeznaczył dla głosu solo, lecz Clytus Gottwald zaaranżował je na chór i w tej formie słuchaliśmy urzekającej romantycznej kantyleny.

W bieżącym roku hołdujemy twórczości Karola Szymanowskiego. W ramach festiwalu posłuchaliśmy koncertowego wykonania opery *Król Roger*. Wykonawcami byli Orkiestra i Chór Filharmonii Wrocławskiej oraz chór dziewczęcy „Skowronki” pod batutą Jacka Kaspszyka. Przemysłaną interpretacją wokalną udowodnili, że są w wysokiej formie i należą do pierwszej ligi śpiewaczej. Mikołaj Zalański fantastycznie poradził sobie z trudnościami tytułowej roli. Jego liryczny baryton brzmiał czysto i dźwięcznie, jakby nie było dramatycznej partii. Nawet zbyt często spotykane u prowadzącego koncert dyrygenta fortissimo (rozsadzające mury potężnej katedry) oraz nadmierne eksponowanie instrumentów blaszanych nie do końca zagłuszało głos solisty. Bezsporną gwiazdą wieczoru została Iwona Hossa, śpiewaczka o urzekającej barwie głosu i prawidłowej technice wokalne. Słynną pieśń Roksany zaśpiewała znakomicie. Krzysztof Szmyt zachwycał jako Edrisi, a drugi tenor, Ryszard Minkiewicz pokazał wysokiej próby interpretację roli Pasterza. W epizodycznych partiach z I aktu z wielkim sukcesem swój udział zakończyli bas – Romuald Tesarowicz (Archierios) – oraz mezzosopran – Stefania Toczyska (Diakonissa).

Drugi koncert, 10 września, z programem *Droga do Bacha* gościł w Kolegiacie św. Krzyża. Zespół kameralny Cantus Cölln istnieje 20 lat i od początku specjalizuje się w wykonywaniu zapomnianej niemieckiej i włoskiej muzyki wokalne z czasów baroku i renesansu. Prowadzi go Conrad Junghänel i na wrocławskim koncercie ślicznie zaprezentował własną interpretację skarbów muzyki luterńskiej. W kantatach zostawił je po sobie: Dietrich Buxtehude (*Gott hilf mir. Herzlich lieb hab ich Dich, oh Herr*), Johann Rosenmüller (*Sonata*



Concerto Italiano
fot. Wratislavia Cantans



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, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 29 II 2008 r. dostarczyć na adres wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem (ewentualnie wszystkich członków zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania;
- 3) projekt repertuaru dotyczący tylko kompozytorów polskich lub z Polską związanymi, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1938 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) próbne nagranie dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 30 IV 2008 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze *Muzyka21* oraz na swojej stronie internetowej. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. 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 także 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

d-moll), Matthias Weckmann (*Wie liegt die Stadt wüste*).

Na pierwszym koncercie 11 września zespół Monteverdi Choir & English Baroque Soloists oraz Julia Doyle (sopran), Clare Wilkinson (mezzosopran), James Gilchrist (tenor), Peter Harvey i Matthew Brook (basy) pod dyktando Johna Eliota Gardinera przedstawili program *Kantaty rodu Bachów na Dzień Michała Archanioła i Aniołów Stróżów*. Wspierały dyrygent Gardiner wraz z orkiestrą grającą na instrumentach z epoki, w której powstały, zadbał aby wskrzeszone kantaty nie zabrzmiały, jak archiwalny obraz, lecz współcześnie. Z pełną świadomością, iż odtwarza muzykę liturgii luteranckiej w kościele katolickim postarał się o jej uniwersalną jakość. *Es erhob sich ein Streit, Unsers Herzens Freude hat ein Ende i Lieber Herr Gott, wecke uns auf* J. Ch. Bacha wydały się jakby zostały stworzone dla dzisiejszego odbiorcy. Ostatni z mote-

tów i śpiewnymi tonami ujawniał prawdziwe mistrzostwo interpretacyjne.

Orkiestra Barokowa Filharmonii im. W. Lutosławskiego wraz z uczestnikami kursu interpretacji muzyki oratoryjnej, 12 września, w kościele Ewangelicko-Augsburskim sprawili nam ogromną przyjemność. Pod dyktando pochodzącego z Sydney Beniamina Bala przedstawili utwór *Passion nach Brockes*. Haendel jedno z najbardziej zapomnianych dzisiaj dzieł – *Pasję według Brockesa* skomponował około 8 lat wcześniej od wyżej omawianych dzieł Bacha. Młodzi soliści śpiewali pięknie i we właściwym dla osiemnastowiecznych Niemiec stylu, w tym przypadku nieco skomplikowanego, bowiem *Pasja wg Brockesa* stoi pomiędzy pasją oratoryjną, poetycką, opartą na biblijnych wzorach.

Wieczorem w Auli Leopoldinum Szymanowski Quartet zagrał trzy utwory: chorał *Vor Deinen Thron tret ich hiermit*

prezentacji *Songs of Travel* z cyklu Williama oraz *Liederkreis* Schumanna. Wokalista bardzo się starał nadać pieśniom ciekawą interpretację, jednak technika wokalna jaką rozporządza całkowicie zniwelowała wkładany trud.

W piątek, sopran Mhairi Lawson i znany z dnia poprzedniego baryton Dietrich Henschel oraz Gabrieli Consort, Chór Filharmonii we Wrocławiu, Sinfonia Varsovia pod dyktando Paula McCreasha wykonali program *Brahmowska zaduma nad śmiercią*. Zaprezentowano *Vier Präludien und Ernste Gesänge* oraz monumentalne *Ein Deutsches Requiem*. Produkcja wokalna solisty czterech *Preludiów*, solowe wejścia w III części, mistyczne brzmienia w V części nie przypadły mi do gustu z uwagi na nieprawidłową emisję głosu śpiewającego barytona. Natomiast solistka w V części *Requiem* swoją partię wykonała anielskim głosem, ujmująco szczerze i wrażliwie. Cała ta część (*Adagio*) w rozkołysanych akordach skrzypiec, delikatnych tercjach fletów, klarinetów i fagotów pięknie rozwijała się w dialogu z łagodnie brzmiącym chórem i piękną interpretacją sopranu. Równie przyjemnie zaprezentowały się połączone chóry mimo, że ich współbrzmienie chwilami odbiegało od doskonałości. Każda z części została utrzymana we właściwym dla niej kolorystyce, łącznie z finałową, uroczystą, skupioną w nastroju spokojnej zadumy.

Nocny koncert tego dnia swą atrakcyjność zawdzięcza ciekawej (o umiarkowanej nowoczesności) kompozycji *Flos Campi* Williama. Przede wszystkim jednak światowemu prawykoniowaniu utworu *Pieśni nad Pieśniami* skomponowanemu na zamówienie festiwalu przez Agatę Zubel. Kompozytorka postawiła na różnorodność dźwięków różnorodnych instrumentów, do egzotycko-orientalnych włącznie. Najważniejszym punktem programu była partia solowa na sopran w wykonaniu kompozytorki.

Poza Wrocławiem koncerty miały miejsce w kilku dolnośląskich miastach oraz w Hejnicach (Czechy). Naszym południowym sąsiadom najbardziej podobał się *II Kwartet smyczkowy* Marcina Markowicza, został przyjęty niesamowitą owacją. Podobnymi brawami wrocławska publiczność nagrodziła *The cardinal's musick*, utwór wielkiego rzymskiego kompozytora Palestriny, który prowadził Andrew Carwood.

Finałowy koncert w kościele Uniwersyteckim to błyskotliwe wykonanie *Vespro della Beata Vergine* Claudio Monteverdiego. Gabrieli Consort & Players pod batutą Paula McCreasha barokowe dzieło z podziwu godną sumiennością przedstawił w kameralnych proporcjach. Wykazał wielki dramatyzm i czytelność konstrukcji mieniającej się niespotykanym bogactwem barw.

Tegoroczną edycję Festiwalu Wratislavia Cantans należy uznać za bardzo ciekawą repertuarowo i wykonawczo.

Wilfried Górny



Paul McCreesh
fot. Wratislavia Cantans

tów został na nowo opracowany przez J. S. Bacha na podwójny chór i podwójne instrumenty dęte. Także utwory Jana Sebastiana Bacha: *Ich lasse dich nicht*, kantaty *Es erhob sich ein Streit*, *Nun ist das Heil und die Kraft*, *Herr Gott, dich loben alle wir* oraz *Man singet mit Freuden von Sieg* wydawały się być muzyką naszych czasów, na pewno nie były muzealnym wzorcem. Wysłuchano ich z uwagą i w wielkim skupieniu po czym nastąpiły ogromne owacje.

Nocny koncert we wtorek, recital na obój i rożek angielski stał się niesamowitą ucztą melomana. Wybitny angielski solista Nicholas Daniel zaczął program od *Preludium na rożek angielski* do II aktu *Tristana i Izoldy*. Czarownymi dźwiękami i niepospolitą wirtuozerią całkowicie podbił licznym zebraną publiczność. W pozostałych utworach szerokiego programu od XVII w. Bacha do Brittena, Musgrave, Berio i Osborna cudownym brzmieniem instrumen-

Bacha w opracowaniu na kwartet smyczkowy, *V Kwartet smyczkowy a-moll* Beethovena i *Tańce rumuńskie* w opracowaniu na kwartet smyczkowy Bartoka. Wyrównane brzmienie i wysoka kultura muzyczna wykonawców zrobiły bardzo dobre wrażenie na słuchających.

Następnego dnia, w czwartek, zagrały cztery Kwarty: Iturriaga Quartet, Royal String Quartet i Kwartet Śląski oraz Lutosławski Quartet z Wrocławia. Bajecznie zabrzmiały kwarty smyczkowe Mozarta F-dur *Pruski* i B-dur *Myśliwski*. Wirtuozowskie popisy zakończyli po mistrzowsku napisanym w hołdzie Mozartowi utworem *Kaleidoscopes* na obój solo, 4 kwarty smyczkowe, 2 kontrabasy, gong i 4 tybetańskie dzwonki świątynne Johna Tavernera.

Solistą nocnego recitalu pieśni był baryton Dietrich Henschel. Przy fortepianie wokaliście towarzyszył Michael Schäfer. Obu wykonawcom należy przyznać właściwe współdziałanie w

Hrabina w Teatrze Wielkim w Łodzi. Już w okresie przygotowań do warszawskiej premiery *Halki*, Włodzimierz Wolski, autor jej libretta wystąpił do Moniuszki z propozycją dalszej współpracy: „Mam ochotę przystąpić ci się nowym librettem, którego przedmiot racz wężowi mojemu zostawić”. Tym librettem jest właśnie *Hrabina*, do której muzykę komponował Moniuszko przez niemal cały 1859 r. Prapremiera nowej opery, która odbyła się 7 lutego 1860 r. w warszawskim Teatrze Wielkim została przyjęta przez publiczność entuzjastycznie. Gorąco oklaskiwano piękną muzykę, gdzie kompozytor po raz pierwszy wprowadził dosłowne cytaty melodii polskich pieśni, wspaniałe arie, oraz Paulinę Rivoli jako tytułową bohaterkę, Wilhelma Troszel w partii Chorążego i Alojzego Żółkowskiego, który grał Podczaszyca.

Krytycy już tak zgodni nie byli! „*Hrabina*, owo wypieszczone dziecko imaginacji kompozytora, przyjęta została z zapalem prawie większym jak *Halka* przy pierwszym jej na świat warszawski wystąpieniu. Prawda, że drogę do serca publiczności miała już bardzo ułatwioną. *Halka* i *Flis* zacne jej rodzeństwo, chociaż mniej arystokratycznie tytułowane, ręczą, że z dobrego domu pochodzi, więc zapaf był wielki.” – napisał po prapremierze Józef Kenig. Zupelnie inaczej zareagował Józef Sikorski, który odmówił większej wartości artystycznej najnowszemu dziełu Moniuszki nazywając je z przekąsem: „tragedią rozdartej spódnicy”. Z kolei Aleksander Poliński nazywa *Hrabinę*: „piękną satyrą muzyczną”. A jednak publiczność z dnia na dzień pokochała tę operę wypełniając szczerze widownię na każdym jej przedstawieniu.

Niestety, *Hrabina* zwana „operą o sukni” nie wytrzymała próby czasu. Można powiedzieć, że na zawsze pozostała w cieniu *Halki* i *Strasznego dworu*. W ostatnich latach bardzo rzadko można ją było podziwiać na scenie. Trud przywrócenia popularności *Hrabiny* wziął na swoje barki Teatr Wielki w Łodzi, który jej premierą otworzył bie-

S. Moniuszko – *Hrabina*
scena z II aktu, Anna Cymerman (*Hrabina*)
fot. Chwałisław Zieliński



żący sezon. Przygotowana inscenizacja to przedstawienie zrealizowane w tradycyjnej XIX-wiecznej konwencji, tak pod względem wokalnno-aktorskim, jak i scenograficznym. Reżyser potraktował ją śmiertelnie poważnie, bez cienia dystansu wobec fabuły oraz odrobiny humoru czy ironii, tak, że zamiast opery buffa wyszła opera bardzo serio.

Przedstawienie statyczne bez jakiegokolwiek dynamiki miało charakter koncertu w kostiumach. Na dobrą sprawę trudno się w nim dopatrzeć jakiegokolwiek próby powiązania epizodów akcji w jeden logiczny ciąg. Bardziej to wygląda na prezentację nie powiązanych ze sobą scen. Reżyseria ograniczyła się do tradycyjnego ustawienia chóru stanowiącego najczęściej tło dla popisu solistów, którzy po prostu stają na środku sceny i śpiewają swoje arie. Jedyнным dynamicznym momentem była interesująca scena baletowa w drugim akcie. Pozostając przy warstwie scenicznej warto wspomnieć o stylizowanych kostiumach i dosłownej cukierkowej scenografii. Pierwszy i drugi akt – salon Hrabiny – utrzymany w tonacji czerwieni, kości słoniowej i złota. Akt trzeci to typowy polski dworek szlachecki stojący na skraju lasu. Równie poważnie potraktowała swoich bohaterów większość śpiewaków. Wylamali się z tej konwencji tylko: Joanna Woś jako Panna Ewa, która z lekkim dystansem zaśpiewała efektowną, pełną ko-

loraturowych pasaży, arię włoską oraz Borys Ławreniew, przerysowujący w stronę grotesku obraz swojego bohatera, dzięki czemu jego *Dzidzi* był szczerze zabawny. Anna Cymerman prezentując swój pięknie brzmiący głos, była wręcz posagową Hrabiną. Agnieszka Makówka obdarzyła naturalnym dziewczęcym wdziękiem zakochaną w Kazimierzu Bronię. Wśród panów brylował Tomasz Fitas jako Chorąży. Dzielnie mu sekundowali: Andrzej Niemirowicz – Podczaszyca i Krzysztof Marcinak – Kazimierz. Niestety, delikatnie mówiąc obaj byli w nie najlepszej formie wokalne. Forma chóru, szczególnie męskiego, który w scenie „na łów” z III aktu co chwilę się sypał, też pozostawiała sporo do życzenia. Dyrygował, bez większego przekonania i dynamiki Kazimierz Więcek. Orkiestra też nie zachwycała ani stopniem zgrania, ani urodą brzmienia.

Premierę zakończyły zaledwie grzecznościowe oklaski i tylko jedno podniesienie kurtyny, co w łódzkim teatrze zdarza się niezmiernie rzadko.

Adam Czopek

S. Moniuszko – *Hrabina*
kier. muzyczne: **Kazimierz Więcek**
reżyseria: **Kazimierz Kowalski**
scenografia: **Wanda Zalasa**
choreografia: **Roman Kamasa**
premiery: **29 września 2007**

Paria w Szczecinie. Inauguracja sezonu w każdym teatrze jest swoistą uroczystością. Niekiedy jednocześnie wskazuje kierunek najbliższej działalności. W Operze na Zamku, miała jeszcze jeden aspekt, mianowicie wznowieniem opery *Paria* Stanisława Moniuszki uczczono powrót na stanowisko dyrektora naczelnego i artystycznego Wacława Kunca. Ten wielce zasłużony dla życia muzycznego Szczecina człowiek, przed dwoma laty w blasku artystycznych osiągnięć musiał się rozstać z umiłowaną instytucją. Poprzednio kierował nią w latach 1992-2004. Pod koniec ówczesnej kadencji, w październiku 2003 r. pragnąc przybliżyć szczecińskiej publiczności twórczość Moniuszki, rozpoczął cykl prezentacji wszystkich oper tego kompozytora. Więc na afiszu pojawiły się ope-

S. Moniuszko – *Paria*
fot. W. Piątek



S. Moniuszko – *Paria*
Barbara Zarnowiecka
foto W. Piątek



ry: *Halka*, *Hrabina*, *Straszny dwór*, *Flis*, *Verbum nobile*. Premiera ostatniej pozycji, opery *Paria* odbyła się 8 stycznia 2005 r., czyli zaledwie 8 dni po niechlubnej decyzji stosownych władz, odnośnie zmiany statutu Opery na Zamku, czego efektem była zmiana dyrektora. Zagrano jeszcze jeden spektakl *Parii* i z wyjątkiem *Halki*, którą czterokrotnie prezentowano w 2006 r. wszystkie opery Moniuszki znikły z afisza, zresztą i wszystko inne, co polskie.

Polski repertuar dopiero teraz powraca i 15 września 2007 nowy sezon w Szczecinie otwiera *Paria* (*Straszny dwór* pojawi się 9 listopada). Zobaczyłem trzeci spektakl, 18 września 2007 r., grany dla gości Polskiej Fundacji Przedsiębiorczości. Uwertura opery *Paria* jest jednym z najlepszych polskich dzieł orkiestrowych napisanych w XIX w. Warcisław Kunc poprowadził ją błyskotliwie a zarazem lirycznie. Orkiestra lśniła wieloma barwami (i ujmującym kolorytem) dowodząc, iż celność takich środków plastycznie ukazuje język muzyczny kompozytora. Orientalna tematyka li-

bretta, wszak akcja rozgrywa się w indyjskim mieście, skrupulatnie przedstawia główne motywy opery, co korystnie dociera do uszu słuchaczy. Niezależnie od pięknej instrumentacji gra orkiestry sumiennie obrazowała sytuacje sceniczne. Do końca przedstawienia orkiestra zostaje pierwszym bohaterem omawianego wieczoru. Fachowo zagrała wyborne recytatywy, miarowo je prowadziła tworząc prześliczne powiązanie fraz dialogowych, aż do kunsztownego wykonania polirytmicznego finału III aktu. Wyważone tempa godziły się z egzotycznym nastrojem tematu opery, z orientalną tematyką libretta.

Od strony muzycznej w *Parii* jest wiele klejnotów pierwszej jasności. Pojawiające się postacie zostały scharakteryzowane głębokimi rysami, czego nie wykorzystał reżyser, ani też solistom nie podpowiedziała intuicja aktorska. Ponadto artystom zabrakło szczerego natchnienia wypływającego z niebiańskich sfer muzyki. Wielka to szkoda. Aczkolwiek w samej muzyce atmosfere

ry egzotyizmu, popartej hinduskim folklorem raczej doszukać się nie można i być może, dlatego wszyscy śpiewali trochę bezosobowo. Bardziej po polsku, bowiem kompozytor tutaj nierzadko stosował harmonie w raczej chopińskim stylu.

Neala w partyturze została przedstawiona najbardziej lirycznie, a zarazem gorąco i dramatycznie. Barbara Zarnowiecka, swoim, przyjemnym z natury głosem, niezbyt ochoczo owe walory zaprezentowała. Poza swoistymi defektami z zakresu techniki wokalne niezbyt wyraźnie zabrzmiał jej głos w śpiewie z chórem (kwilącym), *Młodych serc modlitwa ta*, nierówno w słynnej arii *Paria*, *on Paria* czy w świetnym duecie z Idamorem w VI scenie. Tę partię śpiewał Edward Kulczyk, ładnym tenorem, lecz bez specjalnego polotu. Do najlepszych postaci pod względem muzycznym i interpretacyjnym zaliczyłbym Dżaresa, którego wyśmienicie wykreował Leszek Skrla (wstrząsająco wykonany monolog). Z kolei Akebara, arcybramina przez kompozytora w muzyce najślabiej pokazanego równie nijako zagrał i zaśpiewał Janusz Lewandowski. Artysta dysponuje pięknej barwy ciemnym i mocnym głosem, lecz nieciekawie go prowadzi, nieprawidłowo kontroluje oddech. W dodatku o poprawne brzmienie w wykańczaniu frazy niezbyt się troszczył. W nieco mniejszych, raczej epizodycznych partiach, nie zawsze z najlepszym skutkiem wystąpili: Mirra – Lucyna Boguszewska, Ratef – Piotr Zgorzelski, Bramin – Tomasz Łuczak. Chóry, zawsze mocna strona w operach Moniuszki, podczas omawianego przedstawienia nie popisały się niczym pozytywnym. Jeszcze słowo o pozostałych realizatorach. Adam Opatowicz (reżyser), nie popisał się zbyt dużą inwencją, czyniąc spektakl super statycznym i wraz z Mariuszem Napierałą (scenografia i jak sądzę kostiumy), akcję sprzed 500 lat, z indyjskiego Benares akcję umieścić w bliżej nie określonym miejscu i czasie. Prózno by szukać świętego gaju, widoku świątyni, czy brzegów Gangesu. Dekoracja sceny nie mówi nic. Wszyscy mężczyźni w srebrnych kostiumach i kobiety w złotych, z makijażami w takich samych kolorach oczu nie cieszą. Tym bardziej, że krój kostiumów, szczególnie artystom cierpiącym na nadwagę, uroku nie dodawał. Jedynie w I akcie pionące znicze efektywnie płynęły na scenie obrotowej. W sztuce operowej (poza produkcjami Zefirelliego i Levine'a) nigdy nic nie jest na najwyższym poziomie. Przy następnej prezentacji zawsze wszystko można polepszyć, poprawić i udoskonalić. I na to liczę, bo *Paria* jest tego godna. Warcisław Kunc prezentuje batutę wysokiej próby, a Adam Opatowicz, niezależnie od mizernych warunków wyposażenia sceny, powinien uchwycić nadmorski wiatr w żagle.

Wilfried Górny

Bernstein, Gershwin, Cage i Davis. Amerykańskie Sacrum-Profanum. Krakowski wrzesień od pięciu lat jest kojarzony przez wielu muzyków i melomanów z Festiwałem Sacrum-Profanum. Ideą przewodnią jest prezentacja arcydzieł muzyki instrumentalnej i wokalnoinstrumentalnej w układzie geograficznym. Poszczególne koncerty są monograficznymi przeglądami twórczości poszczególnych kompozytorów XIX i XX w. według klucza narodowościowego. Zatem po prezentacjach muzyki kompozytorów związanych z Wiedniem, Rosją i Francją w latach ubiegłych, w tym roku zabrzmiąły dzieła twórców amerykańskich. Awangardę tę reprezentowały utwory Elliotta Cartera i Johna Cage'a, minimalistów – dzieła Johna Adama, Philipa Glassa i Stevego Reicha. Zagościli także jazz i pogranicze jazzu z klasyką – czyli dzieła George'a Gershwina i Milesa Davisa. Część utworów została wykonana

po raz pierwszy w Polsce. Publiczność wysłuchała również kompozycji Charlesa Ivesa oraz Leonarda Bernsteina. Zgodnie z tradycją poprzednich edycji finałowy koncert *Bernstein. Broadway w Nowej Hucie (West Side Story – On the Town – Wonderful Town – Candide)* wyreżyserowany przez Konrada Imiełę, odbył się w postindustrialnej scenerii jednej z hal dawnej huty im. T. Sendzimira. W trakcie spektaklu zaprezentowano piosenki z najbardziej znanych musicali Leonarda Bernsteina. Do muzyki orkiestry AUKSO pod kierownictwem Marka Mosia wystąpiły polskie gwiazdy, jak m.in.: Aga Zaryan, Dorota Miśkiewicz, Lora Szafran, Krystyna Prońko, Hania Stach, Iwona Hossa, Mieczysław Szcześniak, Tymon Tymański, Andrzej Lampert, Big Stars.

Niewątpliwie gwiazdami całego Festiwalu byli: francuski dyrygent Marc Minkowski i polski pianista Leszek Możdżer oraz angielski dyrygent Paul

Hillier i trębacz Tomasz Stańko. Ważnym wydarzeniem imprezy był ów wspólny występ Marca Minkowskiego i Leszka Możdżera. Muzycy zagraли razem po raz pierwszy. W koncercie inauguracyjnym festiwalu zaprezentowali kompozycje Gershwina. Podczas tego występu Minkowski poprowadził orkiestrę AUKSO. Pomysł wspólnego koncertu Możdżera i Minkowskiego wyszedł od organizatorów festiwalu, gdyż artyści dotąd nie znali się osobiście. W tym przypadku ryzyko się opłacało. Na Festiwalu zaprezentowały się również najwyżej cenione zespoły zajmujące się muzyką współczesną, jak: London Sinfonietta, Schönberg Ensemble, Asko Ensemble, Theatre of Voices, a także inni uznani wykonawcy polscy: Maciej Grzybowski, Royal String Quartet, Kwartet Śląski, Sinfonia Varsovia.

Patrycja Sosnowska

Kwintet Aconcagua w Luksemburgu. Tego zespołu reklamować tu nie trzeba. Każdy, kto odwiedza tutejsze sale koncertowe doskonale wie, że Aconcagua to przede wszystkim utwory Astora Piazzoli w niezwykle dynamicznej, przepelnionej pasją interpretacji. Nic więc dziwnego, że na koncercie zespołu, 7 października w Filharmonii Luksemburskiej sala była niemal wypełniona, a każde wykonanie nagrodzone rzesistymi brawami. Kwintet w półtoragodzinnym programie pokazał, że potrafi doskonale operować grą kontrastów i nastrojów, jakże ważnym elementem w utworach Piazzoli. Z niesłychaną łatwością i perfekcyjną synchronizacją zespół podążał od pianissima do ognistego forte to przyspieszając, to zawieszając nagle grę w pół taktu.

Pięciu członków zespołu to także pięć żywiołów – porywczy w improwizacjach skrzypek Fabian Perdichizzi, opanowany i zawsze skupiony akordeonista – Daniel Gruselle, grający z pewnym dystansem, by nie powiedzieć luzem, kontrabasista – Benoit Legot oraz zawsze uśmiechnięty i pewny siebie gitarzysta – Thibault Momper. Nad tym wszystkim świetnie panuje szefowa zespołu, osoba o niespożytych temperamencie i energii – Beata Szałwińska, absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej oraz Konserwatorium w Paryżu. Występ Aconcagui w Filharmonii Luksemburskiej doskonale podkreślony grą barwnych świateł, okazał się być czymś więcej niż tylko koncertem – stał się grą żywiołów, wciągającym spektaklem, widowiskiem bez słów.

Przy okazji koncertu odbyła się promocja pierwszej płyty CD zespołu, a mnie udało się dowiedzieć od Beaty Szałwińskiej, że polska publiczność będzie niedługo miała możliwość zobaczyć Aconcague na koncercie w Radziejowicach oraz w lutym w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Marcin Wierzbicki

Kwintet Aconcagua



Festiwale, festiwale... Luksemburg, który ostatnimi laty niestychanie dynamicznie realizuje swoje aspiracje kulturalne, ma już dziś chyba największy na świecie odsetek festiwali muzycznych na jednego obywatela. Tegorocznej jesieni współczynnik ten jeszcze wzrósł wraz z pojawieniem się kolejnej, niezwykle szeroko zakrojonej imprezy – *Luxembourg Festival*. Ta wspólna inicjatywa Filharmonii Luksemburskiej, Teatru Wielkiego, OPL (dawnej orkiestry RTL, będącej obecnie etatowym zespołem tutejszej Filharmonii) oraz luksemburskiego konsorcjum muzeów – d’Stater Muséëën, dorównuje skalą, ilością wydarzeń, ich ciężarem gatunkowym oraz rozpiętością w czasie, największym dotychczasowym imprezom odbywającym się cyklicznie w Wielkim Księstwie, takim jak *Live at Vauban*, *Printemps Musical* czy *Echternach Festival*.

Koncert inauguracyjny Festiwalu miał miejsce 4 października w Audytorium Filharmonii. Luksemburska Orkiestra Filharmoniczna (OPL) wykonała pod batutą Emmanuela Krivine’a dwa utwory Maurice Ravela – *Alborade del grazioso* i *Koncert fortepianowy G-dur* oraz *Symfonię fantastyczną* Hectora Berlioz’a. Repertuar trudny i godzien tak podniosłej okazji został zaprezentowany przez zespół w sposób zasługujący na wszelkie pochwały. Wykonana jako pierwsza *Alborada* roziskrzyła Audytorium fajerwerkami wirtuozowskich popisów całej orkiestry. Zagrana niezwykle dynamicznie, żywo, gorąco, słowem

– powiało. W druzgoczącym kontraście do takiego „entré” stała interpretacja *Koncertu fortepianowego*, zaprezentowana przez młodego luksemburskiego pianistę, Francesco Tristano Schlimé’a. Trudno co prawda odmówić poprawności temu wykonaniu, jednak jeszcze trudniej byłoby pisać w tym przypadku o polocie, fantazji czy ekspresji. A tej ostatniej przynajmniej słuchacz w utworze Ravela oczekiwać ma prawnie.

W gerschwinowskich asocjacjach części pierwszej *Koncertu* zabrakło czegoś, co jazzmani zwykli określać mianem „feelingu”. Pasaże i ornamenty grane przez Schlimé’a przypominały raczej wprawki (skądinąd wprawną ręką zagrane). W częściach pozostałych także zabrakło błyskotliwości, do tego wręcz stopnia, iż odniosłem wrażenie, że solistę wykonywanie Ravela po prostu... męczy. Bardzo to osobliwe, szczególnie wobec faktu, że Schlimé mimo młodego wieku ma już na koncie wiele osiągnięć, szereg nagranych płyt, a ponadto sam komponuje, co dawać by mogło asumpt do przekonania, iż współczesna ekspresja nie jest mu obca.

Na finał koncertu inauguracyjnego zabrzmiała *Symfonia fantastyczna*. Poprowadzona spokojnie i pewną ręką przez Krivine’a zabrzmiała godnie i dostojnie. Może właśnie dlatego zabrakło w *Scenie na balu* pewnej lekkości i taneczności, która przy innych interpretacjach tego utworu potrafi niemal porwać słuchaczy z foteli, zaś fanfary marsza w części IV były chyba bardziej sepejne niż by tego oczekiwał sam kom-

pozytor. Jednak poza tymi mankamentami OPL pokazała w *Symfonii*, że potrafi doskonale pracować ze swoim nowym szefem, a efekt tej pracy przyniesć może wiele satysfakcji słuchaczom. Warto przy okazji nadmienić, że Emmanuel Krivine, znany nam przede wszystkim jako wieloletni szef orkiestry Radia Francuskiego, a następnie pierwszy dyrygent Filharmonii Lyońskiej, właśnie rozpoczął drugi sezon jako dyrektor muzyczny Filharmonii w Luksemburgu.

Festiwal Luksemburski już trwa i potrwa aż do 25 listopada. W ciągu niemal dwóch miesięcy będzie można posłuchać wielu wspaniałych zespołów, w tym Concerto Köln, Orkiestry Symfonicznej Radia Bawarskiego, Wiedeń-czyków czy Cleveland Orchestra. Będą przedstawienia operowe, koncerty symfoniczne i kameralne. Nie zabraknie jazzu, muzyki współczesnej, teatru, tańca oraz muzyki filmowej. Do sztandarowych produkcji niemego kina lat dwudziestych zagra zespół Michaela Nymana. Z nazwisk nam bliższych odnalazłem w programie Olgę Pasiecznik w obsadzie *Wesela Figara* (8, 10, 12 i 14 października w Teatrze Wielkim) oraz Jarosława Sielickiego w *Fintenzauber* (16 i 17 listopada), operze autorstwa kompozytora luksemburskiego, Camille’a Kergera. Szczegółowy program Festiwalu dostępny jest w internecie pod adresem www.luxembourgfestival.lu. Z całą pewnością warto tam zajrzeć!

Marcin Wierzbicki

Marcin Bronikowski odniósł sukces w Australii. Jeden z najwybitniejszych polskich barytonów, Marcin Bronikowski 1 kwietnia 1992 r. debiutował na scenie Opery Narodowej w Sofii. Artysta posiada pięknej barwy baryton liryczny, którym nieskazitelnie włada. Warsztat aktorski opanował w stopniu doskonałym i każdą z wykonywanych partii odbarza niepospolitym, aczkolwiek subtelnym ładunkiem emocjonalnym. Dzięki temu każda z wykonywanych postaci posiada niepowtarzalne cechy osobowości, w grze aktorskiej całkowicie zgodne z równo z muzyczną jak i fabularną treścią spektaklu. Zatem od wyżej wspomnianego Figara w *Cyryliku sewińskim* Rossiniego minęło 15 lat i bieżący sezon dla od samego urodzenia mieszkająca Warszawy jest rokiem jubileuszu w pracy artystycznej. Pierwsze kontakty ze sceną operową i publicznością miał nieco wcześniej, bowiem jako student sofijskiego Konserwatorium (pod kierunkiem Rusko Ruskowa), od października 1988 r. brał udział w przedstawieniach Studenckiego Teatru Operowego w Silven. W 1988 r. zaśpiewał partię Laiosh Koshut (*Shumla Polka*), w 1989 r. – Slook (*La cambiale di matrimonio*) a w 1990 r. pokazał się jako Gabriel von Eisenstein (*Zemsta nietopeza*). Po ukończeniu studiów został laureatem wielu międzynarodowych konkursów wokalnych i na europejskich

scenach oraz estradach koncertowych rozpoczął intensywną pracę artystyczną. Najczęściej gości w Hiszpanii (Pampeluna, Bilbao, San Sebastian, Madryd, Alicante, Ovideo, Santa Cruz, Martina Franca oraz Palma de Mallorca). Przez minione piętnastolecie śpiewał w kilku europejskich teatrach, nie omijając tak prestiżowych scen, jak: mediolański Teatro alla Scala, londyńska Covent Garden, berlińska Deutsche Oper, a także wielu innych równie wysoko notowanych, włoskich, niemieckich, austriackich, francuskich, a nawet greckich teatrów operowych.

W Polsce najpierw gościł w szczecińskiej Operze na Zamku (*Eugeniusz Oniegin*) i, jeśli mu na to kalendarz pozwala, przyjmuje kolejne zaproszenia. Z bydgoską Operą Nova śpiewał partię Papageno (*Czarodziejski flet*), a u melomanów Opery Krakowskiej wzbudził podziw jako: Germont (*La Traviata*), Marcello (*La Boheme*) oraz Enrico Ashton (*Lucia di Lammermoor*). Natomiast swojej rodzinnej Warszawie od 1994 r. chętnie bierze udział w spektaklach, jeśli otrzyma tego typu propozycję. Z tego względu publiczność Teatru Wielkiego-Opery Narodowej swego ulubieńca mogła podziwiać w takich kreacjach jak: Albert (*Werther*), Germont (*La Traviata*), Escamillo (*Carmen*), Figaro (*Cyrylik sewiński*), Rodrigo Posa (*Don Carlos*) i Eugeniusz Oniegin (*Oniegin*). Ponieważ aktualna dyrekcja Teatru Wiel-

kiego-Opery Narodowej w Warszawie kontynuuje najgorsze tradycje swoich poprzedników i na swoich stronach nie pokazuje obsad na cały sezon, ani też na nowe produkcje, więc trudno przewidzieć, czy Marcin Bronikowski w rozpoczętym dwa miesiące temu sezonie wystąpi na stołecznej scenie.

Nasz reprezentacyjny śpiewak nie ogranicza swojej działalności artystycznej wyłącznie do Starego Kontynentu. Po raz pierwszy w 1995 r. poleciał do Afryki. I tak w RPA, w Cape Town (Kapsztad), święcił tryumfy jako Dandini (*La Cenerentola*). W dwa lata później podboje kontynentu azjatyckiego w Chinach zaczął od Macau (*Escamillo, Marcello, Mercurio*), kontynuował w izraelskiej stolicy Tel Avivie; (*Figaro*), a w 2002 r. w Szanghaju (*Marcello*), w ubiegłym roku odwiedził również Hong Kong Opera (*Count Almaviva*). Wielokrotnie był na kontynencie Ameryki Północnej, głównie śpiewając w Miami i innych miejscowościach Stanu Floryda. Ostatnim, piątym już kontynentem pozostała Australia, chyba najrzadziej odwiedzana przez naszych najwybitniejszych wokalistów. Więc pan Marcin późnym latem 2007 r. poleciał na Antypody.

Australia... jak pięknie brzmią nazwy na mało nam znanym kontynencie. Jednak istnieje jedno jedyne miejsce, którego wygląd chyba zna cały świat. Mianowicie gmach Opery w Sydney. Sto-

na przylądku Bennelong Point, a jego uroczyste otwarcie miało miejsce 20 października 1973 r. „Ósmy cud świata” powstał na podstawie jednego z 223 nadesłanych projektów. Konkurs wygrał Duńczyk Jörn Utzon (polskiego pochodzenia z rodziny Platerów), bowiem jego pomysł, inspirowany żaglami jachtów, charakteryzował się wzniosłością i elegancją formy architektonicznej.

Adelajda niewiele oddalona od Sydney jest stolicą stanu o tej samej nazwie, miastem zbudowanym nad Wielką Zatoką Australijską. Stan Adelajda posiada ponad 300 rezerwatów przyrody oraz kilka przybrzeżnych wysp. Centrum majestatycznego miasta zostało otoczone tonącymi w zieleni parkami i od pozostałej części metropolii jest oddzielone korytem rzeki Torres. Państwową Operę w Adelajdzie

utworzono w 1957 r., zatem w bieżącym roku obchodzi jubileusz swego pięćdziesięciolecia. Konsekwentnie realizuje nowatorski program i zbiera pochwały za wysoki standard produkcji artystycznych. Dyrektor generalny, Stephen Phillips promuje i rozwija różnorodny repertuar tak, żeby bawił i ekscytował wszystkie warstwy publiczności. Pragnie, aby jego wizja poprzez artystyczną doskonałość przekładała się na bogactwo życia kulturalnego w Australii i była rozpoznawalna poza granicami kraju. Na inaugurację sezonu State Opera of South Adelajda przygotowała *Bal maskowy* Verdiego. Marcin Bronikowski super kreacjami Verdiowskich partii: Giorgio Germont i Rodrigo Marquis de Posa już w poprzednich latach udowodnił, że dysponuje tak niebagatelnym kunsztem wokalnym, że w inter-

pretacji partii z oper Verdiego potrafi osiągnąć mistrzostwo. W State Opera of South Adelajda swoje umiejętności potwierdził fantastyczną kreacją partii Renato. Po premierze recenzent *Advertiser* napisał: „Polski baryton, Marcin Bronikowski, który wzbudza sympatię ciepłym głosem, znakomitą artykulacją wpisał się w dramatyczny styl roli”. Niezależnie od ciepłego przyjęcia publiczności, także talentem świetnego Polaka zainteresowali się tamtejsi agenci. Marcin Bronikowski dostał kontrakt na zaśpiewanie partii malarza Marcello (*La Boheme*), w Nowej Zelandii. Jeśli go przyjmie, wówczas w maju 2008 r. partią paryskiego malarza zadebiutuje w Auckland i Wellington.

Wilfried Górny

The Metropolitan Opera

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Nowy sezon 2007/8 w MET. 27 II 2007 Peter Gelb i James Levine podali do wiadomości publicznej plan programu na nadchodzący sezon w MET. 7 nowych produkcji: *Lucja z Lammermoore* (Donizetti), która w galowym spektaklu tworzy sezon 24 IX pod batutą Jamesa Levine'a z Natalie Dessay, Marcello Giordanim i tak – niebyłe honor – Mariuszem Kwietniem oraz Johnem Relyea.

Pozostałe 6 to: *Makbet* (Verdi), *Iphigenie en Tauride* (Gluck), *Hansel und Gretel* (Humperdinck), *Peter Grimes* (Britten), *Satyagraha* (Glass) i *Córka pułku* (Donizetti). Jest to największa liczba nowych produkcji zaprezentowanych w jednym sezonie od ponad 40 lat, czyli od momentu przeniesienia MET do Lincoln Center w 1966 r. Nie wszystkie są oryginalnymi kreacjami przygotowanymi specjalnie dla MET i tak: *Ifigenia* jest koprodukcją z Seattle Opera, *Satyagraha* – z The English National Opera, a *Córka pułku* – z Covent Garden.

Poza *Lucją* i *Makbetem* James Levine poprowadzi orkiestrę MET w dwóch wznowieniach: *Manon Lescaut* i *Tristan i Izolda*. Walery Giergiew natomiast powróci do MET w 2 operach Prokofiewa: *Wojna i Pokój* oraz *Gracz*. Zresztą będzie to pierwszy przypadek, że MET zaprezentuje aż dwa dzieła tego kompozytora podczas jednego sezonu.

Lorin Maazel, dyrektor muzyczny The New York Philharmonic poprowadzi 5 spektakli *Walkirii*. Jest to pierwszy od 45 lat powrót Maazela do MET, od sezonu jego debiutu w 1962/3 w *Don Giovannim* Mozarta, a potem w *Kawalerze Srebrnej Róży* R. Straussa.

Poza 7 nowymi produkcjami, MET

zaprezentuje wznowienia 21 oper: 5 oper Verdiego: *Aida*, *Bal maskowy*, *Ernani*, *Otello*, *Traviata*; 4 opery Mozarta: *La Clemenza di Tito*, *Urowadzenie z seraju*, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet*; 3 opery Pucciniego: *Cyganeria*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*; wspomniane 2 opery Prokofiewa, 2 opery Wagnera: *Tristan i Izolda*, *Walkiria* oraz *Cyrułika sewilskiego* (Rossini), *Carmen* (Bizet), *Normę* (Bellini), *Romeo i Julię* (Gounod) i *Pierwszego Cesarza* (Tan Dun).

Z polskich głosów usłyszymy w nadchodzącym sezonie: Mariusza Kwietnia (*Lucja*), Aleksandrę Kurzak (*Urowadzenie z seraju*), debiutującego w MET rolę Amonastro w *Aidzie* Andrzeja Dobbera oraz Edytę Kulczak w mniejszych, wspomagających rolach.

Zaplanowano też sporo interesujących debiutów dyrygentkich i wokalnych, a lista powracających do MET gwiazd świata opery jest zbyt długa, by ją Państwu przytoczyć w całości. Wspomnę więc tylko mojego absolutnego ulubieńca – Plácido Domingo, który zaśpiewa Orestę w 8 spektaklach *Ifigenii*, tytułową rolę w 3 przedstawieniach *Pierwszego Cesarza* i poprowadzi orkiestrę w większości 11 spektakli *Romeo i Julii*.

Po zeszłorocznym sukcesie, MET zwiększył też ilość transmisji na żywo do kin z 6 do 8. Wiele ubiegłorocznych pokazów było wyprzedanych, co zmusiło do bisowych powtórzeń. Liczba zainteresowanych wzrastała z upływem czasu i tak *Czarodziejski flet* obejrzało 21 tys. ludzi w 98 kinach (30 XII), a ostatni pokaz sezonu, *Tryptyk* (28 IV) – 48 tys. przed 248 ekranami. MET sprzedała więc 324 tysiące biletów na świecie, po 18 \$ w USA i nieco drożej poza granica-

mi, pobierając 50 % prowizję czyli miała przychód około 3 milionów plus dodatkowe pieniądze ze sprzedaży praw.

W tym sezonie MET planuje podwoić ilość widzów do 1 miliona w 700 miejscach na świecie, w tym ponad 300 ekranów w USA, czyli osiągnie ilość widzów w sali MET podczas zaplanowanych na ten sezon 225 spektakli. Planowane na żywo transmisje w HD do kin w Ameryce Północnej, Europie, Azji i Australii to: *Romeo i Julia*, *Jaś i Malgosia*, *Makbet*, *Manon Lescaut*, *Peter Grimes*, *Tristan i Izolda*, *Cyganeria* i *Córka pułku*.

Nadal trwają negocjacje z InDeMand, które udostępniłoby transmisje do odpłatnej telewizyjnej sieci kablowej, poza oczywiście publiczną stacją PBS. W ramach nowego kontraktu pomiędzy MET i EMI, 5 oper nadchodzącego sezonu już zaplanowano upowszechnić w 2008 r. w formie DVD. A będą to: *Jaś i Malgosia*, *Makbet*, *Manon Lescaut*, *Peter Grimes* i *Cyganeria*. Trwają też dalsze rozmowy dotyczące wydania w formie DVD i nagrań audio materiałów z archiwum MET i z ubiegłego sezonu.

Wiele innych domów operowych planuje pójść śladami MET tak w USA (13) jak i w Europie. Do pierwszych z nich należy The Washington National Opera z planami 2 darmowych transmisji do kampusów uniwersyteckich. A w Europie: Covent Garden prowadzi negocjacje z siecią kin Sony, a Opéra de Paris również rozważa podobny projekt.

Oprócz „regularnych” od 76 lat sobotnich transmisji, satelitarne radio Sirius nadal będzie kontynuowało subskrypcję na radio MET (kanał 85) w przekazach 24 godziny na dobę na całym świecie, a współpraca z realNe-

networks zezwala również na cotygodniowy przekaz poprzez stronę internetową metopera.org.

MET zapowiedziała też co najmniej 5 transmisji operowych do wybranych szkół publicznych w Nowym Jorku. Wspólnie z Departamentem Edukacji przygotowane zostały już materiały dla nauczycieli, studentów i ich rodzin. Zaproszono też do udziału wielkie korporacje i tak Panasonic zaopatrzy szkoły w sprzęt projekcyjny, Dolby Laboratories' Production Services przystosują akustycznie sale audytoriów i zainstalują sprzęt dekodujący, a Bell Express Vu dostarczy przekątniki satelitarne do każdej ze szkół.

Podobnie jak w ubiegłym roku, będzie transmisja na żywo z Gali otwierającej sezon na Times Square i na placu przed MET.

Po raz pierwszy też od 2001 r. frekwencja w MET wzrosła (o 7,1% w porównaniu z ubiegłym sezonem), a 88 spektakli kompletnie wyprzedano (22 w minionym sezonie).

Nadal można też będzie kupić tzw. Rush Tickets sponsorowane przez Agens Varis i Karl Leichtman, czyli 2 bilety na poziomie orkiestry o cenie zredukowanej ze 100 \$ do 20 i udostępnionych na 2 godziny przed rozpoczęciem spektaklu.

W ramach tego programu w ubiegłym sezonie sprzedano bilety na 22 z 25 oper, czyli w sumie około 20 tysięcy miejsc. Podczas „badań rynku” (1275 respondentów) 32% nabywców po raz pierwszy odwiedziło MET, z czego 44% miało co najwyżej 30 lat. Brawo! Wydaje się, że rośnie nam nowa, młoda widownia.

W tym sezonie owe 200 biletów będzie wcześniej zarezerwowane na potrzeby tego programu z wyjątkiem gali, sobotnich i specjalnych przedstawień. Planowany jest też przywilej cenowy dla seniorów (co najmniej 65 lat). Dodatkowo, wcześniej odłożone 50 biletów będzie można kupić przez telefon lub przez stronę internetową MET od południa w dniu przedstawienia. Seniorzy nie będą więc zmuszeni do uciążliwego stania w kolejkach, a tak zakupiony bilet będzie do odebrania w kasie za okazaniem dowodu tożsamości o dowolnej porze przed podniesieniem kurtyny.

Specjalne wydarzenia zaplanowane podczas nadchodzącego sezonu to poza galą otwierającą sezon, seria spektakli matinee w sezonie świątecznym z angielskojęzyczną wersją *Jasja i Matgosi* z biletami o obniżonej cenie na tzw. „spektakle rodzinne”.

27 XI natomiast galową premierę będzie miała *Ifigenia* Glucka, a 31 XII, w Sylwestrowy wieczór, MET zaferuje nam *Romea i Julię*. Na wiosnę natomiast – 21 IV galowa premiera *Córki pulku*. A oprócz tego 3 otwarte próby generalne: *Łucja* (20 IX), *Jaś i Matgosia* (21 XII) i *Córka pulku* (18 IV).

Tan Dun powtórzy też na wiosnę *Pierwszego cesarza*, ale tylko 3 razy. Peter Gelb poprosił go o dokonanie cięć mających „polepszyć zwięzłość dramatyczną”. „Nie miał możliwości

przeróbek”, powiedział prasie Gelb. Jednym z powodów wznowienia jest przygotowanie do będącego w trakcie negocjacji tournée w Chinach powiązanego z uroczystościami towarzyszącymi Olimpiadzie w 2008 r.

W dniu otwarcia kas w niedzielę 19 VIII, pierwsi entuzjaści ustawili się w kolejce już o 4 rano. Do 11:30 długi wąż sięgał daleko poza New York State Theatre. Po niezwykle udanym finansowo sezonie 2006/7, już 19 VIII zanotowano rekordową ilość sprzedanych biletów na nadchodzący sezon za rekordową sumę 2.085.238 \$, najwyższą, jaką kiedykolwiek uzyskano w dniu otwarcia kas. Jest to też 25 % zwwyżka w stosunku do ubiegłego, też rekordowego sezonu, kiedy to w dniu otwarcia kas sprzedano bilety za 1,6 miliona \$. Internet też odnotował 50 % zwwyżkę w udziale sprzedaży. Sprzedano już ponad 50 % biletów dostępnych na nadchodzący sezon w spektaklach od 24 IX 2007 do 17 V 2008.

I tak w sezonie 2007/8 obejrzymy aż 28 oper. Zaopatrzyłam się już w 67 prywatnie zakupionych biletów, co w połączeniu z 28 biletami prasowymi da 95 przedstawień na sali MET. Włączając w to transmisje radiowe i telewizyjne liczba zaplanowanych przeze mnie spektakli w MET znacznie przekroczy 100. Będzie więc Państwu o czym pisać.

MET – otwarty dom IX 2000.

Można już z całą pewnością powiedzieć, że Peter Gelb, generalny menadżer, który rozpoczął swój drugi sezon w MET dokonał niezwykłej „rewolucji”. MET widać i słysząc niemal na całym globie ziemskim. Próbuje też wychować nowe, młode pokolenia wielbicieli opery i póki co, wszelkie podejmowane przez niego inicjatywy okazują się ogromnym sukcesem.

Kolejną taką inicjatywą jest program realizowany we współpracy z publiczną stacją TV PBS zabytułowany *Wielkie momenty w MET: wybór słuchaczy*. Przez 3 dekady PBS prezentowała zarejestrowane na żywo w MET spektakle, a więc by uczcić ową 30. rocznicę, postanowiono oddać głos słuchającym i oglądającym. Wyniki głosowania pokazane zostaną w telewizji PBS w specjalnym programie prowadzonym przez Renée Fleming w grudniu 2007 r. Głosowanie rozpoczęło 17 IX 2007 r. na stronie internetowej, na której udostępniono fragmenty spektakli z owych 30 lat. Każdy z głosujących mógł wybrać 10 swoich ulubionych fragmentów w gradacji od 1 do 10. Głosowanie zakończono 12 X i, co oczywiste, każdemu przysługiwał tylko jeden głos. Można było wybierać od pierwszego z nich (*Cyganeria* z 1977 r. z Luciano Pavarottim) i z takich pereł wokalnych jak np. *Otello* z Placido Domingo, pożegnalna *Aida* Leontyny Price, *Łucja z Lammermoore* z Joan Sutherland, *Elektra* z Birgit Nilsson, aż po ostatnie spektakle transmitowane w ubiegłym sezonie.

20 IX o 9:00 już po raz drugi MET

bezpłatnie otworzyła swe podwoje dla wszystkich chętnych do uczestniczenia w generalnej próbie *Łucji*, która otworzyła 24 IX sezon 2007/8.

Bilety (limit 2 na osobę) można było rezerwować już w poniedziałek 17 IX od 10:00 na stronie internetowej MET lub telefonicznie. Ich odbiór obowiązywał do 20:00 18 IX.

Program dnia był podobny do ubiegłorocznej imprezy. A więc stanowiska artystyczne i techniczne z udziałem pracowników MET wprowadzające w „tajemnicze arkana” przygotowywania produkcji operowej.

Poza stanowiskami prezentującymi kostiumy i fragmenty scenografii, największe wrażenie zrobiła na mnie Szklana Armonica. Podłączona była co prawda do elektryczności, wyjęta z drewnianego pudła-oprawy i pozbawiona pedałów napędzających, ale grająca na niej specjalistka chętnie demonstrowała jej możliwości dźwięku, opowiadała o historii instrumentu, muzyce specjalnie skomponowanej dla oper i nie tylko, oraz o słynnych jej wirtuozach.

Można też było pogawędzić o świetle i jego projektach, podziwiając wystawione przeróżne reflektory i poprosić o demonstrację ich możliwości, barw i mocy. Warsztat stolarski zadziwił niezwykłym poziomem artystycznego rzemiosła, a specjaliści od tkanin demonstrowali ich wykorzystanie w scenografii.

I znów można było wziąć udział w loterii na bezpłatne bilety do MET, a podczas przerwy zjeść bezpłatny lunch rozdawany wszystkim w gustownych plastikowych torebkach w zamian za bilet dołączony do wejściówki. A ponieważ pogoda sprzyjała, plac przed MET zaroił się od ludzi jedzących 3 malutkie, różne kanapki, chrupiących 2 ciasteczka, pogryzających jabłko i popijających wodę z butelki. Było karnie i zdyscyplinowanie; nikt nie pozostawił po sobie śmieci, a rozstawione na placu ogromne pojemniki na odpadki wypelniono po brzegi.

Po zakończeniu próby i krótkim panelu z udziałem Maestro Levinem, 4 głównych śpiewaków opery oraz z twórcami produkcji, można było znów przejść przez scenę MET i mieć na dotknięcie ręki wszystkie zgromadzone na niej rekwiizyty, podziwiając po drodze ogromne techniczne zaplecze MET.

O 11:00 zebranych na sali powitał Peter Gelb zapraszając do udziału w całym programie dnia. Była to próba robocza, a więc zapowiedziano możliwość przerwy, proszono o ciszę i nieprzeszkadzanie pracującym muzykom i wokalistom.

Były tylko dwie krótkie przerwy w pierwszym i ostatnim akcie. Po zakończeniu każdego z aktów wszyscy pilnie i w ciszy słuchali uwag i poprawek Maestro Levine'a. Widownia niestety nie mogła go słyszeć, ale karnie siedziała w ciszy czekając na zapalenie świateł na sali. Najwięcej uwag, poprawek i powtórzeń fragmentów muzycznych usłyszeliśmy po zakończeniu opery.

KONCERT LAUREATA

IV EDYCJI KONKURSU ZAPOMNIANA MUZYKA POLSKA

W programie koncertu:

Józef Wieniawski - Sur l'Ocean. Contemplation op. 28

Henryk Pachulski - Preludium c-moll

Józef Wieniawski - II Impromptu F-dur op. 34

Tomasz Kamieniak - Walc op. 33 nr 1 (2004)

Franciszek Liszt - III Walc-Mefisto S. 216

Charles Valentin Alkan - Barcarolle op. 65 nr 6

Józef Wieniawski - II Valse de Concert E-dur op. 30

Charles Valentin - Le festin d'Esope op. 39 nr 12

WARSZAWSKIE TOWARZYSTWO MUZYCZNE • MORSKIE OKO 2 • WARSZAWA
15 LISTOPADA (CZWARTEK) • GODZ. 18⁰⁰



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

www.acteprealable.com

foto. archiwum artysty
© prof. grat.: Studio Jeremi

Dzień dla pracowników MET zakończył się około 17:00, kiedy to ostatnia osoba, która wyraziła życzenie przejścia przez scenę MET opuściła dom operowy. A więc znów wspaniały sukces, ogromna dyscyplina, fantastycznie sprawna organizacja.

Wieczór poświęcony pamięci Beverly Sills. W niedzielę 16 IX o 17:00 rozpoczął się w MET wieczór poświęcony pamięci Beverly Sills. Bezpłatne bilety wydawano w kasach od południa – tylko po 2 na osobę. Program transmitowany był na żywo przez radio Sirius i przez real/Networks – MetOpera.org.

Najpierw usłyszeliśmy i obejrzelśmy filmowy fragment z Beverly Sills śpiewającą *Willow song* z *The Ballad of Baby Doe* (Moore). Wspomnienia o Amerykańskiej Królowej Opery zainaugurował Peter Gelb, generalny menadżer MET. Po nim na scenę wkroczył Maestro James Levine, muzyczny dyrektor MET, który akompaniował na fortepianie Placido Domingo w *Ombra mai fu* z *Serse* Haendla. Po owacji widowni na scenie pojawił się burmistrz Nowego Jorku, Michael Bloomberg.

Wspomnienia o Beverly Sills usłyszeliśmy później od: Barbary Walters, Susan Baker, Prezesa Zarządu New York City Opera, Franka A. Bennacha Jr, Prezesa Lincoln Center, Caroll Burnett, Nathana Leventhala, byłego Prezesa Lincoln Center, Juliusa Rudela dyrygenta i byłego dyrektora New York City Opera, Stanleya Sillsa, brata Beverly Sills i Henry'ego Kissingera. Mówcy cały czas mieli za tło zdjęcia ze spektakli i portrety artystyczne Beverly Sills. Na scenie obecna też była interpretatorka języka migowego, ponieważ jednym z gości na sali była głucha córka Beverly Sills, Muffy.

Wspomnienia przeplatano filmowymi fragmentami występów Sills: jej niezapomnianą interpretacją *Adieu, notre petite table*, z *Manon* Massesnta, krótki filmowy klip w którym śpiewała z Caroll Burnett oraz fragment filmu *Uncle Sol Solves It* nakręconego w 1937 r., w którym śpiewała jako dziecko.

Były też solowe występy wokalne. I tak poza Placido Domingo wystąpili: Anna Netrebko w *Nightingale and the Rose* (Oriental romance) Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, John Releya, który w *An die Musik* Schuberta zastąpił zaplanowanego wcześniej, ale niedysponowanego owego wieczoru Nathana Gunna, oraz Natalie Dessay w *Ich wollt ein Strausslein binden* Ryszarda Straussa. Poza Placido Domingo, wszystkim pozostałym śpiewakom akompaniował na fortepianie Craig Ruthenberg.

W programach rozdawanych uczestnikom tego wieczoru można było znaleźć prośbę o finansowe wsparcie instytutu zajmującego się leczeniem stwardnienia rozsianego, którego jednym z pacjentów jest właśnie córka Beverly Sills, a na rzecz którego jej matka kwestowała przez całe swe życie. ☺



Beverly Sills
fol. MET

Kocham muzykę barokową

Rozmowa z mezzosopranistką
Marijaną Mijanović

Marijanna Mijanovic
fot. Uwe Arens

Przyszła na świat w byłej Jugostawii. Studiowała grę na fortepianie w Belgradzie, a następnie śpiew u Cory Canne Meijer w Amsterdamie. Zaczynała od występów z Williamem Christie i Les Arts Florissants, biorąc udział w przedstawieniach dzieł Haendla i Monteverdiego. Potem przyszła tytułowa rola w *Juliuszu Cezarze* pod kierownictwem Marca Minkowskiego i współpraca z René Jacobsem oraz Nikolausem Harnoncourtem. Dziś Marijana Mijanović ma w repertuarze wiele znakomitych partii z oper barokowych, a na koncie mnóstwo udanych występów. W tym roku ukazała się jej solowa płyta z utworami Haendla, na której towarzyszy jej Orkiestra Kameralna z Bazylei pod dyrekcją Sergia Ciomei.

Pamięta Pani swój debiut sceniczny? Gdzie i kiedy zaśpiewała Pani po raz pierwszy publicznie?

O tak – oczywiście, że pamiętam. Mój debiut na scenie miał miejsce w 1998 r., w Holandii. Zaśpiewałam tam partię Eduige w *Rodelindzie* Georga Friedricha Haendla. Następstwem sukcesu, który odniosłam w tej produkcji, było moje spotkanie z Williamem Christie i nie ukrywam, że właśnie ta rola zapoczątkowała moje zainteresowanie muzyką barokową.

Pani ostatnia płyta solowa z utworami Haendla nosi tytuł „Affetti barocchi”. Kiedy zakochała się Pani w muzyce tego kompozytora?

Tak jak mówiłam, moja miłość do muzyki barokowej i Georga Friedricha Haendla zaczęła się właściwie na samym początku kariery. Po wspomnianej *Rodelindzie*, pierwszej większej produkcji, w której brałam udział, William Christie zaproponował mi rolę Penelopy w spektaklu *Il ritorno d'Ulisse in patria* Claudia Monteverdiego – wystawionego podczas festiwalu w Aix-en Provence w 2000 r. Po przedstawieniu, które odniosło olbrzymi sukces, Marc Minkowski zaproponował mi natychmiast udział w *Juliuszu Cezarze* w następnym roku w Amsterdamie! Jak widać, miałam duże szczęście do cudownych ról i współpracy z samymi mistrzami już na początku mojej kariery. A to wywarło na mnie duży wpływ...

Emocje ukryte w utworach muzycznych sprawiają, że wokalista bardzo wczuwa się w rolę i czasem ciężko mu się od nich uwolnić po zejściu ze sceny. Pani też się to zdarza?

Oczywiście, że tak! Muszę powiedzieć, że teraz radzę sobie lepiej niż na początku, ale ciągle mam np. problem z zasypianiem i wyciszeniem się po występie!

Utwory z „Affetti barocchi” to kompozycje stworzone dla słynnego kastrata Francesca Bernardiego (zwanego Senesino), pochodzące z najsztywniejszych oper Haendla. Skąd pomysł na taką zawartość płyty?

Właściwie idea była bardzo prosta i logiczna. Ponieważ na scenie śpiewałam tak wiele partii z repertuaru Senesina, m.in. arie Cezara, Radamista, Bertarida i Orlanda, postanowiłam te właśnie utwory wybrać na moją pierwszą płytę. To rodzaj muzyki, w której czuję się jak ryba w wodzie!

Co jest najważniejsze dla Pani podczas śpiewu – piękny dźwięk i techniczna doskonałość, czy wyrażenie znaczenia słów? Jak wiele miejsca w Pani interpretacjach zajmuje retoryka muzyczna?

Myszę, że naszym celem powinno być połączenie techniki i ekspresji, ponieważ każdy z tych elementów z osobna nie wystarczy. Zawsze próbuję powiedzieć coś przez mój śpiew – i oczywiście powiedzieć to w piękny sposób.

Nad czym teraz Pani pracuje i jakie są Pani plany na najbliższe miesiące?

W sierpniu występowałam w Operze w Zurichu, śpiewając w *Orlando* Haendla pod kierownictwem Williama Christie. To jedna z moich ulubionych ról i wprost nie mogłam się doczekać spektakli! Teraz mam w planach tournée z *Montezumą* Vivaldiego pod kierownictwem Alana Curtisa, a następnie udział w *Zywocie rozpustnika* Strawińskiego w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. I wreszcie *Juliusz Cezar* Haendla w Amsterdamie oraz w Brukseli, pod batutą René Jacobsa. Naprawdę mnóstwo cudownej pracy!

W najbliższym czasie usłyszymy więc Panią w bardzo różnorodnym re-

pertuarze – od Haendla i Vivaldiego począwszy, aż po Strawińskiego. A czy myślała Pani o nagraniu płyty z muzyką inną niż barokowa? Może wchodziłoby w grę jakieś całkowite szaleństwo?

Zupełnie zwariowany pomysł – raczej nie wchodzi w grę, ale inna muzyka... Dlaczego nie?! W przyszłości wszystko jest możliwe!

Urodziła się Pani w miejscowości Valjevo, w byłej Jugostawii. Zna Pani twórczość serbskich kompozytorów? Dlaczego nie śpiewa Pani ich utworów?

To prawda, niestety nie wykonuję zbyt wiele muzyki pochodzącej z mojego kraju ojczystego. Jak już mówiłam, śpiewam przede wszystkim muzykę barokową, a nie mamy przecież partytur z tego okresu pochodzących z terytorium Serbii. Ale istnieje wiele interesujących utworów współczesnych serbskich kompozytorów i kto wie – może w przyszłości będę je wykonywać.

W Akademii Muzycznej w Belgradzie, przed wyjazdem do Amsterdamu w 1994 r., studiowała Pani grę na fortepianie. Dlaczego nie została Pani pianistką?

1994 r. był bardzo trudnym rokiem zarówno w historii mojego kraju, jak i dla mnie osobiście. W tym czasie runęły wszystkie moje plany, brutalnie przerwane zostały marzenia – w tym także te o zostaniu pianistką. Śpiewanie to była całkiem nowa, ożywcza jakość i dlatego przejście od fortepianu do głosu wyszło mi tak naturalnie.

Dobry głos to prezent od losu, ale także ciężka praca. Ile czasu poświęca Pani na ćwiczenia? A może ma Pani jakiś specjalny sekret, który pozwala utrzymać go w tak znakomitej kondycji?

Być śpiewaczką to znaczy prowadzić życie pełne ograniczeń. Mimo to staram się zbytnio nie przesadzać i żyć w miarę „normalnie” – oczywiście na tyle, na ile jest to możliwe. Natomiast w trakcie przygotowań do spektaklu rzeczywiście wprowadzam w swoje życie odrobinę reżimu i robię wszystko, żeby utrzymać dobrą formę wokalną i fizyczną. Nie mam żadnych specjalnych sekretów, praca nad głosem i samą sobą tak naprawdę nigdy się nie kończy i może to właśnie czyni tę pracę tak fascynującą.

Aktorzy występujący na scenie mają różne przesady – na przykład nie można gwizdać w teatrze. Czy jest Pani przesadna?

Do tych spraw podchodzę „na luzie” i nie wyznaję żadnych przesądów tego rodzaju. W dniu poprzedzającym spektakl tak naprawdę potrzebuję tylko partytury, aby się przygotować i spokojnego, długiego snu. Jeśli te warunki zostaną spełnione, jestem pewna, że wszystko będzie w porządku.

Pani największa wpadka na scenie?

Muszę powiedzieć, że nie było ich wiele. Najbardziej zmieszana byłam, gdy kiedyś w samym środku wykonywanej arii zauważyłam, że moje spodnie... powoli zsuwają się w dół! Musiałam szybko zareagować, ale jak tu podjąć jakąkolwiek akcję, kiedy jednocześnie musiałam kontynuować śpiew?! Już po wszystkim śmiałam się z tego jak szalona, ale na scenie czułam się wprost okropnie!

A co Marijana Mijanović robi w czasie, kiedy nie śpiewa – może uprawia Pani jakiś sport, gotuje, czyta... Jak się Pani relaksuje? Podejrzewam, że raczej nie przy łowieniu ryb...

Od czasu, kiedy często muszę wyjeżdżać w trasy koncertowe, cieszę się bezgranicznie każdą chwilą spędzoną w domu. Olbrzymią przyjemność sprawia mi właśnie gotowanie, czytanie, przyjmowanie przyjaciół... Odkąd przeniosłam się do Szwajcarii, cieszę mnie także wycieczki górskie. Przebywanie na łonie natury to dla mnie niezwykle ekscytujące doświadczenie.

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: **Dorota Staszkiwicz**

Marijana Mijanovic
fot. Uwe Arens



Plácido Domingo (4) Najwspanialszy Siegmund naszych czasów

Karolina Kasprzyk

Siegmund to trzecia wielka rola wagnerowska w karierze Plácido Domingo, której wykonania scenicznego podjął się artysta. Po sukcesach w *Lohengrinie* i *Parsifalu* śpiewak zdecydował się wystąpić w *Walkirii*, drugiej części monumentalnej tetralogii *Pierścieni Nibelunga*. Jako Siegmund Domingo zadebiutował na scenie wiedeńskiej Staatsoper. Tamtego pamiętnego wieczoru 19 grudnia 1992 r. artyście towarzyszyli: wspaniała Waltraud Meier – także debiutująca w partii Sieglindy, Hildegard Behrens jako Brünnhilda, Robert Hale w roli Wotana, zaś całość poprowadził Christoph von Dohnanyi. Dla hiszpańskiego tenora udział w tym przedstawieniu był praw-

dziwą próbą ognia. „Zaśpiewać Siegmunda po niemiecku, tutaj w Operze Wiedeńskiej i zwyciężyć – cóż, chył przed nim czoła” skomentował to wydarzenie José Carreras.

„Wspaniale jest cierpieć na scenie!” ekscytuje się śpiewak. W całym swoim imponującym repertuarze wskazuje on tylko trzy postacie, którym nigdy nie dane było zaznać pełnego szczęścia. Są to: Alvaro z *Mocy przeznaczenia* Verdiego, hrabia Loris Ipanov z *Fedory* Giordana i Siegmund. Fakt, iż bohater ten „tak bardzo cierpi” w dużej mierze przyczynił się do tego, że Domingo ostatecznie uległ licznym namowom i zdecydował się zaśpiewać w *Walkirii*.

„To oczywiście, że każdy czeka na

Winterstürme – scenę nadejścia wiosny. To piękny i niezwykle romantyczny moment w operze” stwierdza poważnie artysta, by po chwili żartobliwie zarzucić kompozytorowi, że zamiast – wzorem Verdiego i Pucciniego – uwieńczyć arię Siegmunda efektownym wysokim dźwiękiem, Wagner już wcześniej kilkakrotnie eksploatuje tenora podczas *Wälse! Wälse!* oraz *Dich selige Frau*. Według tenora *Winterstürme* należy zaśpiewać jak pieśń. Domingo wykonuje ten fragment z prawdziwie belcantowym zacięciem, nadając swemu głosowi jakby jaśniejszą barwę. Dodajmy, że tenorzy nie czynią na ogół żadnych różnic pomiędzy *Winterstürme*, a resztą opery. Ponadto śpiewak za-

uważa, że do owej sceny partia Siegmunda posiada charakter zdecydowanie deklamacyjny, gdzie najistotniejszy jest tekst. W dalszym toku dominuje melodia: „Drugą część I aktu można porównać z każdą włoską operą (...) Przez cały czas czuje się tutaj potrzebę belcanta”.

„Scena śmierci Siegmunda jest jedną z najbardziej niewiarygodnych scen w jakich brałem udział – wspomina artysta. Kiedy umieram – leżąc w ramionach Wotana – zdaję sobie sprawę, że to on, mój ojciec. Wiem, że musiał mnie zabić i ta świadomość sprawia, że nie mogę powstrzymać łez. Doprawdy, nie mam pojęcia jak zdołałbym śpiewać dalej – szczęśliwie na tym końcu swój udział w spektaklu”.

dzo dobra. Jeśli więc popełnię błąd, mówiąc *der Wonne Mond* zamiast *dem* każdy to usłyszy” komentuje swoje językowe zmagania śpiewak.

Najbardziej wyczerpujący dla tenora jest I akt *Walkirii*. „To prawdziwy maraton. Trwa on ponad godzinę i wymaga maksymalnej koncentracji. Jestem na scenie od pierwszej do ostatniej minuty, nie mając ani chwili odpoczynku. Największą wytrzymałością jest słuchanie, grania jest ogromna. Dochodzi do tego świadomość uczestniczenia w największym dziele jakie kiedykolwiek stworzono. Wszystko wyszło spod jednego pióra: historia, tekst, muzyka, nawet wskazówki dla reżysera. Można to porównać jedynie z dziełami Michała Anioła w kaplicy sykstyńskiej” mówi artysta.

nej – stanowi poważne oraz w pełni zasłużone osiągnięcie”: „Domingo zaśpiewał i zaprezentował swą najbardziej poruszającą do tej pory wagnerowską rolę: precyzyjnie wyartykułowaną i prawdziwie siegmundowską w barwie głosu. Wykazywał pewność we wszystkich trudnych momentach, przez cały czas demonstrując pełnię sił. Cóż to za artysta!”, „Barytonowy timbre głosu Domingo idealnie odpowiada partii Siegmunda. Zar i moc składają się na właściwy koloryt wagnerowskiego bohatera. Domingo śpiewał w stylu włoskiego belcanta, z przejmującymi legatami – szczególnie wykonana w piano fraza *Nun weißt du, tragende Frau* posiadała balsamiczne, pełne bólu brzmienie”.

Zachęcony wiedeńskim sukcesem, artysta zdecydował się wykonać I akt *Walkirii* podczas gali otwierającej sezon 1993/1994 w nowojorskiej Metropolitan Opera. Krytycy, wykazując zdumiewającą zgodność opinii, podkreślali niezwykłą słodycz i świeżość jaką Domingo wniósł do postaci Siegmunda: „On nigdy nie krzychał (...). Za jego brzmącym niczym trąbka forte, czy modlitewnym pianissimo stoi siła prawdziwej artystycznej inteligencji”.

Kolejne spotkanie śpiewaka z nieszczęśliwym synem Wotana miało miejsce w berlińskiej Staatoper Unter den Linden (listopad 1993), gdzie Domingo wziął udział w koncertowym wykonaniu I aktu opery. Recenzenci po raz wtóry podzieliли entuzjazm publiczności pisząc: „Był to Siegmund najwyższej klasy, zaśpiewany namiętnie i wzruszająco (...). Domingo w sposób olśniewający poradził sobie z tym »niewyobrażalnym stopniem cierpienia, bólu i rozpaczki« – jak opisał kiedyś *Walkirię* sam Wagner”; „Domingo (...) z kolosalną siłą wrażliwości dociera wprost do serca każdej frazy. Im bliżsi stają się sobie Siegmund i Sieglinda, tym bardziej artysta zbliża się do wagnerowskiego ideału. I gdy wreszcie rozbrzmiewa długo oczekiwane *Winterstürme*, cała Staatsooper promienieje!”.

Podobne gale, dość często wypełniane I aktem *Parsifala*, odbyły się jeszcze we Frankfurcie nad Menem, Salzburgu oraz w Sankt Petersburgu. Po roku 1994 Domingo śpiewał w kolejnych produkcjach w La Scali, Covent Garden, Metropolitan Opera, Berlinie, Monachium, Madrycie oraz – rzecz jasna w Bayreuth.

Stojąc na scenie artysta stale udowadnia swym śpiewem, iż partie w operach Wagnera nie zostały napisane po to, by je „wyszczekiwać” lub walczyć z nimi, lecz by wykonywać je w sposób łagodny, pieszczotliwy i z wyraźną przyjemnością. Słodycz, z jaką Domingo śpiewa o swej miłości do Sieglindy na chwilę przed śmiercią jest szczególnie dojmująca. Przeciwnie do woli Brünnhildy woli Wotana wydaje się być całkowicie uzasadnione. Jak mogłaby pozostać nieczuła? Tym bardziej zrozumiałe jest, iż bliźniacza siostra Siegmunda musi poddać się jego urokowi.



Plácido Domingo jako Siegmund
fot. archiwum MET

Partia Siegmunda stanowiła dla Plácido Domingo wyzwanie pod każdym względem: wokalnym, muzycznym, dramatycznym i – być może przede wszystkim – tekstowym. Śpiewak należy do naturalnych, dobrych lingwistów, jednakże – jak mówi on sam – nawet dla człowieka szybko uczącego się, Siegmund okazał się przedsięwzięciem wyjątkowo trudnym. Większość swojego repertuaru włoskiego i francuskiego zdołał opracować samodzielnie, bez pomocy korepetytora. W niemieckim – języku, który Domingo rozumie i posługuje się umiarkowanie – artysta potrzebuje nieustannej kontroli. „Mówi się, że moja dykcja jest bar-

Partia Siegmunda w przeważającej większości absorbuje środkowy rejestr głosu. Jednak „ciągłe eksploatowanie średnicy niejednokrotnie prowokujące do tzw. śpiewania siłowego jest jedną z głównych przyczyn, dla których wykonywanie muzyki Wagnera uznaje się za niebezpieczne, zwłaszcza dla młodych śpiewaków” zauważa artysta.

Wiedeński debiut w tej roli Domingo przeszedł oczekiwania nawet najbardziej żagorzalnych wielbicieli Hiszpana. Oto kilka pierwszych reakcji mediów: „Pod względem muzycznym był to wspaniały spektakl. Debiut Domingo w partii Siegmunda – wspaniale zaśpiewanej i z niezwykłą żarliwością zagra-

Ci zaś, którzy sądzą, że opera to sztuka pozbawiona seksu, powinni obejrzeć finał I aktu *Wakliirii* z udziałem Plácido Domingo i Waltraud Meier!

Przytoczenie wszystkich opinii krytyków jest oczywiście rzeczą niemożliwą. Gdyby jednak podjąć się zawarcia ich w jednym zdaniu, zabrzmiałoby ono następująco: Domingo to jeden z najwspanialszych, o ile nie najwspanialszych, Siegmund naszych czasów.

W kolejnych artykułach przedstawiałam sylwetkę hiszpańskiego artysty na tle trzech dzieł Ryszarda Wagnera: *Lohegrina*, *Parsifala*, *Walkirii*. Opierałam się na wycinkach z prasy krajowej i zagranicznej, wywiadach, literaturze biograficznej poświęconej Plácido Domingo. Staralam się znaleźć odpowiedź na pytanie, czy artysta, który ugruntował swoją pozycję w świecie operowym rolami repertuaru włoskiego i francuskiego, zdołał przeistoczyć się w *Hel-*

dentenora z prawdziwego zdarzenia. Miliony fanów wierzą, że tak. Wydaje się, że właśnie repertuar belcantowy przyczynił się do zupełnie nowego spojrzenia na muzykę i bohaterów wagnerowskich. Na czym więc polega wyjątkowość interpretacji Plácido Domingo?

Znamy i podziwiamy jego niezwykłą umiejętność osiągania pełni przy wcielaniu się w operowe postacie, zdolność kreślenia tak bardzo różnych charakterów ludzkich. Każda partia jest przez śpiewaka precyzyjnie przemyślana i potraktowana bardzo osobiście. Ten śpiewający aktor inteligentnie używa najprostszych i jednocześnie najwyrazistszych środków ekspresji, dzięki czemu jego sztuka pozostaje zawsze prawdziwa. Chód, gesty rąk, cała postawa artysty, działają na widzów równie sugestywnie jak ów cudowny głos, którego piękno i siła oddają wszystko to, co zawiera partytura. Każda z wymienionych zalet, która uczyniła z Plácido

Domingo tenora stulecia ujawnia się w pełni w repertuarze mistrza z Bayreuth.

Hiszpański śpiewak przejmująco kształtuje wagnerowski dramat muzyczny zarówno od strony aktorskiej jak wokalne, tworząc swój własny styl wykonawczy, przy czym w żadnym razie nie śpiewa *Parsifala* jak *Trubadura*! To oczywiste, że głos tenora posiada tę charakterystyczną „południową” barwę, zaś giętkie legato i płynne frazowanie wywodzą się z XIX-wiecznych oper włoskich i francuskich. Lecz, czy owa zdolność dostosowania się i elastyczność w poruszaniu się między różnymi stylami nie świadczy o genialnej technice, która licznym heldentenorom by się przydała? Domingo, głęboko muzyczny śpiewak doskonale pojął sztukę Ryszarda Wagnera i przekazuje ją nam - słuchaczom - bez żadnych barier. Jeśli więc artysta nie stał się typowym tenorem wagnerowskim, to z całą pewnością dowiódł, że jest wyjątkowym. 🎭

Pierwsza nagrałam wszystkie utwory Tellefsena

Z pianistką Małgorzatą Jaworską rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Wywiad z Panią ukazał się w 4. numerze Muzyka21 we wrześniu 2000 r. Wtedy to pojawiła się Pani pierwsza płyta z utworami fortepianowymi Thomasa Tellefsena. Obecnie zakończyła już Pani nagrywanie jego dzieł fortepianowych – czwarty i ostatni wolumin właśnie się ukazał. W 2000 r. uważała Pani, że rozpoczął się renesans muzyki tego kompozytora. Czy dalej tak Pani uważa?

Tak. Od czasu nagrania przeze mnie kompletu wszystkich utworów fortepianowych Thomasa D. A. Tellefsena w wydawnictwie Acte Préalable, sytuacja dla tego kompozytora zmieniła się diametralnie. W nowych opracowaniach encyklopedycznych w Norwegii poświęca się wreszcie sporo miejsca temu kompozytorowi. Została też napisana praca doktorska o Thomasie D. A. Tellefsenie na Wydziale Muzykologii Uniwersytetu w Trondheim. Obserwuję też, że muzycy norwescy wykonują teraz utwory tego kompozytora chętnie, szczególnie jego muzykę kameralną. Tellefsen jest też wykonywany za granicą, także poza Europą. Pojawily się też różne nagrania. Myślę, że ponad stuletni okres zapomnienia tego kompozytora, ucznia i przyjaciela Fryderyka Chopina, należy już do historii.

Co skłoniło Panią do nagrań dzieł Tellefsena?

Grając recital z utworami Thomasa D. A. Tellefsena w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w



Małgorzata Jaworska

1999 r., spotkałam po koncercie właściciela wydawnictwa Acte Préalable, pana Jana A. Jarnickiego. Zaproponował mi wówczas nagranie wszystkich utworów fortepianowych tego kompozytora. Zarówno wtedy, jak i teraz widzę, jak ważne było to spotkanie.

Jak zostały przyjęte dotychczas nagrane płyty?

Spotkały się z pozytywnymi reakcjami wśród recenzentów polskich i norweskich. Poprzez moją stronę internetową otrzymałam też wiele miłych pocztów od melomanów.

Czy często zdarza się Pani wykonywać muzykę Tellefsena, i jak publiczność ją odbiera?

Jestem jedyną pianistką, która grała recitale poświęcone tylko temu kompozytorowi. Na innych koncertach staram się zawsze włączać do programu jakiś utwór Tellefsena. Zaobserwowałam bardzo pozytywne reakcje publiczności, a także zainteresowanie prasy, radia i telewizji.

Jaka była reakcja norweskiego środowiska muzycznego najpierw na Pani zainteresowanie tym zapomnianym kompozytorem, a następnie na nagranie jego wszystkich dzieł fortepianowych?

W rozmowach z wybitnymi muzykami w środowisku norweskim spotkałam się z pozytywnym odbiorem. Podkreślano między innymi moją wierność stylowi muzycznemu, a także ogrom przeprowadzonej pracy badawczej, która zawsze towarzyszy światowym premierom.

Dotyczy to szczególnie kompozytorów z dawnych epok.

W ubiegłym roku wykonywała Pani w Rzeszowie „I Koncert fortepianowy” Tellefsena? To bardzo ciekawe przedsięwzięcie – pierwsze polskie wykonanie tego dzieła. Skąd się narodził ten pomysł i jak doszło do jego realizacji?

To był bardzo interesujący pomysł wydawnictwa Acte Préalable z panem Janem A. Jarnickim na czele. To z jego inicjatywy zagrałam *Koncert g-moll* op. 8 Thomasa D. A. Tellefsena z Filharmonią Rzeszowską pod znakomitą batutą Jerzego Koska. Koncert ten już był grany wielokrotnie poza granicami Norwegii, także cieszę się, że polska publiczność też go mogła usłyszeć. Powstał on 20 lat przed *Koncertem a-moll* Edwarda Griega i jest pierwszym koncertem fortepianowym skomponowanym w historii muzyki norweskiej.

Jak przyjęła publiczność polska premierę tego dzieła?

Sala koncertowa była wypełniona publicznością i mam podstawy twierdzić, że koncert ten wzbudził zainteresowanie i podobał się. Słyszymy w nim wpływ F. Chopina, a także, szczególnie w trzeciej części, ludową muzykę norweską. Była to premiera nie tylko dla norweskiego kompozytora, ale dla mnie również. Grałam ten koncert po raz pierwszy publicznie, co było dla mnie szczególnie ciekawym wyzwaniem.

Czy ma Pani w planach dalsze wykonywanie tej kompozycji?

Trwają w tej chwili rozmowy z jedną z orkiestr symfonicznych w Norwegii i mam nadzieję, że dojdzie do mojego wykonania tego koncertu w tym kraju.

Czy gra Pani w Norwegii muzykę

polską, tę poza Chopinem, jak ją przyjmuje publiczność?

Muszę przyznać, że gram najwięcej utworów Fryderyka Chopina, bo o to jestem proszona. Niemniej pojawiają się też w programach moich koncertów utwory Ignacego Jana Paderewskiego. Pamiętam, że po zagranii przeze mnie *Legendy* op. 16 nr 1 tego kompozytora, przyszła do mnie grupa melomanów ze stwierdzeniem: „Jaki piękny utwór, chcielibyśmy kiedyś jeszcze raz go usłyszeć”. To było mile. Pragnę też wkrótce włączyć do programów więcej utworów Karola Szymanowskiego oraz polską muzykę fortepianową napisaną w drugiej połowie ubiegłego stulecia.

Jakie są Pani plany fonograficzne na przyszłość?

Mam oczywiście różne projekty w zamyśle, niemniej teraz cieszę się wydaniem czwartej płyty kończącej moje nagranie wszystkich utworów solowych Tellefsena. Notabene na płycie tej, o czym muszę wspomnieć, jest jeszcze nagrana *Sonata na dwa fortepiany* op. 41 tego norweskiego kompozytora, w wykonaniu Krystyny Makowskiej-Ławrynowicz i Joanny Ławrynowicz.

A Pani pozamuzyczne pasje i fascynacje?

Interesuję się głównie wszystkimi dziedzinami sztuki. Dzięki temu rozumiałam też, że świat muzyki poważnej posiada większą paletę kolorów i odcieni, niż nas uczyły podręczniki. W przeszłości zostało zapomnianych wielu kompozytorów z powodów często od nich niezależnych i naszą rolą jest, między innymi, odkrywanie na nowo piękna ich muzyki.

Dziękuję za rozmowę. ☺

Inny klimat Mariusza Klimka

Rozmowa z fascynującym artystą

Siedzimy i słuchamy ostatecznej wersji „The Drift Like That”; kiedy możemy spodziewać się płyty w salonach muzycznych?

W tej chwili jest już dostępna w sprzedaży.

„Taki Dryf” – tak można przetłumaczyć angielskojęzyczny tytuł obecnej płyty, co ona zawiera, czym się różni od poprzednich płyt?

Płyta zawiera 11 utworów autorskich jest skierowana do różnego rodzaju odbiorcy, różni się tym od poprzednich, że większość utworów jest w języku angielskim, tylko 3 utwory wykonuję w języku ojczystym. Płyta jest wielopokoleniowa i powinna podobać się tym, którzy uwielbiają muzykę pop, jak i tym, którzy gustują w klasycznych, romantycznych utworach.

Mam wrażenie, że ta płyta wykazu-

je Pańską dojrzałość emocjonalną i dojrzałość muzyczną, zaśpiewana jest bardzo dobrze technicznie, piękne wysokie dźwięki. Ile czasu pracował Pan nad jej stworzeniem?

Ostatnie dwa lata, tyle zajęło czasu jej przygotowanie, cały wolny czas, każdą wolną chwilę poświęciłem na jej stworzenie i jestem bardzo zadowolony z tego, co nagrałem. Rzeczywiście utwory są trudne technicznie do zaśpiewania i bez przygotowania muzycznego nikt ich raczej nie zaśpiewa.

Rozmawiamy, a w tle słychać właśnie Pańskie najnowsze dzieło, mam takie wrażenie, że jest to właśnie dryfowanie i po poprzednich płytach, jakie Pan nagrał i po muzyce ogólnie.

Dryfowanie, jest to płynięcie pod wpływem wiatru i ja tak płynę od wyspy do wyspy. Każda wyspa to inny rodzaj

muzyki, to inny styl i inna aranżacja. Na każdej z tych wysp zatrzymałem się przez dłuższą chwilę, pomieszkałem, zwiedziłem, z każdej z nich zabrałem jej część i wplotłem w muzykę, słowa i aranżację. Spotykałem tam ludzi, obserwowałem ich i tak stworzyłem muzykę, która obrazuje codzienne życie człowieka, pary, małżeństwa, czasami obcych dla siebie już ludzi znudzonych życiem ze sobą. Utwory opowiadają o miłości, zdradzie, zawiści i wielu innych stanach duszy i umysłu człowieka, to jest także dryfowanie po wnętrzu człowieka, po jego stanach i uczuciach. Cały czas przemieszczamy się w różnych kierunkach, czy to mimowolnie czy kierowani nieznaną siłą, która nas gdzieś prowadzi, czasami każe nam się na dłużej zatrzymać. Takie jest życie człowieka, który ciągle gdzieś zmienia

swoje położenie, a tym samym czasami dryfuje nawet o tym nie wiedząc.

Mam wrażenie, że w niektórych utworach można usłyszeć wpływy muzyki Preisnera czy wykonania Georga Michaela, zresztą ma Pan momentami bardzo podobny głos do tego artysty, czasami mam wrażenie, że to on śpiewa na Pańskiej płycie.

Dziękuję za komplement. Prawda jest taka, że rzeczywiście niektórzy porównują mój głos do George'a Michaela jest to dla mnie przeogromny zaszczyt. Tak jak wcześniej już mówiłem jest to ciągle poszukiwanie czegoś nowego w muzyce i tym samym trafia się na style wcześniej już znane i na pewno to, czego słucham na co dzień przenoszę w formie chociażby cząstkowej do swojego repertuaru. Słucham różnego rodzaju muzyki, soul, funk, muzyka instrumentalna, wyrafinowany jazz Macieja Sikaty, utwory wykonywane przez Urszulę Dudziak, nastrojowe piosenki Anny German, Edith Piaf czy Ewy Demarczyk. Wstaję rano i włączam muzykę, po prostu bezwiednie sięgam po płytę i słucham. Przecież każdy z nas słucha muzyki, zawsze i wszędzie, a tym samym gdzieś to się koduje w mózgu i czasem można bezwiednie wykorzystać styl danego artysty w swoim utworze.

Kazimierz Kochański, Artur Grudziński, Piotr Olszewski, Wiesław Mekka, Ludmiła Małecka i Mariusz Klimek to chyba zgrany zespół ludzi?

Tak, to bardzo zgrany sekstet. Każdy z nas zostawił część siebie w każdym z tych utworów nagranych na tym krążku. Kazimierz Kochański w pięknej poezji, Artur Grudziński w aranżacji, Piotr Olszewski w solówkach gitary akustycznej i klasycznej, Wiesław Mekka w przepięknych wykonaniach na saksofonie altowym, Ludmiła Małecka w chórkach i duecie wykonanym wspólnie ze mną jak i w zdjęciach wykonanych do okładki płyty i jej wnętrza oraz moja skromna osoba, która napisała muzykę dla tego przedsięwzięcia artystycznego.

Widzę, a właściwie słyszę w każdym z tych utworów przygotowanie do nagrania teledysków, a może do wplecenia tego w musical.

Każdą piosenkę, każdy utwór można włożyć w ramy teledysku, lecz nie z każdej płyty można wpleść utwory w musical. Tak, płyta rzeczywiście ma swoją duszę, która pozwala wykorzystywać każdy utwór do musicalu, może kiedyś powstanie musical *The Drift Like That*. Tak jak wcześniej wspominałem opowiada ona o życiu, o tym, co nam się zdarza na co dzień, jak żyjemy, jak postępujemy i przychodzi taki czas w życiu każdego z nas, że stara się podsumować wszystko to, co zrobił i patrzy w przeszłość, może taką opowieść wyrazić poprzez muzykę, śpiew czy taniec. Przecież nie wszystko trzeba wsadzić w konwenanse rozmowy dwojga zagubionych osób, każdy ma prawo wyrazić swoje wnętrze w inny sposób nie wszystko da się uporządkować tak w linii prostej jak to sobie większość wy-

obraża. Cieszę się, że zauważył Pan możliwość wykorzystania tych utworów w musicalu, myślę, że kiedyś przyjdzie na to czas, a o teledyskach myślę bardzo intensywnie. Płyta ma międzynarodowy wydźwięk i będzie promowana w Polsce jak i poza jej granicami.

Czy nagranie płyty, która zawiera w sobie potężny ładunek emocji w każdym zaśpiewanym utworze jest trudne?

Jako muzyk i śpiewak wiem jedno – każdy z nas, artystów, ma w sobie jeszcze talent aktorski i dlatego potrafimy przekazać w tym, co robimy każdy najmniejszy szczegół swojego wnętrza, tworzymy w piosenkach postacie, sceny, zdarzenia i wszystko to musimy wyrazić ciałem, głosem i gestykulacją. Zdaje mi się, że mamy nawet trudniejsze zadanie od naszych kolegów aktorów, poprzez to, że oni biorą udział w jakiejś scenie, a my musimy ją zagrać gło-

patrzył i słuchał oraz pewnie porównywał każde wykonanie.

„Taki dryf” – to podsumowanie Pańskiej 15-letniej pracy artystycznej i scenicznej. Jakie ma Pan dalsze plany, czego możemy oczekiwać w najbliższym czasie?

Zapewniam, że na pewno w najbliższym czasie będziecie mogli Państwo wysłuchać utworów z tej płyty w masmediach, właśnie zaczyna się jej jesienna promocja na rynku fonograficznym. Mam i kolejne plany na najbliższą przyszłość muzyczną, czeka mnie praca nad kolejną płytą i zapewne będzie ona przedstawiała inny klimat Mariusza Klimka. Nie wiem, kiedy się ukaże, ale będzie inna, bardziej kolorowa barwami muzyki i dźwięku, może bardziej zmysłowa. Na pewno

Mariusz Klimek
 fot. Ludmiła Małecka



sem. Nagranie każdego utworu wymaga przygotowania, przemyślenia, przekazania ładunku emocji, pokazania dojrzałości i jest to ciężka praca, ale jakże satysfakcjonująca, kiedy widzi się jej efekty w postaci zadowolenia wszystkich biorących udział w nagraniu płyty, jak i tych, którzy jej będą później słuchać. Miarą tego czy dobrze przekazałem wszystko to, co chciałem będzie zadowolenie fanów jak i ilość sprzedanych płyt.

„Why”, – „Dlaczego” pojawia się jako jedenasty utwór, czy to coś oznacza?

Chciałem pokazać właśnie jak w nowej aranżacji może wyglądać piosenka już znana z innego krążka. To nie jest zabawa, to był wcześniej przemyślany zamysł. Chciałem zobaczyć jak artysta ewoluuje, jak się zmienia oraz jak dojrzeje. Mam nadzieję, że mi się to udało, może na którejś kolejnej płycie, jaką mam w zamysłach ponownie zaśpiewam *Why* i sam będę

wszystko okaże się podczas nagrań, prób i podczas przygotowywania się do jej wydania.

Czy promowana obecnie płyta jest dobrym prezentem dla bliskiej osoby?

Może, jeżeli ktoś chce powiedzieć komuś o tym, co jest w jego wnętrzu, a nie potrafi zrobić tego swoimi słowami będzie chciał wyrazić takim podarunkiem przypuszczam, że będzie to bardzo miłe, zmysłowe i zapewne niebanalne.

Dziękuję za rozmowę.

Ja także dziękuję za poświęcony czas i myślę, że płyta spodoba się odbiorcom, moim fanom i przyniesie im wiele niespotykanej radości podczas jej słuchania.

rozmawiał: **Miroslaw Tomasz Wende**

Historia małej, czarnej, wieczorowej sukni

czyli rozmowa z Deborah Voigt

Amerykański sopran dramatyczny, Deborah Voigt, znana jest w kręgach operowych jako doskonała interpretatorka dramatycznych ról w operach Straussa i Wagnera. Doskonale radzi sobie w repertuarze włoskim, między innymi w partiach Toski, Aidy, Leonory i Amelii. Posiada liczne odznaczenia i nagrody. Nazwisko śpiewaczki od kilku lat często pojawiało się w mediach. Ostatnio w związku z utratą kontraktu w Covent Garden spowodowaną nadwagą oraz późniejszą drastyczną kuracją odchudzającą. Po recitalu w Toronto, dzięki uprzejmości agentki prasowej pani Liz Parker, udało się dla czytelników miesięcznika Muzyka21 przeprowadzić wywiad z artystką.

Według notatki biograficznej na stronie internetowej, Pani zainteresowania operą zaczęły się dosyć późno.

Urodziłam się w Des Plaines, w stanie Illinois, w pobliżu Chicago. Ojciec był biznesmenem, matka śpiewała w miejscowym chórze w kościele Baptystów. Należałam tam do chóru dziecięcego i uczyłam się gry na fortepianie. W szkole średniej brałam udział we wszystkich możliwych zajęciach artystycznych. Po rozwodzie rodziców, z matką przeprowadziłyśmy się do Placenty w Kalifornii. Tam moja babcia zabrała mnie na pierwsze przedstawienie operowe w San Diego. Była to opera Prokofiewa *Miłość do trzech pomarańczy*. Nie zrobiła na mnie większego wrażenia. Miałam wtedy 14 lat. Aż wstyd przyznać, że pierwsze przedstawienie *Toski* zobaczyłam mając 21 lat. Ponieważ muzyka była zawsze częścią mojego życia, zapisałam się na Wydział Muzyczny uniwersytetu kalifornijskiego w Fullerton. Po jego ukończeniu, przyjęto mnie do studia operowego Merola Opera Program przy San Francisco Opera. Ten okres wymagał ode mnie wiele pracy. Musiałam brać udział w licznych zajęciach muzycznych i scenicznych, doskonalić języki obce, uczyć się nowych ról. Miałam też możliwość podglądania pracy najlepszych śpiewaków i dyrygentów. Zaowocowało to w przyszłości. Debiutowałam w San Francisco Opera jako

Głos z Nieba w *Don Carlosie* Verdiego.

Zwyciężyła Pani w kilku konkursach wokalnych. Czy pomagają one w rozpoczęciu kariery?

Po ukończeniu studia operowego, próbowałam szczęścia w kilku konkursach. W 1988 r. otrzymałam pierwszą nagrodę w konkursie zorganizowanym przez Luciano Pavarottiego w Filadelfii. Potem w 1990 r. zdobyłam złoty medal w Moskwie na konkursie wokalnym im. Piotra Czajkowskiego. Dwa lata później wygrałam nagrodę im. Richar-

da Tuckera w Nowym Jorku. Znam wielu śpiewaków, którzy zdobywają liczne nagrody na kolejnych konkursach i są bezrobotni. W moim przypadku pomogło mi nieco szczęście.

Gdzie trzeba szukać tego szczęścia?

Od samego początku mojej kariery śpiewaczki, moją ulubioną partią była Ariadna z opery Straussa *Ariadna na Naxos*. Śpiewałam ją tyle razy, że czasami nazywam siebie Ariadna Company. W 1991 r. debiutowałam w tej roli w Lyric Opera w Bostonie. Moim szczęściem była tam obecność wpływowego krytyka muzycznego z New York Timesa, Johna Rockwella. Po przedstawieniu napisał entuzjastyczną recenzję o mojej roli, lepszą niż mogłaby to zrobić własna rodzina. Wzbudziło to zainteresowanie impresariów i dyrektorów operowych w USA i w Europie. Metropolitan Opera natychmiast zaproponowała mi kontrakt. W październiku 1991 r. w MET debiutowałam w partii Amelii z *Balu maskowego*. Od tego czasu na scenie nowojorskiej MET śpiewałam w ponad 180 przedstawieniach. Tak się zaczęła moja przygoda z operą.

Bardzo szybko zaklasyfikowano Panią jako śpiewaczkę wagnerowską i straussowską.

Takie dostawałam propozycje z najlepszych teatrów operowych. Mój repertuar w operach Wagnera ogranicza się do partii Senty w *Holendrze tułaczu*, Elzy w *Lohengrinie*, Zygliny w *Walkirii*, Elżbiety i Wenus w *Tannhäuserze* i Izoldy w

For the Polish readers of...



MUZYKA21 !!

Tristanie i Izoldzie. W operach Straussa moją popisową rolą od samego początku była Ariadna. Śpiewałam też Cesarzową w *Kobiecie bez cienia* oraz Marszałkową w *Kawalerze srebrnej róży*. Ostatnio doszły partie Salome i Heleny w *Egipskiej Helenie*. Wykonywałam je wielokrotnie na wielu znanych scenach operowych świata, takich, jak nowojorska MET, La Scala, londyńska Covent Garden, wiedeńska Staatsoper i berlińska Deutsche Oper.

Pani nagranie „Tristana i Izoldy” dla Deutsche Gramophon zdobyło nagrodę jako najlepsze nagranie 2004 r.

Do partii Izoldy przymierzałam się od dłuższego czasu. Próbowałam na początku z moim nauczycielem. Zrezygnowałam po dojściu do drugiego aktu. Zbyt trudny to był materiał. Zmobilizował mnie ponownie znany dyrygent George Solti, szukający właściwego sopranu do nagrania *Tristana i Izoldy*. Niestety, Maestro zmarł przed ukończeniem projektu. Potem przyszła propozycja z Wiednia, której nie mogłam odmówić – dyrygentem był Christian Thielemann, reżyserem Gunther Kramer, a moim partnerem w partii Tristana był tenor Thomas Moser. Przedstawienie otrzymało rewelacyjne recenzje i zostało utrwalone na żywo na taśmie w maju 2003 r. Nazwano mnie „Izoldą 21 wieku”.

Jakiego głosu wymagają opery Straussa?

Myślę, że podstawowym warunkiem jest kolor głosu i jego jasność. Wymagana jest też doskonała kontrola oddechu, gdyż niektóre frazy są bardzo długie. Potrzeba silnego głosu, aby przeдрzeć się przez gęstą orkiestrację. Dodatkowo, postacie są bardzo kompleksowe, a to wymaga dużego aktorstwa.

Chciałbym teraz zadać Pani niedyskretne pytanie o historię małej, czarnej, wieczorowej sukni.

Przyzwyczałam się już do tych pytań, gdyż na temat tej „małej sukni” w prasie wylano morze atramentu. W 2004 r. miałam podpisany kontrakt z Covent Garden na serię przedstawień *Ariadny na Naxos*. Wcześniej wielokrotnie śpiewałam w londyńskiej operze i znano moje warunki fizyczne, wiadano, że figury modelki nie posiadam. Zwykle ta opera Straussa wystawiana jest w tradycyjnych, historycznych kostiumach. Tym razem reżyser uparł się, aby panie ubrać w eleganckie kreacje wieczorowe. Dla mnie zaprojektowano małą czarną, koktajlową suknię, lecz w nią nie zmieściłam się. Zamiast zmienić kostium, dyrekcja Royal Opera zmieniła śpiewaczkę o właściwych dla sukni gabarytach. Zastąpił mnie sopran niemiecki, Anne Schwannwilms. Ze względu na nadwagę zostałam zwolniona z kontraktu. Byłam rozczarowana takim potraktowaniem. Wtedy w zamian nie zaferowano mi innej partii.

Cała ta afera została natychmiast nagłośniona w mediach.

O zwolnieniu mnie z angażu w Covent Garden z uwagi na moje biodra powiedziałam z goryczą podczas wywiadu dziennikarzowi z London's Tele-

graph. Wiadomość obiegła cały świat i zaczęła się gorąca, akademicka dyskusja, co jest ważniejsze w operze: hollywoodzki wygląd czy głos. Przywoływano z przeszłości znane „primatony” o dużej nadwadze, jak Luisa Tetrazzini, Kirsten Flagstad, Jessey Norman, Monserrat Caballé, które grały raczej głosem niż figurą. Moi wielbicieli w listach do gazet twierdzili, że wielkie głosy rodzą się w dużych opakowaniach i stali złośliwi maile do dyrekcji londyńskiej opery. Feministki oskarżały dyrekcję Covent Garden o dyskryminację, gdyż nigdy nie zwolniono tenorów za

było mi nudno. Potem próbowałam dziesiątki diet i ćwiczeń. Spadałam o kilkanaście kilogramów, aby przybrać jeszcze więcej. Wielokrotnie przeżywałam katusze idąc na obiad, obawiając się, że nie zmieszczę się na krzesło z poręczą. Czułam się zawstydzona lecąc samolotem w ekonomicznej klasie, gdyż zawsze ocierałam się o sąsiadów. Przeżywałam upokorzenie, kiedy Maestro Solti po pierwszym przesłuchaniu podszedł do mnie i bezpośrednio zapytał: „Dlaczego jesteś taka gruba? Czy to od jedzenia?”. Wiedziałam, że muszę podjąć jakiś drastyczny krok,



Deborah Voigt
fot. Joanne Savio

nadmierny brzuch. Media ściagały mnie wszędzie. Byłam zmuszona rejestrować się w hotelach pod przybranym nazwiskiem, gdyż telefony wręcz się urywały. Mój impresario zawsze narzekał, że jestem zbyt szara, że gubię się w tłumie, że dla reklamy potrzebuje jakiegoś skandalu. Myślę, że już teraz nie narzeka.

Czy czuła się Pani dotknięta taką aferą?

Muszę przyznać, że całe życie walczyłam z nadwagą. Lubiłam jedzenie. Jadłam, kiedy było mi smutno, jadłam, kiedy byłam szczęśliwa, jadłam, kiedy

gdyż miałam także kłopoty ze zdrowiem, nie mogłam chodzić, traciłam oddech. Afera z Covent Garden przyspieszyła moją decyzję.

Ale historia czarnej, wieczorowej sukni została zakończona pomyślnie. Obecnie wygląda Pani wręcz rewelacyjnie.

Dziękuję za miły komplement. Po zwolnieniu mnie z kontraktu w londyńskiej Royal Opera House nagle miałam czas i pieniądze (The Financial Times podał, że Covent Garden zmuszona była wypłacić Voigt odszkodowanie w wysokości \$ 130.000 dolarów amerykańskich



R. Strauss – *Salome*
Alan Held (Jan Chrzcziciel) i Deborah Voigt (Salome)
Lyric Opera of Chicago 2006/7
fot. Dan Rest

tytułem zerwania angażu – KJ). Poddalam się operacji zmniejszenia żołądka w szpitalu w Lenox Hill w Nowym Jorku. Operacja trwała 3 godziny i w pierwszym miesiącu na wadze straciłam 15 kg. Całkowita rekonwalescencja zajęła mi około siedmiu tygodni, po czym wróciłam na scenę. W wyniku tej drastycznej kuracji odchudzającej w ciągu dwóch lat zrzuciłam ponad 45 kilogramów. Dzięki temu uzyskałam nową, smukłą sylwetkę. Swobodnie poruszałam się po scenie. Zmieniło to moje życie. Niestety, żyjemy w czasach, w których obsesją jest wygląd fizyczny i młodość.

Brzmi to jak bajka o brzydkim kaczątku. Jaki wpływ miało to nowe wcielenie na Pani karierę artystyczną?

Zmiana fizyczna nastąpiła bardzo szybko. Umysłowo było mi trudniej przyzwyczaić się do nowego wyglądu. Często spoglądałam w lusterko i pytałam jak Małgorzata w *Fauście* „Debbie, czy to jesteś Ty?”. W nowych warunkach fizycznych musiałam skorygować technikę wokalną. Podczas śpiewu, artysta używa nie tylko strun głosowych, ale i wszystkich mięśni ciała. Czasami tych mięśni nie mogłam znaleźć. Myślę jednak, podobnie jak wielu krytyków, że moja kuracja nie wpłynęła na jakość głosu. Może dzisiaj jest on bardziej srebrzysty niż złoty, ale posiada taką samą siłę. Moja nowa sylwetka pozwala na wykonanie takich ról, o których poprzednio nie mogłam marzyć. Na jesieni ubiegłego roku śpiewałam z powodzeniem *Salome* Straussa w Lyric Opera w Chicago i otrzymałam entuzjastyczne recenzje. Tę partię proponowano mi wielokrotnie przed operacją, ale zawsze odmawiałam. Zartowałam, że zamiast tańca 7 zaston, musiałabym wykonać taniec 77 welonów. W marcu br. zaśpiewałam pierwszy raz na scenie w MET partię Heleny w *Egipskiej Helenie* Straussa. Poczulałam, że teraz mogę śpiewać i grać rolę najpiękniejszej kobiety świata.

Dzięki nowej sylwetce zmieniłam moje przyszłe plany operowe. Odłożyłam na później ciężkie partie wagnerowskie. Po konsultacjach z moim agentem, chcę śpiewać teraz role werystyczne, takie jak Minnie w operze *Dziewczę z Zachodu*, *Toskę* Pucciniego lub partie Maddaleny w *Andrea Chénier* Umberto Giordano. Partię Brunhildy w wagnerowskim cyklu przełożyłam na rok 2012. W tym czasie MET planuje nową inscenizację *Pierścienia Nibelunga* w reżyserii kon-

trowersyjnego filmowca kanadyjskiego Roberta LePage'a. Jako Wotan wystąpi Bryn Terfel, w partii Zygfrieda kanadyjski tenor Ben Heppner, zaś rolę Zygmunta zaproponowano niemieckiemu tenorowi Jonasowi Kaufmanowi.

Brzmi to jak wymarzona obsada. Czy w Pani planach są występy na Festiwalu wagnerowskim w Bayreuth?

Kilka lat temu kierownictwo Festiwalu zaproponowało mi partię Senty w *Latającym Holendrze*. Warunkiem było przesłanie im mojego zdjęcia. Ponieważ rzecz działa się przed aferą z „czarną suknią” i kuracją, nastąpiło dyplomatyczne milczenie. Zostałam odrzucona.

Jak wyglądają obecnie Pani kontakty z Covent Garden?

Dyrekcja londyńskiej opery zwróciła się do mnie z propozycją zaśpiewania partii tytułowej w operze *Ariadna na Naxos* w czerwcu 2008 r. Jak na ironię, będzie to ta sama inscenizacja, z której zostałam zwolniona. W Londynie mam wielu fanów. Towarzyszą mi na licznych koncertach. Nie chcę ich rozczarować i podpisałam kontrakt. Mam nadzieję, że tym razem zmieszczę się w małą, czarną wieczorową suknię.

Czy występy na licznych scenach świata zetknęły Panią z polskimi artystami?

W MET debiutowałam z polskim mezzosopranem Stefanią Toczyką w *Aidzie* i *Balu maskowym*. W 2005 r. śpiewałam tytułową partię w operze *Gioconda* Amilcare Ponchielliego w Teatro Liceu w Barcelonie. W roli niewidomej matki, La Cieca, wystąpiła znana polska artystka Ewa Podleś. Byłam zaskoczona jej unikatowym cudownym kontraltem, tak rzadko spotykanym. Bardzo się zaprzyjaźniłyśmy. Odniosła w tej partii ogromny sukces. Żałuję, że nie mogłyśmy się spotkać podczas jej występów w *Elektrze* w Toronto. Śpiewamy ponownie w tej operze we wrześniu 2008 r. na scenie nowojorskiej MET.

Czy życie diwy operowej na walizkach jest uciążliwe?

Główną wadą jest samotność i wiele nocy spędzonych w hotelu, poza domem. Dlatego w podróżach towarzyszy mi oddany piesek, rasy Yorkshire terier, którego nazwałam Steinwayem. Jest bardzo oddanym towarzyszem podróży. Pomaga mi przezwyciężyć wiele trudnych chwil i cieszy się moimi sukcesami.

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiał: **Kazik Jedrzejczak**



R. Strauss – *Egipska Helena*
Deborah Voigt (Helena)
fot. Jonathan Tichler/MET

Kolejne fascynujące odkrycia!



ze znakomitą pianistką
Joanną Ławrynowicz
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Joanna Ławrynowicz
fot. Agnieszka Indyk

Jesteś znana z ogromnej miłości do muzyki polskiej, co potwierdzają liczne nagrania (chyba już 10) i oto znajdujemy Twoje nazwisko na kolektywnym przedsięwzięciu poświęconym Norwegowi, Thomasowi Tellefsenowi. Skąd takie zainteresowanie?

Tym razem zainteresowanie obudziła ciekawość. Pomysł poddany oczywiście przez szefa Acte Préalable, Jana A. Jarneckiego, wydał mi się co najmniej interesujący: Norweg przesiąknięty do kości Chopinem i do tego jedyny uczeń naszego największego mistrza pochodzący z północy Europy? Zderzenie chopinowskiego romantyzmu z norweską introwertycznością? Przekartkowałam więc pobieżnie *Sonatę* i znalazłam od razu kilka współbrzmień harmonicznym, które mnie zachwyciły. Postanowiłam więc, że się jej nauczę.

Na tej płycie grasz „Sonatę na dwa fortepiany” wraz ze swoją matką, Krystyną Makowską. Jak się Wam układała współpraca?

Najtrudniej było nam się po prostu... spotkać! Obie jesteśmy nadmiernie zapracowane, trudno jest umówić się z mamą w ogóle, a co dopiero na próbę Tellefsena! Ale kiedy się wreszcie spotkałyśmy, praca szła bardzo szybko, obie jesteśmy bardzo energiczne i choć bardzo się różnimy, w muzyce odnajdujemy zazwyczaj dobre porozumienie. Mama jest świetnym muzykiem, a praca z kimś takim jest bardzo twórcza.

Z tego co wiem, grałaś już muzykę Tellefsena, i to w Szwecji. Jak tamtejsza publiczność przyjęła tę twórczość, na dodatek w wykonaniu Polki?

Grałam w Szwecji kilka *Mazurków* Tellefsena. Były mi szczególnie bliskie, ze względu na elementy naszego folkloru. To proste i melodyjne miniaturki, przyjemne w odbiorze, publiczności bardzo się podobały.

Czy posiadanie w repertuarze utworów tego przecież nieznanego kompozytora, na dodatek Norwega, wzbudziło zainteresowanie u Szwedów?

Tak! Bardzo wiele osób pytało o Tellefsena, byli bardzo zdziwieni istnieniem skandynawskiego ucznia Chopina. Czasem wyczuwałam też nutkę zawodu, gdy moi rozmówcy dowiadawali się, że był Norwegiem, a nie Szwedem...

Co sądzi Pani o twórczości Tellefsena, ucznia i przyjaciela Fryderyka Chopina?

To był bardzo muzykalny i utalentowany człowiek, a jego rozwiązania harmoniczne w bardzo ciekawy sposób łączą panujące wówczas w muzyce romantycznej kanony i to niepowtarzalne w innej części

Europy, skandynawskie zabarwienie harmoniczne, zaczerpnięte z folkloru północy.

Jakich kolejnych odkryć mogą się spodziewać melomani?

Od niedawna jestem pod ogromnym wrażeniem twórczości Emanuela Kani, polskiego kompozytora końca XIX w. Dzięki Andrzejowi Wróblowi odkryłam najpierw jego *Sonatę wiołoncelową*, której nagrania dokonaliśmy wspólnie w ubiegłym roku, a obecnie nagraliśmy właśnie jego *Trio fortepianowe*. To wspaniała muzyka! Myślę, że trafi do serc wielu melomanów... Zaangażowana jestem też w przedsięwzięcie swego życia, o którym niebawem zrobi się głośno, a w tym miesiącu nagrywam dwa romantyczne koncerty fortepianowe znakomitego polskiego kompozytora.

Dziękuję za rozmowę. 📞

Joanna Ławrynowicz
fot. Agnieszka Indyk



Ktokolwiek słyszał, ktokolwiek zna... (1)

Sylwetka Witolda Maliszewskiego

Anna Munia

Parafraza nazwy popularnego programu telewizyjnego, który zajmuje się poszukiwaniem zaginionych osób, wydała mi się najbardziej adekwatnym tytułem tekstu o Witoldzie Maliszewskim. Jest to bowiem postać nie tylko powszechnie nieznaną, ale także praktycznie nie rozpoznawalną w środowisku muzycznym. Nieliczni, którzy wiedzą kim był Maliszewski, kojarzą go jedynie z działalnością pedagogiczną – jako jedynego nauczyciela kompozycji naszego znakomitego Witolda Lutosławskiego. Chyląc głowę przed tymi, którzy znają życie i twórczość Maliszewskiego, mam nadzieję przybliżyć sylwetkę tego niezwykle wszechstronnego człowieka wszystkim tym, którzy nie mieli okazji jej poznać.

Witolda Maliszewskiego absorbowały niemal wszystkie dziedziny życia muzycznego. Realizował się jako kompozytor, dyrygent, grał na fortepianie i skrzypcach, prowadził działalność pedagogiczną w zakresie kompozycji, kontrpunktu, harmonii, teorii muzyki i form muzycznych, pełnił szeregi funkcji dyrektorskich związanych z organizacją zawodowego kształcenia muzycznego oraz działał na rzecz propagowania muzyki. Warto zaznaczyć, że obok starannego wykształcenia muzycznego, Maliszewski posiadał dyplom ukończenia studiów medycznych w Wojskowej Akademii Medycznej w Petersburgu, a ponadto przez rok kształcił się na wydziale matematycznym Uniwersytetu Petersburskiego (to właśnie nauczanie matematyki stanowiło dla Maliszewskiego źródło utrzymania w pierwszych latach nauki w Rymskiego-Korsakowa).

Ale zacznijmy od początku. Ród Maliszewskich pochodził z polskiej szlachty. Witold przyszedł na świat 20 lipca 1873 r. w Mohylowie Podolskim n. Dniestrem (dzisiejsza Ukraina przy granicy z Mołdawią), w mieście, do którego jego ojciec Józef został zesłany za udział w Powstaniu Styczniowym. Późniejsza przeprowadzka do Żytomierza zaowocowała znalezieniem przez Józefa posady w banku, co zapewniło rodzinie dobrobyt i dało możliwość kształcenia dzieci. Młodszy syn Stani-



Witold Maliszewski
fot. Fototeka Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina

ław zdobył wykształcenie prawnicze, zaś pierworodny Józefa – Witold najpierw uczył się gry na fortepianie u swojej matki, następnie odebrał podstawowe wykształcenie muzyczne w Tyflisie (obecnie Tbilisi) u M. Ippolitowa-Iwanowa i A. Kunkla, studiował w Petersburgu kolejno matematykę (1891-2) i medycynę (1893-7), by zdecydować się ostatecznie na naukę w Konserwatorium Petersburskim. Odbył ją w latach 1898-1902 pod kierunkiem A. Bernhardta (teoria) oraz M. Rymskiego-Korsakowa (kompozycja, kontrpunkt i fuga).

To właśnie ten ostatni wywarł ogromny wpływ na Maliszewskiego jako kompozytora i człowieka. O tym, że od początku wysoko cenił jego talent świadczą profesorskie notatki zachowane w tzw. *Księgach egzaminacyjnych*. „Bardzo zdolny i pilny”¹ – to informacja charakterystyczna Maliszewskiego na początku nauki. Z 1900 r. zaś pochodzi następujący zapis: „Bardzo zdolny, pilny w porywach, ponieważ za-

jęty jest pracą” (jak wcześniej wspomniałam, Maliszewski utrzymywał się wtedy z nauczania matematyki w Instytucie dla sierot w Gatczynie). Rymski-Korsakow niezmiennie przekonany o talencie swojego studenta zarekomendował go do tzw. Kółka Bielajewa. Bogaty mecenas wspierał finansowo najzdolniejszych kompozytorów – płacił za napisane utwory, wydawał je, a dodatkowo organizował konkursy, w których wygraną były wysokie sumy. Doświadczony profesor nie pomylił się. Maliszewski błyskawicznie zdobył uznanie Bielajewa, trzykrotnie wygrywał konkursy na najlepszy utwór, a jego kompozycje, zarówno symfoniczne jak i kameralne, były wydawane za środki mecenasa. Rymski-Korsakow dbał o swojego wychowanka także po studiach. W 1908 r. wystosował pismo do grafa W. Orłowa, w którym „ze szczególną satysfakcją” polecił na stanowisko dyrektora Szkoły Muzycznej w Odessie swojego absolwenta – „utalentowanego kompozytora i znakomitego teoretyka, a ponadto człowieka operatywnego i świetnie obeznanego ze sprawami administracyjnymi”. Dzięki tak pochlebnemu listowi, a także dołączonym rekomendacjom uznanych artystów A. Głazunowa i S. Rachmaninowa, Maliszewski objął posadę dyrektorską w nadmorskim mieście. Swojemu profesorowi pozostał zawsze oddany i wdzięczny za okazaną pomoc. Już z Odessy pisał do niego: „Pozbawiony kontaktu z Panem z powodu czynników zewnętrznych byłbym bardzo szczęśliwy, jeśli by Pan nie zapomniał swojego oddanego ucznia i chociaż z rzadka obdarzał swoją uwagą i życzliwością”.

Rymski-Korsakow i tym razem nie pomylił się w ocenie Maliszewskiego. Jego wychowanek obdarzony był rzeczywiście wielkim talentem muzycznym i organizacyjnym i przy wsparciu finansowym grafa Orłowa w niedługim czasie został dyrektorem... konserwatorium, które stworzył na bazie szkoły muzycznej. Powstałe w 1913 r. Konserwatorium Odeskie było pierwszą ukraińską muzyczną szkołą wyższą (Kon-

serwatorium Kijowskie powstało w tym samym roku, ale nieco później). A. Głazunow twierdził, że Maliszewski odgrywał wybitną rolę w ożywieniu życia muzycznego Odessy. Istotnie, był on nie tylko rektorem i wykładowcą w klasach kompozycji i orkiestry Konserwatorium, ale pełnił także funkcję dyrygenta prężnie działającego Odeskiego Teatru Operowego. Jego mieszkanie przy ul. Nieżyńskiej 24 stanowiło zaś przykład domu otwartego, w którym zawsze rozbrzmiewała muzyka, było gwarno i serdecznie, a obok stałych domowników (Witolda, jego żony Natalii i trzech córek) często można było spotkać goszczonych akurat krewnych czy przyjaciół z kręgu odeskiej inteligencji. Nic więc dziwnego, że w środowisku muzycznym Odessy do dziś funkcjonują takie określenia, jak „epoka Maliszewskiego”, „linia Maliszewskiego”, „gwardia Maliszewskiego” oraz „nieginąca tradycja Maliszewskiego”.

Zaogniająca się sytuacja polityczna i społeczna (lata po Rewolucji Październikowej 1917 r.), która nie pozostawiała bez wpływu na działalność Konserwatorium Odeskiego, była prawdopodobnie główną przyczyną wyjazdu Maliszewskiego z nadmorskiego miasta. W 1921 r. kompozytor opuścił Odessę i osiedlił się w Warszawie, gdzie pozostał aż do śmierci (zmarł 18 lipca 1939 r. w Zalesiu pod Warszawą). Od razu rozpoczął aktywną działalność na rzecz życia muzycznego stolicy. Piastował szereg prestiżowych stanowisk, był pedagogiem najznakomitszych uczelni, uczestniczył w powoływaniu nowych inicjatyw... Zainteresowanych szczegółowym omówieniem tej kwestii odsyłam do biogramu Maliszewskiego pióra Jadwigi Paji-Stach zamieszczonego w Encyklopedii Muzycznej PWM. Zamiast wylizczać kolejne daty w życiu kompo-

zytora, zdecydowałam się bowiem zatrzymać przez chwilę na temacie, w kontekście którego nazwisko Maliszewskiego pojawia się na ustach Polaków chyba najczęściej.

Oto w 1928 r. u Maliszewskiego zaczyna pobierać prywatne lekcje teorii i kompozycji piętnastoletni wówczas Witold Lutosławski, który po opanowaniu przedmiotów teoretycznych, włącznie z fugą, w 1932 r. wstępuje do Konserwatorium Warszawskiego. Studiuje równolegle w klasie fortepianu u J. Lefeldta oraz w klasie kompozycji u Maliszewskiego. Wspomnienia jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów dotyczące swojego jedyne go przecieź nauczyciela kompozycji rysują wyrazisty obraz Maliszewskiego – pedagoga. Lutosławski zaznacza, że profesor od początku obchodził się z nim „w sposób niesłychanie ostrożny”², pozostawiając mu wiele swobody. Był jednocześnie „artystą o poglądach zdecydowanie konserwatywnych”, które najpełniej ilustrował jego stosunek do K. Szymanowskiego: „uważał mianowicie, że jest to wspaniały talent, który się zdegenerował”. Na pierwszy plan w postawie pedagogicznej Maliszewskiego wysuwała się jednak ogromna uczciwość artystyczna, która – jak mówi Lutosławski – sprawiała, że profesor „nigdy nie udawał, że coś go interesuje, jeżeli się naprawdę tym nie interesował, ani też nie dawał rad w sprawach, w których nie czuł się kompetentny”. Tak było również w przypadku pracy dyplomowej Lutosławskiego. Profesor nie mógł zrozumieć, ani tym bardziej zaakceptować utworu, który przedstawił mu student i nawet, gdy ten dokonał drobiazgowej analizy swojej pracy, stwierdził: „Teraz pana rozumiem, znaleźliśmy wspólny język, ale to, co pan napisał nie przestaje być dla mnie

brzydkie”. W konsekwencji Lutosławski przygotował fragmenty *Requiem* – utwór akademicki, a więc w estetyce, za którą Maliszewski mógł ponieść pełną odpowiedzialność. Profesor lojalnie przestrzegł potem swojego ucznia tymi słowy: „Musi się pan dobrze zastanowić nad tym, co pan dalej będzie robić, jeżeli bowiem zechce pan obrać drogę, na którą wkroczył pan tamtą niedokończoną kompozycją, to nie będę mógł już panu służyć żadną radą”. Powyższy cytat zdaje się doskonale obrazować postawę takiego Maliszewskiego, jakiego Lutosławski darzył wielkim szacunkiem – pedagoga o „głębokiej i wszechstronnej wiedzy”, a przede wszystkim o „nieskazitelnej uczciwości i moralności”.

Co decyduje o tym, że dzieło życia jednych trwale zapisuje się na kartach historii, podczas gdy twórczość innych ulega zapomnieniu? Nie odważę się odpowiedzieć na to pytanie, historia jest bowiem zbyt kapryśna. Z całą stanowczością twierdzą natomiast, że Witold Maliszewski zasłużył na to, aby znaleźć się w gronie tych, o których pamięć nie przemija, a kompozycje są wciąż wykonywane. Może warto więc czasem dopomóc trochę biegowi historii i przypomnieć tych zapomnianych? ☹

¹ Wszystkie cytaty dotyczące wydarzeń sprzed 1921 r. pochodzą z artykułu Igora Maliszewskiego pt.: *Jubileusz Konserwatorium w Odessie z rodzinnego punktu widzenia* w tłumaczeniu z rosyjskiego Henryki Muni. Artykuł ukazał się w czasopiśmie *Zierkało* niedzieli Nr 50 (475) 27 XII – 9 I 2004, jest także dostępny na stronie internetowej <http://www.zn.au/3000/3760/45018/>.

² Cytaty we fragmencie o Witoldzie Lutosławskim pochodzą z ankiety „Mój nauczyciel” zawartej w czasopiśmie *Nurt* 1973 Nr 5.

Siła niedomówień o nowym nagraniu *Suit* Bacha

opowiada wiolonczelista Jean-Guihen Queyras

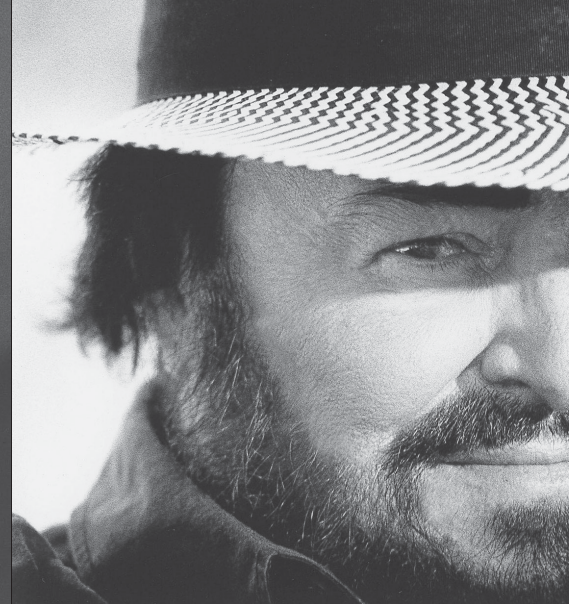
Jak w Pana przypadku wyglądało zmierzenie się z tak znakomitymi, wręcz zabytkami fonografii, jakimi są „Suity” Bacha na wiolonczelę solo?

Lista dokonanych nagrań *Suit* jest rzeczywiście długa, od Casalsa do pierwszego nagrania Yo-Yo Ma, przechodząc przez Bylsma, wymieniłem tu zaledwie trzy nagrania, które wywarły na mnie znaczny wpływ. Jeśli istnieje dzieło, które opiera się z uporem „osłabieniu” bogactwa dyskograficznego, są to z pewnością *Suity*, także z powodu ich budowy: „senza basso”, z pozoru słaba strona wiolonczeli daje w rzeczywistości wykonawcy nieskończenie wiele możliwości wykonania, w porównaniu do dzieła „normalnie” zharmonizowanego.

Fascynująca jest przyjemność z jaką Bach, daleki od omijania problemów narzuconych przez instrument, łączy je za pomocą genialnej sztuczki kuglarskiej, grającej na tych ogra-



Jean-Guihen Queyras
fot. Marco Borggreve



fol.: Decca

Luciano Pavarotti 12 X 1935 – 6 IX 2007. 6 września 2007 r. był dniem wielkiego smutku. Cały świat obiegła wiadomość o śmierci jednego z największych i najpiękniejszych głosów opery, Luciano Pavarottiego, przekazana prasie przez jego menadżera, Terri Robson.

W całych Włoszech i w wielu domach operowych na świecie opuszczono flagi do połowy masztu; na frontonach pojawiły się czarne, żałobne kokardy i ogromne w rozmiarach portrety Pavarottiego. Część włoskich teatrów operowych uczciła jego śmierć minutą ciszy podczas wieczornych spektakli. Żałobą okrył się Salzburg, Covent Garden i nowojorska MET.

Zdrowie jednego z najpopularniejszych tenorów XX w. szwankowało już od jakiegoś czasu. Wiele owych kłopotów związanych było z jego nadmierną wagą. Problemy z poruszaniem się na scenie dały o sobie znać już na początku lat 90. Jego mobilność stawała się coraz bardziej ograniczona. W 1997 r. podczas spektaklu *Turandot* statyści otoczyli go kołem i niemal nosili go po schodach.

W marcu 2005 r. przeszedł operację dwóch kręgów szyjnych, a w czerwcu tego roku odwołał koncert 3 tenorów z powodu zapalenia gardła. Na początku 2006 r., po kolejnej operacji, tym razem kręgosłupa, zaraził się w szpitalu, co zmusiło go do odwołania koncertów w Kanadzie, USA i Wielkiej Brytanii.

W lipcu 2006 r. Pavarotti usłyszał od lekarza diagnozę: rak trzustki. Podczas szybkiej interwencji chirurgicznej w Nowym Jorku usunięto guz. Pavarotti poddał się terapii antyrakowej, stan jego zdrowia uległ poprawie i prognozy były obiecujące. Sądono, że już na początku 2007 r. podejmie przerwane pożegnalne tournée po świecie. Od tego jednak czasu nie pojawił się publicznie. Rak spowodował drugie „zamknięcie” głosu w jego życiu. „Myślę, że przestałem śpiewać przez rok, kiedy z dziecka stawałem się mężczyzną i głos się zmieniał”, powiedział prasie w 1991 r. „Byłem altem, a stałem się tenorem i to był jedyny raz, o ile pamię-

tam, kiedy przestałem śpiewać. Poza tym – śpiewałem całe swe życie”.

W jednym z ostatnich wywiadów Pavarotti powiedział: „Jestem i byłem człowiekiem, któremu sprzyjało szczęście. Będę optymistą do śmierci”. Ale jedna z najbardziej intrygujących wypowiedzi pochodzi z wywiadu udzielonego Ettore Mo z Corriere: „Miałem tyle szczęścia w życiu, że czuję, że jest to jakby spłaceniem długu”.

W czwartek 9 sierpnia 2007 r. zabrano go do szpitala w Modenie na obserwację. Miał temperaturę i było to ponoć zapalenie płuc. Planowano wypisanie 15 sierpnia, ale 21 przeniesiono go na oddział chorych na raka, gdzie pozostał na czas trwania testów. Szpital opuścił 25 sierpnia. Podczas choroby opiekowała się nim druga żona, Nicoletta Mantovani, matka jego 4-letniej córki Alice i 3 córki z pierwszego małżeństwa.

Do końca był optymistą wierząc, że uda mu się zwalczyć chorobę i powrócić na scenę, by ukończyć pożegnalne tournée po świecie.

5 września włoska agencja AGI podała, że stan Pavarottiego uległ pogorszeniu, i że 71-letni tenor jest w ciężkim stanie. Tracił i odzyskiwał przytomność, dodatkowo cierpiąc z powodu niewydolności nerek. Zmarł 6 IX o 5 rano na raka trzustki w swym domu, w willi w Santa Maria del Mungano, położonej w niewielkiej odległości na południe od Modeny, miasta swych urodzin, w otoczeniu rodziny. Miał u swego boku Nicolettę i Alice, 3 starsze córki z małżeństwa z Aduą Veroni: Lorenzę, Cristinę, Giulianę, siostrę Gabriellę, siostrzeńców, bliskich krewnych, przyjaciół i jedyną wnuczkę.

Z rodziny przeżyła go więc tylko siostra. Matka Pavarottiego, Adele Venturi Pavarotti zmarła w 2002 r. (86 lat), a ojciec, Fernando – w niecałe 5 miesięcy później w wieku 89 lat.

Na wieść o jego śmierci wiele domów operowych opublikowało oświadczenia prasowe. W

Nowym Jorku publiczna stacja TV pokazała w niedzielę 9 IX w południe zarejestrowany na żywo w MET spektakl *Elisir d'amore* z 1981 r. Satelitarna stacja radiowa Syrius podała program i terminy 8 transmisji oper z jego udziałem.

„Jak Ferrari, był symbolem Włoch na świecie”, powiedział o nim włoski krytyk Mario Luzzato Fegis, „Podziwiano go za talent, za zdolność bycia bezpretensjonalnym tenorem, za bycie zawsze blisko ludzi”.

Włoski minister kultury Francesco Rutelli natomiast powiedział prasie: „Luciano Pavarotti był gigantem XX w. Jego niezrównana, imponująca moc głosu i sceniczna prezencja uczyniły go jednym z czołowych protagonistów włoskiej tradycji operowej”.

Rodzina poinformowała też prasę, że tak Placido Domingo, jak i José Carreras byli w stałym kontakcie z Pavarottim podczas 18 ostatnich miesięcy jego życia. Kontakt utrzymywała też rodzina Giuseppe di Stefano, którego Pavarotti zastępował w Londynie na początku swej kariery.

„Zawsze podziwiałem glorię jego

Żegnaj Luciano!





fot.: Decca/Sacha Gusov / fot. Decca/Mirella Riccardi

głosu, który otrzymał w darze od Boga”, mówił prasie w Los Angeles Plácido Domingo, „[Ten] Nie dający się pomylić z żadnym innym specyficzny timbre od dołu do góry rejestru tenora. Kochałem też jego cudowne poczucie humoru podczas naszych koncertów z José Carrerasem, tzw. koncertów Trzech Tenorów. Mieliliśmy kłopot z uświadomieniem sobie, że dajemy koncert przed widownią, która wiele zapłaciła, ponieważ tak dobrze się razem bawiliśmy”.

„Był oczywiście jednym z największych tenorów w ogóle, jednym z najważniejszych śpiewaków w historii opery” powiedział natomiast niemieckiej prasie José Carreras. „Wszyscy mieliśmy nadzieję na cud... ale niestety nie okazało się to niemożliwe i teraz musimy żałować, że utraciliśmy wspaniałego śpiewaka i wielkiego człowieka”.

Wspominający go natomiast James Levine powiedział: „Niewielu śpiewaków w historii MET cieszyło się tak wielką popularnością widowni, na którą wywierał tak wielki wpływ jak Luciano Pavarotti podczas swej 36-letniej kariery w tym domu operowym. Głos Luciano był tak niezwykle piękny, a śpiew tak

naturalny i bezpośredni, że przemawiał wprost do serc słuchających go, bez względu na to czy wiedzieli coś na temat opery czy nie. Nigdy nie zapomnę niezwyklej magii tego głosu, ale zawsze będę też pamiętał ciepłego, szczerzego człowieka o radosnym usposobieniu. Nie bez racji już jest legendą, artystą, którego nagrania na zawsze pozostaną punktami odniesienia dla śpiewaków i wielbicieli opery na wiele lat w przyszłości”.

„W świecie Grand Opera, który jest większy niż samo życie, Luciano Pavarotti był jego największym symbolem, przyciągając miliony swymi spektaklami z MET i z całego świata”, wspominał go Peter Gelb. „Złoty głos Pavarottiego na zawsze będzie dźwięczał wśród ścian MET – tak długo jak ona istnieje”.

Jednym z pierwszych, którzy wydali oświadczenia prasowe był Burmistrz Modeny Giorgio Pighi, który zapowiedział nazwanie teatru w Modenie imieniem Pavarottiego. Trumnę z ciałem Luciano Pavarottiego wystawiono od czwartku do popołudnia w sobotę w XII-wiecznej romańskiej katedrze w Modenie. Setki mieszkańców przybyło na plac, a ich oklaski towarzyszyły wnoszeniu trumny do wnętrza katedry.

8 IX w sobotę, w katedrze, w której chórze śpiewał jako dziecko, zebrali się przedstawiciele świata kultury i sztuki. Wśród uczestników pogrzebu obecni byli m.in. Franco Zeffirelli, Joseph Volpe, Bono z U2, włoskie gwiazdy rocka, Romano Prodi, premier Włoch, Kofi Annan, były sekretarz generalny ONZ i dwaj ministrowie rządu włoskiego.

„Przez wiele lat, wielu znanych i zwykłych ludzi złączył jego głos” powiedział Premier Włoch, który nazwali Pavarottiego „posłańcem pokoju i braterstwa”.

W żałobnym orędziu papieża Benedykta XVI odczytanym w katedrze usłyszano, że „Pavarotti uhonorował boski dar muzyki poprzez swój niezwykle talent interpretacyjny”.

Uroczystości żałobne otworzyła wyraźnie wzruszona Raina Kabaivanska, sopran i długoletnia przyjaciółka Pavarottiego śpiewając *Ave Maria* z *Otella Verdiego*. Po niej zaśpiewał Andrea Boccellini w *Ave Verum* Mozarta.

Zebrane przed katedrą tysiące ludzi, obserwowały przebieg uroczystości transmitowanych na zewnątrz na dwóch ogromnych ekranach i nagradzały oklaskami każdą z wykonanych arii.

Corale Rossini, lokalny chór, w którym Pavarotti śpiewał w latach 50., akompaniował wejściu 18 celebrantów mszy żałobnej, która trwała około 1,5 godziny. Odczytano też eulogie napisane na tę okazję przez Nicolettę Mantovani i 3 córki z poprzedniego małżeństwa.

Na koniec uroczystości zabrzmiał głos Pavarottiego z nagrania *Panis Angelicus* Cesara Franca z 1978 r., w duecie ze swym ojcem Fernando. Stojąca owacja towarzyszyła trumnie wynoszonej z katedry przy dźwiękach jednej z najpopularniejszych arii przez niego wykonywanych – *Nessun dorma* z *Turandot*. Pojawily się też samoloty, które dwukrotnie przeleciały nad głowami zgromadzonych pozostawiając na niebie wstęgi dymów w kolorach włoskiej flagi: czerwonym, białym i zielonym. Po uroczystościach pogrzebowych Modena pograżyła się w 3-dniowej żałobie.

„Maestro był i na zawsze pozostanie symbolem naszego miasta”, powiedział Arcybiskup Benito Cocchi.

Począwszy od czwartku katedrę w Modenie odwiedziło ponad 100 tys. ludzi żegnając Luciano Pavarottiego leżącego w czarnym smokingu na czerwonym welwecie w klonowej trumnie. W ręce włożono mu srebrny różaniec i białą jedwabną chusteczkę, od wielu lat jego nieodłączny rekwizyt.

Po uroczystościach pogrzebowych trumnę przeniesiono na cmentarz Montale Rangone, gdzie pochowano go w prywatnej ceremonii obok grobów rodziców i synka, który urodził się jako brat bliźniak Alice, ale martwy.

Jedna z mieszkanek Modeny powiedziała prasie: „Był kimś więcej niż tylko głosem. Miał charyzmę. Jest wielu dobrych śpiewaków. On miał coś więcej”.



Basia Jakubowska

Jean-Guihen Queyras
 fot. Eric Manas



niczeniach jak na podstawowym narzędziu kompozycji. Rozkoszuje się przymusem, który nakazuje mu wyeksponować melodię za pomocą pewnego wybiegu muzycznego, inaczej mówiąc, przedstawić ją w czasie (każda nuta akordu grana jest jedna po drugiej) co powinno być słyszane równocześnie.

Jednak niektóre rytmy wymykają się tej regule...

Z całą pewnością, jednak akordy trzy- lub czteronutowe są sporadyczne. Zdarza się natomiast, że kluczową nutę będzie nam dane usłyszeć długo po jej obecności wirtualnej w melodii. Lepiej: Bach często rozkoszował się nie dawanym możliwości usłyszenia pewnych, bardzo oczekiwanych tonów. Ta zabawa ze słuchaczem w chowanego przyznaje wykonawcy rolę decydującego pośrednika i wymaga od niego nieustannej czujności, nuta zagrana wcześniej lub później nadaje frazie zupełnie inne znaczenie.

Słuchając tych suit tanecznych dajemy się jednak ponieść melodii i rytmowi!

Nie jest to sprzeczność u Bacha: z dala od wszelkiej ascezy, intelekt i twórcza praca dają egzaltującą siłę witalną, w osmozie z witalnością rytmiczną i przepływem melodycznym. W niektórych tempach, Bach zachowuje się bardzo swobodnie w stosunku do rytmu tanecznego, ćwiczenie sięgające paroksyzmu w *Sarabandzie z Piątej Suity*, według mnie jest to jeden z metafizycznych szczytów w historii muzyki dzięki swoim dźwiękowym „niedopowiedzeniom”.

Nagrał Pan „Suity” na wiolonczeli zbudowanej obecnie, jednak grał Pan Suity na wiolonczeli barokowej? Dlaczego?

Nauczanie Annera Bylisma i praca na barokowym instrumencie wywarły na mnie decydujący wpływ. Jednak wraz z projektem *6 Suites – 6 Echos*, ostatnie dwa lata poświęciłem nowoczesnej wiolonczeli: u sześciu różnych kompozytorów zamówiłem wstęp do każdej *Suity* Bacha. Coś w rodzaju preludium do preludium, odpowiednia suita jest bezpośrednio połączona z nowym dziełem. W porywie tego znaczącego doświadczenia podjąłem się tego nagrania na tym samym instrumencie, wspinałym Giuffredo Cappa, na którym mam szczęście grać od dwóch lat.

© Harmonia mundi, 2007

Daniel Hope nowe nagranie Koncertu Mendelssohna

Arkadiusz Jędrasik

W materiałach promocyjnych Deutsche Grammophon dotyczących nowego albumu Daniela Hope’a możemy przeczytać prowokacyjne pytania. Czy po Danielu Hope należy spodziewać się „normalnego” wykonania *Koncertu skrzypcowego* Mendelssohna? Czy muzyk, którego zainteresowania jako wykonawcy sięgają od Bacha do hinduskiej ragi, a także od Schnittkego do jazzu, mógłby zadowolić się po prostu dostarczeniem nam nowego, standardowego nagrania tego znanego dzieła, nagrania, które dołączyłoby do wielu istniejących już wersji?



Daniel Hope
 fot. Felix Broede/DG

New York Times powiedział kiedyś o tym skrzypku: „nigdy nie wiadomo, co ten wybitny muzyk szykuje dla nas, jest mało prawdopodobne, aby wcześniej można było usłyszeć wersję Mendelssohna, którą on prezentuje na tej płycie. To nowe nagranie ukazuje czym było to dzieło zanim kompozytor wprowadził w nim zmiany (częściowo za sprawą Ferdynanda Davida, swego pierwszego so-

listy) prowadzące do wydania koncertu”.

O swojej interpretacji artysta mówi: „Chodzi jednocześnie o wrażenie, jakie wywiera na mnie ten koncert, a także o konkretne różnice w jego zapisie i tej interpretacji”. Hope znany jest z tego, że lubi poszukiwać innej wizji znanych dzieł, bo stanowi to część jego

procesu twórczego. Dla przykładu to właśnie ten muzyk zrealizował przyjętą bardzo entuzjastycznie nową, poprawioną wersję *Koncertu skrzypcowego* Albana Berga.

„Uważam, że obserwowanie jak działa duch kompozytora jest bardzo interesujące, w przypadku Mendelssohna – tak samo zresztą, jak i każdego innego kompozytora – to było bar-

dzo fascynujące odkrycie tego, co kompozytor miał w głowie zanim David nie doradził mu zmian. Chodzi o to, aby przybliżyć się jak najbliżej do źródła. Jeśli ma się szczęście tak naprawdę pospierać w tym, czego chciał kompozytor, może to dodać głębi przy wykonywaniu znanego powszechnie utworu”.

To tyle, jeśli chodzi o samego wykonawcę koncertu, ale jakie różnice wynikną z tego dla słuchacza? „Jeśli porównać wersje, jest tu ponad sto zmian, i siedzieliśmy z Thomasem Hengelbrockiem, żeby przeanalizować każdą z nich. Jest wiele pasażów, które zaskoczą tych, którzy znają dzieło, zwłaszcza te, w których kompozytor podnosi lub obniża linię solową oktawy, dodaje zupełnie nowe nuty w partii skrzypiec lub modyfikuje partyturę instrumentów dętych tam, gdzie na przykład David zredukował pasaż oktawowe do jedynej linii. Ale to jest czysty Mendelssohn i wszystkie te magiczne elementy, które sprawiają, że *Koncert skrzypcowy* jest tym czym jest, że jest tak popularny i tak ceniony, zostały całkowicie nieknięte”.

Zafascynowanie Daniela Hope Mendelssohnem sięga bardzo daleko. „To dzieło towarzyszyło mi całe życie – to był pierwszy koncert, który usłyszałem na żywo, pierwszy, którego się nauczyłem i z którym zadebiutowałem. Wiąże się z nim także pewna anegdota. Kiedy miałem 8 lat i byłem uczniem Londyńskiej Szkoły Yehudi Menuhina, ze wszystkich sił chciałem nauczyć się tego koncertu, ale nie byłem dość dobry i nie miałem do tego prawa. Byłem jednak tak sfrustrowany, że wypożyczyłem nuty. Dałem się jednak przyłapać i siłą zaprowadzono mnie do gabinetu dyrektora muzycznego – to była bardzo poważna afera dać się przyłapać na ćwiczeniu *Koncertu skrzypcowego* Mendelssohna bez pozwolenia! Niedługo potem opuściłem szkołę, możecie o tym myśleć co chcecie...”.

Pewnych trudności może nastęrczać wyodrębnienie cech, dzięki którym to tak znane dzieło, które bez trudu znajduje się na każdej liście „wielkich koncertów skrzypcowych”, zapewniają mu właśnie taką pozycję.

„Wszystko co mogę powiedzieć, to jest to, że utwór ten posiada absolutnie wszystko to, czego mógłby sobie życzyć skrzypek i muzyk: najpiękniejsze melodie, romantyczna walka skrzypiec z orkiestrą, charakter „Sturm und Drang”, czasami bliski Beethovenowi i ta partytura niewiarygodnie radosna, bliska scherzu, tak charakterystyczna dla Mendelssohna. Jest w nim jednocześnie wirtuozeria i lekkość, jest to dzieło cudownie szczęśliwe, mimo iż są w nim chwile bardzo przejmujące. Jest to najdoskonalszy koncert ponieważ porusza publiczność tam, gdzie jest grany. Reakcja, jaką wywołuje wykonywanie tego utworu nie jest tak naprawdę podobna do żadnej innej”.

Sam Hope wzbudzał reakcje szczególnie wzruszające wykonując ten koncert na tournée w Niemczech pod ba-

tułą Yehudi Menuhina. O swoim nestorze i mistrzu mówi Hope „To było jedno z dzieł, dzięki którym wyrobił sobie nazwisko jako solista i które grał w Niemczech przed zakończeniem II Wojny Światowej kiedy to muzyka Mendelssohna została usunięta przez nazistów”. Wspomina przy tym słowa jednego z kolegów Menuhina: „Po każdym koncercie, na którym występowałem razem z nim, widzowie przychodzili do niego, by mu powiedzieć: »Nigdy nie zapomnieliśmy, że oddał nam Pan Mendelssohna«” i dodaje od siebie „za każdym razem, kiedy gram ten koncert myślę o nim, a także o wspaniałym sposobie w jaki go grał”.

Nie dziwi więc fakt, że *Oktet* Mendelssohna występuje na tej płycie w parze z *Koncertem*. Ponadto, Hope wyszedł tu ponad tekst standardowy i po raz pierwszy nagrał wersję poprawioną, wydaną niedawno przez Mendelssohn Ausgabe, jest to dzieło, które zna od dawna. „Grałem je wiele razy, ale tutaj po raz pierwszy z Europejską Orkiestrą Kameralną. Kiedy jakiś czas temu nagrywałem z nimi Bacha, bardzo podobało mi się to żywe wrażenie gry indywidualnej, dlatego też chciałem włączyć ich także do tego projektu. *Oktet* ten jest bez wątpienia największym dziełem napisanym przez nastolatka dzięki jego naturalnej inwencji i



Daniel Hope
fot. Felix Broede/DG

Hope zgłębia swoje własne niemieckie korzenie – rodzice jego matki byli zmuszeni opuścić kraj w latach 30. z powodu dalekich przodków żydowskich w rodzinie – w *Familienstücke. Eine Spurensuche*, książce wydanej po niemiecku, która ukazała się równocześnie z tym nagraniem, czytamy: „W pewnym sensie jest to muzyczna podróż, jest to także historia rodzinna. Rodzina ze strony mojego ojca była pochodzenia irlandzkiego a moi rodzice spotkali się w RPA; wszystko to jest przeplatane anegdotami z mojego dzieciństwa i historią rodziny, dość dziwną i często tajemniczą. Jest jednak także związek z Mendelssohnem ponieważ jesteśmy potomkami Carla Fridricha Zeltera, wielkiego nauczyciela Mendelssohna, który śledził komponowanie *Oktetu*”.

śmiałości. Bardzo mi się podoba jego doniosłość, ale dopiero kiedy zobaczyłem nowe wydanie zrozumiałem wskazówkę Mendelssohn: „Ten *Oktet* powinien być grany w stylu symfonii”. Uważam, że fakt iż szesnastoletni młodzieniec mógł to napisać świadczy o tym, że dokładnie wiedział czego chce!

Daniel Hope urodził się w 1974 r. w Durbanie. Kiedy miał sześć lat, jego ojciec Christopher Hope, znakomity powieściopisarz, poeta walczący z apartheidem, otrzymuje w końcu wizę wyjazdową. Rodzina wyjeżdża najpierw do Paryża, potem do Londynu. Eleonora, matka Daniela, zostaje zatrudniona tam przez Yehudi Menuhina, jako jego sekretarka zanim na długie lata została agentką tego słynnego skrzypka i dyrygenta. 🎻

W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (10)

Lata międzywojenne

Robert Majewski

Na początku drugiej dekady XX w. Sibelius skomponował *Maan virren* (*Pieśń o ziemi*) dla chóru Suomen Laulu i zorkiestrował *Walca lirycznego*. W tym czasie niezwykle dokuczliwe stały się jego dolegliwości związane z drżeniem rąk. Aby zmniejszyć przykre objawy i móc pracować, sięgał po wino. Sen z powiek spędzał mu również opublikowany w prasie raport negujący jego szlacheckie pochodzenie. Sibelius za wszelką cenę – choć raczej bezskutecznie – poszukiwał wśród swoich przodków arystokratów. Ów irracjonalny kompleks brał się prawdopodobnie stąd, że Aino, zarówno po stronie ojca jak i matki, mogła udowodnić szlachectwo. 16 lutego 1920 r. Sibelius spędził wieczór w kręgu przyjaciół ze Stowarzyszenia „Kalewala”. Podczas suto zakrapianej biesiady starał się udowodnić swoje korzenie, twierdząc, że w jego rodzinie od pokoleń nikt nie skałał się pracą fizyczną. W odpowiedzi, pijany poeta Eino Leino zakpił sobie z kompozytora, mówiąc: „Pan, Sibeliusie, jest iście rokokową osobą, wywodzącą się z chłopstwa Häme”. Tylko interwencja współbiedadników powstrzymała obu dżentelmenów od rękoczynów.

Jesienią 1920 r. Sibelius otrzymał dwie propozycje. Amerykańska Eastman School of Music zaoferowała mu objęcie stanowiska profesora tejże uczelni, a Rosa Newmarch przekazała mu prośbę Henry’ego Wooda objęcia w Londynie posady dyrygenta gościnnego. Sibelius przyjął zaproszenie Wooda i przez długi czas rozważał ofertę z Eastman School of Music.

8 grudnia kompozytor otrzymał 63 tys. marek (równowartość 19,5 tys. euro). To dar fińskich biznesmenów z okazji pięćdziesiątych piątych urodzin. Dzięki prezentowi ciężar długu znacznie zmniejszył się, chociaż uroczystości urodzinowe, trwające cały tydzień, pochłonęły znaczną część tej kwoty. „Tydzień w Helsinkach i znowu potworne wyrzuty sumienia. Czy mogę obyć się bez alkoholu? To zawsze pozostaje tylko pobożną nadzieją”, napisał w pamiętniku 18 grudnia.

Styczeń następnego roku przyniósł trwającą miesiąc podróż do Wielkiej Brytanii. W tym czasie poprowadził kilka koncertów w Londynie, Bournemouth, Birmingham i Manchesterze. Repertuar obejmował *IV* i *V Symfonię*, *Oceanidy* i inne lubiane przez publiczność kompozycje, takie jak *Finlandia* i *Walc triste*. Tournée kontynuował w

Norwegii. Wrócił do domu na początku kwietnia.

Następne miesiące 1921 r. miały według schematu: koncerty i hulanki przedzielone kilkoma tygodniami poświęconymi na komponowanie. W tym czasie jego sława za granicą systematycznie rosła. Herman Scherchen poprowadził *IV Symfonię* w Lipsku, Busoni świetnie zaprezentował *Piątą* w Berlinie, a Leopold Stokowski równie wspaniale zadyrygował tym samym dziełem w Stanach Zjednoczonych. Krótko potem Pierre Monteux zadyrygował w Bostonie *V Symfonię*. W tym samym roku – również z Bostończykami – *I Symfonię* wykonał Paul Cherkassky, który w liście do Roberta Kajanusza donosił, że w wkrótce na czele tego zespołu stanie Serge Koussevitzky – późniejszy wybitny interpretator dzieł Sibeliusa.

W sierpniu 1922 r., po ciężkiej chorobie, umarł Chrystian, brat Sibeliusa. Zdruzgotany kompozytor zanotował w swym pamiętniku: „On był cudowną osobą i wspaniałym bratem”.

Miesiąc później, grupa wpływowych Finów zdecydowała się ożywić fińską masonerię. Sibelius dołączył do organizacji i obiecał skomponować dla nich muzykę obrzędową. Co prawda, skomponował wartościowe utwory i utrzymywał kontakty z organizacją do samej śmierci, ale najaktywniejsza działalność Sibeliusa w loży masonskiej nie trwała dłużej niż pierwsze dwa lata.

Ostatnie wielkie kompozycje

We wrześniu 1922 r. Sibelius znacznie przyspieszył prace nad *Szóstą symfonią*, by pół roku później ukończyć dzieło. Symfonia okazała się subtelną i liryczną kompozycją, wzbudzającą zachwyt słuchaczy i krytyków. „*VI Symfonia* jest niezwykle delikatna i łagodna. *Piąta* tryskała energią, *Szosta* jest czystą idyllą” – napisał Evert Katila. Po premierze dzieła Jane i Aino wyruszyli na kolejne tournée. Trasa wiodła przez Sztokholm, Rzym i Goeteborg. Wakacje spędzili na Capri.

Jeden z koncertów w Goeteborgu niemal zakończył się skandalem. Sibelius po próbie wyszedł do miasta, by się odprężyć. Znalaziono go dopiero o ósmej wieczorem objadającego się ostrygami i pijącego szampana. Oduurzony wrócił do sali koncertowej i stanął za pulpitem. Po kilku taktach przerwał występ, najwidoczniej sądząc, że to

była próba. Aino pisała z zawstydzeniem: „Wszystko stało się chaosem, ogarnęło mnie śmiertelne przerażenie”. Ostatecznie Sibelius zebrał się w sobie i kontynuował koncert bez przerwy. Wieczór zakończył ogromny aplauz publiczności i uznanie krytyków. „Wśród współczesnych kompozytorów, którzy prowadzą orkiestry, Jan Sibelius zajmuje miejsce szczególne. Niewielu dyrygentów przywiązuje wagę do szczegółów, tak jak robi to Sibelius” – napisał Gustaf Gille.

Po powrocie do domu Sibelius skoncentrował się na komponowaniu *VII Symfonii*. W pracy znowu przeszkadzała mu alkohol. Chociaż Finlandia objęta została prohibicją, Sibelius dostawał alkohol jako lek na receptę. Znajomy lekarz wypisywał mu recepty na spirytus, medyczną brandy, wino i inne jakościowe alkohole, które były dostępne w aptekach. „Moje życie jest skończone. Kiedy tylko jestem wesołym nastroju chwytam za szkło, a potem przez długi czas cierpię”, pisał 31 października.

Początek 1924 r. Sibelius poświęcił komponowaniu *VII Symfonii*. Problemy z alkoholem stały się skrajnie dokuczliwe i przypominały swoją intensywnością apogee choroby z lat 1903-1904. „Alkohol odurza moje nerwy i umysł. To przerażające, tragiczne fatum starego kompozytora. Praca nie płynie już tak szybko jak dawniej, a mój samokrytycyzm urósł do granic wytrzymałości” – napisał w pamiętniku 6 stycznia. Dla Aino był to okres szczególnie trudny. Zadeklarowała, że już nie będzie uczestniczyć w żadnym koncercie z udziałem męża. „Nikt nie potrafi komponować z pomocą »sztucznej inspiracji« (...). Musisz zmienić się, albo to będzie twój koniec (...). Nawet jeśli w takim stanie stworzysz jakąś kompozycję, będzie ona niczym w porównaniu z tym, co mógłbyś skomponować będąc trzeźwym” – wyrzucała mężowi na kartach swojego pamiętnika.

Na szczęście Aino myliła się. Sibelius będąc w kiepskiej kondycji psychicznej stworzył dzieło stanowiące ukoronowanie jego drogi kompozytorskiej. *VII Symfonia* została ukończona w marcu. Jej premiera odbyła się w Sztokholmie pod koniec miesiąca. Pierwotnie tytuł kompozycji brzmiał *Fantasia sinfonica I*. Pierwsze wykonanie odniosło sukces.

30 sierpnia 1924 r. Sibelius wydał za żonę swoją dwudziestoletnią



41th international guitar competition

michele pittaluga premio città di alessandria

from **22 to 27** september 2008

Total cash prizes: € 30.000
Final with orchestra
Extensive concert tour
CD recording
by NAXOS Company

Deadline
31 August 2008

8th international michele pittaluga composition competition for classical guitar

for guitar duo or trio

11 June 2008

Total prize money: € 8.000
Application deadline: 31 March 2008

Plazza Garibaldi, 16 - 15100 Alessandria
Tel. 0039.0131.253170 - 0039.0131.251207 - Fax 0039.0131.253170
concorso@pittaluga.org - rules on www.pittaluga.org

MEMBER OF WORLD FEDERATION OF INTERNATIONAL MUSIC COMPETITIONS

to w ten sposób zacieśnić wzajemne stosunki między oboma krajami walczącymi ze Związkiem Radzieckim. Sam Sibelius, choć dziękował Niemcom za zaszczyt, zdecydowanie po tępił narodowy socjalizm.

W 1942 r. ukończył dwie kompozycje *Joululaulusta* i *On hanget korkeat nietokset*. W dalszym ciągu nie rezygnował ze swych marzeń ukończenia *Osmej symfonii*. „Mam przed sobą wielkie dzieło i chciałbym je skończyć nim umrę...” – powiedział swojej sekretarce w lutym, 1943 r. – „... ale koszmar wojny przeszkadza mi w pracy. Nie mogę spać po nocach, kiedy o tym myślę”.

W 1945 r. fatum wiszące nad *VIII Symfonią* zatryumfowało. Gdy do końca brakowało niewielu taktów, Sibelius podjął decyzję o spaleniu rękopisu. Później nie chciał o tym wspominać. Spłonęło być może najpiękniejsze dzieło jego życia. Zniszczenie symfonii rozpoczęło okres braku inwencji twórczej kompozytora. Cisza trwała do jego śmierci w 1957 r. ☹

córkę Katarinę. Mężem został starszy od niej o 16 lat kierownik banku, Eero Ilves, który troszczył się o finanse swojej teściu do 1940 r.

Pod koniec września Sibelius rozpoczął swoją kolejną podróż koncertową. Odwiedził Kopenhagę i Malmö, wszędzie zbierając znakomite recenzje za swoją *Fantazję symfoniczną I*.

W maju 1925 r. Wilhelm Hansen i Duński Teatr Królewski zwrócili się do Sibeliusa z prośbą o stworzenie muzyki teatralnej do dramatu *Burza*. Kompozytor rzucił się gorączkowo w wir tworzenia swojego ostatniego wielkiego dzieła o charakterze ilustracyjnym. *Burza* została ukończona wraz z nadzieją jesieni. Okazało się jednak, że pośpiech był zbyt szybki – do premiery doszło dopiero wiosną przyszłego roku.

Pod koniec roku Sibelius świętował swoje 60. urodziny. Stały się one ogólnonarodowym świętem. Kompozytor odmówił wzięcia udziału w publicznych obchodach i skrył się w domu swojej córki Ewy Paloheim. Urodzinowe prezenty pozwoliły mu ostatecznie wyjść z problemów finansowych. Dzięki ogólnonarodowej zbiórce pieniędzy otrzymał nadzwyczajną kwotę 275 tys. marek (65 tys. euro), podniesiono mu emeryturę do 100 tys. marek rocznie (24 tys. euro), a od fińskich chórów otrzymał w darze prawie hektar ziemi zakupionej wokół posiadłości w Ainola.

60. urodziny Sibeliusa świętował również cały świat. Do najświetniejszych koncertów należał ten poprowadzony przez Leopolda Stokowskiego, który z Filadelfijczykami wykonał w Nowym Jorku *I Symfonię*.

Na początku 1926 r. Sibelius otrzymał od dyrygenta Waltera Damroscha zlecenie na napisanie 15-20-minutowego poematu symfonicznego. Tak narodził się pomysł ostatniego wybitnego dzieła fińskiego kompozytora *Tapioła*. Sibelius wyruszył do Rzymu, żeby napisać kompozycję. Pracę ukończył jesienią po powrocie do Ainoli. W tym samym czasie wystąpił po raz ostatni za granicą. Koncerty miały miejsce w Kopenhadze.

Recenzje po premierowym wykonaniu *Tapioła* nie były najlepsze. Nawet Olin Downes, entuzjasta Sibeliusa, nie znalazł zrozumienia dla tego dzieła.

Pod koniec stycznia 1927 r. wolny od długów Sibelius wyruszył z Aino do Paryża. Po powrocie utknął w Ainoli, co wprowadziło go w głębokie przygnębienie. „Samotność doprowadza mnie do szału. Nawet moja żona nie chce ze mną rozmawiać”, niesprawiedliwie zanotował w pamiętniku. „Aby móc funkcjonować muszę sięgać po alkohol. Wino i whisky to wszystko co mam. Idę samotny, wszyscy moi przyjaciele nie żyją. Jestem niezdolny do pracy. Gdybym tylko mógł znaleźć jakieś rozwiązanie” – kontynuował. Huśtawka nastrojów męża była dla Aino prawdziwie nieznośna.

Walka z nałogiem przybrała na sile latem 1927 r. Strony pamiętników z

tego okresu ilustrują determinację Sibeliusa. Zmagania zakończyły się zwycięstwem. Co prawda kompozytor nigdy nie stał się całkowitym abstynentem, ale znacząco zmienił swoje zwyczaje i istotnie zmniejszył ilość spożywanych trunków. Poprawa kondycji psychicznej przyczyniła się zapewne do podjęcia decyzji rozpoczęcia komponowania *VIII Symfonii*.

VIII Symfonia

Pracę nad *VIII Symfonią* Sibelius rozpoczął prawdopodobnie na początku 1928 r. w trakcie podróży do Berlina. „Moje dzieło będzie cudowne. Potrzebuję tylko dużo czasu, ale nie ma pośpiechu” – napisał w liście do swojej żony. Równocześnie Aino, pewna zmian jakie zaszły w świadomości męża zanotowała: „W chwili obecnej on prawie cały czas spędza w domu. Rzadko kiedy wyjeżdża do miasta. Zmienił się w prawdziwego pustelnika. Aż trudno w to uwierzyć, pamiętając jaki był towarzyski”.

Komponowanie dzieła nabrało ponownego rozpędu w 1931 r., podczas następnej podróży do Berlina. Aktywność Sibeliusa przerwała jednak choroba płuc. Doświadczalne metody leczenia autorstwa prof. Zuelzera niemalże doprowadziły chorego do śmierci. Kiedy eksperyment przerwało Sibelius wyzdrowiał, ale kompletnie stracił ochotę do pracy.

W czerwcu powrócił ze swej ostatniej zagranicznej podróży. Symfonia nadal była niegotowa. W liście do Serge'a Koussevitzky'ego napisał, że planuje uzupełnienie jej do 1932 r. Pomimo szczerych chęci w styczniu 1932 r. poinformował dyrygenta: „Zadnej symfonii w tym sezonie”. Latem 1933 r. prace nad dziełem były już ponoć tak zaawansowane, że Sibelius przekazał część kompozycji do kopiowania. Od tego momentu wyraźnie osłabł zapał Sibeliusa do ukończenia *VIII Symfonii*.

Kolejne lata przyniosły szczyt jego popularności, a sam kompozytor spędzał większość czasu na czytaniu książek i czasopiśmie, na zabawach z wnuczkami i słuchaniu radia. Noce w dalszym ciągu poświęcał komponowaniu, jednakże nie jest pewne ile czasu poświęcał swojej wciąż niedokończonej symfonii.

30 listopada 1939 r. Związek Radziecki zaatakował Finlandię. Stany Zjednoczone i kraje skandynawskie zaoferowały Sibeliusowi azyl polityczny. Kompozytor odmówił jego przyjęcia. „Obcokrajowcy nie rozumieją, że Fin nie zostawia swojej ojczyzny w niebezpieczeństwie” – skomentowała Aino.

Międzynarodowa reputacja Sibeliusa została wystawiona na szwank po tym jak Joseph Goebbels, odpowiedzialny za nazistowską propagandę, powołał do życia Towarzystwo Sibeliusa w Niemczech. Prawdopodobnie był to pomysł fińskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych, które próbowa-

Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (7)

Miniatura skrzypcowa XX wieku (2)

Maryla Renat

W tym samym tonie utrzymana jest jedyna miniatura skrzypcowa Ludomira Różyckiego (1884-1953), *Nokturn fis-moll* op. 30 nr 2 (wyd. PWM 1977). Pochodzi z wczesnego okresu twórczości, z lat przed I wojną światową. Utrzymany jest w późnoromantycznym klimacie brzmieniowym i tradycyjnej formie reprzyzowej z nieznacznie kontrastującym odcinkiem środkowym i skróconą reprzyzą. Myśl tematyczna prosta i symetryczna w budowie poddana zostaje pracy przetworzeniowej motywicznej i wyrazowej, jej rozwój prowadzi do potęgowania ekspresji i dwukrotnej kulminacji. Ogniwo pierwsze, na które przypada wyrazowy punkt ciężkości posiada charakter przetworzeniowy. Pod względem technicznym jest też zaawansowanym fragmentem utworu (ekspresyjna gra w oktawach w wysokich pozycjach). Następuje tu rzecz ciekawa i nietypowa, mianowicie radykalne uproszczenie techniczne partii skrzypcowej i skrócenie treści w ogniwach B i A1. Powoduje to pewne zachwianie równowagi w przebiegu formy. *Nokturn fis-moll* Różyckiego w języku dźwiękowym jest bardzo prosty. Tym, co zdradza późnoromantyczny rodowód jest szeroko-oddechowa linia frazy, charakter rozwinięć tematycznych i zmienne metra we fragmencie wstępnym, dające wrażenie krótkich przyspieszeń akcji melodycznej. Miniatura ta jest ujęta w programach edukacyjnych gry skrzypcowej (ciekawe, że nie zawiera jej spis kompozycji Różyckiego w nocie encyklopedycznej) i jest bardzo wartościowym studium gry kantylenowej.

Początki kariery muzycznej Grzegorza Fitelberga (1876-1953) związane były ze skrzypcami i kompozycją. Był uczniem Stanisława Barcewicza i posiadał praktykę orkiestrową jako skrzypek w Teatrze Wielkim i Filharmonii Warszawskiej. Wówczas też intensywnie zajmował się kompozycją. Utwory Fitelberga odgrywały w szeregu dzieł „młodopolskich” znaczącą rolę. Wykaz kompozycji skrzypcowych obejmuje 6 pozycji, w tym 4 miniatury: dwa *Romanse* (D-dur z 1892 r., A-dur z 1900 r.), *Berceuse* (1897) i *Mazurek* (1900). *Romans D-dur* op. 11 nr 1 to kolejny przykład neoromantycznej kantyleny. Narracja prowadzona w ewolucyjnym toku rozwoju z typowym w tego rodzaju kompozycjach potęgowaniem ekspresji ułożona jest w dwudzielny układ formy. Głos fortepianowy oparty na zwartej akordyce fakturalnie rozwija się zgod-

nie z planem rozwoju ekspresji. Język typowy dla czasu powstania sięga do łagodnej chromatyki (wyd. Gebethner Wolf w Warszawie, 1914).

W tym miejscu należy też wspomnieć o miniaturach skrzypcowych syna Grzegorza Fitelberga, Jerzego (1903-1951), którego utwory należały do nurtu neoklasycznego. Miniatury tego obecnie zapomnianego kompozytora powstawały w latach 30. Obejmowały: *Tango* z 1931 r. (prawie nie istniejący typ miniatury w muzyce polskiej), 3 mazurki z 1932 r. i 3 romanse z 1933 r.



Na okres młodopolski przypada działalność skrzypka-pedagoga Marciego Popławskiego (1882-1948). Spora część jego dorobku uległa zniszczeniu w okresie II Wojny Światowej. W obecnej praktyce pedagogicznej funkcjonuje zbiór *Łatwe utwory* na skrzypce i fortepian, obejmujący stylizacje taneczne (wyd. PWM 1948, 1959). Są to proste, tonalne utwory, poziomem trudności dostosowane do etapu podstawowej szkoły muzycznej. Ukazują typowe cechy metryczniczne i melodyczne tańców polskich i obcych. Wszystkie skomponowane w trójdzielnych schematach formalnych (z wyjątkiem *Mazura*, opartego na formie ronda) o lapidarnych okresowych tematach w sensie stylistycznym nawiązują wprost do miniatury romantycznej. O wyborze tonalnie prostego języka dźwiękowego decyduje przeznaczenie pedagogiczne. Zbiór obejmuje następujące tańce:

Polonez, Mazur, Krakowiak, Taniec hiszpański, Tarantella. Dla uczniów-skrzypków stanowią wdzięczną literaturę popisową. Utworki te prawdopodobnie powstały już po wojnie, gdy Popławski pracował jako nauczyciel klasy skrzypiec w Ludowym Instytucie Muzycznym w Łodzi i Szkole Muzycznej w Pabianicach. Z wcześniejszych lat pochodzi stylizujący taniec starofrancuski *Rigaudon* (1918). Kompozycja jest tonalna, reprzyzowa w budowie. Figuracyjna narracja skrzypcowa często zdobiona mordentami wprost „przypomina” historyczny pierwowzór. Nasilenie chromatyki na etapie rozwoju kolejnych ogniw dokumentuje czas powstania tego pastiszu. W opracowaniu Ireny Dubiskiej opublikowane zostały również *4 Kaprysy* na skrzypce i fortepian (wyd. PWM 1983), adresowane tym razem do wirtuozów i opatrzone bardzo sugestywnymi tytułami: I. *Walka*, II. *Złośliwy żartowniś*, III. *Poświęta księżycowa*, IV. *Melancholia deszczu jesiennego*. Tytuły utworów przekładają się na określone zadania techniczne w kolejnych kapryсах. *Walka* to kaprys o motorycznym przebiegu, rodzaj „moto perpetuo” z trudnymi przeskokami na dwudźwięki w wysokim rejestrze i kantylenowym intermezzem w ogniwie środkowym. *Złośliwy żartowniś* daje kalejdoskop różnych środków technicznych, przedstawiających sugerowane w tytule figle. Nie brak tu chwytów wirtuozowskich rodem z Paganiniego, np. podwójne flażolety zestawiane z pizzicatem lewej ręki. *Poświęta księżycowa* oddana jest lotnymi, bariolażowymi, legowanymi, monorytmicznymi figuracjami rozwijanymi na zasadzie snucia motywicznej (forma jednolita bez podziału). *Melancholia deszczu jesiennego* zilustrowana została w dwojaki sposób: triolowymi figuracjami spiccato prowadzonymi w jednorodnej rytmice i na długich odcinkach w tym samym rejestrze oraz „przerwywnikiem” w postaci urywanych, synkopujących motywów. We wszystkich kapryсах partia solowa jest wyeksponowana, technicznie wirtuozowska; akompaniament fortepianowy sprowadza się do roli harmonicznego dopełnienia. Kaprysy są tonalne. Popławski stopił w jedną całość rodzaj romantycznego wirtuozostwa i języka dźwiękowego z sugestywną ilustracyjnością rodem z Debussy'ego. W charakterze technicznym zbliżone są też do zbioru kaprysów *L'ecole moderne* op. 10 Wieniawskiego. ④

Wampuka, czyli opera i jej parodie (2)

Lestaw Czaplński

Z kolei humorystyczną repliką innej opery Gounoda – *Romea i Julii* – było widowisko Eugéne'a Dejazeta *Rhum, eau en juillet* (Lipcowy rum z wodą), którego homonimiczny tytuł stanowił w oryginale grę słów względem francuskiego brzmienia *Romé et Juliette*. Prezentowano je w paryskim teatrze imienia matki autora – sławnej aktorki Virginie Dejazet. W przypadku Wagnerowskiego *Tristana i Izoldy* tego rodzaju parodia – napisani w bawarskim dialekcie *Tristanderl ind Süssholde* (*Trystaś i Cukrolda*) Ferdinanda Fränkla z muzyką H. Rauchenekera w Isar-Vorstadttheater o dwa dni poprzedziła prapremierę właściwego dzieła (10 czerwca 1865), stanowiąc element intrygi i kampanii skierowanej przeciw kompozytorowi ze strony niechętnych mu kręgów dworskich. Również sam *Pierścień Nibelunga* znalazł po latach komiczną replikę w wystawionej 12 listopada 1904 r. w wiedeńskim Carl Theater operetce Oscara Straussa *Wesołe Nibelunki* (*Die Lustige Nibelungen*). Jej fabuła, pełna zabawnych anachronizmów (Gunter stara się zdążyć na pociąg, by uniknąć pojedynku z Brunhildą), odnosi się do ostatniego ogniwa wspomnianego cyklu i stanowi satyrę na wilhelmińskie Niemcy, flirt który wytykał już Wagnerowi Nietzsche (m.in. poparcie wojny z Francją i napisanie *Marsza cesarskiego* – nota bene Straussowska partytura roi się właśnie od pompacyjnych marszów). Zygryf z Niderlandów, bo takie nosi miano w tej wersji, jest nie tylko chobrym rycerzem, ale i producentem szampana, dzięki czemu wszedł w posiadanie znacznych zasobów złota, zdeponowanego w Banku Reńskim (motyw „złota Renu” przybiera tu formę walca). Cudowny hełm przemienił się w mieszczchańską szlafmycę, dzięki której – niewidoczny dla otoczenia – pomaga Gunterowi pokonać i zdobyć Brunhildę. Z kolei leśnego ptaszka zastępuje kanarek, trzymany w klatce w buduarze Krymhildy i przestraszający bohatera przed morderczymi knoaniami (kwartet w formie kanonu *Nun lasst uns denn Siegfried ermordern – Teraz pozostaje nam zabić Zygryfda*) ze strony władców Wormacji, gdzie rozgrywa się akcja. Spotkawszy się z niewdzięcznością z ich strony, Zygryf wiąże się ostatecznie z Brunhildą. Do pewnego stopnia Strauss parodiował Wagnera jego własnymi środkami (przewaga chromatyki, częściowe zastosowanie nieskończonej melodii, ociężałość partii teno-

rowej, której sztandarowym numerem jest marszowa aria *Das ist der Furor teutonicus – Jest to zajadłość teutońska*), co przyczyniło się prawdopodobnie do raczej chłodnego przyjęcia utworu, albowiem wiedeńska publiczność operetkowa nie była na to przygotowana i nie tego oczekiwała. Z większą życzliwością *Wesołe Nibelunki* spotkały się w Berlinie, choć bardziej dla swej treści niż muzyki.

Skądinąd wątki i pierwiastki parodystyczne pojawiały się w operze grubo wcześniej. Już Jean-Philippe Rameau w swojej *Platei* w ariach Szaleństwa z aktu drugiego (*Aux langueurs d'Apollon Daphné se refusa*) i następnego (*Amour lance tes traits, epuise ton carquois*) zręcznie naśladuje konwencje włoskiej opery seria, co uwidacznia się w przesadnym nagromadzeniu karkołomnych koloratur, wyprzedzając w tym względzie głośny spór pomiędzy buffonistami i antybuffonistami, angażujący zwolenników włoskich i rodzimych widowisk muzycznych. Natomiast jego refleksem w *Paladynach* będzie sięgnięcie przez kompozytora do włoskich wzorów, których odzwierciedleniem stanie się trzyczęściowa (da capo) budowa uwertury i arii, prowadząca do pogodzenia tychże z francuską tradycją. Z kolei Wolfgang Amadeus Mozart w *Così fan tutte*, dzielącym z *Don Giovannim* określenie gatunkowe *dramma giocoso* (pocieszny dramat), w arii Fiordiligi *Come scoglio* posłużył się duodecymowymi przeskokami interwałowymi i brawurowymi wokalizami, środkami zaczerpniętymi z arsenału retorycznego opery seria, tu wszakże nieprzystającymi do blahych w istocie okoliczności i wprowadzonymi wyłącznie dla oddania afektacji bohaterki, reagującej w przerysowany sposób na czasowe rozstanie z ukochanym i zaloty rzekomego Albańczyka. Z uwagi, że zarówno w *Platei*, jak i *Così fan tutte*, oś intrygi obejmuje maskaradę i mistyfikację, w pełni uzasadnionym wydaje się zastosowanie w nich pierwiastków parodystycznych.

Odrębną kategorię stanowią utwory wykorzystujące raczej ogólne nawiązania stylistyczne niż bezpośrednie zapożyczenia z istniejących dzieł. Ich partytury stanowią swego rodzaju palimpsesty, pod którymi kryje się historia gatunku poprzez mniej lub bardziej bezpośrednie i jawne do niej odniesienia. Zapoczątkowało je 4 grudnia 1909 r. w Monachium operowe intermezzo *Tajemnica Zuzanny* Ermanno Wolf-Ferrari-


riego, w którym kompozytor przywołał ducha osiemnastowiecznej opery buffa (przy czym występuje także dokładne przytoczenie, ale tym razem ze współczesnego mu utworu symfonicznego – z *Popołudnia fauna* Debussy'ego – z którego zaczerpnął początkowe pasażę fletu dla zilustrowania unoszącego się dymu papierosowego, istotnego dla intrygi fabularnej). Kontynuację tego nurtu stanowił *Arlekin* Ferruccio Busoniego, również twórcy o podwójnych, niemiecko-włoskich korzeniach, przy czym był on w jednej osobie autorem libretta. Szczególnie persyflażowy charakter posiada tenorowa partia Leandra, adoratora Kolombiny, wzorowanego na typowym włoskim amancie operowym (odtworzonym przez tzw. primo uomo), którego cavatina zakończona jest brawurową, pełną melizmatów strettą, podczas gdy aria zemsty – żeby do końca stało się zadość konwencji i wymogom stylizacji – po części śpiewana jest po włosku¹.

Z kolei wirtuozowska cabaletta zamyka arię Anny, porzuconej ukochanej tytułowego bohatera *Żywotu rozpustnika* Igora Strawińskiego, będącego do pewnego stopnia dwudziestowieczną repliką *Don Giovanniego*, choć porbrzmiewając w nim reminiscencje nie tylko z Mozarta, ale i Rossiniego, a jedną z form archaizacji, stosownie do praktyk operowych, występujących w czasach jego osiemnastowiecznej akcji, jest wprowadzenie recytatywów secco (z udziałem wyłącznie klawesynu) oraz accompagnati (z towarzyszeniem orkiestry), a także trzyczęściowej arii da capo głównego bohatera. Innym przejawem odwołania się do tradycji przedwagnerowskiej było nadanie obydwu wymienionym operom zamkniętej budowy numerowej. Do wytonionej grupy należy również *Król Ubu* Krzysztofa Pendereckiego z paracytatami różnej proveniencji, od wagnerowskich (temat święty tytułowego bohatera jakby echo chóru marynarzy z *Holandra tułacza*), poprzez Musorgskiego (początek sceny moskiewskiej, przywodzący na słuch *Chowańszczyznę*, zwłaszcza *Świt nad rzeką Moskwą*, a dalej partie chóralskie z tego dzieła, natomiast charakter użytej instrumentacji nawiązuje do klimatu dźwiękowego koronacji z *Borysa Godunowa*) oraz Prokofiewa (chór rosyjskich żołnierzy w obrazach wojennych, przywołujący chorałowy śpiew Krzyżaków z *Aleksandra Newskiego*), na Kurcie Weillu i chaplinowskiej *Titinie* kończąc,

przy czym kompozytor poprzestaje na ledwo rysujących się zwrotach melodycznych, czy jedynie pewnych znamionach historycznych lub kompozytorskich stylów muzycznych (oparte na technice imitacyjnej ansamble w scenie rozgrywanej się na dworze króla Wacława oraz koloraturowe, niby belcantowe kadencje Ubicy). Wszystko to układa się w swoisty postmodernistyczny kolaż, wskutek czego powstaje wciąż nieodparte wrażenie czegoś „już gdzieś słyszanego” (a to u Mozarta, a to Rossiniego czy Richarda Straussa). Ten ostatni – warto zauważyć – ożywił ze swej strony tzw. rolę spodenkowe, czyli konwencję obsadzania ról mło-

dzieńców przez śpiewaczki (Oktawian w *Kawalerze srebrnej róży*, kompozytor w prologu do *Ariadny na Naxos*).

W rok po *Wampuce* Ehrenberg napisał i wystawił w teatrze *Kriwoje Zierkało* kolejną operową parodię – *Gościny występ Wyjeckiego (Gastrol Ryczałowa)*. Po latach do eksperymentów tej sceny nawiązało niewątpliwie norymberskie studio operowe „Nürnberg Pocket Opera Company”, specjalizujące się w ekscentrycznych inscenizacjach operowej klasyki jak *Lukrecja Borgia* Gaetano Donizettiego, *Wampir* Heinricha Marschnera czy *Jaś i Małgosia* Engelberta Humperdincka. Pierwiastki parodystyczne odnoszą się w nich

wszakże wyłącznie do strony teatralnej, przy równoczesnym poszanowaniu dla samej muzyki, perfekcyjnie wykonywanej, choć z udziałem zespołu instrumentalnego zredukowanego do zaledwie pojedynczej obsady. 

¹ Z utrzymanymi w formie włoskiej ariami, wykonywanymi ponadto w tym języku, mamy do czynienia także w przypadku Ewy, uświetniającej w duchu „cudzoziemszczyzny” bał w *Hrabinie Moniuszki*, oraz włoskiego Śpiewaka, urozmaicającego swym występem poranną toaletę Księżny Marszałkowej w *Kawalerze srebrnej róży* Richarda Straussa.

W mojej muzycznej krainie (1) Requiem całej ludzkości

Andrzej Osiński

Wielki Piątek, 10 kwietnia 1868 r., Klara Schumann, przebywająca w Bremie przy okazji premierowego wykonania *Niemieckiego Requiem* Johanna Brahmsa, napisała w pamiętniku: „Kiedy zobaczyłam Johanna z batutą w rękę, nie mogłam przestać myśleć o przepowiedni mojego najdroższego Roberta: Gdy uniesie on swą czarodziejską różdżkę ponad potężną masę chóru i orkiestry, możemy oczekiwać cudownych wypraw w tajemniczą krainę ducha. Przepowiednia ta dziś się właśnie spełniła”.

Młody, 35-letni kompozytor, znany szerszej publiczności jedynie z kilkunastu zbiorów pieśni, dwóch serenad, kilku utworów kameralnych oraz nie rozumianego przez współczesnych, pośpęnego *Koncertu fortepianowego d-moll* op.15, już od dawna nosił się z zamiarem skomponowania większego utworu o tematyce żałobnej. Pierwotny zamysł requiem, opartego nie, jak to było dotychczas przyjęte, na liturgii łacińskiej, ale na tekstach biblijnych w przekładzie Marcina Lutera, sięgał jeszcze 1856 r. Brahmsiem wstrząsnęła wówczas przedwczesna śmierć Roberta Schumanna, wybitnego kompozytora, mentora i prawdziwego przyjaciela, który utorował mu drogę w niemieckim świecie muzycznym. Jednak skrzętnie skrywany w sercu projekt miał ujrzeć światło dzienne dopiero 9 lat później...

Nieszczęśliwa miłość do wdowy po Robercie, Klary Schumann oraz następujące po niej duchowe wzloty i upadki, skutkiem których Brahms nigdy nie zdecydował się założyć rodziny, w połączeniu z niezaprzeczalnymi trudnościami materialnymi, sprawiły, iż młody Johannes przez szereg lat poszukiwał szczerzego i oddanego powiernika, znajdując go w matce, która nie tylko

najlepiej rozumiała syna jako człowieka, ale stanowiła dlań prawdziwą ostoję w trudnym okresie kształtowania własnej artystycznej tożsamości. Jej śmierć, na początku lutego 1865 r., wstrząsnęła Brahmsiem do głębi. W liście do Klary, datowanym na 20 lutego 1865 r. pisze: „Czas wszystko przemienia na lepsze lub gorsze. Lecz tak naprawdę, wcale się to tak nie zmienia, raczej rozwija się i wzrasta. I dopiero, gdy ten smutny rok się zakończy, zacznę tęsknić za moją drogą i dobrą matką”.

Narastający żal i żywe wspomnienia znalazły ujście w dziele niezwykłym. Powstała wzruszająca, pełna skupienia, żałobna kantata, której oryginalne przesłanie miało niewiele wspólnego z tradycyjną katolicką mszą za zmarłych i protestanckimi wyobrażeniami o śmierci; utwór, który wyrażał panteistyczną miłość do Boga oraz współczucie dla całej ludzkości. Zaproponowany przez kompozytora tytuł *Niemieckie Requiem (Ein deutsches Requiem)* sygnalizował nie tylko zasadniczą odrębność dzieła od wszelkich „missae pro defunctis”, ale wskazywał, iż w istocie nie mieści się ono w formie jakiegokolwiek religii. „Jeśli chodzi o tekst, wyznam, iż nazwę niemieckie chętnie zastąpiłbym słowem ludzkie” – pisał później w liście do Reinthalera, odpowiedzialnego za wykonanie dzieła w Bremie.

Brahms nigdy nie był człowiekiem religijnym w ścisłym tego słowa znaczeniu. Wychowany w tradycji luteranckiej, surowo osądzał wszelkie aspekty wiary o charakterze doktrynalnym, których nie akceptował jego wystrzony intelekt. Ale chociaż odrzucał samą praktykę, nigdy nie zaprzestał aprobować chrześcijańskiej etyki i zawsze żywił głęboką estymę wobec wywodzącej się z tego kręgu literatury.

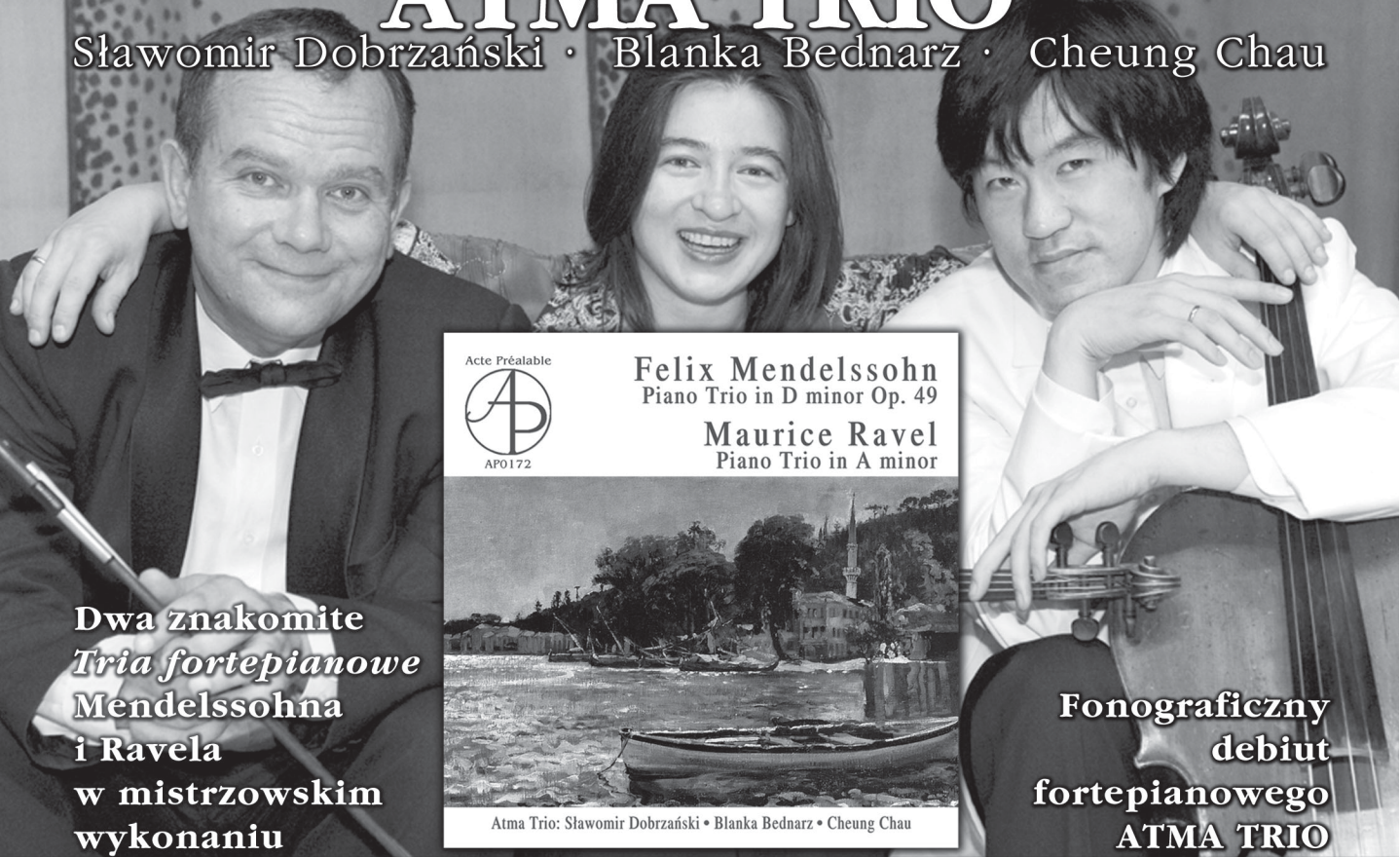
Kompozytor, znający Biblię na wyłot, zestawiał kolejne części utworu wyjątkowo z kilku starannie wybranych cytatów, dostosowanych raczej do potrzeb emocjonalnych i muzycznych, aniżeli doktrynalnych. Oparcie się na tekście niemieckim, a nie łacińskim, było wyrazem muzycznych fascynacji Brahmsa mało wówczas znaną muzyką sakralną Heinricha Schütza, oraz również rzadko wykonywanymi popularnymi kantatami jego wielkiego rodaka, Jana Sebastiana Bacha. Te muzyczne peregrynacje, z których zdawali sobie sprawę jedynie najbliżsi, przydały *Niemieckiemu Requiem* niezwyklej komunikatywności i klarowności, wiążąc ściśle przekaz słowny z muzyką.

W siedmiu częściach, zatytułowanych kolejno: *I. Selig sind, die da Leid tragen*, *II. Denn alles Fleisch es ist wie Gras*, *III. Herr, lehre doch mich*, *IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen*, *V. Ihr habt nun Traurigkeit*, *VI. Denn wir haben hier keine bleibende Stadt* oraz *VII. Selig sind die Toten*, prezentuje Brahms swój osobisty stosunek do śmierci, którą postrzega jako zjawisko naturalne, nie będące w stanie złamać ludzkiego ducha i odebrać przyrodzonego człowiekowi umiłowania życia. Rozmyślenia nad kruchością ludzkiego ciała, tęsknota za pokojem wiecznym, wspomnienia o tych, którzy odeszli i współczucie dla opuszczonych i samotniowych, wypełniają to monumentalne requiem na chór i orkiestrę, które już od pierwszych taktów wprowadza słuchaczy w stan głębokiego wzruszenia i skupienia.

Bogata faktura dzieła, jego ciemny koloryt, wznoszące i się i opadające linie melodyczne, falowanie nastrojów, w których odbija się cała skala ludzkich uczuć wobec śmierci; przejmujące ustępy przewidziane na czterogłosowy chór miesz-

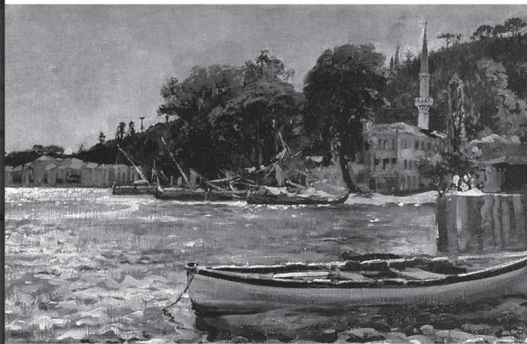
ATMA TRIO

Sławomir Dobrzański • Blanka Bednarz • Cheung Chau



Felix Mendelssohn
Piano Trio in D minor Op. 49

Maurice Ravel
Piano Trio in A minor



Atma Trio: Sławomir Dobrzański • Blanka Bednarz • Cheung Chau

Dwa znakomite
Tria fortepianowe
Mendelssohna
i Ravela
w mistrzowskim
wykonaniu

Fonograficzny
debiut
fortepianowego
ATMA TRIO



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

www.acteprealable.com

ny, oraz solowe partie na baryton i sopran – wykonanie takiego przesłania wymagało nie lada mistrza i nie pośledniej orkiestry! Mistrz taki objawił się niemal sto lat po premierze *Niemieckiego Requiem* w osobie Otto Klemperera (1885-1973), którego artystyczną realizację z towarzyszeniem londyńskiej Philharmonia Orchestra i londyńskiego Philharmonia Chorus oraz będących wówczas u szczytu możliwości Elizabeth Schwarzkopf i Dietricha Fischera-Dieskau, krytyka muzyczna nazwała po latach „odkrywcą”.

W roku 1961, kiedy powstało omawiane nagranie, blisko osiemdziesięcioletni Klemperer przeżywał, mówiąc bez przesady, artystyczną młodość, a styl jaki wypracował ówczesnie z londyńskimi filharmonikami w zakresie interpretacji niemieckiego repertuaru romantycznego i neoromantycznego, nie doczekał się godnego naśladownictwa do dnia dzisiejszego. Liczne schorzenia i utonności fizyczne, surowy, nieprzystępny charakter, pozbawiona uprzejmości szczerłość i wisielczy humor dyrygenta nie czyniły go łatwym we współpracy, a jednak pod tą bezkompromisową batutą, londyńska orkiestra osiągnęła wyżyny sztuki, a w jej grze, perfekcyjnie równoważącej partię smycz-

ków i instrumentów dętych, odbijał się każdy najdrobniejszy niuans partytury.

Obok Beethovena, muzyka Brahmsa była Klempererowi najbliższa duchowo, a jej głęboka uczuciowość, poddana rygorowi klasycznej kompozycji, odzwierciedlała w pewnym sensie *modus vivendi* samego dyrygenta. Maestro w pełni identyfikował się z religijnym nastawieniem autora *Pieśni Przeznaczenia*; nie przejawiając żadnej konwencjonalnej religijności, pozostawał całkowicie oddany szeroko pojętej tradycji judeochrześcijańskiej. I tak jak Brahms dedykował niegdyś swoje dzieło „całej ludzkości”, tak Klemperer, w umiłowaniu monumentalnej skali, adresuje osobiste wykonanie do wszystkich ludzi, wydobywając z tej wielowątkowej kompozycji, głęboko humanistyczny i uczuciowy pierwiastek, sięgający głębin człowieczego ducha.

Dyrygentowi dzielnie towarzyszą soliści: baryton Dietrich Fischer-Dieskau, z niezmiennie perfekcyjnym, pełnym dramatyzmu i deklamacyjnym stylem przekazu oraz Elizabeth Schwarzkopf, której eteryczny, anielski sopran, jakkolwiek ma tu szansę zabłysnąć jedynie na krótkie kilka minut, pozostawia niezatarte wrażenie. Ponad nimi

unoszą się potężny chór pod kierunkiem Wilhelma Pitzza, na którego barkach spoczywa główny ciężar wykonania i który w tamtym czasie nie miał w Europie godnego rywala w zakresie piękna brzmienia oraz precyzji detalu.

Taki artystyczny związek nie mógł okazać się niewypałem i już w chwili realizacji został okrzyknięty przez Lionela Saltera z angielskiego periodyku *Gramophone* mianem „sensacyjnego”. Nie dziwi zatem fakt, iż po kilkudziesięciu latach od pierwotnego nagrania, światowy koncert EMI Classics wznowił je w ramach popularnej serii *Great Recordings of The Century*, co spotkało się z zasłużonym aplauzem krytyków i melomanów na całym świecie.

Stuchając dziś tej boleśnie wzruszającej, a jednocześnie powściągliwej i wręcz stoickiej w formie muzyki, bez zastrzeżeń przyznajemy rację temu z biografów Brahmsa, który napisał: „Jeżeli istnieje w całej literaturze dzieło, które potrafi wlać siłę i spokój w bolejące po stracie ukochanej osoby serce ... to jest nim *Requiem* Brahmsa. Jak długo będzie istnieć na ziemi boleść ludzka i żal, tak długo trwać będzie to nieprześcignione, mistrzowskie dzieło, stanowiące źródło ożywczej pociechy dla milionów wrażliwych dusz ...”.



**JAN BRAHMS
1833-1897**

Rapsodie op. 79, Walce op. 39;
Intermezzji op. 117; Wariacje i fuga na temat Haendla op. 24

Jenő Jandó, fortepian
Naxos 8.570290 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 72'39"
☆☆☆☆

Całą twórczość fortepianową Johanna Brahmsa, niezwykle ważną w jego dorobku, można z grubsza podzielić gatunkowo na kilka grup: sonaty, wariacje, utwory noszące różne nazwy – ballady, intermezzji, kaprysy, romanse, rapsodie, fantazje, a także tańce, wśród których na plan pierwszy zdecydowanie wybijają się *Tańce węgierskie* oraz *Walce* op. 39. Ten popularny cykl znalazł się na nowej płycie wytwórni Naxos, która za wyjątkiem sonaty zawiera w zasadzie wszystkie wyżej wymienione rodzaje klawiszowego oeuvre tego kompozytora.

Z niełatwą muzyką Brahmsa, wymagającą ogromnych możliwości technicznych oraz wrażliwości i umiejętności wgłębienia się w gęstą, skomplikowaną fakturę, niezadko mroczne klimaty, w cały

przebogaty wewnętrzny świat, zmierzył się Jenő Jandó. Jest on dobrze znany z albumów Naxosu, dla którego zarejestrował m.in. komplet sonat Beethovena, Haydna, Mozarta, jak też dzieła rodaka – Beli Bartóka. Stworzył kreację z zdecydowanie zasługującą na uwagę, ale niewolną od zastrzeżeń. Wzbudziło je u mnie szybkie tempo, jakie z upodobaniem stosuje ten artysta. Niestety, niekiedy jest ono po prostu przegonione, nietrafione, jak w przepięknych *Intermezzji* op. 117, które z pośpiechem nie mają nic wspólnego. Zwłaszcza druga z nich w moich uszach brzmi po prostu kuriozalnie. Żywość wykonania kompletnie nie pasuje do tej cudownej muzyki, przez co może się jawić momentami jako powierzchowna i nieprzekonująca. Węgierski temperament artysty znacznie lepiej się sprawdził w otwierających album *Rapsodiach* op. 79, dziełach dramatycznych, surowych, w których pianista skutecznie przedstawił gwałtowność i burzę emocji; tutaj natężenie ekspresji i szybki puls trafiają bardziej. Nie da się wszak zaprzeczyć, że takie podejście do tej muzyki – pełne zaangażowania, pasji i zwiększenia agogiki, może się podobać. Dotyczy to również wspomnianych walców, w których pianista trafnie wyczuł taneczny idiom, nieco lżejszy charakter i skontrastowanie nastrojów. Im bliżej końca płyty, tym bardziej mi się ona podoba. Album zamyka godnie dzieło mistrzowskie – *Wariacje i fuga na temat Haendla* op. 24. Jandó w pełnym świetle pokazał w nich swój kunszt wykonawczy, ja-

kość wydobywanego dźwięku, dobrane zbudowaną formę od początku do końca. Nie jest to rzecz oczywista i prosta, konieczne są przymioty, o których napisałem, aby poprawnie zagrać trwającą 25 minut, niełatwą kompozycję. Wersja węgierskiego muzyka dała mi satysfakcję i sprawiła, że przychylniej z biegiem czasu oceniam całą płytę, która początkowo nie wzbudziła mojego entuzjazmu, tym bardziej, że ciągle mam w uszach doskonałe kreacje Gerharda Oppitza. Niemiecki pianista dla RCA nagrał 5 płyt z dziełami fortepianowymi Brahmsa i w moim przekonaniu jest to najlepszy komplet, pokazujący w całej krasie geniusz twórcy kompozytora, jak też najwyższej klasy pianistykę i fenomenalne zrozumienie muzyki. Oczywiście, jak to w przypadku wartościowych i poszukiwanych albumów bywa, trudno go dostać w Polsce – po szczególnie cenne fonogramy trzeba się udać do normalnych krajów, takich jak Czechy czy Niemcy.

Wracając do płyty Naxosu – to produkcja doświadczonego artysty, którego sztuka i kompetencje nie ulegają wątpliwości. Niektóre jego propozycje niezbyt mi się spodobały, stojąc w sprzeczności z moim wyobrażeniem tej przepięknej muzyki, stąd moje wahanie w ostatecznej ocenie produkcji. Jest to jednak wartościowy krążek, na dobrym poziomie, mogący zyskać uznanie i przynieść pewną satysfakcję podczas słuchania. Życzę tego Państwu, zachęcając do poznania fortepianowej twórczości J. Brahmsa, poruszającej mistrzostwem formy, bogactwem treści i nastrojów. Te ce-

chy udało się w jakimś stopniu zachować na niniejszym albumie i jest to powód, dla którego warto się nim zainteresować.

Paweł Chmielowski



**ANTONI DWORZAK
1840-1904**

Jakobin – przekór opery
Sven Nilsson, bas; Mathieu Ahlertsmeyer, baryton; Robert Burg, baryton; Margarete Teschemacher, sopran; Heinrich Pflanzl, bas; Lorenz Fehenberger, tenor; Karl Wessely, tenor; Elfriede Trötschel, sopran · Kinderchor und Chor der Staatsoper Dresden; Staatskapelle Dresden · Karl Elmendorff, dyrygent

Profil PH07031 · w. 2007, n. 1943 · ADD, 53'58"
☆☆☆☆

W ocenie muzyki wybitnego czeskiego kompozytora, Antoniego Dworzaka, krytycy są zgodni: „styl jego muzyki cechuje oryginalność formy, niezwykle bujna inwencja i odkrywcza, barwna instrumentacja”. *Jakobin* to siódma z kolei, spośród 10 ukończonych oper kompozytora. Powstał w latach 1887-1888 do opartego o motywy historyczne



**LUIGI CHERUBINI
1760-1842**

Missa solemnis E-dur¹; Antifona sul canto fermo 8. tona²; Nemo gaudeat²

Ruth Ziesak¹, sopran; Marianna Pizzolatto¹, mezzosopran; Herbert Lippert¹, tenor; Ildar Abdrazakov¹, bas; Barbara Fleckenstein, sopran²; Barbara Müller², alt; Bernhard Schneider², tenor; Andrew Meyer², tenor; Christoph Hartkopf², bas; Harald Feller, Max Hanft, organy² · Chor des Bayerischen Rundfunks; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks · Riccardo Muti, dyrygent
EMI Classics 3 94316 2 · w. 2007, n. 2006/7 · DDD, 50'52"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Oto kolejna wybitna płyta z *Misą solemnis* Cherubiniego w wykonaniu Riccardo Mutiego. Tym razem jest to utwór w tonacji E-dur. Po wysłuchaniu tej płyty można stwierdzić, że Muti jest absolutnym mistrzem jeśli chodzi o interpretację muzyki z przełomu XVIII i XIX w., w szczególności dzieł Cherubiniego.

Ta piękna msza, radosna, pogodna, pełna optymizmu, przywodzi na myśl podobne dzieła Haydna. W szczególności urzeka *Credo* ze znakomitą solo sopranu. Znakomite nagranie, oddające atmosferę koncertu, jednocześnie wolne od wszelkich niezamierzonych hasłów.

Krótką *Msą* uzupełniona jest dwoma krótkimi dziełami religijnymi. Szkoda tylko, że w książeczce nie ma żadnego komentarza na ich temat. Gorąco polecam ten wyjątkowy album.

(sl)



**GAETANO DONIZETTI
1797-1838**

Gianni di Parigi
Luciana Serra (księżna Navarry); Giuseppe Morino (Gianni); Angelo Romero (Mistrz ceremoni); Elena Zilio (Oliviero); Enrico Fissore (Pedrigo); Silvana Manga (Lorezza) · Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della RAI · Carlo Felice Cillario, dyrygent
Nuova Era 224184 · w. 2007, n. 1988 · DDD, 122'38", 2CD
☆☆☆☆

Akcja tej opery dzieje się za panowania króla Filipa VI (1328-1350), którego syn, Jan II Dobry podróżuje incognito, by lepiej po-

znać obiecaną mu księżniczkę Navarry. Cała akcja odbywa się w karczmie. Po kilku zabawnych pomyłkach młodzi zakochują się w sobie. Historię opisał Boïeldieu, a libretto opracował Felice Romani.

Choć opera jest bardzo przyjemna w odbiorze, lekko napisana, nie wyróżnia się niczym szczególnym. Uwertura, w stylu tej z *Don Pasquale*, nie ma w sobie niczego oryginalnego. Pierwszy akt zawiera znakomite trio, a kończy się pięknym sekstem *Non mi inganno*. W drugim akcie zachwyca przede wszystkim duet kochanków *Ah nulla du piu perfetto*. Jak na dwie godziny muzyki to naprawdę niedużo. Ale taki już jest Donizetti. Jego ogromna twórczość operowa nie idzie w parze z jakością.

Wykonawcy potraktowali to dzieło niezbyt poważnie, choć znakomicie prezentuje się w nim Gianni de Morino i Luciana Serra. Nie stworzyli jednak żadnej interpretacji wartej zapamiętania. Dyrygent poprowadził dzieło poprawnie, ale nic ponad to. A szkoda. Być może jego większe zaangażowanie pomogłoby dziełu.

libretta Marie Červinkovej-Riegrovej. W operze tej można już wyraźnie zauważyć własny styl kompozytora ujawniający się i w trafnej charakterystyce jej bohaterów, a zwłaszcza w ogólnej atmosferze dzieła. Muzyka wyraźnie ilustruje tu sytuację, nastroje, emocje, a także idee. Właśnie ideowy konflikt (konserwatywny ojciec-arystokrata i głoszący hasła wolności syn-jakobin) wypełnia treść opery w sielankowej wręcz scenerii czeskiej prowincji. Opera *Jakobin* nie należy do często wystawianych poza Czechami. Po swej praskiej premierze poznał ją m.in. Wiedeń, Berlin, Londyn, Barcelona, a ostatnio, w 1995 r., Glasgow. Nie należy również do często nagrywanych dzieł. Jej pierwszy kompletny zapis studyjny pochodzi z 1977 r. (czeski Supraphon), drugim, choć trudno dostępnym pełnym nagraniem tej opery jest zapis radiowego wykonania WDR w Kolonii (z naszym Marcinem Bronikowskim w partii tytułowej).

Z wielką przyjemnością i ciekawością sięga się więc po omawiane nagranie. Są to wprawdzie fragmenty, ale ukazujące najciekawsze momenty (muzyczne i dramaturgiczne) tego dzieła. A przy tym w znakomitym wykonaniu, w dodatku pod batutą świetnego niemieckiego dyrygenta operowego Karla Elmendorffa. Właściwie wszyscy soliści śpiewają pięknie, demonstrując sztukę wokalną i interpretację wysokiej klasy. Wymienimy więc ich z nazwiska: Margarete Teschemacher, Elfride Trötschel (soprany), Lorenz Fehenberger i Karl Wessely (tenory), Mathieu Ahlsmeyer,

Robert Burg (barytony) oraz Sven Nilsson i Heinrich Pflanzl (basy). To ówczesna czołówka operowa teatrów niemieckich, należąca także do gościnnych śpiewaków scen światowych. Ich głosy, zarówno od strony czysto wokalne jak interpretacyjnej, satysfakcjonować mogą nawet wybrednego słuchacza i miłośnika opery.



Jacek Chodorowski

**JOSEPH MARTIN KRAUS
1756-1792**

Kwartety smyczkowe op.1 nr 2, 3 6, VB 181, 183, 187; Kwartet smyczkowy c-moll VB 179, Kwartet smyczkowy E-dur VB 180
Salagon Quartett
Carus 83.194 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 69'32"
☆☆☆☆

Muzyka Josepha Martina Krausa przeżywa obecnie swój renesans. Ten niemiecki kompozytor, rówieśnik Mozarta, działający na dworze sztokholmskim, w ostatniej dekadzie doczekał się szeregu nagrań płytowych, nie tylko w Szwecji. Po symfoniach, kantatach, muzyce baletowej, sonatach i pieśniach sięgnięto teraz po kwartety smyczko-

we. Na omawianej tu płycie znalazła się dokładnie połowa spuścizny kompozytora w tej dziedzinie. Obok trzech kwartetów z grupującego sześć utworów cyklu oznaczonego jako opus 1, są też tu dwa z czterech pozostających w rękopisach. Podobnie jak w przypadku nagranych wcześniej utworów mamy tu do czynienia z muzyką bardzo wysokiej próby. Kraus nie był geniuszem na miarę współczesnego sobie Mozarta, czy też Haydna, czy też, inaczej, genialność w jego dziełach nie objawia się permanentnie, a jedynie przebliskuje od czasu do czasu. Jednak mamy tu do czynienia z rzemiosłem najwyższej próby – zresztą znany ze znakomitego, wysublimowanego wręcz gustu szwedzki monarcha Gustaw III raczej by nie zatrudnił i nie obdarzył zaufaniem artysty w jakikolwiek sposób niekompetentnego. Trzy z opublikowanego w 1784 r. cyklu kwartetów op. 1 mają za wzór niedościgłe wówczas kwartety Haydna, zwłaszcza te z op. 33. Zwraca uwagę znakomite wyważenie proporcji, mistrzowskie operowanie głosami, umiejętność połączenia konwencji „międzynarodowego stylu” dojrzałego klasycyzmu z elementami indywidualnymi lub charakterystycznymi. Do tych ostatnich należy druga część *Kwartetu G-dur*, nazwana *Scozzese* i imitująca modne wówczas tańce szkockie, z burdonowym basem wiolonczeli. Z kolei finałowe *Allegrietto* z *Kwartetu B-dur* ma wdzięk, którego nie powstydziliby się sam Mozart. Częste modulacje i zmieniające się nagle nastroje to kolejny element charakterystyczny dla

muzyki Krausa, który przecież w jednej ze swych rozprawek teoretycznych charakteryzował estetyczne pryncypia Sturm und Drang. Szczególnie dobrze widać to w kwartetach molowych. W nich również bardziej swobodna, a może wręcz bliższa wzorcom późnobarokowym jest struktura. Opusowany *Kwartet g-moll* rozpoczyna poruszające, polifoniczne *Andante*, przywołujące początek najbardziej znanego dzieła kompozytora, *Symfonii c-moll* VB 142, zaś wieńczący ów utwór *Menuet* ma już niemal charakter beethovenowski, z triem w nieoczekiwanej tonacji As-dur. *Kwartet c-moll* ma jedynie dwie części, z których interesująca jest zwłaszcza druga, nawiązująca chyba jeszcze do barokowej arii z dynamicznym odcinkiem środkowym. Wreszcie *Kwartet E-dur* chyba najłżejszy, ale też najbardziej promienny z tu zarejestrowanych, o wirtuozowskiej partii pierwszych skrzypiec – ma chyba w założeniu charakter bardziej muzyki służącej rozrywce, choć też nie unika nągłych zmian nastroju, a jego molowa część środkowa jest w wyrazie elegijna, jeśli nie wręcz tragiczna.

Kwartet Salagon złożony jest z pań o solidnym doświadczeniu zdobywanym w czołowych zespołach jak Concentus Musicus, Les Arts Florissants, Orchestre des Champs-Élysées, Camerata Salzburg czy Chamber Orchestra of Europe, gdzie współpracowały ze „wszystkimi świętymi” dzisiejszej sceny wykonawstwa muzyki dawnej. Jest to gwarancją co najmniej dobrego efektu, choć moim zdaniem efekt ten wybiega ponad przeciętność.

Jedynym atutem tego nagrania jest to, iż jest chyba jedynym. Zainteresuje niewątpliwie wszystkich miłośników Donizettiego.



**JERZY FRYDERYK HAENDEL
1685-1759**
Solomon – oratorium HWV 67
Tim Mead, kontratenor; Dominique Labelle, sopran; Claron McFadden, sopran; Michael Slattery, tenor; Roderick Williams, bass; William Kendall, tenor · Winchester Cathedral Choir, Göttingen Festival Orchester · Nicolas McGegan, dyrygent
Carus 83.242 · w. 2007, n. 2007 · SACD, 156'41", 3CD
☆☆☆☆



Tamerlano – oratorium HWV 18
Nicholas Spanos, kontratenor; Mary-Ellen Nesi, mezzosopran; Tassis Christoyannis, baryton; Mata Katsuli, sopran; Irini Karaianni, mezzosopran; Petros Magoulas, bas · Orchestra of Patras · George Petrou, dyrygent
MDG 609 1457-2 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 192'32"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

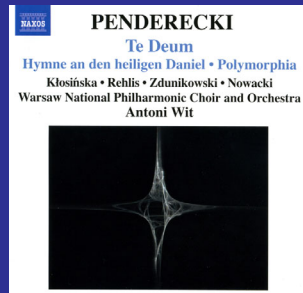
Dwa nowe nagrania oratoriów Haendla pojawiły się właśnie w dwóch niemieckich wydawnictwach.

Pierwsze to *Solomon* napisany w 1749 r. Jak twierdzi wydawca, zarejestrowano tu po raz pierwszy wszystkie te części, które w dotychczasowych nagraniach były pomijane. Jest to niewątpliwą zaletą. Kolejnym walorem jest znakomity chór oraz świetna Dominique Labelle. Poza tym wykonanie stoi na bardzo dobrym poziomie, choć to jest nagranie live. Widać jednak, że prawdziwym profesjonalistom wpadki się nie zdarzają, lub są niezauważalne. Natomiast słuchacz ma wrażenie uczestniczenia w wydarzeniu, co potęguje dodatkowo znakomite nagranie przestrzenne w systemie SACD.

Drugie nagranie to *Tamerlano* w wersji pochodzącej z 1724 r. I tu znów wydawca twierdzi, że jest to pierwsze kompletne nagranie. Artyści, w przeciwieństwie do wydawnictwa Carus, mieli tu wystarczająco dużo czasu – 6 dni – by dokonać nagrania studyjnego. Soliści Ateńskiej Opery oraz Orkiestra z Patras grająca na barokowych instrumentach teatru pod dyktando George'a Petrou zaspokoją wymagania najbardziej wybrednych melomanów.

Kolejny sukces niemieckiego wydawnictwa MDG.

(sl)



**KRZYSZTOF PENDERECKI
1933**
Te Deum, Hymn do św. Daniela, Polymorphia, Polskie Requiem – Chaconne
Izabela Klośńska, sopran; Agnieszka Rehlis, mezzosopran; Adam Zdunikowski, tenor; Piotr Nowacki, bas · Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej · Antoni Wit, dyrygent
Naxos 8.557980 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 67'06"
☆☆☆☆

Internujące zestawienie wcze-

Choć wiolinistki grają na instrumentach z epoki i zgodnie z obecnymi wyobrażeniami o ówczesnej praktyce wykonawczej, w efekcie nie ma nic muzealnego. Stopliwość brzmienia, jego ciepły ton, lekkie i eleganckie frazowanie – wszystko to dodatkowo dodaje blasku tej i tak bardzo ciekawej i zwyczajnie pięknej muzyce.

Marcin Zgliński

GUSTAV MAHLER 1860-1911

Pieśni

Christoph Prégardien, tenor; Michael Gees, fortepian

Hänssler Classics CD 98.256 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 66'33"
☆☆☆☆

Płyta ta stanowi całkowitą nowość w dyskografii G. Mahlera. Przynosi wybór jego pieśni z trzech cykli: *Cudowny róg dziecka*, pieśni do tekstów F. Rückerta i *Pieśni wędrującego czeladnika* (wszystkie cztery). Pieśni owe, nie tylko te z pierwszego cyklu, możnaby pogrupować tematycznie: pieśni „żołnierskie”, pogodnie intermezza i pieśni charakterystyczne. Wszystkie te rodzaje są prezentowane na omawianym krążku.

Generalnie rzecz jednak ujmując pieśni Mahlera charakteryzuje pewna swoista prostota linii wokalne. Jakkolwiek pozbawione elementów popisowych, to wymagają przecież od śpiewaków stosunkowo dużego wolumenu (tym bardziej, że na ogół wszystkie doczekały się orkiestracji). Mahler komponował do tekstów ludowych, sam

je tworzył lub sięgał do poezji uznanych autorów, bardzo często żądając od wykonawców wyrazistego podawania słowa.

Wydaje się, że wykonawcy pieśni Mahlera nagranych na omawianym krążku utrafilu w ich właściwa, a przy tym ciekawą interpretację. Potrafilu całkowicie, nie tylko przekonać słuchacza, ale i wciągnąć go w Mahlerowską wizję zdarzeń. Christoph Prégardien, tenor, od lat specjalizuje się, z powodzeniem zresztą, w repertuarze oratoryjno-kantatowym. A szczególnie ceniony jest właśnie za wykonawstwo pieśni. Ma na swym koncie nie tylko nagrody za ich interpretację lecz także około 120 nagranych tytułów! Swym znakomicie prowadzonym głosem potrafi przekazać w sposób przejmujący całe piękno muzyki Mahlera. Jego śpiew jest estetyczny i wrażliwy pozostając emocjonalnym. Różnorodne efekty muzyczne, w jakie wyposażył te pieśni kompozytor (rytm marsza, iluminacje miłości, motywy religijne, mistycyzm, dowcipna beztroška) zawarte w cyklu *Cudowny róg dziecka* oraz melodyki ludową, kontrasty ruchu, rytmu, tempa zawarte w pieśniach *Wędrującego czeladnika*, obaj wykonawcy przekazują w sposób wyjątkowo interesujący. I taka jest też ta płyta.

Jacek Chodorowski

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART 1756-1791

Figaro – przekrój

Anna Netrebko (*Susanna*), Ildebrando D'Arcangelo (*Figaro*), Do-

rothea Röschmann (*La Contessa di Almaviva*), Bo Slovhus (*Il Conte di Almaviva*), Christine Schäfer (*Cherubino*) - *Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor*. *Wiener Philharmoniker · Nicolaus Harnoncourt, dyrygent*
Deutsche Grammophon 477 6544 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 78'18"
☆☆☆☆

Dobrze pamiętam czasy, w których słuchanie analogowych płyt z fragmentami jednej opery sprawiało mi przyjemność. Ostatnio o tym zapominałem, ale przypomniałem sobie biorąc do ręki obszerne fragmenty *Wesela Figara* wydane przez Deutsche Grammophon, a zarejestrowane podczas Festiwalu w Salzburgu w 2006 r. Na płycie umieszczono 19 arii, duetów, tercetów bądź scen będących reprezentatywnym przekrojem słynnej opery Mozarta.

Naturalnie najbardziej interesującym zawsze będzie pierwszy kontakt, a więc uwertura, bowiem ona zapowiada, jaką koncepcję utworu przyjął dyrygent i jakim dźwiękiem orkiestra ją realizuje. Dyrygent Festiwalu w Salzburgu, Nicolaus Harnoncourt na samym wstępie wyraziście interpretuje pojawiające się tematy i równie interesująco je rozwija. Subtelny dźwiękiem i szeroką paletą pastelowych barw dźwięku orkiestry Wiedeńskich Filharmoników upaja samą uwerturą i w podobny sposób towarzyszy solistom.

Już w początkowym duetino *Cinque, dieci, venti, trenta* Figaro (*Ildebrando D'Arcangelo*) oraz Zuzanna (*Anna Netrebko*), zachwy-

cają ekspresją pięknych głosów. Wyczuwa się swoiste iskrzenie między nimi, parą kochających się młodych ludzi. D'Arcangelo bez wątpienia jest pierwszą gwiazdą omawianego krążka. Świetnie operuje aparatem głosowym, choćby tylko w kunsztownie zaśpiewanej arii, *Non più andrai, farfallone amoroso* i kawatynie *Se vuol ballare, signor Contino*, bądź w recytatywie i arii *Tutto è disoposto! Aprite un po' quegli occhi*. Netrebko pokazuje swoją klasę wokalną w ciekawej interpretacji arii *Venite, inginocchiatevi* z II aktu oraz recytatywu i arii z IV aktu *Giunse alfin il momento! Deh vieni, non tradar*. Linia wokalną, odpowiadającą wymogom muzyki Mozarta przyjemnie prezentuje się na początku III aktu w duetino *Crudel! Perchè finora* śpiewanym z hrabią Almaviva (*Bo Slovhus*). Pochodzący z Danii baryton jako Hrabia potwierdza swoją, wysokiej jakości klasę rewalacyjnie zaśpiewaną arią *Hai già vinta la causa! Vedrò mentr'io sospiro* z III aktu. Hrabina Almaviva (*Dorothea Röschmann*), ciekawie, przyjemnym w brzmieniu głosem i bez kłwiwości zaśpiewała kawatynę *Porgi, amor, qualche registro* w II akcie oraz recytatyw *E Susanna non vien* z następującą po nim, bodajże najstypniejszą arią *Dove sono i bei momenti*. Cherubino (*Christine Schäfer*), ciepłym, dobrze prowadzonym głosem przyjemnie interpretuje arię *Non so più cosa son, cosa faccio* z I aktu i ariette *Voi che sapete che cosa è amor* z drugiego. Bartolo (*Franz-Josef Selig*), z dużym powodzeniem zaśpiewał arię *La vendetta, oh, la vendetta*.

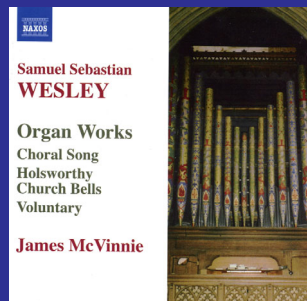
nych i ostatnich utworów Krzysztofa Pendereckiego prezentuje najnowsza płyta Naxosu. Płytę rozpoczyna *Te Deum* pochodzące z lat 1979-1980. Napisane zostało dla uczczenia powołania Jana Pawła II. Jest to utwór nawiązujący do romantyzmu z zachowaniem całej swobody, jaką dostarcza XX-wieczny chór i orkiestra. *Hymn do św. Daniela* jest utworem bardziej stonowanym, w którym dominującą rolę odgrywają basy. Chór śpiewa tekst w języku starosłowiańskim.

Pochodzące z 1961 r. *Poly morphology* są pełne awangardowych środków wyrazu. Poprzedzają ostatnie dzieło tej płyty – *Chaconę* napisaną w 2005 r. z okazji śmierci Jana Pawła II, będącą uzupełnieniem *Polskiego Requiem* z 1984 r.

Znakomita interpretacja dzieł Pendereckiego oraz przyjazna cena, oto dwa podstawowe argumenty przemawiające za tym albumem. Szkoda tylko, że album ten, w całości zrobiony polskimi siłami i za polskie podatki nie ma komentarza po polsku. Ale cóż, nie każdy potrafi myśleć jak np. Hiszpanie, dla

których jest czymś normalnym komentarz po hiszpańsku w płytach z muzyką hiszpańską wydanych przez ten sam Naxos i sponsorowanych przez hiszpańskiego podminika.

(sl)



SAMUEL SEBASTIAN WESLEY 1810-1876

Utwory organowe

James McVinnie, organy
Naxos 8.570410 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 57'29"
☆☆☆☆

Samuel Sebastian Wesley był synem organisty Samuela i wnukiem kompozytora Charlesa We-

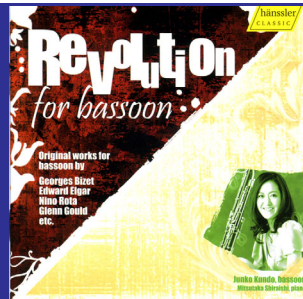
sleya. Był organistą w wielu angielskich kościołach. Żył w czasach transformacji angielskiej muzyki organowej inspirowanej, m.in. twórczością Mendelssohna. Organowe kompozycje Wesleya były pod wpływem dzieł Jana Sebastiana Bacha i stworzyły drogę do rozwoju XIX- i XX-wiecznej muzyki organowej w Anglii.

XIX-wieczna muzyka angielska jest raczej pomijana, traktowana z niechęcią na kontynencie. Niewątpliwie przyczynili się do tego sami Anglicy. Na szczęście taka postawa odeszła już dawno w niepamięć na Wyspie. A nam, mieszkańcom kontynentu, nie pozostaje nic innego, jak tylko pójść w ich ślady i zapoznać się z tą znakomitą twórczością. Pomoże nam w tym znakomity organista James McVinnie wirtuozowsko wykonujący te wszystkie utwory.

(sl)

REVOLUTION FOR BASSOON

utwory: R. Gliera, K. Rathausa, R. Casadesusa, G. Bizeta, J. Masenet, J. Fucika, E. Elgara, A.



Czerepnina, W. Lloyd Webbera, N. Roty, G. Goulda, W. H. Foote'a Junko Kudo, fagot; Mitsutaka Shiraiishi, fortepian

Hänssler Classics CD 98.502 · w. 2007, n. 2004 · DDD, 68'07"
☆☆☆☆

Wydaje się, że niektóre instrumenty skazane są wyłącznie na grę w orkiestrze lub w specyficznych zespołach kameralnych, w szczególności specjalizujących się w muzyce współczesnej. Dotyczy to np. fagotu. Jednakże młoda artystka japońska, Junko Kudo udowodnia prezentowaną płytą, iż tak nie musi być. Dzięki talentowi, ciężkiej

Barbarina (Eva Liebau), cały urok, z sukcesem włożyła w kawatynę *L'ho perduta, me meschina!*

Z dużą przyjemnością wysłuchałem zarejestrowanych fragmentów festiwalowego spektaklu, zarówno arii, jak i duetów, tercetów i oczywiście mistrzowskiego finału II aktu *Ecco la marcia, andiamo*. Prawdziwym majstersztykiem jest też cudowne ujęcie muzyki przebaczenia. Dyrygent dźwiękami, różnorodnością tempa i troską o detale atrakcyjnie budował atmosferę zapisanych na CD scen. Warto tę płytę kupić i z przyjemnością posłuchać.



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

Koncerty fortepianowe nr 18 B-dur KV 456, nr 24 c-moll KV 491
Cyprian Katsaris, fortepian · Salzburger Kammerphilharmonie · Yoon Kuk Lee, dyrygent
 Piano 21 P21 021-N · w. 2006, n. 1997/8 · DDD, 71'49"
 ☆☆☆☆

Koncerty fortepianowe Mozarta cieszą się niestabnącą popularnością, tak wśród melomanów jak i pianistów, a co odważniejsi nagrywają komplet tych dzieł. Tak też jest z prezentowaną płytą, która jest trzecim wolumenem w prowadzonym właśnie przez Cypriena Katsarisa i Salzburger Kammerphilharmonie pod batutą Yoon Kuk Lee projekcie wydania wszystkich koncertów na fortepian z orkiestrą austriackiego mistrza. Na prezentowanym albumie znalazły się dwa dzieła: *Koncert C-moll nr 24 KV491* oraz *Koncert B-dur nr 18 KV 456*, a dopełnienie stanowią cztery kadenacje do nich, z czego jedna jest autorstwa Katsarisa.

Wszystkie utwory znajdujące się na płycie pochodzą z nagrań na żywo, dokonanych w dużej sali Mozarteum w Salzburgu. O ile taki zabieg daje naturalność ciągnięcia myśli muzycznej oraz przekazuje spontaniczność wyrazu artystycznego, tak pod względem technicznym wymaga wielkiego kunsztu. I tego właśnie brakuje na tej płycie. Jakkolwiek fortepian brzmi bardzo soczyście i wyraźnie, tak poziom nagrania orkiestry pozostawia wiele do życzenia. Przez większość czasu bowiem, zespół brzmi tylko jako tło, albo też da się wysłyszeć

tylko to, co aktualnie gra najgłośniejsza grupa instrumentalna. Wszelkie kontrapunkty, dalsze plany, czy poukrywane w partyturze smaczki artykulacyjne skutecznie giną w jednolitej, pozbawionej głębi i różnorodności partii orkiestrowej. Czasami zdarzy się pozytywny akcent w postaci wysunięcia któregoś z instrumentów z sekcji dętej, czy smyczki zagrają jakiś motyw w pierwszym planie, lecz te jak najbardziej pozytywne cechy nie ratują niezbyt dobrze nagranej partii orkiestry, która wymaga niezwykle silnej koncentracji, żeby ją dokładnie wysłuchać. Samo zaś Salzburger Kammerphilharmonie posiada dość lekkie brzmienie, lecz brak jest w ich grze filigranowości i emancypacji radosną żywiołowości. Partia fortepianowa nie zachwyca także niczym szczególnym. Jakkolwiek Cyprien Katsaris jest dość szczególnym muzykiem, który nieraz posiada dystans do partytury i gra czasami dość osobliwie, tak tutaj jego gra w żaden sposób się nie wyróżnia. Francusko-cypryjski pianista posiada ciepłe i miękkie brzmienie, a swoją grą nie forsuje instrumentu. Nie jest to bynajmniej gra nudna czy łagodna, bowiem w solowych fragmentach słychać zdecydowanie i sporą dawkę energii, jakkolwiek Katsaris dość oszczędnie używa możliwości fortepianu, tak w zakresie dynamiki, jak artykulacji. Muzyka pod jego palcami pełna jest więc drobnych smaczków, które najlepiej wychodzą we fragmentach solowych, gdzie też jego partia brzmi znacznie ciekawiej, niż kiedy gra razem z orkiestrą.

Cyprien Katsaris jest pianistą, który zazwyczaj budzi różne reakcje, od zachwytu po delikatną de gustacje jego interpretacjami. Niestety, ta płyta pozostawia obojętnym. Nie można jej jednak odmówić świetnie przygotowanej partii fortepianowej, czy doskonałego zgrania z orkiestrą. Pełna finezji i delikatności gra pianisty dodaje temu albumowi uroku, natomiast stąmszona gdzieś w tle orkiestra, odbiera wiele przyjemności ze słuchania. Sumarycznie, są to interpretacje na wysokim poziomie, lecz pozostają jedną z wielu bardzo dobrych interpretacji koncertów fortepianowych Mozarta, bez żadnych znaków wyróżniających.

Jacek Krzakąta

ASTOR PIAZZOLLA 1921-1992

Le Grand Tango: Las Cuatro Estaciones Porteñas; Oblivion; Revirado; Adios Nonino; Milonga del Angel; Franacapa; Le Grand Tango
Friedmann Eichhorn, skrzypce; Julius Berger, wiolonczela; José Gallardo, fortepian



Hänssler Classic CD 93.205 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 61'12"
 ☆☆☆

Twórczość Astora Piazzolli cieszy się ostatnimi laty wyjątkową popularnością. Tematy Argentyńczyka nagrywane są przez rozmaite składy. Poniekąd praktyka ta jest usprawiedliwiona, bowiem sam Piazzolla wielokrotnie powracał do tych samych utworów, modyfikował je, tworzył nowe wersje. Stąd też jego twórczość można uznać za dzieło otwarte, podatne na coraz to nowsze odczytania.

Na omawianej płycie znajdują się kompozycje twórcy tango nuevo w opracowaniach na klasyczne trio fortepianowe bądź skrzypce z fortepianem. Autorami aranżacji są José Bragato i Osvaldo Calo. Album otwiera cykl zatytułowany *Cztery pory roku*, wykonany z dużą precyzją techniczną i artyzmem, lecz jest to artyzm właściwy dla muzyki klasycznej. I tu właśnie tkwi problem. Zróżnicowana, sytuująca się na stylistycznym pograniczu twórczość Piazzolli traci na wyrazie w wyniku przefiltrowania przez typowo klasyczne podejście. Sterylne, idealnie wyprowadzone

dźwięki sprawiają, że znika gdzieś swoista naturalność i charakterystyczna groteska. W takim wykonaniu *Cztery pory roku* robią wrażenie zagranych poprawnie, lecz bez owej jedynej w swoim rodzaju ekspresji, bijącej z wykonania oryginalnych. I tak jest niestety do końca płyty. Wyjątkami są jedynie świetnie zagrana *Zima* i wieńczące płytę *Le Grand Tango*.

Nie znaczy to jednak, iż płyta jest kiepska. Eichhorn, Berger i Gallardo są muzykami wysokiej klasy i nie można im odmówić spójnej wizji muzyki Piazzolli, nawet jeżeli jest ona odmienna od wizji recenzentów płytowych.

Tomasz Jagłowski



ZBIGNIEW PREISNER 1955

Cisza, noc i sny/Silent, Night & Dreams
Teresa Salgueiro, wokal; Tom Cully, sopran; Aukso Orchestra, Camerata Silesia, Marek Moś, dyrygent
 EMI Classics 3939992 · w. 2007, n. 2006-2007, DDD, 56'44"

Muzyka21
 płyta miesiąca

pracy i świetnemu pomysłowi wirtuozka fagotu może także zaistnieć na rynku fonograficznym. Znakomicie dobrane utwory z ogromnym talentem wykonane przekonają do tego nagrania nawet największych sceptyków. Ogromnym atutem tej płyty jest *Polichinelle* naszego rodaka, Karola Rathausa (wydawca twierdzi iż był Wiedeńczykiem), a także *Sonata na fagot i fortepian* Glenna Goulda (kto wie, że był on także kompozytorem?).

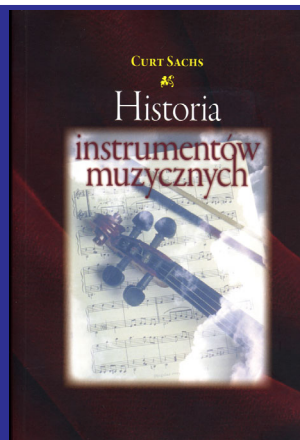
Album wart posiadania.

(sl)

CURT SACHS Historia instrumentów muzycznych

przekład: Stanisław Olędzki · Oficyna Wydawnicza Wolumen, 2005

Oto fundamentalne dzieło o ponadczasowej wartości. W prostej formie przedstawia historię ukształtowania się i ewolucji instrumentarium od czasów prehistorycznych do współczesnych, obejmując obszary wszystkich kontynentów. Wiele cytatów z barwnych opisów



etnograficznych, skojarzenie legendy i mitu z udokumentowanym źródłem powodują, że jest to dzieło atrakcyjne dla szerokiej rzeszy czytelników, niekoniecznie zawodowo związanych z muzyką. Polecam.

(sl)

Nowy album *Cisza, noc i sny* Zbigniewa Preisnera nagrany z Orkiestrą Kameralną Aukso z Tych pod batutą Marka Mosia, ze zespołem wokalmi Camerata Silesia oraz legendarną wokalistką portugalską Teresą Salgueiro jest płytą pełną uduchowienia, gdzie kompozytor stworzył efektowne i robiące ogromne wrażenie dzieło.

Projekt *Silence, Night and Dreams* na orkiestrę, chór i solistów oparty jest na fragmentach Księgi Hioba i Ewangelii według św. Mateusza, a prolog napisał polski scenarzysta i polityk Krzysztof Piesiewicz. Klimat utworu jest bardzo uduchowiony, delikatny, a wszystko za sprawą dźwięków smyczków, delikatnych efektów elektronicznych oraz czystych, pięknych głosów Teresy Salgueiry i Toma Cully'ego.

Inspiracją dla kompozytora stała się jego własna refleksja nad współczesnie postępującym wśród ludzi wyobcowaniem, które jest w prostej linii rezultatem technologicznego postępu, który paradoksalnie odwołuje nas od spotkań z bliźnimi i obserwacji otaczającego nas świata. „Jeszcze nie tak dawno – mówi kompozytor – czytaliśmy przy świetle lamp naftowych. Teraz dzielimy swą uwagę pomiędzy telewizor, ekran komputera i wyświetlacz komórki. Ale ten ogromny przełom technologiczny nie był podparty żadną myślą filozoficzną czy psychologiczną, ani też wielką sztuką. Ludzie zapomnieli o swoich duszach, nie poświęcają im czasu ani przestrzeni”. Artysta, dla którego cisza, noc i sny stanowią ważne elementy życia i sztuki, widzi paralelę w historii Hioba, którego słowa „przetrawiły próbę czasu”.

Orkiestracja *Silence, Night and Dreams* łączy elementy klasycznej i „zupełnie współczesnej, elektronicznej” muzyki. Oprócz orkiestry i chóru, usłyszymy również fortepian, elektryczną wiolonczelę i bas, wibrafon, organy Hammonda, harmonikę szklaną, flet, gitarę i głos. Do partii wokalnych Preisner wybrał Teresę Salgueiro: „Ma bardzo czysty, przepiękny głos – bardzo wysoki, dźwięczny i przejrzysty, a do tego pozbawiony vibrato” tak kompozytor uzasadnia swój wybór. Na temat samego dzieła wokalistka mówi: „Kiedy Zbigniew przysłał mi wstępne wersje nagrania, wiedziałam, że nawiązuję współpracę z niezwykle inteligentnym kompozytorem, który napisał te utwory z myślą o mnie i moim głosie. Odkryłam też, że duchowa strona jego twórczości – rzadkie zjawisko w dzisiejszych czasach – dodaje mi skrzydeł”.

Muzyka napisana przez polskiego kompozytora urzeka już od

pierwszych dźwięków swoistą aurą przepelnioną skromnością, liryzmem o bardzo zgrabnej wewnętrznej dramaturgii. Powstał utwór kilkuczęściowy, gdzie twórca zaprawiony w muzyce filmowej, umie z połączenia tekstu i muzyki zrobić głębokie przesłanie nasiąknięte mocnymi emocjami, ale na szczęście pozbawionymi zbędnego patosu. W sumie bardzo dobrze świadczy to o samym dziele, które jawi się jako rozwinięcie *Requiem dla mojego przyjaciela*. I tu środki wyrazu są skromne, muzyka minimalistyczna i prosta, ale z ogromną siłą oddziaływania niezwykłym klimatem.

Mamy teksty utworów po angielsku, łacinie, niemiecku i francusku, szkoda, że wydawca i kompozytor nie zadbał o polską wersję książeczki. Wszak Piesiewicz napisał po polsku, co można z tłumaczem oddać tak: „Zrozum czas, zrozum Twoją myśl, pocuj tę więź i bliskość, w której się znajdujemy, niemi, jak zaczarowani, dni upływają i nie pozostawiają po sobie niczego prócz ciszy, nocy i snów”. Te słowa wprowadzają w dzieło i są jego osnową, gdzie głębszy sens nadaje im Hiob i Ewangelista św. Mateusz. Przy muzyce Preisnera można odpowiedzieć i pozwolić, by zabrała człowieka w świat marzeń i wspomnień.

Siłą tego albumu są smyczki i kryształowy głos Teresy Salgueiry.

Polecam każdemu ten piękny album. Kto zna wcześniejsze dzieła Preisnera i lubi jego muzykę zapewne znajdzie w tym albumie to co najpiękniejsze. Ci co nie znają jeszcze twórcy i jego kompozycji zapewne sięgną po nie wysłuchawszy tej płyty.

Jest tego warta.

Arkadiusz Jędrasik



FRANCISZEK SCHUBERT
1797-1828
Die schöne Müllerin D 795
Michael Schopper, baryton; Wolfgang Brunner, fortepian
 Profil PH06063 · w. 2006, n. 2000 · DDD, 60'37"

☆☆☆☆

Schubert był niewątpliwie kompozytorem wszechstronnym, ale swą osobowość artystyczną zaznaczył

szczególnie i może najwyraźniej w pieśniach (pisał je przez całe życie i skomponował ich około 600!). A punktem szczytowym pieśniarskiej liryki Schuberta stały się z pewnością oba jego cykle wokalne: *Piękna młynarka* i *Podróż zimowa*.

Prezentowany na omawianym krążku cykl *Piękna młynarka* powstał w lecie i na jesieni 1823 r. Teksty kompozytor zaczerpnął z dopiero co wydanego zbioru wierszy Wilhelma Müllera, poezji niezbyt wysokiego lotu. Być może Schubert kierował się czysto brzmieniowymi walorami tej poezji i prostotą jej literackiej formy. I, jak pisano, „utwory tak naiwne i nieporadne” nie przeszkodziły mu w stworzeniu arcydzieła muzycznego. Cykl *Piękna młynarka* uważany jest za swoistą „nowelę muzyczną”, a nawet „powieść”. Opowiada on o nieśczęśliwej miłości młynarczyka do pięknej młynarki. W 20 pieśniach zawarta została pełna kulminacja akcja. Pod względem muzycznym, choć poszczególne pieśni są w aspekcie emocji i formy różnicowane, stanowi on jednak jednolitą całość.

Tradycje wykonawcze tego cyklu są wyjątkowo bogate. Siegali po niego wybitni wokaliści, by wymienić tylko Dodę Conrada, Dietricha Fischer-Dieskau, Hermanna Preya czy Francisco Araize. Na omawianym krążku wykonuje go znany niemiecki bas-baryton Michael Schopper z również niemieckim pianistą Wolfgangiem Brunnerem. Schopper właściwie całe swoje zainteresowania muzyczne ukierunkował na oratoria i pieśni, choć i partie operowe (zwłaszcza w dziełach zapomnianych) nie były mu obce. Wydaje się jednak, że liryka Schuberta jest bardzo bliska temu śpiewakowi. Nie demonstruje on wyrażnie swych pełnych możliwości głosowych, raczej śpiewnie deklamuje tekst, wydobywając z melodyki pieśni wyraz i głębię nastroju. „Wędrowka jest radością młynarza” – pogodnie rozpoczyna cykl, by zmieniać go w pełną smutku, ciszy i spokoju „kołysankę strumyka” zamykającą tę opowieść. Schopper nie śpiewa monotonie. Potrafi wydobyć z muzyki Schuberta jej niuanse (a może i zawarte przez kompozytora podteksty osobiste?). Śpiewa z serdecznością, szlachetnością, czysto i prosto. Potrafi ukazać ową Schubertowską wymowę jego pieśni, te zmienne, oscylujące nastroje. A bogactwo inwencji melodycznej i harmonicznnej kompozytora dodatkowo podkreśla subtelny i liryczny akompaniament pianisty.

Jacek Chodorowski



ROBERT SCHUMANN
1810-1856

Pieśni: op. 125 nr 5, op. 98a nr 1, 3, 5, 9, op. 102 nr 1-7, op. 135 nr 1-5, op. 83 nr 2, op. 42 nr 1-8, op. 79 nr 26

Michaela Kaune, sopran; Burkhard Kehring, fortepian

Berlin Classics 0016082BC · w. 2006, n. 2005 · DDD, 65'25"

☆☆☆☆

Michaela Kaune, pochodząca z Hamburga sopranistka niemiecka, swoje zainteresowania muzyczne dzieli między operę a estradę koncertową. W tej pierwszej, występując głównie na scenie Opery Niemieckiej w Berlinie oraz gościnnie na wielu innych znanych scenach europejskich, dała się poznać jako Micaela, Małgorzata, Pamina, Donna Elwira, Fiordiligi, Tatiana, Rusalka. Na estradzie, prócz recitali pieśniarskich, śpiewa najczęściej Debussy'ego, Mahlera, R. Straussa choć także Beethovena i Pendereckiego, współpracując z wybitnymi dyrygentami (m.in. Mehta, Nagano czy Minkowski).

Nagrawszy uprzednio (także dla Berlin Classics) orkiestralne pieśni R. Straussa, tym razem sięgnęła do bogatej twórczości pieśniarskiej Roberta Schumanna wybierając z niej kilka pojedynczych pieśni oraz cykle *Miłość i życie kobiety* op. 42, *Siedem pieśni do słów Elisabeth Kulmann* op. 104, *Poematy królowej Marii Stuart* op. 135 oraz cztery *Pieśni Mignon* z cyklu *Pieśni i śpiewy z Wilhelma Meistersa* op. 98a – a więc pieśni i cykle, możnażby rzec, „dla żeńskich głosów”. Myślę, że był to świadomy wybór artystki doskonale znającej możliwości (i urodę) swego głosu. Głosu piękniego w barwie, szerokiego i nośnego w wolumenie. Artystka śpiewa z ogromnym wdziękiem, nigdy nie nadużywa ekspresji i siły wyrazu, a głos jej brzmi swobodnie i pewnie. Choć wszystkie wykonywane przez nią utwory są wyjątkowo opisywane tylko interpretatorką tych pieśni, legendarną szwedzką śpiewaczką, Jenny Lind, którą z kompozytorem łączyły więzy serdecznej przyjaźni i która była wielką propagatorką jego muzyki.

W odbiorze całości omawianego nagrania nie bez znaczenia jest akompaniament fortepianowy znanego i cenionego niemieckiego pianisty, Burkharda Kehringa (akompaniatora m.in. E. Schwarzkopf, E. Haefliger i H. Preya).

W odniesieniu do tej interpretacji jakże trafna jest opinia wybitnego muzykologa, Józefa W. Reissa, dotycząca pieśni Schumanna w ogóle: „stapiają najczęściej słowo z dźwiękiem, mają polot wyrazu i szczerą uczucia, najważniejszą rolę spełnia w nich partia fortepianu malująca nastrojowe tło pieśni za pomocą kolorystyki harmonicznnej”.

Jacek Chodorowski



**RYSZARD STRAUSS
1864-1949**

sceny z oper: *Kawaler z różą, Arabella, Kobieta bez cienia, Daphne* Margarete Teschemacher, Christel Goltz, Esther Rethy, Elisabeth Höngen, Josef Herrmann, Torsten Ralf, Mathieu Ahlersmeyer · Staatskapelle Dresden · Karl Böhm, dyrygent
Profil PH07039 · w. 2007, n. 1938-1940/1942 · DDD, 76'18"
☆☆☆☆

Płyta przynosi nagrania scen i arii z oper Ryszarda Straussa: *Kawaler z różą, Kobieta bez cienia, Arabella, Daphne* w wykonaniu legendarnych już, znakomitych ongiś artystów: Eszter Réthy, Elisabeth Höngen, Margarete Teschemacher, Christel Goltz, Josefa Herrmanna, Torstena Ralfa i Mathieu Ahlersmeyera. Towarzyszy im Chór Opery w Dreźnie i drezdeńska Staatskapelle pod dyrykcją Karla Böhma.

Karl Böhm zaliczał się nie tylko do ulubionych dyrygentów Straussa, był także jego przyjacielem. Jemu kompozytor zadedykował kilka swych utworów (m.in. operę *Daphne*). On był jednym z najlepszych interpretatorów jego oper, dla którego „sztuka duchowego zróżnicowania i brzmieniowego uproszczenia pozostawała sprawdzianem prawdziwie wartościowego odwrotstwa”. Z dużą przyjemnością słucha się więc dziś Böhmowskich interpretacji muzyki Straussa: owego rokokowego brzmienia w *Kawalerze z różą*, wiekańskiej, niemal operetkowej swobody we fragmentach *Arabelli*, baśniowej, prawie mistycznej atmo-

fery wydobywanej z muzyki *Kobiety bez cienia*, czy owej lirycznej, pełnej uczucia i poezji muzyki *Daphne*.

Nie bez znaczenia są tu również kreacje poszczególnych fragmentów przez śpiewaków. Oto delikatny głos Węgierki Eszter Réthy wspaniale współbrzmii z głębokim, dramatycznym mezzosopranem Niemki, Elisabeth Höngen (dwa duety Sophie i Octaviana z *Kawalera z różą*). Przedwcześnie zmarły, świetny tenor szwedzki Torsten Ralf, z mocą i dramatyzmem odzwierciedla Cesarza w *Kobiecie bez cienia* i Apolla w *Daphne*. Margarete Teschemacher uwodzi swym pięknym, barwnym głosem jako tytułowa Arabella i Daphne (oboje, z Ralfem, brali udział w światowej premierze tej opery, właśnie pod dyrykcją Böhma). Swe znakomite możliwości wokalne ujawniają także i dwaj barytoni Josef Herrmann i Mathieu Ahlersmeyer. A Christel Goltz (Zdenka w duecie z *Arabelli*) udowodniła, iż słusznie uważa się ją za jedną z najświetniejszych odtwórczyń partii w operach Ryszarda Straussa.

Jacek Chodorowski



**DYMITR SZOSTAKOWICZ
1906-1975**

Symfonia nr 11 g-moll op. 103 Rok 1905
WDR Sinfonie-Orchester Köln · Semyon Bychkov, dyrygent
Avie AV 2062 · w. 2006, n. 2001 · SACD, 59'11"
☆☆☆☆

Semyon Bychkov, znakomity rosyjski dyrygent, nagrywał z najznamienitszymi orkiestrami świata, między innymi: Royal Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Orchestra, Rundfunk Symphony Orchestra, London Philharmonic czy Berlin Philharmonic (z którą także nagrał tę symfonię Szostakowicza). To nagranie potwierdza zarówno jego czołową pozycję jednego z najlepszych współczesnych dyrygentów, a także fakt, iż jego porównanie z prowadzonymi przez niego Kolońskimi Symfoniakami to wręcz symbioza dwóch podobnych osobowości. Żadne z dotychczasowych nagrań tej symfonii nie brzmi moim zdaniem tak świeżo i energicznie. Żadne z dotychczasowych nagrań nie jest tak mistrzowskie i

spektakularne. Bychkov wydobywa z orkiestry imponujące dźwięki i kolory. Część I porwya słuchaczy w odległe czasy. Perkusja i instrumenty dęte blaszane wyrwają nas ze spokoju, wróżąc militarne szaleństwo z *Fugato* z II części. Zespół, pod wybitnym kierownictwem swego dyrygenta, zabiera słuchaczy w niezwykłą podróż, w czasie której stają się świadkami tragicznych dni. Ostatnia część to rewolucja, ludowe nastroje zakończone poruszeniem. To nagranie naprawdę trzeba mieć, nawet jeśli posiadamy już w swoim zbiorze poprzednie nagrania tej *Symfonii* w interpretacji Bychkova z Berlińskimi Filharmonikami (wydane przez wytwórnię Philips). Mam także nadzieję, że w takim wykonaniu będziemy mogli zebrać całą kolekcję wszystkich *Symfonii* Dymitra Szostakowicza.

Angelika Przeździek



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Koncert wiolonczelowy nr 1; Sonata wiolonczelowa d-moll op. 40
Han-Na Chang, wiolonczela · London Symphony Orchestra · Antonio Pappano, fortepian i dyrygent
EMI Classics 3 32422 2 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 57'09"
☆☆☆☆

To nagranie Chang z *Koncertem i Sonatą wiolonczelową* Szostakowicza nawiązuje bezpośrednio do jej wcześniejszego nagrania *Koncertu i Sonaty wiolonczelowej* Sergiusza Prokofiewa z 2003 r. W obu przypadkach towarzyszy jej Antonio Pappano, akompaniując na fortepianie bądź prowadząc Londyńskich Symfoniaków. Podobnie jak na poprzednim krążku, wiolonczelista pokazuje się jako solistka posiadająca siłę, ołsniewającą technikę a także potrafiąca włożyć w nagranie ogromną energię i entuzjazm. Również gra Pappano nawiązuje do ich poprzedniego wspólnego projektu: jego akompaniament jest jasny i sprawny, nie narzucający się soliste. Wraz z muzykami z London Symphony Orchestra, Chang i Pappano kreują niezwykle stylowe wykonanie, odkrywają nieznaną do tej pory słuchaczom i nieporównywalną z żadną z dotychczasowych interpretacji tego dzieła. *Koncert* w wykonaniu 24-letniej wiolonczelistki różni się od pierwszego wykonania Rostropowicza, czy póź-

niejszych Schiffa, Maisky'ego i Yo Yo Ma.

Dźwięk na płycie jest wyrazisty, choć może chwilami wydawać się zbyt bezpośredni. Właśnie wiolonczela w pierwszej części *Koncertu* jest boleśnie bliska, co przy słuchaniu ze słuchawkami na uszach może być nieco irytujące.

Angelika Przeździek



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Symfonie nr 5 i 6
St Petersburg Philharmonic · Yuri Temirkanov, dyrygent
Warner Classics 2564 62354-2 · w. 2006, n. 2005/6 · DDD, 77'30"
☆☆☆☆

Yuri Temirkanov od początku swojej kariery, jeszcze w czasach istnienia Związku Radzieckiego, był materiałem „eksportowym”. Przejawszy po znakomitym Jewgienim Mrawińskim orkiestrę Lenińskich Filharmoników podpisał intratny kontrakt z BMG/RCA Classics. Po upadku ZSRR orkiestra przyjęła nazwę St Petersburg Philharmonic. Zespół pod jego kierownictwem zyskał międzynarodową sławę konkurując z Kirov Orchestra prowadzoną przez innego znakomitego dyrygenta Valerego Gergiewa.

Album Warner Classics zawiera dwie symfonie Szostakowicza: V nagrań w 2005 r. i VI – nagrań rok później. Od początku wiadomo było, iż płyta osiągnie sukces. Oba wykonania przepełnione niezwykłym wigorem, siłą i blaskiem promieniają wiarą w pokój. Temirkanov potwierdza swoją klasę jednego z najlepszych dyrygentów. Jego subtelne rubato w *Allegretto* z V *Symfonii* jest zachwycające, a retoryka, którą uprawia w ostatniej części tej symfonii tchnie niezwykłą siłą przekonywania. Nawet nieco chropowate początkowe *Largo* z VI *Symfonii* urzeka niezwykłą uczuciowością.

Petersburscy Filharmonicy już za czasów Mrawińskiego czarowali swoją masownością i muzykalnością. Ich technika jest bez zarzutu, muzycy emocjonalnie i interpretacyjnie są w stanie zawładnąć naszymi umysłami.

Dźwięk jest odpowiednio wyważony, nie przeszkadza publiczność obecna podczas realizacji. Całości słucha się naprawdę bardzo dobrze.

Angelika Przeździek



DYMITR SZOSTAKOWICZ

Tria fortepianowe nr 1 i 2; Sonata wiolonczelowa

Rachmaninov Trio Moscow
Tudor 7136 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 65'12"

Muzyka21
płyta miesięczna



D. Szostakowicz – Kwartety smyczkowe nr 3 i 7

S. Prokofiew – Kwartet smyczkowy nr 2

The Kopelman Quartet
Nimbus NI 5762 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 68'15"
☆☆☆☆☆



DYMITR SZOSTAKOWICZ

Tria fortepianowe nr 1 i 2; 7 Romansów do słów A. Błoka

Joan Rodgers, sopran · Beaux Arts Trio
Warner Classics 2564 62514-2 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 66'08"

Muzyka21
płyta miesięczna

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że Dymitr Szostakowicz jest jednym z najwybitniejszych kompozytorów XX w. Niektórzy twierdzą nawet, że powinien o zdecydowanie dźwierzycie palmę pierwszeństwa najlepszemu twórcy minionego stulecia. Jeżeli chodzi o jego symfonie, śmiało można by określić Szostakowicza Beethovenem XX w. Twórczość Rosjanina

znajduje nie słabnące zainteresowanie na całym świecie. Świadczą o tym nagrania jego dzieł w różnych wytwórniach fonograficznych, jak choćby zrealizowane w latach 2005-2006 trzy albumy z jego muzyką kameralną, wydane przez wydawnictwa Tudor, Warner i Nimbus. Na dwóch płytach utrwalono oba tria fortepianowe Szostakowicza (wyk. Beaux Arts Trio i Rachmaninov Trio Moscow), na trzeciej zaś – dwa z jego piętnastu kwartetów smyczkowych.

Pierwsze *Trio fortepianowe c-moll* op. 8 powstało w 1923 r. Napisaane zostało przez niespełna 17-letniego kompozytora. Jest to informacja ważna, gdyż w dziele tym ujawniają się cechy charakterystyczne języka muzycznego Szostakowicza (sarkazm, ironia, liryzm, smutek, śpiewność), co świadczy o spójności jego stylu na przestrzeni lat, pomimo oczywistej ewolucji i przemian. Pierwsze trio jest jednocześnie z wyraznie wyodrębnionymi, agogicznie skontrastowanymi, drobniejszymi ogniwami. Powstałe 21 lat później *II Trio fortepianowe e-moll* (1944) jest już czteroczęściowe i dwukrotnie dłuższe od pierwszego. *Trio c-moll* wskazuje na bliskie kompozytorowi inspiracje romantyczne, które wchłonął i twórczo przetworzył. W drugim mniej jest już tych odniesień, ale nadal są one bardzo wyraźne i nie mniej istotne.

Znakomita kreacja Rachmaninow Trio Moscow zwraca na siebie uwagę potoczystą narracją, świętą współpracą trojga wytrawnych muzyków, którzy dbają o dramatyczny przebieg całości, ale eksponują także – tak ważne tu – kontrasty dynamiczne i wyrazowe. Warto zauważyć, że nagranie zostało zrealizowane w technologii SACD.

Z kolei światowej sławy Beaux Arts Trio gra pierwsze *Trio* Szostakowicza dużo spokojniej (i o trzy minuty dłużej) niż Rachmaninov Trio Moscow, podkreślając przede wszystkim walory liryczne. We fragmentach natomiast motorycznych muzycy koncentrują się głównie na wyeksponowaniu sarkazmu i ironii. Interpretacja Rachmaninow Trio Moscow ma wyraźną proveniencję romantyczną. Jednak bliższe idei Szostakowicza wydaje się być wykonanie Beaux Arts Trio. Szybsze tempa zespołu z Moskwy sprzyjają spójności formy. Z kolei w propozycji Beaux Arts spokojniejsze tempo pozwala dostrzec więcej szczegółów. Trudno zatem wyrokować i wybierać lepsze wykonanie, skoro oba są równie doskonałe, choć tak różne od siebie.

Drugie *Trio fortepianowe* Szostakowicza utrzymane jest w typowym języku muzycznym tego kompozytora. Początek melancholijny,

z licznymi, charakterystycznymi imitacjami. Świetna druga część, w sposób prześmiewczy, groteskowy nawiązująca do muzyki przeszłości. Nawiązująca nie na zasadzie pastiszu, lecz swoistej kpiny, przerysowania, co u Szostakowicza wiązało się także z szyderstwem z władzy. W czasach totalitarnego zniewolenia mógł to zrobić tylko w taki sposób – czysto muzyczny. Początek kolejnej części – *Largo* – ewidentnie kojarzy się z *Marszem żałobnym* z *Sonaty b-moll* F. Chopina, a także – ogólnie – z muzyką J. S. Bacha. Wprawdzie są to nawiązania odległe, ale wydają się być świadome, gdyż Szostakowicz nie był ani eklektykiem, ani epigonem, lecz indywidualnością silnie zarysowaną. Na swój sposób wesoły finał (*Allegretto*), w którym także słychać ów prześmiewczy grymas, tak typowy dla Szostakowicza (ostre pizzicato w smyczkach, melodia prowadzona przez fortepian unisono lub w oktawach). Jest to muzyka, chciałoby się rzec, niemego bólu, kojarząca się z *Krzykiem* Edvarda Muncha.

Znacznie ciekawsze wydaje się być wykonanie drugiego *Tria* Szostakowicza przez muzyków z Beaux Arts Trio niż przez artystów moskiewskich. To wykonanie dużo bardziej do mnie przemawia. Jest spokojniejsze w pierwszej części (czystsza intonacja we fłażoletach), znacznie bardziej ogniste i żywiołowe w części drugiej. Rzecz ciekawa, pomimo oczywistych różnic, oba wykonania trwają 27 minut! (Rachmaninov Trio – 27'08", Beaux Arts – 27'07"). Przykuwa uwagę precyzyja techniczna i perlistość gry Menahema Presslera – twórcy i od lat niezmiennego pianisty zespołu. W wykonaniu Beaux Arts lekko i dużo ciekawiej jest uchwycone przejście pomiędzy początkiem utrzymanym w dynamice piano a następnym fragmentem forte, choć w propozycji Rachmaninov Trio Moscow wyraźniej, jakby bardziej emocjonalnie, podkreślony jest ów prześmiewczy, groteskowy charakter. Nic dziwnego – grają Rosjanie.

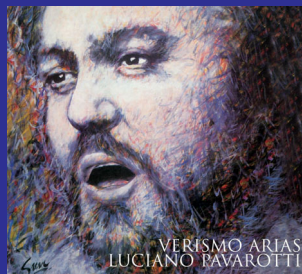
Na obu płytach zarejestrowano także inne utwory Szostakowicza – *Sonatę wiolonczelową d-moll* (Tudor) i *Siedem romansów do słów Aleksandra Błoka* (Warner). W tym ostatnim utworze partię solową wykonuje Joan Rodgers. Dysponuje ona miłą barwą, śpiewa subtelnie i bardzo muzykalnie, a we fragmentach bardziej dramatycznych – z wielką ekspresją. Jej ciemna, ale zarazem delikatna barwa głosu, jest wyrównana w całej skali. Chwyta za serce delikatnie towarzysząca wiolonczela (Antonio Meneses) w pierwszej pieśni, przejmujący smutek i głęboka rzadko spotykana w muzyce, a jednocześnie prostota środków wyrazu.

Dramatyczna druga pieśń (tym razem tylko z fortepianem), w której unisonowe (lub prowadzone w równoległych oktawach) przebiegi w partii fortepianu tworzą niespokojny charakter. Z kolei w trzecim romansie głosowi towarzyszą tylko skrzypce, a w kolejnym, czwartym, trio fortepianowe. Z całego cyklu emanuje szczególnie piękno i siła wyrazu, podobnie jak z *Sonaty d-moll* (1934), stanowiącej żelazny repertuar wiolonczelistów. Wartościowe wykonanie członków Rachmaninov Trio Moscow – Natalii Savinowej (wiolonczela) i Victora Yampolskiego (forteplian). Ładny, dźwięczny ton wiolonczeli, bogata ekspresja, gra z uniesieniem, świetna współpraca obojga artystów. Doskonałe, z zacięciem zagrane jest *Allegro* (II część). Sarkastyczny, pełen ironii finał i bardzo wyraźne, ironiczne odniesienia do muzyki epoki klasycyzmu – to typowe cechy języka muzycznego Szostakowicza, tak czytelne w tej sonacie.

Trzecia z płyt, które pragnę polecić Czytelnikom, zawiera dwa kwartety smyczkowe Dymitra Szostakowicza: nr 3 F-dur op. 73 (1946) i nr 7 fis-moll op. 108 (1960) oraz *II Kwartet smyczkowy F-dur* op. 92 Sergiusza Prokofiewa (1941) w wykonaniu The Kopelman Quartet. Kwartety smyczkowe Szostakowicza to muzyka poważna, głęboka, przejmująca, choć w wielu miejscach także trudna w wymowie i w odbiorze. Cały cykl piętnastu kwartetów może tworzyć niezależną opowieść, podobnie jak cykl jego piętnastu symfonii. To muzyka stężona, filozoficzna, a zarazem bardzo osobista. Soliści z Kwartetu Kopelmana wydają się tę muzykę bardzo dobrze rozumieć. Tempa nie są za szybkie, ale równocześnie są żywe, motoryczne, sprzyjające spójności formy, zaś w częściach wolnych koncentracja na wyeksponowaniu ich lirycznego – i zawsze u Szostakowicza tajemniczego charakteru – zmusza do myślenia. Umieszczenie na tej płycie także kwartetu Prokofiewa okazało się dobrym pomysłem, nie tylko ze względu na pokrewieństwo tonacji, wspólną narodowość obu kompozytorów i bliski czas powstania obu kwartetów (Szostakowicz 1946, Prokofiew 1941), ale także ze względu na zbliżony typ motoryki, choć u Szostakowicza jest ona jednak inna niż u Prokofiewa. Różnice w charakterze są oczywiste: kwartet Prokofiewa jest pogodny, słoneczny, a tego nie da się powiedzieć o muzyce Szostakowicza.

Marcin T. Łukaszewski

Luciano Pavarotti – For



„Pavarotti miał głos pełen słońca” – tak wszyscy określają walory wokalne największego z tenorów naszych czasów.

Luciano Pavarotti miał w sobie wszystkie atuty potrzebne do bycia gwiazdą według współczesnych, masowych wzorców. Otwartość na ludzi, znakomity głos, doskonały zmysł wybierania ról i projektów, w które się angażował, organizator i główna gwiazda koncertów mieszających style muzyczne, aktywny charytatywnie, bohater prasy bulwarowej, wielbiciel i propagator włoskiej kuchni. To było przez wiele lat wyznacznikiem jego kariery, która zakończyła się we wrześniu tego roku.

Śmierć Luciano Pavarottiego poruszyła melomanów na całym świecie. Wielkiego tenora wspominali niemal wszyscy znawcy problematyki operowej i ludzie z branży muzycznej. Wśród ich wypowiedzi czytamy: „Był to najpiękniejszy głos w XX w. – erze wielkich tenorów”; „Jeden wielki smutek powstaje, bo przecież takiego głosu nie było i już nie będzie, to był człowiek, który miał duszę, miał serce, miał po pierwsze głos”; „Sława włoskiego tenora związana była z jego umiejętnością śpiewania wysokich dźwięków. To bardzo ważny cecha, tenor właśnie tymi górnymi rejstrami czaruje. On to robił z uśmiechem na ustach”; „Jego głos był pełen słońca, złota, radości, optymizmu. Był kwintesencją włoskiego belcanta. Mimo że XX w. był erą wielkich tenorów – z Włoch pochodzili chociażby Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Giuseppe Di Stefano, Mario del Monaco czy Franco Corelli – on był z nich najwspanialszy”; „Luciano Pavarotti był tak magicznym śpiewakiem, że po kilku frazach, słuchającym go ludziom wydawało się, że stoi przed nimi piękny efeb, młodzieniec, italiański bożek, a przecież był to potężny mężczyzna o fizjonomii włoskiego mafioso”.

Luciano Pavarotti jako dwunastolatek był na występie Beniamina Gigli w Modenie, co zrobiło na nim duże wrażenie i wpłynęło na późniejsze decyzje. Z wykształcenia był nauczycielem. Po kilku latach systematycznych prywatnych lekcji śpiewu, w 1961 r. wygrał międzynarodowy konkurs wokalny w Teatro Reggio Emilia i 29 kwietnia tego roku zadebiutował na tamtejszej scenie partią Rudolfa w *Cyganerii*. Rok później Tullio Serafin zaprosił go do zaśpiewania roli Księcia w *Rigoletcie* w Teatro Massimo w Palermo. W 1963 r. Pava-

rotti po raz pierwszy wystąpił poza granicami Włoch – w *Lucji z Lammermoor* w Amsterdamie, *Cyganerii* w Covent Garden (zastąpił Giuseppe di Stefano) i w *Madama Butterfly* w Barcelonie.

W 1964 r. podpisał pierwszy kontrakt z firmą Decca. Poznał Joan Sutherland i Richarda Bonynge’a. Zaśpiewał partię Idamante w *Idomeneo* na festiwalu w Glyndebourne. W następnym roku po raz pierwszy pojawił się w Ameryce – w *Lucji z Lammermoor* w Miami (z Joan Sutherland). Zadebiutował też w La Scala (Książę w *Rigoletcie*). W 1966 r. nagrał dla firmy Decca pierwszą operę w całości: *Beatrice di Tenda* Belliniego (z Sutherland) oraz recital arii operowych. Wystąpił też w Covent Garden w *Córce pułku* Donizettiego z Joan Sutherland. Został wówczas przedstawiony Królowej Anglii i Królowej Matce. W 1967 r. nagrał *Requiem* Verdiego (pod Soltim). Podpisał kontrakt na wyłączność nagrań z firmą Decca. Rok później pojawił się po raz pierwszy w nowojorskiej MET (w *Cyganerii*, a potem w *Córce pułku*).

Lata 70. i 80. to w karierze Pavarottiego nieustanne podróże, nagrania i poszerzanie repertuaru, a w konsekwencji – zdobycie opinii jednego z najwspanialszych tenorów świata. W 1988 r. otworzył sezon w MET *Trubadurem*, zaś w 1989 r. – *Rigolettem* (z June Anderson i Leo Nuccim). Album *Tutto Pavarotti* w ciągu pół roku osiągnął nakład miliona egzemplarzy. W 1990 r. odbył się słynny *Koncert Trzech Tenorów*. Pavarotti wraz z Plácidem Domingiem i José Carrerasem wystąpił w rzymskich Termach Karakalli. Nagranie z tego koncertu stało się największym przebojem fonograficznym w dziedzinie muzyki poważnej (w ciągu trzech miesięcy sprzedano na świecie trzy miliony płyt i kaset).

ever & The Studio albums

W 1991 r. Pavarotti zadebiutował w partii *Otella* (wersja koncertowa pod batutą Soltiego w Chicago i Nowym Jorku). Zapoczątkował też serię wielkich koncertów plenerowych – od występu w Hyde Parku, dla 150 000 fanów, w obecności Księcia i Księżnej Walii. W 1992 r. z rąk ministra spraw zagranicznych Francji otrzymał Legię Honorową. W tym samym roku po raz pierwszy zorganizował w rodzinnej Modenie koncert charytatywny pod szyldem *Pavarotti i przyjaciele*, gdzie wystąpił wspólnie z gwiazdami muzyki rockowej i rozrywkowej (m.in. Zucchero, Sting, Mike Oldfield). W 1993 r. Pavarotti wystąpił przed tłumami melomanów w nowojorskim Central Parku (prasa nazwała to wydarzenie *Woodstockiem Pavarottiego*). W 1994 r. znów spotkali się *Trzej Tenorzy*, tym razem na Dodger Stadium w Los Angeles. Pavarotti wystąpił też na otwarcie sezonu w MET (w *Tosce*). Rok później uświetnił swoim występem stulecie premiery *Cyganerii* (w Turynie).

Dyskografia Pavarottiego obejmuje ponad trzydzieści oper zarejestrowanych w całości (czasem kilkakrotnie) – od Rossiniego (*Wilhelm Tell*) poprzez arcydzieła belcanta i weryzmu, aż po *Kawalera z różą* Ryszarda Straussa. Słynny tenor nagrał też mnóstwo albumów z ulubionymi ariami, pieśniami neapolitańskimi, utworami religijnymi i piosenkami.

Obecnie możemy kupić, dopiero co wydanych, kilka znakomitych tytułów.

Pierwszy to *Pavarotti Forever* (Decca 475 9349 – wydanie międzynarodowe; Decca 478 0072 – polskie wydanie; Decca 074 3247 – DVD, polskie wydanie) w wersji dwupłytywowej, jest nawet w polskiej wersji (czyli tańszy) i DVD, czyli składanka najlepszych nagrań włoskiego mistrza. Są tu arie od *La Donna e mobile* przez *O sole mio*, *Torna a Sorriento* do klasyków muzyki sakralnej *O Holy Night* i *Panis Angelicus*, jest też *Nessun Dorma*. Dodano też tzw. bonusy w postaci duetów z Andream Bocellim (*Notte e piscatore*), Cecylią Bartolli (*Cherry Duet*) i Frankiem Sinatrą (*My Way*). W sumie znakomity album, dla chcących mieć Pavarottiego „w pigułce”.

Pozostałe nagrania to seria *The Studio Albums* (Decca 475 8377) złożona z dwunastu pięknie wydanych albumów w postaci książki z płytą w dobrej niskiej cenie. Są to kompaktowe reedycje płyt winylo-

wych z całej kariery Luciano Pavarottiego. Ich tytuły to: *Arias By Verdi And Donizetti* (Decca 475 6414), *Tenor Arias From Italian Opera* (Decca 475 8380), *The World's Favourite Tenor Arias* (Decca 475 8381), *In Concert* (Decca 475 8382), *O Holy Night* (Decca 475 8383), *O Sole Mio* (Decca 475 8384), *Verismo Arias* (Decca 475 8711), *Mattinata* (Decca 475 8386), *Mamma* (Decca 475 8387), *Passione* (Decca 475 8388), *Volare* (Decca 475 8389), *Ti Adoro* (Decca 475 8390). Nie sposób tu opisać wszystkiego co zawierają, bo mija się to z celem. Trzeba nadmienić tylko, że jest tu nagrane wszystko, co stanowi o wyjątkowości talentu i osiągnięć Pavarottiego, który niedawno obchodził swoją 40 rocznicę działalności artystycznej śpiewaka operowego. Pudełko *The Studio Albums* z kompletem 12 albumów i każdy album osobno to 12 oryginalnych studyjnych płyt Pavarottiego nagranych podczas trwania jego niezwyklej kariery obejmującej 4 dekady od najwcześniejszych, z 1968 r. arii Verdiego i Donizettiego, aż do najnowszych z 2003 r. (*Ti adoro*). Widać po tych płytach, że jest to jeden z największych symboli naszych czasów, dla milionów ludzi Luciano Pavarotti jest synonimem muzyki poważnej. Związany na wyłączność z Deccą, jest po prostu od 40 lat najpopularniejszym artystą muzyki poważnej w historii przemysłu fonograficznego. Każdy z albumów jest całkowicie zremasterowany z poprawionym dźwiękiem z oryginalnych taśm analogowych i dostępny w oryginalnej postaci jako wydanie specjalne po raz pierwszy od 15 lat.

Na koniec można przytoczyć słowa José Carrerasa: „Powinniśmy pamiętać go jako wielkiego artystę, człowieka o wielkiej charyzmie, świetnego przyjaciela i wytrawnego gracza w pokera”, a także Placido Domingo: „Zawsze podziwiałem jego dany od Boga głos, o charakterystycznej barwie i kompletnej skali. Uwielbiałem jego poczucie humoru”.

I taki jest Mistrz Pavarotti na rekomendowanych dopiero co wydanych nowych reedycjach jego znakomitych nagrań, które warto posiadać, bo dziś oprócz wielkiej wartości muzycznej mają już ogromny walor historyczny. Polecam, bo używając naszych kategorii każdy z tych albumów to płyta miesiąca.

Arkadiusz Jędrasik

fot: Decca/Terry O'Neil



fot: Decca/Vivianne Purdom

fot: Decca



Różne



Bryn Terfel A song of my heart

Deutsche Grammophon 477 6686 · w. 2007, n. · DDD, 148'49", 2CD
 ☆☆☆☆☆

Słuchając tego albumu trzeba się zastanowić, co bardziej podziwiać: wszechstronność repertuarową śpiewaka czy jego piękny, o wielkich możliwościach głos (basbaryton). „Głos, który wszystko może – głos na każdą porę roku – głos uniwersalny” (to tytuły artykułów o śpiewaku zamieszczonych w buklicie płyty w trzech językach: niemieckim, angielskim i francuskim). 40 różnych utworów i 40 bardzo indywidualnych (ale trafnych i bardzo dobrych) interpretacji. Słuchając tych płyt trudno też mówić o jakiejś specjalizacji wokalne Terfela. Jest on bowiem równie przekonujący w ariach z oper (Mozart, Berlioz, Wagner, Verdi), w oratoriach (*Berenice* i *Dettingen Te Deum* Haendla, *Elias* Mendelssohna), pieśniach (Schubert, Schumann, Mahler, mniej znani twórcy brytyjscy), musicalach (Loewe, Rodgers, Sullivan) czy tradycyjnych pieśniach, zwłaszcza walijskich.

Bryn Terfel śpiewa profesjonalnie od 1991 r. Śpiewa dosłownie wszędzie, na największych scenach operowych i prestiżowych estradach koncertowych. Publiczność przyjmuje go zawsze serdecznie doceniając nie tylko piękny śpiew ale i niezwykłą osobowość: okrągła, uśmiechnięta twarz, potężna, zwalista sylwetka, pełna swoboda i umiejętność bycia na scenie, niekłamana serdeczność. W interpretacjach artysty jest wszystko: inteligencja, kultura muzyczna, wdzięk, wielkie poczucie humoru. Jego wykonania nabierają zwykle bardzo indywidualnych cech, pozostając jednak w zgodzie z intencjami kompozytora. Artysta swobodnie porusza się w różnych obszarach językowych (śpiewa zawsze w oryginalnej), jego dykcja wydaje się być bezbłędna, jego piękny w barwie, mocny głos jest niezwykłe umiejętnie prowadzony (gdy trzeba artysta śpiewa wspaniałym, różnie stopniowanym piano, ale potrafi też subtelnie choć dosadnie wzmocnić brzmienie swego głosu).

Z utworów nagranych na omawianych płytach szczególnie wraźnie robią *Pieśń do gwiazdy* z *Tannhäusera* i Verdiowska aria z *Falstaffa* *Ehi! Paggio!...L'Onore! Ladri!*. Ta pierwsza jest wzruszająca szczerą i delikatną w nastroju, wyjątkowo uczuciowa. Druga, będąca wykładem bohatera o honorze, zawiera przecież tak wiele indywidualnej goryczy i zawodu (interpretacja postaci Falstaffa przez Terfela porównywana bywa do najwspanialszego na płytach w tej roli – Tito Gobbi). Trudno też obojętnie wysłuchać Mozartowskich interpretacji artysty. Jego Mozart jest żywiołowy, pełny humoru, dowcipu i lekkości. Pięknie, bez śladu operowej maniery brzmi natomiast w jego wykonaniu pieśni, zwłaszcza Schuberta i Schumann. Cudowna barwa głosu, dozowane emocje i dbałość o drobne nawet szczegóły – te cechy znamionują zresztą wszystkie jego wykonania zamieszczone na omawianych płytach. A ileż żarliwości i modlitewnej zadumy zawiera aria z *Eliasa*! Niewątpliwą atrakcją płyt są ze zrozumieniem i wdziękiem wykonane mało znane u nas pieśni kompozytorów brytyjskich i tradycyjne ludowe pieśni walijskie.

Jacek Chodorowski

CHARLOTTE MARGIONO
Richard Wagner – Wesendonck Lieder & Arie: Lohengrin, Tristan und Isolde, Tannhäuser. Die Walküre
Limburg Symphony Orchestra Mastricht · Ed Spanjaard, dyrygent
 Pentatone Classics PTC 5186 077 · n. 2006, w. 2006. DDD 59'23"
 ☆☆☆☆☆

Holenderska śpiewaczka Charlotte Margiono dysponuje typowym sopranem lyryco-spięto i w takim repertuarze czuje się najpewniej. Jej bogaty repertuar obejmuje partie w operach Pucciniego, Verdiego, Ryszarda Straussa, Webera, Berlioz i Wagnera. Na dziełach tego ostatniego kompozytora skupia w ostatnich latach szczególną uwagę, czego przykładem jest jej najnowszy album. Jego największym atutem są: wspaniałe zaśpiewany cykl *Wesendonck Lieder*, oraz *Mild und leise* III aktu *Tristana i Izoldy*.

Cały cykl zawdzięczamy płomiennej miłości jaką Wagner obdarzył Matyldę Wesendonck. Pięć pieśni: *Der Angel* (*Anioł*), *Schmerzen* (*Cierpienia*), *Träume* (*Sny*), *Stehe still* (*Stój*), *Im Treibhaus* (*W cieplarni*) skomponowanych zostało do napisanych przez Matyldę Wesendonck wierszy *Fünf Gedichte*. Te urokliwe, pełne swoistego nastroju pieśni, na głos solowy i fortepian, powstały w okresie od 30 września 1857 r. do 1 maja 1858 r. i są w za-

sadzie studiami wstępnymi do muzyki *Tristana i Izoldy*. Echa każdej z nich można bez trudu odnaleźć w muzyce tego wspaniałego dramatu. Po latach austriacki dyrygent Feliks Mottl dokonał ich instrumentacji na orkiestrę. W tej właśnie formie zostały nagrane. Ich wykonawczynie ujmują nie tylko znakomitym uchwytniem nastroju każdej pieśni, ale również ogromną kulturą wokalną idącą tutaj w parze z pięknym prowadzeniem głosu i operowaniem bogactwem odcieni emocji. Równie wysoką notę należy wystawić za *Śmierć miłosną Izoldy*, gdzie głos Margiono zachwyca subtelnością brzmienia oraz delikatnością dramatycznej ekspresji i prowadzenia frazy. W finale ma się wrażenie, że jej głos po prostu roztopia się w muzycznej przestrzeni. Tutaj godnym jej partnerem okazał się dyrygent dbający o bardzo szlachetne przejryste brzmienie wagnerowskiej niekończącej się melodii.

Ponadto w nagraniu mamy pięknie zaśpiewany monolog: *Einsam in trüben Tagen* z I aktu *Lohengrina* i pełną dramatycznego skupienia i rezygnacji modlitwę Elżbiety: *Allmäch't'ge Jungfrau* z III aktu *Tannhäusera* oraz: *Du bist der Lenz*, arię rozpoczynającą wielki duet miłosny Zygmunta i Zygliny z I aktu *Walkirii*. Artystka dowodzi w każdym z tych fragmentów znakomitej wokalne klasy i kultury muzycznej.

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

Adam Czopek



C. Debussy – Preludia I
G. Crumb – Makrokosmos I
 Enrico Belli, fortepian
 Wergo WER 6804 2 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 84'58"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Enrico Belli zaprojektował najnowszy album w formie przeplatanych się dwóch cykli fortepiano-

wych, odległych względem siebie w czasie i stylistyce. Zestawił pierwszy tom *Preludiów* Debussy'ego z pierwszą księgą *Makrokosmosu* Crumba. Pomysł bynajmniej nie jest nowy, bowiem przed kilkoma laty ten sam artysta zaproponował dzieła Giacinto Scelsi'ego w połączeniu z utworami Girolamo Frescobaldiego. Na omawianej płycie kompozycje Debussy'ego i Crumba ułożone są naprzemiennie. Zapoznanie się z takim układem daje zaskakujący efekt psychologiczny. Słuchacz skupia się nie tyle na wewnętrznych niuansach poszczególnych miniatur, ile na grze różnic, jaką zachodzi pomiędzy dwoma odrębnymi stylistykami: impresjonistyczną i awangardową.

Nie ma potrzeby omawiania pierwszego tomu *Preludiów*, gdyż jest to twórczość doskonale znana melomanom. Warto natomiast zatrzymać się nieco nad pierwszą księgą *Makrokosmosu*. Cykl ten powstał w 1972 r. i przeznaczony jest na fortepian preparowany. Składa się z dwunastu części przyporządkowanym dwunastu znakom zodiaku. Preparacja fortepianu polega między innymi na tłumieniu wybranych strun, pobudzaniu ich piórkami, metalowym łańcuchem itp. Ponadto partytura przewiduje efekty uzyskiwane za pomocą głosu, realizowane przez samego pianistę: szepty (*Virgo*), gwizdy (*Sagittarius*), wycia (*Scorpio*), krzyki (*Capricornus*). Cały cykl nasycony jest symboliką mistycyzującą, natomiast notacja trzech fragmentów przybiera formy graficzne: krzyża (*Capricornus*), koła (*Leo*) i spirali (*Aquarius*).

Wartość artystyczna *Makrokosmosu* – w przeciwieństwie do wielu innych dzieł awangardy – nie wyczerpuje się w formie. Obcowanie z tą muzyką nawet bez śledzenia partytury jest ubogacające. Crumb potrafi zarówno wzruszać, jak również uspokajać, niepokoić czy wręcz przerażać. Pierwsza księga *Makrokosmosu* jest dziełem wybitnym, natomiast zrealizowany z wielkim kunsztem pomysł zestawienia jej z preludiami Debussy'ego zasługuje na najwyższą ocenę.

Tomasz Jagłowski



L. Janáček – Kwartet smyczkowy nr 2; P. Haas – Kwartet smyczkowy nr 2 op. 7

Pavel Haas Quartet
 Supraphon SU3877-2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 57'35"
 ☆☆☆☆

To premierowe nagranie Pavel Haas Quartet wydaje się być niezwykle interesujące. Przede wszystkim ze względu na program zawarty na płycie. Na krążku znajdują się dwa kwartety napisane przez nauczyciela (Leosa Janaczka) i jego ucznia (Pavla Haasa) – oba skomponowane odpowiednio w 1928 i 1925 r. W rzeczywistości obydwaj utwory po raz pierwszy wykonał ten sam zespół – Mazovian Quartet. Tę ciekawostkę można poznać dzięki znakomicie napisanej nocie dołączonej do płyty. Także o innych związkach między kompozytorami i ich kompozycjami dowiemy się zapoznając się z obfita zawartością dołączonej do płyty książeczki.

Młody zespół napełniony jest energią i pasją, która odzwierciedlona jest w ich muzyce. I choć wykonanie *Kwartetu Janaczka* nie do końca wydaje się być przekonujące, to jest dość interesujące. Nużyć mogą repetytywne struktury w *I i III* części, w których środkowe głosy są mało ruchliwe. Także intonacja nie zawsze jest precyzyjna. Z pewnością inaczej rzecz się ma w *Kwartecie Haasa*, którego interpretacja nie pozostawia wiele do życzenia. Ich wykonanie bardziej odpowiada programowi dzieła. Choć decyzja o użyciu w *IV* części tej kompozycji instrumentów perkusyjnych może być zaskakująca, to – w porównaniu z wykonaniem Moravian Quartet – jesteśmy już w stanie sami ocenić, czy ta opcjonalna partia nam odpowiada czy też nie.

Angelika Przeździek



LADEGAST ORGEL

J. Reubke – Sonata c-moll; F. Liszt Preludium i fuga na temat BACH; M. Reger – Sonata II Op. 60 d-moll

Michael Schönheit, organy
 MDG 606 1427-2 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 64'55"
 ☆☆☆☆

Każdy z melomanów muzyki organowej na pewno dobrze zna *Preludium i Fugę na temat B-A-C-H* Franciszka Liszta. Jednak może być mile zaskoczony słysząc ten utwór na płycie *Ladegast Orgel*

wydanej przez MDG. Jest to pierwotna wersja tego utworu napisana przez Liszta w 1855 r. Nie było by w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że kompozycja ta, podobnie jak pozostałe utwory z tej płyty, przeznaczona została na instrument znajdujący się w merseburskiej katedrze, gdzie półtora wieku później dokonano tego nagrania. Posiada ona bardzo rozbudowane sola pedałowe i jest znacznie bardziej rozwinięta pod względem wirtuozerii, od wersji późniejszej (zapewne dobrze znanej), która została przerobiona i dostosowana do instrumentu w Kościele św. Piotra i Pawła w Weimarze (dzisiejszy Herderkirche). Michael Schönheit wykonując to dzieło na potężnych organach katedry w Merseburgu (4 manuały, pedał, ok. 100 głosów,) przedstawił je nie tylko w nowym świetle, ale wydobyl całe bogactwo organowego brzmienia. Błysłotliwa gra tego artysty połączona z dużą muzyczną wrażliwością na barwę dźwięku zaowocowała naprawdę dobrym wykonaniem tego jakże trudnego technicznie i emocjonalnie dzieła. Sam Liszt byłby pewnie zachwycony. Jednak ideały nie istnieją, a jeżeli się zdarzają to bardzo rzadko. Panie Schönheit! Przesadził Pan z dynamiką. Prawdopodobnie pięknie rozpoczyna Pan fugę, jednak ja nic nie słyszę!

Julius Reubke (1834–1858) był dobrze zapowiadającym się kompozytorem. Jego *Sonata c-moll* oparta na wersecach psalmu 94, zdaje się być dziełem niezwykle dojrzałym jak na młodego 23-letniego człowieka. Żal, strach i skarga płynąca z wersetów psalmu odnajdują swój wyraz w strukturze harmonicznnej, gdzie masywnie piętrzące się następstwo przeróżnych wtrąceń, alteracji i modulacji w połączeniu z szybkimi rytmicznymi zmianami i organowym tutti wręcz poraża swoim pesymizmem. Jednak finał oparty na wersecie „a Bóg mój skałą ucieczki” daje słuchaczowi nadzieję, którą usłyszycie Państwo pod koniec w śmiało triumfującym pochodzie duryowych akordów. Liszt mówi o Reubke „to mój najlepszy uczeń” – ja powiem tak: gdyby żył dłużej prawdopodobnie prześcignąłby swojego mistrza.

Natomiast *II Sonata* Maxa Regera..., posłuchajcie Państwo sami, bo jest czego i kogo posłuchać. Dodam jedynie, że warto jest mieć ten krążek w swoich zbiorach.

Rafał Grabiszewski

LAMENTAZIONI PER LA SETTIMANA SANTA

Maria Cristina Kiehr, soprano · Concerto Soave · Jean-Marie Aymes, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 901952 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 69'13"
 ☆☆☆☆



Muzyka21 płyta miesiąca

Tenebrae, określane w języku rodzimym mianem ciemnej jutrzni, to uroczyste nabożeństwo, celebrowane podczas wielkopostnego triduum sacrum. Na muzyczną oprawę jutrzni (matutinum), składały się prócz psalmów i improzów, lamentacje, wykonywane począwszy od XV w. nocą lub we wczesnych godzinach rannych w czwartek, piątek i sobotę Wielkiego Tygodnia. W XVII stuleciu przyjął się zwyczaj, by śpiewy liturgiczne pierwszego nokturnu brewiarzowego, odbywały się w wigilię poprzedzającą święty dzień (stąd francuskie „leçons de tenebres” przewidziane na Wielką Środę, Czwartek oraz Piątek). Uroczyste nabożeństwo rozpoczynało się o zmroku od stopniowego wygaszenia świec, tak, aż wnętrze świątyni ogarnęła całkowita ciemność. W podniosłej ciszy rozbrzmiewały święte teksty, wśród których dramatyczne *Lamentacje proroka Jeremiasza*, oparte na wyjątkach z Biblii, zajmowały miejsce niepoślednie. W słowach nacechowanych niebywałą ekspresją i autentyczną rozpaczą, kreśla one obraz zburzonej przez Nabuchodonozora Jerozolimy i przeklinają los spętanych niewolą Żydów.

Intensywny, uczuciowy i wizjonerski styl strof Jeremiasza, pobudzał i inspirował wyobraźnię wielu kompozytorów, prowadząc na przestrzeni XVI w. do apogeum tej formy wokalnej, której – zgodnie z estetyką późnego renesansu – nadawano opracowanie czysto polifoniczne (Palestrina, di Lasso, Victoria). Kompozytorzy, działający w Rzymie w pierwszej połowie włoskiego *Seicento* oraz Francuzi, skupieni w drugiej połowie tego stulecia na dworze „Króla-Słońce”, wnieśli gatunek na szczyty artyzmu. Wprowadzenie na szeroką skalę basso continuo, recytatywu oraz improwizacji, zmieniło oblicze *Lamentacji*, kreując wrzuszające i retoryczne dzieła na głos solo z towarzyszeniem instrumentów.

Po szlachetnej skargi sięgnęła pochodząca z Argentyny, Maria Christina Kiehr – rewelacyjny sopran, pojętna uczennica samego René Jacobsa, specjalizująca się w repertuarze wczesnego baroku. „Nazwanie jej głosu anielskim –

pisze Craig Zeichner – nie będzie żadną przenośnią. Kiehr unosi się ponad linią melodyczną, pieszcząc każdą frazę z cudowną zwinnością”, a Richard Buell z Boston Globe dodaje: „Pomyślcie o cudownej przejrzystości głosu wiodącej wokalistki Hesperion XX, Montserrat Figueras, tylko jeszcze szerszej i słodszej”.

Artystce, której światową renowę ugruntuwały niezliczone koncerty oraz nagrania z najwybitniejszymi propagatorami muzyki dawnej (R. Jacobs, J. Savall, P. Herreweghe, F. Brüggem, N. Hamoncourt, G. Leonhardt etc.), towarzyszy kameralny Concerto Soave, prowadzony przez utalentowanego klawesynistę i organistę Jeana Marca Aymesa. Zespół dysponuje bogatą paletą instrumentalną (organy, viola da gamba, harfa, lutnia, klawesyn), która kreuje zachwycające tło dla wokalnego kunsztu Kiehr. Nagranie, pełne niewymuszonej prostoty, czarujujące i urzekające od pierwszej frazy, wiedzie nas w rejony głębokich duchowych doznań. To prawdziwa radość dla ucha; cenny klejnot, po który warto sięgać nie tylko w czas Wielkiego Postu.

Andrzej Osieński



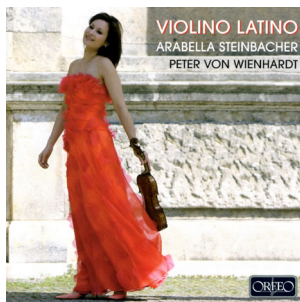
THE EXQUISITE HOUR

pieśni: J. Haydna, J. Brahmsa, R. Hahna, E. W. Korngolda, K. Weilla, J. Irelanda, B. Brittena
 Sarah Connolly, sopran; Eugene Asti, fortepian
 Signum Classic SIGCD072 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 75'18"
 ☆☆☆☆

Angielska śpiewaczka, Sarah Connolly, znana jest (niestety, nie w Polsce) ze scen i estrad świata. Po występach w Anglii i czystych w Europie (m.in. Festiwal w Salzburgu i Wiedniu) w sezonie 1999/2000 zadebiutowała w USA, w New York City Opera (Ariodante w operze Haendla), by w następnym sezonie zaśpiewać w San Francisco Romea w operze Belliniego *I Capuleti e i Montecchi* i w Metropolitan Opera jako Annio w *Łaskawości Tytusa* Mozarta. W roku 2006 pojawiła się w La Scali jako Dydona w operze Purcella. „Jej głos, ciemny i dobrze postawiony, jest znakomicie elastyczny, pełny wewnętrznej żaru”. Potwierdza to bardzo dokładnie omawiana płyta,

materii brzmienia akordów, to w gruncie rzeczy ciekawych fragmentów jest mało. Większość muzyki to płynące sobie spokojnie melodie czy pasaż, całe utrzymane w zasadzie w jednym klimacie, co przekłada się na jednostajność wszystkich miniatur. Wielki plus należy przyznać za brzmienie – ciepłe, bardzo bliskie rzeczywistości fortepianowi, jaki możemy słyszeć na sali koncertowej. Reasumując, jest to płyta dla melomanów szukających spokojnych i długich opowieści pianistycznych, bez fajerwerków czy komplikowanej faktury. Prosty i wyważony rytm, który nie wstrząsa emocjami, ale pozwala się delektować muzyką.

Jacek Krzakala



VIOLINO LATINO

Utwory A. Piazzolli, M. Ponce'a, M. de Falli, F. Kreislera, A. Ginasteri, I. Albeniza, D. Milhauda, H. Villi-Lobosa, P. van Wienhardta, M. Mowera

Arabella Steinbacher, skrzypce; Peter von Wienhardt, fortepian
 Orfeo C 686 061 A - w. 2006, n. 2005 · DDD, 65'04"

☆☆☆☆

Violino latino – pod tym jakże ciekawym tytułem kryje się zbiór osiemnastu miniatur pochodzenia

bądź wprost z Ameryki Południowej, bądź też inspirowanych rytmami pochodzącymi z tamtego regionu, lecz napisanych przez kompozytorów europejskich. Wśród ciekawszych nazwisk występujących na płycie można wspomnieć o Fritzu Kreislerze czy Dariusie Milhaud, jakkolwiek większość stanowią dzieła Astora Piazzolli i Manuela de Falli. Pomysł tej płyty zrodził się, kiedy jej obecni wykonawcy spotkali się po raz pierwszy dla wspólnego grania i doszli do wniosku, że taka muzyka, choć niezwykle ciekawa, to jest trudno dostępna na płytach. I tym sposobem powstał album skrzypczki Arabeli Steinbacher i pianisty Petera von Wienhardta, którego zawartość stanowią w części transkrypcje, a w części oryginalne wersje utworów.

Album ten z natury rzeczy wwołuje ciekawość podczas słuchania. Zupełnie odmienny sposób emocjonalności i rytmiki, oraz bity charakter większości utworów dają interesujący obraz muzyki zakorzenionej w klimacie południowoamerykańskim. Za ich wykonanie natomiast wzięła się dwójka artystów pochodzenia europejskiego, co daje dość ciekawy efekt. Skrzypczka gra bowiem cały czas bardzo emocjonalnie, stale wznosząc się na wyżyny osiągnięcia napięcia na swoim instrumencie. Lecz jej grze brakuje spokoju w łagodnych kompozycjach, co łącznie lekko nuży, bowiem brak jest różnicowania skali emocji. Dodać do tego należy, iż rzeczą nieco irytującą jest też ciągle prowadzenie skrzypiec. Fortepian pełni na całej płycie tylko rolę dopełnienia, a nie równorzędno czy nawet wychodzącego tylko czasem przed skrzypce instrumentu. Szkoda, bowiem przez oba wspomniane czynniki, płyta

brzmieniowo jest bardzo jednostajna. Bardzo dobre wrażenie robią natomiast bardzo szybkie miniatury – jak *Brazileira* Dariusza Milhauda czy też *Salsa for BBWL* Petera von Wienhardta. Skrzą się one pełnią życia, energią i fenomenalnym wyczuciem stylu. Kilka minut poświęcone na każdą z nich mają z najwyższą uwagą, a można słuchać ich wielokrotnie i nigdy się nie nudzą, za każdym razem od nowa wciągając słuchacza tak w partię melodii, jak i towarzyszącego jej fortepianu.

Album ten jest niezwykle ciekawy w swoim zamysłu, lecz jego realizacja daje ambiwalentne odczucia. Z jednej strony stagnacja brzmienia i niezmienny sposób gry Arabeli Steinbacher niekoniecznie zachęcają do wysłuchania całości. Z drugiej natomiast, znajduje się tutaj kilka perełek, które dają niesamowitą przyjemność ze słuchania i same w sobie stanowią dużą wartość. Należy też dodać, iż artyści reprezentują jedną i wyraźną koncepcję wykonawczą, zawsze bez problemu znajdując wspólny język. Repertuarowo niewątpliwie bardzo ciekawa pozycja, wykonawczo natomiast budzi uczucia od lekkiego znudzenia po totalną fascynację, natomiast zdecydowanie za dużo zbyt nasyconych emocji jest w grze obu muzyków.

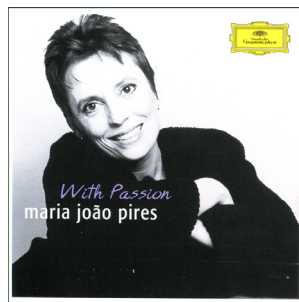
Jacek Krzakala

MARIA JOÃO PIRES
with passion

Utwory Mozarta, Schuberta, Chopina, Schumanna

Deutsche Grammophon 447 6607 · w. 2007, n. 1990–1997 · DDD, 136'31", 2CD

☆☆☆☆☆



Myszę, że Czytelnikom **Muzyka21** nie trzeba szczegółowo przedstawiać osoby Marii João Pires. Portugalska pianistka, związana od lat ekskluzywnym kontraktem z Deutsche Grammophon, wzbudza wielkie uznanie krytyki i słuchaczy swoimi koncertami i nagraniami. Najwięcej uwagi poświęca twórczości wiedeńskich klasyków i kompozytorów doby romantyzmu, osiągając na tym polu fantastyczne rezultaty. Taki właśnie najbardziej dla niej reprezentatywny repertuar znalazł się na dwupłytyowym albumie z serii *Portrait artysty*, w której prezentowane są najlepsze fonogramy czołowych wykonawców niemieckiej wytwórni.

Jednym z najważniejszych dokonani Pires jest nagranie kompletu sonat Mozarta; album ten ponownie został wydany w edycji dla kolekcjonerów w ubiegłym roku, z uwagi na jubileusz roku 2006. Po wysłuchaniu *Sonaty F-dur* KV 332 śmiem twierdzić, że to szczególnie udana i przekonująca realizacja. Nawet w prostej formalnej, klasycznej skonstruowanej, lekkiej muzyce Mozarta dochodzi do głosu jej zaangażowanie i temperament pianistki, podobnie jak naturalność, co po prostu zachwycza, tak pięknie, stylowo i właściwie brzmi to dzieło. Moje pozytywne wrażenia jeszcze się spotęgowały po

Wydawnictwo płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

3 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



ANGELA GHEORGHIU
Live from La Scala

Arie i pieśni różnych kompozytorów
 Angela Gheorghiu, sopran, Jeff Cohen, fortepian
 EMI Classics 3944202 · w. 2007, n. 3 IV 2006 · DDD, 65'33"

Muzyka21
płyta miesiąca

Na początku sierpnia ukazał się znakomity album jednego z najpiękniejszych głosów naszych czasów, Angeli Gheorghiu. Renomowane magazyny piszą o niej: „dźwięczna barwa głosu i sugestywna artykulacja tekstu”. Wszystko to sprawia, że zaskarbiła sobie miano indywidualności wśród gwiazd światowej opery. Solowym recitalem na deskach La

Scali zadebiutowała w kwietniu 2006 r.

W repertuarze tego koncertu znalazł się przekrojowy wybór utworów obejmujący arie antyczne, belcanto, pieśni francuskie oraz twórczość rumuńską. W przypadku tej artystki jest faktem bez precedensu, że na każdą swoją solową płytę dodaje rodzimą twórczość, o czym zapominają nasze krajowe „gwiazdy” opery. Na fortepianie akompaniował artystce jej długoletni współpracownik Jeff Cohen.

Na płycie z ariami „antyczne” Gheorghiu wybrała *Plaisir d’amour* Martiniego, *O cessate dei piagar mi* Alessandra Scarlattiego, *Se tu m’ami* – arie oryginalnie przypisywaną Pergolesiemu, ale dziś oficjalnie uznawaną za dzieło Parisottiego oraz *O del mio dolce ardor* Glucka. Termin arie „antyczne” odnosi się do włoskich dzieł z okresu wczesnego baroku, a w szczególności do trzytomowej antologii opublikowanej w latach 1885-1900 przez muzykologa Alessandra Parisottiego. Twórczość ta zyskała popularność wśród uczących się śpiewaków dzięki swej melodyjnej prostocie i przystępnej skali, jednakże słynie również z tego, że trudno ją przekonać do wykonania.

Spośród arii belcanto wybranych przez Angelę Gheorghiu na występ w La Scali znalazły się *Malinconia, ninfa gentile* oraz *Vanne o rosa fortunata* Belliniego, *Me voglio fa’ na casa* Donizettiego oraz *Stornello, In solitaria stanza* i *Brindisi II* Verdiego. Artystka zaprezentowała również pieśni francuskie, które opisuje jako „bardziej zmysłowe i intymne (...), nie tak płomienne, jak włoski repertuar, lecz bardziej powściągliwe, introwertyczne”. Mamy tu zatem *Sérénade* Gounoda, *Chant d’amour* Bizeta oraz *Elégie* Masseneta.

O muzyce rumuńskiej artystka szczerze wyznaje: „częścią składową każdego mojego recitalu musi być muzyka z mojej ojczyzny”. Tym razem znakomita śpiewaczka zaprezentowała sześć pieśni dopełniających recital. Rumuńskie pieśni są przepełnione pięknymi, łatwo wpadającymi w ucho harmoniami i melodiami. Każda z tych miniatur jest inspirowana rumuńską muzyką ludową. Ich autorami są Alfred Alessandrescu, Diamanti Gheciu, Tiberiu Brediceanu oraz Gherease Dendrinu. Utwór Alessandrescu to adaptacja słodko-gorzkiego poematu Alfreda de Musset, trzy utwory Brediceanu stanowią pieśni o barw-

nej ludowej aranżacji, a operetkowa aria Dendrinu *Te iubesc (Kocham cię)* cieszy się w Rumunii tak wielką popularnością, że stała się tam niemalże drugim hymnem narodowym.

Jaki jest ten mediolański recital Angeli Gheorghiu? Rewelacyjny, co oddaje reakcja publiczności, bowiem jest to nagranie z koncertu. Rumunka jest wręcz ekstatycznie przyjęta przez słynącą z wybredności publiczność La Scali. W pełni potwierdzają to brawurowe w wykonaniu i emocjach trzy bisy, czyli popularne pieśniami Tostiego, Lerner & Loewego oraz Pucciniego.

Angela Gheorghiu ma dużą klasę i jej wykonanie pełną daje satysfakcję. Wspaniałe pianissimo, zadziwiająco forte, olśniewające legato to jej walory wykonawcze. Wszystko jest spięte techniczną pewnością w pokonywaniu wszystkich dźwięków, przez co dają piękne świadectwo o jej sztuce wokalne. Jest ona dziś dużą osobowością opery, co bardzo dobrze eksponuje marketing jej firmy.

Polecam jej nowy album, gdyż jest to jedna z ciekawszych tegorocznych produkcji.

Arkadiusz Jędrasik

ustyszeniu 3 *Klavierstücke* D 946 Schuberta.

Pochodzące z wydanego w 1997 r. dwupłytkowego albumu, wypełnione w całości dziełami tego kompozytora, uważam za znakomite osiągnięcie Pires. Świetnie dobrane tempa, bardzo przemyślana, ale w żadnym razie nie sztuczna koncepcja całości, właściwe proporcje dynamiczne, umiejętność zbudowania pięknego nastroju oraz odpowiedniej formy – te warsztatowe zalety tylko w części tłumaczą, dlaczego jest to tak udana interpretacja. Pod palcami pianistki *Impromptus* brzmią naturalnie, logicznie i niezwykle od początku do końca. Niewątpliwym jest też szacunek do dzieła i staranne jego odczytanie, co skutkuje zachwycającym nagraniem. Dla celów recenzenckich miałem już okazję trzykrotnie wysłuchać tych utworów Schuberta i twierdząc, że Pires gra je najciekawiej. Choć czas trwania jest dłuższy, to nie ulega wątpliwości, że kryje się za tym bogactwo treści i emocji wyrażonych przez artystkę oraz jej zrozumiała i uzasadniona koncepcja, oparta na fenomenalnym zrozumieniu partytury. Pierwszą płytę zamykają *Nokturny* op. 27 i 55 Chopina, jednego z ulubionych twórców portugalskiej pianistki; zarejestrowała ona komplet tych dzieł i figuruje on w dwupłytkowej edycji pod numerem katalogowym 447 0962.

Drugi krążek, w przypadku pianistów tej serii zawierający często

dzieła z orkiestrą, otwiera niewątpliwie ciekawe nagranie, ukazujące się po raz pierwszy. To wykonanie *Koncertu A-dur* KV 488 Mozarta na słynnym Festiwalu w Salzburgu. W osobach muzyków orkiestry tamtejszego Mozarteum pod dyktando Fransa Brüggena, artystka znalazła znakomitych partnerów. Całość brzmi lekko, stylowo, naturalnie, poryjająco. Podobnie *Koncert a-moll* Schumanna, nagrany z Orkiestrą Kameralną Europy pod batutą Claudia Abbado. Słynny dyrygent i portugalska pianistka współpracują ze sobą od wielu lat, nagrali np. 2 płyty z koncertami Mozarta. Zachwyca współodczuwanie muzyki, jej wspólna wizja, dopracowana realizacja, w której zainteresowało mnie m.in. wydobywanie całego bogactwa partytury, piękne dialogi między solistką i zespołem oraz pokazanie wielu emocji i nastrojów tej kompozycji.

Doświadczonym słuchaczom i wielbicielom pianistyki produkcji Marii João Pires zapewne rekomendować nie trzeba, początkujący melomani na pewno się nie rozczarują, jeśli sięgną po jej najbardziej reprezentatywne nagrania, zgromadzone na tym dwupłytkowym albumie. Gorąco polecam kolejną znakomitą pozycję ze świetnie zapowiadającej się i realizowanej serii *Portret artysty*. Z niecierpliwością czekam na kolejną.

Paweł Chmielowski

IX

**Międzynarodowy
 GLIWICKI
 FESTIWAL
 GITAROWY**



4 XI
 g. 18

GERARD ABITON



11 XI
 g. 18

MARCELO DE LA PUEBLA



18 XI
 g. 18

ANTONIO DE INNOCENTIS



25 XI
 g. 18

LORENZO MICHELI

GLIWICE
**Sala Rajców
 Miejskiego Ratusza**

LISTOPAD 2007

**Dyrektor Artystyczny
 GERARD DROZD**

**Międzynarodowy
 GLIWICKI FESTIWAL
 GITAROWY**

Tel. kom.:
 +48 608 863 269
 ggf@interia.pl



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

9 listopada 2007, godz. 19.30

sala im. Grzegorza Fitelberga

dyrygent:

Alexander Liebreich

solista:

Albert Shagidullin

Haydn - Symfonia nr 44 *Trauersinfonie*

Musorgski - *Pieśni i tańce śmierci*
na baryton i orkiestrę

Strawiński - *Święto wiosny*

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: nospr@nospr.org.pl

www.nospr.org.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 Cecilia Bartoli – Universal Music Polska

lista laureatów:

Anna Bąk, Warszawa; Janusz Czapski, Londyn; Stanisław Dąbek, Warszawa; Józef Firkowski, Kraków; Janusz Hajduk, Poznań; Józef Karczewski, Warszawa; Beata Łapicka, Kielce; Barbara Makowska, Szczecin; Robert Rawski, Wrocław; Maria Szulc, Zielona Góra

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



PAVAROTTI

Forever

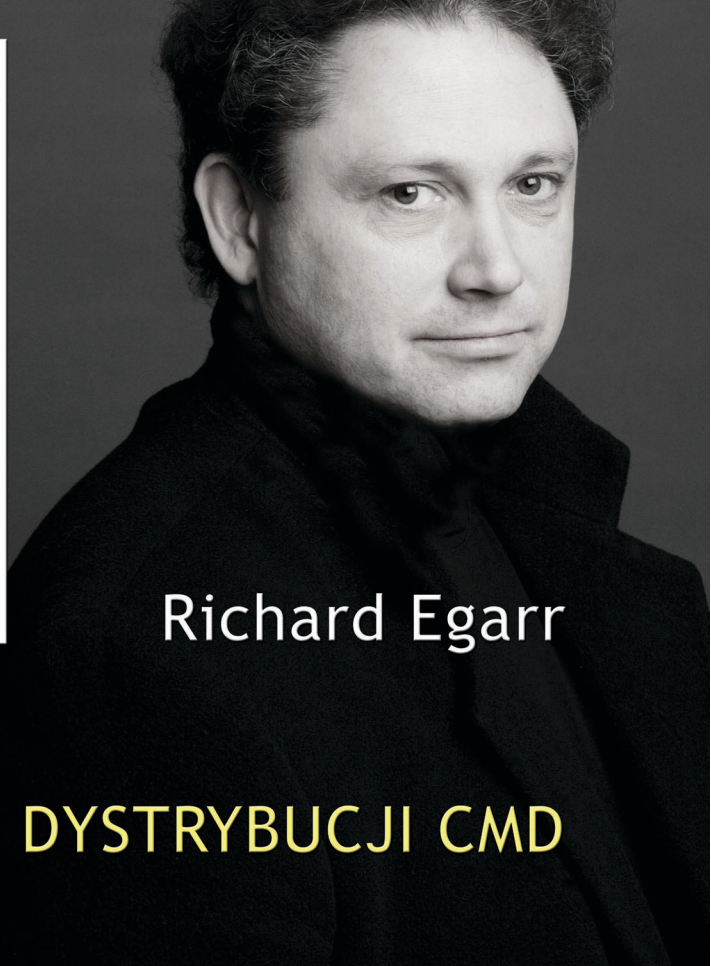
Konkurs płytowy Luciano Pavarotti Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 30 XI 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 styczniu 2008 r.

1. W którym roku rozpoczął karierę Luciano Pavarotti?
2. Jaka pierwszą operę w całości nagrał Luciano Pavarotti?
3. Jak się nazywa ostatni album Luciano Pavarottiego?

Luciano Pavarotti
Universal Music Polska

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



NOWE NAGRANIA W DYSTRYBUCJI CMD



CPO 777 032-2



CPO 777 313-2



CPO 777 337-2



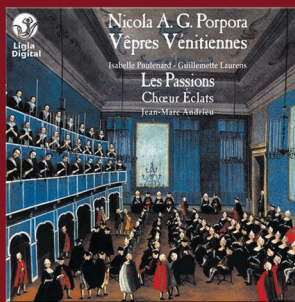
Naxos 8.570419



Aeon AE 0753



Glossa GCD 920925



Ligia Digital LIG 202185



Naxos 8.570371



Harmonia Mundi HMC 901949.50



Harmonia Mundi HMC 901955



Harmonia Mundi HMC 905266



Mirare MIR 027

CMD
Classical Music Distribution

ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE, tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl

MARIUSZ KLIMEK

TAKI DRYF NOWY ZNAKOMITY ALBUM WYBITNEGO ARTYSTY



Taki Dryf opowiada o codziennym życiu przeciętnego człowieka. Miłości, zazdrości, plotkach, zawiści...: to tylko nieliczne problemy poruszone w tym albumie.
Jest jednocześnie ukoronowaniem mojego 15-lecia pracy artystycznej i scenicznej.

FONOGRAFICZNA REWELACJA ROKU!



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

www.acteprealable.com