

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 4 (129)
kwiecień 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Andrzej Gębski
muzyka Grzegorza Fitelberga
na 10-lecie współpracy!

Montserrat Caballé
ostatnia primadonna (1)

Krystian Zimerman
i zjawiskowy album
z muzyką Bacewicz

René Jacobs
Orfeusz z batutą

Pierre Boulez
opera omnia Mahlera



ANNA NETREBKO
w hołdzie Pergolesiemu





UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

Anna Netrebko Marianna Pizzolato

Nowy Album!

Stabat Mater

A TRIBUTE TO PERGOLESI



Album dostępny w wersji Prestige Edition CD + DVD!

Patroni medialni:



merlin.pl

O tym, że Polska dołączyła do grupy najbogatszych państw dowiedział się każdy, kto oglądał Teleekspres w TVP 19 marca br. Skąd taki wniosek? Wspomniany program podał, że władze Giżycka postanowiły swoim najbiedniejszym mieszkańcom – dochód poniżej 350 zł na członka rodziny – zrobić prezent za unijne pieniądze i rozdać notebooki wraz z darmowym podłączeniem do Internetu. Aby jednak cała akcja mogła dojść do skutku, należało znaleźć co najmniej 200 chętnych, a na dzień 9 marca tych chętnych było zaledwie stu kilku. Najbardziej szokująca informacja podana została na końcu. Otóż Giżycko będzie musiało oddać dotację w wysokości 3 milionów zł o ile planu minimum – rozdania co najmniej 200 komputerów – nie wykona. Jak więc z powyższego widać, 200 biednych pozwoli władzom miasta spożytkować tę ogromną sumę na komputery, których ogólna wartość wynosi nie więcej niż 400 000 zł. A co będzie z resztą w wysokości 2 600 000 zł? Rodzą się dwie refleksje: gdzie są biedni oraz kto pracuje przy realizacji takich dotacji? I kolejna, że takie dotacje z założenia są bez sensu. Pomijając fakt, że niekoniecznie biednemu potrzebny jest komputer z dostępem do Internetu, dlaczego pierwszych stu chętnych na komputery obejdzie się smakiem jeśli kolejna setka nie zgłosi się? Filantrop wydający własne środki czyniłby to aż do ich wyczerpania, natomiast dotacje publiczne wydawane są bez ładu i składu: istotne jest zużycie ich, a nie osiągnięcie zakładanego celu. Oczywiście nasi czytelnicy mogliby stwierdzić, że nie ma się co martwić tymi pieniędzmi, przecież one pochodzą z Unii. To prawda, ale zanim tam się znalazły, większa ich część została zabrana z naszych podatków. Poza tym w taki sam sposób zarządza się dotacjami pochodzącymi bezpośrednio z naszych podatków. Państwo wszędzie na świecie jest najgorszym z możliwych gospodarzy. Przytoczony przykład tylko to potwierdza.

Już średnio rozgarnięty szóstoklasista zna wszystkie wulgarnie słowa. Jednocześnie z ich przyswojeniem posiadał również wiedzę, która pozwala mu dokładnie ocenić z kim jakimi słowami może się porozumiewać. W świetle tego co powyżej trudno zrozumieć, dlaczego MSZ i MKiDN postanowiły promować w świecie naszą kulturę i dziedzictwo narodowe w sposób ohydny i wulgarny. Wszyscy już wiedzą o słynnym komiksie poświęconym Chopinowi, który miał promować wiedzę o nim wśród młodzieży niemieckiej, a także o pożegnaniu zimy – na pewno skutecznym – jakie mogliśmy gdzieś tam zobaczyć na billboardach.

Widać panowie ministrowie traktują swoich rodaków jak kolegów z boiska i uważają, że dotrze do nich przekaz posługujący się tylko niewyszukanym językiem. Obaj panowie wprowadzili nieudolnie się bronili, że nie wiedzieli co ich podwładni czynią, zasłaniali się prawem do wypowiedzi artystycznej, ale tak nie postępuje człowiek z klasą. Jak się nie potrafi zapanować nad podwładnymi to się ustępuje ze stanowiska. Natomiast prawo do wolności wypowiedzi nie oznacza, że każda, najbardziej plugawą wypowiedź ma się finansować z podatków. Wielki artysta zawsze znajdzie sponsora prywatnego i tylko miernoty

muszą antyszambrować w mianowanych przez obywateli urzędników, by wyrwać od nich nasze ciężko zarobione pieniądze.

Skandalem było finansowanie przez MKiDN gry video o Chopinie, skandalem również było finansowanie z naszych pieniędzy komiksu o Chopinie. Komiks, to sztuka masowa: broni się sama i wsparcia finansowego nie potrzebuje. A tu nie tylko, że wsparto komiks, ale pozwolono na to by ukazał się wtedy, gdy Rok Chopinowski dobiegał końca. No cóż, skoro w kraju o największej konsumpcji alkoholu bankrutują gorzelnie, czy można się dziwić, że tak dochodowe branże jak gry czy komiksy potrzebują wsparcia?

Na każdym kroku widać, że państwowy mecenat jest niewiele wart i chodzi w nim o to, by jak najwięcej pieniędzy zabrać podatnikom w taki sposób, by jeszcze byli z tego powodu zadowoleni, gdyż wspierają kulturę wysoką, tak wysoką jak billboard znegający zimę...

Aż strach pomyśleć, że znajdują się naśladowcy „artystki” zbierającej wulgarnie graffiti i „haftujące” je na billboardach za nasze podatki, którzy zaczną kręcić w przestrzeni publicznej filmy porno i je wyświetlać na billboardach. A pan minister zapytany o to czy finansowanie takiego projektu przez budżet jest prawidłowe, znów odpowie, że wprawdzie w tym nie gustuje, ale nie może być cenzorem.

Jaki komunizm był każdy wie i niech się jego czasy nigdy nie wróć. Ale jedno co cenzurze zawdzięczaliśmy to mniej prząsny język w sferze publicznej.

Kolejny genialny pomysł na marnotrawienie naszych pieniędzy firmują wspomniani wyżej ministrowie. Otóż podległa im placówka – Instytut Adama Mickiewicza – postanowił założyć nową orkiestrę o „miło brzmiącej” dla naszego, polskiego ucha, nazwie „I, Culture Orchestra” (nawet nie warto myśleć, że Rada Języka Polskiego zareaguje). Kim są ci ludzie, którzy za nic mają naszą mowę, o której istnienie walczyliśmy przez lata różnych okupacji jako te lwy? W całym tym przedsięwzięciu nazwa i tak jest najmniej ważna. Z wywiadów udzielonych „Gazecie Wyborczej” przez pana dyrektora Instytutu Pawła Potoroczyna oraz dyrektora orkiestry ICO Pawła Kotli dowiadujemy się, że orkiestra powstała z okazji polskiego przewodnictwa Unii Europejskiej w drugiej połowie tego roku i ma ona pomóc w promocji Polski. Jak ma się to dokonać? Do orkiestry zostaną przyjęci młodzi muzycy pochodzący z Polski i byłych republik ZSRR (świetne zestawienie – przecież tak się zawsze broniliśmy by nie być sowiecką republiką). Będą grali, przynajmniej na początku, repertuar głównie rosyjski i radziecki, który z racji swego pochodzenia znają najlepiej. Pan dyrektor Paweł Kotla na pytanie „A co z tego będzie miała muzyka polska” spokojnie zapewniła: „Dwa lata temu ukazało się zestawienie 20 najlepszych orkiestr na świecie, były tam orkiestry z Czech, Rosji, Węgier, ale żadnej polskiej. Ten projekt to szansa, abyśmy w dłuższej perspektywie znaleźli się w tej dwudziestce”. Trzymamy za słowo, ale z góry zakładamy, że to się nie uda i nie o to w tym wszystkim chodzi. Kolejna „grupa trzymająca władzę” wykonuje „skok na kasę”, a środowisko w milczeniu przygląda się

tym igraszkom. Oczywiście, gdy plan panów Potoroczyna i Kotli nie wypali zawsze można ich wysłać „na szkolenie” poza Unię, do byłych republik ZSRR! W Polsce mamy bardzo wiele orkiestr dotowanych z pieniędzy podatnika, istnieje nawet orkiestra złożona tylko z młodych muzyków, a jednak w świecie, także u nas, zachwycają się młodzieżową Orkiestrą Simona Bolivara z Wenezueli, a nie naszą Sinfonią Iuventus. Czy kolejne fundusze zmarnowane na kolejny zespół coś zmienia?

Francja wszędzie na świecie promuje swoją kulturę poprzez różnego rodzaju szkoły i instytuty propagujące zarówno język, jak i kulturę francuską. Tak samo czynią Niemcy, Brytyjczycy. A Polacy redukując wsparcie dla szkół polskich za granicą jednocześnie tworzą orkiestrę dla młodych cudzoziemców, która po świecie będzie grała muzykę bardzo związaną z krajami ich pochodzenia. Istnieje możliwość, że artyści ci, po powrocie w rodzinne strony, z polskich kompozytorów będą znali, jak dotychczas, tylko Chopina. To trochę tak, jakbyśmy zaproponowali kursy serwarskie dla młodych Francuzów. Sprawdza się obietnica Pietrzaka – nie jest lepiej, ale jest śmieszniej.

Takim skokiem na kasę jest promocja Polski w świecie z okazji przewodnictwa Unii z wykorzystaniem niemieckiego filmu niemieckiego (z 1918 r.) *Mania. Historia pracownicy fabryki papierosów* (wspominaliśmy już o tym). Jedynym związkiem z Polską tego dzieła jest obsadzona w głównej roli Pola Negri, o której polskim pochodzeniu wiedzą tylko nieliczni Polacy. Mało kto również wie, że artystka ta, nie odniósłszy sukcesów w filmach dźwiękowych w Hollywood, przeniosła się do Niemiec, gdzie początkowo odnosiła sukcesy, ale po dojściu do władzy nazistów minister propagandy Goebbels zakazał angażowania jej do filmów z powodu rzekomo żydowskiego pochodzenia. Dopiero osobista interwencja Hitlera uwolniła ją od podejrzeń i pozwoliła na zagranie w wielu filmach. Z Niemiec wyjechała na kilka miesięcy przed wybuchem wojny, najpierw do Francji, a następnie do USA. Choć zmarła w 1987 r., nigdy już nie odwiedziła Polski. Na projekcję tego filmu w 10 stolicach europejskich MKiDN przeznaczyło 2,5 miliona zł (po 250 tysięcy na stolicę). Wiedząc, że salę tysięcy złotych, trudno wymyśleć na co zostanie spożytkowana cała ta kwota. Pamiętając, jak nieudolnie robiono promocję *Katynia* Andrzeja Wajdy, trudno uwierzyć, że tym razem będzie lepiej.

Po protestach środowiska filmowego (szkoda tylko, że jest takie prężne gdy należy komuś zabrać dotację, a jednocześnie żaden z jego członków nie wykazuje tej prężności przy tworzeniu dzieł klasy światowej dopóki korzysta z tych dotacji) Minister Kultury zreflektował się. Ograniczył promocję *Mani* do 5 stolic, a dotację zredukował do 1,5 miliona, co daje na każdą stolicę już po 300 tysięcy (policzywszy jak wielka może być widownia tych wszystkich projekcji, taniej byłoby rozdać za darmo ten film na DVD na rynkach tych stolic przy padkowym przewodnictwie, wtedy mogło by to mieć większy zasięg prawdziwie promocyjny).¹²

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Łódź • Warszawa • Ukraina • Hamburg – Hanower
 12 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Don Carlo*
 17 MET – transmisje kinowe uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Le Comte Ory*

CZŁOWIEK

- 18 Anna Netrebko w hołdzie Pergolesiemu! – *Arkadiusz Jędrasik*
 20 Muzyka Grzegorza Fitelberga na 10-lecie współpracy!
 ze znakomitym skrzypkiem *Andrzejem Gębskim* rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*
 23 Alan Hovhaness (2)
 O krok przed światem, o krok od wieczności – *Łukasz Kaczmarek*
 24 Montserrat Caballé – ostatnia primadonna (1) – *Damian Sowa*
 26 Ukończyłem nagranie dzieł wszystkich Mahlera
Sören Ingwersen rozmawia z *Pierrem Boulezem*
 27 René Jacobs – Orfeusz z batutą – *Łukasz Kaczmarek*

DZIEŁO

- 29 O IV Symfonii Brahmsa mówi John Eliot Gardiner
 31 Mahler na płytach – *Łukasz Kaczmarek*
 32 Historia muzyki elektronicznej
 Prapoczątki 1915-1945 (9) – *Dariusz Mazurowski*

PŁYTOTEKA

- 34 Palcem po płycie – Muzyka Bacewicz w zjawiskowym wykonaniu Krystiana Zimermana – *Łukasz Kaczmarek*
 52 Krzyżówka nr 11 – *Antoni Rojewski*

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – *Anna Netrebko*

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93tel. 0 – 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

Stefan Banasiak, Wiesława Boniecka, Ryszard Boniecki,
Basia Jakubowska, Arkadiusz Jędrasik (sekretarz redakcji),
Małgorzata Kaczmarek, Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski,
Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Lesław Czaplinski, Adam Czopek,
Rafał Grabiszewski, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krząkała,
Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Anna Munia,
prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszewicz, Ziemowit
Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszczyk

zdjęcie na okładce

Anna Netrebko
fot.: © Felix Broede/DG

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting
FineCMS.PLnakład
10 000 egz.wydawca
Jan A. Jarnicki

&

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

Roczna prenumerata Muzyka21 – 14 numerów w cenie 12

Kraj doręczenia: Polska – 108,00 zł, Europa – 194,00 zł, Ameryka Północna – 270,00 zł, reszta świata – 384,00 zł

konto: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – OW-wa – Al. KEN 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto 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 w wysyłką za pobraniem.

2) Należy podać od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.

3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 15 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: acteprealable@op.pl lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93
Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cena jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

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



Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

Podróż zimowa (próba generalna)
pierwszy od lewej: Andrzej Biegun
fot. PEACHPERFECT

KRAKÓW

Długa podróż poprzez *bezdmiar pieśniarskiego oceanu*. W wiosenny wieczór 10 lutego w Operze Krakowskiej odbyła się premiera *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka do muzyki Franza Schuberta (pamiętam, jak przed laty ubolewano w radiu, że na plakacie zapowiadającym wystawianie *Wyzwolenia* małą czcionką podane było nazwisko autora dramatu, a dużą inscenizatora). Taką właśnie kolejność ustalili bowiem realizatorzy tego przedsięwzięcia, udratyzowanego recytalu pieśniarskiego, opartego na zbiorze współczesnych wierszy, zainspirowanych Schubertowskim cyklem i wtórnie podłożonych do muzyki tego kompozytora, poddanej wszelako niekiedy daleko idącej aranżacji (np. niektóre ustępy, zyskujące nieomal swingujące zabarwienie), spowodowanej zastrzeżeniami wobec jej harmoniki ze strony sprawującego kierownictwo muzyczne Konrada Mastyla. Skądinąd szkoda, że nie zdecydowano się na radykalniejsze podążenie tym tropem, skoro zrezygnowano z kanonicznej wersji utworu. Poza tym, obok akompaniamentu tradycyjnie wykonywanego na fortepianie (w tej roli wystąpiła ukraińska pianistka Olha Cymbaluk), występował on także w wersji elektronicznej, w tym realizowanej na keyboardzie transpozycji na dźwięk klawesynowy, co stanowiło swoiste przeniesienie na grunt muzyczny Brechtowskiego „efektu osobliwości”, przydającego znanemu utworowi nowych, niekiedy zaskakujących znamion brzmieniowych. Może zatem należało pójść za ciosem i pozwolić sobie na jeszcze więcej ekstrawagancji w tym względzie. Ponadto, zarówno warstwa instrumentalna, jak i wokalna, podlegały nagłośnieniu. Atoli, wskutek zastosowania śpiewu z mikroportem, zwielokrotnieniu uległy wszelkie niedociągnięcia emisyjne.

Mocną stroną spektaklu stanowiła scenografia, wyznaczona przez rozpięte w geometryczne kształty i podświetlone na niebiesko liny, wyznaczające nieco klaustrofobiczną przestrzeń do gry, w której zamknięci zostali: śpiewak i dwoje muzyków.

Swego czasu, inspirując się spektaklem Georgio Strehlera z Milva, Józef Opalski zrealizował przedstawienia songów Kurta Weilla. Wtedy jednak dysponował niepospolitą osobowością śpiewaczą i aktorską Bożeny Zawiślak-Dolnej. Tym razem nie udało się powtórzyć tamtego sukcesu, albowiem za brak indywidualności artystycznej, wokół której można by zogniskować pomysły i rozwiązania, służące unaocznieniu przebiegu muzycznego. Gwoli sprawiedliwości należy zaznaczyć, że artysta właściwie nie otrzymał wyraźnie określonych zadań aktorskich, podążających za tekstem wierszy, pozostając przez większą część akcji nieruchomy: w pozycji siedzącej, lub stojącej. Za to mieliśmy do czynienia ze strojeniem ograniczonego repertuaru min i grymasów (unoszenie brwi, falowanie brodą), znanych z dotychczasowej działalności scenicznej, co po części wynikało być może z bezradności wobec faktycznego pozostawienia go sobie samemu? Wydaje mi się ponadto, że można było udratyzować spektakl, rozpisując tekst muzyczny na głosy kilku artystów i wprowadzić pomiędzy nimi interakcje sceniczne, albo wybrać rygorystyczną wizualizację figuralną. W każdym razie zabrakło zdecydowanego i spójnego rozstrzygnięcia w zakresie przyjętej formuły spektaklu.

W wierszu Osipa Mandelsztama skrzypek Hercowicz potrafił z Schuberta zrobić „no brylant, no istny cud”. Niestety, nie powiodło się to twórcom omawianego widowiska, do którego nazbyt często wkrada się monotonia. Szkoda też, że nie zdecydowano się na wyświetlanie na prompterze naprawdę świetnego tekstu

poetyckiego Stanisława Barańczaka, w znacznej mierze gubiącego się w śpiewie i nie docierającego do odbiorców. Można też było wprowadzić alter ego śpiewaka w osobie aktora, przekazującego przesłanie werbalne, zwłaszcza że przydano mu mimiczny cień, ucieleśniony przez tancerza Wiktora Korpusenkę. Ponadto materializują się mimiczne personifikacje „Znaków podporządkowania”, występujących w jednym z wierszy, a wyłaniających się ze stojącej z boku szklanej gabloty, znanego motywu ikonograficznego z twórczości tego reżysera, jeśli wspomni się podobny rekwizyt, tyle że eksponujący same kończyny w inscenizacji zrekonstruowanej operetki Karola Szymanowskiego *Loteria na mężów* w tymże teatrze. Czterech modeli-statystów dostarcza żywych obrazów, które, wraz ze zmieniającymi się w zależności od pieśni tonacjami kolorystycznymi w oświetleniu przestrzeni scenicznej, stanowią formę wizualizacji rozbrzmiewającej muzyki. Ale dają też znać o sobie znaki naznaczone bardziej konkretnymi odniesieniami fabularnymi i sensami symbolicznymi, jak pojawiający się pod koniec biały obrus, którym nakryta zostaje kwatery, wcześniej wyobrażająca drzwi, a teraz przechodząca metamorfozę w stół. W finale zaś pojawia się prosiący na protagonistów eponimiczny wobec tytułu widowiska śnieg.

Podczas konferencji prasowej Józef Opalski odpowiedział twierdząco na moje pytanie, czy to będzie podróż w stałym rozwoju, a co za tym idzie spektakl ma ewoluować pod wpływem konfrontacji z publicznością. Można zatem mieć nadzieję, że odnajdzie adekwatną formę do bodźców płynących ze starej muzyki i nowego tekstu?

Lesław Czapliński

I Rubinstein Piano Festival. W dniach 21-27 lutego br. Łódź była światową stolicą muzyki fortepianowej. II Rubinstein Piano Festival przyciągnął do miasta urodzenia wielkiego Artura Rubinsteina na tylko rzesze polskich i zagranicznych melomanów, lecz także obie córki maestra oraz, przede wszystkim, wspaniałych muzyków.

Imprezę rozpoczęła piękny recital Garricka Ohlssona, który zaprezentował utwory Fryderyka Chopina. Zwycięzca VIII Konkursu Chopinowskiego (1970) podzielił swój występ na dwie części. W pierwszej zabrzmiała muzyka na fortepiano solo, w drugiej natomiast *II Koncert fortepianowy f-moll* oraz *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur*. Interpretacje Ohlssona były przewidywalne, czego oczywiście nie należy traktować jako zarzutu, ponieważ ten znamienity pianista ma po prostu swój wyrazisty i niepowtarzalny styl. Najciekawiej wypadła, w moim odczuciu, kreacja koncertu. Przyczynił się też do niej w znacznym stopniu dyrygent Marcin Nałęcz-Niesiołowski z orkiestrą Filharmonii Łódzkiej, który świetnie wyeksponował sekcję instrumentów dętych, często ignorowaną w przypadku Chopinowskich koncertów.

Z dnia na dzień było coraz bardziej interesująco. 22 lutego, we wtorek, wystąpił Eugen Indjic, laureat IV nagrody we wspomnianym VIII Konkursie Chopinowskim. Koncert rozpoczął się wykonaniem *I Koncertu fortepianowego e-moll* w aranżacji na fortepiano oraz kwartet smyczkowy powiększony o kontrabas. Indjic ujął mnie przede wszystkim bardzo naturalnym i nieskazitelnym wykonawstwem. Gra jego była bogata w barwy, a jednocześnie oparta na mistrzowskiej technice. I choć artysta grał niezwykle odważnie, nieznacznie pomylił się w finale koncertu, co można mu jednak w zupełności wybaczyć, ponieważ druga część jego występu wypadła znakomicie – Indjic zaprezentował kolejno utwory solowe Debussy'ego, Chopina i Liszta – a ponadto dzień później wykonał ten sam finał koncertu Chopina po raz kolejny, w ramach bisu, wieńcząc tym samym jeszcze bardziej udany śródowny koncert. Celowo używam tu zwrotu „jeszcze bardziej udany”, gdyż akustyka Sali Lustranej Pałacu Poznańskiego okazała się o wiele bardziej przyjazna delikatnemu brzmieniu wyrafinowanej muzyki kameralnej niż sala koncertowa Filharmonii Łódzkiej. Dodajmy, że najważniejszym punktem programu tamtego występu był *Kwintet fortepianowy A-dur*, op. 81 Antonina Dworzaka. Indjicowi towarzyszył Kwartet Prima Vista.

W śródowny wieczór prezentowali się młodzi, niezwykle utalentowani i dobrze rokujący na przyszłość pianiści, którzy

wzięli udział w zeszłorocznym Konkursie Chopinowskim: Claire Huangci, Marcin Koziak i Denis Ždanow. Claire nie zachwyciła mnie, jako że jej grze, zdominowanej przez popis techniczny i nadużywanie forte, zabrakło pierwiastka duchowego. Koziak nie ujął mnie tak, jak w Konkursie Chopinowskim, tym niemniej jego brawura, wyśmienita technika i ogromna przejrzystość fakturalna wyraźnie świadczą o wielkim potencjale, który tkwi w tym młodym artyście. Z całej trójki najlepiej zaprezentował się Ukraińiec Denis Ždanow, który zelektryzował publiczność ujmującym wykonaniem dzieł kompozytorów hiszpańskich, od Solera po Fallę. Warto zauważyć, iż po zwycięstwie w prestiżowym Konkursie Muzycznym im. Marii Canals, pianistę czeka nagranie fonograficzne dla firmy Naxos.

W czwartek wystąpił Siergiej Tarasow, laureat wielu nagród, w tym II nagrody w Konkursie im. Artura Rubinsteina w Tel Awiwie w 1995 r. Tarasow to solidny pianista, a jego interpretacje mienią się mnogością ciekawych pomysłów. Artysta wykonał m.in. *Etiudy symfoniczne* Roberta Schumanna oraz *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego. Ta ostatnia kompozycja zabrzmiała zresztą jeszcze dwukrotnie, w różnych aranżacjach. W piątek do Łodzi przyjechała Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia z maestro Jackiem Kaspyszykiem. Uroczystą galę uświetniającą 75-lecie istnienia orkiestry otworzyły *Obrazki z wystawy* w orkiestracji Maurycego Ravela. W drugiej części wieczoru zabrzmiał *III Koncert fortepianowy d-moll* Sergiusza Rachmaninowa. Pianista, który zasiadł wówczas przy fortepianie, okazał się, w moim mniemaniu, największym wykonawcą tegorocznego Rubinstein Piano Festival. Aleksander Korsantia jest Gruzinem, choć na co dzień mieszka w Bostonie. Zwyciężył m.in. w Konkursie im. Artura Rubinsteina w Tel Awiwie w 1995 r. Jego kreacja była nieskazitelna. Korsantia grał con bravura, nieustannie na granicy ryzyka. Mimo że zdarzało mu się nie trafić we właściwy klawisz, jego interpretacja była olśniewająca. Występ rozpoczął się dość niepozornie, ponieważ otwierająca koncert dumka okazała się nieco przesłodzona i stonowana emocjonalnie. Była to jednak tylko prolegomena do całego koncertu, podczas którego pianista dawkował publiczności bardzo silne emocje, nie tylko poprzez zmiany temp, w jego wykonaniu nierzadkie i brzmienie nad wyraz naturalnie, lecz również poprzez bardzo bogatą paletę barw, piękne legato, szlachetne forte i cieniowanie dynamiczne. Nie sposób opisać tę wyjątkową interpretację i wielka szkoda, że Korsantia nie utrwalił jej jeszcze na płycie. Wszak śmiało mogłaby konkurować z

niezrównanymi wykonaniami Władimira Horowitza.

W piątek oraz w sobotę zgromadzona w Muzeum Miasta Łodzi publiczność mogła podziwiać jeszcze jednego kolosa współczesnej pianistyki, gdyż do Łodzi przyjechał także Roman Rabinovich, wschodząca gwiazda, laureat ostatniego konkursu im. Artura Rubinsteina w Tel Awiwie. Rabinovich zachwycił wyśmienitą kreacją *Pietruszki* Igora Strawieńskiego, jak również *Obrazkami z wystawy* oraz *Kwintetem fortepianowym f-moll*, op. 34 Johannesa Brahmsa. Nie do końca podobał mi się natomiast w tym wykonaniu Kwartet Śląski, który czasem miał kłopoty z intonacją.

Festiwal zakończył się w niedzielę. Wtedy też odbyły się dwa świetne koncerty. O godzinie 13 zagrał wspomniany Aleksander Korsantia, tym razem recital na fortepiano solo. Zabrzmiały *Sonata Es-dur*, op. 7 Beethovena oraz *Wariacje na temat Chopina*, op. 22 pióra Rachmaninowa.

Festiwal zwieńczył koncert maestro Daniela Barenboima. Szczerze mówiąc, przed tym występem miałem wiele obaw, jako że zeszłoroczny recital maestra, który miał miejsce w trakcie obchodów 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina w Warszawie, nie wypadł nadzwyczajnie. Tym razem tak się nie stało. Maestro zaprezentował dwie sonaty fortepianowe Franciszka Schuberta. Z fortepianu wydobywał dźwięk najwyższej próby, który rzadko kiedy można w Łodzi usłyszeć. Bawił się nim, czarując przy tym zachwyconą publiczność. Na bis, i to był ostatni utwór wykonany w tym festiwalu, zabrzmiał, bardzo szlachetnie zresztą, *Nokturn Des-dur* op. 27 Fryderyka Chopina.

Nie było mi dane uczestniczyć we wszystkich koncertach. Z pewnością wielką zaletą imprezy było to, że dyrektor festiwalu, Wojciech Grochowalski, zaprosił do Łodzi nie tylko dojrzałych pianistów, ale także tych młodych, także laureatów konkursu im. Artura Rubinsteina w Bydgoszczy, przed którymi wielkie estrady świata stoją jeszcze otworem. Zresztą II edycja festiwalu to nie tylko koncerty (odbywające się też poza Łodzią), ponieważ festiwalowi towarzyszyły również wystawy fotograficzne (m.in. Ewy Rubinstein i Juliusza Multarzyńskiego), kursy mistrzowskie dla młodych pianistów, spotkania z córkami maestro Rubinsteina, promocje książek oraz przedpremierowy pokaz filmu dokumentalnego o Arturze Rubinsteinie produkcji telewizyjnej Arte, w reżyserii Marie-Claire Margossian. Kolejna edycja festiwalu odbędzie się wiosną 2013 r. Z niecierpliwością na nią czekamy!

Maciej Chiziński

WARSZAWA

Piotr Pławner prawykonyuje po 113 latach zapomnianą muzykę Emila Młynarskiego. W niedzielę 20 lutego br. w Studiu im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie odbył się nadzwyczajny koncert, podczas którego przywrócono zbiorowej pamięci dwa zapomniane dzieła polskich kompozytorów. W programie znalazły się *I Koncert skrzypcowy d-moll* op. 11 Emila Młynarskiego (współczesne prawykonyanie), *Cztery medytacje na orkiestrę* Czesława Marka (polskie prawykonyanie) oraz utwory dwu kompozytorów zagranicznych: Arthura Furera i Arthura Honeggera.

Trudnego zadania wskrzeszenia zapomnianego koncertu Młynarskiego podjął się Piotr Pławner, któremu towarzyszyła Polska Orkiestra Radiowa pod batutą szwajcarskiego dyrygenta Kaspara Zehndera. Pławner jest laureatem pierwszych nagród m.in. w X Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego (1991) oraz w XLIV Międzynarodowym Konkursie Muzycznym ARD w Monachium (1995). Artysta, obok kariery solistycznej, uprawia też kameralistykę oraz pracuje w roli pedagoga. Godne uwagi jest również to, że promuje na estradach świata muzykę polską.

Emila Młynarskiego (1870-1935), który był teściem genialnego pianisty Artura Rubinsteina, znamy przede wszystkim jako wielkiego dyrygenta i założyciela Filharmonii Warszawskiej (obecnie Filharmonii Narodowej), natomiast z jego twórczości kompozytorskiej na skrzypce i orkiestrę mieliśmy dotychczas okazję poznać jedynie *II Koncert skrzypcowy D-dur* op. 16.

Przypomnijmy, że zapomniany *Koncert d-moll* powstał w 1897 r., kiedy Młynarski miał dwadzieścia siedem lat. Już rok później dzieło uhonorowano jedną z pięciu głównych nagród w ogłoszonym przez Ignacego Jana Paderewskiego konkursie kompozytorskim w Lipsku, zaś jego prawykonyanie miało miejsce 6 listopada 1898 r. w Warszawie. Grali wówczas: wybitny polski wirtuoz Stanisław Barcewicz oraz orkiestra Opery Warszawskiej pod batutą samego kompozytora. Dodajmy, iż partytura koncertu ukazała się drukiem w 1899 r. w oficynie M. Józefowicza w Lipsku. Mimo że utwór odniósł sukces, w XX w. słuch o nim zaginął.

Koncert Młynarskiego można by uznać za stylistyczną kontynuację dokonań jego poprzedników w dziedzinie polskiej wiolinistyki, a mianowicie Karola Lipińskiego oraz Henryka Wieniawskiego. Dzieło składa się z trzech części: *Allegro moderato*, *Adagio* oraz *Allegro*. Część I utrzymana jest w charakterze wirtuozowsko-lirycznym, w kantylenowej części II partia skrzypiec wtapia się w partię orkiestry, a finał to rondo, w którym ponownie dominuje pierwiastek wirtuozowski. Znamienny jest fakt, że solista do czasu pierwszej próby nie wiedział, jak w pełni brzmi partia orkiestry. Zdaje się, że w dobie fonografii jest to sytuacja bez precedensu.

Brak znajomości brzmienia partii orkiestry nie przeszkodził jednak Piotrowi Pławnerowi w świetnym przygotowaniu utworu. Jego znakomity występ nagrodzono gromkimi brawami. Na bis muzyk wykonał *Kaprys polski* Grażyny Bacewicz, który zresztą ostatnio zarejestrował w Berlinie, wraz z innymi utworami na skrzypce solo te same kompozytorki. Miejmy nadzieję, że nagrania te, oraz *Koncert d-moll* Młynarskiego, doczekają się wydań płytowych. Oby stało się to jak najszybciej!

Maciej Chiżyński



**NAGRODA SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
MAZOWIECKIEGO
IM. CYPRIANA K. NORWIDA**

Samorząd Województwa Mazowieckiego

ZAPRASZA DO ZGŁASZANIA KANDYDATUR

**do X edycji Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida w kategoriach:
LITERATURA, MUZYKA, SZTUKI PLASTYCZNE, TEATR**

przyznawanych za wybitne dzieło lub kreację powstałe
w okresie od 1 stycznia do 31 grudnia 2010 roku
na terenie województwa mazowieckiego

oraz

do VII edycji Nagrody „DZIEŁO ŻYCIA”

przyznawanej za wybitne dzieła, kreacje
lub za całokształt twórczości
artyście tworzącemu na terenie
województwa mazowieckiego.

Kandydatów do nagrody mogą zgłaszać: instytucje kultury, oddziały ogólnopolskich stowarzyszeń twórczych, wydawnictwa i redakcje oraz twórcy indywidualni z województwa mazowieckiego.

W przypadku Nagrody „Dzieło życia” uprawnionymi do zgłaszania kandydatów są ponadto mieszkańcy województwa mazowieckiego.

Zgłoszenia (w formie wniosku, dostępnego na stronie internetowej: www.norwid.mazovia.pl), zawierające dane kandydata, jego notkę biograficzną oraz szczegółowe uzasadnienie wniosku wraz z udokumentowaną charakterystyką osiągnięcia, prosimy przysyłać pod adres:

**Przewodniczący Sejmiku
Województwa Mazowieckiego
Plac Bankowy 3/5
00-142 Warszawa**

(z dopiskiem „Nagroda Norwida”).

Termin zgłaszania kandydatur upływa 13 maja 2011 roku.

KOSZALIN

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. W grudniu filharmonia dała tylko jeden koncert (10 XII 2010), dziwny koncert muzyki angielskiej: uwertura trwająca niespełna dwie minuty, koncert wiolonczelowy wypracowany z jakichkolwiek emocji, symfonia nazwana (bardzo trafnie) po prostu prostą, „simple” i jedyne dzieło, jakie oferowało naprawdę symfoniczny format – dobrze przyrządzona suita melodii ludowych. Nie wiem, czy program taki został skrojony na miarę dyrygenta, czy też skroił go dyrygent na miarę Koszalina, w każdym razie publiczność koszalińska nie opuszczała sali filharmonii w stanie wskazującym na wielkie przeżycie artystyczne.

A same nazwiska angielskie były wielkie: Purcell, i uwertura do arcydzieła operowego *Dydona i Eneasza*, Elgar, i urokliwy *Koncert wiolonczelowy e-moll*, oryginalny w stosunku do tego typu literatury pierwszej połowy XX w., Britten, i *Symfonia „simple”* twórcy dwunastoletniego – prosta rzeczywiście, rodzaj żartu muzycznego; oraz na zakończenie *Suita angielskich melodii* przyrządzona przez miłośnika angielskiego folkloru, a zarazem wybitnego kompozytora, Ralpa Vaughana Williamsa: jego świetna robota kończyła omawiany wieczór. Kończyła prawdziwie symfonicznym akcentem, jaki właściwie ten program uratował.

Uratował go także Paweł Kotla, dyrygent sprawny i energiczny (szkoda, że nie wykonał któregoś ze świetnych marszy wojskowych Elgara). Zaś *Koncert wiolonczelowy* Elgara grał abiturient średniego zakresu nauki, Marcel Markowski; grał niełatwy utwór

pewnie, dokładnie, czysto, ładnym dźwiękiem, unikając jednak zarazem wszelkich emocjonalnych odcieni – dyrygent lojalnie współuczestniczył w tym dziwnym, ascetycznym kreowaniu bardzo przecież bogatej wyrazowo muzyki Elgara. Emocje i uczuciowość albo wydają się przeżytkiem, albo są rejonem sztuki pewnym artystom niedostępnym. Młody wiolonczelista staje dopiero etapem muzycznej dojrzałości, sam warsztat ma już – jak na swój wiek – znakomity, pozostaje nadzieja, że z czasem pociągną go uroki wielkich wyrazowych możliwości wiolonczeli. Orkiestrę pociągały melodie angielskie świetnie przez Wiliamsa przyrządzone. Cały zaś program piątkowego wieczoru choć dość dziwny, był przecież miły, zapisał się także bardzo dobrą grą orkiestry.

Kazimierz Rozbicki

Mykoła Diadiura, obecnie piastujący także stanowisko dyrektora artystycznego Filharmonii Szczecińskiej. Pod jego batutą orkiestra brzmiała niezwykle przejrzysto i wyraziście. Wykonanie *Uwertyury* i *Suity* było pełne blasku, nasycone silną energetyką i przepelnione dbałością o szczegóły.

Orkiestra okazała się też znakomitym akompaniatorem. Świetnie współpracowała z solistką, umiejącą podjąć nawet najbardziej wyrafinowane chopinowskie rubato. W tym ostatnim prawdziwą mistrzynią okazała się Joanna Ławrynowicz. Chopin w jej wykonaniu ukazał oblicze silnie nasycone romantyzmem, wewnętrzną ekspresją i pełnym napięciem dramatyzmem. Połączenie głębokiego liryzmu i błyskotliwej wirtuozerii w chopinowskich interpretacjach solistki wywołało gorące owacje. Publiczność entuzjastycznie oklaskiwała artystkę domagając się bisów. Pianistka wielokrotnie wywoływana na scenę dodatkowo wyko-

nała brawurowo *Walca Es-dur* op. 18 a także po kolejnych owacjach *Mazurka e-moll* z op. 17, który zakończył wspaniały występ polskiej gwiazdy wieczoru.

Ponieważ nie wszyscy artyści grający świetnie z orkiestrami lub zespołami kameralnymi równie dobrze radzą sobie w recitalach solowych i na odwrót, byłam bardzo ciekawa i nie mogłam się wręcz doczekać jak artystka zaprezentuje się w szerokim, solowym repertuarze i zupełnie innych okolicznościach. Okolicznościach innych, nie tylko ze względu na rodzaj koncertu, ale również na miejsce, w którym kolejny koncert miał być wykonywany. Charków, miasto we wschodniej Ukrainie, niemalże na granicy z Rosją, oddalone o ponad tysiąc kilometrów od Polski jest każdemu Polakowi szczególnie bliskie. To tutaj wiosną 1940 r. w siedzibie NKWD zostało rozstrzelanych ponad 4000 wyższych oficerów Wojska Polskiego przywiezionych z obozu w Starobielsku. Należy podkreślić, że to właśnie tu zostali zamordowani najwyżsi rangą polscy oficerowie i pochowani w zbiorowych mogiłach w podcharkowskim lesie w Piatchatkach.

Koncert odbył się 24 lutego w charkowskiej Filharmonii, w pięknym, będącym w trakcie remontu XIX-wiecznym budynku, który na Euro 2012 (Charków jest jednym z ukraińskich miast, w którym będą rozgrywane mecze) ma nabrać nowego blasku i wzbogacić się o nowoczesną szklaną wieżę, która przynajmniej na znajdującym się przed budynkiem dużym banerze sprawia imponujące wrażenie. Na koncert, który zaczynał się o 18³⁰, postanowiłam przyjść nieco wcześniej, ciekawa publiczności i jej komentarzy. I tu spotkała mnie pierwsza tego wieczoru, ale nie jedyna, niespodzianka. Otóż

już o godzinie 17⁰⁰ foyer było wypełnione gośćmi. Jak się później dowiedziałam, tutejszym zwyczajem jest przyjść do filharmonii na wieczorny koncert zaraz po pracy, żeby móc spotkać się ze znajomymi i porozmawiać, omawiając przede wszystkim oczekiwany właśnie występ.

Kolejną niespodzianką był sam koncert. Pianistka rozpoczęła wieczór przepięknym wykonaniem *Fantazji-Impromptu* op. 66. Po niej przyszła kolej na niezwykle rzadko wykonywane, subtelne *Wariacje „Souvenir de Paganini”* oparte na temacie wywodzącym się z *Fantazji* op. 10 słynnego wirtuoza skrzypiec Niccolò Paganiniego, którym 19-letni Chopin zafascynował się w czasie warszawskiego tournée włoskiego artysty w 1829 r.

W dalszej części koncertu zachwycona charkowska publiczność wysłuchała cyklu *Walców, Mazurków i Polonezów* Chopina. Pianistka czarowała słuchaczy pięknem brzmienia instrumentu,

ХАРЬКОВСКАЯ
ФИЛАРМОНІЯ
Kharkov philharmonic
ул. Рымарская, 21

18:30, 24
ФЕВРАЛЯ 2011

Йоанна
Лавринович
/фортепиано, Польша/

Фредерик Шопен

В программе:
Фантазия-экспромт до-диез минор соч.66,
Воспоминания О Пганини ля мажор, Вальс ля-бемоль мажор соч.69 № 1,
Вальс си минор соч.69 № 2, Большой великолепный вальс Ми-бемоль мажор соч.18
Мазурка Си-бемоль мажор соч.17 №1, Мазурка ми минор соч.17 №2,
Мазурка ля-бемоль мажор соч.17 №3, Мазурка ля минор соч.17 №4
Полонез соль минор, Полонез Си-бемоль мажор
Andante spianato и Большой полонез Ми-бемоль мажор соч.22

UKRAINA **U**kraińskie tournée Joanny Ławrynowicz 21-27 II 2011. 21 lutego 2011 r. w Filharmonii Narodowej w Kijowie miał miejsce koncert inauguracyjny ukraińskie tournée polskiej pianistki Joanny Ławrynowicz, stanowiące jednocześnie uroczyste zakończenie obchodów Roku Chopinowskiego na Ukrainie. Projekt ten powstał z inicjatywy niezwykle prężnie działającego Instytutu Polskiego w Kijowie.

W programie koncertu znalazły się obok utworów z udziałem solistki: *II Koncertu fortepianowego f-moll* op. 21 oraz *Andante spianato i Wielkiego Poloneza Es-dur* op. 22 Fryderyka Chopina, także uwertura do opery *Sroka złodziejka* Gioacchino Rossiniego oraz suita z baletu *Ognisty ptak* Igora Strawieńskiego. Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Kijowskiej w mistrzowski sposób poprowadził ukraiński dyrygent

CLARIMANIA 2011

clari
mania
2011

■ 13.04.2011
Trampolina młodych
Irvin Venyš – klarnet
Sławomir Zawadzki – klarnet
Marek Zjawin – klarnet
Paweł Gusnar – saksofon
Jonathan Bergeron – saksofon
Orkiestra Kameralna Wrocławskiej Akademii Muzycznej
Jan Jakub Bokun – dyrygent

■ 14.04.2011
Iberomania!
Justo Sanz – klarnet
Marek Werpulewski – fortepian
Quarteto de Clarinetes de Lisboa

■ 15.04.2011
Carte blanche à Philippe Berrod
Philippe Berrod – klarnet

■ 16.04.2011
Flautiana, Clarinettino, Oboina, Fagotissimo!
Ondřej Kukal – koncerty na instrumenty dęte i smyczki
Jan Krzeszowiec – flet
Alžběta Jamborová – obój
Dorota Cegielska – fagot
Irvin Venyš – klarnet
Orkiestra Wrtislavia
Stanislav Vavřínek – dyrygent

■ **wykłady:**
Roman Widaszek, Justo Sanz, Timothy Phillips

■ **lekcje mistrzowskie:**
Philippe Berrod, Irvin Venyš, Justo Sanz

oraz
scena studencka, prezentacje
multimedialne, wystawy
instrumentów i akcesoriów
muzycznych, naprawy

■ Dyrektor artystyczny
Jan Jakub Bokun

■ Organizator
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego
we Wrocławiu

■ Kontakt
Kierownik Biura Promocji i Organizacji Imprez
Agnieszka Stobiecka-Prokop
tel.: 71 355 72 76, 355 55 43 w. 116
e-mail: info@amuz.wroc.pl

lub
Jan Jakub Bokun
e-mail: jakub@bokun.art.pl



lekkością artykulacji i wirtuozerią wykonania. Niekończące się owacje na stojąco zostały nagrodzone trzema fantastycznymi bisami – brawurowymi *Etiudami* i nostalgicznym *Mazurkiem* na zakończenie. Artystka przygotowała dla charkowskich melomanów jeszcze jedną niespodziankę. Tuż po koncercie składała autografy na swoich płytach, wydanych nakładem wydawnictwa Acte Préalable, będących zapowiedzią wydania wszystkich dzieł Chopina nagranych w całości pierwszy raz w Polsce przez jednego artystę.

Muszę w tym miejscu wspomnieć jeszcze o jednej „charkowskiej” niespodziance – jest nią wspaniała muzyczna publiczność. W czasie koncertu miałam wrażenie, że na sali byłoby słycać przelatującą muchę, nie mogłam się powstrzymać żeby nie zerknąć kilka razy na osoby siedzące obok mnie i ze zdziwieniem zauważyłam, że mają miny, które mnie kojarzą się z fascynującym filmem. Postanowiłam po koncercie spróbować dowiedzieć się, skąd takie zamiłowanie do muzyki i jej umiłowanie w miejscu, z którego bliżej do kazachskich stepów niż do Żelazowej Woli. Na szczęście me foyer słycać było polską mowę, więc ośmielona podeszłam do grupy kilku słuchaczek, które, jak się okazało, są potomkami Polaków zesłanych w okolice Doniecka po 1939 r. Przyjechały specjalnie stamtąd na koncert i wszystko mi wyjaśniły. Otóż przyczyna

takiej muzykalności w narodzie jest jakże oczywista. Jednym z elementów edukacji każdego dziecka w krajach byłego Związku Radzieckiego jest nauka gry na jakimś instrumencie. Prawda, jakie to proste? Pozostaje mi mieć nadzieję i gorący apel do naszego ministra kultury, żeby nie spoczął na laurach i swój wielki sukces, jakim jest powrót do szkół podstawowych nauczania muzyki, związał z programem edukacji, który będzie zobowiązywał nauczycieli i uczniów do czegoś więcej niż nauki na flecie melodii *Wlazł kotek na płótek*.

Z wielką satysfakcją i niezapomnianymi wrażeniami opuszczałam Charków i Ukrainę załując tylko, że nie mogłam dalej uczestniczyć w tym pięknym wydarzeniu, jakim było tournée świetnej, cudownie grającej Chopina pianistki Joanny Ławrynówic, w której wykonaniu nasz najślawniejszy kompozytor brzmi niezwykle romantycznie, delikatnie i wzruszająco a jednocześnie bardzo podniosłe i dostojnie. W planach koncertowych artystki na ukraińskim szlaku czekały jeszcze dwa miasta – Dniepropietrowsk i miasto Juliusza Zarębskiego – Żytomierz. Mam wielką nadzieję, że powróci ona wkrótce na Ukrainę by koncertować także w innych ośrodkach, których, spragnionych wspaniałej sztuki, w tym kraju nie brakuje.

Amelia Gerber

Na straży swej stać będę

Bardzo cenię sobie działalność Kazimierza Rozbickiego – zwłaszcza tę kompozytorską – i dlatego dziękuję za uwagi na temat mojej relacji z XVI Konkursu Chopinowskiego. Krytyka maestra Rozbickiego pojawiła się w lutowym numerze **Muzyka21** pod znamienitym tytułem *Kamerzysta, czyli Awdiejewa a sprawa polska*. Jednocześnie wypada mi cieszyć się, że mój tekst wywołał nie tylko wiele pozytywnych reakcji, o czym mogłem przekonać się otrzymując liczne telefony i maile gratulacyjne od czytelników z całego kraju, ale również wzbudził emocje skrajnie negatywne, wręcz oburzające niektórych czytelników **Muzyka21**, na przykład maestra Rozbickiego. Pragnę podkreślić, iż moja relacja z XVI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina była jak najbardziej szczerą.

Przed wszystkim chciałam zwrócić uwagę na fakt, że tekst maestra Rozbickiego nie jest obiektywny. Skłaniałbym się nawet ku tezie, że maestro próbuje w nim manipulować. Jak mam bowiem rozumieć sytuację, kiedy autor krytyki źle interpretuje sens moich słów (mam na myśli fragment dotyczący przemówienia

Prezydenta Komorowskiego), cytując je na dodatek wybiórczo? Była to zresztą moja prywatna uwaga na temat organizacji konkursu. Czy kosmetyka i sprawy organizacyjne są jednak najważniejsze? Ciekawe wydają mi się np. takie stwierdzenia, jak: „[sądy Macieja Chizińskiego są] niewątpliwie odbiciem paranoicznej sytuacji naszego życia kulturalnego, wyrażającej się obojętnością w stosunku do sfery życia muzycznego kraju”, „Tekst dyktowany niechęcią, jeśli nie nienawiścią.”, „Otóż cały tekst Macieja Chizińskiego budzi niesmak i obnaża chorobliwe predykcje autora do klasyfikowania niewygodnych dlań faktów jako pewnego rodzaju spisków”, „Prawda zaś jest taka, że orkiestra Filharmonii Narodowej nigdy nie miała tak dobrych fagotów i waltorni, jak teraz”, „Dostało się i Prezydentowi RP Bronisławowi Komorowskiemu za przemówienie, bardzo dobre zresztą”, „Cóż za żenada, wrzeszcząc się przemówieniem Prezydenta RP”. Dodam, że Prezydent Bronisław Komorowski wyraził się wówczas, zresztą już po raz wtóry, o muzyce Chopina jako o „armatach ukrytych w krzakach”, stąd moja krytyczna uwaga.

A teraz kilka uwag maestra Rozbickiego na temat wykonawstwa Julianny Awdiejewej: „Słuchanie, śledzenie jej gry, interpretacji, było prawdziwą rozkoszą, mogło budzić tylko zachwyty. Łączyła w niej wierność tekstowi i wierność sobie [...]. Była to cudowna narracja mieniąca się barwami, emocjami, wirtuozowską grą, w pełni nasycona niepowtarzalnym chopinowskim idiomem, nastrojem, duchem epoki, młodzieńczą żarliwością [...]”. No cóż, *de gustibus non disputandum est*.

Jeszcze raz prześledziłem finałowy występ Julianny Awdiejewej, ponownie z partyturą Wydania Narodowego w rękę, i postanowiłem wypisać tylko te błędy wykonania, które pianistka i sekcja instrumentów dętych popełniły w I części koncertu (jedynie ta część dostępna jest w zakładce „Archiwum wideo” na witrynie internetowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina):

- takt nr 141: pasaż do góry nieczysto (dźwięki poboczne w miejscu dźwięku e³),
- takt nr 153: Awdiejewa dodała arpeggio i zagrała inne nuty niż w partyturze,
- takt nr 155: maniera przyspieszania akordów w lewej ręce pod koniec każdego taktu od chwili wejścia lewej ręki w taktie nr 155 (sam Chopin mawiał przecież, iż „lewa ręka to dyrygent”),
- takty nr 162-163: instrumenty dęte grają nieczysto,
- takt nr 174: nieczystość w ostatniej nucie taktu,
- takt nr 191: nieczystość waltorni,
- takt nr 203: w partyturze jest napisane *con fuoco*, a Awdiejewa zwalnia tempo (w miejscu trudnym technicznie),

- takt nr 219: nieczystość w pasażu; poza tym udużniona realizacja rytmu,
- takty nr 247-249: nie słycać realizacji partii rogu,
- takt nr 274: figuracje w prawej ręce zbyt mocno spowolnione,
- takt nr 317: nieczystość w pasażu prawej ręki,
- takt nr 408: w partyturze jest napisane *a tempo / risoluto*; Awdiejewa natomiast zwalnia tempo przy pojawieniu się gamy chromatycznej w kwartach,
- takty nr 416-430: rozminięcie się z orkiestrą w całym fragmencie (polimetria),
- takt nr 426: pierwszy akord zagrany nieczysto,
- takty nr 441-448: rozminięcie się z orkiestrą w całym fragmencie,
- takt nr 453: nieczystość w prawej ręce,
- takty nr 457-460: rozminięcie się z orkiestrą w całym fragmencie,
- takt nr 510: ogólne zwolnienie tempa przez pianistkę,
- takt nr 570: udużniona realizacja rytmu,
- takt nr 601: nieczystość w oktawie g¹-g²,
- takt nr 621: Awdiejewa nie realizuje adnotacji *a tempo agitato*,
- takt nr 660: nieczyste zagranie dźwięku e⁴ w kulminacji długiego przebiegu pasażowego,
- takt nr 671: nieczyste wejście rogów.

Przypomnijmy, iż są to jedynie błędy popełnione w I części *Koncertu fortepianowego e-moll*.

W przedstawionej przeze mnie na łamach wcześniejszych numerów **Muzyka21** krytyce werdyktów jury XVI Konkursu Chopinowskiego absolutnie nie zgadzam się z decyzjami jurorów, gdyż uważam, iż, w przeciwieństwie do wcześniejszych Konkursów Chopinowskich, bardzo uwłaczają one godności tego wielkiego chopinowskiego święta. Gra Julianny Awdiejewej, krytykowana nie tylko przeze mnie – i nie tylko w Polsce – nie może równać się, czy to pod względem technicznym, czy też stylistyczno-wyrazowym, a nade wszystko w kontekście dochowania wierności estetyce i obowiązującym dotychczas kanonom wykonawstwa dzieł Fryderyka Chopina, z wykonaniami Lwa Oborina, Marthy Argerich, Maurizio Polliniego, Krystiana Zimmermana albo Rafała Blechacza. A może wielkie jury chciało wreszcie dopuścić do głosu pianistów, którzy wcześniej do takich wypowiedzi nie mieli prawa, torując tym samym drogę nowej estetyce wykonawczej? Raczej nie, dlatego że ci sami wielcy pianiści – Martha Argerich, Nelson Freire, Kevin Kenner, Andrzej Jasiński – nigdy nie pokusili się o podobną grę. Zresztą maestro Rozbicki nie był obecny w Filharmonii Narodowej podczas przesłuchań finałowych, a jedynie oglądał relację w telewizji. Warto zauważyć, że obcowanie z żywą materią

dźwiękową jest diametralnie różne od dźwięku zniekształconego przez mikrofony, przetworniki i setki kilometrów kabli.

W prawdziwe zdumienie wprowadza mnie też tendencyjność, z jaką autor polemiki wybiela oczywiste błędy wykonawcze. Skoro jest kompozytorem i dyrygentem, skoro podobnie jak ja miał w rękach partyturę, to jakim cudem usłyszał spójność gry solistki z orkiestrą tam, gdzie ich pulsacje wyraźnie się rozmięły; czystość zaś i wierność notacji tam, gdzie pojawiały się rażące błędy? Czy należy więc wyszczególniać w krytyce konkretne miejsca w nutach, w których wykonanie nie sprostało wymaganiom tekstu? Poza tym, czy właściwym podejściem do krytyki muzycznej jest omijanie niepoprawnych politycznie lub towarzysko tematów? Mówiąc wprost: czy jako młody adept sztuki krytyki muzycznej mam uczyć się poprawnego przemilczania niedociągnięć popełnianych przez uznane autorytety, które winny pozostać niezbytkałne? Może właśnie dlatego, że nie jestem skrupowany konwenansami panującymi w świecie wytrawnych krytyków – podobnie jak nieświadome w swojej niepoprawności dziecko w baśni Andersena – odważyłem się krzyknąć „Król jest nagły!”. W tym wypadku maestro Rozbicki jawi mi się, i muszę to stwierdzić z wielką przykrością, jako szkolny dyżurny, który stoi na straży poprawności politycznej.

Ustosunkowując się do postulatów maestra Rozbickiego, aby krytyka muzyczna odnosiła się do strony artystycznej wykonawstwa, zupełnie niezrozumiałym staje się uwaga, jakoby uwiierał mnie boleśnie „kształt noska laureatki”; co więcej problem ten miał „z całą swą obrzydliwością” przesłonić artystyczne aspekty Konkursu Chopinowskiego... Hm... Nie prezentowałem swoich preferencji w zakresie estetyki wizualnej, a tym bardziej sugestii, aby miały one związek z odbiorem sztuki dźwięku. Dziękuję autorowi polemiki za inspirację do zainteresowania się skądinąd ciekawą kwestią urody pani Awdiejewej. Nie czuję się w tej dziedzinie bardzo kompetentny, aczkolwiek zdaje mi się, że ów tak bardzo męczony „nosek” byłby ciekawym tematem dla malarzy. Tylko... dlaczego zaraz łączyć sprawy moich domniemań preferencji w sprawach urody z „emocjami anormalnymi, chorobliwymi”? Zapewniam serdecznie, że o wiele bardziej emocjonujące są dla mnie przeżycia związane z estetyką muzyczną.

Jeszcze raz pragnę odesłać wszystkich Czytelników **Muzyka21** na witrynę internetową Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, gdzie w zakładce „Archiwum wideo” znajdują się niemal kompletne nagrania z zeszłorocznego Konkursu Chopinowskiego. A zatem można samemu ocenić wykonania poszczególnych kandydatów. Posłuchajmy, zobaczymy, oceńmy.

Maciej Chiziński

W marcu dotarła do nas wiadomość, że Deutsche Grammophon podpisało kontrakt nagraniowy z młodym kanadyjskim pianistą polskiego pochodzenia. Młody pianista Jan Lisiecki ceniony jest na całym świecie za swój poetycki i dojrzały styl. Mimo młodego wieku ma już na koncie kilka prestiżowych nagród, m.in. Révelations Radio-Canada Musique 2010 oraz Jeune Soliste des Radios Francophones 2011.

„Nagrywać dla DG to wielki zaszczyt. Czuję się szczęśliwy i niezwykle podekscytowany – mówi Jan Lisiecki – Historia wytwórni Deutsche Grammophon sięga już ponad 100 lat. Wystarczy przejrzeć jej katalog, by przekonać się, że nagrywali dla niej najwspanialszy muzycy świata”. Jan Lisiecki, to według Michaela Langa, dyrektora generalnego Deutsche Grammophon: „fenomenalny, młody artysta, który łączy niezwykłą, muzyczną dojrzałość z wielką pasją dla muzyki i radością jej gry. To niezwykle cenna cecha. Jestem przekonany o tym, że osiągnie wyżyny, bo stawia sobie niezwykle ambitne cele. To wielki honor móc powitać go wśród naszych najwybitniejszych pianistów”. Na debiutanckim albumie Lisieckiego dla Deutsche Grammophon znajdują się koncerty fortepianowe Mozarta (nr 20, KV 466 i 21, KV 467).

Jan Lisiecki urodził się w 1995 r. w Calgary, w Kanadzie. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku 5 lat w Konserwatorium Uniwersytetu Mount Royal. Zadebiutował koncertem z orkiestrą w wieku 9 lat. Występował z wieloma renomowanymi orkiestrami. Współpracował z takimi mistrzami jak Emanuel Ax, James Ehnes, Yo Yo Ma i Pinchas Zukerman. Swoim koncertem otwierał Międzynarodowy Festiwal w Seulu w Korei oraz wystąpił dla królowej brytyjskiej Elżbiety II przed 100-tysięczną publicznością zebraną na Parliament Hill w Ottawie. W 2010 r. został poproszony o zastąpienie Nelsona Freire na czterech koncertach we Francji.

Pianista wystąpi jako solista koncertu rozpoczynającego sezon 2011/12 w słynnej paryskiej Salle Pleyel. Towarzyszyć mu będzie Orchestre de Paris, którą poprowadzi Paavo Järvi. Jan Lisiecki zagra również w sali Barbican w Londynie z towarzyszeniem BBC Symphony oraz w lipskim Gewandhaus z orkiestrą lipskiego radia. Ma również w planach wiele koncertów i recitali w całej Europie oraz w Japonii. Latem 2011 r. weźmie udział w festiwalu w Verbier. Obecnie Jan Lisiecki koncertuje w Ameryce Północnej (m.in. z towarzyszeniem Toronto Symphony pod dyktando Petera Oundjiana oraz Orchestre Métropolitain z Montrealu kierowanej przez Yannicka Nézet-Séguina).

Francuski Diapason nazwał Lisieckiego „prawdziwym wirtuozem, o wyrazistym, naturalnym stylu, któremu trudno się oprzeć”, BBC Music Magazine chwalił „Dojrzałą muzykalność Lisieckiego” i jego „wrażliwą i pełną subtelności” interpretację koncertów, które zagrał „z błyskotliwą techniką” i „charakterystycznym patosem”.

Jan Lisiecki nie stroni od muzyki kameralnej. Pianista współpracował z New Zealand String Quartet, Quatuor Ébène oraz Penderecki String Quartet, pojawiając się na licznych festiwalach na całym świecie. Koncerty Jana Lisieckiego były transmitowane przez rozgłośnie radiowe całego świata. W 2009 r. CBC National News poświęciła mu dokument The Reluctant Prodigy w reżyserii Joego Schlesingera. Pianistę uznano za jednego z najbardziej obiecujących młodych kanadyjskich muzyków, jego koncerty pokazywano w wielu telewizjach na świecie. Jan Lisiecki daje także koncerty na rzecz organizacji charytatywnych.

Pianista ukończył naukę w szkole średniej w Calgary. Od września 2011 r. będzie kontynuował naukę w Glenn Gould School of Music w Toronto. Więcej informacji o pianistcie można znaleźć na www.janlisiecki.com

[Red]



Jan Lisiecki
 fot.: Andras Schram/IMG Artists



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

DON CARLOS

MET wystawia w tym sezonie nową sceniczną oprawę *Don Carlosa*. Jest to koprodukcja z Covent Garden i Norweską Narodową Operą i Baletem. Jej autorem jest Nicholas Hytner. Wedle słów Petera Gelba, Hytner jest dokładnie takim typem reżysera, jakiego poszukuje MET – utalentowany narrator opowieści scenicznych, który zagłębia się w prezentowany materiał i nie uznaje kompromisów tylko dlatego, że jego aktorami są śpiewacy operowi. Jest oczywiście wrażliwy na techniczne wymagania nakładane na wokalistów więc stara się pogodzić niuanse gry aktorskiej i śpiewu.

Nicholas Hytner pracuje jako dyrektor artystyczny w London National Theatre, gdzie ostatnio wystawił *Hamleta*. Współpracował z Royal Shakespeare Company, Broadwayem i West Endem. Jego produkcje znane są też w teatrach operowych jak np. Covent Garden, English National Opera, festiwal w Glyndebourne, w Paryżu Théâtre du Châtelet czy Opera Bawarska. Był również reżyserem filmów *The Madness of King George III*, *The Crucible*, *The Object of My Affection* i *The History Boys*. Zdobył już dwie nagrody Tony, trzy

Olivier Awards, a w 2009 r. nadano mu tytuł szlachecki.

W 2005 r. Peter Gelb zaprosił Hytnera do wykreowania opery w MET. Kilka miesięcy później, w odpowiedzi na ofertę, Hytner przekazał Gelbowi wiadomość, że ma w planach produkcję *Don Carlosa* dla Covent Garden. MET dołączyła więc do projektu, który miał prapremierę 6 VI 2008 r. w Londynie. W MET techniczne próby *Don Carlosa* rozpoczęły się w połowie sierpnia 2010 r.

Projektantem dekoracji i kostiumów jest irlandczyk Bob Crowley, legenda na scenach Broadwayu i West Endu, również reżyser, zdobywca 5 Tony Awards.

Jest autorem ponad 20 produkcji w London National Theatre i 25 dla Royal Shakespeare Company. Wykreował też oprawy sceniczne do oper w Covent Garden (*Don Carlos*, *Traviata*), English National Opera (*Czarodziejski flet*), dla Paryża i do spektakli baletowych dla Royal Ballet. Pracował też dla telewizji i dla filmu (*Othello*, *Tales of Hollywood* z J. Ironsem i A. Guinnessem, *Suddenly Last Summer* z Maggie Smith w reżyserii Richarda Eyre'a). To również jego debiut w MET.

Projekt światła jest dziełem debiutującego w MET Brytyjczyka Marka Hendersona. Jest związany z Royal National

Theatre i jako konsultant z teatrem w Almeidzie. Otrzymał już pięć nagród Oliviera i Tony (za *The History Boys*). Ma na swym koncie ponad 50 produkcji na West Endzie i wiele na Broadwayu. Współpracuje też z Royal Ballet, Scottish Ballet i Northern Ballet, a projekty światła do spektakli operowych wykreował m.in. dla: English National Opera (*Anna Karenina*, *On The Town*, *Walkiria*), Covent Garden (*Tosca*, *Sophie's Choice*, *Der Fliegende Hollander*, *Don Carlos*), Welsh National Opera (*Tosca*) i Glyndebourne Festival (*The Fairy Queen*, *Don Giovanni*, *Otello*, *The Turn of the Screw*).

W obsadzie wokalne występują w MET śpiewacy, którzy wykreowali część ról w tej produkcji w Londynie w 2008 r.: Marina Poplavskaya (Elżbieta de Valois), Simon Keenlyside (Rodrigo) i Ferruccio Furlanetto (Król Filip – rola, którą śpiewał w MET w 2005 r.).

Urodzona w Moskwie Marina Poplavskaya (sopran) debiutowała w MET w 2007 r. jako Natasza w *Wojnie i pokoju*, a potem zaśpiewała Liu. Będzie też Violetką w nowej produkcji *Traviaty* tego sezonu w MET, z której wycofała swój udział Anna Netrebko.

Brytyjski baryton Simon Keenlyside śpiewa w MET od 1996 r. (debiut jako

Belcore w *Napoju miłosnym*), ale najlepiej mogą go Państwo pamiętać z doskonale wykonanej ostatnio w MET partii Hamleta.

Włoski bas, Ferruccio Furlanetto to jeden z najwspanialszych śpiewaków operowych świata. Debiutował w MET jako Wielki Inkwizytor w *Don Carlosie* w 1980 r. Od tego czasu wystąpił tu w 166 spektaklach, wykonał 15 ról, wziął udział w 1 koncercie i 3 galach MET.

Roberto Alagna (tenor) po raz pierwszy w MET wykonuje tytułową rolę w tej operze. Debiutował tu jako Rodolfo w 1996 r., a to jest jego 13 rola w MET.

Debiutująca jako Eboli Anna Smirnova (mezzosopran) urodziła się w Moskwie. Eboli śpiewała już w La Scali, a oprócz tego znana jest w Europie z takich ról jak Santuzza, Azucena czy Amneris.

Amerykański bas Eric Halfvarson (Wielki Inkwizytor) zaśpiewał już w MET 16 ról od 1993 r. (debiut jako Sarastro w *Czarodziejskim flecie*). Najczęściej słyszeliśmy go jako Sparafucile w *Rigoletcie* (28 razy) i Baron Ochs w *Der Rosenkavalieri* (12).

Za pulpitem dyrygenckim pojawił się Kanadyjczyk Yannick Nezet-Seguin (w zeszłym roku debiutował w MET dyrygując *Carmen*).

Wedle słów Hytnera centrum jego produkcji *Don Carlo* stanowi Escorial, królewski pałac w okolicach Madrytu. „Z zewnątrz wygląda jak więzienie, ale jest piękny w swej surowości. Wewnątrz jest zadziwiająco »ludzki« w skali, ale odnosi się wrażenie, że król był w nim więźniem z własnej woli. Wybudował pałac ponad swym mauzoleum dla swych potomnych i przyszłych królów Hiszpanii. To tak jakby Filip myślał: W centrum mojego pałacu będzie masowy grób. Ogólne odczucie i wygląd tej produkcji jest więc abstrakcyjnym ujęciem tej myśli”.

MET wystawia pięcioaktowego *Don Carlosa* po włosku w wersji po ostatniej przeróbce Verdiego z 1886 r. z włączeniem pierwszej sceny z aktu I rozgrywanej się w Fontainebleau. Jest to wersja niemal identyczna z tą, którą grano w produkcji Johna Dextera (1979) poza fragmentem otwierającym akt I pomiędzy Elżbietą i dwralami. Zastąpiono ją skróconą jej wersją wedle poprawek Verdiego, a przygotowaną przez niego tuż przed premierą w *Don Carlosie* w Paryżu w 1867 r.

Po raz ostatni widzieliśmy w MET produkcję Johna Dextera w sezonie 2006/7. Śpiewali w niej pod batutą Jamesa Levine'a: Patricia Racette, Olga Borodina, Johan Botha, Dmitri Hvorostovsky, René Pape i Samuel Ramey.

Nowa sceniczna oprawa *Don Carlosa* jest identyczna z tą wystawioną w Covent Garden tyle, że wykonano więcej kostiumów do liczniejszej w MET obsady chóru (89).

Premierowy spektakl nowej produkcji

widziałam w MET 22 XI. Wysłałam pod wielkim wrażeniem. Po wielu nieudanych oprawach scenicznych doczekałam się nareszcie czegoś inteligentnego, przemyślanego i atrakcyjnego wizualnie.

Zresztą moje zdanie podzieliła pod koniec spektaklu widownia, która entuzjastycznie przyjęła jej twórców przed kurtyną.

Kolor, forma i światło – to trzy słowa, które w stenograficznym skrócie mogłyby oddać jej walory.

Podstawowe barwy wykorzystane na scenie to czerwień, czerni i biel z dodatkami złota. Rozpoczynająca *Don Carlosa* scena w Fontainebleau ma miejsce zimą, a więc czerni i biel oszronionych nagich, nielicznych, bardziej symbolicznych niż realistycznych drzew głównie na granatowo-czarnym tle sceny, czarna ścieżka wijąca się pośród białych połaci śniegu i czarno-szare, lub ciemnogrnatowe, utrzymane w paletcie barw kostiumy śpiewaków. Jedynie Elżbieta ma na sobie jasną, bladorożową suknię. Po prawej stronie sceny – dwa geometryczne, nisko przycięte walce – pieńki drzew – służące do siedzenia i ognisko. Po zakończeniu tej sceny z góry opuszczono masywny, czarny, niby drewniany panel – kartę z symetrycznie, dość rzadko rozmieszczonymi niewielkimi kwadratowymi otworami, przez które sączy się światło. Oddziela on samotnie stojącego przed nim w punktowym białym świetle Don Carlosa, który właśnie przed chwilą utracił na zawsze miłość swego życia, Elżbietę. Po chwili, z prawej strony sceny wychodzi procesja ubranych na czarno zakapturzonych mnichów z płonącymi pochodniami i przechodzi na lewą jej stronę znikając w drzwiach panelu/kraty, nie zwracając uwagi na zrozpaczonego, opartego o nią Don Carlosa. W tej scenie też dodano niewielki akcent czerwieni. Jest nim materiałowy futerał naszyjnika z wizerunkiem głównego bohatera.

Kolejna scena ma miejsce w katedrze. Po uniesieniu panelu po prawej stronie sceny widzimy grobowiec dziadka Don Carlosa. Wszystko utrzymane jest w mrocznej, czarno-szarej przestrzeni pełnego cieni i półcieni wnętrza, a jedynym jasnym akcentem są złote litery wyryte na grobowcu.

Wszystkie zmiany dekoracji tego spektaklu odbywają się przy użyciu owego opuszczanego panelu. W scenie spotkania w katedrze Don Carlosa i Rodriga grobowiec widoczny jest w głębi lewej strony sceny, po automatycznym przesunięciu go po przekątnej. Wspaniały efekt, który teatralnie wykorzystuje jakby ruch kamery filmowej i ujęcie tej samej scenografii pod innym kątem. Ściany wnętrza są powtórzeniem panelu z kwadratowymi otworami i sączącym się światłem. Po chwili opuszczone zostają masywne kolumny oddzielające lewą

stronę sceny z grobowcem od reszty wnętrza, tworząc przestrzeń kaplicy, w której znajduje się grobowiec i jednocześnie kreując przestrzeń głównego wejścia do katedry w kształcie wydłużonego trójkąta. Oświetlono je jasnoszarym „mrocznym” światłem. Przez „prześwity” kolumn znikają w wnętrzu kaplicy procesja, na której czele idą Król Filip i Elżbieta.

Po zamknięciu panelem tej sceny przed jego frontem pojawiają się damy dworu Elżbiety, Eboli i Tebaldo, który rozdaje im czerwone kwiaty. Ubrane są w tradycyjne hiszpańskie czarne suknie z mantyliami, a jedynym akcentem koloru ich stroju są krwiste czerwone wachlarze.

Dekoracje sceny w ogrodzie są również oparte o geometryczne, symboliczne kształty. W głębi – od lewej do prawej strony sceny – czerwony fragment muru z zawartą w nim dzwonnica w kształcie krzyża i zawieszonym w niej dzwonem. Ten element dominuje nad całością i wydaje się być wszechobecny, jak rzucająca cień na losy życia bohaterów opery potęża kościółta i Inkwizycji. W ogrodzie, w głębi prawej strony sceny widać rząd ciemno zielono czarnych cyprysów, a jeszcze bardziej w tle – malowany fragment zielonych trawników i czerwonych kwiatów. Reszta to geometryczne formy rozplanowane po liniach przekątnych i prostych. Jest więc długi fragment niskiego muru ogrodowego, na którym siedzą damy dworu/chóru, oraz Król Filip podczas sceny rozstania Elżbiety z Hrabinią d'AreMBERG. Siedzącemu na lewej stronie murku ogrodowego Filipowi jeden z dworzan w ręca teczkę z dokumentami, a jak wiadomo z przekazów historyków, Filipa nazywano, „królem papierów”. Po prawej stronie – niewielki czerwony prostokąt „ławeczki”, identyczny w formie jak „kamienne” bloki muru. Cały ten akt odbywa się w tej oprawie i jest dość statyczny. Jedyny „ruch” to wspaniałe światło, które najpierw jest złote, później przechodzi w pomarańcz i w intensywną czerwień, a zmiana jej natężenia kreuje dramaturgię emocjonalną: tyranii, opresji, Inkwizycji, gorących, płomiennych uczuć, pasji, krwi życia i śmierci. Jedynie postacie bohaterów są tu jakby wypunktowane czy spowite białym światłem reflektora.

Kolejną odsłoną jest ogród pałacowy o północy z dwoma perspektywicznie rozszerzającymi się ku przodowi sceny rzędami cyprysów oraz umieszczonym za jednym z nich, po lewej stronie, wysokim żywopłotem. Wszystkie geometryczne linie, wzdłuż których umieszczone są dekoracje, znakomicie wykorzystują całą powierzchnię sceny (jak zresztą w każdej ze scen tej produkcji) i kreują wrażenie ogromu, masywności, przestrzenności i świetnej perspektywy.

Scena auto da fé to znów barwy w prezentacji rozgrywających się wypadków. Dodano tym razem do czerwieni i czerni

złoto, czyli umieszczoną w tyle sceny katedrę. Po lewej stronie, bliżej widzów, zawieszono jest pod kątem na czerwonym tle a utrzymane w barwach beżu wielkie malowidło twarzy Chrystusa w koronie cierniowej. Procesja rozpoczynająca auto da fé wychodzi z tyłu niosąc portret Króla Filipa. Dopiero później pojawiają się sztyndary i chorągwie kościelne. Na tle białych ze złotymi akcentami kostiumów dostojników kościoła i ubranego na czarno tłumy świadków palenia heretyków, ubrani w czerwone kostiumy Król i Królowa stanowią niezwykle wyrazistą, nieco jakby „diabelską” i wybijającą się na plan pierwszy „plamę” koloru.

Po chwili wychodzą na scenę ubrani w historycznie wiarygodne kostiumy z namalowanymi na nich językami ognia heretycy skazani na stos: długie białe szaty i szpiczaste stożki kacerzy na głowach. Zaraz za nimi pojawia się ubrany w biało-czarne szaty Dominikanin wnoszący na scenę płytką miseczkę z płonącym ogniem. Dodano w tej produkcji specyficzną nowość nie zawartą w libretcie – mówioną partię przedstawiciela Inkwizycji najpierw wzywającego heretyków do wyrzeczenia się win, a później czytającego przed skazanymi na stos modlitwę. Kacerze przechodzą na lewą stronę sceny, gdzie będą wprowadzeni na stosy.

Scena, która wydała się wielu widzom niezbyt wiarygodna, to konfrontacja Króla Filipa z Don Carlosem, który, występując w obronie posłów z Flandrii, z obnażoną szpadą rzuca wyzwanie władzy ojca. Jak wszyscy zapewne pamiętamy to Rodrigo odbiera Don Carlosowi szpadę i umieszcza go w areszcie. W tej produkcji nie odbyło się to jednak natychmiast tuż po wyciągnięciu szpady. Król zwraca się z rozkazem do swej gwardii nakazując rozbrojenie Don Carlosa. Wedle libretta, nikt nie reaguje. Musi więc ów rozkaz powtarzać ponieważ na kilka chwil wszyscy zamierają w bezruchu zaskoczenia. W tej produkcji dochodzi jednak do ataku Don Carlosa na ojca i rozpoczyna się między nimi pojedynek. Dopiero wtedy, podczas już trwającego kilka sekund pojedynku, a nie wcześniej, ingeruje Rodrigo wzywając Don Carlosa do oddania szpady. Dramatycznie ma to sens i jest naturalną konsekwencją rzuconego wyzwania. Ocena, czy jest to tylko sceniczna projekcja tego co mogłoby się wydarzyć, czy jest to zaistniała sytuacja w rzeczywistości akcji opery – należy oczywiście do widzów. Ja potraktowałam ją jako symboliczną projekcję próby zamachu stanu, desperackiego gestu ze strony Don Carlosa.

Palenie heretyków na stosie też wydało mi się dramatycznie interesujące. Cała procesja z królem i królową na czele podchodzi do krawędzi sceny i zwrócona jest twarzami do widzów. Płonące „żywym” ogniem stosy z heretykami widoczne są po lewej stronie, na tle panelu z malowidłem twarzy Chrystusa w cierniowej koronie. Czerwone światło oblewa świadków tej sceny i kreuje wydłużone, czarne ich cienie, widoczne na podłodze sceny. Wszyscy skapani są więc jakby we krwi lub w czerwieni płomieni stosów śmierci. Na ich szatach, szczególnie jest to widoczne na kostiumach stojącej na przedzie pary królewskiej, odbijają się ciemne cienie migocącego światła ogni stosów.

Scena wielkiej arii Filipa, a później konfrontacji z Inkwizytorem i Elżbietą oraz jej konfrontacji z Eboli, zlokalizowane są w mrocznym, surowym wnętrzu. Jego ściany są powtórzeniem wzoru kraty, a przez ich niewielkie, kwadratowe otwory sączy się dość słabe światło. Po lewej, bliżej widowni ustawiony jest stół Filipa z krzesłem w stylu epoki. Drugie krzesło, na którym zasiada później Inkwizytor znajduje się po przeciwnej stronie stołu. Za nimi – dwa trójnogie wysokie świeczniki z zapalonymi świecami oświetlającymi stół króla. Po prawej stronie, widzimy model wykonanej ze złota i umieszczonej na czarnym, wysokim postumencie katedry, jedyne akcentu bogactwa i splendoru Hiszpanii. Przed nią ustawiono kłęcznik, na którym modli się Filip. Ogólna atmosfera tego wnętrza przypomina bardziej wnętrze grobowca niż pałacu. Filip w tej scenie ubrany jest w luźną, ciemnoszarą szatę, bez korony na siwych włosach. Wygląda na starszego i zmęczonego życia człowieka. Inkwizytor pojawia się przed nim w krwistoczerwonym kostiumie, który jest jedyną plamą koloru, wybija się i kontrastuje z resztą dekoracji. Ta scena też została

maksymalnie uwiarygodniona historycznie przez producentów. Filip jest równorzędnym partnerem, jeśli nie dominującą siłą tej rozmowy. Jego gniewna emocjonalnie reakcja i wzburzenie na żądanie inkwizytora, by wydał w ich ręce Rodriga jest wyrazem jego potęgi i władzy. To silna dramatycznie postać, z pasją, a nie marionetka w rękach Inkwizycji. Poddaje się bo zmuszony jest do tego wymogami politycznymi.

Więzienie, w którym umieszczony jest Don Carlosa jest powtórzeniem wnętrza ze sceny poprzedniej, tyle że usunięto stół, relikwiarz i kłęcznik. Jest więc pusto i mrocznie. Na przedzie



G. Verdi – *Don Carlo*
Lee Younhoon
fot. Ken Howard

widzimy Don Carlosa, a w tle ustawiono tyłem do widowni szereg strażników, zza którego pada zdradziecki strzał zabijający Rodriga. Jego ciało pozostaje w punktowym, białym świetle przed opuszczonym panelem przed kolejną zmianą scenografii na ostatnią już odsłonę opery – wnętrza kaplicy w katedrze. Nad ciałem Rodriga pochyla się zrozpaczony Don Carlos i dopiero po uniesieniu panelu, żołnierze wynoszą na ramionach jego ciało. Trochę to zmienia koleje akcji, bo wedle niej, Eboli w zamieszaniu

wzniesionej rewolty tłumu atakującego więzienie, ucieka wraz z uwolnionym Don Carlosem. Ale to znów jakby symboliczne ukazanie dramaturgii emocjonalnych doznań tytułowego bohatera, wiernego ideom zabitego przyjaciela.

Zazwyczaj nie do końca jasne zakończenie opery tu ukazane zostało bardziej dosłownie i wyraziście. W większości produkcji Filip wraz ze swą gwardią zaskakuje w katedrze Elżbietę i Don Carlosa żegnających się na zawsze. Don Carlos ma wyjechać do Flandrii, by tam zrealizować marzenie swego przyjaciela i uwolnić ją spod tyranii Filipa. Żołnierze atakują Don Carlosa



przed grobowcem i ranią go lub zabijają. Osuwa się bowiem na ziemię w ramiona zrozpaczzonej Elżbiety. I dopiero na tle tej sceny pojawia się enigmatyczna postać ducha ojca Filipa, lub jak kto woli, mnicha, i kończy się opera. Czy tajemniczy mnich wzywa Don Carlosa do pozostania na terenie klasztoru czy jest głosem prowadzącym go w zaświaty – to już interpretacja widzów.

Wokalnie było ogólnie niezłe z wyjątkiem Eboli. Roberto Alagna śpiewający tytułową partię nie zaczął najlepiej. Trochę

czasu mu zabrało rozgrzanie głosu w scenie w Fontainbleau. Był to więc na początku głos lekko niestabilny i drżący, nieco „zawężony” w gardle i dość ciemny w barwie. Później brzmiał lepiej i wystarczająco dramatycznie w interpretacji, a scena z Elżbietą w ogrodzie była prawdziwie porywająca w ekspresji namiętnych uczuć. Zdarzyło mu się potem kilka nieładnych, siłowych napięć w górze, jak np. w duecie z Eboli, gdzie wyraźnie słyszalny był brak swobody w górze, oraz w pełnej pasji scenie wyzwania rzuconemu Ojcu, gdzie wypchnięty siłowo w górę głos praktycznie się załamał i zanikł. Ogólnie jednak w całej operze wypadł dość korzystnie i była to jedna z lepszych wokalnie ról jakie słyszałam w jego wykonaniu od dłuższego czasu.

Marina Poplavskaya wzbudziła we mnie dość mieszane uczucia. Niby głos do Verdiego, ale nie klasycznie brzmiący werdiowski sopran. W pierwszej scenie też jakby rozgrzewała głos i zabrzmiała z lekko jakby zaciśniętą, zbyt ostrą górą. Barwa wydała mi się nieco za ciemna i trochę zabrakło mi tu piękna lirycznej płynności. Podobne wrażenie wywarła na mnie duecie w ogrodzie z Don Carlosem. Dramatycznie przekonywująca, była pełna godności i szlachetności charakteru w konfrontacji z Filipem i z Eboli, ale wokalnie wypadła najlepiej dopiero w swej wielkiej arii *Tu che le vanita*. Dobre modulacje głosu, dźwięczna, pełna blasku góra, atrakcyjne piana i pianissima, miękkość nostalgii w modulacji *Francia* i swobodny wokalnie finał górnych tonów.

Simon Keenlyside należy do śpiewaków, których prawdziwie podziwiam za ogromną kulturę muzyczną i wrażliwość stylistyczną oraz dramatyczne ujęcie każdej prezentowanej na scenie postaci. Zawsze znakomity aktorsko i wnikliwy interpretacyjnie. Nie jest to jednak wymarzony głos barytona do Rodriga Verdiego. Brak mu dramatycznej mocy i głębi; w wielkim i przepięknym duecie z Don Carlosem w katedrze zbyt mało było słyszalne zróżnicowanie głosu tenora i barytona. Wywarł jednak niezwykle pozytywne wrażenie swym wokalnym ujęciem całości partii. Głos ma piękną barwę i giętkość, a pasja i emocjonalny ładunek postaci Rodriga były prawdziwie porywające. Doskonały w modulacjach głosu, pełen szlachetności i godności w tragicznej scenie śmierci.

Debiutująca Anna Smirnova była najstarszym, wręcz nieodpowiednim na poziom MET, wyborem do partii Eboli. Głos jest wielki i silny, ale ostry, głośno-krzykliwy, jakby chciała jedynie zademonstrować jego moc, a nie operować postacią z wszelkimi jej niuansami. Wydaje się też wymykać spod kontroli. Bardzo słabo, bez niuansu wypadło więc *Nel giardino del bello*, mrocznie krzykliwe zabrzmiała w duecie z Don Carlosem w ogrodzie, a *Don Fatale* było głównie prezentacją mocy górnych tonów oraz sporych negocjacji w trudnościach wokalnych arii.

Gwiazdą wokalną tego spektaklu był, jak się zresztą spodziewałam, Ferruccio Furlanetto. Rewelacyjnie zaśpiewany i dramatycznie porywający Król Filip. Pełna ekspresja w każdym momencie występu na scenie. Doskonały w mocy i stabilności głosu o przepięknej, głęboko soczystej barwie. To postać targana ludzkimi namiętnościami i wątpliwościami. Tyran o złamanym sercu. I tak zabrzmiała *Ella giammai m'amo*. Pełen szlachetnej godności i dostojności królewskiej głos, bez cienia uzalania się nad sobą, brzmiał ze zwyczajnym ludzkim bólem, gorącością i smutkiem uświadomionej sobie prawdy. Po tej arii poprzedzonej wspaniałym solo na wiolonczeli, burzliwa owacja i okrzyki „Bravo!” przerwały spektakl na kilka dobrych chwil. Był znakomity w konfrontacji z Wielkim Inkwizytorem i tu jego potęga władzy ukazała się w pełni w gniewnym porwywie emocji. Świetnie też wypadła jego wielka scena z Rodrigiem. Przed kurtyną powitała Furlanetta długa, stojąca owacja.

W roli Wielkiego Inkwizytora wystąpił Eric Halfvarson. Dobry w mocy głosu, który był momentami nieco chwiejnie niestabilny i lekko siłowy, ale dobrze zabrzmiał w „pojedynku woli” z Filipem i z charyzmą zapanował nad wzburzonym tłumem w rewolcie przed więzieniem. Potrafił też jednocześnie przekonywająco

sportretować jakby godną współczucia, słabą i kruchą postać ociemniałego starca.

Debiutująca w MET rolą Tebalda Lyla Claire wywarła dobre wrażenie jasno dźwięcznym i giętkim głosem i dobrym aktorsko występem, podobnie jak, również debiutująca na tej scenie, rosyjski bas Alexei Tanovitsky w partii tajemniczego mnicha. Głos z nieba w wykonaniu Jennifer Check nie zachwyił tego wieczoru. Był zbyt ostro napięty i niezbyt anielski w barwie. Rolę odmawiającego modlitwę przed skazanymi na stos kacerzami wykonał Tommaso Matelli, a pozostałe wspomagające role – Habia di Lerma (Eduardo Valdes) i Hrabina d'Aremberg (Anne Dyas) wypadły bardzo dobrze. Były też trzy inne debiuty w grupie posłów z Flandrii: Keith Harris, Tyler Simpson i Eric Jordan.

Tego wieczoru dyrygent mnie rozczarował. 35-letni Kanadyjczyk Yannick Nezet-Seguin. W sezonie 2012/13 ma objąć pozycję muzycznego dyrektora prestiżowej Philadelphia Orchestra. Zbyt wiele nienajlepiej kontrowanej emocjonalnej pasji wykonawczej w kanale orkiestry. Niezrozumiałe zrywy ostrych dynamicznie kontrastów nie służyły muzyce Verdiego i momentami przykrywały też głosy solistów. Nie zawsze był też w dobrej z nimi synchronizacji temp. Zabrakło mi również rozmachu i większej śpiewnej płynności szerokich fraz, a i bywało też zbyt szybko. Nie było więc nam dane usłyszeć dobrego splotu akcji muzycznej i wokalne. Chór natomiast był fenomenalny i zasłużył na iście burzliwą owację.

Drugi widziany przez mnie spektakl *Don Carlota* (7 XII) nagrywano. Alagna znów rozpoczął nierozgrzanym i zmatowionym w „passagio” głosem. Nie był to jego wokalnie dobry wieczór. Górny środek pozbawiony był dźwięczności, w samej górze wręcz się dusił, a w scenie konfrontacji z Ojcem poprzedzającej spalenie heretyków, głos zupełnie się załamał. Po przerwie przedstawiciel MET ogłosił przed kurtyną, że Alagna cierpi na silne przeziębienie, dośpiewa operę do końca, ale prosi widownię o wyrozumiałość. Do końca było już coraz gorzej, coraz mniej stabilnie i coraz bardziej siłowo.

Poplavskaya tym razem brzmiała ładnie lirycznie i płynnie, a barwa jej głosu jakby zmiękła i pozbawiona była ostrych górnych tonów. Góra była nieco swobodniejsza i ładnie dźwięczna. Jednak wyglądało na to, że zużyła wszystkie siły przed wielką końcową arią *Tu che le vanità*. Tym razem wyraźnie słyszalne było vibrato, o tyle niepokojące, że jest to przeciwieństwo młoda śpiewaczka. Miała nieco problemów w górze, a część dźwięków była jakby siłowo wypchnięta. Końcowy duet z Alagną wypadł jednak zupełnie dobrze. Jest to jednak niezbyt silny czy przestrzennie brzmiący głos i bez dobrego dołu.

Furlanetto znów królowała na scenie

wokalnie i aktorsko, a Keenlyside jako Rodrigo ponownie zebrał wielce zasłużone brawa. Smirnova była równie niedobra jak w dniu spektaklu premierowego – ostro krzykливо głośna, a reszta obsady zabrzmiała bez większych zmian.

Dyrygent był nieco lepszy, mniej zgłaszał solistów, choć nadal słyszalne było dziwaczenie w ostrych dynamicznych zrywach. I znów nie słyszeliśmy wielkiego rozmachu fraz wspaniałej partytury Verdiego. Tempa bywały zbyt szybkie i tak np. trio w ogrodzie (Posa, Eboli i Don Carlos) przeleciało bez koniecznej mocy dramaturgii. Jedyne w scenach z udziałem chóru było doprawdy dobrze. Odnosiło się też wrażenie, że Maestro głównie koncentrował się na dynamicznym posuwaniu akcji opery do przodu, a intensywność brzmienia dramatu muzyki zastępował forte i fortissimo.

Ostatni, ósmy spektakl *Don Carlota* w tym sezonie słyszałam w transmisji radiowej 18 XII. Tym razem w tytułowej roli wystąpił debiutujący w MET, urodzony w Seulu koreański tenor Younhoon Lee. Zaśpiewał *Don Carlota* w czterech spektaklach (29 XI, 3, 15 i 18 XII). Ten młody, bardzo utalentowany śpiewak od kilku lat robi już karierę na świecie. *Don Carlota* wykonał m.in. w Niemczech, Hiszpanii i Chile. Debiutował w Korei jako Rodolfo w *Cyganerii*. Wygrał kilka prestiżowych międzynarodowych konkursów wokalnych i zdobył stypendia do konserwatorium w Seulu i do Mannes College of Music w Nowym Jorku, gdzie szkolił głos pod kierunkiem prof. Arthura Levy'ego. Rodzina nie była muzyczna, ale jako dziecko śpiewał w chórze kościelnym, gdzie dostrzegł jego talent dyrektor chóru i zachęcił do studiów wokalnych. Jest to dobrze technicznie wyszkolony tenor spinto, o sporej mocy, ładnej barwie i bardzo atrakcyjnej swobodnej, dźwięcznej górze. W jednym z wywiadów mówił, że rola, którą chciałby podjąć w najbliższej przyszłości to Kalaf w *Turandot*, a jego marzeniem jest zaśpiewanie kiedyś Otella. Na arenie międzynarodowej wykonał już sporo wiodących partii, za które zebrał bardzo przychylnie, a czasem wręcz entuzjastyczne oceny krytyków, m.in.: właśnie Don Carlos, Cavara-dossi, Rodolfo, Don José. W tym sezonie ma zaplanowany debiut w La Scali jako Turridu, Manrico w *Trubadurze* w Kolonii i debiut w *Don Carlosie* w Wiedniu. MET podpisała z nim kontrakt na wykonanie partii w *Nabucco* i *Carmen*.

Jego Don Carlos zebrał wielką owację. Był pełen dramatycznej pasji, ale ładnie wyważył delikatność i niuans z młodzień-czym wigorem charakteru postaci. Znako-micie też rozplanował siły na cały spektakl, w którym brzmiał równie atrakcyjnie na początku jak i na końcu. Jego silny, jasno dźwięczny tenor brzmiał równie świetnie w lirycznej, pełnej zadumy, refleksji jak i

w dramatycznych porywach emocji. To talent, którego dalsze losy warto śledzić.

Smirnova po raz kolejny zaprezentowała krzykliwą Eboli bez elegancji wokalne czy wycucia stylu głównie z dużą ilością decybeli i sporym brakiem precyzji intonacyjnej.

Poplavskaya wydała mi się już zmęczoną wokalnie Elżbietą, bez swobody w dłuższych lirycznych frazach i w lekko napiętej siłowo górze.

Najwspanialszym fragmentem tego spektaklu (poza rewelacyjnym chórem) był fantastycznie wykonany duet Rodriga i Don Carlota, za który obaj panowie zebraли burzliwą owację.

Mieliśmy też debiut w roli Króla Filipa. Ferruccio Furlanetto powiadomił w sobotę rano MET, że obudził się z silnym przeziębieniem. Zastąpił go więc włoski bas Giorgio Giuseppini. Giuseppini wykonał już partię Króla Filipa w La Scali. Znany jest również w Covent Garden i w innych teatrach operowych Europy oraz nagrał wiele płyt (*Norma*, *Mojżesz i faraon*, *Otello*, *Don Carlo*, *Nabucco*, *Łucja z Lammermoor*, *Romeo i Julia*). Dobrze wyszkolony, niski, nośno-dźwięczny i silny bas. Jedyne góra bywała niekiedy lekko siłowo napięta bez wokalne swobody. Zademontrował nam jednak typowo pięknie uformowane włoskie frazy roli. Popisowa aria Filipa nie zabrzmiała jednak najlepiej i to nie przez niedostatki głosu, ale interpretacyjnie. Zbyt łzawo użalając się nad sobą, bez mocy dramatycznej i godności królewskiej. Nie udało mu się też dobrze interpretacyjnie uchwycić różnicowań pomiędzy bólem i refleksją. Dobrze zaprezentował się jednak w konfrontacji z Wielkim Inkwizytorem, gdzie wyraźnie słyszalne były różnice w głosach obu śpiewaków, ale znów interpretacyjnie był znacznie słabszy, jakby zmęczoną i bez koniecznej charyzmy królewskiej postacią.

Ostatni spektakl *Don Carlota* okazał się też najlepszym jak dotąd występem dyrygenta. Było energicznie, ale bez wyraźniejszych przerysowań, lepsza równowaga i synchronizacja z solistami na scenie, zwolnił też nieco tempa, upłynął całość i dobrze tym razem zabrzmiały, bez większych dziwactw dynamicznych, dramatyczne punkty kulminacyjne.

Zczego zabrakło mi w tych spektaklach *Don Carlota*, to prawdziwie włoskiego brzmienia tak w orkiestrze jak i w głosach solistów – oczywiście poza Furlanetto. Międzynarodowa obsada lepiej lub gorzej prezentowała linie wokalne Verdiego, ale nie było niestety porywająco, bez wielkiego rozmachu emocji, bez płynno lirycznej śpiewności i całego „grandeur” muzyki Verdiego. Szkoda – może jeszcze w przyszłości będzie nam dane usłyszeć w tym wspaniałym dziele operowym starą włoską szkołę wokalną. 🎭

The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe: 9 kwietnia

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

LE COMTE ORY

Le Comte Ory Rossiniego. Akcja tej dwuaktowej opery komicznej rozgrywa się w czasie krucjat w Touraine, około 1200 r. Jej bohaterami są: La Comtesse Adele (sopran), Isolier, paż hrabiego Ory (mezzosopran), Ragonde, towarzyszka harbiny Adeli (contralto), hrabia Ory (tenor), tutor hrabiego (bas), Raimbaud, przyjaciel hrabiego (baryton).

Autorami libretta byli Eugène Scribe i Charles-Gaspard Delestre-Poirson; oparli je na swej jednoaktowej komedii z 1817 r. Treść miała swe źródło w balladzie Krzyżowców z Pikardii, którą spisał w 1785 r. Antoine de la Place. Opowiadała ona historię hrabiego Ory i jego towarzyszy, którzy przebrali się za mniszki by podstępnie uzyskać zezwolenie wejścia do zamku Formoutiers i zdobyć afekty harbiny Adeli, której brat wjechał na Krucjatę.

Rossini skomponował tę operę wykorzystując wiele fragmentów z *Il Viaggio a Reims* (1825), ale też dodając sporo nowej muzyki. Podczas prób *Mojżesza i faraona* Rossini dowiedział się, że jego mieszkająca w Bologni matka jest ciężko chora. Zmarła 20 II 1827 r. w wieku 55 lat. Rossini namówił więc swego ojca, by przeniósł się do Paryża i z nim zamieszkał. Przyjął już wtedy ofertę skomponowania *Wilhelma Tella*, ale przedtem zdecydował się na lżejszą operę – *Le Comte Ory*. Pokazano ją po raz pierwszy w paryskiej operze 20 VIII 1828 r. i odniosła tak wielki sukces, że grano ją dla zachwyconej publiczności przez cały sezon, a później pozostała w repertuarze przez wiele lat. Sukces zezwolił Rossiniemu na sprzedaż partytury francuskiemu wydawcy Troupenas za ogromną sumę 16 000 franków. *Le Comte Ory* został wystawiony w języku włoskim w londyńskim His Majesty's Theatre in the Haymarket 28 II 1829 r., po francusku w Théâtre d'Orlean 16 XII 1830 r., a w Nowym Jorku (po francusku) 22 VIII 1831 r. Pierwsze wykonanie opery po francusku w Londynie odbyło się dopiero 20 VI 1839 r. w St. James's Theatre. W XX w. wznowiono tę operę w 1952 r. w Maggio Musicale we Florencji

oraz podczas Festiwalu w Glydenbourne w 1954 r. Obecnie wystawienia są dość regularne choć może niezbyt częste, ale jest to zapewne związane z trudnością doboru odpowiedniej obsady, wyszkolonej w rossiniowskim typie śpiewu.

Przysłuchując się muzyce *Le Comte Ory* łatwo zapewne wyłowić pożyczki Rossiniego z jego wcześniejszych kompozycji. Wstęp jest dość krótki, a po nim w *Jouvecells, venez vite Raimbaud*, towarzysz hrabiego wzywa sceptycznych wieśniaków by stawili się przed obliczem mnicha – czyli przebranego Ory. Tutaj Rossini wykorzystał fragment muzyczny z *Il Viaggio*. Znakomita cawatina Ory'ego/mnicha *Quand les destin prospere* powoduje zainteresowanie tłum, który gromadzi się wokół niego. Aria *Veiller sans cesse* śpiewana przez tutora Ory'ego jest nowo skomponowaną muzyką podobnie jak piękny duet Isoliera i Ory'ego – *Une dame de haute parage*. Wielce ornamentacyjna, pełna rossiniowskiej wirtuozerii wokalne oczekiwanej od jego sopranów aria Adeli *En proie a la tristesse*, którą poprzedza wstęp orkiestrowy pożyczony z *Bianca e Faliero*, jest przeróbką arii *Contessa di Folleville Partir, o ciel! Desio* z *Il Viaggio a Reims*. Finał aktu I – *Ciel! O terreur, o peine extreme* jest natomiast modyfikacją *Gran pezzo concertato* z *Il Viaggio*, skomponowanym na 14 głosów solowych, a w tej operze na 7 z chórem. Jest to czarująca w swym wstępie bez akompaniamentu linia wokalna ze znakomitą komiczną werwą muzyki allegro w zakończeniu.

W akcie II Rossini też pożyczyl z *Il Viaggio* kilka fragmentów: duet *Ah, quel respect madame* dla Ory'ego (tym razem w przebraniu matki przeoryszy), aria Adeli *Nel suo divin semblante* oraz *Dans ce lieu solitaire* Rambauda. Nowa muzyka Rossiniego jak zwykle perli się uroczym komizmem, jest pełna humoru i inwencji jak np. kwartet mniszek czy chór towarzyszący picu wina (*Buvons!*), i oscyluje pomiędzy nastrojem uciech wewnątrz zamku – ze szczególnym uwzględnieniem jego bogato zaopatrzonej w wina piwnicy – i momentów udawanej pobożności. Najwspanialsze jest jednak trio *A la faveur de cette nuit*, w którym Ory myśląc, że uwodzi Adele,

kieruje swe miłosne wyznania do pazia Isoliera. Wielu muzykologów zauważyło tu podobieństwa do mozartowskiej sytuacji pomyłek z czwartego aktu *Wesela Figara* i w istocie muzyka Rossiniego jest tu przepełniona delikatnością i czarem. Takiego też zdania był Berlioz, który usłyszał *Le Comte Ory* w jego wznowieniu w 1839 r. i napisał w „Journal des debats”, że owo trio jest bez wątplenia muzycznym arcydziełem. Jest to zresztą jedna z najlepszych komicznych oper Rossiniego, którą często określa się też jako pomost pomiędzy Mozartem i operetkami Offenbacha, i uznaje się ją jako „praprababkę” i źródło inspiracji dla późniejszych francuskich operetek.

Na rynku jest około 15 nagrań tej opery. To najwcześniejsze pochodzi z 1956 r. z Glyndebourne i ma w obsadzie znakomitą Sari Barabas. W kolejnym, z 1959 r., z Turynu w roli Hrabiego występuje Michel Senechal, również z Sari Barabas. Natomiast w nagraniu (śpiewanym po angielsku) z 1979 r. możemy usłyszeć w roli tutora Samuela Rameya. W nagraniu z La Scali z 1991 r. rolę Isoliera wykonała Cecilia Bartoli, a Ragondy Ewa Podleś. Juan Diego Flórez nagrał tę partię dwa razy: po raz pierwszy pod batutą Roberto Abbado w 1989 r., a po raz drugi w 2003 r. z Jesusem Lopezem Cobozem. Na DVD dostępne jest nagranie z Glyndebourne z 2005 r.

Pełna komicznych zawirowań sytuacyjnych i pomyłek w identyfikacji osób komedia Rossiniego zostanie pokazana w MET po raz pierwszy. Produkcję prapremiery powierzono Bartlettowi Sherrowi, którego Państwo mogą pamiętać jako autora najnowszych wystawień *Cyrulika sewilskiego* i *Opowieści Hoffmanna* w MET już pokazanych w kinach świata. Obsada głównych ról powinna zapewnić tej prapremierze wokalny sukces. XXI-wiecznym następcą Adolpha Nourrita – pierwszego hrabiego Ory ze światowej prapremiery – jest w MET Juan Diego Flórez, Adela Diana Damrau, Isolierem Joyce DiDonato, za pulpitem dyrygenckim stanie Maurizio Benini, a w pozostałych rolach usłyszymy: Susanne Resmark, Stephane Degout i Michele Pertusi. 📺

Anna Netrebko w hołdzie Pergolesiemu!

Arkadiusz Jędrasik

Anna Netrebko i Marianna Pizzolato
fot.: © Felix Broede/DG

Na początku XIX w. w Schwarzwaldzie w Niemczech bardzo modne stało się Baden-Baden, uzdrowisko termalne czarujące swoimi wodami, gdzie zjeżdżali z całej Europy arystokraci, marszandzi i artyści, wśród nich było wielu Rosjan. Tutaj Lew Tołstoj umiejscowił część *Anny Kareniny*, tu także Fiodor Dostojewski chodził regularnie do kasyna. Latem 2010 r. niemal szturmem zdobyła to miasto rosyjska śpiewaczka, którą pretenduje dziś do miana królowej sceny i kolorowych magazynów wszelkiej maści i rodzajów – Anna Netrebko. Od swego triumfalnego debiutu w 2001 r. artystka ta została, pośród śpiewaków występujących regularnie w tym mieście, idolem miejscowej publiczności. Każde jej pojawienie się w mieście jest przyjmowane niemal histerycznie, jej portrety, afisze i zdjęcia pojawiają się prawie wszędzie, a przy drzwiach loży ludzie przepychają się, aby po koncercie dostać jej autograf.

Planowanie kolejnego sukcesu

W lipcowych koncertach 2010 r. Anna Netrebko zdecydowała się podjąć pewne ryzyko. Zamiast pozostać na dobrze wytyczonej ścieżce repertuaru rosyjskiego (jej *Jolanta* z Baden-Baden uzyskała znakomite recenzje) czy też recitalu arii operowych, śpiewaczka włączyła do programu dzieła z okresu, z którym nie jest zbyt często kojarzona – Baroku. Anna Netrebko postanowiła oddać hołd muzyce Giovanniego Battisty Pergolesiego, którego trzechsetna rocznica urodzin właśnie wtedy przypadła. Chociaż kompozytor zmarł w bardzo młodym wieku, pozostawił po sobie operę buffa *La serva patrona*, która wpłynęła na przyszły rozwój gatunku i *Stabat Mater* – jedno z najczęściej wydawanych dzieł religijnych. Dzieło to, uwielbiane przez Mozarta, jest kantatą na dwa głosy i orkiestrę kameralną i po dzień dzisiejszy zachwyca publiczność.

Anna Netrebko zamierzała przedstawić publiczności Baden-Baden zarówno aspekt religijny, jak i świecki twórczości Pergolesiego, wydawało się więc zupełnie naturalne, by każda ze śpiewaczek duetu wykonującego *Stabat Mater* wykonała także niereligijne dzieło. Anna Netrebko wybrała czarującą kantatę *Nel chiuso centro*, którą śpiewała na początku swej kariery, a jej partnerka, włoska mezzosopranistka Marianna Pizzolato, wybrała utwór prezentujący możliwości ekspresyjne w rejestrze dramatycznym i liryczne, *Questo è il piano*.

Anna Netrebko wiedziała, że będzie musiała dostosować swój głos do estetyki i emisji barokowej by sprostać wymaganiom stylu barokowego. Była świadoma tego, że utwory z takim niewielkim akompaniamentem są rzadko prezentowane w sali na 2 500 miejsc, takiej jak Festspielhaus w Baden-Baden. Wiedziała, że ryzykuje tym, że eksperci od wykonań historycznych, każą jej zejść

zarumienionej ze sceny. Jednak muzyka Pergolesiego, muzyka, którą uwielbia, skłoniła ją do tej przygody.

Partnerzy sukcesu

Na szczęście, artystka trafiła na partnerów, którzy byli także gotowi podjąć się tego wyzwania. Dyrekcja Festspielhaus od dawna już starała się zaprosić Antonia Pappana i jego Orkiestrę Santa Cecilia. Dyrygent był zachwycony, że może znowu pracować z Anną Netrebko (właśnie skończył cykl przedstawień *Manon* z artystką w Covent Garden) i z wielkim entuzjazmem podpisał się pod jej projektem *W hołdzie Pergolesiemu*. Chociaż Orkiestra Santa Cecilia nie gra na instrumentach z epoki, często pracuje z dyrygentami będącymi specjalistami muzyki barokowej, takimi jak Ton Koopman.

Antonio Pappano dla potrzeb swego pierwszego programu poświęconemu całkowicie muzyce barokowej, zdecydował się do zaangażowania zredukowanego składu orkiestry i zwrócił się do Aleksandra Moccia, eksperta od muzyki barokowej, by zajął miejsce pierwszego skrzypka solo.

To także Antonio Pappano zasugerował nazwisko Marianny Pizzolato, młodej, wschodzącej gwiazdy na włoskim firmamencie, do wykonania niskiej partii *Stabat Mater*. Chciał nie tylko śpiewaczki, której głos pasowałby do głosu Anny Netrebko, ale także takiej, która byłaby zdolna stworzyć prawdziwy zespół z sopranistką na płaszczyźnie emocjonalnej i muzycznej. Jak pokazały koncerty, nie mógł dokonać lepszego wyboru.

Koncertowe wyzwania

Przygotowania koncertu były wesołe, ale także wyczerpujące emocjonalnie. „To było stresujące – wyjawia Anna Netrebko – Powiedziałam sobie: dlaczego chciałam zaprezentować *Stabat Mater* w tej ogromnej sali? Czulałam, że ludzie oczekiwali, że zrobię znowu coś wielkiego, coś spektakularnego, że na przykład, wyrzucę w powietrze buty i będę tańczyć” (tak właśnie zrobiła podczas gali w 2007 r. wykonując zapalczywie *Meine Lippen, sie Essen so heiß*, ku ogromnej radości publiczności). Na początku starałam się śpiewać tak, jak śpiewak muzyki barokowej, ale potem pomyślałam, że nie jest to dobry pomysł. Musiałam znaleźć jakieś pośrednie rozwiązanie i śpiewać swoim własnym głosem”. Antonio Pappano także uwielbia wyzwania. „Wszyscy musieliśmy ciężko pracować, żeby nasze pomysły działały – wyjaśnia dyrygent – Nasz pierwszy skrzypek solowy cudownie pomógł nam zrozumieć użycie smyczka w tym repertuarze. W muzyce barokowej, frazy są tradycyjnie grane w krótszy sposób, z

pauzami między każdą frazą, ale to nie w taki sposób śpiewacy śpiewają. Musieliśmy więc stać się kreatywni i pójść na kompromisy”. Marianna Pizzolato także ciężko pracowała. „Śpiewam muzykę barokową, ale nie jest to mój chleb powszedni, wyjaśnia artystka. Tak więc, jeśli nawet nie zmieniam podstawowej techniki, muszę znaleźć ekspresywność odpowiednią dla tego stylu”. Anna Netrebko dodaje: „Spotkałyśmy się w Londynie, i stwierdziłyśmy od razu, że nasze głosy mogą się doskonale stapiać jeden z drugim. To była wspaniała chwila”.

wskazówki piano i forte stają się dynamicznymi pikami, nagłymi i urzekającymi, stworzył także ujmujące momenty patosu. Tak samo wrażenie wywierają tryle Anny Netrebko na słowie „petransivit” w arii *Cuius animam* i jej krzyk troski w *Vidit suum dulcem natum*. Jeśli chodzi o Mariannę Pizzolato, swoim ciepłym głosem rozmiękczyła słuchaczy już od pierwszych nut *Questo è il piano*. Publiczność była tak zachwycona, że przekroczyła konwencje związane z wykonywaniem muzyki religijnej i domagała się bisu. Jeszcze raz zaprezentowano finałowy duet. „Byłam

Anna Netrebko i Marianna Pizzolato
fot.: © Felix Broede/DG



Włoskie uniesienie i rosyjska żarliwość

Tyle było nowych rzeczy dla każdego uczestnika tego projektu, że nie dziwi wcale fakt, iż koncerty te były odbierane jak podróż. Sala Festspielhaus – wyrafinowane przekształcenie dworca kolejowego z XIX w. w kwiecisty styl – jeszcze bardziej wzmocniła to wrażenie. Przebywanie tam wywołuje ciągle wrażenie, że wyjeżdżamy we wzruszającą podróż.

Sukces był ogromny. Antonio Pappano zachęcił muzyków, aby włożyli w swą grę włoskie uniesienie, nie narażając przy tym całości stylu. Pod jego batutą, proste

zachwycona – cieszy się Anna Netrebko – To było dla mnie nowe doświadczenie i było ono tak pasjonujące. Mam wrażenie, że otworzyłam nową książkę”.

Zapis tego kolejnego wielkiego sukcesu Anny Netrebko ukazał się wiosną na polskim rynku w postaci dwóch albumów. Wydano tradycyjną płytę z rejestracją koncertu oraz ekskluzywną książkę z zapisem koncertu, a na płycie DVD umieszczono przygotowania do koncertu, a także zdjęcia i wideoklipy promujące to wydawnictwo. 📀

Tekst powstał na podstawie materiałów prasowych Deutsche Grammophon.

Muzyka Grzegorza Fitelberga na 10-lecie współpracy!



ze znakomitym skrzypkiem Andrzejem Gębskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Spotykamy się i rozmawiamy z okazji nagrania przez pana kolejnej pięknej i ambitnej płyty ze znakomitym repertuarem. Tym razem jest to pierwsza w świecie monograficzna płyta z muzyką Grzegorza Fitelberga. Grzegorz Fitelberg to kolejny wielki zapomniany muzyki polskiej. Żył w tym samym czasie co Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski, Ludomir Różycki i Apolinary Szeluto, muzycy należący do Młodej Polski. Choć sam do tego nurtu nie należał, to nurt ten bez niego niewiele by znaczył. Skąd pomysł na tę płytę?

Cieszę się, że możemy porozmawiać o tym co w większości zajmuje moją codzienność, czyli o muzyce i to muzyce polskiej, która od dłuższego czasu jest głównym filarem mojej działalności artystycznej. Oczywiście odpowiedzi na to pytanie nie da się przedstawić w jednym zdaniu. Zatem po kolei. Po pierwsze dziękuję za miłe słowa o tej płycie, którą również uważam za jedną z najlepszych moich produkcji. A używając słowa „produkcja” trzeba zaznaczyć, że płyta ta nie powstałaby bez działalności wydawnictwa muzycznego Acte Préalable i osoby mecenasa muzyki polskiej pana Jana A. Jamickiego. Nie da się ukryć, że wydany album płytowy z kompletem dzieł skrzypcowych Fitelberga jest, podobnie jak wszystkie nagrane przeze mnie płyty, światową premierą fonograficzną. To, że dzieła skrzypcowe Fitelberga nigdy wcześniej nie zostały zarejestrowane nie jest jeszcze tak dziwne, jak fakt, że twórczość ta jest

zupełnie nieznana muzykologom i skrzypcowym autorytetom, co już jest sytuacją o większym ciężarze. Przyznam się jednak ze wstydem, że i ja sam nie znałem wcześniej tej twórczości. Dlaczego muzyka ta została zapomniana? Powodów było zapewne wiele. Pierwszy i podstawowy dotyczący wszystkich polskich kompozytorów, no może oprócz Chopina i garstki innych, to świadomość, że muzyka polska nie ma odpowiedniej wartości, by ją zestawiać z dziełami mistrzów powiedzmy niemieckich. Wyznawcy teorii spiskowych mogliby rzec, że jest to element działalności systemowej jakichś sił nieprzychylnych muzyce polskiej. Myślę jednak, że pokutuje tu nasza polska cecha, którą najlepiej określa znana fraza „cudze chwalicie, swego nie znacie”. Być może, że i sam Grzegorz Fitelberg zajęty innymi sprawami, będąc na świeczniku elit współtworzących polską kulturę nie przykładął odpowiedniej wagi do promowania swojej twórczości. Co do wspomnianych kolegów Fitelberga trzeba stwierdzić, że łączy ich dużo wspólnych elementów. Każdy z nich jest wybitnym przedstawicielem twórców muzyki polskiej. Twórczość ta jest formatu co najmniej europejskiego, co w tamtych czasach znaczyło światowego. Jestem o tym przekonany jako wykonawca utworów każdego z wymienionych. Działali w jednym czasie współtworząc grupę „Młoda Polska”. Każdy z nich podążył własną drogą twórczą wyznaczając pewne nowe pomysły czy wręcz, jak Szymanowski i Szeluto nowe indywidualne wartości estetyczne. Łączy

ich jeszcze jeden ważny element. Otóż cała piątka uczyła się kompozycji czy raczej, jak się w tamtych czasach zwąło, kontrapunktu, u tego samego profesora. A był nim znakomity polski kompozytor, wielki zasłużony organizator życia muzycznego XIX-wiecznej Warszawy – Zygmunt Noskowski (któremu nota bene miasto i MKiDN odwdzięczyło się w 100-lecie śmierci kompozytora w 2009 r. odmawiając jakichkolwiek i komukolwiek dotacji na organizację cyklu koncertów jubileuszowych, czy rejestracje bogatej twórczości). Na koniec odpowiem skąd pomysł na tę płytę. Otóż pewnego dnia drogą elektroniczną pan Jarnicki wysłał mi nuty // *Sonaty* Fitelberga z pytaniem o ocenę. Obejrzałem nuty, trochę pograłam i stwierdziłem, że jest znakomita. Idąc tropem szperacza zaszedłem do biblioteki UMFC i okazało się, że mają tam trzy skrzypcowe miniatury Fitelberga. Mając już ponad 30 minut muzyki zaświatał pomysł nagrania. A reszta potoczyła się biegiem szczęśliwych zbiegów okoliczności takich jak zaproszenie mnie na Festiwal Muzyki Polskiej w Koszalinie, gdzie wykonałem jedną część // *Sonaty*, zdobycie niekompletnego wprawdzie rękopisu / *Sonaty* Fitelberga itd.

Jaka jest muzyka Grzegorza Fitelberga?

Na to pytanie odpowiedzi powinien poszukać każdy sam słuchając płyty (co w dobie Internetu i sprzedaży wysyłkowej zajmuje jakieś 3 min. przy komputerze). Grzegorz Fitelberg kojarzy się głównie

jako wybitny polski dyrygent I połowy XX w., dyrygent Filharmonii Warszawskiej, a po wojnie orkiestry w Katowicach. I na tym zdaniu podstawowa informacja o kompozytorze się kończy. A o tym, że Fitelberg był uczniem Noskowskiego, że *I Sonata*, która otwiera płytę, powstała podczas studiów u Noskowskiego, że utwór ten, napisany przez zaledwie 15-letniego Grzegorza, zdobył I nagrodę na konkursie kompozytorskim w Lipsku, że Fitelberg kształcił się na skrzypcach u sławy skrzypcowej – solisty i koncertmistrza warszawskiej Filharmonii – Stanisława Barcewicza, że swoją pracę Fitelberg rozpoczął jako skrzypek tej Filharmonii, by po kilku latach stanąć za pulpitem dyrygenckim, itd.... wie już naprawdę małe grono specjalistów czy melomanów. Dodajmy do tego bliskie związki Ficia, bo tak go zdrobniale określano, z rodziną Neuhausów, a w szczególności z Natalią Neuhaus, której jest dedykowana *II Sonata* skrzypcowa, nota bene ze związku tego zrodziło się nieślubne dziecko, które Neuhausowie adoptowali i dali nazwisko. Zatem jaka, wobec tych faktów, może być muzyka Fitelberga? By się przekonać, raz jeszcze zachęcam do posłuchania płyty, bo tam jest zawarta odpowiedź na to pytanie!

Samo nagranie płyty przebiegało bardzo sprawnie. Materiał nutowy okazał się łatwo dostępny. Jednakże w jednym z dzieł pojawił się pewien problem, któremu zaradził współczesny wybitny kompozytor, prof. Romuald Twardowski...

Kiedy nagrywa się nastą płytę to bagaż doświadczeń pozwala uniknąć pewnych błędów, więc i sama praca nad opanowaniem materiału i nagraniem przebiega sprawdzonym torem. Co do materiału nutowego rzeczywiście niewiarygodnym był fakt, że wszystkie nuty utworów zamieszczonych na płycie zdobyliśmy niemalże nie wychodząc z domu, a już na pewno nie opuszczając centrum Warszawy. To przeczy niektórym teoriom, że muzyka polska nie istnieje, a jak już, to nie ma materiałów... Zapewniam wszystkich, że materiały są. Trzeba tylko chcieć je zdobyć! Same do domu nie przyjdą. Wracając do pytania. Otóż na 7 nagranych utworów 5 było wydanych a 2 pozostawały w rękopisach (pozostawały, bo obecnie jest druk komputerowy mojego autorstwa). Kłopot stanowiła *I Sonata*, której facsimile znajduje się w zbiorach BN. Niestety brakuje pierwszych stron partytury. Na szczęście Fitelberg zrobił odpis głosu skrzypcowego, który zachował się w całości. Wszak co zrobić z partią fortepianu. Dziękuję tym smutnym faktem z Romualdem Twardowskim, z którym współpracuję od wielu lat, sytuacja się rozwiązała. Pan Twardowski sam zaproponował, że zrekonstruuje brakujący fragment i tak też uczynił. Dodam, że zrobił to w dwa dni! Chciałbym w tym

miejscu Panu Romualdowi Twardowskiemu za tę bezinteresowną ofiarność bardzo podziękować.

Swoje wcześniejsze płyty nagrywał pan z wybitną polską pianistką Joanną Ławrynowicz, tę najnowszą nagrał pan z Koreanką Soyeon Lim...

Rzeczywiście wszystkie moje nagrania z towarzyszeniem fortepianu zrobiliśmy wspólnie z fantastyczną pianistką i moją wieloletnią koleżanką Asią Ławrynowicz. Dlaczego ta płyta jest z Soyeon? Wczesną jesienią 2009 r. zadzwonił telefon z propozycją wzięcia udziału w Festiwalu Muzyki Polskiej „Swego nie znacie” w Koszalinie organizowanego przez Filharmonię Koszalińską z pomocą Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable. Propozycję przyjąłem i natychmiast zatelefonowałem do Joanny Ławrynowicz czy może mi w tym koncercie towarzyszyć? I... o zgrozo! Joanna miała już „zabukowany” *Koncert fortepianowy* Twardowskiego w filharmonii częstochowskiej dokładnie w tym dniu. Wszelkie próby zmian terminu nie powiodły się więc... należało poszukać pianisty, który nauczyłby się recitalu niegrywanej muzyki polskiej. Zupelnym przypadkiem przeglądając **Muzyka21** zobaczyłem anons, że zwycięzcami konkursu nagraniowego organizowanego przez to pismo został duet, którego 50% stanowi właśnie pianistka Soyeon Lim. Pomyślałem, że może warto spróbować. Zadzwoniłem do p. Jarnickiego, który ten pomysł zaakceptował. Ciąg dalszy nastąpił jakby naturalnie.

Czyli recital w ramach festiwalu „Swego nie znacie” wykonywał Pan już z tą pianistką. Czy graliście tam Fitelberga i jak przyjęto tę muzykę?

Tak w Koszalinie graliśmy razem. Był to ciekawy koncert o formule koncertu radiowego, czyli mówiąc prościej był to recital z publicznością w Sali Radia Koszalin przy bezpośredniej transmisji „na żywo”. Graliśmy tam *Sonatę* Elsnera, miniatury Noskowskiego, Twardowskiego, Kaczkowskiego i I część *II Sonaty* Fitelberga. Muzyka Fitelberga zrobiła na tym koncercie prawdziwą furorę, a było to pierwsze współczesne wykonanie! Tego dnia właśnie zapadła decyzja o nagraniu muzyki skrzypcowej Fitelberga.

Na płycie znalazł się też utwór na fortepian solo i na klarnet z fortepianem, który pan zaaranżował na skrzypce i fortepian...

Kiedy zbrany już został cały materiał nutowy zadzwonił do mnie Pan Jarnicki i poinformował, że znalazł jeszcze jedną miniaturę fortepianową i utwór na klarnet z orkiestrą. Wspólnie doszliśmy do wniosku, że grzechem by było nie zamieścić tych miniatur na płycie. Trzeba było tylko przełożyć partię klarnetu na skrzypce i odczytać

rękopis tego utworu. Nie ukrywam, że było tam sporo niejasności, zarówno w harmonii, jak i w całej konstrukcji. Nie wiem czy ta wersja jest taka jak to założył Fitelberg, ale jest. Dodam, że *Recitativo i Allegro*, bo o tym utworze mowa, jest bardzo zgrabnie napisaną miniaturą, jedyną na tej płycie o wyraźnie żydowskiej proweniencji.

Jak długo trwały prace nad opracowaniem tego repertuaru do nagrania?

Pomysł powstał w listopadzie 2009 r. podczas festiwalu w Koszalinie. Prace rozpoczęły się bezpośrednio po tym festiwalu. Najpierw od zebrania materiału a potem stopniowo od „wgrzyzania” się w te dzieła. Jednakże przy dużym obciążeniu działalnością, zarówno moim, jak i Soyeon, trzeba było wszystko perfekcyjnie zaplanować. O codziennym ćwiczeniu nie było mowy. Próby robiliśmy systemem: tydzień ćwiczymy razem, trzy tygodnie sami. I tak w marcu 2010 r. weszliśmy do studia i zarejestrowaliśmy materiał na pół płyty, a w maju 2010 r. resztę. Wszystko zajęło 4 miesiące i 2 sesje. W tym momencie nasza praca się zakończyła a rozpoczęła praca wydawcy, czyli przygotowanie mastera, poligrafii, okładki, tekstu do płyty etc. A trzeba było się spieszyć, bo otrzymawszy propozycję recitalu podczas Międzynarodowych Kursów Muzycznych w Łąncucie od szefowej tych kursów – prof. Krystyny Makowskiej-Ławrynowicz stało się jasne, że miejsce – sala balowa Zamku Łąncuckiego – i czas będzie idealny na promocję nowej płyty. Koncert odbył się w lipcu, a recenzję z tego wieczoru można przeczytać we wrześniowym numerze **Muzyka21**. Od siebie dodam, że grono profesorów, głównie z Niemiec, było pod tak silnym wrażeniem, że skopowali nuty nie mogąc się przy tym nadziwić, że materiał ten został wydany za życia kompozytora i to w Berlinie!

A jak przebiegały prace w studiu nagraniowym?

Prace w studiu przebiegały normalnie. Zawsze staram się przychodzić na nagranie w optymalnej formie i grać, jak na koncercie. Nagrywanie małymi kawałkami niszczy muzykę i powoduje, że odbiór takiej płyty staje się sztuczny i niesatisfakcjonujący. Generalnie od dawna stosuję metodę nagrywania długimi fragmentami i z przerysowaniem emocji, które w studiu i tak są z natury słabsze. Tylko wtedy można osiągnąć efekt zbliżony do odbioru w warunkach koncertowych, czyli muzyki żywej takiej, która poruszy słuchacza. Stroną reżyserską od lat już zajmuje się Piotr Grinholc. Wszystkie moje płyty dla Acte Préalable są od strony reżyserskiej jego dziełem. Muszę stwierdzić, że jakoś potrafi sprawnie wszystko poustawiać, poprowadzić sesję a i spokój ma przy tym zdumiewający. Efekt jego pracy najlepiej ocenić zapoznając się z nagranyymi utworami.

Wydając swoje płyty współpracuje pan z Janem A. Jarnickim i jego firmą Acte Préalable. To już dość długa i owocna współpraca...

Z wydawnictwem Acte Préalable i panem Jarnickim współpracuję nieprzerwanie od 2000 r.! Owocami tej współpracy jest 10 płyt CD z muzyką polską w moim wykonaniu, a wydanych przez Acte Préalable. Jest to jedna płyta na rok, co przy moim niezwykle intensywnym życiu jest dobrym wynikiem. Tym bardziej, że wszystkie te nagrania są premierami fonograficznymi i wszystkie otrzymały bardzo dobre oceny, a jedna nawet nominację do nagrody „Fryderyk” w czasach, kiedy ta nagroda miała jeszcze jakieś znaczenie. Oczywiście przygotowanie do nagrania dzieł, które nie posiadają jakichkolwiek wzorców wykonawczych jest zadaniem trudnym i odpowiedzialnym. Wszystko trzeba przeanalizować, „dopieścić” tak, aby przypadkiem nie pogrzebać utworu poprzez złe, niedopracowane wykonanie. Historia zna już takie przypadki. A wracając do współpracy, wydaje mi się, że udało się wypracować wspólne cele. Ja z pasją oddaję się wykonywaniu i ożywianiu nieznannej muzyki polskiej, a pan Jarnicki z pasją tej muzyki wydawaniu. I ta wspólna pasja scala nasze działania.

Jest pan także uznanym i cenionym skrzypkiem-pedagogiem, jak pana muzyczne odkrycia zapomnianego polskiego repertuaru przekładają się na zainteresowanie nimi swoich uczniów i studentów?

To dobre i ważne pytanie. Nauczycielem gry na skrzypcach zapewne jestem. Czy cenionym i uznanym to już nie mnie oceniać. W każdym razie rola pedagoga w rozwoju młodego artysty jest moim zdaniem ważna, choć nie należy jej przeceniać. W mojej klasie praca ze studentami i uczniami odbywa się raczej na zasadzie koleżeństwa i przekazu doświadczeń niżli modelu, gdzie uczniowie wpatrzeni w sędziwego profesora próbują go kopiować. Trzeba jednak pamiętać, że i w jednym i drugim przypadku profesor ma jakiś wpływ na horyzonty czy obszary wiedzy o muzyce. Jeśli w klasie hipotetycznego mistrza w całym cyklu trzeba „przerobić” sprawdzone, sztafardowe utwory i broń Boże! nie próbować nieznanych to oczywistym będzie, że wychowanek taki oprócz Brahmsa, Bacha, Mozarta itd. będzie przekonany, że inni twórcy nie istnieją. Ale czy to nie upośledzenie? Może to właśnie takie zawężanie doprowadziło do stanu świadomości o nie istnieniu muzyki polskiej oprócz Chopina i Wieniawskiego? Wracając do pytania. Wszyscy moi uczniowie wykonują muzykę polską. Ostatnio zaś moja studentka wykonała w UMFC / *Sonatę Fitelberga* i było to chyba pierwsze wykonanie tej muzyki w uczelni. Dodam, że sama zdecydowała, że będzie tę *Sonatę* grać.

Dzisiaj polska muzyka rzadko pojawia się na koncertach czy nagraniach młodych polskich muzyków. Jak pan myśli, dlaczego tak jest? Skąd, wydawać się może, taka niechęć do dziedzictwa rodzimej kultury muzycznej?

Nie do końca zgadzam się z tą tezą. Dzisiaj muzyka polska pojawia się coraz częściej w repertuarach młodych wykonawców i programach festiwalowych. Weźmy na to ostatnie wykonanie koncertu Stojowskiego, którego muzykę promuje młoda skrzypaczka Agnieszka Marucha. Ponadto inni młodzi wykonawcy (trzeba tu dodać samodzielnymi, nie pozostający pod 100% wpływem niektórych „skostniałych” pedagogów) zaczynają rozumieć, że kolejne dwutysięczne nagranie sonat Brahmsa nie jest kluczem do oryginalności. Jest to zresztą chyba tendencja ogólnoeuropejska i następuje wreszcie próba odkrywania starych porośniętych kurzem muzycznych pereł. Cały ostatni jubileuszowy sezon koncertowy UMFC (ponad 100 koncertów) był poświęcony li tylko muzyce polskiej i ku zaskoczeniu wszystkich okazał się wielkim sukcesem. Sam miałem w nim swój udział wykonując dzieła Dobrzyńskiego, Kaczkowskiego, Krogulskiego, Nowakowskiego, Twardowskiego. A co do niechęci do rodzimej muzyki to nie odbieralbym pewnych zachowań, jako niechęć, lecz jako wynik świadomości, że polska muzyka oprócz kilku nazwisk nie istnieje, a jeśli już – to jest taka sobie. Pokutują tu nieuzasadnione porównania. Czy wszystko musi być takie jak wytwory geniuszu Chopina, a jeśli nie – to dlaczego nie jak wytwory geniuszu Chopina?(śmiech) I dlaczego polska muzyka XIX w. ma wszystkie cechy muzyki XIX w. czyli... nie jest oryginalna!? Mało kto zauważa, że w trudnych historycznie czasach, gdy Polska jako państwo formalnie nie istniała, muzyka polska gościła we wszystkich salonach Europy i w twórczości prawie wszystkich kompozytorów w postaci modnej „Mazurka” czy polonezów, a raczej „alla Polacca” (finał *Koncertu potrójnego* Beethovena, finał *III Koncertu skrzypcowego* Paganiniego, główna część koncertu na obój Belliniego, *Symfonia „Polska”* Czajkowskiego i tak można długo wymieniać) a rozpoczynanie balów u „zasłużonej” dla Polski carycy Katarzyny od poloneza jest chyba przykładem aż nadto dobitnym. Skąd się zatem wzięła zmiana świadomości? „Cudze chwalcie, swego nie znacie sami nie wiecie co posiadacie”, „Najpiękniejsza jest muzyka polska” te słowa Jachowicza i Reissa zna każdy, ale czy przekładają się na stan świadomości?

Gdy uważnie obserwujemy rynek muzyczny, bez trudu zauważymy, że obecnie obserwuje się modę, że publiczność i kolekcjonerzy płyt częściej chcą poznawać nowe dzieła, często z zapomnianego repertuaru, niż po raz

kolejny obcować z dziełami ogranyymi i bardzo znanymi...

Niestety nie obserwuję wnikliwie rynku płytowego. Patrząc jednak na dokonania Simona Rattle i jego nagrania Szymanowskiego, czy działalność innych zagranicznych firm rodzi się pytanie, dlaczego krajowe instytucje zobowiązane do utrwalania i promowania polskiej muzyki jakoś mało sprawnie działają. Proszę sprawdzić ramówkę programową Polskiego Radia i policzyć procentowo, ile miejsca zajmuje muzyka polska. Jak się ma działalność wydawnicza Polskiego Radia do tych 230 płyt CD wydanych przez Acte Préalable, bez żadnego wsparcia finansowego w postaci dotacji? Jeżeli powyższe pytania miałyby kogoś urazić, to publicznie za nie przepraszam.

Oprócz grania na skrzypcach, nauczania, podejmuje się pan też dyrygowania różnymi utworami...

To prawda, zdarza mi się czasem dyrygować moją orkiestrą. Dotyczy to szczególnie utworów o skomplikowanej fakturze, czyli właściwie tych z XX i XXI w. Nie ukrywam, że dyrygowanie sprawia mi sporą frajdę i kto wie czy w przyszłości nie będzie to o wiele szerszy niż teraz nurt mojej działalności.

Jakie są pańskie kolejne muzyczne plany nagraniowe i koncertowe?

Planów nagraniowych mam tyle, że mi do końca życia wystarczy. A bardziej serio, wraz z Agnieszką Maruchą i moją orkiestrą, którą będę dyrygował rozpoczęliśmy już pracę nad przygotowaniem i nagraniem *Koncertu skrzypcowego* Najego Hakima i myślę, że za jakiś czas ukaże się owoc tej pracy w postaci płyty. Mam kilka pomysłów na rejestrację muzyki kameralnej, oczywiście polskiej, ale na razie nie będę tego zdradzał. Co do działalności koncertowej, to przebiega ona w sposób już sprawdzony. Na początku lutego z moją orkiestrą graliśmy koncert w salach rezerwowych Teatru Wielkiego, pod koniec lutego odbyła się kontynuacja projektu Polsko-Norweskiej Akademii Młodych, gdzie oprócz zajęć z młodzieżą prowadzę polsko-norweską orkiestrę, 16 marca 2010 r. uczestniczyłem w koncercie w UMFC z Zespołem Camerata Vistula, na którym wykonał mi.in. przepiękny kwintet Witolda Maliszewskiego, 19 marca 2010 r. zagraliśmy koncert dyplomantów szkoły wraz z moją orkiestrą, potem różnego rodzaju seminaria i kursy oraz praca w jury dwóch prestiżowych konkursów dla młodych skrzypków im. Mirosława Ławrynowicza w Płocku i im. Serwaczyńskiego w Lublinie. Dodając do tego codzienną pracę w uczelni i szkole „Brzewskiego” pracy mam aż nadto.

Dziękuję za ciekawą rozmowę.®

O krok przed światem, o krok od wieczności

Łukasz Kaczmarek

Indie, Japonia i Rosja

Hovhaness nie zarzucił jednak pedagogiki. Na lata 1956-59 przypada czas jego profesury w Eastman School of Music w Rochester. W uznaniu zasług Hovhanessa uczelnia przyznała mu nawet tytuł Doktora Honoris Causa w roku 1958. W kolejnym zaś roku uhonorowano go podobnym odznaczeniem – tym razem z rąk władz uczelnianych Bates College w Maine. Wtedy też, Hovhaness uzyskał stypendium badawcze Fulbrighta, wybierając się w podróż do Indii. Studiując tajniki tamtejszej muzyki, uzyskał nawet zamówienie od rozgłośni radiowej na napisanie utworu z wykorzystaniem tradycyjnych instrumentów hinduskich. Tak powstał *Nagooran*. W Indiach zresztą kompozytor zyskał sobie wielkie rzesze wielbicieli; to tam wykonano po raz pierwszy, z wielkim sukcesem takie jego dzieła, jak: *Madras sonata* na fortepian, *Koncert fortepianowy „Arjuna”* (czyli *VIII Symfonia*), oraz *Nanga Parvat* (czyli *VII Symfonia*). Jeszcze w tym samym, 1960 r., Hovhaness udał się do Japonii, odnosząc tam tak wielki sukces kompozytorski, że dwa lata później zdecydował się powtórzyć swą wizytę. Wówczas też miało miejsce prawykonanie kantaty *Fuji* na chór żeński, flet, harfę i smyczki oraz *XV Symfonii Silver Pilgrimage*

(*Srebrna Pielgrzymka* czy też *Pielgrzymka Srebrzystym Szlakiem*); tego ostatniego dzieła – w ramach Festiwalu Muzyki i Sztuki w Honolulu. Hovhaness był jednak stale twórcą spragnionym nowej wiedzy i nowych inspiracji. Studiował więc wraz z Masataro Togim tajniki Ah-ak (dawnej muzyki dworskiej Korei), a także Bunraku oraz Gagaku (dawnej muzyki obrzędowej oraz dworskiej Japonii). Z kolei w roku 1965 Hovhaness, od dwóch lat mieszkający już na stałe w Seattle, wyruszył w podróż do Rosji. Oczywiście, koszty związane z tymi

podróżami Hovhanessa pokrywane były z przyznanych mu funduszy i nagród.

Odkrywając nowe drogi

Alan Hovhaness był twórcą stale poszukującym. Po ostatnich podróżach, do Japonii i Rosji, miała się w nim dokonać kolejna ewolucja stylu. Kompozytor powrócił więc do praktykowanych w latach 1940., długich bloków harmonicznym, teraz jednak stosując w melodii kanon unisono,



Alan Hovhaness w roku 1972
fot.: www.hovhaness.com

glissanda, wykorzystując powtarzalność, a w toku, stale przekształcając materiał tematyczny. Wówczas to powstały takie dzieła, jak poemat symfoniczny *Floating World – Ukiyo (Płynący Świat)*, pełna mistycyzmu *XIX Symfonia „Vishnu”*, w której Hovhaness doskonale rozwinął aleatoryczną technikę ad libitum, czy *Fantasy on Japanese Woodprints (Fantazja na temat japońskich drzeworytów)* w formie koncertu na marimbę. Ten ostatni utwór powstał na zamówienie Seijiego Ozawy i Orkiestry Symfonicznej w Chicago. Prócz Ozawy, dyrygentem

który najsilniej przyczynił się wówczas do popularyzacji muzyki Hovhanessa, był André Kostelanetz. On też dokonał wraz z Orkiestrą Filharmoników Nowojorskich i jej młodym wówczas trębaczem, Gerardem Schwarzem, nagrania licznych jego dzieł.

Kłopoty z fonografią

W latach 1960. i 1970. to właśnie fonografia, później w połączeniu ze zmianami zachodzącymi w życiu prywatnym, stanowiły dla Hovhanessa główne źródło frustracji. Z powodu coraz radszych wydań jego muzyki na płytach, Alan Hovhaness wraz z ówczesną żoną, Elizabeth Whittington, zdecydowali się stworzyć własną wytwórnię, Poseidon Society, zresztą ze sporym sukcesem, również w wymiarze finansowym. Istnienie wytwórni zostało przerwane wraz z rozwodem Alana i Elizabeth. Ponieważ jej przypadły główne udziały finansowe, postanowiła sprzedać prawa do opublikowanych już nagrań wytwórni Crystal Records. Kilka lat później jednak, ożeniwszy się ponownie, sytuacja powtórzyła się, tym razem bez przedwczesnego końca: nowa żona Hovhanessa, Hinako Fujihara założyła wytwórnię Fujihara Music (potem Fujihara Records) poświęconą fonograficznym wydaniom dzieł męża, której prowadzeniem również się zajęła.

Hovhaness – romantyk

Ajaka była powstająca wówczas, z początkiem lat 1970., muzyka Hovhanessa? Oddajmy głos samej muzyce: „Ten okres w mojej muzyce zmierza ku romantycznej ekspresji”.

I rzeczywiście, wraz z całym jej mistycyzmem, muzyka ta stała się bardziej romantyczna. Chromatyzacji uległa też harmonia: mamy tu liczne całe tony i akordy

zmniejszone. Wszystko zaś służy tu przede wszystkim efektom brzmieniowym. Doskonałym przykładem jest powstała wówczas, na zamówienie Rządu Koreańskiego, *Symfonia nr 35*.

Wielkim wyróżnieniem dla kompozytora była nominacja na członka Amerykańskiej Akademii Literatury i Sztuki (American Academy of Arts and Letters). Był to wszak szczytowy okres jego twórczości... Hovhaness komponował wówczas, i przez szereg kolejnych lat, z wielką łatwością, co kontrastowało niestety, z problemami jego wydawców.

Etap „sumowania doświadczeń”

Poczawszy od małżeństwa z Hinako Fujiharą, życie Hovhanessa uległo znacznej stabilizacji: było to ostatnie i najszczęśliwsze jego małżeństwo. Już nie podróżował tyle co dawniej, mniej poznawał, mniej czerpał ze świata, a za to więcej dawał z siebie. Był to dla kompozytora czas „sumowania doświadczeń” zebranych w ciągu całego życia. Z drugiej strony jego kompozycje stały się dojrzalsze, zawierały więcej muzycznych myśli i idei, co też przekładało się na ich długość.

Powstały wówczas takie dzieła, jak zamówiona w maju 1981 r. przez wydawnictwo Petersa, *Symfonia „Mount St. Helens” nr 50* (*Góra św. Heleny*), oraz około 80 innych niezwykle wartościowych utworów napisanych w latach 1980.

80. urodziny Hovhanessa były uroczyste obchodzone podczas gali w Carnegie Hall, kiedy to miało miejsce prawykonanie jego *Symfonii „Artstakh” nr 65*. Było to jedno z ostatnich tak doniosłych wydarzeń w jego życiu. W roku 1996 bowiem Hovhanessa dopadła poważna choroba żołądka, uniemożliwiająca mu komponowanie. Zmarł w Seattle 21 czerwca 2000 r. 6 lat wcześniej wypowiedział jednak takie oto słowa: „Nie boję się śmierci, ponieważ wiem, że po tamtej stronie czeka na mnie tak wielu przyjaciół...”.

Wniecały rok po śmierci Hovhanessa, 23 IV 2001 r., w Benaroya Hall, w Seattle, odbył się koncert upamiętniający jego wybitną postać i jemu też poświęcony, a niedługo potem powtórzony w Nowym Jorku. Prowadzący wówczas Orkiestrę, Gerard Schwarz, wypowiedział publicznie takie oto słowa, będące wspomnieniem o zmarłym kompozytorze: „On próbował dodać światu piękna i wrażliwości. Bardzo troszczył się o dobro i o naturę, wywierając olbrzymi wpływ. Znałem Alana począwszy od 1963 r., przez cały ten czas, nawet wówczas gdy jego muzyka była niemodna, on pozostawał wierny swemu myśleniu i wyszukanemu stylowi, pełnemu pasji, lecz również wielkiej rezerwy. Promieniował pomiędzy innymi. Alan był niewiarygodny... Był jednym z tych wielkich kompozytorów naszych czasów.”



Narodziny Gwiazdy

W1979 r. André Tubeuf porównał nowojorski debiut Montserrat Caballé z 20 IV 1965 r. do przypadku Kirsten Flagstad. Na szczęście – w odróżnieniu od Wagnerzystki Stulecia, która po kilku zaledwie latach obecności na operowym parniasie pożegnała się ze sceną – hiszpańska śpiewaczka, która w Nowym Jorku zaśpiewała partię tytułową w koncertowym wykonaniu *Lukrecji Borgii* Gaetana Donizettiego dla American Opera Society, miała przed sobą długie lata kariery. W roku 1979 jasne było, że zdołała wypełnić je osiągnięciami wybitnymi, jak też i to, że długo jeszcze nie powie ostatniego słowa. To właśnie w tym roku w Genewie po raz pierwszy zaśpiewała partię tytułową w *Giocondzie* Amilcare Ponchielliego, w rok później stworzyła doskonałą kreację Semiramidy w operze Gioacchino Rossiniego na Festiwalu w Aix-en-Provence, a w roku 1981, po dekadzie nieobecności w paryskim

Pałacu Garniera, powróciła tam tryumfalnie jako tytułowa Turandot w operze Giacomo Pucciniego. Wszystkie te role, jakkolwiek diametralnie różne, należą do najtrudniejszych w całym repertuarze sopranowym i stanowią wybitne osiągnięcia śpiewaczki. Krytyk muzyczny pytał jednak z właściwą sobie dociekliwością, gdzie byli dyrektorzy teatrów, agenci muzyczni oraz krytycy sztuki, którzy dopuścili do tego, aby śpiewaczka talentu Montserrat Caballé dopiero po wielu latach kariery osiągnęła spektakularny sukces torujący jej drogę na najważniejsze sceny operowe świata? Wydarzeniem rzeczywiście precedensowym pod tym względem zostaje pierwszy występ Kirsten Flagstad na scenie Metropolitan Opera z 2 lutego 1935 r. w partii wagnerowskiej Zygldy z *Walkirii*, jakkolwiek jednak brzmiałaby odpowiedź na pytanie postawione przez francuskiego komentatora, sukces Montserrat Caballé z nowojorskiej Carnegie Hall w ciągu jednej nocy dał światu Wielką Gwiazdę opery, której nazwisko

Montserrat Caballé ostatnia primadonna (1)

Damian Sowa

zamyka dzisiaj listę dwudziestowiecznych Primadonn. Największa z żyjących śpiewaczek 12 kwietnia skończy 78 lat i wciąż jest obecna w świecie muzyki, choć czas wielkich dokonań wokalnych, którymi zapisała się w historii opery, ma już poza sobą.

Nowojorski triumf śpiewaczki i dzieła Donizettiego stanowi dziś jeden z najbardziej znanych epizodów w XX-wiecznej historii opery i będąc doniosłym punktem przełomu w karierze śpiewaczki, stał się jednocześnie jednym z najistotniejszych wydarzeń tego, co z obecnej perspektywy czasowej określamy mianem „Renesansu Donizettiego” i „Renesansu bel canta” w ogóle. W osobie Montserrat Caballé odnaleziono bowiem nie tylko godną kontynuatorkę tego, co dla XX-wiecznego odrodzenia wirtuozowskiego repertuaru zrobili śpiewaczki tej miary co Maria Callas – która mocą swego talentu dramatycznego wskrzesiła zapomnianą sztukę wykonawczą – Joan Sutherland i Marilyn Horne – które przywrócili mu blask roziskrzonej wokalne wirtuozerii – oraz – niezastąpiona w procesie przywracania teatrowi operowemu zapomnianych arcydzieł – Leyla Gencer. Hiszpańska śpiewaczka miała okazać się również najprawdziwszą spadkobierczynią legendarnych Primadonn – Izabelli Colbran, Giuditty Pasty oraz Marii Malibran, w hołdzie którym najważniejsi kompozytorzy romantyzmu tworzyli bliskie doskonałości kreacje operowe. Lukrecja okazała się być partią skrojoną dokładnie na miarę Montserrat Caballé i premierowa wykonawczyni – romantyczna muza Donizettiego Henriette Méric-Lalande – będzie zmuszona dzielić odtąd tę partię z Primadonną z XX w., gdyż z głosem i nazwiskiem katalońskiej Divy rola zrosła się w sposób trwały i po dziś dzień nie objawiła się godna jej następczyni.

Trzy Figury na szachownicy edukacji

Sukces z Nowego Jorku przy całej swej zjawiskowości – którą można wyjaśniać serią sprzyjających okoliczności, składających się w dobrze napisany scenariusz narodzin Nowej Gwiazdy – ma jednak solidne podstawy. Tworzą je zaś dwa okresy: 9-letni czas prakariery śpiewaczki i poprzedzające

go lata wnikliwej, muzycznej edukacji. Ten pierwszy zapoczątkowany został debiutem scenicznym partią Mimi z *Cyganerii* Pucciniego w Bazylei w 1956 r., a definitywnie zakończony owego kwietniowego wieczora 1965 r. Rozległe wykształcenie muzyczne i wokalne młoda Montserrat zdobywała w katalońskim konserwatorium przy Gran Teatro del Liceo w Barcelonie. Czas nauki był zaś okresem wpływu trzech osób na kształtującą się osobowość i wrażliwość muzyczną śpiewaczki oraz formułę późniejszej kariery.

Pierwszą z tych osób była nauczycielka śpiewu – Eugenia Kemmeny, która na swoich doświadczeniach artystki i sportowca wyczynowego jednocześnie oparła metodę nauczania. U jej podstaw legły ćwiczenia gimnastyczne trenujące oddech i właściwą pracę wszystkich mięśni odpowiedzialnych za emisję głosu, które zapewniły Caballé ową niewiarygodną swobodę emisji głosu (w tym umiejętność długiego śpiewania na jednym oddechu). Już wówczas najslawniejsza uczennica węgierskiej pedagog bardzo dokładnie wiedziała, co chce osiągnąć i gdy na pewnym etapie nauki zapragnęła osiągnąć umiejętność śpiewania legendarnych pianissimo Miguela Flety, umiejętność tę nabyła właśnie dzięki metodzie Kemmeny.

Drugą osobą, która w sposób znaczący wpłynęła na późniejszą karierę Caballé był Napoleone Annovazzi. To pod jego kierunkiem Montserrat Caballé przygotowała swe pierwsze role i właśnie w studiowanych ariach mozartowskiej *Fiordiligi* – w szczególności w tessiturze roli – odnajdzie później klucz do belcantowej Lukrecji. Ta właśnie część ówczesnego dorobku śpiewaczki, którą poświęciła kompozytorowi *Così fan tutte* okazała się najpewniejszą drogą ku wirtuozowskiemu dziełom Donizettiego. Repertuar mozartowski pojmowany był przy tym w sposób na wskroś nowoczesny i jeżeli w okresie pierwszych lat kariery hiszpańskiej śpiewaczki partia Hrabiny w *Weselu Figara* nadal należała do – uwielbianej, ale reprezentującej czysto liryczne ujęcie tej złożonej roli – Elizabeth Schwarzkopf, to partia Elwiry z *Don Giovanni*, którą przed nowojorskim debiutem Caballé zaśpiewała około 400 razy, była odzwierciedleniem tego nowoczesnego podejścia do spuścizny Wolfganga Amadeusza Mo-

zarta jako pierwszego kompozytora epoki bel canta. Wiele lat później śpiewaczka stwierdzi, iż partie operowe tego kompozytora są wokalną bazą i punktem wyjścia do każdego repertuaru – począwszy od baroku na Wagnerze i Straussie kończąc.

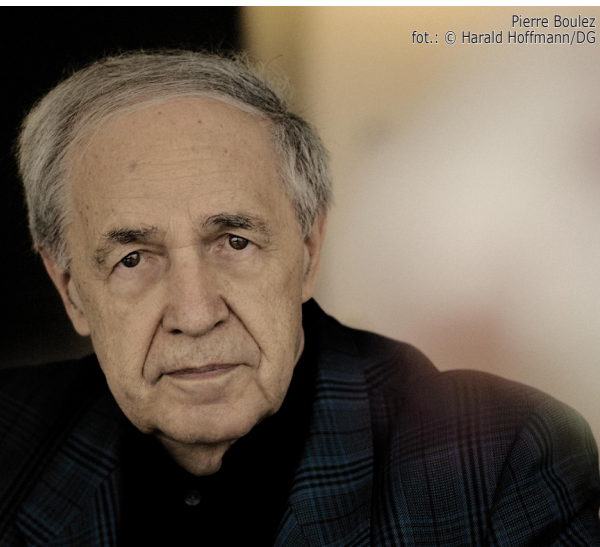
Conchita Badía – charyzmatyczna mistrzyni pieśni – wpłynęła na niektóre z artystycznych wyborów młodej Montserrat. Jej właśnie zawdzięczamy obszerny repertuar pieśniowy w programach recitali Caballé. Obejmowały one zrazu dorobek kompozytorów hiszpańskich i francuskich, z czasem także utwory Franza Schuberta i ukochanego kompozytora obu dam – Ryszarda Straussa. Zarówno wspomniany repertuar jak i miłość do kompozytora *Vier Letzte Lieder* zasługują na osobny szkic, należy natomiast podkreślić, że – bardzo bliska śpiewaczce przez cały okres późniejszej kariery – intymna forma występu, jakim jest recital, odegrała ważną rolę w jeszcze jednym XX-wiecznym Renesansie muzycznym – „Renesansie baroku”, a więc w ponownym odkryciu Antonia Vivaldiego i Georga Fryderyka Haendla jako kompozytorów operowych. Arie z dzieł takich jak *Herkules nad Termodontem* czy *Griselda* i pieśni pierwszego z nich oraz arie drugiego z oper tak dobrze dziś znanych jak *Rinaldo*, *Teodora* i *Ezio* były stałym elementem jej występów.

Do prestiżowego grona osób, które wywarły znaczący wpływ na późniejszą karierę śpiewaczki bardzo wcześniej dołączył młodszy brat Montserrat – Carlos Caballé; zrazu jako uważny obserwator poczynił siostry, a następnie menager i najbardziej zaufany współpracownik. Dyrygentowi – Carlo Felice Cillario, jego gruntownej wiedzy na temat wokalistyki i wyjątkowej intuicji zawdzięczamy, iż zainteresował śpiewaczkę repertuarem, o którym ona sama nie sądziła, iż kiedykolwiek będzie go wykonywała. Już w 1964 r., do programu pierwszego studyjnego nagrania wyboru arii operowych śpiewaczki (w katalogu RCA), włączył on finałowy lament z *Anny Boleyn* Donizettiego. On też – będąc przeświadczonej, iż jest stworzona dla tego repertuaru – zachęcił śpiewaczkę do przyjęcia nagłego zastępstwa w Nowym Jorku. 🎭

Cdn. w następnym numerze

Ukończyłem nagranie dzieł wszystkich Mahlera

rozmowa z dyrygentem Pierrem Boulezem



Pierre Boulez
fot.: © Harald Hoffmann/DG

Ukończył pan właśnie nagranie dzieł wszystkich Mahlera w Deutsche Grammophon z *Des Knaben Wunderhorn* i *Adagium* z *X Symfonii*. Najlepsze zostawił pan na sam koniec?

U Mahlera jest dużo „najlepszych kawałków”. Muzyczny język *Adagia* wydaje mi się jednak naprawdę proroczy. Według mnie, jest to swego rodzaju streszczenie tego, co Mahler skomponował wcześniej. Jednocześnie pozostaje znak zapytania, jeśli chodzi o przyszłość, która pokazuje, że Mahler rozwijałby się nadal, gdyby żył dłużej.

Jaki kierunek obrałby Mahler?

Trudno powiedzieć. Istnieją na przykład pewne analogie z pierwszymi dziełami Schoenberga, a zwłaszcza z *Gurre-Lieder*. Ich atmosfera, ich wachlarz ekspresji są czasami bardzo zbliżone do języka *Adagia*. Jednak to nie wystarczy, żeby wyciągnąć z tego wniosek, że Mahler rozwijałby się z pewnością w kierunku Schoenberga. W tym sensie, jego ostatnie dzieło pozostaje dwuznaczne.

A *Des Knaben Wunderhorn*?

Trzeba zrozumieć najpierw, że Mahler nie poszukuje tutaj wielkiej formy jak w *Adagiu*, które jest bardzo długie i złożone. Przeciwnie, *Des Knaben Wunderhorn* składa się z niezależnych miniatur. Jest to forma kompozycyjna typowa dla pierwszej generacji romantycznej, tak jak *lieder*

Schuberta czy Schumanna. Tak więc dzieło zakotwiczone jest w przeszłości, ale zwrócone jest w stronę przyszłości, jeśli chodzi o ekspresję i harmonię. Łączy dwa ekstremalne bieguny, między którym Mahler ewoluował przez całe życie.

Od lat sześćdziesiątych podejmowano wiele prób uzupełnienia *X Symfonii* na podstawie szkiców Mahlera. Co sądzi pan o tych eksperymentach?

Chodzi tu o próby, które według mnie, pozostają bardzo niezadowolające. Posiadam dokładną kopię szkiców Mahlera do *X Symfonii*. Większość z nich jest naprawdę bardzo tajemnicza i nie dostarcza żadnej wskazówki na temat budowy polifonicznej, o której myślał Mahler. W porównaniu na przykład ze złożonością *X Symfonii*, wynik podobnych „rekonstrukcji” wydaje mi się w rezultacie niedokładny.

Piętnaście lat temu nagrał pan po raz pierwszy Mahlera, była to *VI Symfonia* nagrana dla Deutsche Grammophon. Jaki był pana pierwszy kontakt z Mahlerem i czy od tego czasu percepcja jego muzyki zmieniła się?

Mahlera odkryłem w sposób retrospektywny. Najpierw zainteresowałem się Schoenbergiem, Bergiem i Weberem, ponieważ w czasach mojej młodości we Francji nie grano Mahlera. Odkryłem go więc jedynie retrospektywnie, jako prekursora nowej szkoły wiedeńskiej zebranej wokół Schoenberga. Dzisiaj Mahler jest mi naturalnie dużo bliższy niż kiedyś, ponieważ dyrygowałem jego dziełami bardzo często.

Na jakie trudności napotyka się dyrygując Mahlerem i jaki jest ten szczególny urok tej muzyki dla dyrygenta?

Według mnie, największą trudność stanowi swego rodzaju objęcie dzieła. Zwłaszcza, jeśli chodzi o długie części, w których muzycznie dzieje się dużo i trzeba znaleźć odpowiednią narrację. Jest to zawsze kwestia ciągłości wydarzeń. Na przykład, w ostatniej części *VI Symfonii*,

jest bardzo dużo momentów paroksyzmych. Jeśli podkreśli się je wszystkie w przesadny sposób, słuchacz straci orientację. Dyrygent musi więc zdecydować, które pasaża mają dla niego największe znaczenie.

Jak pan znajduje te pasaża?

Nigdy nie należy zadowalać się jakimś abstrakcyjnym konceptem. Nie wystarczy szukać formy, trzeba ją czuć. Jest to jedyny sposób, żeby uzyskać rezultat, który brzmi naturalnie. Należałoby także za wszelką cenę zachować spontaniczność. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy zna się doskonale partyturę.

Często obserwuje się u Mahlera połączenie „wysokiej kultury” symfonicznej i muzyki popularnej. W jaki sposób prezentuje się te dwa poziomy?

Jeśli akcentuje się zbyt mocno stronę muzyki popularnej, jest się zgubionym. Mahler przekształca te zapożyczenia z dziedziny trywialności nie bez sarkazmu i ironii, co jest bardzo trudne do zakomunikowania muzycznie. Ciekawy jest fakt, że Mahler przez całe swe życie czerpał z tych samych źródeł muzycznych. Jednak właśnie w swoich ostatnich symfoniach traktuje ten materiał ludowy z pewnym krytycznym dystansem. Dyrygent nie powinien nigdy stracić z horyzontu tej ambiwalencji między krytycznym dystansem i nostalgią.

Orkiestra Cleveland, z którą współpracuje pan już od dawna, jest bez wątpienia idealną orkiestrą dla odnalezienia tej odpowiedniej równowagi.

To pierwsza orkiestra amerykańska, którą dyrygowałem i od samego początku poczułem się swobodnie w jej wyjątkowej pełni brzmieniowej. To brzmienie, które sięga czasów, gdy George Szell był jej głównym dyrygentem, ewoluowało z upływem czasu. Jednak nadal bardzo lubię tę orkiestrę, bowiem cały czas odpowiada ona moim oczekiwaniom w kwestii realizacji brzmieniowej i muzycznej danej partytury.🎻

rozmawiał: Sören Ingwersen/
©Deutsche Grammophon 2010
tłumaczenie z języka francuskiego:
Małgorzata Kaczmarek

René Jacobs

Orfeusz z batutą

Łukasz Kaczmarek

Wielu śpiewaków podejmowało w swym życiu próby dyrygenckie. Peter Schreier, Plácido Domingo, Alfred Deller, José Cura, czy nawet Dietrich Fischer-Dieskau, to pierwsze nasuwające się przykłady. Wszyscy oni, może z wyjątkiem Schreiera, do historii przejdą, bądź przeszli, jednak jako wybitni śpiewacy.

René Jacobs, obecnie wielki dyrygent, był przed laty również wielkim śpiewakiem.

muzyki dawnej i możliwościom wykorzystania głosu kontratenorowego.

Przełomowym rokiem okazał się dla Jacobsa 1977, kiedy to muzyk chwycił za batutę, zakładając swój słynny zespół Collegium Vocale z Gandawy. W tym też czasie Jacobs związał się na stałe z wytwórną płytową Harmonia Mundi France, dokonując pierwszego nagrania: *Leçons de Ténébres du Jeudy Saint* Charpentiera.

ani też nie prezentował swego głosu na żadnym z koncertów. Jeśli jednak sięgniemy po pierwsze nagrania *Pasji Mateuszowej* Bacha dokonane przez Philippe'a Herreweghe, *Pasji Janowej* pod dyktando Sigiswalda Kuijkena, czy też pionierskie nagranie kompletu Bachowskich kantat Harmoncourta-Leonhardta, usłyszymy tam piękne arie altowe wspaniale śpiewane przez René Jacobsa właśnie. Pięknym dowodem sztuki śpiewaczej Jacobsa jest też nagranie *Stabat Mater* Pergolesiego, w którym obok René Jacobsa (kontratenora i dyrygenta zarazem) pojawia się uroczy sopran chłopięcy.

La Calisto

Znakomite nagranie opery *La Calisto* Francesca Cavallego jest owocem pasji Jacobsa do opery weneckiej. Z dziełami Cavallego artysta miał do czynienia niemal od początku swej muzycznej kariery. Jego nagranie opery *Xerxes*, w którym również kreował rolę tytułową, zostało wyróżnione licznymi nagrodami, m.in. Złotym Diapazonem. Równie wielkim sukcesem okazała się płytowa realizacja opery *La Calisto* w roku 1994 (nagranie dostępne jest również w wersji DVD). To właśnie Jacobsowi, oraz reżyserowi Herbertowi Wernickemu, przypadło w udziale przywrócenie tego dzieła szerszej publiczności. Jacobs, nieustrudzony w odkrywaniu muzykologicznej prawdy, pozostaje wierny

ideom i stylowi epoki, nie zapominając zarazem, o czasach w jakich jemu samemu przyszło żyć. Poszerzając skład orkiestry o instrumenty dęte obu maści, Jacobs sprawił, że wczesnobarokowe dzieło stało się silnie udrammatyzowaną operą. Przy całej swej barokowości, to nagranie nie pozostaje więc czymś egzotycznym dla współczesnych melomanów!

Croesus

Ta opera Reinharda Keisera (1674-1739), to wielkie odkrycie René Jacobsa: „Wiemy stanowczo za mało o Keiserze, a przecież w swoich czasach uważany był za największego kompozytora na świecie, a nawet za pierwszego obywatela świata!”

Na bazie słynnego przedstawienia w berlińskiej Staatsoper, artysta dokonał w

fot. Eric Larayadieu/HM

Niekiedy, ogłuszani spektakularnymi sukcesami płytowymi muzyka, jak np. *Wesele Figara*, *Croesus* Keisera, *Mesjasz*, możemy jednak o tym zapominać. A tymczasem, w notce biograficznej zamieszczonej w Encyklopedii Muzyki PWN (Warszawa, 1995) obok nazwiska Jacobsa, czytamy: „ur. 30 X 1946 w Gandawie, belg. śpiewak (kontratenor), wybitny animator wykonawstwa muzyki dawnej. (...)”. Może więc warto przypomnieć sobie również o tych początkach...

Podobnie, jak Robert King, czy Roy Goodman, tak i René Jacobs zaczynał swoją przygodę z muzyką jako członek chóru chłopięcego. Wykształcenie odebrał na Uniwersytecie w Gandawie studiując filologię klasyczną oraz, oczywiście, śpiew. Ale to właśnie dzięki napotkaniu na swojej drodze takich artystów jak wspomniany już Alfred Deller, Gustav Leonhardt, czy bracia Kuijkenowie, Jacobs skłonił się w kierunku

Wciąż jednak znany był jako kontratenor i dyrygent chóralny. Zmiana nastąpiła w roku 1983, kiedy to Jacobs poprowadził podczas Festiwalu w Innsbrucku operę *Orontea* Antonio Cestiego. Z Festiwalem Muzyki Dawnej w Innsbrucku związany był René Jacobs przez niemal 20 lat, pełniąc funkcję dyrektora artystycznego (lata 1991-2009). Artysta działa również jako pedagog w Schola Cantorum Basiliensis. Jacobs ma na swoim koncie ponad 200 nagrań, z których większość otrzymała prestiżowe nagrody fonograficzne. Postaram się pokrótce przypomnieć Państwu niektóre z nich.

Kontratenor René Jacobs

Kariera René Jacobsa jako kontratenora wydaje się być już zakończona, od wielu bowiem lat artysta nie dokonał w roli śpiewaka żadnego nagrania płytowego,

roku 2000 nagrania dzieła. I stanowiło ono nie tylko odkrycie zapomnianego dzieła, lecz również odkrycie barokowej opery niemieckiej jako gatunku. A *Croesus* jest jej doskonałym przykładem. René Jacobs, swoim zwyczajem, również w przypadku tego dzieła, potraktował w sposób krytyczny partyturę. Na przykład, przetransponował niektóre partie wokalne. I tak sędziwy filozof Solon, w oryginale śpiewany przez solistę dysponującego wysokim tenorem (postać ta kojarzy mi się z Cesarzem Altoum z *Turandot* Pucciniego; poprzez zamianę Jacobs odszedł jednak od tego „wzorca”), u Jacobsa znalazł swego odtwórcę w osobie Kwangchula Youna o ciężkim basie. Odświeżona muzyka o silnym ładunku emocjonalnym, znakomicie wykonana, zapracowała na swoje powodzenie. Nagranie *Croesus*a odniosło nie mniejszy sukces niż berlińskie przedstawienie, zdobywając szereg nagród fonograficznych, ze Złotym Diapazonem na czele.

Haendel

Muzyka Haendla stanowi stosunkowo pokaźną część repertuaru i dorobku w dyskografii René Jacobsa. Jego ostatnia płyta, poświęcona została Haendlowi właśnie. Jacobs akompaniuje Bejunowi Mehcie w haendlowskich ariach i duetach, raz tylko wychodząc, w *Uwerturze*, na pierwszy plan. Prócz tego artysta dokonał rejestracji kilku oper i oratoriów z twórczości Haendla. *Flavio* jest owocem współpracy Jacobsa z Chiarą Banchini. Mimo, że w porównaniu z innymi rejestracjami Jacobsa, płyta przeszła bez większego echa, stanowi chyba najwybitniejsze nagranie dzieła. Atrakcją albumu jest również młodziczka (rok 1989) Bernarda Finka w roli Teodaty. Zupełnie inaczej rzecz miała się z kolejną płytą Haendlowską Jacobsa. Już w momencie pojawienia się, w roku 1991, nagranie *Juliusza Cezara* pod dyrykcją Jacobsa wzbudziło sensację, stanowiło bowiem pierwsze, lub jedno z pierwszych, autentyczne odczytanie partytury najbardziej cenionej opery Haendla. Była to zarazem najdoskonalsza płytowa realizacja tego dzieła, nie obyło się więc bez licznych nagród. Dziś, mając nagranie Minkowskiego, czy żywe przedstawienie z Glyndebourne pod dyrykcją Williama Christiego, patrzymy na wersję Jacobsa z większą dozą krytycyzmu, jednak wciąż może ona fascynować, a dla niektórych melomanów pozostaje w dalszym ciągu tą najlepszą. Wspomnieć należy również o niezwykle udanym, barwnym nagraniu opery *Rinaldo*. Tyle tu radości! Ponadto Jacobs dokonał rejestracji dwóch oratoriów: *Saula* oraz *Mesjasza* (są obecnie dostępne łącznie, na 4 płytach, w niższej cenie). Oba są znakomite, oba obficie nagrodzone, jednak *Mesjasz* pod batutą Jacobsa jest czymś zupełnie niezwykłym:

pełen dramatyzmu, kontrastów i najlepiej pojętej barokowości!

Dwa wielkie oratoria Haydnowskie

René Jacobs nieczęsto bierze na warsztat dzieła Józefa Haydna, jeśli jednak to czyni, towarzyszy temu wielki sukces. Tak było chociażby w przypadku przedstawienia opery *Orlando Paladino* w berlińskiej Staatsoper, które później doczekało się realizacji płytowej (wersja DVD). W katalogu wytwórni Harmonia Mundi znajdują się trzy znakomite albumy Jacobsa z muzyką Haydna. Pierwszy z nich poświęcony został symfoniom wiedeńskiego mistrza (Jacobs wybrał rzadziej grywaną 91. zestawiając ją z osławioną 92. *Oksfordzką*) dopełnionym *Sceną Berenice, che fai?*. Płyta ta, choć sama w sobie świetna, przyćmiona została jednak przez nagrania Haydnowskich oratoriów. Na razie mamy dwa, te najwspanialsze: *Pory Roku* oraz *Stworzenie Świata*. Oba zostały sownie nagrodzone licznymi fonograficznymi wyróżnieniami. *Pory Roku* pod batutą Jacobsa pełne są radości i głębokiego zachwytu cudem natury. W *Stworzeniu Świata* zaś, artysta w sposób najbardziej zmysłowy niemal, i z wielkim rozmachem, ukazał budzącą się do życia przyrodę, zwierzęta, ludzi. Jest to wizja pełna przepychu. Dodatkowymi perełkami są znakomicie dobrani soliści u szczytu swych możliwości głosowych.

Mozart

W przeciągu ostatnich kilku lat nie było chyba na gruncie muzyki klasycznej projektu, który wzbudziłby tak wiele kontrowersji, co Mozartowski projekt Jacobsa. Jego muzyczne koncepcje, tak różne od wizji innych dyrygentów, wyjaśniają w pewien sposób słowa samego autora: „Podchodząc do Mozarta, pragnę zagłębić się, jak to tylko możliwe, w dzieło i traktować je tak, jakby dopiero teraz zostało odkryte”.

Do tej pory owocami projektu Mozartowskiego Jacobsa, jest 6 nagranych oper: *Così fan tutte*, *Wesele Figara*, *Łaskawość Tytusa*, *Don Giovanni*, *Idomeneo* i *Czarodziejski flet*, oraz 4 wielkie, ostatnie symfonie: 38-41.

Mozart Jacobsa, pełen jest ostrych kontrastów, utrzymany w niezwykle szybkich tempach i przepelniony wewnętrzną energią, czasem jednak nieco przerysowany. „Robię wszystko co mogę, aby utrzymać napięcie muzyczne i nie pozwolić mu opaść, ani się załamać”.

Jeśli chodzi o operę, Jacobs zawsze był przeciwnikiem wszelkich cięć dokonywanych dla celów praktycznych w oryginalnej partyturze. Nie skracał recytatywów, stosował pełne dialogi, co osiągnęło apogeum w ostatnim nagraniu – *Czarodziejskiego fletu*, o czym jeszcze będzie mowa.

Komentując własne nagranie *Idomeneo*, tak oto wyraża się na temat recytatywów: „Recytatyw to także muzyka. Jest mniej złożona, ale przecież posiada własny rytm, melodię i harmonię. Doprawdy, nie potrafię sobie wyobrazić, by w XVIII w. muzyk realizujący continuo w operze, choćby w *Idomeneo*, grał jedynie krótkie akordy secco. Wiemy przecież, że sam Mozart był niezrównanym improwizatorem, musimy więc przywrócić tę formę fantazji”.

Z całego Mozartowskiego projektu do tej pory największe uznanie krytyków zdobyło nagranie *Wesela Figara*, zdobywając m.in. Grammy Award (w kategorii Best Opera 2005). Choć *Le Monde de la Musique*, czy nagrodę MIDEM. Dla nas, polskich melomanów szczególnie cenne będzie nagranie *Don Giovanni*, z uwagi na udział w nim naszej znakomitej Olgi Pasiecznik w roli Donny Anny.

W ostatnim czasie niemałe kontrowersje wywołało nagranie *Czarodziejskiego fletu*. Z tym, że jest pełne niespodzianek, zgodzi się chyba każdy. Wszak, to CZARODZIEJSKI flet! Pełne muzycznych improwizacji, jest chyba najbardziej twórczym oddaniem mozartowskiej partytury. Z drugiej strony, może denerwować swoją nachalnością, purystów zaś – wolnym podejściem do tekstu: tak w warstwie muzycznej, jak i literackiej. Wolnym jednak pozornie, wszystko bowiem, na czym koncepcja Jacobsa jest oparta, ma swoje uzasadnienie w źródłach z epoki, m.in. relacji pierwszych wykonawców dzieła dotyczących sugerowanych przez Mozarta temp. W ten sposób słynna aria *Paminy Ach, ich fühl's*, wykonywana jest dwa razy szybciej w stosunku do pozostałych nagrań. Dokonując poprawek w librecie Schikanedera, Jacobs pokazał się tu również jako filolog. Swoim zwyczajem, nie zrezygnował z żadnych dialogów. Całości dopełnia zaś świetny, młody zespół solistów, chór i orkiestra: niezawodna Akademia für Alte Musik z Berlina.

Przyszłość

René Jacobs jest artystą niezwykle pracowitym. Jego kalendarz, wypełniony po brzegi, wybiega kilka lat naprzód. Nas chyba najbardziej interesują plany nagraniowe muzyka. Wiadomo, że zamierza kontynuować on cykl Mozartowskich oper. To pierwszy główny tor. Drugi, stanowi zaś odkrywanie zapomnianych dzieł. Swój fonograficznej premiery nie doczekał się jeszcze *Cierpliwý Sokrates* Telemanna, wystawiony w Innsbrucku w roku 2007, czy też opera seria *Floriana* Gassmanna, produkcja z paryskiego Théâtre des Champs-Élysées sprzed 8 laty... A Jacobs zaskoczy nas pewnie jeszcze nie jednym odkryciem!®

O IV Symfonii Brahmsa mówi John Eliot Gardiner

Na temat pracy nad *IV Symfonią Brahmsa* mawiał: „Nie masz pojęcia, jak źle można się czuć, gdy bez przerwy słyszysz, jak chodzi za tobą taki olbrzym”. Zanim dojdziemy do jego związku z odleglejszą przeszłością, zatrzymajmy się na chwilę przy Beethovenie.

Moglibyśmy zacząć od uwertury *Koriolan*. Forma skoncentrowanej sonaty, tak bardzo urodzajny sposób, w jaki pracują razem dwa, tak przeciwstawne tematy, pierwszy emanuje w rzeczywistości z drugiego tematu, po to, aby lepiej rozróżnić dwa aspekty dylematu, w jakim znajduje się *Koriolan* – żądać uzasadnionej zemsty, czy też oszczędzić swą niewinną rodzinę: są to cechy, które mogły zainteresować Brahmsa. Weźmy te okropne „c” w unisono i sposób, w jaki znajdują się jak ścięte nieokrzesanymi akordami dysonansowymi. Gdzie można znaleźć podobne, czy też ekwiwalentne metody? Z całą pewnością w pierwszej wariacji *Chaconne* w finale *IV Symfonii* Brahmsa (takty 9-16). Max Kalbeck sugerował kiedyś, że autor zrobiłby lepiej, gdyby odłożył *Scherzo Symfonii* do koszyka, jednak ta część jest, być może, ze wszystkich kompozycji symfonicznych Brahmsa, najbardziej beethovenowska, za sprawą swej energii, swego rodzaju wrzenia aż do tych bloków zlodowaciałych akordów (takty 93-105), które przypominają pierwszą część pierwszego z *Kwartetów „Razumowskich”* (takty 85-92).

Beethoven z całą pewnością wzbudził ambiwalentne uczucia wśród wielu muzyków z XIX w., a zamieszanie, jakie jego twórczość spowodowała, mogłoby ostatecznie wytłumaczyć zarzuty przeniesione następnie na Brahmsa. Myślę o tym zdaniu Hugo Wolfa, które mówi, że „wszystko to, co [Brahms] stworzył jest jedynie wielką wariacją na temat dzieł Beethovena, Mendelssohna i Schumanna”.

Z całą pewnością, jednak Wolf powinien posunąć się jeszcze dalej mówiąc, że Brahms reprezentował to, co określał jako „sztukę komponowania bez idei”, i atakując *IV Symfonię* jako będącą „podzieloną między »nie mogę« a »chciałbym móc« przez całe cztery części”. Czyż nie jest to sposób (niezbyt subtelnym) insynuowania, że więcej, czy też niechby trochę, aktywności seksualnej, powinno móc doprowadzić do lepszej muzyki niż raczej obniżenie wartości ze strony

kogoś, kto sam nie ukończył nawet najmniejszej symfonii – i kto zdaje się nie wybaczyl nigdy Brahmsowi, że zasugerował mu, gdy był zaledwie młodym kompozytorem, że nauka kontrapunktu, byłaby dla niego wskazana? Tak z jednej, jak i drugiej strony, świadczy to o elementarnym braku słuchu.

Wystarczy spojrzeć, dokąd aktywność seksualna miała zaprowadzić Wolfa. Byli jednak inni współcześni mu kompozytorzy, którzy polubili IV Symfonię.

Tak było z młodym Richardem Straussem. W okresie komponowania *IV Symfonii* był on asystentem Hansa von Bülowa w Meiningen. Na pierwszy rzut oka, Strauss uznał, że dzieło jest zagmatwane – „o instrumentacji tak mało przejrzystej i nieszczęśliwej”; potem jednak „za każdym razem podoba mu się bardziej” aż ostatecznie, biorąc udział w próbach Brahmsa w Meiningen i w jej przedstawieniu 25 X 1885 r., określa *Symfonię* jako „dzieło wspaniałe, majestatyczne poprzez swoją koncepcję i inwencję, mistrzowskie na płaszczyźnie formy, a jednakże od A do Z czysty Brahms, jednym słowem: wzbogacenie naszej sztuki”.

Pochwały – do których Brahms, skłonny zawsze do oczerniania siebie samego, bez wątpienia nie dołączał się?

Sam Brahms mentalnie przygotował się do porażki, deprecjonując dzieło wśród przyjaciół, utrzymując przed nimi, że „ukończył serię polek i walców”, zwracając się do Bülowa: „Mam tu kilka przygrywek, co pokrywa się z ogólnym określeniem symfonii”. Po czym zaczyna wyobrażać sobie, jakie to mogłoby być „ładne i przyjemne”, gdyby mógł ćwiczyć z Bülowem i jego orkiestrą z Meiningen, „pytając [siebie] w tym samym czasie, czy symfonia zdobędzie inną publiczność! Obawiam się, że nie spodoba jej się klimat tej krainy – wiśnie nie są prawie słodkie i nie zjadłbyś ich!”. Brahms był gotów wycofać symfonię, jeśli podczas prób i pierwszej serii wystąpień, nie znalazłaby akceptacji jego najrozsądniejszych przyjaciół i muzyków z orkiestry. Fakt, że kompozytor znalazł się w taki sposób w światłach ramy, zdaje się być dla niego nerwową próbą z tej prostej przyczyny, że on sam czuł się zanudzany, tak jak cała ewolucja muzyki niemieckiej, której stanowią część, tak jak to sam odczuwał, muzyka, która była skażona wpływami pewnego Wagnera. Ponad

wszystko jednak, zatroskany był naprawdę faktem, że odważna złożoność *IV Symfonii* a zwłaszcza jej eksperymentalna ostatnia część, może się nie spodobać, czy też nawet oburzyć słuchaczy nastawionych jak najbardziej przychylnie.

Tutaj, to oczernianie siebie samego zaciera się i dostrzegamy tu nie tylko Brahmsa „problematycznego”, ale także kogoś, kto ma świadomość swego miejsca w historii. Widzieliśmy już, w jaki sposób jego aspekt „problematyczny” związany był z jego postawą wobec swoich bezpośrednich poprzedników. W stosunku do dalszej przeszłości, jaki jest jego dług, dużo głębszy? Czyż nie jest on szczególnie ważny, jeśli chodzi o IV Symfonię, a zwłaszcza o jej ostatnią część?

Pośród wszystkich jego symfonii, właśnie ta jest najbardziej nasycona technikami i praktykami barokowymi: sekwencja jako podstawa wszystkich tematów i podjęcia jej w pierwszej części, kanon umieszczony w powtórzeniu tematu początkowego, imitacja przez odwrócenie w sekcji przetworzenia i w końcu *chaconne* jako podstawa finału i odwołanie się do *sarabandy* dla środkowych wariacji. Philipp Spitta dał Brahmsowi manuskrypt partytury kantaty Bacha BWV 150 *Nach dir, Herr, Verlangen mich* i zagrał z tego utworu *chaconne* z ostatniej jego części swemu przyjacielowi Siegfriedowi Ochs mówiąc: „Co ty na to, gdyby kiedyś do tego samego tematu skomponowano symfonię? Jest on jednak zbyt masywny, zbyt prosty. Należałoby go w taki, czy też inny sposób przerobić chromatycznie”.

I to właśnie zrobił i cóż za różnica! Jednak to odwołanie się do samej formy chaconne stanowi prawdziwy akt rewolucyjnego konserwatysty.

Cudowny *Geistliches Lied* op. 30, na chór i organy, to także kompozycja przystosowująca zwyczajem barokowe. Utwór ten domaga się specjalnego miejsca w serii dzieł prowadzących do *IV Symfonii*. Ponieważ w Paryżu nie dysponowałem organami Salle Pleyel, dokonałem jego aranżacji na orkiestrę symfoniczną, wzorując się na *Ave Maria* op. 12 Brahmsa.

Krytyka w stosunku do Brahmsa sugeruje, że jego zwyczaj odwoływania się do form i do stylów z przeszłości, w rze-

czywistości był jedynie próbą ucieczki od problemów, które były nierozłączne z muzyką XIX w., muzyką zdominowaną przez Wagnera. Te wrogie krytyki mogły jedynie wydać wyrok na ten rodzaj postawy, który pan tak wspaniale określił jako „schronienie lub hibernacja w dawnym świecie”. Można w tym także wykryć przedechno neoklasycyzmu Strawińskiego.

Nie sądzę, żeby tak naprawdę chodziło o to. Brahms wyznaczył sobie szlachetne zadanie: wykuć (w swoim własnym duchu, jak i duchu publiczności) wyjątkową tradycję łączącą muzykę Schütza, Bacha, Mozarta, Haydna, Beethovena i Schuberta, tradycję ewolucyjną, prezentującą różnice regionalne, muzykę bez możliwej dwuznaczności „gesamtdeutsch”. Stąd jego dążenie do sprostania obowiązkowi, którym według niego powinien sprostać idealny niemiecki artysta: „być przepelnionym tradycją dawnych czasów, oddechem swego ducha nadać nowe życie wygasłym formom, dzięki swej wrodzonej i indywidualistycznej sile podkreślić skostniałą regułę, czyniąc z niej zasadę wolności, zasadę poddającą się wszelkim okolicznościom, miejscu i narodowości”.

To brzmi prawie jak manifest!

Tę deklarację, którą zawdzięczamy historykowi Wilhelmowi von Giesebrechtowi, Philipp Spitta cytuje w swoim liście z 1873 r., skierowanym do Brahmsa. Według Spittay, deklaracja ta mogła mieć zastosowanie w stosunku do Brahmsa (jak również Bacha), ukazuje ona także doskonale wizję, jaką miał Brahms odnośnie swej własnej, artystycznej misji.

Znajdujemy się bez wątpienia tysiąc mil od Brahmsa wąpiącego w samego siebie, Brahmsa, którego spotkalimy wcześniej.

W rzeczywistości może nie aż tak. Od samego początku Brahms zdaje się zadreżać uczuciami swojej nieadekwatności w wykształceniu kompozytorskim i więc (dla niego) niewystarczającą głębią muzyki jako środka osobistej ekspresji. W rozmowie z Richardem Heubergerem w 1886 r., Brahms twierdził: „Jeśli zdarzy się, tu czy tam, ktoś mający odrobinę talentu, z całą pewnością nie nauczy się niczego. Ani Schumann, ani Wagner, nie więcej niż ja sam, nie nauczyliśmy się czegoś, co byłoby logiczne. Tu także talent jest czynnikiem decydującym. Schumann poszedł swoją drogą, Wagner inną, a ja wybrałem trzecią drogę. Jednak żaden z nas nie nauczył się tak, jak by to należało. Żaden z nas nie miał wykształcenia w dobrej i odpowiedniej formie”. To wystarczyłoby, by wytłumaczyć dlaczego Brahms, na wzór Bacha przywiązywał tak dużą rolę do pracy, do opracowania idei muzycznej, dlaczego on sam zadał sobie tyle trudu w dziedzinie kontrapunktu stricte, kanonu, fugi, formy i budowy muzycznej. I tu odnajdujemy Brahmsa wąpiącego w samego siebie.

Jednak ponad tym wszystkim, Brahms miał prawdziwą miłość do kompozytorów należących do odleglejszej przeszłości, do kompozytorów, którzy w tym czasie byli jednocześnie mało znani i których dzieła były rzadko grane.

Stąd umieszczenie *Sanctus-Benedictus* na dwanaście głosów Giovanniego Gabrielego, *Saul, Saul* Schütza i wielu części kantat Bacha podczas pionierskich koncertów Singakademie, którą Brahms dyrygował w Wiedniu w 1864 r. Uważam, że badanie partytur tych dzieł, i innych, które zachowały się w bibliotece Gesellschaft der Musikfreunde (Stowarzyszenie Przyjaciół Muzyki), dzieł, które wykorzystywał sam Brahms, kiedy nimi dyrygował, jest niezwykle wzruszające, jak również śledzenie przenikliwych wskazówek, które kompozytor zaznaczył ółwkiem, aby zapewnić przejrzystość prowadzenia wokalnego, wskazówki, które każdej frazie miały nadać maksimum blasku, akcentując takie słowo kluczowe czy też taką intonację werbalną. Tak przy okazji widzimy, dlaczego Brahms po przeanalizowaniu prezentu otrzymanego w 1858 r. i zawierającego te dwa dzieła Schütza i Gabrielego mógł być po prostu oszołomiony. Sztuka Schütza szczególnie ukazuje się jako wspaniała i urzekająca psychodrama w miniaturze: ogranicza się zaledwie do 16 słów – potępiający głos sumienia, który rozbrzmiewa w uszach Saüla w drodze do Damaszku – skondensowany w 80 taktach. Oprócz zgłębiania zaburzeń psychicznych spowodowanych przez *deus ex machina* i osobista transformacja Saüla w Paula, co bez wątpienia wywarło na Brahmsie największe wrażenie, innowacyjne podejście do sił polichóralnych Schütza: 2 skrzypiec, 6 głosów solowych, 2 chóry w czterech częściach, wzmocnione ad libitum przez instrumenty dęte, wywarło także ogromne wrażenie na kompozytorze.

Czy według pana, transfer tej struktury polichóralnej do sił instrumentalnych byłby najważniejszym długiem, jaki Brahms oddaje przeszłości?

Ta technika polegająca na rozdzieleniu materiału pomiędzy rodziny czy „chóry” instrumentów i na stworzeniu pewnej ilości subtelnych antyfon, wewnętrznych rozmów i harmonicznym napięć między oddzielnymi chórami jest tak obecna, aż do stworzenia znaczącej części sposobu, w jaki Brahms traktuje swoją orkiestrę, przykłady tego są zbyt liczne, by je zacytować – jednak jeden z najbardziej „wokalnych”, o charakterze żalonym cudownie włączony, jest wymianą między instrumentami dętymi i smyczkowymi z jedenastej wariacji *Finale* (taky 81-88). Pogłębione badania Gabrielego i Schütza (zwłaszcza ich podejście ekspresywne a czasami realnie dramatyczne do sił polichóralnych), którym Brahms musiał się oddać, miały swą kulminację w połowie lat 1880., złożyło się to z wydaniem przez Spittę dwóch pierwszych tomów dzieł wszystkich Schütza,

z których Brahms przepisał i opatrzył komentarzem wiele fragmentów. Tak więc to, co na początku było jedynie zwykłym procesem obrazowego odtworzenia tekstu, na końcu lat 1880., w okresie, gdy Brahms raz po raz komponuje wiele dzieł religijnych a cappella (*Fest-und Gedenksprüche* op. 109, i 3 *Motety* op. 110), miało stać się uprzywilejowanym sposobem usłyszenia różnych głosów ciała społecznego.

Te dwie grupy utworów, to z całą pewnością wybitne dzieła muzyki „publicznej” [w sensie prawie oficjalnym terminu], jednak wyobrażam sobie, że chętnie posunąłby się pan dalej, aż do przyznania im pewnego znaczenia politycznego.

Wydaje mi się, że słusznie można porównać sposób, w jaki Schütz podchodzi do swoich podwójnych i potrójnych chórów w *Psalmach Dawidowych*, skomponowanych w okresie wielkiej niepewności politycznej: w tym samym roku, w którym wybuchła Wojna Trzydziestoletnia (1618), podkreślając to rozerwane społeczeństwo, jako opuszczone przez Boga, Brahms w swoim własnym czasie reaguje na zamieszki 1888 r., czy też Dreikaisersjahr (Rok Trzech Władców [Niemiec i królów Prus]), w swoich *Fest- und Gedenksprüche*. W tych trzech częściach powiązanych podwójnym chórem a cappella, Brahms pisze muzykę do uroczystych tekstów wybranych z psalmów, *Ewangellii według św. Łukasza* i *Deuteronomium* (Księgi Powtórzonego Prawa), tekstów ciężkich od grózb, czy też znowu będących źródłem pociechy. Poświęca je zjednoczonemu społeczeństwu, mniej lub bardziej mocno niż za czasów Schütza, dzięki wspólnej spuściźnie luteranńskiej. Można by z całą pewnością zakwalifikować je jako dzieła patriotyczne, nie w duchu szowinistycznym (nie ma tu nic wspólnego z niedawnym zwycięstwem Niemiec w wojnie francusko-pruskiej), ale bardziej jako prorocze ostrzeżenie skierowane przeciw niewyobrażalnej przyszłości. Brahms zawsze stanowczo sprzeciwiał się nacjonalizmowi niemieckiemu, prawicowemu, niemal religijnemu, wychwalając dominację narodu (Volk) niemieckiego. Choć Brahms przedstawiał swe motety Blokowi jako „specjalnie pomyślane na święta i dni pamięci narodowej”, natychmiast powraca do tej sugestii – „Doch besser nicht!” (Ale nie warto lepiej) – wyraźny znak wąpliwości dotyczących jego udziału i pomocy w obchodach uroczystości narodowych. W sumie, jedynej wzmiance w tych dziełach o zamieszkach, jakie przeżywał Reich towarzyszy negatywna konotacja: „Niech królestwo będzie same z sobą rużone na pastwę niezgody stanie się więc opustoszałe; i domy będą zapadać się jeden po drugim..” Daniel Beller-McKenna w swojej książce *Brahms and The German Spirit* (Harvard, 2004), słusznie zwraca uwagę na liczne, sztuczne techniki, do których odwołuje się Brahms

gdy przeplata dwa chóry w swoich dwóch pierwszych motetach, wyznaczając najpierw drugiemu chórowi temat wyrażony bardzo prosto, temat podjęty figuracyjnie przez pierwszy chór, zanim przejdzie do Männerchor (chór męski) mieszany (nr 1, takty 29-36) następnie przechodzi do bardziej różnorodnego rozwinięcia, ryzykując wielką fragmentację rytmiczną (nr 2, takty 15-17 i 51-62). Jeśli podążamy za autorem, gdy ten dopatruje się w tym metody alegorycznej i socjopolitycznej, aby ukazać „jedność mimo różnorodności, której Brahms sobie zyczył i która mogłaby utrzymać integralność Reichu”, to już zupełnie inna sprawa. W ten sam sposób Daniel Beller-McKenna słusznie zwraca naszą uwagę na różne strategie Brahmsa w trzecim motecie – swego rodzaju duchowy Liebeslieder Walzer – mieszając i krzyżując głosy dwóch chórów po to, aby zatrzeć niejako różnice między odrębnymi grupami, chociaż można znowu posunąć się do tego, aby dostrzec tu muzyczną metaforę umieszczoną pod znakiem integracji społecznej i jedności politycznej. Przychyła się pan do tej interpretacji?

Tylko w pewnym stopniu. Podobnie jak pan, mam pewne zastrzeżenia i wątpliwości. Nie odbieram Brahmsa jako stworzenia szczególnie politycznego, ale po prostu widzę w nim człowieka mającego solidne zamiary, chociaż konwencjonalne jak na swoje czasy i swą pozycję.

Wróćmy jednak do problematyki czysto muzycznej. W miarę upływu czasu, zawiły i gęsty charakter wielu interpretacji brahmsowskich dał niezadowolające i mylne wrażenie o muzyce. Wiem, że ma pan podobne odczucia.

Sam Brahms wyraził niezadowolony i rozczarowanie!. Nawet interpretacje tak całkowicie oddanych obrońców, jakimi byli Bülow i Hans Richter mogły go frustrować. Mogłoby to uzasadniać jego drobiazgowość odwołanie się (wręcz przesadne), do wskazówek dynamicznych, jak na przykład w kontynuacji pierwszego tematu w pierwszej części *IV Symfonii*. Te różne cechy można wydedukować na podstawie świadectwa Fritza Steinbacha relacjonującego sposób, w jaki Brahms dyrygował symfonię. Z jednej strony słyszał reakcje przeciwko bezbarwnej, metrycznej grze, zbyt dosłownej, z drugiej zaś strony były to reakcje przeciw interpretacji przesadnie swobodnym i zdeformowanym rytmicznie.

Tak, żeby Brahmsowi nie powiodło się przez partytury opatrzone nadmiernymi komentarzami.

Tak, czasami aż do spowodowania tego samego rodzaju irytacji, jak niektórzy wykonawcy odczuwają u Bacha wobec niezmiernie dokładnej adnotacji odnośnie ozdobników, zamiast zdać się na siebie, żeby interpretować i ornamentować.

Jaki byłby pana ideał interpretacji?

Na samej górze listy pojawia się najpierw konieczność zachowania rzeczy w ruchu, ożywienie tych wewnętrznych konwersacji, do których się odwołujemy, i także utrzymanie, tak jak u Bacha, różnych płaszczyzn brzmieniowych, w pionie i poziomie, w dokładnym wyrównaniu jednych w stosunku do drugich. Słowem, decyzyjny proces interpretacji orkiestrowej – opierający się częściowo na znajomości historycznej, częściowo także na intuicji i na spontaniczności – ma obowiązek podporządkować się w swej odpowiedzi wielkości muzyki, jej emocjonalnemu bogactwu, jej duchowości. Nie wymaga to całkowitego odrzucenia emfazy, sentymentalizmu. Brahms nie stracił nigdy swej młodzieńczej zdolności zadziwienia; nic więcej, mimo swoich zapewnień, że jest odwrotnie, co Leon Botstein nazywa optymizmem o religijnej inspiracji. Epicki finał *IV Symfonii* prowadzi do krainy, „w której śmiertelnik skłania się pokornie przed wiecznością”, jak sformułował to Hermann Kretzschmar, przyjaciel Brahmsa. Wydaje mi się, że tyle można by powiedzieć o tym zaniedbanym dziele, jakim są *Fest- und Gedenksprüche*.¹²³

rozmawiał: **Hugh Wood**

© **Soli Deo Gloria 2010**

tłumaczenie z języka francuskiego:

Małgorzata Kaczmarek

Mahler na płytach

Łukasz Kaczmarek

Mimo że w swej epoce był chyba najbardziej podziwianym dyrygentem, Mahler nie pozostawił po sobie żadnego nagrania orkiestrowego. Mamy na szczęście rejestracje pianolowe kompozytora, pochodzące z roku 1905: dwie pieśni, część czwarta *IV Symfonii* oraz część pierwsza *V Symfonii*. Nagrania te, będąc bezcennymi dokumentami, posiadają olbrzymią wartość poznawczą i są, oczywiście, najbardziej autentyczne. Cechy autentyczności posiadają niewątpliwie nagrania dyrygentów, którzy osobiście współpracowali z Mahlerem, a więc: Brunona Waltera, Willema Mengelberga, Oskara Frieda oraz Otto Klemperera.

Bruno Walter, któremu przypadło w udziale poprowadzenie kilku mahlerowskich prawykonawców, dokonał znakomych rejestracji *I, II, IV, VI IX Symfonii*, a także *Das Lied von der Erde* (dwukrotnie), *Kindertotenlieder* oraz trzech pieśni do słów Rückerta. Nie

ma wśród tych nagrań słabych punktów, w zasadzie każde z nich warte jest słuchania. Jednak nagranie *Das Lied von der Erde* (z Kathleen Ferrier, Julusem Patzakiem i Wiedeńcykami) oraz *Kindertotenlieder* (również z Ferrier i Wiedeńcykami) to kamienie milowe w całej historii fonografii!

Willem Mengelberg zapisał się w mahlerowskiej dyskografii znakomitym nagraniem *IV Symfonii* (z Jo Vincent i Orkiestrą Concertgebouw). Warto pamiętać, że dokonał on także, chyba pierwszego, nagrania *Adagietta* z *V Symfonii* oraz kilku pieśni.

Oskar Fried z kolei zarejestrował w 1924 r. *II Symfonię* (nagranie ma już raczej wartość historyczną, ale jakże olbrzymią!).

Stosunkowo bogatą mahlerowską spuściznę pozostawił po sobie Otto Klemperer. Ze znanych mi nagrań na pierwszym miejscu postawiłbym niezrównaną *Das Lied von der Erde* (z Christą Ludwig i Fritzem Wunderli-

chem) oraz dwie genialne, a jakże odmienne, rejestracje *II Symfonii*: z 1951 (Jo Vincent, Kathleen Ferrier) oraz z 1961-62 (Elisabeth Schwarzkopf, Hilde Rössl-Majdan).

Do „autentyków” możemy również zaliczyć dokonane w 1950 r. nagranie *VIII Symfonii* pod dyrekcją Leopolda Stokowskiego, który 40 lat wcześniej uczestniczył w prawykonaniu dzieła pod dyrekcją samego kompozytora.

W bliższych nam czasach, wielu dyrygentów podjęło się rejestracji kompletu symfonii Mahlera. Jeśli miałbym wskazać na tego, który najlepiej zrozumiał idee mahlerowskie, byłby to Leonard Bernstein. Bernstein dokonał rejestracji kompletu symfonii trzykrotnie: pierwsza, już znakomita, wersja dla wytwórni Sony może być traktowana jako preludium do kolejnej dla DG, zarejestrowanej pod koniec życia. A trzecia (chronologicznie druga) to pochodzące głównie z lat 1970. rejestracje

audiowizualne, dostępne obecnie w wersji DVD wydanej również przez wytwórnię DG. Osobiście, postawiłbym ten komplet przed wszystkimi innymi: zaangażowanie i emocje Bernsteina są tu nie tylko zawarte w muzyce, ale i widoczne dla oka, przez co od razu udziela się odbiorcom.

Innym wspaniałym nagraniem kompletu jest przepiękna, niezwykle uduchowiona i uwznioślona wersja Klausa Tennstedta (EMI). Tu jednak trzeba wskazać na dwie istotne wady: dyrygent bywa czasem zbyt poważny, gubiąc gdzieś zawartą w mahlerowskiej muzyce groteskowość, a Orkiestra (London Philharmonic) nie zawsze staje na wysokości zadania.

Na przeciwnym biegunie stoją Pierre Boulez i Michael Gielen, którzy, odpowiednio dla wytwórni DG i Hänssler zarejestrowali swoje mahlerowskie komplety. Nie są oni co prawda romantykami, lecz cechuje ich genialny zmysł analityczny i to właśnie dzięki ich nagraniom możemy odkryć nowe brzmienia w muzyce Mahlera. Zmysłem analitycznym cechuje się również interpretacja Simona Rattle'a (EMI), bardziej romantyczna w ogólnej wizji. Ciekawe są również wersje Giuseppego Sinopolego dla DG (indywidualna i czasem skrajnie ekscentryczna) oraz Eliahu Inbala dla wytwórni Denon (radosna i klarowna), są one jednak nierówne interpretacyjnie.

Przechodząc do nagrań poszczególnych Symfonii, na słowa najwyższego uznania zasługują interpretacje Johna Barbirolliego

(EMI; przepiękne, poetyckie nagrania *Symfonii V, VI i IX*, które również należą już do klasyków fonografii), Georga Soltiego (Decca; genialne nagranie *VIII Symfonii*), Dimitri Mitropoulosa (różne wytwórnie; znakomite *Symfonie I i VI*), Claudio Abbado (DG; znakomita *V* z Berlińczycykami i *II* z Lucerne Festival Orchestra), Bernarda Haitinka (Philips; piękne nagrania *II, III i IX Symfonii*), Jaschy Horensteina (Unicorn; znakomita *III*), Rafaela Kubelika (DG, bardzo dobra *I*), Gilberta Kaplana (dwa arcyinteresujące nagrania *II*) oraz młodego Gustava Dudamela (DG; porywające interpretacje *I i V*).

Dwa najgenialniejsze nagrania *Das Lied von der Erde* zostały już wymienione: to wersja Brunona Waltera (Decca; 1952) i Otto Klemperera (EMI; 1964/66). Ponadto, ze względu na cudowny śpiew Janet Baker, polecam nagrania Bernarda Haitinka (Philips) i Raymonda Lepparda (BBC). Jeśli chodzi o barytonową wersję, chyba najlepsze nagranie przynosi płyta EMI: znakomita kreacja Dietricha Fischer-Dieskaua i Pawła Kleckiego. Istnieje również wersja z fortepianem: nagranie firmy Teldec z porywającą Brigitte Fassbaender, kiepskim Thomasem Moserem i Cyprienem Katsarisem.

Jeśli chodzi o nagrania cyklu *Des Knaben Wunderhorn*, niewątpliwie najgenialniejsze zostało zarejestrowane przez George'a Szella (EMI) z Elisabeth Schwarzkopf i Dietrichem Fischer-Dieskauem: to również kamień milowy w historii fonografii. Ponadto na uwagę zasługują nagrania Klausa Tenn-

stedta (EMI) z delikatną, liryczną Lucią Popp i genialnym aktorsko Berndem Weiklem, ale też oba nagrania Leonarda Bernsteina (Sony, DG) i nagranie Bernarda Haitinka (Philips).

Das Klagende Lied nie doczekała się tak wielu nagrań. Na pewno wartościowe są wersje Bouleza (Sony), Sinopolego (DG); pozostałych, niestety, nie znam.

Z kolei cykle pieśni *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Kindertotenlieder* i do słów Rückerta często są łączone na płycie. Najpiękniejszym nagraniem jest niewątpliwie wersja Janet Baker z Johnem Barbirollim (EMI), która potrafi wycisnąć łzy z oczu. Obok Kathleen Ferrier, to właśnie Baker jest, moim zdaniem, najwybitniejszą odtwórczynią Mahlera wśród śpiewaków. Cykl *Lieder eines fahrenden Gesellen* posiada ponadto znakomite nagrania: Dietricha Fischer-Dieskaua (z Wilhelmem Furtwänglerem; EMI) oraz Brigitte Fassbaender (z Giuseppe Sinopolim; DG), a *Kindertotenlieder* – wspomniane już Kathleen Ferrier (z Brunonem Walterem; EMI). W bieżącym roku piękną, niezwykle poetycką, mahlerowską płytę nagrał baryton Christian Gerhaher z towarzyszeniem Gerolda Hubera (RCA).

Wśród dyskografii mahlerowskiej warto zwrócić także uwagę na płyty wytwórni Winter&Winter, na których pianista Uri Caine z zespołem przedstawiają nam własne, nieortodoksyjne, często fascynujące wizje muzyki Mahlera.¹⁰²

Historia muzyki elektronicznej

Prapoczątki 1915-1945 (9)

Dalszy rozwój trautonium

Rozwój tego instrumentu był nierozdzielnie związany z osobą Oskara Sali. To dla niego Harald Genzmer napisał w 1936 r. *Konzert für Trautonium und Blasorchester*, a następnie *Konzert für Trautonium und Orchester* (premiera w 1939 r. dyrygował Karl List). W drugim z wymienionych utworów zastosowano po raz pierwszy nową konstrukcję Sali – *Konzerttrautonium* (trautonium koncertowe). Instrument oprócz kolejnych udoskonaleń technicznych, charakteryzował się jeszcze jedną cechą – w miarę kompaktowymi rozmiarami, co istotnie ułatwiało transport.

Oskar Sala uzyskał szereg patentów – m.in. w Niemczech, USA i Francji – zapewne miałyby szansę na znacznie poważniejszą karierę, ale w jego życie włączyła się

wielka polityka. W okresie wojny miał niewiele okazji, by zaprezentować swój kunszt, jedną z nich był koncert z filharmonikami berlińskimi (w październiku 1940 r.), pod dyktando Carla Schurichta. Do właściwej pracy twórczej mógł powrócić dopiero po 1945 r.

Jak się okazało, zarówno Rundfunktrautonium, jak i *Konzerttrautonium* przetrwały zawieruchę w niezłej kondycji i po pewnych perypetiach z powrotem trafiły do Berlina. Mniej więcej od 1948 r. muzyk znów zaczął regularnie koncertować i co najważniejsze – także nagrywać różnorodny repertuar. Obok, stosunkowo nielicznych, dzieł pisanych na trautonium, wykonywał także transkrypcje utworów klasycznych. W styczniu 1950 r. wystąpił z Bremer Staatsorchester (pod dyktando Siegfrieda Goslicha), wykonując *Konzert für Trautonium und Orchester* Genzmera. Działo się to w sali

koncertowej bremeńskiego radia i na szczęście dla melomanów zostało utrwalone na taśmie, by wiele lat później trafić na płyty. Była to zresztą ostatnia okazja, by usłyszeć *Konzerttrautonium* – Sala wkrótce przestał grać na tym instrumencie, który kilka lat później został bezzwłocznie zniszczony przez włamywaczy.

W latach 1948-52 pracował nad nowym, znacznie doskonalszym instrumentem, nazwanym *Mixturtrautonium*. Choć wciąż był konstrukcją lampową, bez wątpienia znacznie wyprzedzał swój czas – chyba niewiele zaryzykujemy twierdząc, że w tamtym czasie nie istniał żaden, choćby porównywalny aparat elektroniczny. Nie będziemy się jednak szczegółowo rozwodzić nad jego konstrukcją, czy walorami brzmieniowymi. Dalsza twórczość Oskara Sali należy już do właściwej muzyki elektronicznej (i zasługuje

Dariusz Mazurowski

na osobny artykuł), choć artysta pozostał indywidualistą, działającym jakby na uboczu, poza głównym nurtem. Pierwszą okazją do zaprezentowania Mixturtrautonium był *Konzert für Trautonium und Grosses Orchester*, napisany znów przez Harald Genzmera, który w ten sposób zamykał swój elektroniczny epizod. Kompozytor pisał później dzieła niemal we wszystkich gatunkach, posiłkując się jednak tradycyjnymi składami. Bardzo płodny twórca i znakomity pedagog dożył sędziwego wieku, odchodząc 16 grudnia 2007 r., krótko przed 99 urodzinami.

W 1958 r. Sala urządziła własne studio i rozpoczęła nowy etap pracy twórczej. Zaczyna sam komponować, zarówno utwory autonomiczne, jak i muzykę filmową. Ten drugi nurt przynosi mu zresztą międzynarodową sławę – oprawa dźwiękowa *Ptaków* Alfreda Hitchcocka (włącznie z ptasimi trelami) została zrealizowana właśnie przez Oskara Salę – oczywiście za pomocą Mixturtrautonium. Dziś ten instrument znajduje się w Deutsches Museum w Bonn. W 1988 r. kompozytor otrzymał najdoskonalszy model trautonium, zbudowany w oparciu o technologię półprzewodnikową. Do swojej śmierci (26 lutego 2002 r.) nagrał wiele utworów, przede wszystkim własnych, ale także wszystkie dzieła elektroniczne Hindemitha. Stał się także prawdziwą ikoną muzyki elektronicznej.

A trautonium? Instrument nigdy nie zdobył większej popularności i przez wiele lat jedynymi egzemplarzami, były kolejne modele budowane dla Oskara Sali. On sam był także praktycznie jedynym, który w drugiej połowie XX w. komponował z myślą o tym urządzeniu. Dlaczego tak się stało? Być może zaważył fakt, że trautonium było stosunkowo trudnym do opanowania instrumentem, wymagającym zupełnie nowej techniki gry. Poza tym właściwa muzyka elektroniczna poszła jednak innymi torami, a pojawienie się syntezatorów odwróciło uwagę od innych konstrukcji. Dziś ten rozdział wydaje się praktycznie zamknięty, choć część elementów opracowanych z myślą o trautonium znalazło zastosowanie w zaawansowanych syntezatorach, zwłaszcza modularnych. Niektórzy muzycy podejmują nawet próby budowania indywidualizowanych zestawów, inspirowanych instrumentami Oskara Sali. Jednak sam mistrz do dziś nie doczekał się następców.

Welte Licht-Ton Orgel

Za tą dość osobliwą nazwą kryją się „organy świetlne”, zbudowane przez E. Welte w 1936 r. Należały do grupy instrumentów optoelektronicznych, a podstawą generatora było 12 szklanych dysków z zapętlonymi wykresami (18 różnych pętli). Niestety brak jakichkolwiek świadectw, by to osobliwe urządzenie w istotny sposób zapisało się w historii muzyki. Wypadałoby jednak wspomnieć, że w istocie nawiązy-

wało ono do skonstruowanego w Austrii, już w 1929 r., instrumentu autorstwa Emericka Spielmanna – superpiano.

Kierunek Ameryka

Stany Zjednoczone były w okresie międzywojennym czołową potęgą gospodarczą świata i należało oczekiwać, że także w tym kraju będziemy mieli do czynienia z intensywnym rozwojem aparatury elektronicznej. Z drugiej strony, o czym już wspominaliśmy, owej pozycji na mapie gospodarczej nie odpowiadała ranga muzyki amerykańskiej, z pewnością nie odgrywającej roli pierwszoplanowej. Bodaj największy rozgłos uzyskał na tym rynku... Léon Theremin i jego wynalazki. Zainspirował on jednak kolejnych konstruktorów, dzięki czemu pojawiło się kilka interesujących urządzeń. Gwoli ścisłości dodajmy, że elektroniczne instrumenty pojawiały się w USA także przed przybyciem Theremina – pierwszym był (omówiony w pierwszej części) audion piano Lee De Foresta.

Hugo Gernsback

Poszukując najstarszych śladów zastosowań elektroniki w muzyce, co chwila natrafiamy na znane nazwiska, choć często są to postacie, które sławę i uznanie zdobywały w innych dziedzinach. Przykładem może być właśnie Hugo Gernsback, pochodzący z Luksemburga, ale działający przede wszystkim w USA (gdzie znalazł się w 1905 r.). Znamy go przede wszystkim jako pioniera radia, telewizji, ale także autora powieści fantastyczno naukowych, wydawcę i wynalazcę.

Snując rozważania o dalszym rozwoju nowego medium, jakim w latach 20. wciąż było radio, wpadł na pomysł skonstruowania, w oparciu o podobną technologię, instrumentu muzycznego. I tak w 1923 r. powstał aparat nazwany Staccatone, wykorzystujący tzw. generatory Colpittsa. Nazwa wzięła się stąd, że jego dźwięki charakteryzowały się bardzo krótkim atakiem i wybrzmieniem, co niejako zachęcało do grania właśnie staccato. Urządzenie nie miało jednak zbyt dużych walorów użytkowych i trzy lata później konstruktor zaprezentował jego ulepszoną wersję – Pianorad. Co ciekawe, był to debiut radiowy, bowiem instrument mogli usłyszeć 12 czerwca 1926 r. odbiorcy nowojorskiej stacji WRNY, nawiasem mówiąc także założonej przez Gernsbacka. Przez pewien czas Pianorad wykorzystywano w różnych audycjach, ale w sumie dość szybko o nim zapomniano. Przyczyną mogło być nad wyraz ubogie brzmienie, bowiem układ elektroniczny generował wyłącznie tony proste (sinusoidę). Wynalazki muzyczne Gernsbacka – w przeciwieństwie do paru innych – nie odegrały praktycznie żadnej roli, ale mimo to warto o nich pamiętać.

Producenci zaczynają się interesować elektroniką

Już na przełomie lat 20. i 30. dało się zauważyć, że nowe instrumenty kompozytorów, ale także osób niekoniecznie związanych z muzyką zawodowo, a być może chcących pobawić się osiągnięciami nowych technologii. Z myślą o tych dwóch grupach podejmowano więc próby produkcji i sprzedaży aparatury elektronicznej – szczególną popularnością cieszył się w swoim czasie theremin (jak pamiętamy wytwarzany przez RCA), ale także fale Martenota i parę innych. Wytworzono również pewną liczbę specjalnego modelu trautonium, z myślą o indywidualnych odbiorcach.

W tym okresie ujawniła się jeszcze inna tendencja – wielkie koncerty, działające w szeroko pojętej branży elektrycznej, uznały eksperymenty na tym polu za doskonałą okazję do wypromowania własnej marki. Zapewne takie właśnie przesłanki zdecydowały o tym, że na taki krok zdecydowała się amerykańska firma Westinghouse Electric and Manufacturing Company. Zadania podjął się zatrudniony w niej inżynier, R. C. Hitchcock i w połowie 1929 r. skonstruował najpierw urządzenie określane jako syntetyczny dzwonek, a wkrótce potem lampowe organy. Zadebiutowały one w audycji radiowej stacji KDKA w Pittsburghu, 22 stycznia 1930 r. Charles Heinroth, organista Carnegie Hall, wykonał krótki program, na który złożyły się m.in. utwory Czajkowskiego i Griega. Wydarzenie to z uwagą odnotowała lokalna gazeta, używając terminu „syntetyczna muzyka organowa”. Instrument był najprawdopodobniej pomyślany jako typowo radiowy, bowiem grę można było bezpośrednio transmitować, bez konieczności stosowania mikrofonów, czy przetworników. Sława organów Westinghouse trwała jednak krótko i nie ma dowodów na to, by odegrały większą rolę w muzyce tamtych czasów.

Z nieco innym zamysłem rozpoczął swoją działalność, mieszczący się w Deep River (stan Connecticut) zakład o nazwie Emicon, Inc. Produkował on od 1932 r. monofoniczny instrument lampowosy, wyposażony w pojedynczy lampowy oscylator oraz prosty układ pozwalający na modyfikację wynikowej barwy. Konstrukctorem urządzenia był Nicholas Langer, który nieco później zbudował także model charakteryzujący się niewielkimi rozmiarami (ze wzmacniaczem w oddzielnej obudowie) i z tego względu doskonale nadający się do transportu. Instrumenty te były w latach 30. dość intensywnie promowane, organizowano nawet pokazy (a także kursy gry) przy okazji różnych wystaw, czy targów. Emicon nie zdobył jednak trwałej popularności i nie zaistniał w poważnym repertuarze.®

PALCEM PO PŁYCIĘ

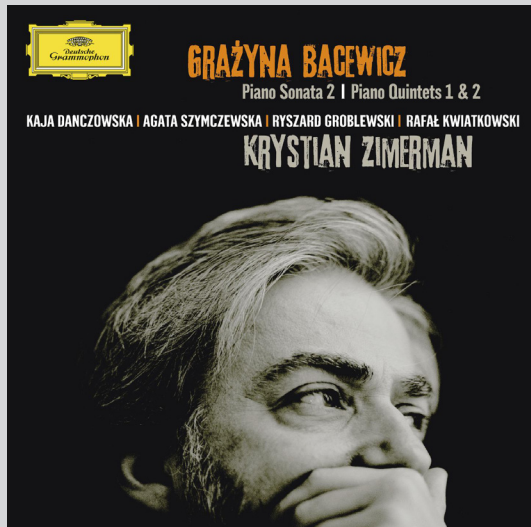
MUZYKA BACEWICZ W ZJAWISKOWYM WYKONANIU KRYSZTIANA ZIMERMANA



GRAŻYNA BACEWICZ Kwintety fortepianowe, II Sonata

Krzystian Zimerman, fortepian; Kaja Danczowska, Agata Szymczewska, skrzypce; Ryszard Groblewski, altówka; Rafał Kwiatkowski, wiolonczela
Deutsche Grammophon 477 8351 • w. 2011, n. 2009 • 65'12"

Muzyka21
płyta miesiąca



Na najnowszą płytę Krystiana Zimermana musieliśmy czekać dwa lata. Tyle bowiem czasu minęło od pamiętnych koncertów Artysty w Polsce oraz sesji nagraniowej. Licząc zaś od wydania poprzedniej płyty (I Koncert fortepianowy Johanna Brahmsa z Sir Simonem Rattle'em), lat zebrałoby się aż sześć! Krystian Zimerman nie rozpieszcza melomanów wielością nagrań, a jednak to, co ostatecznie trafia na płyty, staje się wielkim wydarzeniem fonograficznym na miarę światową. Radość z omawianej płyty jest zaś tym większa, iż zawiera ona utwory czołowej polskiej kompozytorki, nieczęsto goszczące w salach koncertowych, a w rzeczywistości niezwykle wartościowe! Skoro więc sam Krystian Zimerman podjął się próby rozpropagowania ich w świecie, możemy oczekiwać, iż nagranie, które otrzymujemy, przyniesie długofalowe efekty w postaci nasilonego zainteresowania muzyką naszej genialnej kompozytorki. My w Polsce doskonale wiemy, że główny trzon twórczości Grażyny Bacewicz stanowią utwory skrzypcowe; dla niektórych melomanów z zagranicy, ich odkrycie, po uprzednim zapoznaniu się z niemniej jednak wartościową literaturą fortepianową i kameralną, którą prezentuje omawiana płyta, będzie zapewne jakby powtórnym narodzeniem. Skupmy się jednak na tych utworach, które przynosi to najnowsze nagranie, a więc na obu Kwintetach fortepianowych oraz II Sonacie fortepianowej. To ostatnie dzieło, stanowiące punkt centralny płyty, egzystuje zresztą (niestety, tylko na dawnych longplayach) również we wcześniejszym nagraniu Krystiana Zimermana, pochodzącym sprzed 34 lat! Porównania mogą więc być fascynujące! A sama II Sonata, dzieło niezwykle dojrzałe,

neoklasyczne w swej formie, choć pełne emocji, może być postawione w jednym rzędzie z Sonatami fortepianowymi Sergiusza Prokofiewa. Prócz problemów technicznych, utwór następcza wykonawcy nie mniejszych trudności interpretacyjnych: jak bowiem pozostać neoklasykiem nie tracąc nic z ekspresji? Krystian Zimerman nie tylko wyszedł z tej próby zwycięsko, ale również stworzył, moim zdaniem, kreację pod każdym względem doskonałą. Artysta nie zastosował się, na szczęście, do dawnej recepty Stefana Kisielewskiego, dotyczącej co prawda muzyki Igora Strawińskiego, lecz z powodzeniem mogącej również służyć Sonacie Bacewiczówny. Pianista jawi nam się przede wszystkim jako artysta niezwykle dojrzały. Zimerman nie stracił nic ze swego perfekcjonizmu, jego postawę twórczą cechuje przede wszystkim wielki szacunek dla partytury. Przy tym wszystkim jednak, artysta nie stroni od ukazania całej emocjonalności tej muzyki. Zawsze jednak jest to mądra emocjonalność, nie zaburzająca w żaden sposób logicznej struktury dzieła. Pianista doskonale frazuje, pozwala sobie również w odpowiednich momentach stosować tempo rubato, co czyni prezentowaną muzykę niewątpliwie łatwiejszą w odbiorze, przydając jej uroku i nadając życia (oddech!). Niekiedy moglibyśmy posądzić Zimermana o pewien chłód. Nic jednak z tego nie ma w omawianym nagraniu: ileż ciepła zawarte jest w jego niezwykle śpiewnym, iście magicznym, dźwięku! Doskonały romantyk?

Na równie mistrzowskim poziomie prezentuje się wykonanie obu Kwintetów fortepianowych. Partnerami Krystiana Zimermana są tutaj wybitni polscy muzycy: wspaniała Kaja Danczowska, z którą pianista współpracuje już od bardzo dawna oraz troje młodych: nasza znakomita Agata Szymczewska, a także nie mniej utalentowani Ryszard Groblewski (altówka) i Rafał Kwiatkowski (wiolonczela). Czyli pięć wielkich osobowości artystycznych i jedna nowa wspaniała jakość. Wszyscy służą tu bowiem wspólnemu nadrzędnemu celowi: Muzyce, czyniąc to z żelazną konsekwencją. Krystian Zimerman i Kaja Danczowska już kiedyś udowodnili nam, że potrafią

być rasowymi kameralistami (pamiętaj! Państwo zapewne przepiękną płytę z utworami na skrzypce i fortepian Francka i Szymanowskiego, wznowioną niedawno w serii DG Originals), takie samo świadectwo dają też pozostali troje młodzi muzycy. W swoich interpretacjach artyści przekonują nas, że mamy do czynienia nie z muzyką współczesną, lecz z muzyką klasyczną. Ukończony w roku 1952, I Kwintet fortepianowy Grażyny Bacewicz jest dziełem czerpiącym z folkloru (stylizacja oberka), lecz przy tym niezwykle lirycznym i pełnym szlachetności. Jego trzecia część, *Grave*, cudowna w swej warstwie harmoniczej, jest dla mnie jednym z najpiękniejszych utworów kameralnych w całej literaturze muzycznej XX wieku! II Kwintet, z kolei, jeszcze bardziej związły w formie od I, poprzez pewną redukcję pracy motywicznej, może wydawać się nieco trudniejszy w odbiorze. Ale i tu mamy nawiązania do folkloru i, w jeszcze większym stopniu, skupienie na efektach sonorystycznych. No i oczywiście iście ekspresjonistyczną eksplozję emocji (czego zapowiedź stanowić może *Con passione* zamykające I Kwintet). Znakomita, niezwykle intrygująca kompozycja! A wykonania: najlepsze z możliwych!

Wierzę, że ta płyta stanie się jednym z kamieni milowych w historii fonografii, a na jej owoce, w postaci szerokiego zainteresowania twórczością Grażyny Bacewicz, nie będziemy musieli długo czekać!

Łukasz Kaczmarek.

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ • bubel

JAN SEBASTIAN BACH
Sonaty i partity na skrzypce
solo BWV 1001-1006

Christian Tetzlaff, skrzypce

Hänssler Classics CD 98.250 • w. 2006, n. 2006 • 129'41"

☆☆☆☆

Rękopis zbioru sześciu utworów na skrzypce solo: trzech sonat i trzech partit Johanna Sebastiana Bacha, w katalogu Schmiedera figurujących pod pozycjami od 1001 do 1006, zgodnie z romantyczną legendą odnaleźć miał Georg Pöhlchau w petersburskim składzie maślanym, niczym Mendelssohn *Pasję wg św. Mateusza* w mięsnych jatkach, gdzie służyła za papier do pakowania. W rzeczywistości był to odpis, sporządzony ręką żony kompozytora – Anny Magdaleny. Wydany drukiem, w swej początkowej recepcji bardzo szybko obrót w opracowanie Roberta Schumanna z dodanym akompaniamentem fortepianowym. Do obiegu koncertowego w pierwotnej formie wprowadził te utwory pod koniec XIX w. Joseph Joachim. W związku z trudnościami wykonawczymi, wynikającymi z natury instrumentu źle znoszącego technikę polifoniczną, Albert Schweitzer uważał, iż *Sonaty i Partity* na skrzypce solo są w zasadzie napisane na idealny, nieistniejący w rzeczywistości instrument, „który od klawiszowych przejął możliwość gry polifonicznej, z innymi zaś dzielił zalety wydobywania dźwięku poprzez prowadzenie smyczka”, dodajmy, że w czasach Bacha wygiętego, a co za tym idzie stwarzającego pewne możliwości artykulacyjne, niemożliwe do uzyskania przy użyciu współczesnego, sztywnego. Czyżby zatem *Sonaty i Partity*, niczym *Sztuka fugi* i *Muzyczna ofiara*, należały do rzędu bachowskich utworów czysto teoretycznych, przeznaczonych bardziej do lektury niż wykonania, do których stosuje się leibnizowska formuła, iż muzyka to „nieuświadomione zadanie matematyczne, przy którym umysł nie zdaje sobie sprawy, że rachuje”? Ogniwa *I Partity* zostały zdwojone za sprawą następującego po każdym z nich

powtórzenia w szybszym tempie (*wręcz* zawrotnym w przypadku *Kuranta*), a kiedy towarzyszy temu jeszcze ściszenie dynamiczne, to powstaje jakby efekt echa. Z kolei najpopularniejszą i najbardziej melodyjną jest *Trzecia*, z której *Preludium* oraz *Gawoń* w formie ronda nieodmiennie stanowią ulubiony przez skrzypków zasób koncertowych bisów. Wykonawca, w komentarzu zamieszczonym w książeczce programowej, uważa, iż zbiór tych utworów tworzy spójną i zamkniętą całość, z własną dramaturgią, przebiegającą od nieprzejrzystego mroku ku promiennej świetlistości (od tonacji g-moll ku D-dur), od tragicznego światoodczucia ku pogodnej afirmacji.

Interpretacja Christiana Tetzlaffa niekiedy imponuje wirtuozowskim zacięciem (w finałach sonat I i III), kiedy indziej znaczną wrażliwością i muzykalnością (zróżnicowanie odcieni dynamicznych i agogicznych w *Grave* oraz *Andante* z *II Sonaty*), ale także wyczuleniem na barwę dźwięku. Atoli miejscami rozczarowuje, gdy ogranicza się do bardzo sumiennego i technicznie sprawnego (zwłaszcza w najeżonej trudnościami *Fudze* z *II Sonaty C-dur* BWV 1003) odczytania bachowskiego tekstu muzycznego, wszelako pozbawionego czegoś nieuchwytnego, by znów przywołać słynne powiedzenie Leibniza: „Je ne sais quoi...?”, co z wykonania czyni oryginalną interpretację, a z interpretacji artystyczną kreację, albowiem momentami bywa to właśnie bezosobowe ćwiczenie matematyczne, którego umysł jest w pełni świadomy, żeby użyć z lekka zmydyfikowanej, a przytoczonej poprzednio metafory (szczególnie w ponadmiarę rozbudowanej *Chaconie*, wieńczącej *II Partitę* BWV 1004). Więcej indywidualnego ducha, a nawet przeblysków poezji udało mu się tchnąć w nastroszową *Sicilianę* z *I Sonaty*, *Allemandę* z *I Partity*, a nade wszystko *Sarabandę* z przywołanej, drugiej suity.

Może jednak należałoby włożyć więcej emocji w te konstrukcje czystej architektury

muzycznej, żeby na koniec odwołać się do odwróconej formuły żyjącego po Bachu Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga, uważającego, iż „architektura jest muzyką w przestrzeni, niejako muzyką zastygłą” i w ten sposób je uczłowieczyć, o czym wspomina sam Tetzlaff w zamieszczonym w książeczce programowej komentarzu, przyrównując *Adagio*, otwierające *III Sonatę*, do „nie ludzkiej krainy”, w której na przestrzeni pięciu taktów odbywa się śmiała modulacja do tonacji d-moll?

Lesław Czaplinski



JAN SEBASTIAN BACH
Magnificat, Kantata BWV 110
The Netherlands Bach Society • Jos van Veldhoven, dyrygent
Channel Classics CCS SA 32010 • w. 2010 • SACD, 64'29"
☆☆☆☆

Jos van Veldhoven i jego Niderlandzkie Kolegium Bachowskie regularnie nagrywają dla wytwórni Channel Classics, będąc jednym z jej okrętów flagowych, zwłaszcza w dziedzinie muzyki baroku. Najnowszą propozycją fonograficzną renomowanych artystów jest krążek wydany pod koniec 2010 r. i repertuarowo dobrze wpisujący się w okres przedświąteczny. Zawiera bowiem uroczyste, efektowne i znaczące kompozycje wokalnie-instrumentalne Jana Sebastiana Bacha: *Kantatę „Unser Mund sie voll Lachen”* BWV 110 oraz słynny *Magnificat D-dur* BWV 234, tym razem w wersji z kilkoma dodatkami. Krok ten odwołuje się do ówczesnej praktyki, dopuszczającej podobne rozwiązania, zaś same uzupełnienia potężnego dzieła nawiązują do niemieckiej i niderlandzkiej tradycji. Są to krótkie, chóralne utwory autorstwa Dircka Janszoona Sweelinka,

Jana Baptisty Verrijta, Johanna Hermanna Scheina oraz Johanna Michaela Bacha.

Wykonanie obu zamieszczonych na krążku dzieł autora *Koncertów brandenburskich* wypada ocenić jako udane i satysfakcjonujące. Ucho cieszą dość żywe tempa, klarowność linii melodycznych i narracji poprzez kunsztowną polifoniczną fakturę, splendor fragmentów operujących trąbkami i kotłami w obsadzie, tworzących uroczysty nastrój. Orkiestra pod dyrekcją Velhovena gra bardzo dobrze, uznanie budzi również niewielkich rozmiarów chór wspomagający grono solistów. W ich przypadku jednak moja ocena nie jest już tak entuzjastyczna. Do gustu przypadły mi obie panie: sopranistki Dorothee Miels oraz zwłaszcza Johanne Zomer, a z panów – bas, Stephan Macleod. Męski alt Williama Towersa niestety nie zrobił na mnie zbyt dobrego wrażenia, może też dlatego, iż moje uszy przyzwyczajone są do wspaniałego pod względem barwy, brzmienia i technicznej sprawności głosu Andreasa Scholla, któremu mało kto jest w stanie dorównać. Również matowy i niezbyt ciekawy tenor Charlesa Danielsa nie wywołał u mnie poruszenia czy zadowolenia.

Płyta ciekawa repertuarowo i wykonawczo, choć ustępująca innym wartościowym nagraniom bachowskim, takim jak Philippe'a Pierlota i jego Ricercar Consort (Mirare), czy klasycznym kreacjom Angielskich Solistów Barokowych i Chóru Monteverdiego z Johnem Eliotem Gardinerem (Philips) lub Taverner Consort and Players pod Andrew Parrottem (Virgin).

Paweł Chmielowski

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Wilhelm Backhaus in New York
Live from Carnegie Hall
IV Koncert fortepianowy, sonaty
New York Philharmonics • Guido Cantelli, dyrygent
Profil PH10006 • w. 2009, n. 1954/6 • ADD, 146'08"
☆☆☆☆

Złożony z dwóch płyt album *Wilhelm Backhaus w Nowym Jorku* stanowi rejestrację jego występów w beethovenowskim repertuarze w Carnegie Hall, dokąd przybył w 1954 r. po dwudziestu ośmiu latach nieobecności, między innymi ze względów politycznych (mimo że od 1931 r. był obywatelem szwajcarskim, to aktywnie uczestniczył w życiu publicznym Trzeciej Rzeszy), a gdzie po raz pierwszy zagrał właśnie Beethovena w roku 1912. Urodził się w 1884 r. w Lipsku, a zmarł 85 lat później w karyńckim Villachu, gdzie miał dać koncert. Po raz pierwszy wystąpił publicznie w wieku dwunastu lat, a trzy lata później zagrał w Darmstadtce *IV Koncert fortepianowy G-dur*. Był uczniem m.in. Eugene'a d'Alberty. W 1905 r. zwyciężył na paryskim konkursie imienia Antona Rubinsteina, pokonując Belę Bartóka. W pełni reprezentował tradycję niemieckiej szkoły pianistycznej. Jego interpretacja *IV Koncertu fortepianowego G-dur* wraz z nowojorskimi filharmonikami pod batutą Guida Cantellego (którego błyskotliwą karierę przerwie po ośmiu miesiącach tragiczna śmierć w katastrofie lotniczej w Paryżu) eksponuje nade wszystko jego klasycystyczny, czy zgoła Mozartowską, w ówczesnym rozumieniu, „skowronkowość”, a więc wysuwając na pierwszy plan umiar i wdzięk, składające się na harmonijną równowagę i elegancję, tuszując zaś i usuwając w cień jego rysy romantyczne, zwłaszcza w I części. Za sprawą delikatnego i miękkiego uderzenia oraz perlistego dźwięku wydobywa przede wszystkim jego pogodę i jasny koloryt brzmieniowy. Powściąga natomiast przesadną ekspresję, unikając nadmiernych kontrastów dynamicznych i zróżnicowania temp, poruszając się właściwie w obrębie stonowanego mezzoforte, z rzadka, tylko wtedy, kiedy jest to konieczne, sięgając do ściszonego, bardziej intymnego piana. Nawet przejmując zagrał scenę z furiami ze środkowego ognia wolna jest od romantycznej egzaltacji, a jej groza nie przekracza konwencjonalnych granic dobrego smaku. Na więcej, odświeżenie lwiego pazura wirtuoza, po-

zwala sobie jedynie w obydwu kadencjach, pasażowym ustępie poprzedzającym przejście attacca do *Ronda* i pod jego koniec właśnie, kiedy stosuje efekty crescendo i acceleranda. Jeśli był tytanem fortepianu w późnoromantycznym rozumieniu, to przede wszystkim w sonatach, zwłaszcza poczynając od „małej” *Sonaty G-dur* op. 79, poprzez *d-moll nr 2* z op. 31, obdarzonej mianem *Burzy (Der Sturm)* i *Es-dur* op. 81a, swym tytułem *Pożegnania (Les adieu)*, nawiązującej do ewakuacji dworu cesarskiego przed wkraczającymi wojskami Napoleona i jego powrotu po ich ustąpieniu, choć brak mu jeszcze, zdaniem piszącego te słowa, do „richterowskiego metra sewrskiego” w tym zakresie, potrafiącego w „ucha mgnienu” przechodzić od rozsadzania instrumentu do zwiewnego *pianissima*, wszelako doskonale w nim osadzonego. W *Koncertach* oraz *Sonatach: c-moll nr 1* z op. 10 i *Patetycznej*, wiedziony chyba bardziej intuicją niż rzeczywistą wiedzą, potrafi uzyskać ze współczesnego instrumentu, konkretnie Bösendorfera, na którym wyłącznie grał, brzmienie historycznego „fortepiano”. Im coraz dalej przechodzi do późniejszych opusów, wraz ze zwiększającym się ciężarem gatunkowym ich formy, jego dźwięk staje się głębiej osadzony w klawiaturze, co być może wiąże się też z ich częstszym poruszaniem się w obrębie rejestrów basowych, choć w finałowym rondzie *Sonaty d-moll* odnajduje nieomal rokokowy wdzięk dźwiękowy. *Sonata c-moll* op. 111 to już świat „par excellence” romantyczny, wraz ze swą do pewnego stopnia fragmentarycznością, wypełniony namiętnościami, ujętymi wszakże w żelazne prawa logiki rozwoju formalnego. Dwuczęściowa (sonatowe allegro i temat z wariacjami), acz w pełni skończona, w czasach swego powstania mogła „w uszach” niektórych uchodzić za swoiste torso, lecz jest dziełem stanowiącym zamkniętą całość, podobnie, jak za takową Johannes Brahms uważał, być może zrodzoną pod wpływem Beethovena i podobnie zamierzoną pod względem budowy, słynną *VIII Symfonię h-moll* Franza

Schuberta. Backhaus zgodnie z jej charakterem operuje zróżnicowaną gamą brzmieniową, nie gubiąc się wszelako w detalach i cały czas nie tracąc z „pola słyszenia” zrębów całościowej konstrukcji architektonicznej. Wspomniany Schubert w formie bisów: *Impromptu As-dur* op. 142 nr 2 oraz opartego na jego motywach Lisztowskiego *Walca* znalazł się także na omawianych płytach, obok Schumannowskiej miniaturowej *Warum* op. 13 nr 3 oraz *Intermezza C-dur* op. 119 nr 3 przywołanego Brahmsa (obok Beethovena, Backhaus był szczególnie cenionym interpretatorem właśnie tego kompozytora).

Lesław Czaplński

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Kwartety: op. 130, 131, 133, 135

Auryn Quartet

Tacet DVD D130 • w. 2009, n. 2009 • 239'10"

★★★★

Ta płyta to istny rarytas dla audiofilów! Przeznaczona do odtwarzania w odbiorniku DVD, zawiera to samo nagranie zarejestrowane przy użyciu dwóch odmiennych technik. Pierwsza, to „Real Surround Sound” – każdy instrument słyszany jest tu osobno, słuchacz ma wrażenie otaczającego dźwięku, jakby siedział w środku koła utworzonego z wykonawców grających beethovenowskie Kwartety. Druga, to, z kolei, „Moving Real Surround Sound” – sprawiająca wrażenie ruchu. Nie tylko instrumenty zaczynają zmieniać położenie względem siebie, lecz zupełnej zmianie ulega barwa dźwięku w tych nowych zestawieniach; często pojawiają się rozmaite niespodzianki, chwilami istne spirale dźwiękowe. Muszę przyznać, że efekt jest tutaj arcyciekawy, a dla późnych kwartetów Beethovena niezwykle odkrywczy. Wykonawcami dzieł zawartych na płycie jest Auryn Quartet, zespół istniejący już niemal 30 lat. Co ciekawe, muzycy podczas swych koncertów również prezentowali wspólnie cały cykl kwartetów Beethovena (z mniejszym wszak sukcesem, jeśli wierzyć recenzjom, aniżeli na płytach). Z niemiecką wytwórnią

Tacet związani są od roku 1990, nagrywając dziesiątki płyt. Niniejsza – jest zwieńczeniem kompletu beethovenowskich kwartetów: znalazły się na niej 3 kwartety (opp. 130, 131, 135) oraz *Wielka fuga* op. 133. Dzieła te, obok późnych Sonat, pozostają najbardziej wizjonerskie w twórczości Beethovena. Chwilami odnosi się wrażenie, że wiedzie już od nich tylko jeden krok do twórczości Schoenberga. Przed wykonawcami, zatem, zadanie niełatwe. Jak więc sobie z tym poradzili członkowie Auryn Quartet? Moim zdaniem, znakomicie (nie podzielałam zarzutów niektórych krytyków – „brak wewnętrznej logiki” etc. – jednak, biorąc również i je pod uwagę, „obiektywnie” oceniam płytę „tylko” na 4 gwiazdki). Tym co wyróżnia prezentowaną interpretację jest jej nietuzinkowość. To wykonanie niezwykle analityczne, momentami, być może, zbyt „wydumane”, lecz wnoszące przecież coś nowego do tej muzyki. Artyści często bowiem akcentują te fragmenty, które bywają nie zauważane, a są przecież, w jakiś sposób, istotne. Mimo że dominują wolne tempa, wykonanie nie wionie nudą, wyraźnie czuć w tej muzyce wydobyty zeń wewnętrzny dramat. Nie oznacza to, że artyści nadużywają vibrata: wręcz przeciwnie, co, osobiście, bardzo mi się podoba (wszak to muzyka Beethovena, nie Szostakowicza!). Technicznie – wszyscy wykonawcy pozostają bez zarzutu. Książeczka dołączona do płyty przynosi obszerną notkę poświęconą zaprezentowanym tu późnym kwartetom Beethovena, kilka słów na temat wykonawców, oraz, co najważniejsze, niezwykle fachowy tekst dotyczący użytej techniki nagraniowej i jej niezwykłych efektów. Uważam, że to najlepsza beethovenowska płyta Auryn Quartet: godne zwieńczenie cyklu. A ponadto – jedno z najciekawszych nagrań późnych kwartetów Beethovena: obok klasycznego Alban Berg Quartett (jak na mój gust, nieco zbyt „szywnego”), Quartetto Italiano oraz paru współczesnych prób.

W całości – pozycja arcyciekawa: szczególnie jednak dla tych, którzy znają już zaprezentowane tu dzieła. Niniejsze

nagranie, przede wszystkim poprzez zastosowanie niecodziennej techniki, pozwala odkryć muzykę Beethovena na nowo!

Łukasz Kaczmarek.

BENJAMIN BRITTEN

Suita symfoniczna Gloriana op. 53a, Sinfonia da Requiem op. 20, Wariacje na temat elżbietański, Chaconna z „Króla Artura” Purcella

SWR Sinfonieorchester • Benjamin Britten, dyrygent

Hänssler Classic 94.213 • w. 2010, n. 1956 • ADD, 66'36"

★★★★★

Benjamin Britten, jeden z czołowych twórców muzyki XX w., najwybitniejszy brytyjski kompozytor od czasów Henry Purcella, był także cenionym pianistą i dyrygentem. Jako pianista zasłynął w roli akompaniatora występując u boku czy to Mściława Rostropowicza, czy Świątostława Richtera, czy też Petera Pearsa. Jako dyrygent zaś, zasłynął wykonaniami dzieł Purcella, Bacha, Elgara, ale przede wszystkim swoich własnych. I w takiej też podwójnej roli: kompozytora i wykonawcy-dyrygenta słyszymy go na omawianej płycie. Album zawiera historyczne rejestracje pochodzące z roku 1956. Znalazły się tu trzy utwory Brittena, dzieła wybitne, lecz nie stanowiące tych najbardziej znanych: *Sinfonia da Requiem*, *Suita Gloriana* oraz *Wariacje na temat elżbietański* (dzieło zbiorowe), a także orkiestrowa aranżacja *Chaconny* z opery *Król Artur* Henry'ego Purcella.

Jak w większości produkcji wytwórni Hänssler, tak i tu mamy do czynienia z Orkiestrą z Baden-Baden (SWR Sinfonieorchester). Solistą w *Suicie Gloriana* jest, rzecz jasna, tenor Peter Pears.

Wszystkie zamieszczone tu utwory łączy stylistyka neobarokowości. Paradoksalnie, odnosi się to także do barokowego dzieła Purcella, a właściwie jego współczesnej aranżacji. Rozpoczynająca płytę *Suita Gloriana* to dzieło mające swą premierę zaledwie trzy lata przed powstaniem niniejszego nagrania, podczas ceremonii koronacji Elżbiety II, zresztą przyjęte umiarkowanie chłodno. Jest to

muzyka stosunkowo prosta w odbiorze, piękna (pieśń lutniowa) i uroczysta zarazem (*Gloriana Moritura*), zawierająca wiele nawiązań do dawnej muzyki elżbietańskiej, lecz nie stroniąca od nowoczesnych środków kompozytorskich.

Sinfonia da Requiem to, z kolei, jedna z pierwszych ważniejszych kompozycji Brittena, napisana przez 26-letniego twórcę, dla uczczenia panowania japońskiej dynastii. Stylistycznie, to najbardziej nowoczesna kompozycja na płycie, czerpiąca już nie tylko z baroku, lecz także ze Strawińskiego. Pisana niedługo po rozpoczęciu II wojny światowej, zawierająca trzy części liturgiczne, okazała się, niestety, tragiczną zapowiedzią tego, co kilka miesięcy później miało nastąpić na Pearl Harbor...

Wariacje na temat elżbietański nie są stricte dziełem Brittena, lecz siedmiu kompozytorów! Do tematu zapożyczono z twórczości Williama Byrda, Brittena wraz z pięcioma kolegami napisali każdy po jednej wariacji. Powodem była, jak w przypadku *Gloriany*, koronacja Elżbiety II, utwór pochodzi więc z tego samego okresu. Poszczególne wariacje wchodzące w skład kompozycji, są dziełem: Arthura Oldhama (bardziej chyba nam znanego w roli dyrygenta), Michaela Tippetta, Lennox Berkeleyja, Brittena, nieco zapomnianego dziś Humphreya Searle'a oraz Williama Waltona. Całościowy efekt, jest, co może dziwić, dość spójny; kompozycja zaś posiada wiele uroku.

Zamykająca płytę *Chaconna* z opery *Król Artur* Purcella (w aranżacji J. Herbage'a) to już oczywisty ukłon Brittena w stronę genialnego poprzednika. W tamtych czasach, jeszcze, posługiwanie się barokowymi aranżacjami było rzeczą oczywistą i nie dziwiło nikogo, sam John Barbirolli ułożył *Suitę* z zaaranżowanych przez siebie utworów Purcella. Natomiast bodaj najpopularniejszy utwór Brittena: *Young Person's Guide to the Orchestra*, opiera się również na aranżacji purcellowskiej. Zaprezentowana tu aranżacja *Chaconny* to niezwykle romantyczny, symfoniczny Purcell, mający dziś już jedynie historyczne znaczenie.

Słuchanie kompozycji Britte-

na pod dyktando samego kompozytora niejednego melomana może przyprawić o dreszczyk. W przeciwieństwie do tak wielu innych kompozytorów, Benjamin Britten, był naprawdę wybitnym wykonawcą, nagrania te mają więc, prócz nieocenionej wartości historycznej, również wielką wartość artystyczną. Są ponadto, chronologicznie, stosunkowo wczesnymi rejestracjami kompozytora, dokonany, niemal „na świeżo” po premierze dzieł. Orkiestra prowadzona przez Brittena, mając doświadczenie grania pod batutą innych sławnych kompozytorów będących mniej talentowanymi dyrygentami, zdaje się możliwie najlepiej realizować intencje Mistrza. A do tego jeszcze – piękny głos Petera Pearsa...

Świetna inicjatywa wytwórni Hänssler i jedna z najbardziej wartościowych płyt z muzyką Benjamin Brittena!

Łukasz Kaczmarek



FRYDERYK CHOPIN
Koncert fortepianowy nr 1 op. 11, Fantazja op. 13, Ron-do à la Krakowiak op. 15
Eldar Nebolsim, fortepian • Warsaw Philharmonic Orchestra • Antoni Wit, dyrygent
Naxos 8.572335 • w. 2010, n. 2009 • 67'42"
★★★★★



Koncert fortepianowy nr 2 op. 21, Wariacje op. 2, Andante spianato i Polonez op. 22
Eldar Nebolsim, fortepian • Warsaw Philharmonic Orchestra • Antoni Wit, dyrygent
Naxos 8.572336 • w. 2010, n. 2009 • 53'42"
★★★★★

Piszę te słowa ponad dwa miesiące po zakończeniu XVI edycji Konkursu Chopinowskiego, podczas którego było nam dane wysłuchać wielu bardziej lub mniej ciekawych interpretacji dzieł naszego najbardziej w świecie znanego kompozytora. Przy ogromnej współcześnie liczbie bardzo dobrze grających pianistów i tych młodych, i tych w średnim wieku, i starszych, przed nie lada wyzwaniem stanęła wytwórnia Naxos, która postanowiła cyklem dwóch płyt zainaugurować *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina*, ukazujące się na rynku z okazji obchodów „roku chopinowskiego”. Okazja ciekawa, choć dla melomana to, z jakich materiałów nutowych korzystają muzycy ma niewielkie znaczenie, chyba, że mielibyśmy do czynienia z kongresem muzykologów spierających się, które wydanie jest najwłaściwsze... Nowe „Wydanie Narodowe” to „urtext”, a więc ten sposób na szczęście nie jest możliwy. Ważne, że ukazały się dwie płyty, na których zarejestrowano oba *Koncerty fortepianowe* Chopina, a także inne jego dzieła na fortepian z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej. Jak wspominałem wydawca stanął (z pomysłem zrealizowania nagrań w przededniu roku chopinowskiego oraz w niedługim czasie mającego się odbyć Konkursu Chopinowskiego) przed wyborem, którego z wielkiej liczby pianistów zaprośił do zarejestrowania partii solowych utworów Chopina z towarzyszeniem orkiestry Filharmonii Narodowej pod batutą Maestro Antoniego Wita. Dobry wybór w moim odczuciu padł na 36-letniego obecnie pianistę pochodzenia uzbeckiego, wychowanka rosyjskiej sławy pedagogicznej prof. Dymitra Baszkirowa (historia muzyki, ta najnowsza, zna znakomitych pianistów uzbeckich wykształconych w Rosji, najbardziej znanym z nich był bardzo swego czasu znany i lubiany w Polsce, przedwcześnie zmarły, po latach heroicznych zmagania z ciężką chorobą objawiającą się wyjątkowo uciążliwym dla pełnego wigoru pianisty paraliżem, Aleksei Sułtanow, laureat II nagrody na

XIII Konkursie Chopinowskim w 1995 r., i nagrody wtedy nie przyznano) – Eldara Nebolsina. Skoro w jakiś sposób płyty te są wizytówką wydawnictwa nutowego to interpretacja artysty nie powinna zbytnio odbiegać od materiału nutowego i tak też jest. Nebolsin prezentuje bardzo tradycyjne podejście do muzyki Chopina. Myślę, że pani prof. Kozubek, szczególnie wrażliwa na tym punkcie, może być omawianymi nagraniami w pełni usatysfakcjonowana. Pianista gra przejrzyście, lekko, jasnym dźwiękiem, słowem w stylu brillante. Miejscami może nawet trochę za lekko i za jasno. Jest to interpretacja ukierunkowana bardziej na stronę ducha muzyki klasycznej niż romantycznej. Dziwi trochę, że mamy tu do czynienia z przedstawicielem szkoły rosyjskiej bądź co bądź... Jego gra w ogóle nie jest „rosyjska”, raczej bardziej włoska czy nawet polska, biorąc pod uwagę konserwatywne wskazania interpretacyjne głoszone przez rodzimych znawców muzyki Chopina, szczególnie tych starszego pokolenia. *Koncert e-moll* w interpretacji Nebolsina brzmi tradycyjnie lecz nie nudno. Jest to dowód na to, że nie potrzeba wprowadzać rewolucyjnych zmian interpretacyjnych, aby wykonanie mogło się podobać. W przeciwieństwie do wersji koncertów Chopina w wykonaniu Krystiana Zimmermana, którą postanowiłem sobie ostatnio przypomnieć. Polacy mają w sobie coś co nie pozwala im krytycznie spoglądać na rodaków, uznanych od lat za wybitnych. Uchodzą oni w świadomości społecznej jeszcze za życia za osoby niemal święte i każda krytyka wyrażona pod ich adresem jest traktowana jak świętokradstwo. Ja zaryzykuję, bo słuchając *Koncertu fortepianowego e-moll* op. 11 Fryderyka Chopina w interpretacji Krystiana Zimmermana z 1999 r., nagrałego z Polską Orkiestrą Festiwalową dla Deutsche Grammophon pod dyktando „od fortepianu” samego Mistrza, nie sposób nie zastanowić się nad muzycznym sensem ciągłych zmian tempa poszczególnych krótkich fragmentów, szczególnie słyszalnych w rozbudowanym wstępie orkiestrowym. Jestem pewien, że gdyby nie wielkie nazwisko,

nikt nie wydałby tak dziwacznie i pretensjonalnie zagranej muzyki... Interpretacja filharmoników narodowych pod Maestro Wittem z Eldarem Nebolsinem w roli solisty jest przeciwieństwem tej „zimermanowskiej”. Tutaj nie ma miejsca dla niewytłumaczalnych, częstych zmian temp czy innych pretensjonalnych zabiegów. Czasem pianista gra jednak za lekko co można charakterować dość klasycznym przykładem tej kompozycji. Orkiestra gra bardzo dobrze i czujnie, choć w początkowym fragmencie części III dziwi zmianą wprowadzoną w jej partii, w charakterystycznym króciutkim motywie granym tuż przed wejściem fortepianu usłyszymy same wiolonczele bez kontrabasów... Na tej samej płycie znajdziemy jeszcze *Fantazję na tematy polskie* op. 13, kompozycję wykonaną bardzo poprawnie, choć zważając na jej dość jednostajny charakter, trochę zbyt monotonicznie. Płytę kończy znakomite *Rondo à la Krakowiak*. To najlepsza moim zdaniem kompozycja Chopina umieszczona na tych płytach. Świetnie napisana, dojrzała muzyka o gęstej zwięzłej fakturze i lekkim, tanecznym charakterze. W interpretacji Nebolsina pod dyktando Antoniego Wita lekka i optymistyczna. Łatwa w odbiorze.

Drugą płytę rozpoczyna *Koncert nr 2 f-moll*, który wbrew numeracji został skomponowany jako pierwszy. Choć oba koncerty dzieli zaledwie kilka miesięcy to *Koncert e-moll* uważa się za kompozycję bardziej dojrzałą. Rzeczywiście trudno się z tą opinią nie zgodzić, jednak po przesłuchaniu obu koncertów w interpretacji Nebolsina, odnosi się odwrotne wrażenie... W przeciwieństwie do nawiązującego do klasycyzmu, w interpretacji pianisty, *Koncertu e-moll*, *Koncertu f-moll* brzmi bardziej romantycznie, solista gra w sposób dostojny i tajemniczy. Bardzo ciekawe zestawienie środków wyrazu zastosowane w obu koncertach dla uzyskania zamierzonego efektu. Kolejnym utworem są znakomite *Wariacje* na temat arii pochodzącej z opery Mozarta *Don Giovanni* – *La ci darem la mano*. Wspaniała kompozycja. Poza mroczną i ciężką

, jakby nie pasującą do reszty *Introdukcją* w tempie largo, radosna i optymistyczna, jak i cała przebojowa aria, na temacie której kompozycja się rozwija. Ostatnia część *Wariacji*, będąca ich zakończeniem – zatytułowana *Alla polacca* to po prostu arcydzieło. Trudno oprzeć się wrażeniu żartu muzycznego słysząc w jaki sposób Chopin przedstawia tu temat. Włoska aria Austriaka Mozarta zagrana jako polonez jest po prostu doskonała, a i na naszej płycie świetnie wykonana! Drugą płytę kończy bardzo dobrze zagrane *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* op. 22.

Obie płyty są ciekawym i świeżym przedstawieniem kilku ważnych kompozycji z dorobku Chopina. Tych z towarzyszeniem orkiestry. W czasie kończących się już obchodów „roku chopinowskiego” mieliśmy do czynienia z wieloma różnymi interpretacjami poszczególnych utworów kompozytora. Apogium był Konkurs. Uważam, że Eldar Nebolsin z pomocą orkiestry Filharmonii Narodowej pod batutą Antoniego Wita sprostał trudnemu zadaniu postawionemu przed nim. Po konkursowych emocjach te płyty okazały się dla mnie lecznicze w swej prostocie i lekkości.

Tadeusz Marcinkowski

BORYS CZAJKOWSKI

Symfonia nr 2, 5 Utworów na fortepian, 2 Etiudy, Preludium, 4 Preludia

Borys Czajkowski, fortepian • Moskiewska Orkiestra Filharmoniczna • Kirył Kondraszyn, dyrygent

Profil PH10038 • w. 2010, n. 1967/1986

• ADD, 66'14"

★★★★

Ani Piotr, ani Andrzej, lecz Borys Czajkowski jest bohaterem omawianej płyty. Zaskoczonym przypomnę, iż Borys Czajkowski żył w latach 1925-1996 i bynajmniej nie był spokrewniony z autorem *Jeziora łabędziego*. Studiował i przyjaźnił się za to z Szostakowiczem, komponował muzykę symfoniczną, kameralną i filmową. Zasłynął jako cudowne dziecko koncertując i komponując już w latach dziecięcych.

Omawiana płyta zawiera *II Symfonię* i oraz zbiór kompo-

zycji na fortepian solo, wśród których znalazły się również te dziecięce (*5 Utworów* na fortepian, *Etiuda*, i *5 Preludiów*), oraz dojrzałe – *Etiuda* i *Preludium*. *II Symfonia* to dzieło utrzymane w stylistyce neoklasycyzmu i neoromantyzmu. Łączy w sobie klasyczną formę (I część – allegro sonatowe, II część – to wariacje 2 tematów, a III zbliżona do ronda), z dziewiętnastowieczną tendencją do monumentalizmu (rozbudowana struktura i orkiestra). Wyrazowość również zdradza z jednej strony klasyczną żywiołowość, z drugiej zaś charakterystyczną dla rosyjskiego romantyzmu tematykę ludową. Czajkowski nierzadko również cytuje (aria *Erbame dich, mein Gott* Bacha, a także echa Beethovena, Schumanna i Mozarta). Bogactwo stylistyczne jednak nie razi i utwór wciąga słuchacza na swój sposób, kojarzący się nieco z neoklasycznymi kompozycjami Bartoka lub Strawińskiego.

Nagranie z płyty pochodzi z premierowego wykonania *Symfonii*, które poprowadził „rzecznik” Czajkowskiego – Kirył Kondraszyn. Orkiestra Moskiewskiej Filharmonii brzmi bez zarzutu, a i jakość nagrania jest przyzwoita. Uwaga dyrygenta zdaje się być skupiona głównie na poprawności formalnej, przez co traci warstwa wyrazowa. Brakuje w tym wykonaniu naturalnego pulsu, roztańczenia, a może po prostu interpretacji. Mimo to *Symfonia* prezentuje się jako dzieło ciekawe, choć już nieco anachroniczne (powstało w 1967 r.).

Miniatury fortepianowe Borysa Czajkowskiego, te dziecięce jak i z dojrzałego okresu, to typowe dla pianistki neoromantycznej formy w harmonice tonalnej. Ukazują jak zdolnym dzieckiem był Czajkowski, jak i jego wierność wobec stylistyki minionego stulecia.

Piotr Wolanin

ANTONI DWORZAK

VI Symfonia D-dur op. 60, Uwertury koncertowe

Dortmund Philharmonic Orchestra • Jac van Steen, dyrygent

MDG 601 1601-2 • w. 2009, n. 2009

• 80'13"

★★★★



Trzeba odejść od klasycznego rozumienia romantyzmu w przypadku Antoniego Dworzaka. Kompozytor nie wpisuje się bowiem w modelową dyskusję między klasykami a romantykami. Wręcz przeciwnie, można jego twórczość uznać za coś pomiędzy. Nie nazywałabym tego jednakże syntezą. Bardziej próbą płynnego przejścia od kanonu klasyczności do romantycznego postrzegania świata. Nie jest to jednak sytuacja, gdzie w jednym utworze dostrzegamy różne elementy i możemy kontrastować je ze sobą, porównywać, dodawać bądź odbierać im znaczenia w zależności od własnych preferencji. Dworzak tak potrafi ten klasyczny ton przepłatać romantyzmem, że nie sposób z przerażeniem szukać w jego twórczości ech typowej patetycznej wzniosłości odzianej w płaszcz Konrada. Wydaje się to nieco niezrozumiałe, nieczytelne (bo jest przecież jasne i klarowne, a romantyzm przyzwyczaił nas do mrocznego i niezrozumiałego). Światłość nastaje jednak wraz z pierwszym zdaniem biografii twórcy traktującym o czeskim pochodzeniu. Czesi, pozbawieni wydatnego romantyzmu zawsze mocniej stąpali po ziemi, osadzali wszystko w realizmie, nawet ten ich pseudoromantyzm. Efektem jest oczywiście ich dzisiejsza kinematografia, cudnie fizjologiczna i pragmatycznie rozumowa. Niemająca nic wspólnego ani z hollywoodzkim patosem, ani tym bardziej jego polską podróbką. Czeski romantyzm wygląda dziś jak *Samotni*, brzmi jak adaptacja Dworzaka.

Wspominałam o karnawale. Muzycznych realizacji mamy cały szereg: wariacje i improwizacje Wieniawskiego, uwertura koncertowa Bizeta, *Le Carnaval des animaux: fantaisie zoologique* Saint-Saënsa czy utwór fortepianowy Schuman-

na (op. 26), choć o Schumannie jeszcze tu nie pora pisać. Wspomniane przeze mnie realizacje zawsze określane są przestrzennie. Nawiązują do opery rzymskiej (Bizet), karnawału rosyjskiego (Wieniawski), wiedeńskiego (Schumann) czy choćby ogrodu zoologicznego. Dworzak nie ma, chciałoby się powiedzieć, miejsca i czasu. Jego karnawał jest w zasadzie modelowy. To oczywiście koncertowa uwertura schumannowskiego *Carnaval*. *Scenes nigronnes... sur 4 notes* op. 9, najczęściej wykonywana, środkowa część tryptyku uwerturowego znalazła się, jako jedna z kompozycji, na płycie Dortmund Philharmonic Orchestra. Zagrana jest również modelowo.

Do pewnego momentu karnawał jako pojęcie kojarzył mi się z weneckim motywem maskarady, Rabelais i bachtinowską karnawalizacją. Jeśli względność porządku i hierarchii codziennego świata, ekscentryczność, elementy bluźnierstwa, profanacji, błazenady, śmiechu, parodii, groteski, epatowanie obrazami niestosownymi, skandalizujący język, mieszanie wysokiego z niskim, powagi ze śmiechem, góry z dołem oraz wytwarzanie cykli w obrębie karnawału przyłożymy do *Karnawału* op. 92 Dworzaka to i owszem, zrobi się ciekawiej. Zwłaszcza, że jest to tylko element całości *Karnawału*. Sprawa wygląda tu podobnie do Blixen i jej *Karnawału*. To, co początkowo miało być tylko komedią dla teatru kukiełek stało się całym opowiadaniem. To, co w *Carnaval*. *Scenes* miało być tylko mocno niestosownym zawirowaniem w masce klasycznej kompozycji stało się opisową, malarską, nieco kpiącą, plebejsko-rozrywkową, ale i lirycznie nastrojową momentami historią, która w zasadzie wystarcza za całość.

Dortmund Philharmonic Orchestra gra jeszcze *VI Symfonia, W przyrodzie* op. 91 i *Otella* op. 93, jednak koloryt *Karnawału* sam w sobie wywołuje wystarczający zawrót głowy.

Olga Filipowska

CÉSAR FRANCK

Les Béatitudes

Gächinger Kantorei Stuttgart; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Helmuth Rilling, dyrygent
Hänssler Classics CD 98.548 • w. 2009, n. 1990 • 120'09"

★★★★

Osiem błogosławieństw, stanowiących swoisty program życia prowadzący do wiecznego szczęścia, to jakby serce całego nauczania Jezusa Chrystusa. Do człowieka tak głęboko religijnego jak Cesar Franck, przesłanie Chrystusa z Kazania na Górze musiało dotrzeć ze szczególną siłą. Do umuzycznienia tego orędzia z mateuszowej Ewangelii kompozytor wybrał niemały aparat wykonawczy: sześciu solistów, potężny chór, organy i dużą orkiestrę. Oratorium Francka powstawało między 1869 a 1879 r. do libretta Madame J. Colomb; w całości zostało wykonane dopiero po śmierci kompozytora, w 1891 r. w Dijon. Jedni uważają je za religijne arcydzieło, inni zarzucają mu brak dramatyzmu i zbytnią statyczność. Zamiarem Francka nie była jednak opowieść w stylu Haendla, Haydna czy Mendelssohna, lecz statyczna narracja prowadząca do duchowej kontemplacji, której zdecydowanie bliżej do *Chrystusa* Liszta czy *Stabat Mater* Dworzaka.

Oratorium dzieli się na osiem części (odwrócone jest drugie i trzecie błogosławieństwo) poprzedzonych *Prologiem*. Partia Chrystusa – bogata w motywy przewodnie – śpiewana jest przez bas-baryton, zapewniając, że nieszczęścia doświadczane na ziemi, przyjęte z pokorą, mogą zrodzić szczęście w niebie. Gilles Cachemaille kreśli wizję Chrystusa uniwersalnego, wnosząc spokój i nieco zachowawczo dawkując emocje. Pod koniec każdego odcinka niebiański chór lub głos Chrystusa podpowiada jak wznieść się ponad przeciwności, by zyskały ów zbawczy wymiar. Chóry, jakie słyszymy na nagraniu udowadniają swoją wysoką klasę, odznaczając się precyzją, dobrą intonacją i rozmachem; mały niedosyt można jedynie czuć we fragmentach ppp, w których można by się spodziewać jeszcze większego kontrastu. Umiejętności i kreacje solistów są na

bardzo zbliżonym poziomie, niekoniecznie zachwycające, ale bardzo przyzwoite (niekiedy przeszkadza przesadne, jakby niekontrolowane sopranowe vibrato); niestety, brakuje informacji kto śpiewa konkretną partię. Na słowa uznania zasługuje orkiestra, która umiejętnie eksponuje wszystkie niuansy bogatej orkiestracji – od delikatnych, jakby już zapowiadających impresjonistyczne odcienie brzmień, po silne, nasycone momenty, niczym u Berliozza czy nawet Wagnera.

Błogosławieństwa Francka, to połączenie głębi ludzkich uczuć z transcendentnym pięknem przekazu tekstu i muzyki. Soliści, chóry i orkiestra pod wodzą Helmutha Rillinga wykonali bardzo solidną pracę, której odbiór sprawia sporo przyjemności.

Emilia Dudkiewicz

JERZY FRYDERYK HAENDEL

Concerti Grossi op. 6

The Avison Ensemble • Pavlo Beznosniuk, dyrygent

Linn Records CKD 362 • w. 2010, n. 2010 • 161'38"

★★★★

Zespoły wykonujące muzykę dawną na starych instrumentach nie ustają w wykonywaniu dzieł Jerzego Fryderyka Haendla, więc nic dziwnego, że miłośnicy twórczości tego kompozytora odczuwają cały czas dylemat, również finansowy dla swych kieszeni, po które to nagrania sięgnąć? Wielką popularnością cieszą się np. *Concerti grossi* op. 6, mające zresztą szczęście do wybitnych rejestracji fonograficznych, by wymienić chociażby powstałe w ostatnich latach wizje Il Giardino Armonico z Giovannim Antoninim (L'Oiseau Lyre) czy Arte dei Suonatori i Martina Gesterera (BIS). Najnowszą propozycją płytową z tym repertuarem jest zaś album wytwórni Linn Records, na którym w roli głównej wystąpił The Avison Ensemble pod dyktando skrzypka i dyrygenta, Pavlo Beznosniuka.

To formacja doskonalą znana w Anglii, poświęcająca wiele uwagi prezentowaniu muzyki XVIII w., nie tylko swego patrona, Charlesa Avisona. Byłoby rzeczą niezwykłą, gdyby grupa ta nie sięgnęła po jedno z naj-

większych osiągnięć Haendla i twórczości instrumentalnej doby baroku zarazem, bo taka jest ranga *Koncertów* op. 6. Wykonanie jest bardzo poprawne, porządne, lecz nie ujawnia się w nim zbyt wielka inwencja artystów wykraczająca poza staranne odczytanie zapisu partytury. Na próżno by tu szukać emocjonalnych napięć i wzruszeń, bez których nawet wielka muzyka nie może wyrwać odpowiedniego wrażenia. Doceniam wizję Avison Ensemble, lecz nie może się ona w żadnym razie równać z moją ulubioną – Arte dei Suonatori pod Martinem Gesterem, w której odnajduję zalety interpretacji robiące zdecydowanie lepsze wrażenie, jak np. bogatszy i ładniejszy dźwięk oparty również na interesująco poszerzonej grupie continuo, ale przede wszystkim trafiający do odbiorcy większy przekaz estetyczny i emocjonalny, zawarty w 12 arcydziełach Haendla.

Zaprezentowany album pokazuje ładnie i rzetelnie zagrane koncerty, ale niestety jest to kreacja dość monotonna, by nie rzec trochę nudna, w swojej poprawności i powściągliwości.

Paweł Chmielowski

JÓZEF HAYDN

Symfonie nr 93, 96, 97

Heidelberger Sinfoniker • Thomas Fey, dyrygent

Hänssler Classic 98.595 • w. 2010, n. 2009 • 71'39"

★★★★★

Stosunkowo niedawno omawiałem dwunastą część cyklu *Symfonii* Józefa Haydna wydawanych stopniowo przez wytwórnę Hänssler, a już pojawiła się kolejna pozycja, prezentująca trzy kompozycje, oznaczone numerami 93, 96, 97. W roli głównej ponownie Thomas Fey i kierowani przez niego Symfonicy z Heidelbergu, lecz tym razem ich interpretacja klasycznych arcydzieł sprawiła mi nieco mniejszą satysfakcję. Obiektywne wrażenie jest ogólnie bardzo dobre: nie zwykle błyskotliwa kreacja, pełna energii i blasku, w porywających tempach, z wykorzystaniem środków rodem z wykonawstwa historycznego, czyli użycie instrumentów z epoki, smyczki ze specyficz-

nym brzmieniem bez vibrata, staranna artykulacja, słowem wszystko, co może się podobać w nowoczesnych wykonaniach osiemnastowiecznej symfoniki w jej duchu. U mnie jednak pojawiają się wątpliwości. Zdałem sobie sprawę, że temperament dyrygenta i orkiestry przybiera niekiedy przesadzone, nieakceptowalne formy. Nieustanne eksponowanie rogów, trąbek i kotłów zrodziło poczucie agresji i hałasu. Męczył mnie fakt, że co chwilę słycać utrzymanie na podobnym poziomie dynamicznym napastliwie wręcz interwencje wspomnianych wyżej instrumentów, biorących górę w tutti nad pozostałymi grupami. Czy powolny wstęp do 93 *Symfonii* musi być zagrany tak potężnym fortissimo, którego sam autor być może sobie nawet nie wyobrażał? Czy menuet z tej samej kompozycji powinien brzmieć tak kuriozalnie, tzn. być zagoniony i powierzchowny? Identyfikacja część następnego dzieła, pokazuje jednak, że taniec ów można wykonać lepiej i z większym szacunkiem, nie uciekając się do przerysowań w agogice. Biedny Papa Haydn, którego utwory rzadko kiedy można słyszeć w naprawdę klasycznej i stylistycznie poprawnej postaci, dalekiej od ekstremów – za szybkich à la Fey i jemu podobnych, czy z drugiej strony starszych wykonań tradycyjnych, nieznośnie monotonna, ciężkich i bez życia. Do listy zarzutów wobec omawianej pozycji dorzuciłbym jeszcze trochę mniej satysfakcjonującą jakoś techniczną nagrania – dźwięk brzmi tu w mniejszej akustycznie przestrzeni, dość ciasnej, co nie budzi mojego entuzjazmu.

Doceniając efektywność i żywotność interpretacji niemieckich artystów, nie sposób nie odczuć subiektywnych zastrzeżeń do jej jakości, co znajduje wyraz w mojej końcowej ocenie.

Paweł Chmielowski

GYÖRGY KURTÁG

Concertante op. 42, Hipartita

op. 43, Játékok, Zweigespräch
György & Márta Kurtág, fortepian; Hiromi Kikuchi, skrzypce • Keller Quartet; Hungarian National Philharmonic Orchestra • Zoltán Kocsis, dyrygent
BMC CD 129 • w. 2007, n. 2006 • 62'11"

★★★★★

Album, wydany z okazji osiemdziesięciolecia urodzin kompozytora i zorganizowanych w związku z tym w lutym 2006 r. jego budapeszteńskich koncertów, zawiera wykonane wtedy jego w większości pochodzące z ostatnich lat utwory, a także fragmenty pożegnalnego koncertu autorskiego w wiedeńskim Konzerthausie. György Kurtág pochodzi, jak wielu wybitnych twórców węgierskich XX w. (kompozytor György Ligeti, z którym zetknął się i zaprzyjaźnił podczas powojennych studiów w Akademii Muzycznej im. Liszta, czy filmowiec Miklós Jancsó), z terenów inkorporowanych po I wojnie światowej do Rumunii, a w jego konkretnym przypadku Lugosu w Banacie. Po Powstaniu Węgierskim w 1956 r. znalazł się we Francji, gdzie pogłębiał umiejętności kompozytorskie u Dariusza Milhauda i Oliviera Messiaena, ale w przeciwieństwie do Ligetiego, po trzech latach powrócił do rodzinnego kraju.

Kompozycja *Concertante* op. 42 składa się z dwóch segmentów: fantazji oraz kody. Przebiegiem muzycznym fantazji rządzą prawa przeciwstawię: dynamicznych, a więc pozostającego na granicy słyszalności pianissima i hałaśliwego fortissimo, przejrzystości fakturalnej kameralnej obsady, a co za tym idzie wyrafinowanej kolorystyki brzmieniowej, oraz masywności i zgiekliwości klasterowych tutti, motywicznej inwencji i do pewnego stopnia mechanicznej repetytywności, ścisłego zapisu oraz aleatoryzmu, pozostawiającego wykonawcom pewien margines improwizacji. Dochodzą w niej do głosu także odległe reminiscencje węgierskiej muzyki ludowej oraz języka muzycznego Beli Bartóka. Współtworzące kodę Recitativo stanowi sui generis katalog możliwych zakończeń, po czym następuje ściszony Epilog, zawierający między innymi materiał dźwiękowy z *fantazji*.

W *Kwartecie smyczkowym*, zatytułowanym *Dialog (Zweigespräch)*, współautorem warstwy elektronicznej jest syn i imiennik kompozytora György Kurtág jr. Tytułowy dialog toczy się nie tylko pomiędzy instrumentami akustycznymi (w tym przypadku

smyczkowymi) i elektronicznym (syntetyzatorem), ale także pomiędzy różnymi pokoleniami, reprezentowanymi przez ojca i syna, przybierając formę dzieła otwartego, pozostającego w stałym rozwoju (work in progress), a co za tym idzie podlegającego nieustannej ewolucji i przeróbkom. Do pewnego stopnia odnosi się to również do wciąż powstającego cyklu fortepianowych miniaturowych *Gry (Játékok)*. Na płycie utrwalone kilkanaście z nich w autorskim wykonaniu kompozytora na pianinie z systemem tłumikowym, między innymi nie pozbawione humoru *Węzły*. Uzupełniają je transkrypcje na cztery ręce miniaturowe Bartóka z cyklu *Mikrokosmos* oraz fragmentów dzieł Bachowskich, wykonywane na cztery ręce wraz z żoną Mártą. Niektóre z nich powtórzone zostały w formie bisów, bynajmniej nie identycznych z poprzednimi interpretacjami, zwłaszcza w zakresie temp. Opracowanie bachowskiego chorału organowego *Gott, durch deine Güte* BWV 600 poświęcone zostało filozofowi Tamásowi Várkonyiemu, współpracownikowi Imre Nagya z czasów Powstania Węgierskiego, z którym skądinąd piszący te słowa miał okazję zetknąć się podczas sympozjum we friulijskiej Udine.

Również w *Hiparticie* op. 43 dochodzi do głosu natura Kurtága jako kompozytora mającego szczególne zamiłowanie do form epigramatycznych, przejętych od Antona Webera, stanowiącego dlań największe źródło fascynacji oraz inspiracji. Tytuł utworu stanowi fuzję pierwszej sylaby imienia japońskiej skrzypaczki Hiromi Kikuchi, której został dedykowany, oraz określenia gatunkowego jednej z ważniejszych barokowych form muzycznych, uprawianych przez Johanna Sebastiana Bacha, do których bezpośrednio nawiązuje. Odwołanie się do wzorców muzyki barokowej nie dziwi u ucznia Ferencza Farkasa, któremu Kurtág poświęcił zresztą jedną z *Gier*, autora m.in. orkiestrowego *Preludium i fugi* oraz *Concerto all'antica na violę da gamba i smyczki*. Przy całej swej wirtuozerii (fłażolety w pierwszym ogniwie, tremolo w drugim, glissanda w szóstym

i środki artykulacyjne typowe dla rumuńskiej muzyki ludowej w następnym, opatrzonym podtytułem *Perpetuum mobile*) partia skrzypiec posiada wybitnie wokalne zacięcie, zapożyczając się u Góreckiego można by powiedzieć, iż jest to swoisty „śpiew instrumentalny”, nie dziwi zatem wplecenie w trzecim ogniwie w charakterze muzycznego „ready made” czy „objet trouvé” solmizacyjnej gamy C-dur, poddanej następnie przetworzeniu, których reminiscencje powracają w kolejnych ustępach. Wszystkim tym karkołomnym trudnościom sprostała wspomniana Hiromi Kikuchi, wraz z wiołistą Kenem Hakii, tak jak ona pochodzącym z Tokio, jest też wykonawczynią omówionego powyżej *Concertante*.

W przypadku żywych wykonań kompozycji Kurtága istotną rolę odgrywa ich wymiar przestrzenny, związany z ruchem muzyków oraz do pewnego stopnia teatralizacją przebiegu muzycznego i czynności wykonawczych. W *Hiparticie* odtwórca przemieszcza się pomiędzy ustawionymi w półkole pulpitemi, na których znajdują się nuty z zapisem kolejnych części, co jednocześnie jest rozwiązaniem technicznym, umożliwiającym skrzypkowi uniknięcie przerzucania kartek w trakcie gry. Poza tym, niczym u Cage'a, integralnym elementem każdorazowego przebiegu muzycznego utworu są reakcje akustyczne publiczności, decydujące o jego niepowtarzalności.

Lesław Czaplński

GYÖRGY KURTÁG

Játékok (wybór)

Gábor Csalog, András Kemenes, Márta & Górgy Kurtág, fortepiany
BMC CD 139 • w. 2008, n. 2003-5 • 53'12"
★★★★★

György Kurtág urodził się 19 lutego 1926 r. w już wtedy rumuńskim Lugoj. Jego udziałem były dramatyczne wydarzenia, związane z wojną oraz powstaniem węgierskim roku 1956, wskutek którego znalazł się na krótkotrwałej emigracji we Francji. Podczas pobytu w Paryżu zetknął się z psycholog Marianne Stein, która przekonała go, iż jego

prawdziwym powołaniem są krótkie formy, w czym nawiązał do aforystycznego stylu Antona Weberna, będącego dlań Mistrzem. Ponadto uchwycić można pewne powinowactwa z krótkimi *Symfonią* Galiny Ustwolskiej, z którą łączy go też upodobanie do poetów peryferyjnych, bądź tworzących w obcym otoczeniu (Czuwasz Giennadij Ajgi w przypadku Rosjanki, czy z kolei jej rodaczka Rimma Dalos, osiadła na Węgrzech). Najpełniej przejawia się to w towarzyszącym mu przez całe życie cyklu miniatur fortepianowych *Gry* (Játékok), miniatur w najściślejszym tego słowa znaczeniu, od niespełna półminutowych po najdłuższą z utraconych na płycie, a mianowicie liczącą trzy minuty i dziesięć sekund *Elegię na lewą rękę*. W swym pierwotnym założeniu były to utwory szkolne (nasuwa się oczywiste skojarzenie z *Mikrokosmosem* Beli Bartóka, ale i *Bagatelami* Krystyny Moszumańskiej-Nazar, zaznajamiającymi adeptów z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi i artykulacyjnymi), ale bardzo szybko przekroczyły wytknięty sobie cel, stając się swego rodzaju artystycznym szkicownikami czy też diariuszem, przy czym notatki te przybierają ostateczną formę, nie stanowiąc studiów do późniejszych, większych kompozycji (np. *Galop*, *Huczny czardasz*, czy preludujące *Perpetuum mobile*). W komentarzu do płyty Miklós Dolinszky wskazuje na romantyczne albumy, do których wpisywano krótkie utwory lub ich tematy, jako jedno ze źródeł inspiracji. Ja bym przywołał jeszcze popularne sylwy, czyli zbiory prac różnej wielkości, ciężaru gatunkowego i pochodzenia. Zebrane na płycie kompozycje są zróżnicowane pod względem fakturalnym, od linearnych (*Tumble-bunny*) poprzez o gęstej, skomplikowanej harmonice (*W hołdzie Czajkowskiemu*, gdzie spośród klasterów i glissand wylaniają się struktury akordowe, przywodzące na myśl introdukcję z jego *I Koncertu b-moll*) czy operujące sonorystycznymi klasterami (*Świelane chwile młodego boksera*) po punktualistyczne (*Węzły drugie*). Zwłaszcza wykonywane przez autora

na pianinie z systemem pedalatury tłumikowej *Kwiaty dla Marty*, jego żony, odznaczają się operowaniem rozmażanymi plamami dźwiękowymi. Można też wśród nich odnaleźć zastosowanie różnorodnych technik artykulacyjnych: glissandowe *W hołdzie Andre Balintowi*, czy z efektami quasi-wokalnymi (westchnienia i jęki) *Fundamenty*. Poza tym ulubionym środkiem wyrazu tego twórcy jest odwoływanie się do dynamicznych skrajności: pozostawania na granicy słyszalności (*Pamięci Attyli Bozaya*, *Pogodne ukojenie*) oraz operowania ogłuszającym forte. Pomysłowość tytułów niektórych miniatur może iść w zawody z tymi Erica Satie, choć niekiedy stanowi aluzję do dzieła innego twórcy, jak w *Pokornym spojrzeniu na Oliviera Messiaena*, mającym na uwadze cykl fortepianowy *Spojrzenia na Dzieciątko Jezus* tamtego, z którym zetknął się podczas krótkotrwałego wygnania paryskiego.

Lesław Czaplński



RUGGERO LEONCAVALLO

I Medici

Plácido Domingo (*Giuliano de Medici*); Carlos Álvarez (*Lorenzo de Medici*); Daniela Dessi (*Simonetta Cattanei*); Renata Lamanda (*Fioretta de Gori*); Eric Owens; Vitalij Kowaljow; Carlo Bosi; Arutjun Kotchinian; Fabio Maria Capitanucci; Coro del Maggio Musicale Fiorentino; Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino; Alberto Veronesi, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 7456 • w. 2010, n. 2007 • 125'44"

★★★★★

La Nuit de mai – poemat symfoniczny na tenor i orkiestrę; pieśni: Aprile!, C'è nel tuo sguardo, Hymne à la Lyre, La Chanson des yeux, L'addio; solowe utwory fortepianowe: Barcarola veneziana, Valse mignonne

Plácido Domingo, tenor; Lang Lang, fortepian • Orchestra del



Teatro Comunale di Bologna • Alberto Veronesi, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 6633 • w. 2010, n. 2007 • 60'12"

★★★★★

Włoski kompozytor operowy Ruggiero Leoncavallo urodził się 23 IV 1857 r. w Neapolu, a zmarł 9 VIII 1919 r. w Montecatini. Jest on uważany wraz z Pietrem Mascagnim za twórcę weryzmu w operze. Komponował głównie opery, ale także pieśni i balet *La Vita d'una Marionetta*. Jego najbardziej znana opera to *Pajace* z roku 1892. Był synem sędziego. Ukończył konserwatorium św. Piotra w Neapolu i pierwsze lata po otrzymaniu dyplomu spędził jako dyrygent i nauczyciel muzyki. Marzył o sukcesie i sławie kompozytora operowego, jednak jego pierwsze prace nie odniosły sukcesu. W 1890 r. obejrzał przedstawienie *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego i postanowił również zyskać rozgłos pisząc operę o podobnej tematyce. Powstały wtedy *Pajace*, które według kompozytora oparte były na prawdziwej, sądzonej przez jego ojca, historii morderstwa.

Wystawienie *Pajaców* w Mediolanie w 1892 r. było ogromnym sukcesem, także dzięki znakomitemu Enrico Caruso, ulubionemu tenorowi kompozytora, w głównej roli Cania. Pragnąc pójść za ciosem, Leoncavallo w roku 1893 wystawił w Mediolanie *I Medici*, a w 1896 r. *Chattertona*. Czasową sławę przyniósł na nowo rok 1897 i wystawienie *Cyganerii*, którą jednak wkrótce przyćmiła opera Giacomo Pucciniego oparta na tym samym utworze literackim. Równie nieudane okazały się kolejne dzieła – *Zaza* z roku 1900, *Roland z Berlina* z 1904 r. i *Cyganie*, ukończeni w 1912 r. i przez krótki czas popularni w Wielkiej Brytanii. Nieco lepsze

były losy niektórych arii z wyżej wymienionych oper – mimo niepowodzenia całości dzieł pojedyncze arie tenorowe z *Cyganerii* oraz barytonowe z *Zazy* są niekiedy wykonywane na koncertach. Jeszcze na dziesięć lat przed śmiercią Leoncavallo usiłował osiągnąć szybki sukces, pisząc operetki niskich lotów, nie ukończył też ostatniej próby napisania opery seria – *Króla Edypa*.

Ze względu na ciągłe muzyczne niepowodzenia, Leoncavallo był zmuszony dorabiać pisząc libretta dla innych kompozytorów. Brał m.in. udział w tworzeniu libretta do *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego i był uważany za drugiego, po Arrigo Boito, wielkiego włoskiego librecistę.

Gwiazdą obu albumów jest Plácido Domingo, który zgodził się sięgnąć po te mało znane i mało popularne dzieła. Od strony muzycznej czuwał nad nimi dyrygent Alberto Veronesi, specjalista i promotor włoskiego weryzmu.

Opera *I Medici* została nagrana we Florencji, co dodaje jej dodatkowej pikanterii. A samo dzieło należy do tegorocznych odkryć płytowych. Opera ta powstała przed *Pajacami*, jej obecne nagranie stanowi dziś argument do kolejnej dyskusji, czy nie powinna ona jednak wrócić do teatrów operowych, gdzie jest wciąż nieobecna. Leoncavallo pokazuje w niej, że idealnie potrafił tworzyć piękne melodie, potrafił dramatycznie portretować swoje postacie i kapitalnie rozwijać wątki dramatyczne, a jednak jego dzieła są pomijane i zapomniane. *I Medici* miała być pierwszą częścią trylogii, włoskim odpowiednikiem i odpowiednią na dzieła Wagnera (samo na rogu otwierające dzieło nawiązuje do *Siegfrieda*), w szczególności na *Der Ring des Nibelungen*. Leoncavallo opracował muzycznie renesansowy wątek spisku Pazzich i powiązanie go z papieżem Sykstusem IV. Temat chodliwy i dramatycznie dobry do opracowania muzycznego, w którym będzie wiele się działo. Udało się kompozytorowi napisać muzykę prawdziwej wielkości. Jest ona wyrafinowana, szlachetna, delikatna i różnorodna, co bę-

dzie niespodzianką dla słuchaczy, którzy znają kompozytora z innej strony. Leoncavallo ma zdolność utożsamiania się z wrażliwością Wagnera, w szczególności z jego językiem harmonicznym. Jest to bardzo pomysłowa instrumentacja i nietuzinkowa zdolność do prowadzenia muzycznego wielkich dramatycznie tematów. *I Medici* pokazuje równie, a może nawet bardziej niż *Pajace*, jak ważny jest wspaniały śpiewak w głównej roli. Wybór Plácida Domingo do głównej męskiej roli jest strzałem w dziesiątkę. Fantastycznie sprostał ogromnym wyzwaniom roli tragicznego bohatera, Giuliana de Medici. Cechuje jego śpiew pewnością, szczególnie we fragmentach lirycznych i heroicznych, gdzie brzmi imponująco. Jego brat, Lorenzo, baryton Carlos Alvarez jest tak samo dobry, śpiewa ciepłą barwą i z dużą energią. Bas Eric Owens również robi duże wrażenie jako okropny Montesecco. Kobiety nie są tej samej klasy wokalne, co role męskie. Spore jednak uznanie należy się Danieli Dessi i Renacie Lamanda, które wydają się być dopasowane do powierzonych ról, choć ich głosy nie mają zbyt wielkiego wolumenu. Daniela Dessi nie zawsze ma vibrato pod kontrolą.

Alberto Veronesi, który wydaje się być dyrygentem z misją, wskrzeszającym mało znane utwory Pucciniego, Mascagniego i Leoncavalla. Prowadzi tę operę z ogromną pasją. Szczególnie ujmuje jego elastyczne prowadzenie melodii, uchwycenie liryzmu tej muzyki – wejścia orkiestry wywołują ciarki na plecach. Orkiestra i chór del Maggio Musicale Fiorentino i chór di Voci Scuola di Bianche della Musica di Fiesole grają i śpiewają bardzo pięknie. Deutsche Grammophon postarało się, by dźwięk był pełny i dobrze wyważony. Ten album powinien być bardzo interesujący dla fanów włoskiej opery, zwłaszcza tych z zamiłowaniem do odkryć muzycznych.

Drugi album z muzyką Leoncavalla to *La Nuit de mai*, czyli poemat symfoniczny na tenor i orkiestrę w oparciu o tekst Alfreda de Musseta opisującego twórcze męki,

dialog anonimowego poety z jego nienasyconą muzą. Jest to bardzo emocjonalna kompozycja, gdzie tenor prezentuje argumenty poety, a orkiestra jest jego muzą, która przedstawia coraz bardziej gorączkowe wymagania. Jest to muzyka, z której tryska włoski zapal pelen romantycznych stereotypów. Tutaj wielkie uznanie dla Plácida Domingo, który wydaje się być królem weryzmu. Jego głos i muzyka Leoncavalla stanowią znakomite połączenie, śpiewa ten poemat z wielką godnością, choć jego francuski nie jest do końca przekonujący. Wielkie uznanie należy się Albertowi Veronesiemu i orkiestrze z Bolonii, którzy świetnie czują idiom tego dzieła.

Płytę uzupełniono, co się chwali (by nie wydawać przeciętnej składanki) pieśniami i utworami fortepianowymi Leoncavalla, by stworzyć pełną płytę monograficzną z mało znanymi dziełami. Domingo śpiewa pieśni Leoncavalla z wielką fantazją. Jego akompaniatorem jest Lang Lang (po raz pierwszy w tej roli), który pojawia się również w dwóch dziełach fortepianowych. Są to utwory tzw. drobne, ale wspaniale wykonane.

Dla zbieraczy mało znanego repertuaru w dobrych wykonaniach oba albumy będą pozycjami obowiązkowymi w płytotece. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART Arie i uwertury

Klaus Mertens, baryton • Capella Weilburgensis • Doris Hagel, dyrygent

Profil PH10036 • w. 2010, n. 2010 • 67'18" ★★

Niewątpliwym atutem płyty Capelle Weilburgensis pod dyktando Doris Hagel jest zebrany na niej repertuar. Obejmuje on arie koncertowe na bas (w tej roli Klaus Mertens) z późnego okresu twórczości Mozarta. Znajdują się wśród nich takie perły jak *Rivolgete a lui lo sguardo*, *Mentre ti lascio, oh figlia*, czy wreszcie ostatnia z arii *Io ti lascio*. Program płyty został uzupełniony czterema uwerturami do najlepszych oper Mozarta (*Wesele Figara*, *Don Giovanni*,

Così fan tutte i *Czarodziejski flet*) oraz recytatywem z arią Hrabiego z II aktu *Wesele* (*Vedro mentr'io sospiro*). Zestawienie mało znanych arii koncertowych z popularnymi fragmentami potwierdzają niesłabnącą inwencję kompozytora również na gruncie mniejszych form.

Nagranie omawianej płyty zostało zrealizowane podczas jednego z wieczorów z cyklu *Muzyka dawna na zamku w Weilburgu*. Pełniącą rolę gospodarza orkiestra pod kierunkiem Doris Hagel sprawnie realizuje przepis kompozytora. Stylowe brzmienie zespołu może się podobać, choć zachwiana równowaga dynamiczna pomiędzy schowanymi smyczkami a dudniącą blachą we fragmentach tutti drażni. Wątpliwość budzą także niektóre tempa, nazbyt szybkie o czym świadczą fragmenty wykonane na granicy poprawności rytmicznej (np. uwertura do *Così...*). Solowe fragmenty poszczególnych instrumentalistów również należy uznać za udane, poza lewitującymi partiami drewna w uwerturnie do *Czarodziejskiego fletu*. Generalnie mieszkańcom Weilburga można pogratulować solidnego zespołu, który może nas jeszcze kiedyś miło zaskoczyć.

Klausowi Mertensowi mozartowska wokalistyka pod względem technicznym nie odpowiada. Uznany, występujący i nagrywający z dyrygentami dużego kalibru bas na płycie nie potwierdził swej klasy (o której polscy melomani mogli się przekonać na festiwalu Wratysłavia Cantans w 2008 r. podczas występów u boku Tona Koopmanna). Głos Mertensa, a w szczególności jego kantatowo-nabożna maniera do arii klasyka nie pasują. Oczywiście techniczne błędy zdarzają mu się rzadko, ale słychać, że wysoka tesitura numerów nie służy jego głosowi. Ponadto Mertens niemal zupełnie zaniechał użycia gestu teatralnego, co w tej muzyce wydaje się nieodzowne. W takich warunkach trudno więc oczekiwać wyrazu artystycznego i psychologicznej wnikliwosti tak starannie przemyślanej przez Mozarta. Pozostaje się cieszyć z możliwości obcowania z „cackami” Mozarta w akademickim wykonaniu.

Organizatorzy wieczorów



NICOLA PORPORA

Arie

Karina Gauvin, sopran • Il complesso barocco • Alan Curtis, dyrygent
Atma Classique ACD2 2590 • w. 2009, n. 2008

Muzyka21
plyta miesiaca

Chyba żadna epoka muzyczna nie cieszy się dzisiaj tak dużą popularnością wśród współczesnych śpiewaków jak okres baroku. Niemal co chwilę pojawia się na rynku płytowym następny krążek prezentujący, a często odkrywający kolejne siedemnasto- czy osiemnastowieczne kompozycje. Niektóre z tych nagrań stanowią zaś prawdziwą gratkę nie tylko dla miłośników muzyki dawnej. Tak też jest z albumem, który chciałbym Państwu dzisiaj przybliżyć, a na który składają się arie z oper zapomnianego dzisiaj kompozytora Nicolò Porpory w interpretacji kanadyjskiej sopranistki młodego pokolenia Kariny Gauvin.

Karina Gauvin to śpiewaczka, którą można najkrócej określić jako bardzo dynamiczną i ekspresyjną. Ma na swoim koncie już kilkanaście płyt, w tym wiele nagradzanych i nominowanych do nagród. Na świecie jest rozpoznawalna przede wszystkim jako interpretatorka muzyki dawnej. Jeżeli do tego dodamy niemal nienaganną technikę wokalną i dużą wrażliwość na frazę muzyczną to właściwie znamy już odpowiedź na pytanie dlaczego album z ariami Nicolò Porpory może cieszyć się ogromną popularnością nie tylko wśród zwolenników muzyki barokowej.

W omawianym nagraniu solistka śpiewa z doskonałym wycuciem stylu, nie nadużywając siły głosu (choć za prawdę mówiąc w niektórych miejscach przydałoby się może odrobinę więcej dynamiki forte). W niektórych momentach zwraca wprawdzie uwagę nieco nadmierna wibracja dźwięku. Szczególnie słyszalna i zdająca się być poza kontrolą artystki, jest ta wibracja we fragmentach zawierających liczne biegniki. Tak intonowane nuty sprawiają wrażenie permanentnego trylowania, co chyba nie było celowym zabiegiem estetycznym. Na długich wartościach nutowych natomiast słychać już pełne opanowanie oparcia

oddechowego, co skutecznie uspakaja intonację. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że wspomniane wyżej niedostatki mają charakter zdecydowanie marginalny i w pewnym sensie odbieranie ich jako mankamentu jest w dużej mierze wrażeniem subiektywnym.

Przechrój repertuarowy prezentowany w omawianym nagraniu, pomimo prezentacji utworów tylko jednego kompozytora, jest bardzo zróżnicowany. Oscyluje on od typowych dla baroku arii da bravura poprzez utwory utrzymane w tempach wolnych i nastroju melancholijnym aż do form lamentacyjnych, dając śpiewaczce możliwości pokazania szerokich możliwości wykonawczych. Wystarczy w tym miejscu wskazać chociażby na bardzo przejmująco zaśpiewaną arię *Ahi, che langue*, czy recytatyw *Misera, e che faro?*, gdzie słychać zdecydowanie pełniejsze brzmienie głosu i doskonale włoskie prowadzenie frazy oddechem, przy jednocześnie dramatycznym, wręcz powiedziałbym werystycznym przekazie emocji tekstu. Z kolei np. w dwóch pierwszych utworach możemy podziwiać niebanalną biegłość techniczną i wysoką impostację.

Chociaż tytuł płyty sugeruje wyraźnie, że głównym bohaterem nagrania pozostaje woka-

listka, to nie sposób choćby w kilku słowach odnieść się do gry towarzyszącego jej, uznanego na świecie zespołu *Il complesso barocco* pod kierunkiem Alana Curtisa. Muzycy grający na instrumentach z epoki doskonale uzupełniają swoim brzmieniem partię solową. Jedyne fragmenty ściśle instrumentalne (uwertura do opery *Arianna*) stanowi bardzo dobitne potwierdzenie dużej klasy wykonawców. W tym doskonale zgranym ansambli trudno byłoby kogokolwiek wyróżnić, lecz nie mogą się powstrzymać przed szczególnymi słowami uznania dla muzyków grających na instrumentach dętych (szczególnie trębacy i oboistów), którzy prezentują nieczęsto dzisiaj spotykaną precyzję intonacyjną (czego, nawiasem mówiąc, czasami brakuje mi w niektórych frazach fletowych).

Album wydany został bardzo starannie nie tylko od strony merytorycznej (w tym również od strony realizacji dźwięku) ale także od strony edytorskiej. Elegancko zaprojektowaną okładkę uzupełnia rzetelnie przygotowana książeczka, wydatnie dopełniając niezaprzeczalną wartość samej rejestracji dźwiękowej.

Ziemowit Wojtczak

muzycznych w Weilburgu wykazali się smakiem przy doborze repertuaru. Orkiestra realizując ten repertuar poradziła sobie, jak na prowincjonalny zespół, przyzwyczajony, zawiódł jedynie sławny solista. Trzy punkty za pomysł repertuaru i starania zespołu.

Piotr Wolanin

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Komplet sonat skrzypcowych

Dmitry Sitkovetsky, skrzypce • Antonio Pappano, Konstantin Lifschitz, fortepian

Hänssler Classic CD 98.254 • w. 2010, n. 2006/9 • 291'

★★★★★

Rosyjski skrzypek Dymitr Sitkowiecki (syn Belli Dawidowicz i Juliana Sitkowieckiego) wraz z pianistami Antonio Pappano (nieporównanie częściej kojarzonym jako dyrygentem)

i Konstantinem Lifschitzem zarejestrował dla niemieckiej wytwórni Hänssler komplet sonat skrzypcowych Wolfganga Amadeusza Mozarta. Prawidłowo, dzieła te powinno się określać jako sonaty na fortepian z towarzyszeniem skrzypiec. Sama nazwa, jak również czas powstania utworów (1778-1787) wskazują, że pochodzą one jeszcze sprzed ery beethovenowskiej, należą więc do muzyki dawnej, w szerokim znaczeniu tego słowa. A mimo to, otrzymujemy nagranie na instrumentach współczesnych, dokonane przez artystów raczej nie związanych stylistycznie z muzyką dawną, i wreszcie, w stylu nowoczesnym: jakże odmiennym od tego prezentowanego w niezwykle modnych obecnie interpretacjach „historycznie poinformowanych”! Jaka idea przyświecała więc muzykom? Jak niegdyś Ken-

nedy w Vivaldim, tak teraz Sitkowiecki w Mozarcie – chciał zapewne ukazać aktualność tej muzyki, jej „anty-muzealna” stronę, ponadczasową wartość. W istocie, bowiem, Mozart użył określenia „Sonaty na fortepian z towarzyszeniem skrzypiec” jedynie po to, by być dobrze zrozumianym przez współczesnych: użycie określenia „Sonaty skrzypcowe”, oznaczałoby „Sonaty na skrzypce i basso continuo”, co było niezgodne z zamysłem kompozytora. Mimo więc, że swój cykl Mozart przeznaczył „na fortepian z towarzyszeniem skrzypiec”, ten drugi instrument pełni tu zdecydowanie wiodącą rolę. I to zapewne stało się dla Sitkowieckiego pretekstem, by potraktować owe dzieła w „nowoczesny” sposób. Nowoczesny, ale również, w dobrym znaczeniu tego słowa, romantyczny, ukazujący piękno tych cudownych kompozycji.

Skrzypek gra ciepłym, mocnym, pełnym dźwiękiem, czasem nieco kanciasto i dosadnie, pokazując emocjonalną stronę tej muzyki. Artysta odpowiednio różnicuje dynamicznie poszczególne fragmenty w obrębie części utworu (np. CD 2: śc. 5). Na szczęście, nigdy nie traci przy tym dobrego smaku: jego vibrato nie staje się przesadne. Gdy trzeba, nie brakuje mu również delikatności, bez ocierania się o kłikowść (np. CD 4: śc. 5). Technika Sitkowieckiego także pozostaje bez zarzutu, skrzypek dba o wysoką precyzję wykonania; intonacyjnie – również bez znaczących potknięć. Akompaniujący mu pianiści (Pappano na CD 1, Lifschitz: CD 2-4) raczej zajmują drugoplanową pozycję. Grają w sposób odpowiedzialny i poprawny, choć bez większego polotu. Można odnieść wrażenie, że stanowią bardziej uzupełnienie dla

skrzypka, aniżeli równoprawnych partnerów. Niektórych odbiorców brzmienie współczesnego fortepianu może nieco drażnić, szczególnie w tych momentach, gdy pianiści nie oszczędzają dźwięku (np. CD 2: śc. 1).

Jest to album 4-płytowy, nagrywany (i wydawany) od roku 2006 w postaci pojedynczych woluminów. W omawianej edycji – pierwszy raz mamy do czynienia z kompletem.

Spośród współczesnych rejestracji na nowoczesnych instrumentach, komplet ten powinien zająć jedną z czołowych pozycji i stanowić miłą alternatywę dla nagrań historycznie wiernych.

Lukasz Kaczmarek

FRANCISZEK SCHUBERT

Die schöne Müllerin

James Gilchrist, tenor; Anna Tilbrook, fortepian

Orchid Classics PRC100006 • w. 2009, n. 2009 • 65'32"

☆☆☆☆

Jednym z najbardziej znanych współczesnych brytyjskich interpretatorów niemieckiej pieśni romantycznej jest bez wątpienia Ian Bostridge, którego dokonania na tej niwie miałem przyjemność przybliżyć na łamach pisma **Muzyka21** już dwukrotnie. Obecnie wydaje się, że jego śladami zaczyna podążać kolejny tenor z tego kraju – James Gilchrist. Jest to artysta, którego spektrum zainteresowań muzycznych (a dodajmy, że podobnie do wspomnianego Bostridge'a, Gilchrist początkowo kształcił się w zupełnie innej niż muzyczna dziedzinie) jest bardzo szerokie – od oratoriów, poprzez opery (w tym m.in. B. Brittena) aż do liryki wokalne różnych okresów stylistycznych. Śpiewak ten, co warto zauważyć, może poszczycić się już kilkunastoma rejestracjami fonograficznymi, co zważywszy na niespełna piętnastoletni okres kariery wokalne jest niewątpliwie dorobkiem znaczącym.

W ubiegłym roku ukazał się na rynku kolejny album Jamesa Gilchrista pod jednoznacznie brzmiącym tytułem *Die schöne Müllerin*. Ten jeden z najpiękniejszych romantycznych cykli

pieśni, porównywany w swojej popularności chyba jedynie z *Dichterliebe* Roberta Schumann, skomponowany został przez Franciszka Schuberta do słów Wilhelma Müllera w 1823 r. Tych dwadzieścia pieśni, będących poetyckim opowiadaniem o miłości i cierpieniu młodego młynarczyka, jest bez wątpienia marzeniem niejednego śpiewaka wykonującego lirykę wokalną. Trudno też się dziwić, że na rynku istnieje całkiem pokaźna liczba wykonań tej kompozycji, wśród których możemy znaleźć tak interpretacje znakomite, jak i całkiem przeciętne. Realizacja Gilchrista, któremu przy fortepianie towarzyszy Anna Tilbrook, plasuje się, moim zdaniem, gdzieś pośrodku.

Już po kilku pierwszych pieśniach można zauważyć, że Gilchrist, który stara się śpiewać nawiązując bardzo wyraźnie do stylistyki niemieckiej szkoły wokalne, nadużywa nieco śpiewania mikstem, czasami wkręca na granicy słyszalności (*Wohin?*). Wiele jest również niemal niesłyszalnych zakończeń fraz, które są artykułowane praktycznie bez oparcia oddechowego. Taki sposób śpiewania wprawdzie pozwala na niezwykle sugestywne przekazywanie tekstu (co stanowi niewątpliwą walor wykonawstwa pieśni romantycznych), lecz jednocześnie pozostawia pewien niedosyt dźwięku, a czasami (jak np. w pieśni *Mein!*) w ogóle nie pozwala na dosłyszanie całości treści. A przecież artysta ten, choć zawsze śpiewa bardzo jasnym i lekkim dźwiękiem, to przecież dysponuje zdecydowanie bogatszym wolumenem, o czym możemy się przekonać słuchając niektórych jego innych produkcji (polecam gorąco nagrany mniej więcej w tym samym czasie dla wytwórni Linn Records album *Songs Of Muriel Herbert*). Ponadto śpiewanie tak splotonym dźwiękiem w średnicy musi skutkować problemami z wysokimi dźwiękami, co dobitnie możemy usłyszeć chociażby w pieśni *Niecierpliwosc (Ungeduld)*, gdzie wszystkie frazy rozpoczynające się od słów *...dein ist mein Herz*, są najogólniej mówiąc po prostu mało swobodne i brak jest w nich jakiegokolwiek romantycznej szerokości dźwięku.

Pomimo wyżej wskazanych mankamentów, omawiane nagranie nie jest pozbawione także i dobrych stron. Na uznanie zasługuje chociażby dosyć ciekawe i konsekwentne przedstawienie całości cyklu w jego warstwie literackiej. Kolejne pieśni (wiersze) przekazujące rozmaite emocje i uczucia podmiotu lirycznego, zinterpretowane są w sposób bardzo sugestywny. Precyzyjne wykorzystanie tkanki dźwiękowej zawartej w wypowiedzianych słowach pozostaje bardzo mocno w zgodzie z niemiecką tradycją wykonawczą. Bardzo ciekawe jest również to nagranie od strony czysto muzycznej, w czym niewątpliwie jest ogromna zasługa towarzyszącej Jamesowi Gilchristowi przy fortepianie Anny Tilbrook. Pianistka ta realizuje partię fortepianu ze znakomitym wyczuciem stylu, nie ograniczając się bynajmniej wyłącznie do towarzyszenia śpiewakowi, ale znajdując też w warstwie instrumentalnej dużą dozę autonomii dźwiękowej (przepięknie wykonana pieśń *Trockne Blumen*). Na kompletnie zasługuje także wspólne dla obojga wykonawców wycucie czasu.

Podsumowując trzeba powiedzieć, że prezentowane nagranie może znaleźć wśród miłośników pieśni romantycznej wielbicieli, lecz może także przynieść nieco rozczarowania dyspozycją wokalną Jamesa Gilchrista, skłaniając jednak wielu melomanów do sięgnięcia po bardziej sprawdzone wykonania cyklu *Die schöne Müllerin*.

Ziemowit Wojtczak

ROBERT SCHUMANN

Der Rose Pilgerfahrt op. 112

Christoph Prégardien, tenor; Anna Lucia Richter, sopran; Michael Dahmen, bas; Michael Gees, fortepian • Süddeutscher Kammerchor • Gerhard Jenemann, dyrygent

Carus 83.450 • w. 2010, n. 2009 • 62'33" ☆☆☆☆

Mimo, że nie należy do największych osiągnięć kompozytorskich Roberta Schumann, napisane w 1851 r. oratorium *Der Rose Pilgerfahrt (Piełgrzymka Róży)* jest jednym z jego najpiękniejszych dzieł. Moritz Horn, zachwycony wcześniej

szym dziełem oratoryjnym Schumann, *Das Paradies und die Peri*, ofiarował kompozytorowi libretto własnego autorstwa, do którego kompozytor następnie (poprosiwszy wszak autora o rozbudowanie akcji o konkretne sceny) napisał muzykę. Dzieło opowiada historię Róży, która zapragnawszy wcielić się w ludzką postać, staje się kobietą, żoną i matką, a poznawszy radości i cierpienia, zostaje przemieniona w anioła. Utwór istnieje w dwóch wersjach, niewiele odległych od siebie czasowo: z fortepianem oraz z orkiestrą. W omawianym nagraniu słyszymy tę pierwotną wersję, preferowaną przez samego kompozytora. Główną rolę w swym oratorium Schumann powierzył tenorowi, który, podobnie jak Ewangelista w *Pasjach* Bacha, występuje tu jako narrator. W niniejszym nagraniu zadania tego podjął się, doskonale znany melomanom, Christoph Prégardien. Osobiście, nigdy nie byłem miłośnikiem tego artysty; w porównaniu z Bostridge'em czy Padmore'em, albo Wunderlichem ze „starej gwardii”, wypadł w moich oczach blade. Z pewną rezerwą podszedłem też do tego nagrania, co jednak okazało się niepotrzebne. Prégardien śpiewa prosto i bardzo pięknie, dbając zarówno o dźwięk, jak i dykcję – wszystko jest tu doskonale zrozumiałe. Artysta swym śpiewem potrafi prawdziwie wzruszyć (ścieżka 9.). Obok niego, młodzianka Anna Lucia Richter, w swoim, bodaj, pierwszym nagraniu płytowym, jako tytułowa Róża, zachwyca pięknym głosem, niezwykle soczystością i młodością. Chciałoby się w jej wykonaniu usłyszeć wszystkie sopranowe partie dzieła... Być może artystce brakuje odrobiny dramatyzmu; w przypadku tego dzieła nie powinno to jednak stanowić wielkiej wady. Dopelniający tria solistów, baryton Michael Dahmen również staje na wysokości zadania, ubarwiając swój szlachetny głos odpowiednim nerwem dramatycznym. Pianista Michael Gees gra z właściwym wyczuciem i subtelnością dostarczając godnego akompaniamentu solistom, a niewielki chór prowadzony przez Gerharda Jenemanna doskonale wpisuje się w baśniowy charakter dzieła. Poszczególne



SVEN-DAVID SANDSTRÖM
Messiah
Robin Johannsen, sopran; Roxana Constantinescu, alt; Timothy Fallon, tenor; Michael Nagy, bas
 • Festivalensemble Stuttgart •
 Helmhuth Rilling, dyrygent
 Carus 83.453 • w. 2010, n. 2009 • 90'21"

Muzyka21
 płyta miesiąca

O tym, że muzyka współczesna krajów skandynawskich ma się dobrze, chyba nie trzeba zbyt mocno nikogo przekonywać; oratorium szwedzkiego kompozytora, Svena-Davida Sandströma jest tego znakomitym potwierdzeniem.

W muzyce hasło „Mesjasz”

bezsprzecznie kojarzone jest z wielkim oratorium Jerzego Fryderyka Haendla i w wypadku dzieła Sandströma podobne skojarzenie wcale nie jest błędne. Wszystko zaczęło się od tego, że komisje dwóch instytucji: International Bach Academy Stuttgart oraz Oregon Bach Festival dla uczczenia Roku Haendlowskiego (który przypadał w 2009 r. z okazji 250. rocznicy śmierci kompozytora), postanowiły libretto bodaj najpopularniejszego dzieła barokowego mistrza, *Mesjasza* właśnie, powierzyć Sandströmowi, by napisał do niego nową muzykę.

Libretto i obsada (czworo solistów, chór i orkiestra) są ogniwami łączącymi *Mesjasza* XXI w. z barokowym, poza nimi trudno doszukiwać się tu haendlowskiego ducha. Odejściem od barokowej formy jest choćby całkowita nieobecność arii da capo, przez co czas trwania utworu jest zdecydowanie krótszy. Sandström operuje nowym, ciekawym muzyczno-symbo-

licznym językiem, dającym połączenie nowoczesności z pięknym. Utwór jest szalenie ekspresyjny, czego wyraz znajdujemy zarówno w partii orkiestrowej (wykorzystanie nie tylko możliwości poszczególnych instrumentów, ale także ciekawe zestawienia różnych grup), jak i chóralnej. W chórach przejawia się chyba największa różnorodność emocjonalna dzieła – od skupionych, tajemniczych (jak choćby rozpoczynający utwór *Comfort ye, my people* i kończący *Worthy is the Lamb*), przez radosne, pełne wewnętrznej siły i wigoru (np. *For unto us a child is born*, czy nieśmiertelne *Halleluja*), choć dalekie od ekstatycznej, rozpasanej wesołości (do której może najbliżej *His yoke is easy*, gdzie chór przy rytmicznym akompaniamencie bębienka ogłasza, lekkość i słodycz mesjaszowego jarzma), po bolesne, naznaczone cierpieniem (jak niemal cała II część oratorium, mówiąca o ofierze *Mesjasza*, z rozpoczynającym

ją *Behold the Lamb of God*). Przy okazji chórów, napisanych z ogromnym wycuciem możliwości, jakie ze sobą noszą (co wynika z osobistego, wieloletniego doświadczenia Sandströma jako chórzysty) z wielką radością trzeba przyznać, że Festivalensemble Stuttgart z tym nietrywającym zadaniem poradził sobie doskonale, oddając wszystkie emocjonalno-muzyczne zawiłości. Bez zarzutu spisali się także soliści, których nietrywających, niekiedy przekraczających podrechnikową skalę partie zabrzmiały dojrzale, momentami wirtuozowsko, kiedy indziej z wyważoną dawką dramatyzmu. Choć cała czwórka solistów zasługuje na uznanie, chyba warto wyróżnić Robin Johannsen.

Nie pozostaje mi nic innego, jak gorąco zachęcić Państwa do zapoznania się z tą pasjonującą muzyką i mieć nadzieję, że może uda się kiedyś usłyszeć ją w Polsce na żywo.

Emilia Dudkiewicz

członkowie chóru występujący w epizodycznych rolach być może nie wyróżniają się równie pięknymi głosami, jak trójka solistów, ale śpiewają poprawnie, nie psując w żaden sposób całościowego efektu. Można więc rzec – w pełni godne wykonanie!

Całość została bardzo starannie wydana w formie digipack z obszerną książeczką zawierającą m.in. kompletne libretto dzieła wraz z angielskim tłumaczeniem oraz wartościowy komentarz pióra Thomasa Synofzika. Okładka albumu przedstawia reprodukcję obrazu Johna Simmonsa *Fruwająca wróżka*, doskonale korespondującego z muzyką. Jest to bardzo piękna płyta, nagrana zapewne dla uczczenia schumannowskiej rocznicy. A tak na marginesie, jest to jedno z kilku, zaledwie, nagrań *Pielgrzymki Róży...*

Lukasz Kaczmarek

ROBERT SCHUMANN
Eichendorff-Lieder op. 39, Kerner-Lieder op. 35
Dietrich Fischer-Dieskau, baryton; Hartmut Höll, fortepian
 Hänssler Classic 93.906 • w. 2010, n. 1987 • DVD-V, 75'48"
 ★★★★★

Oto nowy piękny album wytwórni Hänssler z legendarnymi nagraniami koncertowymi SWR, tym razem poświęcony postaci Dietricha Fischer-Dieskau, Mistrza nad Mistrze pieśni romantycznej. Wydany został, zapewne, dla uczczenia przypadającej w tym roku okrągłej schumannowskiej rocznicy. Jego główną część stanowi płyta DVD zawierająca kompletny zapis recitalu, jaki Fischer-Dieskau dał w Baden-Baden, 14 listopada 1987 r. Program w całości wypełniły pieśni Roberta Schumanna, nie należące wszak do najprostszych w odbiorze, spośród wszystkich jego dzieł tego gatunku: *Eichendorff-Lieder* op. 39, częściej kojarzone jako *Liederkreis*, oraz *Kerner-Lieder* op. 35, czyli *12 Poematów* do słów J. Knera. Prócz tego 4 bisy również wzięte z twórczości pieśniarskiej Schumanna. Przy fortepianie legendarnemu śpiewakowi akompaniował Hartmut Höll – częsty partner Dieskau w późnym okresie jego kariery. Sam Mistrz znajdował się wówczas w wieku 62 lat. Na szczęście jego głos pozostał jednak doskonale świeży. Od pierwszych słów *In der Fremde* bez proble-

mów da się rozpoznać jego charakterystyczną, niezwykle szlachetną barwę. Fischer-Dieskau, jak zwykle, doskonale oddaje charakter każdej pieśni, dzieł, jednych z najbardziej dojrzałych w całej twórczości Schumanna. Niezwykła mądrość i doświadczenie artysty pomagają mu we wnikięciu w introwertyczną naturę tych utworów. To niezwykle filozoficzna, głęboka interpretacja, a do tego z wielką dozą aktorstwa. Zwróćmy uwagę, że każde słowo jest tutaj doskonale słyszalne; dykcja śpiewaka pozostaje, jak zwykle, bez zarzutu. Jeśli jednak miałbym wskazać na słabe strony wykonania, zwróciłbym uwagę na wysiłek, jaki przychodzi niekiedy śpiewakowi przy wysokich tonach, gdzie jego głos nie ma już dawnej lekkości i mocy (np. w *Sehnsucht nach der Waldgond* z *Kerner-Lieder*). Dietrich Fischer-Dieskau wizualnie prezentuje się podobnie do stylu śpiewania: jako człowiek pełen godności i szlachetności, którego mimika doskonale współgra z interpretowaną muzyką i słowem. Partnerujący Dieskauowi Hartmut Höll będący, po Geraldzie Moorze i Jörgu Demusie, najczęstszym

partnerem śpiewaka, również staje na wysokości zadania, dostarczając artyście godnego akompaniamentu.

Do płyty DVD, dołączona jest CD zawierająca nagrania dokonane również z udziałem publiczności, ale 10 lat później, w roku 1997. 72-letni Dietrich Fischer-Dieskau występuje tu w roli recytatora, a właściwie melorecytatora, w mniej znanych balladach na głos i fortepian z twórczości Schumanna, Liszta oraz Viktora Ullmanna. To również wspaniała płyta i wspaniały dokument, pozwalająca jeszcze lepiej ocenić geniusz aktorski Dieskaua (płytę z podobnym repertuarem wydała również DG; tym razem już samodzielnie w „pełnej” wersji cenowej). Co dla niektórych melomanów pozostanie z pewnością nie bez znaczenia, na DVD zamieszczono także samplery w postaci kilkudziesięciosekundowych fragmentów z innych legendarnych nagrań wydanych przez Hänssler Classic. Moim zdaniem, to najlepszy album DVD w katalogu tej wytwórni!

Lukasz Kaczmarek

ROBERT SCHUMANN

Concert sans orchestre f-moll op. 14, Fantazja C-dur op. 17

Florian Uhlig, fortepian

Hänssler Classic CD 98.603 • w. 2010, n. 2010 • 67'12"

★★★★★

Przedstawiałem już na łamach **Muzyka21** sztukę wykonawczą Floriana Uhliga na przykładzie dwu bardzo dobrych krążków zawierających *Koncerty* Dymitra Szostakowicza oraz *Wariacje* Ludwiga van Beethovena. Tym razem mam równie wielką przyjemność przedstawić Państwu kolejne fonograficzne osiągnięcie młodego pianisty, związane z obchodzą 200. rocznicą urodzin Roberta Schumanna. Uhlig i wytwórnia Hänssler postanowili zarejestrować jego komplet utworów na fortepian solo, co jest przedsięwzięciem nie tylko ambitnym i ciekawym, lecz nad wyraz trudnym, biorąc pod uwagę ilościowy i jakościowy dorobek autora *Miłości poety* przeznaczony na ten instrument, fakt istnienia dwu lub kilku wersji tej samej kompozycji w przypadku niektórych opusów czy też chęć zamieszczenia w serii również dzieł dotychczas pomijanych – nieukończonych bądź nieopublikowanych. Całość projektu ma obejmować kilkanaście płyt podzielonych tematycznie: *Robert Schumann i Sonata* (jej część pierwsza właśnie jest przedmiotem mojej recenzji), *Młody wirtuoz fortepianu*, *Schumann w Wiedniu*, *Schumann i kontrapunkt*, *Wariacje*, i opartych na najnowszej krytycznej edycji dorobku kompozytora. Zważywszy na rozmach tego przedsięwzięcia i ambitne cele, jakie sobie stawia, w tym światowe premiery fonograficzne na kilku zapowiadanych krążkach, można go uznać za jeden z najbardziej interesujących i potrzebnych cykli płytowych naszych czasów.

Wypada zatem życzyć pianście i wydawcy powodzenia przy pracy nad tym repertuarem, tym bardziej, że jego pierwsza pozycja mnie bardzo usatysfakcjonowała i rozbudziła apetyt na więcej. Wybór wykonawcy jest strzałem w dziesiątkę, albowiem Florian Uhlig doskonale odnajduje się w przepelnionej emocjami

muzyce wielkiego romantyka. Z sukcesem pokonuje nie tylko niebagatelne zawilości techniczne zawarte w okazałych rozmiarach *Koncertie bez orkiestry f-moll op. 14* i *Fantazji C-dur op. 17*, którym sprostać z dobrym skutkiem mogą wybitni wirtuozowie, ale także interpretacyjne i wyrazowe, stanowiące równie twarde orzechy do zgryzienia. Przepięknie np. buduje nastrój w trzeciej części tej ostatniej kompozycji, imponując różnicą dynamikę, tak że jego instrument brzmi pełnią swych barw i możliwości, pokazując rękę i serce mistrza. Słychać wyraźnie entuzjazm i zaangażowanie artysty, cechy absolutnie konieczne do właściwego odczytania dzieł tego właśnie kompozytora.

Jeśli następne pozycje cyklu będą równie udane, miłośnicy muzyki Roberta Schumanna będą się mogli naprawdę cieszyć. Omawiany album jest sukcesem pod każdym względem – artystycznym, technicznym (bardzo dobra jakość dźwięku, świetnie brzmiący fortepian) oraz edytorskim (szczegółowo opracowana książeczka z mnóstwem informacji na temat projektu i repertuaru) i jako taki zasługuje na wysoką ocenę.

Paweł Chmielowski

DYMITR SZOSTAKOWICZ

Preludia z op. 87

Peter Katina, akordeon

Hevhetia HV 0039-2-331 • w. 2009, n. 2009 • 71'13"

★★★★★

Przywykliśmy słuchać preludów Szostakowicza w oryginalnej, fortepianowej wersji. Peter Katina, słowacki akordeonista ur. 1975 r. w Topolcany, proponuje nam zupełnie nowe doznania wykonując *Preludia op. 87* na akordeonie. Materiał zawarty na płycie jest powszechnie znany, jednak brzmienie akordeonu wprowadza nas w zupełnie inny świat brzmieniowy. Katina tłumaczy swój wybór zainteresowaniem muzyką i duchem związku Radzieckiego, stara się – jak sam pisze – odnieść się poprzez tę muzykę do tego, co było w radzieckim imperium niesamowite, pociągające, piękne, ale też komentuje terror, autokratyczne rządy i dramatyzm

ówczesnej rzeczywistości, która porusza go do głębi. Katina pisze też „Chciałem nagrać utwory kompozytora, który walczył przeciwko reżimowi. (...) Nie jestem pewien, jaki był stosunek Szostakowicza do akordeonu. Używał jego brzmienia w suitach orkiestrowych, ale nigdy nie komponował specjalnie na ten instrument”. Peter Katina zauważa także symboliczny wymiar tego nagrania – akordeon w czasach Szostakowicza przestrzegany był jako instrument ludowy, nagranie preludium jest zatem dla niego wyrazem wolności, o której marzyli ludzie z wszelkich klas społecznych za panowania komunistycznej ideologii.

Maria Peryt

GIUSEPPE VERDI

Missa da Requiem

Luba Organasova, sopran; Anke Vondung, mezzosopran; Alfred Kim, tenor; Carlo Colombara, bas • Gächingen Kantorei Stuttgart; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Helmuth Rilling, dyrygent Hänssler Classic 98.606 • w. 2010, n. 2009 • 86'41"

★★★★★

Messa da Requiem Giuseppe Verdiego od czasu swej premiery cieszy się zasłużeniem pozycją jednego z najpopularniejszych i najbardziej znaczących dzieł oratoryjnych, lecz ja od zawsze miałem z nią pewien problem. Choć niezwykle wysoko cenię operowy dorobek jej autora, nigdy nie należała do często i chętnie przeze mnie słuchanych utworów, nie porywała mnie tak, jak wspaniałe partytury podobnego rodzaju Gabriela Faure, Johannesesa Brahmsa czy przede wszystkim Antonina Dworzaka. Nie budzi entuzjazmu pewna przesada w doborze środków wyrazu, swoista teatralność w kompozycji mającej przecież poruszać sprawy najważniejsze i ostateczne, do której pasowałaby raczej większa oszczędność emocji i ekspresji, pewna równowaga między treścią a formą. Jestem jednak odosobniony w moich zastrzeżeniach, a wspomniane wyżej cechy stały się wręcz znakiem rozpoznawczym tego *Requiem*, docenione przez publiczność i wykonawców, po-

dejmujących się prezentowania potężnego dzieła przy niemal każdej nadarzającej się okazji. Dziwi mnie trochę jego popularność, jako że o wiele lepsze wg mnie, kompozycje Brahmsa czy Dworzaka nieczęsto goszczą w programach koncertów czy w przypadku drugiego utworu, na płytach, w porównaniu ze swym włoskim konkurentem.

Z takimi refleksjami i pewnym problemem związanym ze swoją percepcją popularnej *Mszy*, przystąpiłem do słuchania najnowszego nagrania wypuszczonego przez wytwórnię Hänssler, a opierającego się na kreacji, solistów, chóru, świetnej Orkiestry Symfonicznej Radia Niemieckiego ze Stuttgartu pod dyktando Helmuta Rillinga. Ten ostatni pokazał tu świetną kapelmistrzowską formę; coraz bardziej doceniam jego dokonania w wielkim romantycznym repertuarze, podczas gdy ostatnio strasznie mnie rozczarowała produkcja tego samego wydawcy ze znakiem firmowym dyrygenta – archiwalnymi nagraniami *Kantaty* Jana Sebastiana Bacha. Jego wizja dzieła Verdiego utrzymana jest w dobrych, nieprzesadzonych tempach i zawiera duży ładunek emocjonalny. Z dobrej strony prezentuje się chór, śpiewający z zaangażowaniem i właściwym wyrazem, choć w porywającym *Dies irae* zdarzają się momenty, że jest niekiedy przykrywany przez grającą w maksymalnym fortissimo orkiestrę, doskonałą zresztą. Nie razi mnie, o dziwo, włoska wymowa łaciny; element ten zszedł tym razem na drugi plan w mojej ocenie. Kreacja solistów także wywiera pozytywne wrażenie, zwłaszcza ich duety i ansamble w *Recordare*, *Lacrimosa* i *Agnus dei*; nie sposób nie dostrzec ostatniego fragmentu dzieła – *Libera me*, z dramatyczną partią sopranu. I choć trudno jest raczej porównywać ich występ do kreacji najwybitniejszych głosów z wcześniejszych rejestracji utworu włoskiego mistrza – takich głosów i artystów, jak w nagraniach Soltiego, Reinera, Giuliniego, Serafina czy Toscaniego już nie ma – doceniam ten kwartet i podjęcie się wielkiego wyzwania, jakim jest wykonanie trudnych partii solowych w *Messa da Requiem* Verdiego.

W licznej dyskografii oma-



**AMBROSIAN CHANTS
FOR EPIPHANY**

Schola Hungarica • Janka Szendrei, László Dobszay, dyrygenci
BMC CD 165 • w. 2010, n. 2008 • 63'11"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Śpiew, który dziś nazywamy gregoriańskim, powstał z połączenia tradycji rzymskiej i frankońskiej. Za jego kolebkę uznaje się obszar położony między Loarą, Sekwaną i Renem, a główne ośrodki działające w VIII w. to Metz i St. Gallen. Oprócz śpiewu gregoriańskiego, w zależności od regionu geograficznego istniały inne tradycje:

benewentańska (południowe Włochy), gallikańska (ziemie galijskie), hiszpańska (wzdłuż Pirenejów), starorzyska (Rzym) i podległe mu terytoria związane z Grzegorzem Wielkim) oraz ambroziańska (północne Włochy). Schola Hungarica przenosi nas tym razem do Mediolanu, miasta związanego z żyjącym w IV w. wielkim doktorem Kościoła, św. Ambrozym, od imienia którego zaczerpnął swą nazwę jeden z rytów liturgicznych, prezentując śpiewy mszalne oraz nieszporne z uroczystości Objawienia Pańskiego, popularnie zwanej świętem Trzech Króli.

Ambroziańska liturgia posiada bardzo wiele cech wspólnych z rzymską, ale jednocześnie wiele szczegółów właściwych tylko sobie. Podobnie rzecz ma się ze śpiewem ambroziańskim. Skupiając się choćby na rycie mszalnym, początkowa *Ingressa*, to odpowiednik rzymskiego introitu, ale bez psalmu.

Śpiewy, których nie spotykamy w rzymskim układzie mszalnym, to antyfony przed i po Ewangelii oraz *Confractorium*, śpiew towarzyszący łamaniu chleba (w ambroziańskiej liturgii obecne przed *Pater noster*). Łatwo także wychwycić różnice w analogicznych śpiewach, np. zarówno powtórzenie alleluja, jak i offertorium rozbudowane jest o dodatkową melizmę, inna jest także intonacja Ewangelii, a dla odmiany śpiew na *Komunię* (*Transitorium*) jest nieco prostszy niż w śpiewie gregoriańskim. Znacznie trudniej o wspólne cechy obu rytów w cyklu nieszpornym. Ambroziańska tradycja składa się z trzech części: obrzędu światła, śpiewu psalmu oraz procesji wraz z towarzyszącymi jej obrzędami. Obecne na płycie stałe części mszalne, a także *Kyrie* kończące *Nieszpory* zaczerpnięte zostały z bożonarodzeniowej mszy polifonicznej renesansowego

kompozytora działającego w Mediolanie, Franchino Gafurio. *Sanctus*, *Agnus Dei* oraz *Kyrie* są tropowane tekstami o bożonarodzeniowej tematyce.

Ambroziański śpiew posiada więcej melizmatów i ozdobnych fraz niż gregoriański, choć niektóre utwory (np. antyfony oficjum) są znacznie prostsze; charakterystyczne jest także wykorzystywanie skal modalnych. Inna jest również estetyka wykonawcza – ozdobne fragmenty są dużo łżejsze, szybsze, nieco inaczej rozłożone są artykulacje. Schola Hungarica bardzo precyzyjnie realizuje wszystkie zasady – co jest wielkim atutem niniejszego nagrania, a oprócz ich znajomości odznacza się znakomitą dyspozycją wokalną, co daje urzekający efekt, nie tylko we fragmentach monodycznych, ale także polifonicznych. Serdecznie polecam!

Emilia Dudkiewicz

wianej kompozycji preferuję szczególnie interpretacje Carlo Marii Giulini i Johna Eliota Gardinera, ale najnowszy album wytwórni Hänssler uznaję za osiągnięcie wszystkich występujących na płytach artystów. Jego zaletą jest także dobra jakość dźwięku i staranne opracowanie książeczki. Ja zaś nie doznałem żadnego dyskomfortu podczas słuchania recenzowanej produkcji; uznaję ją za interesującą, na odpowiednim poziomie i rzucającą nowe światło na moje podejście do dzieła Verdiego.

Paweł Chmielowski

Różne

BIZANTINE MOSAICS

Utwory: Glinki, Sucevanu, Musorgskiego, Czajkowskiego, Czesnokowa, Rachmaninowa, Boksaya, Christova, Saint Ephraim Male Choir • Tamás Bubnó, dyrygent

BMC CD 172 • w. 2010, n. 2009 • 59'44"

★★★★★

Tamás Bubnó, węgierski muzyk kościelny i kompozytor, gromadząc materiały do swojej pracy na temat pochodzenia i wariantów śpiewów liturgii grekokatolickiej na Węgrzech i Podkarpaciu natrafił na nieznaną

dotąd rękopis *Liturgii św. Jana Chryzostoma* przeznaczony na chór męski, autorstwa Jánoša Boksaya – grekokatolickiego księdza i kompozytora żyjącego na przełomie XIX i XX w. Postanowił wykonać to dzieło. Z tej okazji do współpracy zaprosił przyjaciół z najlepszych chórów w Budapeszcie oraz kilku swoich byłych studentów. Przygoda z tym dziełem zaowocowała płytą wydaną przez Hungaroton i zapoczątkowała regularną działalność zespołu, który ze swojego patrona obrał św. Efrema – pierwszego wielkiego bizantyjskiego hymnografa.

Działalność Męskiego Chóru św. Ephraima nie ogranicza się jedynie do koncertów, ale uczestniczy on także w bizantyjskich liturgiach (najczęściej Kościoła grekokatolickiego) w Budapeszcie i innych miastach Węgier. Bizantyjski repertuar, wykonywany w autentyczny sposób (poparty zarówno praktyką, jak i muzykologicznymi badaniami), jest głównym celem zespołu; oprócz niego muzycy wykonują śpiewy innych kościołów oraz muzykę świecką (szczególnie popularyzując twórczość węgierskich kompozytorów).

Bizantyjska mozaika, to trzeci krążek w karierze chóru. Jak zaznacza w dołączonej książeczce dyrygent, Tamás

Bubnó, prezentowany materiał ma zachęcać do kontemplacji i modlitwy, zapewniać duchowe i muzyczne przeżycia, odrywając od codzienności. I trzeba przyznać, że zespół bardzo udanie wywiązał się z deklarowanych założeń. Utwory uznanych, wyrastających z bizantyjskiej tradycji kompozytorów (Glinki, Czajkowskiego, Rachmaninowa, Musorgskiego), czy zapewne nieco mniej znanych nazwisk (Czesnokowa, Christowa, Boksaya) przeplatają się ze współczesnymi, niezwykle ciekawymi kompozycjami. Na szczególną uwagę zasługuje napisane specjalnie dla tego zespołu, pełne dramatyzmu *Ojciec nasz* Petera Zomboli, w którym oryginalny język harmoniczny, przepełniony dysonansami, z elementami politonalności absolutnie nie burzy klimatu kontemplacji, tak charakterystycznego dla wschodniej duchowości. Bardzo ciekawie brzmią także kompozycje dyrektora artystycznego zespołu, Tamása Bubnó, jak choćby *Psalm 127* na chór męski i dzwonki – opartego na melodii pochodzącej ze ślubnej ceremonii grekokatolickiej.

Zarówno współczesne, jak i wcześniejsze kompozycje wykonywane są z ogromnym wyczuciem ich dramaturgii (co cechuje również całościową kompilację

przedstawianego repertuaru), a przy tym dużą kulturą wokalną. Płyta warta uwagi.

Emilia Dudkiewicz

BLACK BIRD

dzieła: Schumann, Kvandala, Griega, Haalanda, Mad-sena, Strawińskiego, Saint-Saënsa, Mortensena

Frederik Fors, Sveinung Bielland, fortepiany

2L 55 • w. 2010, n. 2008 • SACD, 67'19"

★★★★★

Black Bird, to płyta w sam raz dla miłośników muzyki klarnetowej, ale nie tylko. W materiale zawartym w tym nagraniu znajdziemy dobrze znane utwory Griega, Strawińskiego, Saint-Saënsa, czy Schumann, jak również kompozytorów pochodzenia norweskiego. Artyści – Frederik Fors (klarnet) i Sveinung Bielland (fortepian) nie tylko popisują się kunsztem wykonawczym, ale zdają się też nieźle bawić, co niewątpliwie wpływa także na słuchacza i sprawia, że *Black Bird* może się podobać nie tylko koneserom.

Maria Peryt



FRA' DIAVOLO

La musica nelle strade del regno di Napoli

Accordone

Arcana A 359 • w. 2010, n. 2010 • 77'35"

★★★★★

Gdyby najważniejszym elementem płyty była jakość wydania, album ten wyróżniłbym jako Płytę Miesiąca. Wytwórnia Arcana, bo pod jej szyldem Marco Beasley, Pino de Vittorio i pozostali muzycy zespołu Accordone nagrali omawianą płytę, jak zwykle wypuściła na rynek mały rarytas muzyczny z wielką atrakcją dla oka. Otrzymujemy więc niezwykle estetyczny, rozkładany digipack z reprodukcją XVII-wiecznego obrazu Jana Miela, wspólnym zdjęciem artystów, piękną bogato i stylowo ilustrowaną książeczką z tekstami utworów i fachowymi komentarzami, oraz... płytą. Marco Beasley, Pino de Vittorio i Guido Morini wraz z pozostałymi członkami zespołu Accordone znów zapraszają nas w podróż do dawnych Włoch, tym razem jednak znajdujemy się na ulicach Neapolu. Towarzyszy nam legenda o Michele Angele Pezza, czyli tytułowym Fra' Diavolo i jego awanturczym życiu. A muzyka? Są to utwory tradycyjne w odpowiedni, niezwykle stylowy sposób „przekomponowane” przez artystów, którzy przedstawiają nam się jako mistrzowie improwizacji. Twórcami słów są zarówno włoscy poeci renesansu, jak i sami artyści, z Pino de Vittorio, czyli Giuseppe de Vittorio, na czele. Jak zwykle mamy tu tarantelle, z których wykonawcy wręcz słyną, pieśni o miłości, o życiu, często pełne humoru, pieśni religijne kipiące radością (*Madonna della Grazia*), jest również przeurocza kołysanka *L'Angiulillo* (*Aniołeczek*) w zjawiskowym wykonaniu Marco Beasleya. Powiedzmy zatem kilka słów o samej interpretacji. Zarówno Marco Beasley,

jak i Pino de Vittorio są już muzykami dojrzałymi i niezwykle doświadczonymi. Głos Marco Beasleya, choć nadal może zachwycać, nie ma już niestety słodyczy tonu znanej nam choćby z wcześniejszej płyty, nagranej również z zespołem Accordone Guido Moriniego, cudownej *La Bella Noeva*. Jednak barwa ta zawsze pozostanie rozpoznawalna! Sam zaś głos niewiele stracił piękna i delikatności, nadal tworzy więc znakomity kontrast dla ciemnego, niezwykle uduchowionego głosu Pino de Vittorio. Również w przypadku tego artysty słycać znak czasu – to już nie ta sama barwa, co z okresu „klasycznych” nagrań z zespołem Capella della Pieta dei Turchini Antonio Florio. Ale Marco Beasley i Pino de Vittorio są jednak wielkimi artystami i aktorami! Zresztą wykształcenie Pino de Vittorio wiąże się z aktorstwem właśnie. Dwojgu śpiewakom towarzyszą instrumentalści zespołu Accordone Guido Moriniego, powiększonego tutaj o cztery urocze panie grające na violach da gamba. To również znakomici artyści, a o wirtuozostwie młodego Mauro Durante możemy się przekonać słuchając solowej *Carataranty*.

Nagrań, po 11-letnim czasie przygotowań, dokonano w stylowym XVIII-wiecznym Kościele św. Maurycego w Gignese. Wielbicieli Marco Beasleya i Pino de Vittorio do zakupu tej płyty namawiać nie trzeba. Myśle jednak, że każdemu z Państwa przyniesie ona wiele radości!

Łukasz Kaczmarek



... PER FLAUTO

Włoska muzyka na flet prosty z XVII w.

Ganassi-Consort, Köln

MDG 308 0301-2 • w. 2010, n. 1988

• 58'10"

★★★★★

Omawiane nagranie liczy sobie przeszło 20 lat. W przypadku wykonawstwa muzyki dawnej jest to ogromny przedział czasu. Na płycie bowiem przedstawiono włoską muzykę na flet prosty pochodzącą z XVII w. Większość zgromadzonych tu dzieł powstała w 1. połowie XVII w., jeden utwór powstał w 2. połowie XVII w., zaś jeden pochodzi jeszcze z końca XVI w. Twórcami przedstawionych tu dzieł są dwaj mistrzowie tamtych czasów: Girolamo Frescobaldi oraz Tarquinio Merula, a także kilkoro nieco dziś zapomnianych kompozytorów: Giovanni Battista Fontana, Bartolomeo de Selma y Salaverde, Aurelio Virgiliano, Bernardo Storace, Francesco Rognoni i Francesco Turini. Repertuarowo płyta jest więc interesująca. Wykonawcą jest młody, wówczas, niemiecki zespół z Köln, Ganassi-Consort. Jego nazwa pochodzi od nazwiska włoskiego flecisty i teoretyka, urodzonego jeszcze w roku 1492, a żyjącego i działającego w 1. połowie XVI w., Sylwestro Ganassiego. Zespół występuje w składzie: Cordula Breuer i Eberhard Zummach (flety proste), oraz realizujący basso continuo, Christina Kyprianides (wolonczela) i Joachim Vogelsänger (klawesyn). Wykonanie, jakiego dostarczają nam muzycy jest poprawne. Żaden z nich nie wyróżnia się wyrazistą artystyczną osobowością, koncentrują się oni raczej na pokonaniu trudności, jakich nastęrcza partytura i bezbłędnym odtworzeniu każdego z utworów. Artyści dobrze wypadają w utworach przeznaczonych dla całego zespołu, gdzie mogą się poszczycić odpowiednim doświadczeniem wspólnego muzykowania, choć niekoniecznie konkretną wizją interpretacyjną. Dobrane tempa są umiarkowanie szybkie, odpowiednie dla wykonywanej muzyki. Obydwoje solistów gra bez poważniejszych potknięć intonacyjnych, pewnie, raczej nie nadużywając wibracji. Mnie jednak nieco przeszkadzają quasi-romantyczne zaokrąglenia fraz; każdy dźwięk powinien być jednak klarowny, bez poprzedzających, zbędnych „podjazdów”. Artyści w bardzo ostrożny sposób manipulują

artykulacją. W efekcie staccato brzmi często jak non-legato, a poszczególne utwory są mało zróżnicowane wewnętrznie tak pod względem artykulacji, jak i dynamiki. Muzyków charakteryzuje jednak duża biegłość techniczna i dobry oddech. Jeśli chodzi o wykonawców realizujących continuo, chwilami ma się wrażenie, jakby w ogóle ich nie było. Grają bez polotu, stłumionym dźwiękiem, nie podkreślając dostatecznie warstwy rytmicznej utworów. *Wariacje „Monica”* Bernarda Storace wypadają jak na akademii szkolnej. Ale znów: technicznie bez większych zastrzeżeń. Wykonanie, ogólnie rzecz biorąc, jest więc takie sobie, płyta jest jednak cenna z uwagi na zamieszczony repertuar.

Łukasz Kaczmarek



SOSPIRI

Cecilia Bartoli

Decca 478 2655 • w. 2010 • 71'15"

★★★★★

Najnowszy album Cecilii Bartoli, zatytułowany *Sospiri* (*Westchnienie*) przynosi nagrania kilkunastu jej ulubionych arii i pieśni kompozytorów reprezentujących bardzo różne style muzyczne. Słuchamy więc utworów barokowych (Haendel, Vivaldi, Giacomelli, Caldara), klasyków (Mozart), romantycznych (Bellini, Persiani, Rossini, Franck, Fauré). Wszystkie te utwory łączy nie tylko ta sama wykonawczyni, ale ów wyjątkowy nastrój, to tytułowe „westchnienie” – delikatne, ciepłe, aksamitne, wzruszające serce słuchacza.

Cecilia Bartoli śpiewa na omawianym albumie utwory znane i lubiane oraz także te zapomniane lub bardzo rzadko wykonywane. Do tych ostatnich należy m.in. aria Farnacesa z dramatycznej opery *Farnace* Vivaldiego, pełna gniewu, przy-

pominająca zimę z *Pór roku*. Słuchamy też arii z oratorium Haendla *Triumf czasu i rozczarowania*, którą kompozytor powtórzył w operze *Rinaldo* (lament Almireny), śpiewanej uwodzicielsko ale z rozmarzeniem. Wykonawstwo tego repertuaru jest bardzo wyważone, zwłaszcza w stosowaniu ozdobników, ale przecież nie pozbawione temperamentu mimo niewątpliwego zabarwienia melancholijnego. We fragmentach Mozarta (*Wesele Figara*, *Don Giovanni*, *Nieszpory*) ujmuje pięknem frazowania i finezyjną, bardzo powściągliwą ekspresją. Bartoli często w swych recitalach, występach scenicznych i nagraniach wraca do Rossiniego. Rossini był jej specjalnością zwłaszcza na początku kariery. Należy on do tych kompozytorów, którzy obok techniki śpiewu wymagali od śpiewaków inwencji, współtworzenia wykonywanych arii. Jej kreacje rossiniowskie są, może nie przekonujące do końca psychologicznie, ale jakże błyskotliwe wokalnie. Nie mogła więc do swego kolejnego, „składanego” albumu nie włączyć popisowej arii Rozyny z *Cyrułika sewilskiego*. Partię Aminy z *Lunatyczki* Belliniego Bartoli nagrała też w całości rejestracji tej opery. Na podjęcie partii koloraturowych pozwala tej artystce nie tylko imponujące i precyzyjne wykonywanie ozdobników, ale także samo bogactwo głosu (zwłaszcza rozpiętość prawie trzech oktaw). Jej Amina jest trzeć ciepła, delikatna, nieśmiała, ale urocza. A kreację wokalną cechuje piękne piano i mezza voce. W jej wykonaniu tzw. „aria lunatyczna z kwiatem” (*Ach, nie sądziłam, że zobaczę cię tak wczesnie wziętym*) brzmi brawurowo i przekonująco. Drugą pozycją Belliniego na omawianej płycie jest słynna aria Normy (*Czysta Bogini*). Jest to właściwie modlitwa o pokój zanoszona do Bogini Księżycy. W tej pięknej belcantowej arii głos jej płynie szerokim strumieniem, w długich belliniowskich frazach. A ów modlitewny charakter arii śpiewaczka jakby przenosi do interpretacji *Panis Angelicus* Francka i arii *Pie Jesu z Requiem* G. Fauré.

Niewątpliwą ciekawostką nagrania jest włączenie do niego arii z opery *Ines de Castro* Giuseppe Persianiego, bardziej znanego dzięki karierze jego małżonki, Fanny, wybitnej śpiewaczki koloraturowej (1812-1867), nazywanej „La piccola Pasta”.

Jacek Chodorowski

THE PEÄRLS BEFORE SWINE
EXPERIENCE

Debris Reassembled

Utwory: H. Strindberga, F. Hedelina, C. Elgha, K. Hedåsa, M. Petterssona, P. Lindgrenna, P. Hansena, J. T. Blomdahla

Phono Suecia PSCD 183 • w. 2009, n. 2009 • 53'53"

★★★★

Szwedzki kwartet, którego trzecią płytę mamy przed sobą, wybrał sobie dość osobliwą nazwę – a przy tym pisaną w uduziwniony sposób. Sami muzycy w swojej filozofii i podejściu do idei wspólnego grania nawiązują poniekąd do zespołów rockowych. Pozostaje mieć nadzieję, że owe „perły przed świnie” nie są prowokacyjnym gestem skierowanym do własnej publiczności...

Kwartet w składzie: Sara Hammarström (flet), George Kentros (skrzypce), Mats Olafsson (wiolonczela) i Mårten Landström (fortepian), postawił sobie za cel wykonywanie wyłącznie krótkich utworów współczesnych, w przeważającej części napisanych na własne zamówienie. Taki repertuar wypełnia także omawianą płytę, w którą składają się tytuły napisane w ostatnich kilku latach przez kompozytorów szwedzkich.

I choć są to utwory aż ośmiu różnych artystów, to właściwie tworzą one spójną całość i do pewnego stopnia zdradzają wyraźne pokrewieństwo. Do takiego wniosku skłania kilka faktów – jak choćby jasno sprecyzowany skład zespołu i role jego poszczególnych członków. A także świadomy wybór repertuaru, o takich, a nie innych cechach. Zapewne składając zamówienia, w jakiś sposób precyzowano warunki, może nawet (choćby podświadomie) sugerując styl i klimat dzieł.

Understated Activities Hen-

rika Strindberga, choć napisany na kwartet, sprawia wrażenie kolażu różnych fragmentów, często celowo kontrastujących ze sobą. Pod tym względem autor jakby sięgnął do dorobku wczesnej muzyki na taśmę, gdy takie zestawienia były bardzo modne. Tu oczywiście mamy do czynienia z łagodniejszą, bo graną na żywo formą.

The Glass Bead Time Fredrika Hedelina angażuje już środki elektroniczne, choć w raczej ograniczonym zakresie. Chodzi tu bardziej o wypuklenie pewnych barw i nadanie utworowi odpowiedniego klimatu, także poprzez uzupełnienie skali możliwości tradycyjnego składu. Współczesny element nie wpływa jednak istotnie na ogólną wymowę kompozycji, zdominowaną przez partie akustyczne.

So soon (kompozytor: Kim Hedås) wprowadza inny nastrój, nieco melancholijny, podkreślony wyraźną linią melodyczną, chwilami tylko zakłócaną gęstszymi strukturami. Głównymi jej nośnikami są flet i skrzypce, podczas gdy osadzone zdecydowanie niżej basowe tony fortepianu i wiolonczeli pełnią funkcję mocnego kontrapunktu. Faktury dopełniają charakterystyczne akordy i pasáže grane na najwyższych oktawach fortepianu.

1st Application Mattiasa Petersona to kolejny utwór z udziałem elektroniki, a konkretnie komputera ze specjalnym oprogramowaniem, które z jednej strony generuje czyste syntetyczne dźwięki, z drugiej zaś dokonuje transformacji barw instrumentów (jak przypuszczam przede wszystkim fletu). Ten futurystyczny element jest dość agresywny, stanowiąc bruiystyczny kontrapunkt dla delikatnych tonów kwartetu. Barwy elektroniczne są chrapliwe, na pograniczu zakłóceń i przesterowania – ale właściwie zgodne z wciąż dość popularną estetyką, zwaną z angielska lo-fi.

Pär Lindgren przedstawił swój *Soirée de Noël. Débris ras-samblés*, nie tylko wyróżniający się długim tytułem, ale też w ogóle najdłuższy (nieco ponad 10 minut) utwór na płycie. W odróżnieniu do poprzednika, wyeksponował on element me-

lodyczny, w mniejszym stopniu przykładając wagę do kwestii brzmieniowych. Zwracają jednak uwagę zwłaszcza intrygujące partie fletu, wykorzystujące niemal całe bogactwo artykulacji. Sara Hammarström wydaje się zresztą pełnić jedną z wiodących, o ile nie wręcz najważniejszą rolę w całym repertuarze. Jej partie są wyraziste, zwykle bardzo głośne. I co ciekawe – gdy gra flecistka, zwykle w tym samym paśmie spektrum barw nie ma żadnej konkurencji, inne instrumenty milczą lub są dość odległe, przynajmniej gdy chodzi o wysokości granych dźwięków.

Schweinbird (osobliwa gra słów, mająca swoje źródła w przygodach filmowego inspektora Clouseau) także jest kompozycją bardzo, jak na współczesny repertuar, melodyjną – z wyraźnie zarysowaną partią skrzypiec i wiolonczeli (grającej bardzo wysoko jak na ten instrument). Można się z łatwością doszukać nawiązań do muzyki dawnej, a nawet (nie bójmy się tego słowa) bardzo dawnej. Żartobliwy tytuł nie jest jednak całkowicie przypadkowy – w utworze istotnie zderzają się, ale także współistnieją nie tylko różne warstwy instrumentalne, ale także właśnie dość odległe epoki.

Anti Focus Tony Blomdahla to z kolei najkrótsza kompozycja, ale bez wątpienia najbardziej radykalna. W tym kontekście będąca niemal jak zaskakujący cios pięścią na zakończenie miło spędzonego wieczoru. Agresywnie, rwane repetycje i mocno uderzane klasterki tworzą niemal industrialny, czy też bitewny zgłęk. Twarzyszemu temu niezwykle prosta, świszcząca w uszach warstwa elektroniczna. A wszystko prowadzi do niemal kafkonicznej kulminacji. Utwór z pewnością będzie entuzjastycznie przyjmowany na koncercie przez młodzież, słuchającą ostrego rocka – starsi słuchacze mogą się nieco skrzywić. Choć z drugiej strony – taka estetyka może być nowa jakiegoś 40 lat temu, dziś już nie szokuje.

Mamy do czynienia z całkiem sympatyczną płytą, której wysłuchanie nie stanowi zbyt poważnego wyzwania nawet dla odbiorcy niezbyt obytego

z nową muzyką. Nie oczekujemy jednak sensacji, czegoś nowatorskiego i wyjątkowego – nie sądzę jednak, by ambicje kwartetu sięgały aż tak daleko.

Dariusz Mazurowski

SAPHO AND HER TIME

Ensemble Melpomen

Deutsche Harmonia Mundi 88697671742

• w. 2010, n. 2008 • DDD, 64'12"

★★★★★

Niewiele jest płyt stawiających sobie za cel przybliżenie współczesnemu słuchaczowi twórczość antyku, dlatego warto się zainteresować każdą udaną pozycją tego rodzaju. Najnowszą z nich jest album Deutsche Harmonia Mundi, wytwórni specjalizującej się przecież w muzyce dawnej, na którym Ensemble Melpomen pod kierunkiem Conrada Steinmanna sięgnął do greckiej liryki z VI w. p.n.e. Poezja Safony, ale nie tylko, bowiem także Solona, Mimnermosa, Symonidesa, Teognisa oraz Anakreonta, stanowi podstawę materiału literackiego wykorzystanego w niniejszym nagraniu. Bazę muzyczną natomiast kompozycje stworzone przez kierownika artystycznego formacji, oczywiście oparte o gruntowną znajomość epoki i jej dźwiękowego dziedzictwa, przede wszystkim dzieł teoretycznych; jak wiadomo, do naszych czasów zachowało się bardzo mało oryginalnych utworów stworzonych przed tysiącami lat. Conrad Steinmann starał się w swych opracowaniach połączyć różne elementy wynikające z treści tekstów oraz właściwości instrumentów.

Rezultat jest niewątpliwie intrygujący, choć czy udany? To już kwestia do dyskusji specjalistów – badaczy starożytności i muzykologów. Dla słuchacza sięgającego po taki repertuar po raz pierwszy, usłyszane utwory będą się paradoksalnie jawić jako nieomal awangardowe i brzmiące doprawdy niezwykle i bardzo ekspresyjnie. W wykonaniu trzeba podkreślić bardzo dobrą formę artystów, podejmujących się prezentacji partii wokalnych oraz instrumentalnych – tych ostatnich za pomocą kopii dawnych: aulosu, kitary, barbitosu, tympanonu, sistrumu czy salpinksu. Melomani mogą

zajrzeć do książeczki, gdzie są zdjęcia i krótkie opisy poszczególnych instrumentów, dzięki czemu rozumienie i wiedza na temat rekonstruowanej starożytnej muzyki są pełniejsze. Na uwagę zasługuje nie tylko dobre przygotowanie ściśle muzyczne członków formacji, lecz także lingwistyczne, jako że na omawianej płycie znalazły się teksty w różnych używanych w owym czasie dialektach i odmianach języka greckiego. Satisfakcję sprawia też realizacja dźwiękowa nagrania.

Choć nie jest to propozycja skierowana do szerokich rzesz melomanów, stanowi ciekawą i oryginalną próbę przybliżenia muzycznego i literackiego dziedzictwa antycznej Hellady.

Paweł Chmielowski

Johannes Brahms – Tańce węgierskie nr 5 i 6 • Franz Liszt – Preludia, Rapsodie węgierskie nr 1 i 4 • George Enescu – Rapsodia rumuńska nr 1 • Aleksander Borodina – Tańce połowieckie z opery „Kniaź Igor”

New York Philharmonic • Leonard Bernstein, dyrygent

Sony Classical 88697712832 • w. 2010,

n. 1963-1971 • ADD, 71'38"

★★★★★

JOHANNES BRAHMS

Symfonie nr 3 i 4

NDR Sinfonieorchester • Günter Wand, dyrygent

Sony Classical 88697711362 • w. 2010,

n. 1983/84 • 73'36"

★★★★★

RICHARD STRAUSS

Also sprach Zarathustra • Don Juan • Der Bürger als Edelmann – Suite

Chicago Symphony Orchestra • Fritz Reiner, dyrygent

Sony Classical 88697712632 • w. 2010,

n. 1954/56 • ADD, 78'26"

★★★★★

Lato 2010 r. przyniosło swego rodzaju fonograficzną ofensywę wytwórni Sony Classical, która sięgając do swych bogatych archiwów, przypomniła wybitne wykonania z przeszłości żelaznego repertuaru – muzyki instrumentalnej, kameralnej, symfonicznej czy oratoryjnej. Nowa seria Classi-

cal Masters, bo o niej tu mowa, liczyć będzie kilkadziesiąt pozycji w atrakcyjnej cenie i ładnej szacie graficznej, zarówno w postaci pojedynczych krążków, jak i edycji wielopłytkowych, by wspomnieć chociażby komplety symfonii Beethovena pod Leonardem Bernsteinem lub Schuberta z Danielem Barenboimem lub, szczególnie atrakcyjny w tym roku, box z chopinowskimi interpretacjami Artura Rubinsteina.

Ja tym razem przedstawiam mały fragment ciekawie zapowiadającej się serii, a mianowicie trzy dyski z wielkim symfonicznym repertuarem. Pierwszy z nich to właśnie kreacje niezapomnianego Bernsteina i jego Filharmoników Nowojorskich z lat 60. i 70. ubiegłego stulecia, w utworach pełnych werwy i energii, a więc jakby wymarzonych dla tych właśnie artystów. Istotnie tętniące żywym pulsem *Tańce węgierskie* Brahmsa, *Tańce połowieckie* Borodina, *I Rapsodia rumuńska* Enescu – dlaczego ten wspaniały utwór, prawdziwy orkiestrowy samograj, tak rzadko gości na płytach i w programach koncertów? Czy *Rapsodie węgierskie* Liszta znalazły swój odpowiedni i przekonujący wyraz w nagraniach, które znalazły się na prezentowanej kompilacji? Mnie się spodobały właśnie te ostatnie oraz utwór Borodina, może dlatego, iż ich jakość techniczna jest stosunkowo najlepsza, bo zostały nagrane później, ale i pozostałym interpretacjom nie da się odmówić odpowiedniej wartości.

Drugi tytuł stanowi CD z ostatnimi symfoniami Johannes Brahmsa w wersji wydawałoby się referencyjnej – Güntera Wanda i Orkiestry Radia Niemieckiego w Hamburgu z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych. *Trzecia* brzmi wprost kapitalnie, jest pełna ognia, pasji, utrzymana w żywych, dobrych tempach, wywiera niezapomniane wrażenie; myślę, że to jedna z lepszych rejestracji tej kompozycji na płytach. Szkoda zatem, że równie dobre wrażenia nie wywarła na mnie *Czwarta*, moja ulubiona. Dyrygent, którego podziwiam i szanuję, ale nie jestem wobec niego bezkrytyczny, i jego zespół zdaje się „przelecieli” po

wspaniałej partyturze, gubiąc w nadmiernym pośpiechu i pewnej powierzchowności jej piękno, zadumę i powagę, tak potrzebne w odcinkach lirycznych, spokojnych i powolnych (np. środkowy część finałowej passacaglii) – tu mi ich jednak zabrakło. Również realizacja techniczna wyraźnie ustępuje doskonałemu i pod tym względem nagraniu *III Symfonii*.

Ostatnia pozycja, jaką chciałbym pokrótce omówić, sprawiła mi bodaj największą radość, co jest tym bardziej zaskakujące, gdy spojrzysz na czas powstania nagrań: połowa lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Mimo upływu czasu niezapomniane kreacje Orkiestry z Chicago pod Fritzem Reinerem wciąż cieszą kolejne pokolenia krytyków i melomanów. Kiedy przyjdzie do głowy pojęcie „poematy symfoniczne Straussa”, wybór tych właśnie wykonawców będzie oczywistością. Legendarny, surowy maestro i jego muzycy doskonale rozumieją twórczość autora *Salome* i w swojej kreacji nadają jej własne i nieporównywalne z nikim innym rysy – sztuka interpretacyjna Reinerja i pełne blasku, wręcz wirtuozowskie wykonanie symfoników z Chicago święcą tu prawdziwe triumfy (poryjający *Don Juan*, wprost kipiący energią i siłą). Ich wersji słucha się z wielką przyjemnością, mimo iż nagranie mono ma ponad 50 lat.

Warto zatem uważnie przyglądać się omawianej serii Classical Masters, do której zachęcają wykonania światowej sławy artystów i bardzo przyjazna cena.

Paweł Chmielowski

THE NIGHTINGALE AND THE BUTTERFLY

Muzyka kompozytorów francuskiego Baroku: Louis Caix d'Hervelois, Robert de Visée, Anne-Danican Philidor, Charles Dieupart, François Couperin,

Pamela Torby, flet; Elizabeth Kenny, lutnia, teorian, gitara

Linn Records CKD 341 • w. 2010, n. 2010

• SACD, 76'41"

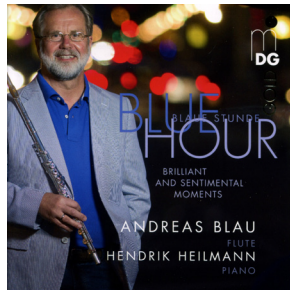
★★★★★

Słowik i Motyl – taką nazwę nosi płyta dwóch znanych arty-

stek brytyjskich Pamelii Thorby grającej na flecie i lutnistki Elizabeth Kenny. Skojarzenie nazwy z wykonawczyniami, a właściwie z instrumentami, na których grają jest oczywiste i zamierzone. Na płycie zarejestrowano osiem kompozycji, po dwie autorstwa Roberta de Visée, Charlesa Dieuparta oraz dobrze znanego François Couperina oraz dwie kompozycje pojedyncze autorstwa Louisa Caix d'Hervelosa oraz Anne-Danican Philidor. Jak dowiadujemy się z ładnie wydanej książeczki, całość nagrano w zaledwie trzy marcowe dni ubiegłego roku. Zważając na fakt, że dzieła zarejestrowane na płycie wymagają od wykonawczyń wysokich umiejętności zarówno technicznych jak i wielkiej dojrzałości muzycznej, potwierdza to opinię o obu paniach iż są one wybitnymi znawczyniami swoich instrumentów. Aczkolwiek zdecydowanie jest to płyta dla koneserów. Większość utworów to formy cykliczne o tanecznym charakterze. Są aż cztery suity, jedna sonata i trzy mniej rozbudowane formy. Wszyscy kompozytorzy żyli we Francji na przełomie XVII i XVIII w. Pomimo tylko dwóch wykonawczyń, imponujące jest instrumentarium wykorzystane na płycie, ponieważ solistki lub właściwie kameralistki w poszczególnych kompozycjach zmieniają instrumenty na których grają. Mamy więc całą gamę rozmaitych barokowych fletów oraz rozmaite rodzaje gitar oraz lutni wraz z teorbaniem. Szkoda, że są to współczesne kopie oryginalnych barokowych instrumentów. Z fletami i lutniami jest jednak inaczej niż w przypadku instrumentów smyczkowych, z którymi czas obszedł się w miarę łaskawie. Obie panie grają pięknie na swych instrumentach. Są bardzo dobrze zgrane i doskonale się uzupełniają. Mnie jednak najbardziej przypadły do gustu obie kompozycje Roberta de Visée grane tylko przez jeden instrument, przez teorbane. Inaczej niż ma to miejsce w przypadku duetów, Elizabeth Kenny grając solo stawia przed sobą nie lada wyzwanie – na jednym kilkunastostrunowym instrumencie musi przeprowadzić słuchacza przez kilka skontrastowanych

ze sobą części *Suity d-moll*, sprawić aby kompozycja nie brzmiała jednostajnie. Udało jej się to znakomicie. Uważam, że ta właśnie kompozycja oraz *Passacalia* tego samego kompozytora są najciekawszymi i najlepiej wykonanymi na płycie utworami.

Tadeusz Marcinkowski



**BLUE HOUR
Brilliant and Sentimental Moments**

Andreas Blau, flute; Hendrik Heilmann, fortepian

MDG 308 1659-2 • w. 2010 • 69'37"

★★★★★

Choć nie należy oceniać ludzi po pozorach, a książek po okładce to w odniesieniu do płyty nagranej przez flecistę Andreasa Blau i pianistę Hendrika Heilmanna wydaje się być pożądanym, by refleksję rozpoczynając nie tyle od obwoluty, co od samego tytułu. Sformułowanie *Blue Hour* może wprowadzać w błąd, czy wręcz zniechęcać, bowiem sugeruje sześćdziesiąt „smutnych” minut. Dalsza część tytułu informując: *Brilliant and Sentimental Moments* częściowo (*Sentimental*) wzmacnia pierwsze wrażenie. Tymczasem mamy tu do czynienia z grą słów, dla której pretekstem i punktem wyjścia stało się nazwisko flecisty: Blau. W języku niemieckim słowo „blau” oznacza kolor niebieski. *Blue Hour* należy więc traktować jako zaproszenie do spędzenia dłuższej chwili przy muzyce wybranej i zaprezentowanej przez niemieckiego instrumentalistę.

„Zabawę z kolorami” można również skutecznie zastosować w odniesieniu do zawartości płyty, na którą złożyły się „wiecznie zielone” przeboje muzyczne. W uroczym miszmaszu zgromadzonych pozycji doprawdy nie sposób dopatrywać się innego kryterium doboru niż osobisty, pozytywny

do nich stosunek wykonawców. Obok dzieł twórców o uznanej pozycji, takich jak Nikołaj Rimski-Korsakow, Dmitrij Szostakowicz czy Dariusz Milhaud, na krążku *Blue Hour* znalazły się utwory z kręgu muzyki ludowej, których twórcy, być może dyletanci, pozostają nieznanymi z imienia i nazwiska. I tak można usłyszeć, oczywiście w wersji instrumentalnej, tradycyjne pieśni: baskijską, norweską, angielską i polską pieśń biesiadną *Tańcowali zbójnicy*, oraz ludowy taniec irlandzki. Lista kompozycji zaprezentowanych na płycie obejmuje ponadto utwory, których geneza związana jest z filmem: *Jalousie*, *Tango Tsigan*o i *Speak softly*; utwory o charakterze tanecznym: tanga, czardasz, *Ball-Scene*; czy wreszcie chwytające za serce kantyleny, jak np. druga część *Concierto de Aranjuez*.

Flecista Andreas Blau i pianista Hendrik Heilmann stanowią zgrany duet i niczym kameleon – mistrz kamuflażu, z utworu na utwór prezentują swe odmienne oblicza, za każdym razem pozostając autentycznymi. Skomplikowane problemy natury technicznej wydają się nie być dla nich żadną przeszkodą, niemniej, zgodnie z sugestią zawartą w podtytule, wirtuozowski popis – *Brilliant* ustępuje czasem miejsca subtelnym poruszeniom duszy – *Sentimental*. Kontynuując „kolorowe metafory” można powiedzieć, że na płycie znalazły się wielobarwne, trochę pstrokate kompozycje wyrosłe na gruncie muzyki ludowej, ogniste tanga, wyrafinowane, połyskujące miniatury wirtuozowskie, lekko przymglone, pastelowe kantyleny. Wielkim walorem nagrania, poza różnicowanym charakterem utworów, jest różnorodność brzmieniowa. Składają się na nią: jasne, pełne w całej skali brzmienie fletu poprzecznego; przenikliwe, nieco jaskrawe dźwięki fletu piccolo i łagodna, lekko przytłumiona barwa fletu altowego. W zależności od okoliczności równie bogate okazuje się być brzmienie fortepianu, które budzi skojarzenia z dźwiękiem harfy (Georges Boulangers *Avant de mourir* op. 17), katarynki (Josef

Hellmesberger *Ball-Scene*) lub z powodzeniem naśladuje gitarę (arpeggia w *Concierto de Aranjuez*).

Blue Hour jest unikatową składanką muzycznych rarytasów w dobrym wykonaniu. Choć dotychczas kolor niebieski kojarzony był przede wszystkim ze smutkiem i melancholią, to gra Andreasa Blau z towarzyszeniem Hendrika Heilmanna nieco modyfikuje ten stereotyp i jest w stanie wprowadzić słuchaczy w dobry nastrój.

Romana Zaitz

**V'LA L'BON VENT
aranżacje na kontrabas**

Zbigniew Borowicz, kontrabas; Pierre Cote, kontrabas; Kazuyo Fujibayashi, flet

Zbigbas ZB080218 • w. 2008, n. 2006/7 • 58'14"

★★★★★

Zbigniew Borowicz na swojej stronie internetowej (www.zbigbass.com) przedstawia się jako solista-kontrabasista oraz cieszący się olbrzymim uznaniem i zaufaniem pedagoga związany z College of Sainte-Foy i Laval University w Quebecu. Dalsza eksploracja internetowej witryny artysty dostarcza informacji na temat instrumentów, będących w posiadaniu Borowicza, okazałej kolekcji gadżetów związanych z kontrabasem, wreszcie dyskografii, na którą składa się obecnie 5 projektów solistycznych i szereg współwykonań.

V'la l'bon vent jest drugim po niezwykle ciepło przyjętym przez publiczność i krytykę muzyczną solistycznym krążkiem Borowicza. O ile na pierwszej płycie znalazło się m.in. osiem dzieł Bottesiniego – Paganiniego kontrabas, o tyle materiał zgromadzony na prezentowanym wydawnictwie, jak głosi okładka, jest w 100% muzyką ludową/tradycyjną z regionu Quebecu. Choć repertuar zaprezentowany na dwóch wspomnianych płytach jest skrajnie odmienny, to ponownie udało się Borowiczowi obalić mit kontrabas, jako instrumentu niezgrabnego, o ograniczonych możliwościach technicznych i mało dźwięcznym, dudniącym brzmieniu. Przed słuchaczem roztacza on raczej wizję ru-

chliwego chordofonu, który dobrze wpisuje się w klimat folkloru muzycznego: wesołych i skocznych melodii.

Romana Zaitz

ARTUR RUBINSTEIN

**Legendary Moscow recital
1 X 1964**

Dzieła: Chopina, Debussy'ego, Schumanna, Villi-Lobosa

Classic Archive 3078548 • w. 2008, n. 1964 • DVD-V, 97'00"

★★★★★

Żyjemy w czasach kiedy wchodząc na odpowiednie strony możemy zobaczyć występy takich gwiazd muzyki jak Horowitz, Furtwängler czy Karajan. Gwiazd, które wydawałoby się, są już niedostępne. Zresztą nawet za ich życia, szansa na ujrzanie ich na własne oczy była niewielka. Dziś dostatek jest tylko pozorny, tak naprawdę niewiele jest na rynku zapisów całych koncertów posagowych muzyków. Oczywiście, mamy

filmy o Richterze, Rostropowiczu, Menuhinie, jednak to tylko wycinki. Należy pamiętać, że dawniej każdy koncert takiej gwiazdy stanowił wydarzenie o którym pamiętano i mówiono przez lata.

Okazja do spojrzenia na palce jednego z wielkich pianistów nadarzyła się dzięki firmie „Medici arts”. Na rynku ukazało się DVD z zapisem moskiewskiego recitalu Artura Rubinsteina z 1964r. Rzecz niezwykła z wielu względów. Po pierwsze pokazuje Rubinsteina u szczytu jego pianistycznych możliwości, bajecznie operującego dynamiką jak np. w pierwszej części drugiej sonaty czy wydobywającego potok najczystszych dźwięków w *Etiudzie* op.10 nr 5 Chopina.

Po drugie, jak wspominałem wcześniej koncerty mistrzów stanowiły wielkie wydarzenie. Nie inaczej było z koncertami Rubinsteina. Możemy zobaczyć jak używając bardzo skromnych środków, tworzy niezwykłą

wieź z publicznością. Ta wieź pozwala mu na swobodę grania i podejmowanie ryzyka. Stąd nie boi się bardzo mocnego uderzenia w *Polonezie As-dur* op. 53 czy piorunujących temp w etiudach. Po trzecie koncert ma miejsce w wielkiej sali moskiewskiego konserwatorium, która sama jest bohaterem każdego odbywającego się tam koncertu. Na każdym milimetrze czuć tam historię. Stąd koncert Rubinsteina, składający się z kompozycji Chopina, Schumanna, Debussy'ego i Villi-Lobosa nie jest stanem błędnym zasłuchania w muzyce. Jest raczej elektryzującym przeżywaniem muzyki, zarówno przez pianistę jak i przez publiczność. Rubinstein ani przez chwilę nie gra spokojnie i marzycielsko, jego gra jest burzliwa i namiętna, z bardzo skrajnymi kontrastami. Gdy tylko damy się porwać muzyce nie odetchniemy aż do ostatniego taktu. Nie chodzi tu o tempa jakie Rubinstein dobiera, bo te wcale nie są tak szybkie w

porównaniu np. z wykonaniami Marty Argerich. Jednak o podskórny rytm, doskonale wyczuwalny, niestały, to zwalniający, to przyspieszający. Po prostu: tętniący życiem.

Czy jest zatem coś co stoi na przeszkodzie byśmy doznali tego czego doznała publiczność 1 listopada 1964? Mogła nam przeszkodzić np. fatalna jakość obrazu i dźwięku. Tymczasem jak na fakt, że jest to nagranie audio-wizualne z początku lat 60. zostało odnowione w sposób idealny. Bez żadnej szkody dla samej muzyki, dźwięk tak jak gra Rubinsteina jest pełen życia.

Nazwą „geniusz” gospodaruje historia, więc nim dowiemy się, że w naszych czasach mieliśmy ich mnóstwo, skorzystajmy z możliwości zobaczenia i posłuchania pianisty, którego geniuszem bezsprzecznie nazwać można.

Michał Koziółek

Krzyżówka nr 11/kwiecień 2011

autor: Antoni Rojewski

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1														
2														
3														
4														
5														
6														
7														
8														
9														
10														
11														
12														
13														
14														
15														

Poziamo: 1-A)*chybione* w tytule wodewilu W.Kratzera; 2-J) uczucie przerażenia; 3-A) instrument S. Getza; 4-I) opera J. F. Haendla; 5-A) opera J. F. Haendla lub piękna uczestniczka łowów kaledońskich; 6-H) imię Lerskiej, wykonawczyni piosenki *Po prostu jestem*; 7-D) opera komiczna I. Strawieńskiego; 7-L) tytuł piosenki A.Chylińskiej; 9-A) pieśń pochwalna śpiewana ku czci bogów; 9-H) szybki taniec ubiegłego wieku; 10-E) wzniosłe myśli również w muzyce; 11-H) *Błękitna*.... Gershwin; 12-A) Józef ..., polski budowniczy fortepianów z XIX w.; 13-H) opera G. Spontiniego lub kapłanka strzegąca świętego ognia; 14-A) operetka S. Jonesa; 15-F) śpiewająca artystka(ogólnie).

Pionowo: A-1) postać z operetki *Carewicz* F. Lehara; B-5) tytuł piosenki B. Meca (cztery wyrazy); C-1) pierwotny prymitywny instrument muzyczny z jedną struną; D-3) oratorium J. F. Haendla; D-11) w mit. gr. kochanek Klitajmestry zabity przez Orestesa; F-7) imię twórcy oper *Goplana* i *Janek*; G-1) angielski kompozytor z przełomu XIX i XX w. lub

Rozwiązanie krzyżówki nr 10 z marca 2011 r.

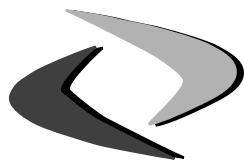
Iwona Borowicka

płyty otrzymują:

Joanna Jowalska, Warszawa • Ryszard Puchalski, Stary Sącz • Tadeusz Żak, Wrocław

Tony ..., słynny klawecista; H-5) odtwarzacz płyt gramofonowych; I-11) imię pokojówki z operetki *Zemsta nietoperza*; J-1) dźwięki służące do upiększania, ożywienia melodii; L-1) niem. kompozytor, pedagog, którego uczniami byli: I. Paderewski, M. Karłowicz; L-7) dostojna pani; L-13) ... *trzmiela* N. Rimskiego-Korsakowa; M-1) twórca opery *Hagith*; N-11) imię Zubel lub Szyczewskiej.

Litery z pól o współrzędnych: 14-E, 12-A, 4-A, 11-M, 3-D, 1-C, 6-K, 8-M, 5-M; 6-H, 15-G, 7-B, 5-H, 5-B utworzą rozwiązanie.



FineCMS.pl

PROFESJONALNY SYSTEM

ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ



STRONY JUŻ ZA

1000^{PLN}
NETTO

**WYSOKIEJ JAKOŚCI
STRONY I SKLEPY
INTERNETOWE**

INFOLINIA: 0 801 003 187 TEL.: (032) 760 70 67 E-MAIL: INFO@FINECMS.PL

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Bis	5	Hat Art	2	Pentatone	5
Accent	5	BNL	5	Hortus	5	Philips	4
Acte Préalable	1	Calliope	2	Hungaroton	2	Pneuma	5
Aeolus	5	Carus	5	Hyperion	5	Praga Digitalis	2
Aeon	5	Challenge Classics	5	Iris	2	Querstand	5
Agentur Paul Lenz	2	Chandos	5	K617	2	Raumklang	5
Al Sur	5	Channel Classics	2	Label Bleu	2	Relief	5
Alia Vox	2	Christophorus	5	Ligia	2	Ricercar	2
Alpha	2	Classica D'Oro	5	Long Distance	2	Rondeau	5
Amati	5	Coro & The Sixteen	5	Mandala	2	Satirino	2
Ambroisie	2	Coviello Classics	5	Marc Aurel	5	Sketch	2
Ambronay	2	CPO	2	Marco Polo	2	Soli Deo Gloria	2
Ameson	5	Cybele	5	MDG	2	Sterling	5
Analekta	5	Cypres	2	Mirare	2	Supraphon	2
Appian Recordings	5	Da Capo	2	Musica Ficta	5	Symphonia	2
Arcana	2	Decca	4	Musique de la Chabotterie	5	Syrius	5
Archiv Produktion	4	DG	4	Musique en Wallonie	5	Tahra	2
Armide	2	ECM	4	Naxos Audiobooks	2	Talanton	5
Ar Re Se	5	Eloquentia	2	Naxos	2	Talent Classic	1
Arthaus	2	EPR Classic	5	NCA	5	TDK	2
Ars Musici	5	Etcetera	5	NM Classics	5	Tempéraments	2
Ars Produktion	5	Euroarts	2	O+ Music	2	Verve	4
Arte Dell Arco	5	Festival D'Auvers	5	Ocora	2	Vox Lucida	2
Artone	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	Wigmore Hall	5
Arts	5	Gimell	5	Olive Music	5		
Atma	5	Globe	5	Onyx	5		
Avi Records	5	Glossa	2	Opera D'Oro	5		
Avie	5	Glyndebourne	5	Opus Arte / BBC	2		
Bayer Records	5	Gramola	5	Orfeo	5		
Bel Air	2	Hänssler	5	P21	5		
Berliner Philh.	2	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5		

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

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

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

⑤ Music Island
ul. Napoleońska 17
61-671 Poznań
e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 - 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe i muzyka świata i okolic

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

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

Rozstrzygnięcie konkursu – luty 2011 r.

UNIVERSAL – LISA BATIASHVILI – Anna Czechowicz, Warszawa; Karol Dawidow, Zielona Góra; Marianna Grzywaczewska, Warszawa; Leopold Malinowski, Kraków; Władysław Rawski, Warszawa; Mateusz Wałigórski, Rzeszów; Janusz Więckowski, Łódź; Janusz Wraży, Kraków; Anna Zalewska, Kielce; Szymon Zak, Szczecin.

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

Konkurs płyty Universal Music Polska Anna Netrebko

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

W jakim mieście Anna Netrebko zaśpiewała *Stabat Mater* Pergolesiego?

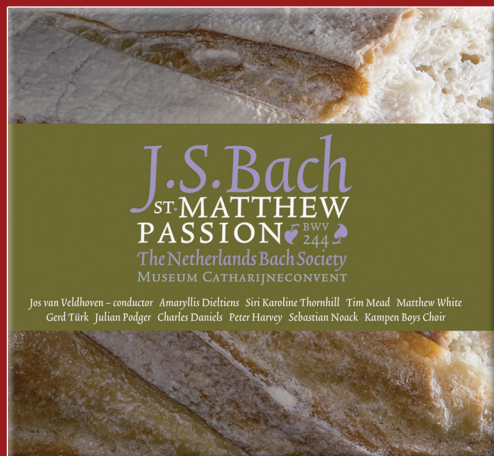
Anna Netrebko i Marianna Pizzolato
fot.: © Felix Broede/DG



Anna Netrebko
Universal Music Polska

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami
na adres redakcji do końca miesiąca wydania numeru.

Nowości w dystrybucji CMD



MUZYKA PASYJNA



Channel Classics
CCS SA 32511

Mirare MIR 136

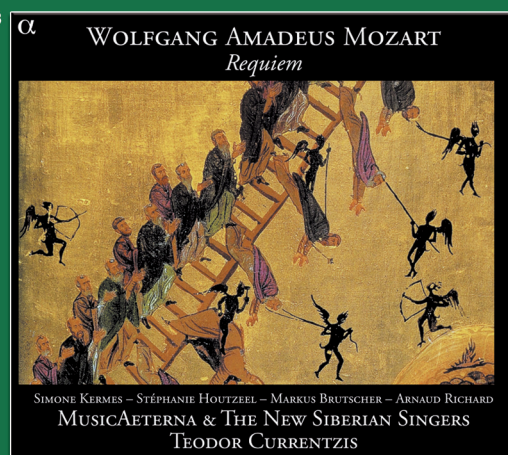
Bach: *Pasja wg św. Mateusza*
soliści, Kampen Boys Choir, The Netherlands Bach Society, Jos van Veldhoven

Bach: *Pasja wg św. Jana*
soliści, Ricercar Consort, Philippe Pierlot



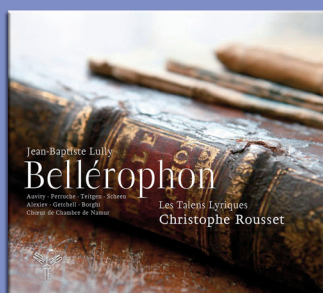
Arcana A 362

Alpha 178



Carlo Graziani: *Podróż do Wrocławia* – sonaty na wiolonczelę i bc
Gaetano Nasillo, Luca Guglielmi, Sara Bennici

Mozart: *Requiem*
soliści, MusicAeterna & The New Siberian Singers, Teodor Currentzis



Aparte AP 015



Capriccio C 5072



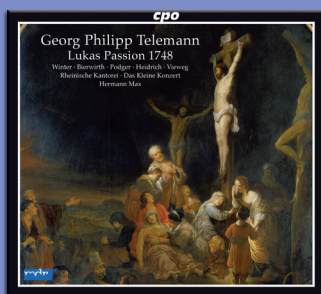
Naxos 8.572487



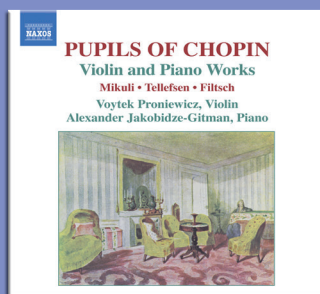
Alia Vox AVSA 9881



Supraphon SU 4052-2



CPO 777 601-2



Naxos 8.572460



Naxos 8.572402



Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

YOSHINAO NAKADA

中田喜直

1923 – 2000



Acte Préalable



AP0214

YOSHINAO 中
NAKADA 田
喜直

Songs

Waleria Przelaskowska-Rokita
Witold Wołoszyński

już wkrótce

Po raz pierwszy na polskiej płycie pieśni
japońskiego kompozytora śpiewane po japońsku

www.acteprealable.com

dla tych, którzy kochają muzykę

Albumy do kupienia w salonach EMPIK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl
Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia
Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA.