

\* Ewa Podleś w Ann Arbor • Krystian Zimerman w Vancouver \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 6 (71)  
czerwiec 2006  
ROK VII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

Olga  
Kern

i jej koncerty  
Chopina

Jamess  
Judd

o muzyce  
amerykańskiej

o. Nikodem  
Kilnar

o muzyce  
jasnogórskiej

Juan Diego  
Flórez

kocham Caruso

Marc Minkowski  
Buntownik z wyboru



ARCHIV  
PRODUKTION  
DEUTSCHE  
GRAMMOPHON  
A UNIVERSAL COMPANY

# MARC MINKOWSKI

## LES MUSICIENS DU LOUVRE

### mozart **jupiter**



PATRONAT MEDIALNY:



477 579-8

ARCHIV  
PRODUKTION

### mozart **jupiter**

SYMPHONIES NOS. 40 & 41

LES MUSICIENS DU LOUVRE  
MARC MINKOWSKI

[www.universalmusic.pl](http://www.universalmusic.pl) • [www.deutschegrammophon.com/minkowski](http://www.deutschegrammophon.com/minkowski)

Universal Music Polska Sp. z o.o., ul. Gdańska 27/31, 01-633 Warszawa, tel. (22) 56 04 700, fax (22) 56 04 701

© fot. D&Lillian Birnbaum  
© proj. graf. - Szucała Jeremi

# Muzyka21

Pismo za³o¿one przez Jana A. Jarnickiego w paŹdzierniku

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

tel. 226 48 88 38  
www.muzyka21.com  
muzyka21@gazeta.pl

#### zespól redakcyjny

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

#### współpracownicy

Jerzy Barankiewicz, Adam Czopek, Maria  
Erdman, Wanda Fidurek, Wilfried Górny,  
Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak,  
Jacek Krzakała, Ewa Murawska, Agnieszka  
Nowak, Przemysław Piekutowski, An-  
gelika Przeździeń, Jacques Samalens,  
prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Stasz-  
kiewicz, Michał Szulakowski,  
Magdalena Todynek, Ziemowit  
Wojtczak, Marcin Zgliński

#### oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc

#### korekta zespól

#### fot. na okładce

Marc Minkowski  
© Alvaro Yanez/DG

#### skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable

nakład  
10 000 egz.

#### wydawca

Jan A. Jarnicki & Wydawnictwo  
Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
www.acteprealable.com  
actepre@wp.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz  
zastępuje sobie prawo skracania  
i adiacji tekstów oraz zmiany  
tytułów nadesłanych artykułów  
bez uprzedniego powiadomienia auto-  
ra. Prace nie nadesłane w formie elektro-  
nicznej (CD-ROM, dyskietka, e-mail) nie  
będą przez Redakcję rozpatrywane.  
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-  
powiedzialności

jesteśmy w jury

**midem**  
CLASSICAL AWARDS

## Uwaga! każdy prenumerator otrzyma wraz z numerem wakacyjnym p³ytê CD renomowa-nej wytwórni.

Z pocz¹tkiem maja otrzymaliœmy doskonale wydany, ponad 150. stronicowy repertuar Filharmonii Luksemburskiej na sezon 2006/7. Przegl¹daj¹c go nasuwa siê smutna re-  
fleksja. Dlaczego w 100 razy wiêkszym kraju jakim jest Polska nie mo¿na w równie profes-  
jonalny sposób potraktowaæ melomanów? Trudno uwierzyæ, ¿e wszystko jest wci¹¿ ro-  
bione na kolanie, na ostani¹ chwilê. Przeciê¿ artyœci zawieraj¹ umowy z wyprzedzeniem  
nawet kilkuletnim i nie ma mo¿liwoœci zaanga¿owania ich na tydzieñ przed koncertem.  
Skoro programy musz¹ byæ znane z du¿ym wyprzedzeniem, dlaczego wiêc polskich me-  
lomanów nie mo¿na traktowaæ tak jak luksemburskich? Przygl¹daj¹c siê polskim filhar-  
moniom odnosi siê wra¿enie, ¿e ich repertuarem jest to co akurat artyœci maj¹ przygo-  
towane, a nie to co umyœli³a sobie rada artystyczna. Czy naprawdê skazani jesteœmy  
na prowizorkê? Spoœród filharmonii i teatrów operowych pozytywnie wyr³niamy siê tyl-  
ko Kraków: repertuar Opery i Filharmonii znany jest do grudnia. Jak siê chce to mo¿na  
szanowaæ s³uchacza. Nie dziwi jednak taka sytuacja – istnienie wspomnianych instytucji  
w ¿aden sposób nie zale¿y od ich sukcesu finansowego. Nasuwa siê przykre spostrze¿enie:  
jaka filharmonia, taki repertuar, jaki repertuar, taka publicznoœæ.

Inna instytucja u¿ytecznoœci publicznej, Polskie Radio i jej Program II, przyzwyczai³a  
nas, ¿e skonstruowanie programu z wyprzedzeniem ponad tygodniowym jest niemo¿liwe.  
Najprawdopodobniej spowodowane to jest nadmiarem wyj¹tkowo kompetentnych re-  
daktorów, którym szkoda czasu na b³ahe sprawy. Jak zawsze, marnotrawienie pieniêdzy  
pañstwowych, a wiêc „niczych”, nikomu nie przeszkadza. A przeciê¿ jeszcze siedem lat  
temu Dwójka potrafi³a przygotowaæ program z ponad miesiêcznym wyprzedzeniem...

Muzykom przypominamy o trwaj¹cym konkursie nagraniowym og³oszonym poni¿ej.  
Wszystkim melomanom polecamy miêdzy innymi relacje z wystêpów Ewy Podleœe i Kry-  
stiana Zimmermana w Ameryce Pó³nocnej, rozmowê z Olg¹ Kern przeprowadzon¹ z okazji  
premieri jej albumu p³ytowego z koncertem Chopina. Dziêki rozmowie z ojcem Niko-  
demem Kilnarem poznamy losy jasnogórskiej muzyki dawnej. W rubryce Kolekcja me-  
lomana przygotowaliœmy ponad 50. recenzji p³ytowych.

Mi³ej lektury. ☺



Wydawnictwo Muzyczne

*Acte Préalable*



III konkurs na projekt nagraniowy pod tytułem

## Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez wzglêdu  
na narodowoœæ, posiadane wykszta³cenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie  
maj¹ w swoim dorobku, lub nie przygotowuj¹, ¿adnego nagrania p³ytowego. Aby uczest-  
niczy¹ w konkursie nale¿y w terminie do 15 VII 2006 r. nadesła¹ na adres wydawnictwa:

- 1) życiorys ze zdjeciem (wszystkich czlonków zespołu);
- 2) podpisane oœwiadczenie, i¿ siê nie ma w dorobku ¿adnego nagrania, ani ¿e siê nie jest  
w trakcie jego przygotowywania;
- 3) projekt repertuaru dotycz¹cy tylko kompozytorów polskich lub z Polsk¹ zwi¹zanych,  
których œmier¹ nast¹pi³a nie póŹniej ni¿ w 1936 r.;
- 4) próbne nagranie na CD-R, niekoniecznie proponowanego repertuaru.

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable dokona wyboru najciekawszego projektu w terminie  
do 15 wrzeœnia 2006 r. i ogłosi wyniki w paŹdziernikowym numerze Muzyka21 oraz na swojej  
stronie internetowej. Autorowi najciekawszego projektu Wydawnictwo zaoferuje mo¿liwoœæ  
nagrania swojego projektu, wydania go na plycie kompaktowej i promocji. Wydawnictwo  
zastêrega sobie mo¿liwoœæ modyfikacji projektu. Preferowane s¹ projekty monograficzne.

Zgłoszenia nale¿y nadsy³a¹ na adres:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable – skr. pocztowa 71 – 02-800 Warszawa 93  
tel./fax: 0 - 226 48 88 38 – actepre@wp.pl – www.acteprealable.com

YCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Warszawa • Katowice • P<sup>3</sup>ock • Ann Arbor • Toronto • Vancouver
- 12 MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej  
Luiza Miller • Trawiata
- 15 Rzymskie owacje, czyli co s<sup>3</sup>ychae w operze (17)  
Legenda o Siakuntali – Agnieszka Nowak

CZĘOWIEK

- 16 Maksymalna dawka emocji czyli Minkowski za pulpitem  
Dorota Staszkievicz
- 17 Pragn<sup>3</sup>am nagraæ Chopina z polsk<sup>1</sup> orkiestr<sup>1</sup> – z pianistk<sup>1</sup> Olg<sup>1</sup> Kern rozmawia Magdalena Todynek
- 20 Kocham Caruso – z tenorem Juanem Diego Florezem rozmawia Basia Jakubowska
- 21 O muzyce amerykańskiej – opowiada dyrygent James Judd

DZIEŁO

- 22 Jasnogórska muzyka dawna – z ojcem Nikodemem Kilnarem rozmawia Arkadiusz Jêdrasik
- 24 Hollywoodzkie oratorium – Angelika PrzeŹdziêk
- 25 Gra nie ogl<sup>1</sup>da siê na nic. Opery Dymitra Szostakowicza  
Dorota Staszkievicz
- 27 Fakty i interpretacje (XI) – Giacomo Puccini – Siostra Angelica oraz Gianni Schicchi – Agnieszka Nowak

MYCELI

- 29 Nasz by<sup>3</sup>y dwudziesty wiek (XXXXVII) – Muzyka poœredników. Wykonawcy nowej muzyki – Bogus<sup>3</sup>aw Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 30 Palcem po p<sup>3</sup>ycie – Muzyczne wojaŹe Johna Eliota  
Robert Majewski
- 31 Recenzje p<sup>3</sup>yt CD
- 46 Konkurs p<sup>3</sup>ytowy: „Marc Minkowski – Universal Music Polska”

Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

Rok I (7 numerów: od 1 do 7)	40,- z <sup>3</sup>
Rok II (10 numerów: od 8 do 17)	55,- z <sup>3</sup>
Rok III (12 numerów: od 18 do 29)	60,- z <sup>3</sup>
Rok IV (12 numerów: od 30 do 41)	60,- z <sup>3</sup>
Rok V (12 numerów: od 42 do 53)	60,- z <sup>3</sup>
Rok VI (12 numerów: od 54 do 65)	60,- z <sup>3</sup>

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

Prenumerata  
Muzyka21

Kraj doręczenia:  
Polska – 84,00 zł  
Europa – 205,00 zł  
Ameryka Północna – 245,00 zł  
Reszta świata – 350,00 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 (84 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

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

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

Płyty Wydawnictwa  
Muzycznego

*Acte Préalable*

Koszt jednej płyty CD zakupionej w Wydawnictwie wynosi:  
dostawa w Polsce – 35 zł  
pozostałe kraje – 10 US\$  
(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 – 10 US\$

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./fax: 0 - 226 48 88 38  
e-mail: [actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)  
adres: Skr. pocztowa 71  
02-800 Warszawa 83

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

[www.merlin.pl](http://www.merlin.pl)  
[www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)  
[www.kmt.pl/apr](http://www.kmt.pl/apr)  
[www.gigicd.com](http://www.gigicd.com)

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

# Reflektorem po scenach

opery  
festiwale  
filharmonie

**X** Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena – *Beethoven. Dzieciństwo i rezonans*. Już po raz dziesiąty, a trzeci z kolei w Warszawie, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena z jego dyrektorem generalnym – Elżbietą Pendereką zorganizowało niezwykle wydarzenie muzyczno-kulturalne, jakim jest Wielkanocny Festiwal im. Ludwiga van Beethovena. Początki tego przedsięwzięcia sięgają roku 1997, w który przypadła 170. rocznica śmierci patrona. Tegoroczna edycja rozrosła się w stosunku do początków nie tylko pod względem czasu trwania – pełne 2 tygodnie, lecz także ilości miast, w których odbywały się koncerty – obok Warszawy, Krakowa, Gdańska (gdzie gościł Festiwal w roku ubiegłym) znalazły się także Szczecin, Bydgoszcz i Łódź, a także liczby zaproszonych artystów oraz ilości koncertów (32). Do Warszawy przyjechały znakomite zespoły: St. Petersburg Philharmonic z Yurim Temirkanovem, jej wieloletnim dyrygentem (orkiestra ostatni raz w Polsce występowała jeszcze pod nazwą Orkiestry Leningradzkiej), Orquesta Sinfónica de Madrid (po raz pierwszy w naszym kraju), Filharmonia Narodów pod batutą jej założyciela, Justusa Franza, znakomita Camerata Ireland z dyrygentem – pianistą, Barrym Douglassem, jak również zespół muzyki dawnej I Sonatori de la Gioiosa Marca, który był obecny na zeszlorocznym Festiwalu oraz wspinały Chor der Bamberger Symphoniker. Nie zabrakło również naszych polskich wykonawców – doskonale rozwijającej się Orkiestry Akademii Beethovenowskiej (jaka szkoda, że mogliśmy ją usłyszeć jedynie przy okazji otwarcia wystawy manuskryptów w Krakowie), Sinfonii Varsovii, Sinfonietty Cracovii, orkiestry AUKSO oraz Orkiestry i Chóru TW i FN.

Alle Festival to nie tylko wielkie zespoły. Tegoroczne koncerty obfitowały w muzykę kameralną. Mniej lub bardziej znane dzieła (m. in. *Kwintet fortepianowy g-moll* Juliusza Zarębskiego, *Sekstet* Krzysztofa Pendereckiego obok *Sonaty g-moll* Fryderyka Chopina i *Kwintetu smyczkowego C-dur* Franciszka Schuberta) wykonały zespoły światowej sławy (m. in. Shanghai Quartet), jak również soliści, którzy występując w specjalnie zaaranżowanych

na potrzeby Festiwalu duetach, kwartetach, kwintetach tworzyli wspólnie muzykę na bardzo wysokim poziomie. Ci i inni muzycy, pochodzący z Rosji, Korei, Węgier, Mołdawii, Niemiec, Izraela, Francji, Tajwanu, Słowacji czy Hiszpanii, porwali publiczność solowymi występami, stając się częścią barwnej, międzynarodowej mozaiki, tak różnorodnej, a jednocześnie tak mocno scalonej nadrzędną muzyczną pasją.

W czasie trwania festiwalu odbyły się także należące już do tradycji: wystawa manuskryptów w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, stanowiąca część zbiorów dawnej Biblioteki Berlińskiej oraz sympozjum muzykologiczne. Tegoroczna, jubileuszowa nowość, to wydanie płyty z zapisem części festiwalowych koncertów.

Podczas tej, jakże misternie przez Elżbietę Pendereką przygotowanej, edycji celebrowane były dwie wielkie rocznice: 250. urodzin Wolfganga Amadeusza Mozarta i 100. urodzin Dymitra Szostakowicza. Zaplanowane także na ten festiwal uczczenie 40. lecia *Pasji* Krzysztofa Pendereckiego nie doszło jednak do skutku z racji niedostatecznych środków finansowych, którymi dysponowali organizatorzy przedsięwzięcia. Elżbieta Penderecka zapowiedziała jednak realizację tego planu z należytą powagą i estymą w przyszłości.

Co do jubileuszu Szostakowicza, wielkim sukcesem okazał się koncert z 8 IV, podczas którego melomani usłyszeli 3 kompozycje tego twórcy: *Symfonię kameralną* op. 110 bis w wykonaniu tyskiej orkiestry AUKSO pod batutą jej założyciela, Marka Mosia i mistrzowsko wykonane i zinterpretowa-



Rudolf Buchbinder  
fot.: Stowarzyszenie im. L. van Beethovena

ne dwa cykle pieśni: 6 *wierszy Mariny Cwietajewej* op. 143a oraz *Z żydowskiej pieśni ludowej* op. 79a z Jadwigą Rappé w roli głównej, której w drugim cyklu towarzyszyli Urszula Kryger (s) i Wojciech Maciejowski (t).

Co się zaś tyczy artystów przyjezdnych, zdarzały się lepsze i gorsze wykonania. Mielśmy okazję gościć uznanych na świecie stałych muzyków wielu sal koncertowych, jak i wschodzące dopiero gwiazdy. Co ciekawe, niezależnie od wieku i doświadczenia tych artystów, ich występy dostarczały słuchaczom wiele radości. Warto w tym miejscu wspomnieć recital 19. letniej zdobywczyni Srebrnego Medalu 12. Konkursu im. Van Cliburna, pianistki Joyce Yang (4 IV). Artystka zaprezentowała wybrane pozycje z repertuaru różnych epok poczynawszy od baroku, a swą interpretacją *Andante spianato* Fryderyka Chopina podbiła serca publiczności, która aż trzykrotnie domagała się bisu. Spośród grona muzyków z wypracowaną renomą na uwagę zasłu-



Urszula Kryger  
 fot.: Stowarzyszenie im. L. van Beethovena

5 koncertów fortepianowych Beethovena zdumiewając publiczność swoją kondycją i potężną siłą dźwięku.

Z kategorii koncertów symfonicznych, na długo pozostanie w pamięci ten z 12 IV z udziałem wiolonczelistki, Natalii Gutman i St. Petersburg Philharmonic pod batutą Yuri Temirkanova. Artystka po wejściu na scenę przeobraziła się w niezwykle dynamiczną i energiczną postać. Jej porywająca interpretacja *Koncertu wiolonczelowego* Dymitra Szostakowicza w połączeniu z szaleńczymi tempami, które Yuri Temirkanov narzucił St. Petersburg Philharmonic sprawiły, że koncert ten okazał się jednym z największych wydarzeń festiwalowych. Natalia Gutman nie była jedyną wiolonczelistką, która oczarowała festiwalową publiczność. Kiedy usłyszeliśmy młodzieńką Ha-Nę Chang trudno było nie ulec wrażeniu, że ona i jej instrument to jeden nierozdzielny organizm. Przy akompaniamencie Vahana Mardirossiana zabrzmiała dojrzała, wzruszająca, magnetycznie.

Koncert z Wielkiego Piątku (14 IV), w którego pierwszej części niemiecka skrzypaczka, Arabella Miho Steinbacher zaprezentowała *Koncert skrzypcowy* Albana Berga to kolejne owacje na stojąco. Był to jeden z nielicznych festiwalowych wieczorów, na którym zaistniał repertuar współczesny. Nie wynika to jednak z niedopatrzania, a z repertuarowej polityki przyjętej przez dyrektora Festiwalu. Występ młodej artystki został bardzo ciepło przyjęty, czego najlepszym przykładem okazał się „wyblagany” przez publiczność bis. Jednak mimo owacyjnego nagrodze-

nia skrzypaczki, wydaje się że to 2. część wieczoru była magnesem przyciągającym melomanów. Po pierwsze: dzieło – *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta – jeden z hitów należących już do kanonu koncertów wielkopiątkowych. Po drugie: wykonawcy, a wśród nich wspaniały Chor der Bamberger Symphoniker pod batutą swojego założyciela, Rudolfa Becka. Bardzo dobrze zaprezentowali się wszyscy artyści, ale to Chor der Bamberger Symphoniker był najjaśniejszą gwiazdą wieczoru, na którym oparta została cała dramaturgia *Requiem*.

Mocnym zakończeniowym akcentem Festiwalu był koncert z udziałem Orquesta Sinfónica de Madrid pod batutą Jesusa Lopeza Cobosa. Doskonale dobrany repertuar (*Preludium* i *Cud Wielkopiątkowy* z dramatu *Parsifal* Ryszarda Wagnera oraz *Msza C-dur* op. 86 Ludwiga van Beethovena) w połączeniu z nieco już świątecznym nastrojem (koncert odbył się w Wielką Sobotę, 15 IV) zapewne u niejednego melomana wywołał chwilę zadumy i refleksji.

Podsumowując jubileuszową edycję Festiwalu należy wspomnieć także gro- no polskich wykonawców, a wśród nich zwłaszcza tych młodych artystów, dla których występ na Festiwalu Beethovenowskim może być ważnym punktem w przebiegu dalszej kariery. Cieszy także udział uznanych polskich artystów, którzy swoim wysiłkiem przyczyniają się do ostatecznego kształtu Festiwalu (skrzypka Konstantego Andrzeja Kulki, dyrygentów: Antoniego Wita i Jacka Kasprzyka oraz śpiewaczek: Urszuli Kryger i Jadwigi Rappé).

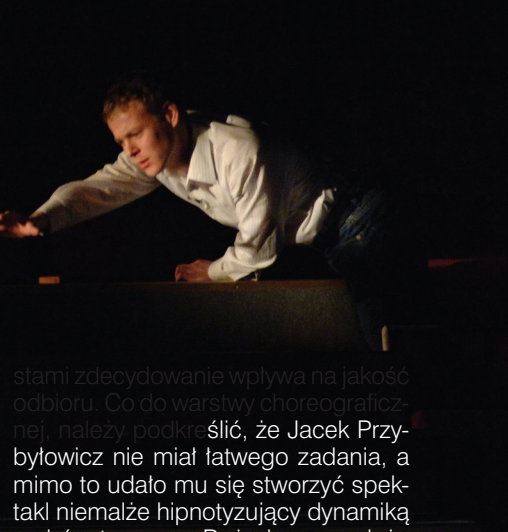
X Festiwal im. Ludwiga van Beethovena odbył się z wielkim rozmachem, jak zresztą na jubileuszową edycję przystało. Można chyba powiedzieć, że Warszawa ma wreszcie swoje wydarzenie muzyczne, które, miejmy nadzieję, coraz bardziej zrastać się będzie z tym miejscem i przyciągać z roku na rok coraz większą liczbę melomanów.

gują gwiazdy koncertu z 11 IV – pianista Rudolf Buchbinder i Shanghai Quartet, w których wykonaniu usłyszeliśmy 2 kwintety fortepianowe (Roberta Schumanna op. 44 i Johanna Brahmsa op. 81). Wzajemne słuchanie się muzyków, ich doświadczenie, profesjonalizm i „czucie i wiara” wykonywanych utworów pozwoliły słuchaczom bezgranicznie cieszyć się muzyką, a artystów nagrodzić po koncercie owacjami na stojąco. Rudolf Buchbinder stał się solowym bohaterem Festiwalu wykonując jednego dnia (9 IV) wszystkie

ski pianista Jean-Efflam Bavouzet. Artysta wielkiego muzycznego temperamentu, który w zręczny sposób łączy wirtuozerię z wrażliwością muzyczną, elegancją i naturalną swobodą poruszania się przy instrumencie. *Capriccio* Strawińskiego ujawniło się jako utwór bardzo wymagający, zarówno dla orkiestry jak i solisty. Pierwsza momentami walczyła z muzyczną materią starając się wytrwać w tempie i lekkiej żartobliwej atmosferze utworu, przez co polykała po drodze pojedyncze nutki i chybiała w precyzji. Ogólna koncepcja dzieła, gdzie ciągle dopowiedzenia między partią solisty a orkiestrą były głównym motorem napędzającym całość została uwidoczniła i szczególnie podkreślana przez bawiącego się

dźwiękami solistę. Koncert Ravela na lewą rękę sprawił słuchaczom zapewne wiele radości. Dzieło niezwykle i jedyny w swoim rodzaju zostało wykonane z pasją i polotem, nie pozbawione jednocześnie rzemieślniczej dokładności. Druga część koncertu przygotowała większą część publiczności o stan lekkiego znużenia, żeby nie powiedzieć uśpienia. Przyczyna tkwiła nie w wykonaniu, lecz w samym dziele. *XV Symfonia* Szostakowicza z dość naiwnym cytatem z *Wilhelma Tella* Rossiniego i licznymi mało powiązаныmi motywami pojawiającymi się w partiach poszczególnych instrumentów stworzyła obraz utworu zbyt długiego i niespójnego. Koncert więcej by zyskał niż stracił kończąc się po pierwszej części.

21. kwietnia Orkiestra FN przedstawiła program muzyki przełomu XIX i XX w. Zmiana dotychczasowej polityki umieszczania w jednym koncercie utworów pochodzących z różnych, bardziej odległych epok nadała koncertowi większej spójności i logicznego przebiegu. W roli dyrygenta wystąpił Niemiec Günther Herbig, zastużony muzyk, mający w swoim dorobku kierownictwo najbardziej znanymi orkiestrami z Europy i Stanów Zjednoczonych. Poprowadził on Orkiestrę FN przez *Capriccio* na fortepian i orkiestrę Igora Strawińskiego, *Koncert fortepianowy D-dur* na lewą rękę Maurice Ravela oraz *XV Symfonię A-dur* op. 141 Dimitra Szostakowicza. Gwiazdą wieczoru został francu-



**N**owe pokolenie w Operze. Po dwóch poprzednich spektaklach (*Curlaw river* oraz *Zapiski tego,*

nurtu zyskującego coraz szersze grono amatorów – spektralizmu. Opiera się na trzech podstawowych spektrach dźwiękowych, przypisanych odpowiednio trzem postaciom. Muzyka jak i zresztą cała inscenizacja, jest spokojna, statyczna, w dużej mierze oparta na powtarzaniu tych samych fraz. Libretto bazuje na znanym micie, opowiadającym miłosną historię rozgrywającą się między Fedrą a Hipolitem, jednak jego bezpośredniego przełożenia na sztukę próżno szukać. W odróżnieniu do literackiego pierwowzoru została zmniejszona liczba bohaterów (troje, z czego tylko Fedra i Hipolit to partie śpiewane) oraz zmieniono zakończenie na nieco bardziej optymistyczne. Wszystko w oszczędnej, ale i nieco przekornej inscenizacyjnej otoczce. W tytułowej roli obsadzono Agatę Zubel, a postać Hipolita kreował Karol Bartosiński. Oboje artyści spisali się dobrze, choć ich zadanie do łatwych nie należało. Statyczna inscenizacja spowodowała, że to na nich opierała się cała dramaturgia blisko 50. minutowego dzieła.

stami zdecydowanie wpływa na jakość odbioru. Co do warstwy choreograficznej, należy podkreślić, że Jacek Przybyłowicz nie miał łatwego zadania, a mimo to udało mu się stworzyć spektakl niemalże hipnotyzujący dynamiką ruchów tancerzy. Duże brawa należą się także grupie tancerzy, którzy pokazali, że i w takim repertuarze czują się znakomicie.

Premiera dwuczęściowego projektu Jaskot- Gryka jest ostatnią realiza-

stawiania i popularyzowania dzieł XX i XXI-wiecznych. Najlepszym tego dowodem były komplety publiczności na kolejnych przedstawieniach.

Katarzyna Fortuna

Dobromiła Jaskot – *Fedra*  
dyr. Wojciech Michniewski  
reż. Maciej Prus

Aleksandra Gryka – *alpha Kryonia Xe*  
dyr. Wojciech Michniewski

ramach nowatorskiego cyklu *Terytoria*, przyszedł czas na kolejną realizację. Jest nią dwuczęściowy operowo-baletowy projekt, na który składają się dzieła powstałe zaledwie w roku 2005. Ich autorkami są dwie młode polskie kompozytorki: Dobromiła Jaskot i Aleksandra Gryka.

Wieczór rozpoczyna dzieło autorstwa Dobromiły Jaskot – *Fedra*. Jest to interaktywna opera kameralna, która oprócz niewielkiej orkiestry wykorzystuje efekty „live electronics”, realizowane m.in. przez samą kompozytorkę. Warstwa muzyczna nawiązuje do

porównaniu z pierwszą częścią, muzyka staje się bardziej energiczna, gwałtowna i dynamiczna. Warstwa treściowa nawiązuje do opowiadania *Trzej elektrycy* Stanisława Lema (ten tytuł był także pierwowotny dla utworu Gryki). Scena, której podłoże wypełnione jest torfem a na koniec zraszana wodą, otoczona przez rzędy widzów to planeta Kryonia. To tutaj elektrycy podejmują daremną próbę ukradzenia zórz polarnych. Inszenizacja baletu jest niewiele bogatsza od operowej, chociaż niezwykle bliski kontakt widzów z arty-

**K**wiecień w NOSPR. Katowicka orkiestra postanowiła uczcić 100. rocznicę śmierci Jana Pawła II koncertem oratoryjnym, który odbył się 8 kwietnia w Archikatedrze Chrystusa Króla. Została na nim wykonana *Messa da Requiem* Verdiego, którą poprowadził Gabriel Chmura, a gościnnie wzięły udział dwa chóry: Polskiego Radia w Krakowie oraz Filharmonii Śląskiej w Katowicach. Do tak obszernej obsady doszło jeszcze czworo solistów: Gweneth-Ann Jeffers – sopran, Anna Lubańska – mezzosopran, partię tenora wykonał Michal Lehotsky, a bas zaśpiewał Daniel Borowski.

Przed Gabrielem Chmurą stanęło więc nietatwe zadanie – orkiestra, dwa chóry i czworo solistów, a do tego fatalna akustyka katowickiej Archikatedry, w której odbiór muzyki silnie zależy od zajmowanego miejsca, a masa dźwiękowa nieraz zlewa się w jedną całość. Jakkolwiek, mimo nie najlepszych warunków odsłuchowych, wykonanie to pozostawiło pozytywne wrażenia. Interpretacja ta była bardzo

emocjonalna, bowiem występowały w niej znaczne kontrasty dynamiczne, a sama muzyka nie była podporządkowana tylko i wyłącznie nutom. *Dies Irae* przygmatowało potęgą swojego fortissimo, z werwą i patosem, gdzie dźwięk bębna wielkiego rozchodził się swoją głębią po całej sali. Pomimo słabych warunków akustycznych, dyrygent potrafił im stawić czoła poprzez wyraziste frazowanie oraz bardzo precyzyjną artykulację, czego dopełniał świetne wyczucie formy i nastroju dzieła, co miało swój najgłębszy wyraz w wykonanym niezwykle delikatnie i spokojnie *Agnus Dei*. Znakomitej partii orkiestrowej dopełniali soliści, z których należy wyróżnić dwójkę: Gweneth-Ann Jeffers, oraz Daniela Borowskiego, którzy to w swych partiach popisali się nie tylko znakomitym warszatem i możliwościami, ale równie doskonałym odnalezieniem się w klimacie tego jakże trudnego dla śpiewaków dzieła.

Jacek Krzakała

**L**yset – *Świata Północy*. Pod takim tytułem odbył się 23 kwietnia koncert Płockiej Orkiestry Symfonicznej i jej gości: światowego formatu norweskiego pianisty Havarda Gimse i jego rodaka, wschodzącej gwiazdy batuty Eivinda Gulberga Jensena.

Havard Gimse kojarzony jest przede wszystkim, jako wybitny wykonawca dzieł kompozytorów skandynawskich, a szczególnie fortepianowej spuścizny Edwarda Griega. Jego fonograficzne dokonania, zarejestrowane dla Naxosu i Naim, znane są wielu miłośnikom jego talentu. Gimse lubuje się w wykonywaniu mniej znanej muzyki, głównie miniaturowej Tveitta, Sibeliusa i Griega, ale nie stroni też od fortepianowej klasyki w postaci *Sonat* Beethovena. W Płocku wykonał *Koncert fortepianowy a-moll* Griega. Te same zalety, jakimi dotąd podbił serca swoich zwolenników, mianowicie kapitalna wirtuozeria, rzadko spotykana finezja frazowania i niuansów dynamicznych i ogromna muzyczna wrażliwość – ujawniły się także podczas płockiej interpretacji



Havard Gimse  
 fot.: John Andressen

tego doskonale znanego dzieła. Słuchając pierwszej części kompozycji (*Allegro molto moderato*), można było zachwycić się wyrazistą, pełną ekspresji grą pianisty i prowadzoną przez niego szerokim łukiem linią melodyczną. W *Adagiu* Gimse trzymał publiczność w napięciu od pierwszej do ostatniej nuty. Śpiewność gry i szlachetność frazy pokazały jak można osiągnąć moc ukrytą w delikatności. Wybornie oddany charakter formy rondo sonatowego w części finałowej, jej rytmiczność i żywiołowy temperament, dowiodły najlepszych cech talentu norweskiego muzyka. Publiczność nie posiadała się z zachwytu gotując Gimsemu długotrwałą owację. Na bis muzyk zagrał brawurowo *Taniec trolli* Griega.

Po części pierwszej koncertu – skandynawskiej, część druga – *III Symfonia a-moll „Szkocka”* op. 56 Mendelssohna – należała już niepodzielnie do orkiestry i jej norweskiego dyrygenta. Eivind Gullberg Jensen w ostatnich miesiącach wdarł się szturmem na europejskie estrady. Jeszcze przed dwoma laty mało kto o nim słyszał, a dziś, po brawurowym wykonaniu *Szóstej* Szostakowicza (wespół z Orchestra National de France), i po znakomicie przyjętych koncertach z SWR Sinfonieorchester Baden-Baden i Frankfurt Radio Symphony Orchestra, zyskał uznanie międzynarodowej krytyki, która w samych superlatywach opisywała tego młodego dyrygenta, porównując jego artyzm do samego Karajana. Przed kilkoma tygodniami pojawił się w „stajni” jednego z najsłynniejszych impresariatów HarrisonParrott, co jak wiadomo, wróży mu karierę na miarę największych tuzów batuty. Pomimo młodego wieku, Jensen zaimponował w Płocku ogromnym doświadczeniem. Naturalnie Jensen, nie będąc czarodziejem, nie sprawił – jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki – że Płocka Orkiestra Symfoniczna przeistoczyła się nagle w Filharmoników Wiedeńskich. Tego wieczoru stało się coś znacznie ważniejszego. Dyrygent rozbudził w muzykach, i w publiczności wiarę i wskazał kierunek, w jakim zespół powinien podążać, aby swój potencjał przekuć na wyrównanie i ustabilizowanie poziomu.

**S**ukces Ewy Podleś w Ann Arbor. Ann Arbor, malownicze miasteczko położone w stanie Michigan, założono w 1824 r. Od 1890 r. działa tu niezwykle prężne Uniwersyteckie Stowarzyszenie Muzyczne (University Musical Society), które każdego roku prezentuje ponad 70 koncertów, recitali, występów zespołów baletowych i jazzowych. Wysoki poziom artystyczny University Musical Society zawdzięcza dyrektorowi Michaelowi Kondziolce (Polak z pochodzenia), osobie obdarzonej niezwykle talentem muzycznym.

Od wielu lat regularnie gości tutaj światowej sławy polski kontralt Ewa Podleś. Debiut polskiej artystki w Ann Arbor był nietypowy – w 1997 r. poproszono ją o nagłe zastępstwo Cecilii Bartoli, która musiała odwołać recital z powodu niedyspozycji. Był to trudny moment dla mniej znanej na gruncie amerykańskim polskiej śpiewaczki. Jak mówi w wywiadach, z 4000 słuchaczy (tyle było sprzedanych miejsc w Hill Auditorium), tylko kilkadziesiąt

zwróciło bilety. Obecnie każdy występ Ewy Podleś jest prawdziwą sensacją. Artystka jest uwielbiana przez publiczność, a recenzent gazety Ann Arbor News nazywa ją „naszą Podleś”.

Od lat popisową rolą i znakiem rozpoznawczym dla Podleś jest *Tankred* Rossiniego. W Ann Arbor wystawiono wersję koncertową *Tankreda*. Występ odbył się w odnowionej sali koncertowej Hill Auditorium wybudowanej w 1913 r. w stylu art deco i zmniejszonej do 3500 miejsc.

*Tankred* jest postacią historyczną, znaną z Pierwszej Krucjaty (1096-99). Popularność zyskał między innymi przez poemat Torquato Tasso *Jerozolima wyzwolona* oraz sztukę Voltaire’a *Tancrede*, na której oparte jest libretto opery Rossiniego. Premiera pierwszej „oper seriali” Rossiniego, odbyła się w Wenecji w 1813 r. W Ann Arbor przedstawiono wersję koncertową z happy endem (istnieje też tragiczna wersja zakończenia opery), aczkolwiek utrzymano konwencję teatralną – na środku sceny, pomiędzy orkiestrą i chórem ustawiono sporej wielkości podium, na

którym toczyła się akcja pomiędzy solistami, którzy zgodnie z wymogami libretta wchodzili i schodzili ze sceny.

Bohaterką wieczoru była Ewa Podleś w partii tytułowej. Jest to głos unikatowy, o barwie aksamitnej, dysponujący nie ludzka techniką, siłą natury, do tego dochodzi mistrzowskie aktorstwo. *Tankred* w interpretacji Podleś był postacią żywą i wyraźnie walczącą ze swoimi uczuciami – z jednej strony pełen żalu za domniemaną zdradę ukochanej Amenaidy, z drugiej pełen miłości i wybaczenia. Śpiewaczka obdarzona jest rzadkim talentem, potrafi wsłuchać się w muzykę, każdy dźwięk jest przemyślany i wyważony. Dzięki temu nawet niezwykle skomplikowane lub bzdurne libretto nabiera sensu i przyciąga uwagę. Popisowa aria *Tankreda* w I akcie *Di tanti palpiti*, w wykonaniu Podleś wywołała sensację na sali i burzę oklasków. Każde jej pojawienie się na scenie miało jakiś mistyczny moment, artystka posiada mistrzowski kunszt komunikowania się poprzez swój głos ze słuchaczami, wprowadza ich w od-





G. Rossini – *Tankred*  
fot. COC/Michael Cooper

Pożegnalne przedstawienia w Toronto. Canadian Opera Company, najważniejszy zespół operowy w Kanadzie, działający od ponad 56 lat w Toronto, zakończył sezon 2005/6 dwoma diametralnie różniącymi się muzycznie dziełami – atonalną operą *Wozzeck* Albana Berga oraz klasyką belcanta *Normą* Vincenzo Belliniego.

#### Wozzeck

Berg libretto zaczerpnął z dramatu George Buchnera, oparte go na autentycznym wydarzeniu z 1824 r. Pierwsze przedstawienie *Wozzecka* na scenie Staatsoper w Berlinie w 1925 r. pod dykcją Ericha Kleibera (poprzedzone 137 próbami) zakończyło się sukcesem. Niemniej *Wozzeck* nie jest zbyt często grywaną operą. Ostatni raz zespół Canadian Opera Company wystawił ją 15 lat temu.

Reżyserię powierzono Lofti Mansouri, wieloletniemu dyrektorowi San Francisco Opera (wcześniej dyrektorowi Canadian Opera Company). Mansouri miał ułatwioną sytuację dzięki doskonałej, inspirującej oprawie scenograficznej i kostiumom autorstwa utalentowanego, młodego artysty kanadyjskiego Michaela Levine'a. Levine przeniósł akcję opery z 1824 r. do czasów I Wojny Światowej. Inspiracją do jego scenografii był niemiecki ekspresjonizm filmowy. Nic więc dziwnego, że wizyta *Wozzecka* u Doktora przypominała wnętrze gabinetu lekarskiego z niemieckiego filmu niemego *Gabinet Doktora Caligari*. W scenografii dominowały kolory białe i czarne. Aby ułatwić szybkie zmiany dekoracji scenograf zaprojektował dodatkową kurtynę w kształcie piramidy, z dziesiątkami podświetlonych okien, symbolizując koszary, więzienie lub komunistyczne blokowiska. Ostatnia scena morderstwa Marie, dzięki znakomitemu oświetleniu Michaela Whitfielda, przypominała obraz Edwarda Muncha *Krzyk*. Reżysersko doskonale wypadły sceny zbiorowe – przemarsz orkiestry na czele z karykaturalnym Tamburmajorem, zabawa tłumu w podmiejskiej gospodzie, w której goście tańczą jak w transie, aby w kulminacyjnym momencie zastygnąć w bezruchu i znów po chwili kontynuować chochole tańców. I wreszcie scena w sypialni koszarowej, ze śpiącymi żołnierzami na wysokich piętrowych łózkach w pozycji zastygłych figur, które ży-



A. Berg – *Wozzeck*  
Pavlo Hunka (*Wozzeck*), Artur Korn (*Doktor*)  
fot.: COC/Michael Cooper

wiają się nagle podczas walki Wozzeczka z Tamburmajorem.

Rolę tytułową powierzono ukraińskiemu barytonowi, na stałe mieszkającemu w Londynie, Pawłowi Huncce. Posiada on doskonale warunki fizyczne, był niezwykle przekonujący pod względem aktorskim i wokalnym. Rola Wozzeczka została najeżona wieloma trudnymi zadaniami wokalnymi. Wymaga opanowania „sprechgesang”, czyli techniki na pograniczu śpiewu i mowy. Hunka sprostał tym zadaniom bez zarzutu, mimo iż na premierowym przedstawieniu ogłoszono przed kurtyną, że jest przeziębiony. Jako Marie wystąpiła irlandzka sopranistka, Giselle Allen. Artystka ujęła publiczność aktorsko, zwłaszcza w scenie, kiedy czyta Biblię i opowiada dziecku smutną historię o biednym sierocie. Na uwagę zasługuje też niemiecki tenor Robert Kunzli w przerysowanej, charakterystycznej roli Kapitana oraz Artur Korna jako zwariowany Doktor. Dyrygent Richard Bradshaw prowadził orkiestrę wręcz bravurowo, wydostając wszystkie niuan-

je było łatwo przesuwając wzdłuż sceny. Przy odpowiednim oświetleniu i ustawieniu, były symbolem świętego gaju dębowego, tworzyły ściany w komnacie Normy lub miały charakter przygotowanego stosu ofiarnego. Ważnym elementem dramatycznym scenerii była abstrakcyjna srebrzysta sylwetka księżycy, wypełniająca cały horyzont. Reżyser przedstawienia, Francois Racine ograniczył swoje zadanie do ustawiania tłumów i przesuwanu ich na scenie. Dzięki uproszczonej scenografii, widzowie mogli skoncentrować się na stronie muzycznej.

Partia Normy zaliczana jest do najtrudniejszych w całym repertuarze operowym – wyzwanie dla najwyższej próby sopranów. Wg wcześniejszych zapowiedzi, w roli tytułowej miała wystąpić rosyjska sopranistka, Elena Prokina. Niestety, z powodów niedyspozycji wokalne musiała odwołać występy w Toronto. Według nieoficjalnych pogłoszek, przyczyną odwołania były złe recenzje w Sydney Opera. Udało się znaleźć doskonale zastępstwo w postaci

Partię niewinnej Adalgizy, rywalki Normy, uwiedzionej przez rzymskiego konsula, wykonała Marianna Kulikowa, urodzona na Ukrainie i mieszkająca na stałe w USA. Jej delikatny, aksamitny mezzosopran zlewał się łatwo z silnym sopranem June Anderson, zwłaszcza w słynnym duecie *Mira, O Norma*. Dużą niespodzianką przedstawienia był debiut młodego Węgra z Budapesztu, Atilla Fekete w roli konsula rzymskiego Pollione. Śpiewał silnym, czystym tenorem, poza tym ma dużą osobowość sceniczną. W partii Orowesta debiutował czeski bas, Zdenek Plech. Mimo statycznego charakteru postaci, doskonale wcielił się w rolę sędziwego ojca, tworząc wielowymiarową postać. Obdarzony jest niezwykle nośnym głosem, z łatwością przebijającym się poprzez męski chór. Strona muzyczna przedstawienia spoczywała w rękach amerykańskiego dyrygenta Davida T. Heusla, który sprawnie i z werwą poprowadził orkiestrę oraz operowy chór.

Przedstawienia *Wozzeczka* oraz *Nor-*



V. Bellini – *Norma*  
Atilla Fekete (Pollione), Mairanna Kulikowa (Adalgiza)  
fot.: COC/Michael Cooper

se skomplikowanej partytury i doskonale interpretując trudną, atonalną muzykę Berga.

*Norma*

Scenografia *Normy* projektu Allena Moyera była prosta i umowna. Dookoła pochylonej sceny ustawiono stosy wysokich, drewnianych rusztowań, jakby pozostawionych przez uciekających lub niedbałych budowniczych. Można

amerykańskiego sopranu June Anderson, uznanej za jedną z najlepszych wykonawczyń tej partii. June Anderson nie zawiodła słuchaczy. Posiadała całkowitą kontrolę nad głosem, stylowo prowadziła kantylenę, zadziwiała czystymi pianami. Była w interpretacji żywą i prawdziwą kobietą – dumną kapłanką, kochającą i zazdrosną o ukochanego, planującą zemstę i wybaczącą wielkodusznie.

my odbywały się w Toronto od 31 marca do 15 kwietnia br. w ogromnym audytorium Hummingbird Centre, posiadającym ponad 3200 miejsc. Od 1961 r. było to tymczasowe pomieszczenie dla Canadian Opera Company oraz National Ballet of Canada. W czerwcu br. Canadian Opera Company przeniesie się do nowo wybudowanego gmachu zwanego Four Seasons Centre for

**R**ecital Krystiana Zimmermana w Vancouver. Nie będzie to recenzja, lecz kilka bardzo osobistych refleksji.

Refleksja pierwsza: Krystian Zimmerman jest, w moim postrzeganiu, pianistą absolutnie niezwykłym. Właściwie, nie jest pianistą, jest śpiewakiem, który gra na fortepianie. Gra, jakby posługiwał się wyłącznie dźwiękiem, jakby bezpośrednio dotykając strun. Jego wykonanie kojarzy mi się z permanentnym śpiewaniem, nieprzerwaną narracją, opowieścią dramatyczną, wolną od instrumentalnej materii. Wszyscy znani mi inni, nawet ci najwięksi, w mniejszym lub większym stopniu sprawiają wrażenie uzależnienia od klawiatury. Są pianistami. On, od pierwszego do ostatniego dźwięku recitalu, po prostu śpiewa. Wyobrażam sobie, że może to sprawiać trudność zakwalifikowania Zimmermana. Jest chyba poza nawet najbardziej umowną listą rankingową światowych gigantów fortepianu. On jest zwyczajnie unikatowy, chyba bez precedensu i następcy. Przy wszystkich odmiennościach estetycznych preferencji, jedyne nazwisko, które mi przemknęło przez myśl w czasie wieczoru, to Władimir Horowitz. Inny gigant z nielicznej opcji śpiewaków grających na fortepianie.

Refleksja druga: Zimmermana umiejętność grania na fortepianie jest absolutna. Jego legato, naturalna polifonia, amplituda dynamiczna, paleta barw dotykają chyba granicznych możliwości człowieka i instrumentu. Nawet przez chwilę nie miałem wrażenia, że umiejętność ta służy czemuś poza sztuką. Na pewno nigdy demonstracji samej siebie.

Refleksja trzecia: Imponujący u Zimmermana jest sposób ukazywania konturu utworu, jego – jak to na prywatny użytek nazywam – „elementu wiodącego”. W sposób niezwykle skromny, dyskretny, powiedziałbym arystokratyczny, ten wyborny *cicerone* prowadzi odbiorcę przez meandry myśli kompozytora. Ani przez chwilę nie poczułem się zagrożony natrętnym komentarzem osobistym ani dziwaczną deformacją. Wszystko wydawało się być proste, logiczne, naturalne, zrozumiałe, czytelne.

Refleksja czwarta: W grze Zimmermana i w jego zachowaniu, również w *Green Roomie* nie dostrzegłem żadnego koturnu. Jego wartość kojarzy mi się z wartością innego Wielkiego Polaka, który niedawno nas opuścił. Jest sobą. Jest wielkim po prostu, a nie dlatego, że chce lub stara się być wielkim. Dzieła się w sposób naturalny swoim „dobrem powierzonym”, nigdy nie ekspozując siebie.

Refleksja piąta: Wcale nie znaczy, że identyfikuję się z całą estetyczną ofertą Zimmermana. Miałem problemy z *Mazurkami*, z I tematem *Sonaty* Chopina i z oberkiem drugiej części. Natomiast



Acte  
Préalable

Promujemy muzykę polską  
- najlepsi artyści  
- wybitne osiągnięcia  
- pomagamy artystom  
- profesjonalna promocja  
- nagrywamy i wydajemy  
muzykę poważną  
- dofinansowujemy ciekawe  
projekty

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable  
skr.poczt. 71, 02-800 Warszawa 93  
tel./fax (+48 22) 648 88 38  
e-mail: actepre@wp.pl  
www.acteprealable.com

**Lider<sup>\*)</sup> polskiej fonografii • Mecenas muzyki polskiej**

\*) Pod względem ilości nagrań premierowych muzyki polskiej, w tym polskiej muzyki współczesnej, nagrań premierowych żyjących kompozytorów polskich, promocji młodych artystów obecnych w katalogu.

Marsz z tejsze *Sonaty*, zupełnie mnie poraził. Tak go chyba jeszcze nikt nie zagrał i prawdopodobnie, nie zagra. Był to marsz nie na „cztery”, tylko na „raz”. Każda wartość była oddzielna i ciężka, jak oddzielne i ciężkie są kroki, kiedy żegna się odchodzącego, najbliższego. „Raz, raz, raz, raz...” Koniec *Marsza*, to było pożegnanie przed odej-

ściem w niebyt. Wstrząsające.

Jerzy Marchwiński  
Vancouver, 27 IV 2006  
Chan Center for the Performing Arts  
at UBC.  
Program:  
W. A. Mozart – *Sonata C-dur*, KV 330;

# The Metropolitan Opera



## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**L**uiza Miller Verdiego. Z 6. spektakli *Luizy Miller* tego sezonu widziałam 2 (13 III premiera i 29 III) oraz słyszałam transmisję (25 III).

Ostatni sezon władania Josepha Volpe w MET nawiedziła niezwykle pląga chorób, wypadków, zastępstw i odwołań. Zagęszczenie owych nieszczęść osiągnęło chyba swe apogeum podczas przedstawień *Luizy Miller*.

Planowana jako Luiza Barbara Fritoli, na kilka tygodni przed premierą wycofała swój udział. Rolę przejęła Veronica Villaroel (premiera), ale niestety zachorowała, zastąpiła ją więc podczas transmisji Karen Slack. Villaroel powróciła jako Luzia 29 III i 1 IV.

Neil Shicoff (Rodolfo) padł ofiarą tak złośliwego przeziębienia, że zmuszony był odwołać udział we wszystkich spektaklach. Zastąpił go Eduardo Villa (tenor urodzony w Kalifornii – debiut w MET w 2002 r. jako Don Carlo), który miał śpiewać tę rolę wedle planu tylko w jednym spektaklu tego sezonu – 29 III.

Planowany jako Wurm we wszystkich spektaklach Philip Ens zaśpiewał podczas premiery, ale już niedomagał, więc od następnego przedstawienia rolę przejął Stephen West.

Bez zmian, zastępstw i według planu śpiewali więc tylko: James Morris (Hrabia Walter), Irina Mishura (Federica – 5 spektakli; 29 III – Wendy White) i Carlos Alvarez (Miller), a dyrygował – też wedle planu, Maurizio Bennini.

Można się było doprawdy pogubić, ale dołączenie do programów karteczki tuż przed samym przedstawieniem informowały jako zobaczymy i usłyszy-

my tego wieczoru.

Veronica Villaroel (Luiza) zabrzmiała dobrze, ale bardziej kompetentnie niż ekscytująco. Zabrakło mi elegancji w wykończeniu fraz, a nieco ściemniona barwa głosu nie zawsze korespondowała z postacią młodej, naiwnej i niewinnej Luizy Verdiego.

Karen Slack (Luiza podczas transmisji) to debiut w MET w tym sezonie. Nie jest to typ głosu za którym przepadam. Lekko wibrujący, przyznaję – fadny kolor w górze, nuty – wszystkie na miejscu gdzie trzeba, ale lekko „zaciśnięto-zwężone” w środku rejestru, a bardziej otwarte w górze. Tryle – wypadły niezłe, bywała stodko-liryczna, ale były to raczej momenty niż reguła. Ale zaprezentowała zupełnie przyzwyczajony poziom interpretacji.

Eduardo Villa (Rodolfo) nie jest tenorem moich marzeń. Głos ma niezłą moc i ciekawie dramatyczną barwę. Technicznie jest jednak „niedoszlifowany”; za mało podparcia oddechu powodowało załamywanie się głosu w dłuższych frazach, i dawało się słyszeć „sucho-splaszczony” w dźwięczności brzmienie w silowo wypchniętych górnych tonach. Rozśpiewał się jednak podczas spektaklu i w sumie był dobry, choć nie elektryzujący.

Irina Mishura (Federica) może pochwalić się ładną barwą i czystą dźwięcznością głosu. Nie zaimponowała mi jednak niczym specjalnym, a zbyt płytkie oddechy nie zezwoliły na większą swobodę w dramatycznej ekspresji. Śpiewająca Federikę 29 III Wendy White okazała się znacznie lepsza pod każdym względem.

Podły, czarny charakter tej opery (Wurm) śpiewany podczas premiery przez Philipa Ensa zabrzmiał wystarczająco złowrogo, ale słychać już było niedyspozycję. Zastępujący go Stephen West (amerykański bas-baryton – debiut w MET w 1995 r.) to dobry głos i wypadł kompetentnie, ale nie zachwycił.

Dwaj śpiewacy, dla których warto było przyjść na spektakle *Luizy Miller* w tym sezonie to James Morris (Hrabia Walter) i Carlos Alvarez (Miller).

Nienajmłodziej już brzmiący głos Jamesa Morrisa to nadal wysoka klasa i kultura wokalna. Godne podziwu prowadzenie i wykończenie fraz, a świetne techniczne opanowanie głosu pozwala mu pokrywać dramatycznymi zabiegami wkradające się niedostatki dźwięczności i lekką siłowość w górze rejestru. Zaimponował mi jednak klasą. Wielkie brawa.

Wokalną niekwestionowaną gwiazdą tej serii spektakli *Luizy Miller* był doskonały Carlos Alvarez. Urodzony w Maladze, debiutował w MET w 1996 r. jako Germont w *Trawiacie*, a w przyszłym roku zaplanowano jego występ w roli Rigoletta. Godna podziwu moc, głębia i barwa, no i co szalenie ważne – świetne wyczucie stylu Verdiego: piękna modulacja – od welwetowo-miękko-lirycznej barwy w scenach z Luizą po dramatyczną ekspresję mocy w tragicznym finale. Ogromne i doprawdy zaśluzone owacje!

Dużymi brawami obdarzyłam też dyrygenta, Maurizio Bennini. Dobre tempa i dynamika, świetna, iście „verdiowska” płynność, ale niepozobawio-



Prezydent  
m.st. Warszawy

Stoleczna Estrada



NARODOWY  
INSTYTUT  
FREDERYKA  
CHOPINA

Mecenas Koncertów:



ORLEN

Sponsorzy:



Patroni Medialni:



ŻYCIE WARSZAWY



# KONCERTY CHOPINOWSKIE w Łazienkach Królewskich Czerwiec 2006

4 czerwca

12. 00 Ewa Osińska

16. 00 Edward Wolanin

18 czerwca

12. 00 Filip Wojciechowski

16. 00 Piotr Szychowski

11 czerwca

12. 00 Paweł Filek

16. 00 Tadeusz Chmielewski

25 czerwca

12. 00 Bronisława Kawalla

16. 00 Magdalena Lisak

wstęp wolny

**T**rawiata – Verdi. Kiedy w 1998 r. MET zaprezentowała nową produkcję *Trawiaty* autorstwa Franco Zeffirellego przygotowywaną z myślą o Angeli Gheorghiu, głośno było w prasie o wyrzuceniu rumuńskiej diwy z MET przed premierą. 4 lata wcześniej, w zasadzie nieznaną sopran, po raz pierwszy zwrócił na siebie oczy świata właśnie w tej roli. Wystąpiła w niej w Covent Garden pod batutą Georga Solti'ego. Gheorghiu uwierzyła widać sensacyjnym nagłówkom i postanowiła grać rolę diwy z fochami również poza sceną. Tupet z jakim uzależniła w 1998 r. występ w MET od swej aprobaty produkcji Zeffirelli'ego, przekroczył granice poczucia humoru Josepha Volpe i po prostu ją wyrzucił.

8 lat później MET dała jej kolejną szansę w tej roli. Tym razem nie kwestionowała produkcji Zeffirellego. Swoją „artystyczny wkład” ograniczyła do specjalnie dla niej zaprojektowanych kostiumów, które ze sobą przywozila.

Angelę Gheorghiu można lubić lub nie jako śpiewaczkę. Absolutnie jednak i jednogłośnie nie cierpią jej wszyscy pracownicy MET, którzy zmuszeni są do codziennych z nią kontaktów. „She is as cold as she is mean! A real bitch! Everybody hates her!” – usłyszałam od jednego z nich, któremu zresztą przysięgałam anonimowość. W przybliżeniu można to tak przetłumaczyć: „Jest tak zimna jak złośliwa i zła! Charakter prawdziwej suk! Wszyscy ją nienawidzą!”.

Jej wielbicielom jednak to nie przeszkadza i tłumnie pojawiają się by ją usłyszeć i obejrzeć. Czy rzeczywiście to aż tak sensacyjna *Trawiata*?

Widziałam 2 spektakle z jej udziałem (7 i 27 II) oraz słyszałam transmisję (11 II). Wysłałam bardziej rozczarowana niż przypuszczałam. Po pierwsze drażniła mnie sztuczność i wy kalkulowanie ruchu scenicznego; upozowanie na modelkę prezentującą urodę i strój. W akcie I, ufyryzowana à la Alphonsine Duplessis, prawdziwa, historyczna *Trawiata*, czy, jak kto woli, à la Adelina Patti: czarne loki, kredowo



G. Verdi – *Trawiata*  
Angela Gheorghiu (Violetta)  
foto: Ken Howard/MET

biała twarz. Akt II – niemal kopia stroju Marii Callas z produkcji Viscontiego; w scenie balu u Flory – królewski przepych – i znów niemal kopia kostiumu wspaniałej Lucrezii Borii tyle, że zaprezentowana bez jej klasy. Wyraźnie narcystycznie w sobie zakochana Gheorghiu, koniecznie chciała też przekonać do siebie publiczność. A co wyszło? Melodramatyczna gestylacja i przerysowania w manierze ery filmu niemego. Jak śpiewała? Ładnie – ale tylko ład-

przede wszystkim, jak zwykle zresztą, na pięknie tonu. Ale i to nie do końca wyszło. Sporo „przykrytych dźwięków”, kilka niepotrzebnych portamento i niestety słychać było niekiedy zbyt głośno branie oddechu przed dłuższą frazą.

Jej Violetta to przede wszystkim skarżąca się płacziwie ofiara; płaska i jednowymiarowa interpretacyjnie. Oczwście mogły zachwycić pięknie brzmiące liryczne frazy. *Dit-te a la giovine* było czystym popisem

pięknych, mięk-kich piano i wspaniałych wykończeń fraz. Świetnie wytrzymała też długi luk w *Amami Alfredo!*. W balu u Flory była natomiast dla odmiany zbyt histeryczno patetyczna. Za szybko też zaśpiewała, w tempie rytmicznego walczyka arię z końca tej sceny. Najlepiej wypadła w akcie III, ale jak na mój gust za dużo było sztucznego pokasywania, a ostatni dźwięk w *Addio del passato* trzymała popisowo tak długo, że zepsuła cały efekt. Na wpół umarłym głosem zaśpiewała *Pren-di esto imagine*, ale doprawdy bardzo ładnie umarła! W transmisji zabrzmiała ciekawiej bo włożyła w występ nieco więcej emocji.

Jak zwykle w przypadku występów „gwiazd” opinie krytyki są podzielone. Mnie nigdy Gheorghiu nie zachwycała, a po tej *Trawiacie* zachwyca jeszcze mniej.

Jonas Kaufmann (Alfredo), partnerujący Ghe-

orghiu tenor z Monachium, debiutował tą rolą w MET. Udany występ, obiecujący głos, znakomita prezencja sceniczna: smukły, młody z burzą ciemnych loków – prawdziwie romantyczny kochanek. Wokalnie i intepretacyjnie – interesujący. Trochę zaszwanowały najwyższe tony, ale zaprezentował ładną dźwięczność i moc głosu. Dramatyczny – bardzo wiarygodny.

Burza oklasków po zakończeniu

*Provenza* przerwała spektakl na dobrych kilka minut. Śpiewał ją Anthony Michael-Moore i nasycił niebywałym ładunkiem eleganckiej godności, oraz powściągliwością w bardzo dobrze wyważonej ekspresji emocjonalnej pomiędzy jej częściami. Niestety w scenie z Violettą zabrzmiał dość blado i nudnawo.

Dyrygent, Marco Armiliato, całkiem dobrze poradził sobie z partyturą. Najwięcej kłopotów miał oczywiście z Gheorghiu, ponieważ gwiazda miała własne pomysły temp. Znakomicie zabrzmiały preludia do aktu I i ostatniego. Ładnie też nasycił całość dużą dozą romantyzmu. Były momenty lekkich ekscesów sentymentalizmu i melodramatyczności, ale ogólnie – bravo!

*Trawiatę* z 10 IV zapamiętam natomiast na długo! Tym razem tytułową bohaterkę śpiewała Hei-Kyung Hong. Znakomita wokalnie, świetnie technicznie kontrolująca głos, doskonała muzycznie i interpretacyjnie. Do roli podszła bowiem z pokorą i szacunkiem wobec Verdiego, a ponieważ nie chciała być „oryginalna” – właśnie oryginalną się okazała. Precyzja w przestrzeganiu zapisu dynamiki i dokładność w prowadzeniu fraz służebna wobec kompozytora dały rewelacyjne wyniki. Koloratura nigdy nie była jej najsilniejszą stroną, nie zabrzmiała więc może zbyt swobodnie, ale była precyzyjna. Przysłuchiwałam się też bardzo uważnie modularacji fraz w recitativie poprzedzającym kończącą akt II *Sempre libera*. Doprawdy wspaniale! Naturalność, wiarygodność emocjonalna w najlepszym wydaniu. Szczególnie zapadły mi w pamięć barwy jakimi obdarzyła „croce” i „delicie”, które w jej wykonaniu opowiadały całą historię tragedii bólu i rozczarowań oraz zachwyty nadzieją na szczęście. Ogólnie zresztą zachwycała mnie przepięknym w proporcjach i ładunku emocjonalnym liryzmem; wzruszała w każdej scenie i w każdej niemal frazie. Jednym słowem – wspaniała muzycznie *Trawiatę*! Verdi pewnie sam by ją obdarzył ogromnym bukietem kwiatów.

W obsadzie 10 IV partię Alfredo miał śpiewać Frank Lopadro, ale rozchorował się i zastąpił go Luis Duval. Dość ładny i równy w całości rejestr głos, dobrze wypadł w duetach z Hong. Zastrzeżenia moje dotyczyły lekko problematycznej góry, ale podbił me serce bardzo „włoską” interpretacją roli. Rozśpiewał się zresztą i brzmiał coraz lepiej, a piękna melodyjność śpiewu podbiła serca widzów. Tym razem partię Germonta znakomicie zaprezentował nam Dwayne Croft, Aninę – Kathryn Day, a Florę – Edyta Kulczak.

Wieczór jednak w całości należał do Hei-Kyung Hong, którą widzownia obdarzyła istną owacją. To jedna z najlepszych interpretatorek partii *Trawiaty* lat ostatnich. Uczciwie też Państwu dono-



Hei-Kyung Hong  
fot. MET

nie. W miarę precyzyjnie, w miarę stabilnym głosem, ale bez specjalnej modulacji i baaaaaardzo cicho. Cicho do tego stopnia, że doprawdy trzeba było metrami porządnie wyteńczyć ucho by usłyszeć głos „boskiej divy” (sic!). Całość okrasila kilkoma, oczywiście przesadnymi histerycznie, wybuchami dramatycznymi. Nie odważyła się na interpolację górnego dźwięku na końcu aktu I, no i skoncentrowana była

# Rzymskie owacje, czyli co słysząc w operze (17)

Agnieszka Nowak

**L**egenda o *Siakuntali* (*La leggenda di Sakuntala*, 1921). Muzyka Franco Alfano, libretto kompozytor na podstawie poematu Kalidasa (ok. VI w.).

W kwietniu Opera Rzymska przygotowała dla swojej publiczności orientalny muzyczny rarytasik, historię uwiedzionej przez legendarnego indyjskiego króla kobiety-nimfy o „zniewalającej powabem nagości”. Partytura *Legendy o Siakuntali* Franca Alfano dobitnie świadczy o jego wyrobionym, indywidualnym i wyrafinowanym stylu, wolnym od uprzednich masekizmów. Sukces dzieła przesądził o powierzeniu Alfano napisania finału nieukończony przez Pucciniego opery *Turandot*. Niedysyjsze wyróżnienie ostatecznie okazało się przekleństwem zdolnego muzyka, naznaczyło go piętnem *Turandot*, z którą do dziś najbardziej jest kojarzony.

Wróćmy do roku 1921, w którym miała miejsce prapremiera *Legendy* (w Bolonii). Pozytywny odbiór trzyaktowej opery, której libretto oparł Alfano na napisanym w sanskrycie utworze klasycznego poety z VI w. Kalidasa umożliwił mu przeistoczenie się w „kompozyto-

ra renomowanego”.

W styczniu 1940 r. *Legendę* zaprezentowano jako nowość sezonu w Rzymie (pod batutą Tulio Serafina wystąpiła Magda Olivero z Giuseppem Taddei). Po wojnie partyturę uznano za zaginioną, na podstawie notatek kompozytor przygotował jej nową wersję, pokazowaną pod skróconym tytułem *Siakuntala*. Dzieło w tej właśnie wersji znalazło się na afiszach Opery Rzymskiej w sezonie 1951/2, dyrygował Gavazzeni, a zaśpiewali m.in. wspaniały bas Giulio Neri (Kanwa) i znana mezzosopranistka, specjalistka od repertuaru Alfano, Fernanda Cedoni (Pryamwada). Szczęśliwy przypadek sprawił, że Maestra Cedoni pojawiła się w Operze na przedstawieniu akurat tego samego dnia co i ja, i na widowni zajęła miejsce... obok mnie. Potem nie obyło się bez wspomnień i przeglądania albumów, śpiewaczka chętnie cofnęła się w czasie do rzymskiej premiery oceniając, że idea spektaklu „jakoś się odpoetyczniła”. Tym razem, być może, pulsujące Orientem, barwami i zmysłowością przezroczyście tkaniny spowijające zgrabniutki śpiewaczki (w opozycji do skromnych białych tunik z lat 50.) bar-

dziej uwydatniły silnie erotyczny charakter poematu. Ten charakter przekonywująco oddawały także niepokojąco mroczne i sensualne scenografie stylizowane na symboliczne malarstwo Gustave Moreau. Dodam, iż spektakl od 1952 r. nie miał w Wiecznym Mieście innej edycji oraz, że Cedoni wzięła udział w unikatowym nagraniu *Siakuntali* dla Radia RAI.

26 kwietnia 2006 r. z jak najlepszej strony pokazała się obsada pod dyrekcją i w reżyserii Gianluigiego Gelmetti: Francesca Patane – Siakuntala, David Rendall – Król Duszjanta, Elena Cassian – Prijamwada, Orlin Anastassov – Kanwa i inni. Dyrygentowi udało się wyeksponować najmocniejszy punkt partytury – wyjątkową kolorystykę orkiestracji. Francesca Patane (tak, tak, córka TEGO Patane i wnuczka PIERWSZEGO Patane – a w przeszłości... modelka) oraz David Rendall z sukcesem okiełznali trudne, liryczno-deklamacyjne partie.

Aktualna rzymska edycja opery Alfano to pierwsza – i nowocześniejsza! – niedawno odnaleziona wersja partytury. Ta sama, o której francuski muzykolog Maurice Emmanuel powiedział



F. Alfano – *Legenda o Siakuntali*  
Francesca Patane (Siakuntala)  
fot.: Corrado Maria Falsini

# Maksymalna dawka emocji, czyli Minkowski za pulpitem

Dorota Staszkiwicz

Jeszcze nie wybrzmiały brawa po ostatnim dźwięku arii Caldary z płyty *Opera proibita*, na której Les Musiciens du Louvre pod jego batutą towarzyszą Cecilii Bartoli, jeszcze nie umilkły zachwyty nad albumem z muzyką jego ukochanego kompozytora Rameau, *Un symphonie imaginaire*, a on już położył na pulpicie kolejne nuty – tym razem utworów Mozarta. Z początkiem lata na sklepowych półkach pojawi się jego album z dwiema symfoniami i fragmentem opery *Idomeneo*, król Krety. Podczas pracy nad nagraniem jednocześnie przygotowywał kolejną operę Rameau dla Opéra Bastille oraz *Fedre* Brittena z Jessye Norman w Théâtre du Châtelet. W lutym tego roku na zaproszenie Teatru Wielkiego gościliśmy go w Warszawie, gdzie dyrygował koncertowym wykonaniem kompozycji Berlioz *Romeo i Julia*. Jego terminarz jest wypełniony po brzegi, a on jakoś znajduje czas i na dodatek do wszystkiego podchodzi z euforią. Jak on to robi?!

W młodości Marc Minkowski miał wiele pasji. Początkowo chciał zostać aktorem, ale kiedy zaczął grać w szkolnej orkiestrze, poczuł, że właśnie to chce w życiu robić. Nie od razu był dyrygentem – najpierw grał na fagocie, ale któregoś dnia po prostu przestało mu to wystarczać. Pierwsze doświadczenia dyrygenckie zdobywał we Francji, potem studiował pod kierunkiem Charlesa Brucka w szkole im. Pierre'a Monteux w Stanach Zjednoczonych. Na początku lat osiemdziesiątych założył jeden z najciekawszych zespołów muzyki dawnej – Les Musiciens du Louvre, który pewną ręką poprowadził do sławy jednego z najlepszych na świecie zespołów wykonujących muzykę dawną. Od tamtej pory jego żywiołowy sposób dyrygowania przysporzył mu



Marc Minkowski  
fot.: DG

wielu fanów i to nie tylko wśród miłośników muzyki barokowej, z którą występuje najczęściej. Chociaż to właśnie nagrania oper Haendla i Rameau były prawdziwą rewolucją w świecie muzyki, Minkowski ma na swoim koncie również cenione interpretacje utworów Berlioz, Wagnera, Offenbacha czy Debussy'ego, a ostatnio nawet Brittena. Oczywiście jego charakterystyczny, dość ekstrawagancki styl dyrygowania ma również swoich przeciwników, którzy zarzucają jego produkcjom zbyt dokuczliwą chropowatość dźwięku, a jemu samemu nad-

miar niepotrzebnych, nadmiernie dramatycznych gestów podczas prowadzenia orkiestry. Jest fanem sztuki dyrygenckiej Simona Rattle'a, Artura Toscaniniego i Wilhelma Furtwänglera. Boi się muzyki bez emocji, a publiczność jest dla niego najważniejsza. Jak najwięcej ekspresji na scenie – oto dewiza Minkowskiego.

Kontrowersje wokół muzyka tylko wspomagają sprzedaż jego płyt. W 1990 r. Minkowski dostał nagrodę francuskiej Académie du Disque Lyrique – Złotego Orfeusza dla najlepszego młodego dyrygenta. Jego sposo-

bem na zaistnienie na rynku płytowym było nagranie na początku lat 90. kilku zapomnianych oper francuskich, m.in. dzieł Lully'ego *Phaeton* i *Acis et Galatée*, a także pastorelli *Titon et l'Aurore* Jeana Josepha Mondoville'a i *Alcyone* gambisty Mariny Marais. Potem przyszły opery Rameau, do którego, jak sam przyznaje, Minkowski czuje pewną słabość: *Platée*, *Hippolyte et Aricie*, wreszcie *Dardanus*. W 1997 r. odbył się jego entuzjastycznie przyjęty debiut na festiwalu w Salzburgu, gdzie połączone zespoły Mozarteum i wiedeńskiej Staatsoper pod jego batutą wykonały *Urowadzenie z sejaraju* Mozarta. Minkowski ciągle poszerzał swój repertuar – była seria oper Glucka, następnie Offenbach... Jednocześnie przez cały ten czas trwała jego przygoda z Ha-

endlem, którego muzyka zajęła wyjątkowe miejsce w repertuarze francuskiego dyrygenta (jak sam wspomina, pierwszym utworem, jakim dyrygował, był fragment któregoś z oratoriów Haendla). Poczynając od mniej znanych dzieł *Amadigi di Gaula* i *Teseo*, po *Juliusza Cezara* i wreszcie *Mesjasza* – absolutnego hitu wśród oratoriów Haendla, mniejszego w dyskografii Minkowskiego (nagranie powstało w 2000 r. jako ścieżka dźwiękowa do filmu autorstwa Williama Kleina). W wolnych chwilach, gdy akurat nie stoi za pulpitem,



tem dyrygentem, Minkowski uwielbia oglądać filmy. Zwłaszcza, jeśli w ścieżce dźwiękowej pojawia się muzyka poważna. Jego ulubione motywy to *2001, Odyseja kosmiczna* z muzyką Straussa i *Mechaniczna pomarańcza* z uwerturą do *Wilhelma Tella* Rossiniego.

Niestrudzony propagator muzyki francuskiego baroku, Minkowski współpracuje głównie z francuskimi scenami operowymi, takimi jak Palais Garnier, Opera Paris czy Opera Comique, chociaż ze względu na warunki akustyczne podobno uwielbia praco-

wać w budynku Opery w Zurychu. Marzy o własnym teatrze, w którym sam mógłby decydować o wyborze repertuaru. Niedawno prowadził nawet rozmowy o stanowisku, które mogłoby mu zapewnić taką możliwość w paryskiej Opera Comique, niestety nie zakończyły się one pomyślnie. Na własny teatr Minkowski musi jeszcze trochę poczekać, tymczasem w czerwcu na scenie Palais Garnier dyryguje *Iphigénie en Tauride* Glucka, a potem *Fedrą* Brittena oraz *Dydoną* i *Eneaszem* w Théâtre du Châtelet... Ten wiecznie

zajęty dyrygent urodził się w rodzinie o polskich korzeniach. Jego pradziadek nazywał się Augustus Minkowski i podobno mieszkał w Warszawie przy ulicy Fredry, a nawet był właścicielem banku w okolicy Marszałkowskiej. Marc po raz pierwszy odwiedził kraj swoich przodków blisko dwadzieścia lat temu, jeszcze jako członek orkiestry Clauda Malgoire'a, a już podczas tegorocznej wizyty w Polsce zarzekł się, że do jego repertuaru trafi wreszcie jakiś utwór polskiego kompozytora. Czeka-

## Pragnęłam nagrać Chopina z polską orkiestrą

rozmowa z pianistką Olgą Kern

**O**lga Kern jest laureatką prestiżowego konkursu im. Van Cliburna z 2001 roku. Po tym wielkim sukcesie jej kariera nabrała błyskawicznego tempa. Artystka koncertuje na całym świecie, nagrywa płyty. Jest osobą niezwykle zajęta. Tymże większa była moja radość, kiedy udało mi się umówić z nią na rozmowę. Spotkałyśmy się w Nowym Yorku na dwa tygodnie przed jej debiutem w Lincoln Center i dwa miesiące przed wydaniem nowej płyty. Olga jest osobą niezwykle otwartą, spontaniczną i radosną. Już po kilku minutach zdawało mi się jakbym znała ją od dawna.



Olga Kern  
fot.: Ellen Appel

Spotykamy się przy okazji wydania twojego najnowszego krążka – koncertów Chopina z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod dyktando Antoniego Wita. Jestem niezwykle szczęśliwa, że miałam okazję zapoznać się z tym nagraniem jeszcze przed jego faktyczną premierą.

Tak naprawdę to i ja widzę tę płytę po raz pierwszy i muszę przyznać, że wygląda cudownie (śmiech). Razem z moją wytwórnią fonograficzną – Harmonią Mundi – postanowiliśmy wydać kilkadziesiąt egzemplarzy specjalnie na mój debiut w nowojorskiej Lincoln Center [premiery płyty miała miejsce na początku maja – przyp. red.].

Jak doszło do twojej współpracy z warszawską orkiestrą i Maestro Witem?

Po raz pierwszy współpracowałam z tym zespołem w Warszawie, gdzie grałam *II Koncert* Rachmaninowa dwa lata temu. Niedługo po tym odbyliśmy wspólnie wielkie tournée po Austrii z *I Koncertem* Chopina. Od samego początku poczułyśmy do siebie wzajemną chemię – ja, orkiestra i Maestro Antoni Wit. Współpracowało nam się do-

skonale, rozumieliśmy się w pół słowa. Zaraz po tym Columbia Management powiadomiła mnie, że padła propozycja odbycia wspólnego wielkiego tournée z warszawską orkiestrą po Stanach Zjednoczonych. Byłam niezwykle szczęśliwa, że ponownie będziemy mogli ze sobą współpracować. To miało być rzeczywiście spore przedsięwzięcie – 28 koncertów w 31 dni, a w programie miał się znaleźć *III Koncert* Rachmaninowa i *I Chopina*. Podczas jednego z koncertów w Los Angeles Columbia postanowiła zarejestrować materiał i wydać w postaci płyty. Ja osobiście pragnęłam nagrać Chopina, gdyż mogłam dokonać tego właśnie z polską orkiestrą.

Taka długa trasa koncertowa musiała być chyba wielkim wyzwaniem?

To było wielkie wyzwanie dla wszystkich – dla mnie, dla orkiestry. Codzienne kilkugodzinne podróże, a wieczorem koncert – to wymagało siły. I tak przez miesiąc. Ale zespół był niezwykle podekscytowany i na każdym koncercie dawali z siebie wszystko.

Kochasz Chopina. Nigdy nie myśla-

łaś o wzięciu udziału w Konkursie Chopinowskim?

Brałam udział w wielu konkursach, ale o Chopinowskim nigdy nie myślałam. Nie wiem dlaczego.

Zresztą po wygraniu Konkursu im. Van Cliburna nie musiałaś już walczyć w żadnym z konkursów.

To prawda. I Chopin, i Cliburn są konkursami wielkiego formatu i wymagają od artysty ogromnej pracy. W moim repertuarze koncertowym pojawiły się kompozycje Rachmaninowa, Liszta, Szostakowicza, Brahmsa, Skriabina, Schuberta. Było tego sporo, ale ponieważ, jak już wspomniałam brałam udział w wielu konkursach, byłam właściwie na to przygotowana. To był dobry czas.

Jak zniostałaś psychicznie tak wielki wysiłek?

Z konkursu na konkurs człowiek się uczy jak pokonywać tremę, jak walczyć ze stresem. Grałam po prostu dla publiczności jak normalny recital, nie postarzałam tego w kontekście walki. Nie starałam się grać dla jury i im się przypodobać. Powiedziałam sobie –

jak im się spodoba, to cudownie, jak nie, no cóż – trudno... Grałam jak czułam, chciałam podzielić się swoją miłością do muzyki z całym audytorium. I udało się. To co się stało po konkursie było naturalnie dla mnie szokiem, ale byłam taka szczęśliwa. Ten Konkurs dał mi wszystko, o czym marzyłam – koncerty, kontrakt płytowy z Harmonią Mundi. To zawsze chciałam robić. Swój pierwszy koncert zagrałam mając 7 lat i już wtedy wiedziałam, że to jest to! Cieszę się, że mogę to robić, że już nie muszę startować w innych konkursach.

*Byłaś drugą, po Cristinie Ortiz, kobietą, która zajęła I miejsce w tym konkursie. Jak się wtedy czułaś?*

Zaraz po konkursie byłam tak oszłamiona, że nie mogłam myśleć o niczym innym. Nic do mnie nie docierało. Ale sama tego nie rozumiem dlaczego kobietom wcześniej nie udało się zdobyć tego zaszczytnego trofeum. Od zwycięstwa Cristiny Ortiz minęło przecież ponad 30 lat. Ale cieszę się, że mogę być przykładem dla młodych kobiet, że możemy dokonać wszystkiego o czym zamierzamy. Kobiety mają teraz siłę, którą musimy wykorzystać.

*Myślisz, że sama kiedyś zostaniesz jurorem?*

Właściwie pierwsze doświadczenie mam już za sobą. W zeszłym roku w listopadzie zasiadałam w jury konkursu w Paryżu. Prezydent tego konkursu, Polak Marian Rybicki, jest profesorem konserwatorium paryskiego i organizuje tę imprezę każdego roku, aby pomóc młodym muzykom w zdobyciu uznania i sławy. Sam podróżuje z konkursu na konkurs i wybiera swoich ulubionych artystów i zaprasza na konkurs. Ja sama znam go od lat i zaprosił mnie do jury. Było to dla mnie ogromnym przeżyciem i wyzwaniem, wiem już jak wielka odpowiedzialność spoczywa na jurorach. Przewodniczącym tego składu był profesor Andrzej Jasiński, którego poznałam już wcześniej. Kiedy studiowałam we Włoszech przyjechał kiedyś na master class i muszę przyznać, że były to najlepsze chopinowskie master class, w jakich kiedykolwiek miałam okazję uczestniczyć. Nauczyłam się wówczas bardzo wiele, pokazał mi rzeczy o jakich nie miałam wcześniej pojęcia.

*Bliska jest tobie jednak przede wszystkim muzyka rosyjska. Twoja rodzina ma wiele wspólnego zarówno z muzyką, jak i z wielkimi rosyjskimi kompozytorami.*

O tak, zarówno z Czajkowskim, jak i Rachmaninowem. Moi rodzice są pianistami, ojciec mojego ojca jest bardzo szanowanym profesorem fortepianu. To niesamowicie dużo z jego studentów spotykam podczas moich tras koncertowych. Wszędzie. Moja prababka była śpiewaczką – mezzoso-

pranistką i wiele podróżowała po Rosji. Pewnego dnia śpiewała wszystkie pieśni Rachmaninowa, ale miała problem z akompaniamentem. Traf chciał, że sam Rachmaninow był w tym samym miejscu i zaproponował jej pomoc. Tym sposobem udało jej się zaśpiewać pieśni z samym kompozytorem. Do dziś mamy program tego koncertu. Z kolei jej matka, moja praprababka była przyjaciółką Czajkowskiego, mamy w swoim archiwum ich listy i zdjęcie. Nareszcie, po tylu latach mój dziadek jest gotowy oddać wszystkie te skarby do moskiewskiego muzeum. Ze strony mojej mamy, której nazwisko rodowe brzmi – Kern, mamy bardziej poetyckie koligacje. To nazwisko znaczy wiele dla Rosjan, ponieważ Anna Kern, która jest spokrewniona z rodziną mamy, była największą muzą Aleksandra Puszkina i jej dedykował swoją najpiękniejszą poezję. Ja sama przybrałam nazwisko matki, gdyż jest łatwe do zapamiętania, z czym zresztą zgodziła się cała moja rodzina.

*Pochodzisz więc z bardzo muzycznej rodziny.*

O tak, mój brat jest także muzykiem – dyrygentem i pod jego dyrekcją wykonałam wszystkie koncerty Rachmaninowa. Muzyka była od zawsze obecna w moim domu. Moja mama od kiedy byłam malutkim dzieckiem grała dla mnie Chopina, dlatego darzę go tak wielką miłością.

*Czy twój syn także przejawia talenty muzyczne?*

Zdecydowanie tak. Ma teraz 7 lat i mieszka z moimi rodzicami w Moskwie. Ma na imię Władysław – po moim wujku, którego wszyscy uwielbiali. Pomyślałam sobie zresztą, że słowo chwala, które pojawia się w jego imieniu może potem zaprocentować (śmiech). Widujemy się rzadko, co mnie smuci, ale wiem, że muszę ciężko pracować na swoją i jego przyszłość. Zaczął grać kiedy miał 3 lata i naprawdę zapowiada się wspaniale. Myślałam o tym, aby być tutaj, w Nowym Jorku ze mną, ale wiem, że w Moskwie ma najlepszą szkołę muzyczną. Tam można się nauczyć wiele o organizacji czasu, ćwiczeniu, dyscyplinie. O tym, co jest potrzebne każdemu dziecku zaczynającemu grę na instrumencie. Ta nauka procentuje do dzisiaj. Ja sama miałam cudowne dzieciństwo – wiedziałam jak ćwiczyć i kiedy. Miałam wielu przyjaciół, którzy nie zajmowali się muzyką – często grałam dla nich koncerty, które uwielbiali.

*Po studiach w Moskwie pojechałaś na jakiś czas do Włoch.*

Tak, tam był zupełnie inny tryb nauczania. W Moskwie miałam jednego nauczyciela, we Włoszech przede wszystkim nauka opierała się na zajęciach z największymi profesorami podczas master class. To był już zupełnie

inny poziom. Mogłam mieć kontakt z muzykami, którzy pomogli mi w interpretacjach, wskazali wiele nowych rozwiązań. Trafiłam tam zresztą dzięki jednemu z nauczycieli, który jest także Rosjaninem i ojcem mojego kolegi ze szkoły. Usłyszał mnie on na jednym z koncertów i powiedział o szko-



le. Po urodzeniu mojego syna zdecydowałam się na naukę w tej szkole. Był to dla mnie bardzo ciężki czas – cały czas podróżowałam pomiędzy Włochami i Rosją. Miałam przecież malutkie dziecko. Miesiąc więc spędzałam w domu i dwa tygodnie we Włoszech,

kiedy wiedziałam, że będę mieć zajęcia. Do tego jeszcze byłam na studiach podyplomowych w Moskwie. To był jeden z najcięższych okresów w moim życiu, ale wiedziałam, że muszę grać.

*Twój syn mieszka w Rosji, ty zdecydowaną część czasu spędzasz w podróży lub w Stanach Zjednoczonych.*



Olga Kern  
 fot.: Christian Steiner

*Od jak dawna tutaj mieszkasz?*

Przed konkursem prawie w ogóle nie mówiłam o angielsku, nikogo tutaj nie znałam. Ale po konkursie zaczęłam się uczyć tego języka, spędzać czas z ludźmi z fundacji – to mi bardzo pomogło. Po dwu i pół roku zdecydowa-

łam się tutaj zamieszkać, zwłaszcza, że podpisałam kontrakt z Columbia. To okazało się dużo prostszym rozwiązaniem niż ciągłe podróże. Nowy Jork pokochałam od pierwszego wejrzenia, zresztą swoim ogromem i sposobem zagospodarowania bardzo przypomina mi rodziną Moskwę. Moi rodzice chcieli, abym studiowała w Juilliard School, ale ja nie chciałam. Miałam tylko 17 lat i nie byłam gotowa na taką radykalną przeprowadzkę. Bardzo kocham moją rodzinę i w tamtym czasie życie tutaj samej było nie do pomysłenia. Kiedy dwa lata później wygrałam Konkurs Rachmaninowa wiedziałam, że była to dobra decyzja.

*Masz tu przyjaciół?*

Tak, przede wszystkim Rosjan. Jeden z nich – Filip, który jest skrzypkiem przyszedł do mnie po jednym z moich koncertów i dzięki temu na nowo odnowiliśmy ze sobą kontakt. Znalismy się ze szkoły w Moskwie. Mając 17 lat przeprowadził się do USA i znajomość się urwała. Nasze mamy studiowały razem w St. Petersburgu, więc też znają się od dawna. On bardzo mi pomógł w zaaklimatyzowaniu się w Nowym Jorku. Gramy czasem razem, co sprawia mi ogromną radość.

*Lubisz muzykę kameralną?*

Uwielbiam. W konserwatorium miałam specjalne zajęcia z kameralistyki. Zawsze ceniałam sobie współpracę ze śpiewakami, których tam nie brakuje. Miałam też okazję akompaniować Renée Fleming, która jest nieprawdopodobną artystką. To było dla mnie ogromnym doświadczeniem. Ona może zrobić ze swoim głosem co tylko sobie zamarzy. Pamiętam, że w jednej z pieśni podczas koncertu zrobiła długie rubato, ja siedziałam przy fortepianie, słuchałam jej i myślałam: już kończy czy jeszcze nie, byłam bardzo zestresowana, ale na szczęście udało mi się zagrać we właściwym momencie. Uff, udało się – pomyślałam (śmiech). Trzeba pamiętać, że granie na fortepianie to także śpiew, trzeba umieć dobrać oddech, dać muzyce wybrzmieć. Współpraca ze śpiewakami wspaniale tego uczy.

*Nadal mieszkasz w apartamencie nieopodal Carnegie Hall?*

Owszem, to tutaj (pokazuje na budynku po drugiej stronie ulicy).

*Jak już jesteśmy przy tym temacie – twój debiut w tej najstynniejszej sali na świecie okazał się wielkim sukcesem.*

To było nieprawdopodobne przeżycie. Zaraz po konkursie grałam w Nowym Jorku razem z innymi laureatami i usłyszeli mnie tam ludzie z Carnegie Hall. Kilka dni po pierwszym koncercie zadzwoniono do Krystian Zimerman z wiadomością, że Krystian Zimerman z powodu choroby odwołał swój koncert w Carnegie Hall i ja mam go zastąpić. Krzyczałam z radości. Nie mo-

głam w to uwierzyć, myślałam, że to jakiś żart. Uwierzyłam, kiedy zobaczyłam plakaty anonsujące mój recital. Ta sala to magia. Akustyka jest perfekcyjna, ale nie to w niej najbardziej się liczy. Będąc na scenie czuje się ducha wszystkich wielkich artystów tam koncertujących – Rubinsteina, Horovitz, Rachmaninowa i innych tych największych. To jest absolutnie niewiarygodne uczucie.

*To chyba jednak Rachmaninow jest ci najbliższy?*

Rzeczywiście znaczy on dla mnie bardzo wiele. W zeszłym roku byłam na jego grobie – było to dla mnie magiczne przeżycie. Podczas konkursu jego imienia miałam niesamowity sen. Przed II etapem śniło mi się, że wchodzę do wielkiej sali koncertowej, a przy fortepianie siedzi sam kompozytor i mówi do mnie: „Olga, czekam tu tyle czasu na ciebie, gdzie się podziewałaś, przecież mamy mieć zaraz lekcję – zagraj coś dla mnie”. Zagrałam *Barkarolę*. Ale on stwierdził, że musimy popracować nad kilkoma szczegółami – siadł więc przy instrumencie i mi ją zagrał. Doskonale pamiętam w jaki sposób to zrobił. Nie pamiętam w jaki sposób sen się zakończył, ale gdy opowiedziałam to mojej mamie, stwierdziła, że chyba ćwiczę za dużo i w głowie zaczyna mi się przewracać. Dwa lata później byłam w Japonii. Kupiłam tam wszystkie zachowane nagrania Rachmaninowa, wśród których znalazła się *Barkarola*. Naturalnie włączyłam to nagranie natychmiast i odjęło mi mowę: to było wykonanie z mojego snu. Nigdy wcześniej nie słyszałam jego interpretacji, więc nie było mowy o jakimkolwiek skojarzeniu. Mogę więc powiedzieć, że naprawdę widziałam Rachmaninowa i słyszałam jak gra na żywo (śmiech).

*To faktycznie niesamowity sen. Podróż, ćwiczenie, niewiele czasu pozostaje tylko dla siebie.*

Może tak jest, ale ja jestem tak szczęśliwa, że nawet o tym nie myślę. Ostatnio byłam w Puerto Rico na festiwalu, na którym był także Plácido Domingo. Możesz sobie wyobrazić, że po koncercie śpiewał specjalnie dla mnie wiele pieśni i arii z rosyjskich oper. Czuję się jak w niebie. Zresztą bardzo kocham operę, uwielbiam Metropolitan Opera, tak mnie wychowali rodzice. To jest mój ulubiony sposób spędzania wolnego czasu.

*Jakie są twoje plany na przyszłość?*

Koncerty, koncerty i poszerzanie repertuaru... Przede mną wielka trasa koncertowa po Stanach Zjednoczonych. Pod koniec kwietnia będę mogła spędzić trochę czasu z moją rodziną. Zagram wszystkie koncerty Rach-

maninowa w drugiej połowie roku we Włoszech i Szwajcarii. Bardzo chciała-

# Kocham Caruso

wywiad z tenorem Juanem Diego Florezem

**J**uan Diego Florez urodził się w Limie w Peru, 13 stycznia 1973 r. Pierwszym jego nauczycielem był Andres Santa Maria, który szkolił jego głos od 17 roku życia, kiedy to Florez rozpoczął studia w Conservatorio Nacional de Musica. Stypendium do prestiżowego Curtis Institute w Filadelfii przyznano mu w 1993 r. Spędził tam 3 lata szkoląc głos m.in. pod kierunkiem Marylin Horne. W 1994 r., podczas wakacji w Peru, po raz pierwszy zwrócił na siebie uwagę znakomitego peruwiańskiego tenora, Ernesto Palacio, który od tego czasu został jego nauczycielem, mentorem i w końcu menadżerem. Profesjonalny debiut miał miejsce w 1996 r. podczas Festiwalu Rossiniego, kiedy to zastąpił chorego Bruce'a Forda. Miał wtedy 23 lata, a po sensacyjnym debiucie, zaproszono go, w tym samym roku, do występów w La Scali. Przed wywiadem zapoznałam się ze szczegółowym programem jego występów na lata 2005/6. Bardzo szczerze wypełniony kalendarz. Wiele solowych recitali, galowych koncertów i występów na całym świecie w repertuarze znakomicie „leżącym” w jego gardle. Nie słyszeliśmy go w MET w 2005 r., ale już w 2006 na wiosnę, znów pojawił się na scenie nowojorskiej MET prezentując kolejną rolę w nowej produkcji *Don Pasquale* (z Anną Netrebko). Po niezwykle intensywnych podróżach i występach powróci do MET w listopadzie 2006 r. na 6 spektakli *Cyrułika sewilskiego*.

Podziwiam Pana od momentu, kiedy po raz pierwszy usłyszałam Pana głos na żywo. Był to Pana debiut w styczniu 2002 r. w MET w „*Cyrułiku sewilskim*”. Rzucił Pan wtedy widownię na kolana. Niezwykle rzadka obecnie sztuka wokalna przywróciła do pamięci głosy śpiewaków ze „złotej ery”, doskonale wyszkolonych w stylu belcanto, którzy potrafili śpiewać linie wokalne Rossiniego, Donizettiego czy Belliniego. Niestety – sztuka ta obecnie praktycznie zanikła. Precyzja tonu, jasna, czysta barwa, dźwięczność i giętkość Pana głosu w połączeniu z naturalną swobodą aktorską na scenie – to za każdym razem ogromna przyjemność dla widzów. Dziękuję.

Po spektakularnych sukcesach w „*Cyrułiku sewilskim*”, „*Kopciuszkę*” i „*Włosce w Algierze*” – by wymienić tylko te zaprezentowane w MET – jakie nowe partie obecnie Pan przygotowuje?

Dodałem kilka nowych ról do mojego repertuaru: *Purytanie* i *Napój miłosny*. A w niedalekiej przyszłości, w 2008 r., planuję dodać kolejne dwie: *Rigoletto* w Dreźnie i *Orfeusza* i *Eurydykę* w Madrycie. W 2010 r. natomiast chciałbym wystąpić w *Poławiaczach perła* w Las Palmas.

Jak Pan zaczyna pracę nad nową rolą? Co najpierw Pan



Juan Diego Florez  
fot.: Decca/Johannes Itkovits

studiuje tekst czy muzykę? Czy może tekst i muzykę łączyć? A może za każdym razem jest inaczej w zależności od kompozytora i stylu?

Najpierw siadam do fortepianu i zaczynam przegrywać partyturę. Potem gram harmonie partytury i śpiewam samą linię wokalną, a dopiero potem dodaję tekst. Francuskie opery są dla mnie bardziej skomplikowane, ponieważ moja znajomość francuskiego nie jest doskonała.

Jakie style i którzy kompozytorzy są Pana zdaniem najbardziej odpowiedni dla Pana głosu? Czy są tacy, których śpiewania Pan unika – przynajmniej obecnie?

Myślę, że niektóre opery Rossiniego, Donizettiego i Belliniego są najlepsze dla mojego głosu. W Bellinim i Donizettim śpiewam lżejsze partie. Unikam oper zbyt obciążających mój głos. W Verdim np. mogę zaśpiewać w *Falstaffie*, co zresztą uczyniłem już wiele razy. Nie śpiewałem jeszcze w *Un Giorno di Regno*, a *Rigoletto* planuję dopiero za kilka lat. Reszta ról Verdiego jest skomponowana na „cięższy” głos i myślę, że nigdy nie zaśpiewam żadnej z tych partii.

Czy jest jakaś rola, o której Pan marzy? A może już ją Pan zaśpiewał?

Bardzo chciałem zaśpiewać w *Purytanach*. Ta opera skomponowana jest właściwie dla tenora. Piękna muzyka, ale jednocześnie bardzo trudna muzycznie. To wyzwanie wokalne. Wszyscy bowiem niecierpliwie czekają na fragmenty śpiewane przez tenora, szczególnie w takich kluczowych momentach jak np. pierwsza aria czy wysokie „D” w duecie z sopranem.

Jakie role, jakich kompozytorów sprawiły Panu największej przyjemności?

Te z oper Rossiniego i Belliniego.

A jakie partie dostarczyły Panu największej profesjonalnej satysfakcji?

Też z Rossiniego i Belliniego.

Których śpiewaków z przeszłości, spośród tych, którzy albo już wycofali się ze sceny operowej, albo już nie żyją podziwia Pan najbardziej i słucha z nagraniem?

Kocham Caruso! Był to niezwykle „nowoczesny” śpiewak jak na swą epokę. Lubię też słuchać i podziwiam Tite Schipa, Beniamino Gigli, Helge Roswaenge i Georgesa Thilla.

Które z indywidualności spośród Pana nauczycieli, czy dyrygentów, z którymi Pan pracował i współpracował naj-

bardziej okazały się pomocne w formowaniu Pana możliwości wokalnych i w rozwoju kariery?

Z całą pewnością Ernesto Palacio, mój obecny menadżer i ten, który otworzył mi oczy na sztukę śpiewu. To właśnie on powiedział mi całą prawdę o moim głosie.

Gdyby zesłano Pana na przymusowy pobyt na wyspie bezludnej, jakie 5 (i tylko 5!) nagrań wybrałby Pan by zabrać ze sobą? Jednym z moich wyborów byłby „Don Giovanni” Mozarta z udziałem Enzo Pinza.

Ja też zabrałbym to nagranie. A poza tym wybrałbym *Lucrezia Borgia* z Alfredo Krausem i Monsterrat Caballé, *Bal maskowy* z Luciano Pavarottim i *Otello* z Placido Domingo.

Czy może Pan uchylić rąbka tajemnicy i powiedzieć nam coś o swoim życiu prywatnym? Np. jak Pan lubi spędzać niewielką niestety ilość wolnego czasu? Czy ma Pan jakieś hobby? Sport? Literatura? Słuchanie muzyki?

Lubię czytać i uprawiać sport. Gram w tenisa i w piłkę nożną. Uwielbiam gotować i bardzo lubię dobre wina.

Które z Pana nagrań płytowych najbardziej Pan ceni, i które mógłby Pan zarekomendować naszym czytelnikom? Które z nich najlepiej prezentują Pana sztukę wokalną?

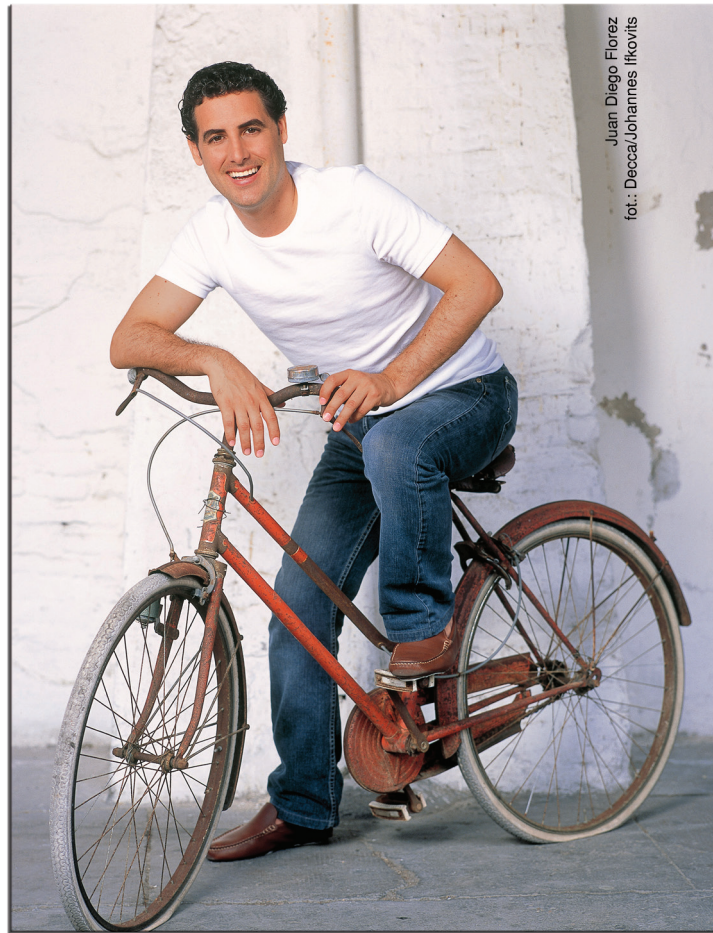
Nie za bardzo lubię moje nagrania i nigdy ich nie słucham. Myślę, że *Una furtiva lagrime* jest dobra.

A Pana nowa płyta *Sentimento latino*? Co może Pan o niej powiedzieć?

Myślę, że ta płyta sprawi wiele przyjemności. Zawiera bowiem muzykę pochodzącą z wielu różnych krajów Ameryki Łacińskiej no i oczywiście trochę melodii z Peru.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała: Basia Jakubowska



Juan Diego Florez  
fot.: Decca/Johannes Ikkovits

## O muzyce amerykańskiej

opowiada dyrygent James Judd

**James Judd jest muzycznym dyrektorem New Zealand Symphony Orchestra, honorowym dyrygentem występującym gościnnie z Adelaide Symphony Orchestra, a także jednym z najbardziej poszukiwanych dyrygentów świata.**

*Jak ważne miejsce zajmuje, według Ciebie, w muzyce amerykańskiej Aaron Copland?*

Copland znajduje się w Stanach Zjednoczonych na szczególnej pozycji. Jego muzyka pokazuje wiele twarzy i oddaje mnóstwo różnorodnych uczuć, a także miejsc i artystów wielkiego kontynentu Ameryki Północnej. Słuchanie jego muzyki pobudza wyobraźnię tak, jak to dzieje się w przypadku obrazów Anglii powstających w głowach słuchaczy podczas słuchania muzyki Elgara. Jednak, tak jak w kwestii Anglika, w muzyce Coplanda tkwi bardziej uniwersalne przesłanie, dotykające uczuć i opisujące coś całkowicie niezdefiniowanego. Jego muzyka jest wytworna w swej prostocie i tak samo, jak muzyka wielkich światowych

kompozytorów, przeznaczona jest dla zwykłego człowieka. Dlatego też słuszenie zajmuje Copland czcigodne miejsce w Stanach, a jego pozycja rośnie również poza ich granicami, w innych zakątkach świata.

*Czy istnieje jakkolwiek powód, dla którego „III Symfonia” Coplanda jest tak rzadko nagrywana?*

Naprawdę nie mam pojęcia, ile obecnie istnieje nagrań tego dzieła. Mogę powiedzieć, że jednym z możliwych powodów niepodejmowania przez kompozytorów tego wyzwania jest istnienie nagrania dokonanego wcześniej przez Leonarda Bernsteina, które to sam kompozytor bardzo wysoko cenił. Mam jednak nadzieję, że pomimo całej wielkości tego dzieła, inni kompozytorzy są również w sta-

nie wydobyć z niego szczególne jakości na bazie swoich własnych studiów nad partyturą. Na obronę śmiałków podejmujących się nagrania po raz kolejny utworu zrealizowanego prawie idealnie mogę powiedzieć, iż wierzę, że żadne z wykonań arcydzieł nigdy nie odstoni całości, wszystkich walorów kompozycji.

*Czy według Ciebie istnieją w nagrań muzyki amerykańskiej jakieś poważne, konieczne do wypełnienia luki repertuarowe?*

Istnieje wiele zaniedbań w kwestii nagrań wielkich kompozycji, np. symfonii Bernsteina czy innych jego dzieł, jak *Halil* czy *Msza*... utworów, które mogłyby być lepiej ocenione w oparciu o większą ilość nagrań. Istnieją także nie mniej fascynujące symfonie Roya



James Judd  
fot.: Naxos

Harrisa niż tylko powszechnie znana trzecia czy muzyka Virgila Thompsona i Williama Schumanna. Na szczęście większego zainteresowania firm fonograficznych doczekały się kompozycje Elliota Cartera. Cóż, tę listę mógłbym kontynuować jeszcze długo, każde z wydawnictw posiada bowiem pewne sfery repertuaru światowego, które pozostają nietknięte. Ważną zasadą dotyczącą poszerzania spectrum nagrywanego repertuaru jest włączanie również tych kompozycji, które nie muszą w pierwszej kolejności zostać uznanymi za arcydzieła, nie muszą także stanowić żelaznych pozycji w repertuarze sal koncertowych, a które jednak pełne są interesujących pomysłów kompozytorskich. W końcu niektóre utwory Mozarta możliwe do usłyszenia są raczej na płytach niż podczas koncertów.

*Amerykański repertuar w wykonaniu zespołu z Nowej Zelandii? Czy to ma rację bytu?*

Niezmiernie ważne dla niewywodzących się z Ameryki orkiestr jest wykonywanie i nagrywanie tamtejszej muzyki. Pomijając tak oczywiste kwestie sporne typu: czy Sibelius tylko w Finlandii? Mahler tylko dla Austriaków?, itd., ta muzyka jest prawdziwie międzynarodowa. Nawiasem mówiąc, w New Zealand Symphony Orchestra, oprócz najlepszych muzyków nowozelandzkich, gra wielu artystów różnych narodowości, wśród których czołówka to Amerykanie. W tym zespole istnieje już tradycja wykonywania muzyki amerykańskiej, jak i jej nagrywania. Musi także zostać powiedziane, że warto zwracać uwagę na świeżość wykonań danych dzieł przez orkiestry, które mają do nich dostęp o wiele rzadszy niż zespoły z innych krajów. Kiedy nagrywałem *Symfonię* Mahlera z Florida Philharmonic, w Wiedniu prawdopodobnie wielu wzniosło oczy do nieba, choć jestem pewny, że było to podyktowane uznaniem!

*Co poradziłbyś młodym dyrygentom będącym dziś u progu swej kariery?*

Nie powinniście myśleć o swojej karierze. Jedynie kochać muzykę, pragnąć się nią dzielić i pracować z artystami. Nie oczekujcie od nikogo pomocy, oferowania możliwości; sami je sobie wypracowujcie. Chodźcie na próby znanych orkiestr i wielkich dyrygentów. Żyćcie z partyturą, bądźcie ciekawi wszystkiego, co w nich zawarte. Realizujcie to z powodzeniem, by po sześćdziesiątce móc być zadowolonym z efektu. Bądźcie krytyczni wobec siebie. Starajcie się

## Jasnogórska muzyka dawna

z ojcem Nikodemem Kilnarem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**K**lasztor Ojców Paulinów na Jasnej Górze publikuje i nagrywa na płytach muzyka znajdująca się w archiwum należącym do Kapeli Jasnogórskiej założonej w klasztorze w połowie XVI w. Warto zainteresować się tymi nagraniami, gdyż prezentują piękną muzykę w bardzo dobrych wykonaniach. Poniżej przedstawiamy rozmowę z inicjatorem tej serii nagrań, prezesem Kapeli Jasnogórskiej ojcem Nikodemem Kilnarem.

*Jest Ojciec prezesem Stowarzyszenia Kapela Jasnogórska. Jakie są jego główne założenia i przedmiot działania...*

Założeniem Stowarzyszenia Kapela Jasnogórska, która istnieje od roku 2000 jest wspieranie działań zmierzających do pełnej redakcji, publikacji i nagrań Jasnogórskiej Muzyki Dawnej. Kapela Jasnogórska założona w połowie

*nym kontekście liturgicznym, czyli uzupełnia o śpiewy gregoriańskie, by w ten sposób przedstawić całą, pełną liturgię nieszporów, komplety czy mszy. W serii „Musica Claromontana” przy poszczególnych nieszporach, kompletach nieszporów nie ma dodatków chorałowych, które przedstawiłyby pełną liturgię nagrywanych nabożeństw (mogłaby tu służyć pomocą Schola gregoriańska kleryków*

*WSD Zakonu Paulinów, gdzie Ojciec był kantorem i nagraliście trzy albumy z chorałem gregoriańskim). Dlaczego?*

Schola gregoriańska WSD Ojców Paulinów wydała 10 płyt z chorałem gregoriańskim. Są to pełne opracowania nieszporów na różne święta maryjne, *Litanie, Liturgię ku czci św. Aniołów Stróżów* oraz na *Liturgię Godzin Wielkiego Tygodnia*. Wiele sławnych zespo-



o. Nikodem Kilnar  
 fot.: BPJG/Marek Kępiński

XVI w. na Jasnej Górze należała do najlepszych zespołów muzycznych w Polsce. W swoich szeregach wykształciła ponad 40. kompozytorów i muzyków, którzy pozostawili po sobie wiele wspaniałych kompozycji. W archiwum jasnogórskim znajdujemy również dzieła 80. polskich twórców. Oczywiście bardzo bogate zbiory kompozytorów niemieckich, austriackich, czeskich, słowackich i włoskich. Stąd pragniemy sukcesywnie ukazać polskiemu społeczeństwu muzyczne skarby Jasnej Góry, które należą do skarbów polskiej kultury muzycznej, które pokazują naszą wspaniałość, bogatą kulturę.

Od kilku miesięcy sukcesywnie pojawiają się na rynku fonograficznym albumy serii „Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claromontana”. Proszę nam opowiedzieć o założeniu tej bardzo ciekawej serii płyt i dobrze utworów...

Aktualnie ukazało się 10 albumów z serii *Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claromontana*. Jednak nagrań jest już 25. W projekcie uczestniczy już na stałe 6 zespołów muzyki dawnej, które dokonują nagrań i pierwszych światowych prezentacji tychże dzieł. W pierwszej kolejności nagrywamy dzieła polskich kompozytorów, w tym paulinów-kompozytorów.

W drugiej kolejności znajdują się dzieła kompozytorów zagranicznych.

*W jaki sposób wybieraliście wykonawców do nagrania tej muzyki?*

Do realizacji nagrań powołano zespoły oraz twórców, którzy są dobrze przygotowani i pasjonują się wykonywaniem muzyki barokowej. Jak wspominałem są to pierwsze nagrania i zależy nam na osiągnięciu jak najwyższego poziomu nagrywanego płyt.

*Jak przebiegały prace nad opracowaniem nut i samym nagraniem?*

Do opracowania rękopisów muzycznych powołano Zespół Naukowo-Redakcyjny Jasnogórskich Muzykaliów pod przewodnictwem dr hab. Remigiusza Pośpiecha z Opola oraz dr Aleksandry Patałas z Krakowa oraz ponad 20 muzykologów i skryptorów. Oni to przygotowują materiał dla muzyków oraz wydawnictw muzycznych PWM, Musica Jagiellonica oraz Polihymnia.

*Od kilku lat wielu znakomitych wykonawców muzyki dawnej (np. Paul McCreech, Jordi Savall, Robert King), gdy nagrywa np. nieszpory, komplety, czy msze stara się przedstawić je w peł-*

nowym kontekście liturgicznym czyli uzupełnione o śpiewy gregoriańskie. Stanowi to pewien przykład prezentacji. W przyszłości planujemy takie nagrania, jednak nie wszystkich dzieł, gdyż użyte tu hymny i antyfony musiałyby być siłą rzeczy powtarzane.

*Czy planujecie szerszą promocję tych albumów, np. w fachowej prasie muzycznej, czy magazynach dla melomanów?*

Jasnogórskie albumy muzyczne są promowane w fachowej prasie muzycznej oraz katolickiej. Oczywiście zależy nam na szerokiej skali popularyzacji Jasnogórskiej Muzyki Dawnej. Stąd zachęcamy wszystkich do włączenia się w tę wspaniałą promocję polskiej kultury muzycznej.

*Dotychczas ukazało się dziesięć albumów Musica Claromontana. Czy będzie kontynuacja tej serii? Jeśli tak to jakich utworów możemy się spodziewać?*

W najbliższym czasie ukażą się dzieła z Jasnogórską muzyką pasyjną. Płyta ta jest dedykowana Studze Bożemu Janowi Pawłowi II, *Kompletorium* o. Briknera, *Oratorium* J. T. Żebrowskiego, *Symfonie* o. Ivancica, Engela, Orłowskiego, dzieła Józefa Elsnera oraz o. Cyryla Gieczyńskiego, kolejna płyta z muzyką na Boże Narodzenie oraz requia polskich kompozytorów.

*Czy partytury nagranych utworów ukażą się drukiem?*

Partytury nagranych utworów ukazały się już drukiem w PWM. Są to: *Missa Pastoralis* M. J. Żebrowskiego, *Missa in F* Józefa Elsnera oraz już niedługo ukażą się *Psalmy Nieszporne* o. Eryka Briknera.

Dziękuję za rozmowę. 

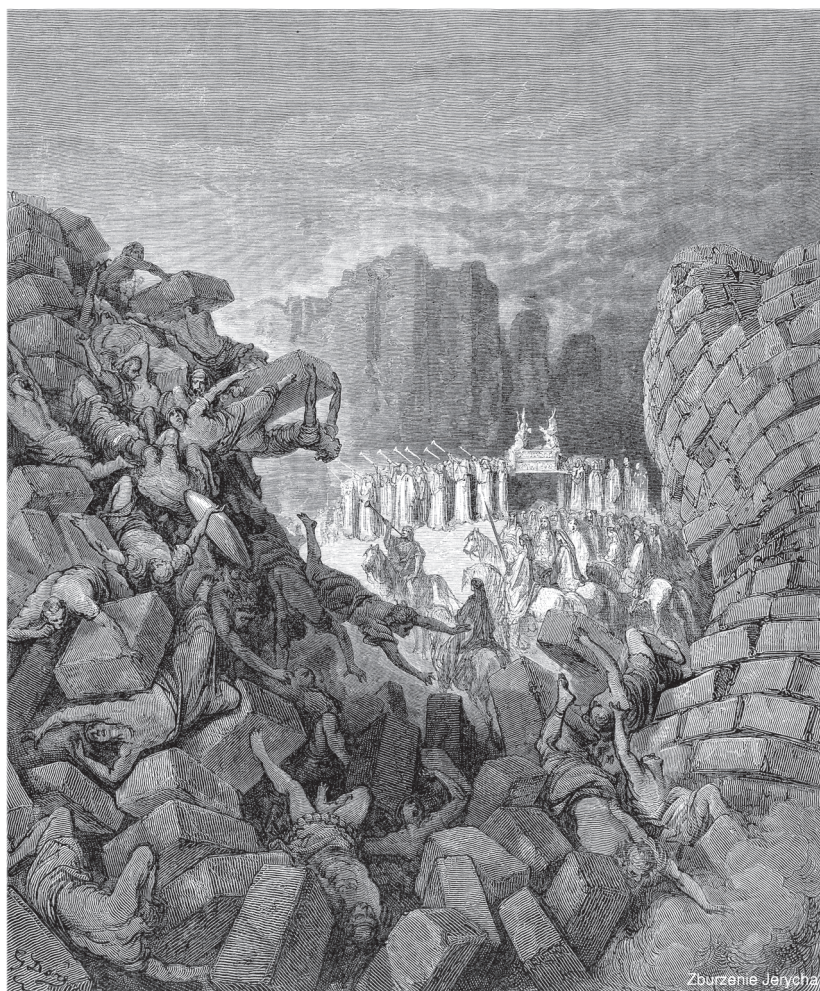


Zespół Muzyki Dawnej Capella Czestochoviensis  
 fot.: BPJG/Marek Kępiński

# Hollywoodzkie oratorium

Angelika Przeździek

**N**iemiecko-amerykański kompozytor, dyrygent i impresario – Franz Waxman (oryginalne nazwisko Wachsmann) urodził się w Chorzowie w Wigilię 1906 r. Jako sześciolatek rozpoczął naukę gry na fortepianie, a dziesięć lat później wyjechał na studia muzyczne do Dreżna i Berlina, gdzie studiował dyrygenturę u Fritza Zweiga i teorię muzyki u Hugo Strelitzera. Studiując w Berlinie w latach 20. rozpoczął pracę jako pianista i orkiestrator w jazzowym zespole Weintraub Syncopators oraz grywając na cztery ręce z Gretel Walter (najmłodszą córką Bruno Waltera) w polityczno-awangardowym Tingel-Tangel Theatre prowadzonym przez Friedricha Hollaendera. Ta ostatnia współpraca zaowocowała zaproszeniem Waxmana do zorkiestrowania muzyki Hollaendera do filmu zatytułowanego *Der blaue Engel* (Błękitny anioł) z Emilem Janningsem i Marleną Dietrich w rolach głównych, w reżyserii Josefa von Sternberga, którego producentem był Erich Pommer.



dzieło Waxmana za wyjątkowe. Eugene Levis na łamach *Dallas Times Herald* 24 V 1959 r. pisze: „Całe muzyczne dzieło, które to miasto miało możliwość podziwiać ostatniej nocy, świadczy o jego nieśmiertelności. Oratorium *Joshua* Franza Waxmana jest wielkie... pełne niezwyklej muzycznej sily... wpływów... idei i zachwytu.... Muzyczny język Waxmana jest konserwatywny, pozbawiony skrajnych tonalnych filozofii modernistycznych eksperymentatorów. Poprzez bardzo osobiste podejście, skomponował coś oryginalnego i świeżego. W nim jest wielkość i dowcip godny Haendla czy Haydna”.

Większość recenzji wychwalała pomysłowość kompozytora, zwłaszcza wyróżniające się, wielce wzruszające preludium, w którym na tle długo trzymany akord skrzypiec obój intonuje żalostną, opartą na melodyce hebrajskiej pieśń oraz mezosopranową arię *I know Your God is Lord in High*, która – zakończona słowami *Spare me* – urywa się prawie w połowie nad statycznymi akordami instrumentów dętych. „Siedem trąbek siedmiu kapłanów okrążających mury Jerycha – opisuje Eugene Lewis – było ukazanych w ten sposób, iż do trzech dodane były cztery na scenie: jedna para z lewej i jedna para z prawej strony sceny. Dodatkowo kwartet z dołu, jak w kaplicy.... Naturalnie trąbki grały długie dźwięki crescendo, które to powaliły mury Jerycha. To narastanie akcji swój finał znalazło we wspnianym chórze *Shout for the Lord has given you the city*. Właśnie w tym fragmencie usłyszeliśmy kunszt kontrapunktu Pana Waxmana”. W innej recenzji z premiery, John Rosefield w *Dallas Morning News* pisze: „Jako poważny kompozytor Waxman nie odrzuca żadnego gatunku. Jego *Joshua* rzeczywiście sięga od Bacha po

Rok 1957, Los Angeles. Franz Waxman i James Forsyth pracują wspólnie nad operą *Dr. Jekyll* kiedy umiera pierwsza żona Waxmana. Kompozytor rozpoczął pracę nad oratorium ku jej pamięci opartym na historii Jozuego. O napisanie libretta poprosił Forsytha. Tekst oratorium opowiada historię biblijnego bohatera: od momentu śmierci Mojżesza, przez przejęcie wła-

dzi nad Izraelczykami, zdobycie Jerycha, podboje sąsiednich społeczności aż do jego śmierci. Premiera dzieła odbyła się 23 maja 1959 r. w sanktuarium Temple Emanuel w Dallas. Na Zachodnim Wybrzeżu oratorium po raz pierwszy zaprezentowano 1 czerwca 1961 r. podczas Los Angeles International Music Festival. Krytyka zgodnie uznała



Bartóka. On pisze z niezwykłą spontanicznością, jego ręka podąża za celem, który obrał. Nie zawaha się przed żadnym dźwiękiem, który doskonale pasuje do całości. Jeśli chcecie usłyszeć muzykę klasycznie spokojną i przejrzystą, a także muzykę zawiłą i gęstą, arie, które są napisane »z powodu« i arie da capo z klasyczną wersyfikacją – posłuchajcie tej muzyki. On wznosi fanfary à la Respighi o czym świadczy jego dęta *Sinfonietta* burząca mury Jerycha. Potrafi dokładnie określić dysonans tak samo jak konsonans. Jego efekty są żywe i przystępne”.

Zachęcony sukcesem *Błękitnego anioła*, jednego z pierwszych filmów dźwiękowych, Waxman kontynuował pracę nad komponowaniem muzyki filmowej. W tym okresie zaopatrzył w muzykę ponad pół tuzina niemieckich produkcji filmowych z wytwórni UFA (czołowego niemieckiego studia filmowego). Kiedy w 1934 r. Hitler doszedł do władzy kompozytor uciekł do Paryża, gdzie skomponował swoją pierwszą znaczącą ścieżkę dźwiękową do filmu Pommera *Liliom* w reżyserii Fritza Langa, z udziałem Charlesa Boyera. Praca nad kolejnym projektem, którym był film Jerome’a Kerna *Music in the Air* zmusiła producenta do wyjazdu do Stanów Zjednoczonych, do których zabrał ze sobą Fritza Waxmana. W Hollywood w 1935 r. kompozytor pisze muzykę do filmu Jamesa Whale’a *The Bride of Frankenstein* (*Naręczona Frankensteina*), która przyniosła mu uznanie amerykańskiej publiczności i krytyki. Sukces ścieżki dźwiękowej sprawił, że objął stanowisko kierownika muzycznego studia Universal mając zaledwie 29 lat. Mieszkając w Kalifornii przez następne 32 lata skompono-

wał muzykę do 154 produkcji. Dwunastokrotnie był nominowany do nagrody Akademii Filmowej i był jedynym kompozytorem, który zdobył Oscara dwa razy pod rząd: w 1950 r. za muzykę do filmu Billego Wildera *Sunset Boulevard* (*Bulwar Zachodzącego Słońca*) i w 1951 r. za *A Place in the Sun* w reżyserii George’a Stevensa.

Przełomowym momentem dla Waxmana był rok 1947, w którym stworzył muzykę do filmu *Humoresque*. Na ścieżce dźwiękowej znalazła się *Carmen Fantasie* na skrzypce i orkiestrę na podstawie muzyki z opery George’a Bizeta. Ten fragment wykonywany był na nagraniu przez Isaaca Sterna, a następnie bardzo szybko przejęty przez innych skrzypków, między innymi Heifetza, Kogana i Oistracha. Skomponowane przez Waxmana w 1947 r. dla Heifetza *Wariacje „Auld Lang Syne”* zostały niedawno ponownie odkryte i nagrane przez Gidona Kremera. Spośród utworów przeznaczonych dla sal koncertowych warto wymienić także: *Uwerturę „Atheneal”* na trąbkę i orkiestrę (1946), *Fantazję „Tristan and Isolde”* na skrzypce i orkiestrę (1947), *„The Charm Bracelet”* na orkiestrę kameralną (1949), *Rapsodię* na fortepian i orkiestrę, *Sinfoniettę* na orkiestrę smyczkową i kotły (1955) i *Goyana – cztery szkice* na fortepian solo, perkusję i orkiestrę smyczkową (1960). Poza oratorium *Joshua* wśród utworów wokalo-instrumentalnych ogromne znaczenie ma cykl pieśni-dramatów *The Song of Terezin* (1964-65) przeznaczony na mezzosopran, chór mieszany, chór dziecięcy i orkiestrę (najnowsze nagranie pochodzi z 1998 r. i ukazało się w serii *Entartete Musik* przygotowanej przez Decca). Śmierć zastała

kompozytora przy pracy nad: koncertem wiolonczelowym dla Pierre’a Fourniera, mszą dla St. Paul’s Cathedral w Londynie oraz operą *Dr. Jekyll* dla New York City Opera (libretto napisał James Forsyth). Franz Waxman zmarł w Los Angeles 24 lutego 1967 r.

Libretto do oratorium napisał szkocki dramaturg James Forsyth. Urodził się w Glasgow 3 marca 1913 r. Swoje umiejętności dramaturgiczne ćwiczył w rodzimej School of Art. Był pierwszym dramaturgiem-rezydentem w Old Vic. Jego długa droga twórcza przyniosła aż 16 sztuk, których głównymi bohaterami są zarówno postacie historyczne (np. Tolstoj czy Napoleon) jak również filmowi bohaterowie (Trog). W swoim dorobku ma także 10 sztuk napisanych dla telewizji i 18 dla stacji radiowej BBC. W późniejszych latach swego życia zwrócił się także ku poezji. Zmarł 16 lutego 2005 r. w West Susset w Anglii.

Kompozytor zorganizował w roku 1947 w Mieście Aniołów Los Angeles International Music Festival. Przez następne 20 lat, jako impresario i dyrygent, przedstawił publiczności Zachodniego Wybrzeża siedemdziesiąt premierowych wykonań wielkich dzieł takich kompozytorów jak: Bernstein, Britten, Foss, Harris, Honegger, Mahler, Poulenc, Schoenberg, Szostakowicz, Strawiński. Waxman-dyrygent często zapraszany był jako gość przez orkiestry w Stanach Zjednoczonych, Europie i Izraelu, a w 1962 r. w ramach wymiany kulturalnej był pierwszym dyrygentem amerykańskim, który prowadził największe orkiestry ZSRR.

W sierpniu br. ukaże się pierwsze

## Gra nie ogląda się na nic. Opery Dymitra Szostakowicza

### Dorota Staszkievicz

Ranek w Sankt Petersburgu, rok 1850. Urzędnik państwowy Platon Kuźmicz Kowalow przeciąga się, podchodzi do lustra, spogląda w nie i z przerażeniem odkrywa, że... nie ma nosa! Brakujący fragment jego twarzy rozpoczyna samodzielne życie, a urzędnik nie wie, w jaki sposób ma odzyskać utraconą własność. Kowalowa do życia powołał sto siedemdziesiąt lat temu Mikołaj Gogol, na kartach żartobliwego opowiadania *Nos* z cyklu *Opowieści Petersburskie*. Zaścynowały twórczością Gogola, Szostako-

wicz postanowił wykorzystać to opowiadanie jako kanwę libretta swojej opery, która powstała w 1927 r. Historia powstania tego libretta jest dosyć interesująca, głównie ze względu na osoby jego autorów. Libretto operowe było dla Szostakowicza bardzo ważne, świadczy o tym choćby pewna jego wypowiedź: „Sztuka pisania libretta jest u nas jeszcze bardzo słabo rozwinięta i uważam, że okoliczność ta stanowi poważną przeszkodę na drodze do stworzenia radzieckiej opery. (...) Należy pomyśleć o przygotowaniu dramaturgów muzycznych, a w szcze-

gólności wprowadzić do konserwatorium nauczanie dramaturgii muzycznej. Dopiero wówczas będziemy mieli wykorzystanych librecistów radzieckich. Chałupnictwo, schematyzm i oportunizm w tej dziedzinie zostaną wyeliminowane i droga do stworzenia opery radzieckiej stanie się łatwiejsza”.

O napisanie libretta do *Nosa* kompozytor poprosił najpierw Jewgienija Zamiatina, pisarza popularnego w latach 30. w Związku Radzieckim (w Polsce znanego głównie z powieści *My*). Jednak po przeczytaniu kilku próbnych

fragmentów zaproponowanych przez pisarza, rozczarował się i zrezygnował ze współpracy z Zamiatinem, pozostawiając tylko jeden monolog jego autorstwa. Zdecydował, że libretto do *Nosa* napiszą Aleksander Preiss i Georgij Jonin. Krzysztof Meyer w biografii Szostakowicza wspomina, że obaj literaci mieli bardzo nietypowy życiorys, oczywiście jak na pisarzy. Pierwszy z nich pełnił funkcję nocnego stróża w fabryce słodyczy (oficjalnie był „przedstawicielem do spraw majątku trwałego”), a drugi swoją karierę rozpoczął jako uliczny złodziejasek. Na szczęście ogromna pasja do czytania książek spowodowała, że udało mu się zaprzestać tego procederu i przed samą śmiercią zaczął nawet reżyserować sztuki teatralne. Dwaj nowi libreciści włączyli do libretta fragmenty innych utworów Gogola (m.in. *Ożenku* i *Pamiętnika wariata*), a także piosenkę z *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Kiedy libretto było już gotowe, Szostakowicz w zawrotnym tempie skomponował całą operę. Kolejne akty powstawały w przeciągu zaledwie kilku tygodni każdy. *Nos* ma podobną budowę do *Wozzecka* Berga, którym Szostakowicz był zafascynowany – składa się z połączonych w akty obrazów, zestawionych obok siebie na zasadzie montażu kadrów filmowych. Operę postanowili wystawić władze Leningradzkiego Teatru Małego, a kierownikiem muzycznym miał być Samuel Samosud.

Przed oficjalną premierą, która odbyła się w styczniu 1830 r. (premierowe przedstawienie opery w moskiewskim Teatrze Wielkim chciał poprowadzić także Wsiewołod Meyerhold, który zresztą uratował kiedyś partyturę *Nosa* z pożaru, ale z planów tych nic nie wyszło), Szostakowicz z materiału opery stworzył suitę na tenor, baryton i orkiestrę. Jej prawykonaniem dyrygował w Moskwie Nikołaj Malko. Premiera *Nosa* w Teatrze Małym pod dyktando Samosuda oczekiwano w atmosferze sensacji, a kiedy przed nią doszło, wśród krytyków i przedstawicieli świata muzyki rozpętała się prawdziwa wojna na pióra. Borys Asafiew

napisał: „Historia opery *Nos* jest bardzo smutna. Kiedy młodzieńki kompozytor ośmielił się pokazać poprzez muzykę gogolowskie życie (...), to zamiast rzeczowej oceny i krytyki doczekał się jedynie oskarżeń o formalizm”. Przerażony atakami Szostakowicz dostał nagłego ataku serca, a kiedy już poczuł się lepiej, w tajemnicy zwrócił się do dyrektora teatru z prośbą o zdjęcie *Nosa* z afisza.

Dlaczego na temat *Nosa* rozgorzała tak zacięta dyskusja? W muzyce tej opery Szostakowicz postanowił oddać całą satyrę i groteskę pokazującego stan mieszczańskiej umysłowo-

zakończyła się dopiero inscenizacja w Moskiewskiej Operze Kameralnej, którą dyrygował Giennadij Roźdiestwienski na rok przed śmiercią Szostakowicza (w Polsce pokazano ją podczas Warszawskiej Jesieni w 1976 r.).

Roźdiestwienski miał także swój udział we wskrzeszeniu fragmentów innych oper Szostakowicza, m.in. niedokończonego dzieła z 1934 r. – *Wielkiej błyskawicy* na podstawie libretta Nikołaja Asiejewa. Odnalazł je po śmierci kompozytora i wykonał w 1981 r. Mimo niezbyt przyjemnych doświadczeń związanych z przyjęciem *Nosa*, Szostakowicz nie zrezygnował bowiem z poszukiwań operowych. Gatunek ten fascynował go od dawna, począwszy od pierwszej opery *Cyganie* według Puszkina pisanej jeszcze w czasach studenckich, której rękopis zniszczył (zachowały się jedynie fragmenty wyciągu fortepianowego), poprzez operetkę *Moskiewskie Czeremuszki*, aż po słynną *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*, o której pisałam w poprzednim odcinku naszego cyklu.

W 1934 r. oprócz *Wielkiej błyskawicy* Szostakowicz postanowił skomponować także farsę muzyczną, która na koniec miała się przeobrazić w dramat. W tym celu podjął współpracę z autorem filmów animowanych Michailem Ciechanowskim, który wpadł na pomysł zrealizowania opery filmowej opartej na bajce Puszkina. Współpraca między nimi układała się nad wyraz dobrze, Ciecha-



Dymitr Szostakowicz – *Nos*  
Borys Tarchow (policmajster)  
Moskwa, 1982

ści utworu Gogola, dlatego język harmoniczny opery jest niezwykle zawity i ostry. Fantastyczne libretto również budziło wątpliwości. Iwan Sollertyński pisał, że „*Nos* w wyjątkowo ostry sposób obnaża mechanizm mieszczańskiej plotki. Powstająca z niczego bzdurna wieść, błaha anegdota, urasta do rozmiarów fantastycznej bańki mydlanej i pęka z hukiem, pozostawiając – jak należało tego oczekiwać – puste miejsce”. Ekscentryczna opera przez lata pozostawała w ukryciu, z cienia udało jej się wyjść dopiero w połowie lat 60., kiedy opublikowano jej partyturę i wystawiono w kilku miastach europejskich. Natomiast pełnym sukcesem

był zachwycony kunsztem kompozytorskim i osobowością Szostakowicza, gorzej było z resztą ekipy filmowej, która niechętnie pracowała przy niekonwencjonalnym projekcie. Ostatecznie nie doszło do jego premiery, prawie cały film uległ zniszczeniu podczas II wojny. Pozostała partytura *Bajki o popie i jego studze Jotopie*, do której w 1979 r. dotarł Roźdiestwienski i fragmentarycznie wykonał oraz zarejestrował na taśmie.

Tymczasem Szostakowicz podejmował ciągle nowe próby operowe, m.in. zastanawiał się nad napisaniem przez A. Preissa libretta według *Matki Gorkiego*, myślał też o zamówieniu li-

bretta u Michaiła Bułhakowa. Ostatecznie jednak z tych planów nic nie wyszło, Szostakowicz pozostawił po sobie jeszcze tylko kilkudziesięciominutowy fragment opery *Gracze* według sztuki Gogola, którą dokończył po śmierci kompozytora Krzysztof Meyer.

Ponieważ na przełomie 1941 i 1942 r., tj. w czasie komponowania *Graczy*, librecista Preiss był przetrzymywany w obłożonym Leningradzie (wkrótce zresztą zmarł), opera ta nie miała właściwie libretta, tzn. Szostakowicz posłużył się tekstem Gogola bez żadnych skrótów. Do skomponowanych przez siebie fragmentów zdążył włączyć zaledwie kilka postaci, które występują u Gogola, kiedy nagle, w 1942 r. przerwał pracę nad operą, urywając w połowie taktu. Czego się bał? Sztuka Gogola nadto wyraźnie opisywała ponadczasowych oszustów, ich charaktery i metody wzajemnego okłamywania się. W tekście roi się od świetnej analizy mechanizmów oszustwa i korupcji, łączenia się w koalicje po to, żeby skorzystać na krzywdzie innych. „Gra nie uznaje żadnych względów – śpiewa szuler Pocieszliwy – gra nie ogląda się na nic”. Analogie między treścią sztuki Gogola a aktualnymi wydarzeniami w Związku Radzieckim były bardzo czytelne – do tego stopnia, że niebezpiecznie było je poruszać. Oczywiście w liście do Szebalina Szostakowicz napisał o porzuceniu partytury *Graczy* tylko tyle: „Pracę, którą Ci pokazywałem będąc w Moskwie, przerwałem z powodu zupełnego bezsensu tego przedsięwzięcia”. Dopiero w 1978 r. Rożdżewski wykonał zachowany fragment w Leningradzie, w wersji koncertowej. Niedokończoną pracę kontynuował i dokończył Krzysztof Meyer, a prawykonanie pełnej wer-

Dymitr Szostakowicz i Mieczysław Wainberg na przedstawieniu *Ncsa*



Fakty i interpretacje (XI)

## Giacomo Puccini - *Siostra Angelica* oraz *Gianni Schicchi*

Agnieszka Nowak

**Ten odcinek pucciniady rozpoczynam dobrą wiadomością: w Argentynie odnaleziono nieznaną utwór Maestra. Światowa premiera pieśni skomponowanej podczas pobytu kompozytora w Kraju Srebra miała miejsce 17 maja br. we Włoskim Instytucie Kultury w Buenos Aires. Z recitalem pieśni pucciniowskich wystąpił baryton Omar Carrion. Koncert zorganizowany został w związku z prezentacją najnowszej publikacji Gustava Gabriela Otero i Daniela Varacalli Costas, wydaną z okazji obchodów setnej rocznicy wizyty muzyka w Ameryce Południowej Puccini w Argentynie. Czerwiec-sierpień 1905.**

Dwie z trzech jednoaktówek *Tryptyku* łączy barwna postać nowego librecisty, który zastąpił zatrudnionego przy *Płaszczu* Giuseppe Adamiego. A właściwie Adami przyjął zlecenie odrzucone przez niejakiego Giovacchino Forzano: prawdopodobnie to najpierw do niego (Forzano), zdolnego i uznanego w środowisku artystycznym, zwrócił się Puccini w sprawie przetłumaczenia z francuskiego na włoski libretta M. Vaucaire'a na podstawie *La Houppelande* Didiera Golda.

Co do oper *Siostra Angelica* i *Gianni Schicchi*, tym razem idea tematów i propozycja współpracy wyszła od Forzano, który zgłosił się gdy tylko usłyszał o ukończeniu przez kompozytora *Płaszczu* i jego problemach z rozpoczęciem pracy nad pozostałymi częściami tryptyku. Puccini ofertę przy-

jął – miał do czynienia z utalentowanym twórcą, którego kariera bardzo przypominała dzieje wszechstronnie wykształconego Antoniego Ghislanzoni (autora libretta *Aidy*). Także studiował medycynę i prawo, rozpoczął karierę śpiewaczą jako baryton, ostatecznie zabył jako literat i dziennikarz – przez wiele lat wydawał florencki dziennik *La Nazione*.

Oprócz librecisty i kompozytora na sukces *Siostry Angeliki* zapracowało więcej osób. Ze względu na osadzenie akcji w klasztorze klauzurowym, nieodzowna okazała się pomoc ze strony siostry kompozytora, Iginii – matki przełożonej klasztoru w Vicopelago oraz księdza Pietra Panichelli, który już wcześniej był niezwykle przydatny przy tworzeniu *Toski*. Obecnie zajął się redakcją zakonnych śpiewów począw-

szy od *O gloriosa virginum* po *Coeli recludis cardines* (Puccini nie chciał w librecie żadnej formuły w „módl się za nami”). Z kolei siostra Iginia zapewniła bratu zgodę biskupa na przekroczenie przezeń klauzury i zapoznanie się z portretami psychologicznymi sióstr klauzurowych, porządkiem ich dnia, surowością reguł je obowiązujących.

Geraldine Farrar, pierwsza „nowojorska” siostra Angelica doskonale umiała oddać charakter postaci – arystokratki zmuszonej po urodzeniu nieślubnego dziecka do przyjęcia postawy pokornej mniszki. Dramat *Angeliki* rozgrywa się dwupłaszczyznowo: to męka matki odseparowanej od dziecka i katusze kochanki odartej z miłości erotycznej. Jednak mimo udanego występu Farrar, początkowo w Ameryce jednoaktówka uznana została za naj-

mniej udane dzieło tryptyku. *Angelika* kojarzyła się silnie z napisanym na głosy męskie *Kuglarzem Madonny* Massenet (1902) – była przeznaczona wyłącznie na głosy żeńskie i analogicznie kończyła się cudem. Natomiast wątek pozamałżeńskiego i zmarłego dziecka przywołał na myśl *Miesiąc maryjny* (1910) Giordano.

Po premierze rzymskiej (z Gildą Dalla Rizza w roli tytułowej) głosy w prasie nieco złagodniały. Matteo Incagliati z II giornale d'Italia nazwał *Angelikę* „poetycką częścią tryptyku”.

Zdecydowanie przychylniej krytyka amerykańska przyjęła pełną toskanizmów (zwrotów w dialekcie) komedię *Gianni Schicchi*. Henry Krehbiel zachwycał się na łamach The New York Herald Tribune: „ewidentnie zabawna... pełna życia, humoru i genialnych conceptów”, skłonił mu James Gibbons Huneker z dziennika The New York Ti-

mes: „wesolość nie do opisan... komedia lekka i orzeźwiająca jak szampan”. Liczne komplementy zebrał Giulio Crimi występujący jako Rinuccio.

Konstrukcja zgrabnie poprowadzonej intrygi *Schicchiego* (która pozwoliła Gianniemu najpierw stać się serdecznym przyjacielem krewnych Buosa Donatego, potem samym Buosem, i w końcu właścicielem jego rozlicznych dóbr) przyczyniła się do sukcesu dzieła, powszechnie przyrównywanego do verdiewskiego *Falstaffa*. W tym miejscu wypada wyjaśnić, że Gioacchino Forzano, który zacerpnął kilka wersów z pieśni XXX *Piekła*, miał ułatwione zadanie: czternastowieczny komentarz do *Boskiej Komedii* autorstwa nieznanego florentyńczyka naszkicował mu praktycznie całą sytuację na potrzeby libretta. Za to jego wyłączną zasługą jest wyborne skrojenie tekstu pod względem literackim, z wielkim wyczu-

ciem komediowym.

Dla Pucciniego nie bez znaczenia było doświadczenie z *Jaskółki*: niespecjalnie udana operetka umożliwiła mu osiągnięcie sukcesu w kolejnym dziele o podobnym (komediowym) charakterze. Kompozytor zrealizował swoje pragnienie aby „śmiać się samemu i rozśmieszyć innych”.

Pomysł Maestra na *Il Trittico* zawierał się w chęci rozemocjonowania publiczności w ciągu jednego wieczoru muzyką w różnych, wręcz kontrastujących kolorach. Każda z części tryptyku jest na tyle autonomiczna, że dopuszcza rozerwanie jego integralności i np. zestawienie z dziełem innego kompozytora. Zwłaszcza w przeszłości przetasowywano poszczególne tytuły, obecnie reżyserzy skłaniają się ku respektowaniu woli Pucciniego, który od początku eksperymentów z tryptykiem – dokonywanych w teatrach eu-

*Siostra Angelica (Suor Angelica)*, opera w jednym akcie  
libretto: Gioacchino Forzano  
postacie: siostra Angelica (sopran), księżna, jej ciotka (kontralt), przeorysza (mezzosopran), siostra Zelatrice (mezzosopran), mistrzyni nowicjatu (mezzosopran), siostra Genowefa (sopran), siostra Osmina (sopran), siostra Dolcina (sopran), siostra infirmierka (mezzosopran), kwestarki i nowicjuszek (soprany), siostra konwerska (sopran i mezzosopran)

*Gianni Schicchi*, komedia w jednym akcie  
libretto: Gioacchino Forzano na podst. fragmentu *Boskiej komedii* Dantego (1472) oraz anonimowego komentarza do niej *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo fiorentino del secolo XIV* (wyd. dopiero w 1866)  
postacie: Gianni Schicchi, 50 lat (baryton), Lauretta, 21 lat (sopran), Zita, kuzynka Buosa, 60 lat (alt), Rinuccio, wnuk Zity, 24 lata (tenor), Gheraldo, wnuk Buosa, 40 lat (tenor), Nella, jego żona, 34 lata (sopran), Gheraldino, ich syn, 7 lat (alt), Betto z Signy, krewny Buosa, wiek nieokreślony (bas), Simone, kuzyn Buosa, 70 lat (bas), Marco, jego syn, 45 lat (baryton), Ciesca, żona Marka, 38 lat (mezzosopran), Maestro Spinnelloccio, medyk (bas), Sir Amanzio di Nicolao, notariusz (baryton), Pinnellino, szewc (bas), Guccio, farbiarz (bas), krewni Buosa  
prapremiera: 14 XII 1918 r., MET (cały tryptyk)  
dyrygent: Roberto Moranzoni

**ciekawostka**

Rola Księżnej w *Siostrze Angelice* jest specyficzna w całym repertuarze pucciniowskim – to jedyna istotna partia w jego dorobku, którą powierzył kontr-



G. Puccini – *Siostra Angelica*  
Renata Scotti w roli tytułowej  
fot.: Don Hunstein/CBS

**Z historii nagrań**

***Siostra Angelica***

Rok	Wydawca	Dyrygent/Chór/Orkiestra	Angelica/Księżna
1950	Fonit Cetra	F. Previtali/RAI Mediolan	R. Carteri, M. Trucatto Pace
1973	RCA	B. Bartoletti/Coro Polifonico Romano/Accademia S. Cecilia	K. Ricciarelli, F. Cossotto
1973	Decca	R. Bonyngue/The London Opera Chorus/National Philharmonia Orchestre	J. Sutherland, C. Ludwig
1991	Decca	B. Bartoletti/Maggio Musicale Fiorentino	M. Freni, S. Sullitis
1997	EMI	London Voices London Philharmonia	C. Gallardo-Domas, B. Manca di Nissa

***Gianni Schicchi***

Rok	Wydawca	Dyrygent/Chór/Orkiestra	Scicchi/Lauretta/Rinuccio
1958	EMI	G. Santini/Opera Rzymska	T. Gobbi, V. de los Angeles, C. del Monte
1991	Decca	B. Bartoletti Maggio Musicale Fiorentino	L. Nussi, M. Freni, R. Alagna
1997	EMI	A. Pappano/London Symphony	J. van Dam, A. Gheorghiu, R. Alagna

## Nasz były dwudziesty wiek - XXXXVII

# Muzyka pośredników

# Wykonawcy nowej muzyki

**Bogusław Schaeffer**

Pisarz (staromodnie i niefortunnie literatem zwany) usiadł przy małym biurku (przy bardzo dużym – jeśli jest megalomanem albo plagiatorem) – i pisze rzecz gotową. Męczył się korektami własnymi i mądrzejszych od siebie, ale rzecz ukończył i jest (może być) zadowolony, bo ma przed sobą dzieło ukończone. Malarz maluje obraz – dzięki farbom i natchnieniu – i rzecz jest gotowa.

Kompozytor siedzi (lub ślęczy) nad setkami i tysiącami nut, a kiedy już skończył swoje dzieło myśli w głębokiej zadumie o wykonawcach: o pianicie czy o kwartecie smyczkowym, o orkiestrze czy chórze, o solistach i wokalistach. Kto, kiedy i jak będzie grał jego pianista czy też jemu wyznaczony (tak zwany – brzydko) aparat wykonawczy. Jest spokojniejszy jeśli wie coś o wykonawcach. Mniej spokojny, jeśli ich nie zna. Nie spokojny, jeśli wie, że nie są najlepsi, a innych nie ma.

Kompozycja muzyczna nigdy nie jest dziełem gotowym, bo wymaga wykonania. To różni ją od dzieła malarzkiego czy literackiego (w tym przypadku omijamy dzieła sceniczne, które ujawniają swoją jakość i wartość dopiero na przedstawieniach, które notabene mogą być złudne, takich przykładów – opera czy musical – mamy setki).

Wróćmy do samej muzyki. Nawiasem mówiąc sztuka – każda – nie podlega tym samym prawom. Jeśli bowiem wykonawcą jest sam kompozytor (Paganini, Liszt, itd.) – to wie co napisał, wie jaką to ma formę, zna trudności, subtelnosci i meandry swego dzieła. Jeśli gra w kwartecie (jak Paul Hindemith) – wie lepiej, co napisał, bo kwartet smyczkowy jest mu bliski i znany. Ale to zdarza się rzadko. O ile znam świat solistów genialny William Primrose i znakomici altowiolści jak Cecil Aronowitz, Dino Asciola, Peter Schidlof, Rudolf Barsai, Hirokurai Fukai czy Bruno Pasquier nie byli kompozytorami – podobnie jak szereg młodszych słynnych altowiolistów.

Kompozytorzy – niestety – często nie znają możliwości instrumentów i wypisują różne rzeczy: jałowe i trudne do wykonania. Rekord pobił jeden z najbardziej zachwalanych kompozytorów niemieckich, który w utworze, wykonanym na słynnym festiwa-

lu w Donaueschingen zaplanował „frulato” na instrumentach smyczkowych. Znany i też zachwalany dyrygent wielokrotnie upominał się o grę przy podstawku, gdy miał w partyturze „sul tasto”. Jeden z kompozytorów (też „znanych”) wściekał się na wykonawców, że nie grają w tempie (szalonym i niedorzecznym) pasaży, które wymagały przy arcykrótkich wartościach zmiany palca, zmiany struny i zmiany pozycji z czwartej na siódmą i podobnie. No cóż, okazuje się, że jak w podłej żurnalistyce tak i w „kompozycjach” można napisać Bóg wie co, czyli wszystko, bo taki jest świat, który zdobywamy pseudointeligencją, tolerancją i pięknie z nią poślubioną głupotą. Wykonawca w orkiestrze, jeśli widzi tego rodzaju bzdury muzyczne, zaczyna zniechęcać się do nowej muzyki i jej kompozytorskich przedstawicieli – to jeden problem. A następny zawiera się w tym, że wykonawcy opanowują w szkołach, mimo killkunastuletniego czasem nauczania (trudno małemu dziecku zaproponować granie na tubie czy na kontrabasie), bardzo wąski zakres umiejętności, stąd też nie można ich kompetencji porównać z potrzebami nowej muzyki (oczywiście tej, która jest napisana poprawnie).

Ale jednocześnie widzimy, jak bardzo łatwo radzą sobie muzycy z nową muzyką: w porównaniu z czasami sprzed 50 lat postęp jest olbrzymi – gra się bardzo dobrze muzykę, która przed pół wieku uchodziła (i częściowo słuszenie) za niewykonalną.

W filharmoniach świata znajdujemy częściowo muzyków, którzy śmiało mogliby być solistami – i czasami są nimi, gdy tworzą tria, kwartety i temu podobne zespoły. Nawet w operach pojawiają się muzycy, którzy chętnie grają w septetach czy oktetach, ale to raczej nie u nas, lecz tam, gdzie zapał przerasta kombinacje materialne. Jeśli już mówimy o materializmie muzyków, to warto podkreślić, że w zespoły jednoczą się idealisci, których oby było jak najwięcej, bo poważna muzyka, którą nardoty różne nazywają klasyką (a czemu nie barokiem – zapytuję, ale wiem, że żyjemy w epoce idiotyzmów, które tym łatwiej się przyjmują, że są bezdennie głupie), owa poważna muzyka spychana jest z każdym prymityw-

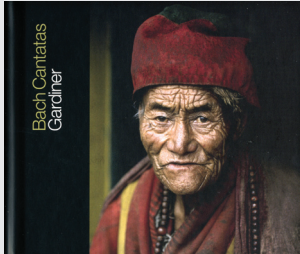
nie industrialnym dziesięcioleciem na zupełnie dalszy plan przez muzyczne byleco (pisane razem), którego żywotność jest na ogół krótka i efemeryczna (wystarczy pójść do jakiegokolwiek muzycznego skle... – tu przerywam wzorem dzisiejszej światowej telewizji, bo szkoda słów).

Muzyka jest zakłeta w nutach, na których znają się tylko wybrani, jest więc ezoteryczna, niedostępna dla ogółu, jest więc w niej coś niezwykłego, jakaś powaga i niemal coś ze świętości. Pamiętamy nasze wzruszenia w odbiorze muzyki, zwłaszcza prezentowanej na żywo, a wykonywanej przez muzycznych geniuszy typu Arturo Benedetti Michelangeli czy kilku innych. Takich wzruszeń nie zaznajemy w literaturze czy malarstwie, może dlatego, że wrażliwy odbiorca na ogół jest zapoznany z dziełami muzycznymi w stopniu o wiele większym niż to jest możliwe w innych dziedzinach artystycznych. Słuchamy takiej muzyki za pośrednictwem wykonawcy, interpretatora. Kiedyś sądziłem, że nie jest to takie ważne, jak się utwór interpretuje i, że o wiele ważniejsze jest, jaki jest sam utwór. Wzorowe i niezmiernie pouczające interpretacje znakomitych wykonawców zmuszają nas do przyznania, że sposób wykonania i rozumienia kompozycji jest równie ważny jak sam utwór. Dotyczy to szczególnie złożonych utworów symfonicznych.

O interpretacji nowej muzyki (jeśli jest to naprawdę nowa muzyka) możemy niewiele powiedzieć, musi minąć wiele lat, by można było pokusić się o opisanie idealnej interpretacji nowego utworu. Na razie prawdziwie nowe utwory są od siebie odległe – być może potrzebny jest tu czas, który upodobniając muzykę, umożliwi pełniejsze w niej rozeznanie. Wiele kompozycji słyszymy raz tylko i nigdy więcej. Na oko biorąc jest to 95% muzyki. I co znaczy – słyszymy: to jest z reguły bardzo powierzchowna płaszczyczna znajomość nowego repertuaru, który do tego miana dopiero nie śmiało pretenduje. Nowa muzyka ma dwóch przykrych, by nie powiedzieć nieznośnych i aroganckich przeciwników: nienormalnie zwielokrotnianą muzykę klasyczną i muzykę, która nie

# Palcem po płycie

## Muzyczne wojaże Johna Eliota



Bach Cantatas Gardiner

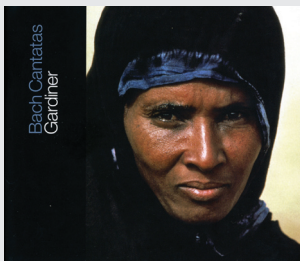
**JAN SEBASTIAN BACH**  
1685-1750

**Kantaty vol. 19: BWV 155<sup>1</sup>, 3<sup>1</sup>, 13<sup>1</sup>, 81<sup>2</sup>, 14<sup>2</sup>, 26<sup>2</sup>, Motet BWV 227 *Jesu, meine Freude***

*Joanne Lunn, Katharine Fuge, soprany; William Towers, Richard Wyn Roberts<sup>1</sup>, alt; Paul Agnew, Julian Podger<sup>1</sup>, tenor; Gerald Finley<sup>1</sup>, bas; Katharine Fuge<sup>2</sup>, William Towers<sup>2</sup>, Paul Agnew<sup>2</sup>, Peter Harvey<sup>2</sup> The Monteverdi Choir; English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner, dyrygent*

Soli Deo Gloria SDG 115, w. 2006, n. 2000 • DDD 107'33", 2CD • dystr.: CMD Opole

**Kantaty vol. 21: BWV 22<sup>1</sup>, 23<sup>1</sup>, 127<sup>1</sup>, 159<sup>1</sup>, 182<sup>2</sup>, 54<sup>2</sup>, 1<sup>2</sup>**



Bach Cantatas Gardiner

*Ruth Holton<sup>1</sup>, Malin Hartelius<sup>2</sup>, soprany; Claudia Schubert<sup>1</sup>, Nathalie Stutzmann, alty; James Oxley<sup>1</sup>, James Gilchrist, tenory; Peter Harvey<sup>1,2</sup>, bas; Nathalie Stutzmann<sup>2</sup>, James Gilchrist<sup>2</sup>*

*The Choirs of Clare and Trinity Colleges, Cambridge<sup>1</sup>, Monteverdi Choir<sup>1,2</sup>, English Baroque Soloists<sup>1,2</sup> John Eliot Gardiner, dyrygent*

Soli Deo Gloria SDG 118, w. 2006, n. 2000 • DDD 135'04", 2CD • dystr.: CMD Opole

Jestem wielkim zwolennikiem muzycznych wojaży Johna Eliota. W przypadku dzieł religijnych Gardiner prezentuje nam je najczęściej na swój „świecki” sposób. W wielu przypadkach ta filozofia wykonania święciła prawdziwe triumfy. Gardiner jest człowiekiem sztuki, którego świątynią jest scena, a nie człowiekiem ideologii, komunikującym się ze słuchaczem mistycznym języ-

kiem pobożności. Jednak to, co zachwyca w jego Beethovenie, Haydnie czy Haendlu w przypadku muzyki religijnej Bacha daje jej niepełny wymiar. Owa nieco niekompletna wizja świata Bachowskich kantat wg Gardinera nie bardzo mi odpowiada. Jak sądzę, najciekawszych interpretacji powinniśmy szukać tam, gdzie muzyczny profesjonalizm jest punktem wyjścia, a nie celem interpretacji. A u pielgrzymującego Gardinera wszystko po starremu. Dwa kolejne woluminy kantat w stylu, który jednym zadawała, innym nie oferuje nowej jakości. W otoczeniu Leonhardta, Harmoncourta, Suzukiiego czy Herreweghe nie mieć własnego wyrobionego profilu nie jest łatwo. Najnowszym nagraniem nie można wprawdzie odmówić profesjonalizmu, ale znalezienie pretekstu do zachwytu, to nielatte zadanie. Gardiner jest dyrygentem narzucającym zespołowi obiektywizm, co sprawia, że chóry i English Baroque Soloists są niezwykle precyzyjni, ale jednocześnie niezangażowani. Gardiner zdaje się nie docierać do teologicznej treści kantat; on je po prostu dobrze i rzeczowo odgrywa. Nicco inaczej wygląda to w częściach wykonywanych przez solistów i continuo. Tu obiektywizm dyrygenta zostaje zrównoważony subiektywnością wykonania, dzięki temu religijny język utworów Bacha jest bardziej czytelny. Potwierdzenie tego odnajdujemy w przepięknie i bardzo osobliście zaśpiewanej przez Geralda Finleya arii basowej z kantaty BWV 13.

Rozmach Gardinerowskiego przedsięwzięcia wymusił posługiwanie się kilkoma zespołami solistów, chórzystów i instrumentalistów. Jest zatem rzeczą zrozumiałą, że ostateczny efekt w dużej mierze stał się dziełem przypadku. Pierwsza płyta woluminu 19. zwraca uwagę świetnie zaśpiewanymi partiami solowymi i absolutnie perfekcyjnymi chórem i orkiestrą. Nicco gorzej wypada rozplanowanie muzycznych planów dźwiękowych: continuo zostało zbyt mocno schowane za śpiewakami. Z drugiej płyty daleka od ideału jest kantata BWV 26. Szczególnie w partiach solowych i w orkiestrze słychać nazbyt manieryczne wykonanie. Nadmierna afektacja (co być może u Gardinera jest chęcią nadania bardziej osobistego wymiaru muzyce Bacha) wpływa na jakość

brzmienia i poprawność intonacji. Szybkie koloratury zostają pozbawione konturu i precyzyjnie wyśpiewanej, niezwykle wyrafinowanej skądinąd, rytmiki.

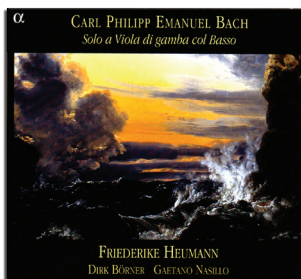
Nicco lepiej w tym zestawieniu wypada 21. wolumin. Pierwszą płytę, zawierającą kantaty na Świętą Pięćdziesiątnicy, rozpoczyna przenikliwa interpretacja kantaty *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* BWV 22. Gardiner nadał jej wymiar znany z dość udanych realizacji Bachowskich pasji, które zaproponował na początku lat dziewięćdziesiątych. Słychać tu wyraźnie, że angielski dyrygent jest gotowy do szybszych i bardziej ekspresyjnych reakcji. Wykonanie zdaje się potwierdzać, że zbiorowe przeżycia zespołu potrafią stworzyć interpretację przepelnioną zapalem i jednocześnie bliską duchowi historii opowiedzianej na kartach Ewangelii. W następnej kantacie *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23, co ponownie odnotowuję z satysfakcją, Gardinerowska rutyna ustępuje zaangażowaniu. Wykonanie mięci się pomiędzy taneczną elegancją i osobistym oraz naturalnym podejściem do emocjonalnego jądra muzyki. Pięknym fragmentem jest też aria

basowa *Es ist vollbracht* pochodząca z kantaty *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem* BWV 159. Płynącej z głębi serca interpretacji Petera Harvey'a towarzyszy przejmująca partia oboju w wykonaniu wspaniałego Marcela Poonseele.

Druga płyta tego woluminu obejmuje kantaty na Niedzielę Palmową, Trzecią Niedzielę Postu – Oculi i Zwiastowanie Najświętszej Marii Panny. Nagranie przykuwa uwagę przede wszystkim obecnością Nathalie Stutzmann. Jej zdumiewający kontralt promienieje urokiem i elastycznością. Dysponując tak niebywałymi warunkami wokalnymi Stutzmann daleka jest jednak od taniej wirtuozerii.

Robert Majewski





**CARL PHILIPP EMANUEL BACH**  
1714-1788

**Sonaty na violę da gamba i bas-  
so continuo**

*Friederike Heumann, viola da gamba; Gaetano Nasillo, wiolonczela; Dirk Börner, hammerflügel*  
Alpha 080 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 64'56" • dystr.: CMD Opole

„On jest ojcem, my dziećmi. Ci z nas, którzy osiągnęli coś wart-

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

ściowego, nauczyli się tego od niego” – tymi słowami Wolfgang Amadeusz Mozart oddawał podziw i estymę, którą on sam i jemu współcześni darzyli Carla Philippa Emanuela Bacha. To właśnie ten z „Bachów”, nie zaś jego ojciec Johann Sebastian był w dobie rokoka i klasycyzmu uważany za największego niemieckiego kompozytora.

Carl Philipp, podobnie jak jego ojciec uprawiał niemal wszystkie, poza operą gatunki muzyczne, a kameralistycy poświęcił szczególnie dużo uwagi ze względu na swoją pracę na dworze Fryderyka II Pruskiego i obowiązki opiekuna codziennych „Abendmusiken” króla. Utwory na gambę Carla Philippa stanowią jednak szczególną grupę, jako że wiola należała już w tym czasie do relikwii przeszłości. Wciąż jednak była symbolem arystokracji i Carl Philipp, który nie obawiał się sięgania do korzeni w wielu aspektach (niektórych słusznych – takich jak pielęgnowanie tradycji gry na klawikordzie, te mniej chwalebne to „pożyczenie” sobie tatusiowych choraliów do własnych dzieł) uznał ją za dobry nośnik i nowych idei modnego stylu, „Empfindsamkeit”. I nadał jej tym samym nowy wymiar – gamba okazuje się być nie tylko sensualnym i sonorystycznym narzędziem, lecz również transmittersm śpiewności, melodyjności, a także burzliwych emocji i dynamicznych treści „Sturm und Drang”.

Friederike Heumann oraz partnerujący jej na kopii Silbermannowskiego fortepianu Dirk Börner i Gaetano Nasillo na wiolonczeli przenoszą słuchacza sonatami gambowymi Carla Philippa w świat bogaty i wyrafinowany. Dźwięk Heumann łączy w sobie tradycyjną „odwieczność” Savalla z odwagą i „pazurem” Pandolfo, u których Heumann studiowała w Scholi Canto-

rum Basiensis – trudno mi wręcz wyobrazić sobie lepszą barwę gamby dla muzyki Carla Philippa Emanuela Bacha. Na płycie, poza dwiema sonatami D-dur Wq 127/H 559 i C-dur Wq 136/H 558 oraz *Triemg-moll* Wq 88/H 510 na wiolę i „clavier oblige” nagrano dwa utwory na gambę solo Carla Friedricha Abla (1723-1787), jednego z młodszych i znawców wioli w jej sycylskim okresie. Słuchając tych utworów doszedłem do wniosku, że nie każdemu z instrumentów trafia się łubędzi śpiew w takim stylu, jak *Adagio pour viole de gambe* czy kończąca tę rozkoszną i intymną płytę *Postlude pour viole de gambe seule*. Gorąco polecam – również w wersji ze studiowaniem obrazu Dahla do okładki, jako ilustracji. Ale to dla tych, którzy nie boją się popłakać sobie podczas słuchania...

Maria Erdman

**JAN SEBASTIAN BACH**  
1685-1750

**Kantaty BWV207, 214**

*Carolyn Sampson, Ingeborg Danz, Mark Padmore, Peter Kooy*



*Collegium Vocale Gent*

*Philippe Herreweghe, dyrygent*

Harmonia Mundi HMC 901860 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 56'11" • dystr.: CMD Opole  
NNNNNN

Kolejny bachowski set Harmonii Mundi wykonaniu Collegium Vocale Gent pod kierownictwem Philippe'a Herreweghe prezentuje dwie świeckie kantaty *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* BWV 207 i *Tönet ihr Pauken! Erschallet, Trompeten* BWV 214 – dwa ciekawe, świetne od każdej strony dzieła dojrzałego Bacha, zawierające materiał muzyczny przywodzący na myśl *Oratorium na Boże Narodzenie*.

Kantata 207 powstała w roku 1726 z okazji nominacji lipskiego naukowca Gottlieba Kortte na uniwersyteckiego profesora prawa. Młody prawnik awansował w wieku zaledwie 28 lat, a środowisko akademickie w którym cieszył się dużą popularnością wystąpiło z ideą uczczenia tego wydarzenia specjalną kantatą. Bach, z uwagi na swoje inne liczne zajęcia wykorzystwał w pisaniu tego dzieła muzykę z trzeciej części pierwszego *Koncertu brandenburskiego*. Nie

można jednak powiedzieć, że celowo pracował w jakikolwiek sposób „na skróty”, gdyż uczynił z tej przeróbki kontrapunktyczne arcydzieło o dużym stopniu trudności – należy raczej przypuszczać, że napisanie po prostu nowej muzyki kosztowałoby go znacznie mniej pracy.

Kantatę 214 Bach napisał w roku 1733 starając się o tytuł „nadowornego kompozytora Króla Polskiego i Elektora Saksonii” Augusta III i zaledyował go małżonce króla Marii Józefie. Dzieło wykonano w Lipsku, na placu targowym – a starania Bacha o zaszczytny tytuł również uwiecznione zostały sukcesem.

Wykonanie Collegium Vocale stoi na charakterystycznym dla bachowskich interpretacji tego zespołu, w wysokim poziomie. Przyjemnie jest poobcować z trąbkami czyścymi i prowadzonymi z kunsztem równym portretowi trębaczka pędzla Gerrita Dou ilustrującemu okładkę płyty. Miło również słuchać świadomych interpretacji solistów – cudnej i świeżej jak wiosna Carolyn Sampson, stonowanej i ciepłej Ingeborg Danz, świetnego jak zwykle Marka Padmore i dającego dobre i pewne oparcie Petera Kooya, którym towarzyszy precyzyjni i lekkie „herreweghowski” chór i świetna, barwna orkiestra.

Obie kantaty dobrze oddają świecą atmosferę życia muzycznego Lipska. Pozwalają ponadto dostrzec Bacha nie tylko jako kantora od św. Tomasza, lecz jako prawdziwego „directora musices” miasta i może wnikać głębiej w istotę miejskiej kultury muzycznej Lipska doby bachowskiej.

Maria Erdman

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
1770-1827

**Sonaty fortepianowe: c-moll op. 10 nr 1, F-dur op. 10 nr 2, D-dur op. 10 nr 3, c-moll op. 13**

*Gerhard Oppitz, fortepian*

Hänssler Classics CD 98.201 • w. 2005,



n. 2004 • DDD, 74'51"

NNNN

Przed nami pierwszy wolumen z sonatami Beethovena w interpretacji Gerharda Oppitza. Na takie przedsięwzięcia spogląda się z dystansem, ponieważ wykonania wszystkich 32 sonat klasyka podejmowało się wie-



**EVARISTO FELICE DALL'ABACO**  
1675-1742

**Sonaty na skrzypce i b.c.; Sonaty na dwoje skrzypiec i b.c.**

*Insieme Strumentale di Roma*  
Stradivarius STR 33740 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 61'59"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Evaristo Felice d'all Abaco urodził się w Weronie, lecz większość życia spędził jako wierny poddany i członek dworu elektora bawarskiego Maksymiliana Emanuela. Podążając za swoim panem miał okazję zaznajomić się z panującymi trendami w muzyce europejskiej, w tym francuskiej. Ostatnie lata życia spędził w Monachium.

Prezentowane nagranie to wybór sonat skrzypcowych op. 1 i sonat na dwoje skrzypiec op. 3.

Wykonawcy postąpili inaczej niż to jest w zwyczajach i zamiast nagrać kompletny zbiór sonat z jednego opusu, postanowili wybrać to co najbardziej reprezentatywne dla kompozytora z obu zbiorów sonat. Czy było to właściwe posunięcie? Nie znając całej twórczości kompozytora musimy polegać na wyborze muzyków. To co nam prezentują brzmi znakomicie, muzyka jest najwyższych lotów. Inwencja melodyczna w poszczególnych sonatach jest wprost niezwykła. Trudno zrozumieć, że ta wyjątkowa muzyka nie cieszy się uznaniem wykonawców.

Zespół Insieme Strumentale di Roma dzięki twórcemu podejściu do tych dzieł dostarcza nam nagrania na najwyższym poziomie. Słuchacz nie odczuwa ani chwili znużenia, obcuje z muzyką z ogromnym zainteresowaniem do ostatniego taktu. Polecam.

**CARL CZERNY**  
1791-1857

**Symfonie nr 2 i 6**

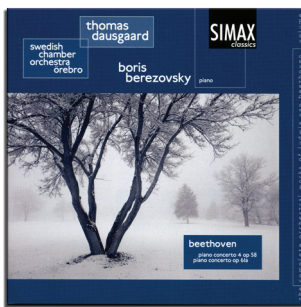
*SWR Rundfunkorchester Kaiserlautern*  
*Grzegorz Nowak, dyrygent*

Hänssler Classic CD 93.169 • w. 2006, n. 2004/5 • DDD, 73'42"

NN







**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
Koncerty fortepianowe nr 4 op. 58  
G-dur, op. 61a D-dur (transkrypcja koncertu skrzypcowego autorstwa kompozytora)

Boris Berezovsky, fortepian  
Swedish Chamber Orchestra  
Thomas Dausgaard, dyrygent  
Simax Classics PSC 1280 • w. 2005, w. 2001 • DDD, 72'08"  
NNNNN

Po raz kolejny mam przyjemność zaprezentować Państwu płytę znakomitego rosyjskiego pianisty, Borysa Berezowskiego. Po kameralnej płycie z *Triami* Szostakowicza i Rachmaninowa, solową z utworami Chopina i Godowskiego, przyszedł czas na utwory z orkiestrą. Na swym nowym, Beethovenowskim albumie, wraz z Swedish Chamber Orchestra Orebro pod dyrykcją Thomasa Dausgaarda wykonuje on *IV Koncert G-dur* op. 58 oraz *Koncert D-dur* op. 61a, będący dokonaną przez kompozytora transkrypcją jego koncertu skrzypcowego.

Boris Berezovsky jest nietuzinkowym pianistą, co też po raz kolejny potwierdza prezentowany album. Jego wizja koncertów Beethovena, jak to zwykle bywa w przypadku rosyjskiego pianisty, jest doskonale utrzymana w ramach stylistycznych właściwości dla epoki klasycyzmu, lecz nie brak jej pomysłu i osobistego podejścia. W obu utworach pokazuje słuchaczom swoje fenomenalne umiejętności techniczne, które jednakże nie przejawiają się w postaci szybkich temp, lecz w niezwyklej interpretacji. Ujmuję *Larghetto* z *Koncertu D*, gdzie też Berezovsky, grając dość szybko w dynamice piano, utrzymuje się na granicy słyszalności instrumentu, co też zasługuje na najwyższy podziw. Podobnież końcówka środkowej części *Koncertu G* – ostatnie, głębokie i przejmujące dźwięki fortepianu na tle wiolonczel robią niezwykle i emocjonujące wrażenie. Jednakże nie byłoby tej płyty bez Swedish Chamber Orchestra Orebro, która jest 38. osobową orkiestrą kameralną. Pod dyrykcją Thomasa Dausgaarda zespół ten wyśmienicie sprawdza się w muzyce Beethovena. Posiada niezwykle lekkie brzmienie. Sam zespół natomiast gra bardzo klarownie, a co najważniejsze – świetnie artykułują. Każda nutka jest precyzyj-

na, a doskonale opracowana warstwa muzyczna sprawia, że słucha się jej z wielką przyjemnością. Ujmują nieraz drobne nutki, granie na kilka wyraźnie słyszalnych głosów, czy też bardzo lirycznie prowadzone melodie i przebiegi. Dopelniając bardzo dobrego obrazu orkiestry trzeba też wspomnieć, że doskonale współgra on z solistą, a uzupełnienia, czy wzajemne wymiany myśli – wszystko to wychodzi im doskonale.

Przed słuchaniem tej płyty, ciekaw byłem bardzo, jak znany głównie z muzyki neoromantycznej Borys Berezovsky poradzi sobie z dziełami Beethovena. Jak widać, po raz kolejny mamy bardzo dobrą płytę. Może nie porywa w całości, lecz ma w sobie coś, co sprawia, że słucha się jej z przyjemnością. I to nie tylko za sprawą niebanalnej pianistki Rosjanina, ale również wyśmienitej orkiestry, która potrafi osiągnąć takie piano, przy którym słychać szum smyczków, co też samo w sobie mówi o jej wysokich umiejętnościach. Album ten jest jak najbardziej ciekawy i z pewnością ucieszy nie tylko fanów Beethovena czy szukających odmienności w muzyce.

Jacek Krzakala  
**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
Sonaty fortepianowe nr 17, 21, 23  
Fazil Say, fortepian



Naïve E 5016 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 62'37"  
NNNN

Oto muzyk, który według opinii krytyków ze świata, ma w przyszłości dołączyć do grona asów pianistyki. Czas pokaże czy tak się stanie. Póki co 35. letni pianista walczy w wielkim stylu o miłość melomanów, a co za tym idzie o mocną pozycję na rynku. Niedawno ukazała się płyta z jego interpretacjami koncertów Mozarta, a już trzymam w rękach nowe przedsięwzięcie, w którym turecki muzyk kreuje Beethovenowskie sonaty. Płyta pięknie wydana, a na niej trzy szlagiery: *Apasionata*, *Waldsteinowska* i *Burza*. Posunięcie słuszne, bo większa szansa na sprzedaż. Ryzyko większe, bo i znacznie większy materiał porównawczy.

Fazil Say nie oszczędza instrumentu, w efekcie czego mocną

stroną jego interpretacji są wyraźne kontrasty dynamiczne. Pianista przeżywa jeszcze okres młodzieńczy i dużo tu słyszemy skrajności, także w sferze agogicznej. Fortepian pod jego palcami brzmi bardzo głęboko, barwa jest ciemna i tajemnicza. Emocje biorą górę, ale nie na tyle, by zniekształcić czytelne pomysły interpretacyjne. Forma poszczególnych sonat jest wewnętrznie bardzo spójna. Poszczególne części stają obok siebie tworząc zintegrowany cykl. Gra Turka jest bogata w nowe, oryginalne pomysły, które będą drażnić zatwardziały rygorystów. Tak jest np. w *Allegro con moto* – drugiej części *Apasionaty*, gdzie pianista wyraźnie bawi się artykulacją. Znakończona technika pianistyczna pozwala Fazil Say rozwijać tempa karkołomne, spotykane nieczęsto. Tak zadziwia finał *Apasionaty* – *Allegro ma non troppo* i pierwsza część *Sonaty „Waldsteinowskiej”* – *Allegro con brio*. Mimo szybkości czytelne są szczegóły – przebiegi gamowe i figuracje. Tempo niekiedy w nieznanym stopniu wpływa na puls gry, który bywa zaburzony, nieco chwiejny.

Fazil Say jest pianistą bardzo wrażliwym, czułym na dźwięk instrumentu, potrafiącym pokazać wiele planów melodycznych, wiele drobiazgów, które odkrywamy wraz z kolejnym słuchaniem płyty. Może nazbyt dużo w jego Beethovenie jest podkreślonych nut, akcentów, ale tylko może, może... W muzyku dzwoni jeszcze nie do końca obudzony ogromny potencjał.

Na koniec warto wspomnieć, że Fazil Say jest również kompozytorem i miłośnikiem jazzu, w efekcie czego obok działalności typowej dla kształconego pianisty aranżuje muzykę klasyczną w tymże stylu. Dla jednych świętokradztwo, dla innych dowód talentu. Cóż, może przed nami nowa era muzyków otwartych na novum, nie zamkniętych w szablonach, a mimo to szanujących literaturę i kanony wykonawcze.

Michał Szulakowski  
**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
Sonaty fortepianowe op. 31: nr 16 G-dur, nr 17 d-moll *Burza*, nr 18 Es-dur

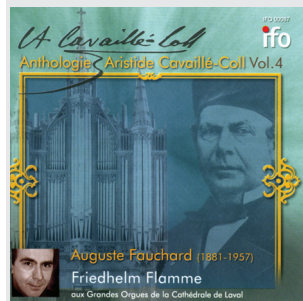
Paul Lewis, fortepian  
Harmonia Mundi HMC 901902 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 73'55" • dystr.:

CMD Opole  
NNNN

Paul Lewis – brytyjski pianista, jak dotychczas najbardziej chybiona ceniony za interpretacje utworów Schuberta, sięga po sonaty Beethovena. Zapowiada kompletną ich edycję, otwiera ją szczegó-

pląć znajdując się po raz pierwszy nagrane *Variationi sopra un tema favorito* op. 57 i *Grande Sérénade* op. 100. Bardzo ciekawy album nagrany przez dwóch gitarzystów średniego pokolenia.  
Polecam.

(sl)  
**AUGUSTE FAUCHARD**



1881-1957

**II Symfonia organowa; Le mystère de Noël; In memoriam; Vexilla Regis**

Friedhelm Flamme, organy (*Grandes Orgues de la Cathédrale de Laval*)

IFO Records IFO00087 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 70'42" • dystr.: GiGi Distribution  
NNNNN

Mało kto dziś pamięta kim był Auguste Fauchard. Nic w tym dziwnego skoro organiści nie sięgają po jego twórczość. Doszukałem się tylko dwóch płyt poświęconych temu kompozytorowi, obie zostały nagrane przez tego samego organistę, na dodatek ich repertuar się częściowo pokrywa. Pierwsza z nich pojawiła się w 2001 r., kolejna, tu prezentowana, w 2004 r. Fauchard miał tak wybitnych nauczycieli jak Guilmant, Widor, d'Indy i w szczególności Louis Vierne, którego wpływ jest szczególnie zauważalny. Nie znaczy to jednak, że twórczość Faucharda jest pozbawiona oryginalności. Pozostając w stylistyce XIX-wiecznej stworzył swój niepowtarzalny styl, bardzo widoczny w jego czterech symfoniach organowych. Są to niewątpliwie utwory bardzo trudne, co wyjaśnia ich nieobecność na koncertach czy nagraniach. Na szczęście Friedhelm Flamme tych trudności się nie przestraszył. Jego wykonanie jest porywające, bez zarzutu.

Oto wspaniałe wprowadzenie w muzyczny świat Auguste'a Faucharda oraz świetna prezentacja organów katedry w Laval autorstwa Aristide'a Cavaillé-Coll.

(sl)  
**COSTANZO FESTA**  
1490-1545

Motety

*Cantica Symphonia*  
Kees Boecke & Giuseppe Maletto, dyrygenci





ne zawierają wiele pierwiastków taneicznych, część środkowa zachwyca swoją melodią i dwoma tematami wykorzystującymi różne rejestry instrumentu.

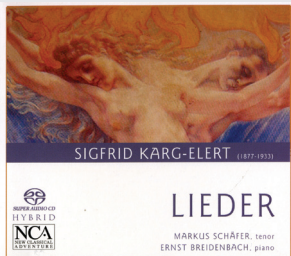
Bardzo ciekawa muzyka w świetnym wykonaniu. Szczególnie zachwyca Seattle Symphony pod batutą Gerarda Schwarza znana z wielu doskonałych nagrań muzyki amerykańskiej.

(sl)

**SIGFRID KARG-ELERT  
1877-1933**

**Pieśni**

Markus Schäfer, tenor; Ernst Breidenbach, fortepian



NCA 60152-215 • w. 2006, n. 2005 • SACD, 62'32" NNNNN

Karg-Elert, jeśli w ogóle jest w Polsce znany, to tylko organistom. Ten również Feliks Nowowiejski miał jednak w swoim dorobku również inne niż organowe dzieła, w tym pieśni. Niestety, o ile jego muzyka organowa i fortepianowa przeżywa renesans już od początku lat 70., o tyle pieśni są wciąż nieznane. Dlatego godna pochwały jest inicjatywa Markusa Schäfera polegająca na ich nagraniu. Jego interpretacja jest na bardzo wysokim poziomie i pozwala nam odkryć urok tych zapomnianych arcydzieł. Ernst Breidenbach, wykładowca w Darmstadt, towarzyszy śpiewakowi tak jak tego wymagała estetyka początku XX w. Bardzo udane nagranie otwierające nowe perspektywy.

(sl)

**LOUIS MASSONNEAU  
1766-1848**

Trzy kwartety obojowe  
Ensemble Piu

Audite 92.562 • w. 2005, n. 2005 • SACD, 40'40" • dystr.: CCD.PL



NNNNN

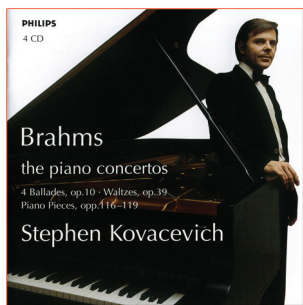
Zupełnie nieznanymi niemieck-

8 *Tańców węgierskich*, z których trzy pierwsze zorkiestrował sam Brahms, pozostałe zaś Dworzak. Zarejestrowane tańce mimo, że nie obejmują całości cyklu, pozwalają uanościć ich różnorodność, zarówno w doborze środków kompozytorskich jak i pod względem nastroju. Począwszy od wesołego, tanecznego i zaczepnego *Tańca g-moll*, poprzez nostalgiczny i romantyczny fis-moll, aż po figlarny i nieco „psotny” *Taniec b-moll*.

Projekt z symfoniczną muzyką Brahmsa przewidywa nagrania wszystkich symfonii kompozytora wraz z pomniejszych dziełami orkiestrowymi. Marin Alsop posiada duże doświadczenie w pracy z wybranym zestawem utworów jednego twórcy. Płyty zawierające komplet utworów orkiestrowych np. Samuela Barbera czy Piotra Czajkowskiego były znaczącymi wydarzeniami na rynku fonograficznym, co znajduje potwierdzenia także przy projekcie z dziełami Brahmsa.

Katarzyna Fortuna  
**JAN BRAHMS**

**Koncert fortepianowe nr 1 i 2; Scherzo op. 4; 4 Ballady op. 10; 8 Utworów op. 76; 7 Fantazji op. 116; 3 Intermezza op. 117; 6 Utworów op. 118; 4 Utwory op. 119; 2**



**Rapsodie op. 79; 16 Walców op. 39; Wariacje i fuga na temat Haendla op. 24**

Stephen Kovacevich, fortepian  
London Symphony Orchestra  
Colin Davis, dyrygent

Philips 475 7160 • w. 2005, n. 1969/1980/1982/1985 • ADD/DDD, 279'05", 4CD • dystr.: Universal Music Polska NNNNN

Stephen Kovacevich należy do ścisłej czołówki interpretatorów muzyki Brahmsa. Tym razem firma Philips postanowiła dać szerszy pogląd na sztukę pianistyczną amerykańskiego pianisty, i wydało czteropłytowy album, prezentujący sporą ilość utworów na fortepian solo, a także oba *Koncerty fortepianowe* z Colinem Davisem i London Symphony Orchestra. Mamy więc szerokie spektrum dzieł, których daty nagrań zawierają się w szesnastoletnim przedziale czasowym.

Albumu tego zacząłem słuchać

od ostatniej w kolejności płyty, z *Rapsodiami* op. 79. *Walcami* op. 39 oraz *Wariacjami i Fugą na temat Haendla*. Pierwszą rzeczą, charakterystyczną dla większości tych nagrań, są szybkie tempa stosowane przez amerykańskiego pianistę, który poza samą agogiką gra nadzwyczaj żywiołowo, nie oszczędzając przy tym prawego pedału. *Rapsodie* są więc popisem świetnej techniki, wycucia stylu i muzykalności artysty. Steven Kovacevich zrobił z tych utworów prawdziwą burzę, gdzie emocje oraz głębokie i mocne brzmienie fortepianu pozostawiają niezatarte wrażenia. Zupełnie inny klimat panuje natomiast w *Wariacjach*. Utwór z natury rzeczy oparty o klasycystyczne i barokowe brzmienia, pod palcami Amerykanina brzmi znakomicie, jest to zdecydowanie jedna z najlepszych interpretacji w całym albumie. Momentami dowcipny, kiedy trzeba to poważać, ale jak najbardziej trzymający się swojego, właściwego wariacjom, stylu. I chociaż w utworze tym Kovacevich również trzyma dość szybkie tempo, to należy wspomnieć, że wszystko co tworzyło klimat *Rapsodii* ustąpiło miejsca osobistej wizji pianisty i fenomenalnej opracowanemu w najdrobniejszych szczegółach tekstowi, co dało w efekcie niezwykle muzykalną i ciekawą interpretację. Zresztą, większość utworów Kovacevich gra nie oszczędzając fortepianu, na ile się da to burzliwie i pełnią różnorodnych emocji. Lecz potrafi się też świetnie wyciszyć i popisać kantyleną, jak choćby w *Balladzie h-moll* z op. 10, gdzie liryzm i przenikające głębią brzmienia pokazują inną stronę pianisty amerykańskiego pianisty.

*Koncerty* natomiast cechuje już nieco spokojniejsze granie niż utworów solowo. Nie ma w nich tak wielkiego rozwichrzenia i emocji, ale pianista pozostaje wierny swojemu stylowi. Chociaż szybkie – to w zasadzie nie odczuwa się tego podczas słuchania, lecz niesie to za sobą pewne konsekwencje. Jedną z cech szybkiej gry jest niejednokrotnie brak spokojnego i lirycznego grania co wolniejszych czy ciekawszych muzycznych fragmentów, ale nie można tego absolutnie powiedzieć o interpretacji Amerykanina. Chociaż nieraz gna, a wióry lecą z fortepianu, to jest wiele miejsc, których słucha się z zapartym tchem jak choćby krótkich fragmentów umieszczonych

w środku II części – *Allegro Appassionato* z *Koncertu B-dur*. Kilkanaście taktów, które porywa i pozwala zagłębić się w tej muzyce. Colin Davis i LSO dodają całości potęgę. Warstwa orkiestrowa bowiem jest nastawiona na granie głównych motywów, nie ma więc u nich studiów nad partyturą, ale jest mocne i głębokie brzmienie, które w swej interpretacji świetnie uzupełnia się z wizją pianisty.

Album ten ma zarówno mocniejsze, jak i słabsze momenty. Czasami jest zbyt dużo tłoku w muzyce, oddania się jej pięknu, a górują emocje i technika, jakkolwiek przy tym wszystkim nie brak wielkiej muzykalności. Na pewno robi wrażenie przy pierwszym słuchaniu – tempa i czasem wręcz zęczenie się (ale jakże przyjemne w tej muzyce) nad fortepianem mogą dziwić, lub budzić mieszane uczucia w pierwszej chwili. Lecz po dłuższym słuchaniu dochodzi się do wniosku, że tak właśnie powinien być grany Brahms. Kiedy się wróci do innych wykonań, bije z nich jakiś spokój i grzeczność, lecz brakuje czasami polotu i rozmachu interpretacji Kovacevicha. Znakomita dawka zdrowej pianistyki, która może nie porywa w każdej nucie, za to mamy światowej klasy wykonania w bardzo indywidualnym podejściu, które z pewnością warto poznać.

Jacek Krzakała

ZAPNUMERUJ

# jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce

**40 lat i jeden dzień!**

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

ZAPNUMERUJ:

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







1878-1918

**Prélude grave; Canzona; Toccata; Les Vêpres du commun des Saints; 10 Pièces de différents styles (wybór 5); 3 Offertoires op. 10; 5 Improvisations; Interludes de Processions; Intermezzo; Messe Basse op. 8**



Markus Eichenlaub, organy (*Grandes Orgues de Notre-Dame de la Croix, Paris*)

IFO Records ORG 7212.2 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 70'78" • dystr.: GiGi Distribution  
NNNNN

Współczesna fonografia co i raz dostarcza nam nowych, pasjonujących odkryć. Oto mało znane wydawnictwo IFO Records prezentuje muzykę zupełnie nieznanego kompozytora francuskiego Vierne'a. Nie jest to żart – mowa nie o wszystkim znanym Louisie, lecz o jego młodszym bracie, René Vierne, bo o niego tu chodzi, uzdolniony organista i kompozytor, studiował u brata, a także u Alexandre'a Guilmanta. Jego kariera muzyka zakończyła się wraz z powołaniem do wojska w sierpniu 1914 r. W armii pozostał aż do roku 1918, kiedy to zginął 28 maja podczas walk pod Verdun.

Dużą część twórczości organowej René Vierne'a stanowią utwory religijne. Jest to muzyka skupiona, surowa, zmuszająca słuchacza do skupienia.

Wykonanie tej wspaniałej muzyki przez Markusa Eichenlauba na organach Aristide'a Cavallé-Coll zbudowanych w 1874 r. jest po prostu zniewalające. Warto również wiedzieć, że ten instrument jest jednym z niewielu autorstwa organmistrza, które do dnia dzisiejszego pozostają niezmiennione. I to, poza bardzo ciekawą muzyką i świetną interpretacją, jest dodatkowym argumentem przemawiającym za tym nagraniem. (sl)

**ESA NOCHE YO BAÍLÁ**

Musica Ficta  
Arts 47727-8 • w. 2006, n. 2002 • SACD, 69'41"  
NNNNN

Po wydawnictwach takich jak Harmonia Mundi czy K617, kolejne rusza „w poszukiwaniu złotego runa” – skarbów muzycznych Nowego Świata. Arts, bo o to wydawnictwo mi chodzi, odkrywa dla

sley-Mercer. Po otrzymaniu propozycji stworzenia kompilacji fragmentów oper Lully'ego, Schneebeli postanowił ująć muzykę mistrza w ramy nowego dzieła, czegoś w rodzaju archetypu „tragédie lyrique”, z elementami pastorałnymi i divertissement. Na potrzeby projektu powstała więc opera w pięciu aktach, poprzedzona uwerturą i prologiem (ponieważ prawie wszystkie odnalezione opery Lully'ego rozpoczynają się prologiem i mają budowę 5-aktową, oprócz 3-aktowej *Acis et Galatée*). Dzieło składa się z pełnych przepychu fragmentów dzieł wielkiego Baptiste – *Isis, Amadis, Alceste, Persée* oraz najbardziej chyba znanego utworu Lully'ego, tj. *Armide*. Od subtelnych wyznań miłosnych, przez energetyczne sceny walki, po ceremonię żałobną, projekt Schneebeli to kwintesencja barokowego teatru muzycznego czasów Académie Royale de Musique et de Danse. Aż żal, że zarejestrowano tylko dźwięk...

Dorota Staszkwicz  
**CLAUDIO MONTEVERDI  
1567-1643**

**VIII Libro dei madrigali**  
*La Venexiana*  
Glossa GCD 920928 • w. 2005, n. 2004/5 • DDD, 193'27", 3CD • dystr.: CMD Opole  
*La Venexiana*, włoski zespół



uformowany na początku lat czterdziestych, wziął swoją nazwę od pewnej anonimowej komedii renesansowej, bezpośrednio poprzedzającej okres szczytowej popularności komedii dell'arte. Te-

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

atralna nazwa grupy jest wspaniałym uzupełnieniem wybitnych interpretacji wszystkich dotychczas nagranych przez zespół madrygałów Monteverdiego. Włoski sprawiają wrażenie jakby język muzyczny tych dzieł był ich własnym, dzięki czemu madrygały otrzymują kształt dramatów w miniaturze lub, jak w przypadku *Gira il nemico insidioso amore* bądź *Bel pastor*, żywych, zabawnych komedii.

Opublikowana niedawno przez *La Venexiana* VIII księga zamyka cykl kolejnych antologii, ilustrują-

cych ewolucję stylistyczną twórczości Monteverdiego. Nowatorstwo tej części polega przede wszystkim na wprowadzeniu „stile concitato”, w którym główną rolę odgrywają innowacje w partii instrumentalnej, jak choćby użycie tremolanda w *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Po opublikowaniu siódmej części Monteverdi czekał aż 19 lat by wydać drukiem następną. Powodem tego był impas w weneckim sektorze wydawniczym, za którym stał kryzys ekonomiczny miasta usmieieranego przez szalejącą epidemię dżumy. Epidemia nie pozbawiła jednak Wenecjan ducha kreatywności. W dowód zadośćuczynienia Matce Boskiej za oddalenie plag wybudowano śnieżnobiałą, majestatyczną Bazylikę Santa Maria della Salute (z przechowywanymi wewnątrz dziełami Tycjana i Tintoretta). Podobnie stało się z twórczością Monteverdiego. Czasy kryzysu, paradoksalnie, okazały się dla niej niezwykle sprzyjające. Pozwoliły kompozytorowi skryzalizować własny styl i opublikować dzieło daleko wykraczające poza obowiązujące wówczas standardy charakterystyczne dla formy madrygału.

*La Venexiana* są niezrównani w tym repertuarze. Właściwie tytuł Concerto Italiano Rinaldo Alessandrini i rejestracja René Jacobsa zbliżają się do wykonania *La Venexiana*. Prawdziwe emocje, prawdziwe przeżycia, prawdziwy teatr. W ich wykonaniu nie ma nic niepotrzebnego i banalnego. Jest za to pełna wyrazu elastyczność głosów i instrumentów oraz niebiańska aura pięknego brzmienia unosząca się nad wszystkimi trzema kompaktami; jest też najpiękniej wykonana opowieść o Tankredzie i Kloryndzie. Ale dosyć już. Wystarczy. Wszystkie słowa błędą przy tym nagraniu. O nim nie trzeba czytać lecz słuchać... po wielokroć.

Robert Majewski  
**WOLFGANG AMADEUS MOZART  
ZART  
1756-1791**  
**Kwintet klarnetowy KV 581,  
Kwintet waltorniowy KV 407,  
Kwartet obojowy KV 370**



*Pierre-Yves Madeuf, waltornia;  
Patrick Baugraud, obój; Lorenzo*

*Coppola, klarnet  
Kuijken String Quartet*  
Challenge Classics SACC72145 • w. 2005, n. 2005 • SACD, 63'08"  
NNNNN

Oto prawdziwa supergrupa specjalistów od wykonywania muzyki dawnej; oto nagranie pretendujące do wizji osiemnastowiecznej muzyki kameralnej.

Bracia Kuijkenowie to legendarni rewolucjonści, którzy w ciągu ostatnich czterech dekad znacząco przyczynili się do zmiany oblicza interpretacji muzyki epok baroku i klasycyzmu. I choć ruch muzyki dawnej stracił swój dynamizm, w nagraniach Kuijkenów tego nie słychać. Muzycy podkreślają, że nigdy nie można być pewnym swej interpretacji, bo ostatecznie i bezspornie nie da się wyjaśnić przeszłości. Droga jest jednak ważniejsza i bardziej ekscytująca od jej celu.

Jak na poprzednich płytach, tak i tu Kuijkenowie wraz z przyjaciółmi wykorzystują historyczne instrumenty, a nagranie poprzedzają wnikliwymi analizami materiałów źródłowych. Dzięki temu otrzymujemy wydawnictwo mogące zachwycić interpretacyjnym. Mistrzostwo Kuijken String Quartet objawia się delikatnym i jednocześnie nasyconym brzmieniem. Zauważalne jest także ogromne doświadczenie muzyków w poszukiwaniu odmiennych faktur brzmieniowych pomiędzy poszczególnymi obsadami smyczków (*Kwintet klarnetowy* – konwencjonalny kwartet, *Kwintet waltorniowy* – skrzypce, dwie altówki, wiolonczela).

Na komplementy zasługują też pozostali muzycy. Klarrecista Lorenzo Coppola doskonale wydobywa zalety *Kwintetu* KV 581. Wspaniale prowadzenie narracji w początkowym *Allegro*, piękne nokturnowe brzmienie instrumentu w *Largetto*, i kapitalne tyrolskie wyczucie stylu w *Menuecie* to atuty tej interpretacji. Obdarzony wyobraźnią waltornista Pierre-Yves Madeuf proponuje ekspresyjną i wyrafinowaną wersję *Kwintetu* KV 407, a grający na oboju Patrick Baugraud oczarowuje chwytającym za serce tonem i niewiarygodną kontrolą oddechu. Słychać to bardzo wyraźnie w środkowym *Adagio* z *Kwartetu obojowego* KV 370.

Rok Mozartowski w pełni, a to jedna z jego pereł.

Robert Majewski





## WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

### Koncerty skrzypcowe; Symfonia koncertująca KV 364

Anne-Sophie Mutter, skrzypce, dyrygent; Yuri Bashmet, altówka  
London Philharmonic Orchestra  
Deutsche Grammophon 477 5925 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 148'53" • 2CD • dystr.: Universal Music Polska

Choć i Mutter stale posze-

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

rza swój bogaty repertuar, to jednak Mozart w jej artystycznym życiu jest poniekąd chlebem powszednim, wszak nie bez racji uchodzi za artystkę specjalizującą się w jego muzyce. Dzieła genialnego salzburskiego wypełniają w znacznej części nie tylko programy jej koncertów i recitali, ale również nagrania. Z okazji Roku Mozartowskiego nagrała trzy albumy poświęcone jego utworom skrzypcowym. Pierwszy z nich, zawierający pięć koncertów skrzypcowych i *Symfonię koncertującą*, miał swoją premierę już listopadzie 2005 r. Znana skrzypczka jest tutaj nie tylko solistką, ale również dyrygentem, bo jak powiedziała w wywiadzie dla *Muzyka21*, „... wiem dokładnie co chcę uzyskać z partytury i umiem to wytłumaczyć orkiestrze i przekonać ją do mojego stanowiska”.

A to stanowisko zdaje się preferować kameralność, wdzięk i przejrzystość brzmienia muzyki Mozarta. Oczywiście Mutter, jak zawsze, zachwyca nie tylko wrażliwością i szlachetnym, ciepłym dźwiękiem, ale również ekspresją, ogromną pasją i wirtuozowskim zacięciem. A ponieważ solistka jest jednocześnie dyrygentem więc dba o idealne proporcje brzmienia między instrumentem solowym a tworzącą dyskretne tło orkiestrą, co sprawia, że odbiera się tę interpretację jako niezwykle spójną. W jej ujęciu jest to Mozart niezwykle elegancki i barwny, ale też pełen radości z wyraznym powiemem świeżości.

Każdy z koncertów ma właściwy sobie charakter. Pełen uroku *Koncert D-dur* KV 218 zachwyca ciepłem pastelowych barw i marzycielskim *Andante cantabile A-dur* KV 219 gracją, wigorem w obu częściach skrajnych oraz melancholijnym liryzmem środkowego *Ada-*

*gia*. W *Koncertcie G-dur* KV 216 podziwiamy śpiewność frazy *Allegro*, subtelność *Adagio* granego delikatnym dźwiękiem i wirtuozerię finałowego rondo. Z kolei dwa wczesne koncerty: *D-dur* KV 211; *B-dur* KV 207 ujmują młodzieńczą fantazją.

W *Symfonii koncertującej* zwraca uwagę znakomite porozumienie Mutter z Bashmetem. Ich precyzyjny dialog ujmuje nie tylko fantastycznie prowadzoną frazę, ale również spontanicznością w jej przejmowaniu i płynnością muzycznej narracji. Wszystko to zaowocowało wręcz idealną jednością. Z ogromną przyjemnością słucha się świetnie uchwyconych kontrastów nastroju między poszczególnymi częściami co sprawia, że *Allegro* ujmuje dynamiką i śpiewnością, *Andante* delikatnie tkany dźwiękiem, a *Presto* temperamentem i radością.

Jeżeli ktoś poszukuje eleganckiego Mozarta granego pięknym dźwiękiem, pełnego radości i prostoty, to powinien bez wahania sięgnąć po ten album!

Adam Czopek

## WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

1756-1791

### Serenady: Notturna KV 239 & Eine kleine nacht musik KV 525; Notturmo D-dur KV 286; Ein mu-



### sikalischer Spass KV 522

*Le Concert des Nations*

Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AV 9846 • w. 2005, n. 2005 • DDDD, 72'28" • dystr.: CMD Opole NNNNN

Trzeba przyznać, że to płyta kontrowersyjna, wzbudzająca skrajne reakcje – od entuzjazmu, do dezaprobaty. Słuchacze wierni tradycyjnym interpretacjom Mozarta krzywią się z niesmakiem słuchając tego nagrania, inni (w tym piszący te słowa) traktują je jako swoiste antidotum na romantyczne, kiczowate interpretacje *Eine kleine Nachtmusik*. Właściwie należałoby się dziwić tym, którzy oczekiwali od Savalla ugrzecznionej, lukrowanej interpretacji. Savall, jak zawsze jest sobą i nie zapuszcza się w lepkie rejonny standardowych, wtórnych wykonań. Jego postrzeżenie Mozarta pokazuje, że ta muzyka to nie tylko melodia i jednorodny akompaniament. Okazuje się, że głosy towarzyszące mają tu swój własny krwioobieg. Akompania-

ment nie jest jedynie tłem, drugim planem. Nie jest też, bo nie może być, elementem autonomicznym, ale uzyskuje ten idealny kształt równowagi między nowoczesnością a tradycją. Warto sprawdzić, jaką niesamowitą frajdę daje odnalezienie tych wszystkich muzycznych płaszczyzn i planów dźwiękowych; jak energicznie i jednorodnie brzmi temat *Allegro* z *Eine kleine Nachtmusik*, jak doskonale poprowadzono melodie w *Romancy*; jak świetnie udaje się Manfredo Kraemero-wi uchwycić austriacką ludowość w *Muenieci*; i wreszcie – jak wspaniale zróżnicowano środki wyrazowe w *Rondzie*, pomimo zastosowania zabójczego wręcz tempa.

Płytę otwiera radośnie zagrana *Serenada Notturna D-dur* KV 239. *Le Concert des Nations* grają jak zwykle na najwyższym poziomie, ale niestety zbyt duży pogłos i nabyły uwypuklone kotły (oraz kontrabasy w ostatniej części) czynią tę rejestrację nie w pełni czytelną. Nie do końca przekonuje też interpretacja *Notturmo D-dur für vier Orchester* KV 286. Przestrzenne oddzielenie czterech orkiestr, tak ważny składnik kompozycji, w wersji dwukanałowego CD daje jedynie przybliżone wyobrażenie o brzmieniu tego utworu.

Program płyty zamyka *Ein musikalischer Spass* KV 522. Mozart daje tu upust swojemu oryginalnemu poczuciu humoru. Jego muzyczny żart karykaturuje pusty patos, jałowość pomysłów i techniczną indolencję wielu jego kolegów po fachu. Jedynie kompozytor zdający sobie sprawę ze swojego nietuzinkowego talentu mógł stworzyć również zabawny utwór; jedynie mistrzowie w rodzaju *Le Concert des Nations* są w stanie tak pięknie fałszować i tak nierówno zagrać. *Ein musikalischer Spass* w wykonaniu zespołu Jordi Savalla to radość muzykowania w najczystszej postaci i... ubaw po pachy.

Robert Majewski

## JEAN-PHILIPPE RAMEAU

1683-1764

### Nouvelles suites: La Triomphante, Le Rappel des oiseaux, La Po-

ule, Les Boréades

*Calefax Reed Quintet*

MDG 619 1374-2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 70'21" • dystr.: CMD Opole

NNNN

Zabawa w Rameau, czyli aranżacje jego suit klawesynowych i muzyki orkiestrowej na kwintet dęty w wykonaniu holenderskiego zespołu Calefax Reed Quintet, znanego dotąd z fascynacji twórczością Wolfganga Amadeusza Mozarta i Jana Sebastiana Bacha (a zwłaszcza *Die*



nas XVII- i XVIII-wieczną muzykę peruwiańską i boliwijską. Robi to z pomocą kolumbijskiego zespołu muzyki dawnej – Musica Ficta – specjalizującego się w odkrywaniu i rekonstrukcji muzyki dawnej. Wynik ich współpracy to prezentowane tu piękne nagranie.

Nagrania na płycie repertuaru pochodzą z pogranicza dwóch kultur: hiszpańskiej i indiańskiej. Jest to mieszanka barokowej muzyki hiszpańskiej i folkloru indiańskiego. W prezentowanych utworach mieszają się pierwiastki świeckie i sakralne, taniec i płacz, radość i smutek.

Istniejący od kilkunastu lat zespół Musica Ficta niezwykle barwnie i ciekawie prezentuje słuchaczowi ten zapomniany repertuar. Dodatkowym atutem płyty jest bardzo dobra jakość nagrania.

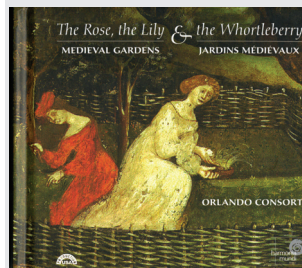
## THE ROSE, THE LILY & the Whortleberry

*Medieval Gardens*

Orlando Consort

Harmonia Mundi MHU 907398 • DDD, 76'34" • dystr.: CMD Opole NNNNN

Oto wybór 24 utworów powstałych w Zachodniej Europie między połową XIII i XVI w. Najwcześniejsze z nich pochodzą z Francji połowy XIII w., Anglii, Hiszpanii. Naj-



późniejsze, już renesansowe utwory, pochodzą z Francji, Włoch i Niderlandów. Wspólnym mianownikiem tych dzieł jest tematyka poezji będącej podstawą dzieł wokalnych zebranych na tej płycie – ogród w każdej postaci, zarówno mitologicznej, jak i rzeczywistej. Jak to w Średniowieczu bywało, w utworach tych miesza się tematyka sakralna i świecka. Autorami tych dzieł są świetnie znani kompozytorzy jak Guillaume de Machaut, Agricola, Arcadelt czy Gombert. Pojawiają się również dzieła anonimowe, czy też autorów prawie nieznanych.

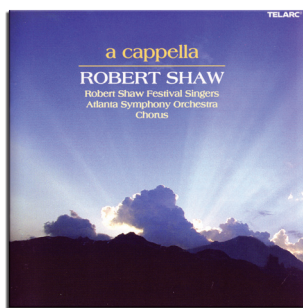


bumu jest współczesna kompozycja Francisca Potta (u. 1952) *Master Tre-sham: His Ducke* – wyborne połączenie renesansu i współczesnych brzmień. Programowym zamierzeniem kompozytora, łączącego w tym utworze obie stylistyki, było ukazanie podobieństw między terroryzmem „spisku prochowego” a zamachami terrorystycznymi ostatnich lat, mającymi wspólne źródło w tyranii i w zachodniej plutokracji.

Be wątpienia, to bardzo dobre wydawnictwo – muzycznie w pełni satysfakcjonujące i na dodatek, ukazujące się w odpowiednim momencie.

### Robert Majewski A CAPPELLA

utwory de Victorii, Verdiego, Tallisa, Poulence, Brahmsa, Rachmaninowa, Kopylowa, Pärta



Robert Shaw Festival Singers;  
Atlanta Symphony Orchestra Chorus  
Telarc CD-80656 • w. 2005, • DDD, 65'05"  
NNNN

Zmarły w 1999 r. Robert Shaw uważany jest za najlepszego amerykańskiego dyrygenta chóralnego drugiej połowy 20. wieku. Pozostawił po sobie wiele znakomitych nagrań, słusznie uznawanych przez muzykologów, znawców chóralistyki oraz melomanów za najlepsze wzory do naśladowania. Jeżeli ktoś nie miał jeszcze okazji wysłuchania żadnej z ponad dwudziestu płyt w dorobku fonograficznym Roberta Shaw ma znakomitą możliwość poznania jego interpretacji chóralnych. Wydana właśnie płyta jest jakby podsumowaniem działalności artystycznej Roberta Shaw. Zawiera ona wybór siedemnastu utworów z dziesięciu płyt nagranych po 1989 r., w wykonaniu najbardziej znanych zespołów chóralnych przez niego założonych: Robert Shaw Festival Singers oraz Atlanta Symphony Orchestra Chorus. Na płycie znajdujemy utwory o bardzo zróżnicowanym charakterze, kompozytorów różnych epok, od Tallisa i de Victorii, poprzez Verdiego, Brahmsa, Debussy'ego, Rachmaninowa i Brittena aż po utwory negro spirituals. Tak duża rozpiętość repertuaru i jego dobór może być uzasadnio-

ny tylko tym, że płyta ma być jakby przewodnikiem po całej twórczości Roberta Shaw. Irzeczywiście pokazuje ona doskonale jak chóry pod batutą tego dyrygenta radzą sobie z tak różnorodnym repertuarem. Na mnie osobiście największe wrażenie wywarło wykonanie motetów Poulence (*Vinea mea electa* i *Videntes stellam*) i z chęcią sięgnę do płyty nagranej w 1989 r. przez Robert Shaw Festival Singers z utworami Poulence, z której te dwa motety pochodzą. Duży podziw budzi też piękny, pełen cerkiewnego brzmienia fragment *Nieszporów* Rachmaninowa. Z kolei miłośnikom negro spirituals z pewnością spodoba się trzy pieśni w aranżacji Roberta Shaw. Na pewno każdy szukający dobrych wykonania muzyki chóralnej znajdzie tu coś cennego.

Franciszek Kubicki

### HARMONIA CAELESTIS

utwory: Bassaniego, Cavalliego, Cimy, Fariny, Picciniego, Musiego, Picchiego, Strafelli, Pollaroli, Strozzi, Terziego

Charivari Agréable

Signum Classics SIGCD049 • w. 2004,



n. 2004 • DDD, 60'11"  
NNNNN

Najnowszy album Charivari Agréable – dziesiąty w ich dyskografii – zawiera instrumentalną muzykę włoską pierwszych dekad XVII w. Na płycie znalazły się kompozycje zarówno znanych twórców (Stradella, Bassano, Strozzi, czy Cavalli), jak i tych nieco mniej popularnych (Picchi, Pollarolo i Piccini).

Okazuje się, iż w ówczesnej muzyce kameralnej najbardziej popularnymi instrumentami były kornet i skrzypce. Kornet wręcz zdominował muzykę pierwszej połowy XVII w., będąc tym, który najlepiej imitował ludzki głos. Bardzo często ów instrument wspierał partię wokalną utworu, niejednokrotnie też wykorzystywano go jako substytut ludzkiego głosu. Z czasem kornetowi zaczęły towarzyszyć skrzypce i to one w drugiej połowie XVII w. stały się instrumentem wiodącym. *Harmonia Caelestis* usiłuje przywrócić ten świat praktyki wykonawczej. Charivari Agréable imponują doskonałą znajomością histo-

rycznych technik gry oraz tym, że wszyscy członkowie zespołu grają na kilku instrumentach. Każdy, kto zechce poznać tę płytę, z pewnością dostrzeże świetnie i twórczo realizowane *continuo* oraz starannie i interesująco dobrane instrumenty w poszczególnych utworach. Interpretacja uderza homogenicznością brzmienia i jednoczesną różnorodnością jego barw. Muzykę fascynują także sztuką improwizacji; nie tylko tej widocznej w ornamentacji wykonania, ale też tej zauważalnej w adaptacji niektórych kompozycji lub też uwidocznionej w pastiszach. Na krążku znajdują się dwa przykłady tego typu utworów: *Ciaccona mosaica* i *Bergamasca mosaica*.

Gwiazdami projektu są oczywiście soliści Oliver Webber (skrzypce) i Jamie Savan (kornet), dokooperowani do tria specjalnie dla potrzeb tego projektu. Webber wypada bardzo przekonująco, ale to Savan posiada tę rzadką umiejętność elektryzowania słuchaczy. Jego kornet jest elastyczny, jasny i lekki, wręcz nieskazitelny, będąc w rzeczy samej „promieniem światła, przebijającym się przez cienie” – jak przed wiekami określił brzmienie tego instrumentu poeta Marin Mersenne.

Robert Majewski

D. Szostakowicz – Koncert wiolonczelowy nr 2 G-dur op. 126;  
S. Prokofiew – Symfonia koncertująca na wiolonczelę i orkiestrę e-moll op. 125

Lynn Harrell, wiolonczela

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra

Gerard Schwarz, dyrygent

Avie 2090 • w. 2006, n. 2004 • DDD,



72'28"  
NNNNN

Koncert wiolonczelowy Szostakowicza i *Symfonia koncertująca* Prokofiewa to utwory, które przyciągają z odległych, podziemnych czeluści świat gnomów i pokracznych diabłów. I to absolutnie nie żart! Jest to muzyka przesiąknięta ironicznym komizmem, bólem przesłoniętym zdziżalnym mieszkaniem, odbiciem w krzywym zwierciadle pięknych, minionych słonecznych dni, które odrywają się echem w oddali. Cała opowieść snuje się w barwnej instrumentacji, ciągłym dia-



wcześniejże z przełomu Renesansu i Baroku. Zespół instrumentów dętych blaszanych Tibicines pod dyrekcją Igino Conforzi wykonuje w świetnym stylu cały cykl fanfar, przygrywek i innych utworów batalistycznych. Ostatnia ścieżka to prawdziwa bitwa rozpoczynająca się i kończąca fanfarami, w której odgłosy wystrzałów broni palnej wszelakiej maści miesza się ze szczeniem oręża.

Bardzo ciekawa płyta, a zespół instrumentów dętych fascynuje swobodą z jaką wykonuje tę trudną muzykę. Polecam szczególnie tym, którzy będą mieli okazję skorzystać z dobrodziejstw dźwięku przestrzennego.

(sl)

### LES TRAVAILLEURS DE LA MER

Ancient songs from a small island

The Harp Consort  
Andrew Lawrence-King

Harmonia Mundi HMU 907330 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 76'24" • dystr. CMD Opole

NNNN

NNNN

Niewiele osób wie, gdzie znajdują się wyspy normandzkie, w tym wyspa Guersney. Jeszcze mniej osób wie, że na tej wyspie zach-



wał się lokalny dialekt pochodzący od średniowiecznego franko-normandzkiego, niemalże niezmienniony przez ostatnie osiemset lat. Dzięki obecności Victora Hugo na tej wyspie w latach 60. XIX w. miejscowi poeci postanowili stworzyć wersję pisaną lokalnego języka. Wtedy właśnie powstał pierwszy jego słownik. Andrew Lawrence-King miał świetny pomysł połączenia miejscowej poezji z muzyką zarówno ludową, jak i pochodzącą z dwóch stron kanału La Manche na przestrzeni wieków. A więc na tej płycie spotyka się Adam de la Halle, Rameau, Attaignant, Play-



# III Szczeciński Festiwal Muzyki Dawnej DRAMMA PER MUSICA 2006



7 - 11 czerwca

*Patronat honorowy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP*

Organizator



Parafia Ewangelicko - Augsburska Św. Trójcy w Szczecinie

Partnerzy:



Muzeum Narodowe w Szczecinie



Kapela Dworska Consortium Sedinum

Współpraca



*Szczecińska Agencja Artystyczna*

Projekt realizowany przy wsparciu finansowym Urzędu Miejskiego w Szczecinie

Patronat medialny:

Sponsorzy:



pozycje Dawida Kusza są melodyjne i łatwe w odbiorze jednak daleko im do dzieł kompozytorów opisywanych w artykułach, czy recenzjach **Muzyka21**. Nagrane utwory, choć inspirowane muzyką dawną, nie są najwyższych lotów. Kompozycja typu *Ślawię Cię Panie* poza librettem w żaden sposób nie kojarzy się z dziełem liturgicznym. Ciągłe wybijany rytm na trzy (w tekście tamburyno!) oraz infantylny tekst refrenu nie odzwierciedla powagi liturgii. Podobne wrażenia nasuwają się po wysłuchaniu *Cala ziemio*, gdzie podkład instrumentalny z przerysowanymi akcentami przypomina utwór taneczny.

Wśród dzieł zawartych na płycie moją uwagę zwróciły trzy kompozycje. Pierwsza z nich to *Gwiazdo morza* dzieło czysto wokalne o ciekawej kolorystyce i niebanalnej melodyce. *Gwiazdo morza* jest pieśnią skierowaną do Matki Najświętszej. Kolejny utwór jest opracowaniem XVI-wiecznej pieśni *Hejnal wszyscy zaśpiewajmy*. Zmieniona w subtelny sposób rytmika tchnęła w ten piękny utwór dawkę świeżości. Ciekawą pozycją jest także *Litania dominikańska* opracowana wg tekstu XIII-wiecznej *Litanii dominikańskiej*.

Czysty śpiew z poprawną intonacją to cechy charakterystyczne dla liczącego 12 osób chóru.

W częściach stałych mszy (*Kyrie, Sanctus, Agnus*) drażni zbyt jaszkrawe brzmienie głosów żeńskich (zbyt jasno brzmiące samogłoski). Nie można mieć zastrzeżeń do sekcji instrumentalnej, jednak lepsze wrażenie robią utwory bez ich towarzyszenia. Nie chodzi tutaj o poziom artystyczny wykonawców lecz o rolę jaka została im powierzona. Utwory nagrane z udziałem zespołu wydają się po prostu bardziej banalne.

Płyta może wzbudzić zainteresowanie pośród wielu słuchaczy, ma ciekawą oprawę, dobrą jakość nagrania. Wykonanie jednak

to nie wszystko, dlatego trudno polecić tę płytę melomanom muzyki poważnej.

Przemysław Piekutowski

### Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

Acte Prealable	1	Channel Classics	2	GM	3	Maya	3	Praga Digitalis	2	Winter & Winter	3
Aeon	2	Classic Talent	1	Harmonia Mundi	2	MDG	2	Proviva	3	Zig Zag Territoires	2
Alia Vox	2	CPO	2	Hat Art	2	Mirare	2	Satirino	2		
Alpha	2	CRI	3	Hevhetia	3	Mode	3	Sketch	2		
Ambroisie	2	Da Capo	2	IFO	3	Music & Arts	3	Soli Deo Gloria	2		
Ambronay	2	Dagored	3	Iris	2	Naxos Audiobooks	2	Symphonia	2		
Ampersand	3	Decca	4	K617	2	Naxos	2	Tahra	2		
Arabesque	3	DG	4	Kontrapunkt	3	New World	3	TDK	2		
Arcana	2	Ecm	4	Label Bleu	2	O+ Music	2	Tempéraments	2		
Archiv Produktion	4	Ed Rz	3	Ligia	2	Ocora	2	Tudor	3		
Arthaus	2	Eloquentia	2	Long Distance	2	Opus Arte / BBC	2	Verve	4		
Bel Air	2	Euroarts	2	Mandala	2	Philips	4	Vox Lucida	2		
Calliope	2	Glossa	2	Marco Polo	2	Pläne	3	Wergo	3		

(1) – Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
Skr. Poczтовая 71  
02-800 Warszawa 93  
Tel./Fax: 0 - 226 48 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. Gdańska 27/31  
01-633 Warszawa  
Tel: 0 - 22 560 47 00

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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



**Konkurs p<sup>3</sup>ytowy  
Marc Minkowski  
Universal Music Polska**

Każdy, kto w terminie do 30 VI 2006 r. nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania weźmie udział w losowaniu 10 albumów Marca Minkowskiego firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu we wrześniu 2006 r.

1. Jakim utworem dyrygował ostatnio Marc Minkowski w Warszawie?
2. Na jakim instrumencie grał początkowo Marc Minkowski?
3. W którym roku Marc Minkowski otrzymał Złotego Orfeusza?

Rozstrzygnięcie konkursu p<sup>3</sup>yтового  
Plácido Domingo – Universal Music Polska

lista laureatów:

**Stanisław Bąk**, Siennica Nadolna; **Kazimiera Dębska**, Poznań; **Jan Kaźmierczak**, Bydgoszcz; **Andrzej Lewicki**, Łódź; **Marian Moryc**, Dębлін; **Ryszard Puchalski**, Stary Sącz; **Anna Ratajczyk**, Kraków; **Jacek Woliński**, Wodzisław Śl.; **Aneta Zaborowska**, Warszawa; **Mariana Zębrowska**, Wrocław

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

**SPROSTOWANIE:** W majowym numerze *Muzyka21* (5/70/2006) relacja z IX Wiosennych Koncertów Gitarowych w Szczecinie nie została podpisana, za co autorkę, panią Beatę Wykysalę oraz czytelników przepraszamy.

Redakcja


Marc Minkowski  
Universal Music Polska

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do 30 VI 2006 r.

**Muzyka21 6 (71) - czerwiec 2006**

α

CARL PHILIPP EMANUEL BACH  
*Concerti a flauto traverso obbligato - I*



ALEXIS KOSSENKO  
 ARTE DEI SUONATORI


Alpha 093



**NOWY ALBUM ARTE DEI SUONATORI  
 NAJLEPSZEJ POLSKIEJ ORKIESTRY BAROKOWEJ**

α

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
*Nachtmusik...*



LES FOLIES FRANÇOISES  
 PATRICK COHEN-ARENINE

Alpha 092

WOLFGANG AMADEUS  
**MOZART**

ARCA  
 NAXA

GRANDS  
 CONCERTS  
 pour LE FORTE-PIANO  
 en mi bémol majeur, K. 271  
 & en la majeur, K. 414  
 sur instruments d'époque

PAUL BADURA-SKODA  
 direction & soliste  
 MUSICA FLOREA

MICHEL BRESSTIN (DUTOUR & NANETS)

Arcana A 351

Orchestra: CAPUT



Glossa GCD P32101

cpo

Karol Lipinski  
 Violin Concerto No 1  
 Ronde alla Polacca - Variations  
 Altered and Expanded Re-orchestration  
 Polish Radio Symphony Orchestra  
 Wojciech Rajkiewicz



CPO 999 912-2

**Nowości Naxos**




NAXOS

**BERLIOZ**

La Damnation  
 de Faust

Marie-Ange Todorovitch  
 Michael Myers  
 Alain Vernhes  
 René Schirrer  
 Slovak Philharmonic Choir  
 Orchestre National de Lille  
 Jean-Claude Casadesu

2 CDs



Naxos 8.660116-17

NAXOS

**VIVALDI**

Laudate pueri Dominum, RV 600  
 Stabat Mater, RV 621 • Cantata in prato, RV 623  
 Clarae stellae, RV 625

Tracy Smith Bessette • Marion Newman  
 Aradia Ensemble • Kevin Mallon




Naxos 8.557852

NAXOS

Silvius Leopold  
**WEISS**

Lute Sonatas, Volume 7  
 Nos. 15 and 48

Robert Barto



Naxos 8.557806

NAXOS

J.S. BACH  
 The Art of Fugue

Sébastien Guillot, Harpsichord



Naxos 8.557976

NAXOS

**BRUCH**

Violin Concerto No. 1  
 Konzertstück • Romance

Maxim Fedotov, Violin  
 Russian Philharmonic Orchestra  
 Dmitry Yablonsky




Naxos 8.557689

NAXOS

**DAS PARTITURBUCH**

Instrumental Music at the Courts of  
 17th Century Germany

Ensemble Echo Du Danube  
 Directed by Christian Zincke



Naxos 8.557679

NAXOS

**KRAUS**

Complete German Songs

An das Klavier • Das Rosenband • Anselmuccio

Birgid Steinberger • Martin Hummel • Glen Wilson



Naxos 8.557452

NAXOS

Luciano  
**BERIO**

Sequenzas  
 I-XIV  
 for Solo Instruments

Flute • Harp  
 Soprano • Piano  
 Trombone • Viola  
 Oboe • Violin  
 Clarinet • Trumpet  
 Guitar • Bassoon  
 Accordion • Cello  
 Saxophones

3 CDs



Naxos 8.557661-63



**Lider polskiej fonografii**  
Mecenas polskiej muzyki i polskich artystów

Acte Préalable



AP0139

## Michał Kleofas Ogiński

### Harpsichord works

Polonaises • Valses • Menuet  
Mazurkas • Quadrilles

world premiere  
recording



Elżbieta Stefańska • Mariko Kato

AP0139 • DDD •  
75'15"  
© 2005 • © 2006

**Polonaises** in: G major,  
F major, c minor,  
f minor, g minor,  
B flat major,  
B flat major,  
F major, d minor,  
d minor, f minor,  
G major, a minor,  
E flat major,  
E flat major

**Valses** in: D major,  
D major, C major

**Menuet** in a minor

**Mazurka** in: G major,  
D major, A major

**Quadrille** in: f minor, F  
minor

**Polonaise** in G major for  
3 hands

**Polonaise** in G major for  
4 hands

## Elżbieta Stefańska

First Lady of Polish music

**Pierwsza Dama muzyki polskiej**

The most distinguished harpsichordist from Poland

**Najwybitniejsza polska klawesynistka**

recorded keyboard works, composed by  
**nagrała dzieła klawesynowe znakomitego**

excellent Polish composer

**polskiego kompozytora**

## Michał Kleofas Ogiński

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści

**outstanding achievements • best artists**

dla tych, którzy kochają muzykę

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

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.

skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93

tel./fax: (+48) 226 48 88 38

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com) • [actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)