

* Metropolitan Opera tylko u nas • Roman Palester • Jennifer Larmore *

www.muzyka21.com

MUZYKA21

numer 12 (89)
grudzień 2007
ROK VIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Bogdan
Narloch**
organista z pasją

Trio Ardito
o debiutanckiej płycie

**Thomas Quasthoff
i Dorothea Röschmann**
w duecie u Bacha

Franciszek Schubert
Podróż zimowa

Krzysztof Meyer
Haute-musique

Hélène Grimaud
gra Piąty Beethovena

Herbert von Karajan
Maestro Legenda



HERBERT VON KARAJAN

LIMITOWANA EDYCJA SPECJALNA NAJLEPSZYCH NAGRAŃ



1 CD + 1 DVD 477 7097

CD: Premiera fonograficzna
J. S. Bach: *Koncert podwójny*
(Christian Ferras, Michel Schwalbé)
Brahms: *IV Symfonia* nagranie z 1964 r.
Liszt: *Rapsodia węgierska nr 5*
DVD: Beethoven · Brahms
Czajkowski · Leoncavallo
Rachmaninow · Suppé · Wagner



10 CD 477 7155

Bartók · Beethoven · Brahms
Czajkowski · Debussy · Mozart
Ravel · Schubert · R. Strauss
Strawiński

Tomowa-Sintow · Baltsa · Krenn
van Dam · Richter · Rostropowicz
Mutter
Berliner Philharmoniker
Wiener Symphoniker
Herbert von Karajan



UNIVERSAL MUSIC
POLSKA



A UNIVERSAL COMPANY

www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/karajan2008 • www.karajan.org

TRIO ARDITO

Monika Urbaniak Lisik · Wojciech Jasiński · Agnieszka Marucha



Acte Préalable



AP0159

Huber · Mendelssohn
Moszkowski

Trios for two violins and piano

World Premiere Recording



Trio Ardito – Monika Urbaniak Lisik · Agnieszka Marucha · Wojciech Jasiński

FONOGRAFICZNY DEBIUT ROKU!



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

www.acteprealable.com

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Katowice • Koszalin
Kraków • Poznań • Palermo • Totonto • Luksemburg
- 14 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej**
Gala w MET • Łucja z Lammermoor

CZŁOWIEK

- 19 **Herbert von Karajan – Maestro legenda**
Arkadiusz Jędrasik
- 21 **Śpiew był zawsze częścią mojego życia**
z Jennifer Larmore rozmawia Kazik Jedrzejczak
- 23 **Roman Palester. Portret zapomnianego kompozytora**
Małgorzata Zdechlik
- 24 **Haute-musique Krzysztofa Meyera**
z kompozytorem rozmawia Włodzimierz Malinowski
- 26 **Beethoven wg Hélène Grimaud**
Magdalena Todynek
- 27 **Wspomnienie o Józefie Joachimie**
Bogusława Hubisz-Sielska
- 28 **Thomas Quasthoff i Dorothea Röschmann
w duecie u Bacha**
Arkadiusz Jędrasik
- 29 **Ósmą Boulez kończy nagranie wszystkich symfonii
Mahlera**
Arkadiusz Jędrasik
- 30 **Trio Ardito o Huberze, Moszkowskim i Mendelssohnie**
- 31 **Muzyką zajmę się przypadkiem**
z organistą Bogdanem Narlochem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

DZIEŁO

- 32 **W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (11)
Ostatnie lata życia i śmierć Sibeliusa**
Robert Majewski
- 33 **Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (8)
Kompozytorzy neoklasycy (1)**
Maryla Renat
- 34 **W mojej muzycznej krainie (2)
Schubert – podróż w głąb ludzkiego przeznaczenia**
Andrzej Osipiński
- 36 **Ktokolwiek słyszał, ktokolwiek zna... (1)
Szkic o twórczości Witolda Maliszewskiego**
Anna Munia

KOLEKCJA MELOMANA

- 38 **Palcem po płycie – Organy i muzyka z Pomorza**
Arkadiusz Jędrasik
- 39 **Recenzje**
- 54 **Konkurs płytowy: „Herbert von Karajan – 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 38
www.muzyka21.com
muzyka21@gazeta.pl

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Adam Czopek, Maria Erdman, Wilfried Gómy,
Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek
Krzakala, Robert Majewski, Angelika Prze-
zdzięk, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota
Staszkievicz, Magdalena Todynek, Ziemowit
Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce
Luciano Pavarotti
fot. Decca/Terry O'Neil

skład i tamie

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, aduacji 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

Niedawno Gazeta Wyborcza w artykule pod tytułem „Polacy bardzo mało kulturalni” opublikowała dane zebrane przez europejski urząd statystyczny Eurostat. Dane te są doprawdy zasmucające. Okazuje się, że Polska jest na samym końcu wśród krajów europejskich jeśli chodzi o korzystanie z dóbr kultury. Tylko polscy kinomani przegonili Litwinów, Słowaków, Bułgarów i Rumunów – chodzimy do kina „aż” 0,8 raza rocznie!

Okazuje się, że w dziedzinie kultury pracuje u nas tylko 1,7% wszystkich zatrudnionych, podczas gdy średnia unijna wynosi 2,7%. Czy jest jakaś nadzieja na przyszłość? Chyba nie, skoro studentów kierunków artystycznych jest u nas tylko 1%, podczas gdy w większości krajów jest to po kilka procent, a w Irlandii i na Malcie liczba ta przekracza nawet 10%. Wziąwszy pod uwagę, że Unia składa się z 27 krajów, w tym 10 z podobną jak nasza, komunistyczną przeszłością, od razu widać, że nie ta przeszłość jest winna. Polska rozwija się bardzo szybko, nie jest krajem biedaków. Po prostu jej obywatele nie mają takich wysublimowanych potrzeb.

O tym, że w Polsce pieniędzy na kulturę nie brak upewnia ważne czytanie choćby dotacji udzielanych przez Ministerstwo Kultury, albo przez różne urzędy samorządowe. Niestety, to dofinansowanie jest bardzo uznaniowe, w żaden sposób nie odpowiada realiom rynkowym – nikt nie sprawdza jak się mają dotacje do rzeczywistych kosztów, nie przekłada się również na jakość.

Znakomite festiwale, konkursy, filharmonie w żaden sposób nie promują rodzimej muzyki. Jeden utwór, najczęściej autorstwa Chopina lub Szymanowskiego, stanowi wszystko na co stać organizatorów. Czy rzeczywiście nie można przekonać zagranicznych artystów do grania polskiego repertuaru? Skoro Jonathan Plowright sam wpadł na pomysł grania Stojowskiego, czy Melcera, to z pomocą naszych promotorów kultury nie powinno być problemu, by grano nie tylko Wagnera, Liszta, Schuberta i Schumanna. Takie starania doprowadzą również do tego, że nasza twórczość pojawi się w świecie. Każdy inteligentny artysta będzie starał się „sprzedać” repertuar nauczonej na życzenie Polaków, i za ich pieniądze, również i gdzie indziej. 



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

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie

VFestiwal Polskiej Muzyki Kameralnej – koncert inauguracyjny, 13 października 2007 r. Tegoroczna jesień nie pozwala narzekać warszawskim melomanom na brak urozmaicenia oferty koncertowej. Nawet miłośnicy mało znanego repertuaru polskiego, dotąd traktowanego raczej po macoszemu – mają pod dostatkiem atrakcji. Festiwal Polskiej Muzyki Kameralnej, organizowany przez szefującego zespołowi Camerata Vistula Andrzeja Wróbla, ma już w tym roku swą piątą edycję. Idea przywracania do życia zapomnianych utworów polskich kompozytorów, które rzekomo zasłużyły sobie na swój los ze względu na małą wartość, prowincjonalizm, czy dyletantyzm, jest ze wszech miar znakomita, o ile świetne, lub przynajmniej przyzwoite wykonania podważą owe bezmyślnie przepisywane w kolejnych słownikach i leksykonach opinie. W Polsce byli i są nadal twórcy nieudolni, produkujący nic nie warte ramoty, podobnie jak zresztą wszędzie na świecie. Tyle tylko, że jak udowodniły również poprzednie edycje Festiwalu, zbyt ni lub bezzasadny krytycyzm oraz uleganie intelektualnej łatwiznie, polegające na ufaniu obiegowym sądom, skazywały na niebyt dzieła dobre, atrakcyjne, a czasami nawet wybitne. Przez to nasz obraz rodzimej historii muzyki ulegał zniekształceniu.

Inauguracyjny koncert Festiwalu, miał – nieco wbrew jego nazwie – charakter symfoniczny. Bo choć prowadzona przez Agnieszkę Duczmal Orkiestra Polskiego Radia „Amadeus” ma w nazwie określenie „kameralna”, to jednak tym razem wystąpiła w rozszerzonym składzie. Mimo iż tego wieczoru miały miejsce inne atrakcyjne wydarzenia muzyczne, publiczność niemal całkiem wypełniła dość obszerną Salę Odczytową Centralnej Biblioteki Rolniczej, co napawa optymizmem, bo udowadnia rosnące zainteresowanie mniej znaną muzyką polską.

Koncert rozpoczęło prawykonanie *Sobótki* Mikołaja Hertla, znanego lepiej jako kompozytor muzyki elektronicznej, filmowej, oraz piosenek śpiewanych niegdyś m.in. przez Annę Jantar, Jerzego Połomskiego czy Zdzisławę Sośnicką. Jest to rodzaj zgrabnie skrojonego obrazu dźwiękowego na orkiestrę smyczkową, zapewne mającego odmawiać aurę zabawy w noc prastowiańskiego obrzędu. Całość, oparta na quasi-folklorystycznym materiale brzmi atrakcyjnie, choć zarazem tak, jakby została skomponowana w latach 30.

ubiegłego stulecia, przez kompozytora, który odkrył właśnie muzykę Bartoka i Szymanowskiego, na przykład przez jakiegoś Jana Maklakiewicza, czy Wiechowicza. Wpisuje się też w pewną tradycję nowszą, mam tu na myśli przede wszystkim *Orawę* Kilara.

Być może największą niespodzianką okazała się *Fantazja na wiolonczelę i orkiestrę*, dzieło siedemnastoletniego Antoniego Stolpego. To kolejne potwierdzenie wielkiego talentu przedwcześnie zgasłego kompozytora. Dzieło przypomina *Konzertstücki* na wiolonczelę i orkiestrę Maxa Brucha (*Kol Nidrei*, *Adagio na tematy celtyckie*, *Ave Maria*) i bynajmniej niczym im nie ustępuje. Partia solowa nie jest popisowa, ma charakter głównie kantylenowy, a ów wokalny charakter dobrze wyczuła młoda wiolonczelistka Anna Wróbel, która z wdziękiem „wyspiewała” swoją partię. Zwraca uwagę wielka świeżość inwencji melodycznej, zwłaszcza piękny jest główny temat pojawiający się po krótkim, recytatywowym wstępie, mogący rywalizować z najbardziej lubianymi melodiami Wieniawskiego.

Fantazja na trąbkę i orkiestrę Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego to kolejny przykład utworu, który śmiało mógłby wejść do szerszego repertuaru. Nie jest to oczywiście muzyka lotów najwyższych, nie odbiega jednak od poziomu podobnych dzieł Arbana, tak chętnie grywanych przez trębaczy. Stanowi rodzaj potpourri złożonego z atrakcyjnych tematów o operowym, belcantowym charakterze, przetwarzanych następnie w serii efektownych wirtuozowskich wariacji, wymagających od solisty popisania się całym katalogiem umiejętności – od brawurowych figuracji, szybkich staccat po śpiewność kantyleny. Występujący w roli solisty Lubomir Jarosz, po drobnych wpadkach intonacyjnych w początkowych fragmentach szybko się rozegrał, tak, iż ukończył utwór w iście brawurowym stylu, zyskując sobie aplauz publiczności.

Najwięcej obiecywałem sobie po pierwszym współczesnym wykonaniu *Koncertu fortepianowego F-dur* op. 25 Józefa Deszczyńskiego, o którym pisałem niegdyś na łamach *Muzyka21* w cyklu o polskich koncertach fortepianowych. Być może jego podtytuł, *Brillante et non difficile*, w jakiś sposób zrażał współczesnych wykonawców, którzy mogli mniemać, iż jest to jakaś nieciekawa ramotka o walorach wybitnie pedagogicznych, łatwa i błyskotliwa, a więc mająca walor taniutkiego świecidełka.

Okazało się jednak po raz kolejny, iż pozory mylą. Utwór jest solidnie skonstruowany, obszerny, trwa około 35 minut i stawia przed wykonawcą całkiem spore wymagania. Posiada wszelkie znamiona stylu brillant, choć bliżej mu do Czernego lub Fielda, niż do bardziej wyrafinowanych Hummła czy Rieasa. Stanowi też modelowy przykład koncertu „wojskowego”, obfitując w marszowe rytmy i motywy sygnałowe, również w sympatycznym finałowym polonezie owe elementy heroiczne przeplatają się z lirycznymi, a w środkowym molowym trio przychodzą na myśl *Polonezy* Ogińskiego. Całość bardzo przypomina podobnie zapomniany (choć kiedyś nagrany) *Koncert E-dur* Józefa Krogulskiego, którego utwory również pojawią się w tej edycji Festiwalu. Partia fortepianu nie jest bynajmniej wcale łatwutka, bo choć większość figuracji opiera się na chwytach dosyć obiegowych, to wymaga świetnie opanowanej techniki palcowej. Najlepszy dowód, iż doświadczony i sprawny pianista Edward Wolanin, który wykonywał utwór z partytury, chcąc grać ze stosowną tu lekkością i w odpowiednich tempach, nie ustrzegł się wielu mniejszych i większych wpadek. Szkoda trochę, iż nie poświęcił więcej czasu na przygotowanie utworu, bo kto wie, kiedy znów ktoś zechce go wykonać.

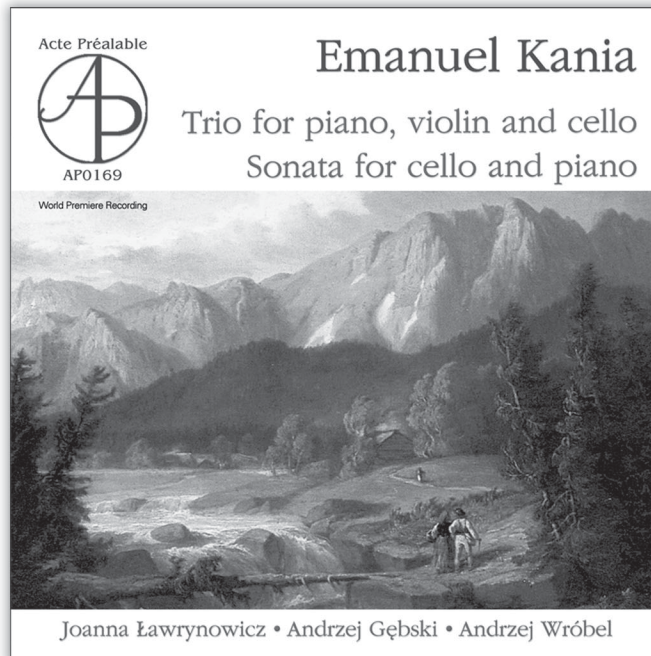
Należy mieć nadzieje, iż dzieła, które zabrzmią ponownie po stu kilkudziesięciu latach niebytu, nie odrodziły się jedynie efemerycznie, że wykonawcy zechcą do nich jeszcze wrócić, a przede wszystkim, iż zostaną utrwalone na płytach.

Marcin Zgliński

PS. To wspaniale, iż miejsce tak niegdyś istotne dla krzewienia nauki i kultury jak Sala Odczytowa dawnego Muzeum Przemysłu i Rolnictwa odzyskała niedawno swą pierwotną funkcję i służy znów mieszkańcom stolicy. Jednak jej obecny wystrój, jadowicie seledynowa kolorystyka, a zwłaszcza koszmarnie nieudolne malowidło na ścianie czołowej, jakby żywcem wzięte z prowincjonalnego domu kultury epoki gomulkowskiej, stanowią przykry dysonans wobec zwykłe wysokiego poziomu odbywających się tam produkcji.

Gębski Ławrynowicz Wróbel

Wybitni polscy artyści prezentują pierwszą w świecie płytę z muzyką Emanuela Kania



Koncert promocyjny płyty • Czytelnia Centralnej Biblioteki Rolniczej • ul. Krakowskie Przedmieście 66
7 grudnia 2007 r. • godz. 19⁰⁰ • wstęp wolny

© proj. graf.: Studio Jeremi



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

Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale w Operze Narodowej (27 X 2007). Po blisko dwudziestu latach nieobecności Karol Kurpiński wrócił na scenę, której poświęcił niemal całe artystyczne życie. Był kompozytorem i dyrektorem Teatru Wielkiego w Warszawie, a w 1833 r. dyrygował przedstawieniem *Cyrulika sewińskiego* Rossiniego na otwarcie gmachu, który dziś jest siedzibą Opery Narodowej. Niestety, rozbudowana do granic możliwości inscenizacja zdominowała niemal zupełnie kameralne w założeniu dzieło Kurpińskiego, które w 1816 r. miało na tej scenie swoją prapremierę i przez lata cieszyło się dużą popularnością.

Scenograf, Andrzej Wrona, uruchomił całą teatralną maszynę: scena obrotowa, wózki najezdne i podnośniki hydrauliczne zmieniają co rusz potężną i efektowną scenografię. Reżyser, Janusz Józefowicz, prowadzi akcję na scenie, widowni, a nawet w kanale orkiestry, nie zawsze mając na względzie muzykę i jej puls oraz dramaturgię dzieła. Przez scenę płynie rzeka (aby nie było wątpliwości która, na brzegu napisano: *Płynie Wisła płynie*), przewijają się tłumy Krakowiaków i Górali, maszeruje żywy koń, jeździ rower i motor na „pych”. Można to określić jednym zdaniem: zbyt wiele szczęścia na raz i to w

nie najlepszym gatunku. Wszystko to pozostawia wrażenie chaosu, pośpiechu i sprawia, że przedstawieniu daleko do stylistycznej jednorodności. Brakuje mu też właściwego klimatu i zwarłości dramaturgicznej, szczególnie w scenach zbiorowych. Na dodatek kilka reżyserskich pomysłów ociera się wręcz o śmieszność: sztuczne ognisko z upieczoną kurą wyjmowane ze scenicznego schowka, wspinający się po potężnej skale (skąd w podkrakowskiej Mogile taka wielka góra) Bardos, uciekający później z przyczepioną do pasa liną bezpieczeństwa. Zawodzi też zupełnie pozbawiony jakiegokolwiek wymowy finał. Czyżby już zupełnie zabrakło inwencji, której zresztą w całym przedstawieniu też trudno się doszukać! W sumie – reżyseria nastawiona na zrobienie pełnego rozmachu barwnego i roztańczonego widowiska, dla którego Kurpiński i jego dzieło ma być jedynie pretekstem i tłem. Reżyser nie zaszczylił obecnością własnej premiery, bo w tym samym czasie miał w telewizji kolejną *Przebojową noc*, popularny program na żywo. Sądzę, że to jasno określa jaki ma stosunek do tego co zrobił na scenie Opery Narodowej.

Krakowiacy i Górale to śpiewogra, a więc liczy się nie tylko muzyka i śpiew, ale również tekst mówiony. I tu zaczyna

się schody! Większość solistów Opery Narodowej ma z tym niemałe kłopoty, i to nie tylko z dykcją. Fakt, że trzeba mówić gwarą dodatkowo utrudniał im realizację postawionych zadań. Najlepiej pod tym względem poradzi sobie panowie: Mieczysław Milun w roli szczerze zabawnego organisty Miechodmucha i Grzegorz Kołodziej w roli zawiadackiego Bardosa. Wdzięczną postać Basi, córki młynarza, stworzyła Katarzyna Trylnik. Podobali się również Alicja Węgorzewska-Whiskerd w roli Doroty i Ryszard Wróblewski jako młynarz Bartłomiej oraz Magdalena Ildzik jako ekscentryczna Zosia, przyjaciółka Basi. Reszta obsady starała się jak mogła, ale nie zawsze osiągała zadowalające rezultaty. Nierówno śpiewający chór też nie pozostawił najlepszego wrażenia. Podobnie jak niewyszukana choreografia.

Lepiej wypadła strona muzyczna. Łukasz Borowicz prowadził przedstawienie z dużą precyzją i wyczuciem w stosunku do solistów, starając się zarazem, by muzyka Kurpińskiego dotarła do widza. Pięknie zabrzmiały oba instrumentalne wstępy do I i II aktu.

Przyznaję, liczyłem na znacznie więcej. Kurpiński pewnie też!

Adam Czopek

Rozpoczęcie sezonu NOSPR. Tegoroczny sezon jest dość wyjątkowy. Skończył się bowiem kontrakt z Gabrielem Chmurą, a opiekę artystyczną nad zespołem sprawują Kazimierz Kord oraz Jerzy Semkow. W ciągu tego sezonu ma więc zostać wybrany nowy dyrektor artystyczny dla orkiestry. Po latach zacieśniania współpracy z Katowicami, Urząd Miasta (jako instytucja współprowadząca orkiestrę) przeznaczył dla NOSPR działkę pod budowę nowej siedziby, która ma docelowo pomieścić tysiąc pięćset osób. W styczniu ma ruszyć konkurs architektoniczny, a po jego rozwiązaniu orkiestra będzie się ubiegać o dofinansowanie budowy ze środków Unii Europejskiej.

Nowy sezon tradycyjnie już rozpoczął się koncertem w kościele św. Piotra i Pawła w Katowicach, który poprowadził Krzysztof Penderecki, a razem z nim wystąpiły dwa chóry: Polskiego Radia w Krakowie oraz Filharmonii Śląskiej. Wieczór ten rozpoczął się *Litaniją do Marii Panny* op. 59 na sopran solo, chór żeński i orkiestrę symfoniczną Karola Szymanowskiego. Dzieło to zostało wykonane w niezwykle stonowanym nastroju. Orkiestra – jak zresztą w całym koncercie – była skupiona i jednostajna brzmieniowo, a między chórem a zespołem były wyrównane proporcje. Natomiast śpiewająca partię solową Iwona Hossa była słabo zrozumiała, lecz przy nienajlepszej akustyce katowickiego kościoła, ciężko jednoznacznie stwierdzić czy wynikało to ze śpiewu artystki, czy też ze specyfiki budynku. Po Szymanowskim zostało zaprezentowane *Schicksalslied* op. 54 Johannesa Brahmsa, które to jest miniaturą – ale jakże potężną – napisaną do słów Friedricha Holderlina z poematu *Hyperion Schicksalslie*. Spokojne, wyraźne, ale też pełne powagi i monumenty dzieło, choć krótkie, silnie oddziaływało przez wyrównane proporcje i umiejętnie dobrane brzmienie.

Wieczór ten zakończyła *VIII Symfonia Lieder der Vergangenheit (Pieśń przemijania)* Krzysztofa Pendereckiego, będąca zbiorem dziewięciu pieśni napisanych do słów sześciu niemieckich poetów. Została ona napisana na orkiestrę, chór oraz trzy głosy solowe, gdzie wystąpili wspomniana już Iwona Hossa, a także Ewa Wolak oraz Thomas E. Bauer. Najnowsza symfonia Pendereckiego jest utworem niezwykle refleksyjnym, monumentem ubranym w liryzm najwyższej próby. Piątkowe wykonanie emanowało spokojem połączonym z wyszukaną emocjonalnością. Niestety, tutaj proporcje poszczególnych artystów nieco się rozszarpały, bowiem Thomas Bauer był regularnie przygłuszany przez orkiestrę, chociaż tak jego wrażliwość muzyczna, jak i dynamika śpiewu robiły najlepsze wrażenie pośród solistów.

Drugim koncertem tego miesiąca był poranek poświęcony Edwardowi Griegowi, który odbył się 28 października. Rozpoczął się on *Koncertem fortepianowym a-moll*, który wykonała Ewa Po-

blocka, a dyrygował Kazimierz Kord. Była to emanująca spokojem interpretacja, gdzie wirtuozeria ustąpiła miejsca aspektom brzmieniowym. Chociaż pianistka postawiła w tym wykonaniu przede wszystkim na muzykalność dzieła, to jednocześnie zginęło w nim życie. Momentami było ciekawie, lecz przez większość czasu *Koncert a-moll* brzmiał bez polotu i energii. Niedzielny poranek zakończył się wyborem przemierzanych utworów z obu suit *Peer Gynta*. Wykonanie to było bardzo powściągliwe emocjonalnie, zagranę przy tym w dość szybkim tempie. Całości brakowało zróżnicowania klimatów, więc wybór ze suit zabrzmiał dość bezbarwnie. Wyróżnić jednak trzeba tutaj *Śmierć Azy*, zagraną bardzo przejmującym brzmieniem, niezwykle skupionym i jednorodnym. Natomiast na zakończenie Kazimierz Kord wybrał *W grocie króla gór*, któremu brakowało nieco rozmachu, za to był on niezwykle energiczny. Poranek ten bardzo spodobał się katowickiej publiczności, która podziękowała artystom długimi i gromkimi brawami.

Jacek Krzakata

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Inauguracji 52. sezonu filharmonii nie poprzedzały wakacyjne wyuczasy, lipiec i sierpień były pracowite: w koszalińskiej katedrze i w okolicznych kościołach (Białogard, Darłowo, Sarbinowo) odbywał się coroczny festiwal organowy obejmujący 20 koncertów z repertuarem organowym, oratoryjnym, symfonicznym, kameralnym i chóralnym; oferta artystyczna przebogata, tłumnie odbierana – a także wielki wysiłek organizacyjny. Pierwszy w nowym sezonie występ orkiestry miał miejsce na Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku (12 IX), sama zaś inauguracja odbyła się aż 28 IX. Program zawierał *Koncert fortepianowy a-moll* Schumanna oraz potężną suitę orkiestrową *Planety* Gustava Holsta. Przed wyprawą do sfer astralnych zabrzmiała zatem całkiem ziemską i najgłębiej ludzką muzyką Schumanna. Młodziutki, acz nie początkujący pianista, Piotr Różański, grał ją bardzo muzykalnie, z techniczną swobodą i brawurą, natomiast przed nim jeszcze odkrycie tajemników romantycznej ekspresji, kantyleny, artykulacji, logiki i plastyki przebiegu; przyjdzie to w swoim czasie, wszak dopiero rozpoczyna studia. Orkiestra pod batutą jej szefa, Rubena Silvy, dobrze wypełniła tu swą, równorzędną z solistą, rolę.

Po przerwie estrada zaciemniona, z lampkami przy pulpitych i reflektorami emitującymi kolorowe światła – w takim niezwykle entourage'u materializowali muzykę Gustava Holsta: muzykę barwną, nieco egzotyczną w harmonicznym zabarwieniu, stawiającą wielkie wymagania techniczne. Sugestywnie przedstawiane cechy siedmiu planet, według antycznej mitologii, pochłaniały uwagę słuchaczy – może po raz

pierwszy słyszających muzykę sensu stricto programową, w takim wydaniu. Zdarzały się dość jałowe dłużyzny, ale wynagradzały je partie barwne, wspaniałe. Orkiestra wymagający egzamin zdała z powodzeniem, anielsko śpiewały w *Neptunie* swą arcytrudną (w najwyższych rejestrach), „mystyczną” partię dziewczęta ze Szkoły Muzycznej przygotowane przez Ewę Szeredę. Całość zakończył groźny, dynamiczny obraz *Marsa* (pierwszy – w autorskim układzie suit), jakiemu towarzyszyła feeria laserowych światel – świetny pomysł Rubena Silvy nawiązujący do „świetlnych” prób Skriabina; Skriabin nie miał jednak do dyspozycji laserów, zaś Silva miał. Sterował nimi znakomicie, w świetnej synchronizacji z muzyką, muzyczny pracownik firmy Effect. Owe omiatające widownię smugi światła, niesamowita gra ich barw i kształtów, zespolone z muzyką Holsta, oczarowały widownię. Było to coś zupełnie nowego i wzbożającego wrażenia wynoszone z sali koncertowej.

Po tym audio-wizualnym szaleństwie kolejny koncert (5 X) był dla muzyków prawdziwym wyzwaniem: muzyka klasyczna – przejrzystość, dyscyplina, odpowiedzialność za każdy dźwięk... I tak też pod ręką Rubena Silvy zabrzmiała uwertura *Egmont* Beethovena (nawiasem mówiąc publiczność koszalińska już zapomniała, że istnieją uwertury). Zabrzmiała pięknie, grana klarownie, w doskonałych tempach i z wielką ekspresją, choć w klasycznych ryzach; prostota i piękno odzyskane po repertuarowych przygotowaniach ostatnich lat. Publiczność z entuzjazmem dała wyraz swej satysfakcji. Potem dwa uroczce *Konzerstückchen*, duety Mendelssohna, grali dwaj znakomici klarneści: Arkadiusz Adamski i Roman Widaszek (ten drugi na różki basetyowym, niższej odmianie klarнету). Ich wirtuozeria i finezja wykonawcza okraszona wdziękiem i humorem sprawiły słuchaczom czystą muzyczną rozkosz. Podobne wrażenia towarzyszyły świetnie prowadzonej przez dyrygenta *Symfonii nr 94* Haydna. Doskonale uchwycone: puls, charakter, stylowość, lekkość i dynamika – oraz pełna polotu gra orkiestry, złożyły się na wykonanie świetne, przyjęte niezwykle gorąco.

Następny program (12 X) łączył dwa krańcowo różne światy: subtelnej liryki i ekstazy uniesienia wtopionego w impresjonistyczne tło – w *I Koncercie skrzypcowym* Szymanowskiego – oraz muzycznej bajki Piotra Mossa i Jean-Louis Bauera (tekst): *Ptak Ugui*, na głos recytujący i orkiestrę; bajki łączącej w warstwie muzycznej różne środki języka współczesnej awangardy. Natomiast utwór Szymanowskiego należał do Piotra Pławnera; solista grał świetnie, doskonale technicznie, ale w tej doskonałości z pewnym trudem znajdowała swe miejsce pełna napięcia i szczególnej liryki ekspresja, tak tu charakterystyczna. Także dyrygenta, Jacka Rogalę, pochłonięto przede wszystkim zorganizowanie samej kapryśnej tkanki orkiestrowej, co z powodzeniem osiągał bardzo wyrazi-

stymi, szerokimi ruchami, tracił jednak jej subtelność i ekspresyjne bogactwo. Obydwaj artyści pozostali zatem tylko na owym „technicystycznym” poziomie, pozbawiając publiczność rozkoszy wysoławianego smaku tej muzyki i pozostawiając kontentowanie się jej świetnie skonstruowaną atrapą.

Bajka muzyczna bardzo urozmaiciła repertuar filharmonii, zresztą bajka dość długa – 50 minut – i raczej dla dorosłych. Piotr Moss stworzył wielką partyturę, barwną, złożoną z wielkiej liczby aleatorycznych odcinków, czasami reminiscencji dzieł z przeszłości – i choć aleatoryka raczej neutralizuje wyraz, tu dość dobrze współgrała z tekstem, nawet wchodząc w rejony muzycznego humoru. Orkiestra w tym nowym dla niej zadaniu znalazła się wspaniale, miała wiele okazji do własnych pomysłów i świetnie je wykorzystała. Ale bohaterem prezentacji *Ptaka Ugui* był wykonawca partii narracyjnej, aktor Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie, Wojciech Rogowski, który stworzył tu prawdziwy aktorski majstersztyk – w doskonałej koincydencji z orkiestrą i dyrygentem. Dyrygent znakomicie pokonał komplikacje utworu, zapewniając aktorowi pełną swobodę w prowa-

dzeniu i w ekspresji tej roli: z dobrego, wysmakowanego, ale dramaturgicznie błażego tekstu zrobił barwną, tętniącą życiem, dramatyczną opowieść. Był nie tylko narratorem, ale także demiurgem ożywiający zarówno retorykę bajki, jak i istotną w niej rolę orkiestry – także bohaterki tej opowieści. Nie wiem, czy jakakolwiek sztuka teatralna wyzwoliłaby w artyście tyle wspaniałych możliwości kreacyjnych. Sukces obydwu autorów oraz wykonania był ogromny – tak u dorosłych, jak i u słuchaczy młodych, na koncercie szkolnym.

Tradycją jest już w koszalińskiej filharmonii przynajmniej jeden koncert w sezonie z udziałem gitary – to oczywiście ukłon pod adresem całej rzeszy jej miłośników. Ostatni październikowy program (26 X) uraczył ich szczerze: dwa duże koncertujące dzieła gitarowe oddane w mistrzowskie ręce Krzysztofa Pelecha. Dominował Joaquín Rodrigo ze swym *Concierto de Aranjuez* – utwór klasyczny już, ozdoba sal koncertowych, natomiast *Jeromita Linares* Argentynczyka Carlosa Guastavino to dobra rozrywka ludowej proveniencji z efektowną partią gitary. Iberyjskie klimaty dopełniał orkiestrowy *Danzon nr 2* Meksykanina

Arturo Márqueza, wyrazista kompozycja nie wolna od wpływów północnoamerykańskich, co zresztą na złe jej nie wyszło. Południowa, taneczna zmysłowość owych dzieł tym silniej roztoczyła swe uroki, że na początku mieliśmy zmysłowość Północy – Noc Walpurgii z *Fausta* Gounoda; dyrygował Jan Jakub Bokun, świetny klarneccista, który pokazał duże zadatki na świetnego dyrygenta, ale jego wizja sabatu czarownic była grzeszna, i starannie nudnawa. Owa poprawność cechowała także dzieło Rodriga – tu ton nadawał solista, „mistrz chłodny i niezawodny”; grał niezawodnie, ale słuchaliśmy raczej nabożnego misterium, niż południowej, roziskrzanej barwami kompozycji. Gitara brzmiała zbyt cicho, choć solista miał wzmacniacz – urządzenie najczęściej przeceniane, tu zdecydowanie niedoceniane. Pewną monotonię wykonania ożywił utwór Guastavino, solista grał błyskotliwie i ze swadą, orkiestra natomiast nareszcie bez wędzidla pogrążyła się w efektywnym utworze Márqueza. W sumie miły wieczór przypominający nam o niedalekim karnawale.

Kazimierz Rozbicki

Joanna Ławrynowicz gra **Melcera w Koszalinie**. Koncert jaki odbył się 16 XI w Filharmonii Koszalińskiej wypełniono całkowicie muzyką polską – w sąsiedztwie patriotycznego świętowania sprzed kilku dni; muzyką polską nie tylko z racji polskości twórców, ale polską w samej swej materii. Boliwijczyk Ruben Silva, dyrygujący tego wieczora, nie po raz pierwszy dał dowód swej głębokiej asymilacji naszej kultury, jej cechy wyczuwa jak mało który z polskich dyrygentów. Bogaty program wieczoru rozpoczął *Polonezem* Wojciecha Kilara z filmu *Pan Tadeusz*. Utwór skromnie instrumentowany w oryginale, nawiązujący do polonezów M. K. Ogińskiego, do celów estradowych ubrano w bogatszą szatę, dyrygent zaś przydał mu rozmachu – może na wyrost, ale w każdym razie był to dobry wstęp do potężnej dawki polskości, jaką ofiarowała nam tego wieczoru solistka, Joanna Ławrynowicz. Grała dwa potężne dzieła polskie nieznanne nie tylko koszalińskim słuchaczom, ale w ogóle nieobecne w repertuarze koncertowym: dwa koncerty fortepianowe Henryka Melcera: e-moll i c-moll; dzieła szeroko zakrojone, właściwie wielkie poematy symfoniczne na fortepian i orkiestrę.

Obydwa powstały we Lwowie, w ostatnim dziesięcioleciu XIX w., ustrzegł się w nich jednak twórca od jakichkolwiek wpływów Chopina, Liszta, Brahmsa, Czajkowskiego – co tym bardziej dziwi i budzi uznanie, że był artystą formatu europejskiego znającym świetnie muzykę swego czasu. Twórczość jego oddycha polskością i daje wyraz lirycznej duszy twórcy: ujęte w ramy trzyczęściowego cyklu, koncerty te traktowane są rapsodycznie, partiom śpiewnym, rozmarzonym – zdecydowanie przeważającym – towarzysząc wirtuozowskie,



Joanna Ławrynowicz i Ruben Silva na próbie
 fot. Kazimierz Rozbicki

bardzo efektowne, wykorzystujące świetnie kolorystykę fortepianu. W Joannie Ławrynowicz znalazły wykonawczyńnię doskonałą. Rzadko słyszy się dziś pianistkę tak wrażliwą, operującą taką biegłością, lekkością perlistej techniki, kantyleną pełną wyrazu i dźwiękowej urody, a zarazem pięknym, soczystym forte. I przebogata skalą kolorystyki.

Sędziwy Horowitz zapytany przez dziennikarza o największe artystyczne osiągnięcie swego życia, odpowiedział: wypracowanie 47 (!) barw fortepianowych. Otóż to. Kolorystyka jest istotą sztuki pianistycznej, o czym się zapomina. Joanna Ławrynowicz nie zapomina, dotknięcie, owo „touché” – jest wielkim walorem Jej pianistki, dysponuje

nim, oraz bogatą skalą ekspresji, z niezawodną artystyczną intuicją – i temperamentem. Usłyszeliśmy interpretacje urzekające uczuciem, romantyczną nutą, ciepłem, naturalnością i poletem narracji. Cóż za wspaniałe ożywienie zakurzonych, choć bardzo wartościowych, partytur Melcera.

Orkiestra i dyrygent byli świetnymi partnerami solistki, całość przebiegała we wzajemnym zrozumieniu i harmonii. Także orkiestra miała swój popis: *Toccatę* Bolesława Szabelskiego – pięć minut orkiestrowej wirtuozerii w brawurowym wykonaniu. Doskonale zamknęcie tego polskiego wieczoru.

Kazimierz Rozbicki

15 października w Sali Koncertowej warszawskiej Akademii Muzycznej odbył się koncert poświęcony przypomnieniu sylwetki Juliana Fontany, znanego jako sekretarz, kopista i edytor Chopina. Wydarzenie połączone zostało z promocją nowej płyty wydawnictwa Acte Préalable, na której młody pianista Hubert Rutkowski, po raz pierwszy w historii fonografii, utrwalił dzieła zapomnianego kompozytora. Rejestracja fonograficzna była główną nagrodą dla pianisty w III Konkursie „Zapomniana muzyka polska”. Konkurs ten jest organizowany już od pięciu lat przez Jana A. Jarnickiego i Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable.

Fontana występował w Europie i po drugiej stronie Atlantyku, niekiedy (jak w Hawanie) prezentując po raz pierwszy miejscowej publiczności utwory Chopina. Wiernie i lojalnie służąc genialnemu koledze. Fontana miał też własne, dramatyczne zresztą życie, własne ambicje i uprawiał własną twórczość, która dziś okazuje się oryginalną i interesującą, świadcząc też o jego solidnych umiejętnościach pianistycznych.

Wieczór w Akademii Muzycznej miał charakter montażu wykładu, koncertu i recytacji. Po prelekcji Magdaleny Olfierko, która scharakteryzowała sylwetkę Fontany, naprzemiennie następowały fragmenty korespondencji między Chopinem i Fontaną (w recytacji Miłogosta Reczka) oraz brzmiała muzyka.

Na podstawie zaprezentowanych dzieł można skonstatować, że Fontana posiadał solidny warsztat. Oczywiście najbardziej wyczuwa się wpływy Chopina, zwłaszcza w dwóch *Mazurkach*, choć na przykład *Fantazja brillante* oparta na motywach Belliniego jako żywo przypomina analogiczne parafrazy Liszta. Bardzo interesujące wydają się wirtuozowskie *Etiudy-Preludia* op. 8, z których niektóre (*a-moll*) przywodzą na myśl Alkana, inne zaś (*B-dur*) Schuberta lub (*E-dur*) Schumanna. Poruszająca *Elegia* op. 7 okazała się w istocie pastiszem chopinowskich nokturnów, choć myślę, że swym pierwowzorem nie ustępuje. Publiczność największym aplauzem nagrodziła jednak utwór może w sumie najbardziej banalny, choć zarazem bardzo interesujący i efektowny. Fontana parę lat spędził na Kubie (zakochany w pięknej hawańskiej arystokratce) i – jak się okazuje – obok Louisa Gottschalka (a właściwie nawet przed nim!) należy do pierwszych kompozytorów, którzy wzięli na warsztat folklor karaibski. *Fantazja „Hawana”*, będąca potpourri z melodii kubańskich i meksykańskich, dodatkowo zwieńczona popularną hotą aragońską (rok przed wykorzystaniem jej przez Glinkę), to w istocie efektowny utwór popisowy, „uzbrojony” w arsenał dość konwencjonalnych chwytów technicznych, dodatkowo pikantny przez swą egzotykę. Przykładowo fragment określony jako *Kontredans hawański*, w istocie okazuje się tu habanerą, i to wyraźnie już antycypującą tango. Nie jest

Fontana drugim Chopinem, ale śmiało można go porównać do jakże bardziej znanego Gottschalka.

Szczęśliwie, muzykę Fontany zdecydował się wziąć na warsztat Hubert Rutkowski. Mimo młodego wieku jest dojrzałym muzykiem, dysponującym w pełni ukształtowanym warszatem, sprawną techniką, ma też niewątpliwie ten rodzaj wrażliwości, który predestynuje go do grania muzyki romantyków.

Marcin Zgliński

Loteria na mężów czyli *Narzęcony nr 69* – prawykonana w Krakowie (5 XI 2007). Kończący się Rok Karola Szymanowskiego przyniósł obfitszy niż zazwyczaj plon w prezentacji dzieł szczenińskiej wybitnego Polaka. W moim przekonaniu najwięcej emocji wzbudzała zapowiedź prawykonania nieznanej dotąd operetki *Loteria na mężów czyli Narzęcony nr 69*, kompozycji ukończonej 98 lat temu! Szymanowski tylko jeden raz podjął się stworzenia dzieła zaliczanego do lżejszej formy muzycznej. Pierwszą próbę koncertowej prezentacji warstwy muzycznej podjęto w szczenińskiej Operze na Zamku. Libretto z dowcipną fabułą (*Główna wygrana*) napisał Julian Krzewiński-Maszyński, artysta lwowskiej Operetki. Lecz kompozycja ukończona w 1909 r. nigdy nie pojawiła się na scenie. Na domiar złego zaginęły teksty mówione wiążące poszczególne numery muzyczne. Wprawdzie dla krakowskiej produkcji braki zostały uzupełnione, a raczej stworzone z uwzględnieniem współcześnie panujących nam trendów, to do końca – mam taką nadzieję – nie były sprzeczne z intencjami pierwszego librecyisty. Autor obecnego tekstu, Wojciech Graniczewski ostatecznie stworzył współczesną sztukę teatralną, przywołującą postacie z pierwotnego dzieła. Pierwsza materia literacka nie została naruszona, jednak w moim odczuciu jako całość została przedstawiona z niezbyt wyraźnym lub mało uchwytym humorem.

Treść operetki przebiega na dwóch planach. Pierwszym jest strych willi ekscentrycznego wuja Charliego, na którym jego spadkobierczyni: Sara z Wiednia, Caroline z Chicago i Ewa z Warszawy mają wysłuchać sporządzonego przez wuja testamentu. Ostatecznie, po odczytaniu przez Notariusza, ostatniej woli zostaną tam zamknięte. Akcja przeplata się z wydarzeniami mającymi związek z loterią na mężów mającą wyeliminować problem staropanieństwa, bo wiem Charli swoją fortunę zapisał na rzecz Klubów Wesołych Wdowców i Starych Panien.

Reżyser przedstawienia, Józef Opalski w przedstawionej wizji trzydziestu, mniej lub więcej powiązanych z sobą, scen nie wykazał fascynującej inwencji. Budując sytuacje sceniczne niezbyt precyzyjnie dopasował muzyczną charakterystykę postaci z ich grą aktorską. Wobec tego muzyczny dowcip i niemal musicalowa groteska nie znalazły zręcz-

nego odbicia w ruchu, czy geście bohaterów spektaklu. Zatem akcja, niczym w filmie rozgrywa się raz tu, raz tam, w scenografii nie zawsze wystarczająco kunsztownej. Czasami nawet w konwencji iczu, czego przypuszczalnie zamierzonym efektem jest zakład fotograficzny braci Charliego i Dariego. Dla urozmaicenia niektórzy artyści wchodzili od strony widowni, co nie jest nowością, ale może się podobać. Bez wątplenia podobaly się kostiumy wykonawców projektu Agaty Duda-Gracz.

Zespół występujących artystów, składający się z 21 scenicznych postaci, w zdecydowanej większości posiadających fatalną dykcję, mówił (i śpiewał) przy pomocy nowoczesnych środków elektronicznych. W górnym rogu sceny wyświetlano tekst w języku angielskim. Szkoda, że nie w polskim. Byłby bardziej przydatny. Wadą główną niemal wszystkich solistów było aż nadto operowe śpiewanie. Gdyby zechcieli delikatniej prowadzić głosy z zachowaniem ciągłości linii wokalne, mogłoby słuchaczy rzucić na kolana, bo Szymanowski dla *Loterii* napisał rzeczywiście precudnej urody muzykę.

Nad warstwą muzyczną czuwał i spektakl prowadził Piotr Sulkowski. Jego zaletą było, mimo gęstej instrumentacji, pokazanie lekkości tej muzyki. Wyważone relacje między poszczególnymi grupami instrumentów oraz z zespołem śpiewaków znajdujących się na scenie sprawiały dużą przyjemność. Tym bardziej miło, bo dyrygent sumiennie potraktował misterną polifonię, kontrpunkt i harmonię zapisane na kartach partytury. W warstwie muzycznej rytmy melodyjnego walca, ujmujące arie, romantyczne duety i zabawne kuplety autentycznie cieszyły uszy zebranych widzów. Od strony orkiestry słychać było delikatny dowcip żywych, niezwykłe ujmujących, barwnych melodii oraz wszechobecny lirizm.

Pierwsze wykonanie operetki Szymanowskiego należy uznać za produkcję uwieńczoną sukcesem. Mimo to sądzę, że następne realizacje i nowe spojrzenia innych realizatorów na to samo dzieło przyniesie *Loterii* należną popularność, bo na nią w pełni zasługuje.

Wilfried Górny

Organy milczą, mistrz ołśniewa. 27 października zakończyły się kolejne krakowskie Dni Organowe. Niestety, festiwal ten przybiera ostatnio coraz skromniejszą formułę. Dość powiedzieć, że w koncercie finałowym, poprowadzonym od dyrygenckiego pulpitu przez Pawła Przytockiego, z filharmonicznych organów nie popłynął jeden nawet dźwięk... Nie zabrakło na szczęście muzyki w ogóle, a ujęta została ona w ciekawy, różnicowany program.

Wstępem do wieczoru uczyniono smyczkowe *Preludium chorałowe* (1988) Wojciecha Kilara. Kompozycja reprezentuje późniejszy styl twórcy z jego charakterystyczną tendencją do kontemplacyjnej ascezy. Prostota harmonii, historycz-

ne reminiscencie, statyczność rozległych struktur sonorystyczno-harmonicznych o tonalnej proveniencji, powolna repetytywność – oto cechy, charakteryzujące brzmieniową przestrzeń kompozycji. W wykonawstwie Kilarowskiej muzyki tego nurtu istnieje pewne niebezpieczeństwo wprowadzenia słuchacza w stan znużenia. W pułapkę tę zapadł się Przytocki głęboko, dbając wprawdzie o nasycenie brzmienia orkiestry, ale zapominając zupełnie o przeprowadzeniu koniecznej gry kolorystycznych niuansów.

Styks (1999) Giji Kanczelego – ogrom muzyki na altówkę solo, chór i orkiestrę symfoniczną – wypełnił drugą część koncertu. Efektowna instrumentacja to jedna z nielicznych zalet kompozycji. Poza tym – pośledniość motywiczna, harmoniczne wsteczniectwo, naiwność kompozytorskich rozwiązań, ociężałość formalna utkana słabo uzasadnionymi, a nieprzypoicie głośnymi kulminacjami – czynią ze *Styksu* pozycję adresowaną raczej do snobujących a mało wyrobionych melomanów; a więc do grona, o które zadbał ostatnio z ogromną pieczołowitością Piotr Rubik.

Taką właśnie interpretację *Styksu* dał Paweł Przytocki w stylu brawurowym, wywołując aplauz publiczności. Świetnie pokazał się także Ryszard Groblewski, który tchnął w partię altówki pełnię dźwiękowego piękna i siły wyrazu, wydatnie i pozytywnie wpływając na jakość całego wykonania.

Stojące pod znakiem prostoty i szerokiej, kompromisowej komunikatywności utwory Kilara i Kanczelego ujęły w repertuarową kłamek dzieło pod każdym względem poważniejsze – Juliusza Łuciuka czteroczęściowy cykl pieśni *Skrzydła i ręce* (1972) na baryton i orkiestrę do wierszy Tadeusza Różewicza. W utworze tym dał Łuciuk świetną syntezę swych awangardowych doświadczeń z zawsze dlań ważną lirycznością. Stąd sonorystyczne struktury – często urozmaicone różnorodnymi, niekonwencjonalnymi efektami instrumentalnymi – brzmią tu w pełnej symbiozie z kunsztownymi, precyzyjnie wyczelowanymi partiami barytonu.

Ze złożoną, wymagającą od interpretatora znacznej kreatywności materią orkiestry, Paweł Przytocki nie poradził sobie najlepiej. O ile znaczne rozciągnięcie muzyki w czasie można uznać za ciekawą alternatywę, to ekspresyjna monotonia, brak pomysłów na skonstrastowanie materii, wyrazowa obojętność i ociężałość narracji – obciąża konto Przytockiego in minus. Na szczęście w roli solisty wystąpił Jerzy Artysz – nestor polskich śpiewaków i najjaśniejsza gwiazda całego koncertu. Jego interpretacja *Skrzydła i ręk* miała w sobie wszelkie znamiona prawdziwej maestrii.

Ten sam artysta dokonał przed ponad 30. laty radiowego nagrania utworu Łuciuka. Zadziwiające, że dziś, zbliżając się do 77. roku życia, Jerzy Artysz brzmi jeszcze lepiej niż w tamtym, świetnym przebież, archiwalnym nagraniu.

Grzegorz Majka

Un giorno di regno Verdiego w Warszawskiej Operze Kameralnej (26 X 2007).

Ta opera to jedyny związany z polską historią temat w twórczości Verdiego. Opowiada o podróży z Francji do Polski Stanisława Leszczyńskiego, który w 1733 r. starał się o odzyskanie polskiego tronu. Aby ustrzec króla przed niebezpieczeństwami eskapady zdecydowano, że Leszczyński będzie podróżował incognito w przebraniu stangreta. W tym samym czasie z właściwym królowi rozgłosem i dworską oprawą, jako król Stanisław, podróżować będzie po Francji kawaler Belfiore zaproszony do zamku barona de Kelbar na podwójne zaślubiny. O wyczynach kawalera Belfiore w królewskim przebraniu opowiada *Dzień królowania*. Cała maskarada kończy się w chwili, kiedy Stanisław Leszczyński bezpiecznie dociera do Warszawy i odzyskuje tron. Akcji nie brakuje ani zabawnych intryg ani zagmatwanych sytuacji. Oczywiście w finale nieporozumienia wyjaśniają się i wszystko kończy się szczęśliwie. Kawaler Belfiore z uśmiechem porzucając swoje incognito odzyskuje markizę Poggio. Giulietta łączy się z ukochanym Edwardem.

Trochę to dziwne, że jedyne dzieło Verdiego oparte na wspomnianym epizodzie z polskiej historii pozostaje zupełnie nieznaną na naszych scenach. Pierwszy raz wystawiono tę operę dopiero w 1987 r. w Operze Wrocławskiej. Drugi raz sięgnięto po nią dwadzieścia lat później w Warszawskiej Operze Kameralnej, która specjalizuje się w wystawianiu mało znanych dzieł.

I dobrze się stało! Okazuje się bowiem, że bezwzględny wyrok mediolańskiej publiczności, która podczas prapremiery w mediolańskiej La Scali we wrześniu 1849 r., odrzuciła operę po jednym jej obejrzeniu wydaje się zbyt surowy. Słuchając dzisiaj *Un giorno di regno*, nie można odmówić muzyce tej opery swoistego uroku i spontaniczności. Trudno się też oprzeć wrażeniu, że mediolańczycy zbyt pośpiesznie wydali swój sąd. Na ich usprawiedliwienie można powiedzieć jedno – zdejmując operę ze sceny po pierwszym przedstawieniu, nie dano im szansy na weryfikację pierwotnych, czynionych na gorąco, ocen.

A jednak mediolańska klęska nie przekreśliła zupełnie tego dzieła. Z czasem doszukano się w partyturze radości, spontaniczności, lekkości i dynamiki oraz cech charakterystycznych dla twórczości Verdiego, z jego pierwszego okresu. Ta dwuaktowa „melodramma per giocosa”, jest typową, mocno osadzoną w tradycji, operą z podziałem na arie, duety, ansamble i sceny zbiorowe. Muzyka ujmuje zgrabnymi melodiami pełnymi humoru i radości. Zgodnie z tradycją każdy z bohaterów ma do zaśpiewania popisową arię.

Warunki sceny WOK stawiają swoje wymagania zmuszając realizatorów do wyjątkowej inwencji w tworzeniu obrazu i sposobie prowadzenia akcji. Tym razem malarz scenę zamieniono w granatowe pudło, a we wszyst-

kich jego ścianach ukryto liczne okna i drzwi co pozwala reżyserowi na sprawne i dynamiczne prowadzenie akcji. Środek jest areną działania głównych bohaterów, chór komentujący rozwój akcji umieszczono poza sceną w odsłoniętych oknach, co okazało się zabiegiem zapewniającym całej inscenizacji właściwą dynamikę i dramaturgię. Wszystko, co dzieje się na scenie wywidzione zostało z pulsu muzyki i mocno w niej osadzone. Reżyseria przez subtelną ironię i przerysowane charaktery w jak najbardziej naturalny sposób podkreśla komizm scen i postaci. Całości dopełniają interesujące w formie i kolorystyce kostiumy.

W świetnie dobranej obsadzie spotyka się doświadczenie z młodością, a wykonawcy traktują z lekkim dystansem perypetie swoich bohaterów. Panowie Andrzej Klimczak – Baron Kelbar, Sławomir Jurczak – skarbnik Rocca, tworzą znakomitą parę ujmującą urodą głosów i lekkością prowadzenia frazy. Dzielnie im sekundują Mirosław Tukała w trudnej partii markizy Poggio, młodej wdowy, narzeczonej Kawalera Belfiore, który udaje monarchę. Młodość to obdarzony pięknie brzmiącym barytonem i scenicznym temperamentem Robert Szpręgiel, który potraktował postać Kawalera Belfiore z lekkim przyzwyczajeniem oka, dysponujący mocnym tenorem (czego czasami zbyt mocno dowodził) Sylwester Smulczyński w partii Edwarda, oraz obdarzona ciepłym w brzmieniu mezzosopranem Aneta Łukasiewicz jako baronówna Giulietta jego narzeczone. Wszyscy oni śpiewali i grali z taką pasją, że drobne problemy wokalne, jakie pojawiały się od czasu do czasu w ich śpiewie, nie zaburzały korzystnego wrażenia, jakie pozostawili swoją młodzieńczą spontanicznością.

Ruben Silva prowadził przedstawienie z właściwym sobie temperamentem i zarem emocji wyluskując z partytury lekkość i wdzięk muzyki. Gdyby jeszcze udało mu się wyegzekwować od orkiestry bardzo subtelne i miękkie brzmienie, to wtedy można by mówić o pełni szczęścia.

Adam Czopek

Stiffelio Verdiego w Poznaniu (6 X 2007).

Niekochane dziecko Verdiego, opera *Stiffelio*, nie znana na polskich scenach, pojawiła się na afiszu Teatru Wielkiego w Poznaniu. Wspomnieć wypada, że prapremiera, 16 listopada 1850 r. w Teatro Grande w Trieście przyniosła kompozytorowi totalną klęskę. Pierwsze wystawienia w Rzymie, Neapolu i Mediolanie nie przynosiły sukcesu. Nowa opera mimo łaskawych krytyk po niewielkiej liczbie przedstawień zniknęła z repertuaru. Ostatecznie doczekała się kilku kompozytorskich przeróbek.

Premiera w Poznaniu była jednocześnie inauguracją VII edycji Poznańskich Dni Verdiego, ze wszech miar ciekawego festiwalu prezentującego sceniczne i estradowe wykonania wielu dzieł ar-

cymistrza opery urodzonego w Le Roncole. Zobaczyłem trzecie z kolei przedstawienie, 24 października 2007 r.

Libretto (F. M. Piave), nie jest tak bardzo skomplikowane, jak w kilku późniejszych jego operach. Przedstawia dzieje ewangelickiego pastora przebacającego zdradę swej niewiernej małżonce. Pastor Stiffelio po dłuższej nieobecności powraca do domu. W czasie nieobecności jego żona, Lina, ulega pokusie i zdradza męża z Rafaello. Bardzo tego czynu żałuje i dla oczyszczenia sumienia pragnie wyznać prawdę. Prawdy domyśla się pastor Jorg i Stankar, jej ojciec, lecz nie pozwalają na zdemaskowanie kochanków. Jednak w końcu Stiffelio dowiaduje się o nieczym występku żony i przedkłada jej orzeczenie o rozwodzie. Ona rozpacza, bowiem jest gotowa ponieść każdą karę i wyraża żal za chwilę słabości. Ponieważ Stiffelio jest pastorem, do wybaczenia żonie niecznego postępku początkowo nie jest skory. Zmianę decyzji podejmuje na podstawie chrześcijańskiej ewangelii, czytanej podczas odprawianego nabożeństwa. Mowa w niej o biblijnej przypowieści o cudzołożnicy. Ten werset rozwiązuje moralny problem zdradzonego pastora i wybacza żonie przewinienie. Teraz ona, poprzednio ciągle dręczona wyrzutami sumienia znajduje ukojenie.

W takiej, wynikającej z libretta, sytuacji reżyser, Paweł Szkotak nie miał problemów ze zgrabnym ułożeniem sytuacji scenicznych. Wielce pomocną dla

przebiegu zdarzeń była logiczna, ażurowa scenografia poszczególnych aktów. Może z wyjątkiem II aktu rozgrywającego się na cmentarzu, bowiem tylko krzyż nad bramą wejściową i ewentualny grobowiec matki Liny może widzowi kojarzyć się z nekropolią. Autorką projektu jest utalentowana w swoim fachu Izabela Kolka, przypuszczalnie i do niej należą zgrabnie zaprojektowane kostiumy. Warstwa muzyczna zostaje dziełem dyrektora muzycznego w poznańskim Teatrze Wielkim, którym jest Eraldo Salmieri. Partytura Verdiego pod jego batutą zabrzmiała niezwykle świeżo, płynnie i dramatycznie. Dyrygent świetnie, z cudownym wyczuciem stylu prowadził cały spektakl. Uroczco wyeksponował piękno wielu fragmentów, głównie zaś recytatywów. Delikatną regulacją tempa podwyższał lub obniżał nastroje bohaterów opery.

Wśród nich partię tytułową wykonał tenor Karol Bochański. Jest ambitnym artystą i pod wokalnym względem sumiennie przygotował tytułową rolę – Stiffelio. Dysponuje przyjemnej barwy głosem i pod względem techniki wokalne dobrze nim włada. Jedyne górny rejestr głosu był ostro napięty, tak, jakby artysta śpiewał ze ściśniętą krtanią. Mimo tych zastrzeżeń, łącznie z grą aktorską odniósł jeden z największych sukcesów na swojej drodze artystycznej. Jego sceniczna partnerka, Monika Mych z dużym powodzeniem kreowała partię Liny. Jest młodą śpiewaczką posiadającą pięknej barwy sopran.

Dobrze włada pełnym słodczy średnim rejestrem i łagodnie przechodzi w niski. W barwie o wiele gorzej jest z najwyższymi dźwiękami górnego rejestru, bowiem wysokie tony brzmiały piskliwie i zbyt ostro. W dodatku jakby były oddzielnie artykułowane, a tym samym zniekształcały linię wokalną zarówno w ariach, jak i scenach ansamblowych. A przecież młoda śpiewaczka w delikatnym liryzmie osiągała pełną, pozabawioną patosu wiarygodność. Korzystne wrażenie wywarła logiczną, aczkolwiek niekiedy zbyt cikliwą budową postaci dręczonej wyrzutami sumienia. Jako hrabia Stankar, jej ojciec, wystąpił Adam Szerszeń. Imponował przemyślanym aktorstwem i ładną emisją głosu. Niestety, śpiewakowi zabrakło dobrej kondycji wokalne i z aktu na akt jego atrakcyjny w barwie i mocy głos w średnim rejestrze wytracał siłę brzmienia. Lecz należycie zadbać o pokazanie niuansów melodyjnie śpiewanych fraz, czym zasłużył na duże pochwały. Nieco mniejszą partię Rafaele wykonał swobodny aktor Dymitr Fomenko, ale w omawianym spektaklu jego tenor znacznie stracił na atrakcyjności, również nie był zbyt dobry w interpretacji śpiewanego tekstu. W nieco mniejszych partiach podziw wzbudzali, występujący z dużym powodzeniem: Marian Kępczyński – pastor Jorg, Magdalena Wilczyńska – Dorotea oraz Tomasz Jedz – Federico.

Wilfried Górny



L. Cherubini – *Medea*
Agnieszka Zwierko jako Neris

Zwierko. Z naturalną i spontaniczną empatią osiąga ona najwyższy efekt interpretacyjny. Naprawdę godnym podkreślenia jest ekspresyjny instykt liryczny, który Zwierko przekazuje swym głosem, interpretacją i wyczuciem scenicznym. Zachycającym jest sposób, w jaki Agnieszka, jako Neris udaje się oddać ekspresję w śpiewie i w recytatywie, utrzymując ją zawsze na poziomie dramatycznym, zgodnie z zamierzeniami Cherubiniego. Zostało to także oddane w mistrzowskiej interpretacji muzycznej maestro Bruno Campanelliego, poprzez wysublimowane dźwięki fagotu wprowadzające nas w magiczną atmosferę otoczoną lirycznymi efektami, w głęboko zachwycającym, ciepłym i namiętnym głosie Agnieszki Zwierko. Wykonała ona z delikatną i wyważoną śpiewnością arię *Solo un pianto*. To jeden z najpiękniejszych fragmentów opery, wspaniały, wzruszający i medytacyjny.

Piękna jest interpretacja Medei przez Chiare Taigi. Jest to jedna z niewielu śpiewaczek będąca w stanie wykonywać dziś tę rzadką i niezmiernie trudną rolę. Świetny chór, przede wszystkim w drugim akcie opery, choć może zabrakło gdzieś basowego bel canta czy eleganckiej frazy tenorowej. Interpretacja Campanelliego dramatycznie ekspresyjna i gęsta, oddaje w pełni styl Cherubiniego, który Brahms nazywał „najwyższym szczytem muzyki dramatycznej”, podczas gdy Weber, Beetho-

Agnieszka Zwierko odnosi sukces w Palermo. W Teatro Massimo w Palermo w jednym z najpiękniejszych i najstarszych teatrów operowych znaczących w świecie wystawiona została *Medea* Cherubiniego. Dzieło to jest zawsze nie lada wyzwaniem dla śpiewaków, dyrygenta i muzyków. W tej znakomitej operze polska mezzosopranistka w pełni pokazała swój wielki talent.

Opera Cherubiniego miała swoją premierę z lekkimi przeszkodami, które jednak nie zakłóciły jej przebiegu. A

rzecz dotyczy strajku techników, wobec czego brakowało efektów świetlnych, statystów i mechaniki scenicznej.

Według libretta François-Benoit Hoffmanna, opartego na *Medei* Pierra Corneille'a, Neris kocha Medeę z poświęceniem. To rozumiemy już od chwili, gdy w II akcie zaufana przyjaciółka podchodzi do niej nie chcąc przerwać proczego snu, w który zapadła czarodziejka. Ta demonstracja uczuć i poświęcenia jest zrozumiała dzięki znakomitej interpretacji postaci scenicznej wspaniałej artystki, jaką jest Agnieszka

ven, Schumann i Wagner definiowali jako „szeroki, ekspresyjny, majestatyczny i przerażający”.

W tym przypadku, może bardziej niż w innych, historia Medei pozostaje przepiękna i mrożąca krew w żyłach, także dzięki aktorstwu Taigi i Zwierko. Wprowadziły one publiczność w uniesienie poprzez perwersyjne narastanie wątku interpretacyjnego, w którym czystość uczuć i szaleństwo przeplatają się w niezgłębionej litości i pogrążają się wzajemnie, wznecając tym wybuch ekspresji i namiętności na scenie.

Podsumowując – dzięki Taigi, Zwierko, Campanelli i świetnemu chórowi uczestniczyliśmy we wspaniałym spektaklu, który wprowadził nas w oryginalną formę tragedii greckiej.

Franco Fabio

Koncert Orkiestry Teatro alla Scala w Toronto. Nowoczesna sala koncertowa w Toronto, Roy Thomson Hall, we wrześniu br. obchodziła 25. rocznicę swojego istnienia. Wybudowana w 1982 r. według projektu znanego kanadyjskiego architekta Arthura Eriksona posiada kształt ściętego stożka. Dominującymi materiałami są szkło, stal i beton. Na codzień jest stałą siedzibą orkiestry torontońskiej. W 2002 r., dzięki wyłożeniu ścian i betonowej podłogi drewnem (dąb kanadyjski), akustyka sali koncertowej o widowni posiadającej 2800 miejsc znacznie się poprawiła. Przez jej scenę przewinęły się setki znakomitych artystów. Wśród nich także polskich. Między innymi: Krystian Zimerman, Stanisław Skrowaczewski, Henryk Szeryng i Ewa Podleś. Na srebrny jubileusz Roy Thomson Hall zaproszono Orkiestrę z mediolańskiego Teatro alla Scala (Filarmonica della Scala) pod kierownictwem muzycznym znakomitego włoskiego dyrygenta Riccardo Chailly z udziałem miejscowego kanadyjskiego tenora o międzynarodowej sławie, Bena Heppnera.

Ostatni raz orkiestra związana ze słynnym teatrem operowym w Mediolanie gościła w Toronto 86 lat temu, wykonując koncert w starej sali koncertowej Massey Hall pod kierunkiem Artura Toscaniniego.

Bohaterem wieczoru, obok Orkiestry La Scali, był również Ben Heppner, obecnie uważany za największego tenora dramatycznego. Dzięki udziałowi znakomitego kanadyjskiego tenora, ukoronowanego przez media jako „Tristan naszych czasów”, program pierwszej części koncertu poświęcony był muzyce Wagnera. Rozpoczęło go mistyczne *Preludium* do III aktu *Lohengrina*. Orkiestra w pełnym składzie (110 instrumentalistów) dała niezwykłą lekcję stylu, lekkości gry, a zarazem oszałamiającej potęgi dźwięku. Maestria wykonania muzycznego wstrzymała oddech wypełnionej po brzegi sali.

Po uwerturze, stojącą owacją powitano mieszkającego na stałe w Toronto Bena Heppnera. Artysta wykonał 5 pieśni z cyklu *Wesendonck Lieder*



Riccardo Chailly
fot. Sasha Gusov

skomponowanych przez Wagnera w latach 1848-1857. Zwykle są śpiewane przez soprany, lecz Heppner i Chailly zdecydowali, że mogą być wykonane w wersji tenorowej. Wagner skomponował ten cykl do poematów napisanych przez Matyldę von Wesendonck, u której znalazł schronienie w Zurychu. Charakteryzuje je niezwykły patos i pasja. Kompozytor nazwał je „małymi studiami do Tristana i Izoldy”. Odzwierciedlają w pełni stan emocjonalny Wagnera, będącego pod urokiem młodej, 20-letniej Wesendonck. Orkiestracji cyklu dokonał Felix Mottl. Filarmonica della Scala dyskretnie dawała akompaniament tenorowi, wyeksponowała dźwięk i bogactwo melodyjne, czasami wręcz brzmiała kameralnie. Heppner zaśpiewał pieśni z charakterystycznym, słodkim dźwiękiem i siłą głosu, podkreślając ich liryczny charakter. Zwłaszcza w drugiej pieśni *Stehe still (Stój spokojnie)*. Niestety, śpiewak nadal korzystał z partytury, rzadko tylko spoglądając na widownię, co nieco przeszkadzało w odbiorze. Zabrakło przekonującego zaangażowania artysty w muzykę i tekst.

Jakaż była różnica, gdy Heppner po krótkiej przerwie wrócił na scenę, odłożył pulpit i zagrzmiął potęgą wagnerowskiego głosu w arii z *Walkirii – Sigmund heiss ich and Siegmund bin ich*. Wypełnił ogromne audytorium młodzieńczym, entuzjastycznym dźwiękiem. W głosie brzmiała obeszładniająca miłotna pasja, energia i witalność. Końcowe takty przypominały burzę na oszalałym oceanie. Oniemiała z wrażenia widownia długo oklaskiwała artystę.

Po przerwie, drugą część wieczoru

poświęcono muzyce włoskiego kompozytora Ottorino Respighiego. Orkiestra wykonała dwa znane poematy symfoniczne *Fontanny rzymskie (Fontane di Roma)* oraz *Pinie Rzymu (Pini di Roma)*. Maestro Chailly dyrygował z właściwą sobie werwą, precyzyjnie dbał o każdy szczegół partytury i idealne zestrojenie. Wydobył z orkiestry niezwykłą paletę kolorystyki, niezbędnej do wykonania muzycznego tych rzymskich poematów, z rozmachem kończąc w formie potężnego, wojskowego marsza.

Pełną finiszę orkiestra pokazała w dwóch końcowych bisach – w uwerturze do opery *Wilhelm Tell* oraz we fragmencie muzycznym z filmu *La Strada* Felliniego kompozycji Nino Roty. Początkowe takty rossiniowskiej uwertury brzmiały jak pastorałne, ciepłe dźwięki, aby w końcowej fazie przekształcić się w rytmiczny cwał kawalerii. Kompozycja muzyczna Roty, zaadoptowana później jako suita baletowa, imponowała zmianą nastrojów muzycznych, czasami przypominających latynoski jazz aż do końcowych, atonalnych dźwięków. Maestro Chailly dyrygował wręcz w tanecznym rytmie, na czerwonym podium, specjalnie sprowadzonym z La Scali.

Amerykańskie tournée Filarmonica della Scala wiodło poprzez Ann Arbor, Chicago, Toronto, Filadelfię, Waszyngton do nowojorskiej Carnegie Hall. Zakończyło się charytatywnym koncertem w Winter Garden, w pobliżu zburzonego World Center. Orkiestra La Scali poświęciła ten koncert ofiarom tragicznego, nowojorskiego września 2001 r.

Kazik Jedrzejczak

33 Festiwal Międzynarodowy w Echternach (19 X 2007).

Jest to impreza nie tylko szacowna i z tradycjami, ale także prawdziwa skarbnica muzycznych klejnotów. Dyrektor Festiwalu – znany luksemburski pianista i kompozytor pochodzenia francusko-cypryjskiego – Cyprien Katsaris, od samego początku dba o to, by w programie festiwalu nie tylko repertuar, ale i wykonawcy przyciągali najbardziej wymagających koneserów muzyki. I tak, od roku 1975, a więc od pierwszej edycji Festiwalu, wystąpili tu m.in.: M. Rostropowicz, Y. Menuhin, M. Caballé, J. Carreras, J. P. Rampal, V. Ashkenazy, A. S. Mutter, P. Zuckermann czy M. André, a za pulpitem dyrygenckim stawali: Z. Mehta, N. Harnoncourt, sir G. Solti, P. Hereweghe i L. Maazel. Co ciekawsze w programach archiwalnych Festiwalu Międzynarodowego w Echternach wielokrotnie przewijają się nazwiska polskich wykonawców, co niewątpliwie świadczy o tym, że w Wielkim Księstwie polska sztuka muzyczna ma swoją wyrobioną i docenioną markę. Z największych naszych gwiazd, które miały okazję pokazać swój kunszt na luksemburskiej scenie, wymienić mógłbym Polską Orkiestrę Kameralną pod batutą J. Maksymiuka, Sinfonię Varsovię z J. Swobodą, Polską Filharmonię Kameralną W. Rajskego czy Chór Filharmonii Narodowej w Warszawie, który wraz z Warszawskim Chórem Chłopięcym oraz solistami (I. Kłosińska, A. Kruszewski, P. Nowacki i K. Kolberger) wykonał w roku 2000 *Pasję* K. Pendereckiego pod batutą kompozytora. Warto też wspomnieć, że Festiwal Międzynarodowy w Echternach jest, jak większość tego typu imprez w Luksemburgu, festiwalem polistylizycznym, prezentującym publiczności nie tylko szerokie spectrum repertuaru muzyki poważnej (od wieków najdawniejszych do dzieł współczesnych), ale także zostawiającym całkiem sporo

miejsca dla jazzu, folku, a ostatnimi laty rozszerzającym horyzonty zainteresowań w kierunku sztuk plastycznych, teatru czy kina. Na potwierdzenie powyższego niech wystarczy kilka najważniejszych nazwisk z festiwalowych archiwów: C. Coreia, R. Shankar, E. Fitzgerald (!) czy Al Jarreau z całą pewnością dopełnią opisu repertuarowych preferencji organizatorów tej imprezy.

Także w tym roku Festiwal zaskoczył wieloma ciekawymi, ważnymi i wspaniałymi koncertami. W maju wystąpiła La Capella Reial de Catalunya pod dyr. J. Savalla, w czerwcu mogliśmy posłuchać Pata Metheny'ego, w lipcu Bobby'ego McFerrina, a tydzień temu w Wielkiej Sali Filharmonii Luksemburskiej wystąpił szczególny gość festiwalowy – światowej sławy wiolonczelista Yo Yo Ma. Dał solowy recital, prezentując dość monotony z pozoru repertuar: 3 *Suity na wiolonczelę solo* J. S. Bacha, nr 2, 3 i 6 o numerach katalogowych kolejno BWV 1008, 1009 i 1012.

Tamten wieczór w Filharmonii na długo pozostanie w mojej pamięci nie tylko z uwagi na wirtuozerię, z jaką solista wykonał te utwory, ale także ze względu na niesamowity kontakt z publicznością, jaki nawiązał podczas swego występu. Pierwszą suitę zaczął grać niemal z marszu, tuż po wejściu na scenę, nim jeszcze wygodnie usiadł na krześle i zanim wybrzmiała powitalna owacja. Grając, spoglądał w różne strony, obdarzając wybrane z widowni osoby to szerokim uśmiechem, to filuternym spojrzeniem, to znowu skupionym i zamyślonym wyrazem twarzy, tak jakby wiolonczelą nie tyle grał, nie tyle wyśpiewywał bachowskie frazy, co próbował rozmawiać, wyrażać określone myśli, emocje, opowiadać historie, czyniąc to z niesłychaną ekspresją i lekkością. Instrument zdawał się w jego rękach być zabawką, czymś niezauważalnym, wręcz delikatnym, filigranowym. Rytm muzycznej wypowiedzi przecho-

dził swobodnie ponad kreskami taktowymi, dając wrażenie, że muzyka płynie, wychodzi prosto z duszy, jest raczej improwizowana niż odtwarzana, wykonywana. Porywające couranty poprzedzały grane z niezwykłą bieginością allemandy; sarabandy, smętnie i z zadumą grane, zdawały się zatrzymywać czas, by ustępować dziarskim bourrée i ludycznym, momentami oberkowemu gigue. Jedyne menuet z drugiej suity wypadł mniej wyraziście, jakby lekko kulejąc, co jednak nie zepsuło ogólnego wrażenia wspaniałego spektaklu muzycznego. Na deser zachował Yo Yo Ma szczególną niespodziankę, grając na bis dwie improwizacje w stylu japońskim. W nich pokazał artysta, że wiolonczela nie ma dla niego żadnych tajemnic i, że pod jego palcami instrument ten potrafi wydobyć niemal dowolny znany ludzkiemu uchu dźwięk. Szept fłażoletowych pianissimo, niepokój sul ponticello, krzyk gwałtownych tremolando – to wszystko wywoływało niezwykle emocje wśród zgromadzonej publiczności. Do tego sposób wydobycia dźwięku, technika burdonowa, glissanda i pizzicata powodowały, że wiolonczela w rękach Yo Yo My brzmiała raz jak koto, innym razem jak biwa, a jeszcze kiedy indziej jak tradycyjny japoński kokyu. Warto przy tym podkreślić, że doskonale zdała egzamin akustyka audytorium Filharmonii Luksemburskiej. Olbrzymia sala, niezwykle wysoka (dysponująca wszak aż trzema poziomami balkonów), wspaniale amplifikowała dźwięk instrumentu solowego, przenosząc jego najsłabsze nawet brzmienia daleko, w najodleglejsze rejon. Największa obawa – czy dźwięk pojedynczego instrumentu nie zaginie w wielkiej kubaturze audytorium – okazała się bezpodstawna.

Marcin Wierzbicki
(www.polska.lu)

The Metropolitan Opera

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Gala w MET 24 IX 2007. Wielką galę otwierającą nowy sezon 2007/8 w MET zaplanowano z podobnym, jeśli nie większym, rozmachem i kto wie czy nie bardziej spektakularnie niż w ubiegłym roku.

A więc znów dwie transmisje na żywo od 18:30. Pierwsza na Times Square, do obejrzenia aż na 4 wielkich ekranach firmy Panasonic, z 1 500 darmowymi miejscami siedzącymi, zajmowanymi na zasadzie, kto pierwszy to lepszy. Przewidziano też sektory na miejsca stojące. Drugim miejscem transmisji był plac

przed MET na około 2 tysiące miejsc. Tu już potrzebne były wejściówki, wydawane od południa w niedzielę 23 IX w kasach biletowych MET. Wielki wieczór, którym otwarto sezon obejrzało wedle danych MET ponad 8 tysięcy ludzi. Rozszerzony był też program reklam, który rozpoczęło już od pierwszego tygodnia września. Kampania promująca MET i otwarcie sezonu objęła, podobnie jak w zeszłym roku, środki masowego transportu miejskiego i kosztowała szczodrych darczyńców MET pół miliona dolarów. Głównie wi-

doczne były zdjęcia Natalie Dessay, tragicznej heroiny Łucji w serii jej portretów fotograficznych wykonanych w londyńskim studio i w MET przez fotografa Lee Broomfielda. Potencjalna liczba osób, do których owa reklama dotarła za pomocą wszystkich dostępnych mediów wyniosła zapierającą dech w piersiach liczbę 500 milionów.

MET była obecna wszędzie: przed wejściem do metra, na peronach, na autobusach, na przystankach autobusowych, na budkach telefonicznych, a wiele transparentów zawieszono po-

między ulicznymi latarniami. Już wczesnym popołudniem po czerwonym dywanie do MET zaczęły napływać największe znakomitości świata kultury i sztuki, by wziąć udział w koktajlu poprzedzającym operę o 17:00. Reportery i przedstawiciele stacji telewizyjnych pstrykali zdjęcia i przeprowadzali krótkie rozmowy z tymi najbardziej znanymi (Jane Fonda, Anthony Minghella, William Dafoe, Bianca Jagger, burmistrz Nowego Jorku Michael R. Bloomberg oraz Placido Domingo, który już następnego dnia miał dyrygować w MET spektaklem *Romea i Julii* Gounoda).

Podczas przerwy w spektaklu na ekranach transmisyjnych Margaret Juntwait rozmawiała z twórcami produkcji, z Placido Domingo, który między innymi mówił o swojej przyjaźni z Beverly Sills, ich wspólnym śpiewaniu i ogólnie o tragicznym dla świata opery minionym lecie, podczas którego straciliśmy poza Sills, Pavarottiego, Headleya i Stich-Randal.

Mariusz Kwiecień i Marcello Guiradani wspominali Luciano Pavarotiego, jego wyjątkowy talent, wspaniały głos o „słonecznej”, jak to określili Kwiecień, barwie. Polski baryton mówił też o tym, że koniecznie trzeba chodzić na spektakle operowe i słuchać swych ulubieńców, bo przecież nigdy nie wiadomo kiedy od nas odejdą i będziemy żałować zmarzonych okazji. Pokazano też filmowe klipy z udziałem Sills i Pavarottiego.

Gdy z wypiekami na twarzy powoli schodziliśmy schodami MET do wyjścia, na poziomie Grand Tier mieliśmy jeszcze raz okazję oklaskiwać wokalnych bohaterów wieczoru: Mariusza Kwietnia i Marcella Giordaniego, a później wielką owacją Natalie Dessay, która radośnie podbiegła do balustrady i szczęśliwa z niezwykle udanego wokalnego występu machała widowni i rozsyłała całusy. Dla wielu tym właśnie zakończył się wieczór otwarcia sezonu w MET. Śpiewacy udali się natomiast do restauracji MET, w której odbyła się uroczysta kolacja.

Jeśli można by sądzić po wieczorze otwarcia – zapowiada się nam doprawdy znakomity sezon.

Łucja z *Lammermoor* Donizettiego. Opera ta od ponad wieku postrzegana jest jako jedna z najbardziej reprezentatywnych oper stylu bel canto i utożsamiana z głosem sopranu. Głównie dzięki scenie szaleństwa, obrosła tradycją wykonawczą, która często nie ma wiele wspólnego z oryginalnym zamysłem kompozytora. Bo kto dziś pamięta, że *Łucja* była skomponowana dla tenora, a nie dla sopranu? Oczywiście Donizetti komponując *Łucję* miał na myśli wszystkie konkretne głosy, które miały wykonywać partie wokalne, ale taka była codzienna praktyka owych czasów. Gwiazdą jednak miał być tenor, kontrowersyjna sława owych lat w świecie opery: Gilbert-Louis Duprez (Edgardo), ponieważ jako pierwszy zastąpił w górze rejestru falsetto oraz dość słabe w mocy wysokie C śpiewane „z

głowy” tzw. „ut de poitrine”, czyli pierśsiwo wykonywanym silnym wysokim C. Tak więc cały ostatni akt opery, z jak na owe czasy szalenie długą cabalettą rozpaczki i umierania, był wymyślony jako specyficzna „nowość”, popis wokalny właśnie dla Dupreza.

Co więc takiego zdarzyło się od dnia prapremiery 26 IX 1835 r. w Neapolu po spektaklu z legendarną Nellie Melbą, śpiewającą tytułową rolę w MET 31 razy w latach 1893-1901, kiedy to najczęściej operę kończono sceną szaleństwa opuszczając cały ostatni akt? Wraz z upływem czasu nagminną stała się praktyka zamiany niższych tonów oryginału Donizettiego spektakularnymi wysokimi, które miały kończyć arie. I tak mniej więcej 60 lat po śmierci kompozytora zaczęto przystosowywać wokalną linię do mody i oczekiwań „nowych” czasów, kiedy to ekscytujące „eksperymentalne” piersiowe wysokie

w. Jej autorstwo nie jest do końca pewne i przypisuje się różnym osobom. Najprawdopodobniej skomponowała ją Madame Marchesi, a wedle innych źródeł Teresa Brambilla, pierwsza Gilda Verdiego. Inni twierdzą, że autorką była Adelina Patti, od czasów której zaczęto opuszczać w spektaklach ostatni akt. Jeszcze inni przypisują autorstwo Dame Nellie Melbie. I tak prosta cadenza z opadającym w dół i zamierającym tonem sopranu i akompaniującego mu chóru, bardziej wstrząsająca, wzruszająca i efektywna dramatycznie, poszła w zapomnienie. Owa tradycja wykonawcza przekształciła tragedię i dramat szaleństwa *Łucji* w pirotechniczne popisy wokalne „kanarków”, których głosy nierzadko brzmiały wręcz radośnie, triumfalnie produkując najwyższe możliwe tony, nie zważając na zawartość znaczeniową tekstu libretta.

Serie cudownych w brzmieniu, spek-



G. Donizetti – *Łucja z Lammermoor*
 fot. Ken Howard/MET

tony rejestru tenora stały się „normą” wykonawczą. I to właśnie w trakcie tego procesu sopranu przejęty od tenorów palmę pierwszeństwa.

Oryginalnie Donizetti skomponował partię *Łucji* dla Fanny Persiani-Tacchinardi, posiadającej wedle historycznych zapisów, piękny w barwie, czysto dźwięczny, niezbyt silny, ale szalenie giętki głos o zasięgu do górnego F. Obligatoryjna niemal w owych czasach scena szaleństwa, z pirotechniką wokalną była oczekiwana i nie miała posmaku nowości; wręcz przeciwnie, stanowiła „normę” wykonawczą. Nie ona więc zachwycała widzów wprawiając ich w ekstatyczny entuzjazm. Począwszy jednak od mniej więcej połowy XIX w., kiedy to sopran zaczęły przyćmiewać blask głosu tenora w owej operze, zaczęto wprowadzać przeróżne zmiany. Tak właśnie powstała owa spektakularna, ale kompletnie anachroniczna nowa cadenza z fletem, którą dodano do cantabile *Ardon gl'incesi*, i do której wykonania i słuchania tak przywykliśmy w XX

takularnych, legendarnych dziś już głosów śpiewających *Łucję* najczęściej jako popis wokalny przerwała Maria Callas. To właśnie ona odpowiedzialna jest za „odnowione” brzmienie *Łucji*. Przywróciła bowiem owej partii wiarygodność dramatycznej ekspresji, nie poświęcając piękna stylu bel canto. A ponieważ zawsze starała się swym głosem służyć zamysłom kompozytora, rozważała nawet wraz z dyrygentem Gavazzenim możliwość powrotu do oryginalnej sceny szaleństwa zapisanej w autografie Donizettiego. Presja tradycji wykonawczej i oczekiwań widowni jednak zwyciężyła.

Zmian wprowadzonych do autografu *Łucji* było jednak więcej. Do dziś dnia muzykologowie toczą spory o to, czy armonica (szklana harmonijka) czy flet (drewniana) miały towarzyszyć *Łucji* w scenie szaleństwa. W oryginale Donizetti napisał „Armonica obligato”. Później jednak, przed prapremierą skreślił ów zapis zastępując go fletem drewnianym. Dlaczego? Różne podaje się

przyczyny. Szklana harmonijka została zbudowana w 1763 r. przez Benjamina Franklina. Charakteryzuje ją niezwykle wysoki i niezwykle przenikliwy dźwięk, trochę niezmiernie naturalny, w sam raz do ilustracji zaburzonych stanów psychicznych. Wedle jednej z teorii, Donizetti niejako był zmuszony do zastąpienia jej fletem, ponieważ albo ów instrument nie był dostępny w Neapolu, albo nie było muzyka, który umiałby na nim grać. Nie ma więc ponoć jednoznacznych danych, że Donizetti miał w ogóle możliwość usłyszeć wykonanie wykorzystujące ów pierwotny zamysł. Nawet jego wersja partytury przygotowanej dla Paryża dekadę po prapremierze choć wprowadzała wiele zmian do cadency i ornamentacji, nie wprowadziła transpozycji. Donizetti nigdy nie zamierzał też zmieniać kluczy czy dodawać popisowych wysokich nut.

Jednak w miarę upływu czasu „ulepszono” jego popularną operę schlebując gustom widowni i ego div operowych. Dokonywano cięć i wprowadzano transpozycje, aż osiągnięto absurdalny efekt, redukując tragiczną historię życia Łucji, opartą na powieści Sir Waltera Scotta do wieczorów „kanarkowych” popisów wokalnych. I tak np. wycinano znakomity duet pomiędzy Edgardo i Enrico, obniżano o ton spektakularny duet aktu II pomiędzy Łucją i Enrico, etc. I właściwie od czasów Marii Callas zaczęto z nieco większym szacunkiem traktować oryginalną partyturę.

Wielkich Łucji w MET było wiele, ale pierwszą z największych była Marcella Sembrich-Kochańska, która wykonała tę partię jako debiut w MET 24 X 1883 r., podczas drugiego wieczoru po inauguracji MET. Później lista wielkich sopranów jest niezwykle długa i tak np.: Adellina Patti, Nellie Melba, Luiza Tetrazzini, Fireda Hempel, Amelita Galli-Curci, Lili Pons, a po Callas – Joan Sutherland, Anna Moffo, Renata Scotto, Beverly Sills i Ruth Ann Swenson.

Pomimo tradycyjnego przesunięcia reflektorów sceny na tytułową postać, wielu największych śpiewaków operowych świata nie stroniło od ról męskich i tak dla przykładu partię Edgardo śpiewali w MET: Francesco Tamagno, Enrico Caruso, Giovanni Martinelli, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri-Volpi, Tito Schipa, Ferruccio Tagliavini, Mario del Monaco, Carlo Bergonzi, Franco Corelli Nicolai Gedda, Alfredo Kraus. Nagrali ją też i Pavarotti, i Domingo.

Znakomita partia dla barytonu (Enrico) też cieszyła się popularnością i tak w MET, m.in. wykonywali ją: Riccardo Stracciari, Pasquale Amato, Giuseppe De Luca, Leonard Warren, Robert Merrill i Ettore Bastianini.

Nawet najmniej muzycznie spektakularna partia dla basa (Raimondo) miała w MET swoje niezwykle gwiazdy, a m.in.: Marcel Journet, Leon Rothier, Ezio Pinza, Nicola Moscona, Jerome Hines i Giorgio Tozzi.

Wielbiciele bel canto, a szczególnie Łucji mają zapewne też w swej kolekcji nagranie z Marią Callas z 1959 r., w któ-

rym partię Raimonda śpiewał Bernard Ładysz.

Wszystkie te powyżej szalenie skróto ujęte informacje są o tyle ważne, że najnowsza produkcja *Łucji* w MET była kolejną okazją do krytycznego spojrzenia na tradycję wykonawczą, na oryginał partytury Donizettiego i znalezienia właściwych rozwiązań wokalnych i muzycznych. W przypadku, gdy decyzyje owe podejmują Maestro Levine, jednego można być absolutnie pewnym – będzie to spektakl najbliższy na ile to możliwe oryginalnym zamysłom kompozytora.

A więc przede wszystkim dobór głosów – 4 wyrównane w mocy, znakomicie wyszkolone, należące do młodych, atrakcyjnie prezentujących się na scenie śpiewaków o sporych, a w przypadku Natalie Dessay, spektakularnych umiejętnościach dramatyczno-aktorskich.

Klucze muzyczne sceny przy fontannie (akt I), duet Łucji z Enrico (akt II) i scena szaleństwa pozostały niezmiennione w stosunku do oryginału, podobnie jak całość muzyki opery oraz przywrócono, często opuszczany duet Enrico-Edgardo. Sama scena szaleństwa pozostała tak jak chciał tego kompozytor – rozbudowany niby 3-częściowy monolog szekspirowski. Na początku słyhać Armonica, a później dołącza do głosu sopranu flet. Sama cadenza jednak była najbliższa jak się zdaje zamysłom Donizettiego. Znacznie krótsza i a capella, ale od strony muzyczno-dramatycznej efekt był niezwykle wstrząsający.

Nową produkcję *Łucji* MET powierzyła debiutującej, ale znakomicie już sprawdzonej w świecie teatru grupie artystów. Reżyserem całości jest Mary Zimmerman, laureatka Tony (2002), 10 nagród Joseph Jefferson za najlepsze produkcje i najlepszą reżyserię, która stale współpracuje z Lookingglass Theatre Company w Chicago, i która już ma na swym koncie produkcje do 2 oper Philipa Glassa (*Akhnaten* – Strasbourg i Chicago) i w 2002 roku światową prapremierę *Galileo Galilei* oraz *Czarodziejskiego fletu* Mozarta w Chicago. Dekoracje zaprojektował Daniel Ostling, od dłuższego już czasu współpracujący z Zimmerman, a w świecie opery i muzycznych teatrów znany np. ze scenografii do *Siostry Andżeliki* i *Gianni Schicchi* (San Francisco Opera Center), *Pacific Overtures* (Sondheim) dla Chicago i *Ainadamar* Osvaldo Golijova, za które otrzymał nagrodę Olivier w Londynie.

Kostiumy zaprojektowała Mara Blumenfeld, T. J. Gerckens światło, a choreografią zajął się Daniel Pelzig. Wspólnym i największym jak dotąd osiągnięciem całej tej grupy były teatralne *Metamorphoses* w oparciu o *Owidiusza*, za co w 2002 r. Zimmerman zdobyła Tony.

W 2002 r. cała grupa pracowała też nad operą Glassa *Galileo Galilei*, gdzie Zimmerman była nie tylko reżyserem, ale również współtwórcą libretta.

Mniej więcej na rok przed datą premiery w MET, Mary Zimmerman, której

rodzina matki pochodzi ze Szkocji, odwiedziła zachodnią Szkocję w towarzystwie scenografa Daniela Ostlinga. „Zatrzymaliśmy samochód niemal w »dzikich miejscach« i dotykaliśmy architektury i zrobiliśmy tysiące zdjęć”, mówiła później prasie. Podczas jednej z tych wypraw znaleźli się w okolicach XVII-wiecznego Culzean Castle znajdującego się na wybrzeżu South Ayrshire i z którego wnętrza zaczerpnięto projekt centralnych, owalnych, spiralnie wijących się schodów. Padał deszcz, schronili się więc do wnętrza zamku, mimo iż wtedy jego wnętrze nie było udostępnione zwiedzającym. „[Zamek ów] stał się centralnym punktem, odniesienia naszego projektu scenicznego; niezwykle odcienie zieleni ogromnych sal i pokoi, nagie gałęzie drzew ponad naszymi głowami, aleje... Odnosiło się wrażenie, że miejsce to nawiedzane jest przez ducha szaleństwa, że jest scenariem wiktoriańskiej opowieści o duchach”. A jak mówił projektant scenografii, który starał się oddać psychiczny stan Łucji w dekoracjach: „Ogromne wrażenie wywarły na nas zimowe, nagie gałęzie drzew w Szkocji, które przypominają system sieci naczyń krwionośnych i nerwowych oplatających ludzki mózg – ta ich delikatna siateczka, która w przypadku Łucji została uszkodzona”. Owe drzewa o nagich gałęziach zdominowały produkcję *Łucji*. Kurtyna z ich zdjęciem sugeruje bowiem od pierwszej chwili jej zaburzoną psychiczną równowagę.

Akcję powieści Waltera Scotta, w oparciu o którą powstało oryginalne libretto, przeniesiono w nieokreślone dokładnie czasy wiktoriańskie, a więc bliżej momentu kompozycji opery niż lata XVII w., w którym pierwotnie ją umieszczono. Jest to więc czas, dosłownie i w przenośni, sztywnych gorsetów, czas presji na kobiety, ich sylwetkę zewnętrzną i na ich psyche. Łucja od samego początku swej tragicznej historii jest już nieco nadwrażliwą romantyczką, delikatno-kruchą, łamliwą postacią tak fizycznie jak psychicznie.

Wspólnym wszystkim scenom elementem jest bardzo ciemna, prawie czarna wypolerowana drewniana podłoga i portale często pokryte koronką. Całość, jak mówili jej twórcy, jest właśnie serią zdjęć-portali. Nie chciano bowiem przerywać płynności dramatu i muzyki niepotrzebną zmianą scen. Owe opuszczane z góry portale-ramy zwiększają lub pomniejszają „okna” akcji scenicznej, raz ukazując wielkie wnętrza salonu czy ustępów leśnych, bądź bardziej uintymniając ogrom sceny MET, jak np. w duecie Edgardo-Enrico. Duże wrażenie zrobił drobiazgowo dopracowany realizm faktur i barw: brązowo-szarawa zieleni mchów, fioletowa poświata zimnego nieba Szkocji i barwy kostiumów. W wielu bowiem scenach zbiorowych większość pań ubrana była w niemal identyczne kreacje utrzymane w odcieniach jasnych i grafitowych szarości z elementami czerni

Filharmonia Narodowa

ogłasza

przesłuchania w grupie kontrabasów i perkusji w styczniu 2008 r.

Kandydaci proszeni są o złożenie podania z cv artystycznym
w nieprzekraczalnym terminie do **21 grudnia 2007 r.**

w Sekretariacie Filharmonii Narodowej, pok.109

przy ul. Jasnej 5, 00-950 Warszawa

lub faksem pod numerem: 022 5517 200

lub e-mailem: sekretariat@filharmonia.pl

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

(np. scena wesela), a jedynie Łucja stanowiła odmienną, kontrastującą barwną plamę, jak np. w scenie podpisywania kontraktu ślubnego, tu ukazanego jako część cywilna ślubu, kiedy to jest ubrana w głęboko czerwoną kreację, czy też później, na tle szaro-czarnych ubrań zgromadzonych gości wesela, kiedy to biel jej sukni ślubnej i welonu kontrastuje z resztą barw na scenie.

Spodobala mi się też choreografia całości, tak trudna w operze z epoki bel canto, w której jednak dominowała statyczność pól i chóru i poszczególnych śpiewaków. Już na początku obecność dwóch chyba co najmniej psów myśliwskich ożywiła scenę chóru. Scena przy fontannie, kiedy to Łucja opowiada tragiczne dzieje losów zamordowanej wedle legendy kobiety, pojawia się jej duch i ruchem choreograficznym „ilustruje” jej relację. Drugi raz wykorzystano ducha w scenie śmierci Edgardo, kiedy to zrozpaczonemu kochankowi ukazuje się duch Łucji, wkłada w rękę sztylet i pomaga się nim przebić, by w końcu mogli być razem. Można dyskusjonować czy były to elementy wzbogacające czy zbytnio interweniujące, rozpraszające uwagę i odciągające ją od muzyki i głosu śpiewaka. Podobnie zresztą jak w scenie słynnego sekstetu, na którego choreograficzną oprawę kręcił nosem krytyk z New York Timesa, argumentując, że jest to wedle zamierzeń samego kompozytora, scena jakby totalnego „zamrożenia” chwili w

wielu emocjach targających jej bohaterami. W produkcji Zimmerman scena owa jest tylko w części statyczna, bowiem od pierwszych taktów sekstetu fotograf ustawia i pozuje najpierw parę młodych, a później resztę obecnych do pamiątkowego zdjęcia, pozostawiając poza ową „ramką kadru” samotnego po lewej stronie sceny Edgardo.

Doskonałym pomysłem reżyserskim było też zakończenie owej sceny, kiedy to opuszczona z góry pół-przezroczysta kurtyna oddziela Łucję stojącą samotnie w czerwonej sukni tyłem do widowni od „reszty świata”. Po czym następuje wygaszenie światła i ciemność. Były też nieco zmodyfikowane w stosunku do próby generalnej i nieplanowane choreograficzne „elementy”.

Pierwszym z owych nieplanowanych było poślizgnięcie się Natalie Dessay, w pierwszej scenie z jej udziałem, kiedy to rozpoczynała pełną ekstazy cabalettę o swej miłości do Edgardo. Dość szybko biegnąc po scenie podczas śpiewu poślizgnęła się i upadła, ale jako wytrawna aktorka nie przestała śpiewać, wzruszyła tylko ramionami do widowni jakby bagatelizując owe krótkie choć dość niebezpieczne zajście i wspaniałym głosem, triumfalnie dokończyła arię. W sumie było to nawet dość w harmonii z charakterem młodej pani, której w głowie „zawrowała” wielka miłość.

Bohaterem drugiego nieplanowanego „dodatku” choreograficznego był

Mariusz Kwiecień w akcie II. Spadła bowiem z jednego z dwóch okien umieszczonych po lewej stronie sceny ogromna płachta materiału, zresztą jedna w wielu przykrywających meble wnętrza siedziby na wpół zbankrutowanego rodzeństwa. Dał się więc słyszeć lekki łoskot. Nie speszony owym nieplanowanym wydarzeniem Mariusz Kwiecień, podszedł do miejsca „wypadku”, stanął, popatrzył, pokiwał głową jakby ze smutkiem i zebrał wielkie brawa od widowni za przytomność umysłu. A stało się to tuż przed jego wielkim duetem z Łucją, podczas którego dramatyczna jego warstwa dodatkowo została podkreślona ruchem scenicznym z rzucającą Natalie Dessay na podłogę włącznie. Doprawdy wspaniałe aktorstwo obojga.

Mariusz Kwiecień, również z Natalie Dessay, byli też bohaterami drobnej modyfikacji reżyserskiej w scenie podpisywania kontraktu ślubnego. Podczas próby generalnej, słaniającej się na nogach, omdlewającej, a jednak do końca wzbraniającej się Łucji, brat na siłę wbija w rękę pióro i praktycznie sam trzymając ją za dłoń podpisuje ślubny kontrakt z Arturo. Widownia unisono zareagowała śmiechem. Było widać coś sztucznie-komicznego w tym ujęciu. Gdy podczas panelu z widownią Dessay zapytała widzów o powód owej reakcji, w przeciwieństwie do tragicznego momentu, odpowiedzi były różne, ale w sumie chyba dla niej niewystarczające

jasne czy przekonywujące. Zimmerman postanowiła wobec tego lekko ów moment zmodyfikować i pozostawiła tylko dość agresywne włożenie w rękę Łucji pióra, która jakby w ostatecznej desperacji i z wyzwaniem wobec brata, szybko i energicznie podpisuje ów dokument i rzuca w niego piórem. Było zresztą jeszcze cały szereg znakomitych posunięć reżyserskich, gestów rąk, spojrzeń, które dodatkowo charakteryzowały postacie, jak choćby Arturo, który wedle tego ujęcia nie wiadomo czy i ile wie o tragedii swej przyszłej żony i czy świadomie godzi się na przymusowe „zawłaszczenie” Łucją. Interesująca koncepcja.

Kwintesencją jednak połączenia bel canto i ekspresji dramatyczno-aktorskiej była scena szaleństwa, po której

ją prasa; omdlenia i upadek na wpół bezwładnego ciała z kilku stopni schodów na podłogę sceny. A wszystko to było tylko ilustracją interpretacyjną dramatycznie i wokalnie rewelacyjnej popisowej sceny. To był wielki triumf Dessay. Nic nie pozostało z pustej pirotechniki wielu jej wielkich poprzedniczek. Wszystko zdominowała przerażająco wręcz wiarygodna ekspresja i nienaganne panowanie nad głosem. Jest to w zasadzie liryczny sopran, o koloraturowej technice, niezwykle giętki, pełen lirycznego piękna; cudowne tryle, doskonała emisja i podparcie głosu, czysta, świetlista wręcz góra. Drobniotka, ale pełna charyzmy Francuzka zaprezentowała nam wielką kreację dramatyczno-wokalną, którą bez wahania nazwę Łucją XXI w. Zresztą całość pro-

się kosztem pięknego prowadzenia frazy i szlachetności linii melodycznej Donizettego.


Wiwaty i wielki aplauz otrzymał od widowni tenor Marcello Giordani (Edgardo), który zrobił doskonale wrażenie, choć nie był bez zarzutu. Zdarzały się „za mocne” wokalne przerysowania emocji i może zabrakło mu subtelności piano i pianissimo, szczególnie w scenie śmierci, ale było prawdziwie „po włosku” i wspaniale dramatycznie.

Bardzo piękny głos i pełną godną szlachetności interpretację zaprezentował nam również John Reyea, w sumie chyba najmniej interesującą w stosunku do reszty głównych bohaterów roli Raimondo.

Bardzo też spodobał mi się występ debiutującego w MET partią Arturo Stephen Costello, jeden z laureatów Operaliów Placido Domingo. Choć to krótka rola, ale zaprezentował ładny w barwie głos i bardzo stylowe prowadzenie fraz włoskiego bel canto.

Uzanie należy się również Michaeli Martens (mezzosopran) za krótką rolę Alisy. Najbardziej wypadł Michael Myers w partii Normanno. Koniecznie należy też wspomnieć dwie solistki, które zasłużyły na wiele braw: Deborah Hoffman (harfa solo) i Cecilia Brauer (szklana harmonika).

Wszystko i wszyscy było w harmonii z muzyką Donizettego, czego rewelacyjnie dopilnował James Levine, w swoistym „debiucie” dyrygenckim w tej operze w MET. Udało się bowiem zachować właściwe proporcje pomiędzy elegancją, ekspresją wokalną i dramatycznym wglądem interpretacyjnym. Słyszeliśmy więc najbardziej

stylowe, pełne gracji i finezyjnego wykończenia płynne frazy bel canto zagrajne w znakomitym tempie, a wyrazistość i wielowarstwowość muzyki Donizettego pod jego batutą zabrzmiała jak „nowa”, świeża muzyka. Bravissimo Maestro. Zresztą poza członkami orkiestry, którzy na stojąco wraz z widownią powitali go niemal histerycznym entuzjazmem, hołd w imieniu wokalistów oddała mu Natalie Dessay, która wchodzącego na scenę Levine powitała w niskim, głębokim ukłonie dotykając rękami podłogi. Była to doprawdy wspaniała Łucja, która tym razem zabrzmiała nie jak opera tylko na sopran, ale jako opera 4 głosów: basa, barytonu, tenora i sopranu. Bez wahania nazywam więc ten spektakl *Łucją XXI w.* 

G. Donizetti – *Łucja z Lammermoor*
Marcello Giordani
fot. Ken Howard/MET



ekstremalna widownia na dobrych kilka minut przerwała spektakl owacją dla Natalie Dessay.

Niemal abstrakcyjna scenografia, pozbawiona jakichkolwiek dodatków dekoracyjnych; balkon z centralnie ustawionymi spiralnymi schodami na tle niebieskiego nocnego nieba z księżycem. Natalie Dessay najpierw ukazuje się na balkonie w długiej białej lekko zakrwawionej sukni i w welonie, w który wyciera pokryte krwią ręce i powoli zaczyna wielki popis wokально-aktorski. Krótkie, szybkie ruchy, nagłe nerwowe zwroty, ogromne, przerażone, znakomicie podkreślone makijażem oczy, prawdziwie szaleńczy wybuch śmiechu, a w pewnym momencie przesywającej do szpiku kości krzyk, o którego „techniczną stronę” wykonania pytała

dukcji w MET tak od strony wokalne, muzycznej i dramatycznej w pełni zasługuje na to miano.

Fantastyczny był też występ Mariusza Kwietnia. Ogromna i w pełni zasłużona owacja widowni i wielkie pochwały od krytyków. To bez wątpienia najlepsza rola w jakiej słyszałam go w MET. Piękny głos, jeden z ładniejszych w barwie, mocy i wyszkoleniu technicznym współczesny baryton. Najczęściej dość blada postać Enrico w jego interpretacji była pełna pasji i desperacji, i nie mniej dramatycznie efektowna od Łucji. Puryści bel canto zapewne mogliby zarzucić, zresztą nie tylko jemu, zbyt wielki „entuzjastyczny dynamizm” śpiewu lub wręcz „prześpiewywanie” godne bardziej versimo, ale owo udratycznienie na szczęście nie odbyło

Herbert von Karajan Maestro legenda

Arkadiusz Jędrasik

W 2008 r. świat muzyczny będzie świętować setną rocznicę urodzin jednego z najwybitniejszych dyrygentów ubiegłego wieku. Herbert von Karajan, urodzony 5 kwietnia 1908 r. w Salzburgu, wywarł ogromny wpływ na kształtowanie się wykonawstwa muzycznego w XX w. i na interpretację współpracujących z nim muzyków. To właśnie on kształtował upodobania publiczności wielu pokoleń swoimi koncertami i nagraniami z największymi orkiestrami i najznakomitszymi solistami. To on pomagał w promowaniu dziś najwybitniejszych artystów. Wystarczy wspomnieć odkrycie i promowanie wybitnej skrzypaczki Anne-Sophie Mutter. Ponad 30 lat był dyrygentem i dyrektorem Berlińskich Filharmoników. To tę orkiestrę przekształcił w silny zespół o pięknym brzmieniu, grający utwory od wczesnego baroku po współczesność.

Na dobry początek

Już w listopadzie tego roku Deutsche Grammophon zapowiada rok 2008 – Rokiem Karajana. Na początek przygotowano znakomity album *Karajan – The Music, the Legend* złożony z dwóch płyt (CD/DVD) wydanych w specjal-

nej limitowanej ekskluzywnej edycji. Na płycie znajdują się: premiera fonograficzna – *Rapsodia węgierska nr 5* Liszta i *Koncert podwójny* Bacha ze skrzypkami Christianem Ferrasem i Michelelem Schwalbé, jak również *IV Symfonia* Brahmsa nagra-
na w 1964 r. Na DVD umieszczono fragmenty płyt, które ukażą się w 2008 r.: sceny z oper, fragmenty utworów symfonicznych Brahmsa, Leoncavalla, Rachmaninowa, Suppého, Czajkowskiego i Wagnera, jak również wykonanie całej *V Symfonii* Beethovena.

Nawet po swojej śmierci w 1989 r. Herbert von Karajan pozostał wciąż wielkim artystą Deutsche Grammophon, którego płyty sprzedają się najlepiej, a kolejne albumy wydawane z okazji „roku Karajana” przyczynią się zapewne do umocnienia tej pozycji, a także do zdobycia nowych wielbicieli wśród młodego pokolenia melomanów.

I tak pojawiło się 10-płytowe pudełko najlepszych i najslawniejszych nagrań zatytułowane *Karajan Master Recording*. Re-

jestracje te pochodzą z lat od 50. do końca 70. Antologia wydana będzie w digipakach z oryginalną okładką w dobrej cenie. Otrzymamy tu nagrania: *Koncertu skrzypcowego* Beethovena z Anne-Sophie Mutter, *I Koncertu fortepianowego*

Gdy śpiewałem Wotana, Herbert von Karajan przyszedł do mojego domu i mieliśmy bardzo długą próbę z fortepianem. Był małomówny, ale jego kilka zdań wystarczyło, bym wiedział czego ode mnie oczekuje. A kiedy dyrygował, widziałem co robił i natychmiast mogłem nadążać za jego intencjami.

Dietrich Fischer-Dieskau

dzielnie w specjalnej cenie. Na tych płytach został zachowany oryginalny wzór, kolorowa książeczka zawiera 36 stron z nową notą i wieloma zdjęciami.

Maestro

Richard Osborne, główny anglojęzyczny biograf Karajana, pisał o młodości dyrygenta, że posiadał „wręcz hipnotyzującą obecność przy pulpicie dyrygenckim, jego gesty wydawały się być niemal dzikie, choć w rezultacie takie nie były. Nie ulega żadnej wątpliwości, że był on bardzo »arogancki«, a przy tym szalenie ambitny. Jednak już od młodszych lat był sługą całkowicie oddanym muzyce, który pracował długie godziny, by opanować swój zawód, by zbudować szeroki repertuar pochodzący z różnych epok, większość z dzieł znał na pamięć”.

Tempo było głównym motywem przewodnim życia Karajana, który sam stał się symbolem siły, dynamizmu i pomysłowości. Pewien

krytyk, po debiucie młodego Karajana 22 stycznia 1929 r. w Mozarteum w Salzburgu napisał: „To było tak, jakby człowiek był przywiązany do słupa wysokiego napięcia i przeszedł przez niego prąd o napięciu 40 000 woltów”. W 1938 r., kiedy miał 30 lat, będąc dyrektorem muzycznym prowincjonalnego miasta Aix-la-Chapelle, zastąpił elektryzującym wykonaniem *Tristana* Wagnera w Operze Narodowej w Berlinie, zdobył natychmiast uznanie – jeden z artykułów nosił tytuł „Cud Karajan”. Wkrótce potem Karajan podpisał swój pierwszy kontrakt nagraniowy z Deutsche Grammophon Gesellschaft.

Mag płyty

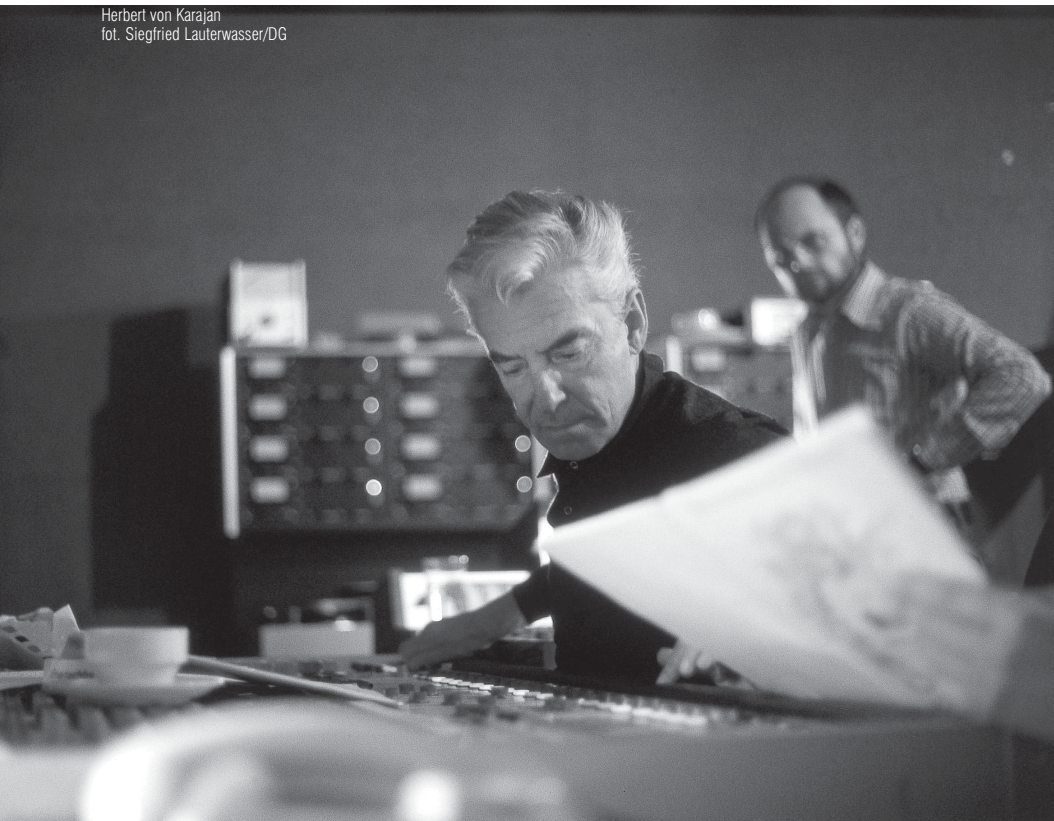
Praca z Karajanem była jednym z najwspanialszych doświadczeń w moim życiu artystycznym. Dźwięk, jaki tworzył wraz z wiedeńską lub berlińską orkiestrą był czymś wyjątkowym, połączonym z głębią wyrazu. Nawet podczas prób odkrywało się rzeczy, o których się wcześniej nie miało pojęcia.

Placido Domingo

w 1939 r., na czele Berlińskiej Staatskapelle. Zakończył ten okres kariery, o fenomenalnej wręcz intensywności, 23 kwietnia 1989 r. wraz z nagraniem na żywo *VII Symfonii* Brucknera z koncertu, który wykonał razem z Filharmonikami Wiedeńskimi na trzy miesiące przed śmiercią. Przez ponad pół wieku Karajan podpisał się pod ogromną ilością płyt, i to głównie z Berlińskimi Filharmonikami, których objął jako dyrektor po genialnym Wilhelmie Furtwänglerze w 1955 r.

Gdy otrzymał na czas nieokreślony kontrakt w swojej berlińskiej orkiestrze to niemal natychmiast poświęcił się przez wiele lat na przekształcenie orkiestry „w taki sposób, aby zachować jej pełne, niemieckie brzmienie i fizyczną in-

Herbert von Karajan
 fot. Siegfried Lauterwasser/DG



ten sywność dźwięku, tak by była orkiestra bardzo elastyczną, mogącą zagrać dzieła wielkich kompozytorów, nie tylko niemieckich, ale i takich jak Verdi, Puccini, Debussy, Ravel, Sibelius i Honegger”.

W 1959 r. Karajan podpisał nowy kontrakt na wyłączność z Deutsche Grammophon. W ciągu następnych trzydziestu lat sygnował około 250 nagrań, w dużej części pochodzących z bogatego repertuaru symfonicznego orkiestry berlińskiej.

Beethoven

W 1961 r. wraz z Berlińczycami i firmą płytową DG rzucił się w wir ambitnego projektu: dziewięć symfonii Beethovena nagranych i sprzedawanych po raz pierwszy jako całość. Dzieło to, wydane w 1963 r., okazało się jednym z największych sukcesów w historii nagrań muzyki poważnej.

Symfonie Beethovena stały się jednym z filarów studyjnej kariery Karajana. Deutsche Grammophon, aby zaakcentować 150. rocznicę śmierci kompozytora w 1977 r., po raz drugi wydało dziewięć symfonii zaproponowanych przez Karajana i jego Berlińczyków. „Jednym ze znaków wielkiego dzieła muzycznego”, mówi Karajan w biografii pióra Rogera Vaughanana „jest

Był bardzo pomocny, jednocześnie bardzo wymagający, ale podczas koncertu robił co w jego mocy, by pomóc śpiewakowi i sprawić, by czuł się komfortowo. Jego postrzeganie i odczuwanie muzyki było wyjątkowo logiczne. Było dla mnie zaszczytem występować wraz z nim i nauczyć się od niego tak wiele.

José Carreras

po raz trzeci cykl symfonii Beethovena.

Karajan i Berlińczycy sygnowali jedno z pierwszych nagrań cyfrowych DG. Była to opera *Czardziejski flet* nagrana w 1980 r. Nagranie to znalazło się na pierwszej płycie CD, następnie ukazała się *Symfonia alpejska* Straussa nagrana w 1982 r. Niemieckiego dyrygenta pasjonowały nowe techniki nagrywania, a także techniki audiowizualne. Jednym z celów jego późniejszej kariery było sfilmowanie swoich najważniejszych realizacji muzycznych na taśmie filmowej.

Magia filmu

Deutsche Grammophon postara się, by obchodząc Rok Karajana wydać na DVD wiele nagrań. W pierwszej połowie roku ukazać się nastę-

pujące tytuły zrealizowane dla Unitek: *Złoto Renu* R. Wagnera (1974/78) w realizacji samego Karajana, z udziałem Jeanine Altmeyer, Brigitte Fassbaender, Petera Schreira, Zoltána Telemana i Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej. Z 1968 r. z mediolańskiej *La Scali Cavalleria rusticana* (w reżyserii Georgio Strehlera) i *Pajace* Leoncavallo (w reżyserii Paula Hagera) z udziałem Jona Vickersa, Fiorenza Cosotto, Gianfranco Cecchelego, Rainy Kabajawanskiej, Rolando Paneraięgo i Filipa Glossopa. Z Filharmonikami Berlińskimi: *Missa solennis* Beethovena, cztery symfonie i *Niemieckie Requiem* Brahmsa, ostatnie trzy symfonie Czajkowskiego. Będzie także „Karajan koncertujący”, czyli ulubione dzieła Beethovena, Berliozę, Bizetę, Lisztę, Mascagniego, Rachmaninową, Ravelę, Rossiniego, R. Straussa, Suppego, Verdiego, Wagnera i Wezera. Będą także z Filharmonikami Wiedeńskimi: *Ósma* i *Dziwięta Symfonia* oraz *Te Deum* Brucknera oraz film dokumentalny o Karajanie.

W marcu 2008 r. ukaże się w postaci *Festspiel-Dokumente* na 3 płytach CD z książką, jedna z jego najsłynniejszych realizacji lirycznych – *Borys Godunow* Musorgskiego w legendarnej salzburskiej produkcji z 1965 r. z artystami takimi, jak Nicolai Giurow jako Borys, Nicolai Ghiuselev jako Pimen, Sena Jurinac jako Marina i Gerhard Stolze jako Grigorij.

Bardzo go ceniłem, nie tylko jako dyrygenta, ale jako człowieka. Praca absorbowала go całkowicie i oczekiwał od współpracowników tego samego. Myślę, że dzięki temu osiągał tak niezwykle rezultaty. Był osobowością, która odcisnęła piętno na muzyce XX w.

José van Dam

Internet

Karajan zafascynowany najnowszym rozwojem technicznym byłby z pewnością zadowolony wiedząc, że antologia jego najlepszych nagrań zatytułowana *Karajan Masterworks – His Greatest Tracks*

będzie dostępna również w Internecie – pliki muzyczne do ściągnięcia. Oprócz tego katalog realizacji Karajana będzie dostępny w nowej witrynie Deutsche Grammophon, znajdzie się tam ponad 20 płyt dostępnych tylko tą drogą.

Sto lat po narodzinach artysty, wciąż żywej legendy muzycznej XX w., w tym specjalnym „roku Karajana”, spadek po tym człowieku i wspaniałym muzyku jest ciągle nie tylko żywy, ale nabierze z pewnością nowego rozmachu. ☺

Nauczył mnie bardzo dużo na temat dynamiki, koloru, brzmienia i tego wszystkiego, co związane jest z muzyką. Chciał, by głos był jak instrument, z czystą emisją, służący emocjom.

Barbara Hendricks

Śpiew był zawsze częścią mojego życia

rozmowa z amerykańską mezzosopranistką Jennifer Larmore

Znakomita amerykańska śpiewaczka Jennifer Larmore uznawana jest za doskonałą interpretatorkę muzyki barokowej i bel canta, od opery romantycznej aż do muzyki współczesnej. Dysponuje lirycznym mezzosopranem o specyficznej ciemnej barwie i miękkim, soczystym brzmieniu. Słynie z wirtuozowskiej taktowości w śpiewaniu skomplikowanych koloratur. Na scenie operowej debiutowała w 1986 r. w Nicei w roli Sekstusa w *Łaskawości Tytusa* Mozarta. Po koncercie w Toronto dla czytelników miesięcznika Muzyka21 przeprowadziłem rozmowę ze śpiewaczką.



Jennifer Larmore
fot. Ken Howard

Jak stawiała Pani pierwsze kroki muzyczne?

Urodziłam się w Atlancie w stanie Georgia i śpiew był zawsze częścią mojego życia. Moja rodzina była niezwykle muzykalna. Przed laty babcia grała na fortepianie podczas wyświetlania filmów niemych, ojciec śpiewał w amatorskich zespołach operowych, mama pilnie słuchała sobotnich transmisji z MET. Śpiewałam w chórach kościelnych i szkolnych, uczyłam się gry na fortepianie i flecie. Kiedy miałam 10 lat, rodzice zabrali mnie na pierwsze przedstawienie operowe. Była to *Traviata* wystawiona przez MET na objeździe. Opera zrobiła na mnie niesamowite wrażenie i kiedy główna bohaterka zaczęła arię *Sempre libera* wiedziałam już, że moim marzeniem jest kariera śpiewaczki.

Wielu śpiewaków nazywa swoje początki kariery „latami niewolniczymi”. Czy życie Panią oszczędziło?

Początki mojej kariery były także trudne. Próbowalam szczęścia podczas różnych konkursów – nie zawsze z sukcesem. W 1982 r. miałam pierwsze przesłuchanie w MET – ale też mi się nie powiodło. Podtrzymywał mnie na duchu mój mąż, także śpiewak, basbaryton, William Powers. Według niego artysta powinien otoczyć się grubą skórą, być odpornym na niepowodzenia i powtarzać z uporem przesłuchania. Miał właśnie w tym czasie przesłuchanie w Nowym Jorku przed kilkoma agentami z różnych zespołów operowych. Poprosiłam dyrekcję Courtney Artists, z agencji mojego męża, o zgodę, że jeśli znajdzie się odrobina czasu w trakcie tej audycji, abym mogła wystąpić. Rzeczywiście, w ostatniej chwili jakaś śpiewaczka odwołała występ i pod koniec sesji znalazło się przysłówkowe 5 minut dla mnie. Zachęcona przez męża skoncentrowałam się na

leżycie i zaśpiewałam moją przebojową arię Rozyzny *Una voce poco fa* z *Cyrulika Sewilskiego*. Dodatkowo poproszono mnie o arię *Porto, porto* z *Łaskawości Tytusa* Mozarta oraz arię Charlotty z opery *Werter* Masseneta. Wynik był dla mnie nieoczekiwany. Zrobiłam duże wrażenie na Pierre Medecin, dyrektorze nicejskiej opery. Na miejscu zaproponował mi kontrakt na 4 sezony w siedmiu rolach. Przeniostałam się na wiele lat do Europy, do Nicei. Musiałam szybko nauczyć się francuskiego oraz wielu partii operowych. Były to dla mnie lata wyjątkowej pracy i koncentracji na karierze. W ciągu pierwszych 5 lat opanowałam ponad 40 ról operowych. Nauczyłam się sztuki scenicznej oraz poznałam tajniki zawodu, zwłaszcza, jakich partii nie powinnam śpiewać. Mój debiut w Nicei zainteresował inne teatry europejskie. Otworzyło mi to drogę do największych scen operowych, między innymi w Paryżu, Covent Garden w Londynie, w Berlinie i w La Scali w Mediolanie.

Po dziewięciu latach sukcesów na europejskich scenach operowych powróciła Pani do Ameryki. Jak Panią przyjęto?

W 1994 r. debiutowałam w partii Romeo w nowojorskiej Carnegie Hall w koncertowym wykonaniu opery Vincenzo Belliniego *I Capuletti e i Montechci*. W roli Julii wystąpiła znakomita włoska sopranistka Mariella Devia. Koncert muzycznie przygotowała Eve Queler, która jednocześnie dyrygowała zespołem Opera Orchestra in New York. Było to niezwykle wydarzenie. Sala wypełniona po brzegi i pełna oczekiwania. Pamiętam tylko pod koniec entuzjastyczne owacje. Spadł mi kamień z serca. Przyjmowano mnie gorąco jak powracającą na ojczyznę łono marnotrawną córkę. Tego samego wieczora podpisałam kontrakt z MET. Debiutowałam tam w partii Rozyzny. Na tej scenie wy-

stępowałam w wielu głównych rolach, w takich operach, jak: *Kopciuszek i Włoszka w Algierze* Rossiniego, *Juliusz Cezar* Haendla, *Jaś i Małgosia* Humperdincka, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha i *Zemsta nietoperza* Straussa. W 1996 r. uhonorowano mnie zaproszeniem do udziału w koncercie na zakończenie Igrzysk Olimpijskich w Atlancie. Na ogromnym stadionie olimpijskim, przed wielomilionową publicznością telewizyjną, zaśpiewałam *Hymn Olimpijski*. Po jego zakończeniu, wzruszona publiczność zastygła na moment w uroczystym milczeniu i nagle odezwały się krzyki „Jennifer!” podchwycone przez tysiące kibiców. Zaczęłam płakać. Wiedziałam, że wracam do domu. W 2005 r. śpiewałam partię Elizabeth Grifiths w światowej premierze współczesnej opery amerykańskiego kompozytora Tobiasa Picker *Amerykańska tragedia* (*An American Tragedy*), opartej na powieści Theodore'a Dreisera.

Słyszałem niezwykłą opowieść, że aria Rozyzny uratowała Panią przed aresztowaniem.

W 1997 r. śpiewałam kilka przedstawień *Włoszki w Algierze* w Teatro Colon w Buenos Aires. Wracaliśmy z mężem do rodzinnego Chicago. Ponieważ szalała wtedy inflacja, dyrekcja opery Colon wypłaciła mi honorarium w gotówce. Podczas pospiesznego pakowania w hotelu, zapomnieliśmy zabrać ze sobą pokwitowania. Celnicy w USA potraktowali nas jako przemytników narkotyków z Ameryki Południowej. Nie wierzono mi, że jestem śpiewaczką operową i że stos pieniędzy w walizce stanowi wypłatę za moje występy. W rozpacz, wobec kilku oficerów emigracyjnych i przypadkowych turystów, zaśpiewałam arię Rozyzny. Uwierzono mi, dostałam nawet okłaski i wyszliśmy wolni.

Dużą część Pani dorobku artystycznego stanowią partie w operach

Haendla i Rossiniego. Co sądzi Pani o ozdobnikach muzycznych?

Dzięki talentowi takich znanych mezosopranów, jak Marilyn Horne, Teresa Berganza, Frederica von Stade i Janet Baker opera barokowa i repertuar Rossiniego nabral nowego rozkwitu. Te utalentowane artystki otworzyły mojemu pokoleniu nowe możliwości. Ozdobniki stanowią istotny element opery barokowej, dodają blasku muzyce i mają element wręcz atletyczny.

Pani ozdobniki w partii księcia Orłowskiego w „Zemście nietoperza” spowodowały sensację.

Rolę księcia Orłowskiego w MET śpiewałam wielokrotnie. Podczas sylwestrowego przedstawienia, w trakcie arii, spontanicznie przyszło mi do głowy dodanie ozdobników. I to chwyciło. Może przyczynił się do tego szampański nastrój na widowni. Publiczność przyjęła moją wersję wręcz entuzjastycznie.

Obecnie coraz częściej w operach barokowych mezzosoprany zastępowane są przez całą plejadę kontratenorów. Czy boi się Pani tej konkurencji?

Z wieloma przyjaźnię się serdecznie. Większość z nich brzmi jednak jak męski głos falsetto. Dźwięk wydaje się zbyt płaski i monotony. Brakuje mu palety kolorów, jakimi obdarzone są głosy kobiece. Ale zdarzają się wyjątki, które mnie wzruszają jak David Daniels.

Posiada Pani w dorobku liczne nagrania płytowe. Czy nagrywanie jest ważne w karierze śpiewaczki?

Mój mąż-śpiewak zawsze naciskał, abym na początku kariery dokonała prywatnego nagrania studyjnego. Rozeszliśmyśmy taśmy do wszystkich najważniejszych firm płytowych. Po tygodniu otrzymałam pierwszą propozycję z Deutsche Grammophon. Zadzwonił do mnie dyrektor Pal Moe. Przyznał, że spośród 40-50 taśm, jakie firma normalnie otrzymuje tygodniowo, moja zrobiła na nim wyjątkowe wrażenie. Myślę, że nagrania to połowa sukcesu śpiewaka. Służą mu w celach reklamy, zjednują tłumy fanów i stanowią ważny dokument historyczny.

Którę z nich są Pani najbliższe?

Zaskoczył mnie pan tym pytaniem. Każde z nich wartościuję inaczej. Dużym ciepłem darzę nagranie *Juliusza Cezara* dla Harmonii Mundi pod kierownictwem muzycznym niezwykle utalentowanego dyrygenta René Jacobsa. Praca z nim to niezwykle doświadczenie życiowe. Właśnie to nagranie otrzymało nagrodę Gramophone Award za najlepsze nagranie muzyki barokowej. Mam jednak szczególnie sentyment do

ciekawych, niecodziennych nagrań, które dokonałam głównie z firmą płytową Opera Rara, specjalizującą się w odkrywaniu rzadkich i zapomnianych oper. Czuję się podczas tych nagrań jak antropolog dokonujący nowych odkryć ewolucyjnych. Zawsze z zacięciem i nieukrywaną emocją czekam na telefon od dyrektora muzycznego tego wydawnictwa Patrica Schmida z następną propozycją. Nagrałam między innymi kilka nieznanymi oper Rossiniego, takich jak *Elisabetta*, *Regina d’Inghilterra* i *Bianca e Falliero* oraz zupełnie zapomnianą operę Ferdinando Paera *Sofonisha*, historia nubijskiej królowej. W dalszych planach mamy rejestrację opery Saverio Mercandante *Maria Stuarda* oraz *Alessandro nelle Indie* skomponowana przez Giovanni Paciniego.

no mi jeszcze partii Oktawiana w *Kawalerze srebrnej róży* lub Kompozytora w *Ariadnie na Naxos* Straussa. Chętnie spróbowałabym sił w partii „en travesti” jako Malcolm w operze seria Rossiniego *La Donna del Lago* lub w tytułowej roli w operze *Faworyta* Donizettiego. Marzy mi się też partia siostry Helen we współczesnej operze amerykańskiego kompozytora Jake’a Heggiego *Skazany na śmierć* (*Dead Man Walking*). Wdziałam to przedstawienie w operze w Cincinnati z Fredericą von Stade w roli Helen. Zrobiła na mnie niezwykle wrażenie. Mam już tę rolę przygotowaną.

Mimo napiętego kalendarza występów, znajduje Pani czas na prowadzenie audycji radiowej oraz pracę społeczną.

Od kilku lat prowadzę audycje radiową *Za kulisami z Jennifer Larmore* (*Backstage with Jennifer Larmore*), emitowaną przez radio satelitarne Sirius. Zwykle podróżuję z małym urządzeniem do nagrywania. Przeprowadzam liczne wywiady ze znanymi artystami i komentuję wydarzenia artystyczne. Pracuję też ochotniczo dla dzieci z ramienia UNICEF. Brałam udział w kilku koncertach mających na celu zbiórkę pieniędzy dla dzieci w Afryce.

Jak udaje się powiązać więzi małżeńskie z licznymi wyjazdami?

Brzmi to może paradoksalnie, ale ponieważ mój mąż, Bill, jest także śpiewakiem o międzynarodowej karierze, pozwała to nam na lepsze zrozumienie naszych potrzeb i wzajemną pomoc. Ustaliliśmy pewne reguły. Staramy się spotykać na wyjeździe, co najmniej raz w miesiącu, bywać często na naszych przedstawieniach.

Nawet, gdy to wymaga długiego przelotu przez ocean. Nie mamy ograniczeń w międzynarodowych rozmowach telefonicznych, czasami kilka razy dziennie. Cieszy-

my się z naszych sukcesów i jesteśmy z nich dumni. Staramy się widzieć naszą przyszłość w większej perspektywie niż codzienne obowiązki. Zawsze spędzamy wakacje razem w naszej posiadłości w pobliżu Chicago. To cudowne miejsce nazywamy *pięszcztliwie Wypoczynek* (*The Resort*). Jest to duży, przestronny dom, w którym dodatkowe sypialnie wypełnione są książkami, płytami i moimi sukniami koncertowymi. Nasze małżeństwo trwa ponad 26 lat. Natomiast samotne wieczory w licznych hotelach spędzam w towarzystwie uroczej suczki rasy sznauca, którą nazywam Sophie. Dzielę z nią moje smutki i sukcesy.

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiał: **Kazik Jedrzejczak**



Jennifer Larmore
 fot. Ken Howard

*To the Polish Readers of MUZYKA 21.
 Love, Jennifer Larmore & Sophie!*

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

Podczas moich licznych występów w MET miałam okazję śpiewać z niezwykle utalentowanym polskim barytonem, Mariuszem Kwietniem. Z zacięciem śledzę jego dalszą karierę. Od wielu lat jestem zaprzyjaźniona ze znakomitą polską artystką Ewą Podleś i jej mężem Jerzym Marchwińskim. W przyszłym sezonie w San Francisco Opera śpiewam partię Fryki w wagnerowskim *Złocie Renu*, zaś Ewa Podleś ma w tym samym czasie kilka przedstawień *Ariodante* Haendla. Będzie to następna okazja do spotkania i podtrzymania naszej przyjaźni.

O jakich rolach Pani marzy?

Tytułowa partia Toski! Proszę traktować to jako żart. Nie zaproponowa-

Roman Palester.

Portret zapomnianego kompozytora.

Małgorzata Zdechlik

Mimo że już trzydzieści lat upłynęło od uchylenia, wydanego niedługo przez komunistyczną władzę, zakazu wykonywania kompozycji Romana Palestra, jego twórczość nadal pozostaje niemalże nieznaną muzykologom i szerszym kręgom słuchaczy. Utwory Palestra zajmują mało miejsca w repertuarze współczesnych zespołów muzycznych, a ilość nagrań dzieł jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów XX w., jak również publikacji mu poświęconych, jest znikoma.

Następca Szymanowskiego

Urodzony w 1907 r. w podolskim Śniatyniu, Roman Palester od początku swojej drogi twórczej postrzegany był jako jedyny godny sukcesor twórcy *Harnasiów*. Już wczesne utwory, pisane podczas studiów kompozytorskich u Kazimierza Sikorskiego w Konserwatorium Warszawskim, choć oceniane przez zachowawcze muzyczne środowisko akademickie jako nazbyt „modernistyczne”, spotkały się z uznaniem krytyki i aplauzem publiczności oraz zwróciły uwagę swoją głębią i mistrzostwem warsztatu na osobę młodego kompozytora. Nawiązujące do stylistyki neoklasycyzmu i niejednokrotnie inspirowane folklorem przedwojenne dzieła Palestra zdobywały laury na prestiżowych konkursach kompozytorskich. Dyrygenci tej klasy co Mieczysław Mierzejewski i Grzegorz Fitelberg, nie wzburlali się mieszczańskimi utworami tak znakomicie zapowiadającego się kompozytora w programach swoich koncertów. W latach przedwojennych Palester pisał dużo i szybko, uprawiał różnorodne gatunki muzyczne. Powstały wówczas takie dzieła, jak: *Taniec z Osmotody* (1932), *I Symfonia* (1934-1935), *Koncert fortepianowy* (1935-36), balet *Pieśń o ziemi* (1937), *Suita symfoniczna* (1937-38) oraz dwa *Kwartety smyczkowe* (1929-30, 1936).

Pod okupacją

Lata wojenne były czasem trudnym dla kompozytora. W powstaniu warszawskim zginął jego przyrodni brat, Krzysztof, zaś ojciec, pechowo potrącony przez niemiecki samochód, zmarł na skutek doznanych w wypadku obrażeń. Palester zmuszony był zmieniać miejsce pobytu, parokrotnie aresztowano go gestapo, spędził nawet sześć tygodni w więzieniu na Pawiaku.

Mogłoby się zdawać, że tragiczne

wydarzenia tego okresu spowodują naturalne w warunkach wojennych zahamowanie twórczości. Trudno jednak o bardziej błędne założenie. W latach okupacji Palester stworzył szereg ważnych dla jego rozwoju artystycznego dzieł. Powstały wówczas: *Koncert skrzypcowy* (1939-1941), *II Symfonia* (1941-42), *III Kwartet smyczkowy* (1942-44) oraz *Polonezy M. K. Ogińskiego* (1943). Kompozytor rozpoczął także pracę nad operą *Żywe kamienie* (1944) według powieści Wacława Berenta, jednak później ten projekt zarzucił.

Czas wojny okrutnie obszedł się z rękopisami Palestra, gdyż wiele z nich uległo zniszczeniu. O licznych młodzieńczych i wojennych utworach kompozytora można zatem wyrokować wyłącznie na podstawie wzmianek prasowych lub relacji osób, które miały możliwość wysłuchać ich koncertowego wykonania.

Tuż po wojnie Palester napisał *Requiem*, poświęcone pamięci bliskich mu osób, które zginęły w powstaniu warszawskim. Kompozycja, którą zestawzić można z *Wojennym Requiem* Brittena czy *Requiem* Hindemitha, wyróżnia się brakiem elementów ilustracyjnych oraz pełnych patosu gestów muzycznych.

W służbie Melpomeny i X Muzy

Już w drugiej połowie lat dwudziestych XX w. zaczęła się wielka przygoda Palestra z teatrem. Kompozytor miał możliwość współpracowania z najwybitniejszymi reżyserami polskiej sceny międzywojennej, żeby wspomnieć choć Lwo Galla, Edmunda Wiercińskiego i Leona Schillera. To właśnie Palester stworzył muzykę do słynnej Schillerowskiej inscenizacji *Dziadów* z 1934 r. Artysta był ceniony przez ludzi teatru, liczni reżyserzy zapraszali go do współpracy wielokrotnie. Muzyka Palestra musiała odgrywać niebagatelną rolę w spektaklach, choć trudno coś więcej na jej temat powiedzieć ze względu na fakt niezachowania się do naszych czasów licznych partytur teatralnych. Drobek Palestra w dziedzinie muzyki scenicznej jest wprost imponujący. Według wyliczeń Zofii Helman (autorki jedynej jak dotąd monografii twórczości kompozytora) do 1939 r. kompozytor skomponował muzykę do blisko czterdziestu przedstawień teatralnych.

Palester zapisał też piękną kartę w historii polskiego kina. Jest autorem ścieżek dźwiękowych, nierzadko pisanych razem z Marianem Neuteichem, do licznych polskich filmów. Uczestniczył w niejednym przedsięwzięciu podejmowanym przez najbardziej cenionego polskiego reżyse-

ra międzywojnia, Józefa Lejtesa. Napisał muzykę do jego słynnej ekranizacji *Dziewcząt z Nowolipek*. Po wojnie angażowany był do projektów Aleksandra Forda (*Ulica Graniczna*, *Pierwszy krąg*) i Jerzego Zarzyckiego (*Miasto nieujarzmione*). Spośród umuzycznionych przez Palestra obrazów filmowych, największe uznanie zdobyły *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego, będące pierwszym polskim powojennym filmem fabularnym.

Utarczki z władzami

Tuż po wojnie nic nie zapowiadało późniejszych bardzo poważnych, według określenia kompozytora, „kłopotów z ojczyzną”. Palester zamieszkał w Krakowie. Choć głównie zajął się działalnością twórczą, nie szczędził swego czasu, udzielając się w nowo powstałych instytucjach odbudowującego się życia muzycznego. Początkowo nie czyniono też żadnych trudności, gdy kompozytor wyrażał chęć zagranicznego wyjazdu. Stopniowo jednak władze coraz baczniej spoglądały na poczynania polskich kompozytorów, oczekując zajęcia przez nich jednoznacznego stanowiska wobec nowego systemu politycznego.

Palester naraził się dygnitarzom, odmawiając wątpliwego zaszczytu reprezentowania Polski w Światowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju, który odbył się we Wrocławiu w 1948 r. Sam Palester sarkastycznie określił ów zjazd jako „olbrzymią imprezę antyamerykańską, propagandowo okropnie grubo szytą, ze wszystkimi Picassami, Aragonami i Eluardami w głównych rolach”.

Kompozytora coraz bardziej zaczęły drażnić spory ideologiczno-estetyczne, które rozgorzały w środowisku muzycznym. Powtarzające się wyjazdy z kraju stały się dla jego spokoju koniecznością. Pojawily się problemy z wypłacaniem mu tantiem w zagranicznej walucie, a jego nazwisko coraz rzadziej figurowało na afiszach koncertowych.

Artysta wziął jeszcze udział w sławnym zjeździe w Łagowie w 1949 r., na którym uznano socrealizm obowiązującą i jedyną właściwą metodą twórczą. W łagowskiej dyskusji nie odegrał jednak Palester jakiegokolwiek zasadniczej roli. Przedstawiciele

aparatu władzy, świetnie zdawali sobie sprawę z rangi jego talentu. Chcąc skłonić wybitnego kompozytora do pozostania w kraju, ówczesny minister kultury i sztuki, Włodzimierz Sokorski, proponował mu, mimo uznania jego twórczości za formalistyczną, różne intratne stanowiska. Palestrowi nie zależało jednak na dochodowych posadach, ale wyłącznie na wykonaniach i wydaniu jego dorobku artystycznego. Nie uzyskawszy gwarancji spełnienia tych oczekiwań, artysta zdecydował się na stałe opuścić kraj.

Palester z pewnością nawet nie przypuszczał jak dalece zaciąży na późniejszej recepcji jego twórczości podjęta przezeń decyzja o emigracji. Cena, jaką zapłacił za opuszczenie kraju, była niezmiernie wysoka. Nazwisko kompozytora skreślono z listy Związku Kompozytorów Polskich, a jego utwory umieszczono na indeksie dzieł zakazanych. Muzyka Palestra znikła z programów koncertowych, muzykologom zabroniono pisać o jego twórczości, a nawet zniszczono większość wydanych uprzednio partytur. Palester stał się w kraju persona non grata, a jego twórczość zaczęła popadać w zapomnienie.

Na obczyźnie

Po wyjeździe z Polski kompozytor mieszkał kilka lat w Paryżu, później przeprowadził się do Monachium, w którym to mieście spędził niemal 20 lat. Podjął wówczas pracę w rozgłośni Radia Wolna Europa. Jego głos kojarzył się słuchaczom z audycjami *Muzyka obala granice*, *Kultura w niewoli* czy *Okno na Zachód*. Palester starał się

prezentować na antenie utwory zakazane w Polsce i informować o nowych nurtach obecnych w muzyce europejskiej. Na początku lat siedemdziesiątych kompozytor powrócił do Paryża, gdzie mieszkał aż do śmierci w 1989 r.

Obciążony wieloma obowiązkami kompozytor nie zaniedbywał pracy twórczej. Uważnie obserwował zjawiska zachodzące na europejskiej scenie muzycznej. Nie pozostał obojętny na estetykę ekspresjonizmu, nieobca była mu również dodekafonia. Dzieła pisane po wyjeździe z kraju stanowią syntezę awangardowych doświadczeń i najlepszych znanych z tradycji wzorców. Powstały wtedy *Treny*, *trzy fragmenty z Jana Kochanowskiego* (1962), *Koncert na altówkę* (1975-78), *Monogramy na sopran i fortepian* (1978) oraz *Te Deum* (1979). Sławę przyniosła mu akcja muzyczna *Śmierć Don Juana* (1959-61) powstała w oparciu o dzieło *Miguel Mañara* Oskara Mitośza, krewnego naszego noblisty. Kompozytor sięgnął po wszechobecny w europejskiej kulturze mit Don Juana. W ujęciu Palestra Don Juan nie jest tylko wyznającym libertyńskie ideały bezwzględny uwodzicielem, ale człowiekiem doświadczającym wewnętrznej przemiany na skutek sily miłości.

Twórca świadomy i... drażliwy

Twórcą świadomym nazwał niegdyś Palestra Jan Krenz, mając na myśli ustawiczne kontrolowanie intelektem pomysłów kompozytorskich. Artysta z głębokim rozmysłem podchodził do otaczającej go rzeczywistości. Był erudytą o niezmiernie rozległych horyzontach, władał biegle kilkoma językami i

niezmiernie dużo czytał. Usiłował spisać swoje wspomnienia w autobiografii zatytułowanej *Słuch absolutny*.

Osoby, które zetknęły się z kompozytorem, podkreślały, że był wyjątkowo wrażliwy i nadmiernie drażliwy. W ostatnich latach życia dotkliwie bolał go brak zainteresowania jego twórczością. Rozgoryczony był zwłaszcza nieobecnością swojej muzyki w Polsce już po uchyleniu w 1977 r. zakazu wykonywania jego dzieł, z którym to faktem wiązał bardzo duże nadzieje. Duma nie pozwalała Palestrowi zabiegać o wykonania swoich utworów, z kolei bardzo wysokie wymagania stawiane przez niego wykonawcom niejednokrotnie zniechęcały ich do sięgania po dzieła chimerycznego Polaka.

Żle obecny czy nieobecny?

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska określiła niegdyś twórczość Romana Palestra jako „muzykę źle obecną”, czyli niechętnie postrzeganą przez oficjalnie komunistyczne władze. Czynniki historyczne, dramatyczna decyzja o emigracji oraz cechy osobowościowe kompozytora spowodowały, że pod koniec lat siedemdziesiątych, Palester z twórcy źle obecnego stał się twórcą niemalże nieobecnym nie tylko w polskim, ale i światowym środowisku muzycznym. Zachowane partytury kompozytora świadczą, że zupełnie niezastąpione. Podejmowane przez muzykologów i wykonawców w ostatnich latach próby przypomnienia jego utworów mogą przywrócić dziełu Palestra status twórczości równającej się z dokonaniem najznakomitszych polskich kompozytorów. 📖

Haute-musique Krzysztofa Meyera

rozmowa z kompozytorem

Powiedział Pan, że kompozytor jest od pisania muzyki, a nie opowiadania o niej, dając mi do zrozumienia, że nie ma Pan ochoty na wywiad. W takim razie będę opowiadał o tym, czego dostuchałem się na najnowszej płycie, dopatrzyłem w nutach i doczytałem w książkach, a Pan będzie potwierdzał – albo prostował moje słowa. Zgoda?

Proszę bardzo...

Skomponował Pan 12 kwartetów smyczkowych. W ostatnim wydaniu encyklopedii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, z 1997 r., Ludwig Finscher, autor hasła o kwartecie smyczkowym, wyliczając niewielu współczesnych, żyjących „specjalistów” od tego gatunku wymienił Pana

na pierwszym miejscu. Poczut się Pan, jak klasyk?

Nie wiem, jak czują się klasycy i nie bardzo chciałbym się dowiedzieć, bo zdaje się, że oni przede wszystkim nie żyją.

W niemieckim przewodniku po muzyce kameralnej znalazłem informację, że w swoich kwartetach smyczkowych konsekwentnie unika Pan powtarzania się. Zawsze inna ilość części i dyspozycja temp, a także odmienny sposób traktowania instrumentów i relacji pomiędzy instrumentami. Dwa ostatnie kwartety znalazły się na najnowszej płycie wydanej przez Acte Préalable Jana Jarnickiego i potwierdzają tę Pańską skłonność już nawet na pierwszy rzut oka i ucha.

Jednocześnie „XI Kwartet smyczkowy” trwa około 13 minut i brzmi niemal ascetycznie. Dwunasty ma rozmiary wręcz monumentalne i zawiera trzy quasi koncerty instrumentalne: altówkowy (w IV części), wiolonczelowy (cz. VII) i skrzypcowy (w finale). Czy są jeszcze jakieś kontrasty?

To nie wynika z przyjętej à priori zasady nie powtarzania się, lecz z faktu, że każdy kolejny utwór jest dla mnie zawsze nowym doświadczeniem. Ale zgodziliśmy się, że nie będę wyręczał ani słuchacza, ani analityka...

W takim razie zgaduję dalej. Odnoszę wrażenie, że okoliczności pierwszego wykonania za każdym razem inaczej wpływały na Pańską inspirację. Bodaj wtedy, gdy kompono-

wał Pan „XI Kwartet smyczkowy” na urodziny Mieczysława Tomaszewskiego, ukazała się jego książka „Interpretacja integralna dzieła muzycznego”. Znalazłem w niej takie zdanie: „Partia triplum czy quadruplum w organach Perolina, cantus, altus, contratenor czy quinta vox u flamandów i niderlandczyków, fuga 3- lub 4-głosowa u Bacha – wszędzie tu chodzi o komponowanie relacyjne, więc nie o dysponowanie konkretną jakością dźwięku”. Taką muzykę, o jakiej pisze Tomaszewski, można by mało wytwornie określić mianem spekulacji liczbowej ubranej w dźwięki. I niby to przypadkowo, u podstawy formy Pańskiego kwartetu leżą ściśle proporcje. Przykładowo: całość składa się z pięciu 54-taktowych epizodów. Proporcjonalne przyspieszanie tempa sprawia jednak, że każdy z nich trwa coraz krócej, regularnie potęgując efekt *accelerando* (a jest też i regularne *crecendo*). Skomplikowanych reguł kształtujących przebieg tego kwartetu jest sporo, ale oczywiście nie będę ich tutaj przedstawiał, bo są to łamigłówki zajmujące muzykologów. Słuchacz musi się jednak nastawić na to, że zmysłowy powab dźwięku oraz bogactwo samego brzmienia wydają się pozostawać na odległym planie. Zupełnie, jakby miał Pan dość sonorystycznych eksperymentów z młodości.

Po pierwsze, nie traktowałbym Jedenaścigo jako przykładu „muzycznej spekulacji”, bo przecież istotny, acz sporadyczny udział w tworzeniu formy ma w nim również kontrast barwy. A po drugie, w czasie studiów chyba przespiał Pan wykłady z serializmu, skoro moje niewinne zabawy z proporcjami uważa Pan za „spekulację”.

Wracam więc do roli inspiracji. „XII Kwartet smyczkowy” powstał na zamówienie organizatorów sympozjum „Schiller i Muzyka”, jakie odbyło się w Weimarze jesienią 2005 r. W komentarzu do utworu wyjaśnia Pan, że związek tego utworu z Schillerem jest pośredni i w gruncie rzeczy polega jedynie na wielokrotnych nawiązaniach do III części „Kwartetu smyczkowego a-moll” op. 29 Franciszka Schuberta, w której twórca ów cytował swoją pieśń do wiersza Schillera „Die Götter Griechenland”. Schubertowski motyw trudno jednak wysłyszeć.

Pańskie słowa brzmią jak wyrzut... Potrzebne Panu te nawiązania jako

przykład, z przeproszeniem, intertekstualności postmodernistycznej sztuki? W razie potrzeby biegły nie powinien mieć trudności z przekonaniem sądu, że dotrzymałem umowy, jaką było nawiązanie do Schillera.

Od lat powtarza Pan, że rozumie muzykę jako „dźwiękową narrację”, a więc historię z początkiem, perypetiami i finałem. Słuchając „Tria smyczkowego” – to jeszcze jeden utwór z nowej płyty *Acte Préalable* – odnoszę wrażenie, że to nie ten model „opowiadania”. Każdą część zaczyna ta sama myśl muzyczna, tyle że – z grubszą biorąc – odmiennie zinstrumetowana. Wszystkie części wiąże też podobny epilog. Wspólny jest więc we wszystkich częściach „Tria” i punkt wyjścia, i kres. Co to za narracja?

Odpowiem anegdota: Maksym Gorcki uwielbiał opowiadać historie. Za każdym razem coś jednak przeinaczał.

łatwiej wsadzić do nich wzmiankę, iż X ulega wpływom Y-ka, korzystając z biogramu w programie lub książeczce załączonej do płyty, niż poświęcać czas na uważne słuchanie muzyki (może jeszcze parokrotnie?), potem zaś przygotowywanie informacji o tym, co dla owego kompozytora jest specyficzne i niepowtarzalne. A wracając do Bartóka – trafiam?

Tak, trafiał Pan, bo twórczość tego kompozytora jest dla mnie rzeczywiście jednym ze szczytów muzyki XX w. i niekiedy lubię to jakoś zaznaczyć w swoich utworach. Lecz dziwnym trafem ten mój stosunek do Bartóka zauważają nieomal wyłącznie muzycy. W „recenzenckich burgerach”, jak Pan to ujął, spotykam natomiast najbardziej nieoczekiwane skojarzenia, co przyjmuję za świadectwo tego, że pisząc o muzyce relacjonuje się przede wszystkim własne o niej wyobrażenie.

Zamykając wątek inspiracji pytam jeszcze: Pan pisze *fast*... czy *slow*...?

Niestety, „very slow”... Im jestem starszy, tym bardziej „slow”... – jeden utwór wymaga długich miesięcy regularnej pracy. Jako frankofil chętniej jednak usłyszałbym z Pańskich ust, że komponuję „haute musique”.

Nową płytę nagrał Kwartet Wilanów, z którym przez długie lata kojarzono Pana kameralistykę. Tym weteranom polskiej awangardy w ogromnym stopniu zawdzięczał rozkwit gatunek kwartetu w naszej muzyce od lat sześćdziesiątych. Jak scharakteryzowałby Pan ich grę? Jak widzi Pan ich miejsce w swoim „kompozytorskim życiu”?

Równe czterdzieści lat naszej niekiedy niezwykle intensywnej współpracy spowodowało, że nie jestem już w stanie słuchać ich gry obiektywnie. Charakterystykę, a tym bardziej ocenę ich gry wolałbym zatem zlecić komuś mniej zaangażowanemu, byle nie robił tego „fast”. Zwróciłbym natomiast uwagę na pewien ciekawy aspekt naszej współpracy: na konsekwencje wspólnego dorastania. Gdybym przed laty podjął współpracę z zespołem już ukształtowanym, wręcz idealnym, takim jak Juilliard String Quartet, Kwartet Amadeus, im. Albana Berga czy Borodina, zapewne komponowałbym inaczej. Pozbawiony byłbym jednak szansy przeżycia jedynie w swoim rodzaju przygody, jaką było owo wspólne dojrzewanie. Jako młody kompozytor terminowałem w kameralistyczne pracując z „Wilanowczykami”. Oni

Acte Préalable



APO 146

World Premiere Recording

Krzysztof Meyer

String Quartets Nos. 11 & 12

String Trio



Kwartet Wilanów

Pewnego razu ktoś ze znajomych zwrócił mu uwagę, że wczoraj finał historyjki, którą właśnie miał okazję usłyszeć ponownie, był nieco inny. „Nudni jesteście, towarzysze...”, zareagował zdeglustowany pisarz.

Pomysł z powracającym „mottem” kojarzy mi się z „VI Kwartetem smyczkowym” Beli Bartóka...

...a słuchając mojej muzyki spodziewał się Pan raczej skojarzeń z Szostakowiczem albo Lutosławskim?

Dziwi się Pan? Jako autor monografii Szostakowicza i współautor monografii Lutosławskiego jest Pan niejako automatycznie podejrzany o uleganie wpływom tych kompozytorów, i to pomimo faktu, iż między nimi dwoma trudno dopatrzeć się związków. „Fast-dziennikarstwo” wymusza na nas przygotowywanie „recenzenckich burgerów” (McRecenzji?), a przecież o ile

zaś, będąc moimi rówieśnikami, podobnie uczyli się wówczas wykonawstwa muzyki współczesnej, przeżywającej akurat burzliwe przemiany, i doświadczenie to w znacznej mierze zdobywali właśnie na moich kwartetach.

To nie jest pierwsza płyta, jaką Kwartet Wilanów nagrał dla Acte Préalable z Pańską muzyką. Przed paroma laty ukazała się płyta zawierająca „Concerto retro” i „rzekomy” „XVI Kwartet smyczkowy” Szostakowicza. Teraz wybrano utwory pozbawione tak wyraźnych odniesień do przeszłości, a powstał rodzaj monografii Pańskiej kameralistyki smyczkowej z ostatnich lat.

I bardzo mnie to cieszy, bo w minionych latach większość moich utworów ukazywała się poza granicami Polski: 42 tytułów na CD zachodnioeuropejskich i tylko 16 na polskich.

Z punktu widzenia większości polskich kompozytorów, a i nie tylko polskich, są to dane mogące budzić zazdrość. Ale zasięg i rezonans tych płyt jest niestety ograniczony. Jak twórca godzi się z niszowością uprawianej sztuki?

Nisza, w jakiej ponoć tkwimy, nie jest miejscem wygnania, jeśli ktoś nie dał sobie wmówić tego, że artysta powinien być przede wszystkim sławny. Niszowy status muzyki współczesnej nie jest dla

mnie źródłem kompleksu. Za poważny problem społeczny uważam natomiast marginalizowanie takiej sztuki, ale to już temat na inną rozmowę. Oczywiście, im bardziej znane nazwisko, tym łatwiej o zamówienia, i to takie, na jakie miałyby się ochotę. Łatwiej też o dobrych wykonawców, co – przynajmniej dla mnie – jest sprawą pierwszorzędą; okropne jest bowiem uczucie, gdy ktoś „straszliwie okalecza jego dziecię”, jak scharakteryzował pewne wykonanie swego kwartetu smyczkowego Hugo Wolf. Ale stosunek do tzw. kariery to przede wszystkim kwestia charakteru. Patrząc na moich najślawniejszych kolegów, zwłaszcza tych łączących kompozycję z dyrygowaniem, niekiedy z lekkim przeżeniem wyobrażam sobie *siębie* w niustannych podróżach, w pościgu z czasem, w tłumie współpracowników. Nie tak bowiem wyobrażam sobie raj. Raczej cieszę się, że nigdy nie musiałem pisać muzyki przyjemnej dla innych, ale obcej mojemu wyobrażeniu o pięknie. Znam kolegów, dla których problemem stało się to, że odnieśli sukces komercyjny, zdobyli niemałą popularność, a tymczasem marzeniem ich jest znalezienie się w gronie „klasyków” współczesnej symfoniki czy kameralistyki. Jednego zadawala uznanie w salonie, inny potrzebuje entuzjazmu całego stadionu.

Czy Pańscy studenci są tego świadomi?

Mówię im o tych problemach, ale oczywiście wybory podejmują samodzielnie, a są one rozmaite. Mówię im też, że podobnie jak każdy inny człowiek prezentujący publicznie siebie lub owoce swojej pracy, kompozytor nie może zachowywać się jak prymus, który chciałby mieć same piątki i od wszystkich oczekuje pochwał, bo szybko dostanie zawrotu głowy, albo utraci ochotę do życia, i to nawet niekoniecznie za sprawą recenzentów. Publiczność trzeba szanować, ale do jej reakcji należy mieć dystans. Jeden z moich przyjaciół regularnie narzeka na harmonię moich utworów, a inny równie konsekwentnie wygłasza peany na jej cześć, przy czym obaj są osłuchani, a ponadto nieźle znają moją muzykę „od kuchni”. Jest to wręcz wzorcowy przykład tego, jak różnie ludzie słyszą. Dlatego mam nadzieję, że rozumie Pan, czemu nie chciałem opowiadać o swojej muzyce. Słowa kompozytora mogą być dla słuchacza zbędne.

Ale czasem bywają przydatne, dlatego dziękuję za rozmowę, z nadzieją, że czytelnicy nie odbiorą jej jako „McWywiadu”.

rozmawiał: **Włodzimierz Malinowski**



Hélène Grimaud
fot. KASSKARA

Beethoven wg Héléne Grimaud

Magdalena Todynek

Francuska pianistka Hélène Grimaud należy do najinteligentniejszych pianistek naszych czasów – jak mawiają niektórzy krytycy: „jest filozofem sal koncertowych”. Jej najnowsze nagranie zawiera jedno z największych dzieł literatury muzycznej *V Koncert fortepianowy „Cesarski”* Beethovena. W świecie pełnym chaosu i zgiełku Hélène Grimaud proponuje swoją, bardzo osobistą, współczesną wersję tego utworu. Proponuje myśli, refleksje i idee zamiast krwi, potu i łez. Ostatni koncert Mistrza z Bonn pod jej palcami, jest dziełem najwyższych muzycznych lotów, podróżą duszy poprzez doliny doczesne i wzgórze ideologiczne. Ta muzyczna wyprawa do świata widzianego z punktu widzenia melancholijnego wnętrza. Grimaud czyni muzykę jedną z najsukuteczniejszych broni naszych czasów.

Dźwięk fortepianu jest dla Hélène Grimaud przestrzenią dla myśli – miejscem, w którym wszystko jest możliwe. To oznacza także rozbiorenie świata na kawałki i składanie go w innej postaci. To właśnie przybliżyła ją do jej idola, Beethovena. Artystka wyjaśnia przyczyny swojego uwielbienia dla tego kompozytora: „On musiał walczyć z problemami, rozdarty zamętem i sprzecznością. Prawda utrzymywana jednego dnia była *passé* następnego. Ale nic z tych rzeczy nie powstrzymy-

wało Beethovena, chorego, prawie zupełnie głuchego od zwracania się w stronę muzycznego uniwersalizmu. Był gotowy, aby odwrócić nowe formy i konwencje. Poszukać nowych. Aby ponownie podporządkować świat, Beethoven potrzebował muzyki”.

I dalej pianistka dodaje: „Ktoś może usłyszeć walkę w kompozycjach Beethovena, w każdej nucie, w każdym akordzie. On układał świat w sposób niezwykle współczesny, aby nie powiedzieć nowoczesny. My także żyjemy w świecie, któ-

rego właściwie nie możemy zrozumieć, w którym niepewność przewyższa nasze pojęcie nadrzędnej złożoności. My, także desperacko tęsknimy za nadawaniem form temu światu. Beethoven pokazał nam, że praca nad zreperowaniem szczelin i rys w ludzkiej egzystencji może mieć dobry skutek w postaci pięknej muzyki. Dążył do stworzenia nieba na ziemi. Zawsze był przygotowany, aby postawić świat na głowie”.

Przez długi czas *V Koncert* był interpretowany jako obraz heroicznej walki.

Oczywiście, Grimaud także słyszy w nim galopujące konie i masakrę bitwy. Prezentuje ono jednak także wycinek współczesnej historii – nie historyczną ilustrację przeszłości, ale bardziej „filozofię natury w muzyce, filozofię, która przedstawia zobojętnienie ludzkiej sprzeczności”, a to wymaga pokazania siły.

„Beethoven jest jednym z najbardziej fascynujących kompozytorów wszystkich czasów” mówi Grimaud. „Naturalnie został ukształtowany przez klasyczne postacie wiedeńskiej szkoły, ale nie tylko doprowadził ich idee do kulminacji, zwłaszcza *V Koncert fortepianowy*, ale także zaryzykował stworzenie nowych”. Ten rozwój słysząc także w *Sonacie* op. 101 zadedykowanej uczennicy Beethovena Dorothei von Ertmann, którą pianistka wybrała, jako dopełnienie swojej płyty.

Beethoven w swoich symfoniach i koncertach mieszał prywatność z polityką, wewnętrzną z zewnętrzną. Jest to zindywidualizowany, prawie literacki widok pojedynczego człowieka w świecie, który fascynuje pianistkę: „Kie-

dy czyta się listy Beethovena, poznajemy osobę z mizantropijnymi tendencjami, która często reaguje obcesowo i nie sympatycznie, która łatwo się rozczarowuje, która jest obrażana przez innych. Ale w tym samym czasie w tej wrażliwości tkwi niewiarygodna siła. Beethoven wierzył, że pewne sprawy mogłyby wyglądać inaczej, lepiej. Jego muzyka jest naznaczona przez te zapewnienia i przez nieskończoną nadzieję. On sformułował tę ambiwalencję, która jest w każdym z nas i dlatego muzyka Beethovena tak blisko nas dotyka”.

Niezwykle oryginalny w interpretacjach muzyki Beethovena przez Grimaud jest sposób, w jaki przekazuje efekty kompozytorskie. „Myślę, że prawdziwa idea muzyki Beethovena znajduje się w miejscu, gdzie skrajności się ze sobą zderzają – mówi – tu nie chodzi o pusty patos, marszowy heroizm, mizantropijną melancholię czy towarzyszące mu światowe zmęczenie”. Hélène Grimaud woli poszukiwać podtekstu, aby objaśniać, rozwijać przeciwieństwa.

Monumentalność w jej grze jest całkowicie zniewolona przez poszukiwania znaczeń. „Koncert fortepianowy jest jak bestia – mówi Grimaud – do której każdy czuje ogromny szacunek. Pracujesz nad tym – i na samym końcu ta bestia odstawia siebie jako nauczyciela. Nauczyciela, który stawia ci wyzwanie, aby rozważyć pewne sprawy po swojemu, który poprzez obezwładniające formy, z którymi interpretator musi się zmagać z siłami, sprzecznościami i przenosić je w indywidualną formę – przekraczać swoje własne granice i odrzucać stare koncepcje za burtę. Beethoven zmusza artystę do zdobycia wiedzy, ponieważ w jego muzyce emocje są wydobyte z filozoficznej logiki. Z samymi tylko emocjami, nikt jeszcze nie doszedł za daleko”.

Kiedy słucha się *Koncertu Cesarskiego* w wykonaniu Grimaud, to jego heroiczne atuty nabierają nowego znaczenia. Dla tej pianistki, bohaterowie nie znajdują się na polu bitwy. Jej herosi usiłują zachować porządek świata. Aby ocalić świat, sami zadają sobie pytania. 🎧

Wspomnienie o Józefie Joachimie

Bogusława Hubisz-Sielska

W tym roku mija setna rocznica śmierci urodzonego 28 czerwca 1831 r. w węgierskim Kőpcsény (obecnie: Kittsee w Austrii) Józefa Joachima, jednej z najbardziej wpływowych postaci świata muzycznego II połowy XIX w.

Przyjaźnił się z największymi: począwszy od Feliksa Mendelssohna-Bartoldy'ego, którego zachwyciła gra niespełna dziesięcioletniego wirtuoza (wykonującego zapomniany już wtedy *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61 Beethovena), a pod którego batutą Joachim wielokrotnie wykonywał *Koncert e-moll* op. 64 lipskiego patrycjusza-amatora, poprzez bliską znajomość z Robertem Schumannem i jego żoną Klarą Wieck, którego najbardziej dramatyczny okres walki z chorobą psychiczną (umieszczenie w zakładzie w Eendenich w 1853 r.) zostawił w twórczości 22-letniego uznanego już wirtuoza ślad w postaci dwóch – w skromnym dorobku ok. 20 opusów – niezwykle refleksyjnych utworów przeznaczonych na altówkę i fortepian: *Melodii hebrajskich* op. 9 oraz *Wariacji* op. 10.

Protektora miał także w osobie Franciszka Liszta – na jego zaproszenie w 1850 r. przybył do Weimaru, po odbyciu studiów wiolinistycznych u Josepha Boehma w Wiedniu i Ferdinanda Davida w Lipsku, do których znakomicie przygotował go nasz Stanisław Serwa-

czyński (w owym czasie koncertmistrz Opery w Peszcie – dzisiaj dzielnica Budapesztu).

Jednak narastający estetyczny rozdźwięk między wszechwładnym Lisztem, a bezkompromisowym wirtuozem i kompozytorem, dla którego ważna była głębia muzycznego wyrazu, czego nie mógł się dosłuchać w kompozycjach Liszta, spowodował, iż Joachim przeniósł się w 1853 r. do Hanoweru, gdzie – tak jak w Weimarze – pełnił obowiązki koncertmistrza orkiestry – tym razem królewskiej, koncertując równocześnie w całej Europie – także w Polsce.

Będąc u szczytu swojej kariery, na znak protestu przeciw braku awansu dla muzyka pochodzenia żydowskiego, opuścił Hanower i osiadł w Berlinie (1866), w którym to mieście zmarł 15 sierpnia 1907 r.

Rozwiniął w nim zarówno działalność koncertową – w tym prawie czterdziestoletnie muzykowanie w kwartecie smyczkowym z dziełami m.in. Haydna, Mozarta, Beethovena (co dla nas dzisiaj jest oczywiste, ale wtedy wcale oczywiste nie było) oraz pedagogiczną, a zjeżdżali się doń uczniowie z całej Europy (Leopold Auer, Willy Burmester, Jenő Hubay, Bronisław Huberman).

Był Joachim niestrudzonym propagatorem dzieł Johannesa Brahmsa, którego niezwykle cenił. Organizował festiwale jego muzyki kameralnej i zain-

spirował powstanie *Koncertu D-dur* op. 77. Nie zrażał się recenzjami współczesnych krytyków, kiedy – wykonując ten koncert z orkiestrą powołanej przez siebie Wyższej Szkoły Muzycznej w Berlinie – mógł się dowiedzieć, iż psuje gusty młodych muzyków tak niedobrą muzyką.

Nietrudno nie zauważyć, iż – prawdopodobnie – nie byłoby tak znakomitego poziomu dzisiejszych berlińskich Filharmoników, gdyby nie działalność w tym mieście Józefa Joachima.

Jakież miał artystyczny smak i intuicję muzyczną, kiedy pisał w jednym ze swoich listów, iż odkrył arcydzieło: *Symfonię Koncertującą Es-dur* W. A. Mozarta (KV 364) na skrzypce i altówkę żaląc się, że przecież się tego dzisiaj nie grywa.

Trzeba też dodać, iż Brahms, Bruch, Dworzak, Gade i Schumann dedykowali mu swe koncerty skrzypcowe, co może być miarą jego pozycji w ówczesnym środowisku muzycznym.

Jego sława pozwoliła mu na włączenie do swojego repertuaru nawet takich dziwacznych, jak na owe czasy, pozycji jak solowe sonaty i partyty na skrzypce solo Bacha, o których wykonaniu w Londynie napisał George Bernard Shaw, który również parął się krytyką muzyczną, że gdyby nie osoba wielkiego Joachima, to takiej ilości nieczystych dźwięków w akordach oraz zgrzytnięć smyczka nie można by było wybaczyć...

Nie słycać tego w archiwalnych nagraniach z początku XX w. (1903 r.) wydanych w 2003 r. – wraz z nagraniami innych sławnych wirtuozów przełomu XIX i XX w. – przez angielskie wydawnictwo Testament (www.testament.uk.com), ale przecież są tam tylko nagrane – oprócz dwóch *Tańców węgierskich* Brahmsa i jego własnego *Romansu G-dur op. 3 – Preludium z I*

Sonaty g-moll oraz *Bourée z I Partity h-moll*.

Gra Joachima – wedle ocen współczesnych – była daleka od taniego wirtuozostwa, które tak bujnie rozkwitło w drugiej połowie XIX w. Cechowało go dostojny, pełen wewnętrzznego uduchowienia, skupienia i wyrazu, nierozchwiany wibracją dźwięk oraz niebywała praworęczna zręczność, co w zestawieniu

z ilustracją jego chwytu smyczka może się wydać wręcz niewiarygodne, a co słycać również w zachowanych nagraniach 72-letniego skrzypka.

Ciekawe, jak zabrzmiałby dzisiaj jego – uważany w owym czasie za najtrudniejszy utwór na skrzypce, jaki kiedykolwiek napisano – *Koncert węgierski*. Czy słusznie pokryła go patyna ponadstuletniego kurzu? **18**

Thomas Quasthoff i Dorothea Röschmann – w duecie u Bacha

Arkadiusz Jędrasik

„Jeśli muzyka nie dociera prosto do mojego serca, nie mogę jej śpiewać”, mówi Thomas Quasthoff. I w swoim najnowszym nagraniu pokazuje, jak bardzo porusza go muzyka Bacha. Szacunek i zdumienie, to właśnie w tym stanie ducha znakomity baryton-bas i fantastyczna sopranistka Dorothea Röschmann podchodzą do nagrania trzech kantat dialogowych Bacha (BWV 49, 57 i 152). Tych dwoje śpiewaków pracowało razem przez wiele lat, ale dopiero teraz po raz pierwszy śpiewają razem kantaty Bacha. Muzyka tego kompozytora jest im dobrze znana. Ich dotychczasowe znakomite wykonania łączą pasję i wyobraźnię z przejrzystością, doniosłością i empatią. To właśnie te zalety przyczyniły się do tego, iż Thomas Quasthoff otrzymał w 2004 r. Grammy za płytę z nagraniami trzech kantat Bacha.

Thomas Quasthoff i Dorothea Röschmann dorastali z muzyką sakralną Bacha. Śpiewaczka opowiada jak w wieku 6 lat, śpiewała *Oratorium Bożonarodzeniowe* Bacha z chórem dziecięcym we Flensburgu i jak wyjątkowa jasność i doniosłość tej muzyki nappełniły ją uczuciem niewypowiedzianego szczęścia. To właśnie z kantatami Bacha zadebiutowała jako śpiewaczka. Pomimo długiego doświadczenia z muzyką Bacha, Röschmann nadal uważa, że jest ona wyjątkowa. Historia Thomasa Quasthoffa, który dorastał w Hildesheim, jest podobna. Już od szkoły podstawowej śpiewał w chórze szkolnym motet Bacha *Lobem den Herrn, Alle Heiden*. Następnie był członkiem dwóch chórów kościelnych w Hildesheim, w kościołach św. Andrzeja i św. Michała. Artysta tłumaczy, że śpiewając wtedy Bacha odnosiło się „wrażenie, że stoi się w ogromnej katedrze z oczami wzniesionymi na witraże, przez które przenikało osłepiające światło. To uczucie z biegiem lat jeszcze bardziej się umocniło. Katedra nie przestawała powiększać się”.

Harmonijna współpraca między dwoma śpiewakami i Berliner Barock Solisten opiera się na idei, że przekonywująca interpretacja Bacha nie jest kwestią

ściśle autentyczności historycznej. „Ja znajduję się pośrodku starych i nowych praktyk, nie jestem zwolennikiem tych purystów, dla których odrobina vibrato jest już grzechem śmiertelnym. Przyznaję oczywiście, że w danym pasażu może być trochę vibrato lub zupełnie go nie ma, uważam jednak, że nielogiczne jest śpiewać bez vibrato tylko dla samej zasady”. Dorothea Röschmann podziela tę wizję, tak samo jak i berlińscy Soliści Barokowi, którzy grają na współczesnych instrumentach, ale smyczki używają strun barokowych. Takie połączenie daje pełne brzmienia, jednak bardzo zróżnicowane.

Tych dwoje śpiewaków posiada zdolność oddania stanów emocjonalnych i obrazów języka muzycznego Bacha zrozumiałych dla współczesnego słuchacza. I nie jest to łatwe zadanie w przypadku tekstów, które na początku XIX w. niemiecki kompozytor i teoretyk Carl Friedrich Zelter opisywał swemu przyjacielowi Goethemu jako „straszne niemieckie teksty sakralne”, w których odrzucał będące nie do przyjęcia „zauroczenia wiarą”. Jednak wykonawcom tych trzech kantat dialogowych udało się nadać czarującą ponadczasowość słowom, do których muzykę napisał Bach, przekładając na muzyczne obrazy alegorie takie, jak obraz

kamienia, „który nosi i podtrzymuje Syjon”, który Bóg „położył na drodze wiały”. Mogłoby się wydawać paradoksalne – jednak tak nie jest – że pomaga im w tym ich doświadczenie sceniczne. Już w czasach Bacha, wielki reformator kantaty Erdmann Neumeister podkreślał, że „libretto kantaty nie różni się od fragmentu opery, zbudowanej ze »stylo recitativo« i arii”. Kantata dialogowa, która w tym względzie podobna jest do „oper” – wymaga prawdziwych partnerów. Thomas Quasthoff i Dorothea Röschmann są właśnie takimi partnerami. Dokładnie i intuicyjnie dostrzegają wzajemnie swoje mentalne wibracje, jak również wibracje emanujące od instrumentów i oczywiście reagują na nie z wrażliwością.

Te trzy dzieła mówią o „rzeczach ostatecznych” – o śmierci; ale to znaczy „umrzeć z największą radością”, i płomiennym „chciałbym umrzeć”, jak mówi tekst kantaty BWV 57, *Selig ist der Mann*. Dążenie do śmierci, które dzisiaj jest nam tak obce, znajduje swoje wytłumaczenie w sensie „mystycznej jedności”, więzi duchowej w formie rozmowy między Chrystusem jako Oblubieńcem i pobożną duszą jako oblubienicą. W ten sposób, twierdzi Thomas Quasthoff, „Jezus zwraca się bezpośrednio do ludzi, schodząc w pewnym sensie z piedestału, na którym religie go umieścili w przeciągu wieków. Ta forma uczłowieczenia jest rzeczą, której dziś brakuje nam najbardziej”. Kiedy – wystarczy zacytować jeden przykład – w duecie finałowym kantaty BWV 49, *Ich geh und suche mit Verlagen*, Quasthoff śpiewa *Dich hab Ich je und je geliebt* (*Zawsze Cię miłowałem, zawsze*) i kiedy Röschmann zρέcznie wplata werset chóralski *Wie bin ich doch herzlich Froh* (*Jaka jestem szczęśliwa*) do budowy muzycznej dzieła, której rezultatem jest napięcie między duchowością a rzeczywistością, które przemawiają językiem uniwersalnym. „Droga wiary” dotarła w istocie do stóp drabiny niebiańskiej, która przecież ustawiona jest na tej ziemi. **19**



Ósmą Boulez kończy nagranie wszystkich symfonii Mahlera

Arkadiusz Jędrasik

Mahler uznawał *Symfonię Tysiąca* za swoje opus magnum i widział w niej swój „dar dla całego narodu”. „Właśnie kończę *VIII Symfonię*, pisał w sierpniu 1906 r. Jest to największa rzecz, jaką do tej pory napisałem. Jest to coś tak wyjątkowego pod względem formy i treści, że napisanie czegoś na ten temat jest wręcz niemożliwe. Wyobraźcie sobie cały wszechświat, który zaczyna rozbrzmiewać wszystkimi dźwiękami. Nie są to już głosy ludzkie, ale planety i słońca w ruchu”.

Niewiele ponad wiek później, te planety i te słońca obracają się ponownie, a stało się tak wiosną 2007 r. w Berlinie. Pierre Boulez, w naszych czasach bodaj najlepszy dyrygent i równie uznany kompozytor, został entuzjastycznie przyjęty, zarówno przez publiczność jak i przez prasę za wykonanie dzieł Mahlera, a zwłaszcza *VIII Symfonii*, którą dyrygował podczas cyklu festiwalu zorganizowanych przez Staatsoper unter den Linden w Berlinie. Idąc za ciosem, po koncertach nagrał *Ósmą*, która teraz ma swoją premierę, by tym samym zamknąć cykl nagrania wszystkich symfonii Mahlera dla Deutsche Grammophon. Nie jest sprawą przypadku, że ten wyjątkowy artysta pozostawił sobie największe wyzwanie – jakim jest *Symfonia Tysiąca* – na sam koniec.

Dla Pierre'a a Bouleza to dzieło jest także ważną wytyczną w historii symfonii: „Odkryłem Mahlera w pewnego rodzaju perspektywie – retrospektywie, jako połączenie Szkoły Wiedeńskiej z jednej strony, i Wagnera z drugiej strony. Paradoksem jest to, że znalazłem ślady jego drogi w świecie muzycznym zanim poznałem ich autora. Potrzebowałem czasu, żeby poczuć ponownie tę muzykę w sposób bezstronny, nic w moim wykształceniu nie przygotowało mnie do przezwycięzania niektórych zakorzenionych poglądów kulturalnych. Kiedy przekroczyłem ten etap, wzór Mahlera zafascynował mnie swoim zadziwiającym połączeniem organizacji i spontaniczności, a także doskonałym opanowaniem dużych przestrzeni muzycznych, jak również i miniatury. O mojej ewolucji świadczy cykl wszystkich symfonii Mahlera, którą zakończy *VIII Symfonia*, która jest prawdopodobnie – w każdym razie według mnie – najbardziej kontrastową, jakiej należy stawić czoła. Miałem przyjemność nagrywania w najlepszych studyjnych warunkach – co wolę, prawdę mówiąc – chociaż czasami okazuje się to trudniejsze, by tchnąć w nagranie potrzebne napięcie i życie”.

Pierre Boulez
fot. Harald Hoffmann/DG



W gąszczu symfonii obfitującej w skojarzenia i aluzje, Boulez wybiera analityczną, bezkompromisową drogę interpretacji. Jest to droga odkrywczą, którą za Mahlerem może podążać zaledwie niewielu dyrygentów. Po wykonaniu *VIII Symfonii*, wybitny niemiecki krytyk muzyczny Volker Hagedorn napisał: „Całe to emocjonalne wrzenie zniknęło z tego ogromnego dzieła, tak więc słuchacz ma więcej czasu na refleksję. [...] Głos ludzki staje się tym bardziej ważny w wymiarach rozwiniętych przez Bouleza. Bez wątplenia jest to coś, co może osiągnąć tylko ktoś taki, jak Boulez, który zastosował podobne środki w *Dérive*”.

Opinia ta mówi nam coś bardzo istotnego o Boulezie jako wykonawcy Mahlera. Ważne są dla niego różnicowanie, przejrzystość i wymóg dramatyczny (nie wspominając o szlachetności dźwięku). *VIII Symfonia*, ze swoimi znaczącymi drogami na skróty i liturgicznym kontekstem – sam Mahler powiedział kiedyś, że jest to jego msza – wymaga naprawdę szlachetnej surowości. Wydaje się, że symfonia ta jest skalistym masywem pełnym ideałów. Kiedy Boulez stoi na czele ponad 300 muzyków – Berlińska Stadtkapelle, dwa chóry i grupa wybitnych solistów – głębia jej odczytu staje się jasna. I rzeczywiście, nie ma potrzeby dodania czegokolwiek do tego, co sam Mahler naniósł na papier. I tak właściwie wymaga na jest tylko jedna rzecz, aby temu do-

skonałemu dziełu zapewnić podstawowe wrażenie, jakie ma wywołać: precyzja. Tłumaczy to zwrócenie się do studia nagraniowego, chociaż koncert na żywo był już wysoce kształcący dla tych słuchaczy, którzy wierzą w partytury. Studium tym było Jesus-Christus-Kirche w Berlinie-Dahlem, budynku słynącym ze swojej znakomitej akustyki, co pozwoliło Boulezowi rozjaśnić najmniejsze zakątki partytury. Artysta dodaje utworowi czasami jasności, czasami natomiast wagi. Czasami posługuje się delikatnym piórem, czasami mieczem. Mahler łączy wszystkie te aspekty: w tym wewnętrznym konflikcie dającym się ledwie rozwiązać, jest prawnym spadkobiercą Schuberta.

Poprzednie nagrania dzieł Mahlera przez Bouleza są wyjątkowe. Jego interpretacje są zawsze ostre i liryczne, co wielu podkreśla: „Precyzja ekspresji, którą rozwija dyrygent jest prawie niemożliwa do oddzielenia od zmysłu brzmienia, który posiada Boulez kompozytor”.

Ukazanie się *VIII Symfonii* w formie nagrania studyjnego z ponad 300 uczestnikami było wielkim przedsięwzięciem wymagającym znacznych środków logistycznych i finansowych. Inwestycja potwierdza wrażenie jakie już odnieśliśmy. W tym wykonaniu *Symfonii Tysiąca*, Boulez wprawił w ruch planety i słońce. ☛

Trio Ardito o Huberze, Moszkowskim i Mendelssohnie

Polsko-Szwajcarski zespół kameralny Trio Ardito w składzie: Monika Urbaniak – skrzypce, Agnieszka Marucha – skrzypce, Wojciech Jasiński – fortepian.



Skąd powstał pomysł na Trio Ardito i płytę?

A.M. 3 lata temu, przebywając na studiach w Szwajcarii otrzymaliśmy wraz z moim mężem, Wojciechem Jasińskim, zaproszenie od Moniki Urbaniak Lisik, u której robiłam studia podyplomowe w Hochschule der Künste w Bernie, do wykonania wspólnego koncertu w ramach Międzynarodowych Kursów Mistrzowskich w Łańcucie. Po sukcesie pierwszego koncertu postanowiliśmy założyć trio i przywracać do życia zapomniane lub bardzo rzadko wykonywane utwory na ten dość nietypowy skład kameralny. Praca ta dała nam tak wiele radości i satysfakcji, a muzyka okazała się tak przebogata i warta zaprezentowania szerszej publiczności, że po kilku latach wspólnych koncertów narodził się pomysł nagrania płyty.

Czym charakteryzuje się skład 2 skrzypiec i fortepian, dlaczego zespoły takie pojawiają się tak rzadko?

M.U. Jest to skład może trochę nietypowy, dlatego też repertuar nie jest tak znany, jak utwory napisane na klasyczne trio fortepianowe, czy też smyczkowe. Mnie osobiście fascynuje brzmienie takiego właśnie zespołu. Dwoje skrzypiec uzupełnia się w wirtuozowskich pasażach, czy też w kantylenach albo łączy się w całość dźwię-

kową wzmacniając swoje brzmienie w unisonach.

W literaturze muzycznej nie brak utworów na ten skład. Już w okresie baroku powstało wiele przepięknych sonat na dwoje skrzypiec i basso continuo, m.in. skomponowanych przez J. S. Bacha, A. Vivaldiego, J. F. Haendla. Te perły muzyki kameralnej chcemy z czasem też włączyć do naszego repertuaru. Odnależliśmy również wiele wartościowych kompozycji z XIX i XX w. Dowodem na to jest nasze pierwsze CD.

Dlaczego wybraliście muzykę tych właśnie kompozytorów na swoją pierwszą płytę?

A.J. Na płycie postanowiliśmy umieścić utwory Maurycego Moszkowskiego – ponieważ był Polakiem i jego muzyka jest nam bardzo bliska, Arnolda Mendelssohna, ponieważ pragniemy ocalić jego twórczość od zapomnienia i wreszcie Hansa Hubera, kompozytora szwajcarskiego, co ma podkreślić nasz związek ze Szwajcarią, krajem, w którym mieszkaliśmy i studiowaliśmy przez 4 lata, a który jest drugą ojczyzną Moniki Urbaniak.

Jakie trudności wykonawcze napotkaliście na swej drodze?

M.U. Na pewno granie w tym składzie wymaga niezwyklej precyzji intonacyjnej, artykulacyjnej, jak i znalezienia wspólnej barwy obojga skrzypiec, wspartej brzmieniem fortepianu.

Poświęciliśmy wiele czasu na szukanie utworów i prace nad nimi. Mam wrażenie, że dokonaliśmy paru prawykonań, tworząc za każdym razem własny obraz granych przez nas kompozycji, na pewno nie wzorując się na innych nagraniach, ponieważ one praktycznie nie istnieją.

Jak czuje się w takim składzie pianista? Ma rolę wiodącą czy towarzyszącą?

W.J. Bardzo trud-

no odpowiedzieć na to pytanie. Cała nasza trójka posiada bardzo silne osobowości, często dochodzi do konfrontacji i dyskusji. Każdy z nas, jak zawsze w kameralistyce, ma czasem rolę wiodącą a czasem jest tylko tłem. Staramy się nawzajem wspierać i współtworzyć świadomie muzykę, kreować frazę na wielu różnych płaszczyznach.

Hans Huber – jak odbierany jest ten kompozytor w Polsce, a jak w Szwajcarii?

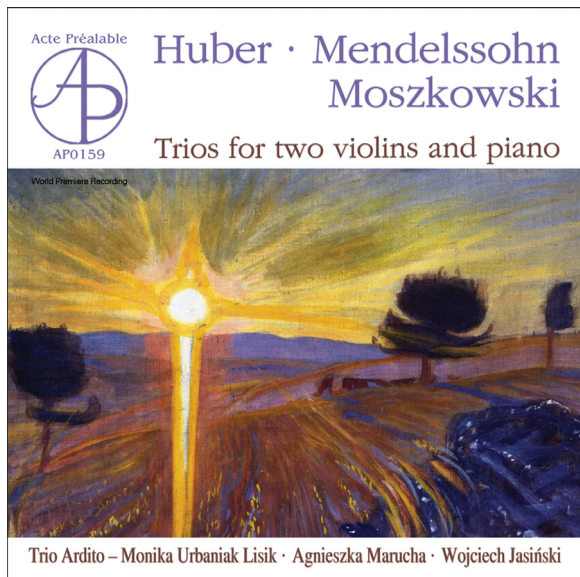
M.U. Utwory Hansa Hubera odkryłam w bibliotece Wyższej Szkoły Muzycznej w Bernie. Rok 2005 w Szwajcarii był rokiem Alberta Einsteina. Jemu poświęcone było również Międzynarodowe Biennale organizowane przez moją uczelnię. W jego ramach wykonaliśmy koncert poświęcony muzyce szwajcarskiej powstałej około roku 1905 z utworami C. Munzingera, H. Hubera i O. Schoecka.

Huber był uznanym kompozytorem, dyrektorem Konserwatorium w Bazylei. Niestety, jego utwory popadły w zupełne zapomnienie... Wykonanie *Sonaty na 2 skrzypiec i fortepian* było pierwszym krokiem przypomnienia publiczności o twórczości tego niezwykle płodnego kompozytora. Jego utwory zastępują na pewno na uwagę wykonawców. W najbliższym czasie będę pracowała z moimi studentami w Bernie nad sonatami szwajcarskimi, w tym jedną z sonat Hansa Hubera i Fritza Bruna. Przed dwoma laty firma płytowa Sterling wydała nagrania ośmiu symfonii Hubera, w zeszłym roku zaś pianista Dan Franklin Smith, wraz ze Stuttgartem Philharmoniker i dyrygentem Michaiłem Jurowskim dokonali nagrania dwóch koncertów fortepianowych.

Jakie są dalsze plany zespołu, kiedy następane koncerty?

M.U. O naszych planach wspominałam już powyżej, oprócz nagranych przez nas utworów mamy jeszcze wiele pozycji, o które chcemy rozszerzyć nasz repertuar. Myślimy również o nawiązaniu kontaktu ze współczesnymi kompozytorami, którzy mogliby poświęcić naszemu zespołowi nowe kompozycje.

Następne koncerty są planowane jesienią w Szwajcarii, myślę jednak, że wkrótce wystąpimy również na estradach krajowych. ☺



Muzyką zająłem się przypadkiem

ze znakomitym organistą Bogdanem Narlochem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Jest Pan wirtuozem organów i pedagogiem. Kiedy odnalazł Pan w sobie zamiłowanie do muzyki i do instrumentu, jakim są organy?

Muzyka w moim życiu znalazła miejsce trochę przypadkiem. W naszej rodzinie nie było szczególnych muzycznych tradycji, z wyjątkiem mojego ojca który grywał amatorsko. Dość nieoczekiwany bieg wydarzeń doprowadził, że w wieku 12 lat – więc trochę późno, rozpocząłem naukę gry na fortepianie w Państwowej Szkole Muzycznej w Chetmnie nad Wisłą. To wyjątkowe miasto, pełne historycznych zabytków wywarło na mnie głębokie wrażenie. Tam też po raz pierwszy w pięknych wnętrzach kościołów zetknąłem się ze światem organów i muzyki organowej, jak się później okazało – na całe życie.

Co Pan ze swoich zdobył wirtuozów organisty przekazuje młodym adeptom muzyki? Prowadzi Pan przecież Ogólnopolskie Kursy Interpretacji Muzyki Organowej...

Do pomysłu organizowania Kursów Interpretacji Muzyki Organowej namówił w 1994 r. Marka Toporowskiego. Powodów było kilka. Mieliśmy nowe koncertowe organy w koszalińskiej szkole muzycznej oraz ogólnie dobrą bazę do prowadzenia tego typu działalności. Ponadto uznałem, że jest to najbardziej efektywny i wygodny sposób na pogłębianie własnej oraz moich uczniów wiedzy i umiejętności. To, co wyróżnia nasz kurs to częsta obecność problematyki związanej z improvisacją organową. Kilka edycji było jej poświęcone w całości. Fakt, że jestem aktywnym organistą koncertującym, pozwala mi lepiej rozumieć problemy estradowe. Związane są one z kwestiami umiejętności koncentracji, radzenia ze stresem, reakcji na nieprzewidziane wydarzenia podczas koncertu itd. Sądzę, że jest to wiedza bardzo potrzebna również uczniom.

W Pana życiorysie jest też wzmianka – znawca budowy organów...

Budowę organów poznałem pracując przez kilka wakacji w znanej w Polsce firmie organmistrzowskiej Józefa Mollina w miejscowości Odry. Dzięki tej praktyce posiadam bardzo przydatną w działalności organisty i organizatora koncertów organowych wiedzę z zakresu budowy i funkcjonowania organów, która wiele razy mi się przydała. Przykładem może być moja przygoda podczas recitalu w Niemczech, kiedy po zagranu kilku taktów „zawiesił” się dźwięk w głosach pedałowych. Wtedy

wobec bezradności tamtejszego organisty, sam zabrałem się za naprawę, aby po kilkunastu minutach i otrzymaniu braw, szczęśliwie dokończyć recital.

Dzięki Pana zabiegom udało się uratować organy katedralne w Koszalinie...

Organ katedralne udało się uratować dzięki wielu ludziom i środowiskom koszalińskim. Proces „zjadania” drewnianych części organów katedralnych przez insekty i wynikające stąd ciągle problemy z ich użytkowaniem sprawiły, że na początku lat 90. założyliśmy Towarzystwo Pomocy Organom Katedry NMP w Koszalinie. Celem, który udało się nam w kilku latach osiągnąć, było przeprowadzenie dezynsekcji i remontu instrumentu oraz empery chórowej. Zabiegi te z pewnością instrument uratowały.

Jest Pan dyrektorem – wielce zasłużonego dla Koszalina i trwale wpisane go w historię Pomorza Środkowego – Festiwalu Organowego. Jak Pan kształtuje jego program, repertuar, wykonawców?

Koszaliński Festiwal Organowy jest jednym z najstarszych w Polsce. W tym roku mieliśmy jego 41 edycję. Ten fakt zobowiązuje mnie do starań o jego wysoki poziom artystyczny oraz atrakcyjność programową. Tradycją naszych wszystkich koncertów jest łączenie muzyki organowej z twórczością kantatowo-oratoryjną, chóralną, kameralną i solistyczną. W ostatnich latach swój duży udział w koncertach festiwalowych ma Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej. Wszystko to sprawia, że mogę planować koncerty, które są bardzo urozmaicone.

Co jest najtrudniejsze przy organizacji i kierowaniu tego typu imprezą?

Kiedy w roku 1989 r. po raz pierwszy byłem odpowiedzialny za organizację festiwalu – mieliśmy 9 koncertów w Koszalinie. W tym roku w tym samym czasie, a więc 8 tygodni trwania imprezy, było ich 23. To oznacza naprawdę duży wysiłek organizacyjny. Najtrudniejsze są oczywiście sytuacje nieprzewidywalne takie, jak np. awaria organów, czy niedyspozycja wykonawcy.

Jakie są główne założenia programowe Festiwalu?

Naczelnym założeniem jest prezen-



Bogdan Narloch w Białogardzie
fot. Arkadiusz Jędrasik

tacja i popularyzacja muzyki sakralnej, która jest ważnym i niezwykle bogatym elementem europejskiej kultury. Kościół jest naturalnym miejscem percepcji tego rodzaju muzyki, której sprzyjają przeważnie dobre uwarunkowania akustyczne, ale też obecność wielu elementów sztuki sakralnej, tworząc niepowtarzalny klimat dla przeżyć estetycznych z nią związanych. Jest to też uzupełnienie o ten obszar muzyki programu koncertowego Filharmonii Koszalińskiej.

Co kieruje organizatorami przy zapraszaniu wykonawców na Festiwal?

Kryterium najważniejszym jest zawsze poziom artystyczny. Nie oznacza to jednak rezygnacji z wykonawców mniej znanych, początkujących i debiutantów. Drugim elementem są ciągle poszukiwania nowego repertuaru i możliwości jego realizacji. Przyszłoroczny festiwal będzie zdominowany utworami kompozytorów współczesnych. Na inaugurację wykonamy *Mszę* Leszka Kułakowskiego, następnie koncerty będą poświęcone twórczości sakralnej Marka Jasińskiego oraz Piotra Mossa.

Przed tegorocznym Festiwalem ukazała się i na Festiwalu miała pre-

mierę Pana debiutancka płyta. Jaka była geneza jej powstania?

Ma to związek z moimi zainteresowaniami historią Pomorza. Kiedy uzyskiwałem coraz więcej informacji o historii muzyki naszego regionu, stwierdziłem, że wiedza dotycząca tej tematyki, zwłaszcza okresu przed 1945 r., jest niewielka. Dość zaskakującym odkryciem było poznanie utworów organowych skomponowanych przez takich kompozytorów jak Teofil Andreas Volckmar, Wilhelm Rudnick, czy Carl Adolf Lorenz. Okazało się, że jest to twórczość bardzo cenna, tak pod względem warsztatu kompozytorskiego, jak też wartości artystycznych. Moim pragnieniem było też fonograficzne udokumentowanie części dorobku współczesnych kompozytorów związanych z naszym regionem.

Pomysł nagrania płyty powstał kilka lat temu...

Moim marzeniem było aby płyta ukazała się na 40 jubileuszowy Festiwal Organowy. Jak się okazało nawet przy dzisiejszych możliwościach, nie było to takie proste. Jednym z ważnych powodów powstania tej płyty był brak wydawnictw fonograficznych, prezentujących walory brzmieniowe organów, na których odbywają się koncerty festiwalowe. Wielu naszych słuchaczy często wyrażało chęć nabycia takich nagrań.

Dlaczego akurat te trzy instrumenty zostały użyte do nagrania?

Dlatego, że od wielu lat odbywają się na nich koncerty festiwalowe, ponadto reprezentują one odmienne typy brzmieniowe. W Koszalinie mamy przebudowane 50-głosowe organy firmy Schlag & Söhne o cechach neobarokowych, w Białogardzie największy (41

głosów) zachowany instrument o trakturze pneumatycznej Barnima Grüneberga reprezentujący typ niemieckich organów romantycznych i w Darłowie kameralne 9-głosowe organy Johanna Friedricha Schulze z 1860 r. Dzięki temu zaprezentowany na płycie repertuar udało się moim zdaniem dość dobrze stylistycznie wykonać.

Czy będą kolejne nagrania prezentujące inne instrumenty i innych kompozytorów pomorskich?

Sądzę, że na razie projekt, który udało się zrealizować zaspokoili potrzeby. Jeżeli jednak w następnych latach uda się wyremontować kolejne cenne pomorskie zabytkowe organy, pewnie warto byłoby je zaprezentować w repertuarze pochodzących stąd kompozytorów.

Dlaczego np. nie wszystkie utwory organowe z jednego cyklu autorstwa Andrzeja Cwojdziańskiego są na płycie?

Cały cykl składa się z 7 Nokturnów i nagranie go w całości byłoby oczywiście uzasadnione. Kilka lat temu wykonałem te utwory podczas koncertu poświęconego twórczości Andrzeja Cwojdziańskiego w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Powodem rezygnacji z nagrania wszystkich Nokturnów była pojemność płyty.

Skąd się wziął pomysł na transkrypcję organową „Introitusa” z „Missa festiva” Kazimierza Rozbickiego?

Pomysł wyszedł od samego kompozytora. Moim marzeniem było aby Kazimierz Rozbicki napisał utwór na organy solo. Z taką prośbą zwróciłem się do niego, informując o moich planach związanych z projektem nagrania. Moja nadzieja była uzasadniona faktem, że kompozytor ma w swoim dorobku

uznane dzieła a ponadto ma dużą wiedzę o fakturze organowej, co nie jest wcale tak częste u kompozytorów piszących na ten instrument. Jednak termin okazał się zbyt krótki, tak więc mamy transkrypcję organową utworu już istniejącego.

Jakie było zainteresowanie nagraniem wśród uczestników Festiwalu i na samym Pomorzu?

Płyta wzbudziła duże zainteresowanie, czego obiektywnym faktem jest sprzedaż większej części nakładu. Wzrosło też zaciekawienie historią muzyki tych ziem, czego przykładem jest wiele dyskusji na ten temat.

Jakie ma Pan najbliższe plany? Może kolejna płyta?

Do końca roku mam jeszcze kilka koncertów. Zaczynam też pracę nad nowym repertuarem, który zaplanowałem na sezon przyszłoroczny. Powinno też rozpocząć pisanie książki na temat historii organów i muzyki organowej środkowej części Pomorza. Kolejna płyta, tym razem z repertuarem składającym się z utworów bardziej znanych – jednak chyba jeszcze nie w najbliższym czasie.

Marzenia?

Moim wielkim marzeniem jest przywrócenie pierwotnego kształtu organom katedry koszalińskiej z czasu ich powstania (1899). Wiąże się to z powrotem do ich pierwotnej romantycznej dyspozycji, traktury pneumatycznej, oraz uruchomienia oryginalnego stołu gry. Chciałbym też przyczynić się do uratowania kilku chylącym się ku ruinie zabytkowym instrumentom w okolicach Koszalina.

Dziękuję za rozmowę. 

W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (11) Ostatnie lata życia i śmierć Sibeliusa

Robert Majewski

W grudniu 1945 r. Sibelius obchodził osiemdziesiątą rocznicę swoich urodzin. Nie wziął udziału w uroczystych koncertach, a jedynie ograniczył się do przyjmowania delegacji we własnym domu w Ainoli. Z okazji jubileuszu otrzymał wiele prezentów, często dość zaskakujących – np. Nokia, przyszły potentat w dziedzinie produkcji telefonów komórkowych, ofiarowała mu produkowane przez siebie gumowe buty. Po rozpakowaniu prezentu Sibelius puścił się w nich kłusem po domu, ku ucieście domowników i służby. Od swoich sąsiadów otrzymał masło, jajka i mąkę – produkty jak najbardziej pożądane w czasach powojennego kryzysu.

Od 1940 r. Sibelius prawie nie komponował. Zdarzały się jednak chwile, w

których sięgał po ołówek i zapisywał nowe pomysły. Tak było pewnej nocy w 1946 r., kiedy to powstały dwa nowe utwory przeznaczone dla łoża masonskiej: *Veljesvirren (Hymn braterstwa)* i *Ylistyshymnin (Hymn pochwalny)*. W 1948 r. pracował nad kolejnymi utworami o podobnym przeznaczeniu, jak również opracował hymn Finlandii na czterogłosowy chór mieszany.

Sibelius cieszył się szacunkiem i uznaniem niemal na całym świecie. „To cudowne zostać docenionym za życia” – powiedział w wywiadzie w 1947 r. Starość wyciszyła kompozytora, wciąż jednak w rozdrażnienie wprawiały go niepoehlebne recenzje jego dzieł, zamieszczane w czasopiśmie. Podeszły wiek był też powodem odmowy zaproszenia go na kilka ważnych międzynarodowych

wydarzeń muzycznych. Tak naprawdę, jedynym publicznym występem Sibeliusa w roku 1948 był wywiad udzielony Fińskiemu Radiu. Sibelius odpowiadał niezwykle lakonicznie, w rodzaju: „lubię zarówno duże miasta jak i lasy” lub „tu w Ainola słyhać mowę ciszy”.

Ostatnie publiczne wystąpienie Sibeliusa miało miejsce w 1950 r., z okazji jego 85. urodzin. Do Ainoli przybył z życzeniami prezydent Finlandii J. K. Paasikivi. Uroczystość stała się również okazją do opublikowania artykułu Oliny Downesa w New York Timesie. Autor przedstawił w nim Sibeliusa jako wielkiego dwudziestowiecznego neoklasyka, którego twórczość stała się zdrową przeciwwagą dla „modernistów” i „intelektualistów”. Tekst naturalnie sprowokował oponentów, którzy

zarzucali Sibeliusowi zbytni konserwatyzm.

W ostatnich czterech latach życia Sibelius bardzo rzadko godził się na wizyty gości. Spoza członków rodziny dostęp do niego mieli jedynie najwybitniejsi interpretatorzy i wielbicieli jego muzyki, tacy jak: Eugene Ormandy, Isaac Stern, Jussi Björling, Sir Thomas Beecham i Yehudi Menuhin. Z miesiąca na miesiąc Sibelius tracił władzę nad swym ciałem. Jego osobista sekretarka Santeri Levas, tak opisywała te chwile: „Podczas ostatnich lat życia mistrz przestawał być sobą. Zwykle przesiadywał na krześle w kącie biblioteki. W zimie nie spacerował po dworze, nie robił tego nawet w lecie, a jeśli tak – to jedynie przy pięknej pogodzie”.

W ostatnim roku życia, na prośbę śpiewaka Kima Borga, zdążył jeszcze przygotować nową wersję *Lamentu*

Kullervo i pieśni *Kom nu hit, död*.

We wrześniu stada żurawi opuszczały Finlandię. Jeden z nich przelatywał nad Ainolą tak blisko, że Sibelius zdołał ujrzeć go na własne oczy. To wydarzenie wzruszyło go niebywale, bo od dłuższego czasu cierpiał na kataraktę i miał duże problemy ze wzrokiem. „To były one, ptaki z mojej młodości” – wyznał.

20 września obudził się z zawrotami głowy, pozostał więc w łóżku i oddał się lekturze prasy. Godzinę później, w trakcie śniadania runął na podłogę, nadal jednak zachowywał niezamąconą świadomość – bezbłędnie rozpoznał przybyłe wkrótce córki. Umarł tego samego wieczora o godzinie 22. W tym samym czasie Malcolm Sargent prowadził jego *V Symfonię* transmitowaną przez radio z Helsinek.

W trakcie uroczystości przedpogrzebowych, trumnę ze zwłokami kompo-

zytora nieśli muzycy Helsińskiej Orkiestry Filharmonicznej i tamtejszej Radiowej Orkiestry Symfonicznej, a całej ceremonii towarzyszyły kompozycje Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu organisty Tapaniego Valsty. Tuż przed godziną 21. helsińska katedra została otwarta dla publiczności. W ciągu kolejnych trzech godzin aż 17 tys. osób oddało hołd fińskiemu kompozytorowi.

Sam pochówek miał miejsce w poniedziałek 30 września 1957 r. Muzyka pogrzebowa składała się z kompozycji Sibeliusa: dwóch hymnów, fragmentów z *Burzy*, *Łabędzia z Tuoneli*, *Il tempo largo z IV Symfonii* i utworu *In Memoriam*. Wierce na grobie złożyli żona Sibeliusa Aino i prezydent Finlandii Urho Kekkonen. Na pogrzebowej wstędze Aino napisała ostatnią dedykację: „Od żony, z wdzięcznością za życie poświęcone twojemu geniuszowi”. Aino przeżyła męża o prawie 12 lat. Umarła w czerwcu 1969 r. ☐

Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (8) Kompozytorzy neoklasycy (1)

Maryla Renat

Polska miniatura skrzypcowa XX w. zakresiła najszerze kręgi w nurcie neostylistycznym. Twórcą o pierwszorzędnym znaczeniu w tym kręgu była Grażyna Bacewicz (1909-1969). Jej dorobek kompozytorski w zakresie omawianej formy obejmuje 22 pozycje. Jak wiadomo, była koncertującą skrzypaczką, toteż dzieła przeznaczone na ten instrument zajmują w muzyce autorki *Koncertu na smyczki* szczególną pozycję. Spośród wszystkich kompozytorów polskich ubiegłego stulecia Bacewiczówna skomponowała najwięcej miniatur. Podobnie jak wirtuozi doby romantycznej wiele z tych drobnych utworów pisała dla własnych potrzeb estradowych, jako kompozycje „bisowe”. W chronologicznym układzie całej twórczości kompozytorki miniatury skrzypcowe powstawały w dwóch krótkich przedziałach czasowych: w 1932 r. (rok ukończenia studiów kompozytorskich w Warszawie) oraz na przełomie lat 40. i 50. U Bacewiczówny dominują miniatury taneczne. Pięć drobnych kompozycji nosi miano kaprysu. Dwa kaprysy z 1932 r. są utworami bardziej rozbudowanymi, układającymi się w schemat reprzyzowy. Różnicowanie środków technicznych, sposobów gry jest w kapryсах wiodące. W tym wymiarze utwory te zachowują związek z romantycznym pierwowzorem. Należy tutaj zaznaczyć, iż w XIX w. istniały kaprysy na skrzypce solo (częściej) i kaprysy z towarzyszeniem fortepianu. W obu wariantach były to wirtuozowskie etiudy koncertowe. W

wieku XX kaprys jako rodzaj utworu solowego transformuje się w odmianę miniatury skrzypcowej; występuje też pod nazwą *Capriccio*. *Kaprys nr 1* Grażyny Bacewicz z 1932 r. oscyluje między neoromantycznym jeszcze stylem wypowiedzi a neoklasyczną prostotą. *Kaprys nr 2* utrzymany jest w prostej, przejrzystej fakturze i groteskowym charakterze, bardzo typowym dla stylu kompozytorki. Rodzaj stylu wypowiedzi determinuje dobór środków technicznych. Charakter groteskowy wyzwala dominację krótkiej artykulacji (*staccato*, *spiccato*, *saltato*), uwypuklenie kolorystyki to częste eksponowanie techniki flażoletowej, szybkich biegników pasażowych i częstych u Bacewiczówny tremoland. Z tego samego roku pochodzi miniatura *Witraż* (wyd. PWM 1999) sięgająca wprost do estetyki dźwiękowej, stworzonej przez K. Szymanowskiego w *Mitach*. Utwór ten zawiera ciekawe efekty kolorystyczne, częste przejścia z gry flażoletowej do szybkich tremolandowych i pasażowych figur. Już sam tytuł sugeruje nadrzędność kolorystyki. To samo dotyczy partii fortepianowej. Każda z tych trzech kompozycji powstałych na początku drogi twórczej Bacewiczówny przedstawia odmienny sposób wypowiedzi. Był to bowiem wcześniej okres poszukiwań własnego stylu.

Pierwsze lata powojenne przyniosą sporą porcję pedagogicznych drobiazgów (*Łatwe utwory na skrzypce z fortepianem*), które stanowią celne i wartościowe utwory, wprowadzające w podstawowe elementy techniki gry. Ich ge-



Grażyna Bacewicz

neza ma ścisły związek z krótką działalnością pedagogiczną kompozytorki, przypadającą na 1945 r. Łatwe utwory są zróżnicowane co do charakteru i tempa. Kompozytorka ukazuje młodym, początkującym skrzypkom całą gamę

„typów” muzycznej ekspresji, co zresztą oddają tytuły miniatur: *Preludium*, *Melodia*, *Marsz*, *Kołysanka*, *Scherzino*, *Etiuda*, *Groteska*, *Kaprys*. Utwory żywe, figuracyjne przedzielane są kantylenowymi. Zasada ta – różnicowanie typów muzycznych charakterów – utrzymana jest w dalszej, dojrzałej twórczości przełomu lat 40. i 50. Na marginesie należy dodać, iż w 1945 r. wyszła spod pióra kompozytorki *Legenda* (utwór nie wydany, powstały zapewne z inspiracji analogiczną kompozycją H. Wieniawskiego). Lata 1948-1953 przynoszą serię znanych, wykonywanych miniatur Grażyny Bacewicz. Polskim tańcem narodowym, do którego kompozytorka sięga najczęściej jest oberek. Liczne są też stylizacje tego tańca w jej większych formach cyklicznych, komponowanych równolegle w tym czasie. Dwa oberki skrzypcowe, odpowiednio z 1949 i 1951 r. ilustrują odmienne zabiegi stylizacyjne tego samego wzorca. *I Oberek*, obok *Kaprysu polskiego*, najbardziej znana miniatura Bacewiczówny daje wariant żywiołowy tańca, oparty na prostej formie da capo i równie prostym, okresowym, zadzierzystem temacie. W odcinku środkowym kompozytorka daje próbkę swej skrzypcowej kolorystyki (gra spiccato na flażoletach z glissandem i sul ponticello). Całość daje przebieg motoryczny, melodycznie bardzo prosty, zbliżony do ludowego pierwowzoru. *II Oberek*, „młodszy” o 2 lata, to propozycja skrajnie odmienna, zarówno w ogólnym charakterze muzycznym (tempo spokojne), jak i w koncepcji formy. Są to wariacje ornamentalne, w partii skrzypcowej oparte na ostatowym akompaniamencie. Temat bazuje na jednym motywie rytmicznym, stale powtarzonym w różnych wariantach melodycz-

nych. Wielokrotne powtórzenia tematu w odmianach i transpozycjach daje obraz miniwariacji bardzo prostych, takich jakie może tworzyć ludowy grajek.

Nurt folklorystyczny przejawiał się oczywiście w kolejnych miniaturach tanecznych. *Taniec słowiański* z 1952 r. odwołuje się do synkopujących rytmów krakowiaka, *Taniec polski* z 1948 r. do podhalańskiego „zbojnickiego”, ujętego wariacyjnie, *Taniec mazowiecki* z 1951 r. do tańca wirowego. Wszystkie te tańce utrzymane są w dwudzielnym metrum. Rzecz charakterystyczna – Bacewiczówna nie podejmuje tak znamienych dla polskiego folkloru rytmów mazurkowych. Podobnie jest w słynnym *Kaprysie polskim* na skrzypce solo z 1949 r. Budowa utworu jest dwudzielna. Wstępne *Andante* to rzewna, szerokoodechowa pieśń, w której motywy sąsiadują w odwróconych rytmach. Następujące po nim *attacca* ogniwo szybkie to swoiste „rytmiczne crescendo”, połączone z agogicznym *accelerando*. Częste przeskoki z metrum parzystego do trzymiarowego dają efekt pikantnych załamań w motorycznej akcji. Efekty techniczne (dwudźwięki, akordy, biegniki) przedzielane są powrotami pierwszej frazy tematu. We wszystkich miniaturach tanecznych elementy techniki skrzypcowej stają się środkiem stylizującym, stosowanym według zasady pomnażania wariantów. Różnicowanie artykulacji staje się szczególnie istotnym współczynnikiem gry kolorystycznej. Kolorystyka skrzypcowa bowiem nadała profil brzmieniowy dojrzałej twórczości Bacewiczówny. W omawianym okresie powstała trzecia miniatura o nazwie *Kaprys* – w 1949 r. (dedykowany Irenie Dubiskiej), w którym przebieg tworzy wymiana dwóch

odcinków materiałowych, opartych na odmiennych elementach gry (tremolando i figuracje). Fortepian podaje osnowę melodyczno-harmoniczną. Bardzo typowa dla stylu skrzypcowego kompozytorki jest jej chronologicznie ostatnia miniatura – *Humoreska* (1952). Repryzowy układ formy i okresowy temat są modelem, w który wkomponowane jest stale zmienne metrum 6/8 i 5/8 i bogaty zasób technicznych sposobów gry.

Miniatura liryczna rzadziej pojawia się w „tece miniatur” Grażyny Bacewicz. Pierwsze utwory tego typu powstały we wczesnym okresie (*Pieśń Litewska*, *Poeme* – utwory nie wydane) i wypowiedziały się językiem neoromantycznej kontemplacji (forma ewolucyjna bez cezur); dwie późniejsze miniatury: *Melodia* (1949) i *Kołysanka* (1952) w ujęciu formy trójczłonowej przemawiają kantyleną prostą, o motywie pokrewnej pieśni ludowej. W *Melodii* zastosowanie znalazły zwroty modalne. Zakotwiczenie melorytmiki miniatur z przełomu lat 40. i 50. w ludowości jest oczywiście ze względu na wszechobecny w polskiej muzyce tamtego okresu nurt folklorystyczny. Grażyna Bacewicz wniosła trwałą i znaczący wkład w rozwój tego gatunku. Wypowiedziała się we wszystkich rodzajach miniatur, jakie przyniosła muzyczna tradycja (tańeczna, liryczna, charakterystyczna) i zainicjowała nową odmianę: miniaturę na skrzypce solo. Te postaci miniatury przejęli kompozytorzy polscy II połowy XX w., zwłaszcza ci, którzy poszukiwali na tym instrumencie nowych jakości brzmieniowych. Miniatury na skrzypce solo występują później pod bardzo różnicowanymi nazwami, nierzadko programowymi. 📍

W mojej muzycznej krainie (2)

Schubert – podróż w głąb ludzkiego przeznaczenia

Andrzej Osiński

8 października 1815 r., niemiecki poeta i przedstawiciel wczesnego romantyzmu, Wilhelm Müller, zanotował w swym dzienniku: „Nie potrafię grać na instrumencie, ani śpiewać, jednak, kiedy piszę wiersze, zarówno gram jak i śpiewam. Gdybym tylko umiał wydobyć z siebie melodie, wówczas moje pieśni mogłyby nieść innym radość w stopniu o wiele większym, aniżeli dotychczas. Pocięsam się nadzieją, iż pewnego dnia pojawi się bratnia dusza, istota pozostająca ze mną w absolutnej harmonii, która usłyszy melodie zawarte w tych słowach i zwróci je do mnie”.

W twórczości Franciszka Schuberta, którego szlachetna i indywidualna sztuka muzyczna miała w przyszłości

rozślawić zachwycające strofy młodego Niemca, poetycki tekst wzniosł się ponad przypisaną mu ilustracyjną i narycyjną rolę, stając się punktem wyjścia dla osobistej, głęboko przeżytej artystycznej wizji, której psychologiczna prawda i bezpośredniość przekazu wyrwały, pozostającą dotychczas na marginesie twórczych zainteresowań większości kompozytorów, pieśń, z konwencjonalnych ram sentymentalno-naiwnej stylistyki.

Z każdym kolejnym utworem, z każdą kreacją, autor *Pstrąga* coraz ściślej wiąże muzyczną frazę z tekstem, budując ostateczną, doskonałą strukturę, której jedności nie można bezkarnie naruszyć, gdyż fortepian i głos uległy w niej absolutnemu stopieniu, sta-

jąc się zarówno Schubertowską melodią, jak i Schubertowskim słowem. Końcowy efekt, idealnie wiążący elementy rytmiczne z akcentami ludzkiej mowy, przekracza ramy czystej interpretacji, sięgając w sferę samodzielnego, genialnego przeżycia, w którym na fali piękna do głosu dochodzą najbardziej osobiste, poruszające i najsubtelniejsze doświadczenia samego kompozytora. Tych pieśni nie można już śpiewać tak, jak śpiewało się operowe arie, pełne ozdobników i koloraturyowych pasażów, służących zawrotnym, acz pustym niejednokrotnie popisom technicznym. Schubertowska fraza, wiążąc z sobą w jedną całość występujący dotychczas na przemian motyw recytatywu z klasyczną arią, osiąga stadium dojrzałości, prze-

mująco wieszcząc nadejście nowej „muzycznej psychologii”.

Autor *Niedokończonych*, który w 1823 r. zachwyił Wiedeń liryczną, głęboko osobistą *Piękną młynarką*, cztery lata później sięga po kolejny cykl poetycki Müllera – *Podróż zimową* (*Winterreise*) – zwięzły, intymny przekaz o pełnym melancholii wdzięku, unikającym zarówno skrajnego patosu, jak i nadmierne wzburzenia, właściwych literaturze tej epoki. Oszczędne, pozbawione zewnętrznego blasku, strofy, nacechowane szlachetnością, dobrocią i ludzką wrażliwością, jakie poeta wyrażał w słowach czystych i bezpośrednich, ponownie stały się „iskrą zapalającą wielki płomień muzycznego natchnienia”, urastając pod piórem Franciszka Schuberta, do rangi głęboko przeżytego, osobistego dramatu; tragedii człowieka, na próżno szukającego ukojenia w bolesnej wędrówce przez zaśnieżony, skutyl lodem krajobraz.

Przyjaciel autora *Małgorzaty przy kołowrotku*, Józef Spaun, wspominał: „Schubert był od dłuższego czasu ponury i czymś przejęty. Na moje zapytanie, co się z nim dzieje, odpowiedział: Wnet usłyszycie i zrozumiecie”. Zajęci sobą towarzysze hulaśliwych wieczornych zabaw i radosnych „schubertiad” nie rozumieli w pełni powagi choroby dręczącej i osłabiającej kompozytora od wewnątrz, nie domyślali się trosk i cierpień, jakie rzucały się czarnym cieniem na jego przyszłość, a jeżeli zbyt często napelniał on szklankę winem, widziano w tym jedynie objaw powracającego dawnego humoru... I podczas gdy Moritz von Schwind znajdował przyjaciela w stanie „o wiele lepszym, bardziej wesołym”, w dzienniku, pod datą 27 marca 1824 r., Franciszek Schubert zanotował: „Nikogo, kto by zrozumiał ból drugiego, nikogo, kto by zrozumiał jego radość. Wierzmy w to, że zbliżamy się do siebie, przechodzimy jednak tylko obok siebie. O, jakie cierpienie dla tego, kto to pojmie”.

Pierwszych dwanaście pieśni z tomu *Podróży zimowej* odkrył autor *Króla Olch* w jakimś almanachu na początku 1827 r. Zauroczony, niezwłocznie przystąpił do pracy nad muzycznym opracowaniem tych „niezrównanych scen rozpacz i zła-manego serca, gwałtowności i odrętwienia w scenerii śniegu, lodu i przenikliwe-go wiatru”. Dopiero u schyłku lata artyście wpadła w ręce pełna wersja cyklu, zawierająca w sumie 24 wiersze. Ponieważ dwanaście z nich zostało już zinstrumentalizowanych, Schubert dopisał muzykę do pozostałych, grupując je w drugiej połowie zbioru.

Kompozytor postanowił zaprezentować ukończoną pracę w zaufanym gronie oddanych przyjaciół, którzy zawsze odnosili się do jego muzyki z podziwem oraz miłością. „Pewnego dnia – wspomina Józef Spaun – powiedział: Przyjdź dziś do Schobera, zaśpiewam wam wieniec straszliwych pieśni. Jestem ciekaw waszego zdania. Bardziej mnie one przejęły niż inne ...”. Ale bliscy sercu druhowie nie potrafili się zdobyć na bez-

stronną ocenę dzieła, które przerastało ich muzyczne upodobania, budząc zdumienie nowatorskim potraktowaniem tematu oraz wymagającym olbrzymiej uwagi doбором środków artystycznego wyrazu. Nie nadawali za awangardowością przekazu, śmiała, burzliwą muzyką, daleko wybiegającym w przyszłość użyciem dysonansów, deklamacyjnym, głęboko przeżyтым stylem śpiewania. Spaun pisze: „Siedzieliśmy całkiem oniemiałi, porażeni ponurym nastrojem tych pieśni, a Schober powiedział, że podobata mu się tylko jedna z nich – *Lipa*. Na co Schubert odrzekł: Podobają mi się te pieśni bardziej niż wszystkie inne i wam spodobały się także”.

Wzruszający monodram ukazał się w dwóch odrębnych zeszytach, z których pierwszy, zamknięty utrzymaną w tonacji h-moll pieśnią *Einsamkeit* (*Samotność*) wprowadza słuchacza w posępny nastrój pochmurnej zimowej nocy, podczas gdy otwierająca drugi akt *Die Post* (*Pocztka*), opiewa wschód słońca i towarzyszące mu emocje. Ten artystyczny zabieg zaważył na strukturze całości, która nie odznacza się taką spójnością opowiadania jak *Piękna młynarka*, a łączący poszczególne wiersze wątek nie jest aż tak wyraźny, jednak *Podróż zimowa* zmierza do zupełnie innego celu i wyraża z gruntu odmienne treści, które przy zachowaniu zasadniczej jedności miejsca, czasu i akcji, są tu nie tyle opisane, co raczej zasygerowane. Bieg opowiadania nie ma w istocie większego znaczenia; zarówno kompozytor, jak i poeta wydobywają z tej pełnej grozy podróży emocjonalną prawdę szczegółów, budując somnambuliczne obrazy o niepokojącym pięknie i niespotykanej przejrzystości.

Bohater *Pięknej młynarki*, odrącony w swej szczerzej, szlachetnej miłości, młodzieniec, traci życie w falach szmerzącego strumienia, będącego jego jedynym towarzyszem i powiernikiem. Gdybyśmy zapragnęli potraktować *Podróż zimową* w kategoriach kontynuacji wątków i emocji, zawartych w poprzednim cyklu, punktem wyjścia do tej niezwyklej peregrynacji w głąb siebie byłby wzruszający dialog młynarczyka z potokiem, przejmujący zilustrowany przez Schuberta w przedostatniej pieśni monodramu. Tu zaczyna się nowa wędrówka porzuconego przez dziewczynę chłopca, który w poszukiwaniu śmierci i przeznaczenia, błędzi w posępnym, zimowym krajobrazie, stawiając czoła surowej naturze i własnym zranionym emocjom.

Już wstępne takty pierwszej pieśni *Gute Nacht* (*Dobranoc*) wprowadzają słuchacza w nastrój przygnębienia, rezygnacji i poddania:

*Przybyłem tu jako obcy, odchodzę
stąd jako obcy (...)
Dziewczyna mówiła o miłości, matka
nawet o małżeństwie,
Dziś świat przyoblekł się w szarość,
a ziemię otulił śnieg.*

Opuszczając niegospinne miejsce

chłopiec pragnie pozostawić na drzwiach domu napis „dobranoc”, aby wyrazić miłość, stale wypełniającą jego serce. Powiewająca na dachu chorągiewka zdaje się urągać jego uczuciom, a obracający nią ze świstem wiatr, szydzi z nocnego zbiega:

*Wiatr igra chorągiewką na dachu
domu mojej ukochanej,
W moim szaleństwie wyobraziłem
sobie,
Że wygwizduje mnie, biednego uciekiniera...
Po co pytaacie o przyczynę mego
ból? Wasza córka bogato
się zaręczyła.*

Tym wyznaniem wkraczamy we właściwy klimat dramatu, zatopionego w sennej wyobraźni jego protagonisty, który kontynuuje wędrówkę pod ciemnym niebem zimowej nocy:

*Na próżno szukam w śniegu śladu
jej stóp tam,
Gdzie wsparta na moim ramieniu
wędrowała przez zieloną niwę...
Moje serce zamarło – tkwi w nim jej
zimny obraz.*

Martwa przyroda przywołuje bolesne wspomnienia i jątrzy głębokie rany na sercu. Tuż za miejską bramą, przy studni, pielgrzym mija lipę, której gałęzie szumiły, jak gdyby wołając „Pójdź do mnie przyjacielu, tu znajdziesz ukojenie!”. Bezlistne drzewo, pod wpływem dręczących wspomnień, ożywa w wyobraźni wędrówca, szumiąc zielonymi liśćmi i pachnąc bujnym kwieciem. Lecz wiosna jest wyłącznie bolesnym złudzeniem, a krajobraz, wypełniony niegdyś śpiewem ptaków, przesycony wonią kwiatów i przyobleczony w pełną miłosnej nadziei zieleni, pozostaje przerażająco martwy, tkwiąc w odrętwieniu i przenikliwej ciszy:

*Ty, co tak wesoło szumiłaś, ty jasna
dzika rzeko, jakże cicha się
stałaś (...)
O serce, czy w tym strumieniu
rozpoznasz swój obraz?
Czy pod jego lodową skorupą
kłębią się także rwące fale?*

Marzenia i halucynacje o wiosnie powracają w natrętnych odślonach, zderzając się z posępną czernią zimowej nocy i chrapliwym nawoływaniem kruków, które potęgują samotność i cierpienie wędrówca:

*Śniłem o barwnych kwiatkach, tych,
które kwitną w maju
I kiedy zapały koguty, przebudziły się
moje oczy:
Któż to wymalował liście na szybach?
Na powrót zamykam oczy, serce me
nadal gorąco bije...*

Pełną grozy ciszę przerywa radosny dźwięk trąbki pocztowej. Dylizans zmierza do miasta, które bohater opuścił, przepelnięny rezygnacją i zwątpieniem:

*Czy chcesz raz jeszcze popatrzeć
w tę stronę,
I spytać, co tam słychać, moje serce?*

Ale nie ma już powrotu do przeszłości i znów kręta, samotna droga prowadzi wyczerpanego i pełnego bólu człowieka w nieznaną. Pokryta zimowym całunem, zmrózona przyroda pogłębia poczucie izolacji bohatera dramatu, którego umysł stopniowo opanowuje poczyna wizja własnej śmierci. *Chcesz więc dziobać ciało me na samotnym szlaku?* – zwraca się z retorycznym pytaniem do cierpliwie krążącej nad głową wrony – *Już niedługo będę brnąć, już mi braknie siły.* Ostatnie nadzieje umierają w ciszy:

*Ach, i spada liść na ziemię, z nim
nadzieja moja pada,
I ja padam też na ziemię, płacząc na
nadziei grobie.*

Zbliżając się do pogrążonej we śnie wioski, wędrowiec słyszy z oddali ujadające psy. Uraża im ze złością:

*Szczekajcie mi głośno psy czujne,
nie dajcie mi spocząć w porze snu.
Mam już za sobą wszystkie sny, nic
po mnie między tymi, którzy śpią.*

Lodowaty poranek rodzi kolejne złudzenie, a przyjazne światło wabi pielgrzymującego w stronę samotnego drogowaskazu, położonego wśród ośnieżonych szczytów skalnych, z dala od uczęszczanych dróg i traktów:

*Jeden drogowaskaz niezmiennie mi
stoi przed oczyma,
Muszę iść drogą, którą jeszcze nikt
nie powrócił.*

Uporczywie, bnie w monotonnym rytmie dalej, w kierunku upiornej gospody, zagubionego w zamieci wiejskiego cmentarza, na którym niestety wszystkie izby są już zajęte i gdzie nie przyjdzie mu zaznać utęsknionego spoczynku:

*Upadam ze zmęczenia, jestem
śmiertelnie zraniony.
Nielitościwa gospodo, odmawiasz
mi gościny?*

Po raz ostatni, z pełnym rozpaczy gestem, zrywa się do dalszej wędrówki:

*Dalejże, wesolo w świat, poprzez
wichry, burze!
Jeśli Boga nie ma na ziemi, sami
bądźmy bogami!*

Bluźniąc i odrzucając wszelkie ziemskie więzy, pozostaje wewnętrznie martwy, a jego umysł wypełnia osobliwy obraz trzech słońc, powstały wskutek załamania się promieni świetlnych w kryształkach lodu:

*Dwa najpiękniejsze zaszły już, niech-
by i to trzecie zapadło!
W ciemności będę czuł się lepiej.*

Następuje mistyczna transfiguracja, i oto samotny wędrowiec staje twarzą w twarz z równie samotnym lirnikiem, którego pieśni nikt nie chce słuchać:

*Biedny, stary lirnik, zna go cała wieś,
Płynie mu spod palców wciąż ta
sama pieśń.
Boso stoi w śniegu, już opada z sił,
Miskę jego pustą zawiął śnieżny pył (...)
Nic go już nie cieszy, a ni o coś dba,
Patrzy w swoją skrzynkę i piosenkę gra.
Sercu drogi starcze, w świat mnie z
sobą weź,*

*Może zechcesz zagrać także moją
pieśń?*

Przenikliwe strofy, znaczone suchą, natrętną linią melodyczną, odsłaniają przed światem przerażającą samotność i brak zrozumienia dla sztuki kompozytora, odnajdującego w tej niesamowitej, alegorycznej postaci swoje alter ego.

W klimacie dzieła, przenikniętego ustawicznym pulsowaniem rozpacz, wyrzanej tu w skali od tonów naznaczonych cichą rezygnacją, po rozdierający, bolesny okrzyk zranionego w szlachetnych uczuciach człowieka, po brzmiewającą wyrażenie echa wstrząsających *Hymnów do nocy* Novalisa, które Schubert uważnie w tych latach studiował. W przeciwieństwie do *Pięknej młynarki*, będąca „dośpiewem” tamtej miłosnej tragedii *Podróż zimowa*, nie jest wędrówką przynoszącą ukojenie i zespolenie z panteistycznie pojętą naturą, ale szalonym aktem udręczonego życiem człowieka, który w usiłowaniu ucieczki od przerstającej go rzeczywistości i ludzkiego zubożenia, błądzi daremnie bez celu, przemierzając opustoszały, zmrózony zimą wszechświat.

Ostatnia pieśń, w której osobowość protagonisty dramatu stapia się w jedność z obserwującymi go dotychczas poetą i muzykiem, nie rozwiązuje tragedii wędrowca, kończąc się pytaniem, na jakie nie znajduje on w gruncie rzeczy odpowiedzi. I w tym najpełniej przejawiał się geniusz artysty, który podejmując wysiłek zmierzenia się z dręczącymi ludzką istotę pustką i osamotnieniem, zrozumiał, iż droga życia, jaką każdy z nas podąża, jest zawsze drogą samotną. ¹⁰

Ktokolwiek słyszał, ktokolwiek zna... (2)

Szkic o twórczości Witolda Maliszewskiego

Anna Munia

Albo cała ta tzw. „nowa” muzyka, ze wszystkimi swymi „zdobyciami” i „zwycięstwami” jest jednym wielkim nonsensem, albo ja sam ... – tej ewentualności wolę nie precyzować [Muzyka 1934 nr 4 s. 147]. To jedno zdanie nakreślone przez Witolda Maliszewskiego w odpowiedzi na pytanie „Ku czemu idzie muzyka dzisiejsza?” zdaje się doskonale charakteryzować postawę estetyczną kompozytora. Maliszewski był bowiem zagorzałym przeciwnikiem modernizmu, który rozumiał jako muzykę eksperymentalną, a tę z kolei uważał za „symptom niezdolności do zdrowej i postępowej pracy”. Za wzór estetyczny przyjmował twórczość „opartą na zasadach klasycznych”, dlatego propagował ujmowanie treści w przejrzystą i zwartą formę, „czystość prowadzenia głosów”, „jasno zakreślone granice tematów” [Muzyka 1928 nr 4-5 s. 181] i wreszcie system tonalny, który określał jako model oparty na prawie naturalnym, a więc niezniszczalnym.

O ile klasycyzująca postawa estetyczna Maliszewskiego jawi się dość jasno w jego dziełach, o tyle opis spuścizny kompozytora stanowi poważny problem. Po pierwsze,

część dorobku twórczego pierwszego dyrektora Konserwatorium Odeskiego spoczywa zapomniana na dnie archiwów wielu bibliotek, do których z rzadka dociera jakiś zdeterminowany mu-

zykolog. Po drugie, znaczna część dzieł nie doczekała się wciąż wydania (coż dopiero mówić o nagraniach!) i ogranicza się do pojedynczych egzemplarzy rękopiśmiennych. Po trzecie, sam kom-

pozytor nie ułatwił zadania potencjalnym badaczom. Niektóre kompozycje opatrzył bowiem numerem opusu, podczas gdy inne pozostawił bez niego. Ponadto zdarza się, że dwa utwory mieszczą się pod jednym numerem opusu; tak dzieje się np. w przypadku *IV Symfonii* op. 21 oraz *Serenady na skrzypce i fortepian*, również op. 21. Nawiasem mówiąc, serenada ta występuje również pod tytułem *Aria i Serenada*... Bywa także, że jedno dzieło, ale w różnych opracowaniach, opatrzone zostaje kolejnymi numerami. I tak, partytura orkiestrowa *Requiem* to op. 28, zaś wyciąg fortepianowy tej samej mszy żałobnej to już op. 29.

Zostawmy jednak problemy związane ze stworzeniem katalogu dzieł Maliszewskiego i przejdźmy do najistotniejszych gatunków jego twórczości. Tu ponownie dochodzą do głosu klasycyzujące tendencje kompozytora. Preferował on absolutną muzykę symfoniczną, która, jak sam mówił, stanowiła „podstawę jego stylu”. Maliszewski już w czasie studiów kompozytorskich zdradzał zdolności do twórczości symfonicznej. Zauważyli to zarówno Rimski-Korsakow („Sądzę, że można od niego wiele wymagać, jeśli chodzi o muzykę symfoniczną.”), Głazunow („Nadzwyczajna przejrzystość i klarowność formy oraz przepiękne opracowanie tematu pierwszej i ostatniej części świadczą o talencie do muzyki symfonicznej.”) [Zierkało Niedzieli (wersja elektroniczna) nr 50 (475) 2004], jak i Cui czy Laroche. Pośród bogato reprezentowanej grupy kompozycji symfonicznych główne miejsce zajmują symfonie. Maliszewski skomponował ich w sumie cztery (jedynie Zofia Lissa doliczyła się pięciu, co trudno jednoznacznie interpretować), wszystkie czteroczęściowe z tradycyjnym schematem układu części. Trzy pierwsze (g-moll op. 8, A-dur op. 12 oraz c-moll op. 14) powstały w Petersburgu w latach 1902-1907, zaś ostatnia D-dur op. 21, poświęcona „Odrodzonej i odnalezionej Ojczyźnie”, została ukończona już w Polsce w roku 1923 (należy od razu zaznaczyć, że pomimo tytułu, nie jest to symfonia programowa, taka bowiem nie mieściłaby się w estetyce Maliszewskiego). Jego muzyka kontynuuje tradycje symfoniki mistrzów wiedeńskich i Brahmsa, zaś w Rosji – Głazunowa (to właśnie *VIII Symfonię* tego ostatniego uznał Maliszewski za dzieło, które wywarło na nim największe wrażenie muzyczne). Symfoniom pedagoga Lutosławskiego trudno odmówić doskonałości formy i bogactwa melodycznego, niemniej jednak ze względu na wtórne uproszczenie środków harmonicznym, instrumentacyjnych i rytmicznych dookreśla się je słowem akademicki – przymiotnikiem o pejoratywnym wydźwięku [Muzyka polska a modernizm. Kraków 1981 s. 177-180].

Cztery symfonie nie są oczywiście jedynymi utworami symfonicznymi, które wyszły spod pióra pierwszego dyrektora Konserwatorium Odeskiego. Nie leży jednak w moim zamierze wyli-

czenie wszystkich dzieł, a zasygnalizowanie głównych obszarów twórczości kompozytora. Wspomnę więc jeszcze tylko o dwóch częściach (kolejno *Scherzo* i *Ouverture*) napisanych w odpowiedzi na ogłoszony w 1927 r. „Schubertowski Konkurs Międzynarodowy” na dokończenie *Niedokończonych*. Uzupelnienie utworu przez Maliszewskiego spotkało się z uznaniem i zdobyło drugą nagrodę, co nie było wielkim zaskoczeniem, gdyż jego dzieła wygrywały już konkursy. Później kompozytor przerobił dwie napisane na konkurs części i tak powstałemu, samodzielnie utworowi, nadał tytuł *Uwertura schubertowska (Uwertura ku czci Schuberta)*.

Obok twórczości symfonicznej Maliszewski doskonale odnajdywał się w utworach kameralnych odwołujących się, rzecz jasna, do muzyki klasycznej. Wrocki tłumaczy to udziałem kompozytora w zespołach kameralnych, w których jako student grywał podobno na... altówce. Grupa dzieł kameralnych nie jest wprawdzie duża, ale za to dość, jeśli można tak to określić, utytułowana. Trzykrotnie nagrodę Petersburskiego (Cesarskiego) Towarzystwa Kameralnego czyli tzw. Konkursów Bielajewskich zdobyły kolejno *I Kwartet smyczkowy F-dur* op. 2 (1903), *Kwintet smyczkowy d-moll* op. 3 (1904) oraz *II Kwartet smyczkowy C-dur* op. 6 (1904). Szczegółne znaczenie twórczości kameralnej w dorobku Maliszewskiego podkreśla dodatkowo fakt, że za pierwszy skomponowany przez niego utwór uznaje się *Sonatę G-dur* op. 1 na skrzypce i fortepian. Szybko zdobyła ona uznanie słuchaczy i wykonawców i podobnie jak wcześniej wspomniane kompozycje kameralne ukazała się drukiem dzięki wydawnictwu Bielajewa w Lipsku.

Maliszewski uprawiał także gatunki na instrument solowy z towarzyszeniem orkiestry. Dwa reprezentacyjne dla tego nurtu dzieła, tj. *Fantazja kujawska* op. 25 na fortepian i orkiestrę oraz *Koncert fortepianowy b-moll* op. 27 zostały już omówione na łamach *Muzyka21* [1/2005 (54) s. 34-35]. Wspomnę więc tylko o *Suicie na wiolonczelę i orkiestrę* op. 20 z roku 1923, która zasługuje na uwagę z racji nagrodzenia jej na Międzynarodowym konkursie w Paryżu w tym samym roku. Swoją drogą, utwór ten wzbudził moje zainteresowanie z innego jeszcze powodu. Obok wersji orkiestrowej (złożonej z trzech części: *Air*, *Valse* i *Romance*) istnieje bowiem wersja na wiolonczelę i fortepian (co zrozumiałe), ale także na skrzypce i fortepian, i to jedynie pierwsza część. Ponadto trzecia część *Suity* występuje jako *Romance* op. 20 nr 3 na wiolonczelę i fortepian, zaś Wrocki twierdzi, że suita ta jest... czteroczęściowa. Skoro w rękopisie partytury można odnaleźć tylko trzy części, nasuwa się pytanie: czy czwartego ustępu nie było w ogóle, czy wciąż czeka on na odkrycie?

Interesującą gałąź twórczości Maliszewskiego stanowią dwa dzieła określone przez samego kompozytora mianem oper-baletów, a więc form z zało-

żenia hybrydowych, charakterystycznych dla muzyki przełomu XIX/XX w. Należą tu *Syrena* z 1927 r. (premiera rok później) oraz *Boruta* z roku 1930 (premiera w tymże roku), oba dzieła wystawione w Teatrze Wielkim w Warszawie. Powstały one z potrzeby dotarcia do „szerszych warstw społeczeństwa”, niż mogła to uczynić ukochana przez kompozytora absolutna muzyka symfoniczna (ale bez rezygnacji z niej) oraz z fascynacji „tematami epickimi, owianymi fantastyką”, które jednak opierały się na „podłożu narodowo-polskim” [Muzyka 1928 nr 4-5 s. 180-181]. Z takiego zamierzenia zrodziły się utwory niezbyt sceniczne, ale o nieprzeciętnych walorach symfonicznych i bogactwie motywów ludowych oraz polskich rytmów tanecznych. Publiczność przyjęła je owacyjnie. Sam kompozytor umieścił na partyturze *Boruty* komentarz dotyczący zawartych tam tańców, który potwierdza jego postawę estetyczną: „rytmem i zmysłowością zbliżone do tańców nowoczesnych, niewątpliwie diabelskiego pochodzenia”.

Oprócz przedstawionych powyżej rezultatów aktywności kompozytorskiej Maliszewski pozostawił po sobie drobne utwory fortepianowe, dzieła na chór a cappella oraz utwory na głos solowy. Z nich także można odczytać poglądy artystyczne pierwszego dyrektora Konserwatorium Odeskiego, który twierdził, iż kres systemu tonalnego to „pierwszy i kardynalny nonsens” [Muzyka 1934 nr 4 s. 147].

Chcąc podsumować twórczość Maliszewskiego należałoby stwierdzić, że jest ona oparta przede wszystkim o gruntowną wiedzę i sprawne rzemiosło, obiektywizm, soczyste, ale anonimowe brzmienie oraz klasyczne formy przekształcane wg romantycznych wzorów. Wszystkie te cechy zdają się przemawiać za uznaniem kompozytora za twórcę akademickiego. To określenie, niosące jednak z sobą brak fantazji, pomysłowości, rzemieślniczą, nie zaś artystyczną pracę i zamknięcie umysłu na wszelkie nowości, wydaje się być jednak bardzo krzywdzące. Maliszewski był wprawdzie zdeklarowanym przeciwnikiem „nowego”, ale twierdził też, że „nie wolno zamykać oczu na utwory nowoczesne, nawet na najjaśniejsze wytwory modernizmu”, a co więcej, sądził, że zadaniem kompozytora jest „danie syntezy wszystkich zdobyczy w najnowszej harmonii i melodyce”. Nie odcinając się od korzeni, podążał za natchnieniem, „starając się w inwencji swej być szczerym i uczciwym, wierząc niezłomnie, że tylko tą drogą zdoła artysta wzruszyć słuchacza, nigdy nie pozostawiając go obojętnym” [Muzyka 1928 nr 4-5 s. 180-181]. Tak nie mówi kompozytor akademicki. Tak mówi dojrzały, świadomy swojego stylu artysta. Postawioną tezę postaram się udowodnić kolejnym numerem *Muzyka21*, gdzie przedmiot rozważań stanowią będą dwa wielkie dzieła religijne: *Requiem* i *Missa Pontificalis*. Kompozycje, które z całą świadomością (i przyjemnością!) zostawił sobie na deser. 🎭

Palcem po płycie

Organy i muzyka z Pomorza



Organs and Organ Music in Pomerania

Cwojdziański, Hecht, Janca, Kułakowski, Lorenz, Reger, Rozbicki, Rudnick, Volckmar, Wenzel



Bogdan Narloch, organ

ORGANS AND ORGAN MUSIC IN POMERANIA

T. A. Volckmar – I Sonata in F major, 2 Polish dances; C. A. Lorenz – Toccata & fuga in C minor Op. 62; W. Rudnick – Concertfantaisie in G minor Op. 56; J. Janca – Orgelverse über *Hilf, Herr meines Lebens*; A. Cwojdziański – Nocturn Op. 46 No 1 & 7; K. Rozbicki – Introitus form *Missa festiva*; L. Kułakowski – Tereja; E. Wenzel – Choral prelude *Christ ist erstanden*, Choral prelude *Gottes Sohn ist kommen*; M. Reger – Melodia Op. 129 No 4; G. Hecht – Choral prelude *Großer Gott, wir loben dich*

Bogdan Narloch, organy

Acte Préalable AP0149 · w. 2007, n. 2006 · DDD · 71'40"

Muzyka21
 płyta miesiąca

W sierpniu tego roku na 41. Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Organowej w Koszalinie miał swoją premierę album *Organy i muzyka organowa na Pomorzu*, który nagrano w Koszalinie, Darłowie i Białogardzie na terenie diecezji koszalińsko-kołobrzeskiej. Płyta zawiera utwory kompozytorów związanych z Pomorzem, które premierowo nagrał wybitny wirtuoz organów Bogdan Narloch.

Płyt organowych w Polsce wydają się ostatnio coraz mniej, jednak omawiany album jest bardzo udany i ciekawy wykonawczo oraz repertuarowo, stąd warto się nim

zainteresować. W komentarzu do płyty czytamy: „Obszar Pomorza, (...) obfituje w niezwykle interesującą i wartościową spuściznę historycznego budownictwa organowego oraz literaturę organową – dorobek działających na tym terenie organistów. Instrumenty budowane tu od XVI w., były następnie w miarę zużycia, potrzeb, środków – przerabiane, rozbudowywane, rekonstruowane. (...) Spośród nich wyróżnia się duży, świetny instrument w koszalińskiej katedrze NMP. Jego wielkie walory skłoniły środowisko muzyczne Koszalina do powołania w 1967 r. letniego Festiwalu Organowego. Festiwal ten, od 1970 r. już międzynarodowy, trwa do dziś, od kilku lat jego program i zasięg wzbogacają koncerty wykonywane w pobliskich, ościennych miastach: Białogardzie (świetne, duże organy) i Darłowie (niewielki, uroczy instrument w osiemnastowiecznej szacie). Te trzy festiwalowe instrumenty brzmią na niniejszej płycie w utworach kompozytorów, jacy mieli swój związek z obszarem między Szczecinem i Gdańskiem”.

Na płycie zostały nagrane utwory takich kompozytorów, jak: urodzony w Szczecinie Teofil Andreas Volckmar (1686-1768), od 1770 r. pracujący w Kościele Mariackim w Koszalinie; urodzony w Koszalinie Carl Adolf Lorenz (1837-1923), od 1866 r. następcą Carla Løwewego na stanowisku Dyrektora

(u Witolda Rudzińskiego) warszawskiej Akademii Muzycznej, a także krytyk i publicysta muzyczny; Leszek Kułakowski (1955), jeden z wybitnych polskich twórców jazzowych, mieszkający w Słupsku kompozytor, pianista i pedagog; urodzony w Polanowie Eberhard Wenzel (1896-1982), nauczyciel muzyki, organista, chórmistrz, kompozytor; Max Reger (1873-1916), kompozytor, pianista i dyrygent, jeden z najwybitniejszych polifonistów doby neoromantyzmu; urodzony w Quedlinburg/Harz Gustav Hecht (1851-1930), od 1902 r. związany z Koszalinem, w którym wywarł znaczny wpływ na rozwój życia muzycznego.

Wykonanie prezentowane przez Bogdana Narlocha jest znakomite. Zachwyca i fascynuje piękne brzmienie organów, które zostało świetnie oddane. Bogdan Narloch na swojej debiutanckiej płycie pokazuje się jako artysta o wielkiej wrażliwości, ogromnym talencie i wybornej muzykalności. Każdy



Bogdan Narloch w Białogardzie
 fot. Arkadiusz Jędrasik

utwór – szczególnie organowy *Introitus z Missa festiva* Rozbickiego – ma swój właściwy klimat.

Gra organisty jest pełna życia i wyrafinowania. Oczarowuje świeżością, zachwytem nad mało znaną muzyką, w której artysta widzi wiele ukrytych walorów znakomicie tu eksplorowanych. Organista wybornie odczytuje intencje kompozytorów przy tak zróżnicowanej muzyce i trzech różnych instrumentach. Omawiana płyta warta jest wielkiego uznania i warto ją mieć w swojej domowej kolekcji płytowej.

Arkadiusz Jędrasik



Organy w Darłowie
 fot. Arkadiusz Jędrasik

odczytania intencji twórcy. Oryginalne instrumentarium jest w tym przypadku jednym z podstawowych warunków dotarcia do osobistej koncepcji mistrza; innymi są wrażliwość wykonawcy i wiedza o upodobaniach interpretacyjnych samego kompozytora. Z przekazów wynika, iż ulubionym skrzypkiem Beethovena, któremu mistrz powierzał wykonania swoich utworów, był Ignaz Schuppanzigh, grający na dworze księcia Lichnowskiego. Sepec udanie nawiązuje do pełnej niuansów, ekspresywnie artykułowanej gry tego skrzypka, starając się oddać jego manierę, która tak zachwycała autora *Fidelio*, i którą dziś znamy jedynie ze źródeł historycznych.

Swobodne, improwizacyjne wykonania, były znamieniem burzliwych lat ścierania się dwóch porządków. Na określenie dramatycznego niespokojnego typu ekspresji, jakim pulsują zewnętrzne części sonaty op. 30/2, skomponowanej w 1802 r. i uchodzącej wówczas za nowatorską, ukuto specjalny termin, „élan terrible”. Pojawił się on rok wcześniej, przy okazji premiery opusu 23, pozwalającego wykonawcom na znaczną swobodę interpretacji. Zwłaszcza środkowe adagio, przynoszące wytchnienie pomiędzy ożywionym dyskursem części zewnętrznych oraz subtelne wariacje, osnute wokół lirycznej mozartowskiej arii, dają artystom duże pole do popisu. Staier i Sepec skwapliwie z tego korzystają, pozwalając sobie nawet na donośny efekt perkusyjny. I choć na co dzień rozpytam się w delicach, wykreowanych przez duet Kremer - Argerich, to nie ukrywam, że ta dynamiczna wersja przyniosła mi spora dawkę radości.

Andrzej Osieński



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symfonie nr. 5 i 6
Tafelmusik Orchestra · Bruno Weil,
dyrygent
Analekta AN 2 9831 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 73'56"
☆☆☆☆☆

Umieszczenie na jednym krążku utworów tak silnie skontrastowanych, jak *Piąta* i *Szósta* symfonia Beethovena, już na pierwszy rzut oka wydaje się zabiegiem ryzykownym. Wszak jeszcze w nie tak od-

ległych czasach, kiedy na rynku wydawniczym niepodzielnie królowały płyty analogowe, producenci dokładali starań, aby *Patetyczna c-moll* i *Pastoralna F-Dur*, trzymały się od siebie z dala.

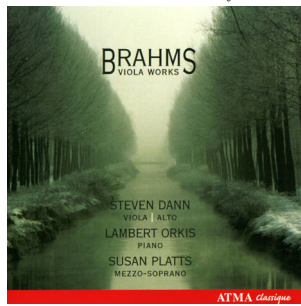
Przy całym nowatorstwie, *Piąta*, doskonale wpisuje się w klasyczną, czteroczęściową formę symfonii nieprogramowej, którą – zgodnie z terminologią, zaproponowaną przez jej gorącego admiratora, E.T.A. Hoffmanna – określano mianem muzyki absolutnej. To czysto instrumentalne, jednolite i zwarte formalnie dzieło, wolne od plastycznych i literackich odniesień, wznosi odbiorcę na wyższy poziom świadomości, pozwalając mu doświadczyć stanu niewyrażalnego w słowach i obrazach. Motyw „przeznaczenia pukającego do drzwi”, który zaważył na jednostronnym odbiorze *Piątej*, pojawił się na skutek niedyskrecji mistrza w Bonn, który rok po premierze zdradził jednemu z przyjaciół swoje rozumienie allegro con brio. Fakt ten sprawił, iż opusowi 67 przyklejono łatkę symfonii programowej, interpretując ją jako osobisty wyraz odwiecznej walki człowieka z przeznaczeniem.

„Pastoralna”, otrzymała swoje miano wprost od kompozytora, który jest również autorem sugestywnych śródytułów, określających jej zawartość. Wyjątkowa, pięcioczęściowa struktura tej symfonii, była pierwszym, poważnym krokiem w kierunku rozszerzenia granic gatunku i wylomu tradycji; nowatorskie były także aluzje do popularnych melodii ludowych, które Beethoven otwarcie sparafrazował w części I, III i V. Ewokacja „wrażenia człowieka, podziwiającego większą okolicę”, jest przy tym najpoważniejszym zaprzeczeniem idei, jakoby ważkie treści programowe, można wyrazić wyłącznie za pomocą poematu symfonicznego, symfonii programowej czy wagnerowskiego dramatu muzycznego.

Bruno Weil, wybitny specjalista w zakresie interpretacji repertuaru wiedeńskich klasyków, goszczący dyrygujący kameralną Tafelmusik, którą znamy z udanych rejestracji na instrumentach z epoki, jest mistrzem tyleż wiarygodnym, co nieustępliwym i rygorystycznym. Kanadyjski zespół oferuje nagranie uczciwe, solidne i nie odbiegające od światowych standardów, to fakt, jednak brak w nim ciepła i pewnej dozy lekkości, wznoszącej się ponad przyziemność. Najbardziej tracą na tym zewnętrzne części *Piątej*, które brzmią tu wyjątkowo hałaśliwie i ciężko, i które – z uwagi na nadmiar basów i niezbyt przyjemne rogi – po prostu męczą. Z kolei burzowemu *Allegro Szóstej* przydałoby się nieco więcej mocy, owej romantycznej „terribilité”, szalonej, acz nie rustykalnej, jaką

oferuje Tafelmusik. Pozostałe części poprowadzono z rzeczywistym wdziękiem, przejrzystością i delikatnie. Szczególnie zachwycają wolniejsze partie *Pastoralnej*, i może szkoda, że Weil na niej nie poprzestał.

Andrzej Osieński



JAN BRAHMS
1833-1897
Sonaty altówkowe op. 120 nr 1 i 2; Dwie pieśni na alt, altówkę i fortepian op. 91
Steven Dann, altówka; Lambert Orkis, fortepian; Susan Platts, mezzosopran
ATMA Classique ACD2 2350 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 56'19"
☆☆☆☆☆

Nie będzie chyba zbytniej przesady w twierdzeniu, że altowiolisci mają naprawdę wiele powodów do wdzięczności dla Brahmsa. W jego twórczości altówka, instrument od zawsze nieco pozostający w cieniu skrzypiec i wiolonczeli, jest bardziej widoczny dzięki swojemu brzmieniu, jego barwie i głębi, tak przecież oddających sedno muzyki tego kompozytora. Przypomnieć należy powierzenie altówkom prowadzenia sekcji smyczków w *II Serenadzie A-dur* op. 16 czy pierwszej części *Niemieckiego Requiem*, w których autor w ogóle zrezygnował z użycia skrzypiec, następnie liczne kompozycje kameralne, gdzie instrument ten pełni ogólną, ważną rolę, i wreszcie napisane w jesieni życia, *Dwie Sonaty na altówkę i fortepian* op. 120. Nie jest też, jak sądzę, kwestią przypadku, że właśnie one zamykają jego kameralistykę i że były zarazem jednymi z ostatnich opusów, jakie wyszły spod pióra wielkiego kompozytora.

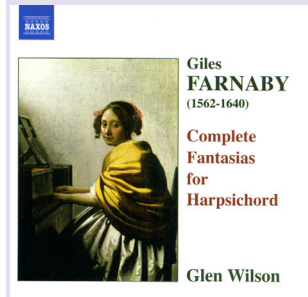
Ich urok i mistrzostwo można podziwiać na żywo w wytwórni Atma Classique. Znalazły tam znakomitych wykonawców: altowiolistę Stevena Danna oraz znanego z występów i nagrań z Anne-Sophie Muter, Lamberta Orkisa. Obaj artyści tworzą niezwykle zgrany i spójny duet, stanowią jedną, przekonującą całość. Ma się niekiedy wrażenie, że nawet oddychają wspólnie, tak doskonale wypracowana jest ich produkcja, tak zgodnie wygląda wzajemna współpraca. Zachwycają pięknie i nastrojowo brzmią fragmenty wyciszone, stonowane, na

Hänssler Classics CD 93.201 · w. 2007, n. 2002/3/7 · DDD, 71'36"
☆☆☆☆

Ktoś, kto chciałby mieć wszystkie uwertury koncertowe Berlioza na jednym krążku powinien sięgnąć po tę płytę. Nie zawiera ona tylko uwertur dzieł scenicznych.

Jest to dobre nagranie. Muzykalność orkiestry jest bez zastrzeżeń, nie jest tu przerysowane, a jednocześnie pełne bogatych kolorów, lekkie i przyjemne. Pewna ręka i doświadczenie dyrygenta zapewnia temu nagraniu, kompletowanemu przez wiele lat, przejrzystość i spójność. Polecam.

(sl)



GILES FARNABY
1562-1640
Komplet fantazji klawesynowych
Glen Wilson, klawesyn
Naxos 8.570025 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 58'30"
☆☆☆☆☆

Giles Farnaby nie jest postacią zbyt znaną. Fonografia niezbyt się interesuje tym kompozytorem, który był wprawdzie płodnym twórcą – pozostawił po sobie wiele tańców, wariacji, transkrypcji dzieł wokalnych i fantazji – ale do naszych czasów przetrwały tylko 53 utwory zawarte w *Fitzwilliam Virginal Book*. Dlatego z radością należy przywitać najnowsze nagranie wszystkich fantazji klawesynowych ze wspomnianego zbioru tego twórcy.

Jest to muzyka fascynująca, zaskakująca swoją oryginalnością i świeżością. Błyskotliwie wykonana przez znakomitego klawesynistę, Glena Wilsona, czaruje słuchacza swoim pięknem. O wartości tych utworów może świadczyć to, że kompozytorzy tacy, jak J. S. Bach, Ryszard Strauss czy J. C. F. Fischer korzystali z jego tematów.

Ponieważ ilość fantazji jest niewystarczająca, by zapełnić płytę, Wilson nagrał kilka innych utworów: transkrypcje Farnaby'ego oraz swoje własne. Stanowi to bardzo dobre uzupełnienie fantazji.

Należy sięgnąć po to znakomite wykonanie dzieł Farnaby'ego.

(sl)

OLA GJEILO
1978
Stone Rose
Ola Gjelo, fortepian; Tom Barber,

Biograf Rimskiego-Korsakowa, Gerald Abraham, twierdzi, że fortepianowa spuścizna twórcy *Złotego Kogucika* posiada „znikomą wartość”, a muzykolog, Donald Brook, zauważa: „Jest zupełnie pozbawiona żywej spontaniczności, jaką odznacza się jego muzyka”. Takie opinie płyną z jednej strony z faktu, iż autor *Szeherazydy* znany jest szerzej publiczności wyłącznie z większych form orkiestrowych oraz oper, podczas gdy liczne pieśni, dzieła chóralne, fortepianowe i kameralne pozostają niejako w ukryciu, z drugiej natomiast, mają źródło w specyficznej osobowości rosyjskiego mistrza, którego już w dzieciństwie interesowały raczej transkrypcje fragmentów głośnych oper, aniżeli muzyka fortepianowa sensu stricto.

Na przestrzeni XIX w. transkrypcje i instrumentalne aranżacje dzieł orkiestrowych pełniły funkcję, jaką sto lat później z powodzeniem przejął gramofon. Pionierskie wyczyny Liszta miały na celu nie tyle udowodnienie, iż sam fortepian może brzmieć niczym orkiestra, ile przybliżenie dzieł mistrzów publiczności znacznie szerszej od tej wypełniającej sale koncertowe oraz wykonywaniu ich przystępniejszymi w odbiorze. W dobie amatorskiego muzykowania, przewidziane na cztery ręce, fortepianowe transkrypcje utworów takich jak *Szeherazada*, *Kaprys Hiszpański* czy *Sadko*, przynosiły ich autorowi jednocześnie dodatkowe profity.

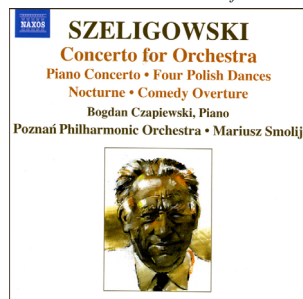
Kaprys (1887) i *Szeherazada* (1889), które w pełnej, symfonicznej wersji lśnią i mienią się wszelkimi barwami orkiestry, tu, odarte z bogactwa odcieni, subtelnych tonów i żywej dynamiki, tracą wiele ze swego ciepła, aczkolwiek liryczna inwencja ich autora, zamiłowanie do form egzotycznych i orientalnych, fascynacja urzekającym pierwiastkiem ludowym i stała tęsknota za morzem, pozostają w nich w pełni obecne.

Pochodzący z Portugalii, wrażliwy i utalentowany Artur Pizarro, znany jest słuchaczom z interpretacji nie pozbawionych sztyku, elegancji i stonowania. Jego zrównoważona, kulturalna gra, równie wolna od szarży, co wszelkiego przerysowania, przywraca życie tej nieco zapomnianej i zakurzonej muzyce. Z młodą Panomariovaite tworzą artystyczny duet, nader zręcznie omijający mielizny i monotonne frazy transkrypcji, które niestety nie zawsze pozwalają się zniwelować, i których obecność zdradza brak pianistycznej edukacji samego Korsakowa.

Jakże odmiennie brzmi na tym tle elektryzująca fantazja *Sadko* (1870), odwołująca się do na poły legendarnej opowieści o bogatym nowogrodzkim kupcu z XII stulecia. Zupełnie nie odczuwa się tu braku aparatu orkiestrowego czy

wokalizy! Feerycznej transkrypcji dzieła dokonana późniejsza żona kompozytora, Nadieżda Mikołajewna Purgold, ceniony muzyk i wybitna pianistka. Szkoda, iż jej wdzięczna dłoń nie spoczęła na pozostałych aranżacjach, wówczas piękna, klasyczna gra Pizarro i Panomariovaite, mogłaby osiągnąć wyżyny, na których ludzki duch prawdziwie wypoczywa.

Andrzej Osipiński



**TADEUSZ SZELIGOWSKI
1896-1963**

Uwertura burleska, 4 Tańce polskie, Koncert fortepianowy, Nokturn na orkiestrę, Koncert na orkiestrę
Bogdan Czapiewski, fortepian · Orkiestra Filharmonii Poznańskiej · Mariusz Smolij, dyrygent
 Naxos 8.570371 · w. 2007 · n. 2006/7 · DDD 76'48" ☆☆☆☆☆

Płyta ta powstała najwyraźniej zgodnie z myśleniem: myśl globalnie, działaj lokalnie. Do katalogu Naxosu, którego produkty stoją chyba w każdym większym sklepie muzycznym na świecie trafiła bodaj pierwsza w historii fonografii płyta monograficzna z dziełami Tadeusza Szeligowskiego. Stało się to dzięki sponsoringowi władz lokalnych Wielkopolski oraz naszego narodowego przewoźnika lotniczego. Jest też znamienne, że Filharmonicy Poznańscy złożyli w ten sposób hołd swemu założycielowi, muzykowi wielce zasłużonemu dla stolicy Wielkopolski. Zastanawiając się, co teraz pomyślał sobie o twórczości Szeligowskiego miłośnicy muzyki z pięciu kontynentów, uświadomiłem sobie, że również polscy melomani niezbyt wiele na ten temat mają do powiedzenia, bo na płytach CD nagrano w zasadzie jedynie *Sonatę fletową*, *Sonatinę fortepianową*, *Kwintet dety* oraz parę arii operowych, a i na PRL-owskich longplayach nie było wiele więcej. Polskie Radio, dysponujące szeregami bardzo ciekawych nagrań archiwalnych nie kwapiło się dotąd z ich publikacją, z rzadka coś puszczając w eter. Omawiana płyta jest o tyle frapująca, że oprócz *Koncertu fortepianowego* prezentuje utwory mniej znane – nie ma na przykład uznanego za jedno z czołowych osiągnięć Szeligowskiego *Epitafium na śmierć Karola Szyma-*

nowskiego. Niemniej mamy tu rzeczy z kilku faz twórczości kompozytora, które pozwalają nam ujrzeć jego sylwetkę w wymiarze szerszym od ramki precyzyjnego przedstawiciela neoklasyzmu *École de Paris*, w którą wdrożyły go wszystkie podręcznikowe i encyklopedyczne biogramy. Może szkoda, że nie znalazło się tu coś z pierwszego okresu wileńskiego, jak *suita Kaziuki* z 1928 r., ale późniejszy o dwa lata *Koncert na orkiestrę* jawi się jako utwór nad wyraz intrygujący, jak na swój moment powstania prawdziwie awangardowy. Powstał trzynaście lat przed *Koncertem na orkiestrę* Bartóka i nie ma z nim w istocie wiele wspólnego, zaś wzorem dla niego był niewątpliwie powstały pół dekady przedtem *Koncert* op. 38 Hindemitha, choć wiele tu też wpływów francuskich, zwłaszcza z Rousseła. Brak tu odwołań do klasycyzmu, jeśli już, to do baroku, w pewnym sensie jest to jeszcze rodzaj concerto grosso, z atrakcyjnymi solówkami instrumentów smyczkowych. W sumie *Koncert* stanowi dojrzałe i konsekwentne stylistycznie dzieło trzydziestoletniego kompozytora, który już po roku studiów w Paryżu wypowiedział się jako twórca nowoczesny, europejskiego formatu, ani trochę nie zdradzając się z prowincjonalną, krakowsko-wileńską przeszłością (vide wspomniane tu sympatyczne skądinąd *Kaziuki*). To prawdziwe odkrycie – aż dziw, iż utwór ten nie jest od dawna elementem stałego repertuaru polskich orkiestr! *Koncert fortepianowy* powstał w Wilnie w 1941 r., a więc w warunkach miasta rozdieranego przez dwa najokropniejsze totalitarne mocarstwa, jest jednak dziełem na wskroś radosnym i beztróskim, jakby na przekór okropnościom wojny. Jeśli ktoś lubi muzykę Poulenca, z przyjemnością odnajdzie tu ten sam idiom, choć wzbogacony o elementy polskiego folkloru (mazurkowy finał). *Nokturn* (1947), skomponowany jeszcze przed ofensywą socrealizmu, zrywa z estetyką neoklasyczną, jest chyba trochę późniejszym hołdem oddanym impresjonizmowi, a zwłaszcza muzyce Szymanowskiego z okresu drugiej dekady XX w., mimo tego epigonizm daje popis mistrzowskiej instrumentacji. Wreszcie płyta dopełniają utwory będące świadectwem próby wpasowania się dobiegającego sześćdziesiątki kompozytora w doktrynę realizmu socjalistycznego. Efektowna, ale dosyć błaha *Uwertura burleska* z 1952 r. przypomina niemal do złudzenia radzieckie uwertury o motorycznym charakterze, wywodzące się z glinkowskiej *Uwertury do „Ruska i Ludmiły”*, z *Uwerturą do „Colas Breugnon”* Kabalewskiego i *Uwer-*

Oczywiście w naszych czasach, gdy mamy bardzo łatwy dostęp do nagrań symfonicznych, a nikt już nie muzykuje, tego typu aranżację potraktujemy jako pewne kuriozum. Warto się jednak zapoznać z tym nagraniem znakomitem pod każdym względem. Mamy tu do czynienia z idealną współpracą muzyków-perfekcjonistów, którzy potrafili grać w prawdziwym poczuciu jedności, jak również współzawodnictwa, tam gdzie jest ono potrzebne. W szczególności pianiści nie powstrzymują swoich emocji, co udziela się także dwóm pozostałym artystom. Polecam.

(sl)



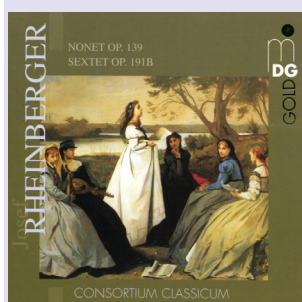
**IGNAZ PLEYEL
1757-1831**

Utwory fortepianowe na dwie i cztery ręce
Wolfgang Brunner, Leonore von Strauss, piano forte
 Profil PH06025 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 64'36" ☆☆☆☆☆

Miłośnicy ciekawostek z przyjemnością sięgną po ten album prezentujący twórczość fortepianową na 2 i 4 ręce Pleyela. O ile jego twórczość kameralna jest już dosyć często nagrywana, o tyle fortepianowa nieczęsto gości na płytach. Niektóre z prezentowanych tu utworów są transkrypcjami duetów skrzypcowych, koncertu skrzypcowego. Wszystkie były znane w różnych instrumentacjach. Takie były wymogi epoki.

Niewątpliwie album ten nie zapewni słuchaczowi większych emocji, pozwoli jednak odkryć repertuar, jaki często wykonywali amatorzy na przełomie XVIII i XIX w.

(sl)



**JOSEF GABRIEL RHEINBERGER
1839-1901**
Sextet F-dur op. 191b na flet, obój, klarnet, fagot, róg i fortepian; Nonet Es-dur op. 139 na flet,

czynamy wędrowkę po zawartości albumu. Oczywiście na pierwszy plan wysuwa się cykl *Vinterreise* (*Podróż zimowa*) nagrany w 1955 r., o którym artysta powiedział: „Nie jest to dzieło dla tylko ładnie śpiewającego wykonawcy. Tutaj potrzebny jest artysta, który wspólnie ze zrozpaczone, zagubionym i samotnym człowiekiem udaje się w daleką podróż i portretuje go na tle zimowego krajobrazu. Bohatera cyklu przytłaczają wyrzeczenia, popada w rezygnację, nekają go straszne sny. Aż szesnaście pieśni ma minorowe tonacje; agonia nie kończy się zanim nie zostanie osiągnięty stan szaleństwa”. Mamy w tej interpretacji finezję barw, znakomite „mesa di voce”, świetnie skonstruowaną dynamikę odpowiadającą charakterowi każdej pieśni z jednoczesnym budowaniem specyficznego klimatu całego cyklu. W czym pomaga mu znakomity akompaniament Geralda Moore’a, z którym ma wręcz idealne porozumienie.

Nagranie pieśni Bacha z 1951 r. dowodzi, że mimo niewielkiego jeszcze wtedy doświadczenia Fischer-Dieskau wie jak poruszać się po zawitych strukturach Bachowskiego kontrapunktu. Wyrzista artykulacja, dbałość o tekst i styl muzyki Bacha są podstawą tej interpretacji, która dowodzi ogromnej muzyczności i wrażliwości młodego artysty, którego głos urzeka piękną barwą i świeżością brzmienia. Najpełniej wszystko to odnajdziemy w *Ich habe genug*, bodaj najpiękniejszej z wszystkich bachowskich kantat śpiewanej przez Fischera-Dieskau z ogromnym kunsztem i finezją. Podobnie jest w przypadku cyklu *Vier ernste Gesänge* op. 121 Brahmsa.

Cykl *Sześciu pieśni Gellerta* op. 48 z 1802 r. Beethovena dedykowane hr. J. G. von Brovne zachwyca kunsztem frazowania i operowania barwą głosu. W pieśniach Wolfa imponuje znakomitą intonacją i naturalnością prowadzenia głosu.

Album jest bez wątpienia dowodem wielkiego kunsztu i znakomitej kultury wokalne tego wytrawnego artysty.

Adam Czopek



DEBUT INESSA GALANTE
 arie: Belliniego, Verdiego, Mozarta, Leoncavallo, Gounoda, Bizeta, Boito, Pucciniego, Francka, etc.

Inessa Galante, sopran · Latvian National Symphony Orchestra · Alexander Vilumaniš, dyrygent
 Campion RRCD 1335 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 71'58"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Znakomita płyta! Ci, którzy nie przepadają za „składankami” arii operowych tym razem powinni się przemóc i posłuchać Inessy Galante. Praktycznie wszystko co zaśpiewała na potrzeby tej płyty jest na wspaniałym poziomie wokalistyki.

Casta diva śpiewa bardzo wolno, z wielką kulturą wokalną, wyrównanym, płynnym głosem o ładnej barwie; w *Je veux vivre* trochę podrabia tryle i momentami trochę podbiera dźwięk od dofu, ale w tzw. „granicach przyzwoitości”; w arii z *La Rondine* zachwyca mnie lekkość prowadzenia głosu bez forsowania góry i pewność intonacyjna; popisowa aria Micaeli *Je dis que rein ne m'epouvante* zabrzmiała jak balsam na moje uszy z piękną, ciemniejszą barwą w modulacji głosu; aria Neddy z *Pajaców* to z kolei piękna paleta odcieni – od aksami-mrocznych, niemal mezzo – do jasno-czystej błyskotliwej góry. Galante jest doskonała wręcz w *Si mi chiamano Mimì*, która jest dopracowana interpretacyjnie i chyba jedną z najlepiej wokalnie wykonanych współcześnie jakie słyszałam. Dobre wrażenie wywarła też aria z *Traviaty*, a w obu *Ave Maria* (Cacciniego i Bacha) wruszyła mnie wiarogodnością religijnego uniesienia w modlitwie, refleksyjnością suplikacji, i o ile u Cacciniego więcej jest delikatności czy subtelności w lirycznym prowadzeniu frazy, w Bachu mamy wręcz ekstazę religijnego „zapamiętania się” w modlitwie. Nie spodobała mi się natomiast aranżacja *Panis Angelicus*, choć głos też wypadł dobrze, ale już za chwilę, jako Pamina w *Czarodziejskim flecie* Mozarta jest doprawdy stylowa. W szalenie trudnej *Merce, dilette amiche* znów trochę podrabia tryle i ogólnie chyba akurat ta rola niezbyt dobrze „leży” w jej głosie; ale z niezwykłą przyjemnością wysłuchałam *L'altra notte z Mefistofelesa* Boito. Prawdziwy popis ekspresji i znakomite „zamrożenie głosu” w „l'aura e fretta”. *O mio babbibo caro* jest w jej interpretacji prawdziwą prośbą przepętną emocjami, a *D'onde lieta usci* z *Boheme* prezentuje nam głos cierpiącej i emocjonalnie trójwymiarowej kobiety. Jedyne może *Bachianas Brasileiras* nie zrobiło na mnie zbyt korzystnego wrażenia ze względu na zbyt małe, moim zdaniem, wycucie charakteru muzyki i jej atmosfery. Polecam!

Basia Jakubowska



J. Brahms – Kwintet klarnetowy op. 115; W. A. Mozart – Kwintet klarnetowy KV 516; A. Głazunow – Reverie orientale op. 14 nr 2; W. Sweeney – An Og-Mhadainn
Lesley Schatzberger, klarnet · Fitzwilliam String Quartet
 Linn Records CKD 278 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 62'28"
 ★★★★★

Już od pierwszego taktu uderza krystalicznie czysty, ostry dźwięk klarnetu i nieopisana żywiołowość, z jaką zrealizowano to nagranie. Kto oczekiwał smutnych, „jesiennych” klimatów, jakimi przez lata epatowały najwybitniejsze wykonania szlachetnego kwintetu Brahmsa, może przez chwilę poczuć się rozczarowany, ale wierzę, że to rozczarowanie szybko ustąpi szczeremu uwielbieniu i niekłamanemu zachwytowi.

Jak doszło do powstania tego nagrania, które nie waham się określić mianem fascynującego? Otóż sztalniwa i wszechstronna Lesley Schatzberger, której artystyzm dojrzewał pod okiem mistrzów tylu doświadczonych, co wymagających (R. Norrington, J. E. Gardiner, C. Hodgwood), zdecydowała się na instrument, będący idealną kopią klarnetu, używanego przez Richarda Mühlfelda, w czasie kiedy ten zetknął się z kompozytorem w Meiningen. Pamiętamy, że spotkanie to zainspirowało mistrza z Hamburga do napisania kilku arcydzieł sztuki kameralnej, w tym i opusu 115.

Oryginalne instrumentarium stało się punktem wyjścia do przeprowadzenia szerszej rekonstrukcji, której celem było ustalenie, jak kwintet na klarnet brzmiał naprawdę w ostatnich latach życia autora *Niemieckiego Requiem*. Schatzberger i towarzyszący jej rewelacyjny Fitzwilliam String Quartet, zespół niezwykle głośny już u progu lat 1970., kiedy to jego członkowie dokonali pierwszej na Zachodzie rejestracji wszystkich kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza, nieustannie stawiali pytanie, czy rzeczywiście 58-letni Brahms był człowiekiem tak zrezygnowanym, rozczarowanym i zmęczonym życiem, jak dotychczas przyjęto?

Muzycy sięgnęli po archiwalne nagrania opusu 115, konstatując ze zdumieniem, że te, liczące sobie najmniej 60 lat, sędziwe realizacje,

nego w 1951 r. dla Juliusa Katchena koncertu fortepianowego. Po prawym konaniu w 1954 r. dzieło popadło w zapomnienie. Jest to muzyka przystępna, przywołująca skojarzenia z twórczością Ravela, Françaixa, Geršwina, Strawińskiego, Martinu i Poulenca. Być może to zdecydowało o losie tego znakomitego utworu w świecie zdominowanym przez „nowoczesność”. Lepiej jednak późno niż wcale, oto mamy znakomitą interpretację Simona Mulligana, pianisty nietuzinkowego, znanego z wielu interesujących nagrań dzieł mało znanych. Warto dodać, że pianista ten swoje pierwsze nagranie zrealizował wraz z Yehudim Menuhinem jako dyrygentem.

Drugim dziełem na tej płycie jest ciekawy, aż ośmioczęściowy *Koncert wiolonczelowy* pochodzący z 2002 r. Dzieło to jest dobrym testem umiejętności solisty. Wiolonczelista Yang Wen Sin poważnie podszedł do powierzzonego mu zadania. Jego technika jest nieskazitelna, dźwięk bardzo dobry.

Znakomity dyrygent José Serebrier świetnie poprowadził szkocką orkiestrę i wraz z solistami stworzył wzorcowe nagranie.

Jedną z lepszych płyt w serii *Naxos American Classics*.

(sl)



NINO ROTA
 1911-1979

Sinfonia sopra una Canzona d'amore; Concerto-Soirée na fortepian i orkiestrę
Benedetto Lupo, fortepian · Orchestra Sinfonica Siciliana · Massimo de Bernart, dyrygent
 Arts 47596-2 · w. 2007, n. 1991 · DDD, 49'15"
 ★★★★★



Dzieła wszystkie na instrumenty smyczkowe z fortepianem: Intermezzo, 3 Sonaty, 2 Improviso
Marco Fornaciari, altówka; Gabriele Baldocci, fortepian
 Arts 47718-8 · w. 2007, n. 2006 ·

przygast, ale jego iskry tliły się wystarczająco mocno, by rozpalili wyobraźnię słuchaczy.

Zanurzając się w intymne, introspektywne kreacje romantyków, Rubinowa zdradza doskonałe przygotowanie tematu, godną podziwu elokwencję i rozwagę. Na podkreślenie zasługują jej szczerść i precyzja. Jednak, słuchając tego nagrania, odnoszę wrażenie, iż niezmiernie trudno odróżnić je w powodzi realizacji innych pianistów. Mistrzowskie rejestracje *Kreislerianów*, dokonane przez Kempffa i Arrau w 1973 r., udowadniają, iż technika Rubinowej rzeczywiście nie budzi najdrobniejszego zarzutu. Tylko, że za parawanem perfekcyjnego wykonania zaginęła gdzieś ludzka istota: człowiek z jego osobistym załem, smutkiem i melancholią; cierpieniem, które jest zawsze tylko nasze, indywidualne i niepowtarzalne. Doskonałość formalna i niechęć wobec emocji: precedens czy syndrom młodego pokolenia?

Andrzej Osipiński



SACRED CANTATAS FOR ALTO AND FOR TENOR
J. S. BACH – Kantaty BWV 5 i BWV 55; M. Hoffmann – Kantata *Meine Seele rühmt und preist*; G. P. Telemann – Kantata *Ich weiß daß mein Erlöser lebt*
 Marianne Beate Kielland, alt; Mar-

kus Schäfer, tenor · Cologne Bach Choir · Cologne Chamber Orchestra · Helmut Müller-Brühl, dyrygent
 Naxos 8.557615 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 62'41"
 ☆☆☆☆☆

Kiedy wzięłem do ręki tę płytę od razu nasunęła mi się myśl: w baroku był jeden Bach, dziś jest wielu Bachów: Bach Harnoncourta, Bach Herreweghe'a, Koopmana itd. A który jest mój? Który najbardziej przemawia do mnie? Tym razem, w swoich poszukiwaniach, trafiłem na Bacha w połączeniu z Telemannem i Hoffmannem – a cóż to jest? Okazało się, że to połączenie ma racjonalne podstawy, które stanowią o wyjątkowości tej płyty. Mianowicie są to kantaty Bacha i kantaty, które prędożony czas, w takich czy innych względach były mu przypisywane. Dużym atutem jest tutaj możliwość porównania stylistyki wszystkich trzech mistrzów, których łączy lipski okres w twórczości.

Po przesłuchaniu płyty mam wrażenie, jak gdyby Bach tryumfował jako najlepszy „lipski kaznodzieja”. Widoczne jest to szczególnie w recytatywach – nie boi się zażgrzmieć, uderzyć pięścią w ostre interwałarozcinając duszę słuchacza jak „ostry obosieczny miecz”. Innym razem, prowadząc linię melodyczną w delikatnych sekundach jest tklivy, czasami litościwy – to prawdziwy mistrz emocji. Hoffmann bliższy jest tej stylistyce, jednak u Telemanna da się już słyszeć zapowiedź zwignego stile galant.

Cologne Chamber Orchestra pod batutą Helmuta Müllera-Brühla, tworzy w szczególny sposób materię brzmieniową i nastroj subtelny muzykowania idealnie zgrzywając się z partiami solistów.

Marianne Beate Kielland, norwe-

ski mezzosopran, zachwyca swoją techniką, pięknym głosem, krótko mówiąc – śpiewa profesjonalnie (nie można jej nic zarzucić, jeżeli chodzi o warsztat). Ja jednak nie znajduję w jej wykonaniu tej iskry, która zachęcałaby mnie do słuchania nie tyle muzycznego, co duchowego. A o to chyba najbardziej chodziło Bachowi. Natomiast nie mogę powiedzieć tego samego o wykonaniu Markusa Schäfera. Jego głos to nie wyuczony profesjonalizm – to raczej głos techniczny pokora, raz błagalny, to znów wielbiący, innym razem groźny i znów łagodny – to głos plastyczny, który swoją emocjonalnością nigdy nie nudzi, a wręcz porwya. To głos, którego brakuje mi w wielu wykonaniach Philippe'a Herreweghe'a czy Tona Koopmana. Ale to już moje osobiste odczucia, być może mylne, a może prawdziwe? Najlepiej jeśli sami to ocenicie słuchając płyty.

Rafał Grabiszewski

THE ROAD TO PARADISE
 Gabrieli Consort · Paul McCreech, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 6605 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 74'11"
 ☆☆☆☆☆

Propozycje Paula McCreecha i Gabrieli Consort za każdym razem wzbudzają wiele emocji i pomimo towarzyszącym im niekiedy kontrowersjom, są symbolem dobrej jakości. Tym razem muzyki zapraszają nas na wędrowkę przez wieki, po drogach prowadzących do... raj.

Pomysł stworzenia pięcioczęściowego misterium, zamyślenia nad najważniejszą pielgrzymką w życiu każdego człowieka, zmierzającą do wieczności, zrodził się w 2005 r., gdy zespół koncertował w północnej Hiszpanii, w miejscach wpisują-

wprowadził to dzieło Christophe Rousset. Na dodatek jemu udało się z tego niezbyt efektownego dzieła stworzyć niemalże arcydzieło, a prezentowany album słabe miejsca partytury jeszcze uwypukla. Na dodatek dyrygent prowadzi orkiestrę jak automat, bez żadnego pomysłu.

Jak najbardziej odradzam.

(sl)



VALENTIN SILVESTROV 1937
Symfonia nr 6
 Beethoven Orchester Bonn · Roman Kofman, dyrygent
 MDG 937 1478-6 · w. 2007, n. 2005 · SACD, 52'37"
 ☆☆☆

Najnowsze nagranie *VI Symfonii* Silwestrowa wzbudza we mnie mieszane uczucia. Orkiestra z Bonn pod energiczną batutą Romana Kofmana jest znakomita, jej poziom gry zadowoli wszystkich melomanów. Jednocześnie sam utwór jest niezwykle nużący, pusty, nieciekaw. Doszukałbym się w nim być może pewnych wartości, gdyby nie czas trwania zbliżający go do Brucknera i Mahlera. Niemilosierne dłużyzny wzorujące się na Mahlerze, do zaakceptowania w muzyce końca XIX w. nie są do przyjęcia w XXI w.

Tylko dla zagorzałych wielbicieli Silwestrowa.

(sl)

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

:G Koncert G:

7 grudnia 2007 • godz. 19.30 • sala im. G. Fitelberga

dyrygent

Michał Klauza

solistka

Genèveve Laurenceau

Nielsen
Uwertura *Helios*

Szostakowicz
I Koncert skrzypcowy

Beethoven
IV Symfonia

☉ ✨ Poranek Noworoczny ✨ ☉

6 stycznia 2007 • godz. 12.00 • sala im. G. Fitelberga

dyrygent i komentator

Jerzy Maksymiuk

solisci

Maria Knapik

Przemysław Firek

Fragmenty oper
Bizeta, Catalaniego,
Mozarta i Rossiniego,
baletów **Prokofiewa i Chaczaturiana,**
tańce **Brahmsa i Moszkowskiego**
oraz duet z musicalu
Skrzypek na dachu Bocka
i *Herbatka we dwoje Szostakowicza*

Sprzedaż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkt Ticketportal (parter GCK)
www.ebilet.pl, www.ticketportal.pl

Informacje: tel. 032 251-89-03, 032 255-32-61, e-mail: nospr@nospr.org.pl

www.nospr.org.pl

JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA

Musica Claromontana

NA BOŻE NARODZENIE · *in Nativitate Domini*



Koncert Bożonarodzeniowy i promocja płyty w Pałacu w Radziejowicach, 21 XII o 1900 w wykonaniu Kapeli Jasnogórskiej pod dyktando Jana Tomasza Adamusa



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

cych się w pielgrzymi szlak zmierzający do sanktuarium Santiago de Compostela. Każda z części to odwołana konkretnych etapów życiowej wędrówki: *In ora mortis nostrae, The Pilgrim's Journey, Media vita in morte sumus, Requiem aeternam* oraz *A Vision of Paradise*.

Język łaciński przeplata się tu z angielskim (co pokazują już same tytuły), muzyka dawna, archaiczna (chorał gregoriański, XVI- i XVII-wieczne motety takich twórców, jak Tallis, Parson, Sheppard, Byrd) z utworami powstałymi w ubiegłym stuleciu (Holsta, Harris, Howells, Britten, Benetta, Tavernera). Choć zastosowano odmienne środki kompozytorskie, to dzieła dawnych mistrzów znakomicie korespondują z twórczością XX-wiecznych autorów. Obok błagalnego *Miserere nostri* Tallisa słyszemy monumentalne, dramatyczne, sześciogłosowe *Media vita...* Shepparda. Motywem łączącym niektóre z wybranych tu propozycji jest fakt, że zostały napisane pod wpływem śmierci kogoś bliskiego, np.: przejmujące *Take him, Earth, for cherishing* Howells skomponował po śmierci swego 9-letniego synka, a poruszające, zanurzone w prawosławnej teologii

Song for Athene, poświęcone jest pamięci przyjaciółki Tavernera. Wszystkie utwory cechuje kontemplacyjny nastrój, uważna i głęboka interpretacja tekstu, niepieszna narracja, skłaniające ku duchowemu zamysleniu.

W ów klimat beczasowości, zadumy, ale jednocześnie pogodnej, ufnej nadziei znakomicie wprowadza nas Paul McCreesh wraz z zespołem. Interpretacja przez nich proponowana pozwala na poddanie się przestaniu, jakie niosą ze sobą poszczególne części, jak i całe misterium. Artyści stworzyli dla słuchacza pewnego rodzaju intymną przestrzeń, pozwalającą na wyfikację przemyśleń dotyczących najistotniejszych problemów, wobec których staje człowiek. Na pewno warto skorzystać z możliwości poddania się tym nastrojom.

Emilia Dudkiewicz

ZARAH LEANDER Centenary Edition

Profil PH07025 · w. 2007, n. 1936-195 · ADD, 149'25", 2CD
☆☆☆

Dwupłyty album obejmuje

całość legendarnych niemieckich nagrań wybitnej szwedzkiej śpiewniczki i aktorki filmowej, Zarah Leander, dokonanych między 1936 a 1952 r.

Zarah Leander (1907-1981) właściwie nazywała się Sarah Stina Hedberg (Leander to nazwisko jej pierwszego męża, szwedzkiego aktora Nilssa). Zadebiutowała w Sztokholmie w operetce Oscara Strausa *Kobieta, która wie, czego chce*. Potem przyszył sukcesy w Wiedniu i korzystny kontrakt z potężnym niemieckim koncernem filmowym UFA. Powodzenie pierwszego filmu (*Premiera*, 1937) wyzwoili kilkadziesiąt następných. Artystka była otaczana uwielbieniem, rozpieszczana przez krytykę, aprobowana przez władze. Nigdy nie zaprzęcała, iż karierę i majątek zawdzięcza Niemcom hitlerowskim. Ale też kategorycznie zaprzęcała zaangażowanie się w poparcie nazizmu. Prawdą jest, iż nigdy nie poddano jej procesowi denazyfikacji, jakkolwiek przez kilka lat (do 1948) była zdecydowanie bojkotowana w powojenných Niemczech. Omawiany album przynosi 48 piosenek z rewii i 14 z filmów. W filmach Leander sprawdzała się również jako aktorka. Grała zawsze siebie: kobietę niezależną, bardzo pewną siebie, jak trzeba fa-

talną. Pomagała jej w tym znakomita aparycja sceniczna. Uważano ją za następczynię Greta Garbo i Marleny Dietrich po ich wyjeździe do Hollywood. Melodie pisali dla niej wybitni twórcy tego okresu: Ralph Benatzky, Peter Fenzes, Theo Mackeben, Nico Dostal, a przede wszystkim Michael Jary (pomógł jej w powrocie na scenę po zakończeniu wojny).

Śpiewaczka dysponowała wyjątkowym głosem, rzadko spotykanym altem o właściwie męskiej barwie, silnym, nośnym, a jednocześnie ciepłym w brzmieniu. Już występując po raz pierwszy w Wiedniu, w komedii Benatzky'ego *Jaś u raju bram* partię sopranu wykonała niskim, fascynującym głosem. O głos ten dbała zresztą wyjątkowo. Jej interpretacje wokalne najlepiej scharakteryzował Lucjan Kydryński: „Na scenie jest prawdziwą damą. Mimo drobnych niemieckich naleciałości, zawsze bardzo irtujących na estradzie czy w operetce – Zarah Leander utrzymywała na ogół czystość i szlachetność stylu, jaką wyniosła z rodzinnej Szwecji”.

I słuchając omawianego albumu, znajdziemy potwierdzenie opinii o jej głosie i wykonaniach.

Jacek Chodorowski

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 festiwalii.
8 numerów w roku, w każdym specjalna
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



Najlepsze polskie pismo dla muzyków i realizatorów

szczególności: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedyne 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 Rafał Blechacz – Universal Music Polska

lista laureatów:

January Czekaj, Szczecin; Ada Dąbrowska, Poznań; Czesława Ferency, Wrocław;
Jan Iwański, Warszawa; Zenon Kapuściński, Warszawa; Kazimierz Łojek, Kra-
ków; Wanda Popiel, Warszawa; Stanisław Rapacki, Poznań; Ryszard Szczerbiń-
ski, Warszawa; Mateusz Zabłocki, Olsztyn

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

Rozstrzygnięcie konkursu Rok Karola Szymanowskiego

lista laureatów

monety srebrne o nominale 10 zł otrzymują:
Anna Boniecka, Warszawa · Stefan Marczyński, Wrocław

monety o nominale 2 zł otrzymują:
Adrian Brzeziński, Koszalin · Zbigniew Czarnecki, Wołomin · Adam Falkowski,
Kielce · Ryszard Józefara, Tarnów · Henryk Legawiec, Warszawa · Aneta Nowo-
cin, Warszawa · Witold Peszko, Lublin; Maria Rek, Poznań; Krystyna Tolak,
Gdańsk · Damian Żero, Olsztyn

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

Konkurs płytowy

Herbert von Karajan

Universal Music Polska



Każdy, kto w terminie do
31 XII 2007 r. nadesłanie na
adres redakcji wycięty ku-
pon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi
na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczą-
cych konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w lu-
tym 2008 r.

1. Gdzie urodził się Herbert von Karajan?
2. W którym roku Herbert von Karajan objął kierownictwo Berliner Philharmoniker?
3. Jaki utwór nagrał Herbert von Karajan jako ostatni?

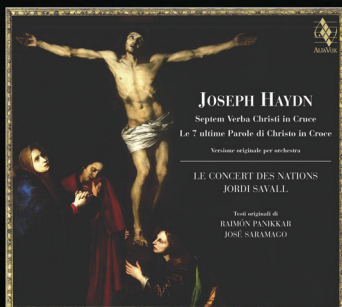
Herbert von Karajan
Universal Music Polska

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami
na adres redakcji do 31 XII 2007 r.

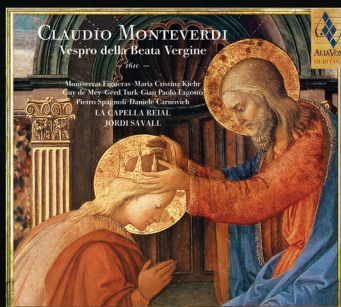
Alia Vox Jordi Savall



Alia Vox AVSA 9856

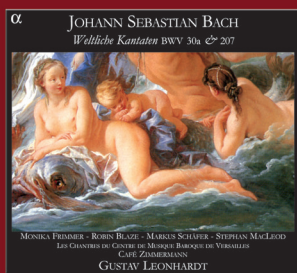


Alia Vox AV 9854/AVSA 9854 – **nowe nagrania**

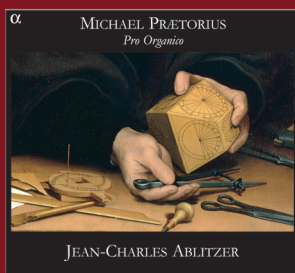


Alia Vox AVSA 9855 – **reedycja legendarnego nagrania**

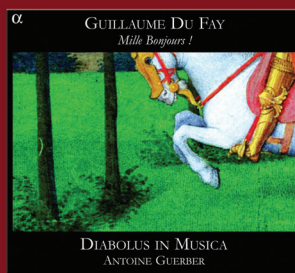
NOWE NAGRANIA W DYSTRYBUCJI CMD



Alpha 118



Alpha 114



Alpha 116



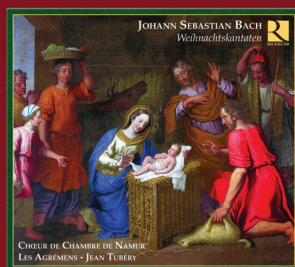
Alpha 117



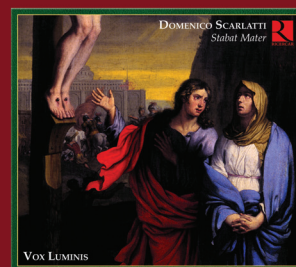
Zig Zag territoires ZZT 071001



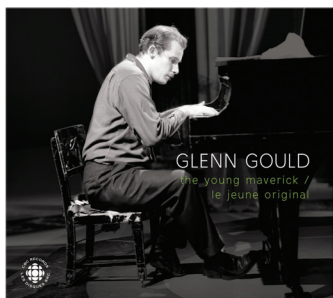
Mirare MIR 050



Ricercar RIC 257



Ricercar RIC 258



CBC Records PSCD 2030



CBC Records 2031

Glenn Gould niepublikowane nagrania kanadyjskiego radia CBC

C M D
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

JOANNA ŁAWRYNOWICZ

najlepsza • odkrywczca • pełna pasji

Acte Préalable



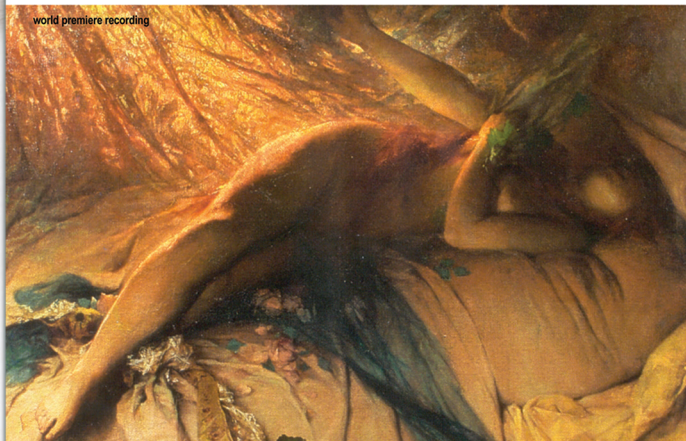
AP0163

world premiere recording

Henryk Melcer

Piano concerto No. 1 in C minor

Piano concerto No. 2 in E minor



Joanna Ławrynowicz · Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej · Ruben Silva

Światowa premiera fonograficzna
Koncertów fortepianowych
Henryka Melcera
w wykonaniu znakomitej pianistki
Joanny Ławrynowicz
i Orkiestry Filharmonii Koszalińskiej
pod batutą wybitnego dyrygenta
Rubena Silvy

FONOGRAFICZNA REWELACJA ROKU!



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

www.acteprealable.com