

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 6 (131)
czerwiec 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Four Strings
Quartet
nadszedł czas
na Żeleńskiego

Jolanta
Stopka
Chopin na
skrzypcach

Philippe
Herreweghe
o dobrej muzyce

Rolando Villazón
i świetny album *Mexico!*

JOSEPH CALLEJA
fantastyczny tenor z Malty



DECCA



UNIVERSAL MUSIC POLSKA

JOSEPH CALLEJA

THE MALTESE
TENOR

Nowy album

z gościnnym udziałem
Aleksandry Kurzak!



Album dostępny w dobrych
sklepach muzycznych!

www.deccaclassics.com/calleja-maltesetenor
www.josephcalleja.com

Wiele dzieje się w kulturze polskiej. Wydarzenia na pewno bardzo istotne, ale czy na pewno poprawiają obecny stan rzeczy? Niech każdy sam oceni.

Podpisano „Pakt dla kultury” – jednym z jego zadań jest podniesienie wydatków na kulturę do poziomu 1% PKB w roku 2015. Cieszymy się, choć jaką można mieć pewność, że następne rządy wywiążą się z obietnic dawanych przez obecny? Niestety, hojność rządu jest pozorna: da nam coś za 4 lata, ale już teraz wprowadzono 23% podatek VAT od tantiem płaconych do ZAiKS. Ludzie reprezentujący w tym pakcie obywateli przeszli nad tym do porządku dziennego. Czy ten VAT ułatwi dostęp do kultury? Obecnie zabieramy ludziom pieniądze, które, być może, odda za 4 lata inny rząd. Jak rządy wywiążą się z obietnic składanych przez poprzedników wiemy na przykładzie OFE. Tylko naiwni sygnatariusze paktu i wtórujący im medialni klakierzy w to wierzą.

Istniejący od lat Państwowy Instytut Wydawniczy być może zostanie zlikwidowany. Przyczyną jest zbyt duże, wynoszące ponad 7 mln zł, zadłużenie. Wiele osób protestuje przeciwko temu, w szczególności najbardziej zainteresowany istnieniem firmy, jej dyrektor pan Rafał Skąpski, twierdząc, że firma wychodzi na prostą – bilans za zeszyły rok zamknął się zyskiem 15 tys. zł. Sukces to ogromny – w tym tempie za około 500 lat zadłużenie zostanie zlikwidowane. Podobno działalność wydawnicza PIW-u jest bardzo ograniczona, zajmuje się ono głównie wynajmowaniem nieruchomości znajdujących się w jego zarządzie. Skoro istnieją prywatne wydawnictwa radzące sobie bez państwowego wsparcia, dlaczego podatnicy mają zrzucić się na pensję pana Skąpskiego i jego kolegów, którzy sprawdzają się, kiepsko, jako zarządcy nieruchomości? Jeśli pan dyrektor jest tak pewien sukcesu swojej firmy, dlaczego nie odkupi tego bankruta, za symboliczną złotówkę od Skarbu Państwa i nie postawi na nogi? Niestety, instytucje wspierane przez Państwo nie istnieją po to, by sobie radzić, ale po to by zapewniać posady i pensje ludziom związanym z władzą. W czasach, gdy większość dzieł niechronionych literatury polskiej i światowej znajduje się już w Internecie, wydawanie ich w formie papierowej może być uzasadnione tylko wtedy, gdy wydawca na tym zarobi.

Do likwidacji wydawnictwa może jednak nie dojść. Premier Tusk zasugerował możliwość ratowania go (przenosząc wydawnictwo z ministerstwa skarbu do ministerstwa kultury; to są wciąż nasze podatki!), co oznacza, że w okrojonym, przyszłorocznym budżecie trzeba będzie znaleźć pieniądze na finansowanie bankruta. Jeśli jednak pan premier uważa, że należy dotować wydawanie książek, zamiast dawać pieniądze bezpośrednio wybranym wydawcom, niech stworzy program zakupu książek od wszystkich wydawców dla wszystkich bibliotek, w szczególności szkolnych. Mając w perspektywie tak duży rynek zbytu, wszyscy wydawcy, nie tylko ci z układu, będą mogli z optymizmem patrzeć w przyszłość.

Tanie Państwo – slogan znany od lat, wdrażany jest poprzez tworzenie nowych instytucji, a wraz z nimi nowych miejsc pracy (walczymy z bezrobociem). Niedawno powstał Instytut Muzyki i Tańca, instytucja, która ani muzyce, ani tańcowi nie pomoże, ale za to stworzy nowe możliwości zarobienia „swoim”. Jedną z pierwszych posunięć: prawie czterystu-

stronicowy raport o stanie muzyki polskiej zawierający banały, informacje nieaktualne, błędne, dostępne w Internecie od wielu lat i nic nie wnoszące. Wierzymy jednak, że autorzy na pewno już otrzymali godziwe wynagrodzenie. Kiedyś Ministerstwo Kultury dotowało wydarzenia kulturalne. Wiele lat temu wydzielono z tych dotacji książki i przekazano je w gestię Instytutu Książki. Takie „usprawienie” nie miało żadnego wpływu na czytelnictwo: jesteśmy dwa razy gorsi od Czechów czy Francuzów, w ostatnim roku po jakąkolwiek książkę sięgnęło w Polsce mniej niż 40% osób. Od kilku lat Ministerstwo Kultury przekazało kolejną część swego budżetu we władanie Narodowego Instytutu Chopina – sukces podobny jak w przypadku książki – teraz również IMiT będzie rozdawało dotacje. Wśród celów, jakie instytucja ta uznała za warte wspomnienia w tym roku, jest pomoc artystom w promowaniu zapomnianej twórczości Antoniego Stolpego. Okazuje się jednak, że artysta, który zaczął to już robić wcześniej nie oglądając się na jakiegokolwiek wsparcie, ma w repertuarze tę muzykę, a nawet nagrał płytę w całości poświęconą Stolpemu, nie może się ubiegać o wsparcie. Warto dodać, że czas składania wniosków był bardzo krótki (ok. 3 tyg.), a informacja na ten temat nie była rozpropagowana, tak więc osoby spoza układu nie miały żadnych szans na rzetelne przygotowanie swojego wniosku. Znaczącą jednak skład rady programowej do spraw muzyki IMiT-u nie dziwimy się. Zasiadające w niej osoby znane są ze skutecznego torpedowania promocji muzyki polskiej na wcześniej zajmowanych stanowiskach, trudno więc przypuszczać, że zmienią nagle swoje poglądy o 180 stopni.

Ministerstwo Kultury zmniejsza dotacje przyznawane bezpośrednio, zwiększa ilość ośrodków decyzyjnych, tym samym zmniejsza szansę petenta na załatwienie czegośkolwiek. Kolejne komisje nie znające się na niczym, kolejne terminy, kolejna biurokracja, ale za to kolejne etapy dla swoich. Niech żyje przyjazne, tanie państwo!

Mamy powód do radości – właśnie powstała nowa filharmonia w Gorzowie Wielkopolskim. Podczas koncertu inauguracyjnego 18 maja zespół tej placówki we współpracy filharmonią z Frankfurtu nad Odrą wykonał *IX Symfonię* Beethovena. Czy można wyobrazić sobie lepszą inaugurację? Dyrekcji gratulujemy tego znakomitego wyboru, a Filharmonii życzymy samych sukcesów. Nie ma to jak dobrze zacząć!

Kolejny nasz sukces. Tym razem odniesiony w Wiedniu. Finansowana przez polskiego podatnika orkiestra artystów już z dyplomem, ale przed trzydziestką, Sinfonia Iuventus pod dyrekcją Tadeusza Wojciechowskiego i z pianistą chińskim (Yang Jiang) wystąpiła w prestiżowej sali Musikverein z niespotykanym wprost repertuarem: *Preludia* Liszta, *Koncert fortepianowy F-dur* KV 459 Mozarta i *IX Symfonia* Dworzaka. Czy można sobie wyobrazić lepszy sposób na promowanie naszej kultury? Znakomicie wydane nasze pieniądze! Aż strach pomyśleć, co to się będzie dziać, jak zaczniemy przeznaczać 1% PKB na kulturę w 2015 r.

Okazuje się, że budowa Muzeum Historii Polski nad trasą Łazienkowską może nie dojść do skutku ze względu na zbyt wysokie koszty. Od razu więc minister Bogdan Zdrojewski zaproponował, by zbudować je na Placu Piłsudskiego w miejsce nie odbudowanego pałacu Saskiego, który, według ministra, ma „wartość architektoniczną, funkcjonalną, a nawet historyczną niezbyt wielką”. Aż dziw bierze, że mający takie poglądy Minister Kultury nie zastąpił jeszcze swojej eklektycznej siedziby jakimś gustownym „Fosterem”?

Wkwietniu odbył się VI Festiwal im G. G. Gorczyckiego. Podczas trwającej ponad dwadzieścia dni imprezy wykonano tylko jeden utwór patrona, a poza tym muzykę „od Bacha do Offenbacha”: Haendla, Vivaldiego, Piazzolli, Brahmsa, Mahlera, Duruflego, Verdiego, Chopina, Liszta, Mozarta, Rossiniego, Haydna, a nawet jazz. Gratulujemy pomysłu. Na szczęście są jeszcze muzycy zagraniczni, którzy za nas nagrywają polską muzykę dawną, a nawet przyjeżdżają z nią do nas, zadając kłam pogłoskom o, jakoby, jej miernej wartości.

Tak samo gratulujemy Filharmonii Krakowskiej uczczenia rocznicy mahlerowskiej wykonaniem wszystkich jego symfonii. Trzeba do tego dużej odwagi, zapata i naszych podatków. Tymczasem rocznica Władysława Żeleńskiego, krakowiaka, przechodzi bez echa nawet w jego rodzinnym mieście.

Czasem zdarza się, że niektórzy decydenci wpadają na pomysł, by usświetnić jakieś wydarzenie muzyką polską. Uwielbiająca zagraniczną muzykę Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia wykonała 6 maja podczas gali „Ambasador Polszczyzny” utwór Krzysztofa Pendereckiego *Powiało na mnie morze snów... Pieśni zadumy i nostalgii*. Cieszymy się, że choć czasem można usłyszeć coś polskiego w wykonaniu tej znakomitej orkiestry.

Założony przed kilku laty Narodowy Instytut Audiowizualny miał za zadanie utrwalać dla potomności wydarzenia „niekomercyjne”, takie których nikt utrwalac nie chciał. Jak na razie jedyne co się świetnie tej instytucji udaje to trwanie (o utrwalaniu raczej nie ma co wspominać). Działalność wydawnicza jest raczej chimeryczna i jak na instytucję ze słowem „Narodowy” w nazwie, zenująco niewielka.

Jednakże ta nieskuteczność nie przeszkadza w przygotowaniu kolejnego skoku na kasę: prezes TVP Juliusz Braun i dyrektor Narodowego Instytutu Audiowizualnego Michał Merczyński w obecności ministra Bogdana Zdrojewskiego podpisali list intencyjny w sprawie nadzorowania przez NInA procesu cyfryzacji materiałów archiwalnych znajdujących się w dyspozycji telewizji publicznej. Według ministra Zdrojewskiego „oznacza to przełamanie impasu w sprawie systemowego, niekomercyjnego podejścia do digitalizacji tych archiwów. Dzięki temu łatwiej niż dotychczas będzie można dostać się do zasobów publicznych”. Jedno jest pewne: decydenci na tym porozumieniu zarobią, a za kilka lat okaże się, że cyfryzacja dalej stoi w miejscu. Bo do cyfryzacji potrzebna jest chęć, a nie listy intencyjne. O tym jak łatwo można się dostać do zasobów publicznych przekonał się niedawno Krystian Zimmerman bezskutecznie starając się o udostępnienie mu przez Polskie Radio archiwalnego nagrania Grażyny Bacewicz. ☹

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Wrocław • Poznań • Warszawa • Łuck • Toronto • Paryż
 16 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Simon Boccanegra* • Koncert finalistów • *Le comte Ory* • *Carmen*

CZŁOWIEK

- 22 Fantastyczny tenor z Malty – *Stefan Banasiak*
 24 György Ligeti (1923–2006) – Transylwania, Budapeszt, Kolonia, Wiedeń... i wreszcie cały świat – *Dariusz Mazurowski*
 28 Montserrat Caballé – ostatnia primadonna (3) – *Damian Sowa*
 30 Nadszedł czas, by na nowo odkryć Żeleńskiego – ze skrzypczką *Lucyną Fiedukiewicz* z *Four Strings Quartet* rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*
 31 Chopin na skrzypce i fortepian – ze skrzypczką *Jolantą Stopką* rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*
 32 Interesuje mnie każdy rodzaj dobrej muzyki – z *Philippem Herreweghe* rozmawia *Dorota Staszkwicz*

DZIEŁO

- 34 Historia muzyki elektronicznej
 Prapoczątki 1915-1945 (11) – *Dariusz Mazurowski*

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – *Voices* – chorał z Awinionu
Arkadiusz Jędrasik
 37 Recenzje
 52 Krzyżówka nr 13 – *Antoni Rojewski*

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – *Joseph Calleja*

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

tel. 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 Staszkwicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Loza-Lipszyz



zdjęcie na okładce

Joseph Calleja
 fot. © Mathias Bothor/Decca

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting
 FineCMS.PL

nakład
 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 z 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 CD wraz z kosztami przesyłki: 40 zł.
 Zamówienia zagraniczne: 10 Euro za CD + 10 Euro za wysyłkę (tylko przedpłata na konto).

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW

Potępienie Fausta w Filharmonii Krakowskiej 11 i 12 lutego.

Ponad próbą refleksji na temat większości wykonań legendy dramatycznej Hektora Berliozą dominuje wrażenie bezradności wobec utworu Berliozą, wrywającego się gdzieś daleko poza granice dobrze znanego „dominium” opery. Nie mogło być inaczej i tym razem, gdyż *Potępienie Fausta* – niezależnie od tego czy mamy do czynienia z wykonaniem wybitnym czy tylko przyzwoitym – jest dziełem, które nakazuje słuchaczowi odrzucenie wszelkich muzycznych przyzwyczajęń, w szczególności zaś tych, które wynikałyby z przywiązania do formuły teatru operowego. Konieczność takiego oderwania wydaje się poświadczać chociażby pierwotny zamysł kompozytora, który przewidział dla swego utworu – istotnie sytuującego się gdzieś na pograniczach oratorium i przedpolach opery – wersję koncertową, którą wyzyskali także twórcy krakowskiego wykonania. Za taką formułą kryje się jednak coś więcej niż gest rezygnacji z kostiumu i teatralnej koturnowości. Kompozytor nie zamierzał bowiem ułatwiać słuchaczowi odbioru tego dzieła, które ostentacyjnie postanowiło nie łączyć się do gustów publiczności licznie gromadzącej się w teatrach Europy od czasów słynnego niepowodzenia pierwszych paryskich wykonań. Więcej nawet: muzyczny bezkres dzieła i szczodrość pomysłów formalnych skutecznie wypiera próby jakiegokolwiek oswojenia utworu, który konsekwentnie zaskakuje mocą oddziaływania w zakresie dysonansowej logiki sennego widzenia przetworzonego w muzyczną materię. Trudno niekiedy pozbyć się wrażenia, że tylko wyzwolony z konwencji i nieuprzedzony umysł – a dla romantyków realizował się on niemal wyłącznie w czystej osobowości dziecka – byłby w stanie objąć racje owego iluzorycznego świata niewyraźnie odbitego w krótkim refleksie snu, który odmalował przed nami kompozytor *Trojan*. Utwór ten z drugiej strony – na zasadzie samozwrotności i koncentracji na samym sobie – wymaga od wykonawców absolutnego zaangażowania wszystkich środków muzycznego i aktorskiego wyrazu dla oddania sprawiedliwości jego nowatorskiemu geniuszowi. Wszystko to sprawia, że sam fakt wykonania kontrowersyjnego dzieła Hektora Berliozą wydaje się być

najcenniejszym aspektem krakowskiego przedsięwzięcia.

Pomimo takiej oceny, przyznać trzeba, iż Jean-Luc Tingaud – uznawany za spadkobiercę francuskiej myśli muzycznej Manuela Rosenthala i Maurycego Ravela – pokazał dzieło nie wewnątrznie niespójne – co stanowi najczęstszy bodaj zarzut wobec *Potępienia Fausta* – ale utwór wciąż zaskakujący. Pierwszego wieczoru francuski dyrygent poprowadził Orkiestrę Filharmonii Krakowskiej w ostrożnym skupieniu, które nie przeszkadzało natchnieniu w wykonaniu zbliżającym się miejscami ku mistycyzmowi oratorium. Jednocześnie stopniowo odsłaniał przed słuchaczem architekturę dzieła, w którym zza solowego recytatywu, niespodziewanie niczym zza zakrętu wijących się w nieskończoność i donikąd nie prowadzących schodów, ukazywała się zaskakująca swą nieoperową formułą konstrukcja następujących po sobie fragmentów symfonicznych i chóralnych. Niezależnie od tego była to dyrekcja precyzyjna i niepozbawiona uwagi dla detalu, co było bardzo dobrze słyszalne w suplikach instrumentalnych prezentacji solowych. Drugiego wieczoru i dyrygent i muzycy byli już znacznie pewniejsi – pojawiły się więc i fragmenty zagrane brawurowo, a miejscami wręcz rzemieślniczo – ale było to zazwyczaj rzemiosło wysokiej próby. Dyrygentowi udało się również ustawić we właściwej perspektywie brzmieniowej partię chóru jako autonomicznego bohatera i siłą sprawczą plastycznie odmalowanych przez Berliozą zdarzeń. I to właśnie, świetnie przygotowana przez Teresę Majkę-Pacanek, śpiewacy Chóru Filharmonii Krakowskiej stali się zbiorowym bohaterem, który zdominował wykonanie, nadając oddech i muzyczne tętno kapryśnemu arcydziełu. W wiarygodny, a miejscami wręcz wstrząsający sposób rozłożone zostały akcenty dramatyczne – w szczególności w spektakularnym finale utworu, w którym wyrazistym tchnieniem chóru Małgorzata zostaje oszczędzona z piekielnych bezkresów, czego – wbrew literackiemu pierwowzorowi – odmówiono już Faustowi. Jeśli nie liczyć kreacji Wojciecha Gierlacha – któremu powierzono partię Mefistofelesa – z takim wykonaniem partii wokalne, pozostali soliści zebrani przez Filharmonię Krakowską nie mogli konkurować.

Postawa zaprezentowana przez Pavlo Tolstoya (w partii tytułowej) i Annę Lubańską (Małgorzata) zawsze wywołuje mój sprzeciw, ale i nieodmiennie wprowadza w osłupienie; śpiewacy sprawiali wrażenie jakby właśnie zupełnie świadomie, a zarazem z niezmaconym spokojem, zaprzepaszczali szansę na stworzenie kreacji w unikalnym – i nie tak znowu często wystawianym w Polsce – dziele. Należy tego żałować szczególnie w przypadku partii sztandarowego bohatera Goethego. Choć mogłoby się wydawać, że mroczny charakter Fausta nie leży w urodziwym głosie tenora – a pomimo wyraźnego braku formy w pierwszym wykonaniu, oczywistym było, iż mamy do czynienia z instrumentem o intensywnej, gorącej barwie i płomiennym brzmieniu – to w tym onirycznym dziele rządzącym się własną logiką, w którym kompozytor zdrowo zadrdził sobie z romantycznej konwencji, śpiewak mógł pozwolić sobie na niejedno szaleństwo. Annie Lubańskiej udało się wprawdzie w *Pieśni gotyckiej* zaprezentować szeroką paletę zniuansowanych miękkości ciepłego głosu, druga aria obnażyła jednak ograniczenia jej mezzosopranu – przede wszystkim problemem z czystością górnych tonów.

O ile tenor pierwszego wieczoru był wyraźnie nie w formie (jeszcze wyraźniej zresztą się oszczędzał), a drugiego zdawał się wychodzić z prostego założenia, że skoro już śpiewa powinno to wystarczyć za całość kreacji, o tyle śpiewaczka tak dalece zajęła się produkcją pięknych niekiedy dźwięków, że nawet nie starała się zasugerować, że gra jakąś rolę.

Jeżeli szukać jakiegokolwiek uzasadnienia dla takiego ujęcia partii nieszczęsnych kochanków, to chyba jedynie w prawidłowości, że nawet w dwóch najbardziej znanych obok semi-operowej legendy dramatycznej Berliozą dziełach nawiązujących do figury Fausta – a więc i w *Mefistofelesie* Arriga Boito i w *Fauście* Charlesa Gounoda – postacią najpełniej scharakteryzowaną jest wysłannik piekieł. Tyle że właśnie z tego powodu postać Mefista bardzo łatwo jest strywalizować i sprowadzić do wymiaru jasekowych wzorców. Także Wojciech Gierlach nawiązał do nich w swym wykonaniu, ale posłużyły mu one jako materia do artystycznego przetworzenia. Śpiewak przedstawił więc „rzeczową”, a zarazem spójną kreację aktorską

opierającą się na pozornie niegroźnym imperatywie diabła, w demona przepoczwarczając się nagle w końcówce – pełnej dramatycznego splendoru – fazie utworu, gdy dochodzi do ostatecznego rozwiązania losów Fausta i piekielny wysłannik naciera na tytułowego bohatera z niepojętą mocą. Wojciech Gierlach dla potrzeb swej roli potrafił zaangażować nie tylko interesujące środki z repertuaru „vocal acting”

(jako jedyny spośród wykonawców starał się wykorzystywać możliwości jakie przed śpiewakiem otwiera język francuski), ale także przy pomocy wyrazistej – a zarazem dyskretnej – mimiki i oszczędnej gestykulacji zasugerować umowny charakter swej postaci (zrezygnował z nich drugiego wieczoru z uwagi na zaanonсовaną niedyspozycję, która jednak w zaskakująco niewielkim stopniu wpłynęła na wokalny

aspekt wykonania). Balansując – chwilami niebezpiecznie – na wytyczonej granicy interpretacyjnej śpiewak w komunikatywny sposób ukazał banalność zła i prostą prawdę, że lepiej nie lekceważyć go nawet wtedy, gdy pokazuje się w pozornie nieszkodliwej formie. Ocalenia, nie mówiąc o przebaczeniu, może wszak nie być...

Damian Sowa

R. Wagner – Parsifal
scena z II aktu
fot. M. Grotowski



WROCLAW
Czas skonał! Zaczyna się misterium (premiera Parsifala 16 i 17 IV). Pierwsze zdanie wypowiada na początku drugiego aktu wagnerowskiego Parsifala czarownik Klingsor, dawny rycerz Graala, który dokonał samookaleczenia mającego uchronić go przed grzesznymi pokusami, a w rzeczywistości historyczny „minnesinger”, zwycięski rywal Wolframa von Eschenbacha, autora literackiego pierwowzoru, który w ten sposób wziął na nim odwet. Z kolei pustelnik Gurnemanz, a w istocie strażnik przejścia na Monsalvat, gdzie wznosi się zamek rycerza Graala, stwierdza, wtajemniczając tytułowego bohatera, iż tam „przestrzeniał stał się czas”, a więc przemijalne przeobraża się w trwanie. Bo obcowanie ze świętością wymaga unicestwienia doczesności i śmierci, których domeną pozostaje czas i historia, poza którymi dopiero rozciąga się dziedzina wieczności, czyli nicości... Co prawda Nietzsche zarzucał Wagne-

rowi, iż w tym dziele porzucił dionizyjską żywiołowość i ugiął się pod krzyżem, ale ostatni opus tego twórcy w równej mierze odwołuje się do tradycji mistyki chrześcijańskiej, co buddyjskiej, usuwając wydawałoby się istniejące pomiędzy nimi, pozornie nieprzezwyciężalne sprzeczności w imię uniwersalnego przesłania pokonania własnego ego i poszanowania dla wszelkich form życia. Tytułowy bohater w chwili swojego pierwszego pojawienia się narusza nietykalność sanktuarium, bezsensownie zabijając łabędzia, co uczynił także Dewadatta, kuzyn księcia Gautamy, historycznego Buddy, któremu zresztą Wagner zamierzał poświęcić dramat Zwycięzcy.

Do pewnego stopnia samookaleczenia psychicznego dokonują też rycerze z bractwa Graala, wyrzekając się zmysłowej miłości. W ogóle z dzisiejszego punktu widzenia zdają się tworzyć zgromadzenie fanatyków owdągniętych manią niepokalania, na dodatek, za sprawą kostiumów i charakterystyki sprawiających wrażenie japońskich upiórów (białe włosy i szaty, pobielone twarze,

mające zapewne symbolizować czystość i niewinność). Z kolei do Gurnemanza, wypędzającego w finale pierwszego aktu Parsifala, który pozostaje niewrażliwy na rozgrywane się na jego oczach misterium, można zastosować słowa księdza Tischnera, iż żadna z bezbożnych doktryn nie wyrządziła tyle szkód religii, co jeden nieczuły i arogancki proboszcz... Skądinąd również Parsifal nie jest taki nieskazitelny w swej prawości, skoro spłodził Lohengrina, bohatera wcześniejszej opery Wagnera, choć tenże nie wyjaśnia, w jakich stało się to okolicznościach. Zrazu jawi się on kolejnym Zygfydem, żywiołowym bohaterem mitycznym, który ginie, gdy wyczerpie swą moc (skądinąd jako wzór osobowy zalecał go młodzieży radzieckiej Anatolij Łunacarski). We wrocławskiej inscenizacji wskazuje na to również kostium, zwyczajowo związany z tamtą postacią. Ale, jako bohater chrześcijański, Parsifal ulega jednak wewnętrznej przemianie. W omawianym spektaklu, w reżyserii Georga Rooteringa, przeobrażeniu ulega również

Gurnemanz, który na początku trzeciego aktu czułą opieką otacza wycieńczoną przejściami, zmarzniętą Kundry i wydaje się już być bardziej otwarty na otaczający świat. A może wszystkie osoby dramatu poddawane są próbie i przechodzą inicjację? Każda musi pokonać własną małość i zaślepienie, by móc odkryć dla siebie Graala tam, gdzie najmniej by się spodziewała jego obecności?

Wokół tego dzieła narosło wiele nieporozumień i uprzedzeń. Do pewnego stopnia słusznie uchodzi ono za mizoginistyczne (Kundry wycierająca swymi włosami stopy Parsifala, powtarzając tym samym gest Marii z Magdali wobec Jezusa), ale też rasistowskie i antysemickie. A przecież jeden z fundamentalnych motywów przewodnich – motyw Graala – eksponowany już we wstępie, a następnie intonowany przez chór w finale pierwszego aktu, zaczerpnął Wagner z *V Symfonii D-dur „Reformacyjnej”* Felixa Mendelssohna, gdzie pojawia się on w formie chorałowego tematu introdukcji oraz w reprzyzie, mimo że wcześniej napisał pamflet *O żydostwie w muzyce*, wszelako podyktowany bardziej osobistymi animozjami niż autentycznie żywioną etniczną wrogością. Z drugiej wszelako strony, zwłaszcza w dobie Dana Browna i gnostycznych interpretacji tajemnicy Graala, prosi się o modne dziś przepisanie tradycyjnej fabuły. Trudno bowiem uwierzyć, że jest nią wyjmowany z podróznego kufierka kielich, wręcz zbanalizowany przez powszechnie czyniony z niego użytek. Skądinąd Amfortas powinien zostać przezeń porażony, skoro z racji popełnionego wcześniej grzechu nieczystości, naznaczony piętnem niegojącej się rany (wg Tomasa Manna, zważywszy przedkolumbijskie realia historyczne, cierpiał na gonoreę), jest niegodny obcowania ze świętością. A może jest nią raczej Kundry i jej wieczna kobiecość, skoro w jej postaci kompozytor i w jednej osobie librecista połączył Ewę i Marię z Magdali, która zresztą miała się pojawić w planowanym przez niego dramacie *Jezus z Nazaretu?* Razi też dominacja świata mężczyzn i ukorzenie się kobiety przed jednym z nich – Parsifalem – a co za tym idzie wspomniana scena umycia nóg w trzecim akcie nie powinna być traktowana zbyt dosłownie i rozegrana tak, jak to dzieje się w omawianym przedstawieniu, albowiem z dzisiejszej perspektywy jawi się zbyt anachroniczną.

Poza tym czary Klinsora zdają się rzeczywiście działać, skoro również muzycznie spektakl nabiera rumieńców wraz z jego pojawieniem się, między innymi za sprawą bohaterskiego barytona Andrzeja Kryczki. Od tego momentu orkiestra staje się faktycznym kreatorem wydarzeń (wcześniej do pewnego stopnia uskrzydlenia nabral przebieg muzyczny w scenie z udziałem chóru na Monsalvatcie i w czasie ceremonii wokół św. Graala), eksponując zarazem

siatkę głównych motywów przewodnich i ich przetworzeń, nie gubiąc przy tym dźwiękowych detali instrumentacyjnych. W ogóle akt ten jest najbardziej ludzki, a postacie kierują się autentycznymi uczuciami, a nie są tylko bezpłciowymi nosicielami abstrakcyjnych idei. Dokonuje się w nim także konfrontacja pomiędzy tytułowym bohaterem i Kundry, który być może nie ulega jej nie tyle z powodu niezłomności, co czystego tchórzostwa i seksualnych zahamowań? Michael Baba, niemiecki odtwórca Parsifala, to prawdziwy „jugendliche heldentenor” (młodzieńczy tenor bohaterski), nie mający najmniejszych problemów z wolumenem, ani dostosowaną do potrzeb sytuacyjnych dynamiką, a przy tym operujący szeroką gamą wyrazową. Partia Kundry utrzymana jest w tessiturze wysokiego mezzosopranu. W przypadku Elżbiety Kaczmarzyk-Janczak dawały znać o sobie trudności z właściwym brzmieniem i wyrównaną barwą głosu w górnym rejestrze. Swego czasu Herbert von Karajan, ze względu na podwójną naturę bohaterki, co w psychologii określa się mianem syndromu mniszki i ładacznicy, obsadził jej partię dwiema śpiewaczkami: sopranem dramatycznym w skrajnych aktach, kiedy jest pokutującą grzesznicą, a mezzosopranem w środkowym, gdy jest kusicielką i pożądane jest bardziej namiętne i zmysłowo brzmiące, nieomal altowe zabarwienie głosu. W śpiewie Johanna Tilli w roli Gurnemanza od czasu do czasu dawały znać o sobie pewne niedociągnięcia emisyjne, kiedy pojawiały się kłopoty z utrzymaniem dźwięku. Orkiestra pod batutą Waltera E. Gugerbauera imponowała potęgą i szlachetnością brzmienia, w tym instrumentów dętych blaszanych.

Z Amfortasem i jego poczuciem winy, z którego natrząsał się już Claude Debussy, do pewnego stopnia utożsamiał się sam Wagner, który przed laty uwiodł przyjacielowi, Hansowi von Bülowowi, żonę – Cosimę Liszt – którą następnie poślubił, a w trakcie pisania *Parsifala* obdarzył z kolei niejednoznacznie fascynacją Judytę Gautier, córkę francuskiego poety Theophile’a. Jak Amfortas ze swoim grzechem, tak Bogusław Szynalski bohatersko zmagął się z jego partią, raz okazując w niej słabość, kiedy indziej szlachetność prowadzenia głosu, w znacznej mierze wynikającą ze scenicznego doświadczenia.

Głównymi akcentami scenograficznymi przedstawienia autorstwa Lukasa Nolla są eliptyczny otok, którego wewnętrzną przestrzeń wypełniają dostosowane do okoliczności oraz dominujących w danym momencie nastrojów projekcje, przed którym usytuowana została koncentryczna platforma, z zaznaczonymi między innymi schodami, raz wznosząca się w górę, kiedy indziej opadająca w dół. Wykonując zarazem obroty, odsłania z zewnątrz jednego z boków różnej wielkości sztuczne rośliny

w doniczkach, czyżby mające przywoływać bujność wiecznie zielonych ogrodów w Rapallo, które jakoby zainspirować miały wizję wyczarowanych w drugim akcie przez Klinsora kobiet-kwiatów? Porażające natomiast wrażenie wywiera scena na początku drugiej części trzeciego aktu, kiedy wspomniana platforma wynurza się z zapadni z leżącymi pokotem rycerzami świętego Graala, pogrążonymi w bezruchu z powodu niezdolności Amfortasa do przewodniczenia misterium. Interesującym rozwiązaniem okazało się też zredukowanie do samego głosu stojącego nad grobem Titurela, ojca Amfortasa, umieszczonego na trzecim balkonie i niewidocznego dla większości publiczności. Godnym podkreślenia jest fakt, że w większości ról obsadzeni zostali polscy śpiewacy, a więc istnieje szansa na przywrócenie tradycji polskiego wykonawstwa wagnerowskiego, a *Parsifal* już się zadomowił w rodzimym repertuarze, jeśli się wspomni jego inscenizacje w niedalekiej przeszłości w Warszawie i Poznaniu.

Lesław Czaplirski

Parsifal w Operze Wrocławskiej.
To uroczyste misterium muzyczne opiera się na legendzie zakonu rycerzy Graala, chroniących święte relikwie Chrystusowe: włócznię, którą zraniono ukrzyżowanego Jezusa, oraz Graala – kielich, z którego Jezus pił podczas Ostatniej Wieczerzy i do której później Józef z Arymatei zebrał krople krwi spływające z Jego zranionego boku. Grzech, wina, pokuta i poszukiwanie drogi do zbawienia, to religijne przesłanie jakie niesie treść Wagnerowskiego *Parsifala*.

Wystawienie tego wspianego dzieła, w warunkach każdego teatru, jest zawsze wielkim przedsięwzięciem, a premiera świętem. Tym większym jeżeli realizatorom uda się skonstruować inscenizację, która z jednej strony uwzględni wszystkie złożone aspekty filozoficzne, z drugiej zagwarantowany zostanie odpowiednio wysoki poziom wykonania, co w Operze Wrocławskiej stało się faktem.

Przygotowane przez Georga Rooteringa, przedstawienie może się podobać. Ulokowana na scenie obrotowej akcja biegnie prosto, czytelnie ujmując przy tym dramaturgiczną zawartością i prostotą, a że przy tym nie odwołuje się do żadnego czasu i miejsca przez co jego inscenizacja nabiera uniwersalnego przesłania. Reżyser poświęcił sporo czasu na jasne wykreowanie charakteru poszczególnych postaci. Mimo, że trudno się zgodzić z kilkoma pomysłami, to nie można mu odmówić konsekwencji w wyrazistym nakreśleniu sylwetek głównych bohaterów i budowaniu właściwego klimatu. Uzupełnieniem warstwy inscenizacyjnej jest prosta w rysunku, a zarazem pełna przestrzeni, efektowna scenografia Lukasa Nolla i interesujące kostiumy Małgorzaty

Słoniowskiej, szczególnie te bajecznie kolorowe z czarodziejskiego ogrodu Klingsora w II akcie.

Z dużą przyjemnością oglądałem i słuchałem Michaela Babę w partii tytułowego Parsifala. W pierwszym akcie wyrwany z lasu jest zupełnie nieświadomy tego co się wokół niego dzieje, nie rozumie ani misterium odsłonięcia Graala, ani istoty cierpień Amfortasa. W drugim jakby się przebudził z głębokiego snu, poznaje czym jest miłość, tęsknota i wiara, by w trzecim zaimponować szlachetną postawą nowego władcy obudzonego rycerskiego bractwa, który wyzwoła Amfortasa od jego cierpień i ożywi zakon strażników Graala. A że do strony czysto aktorskiej dołożył interesujący w brzmieniu, a przy tym, czysty, mocny głos oraz piękne prowadzenie specyficznej wagnerowskiej frazy więc mieliśmy z jego kreacji aktorsko-wokalnej dużą satysfakcję.

Szkoda tylko, że Evgeniya Kuzniecowa nie do końca potrafiła głosem wykreować stany emocjonalne Kundry przez co jej kreacja była trochę bezbarwna. Najbardziej brakowało mi w niej skupienia. Mimo, że w kilku miejscach jej wokalna interpretacja pozostawiała korzystne wrażenie, to jednak w całości nie wyszła ponad poprawność. Mam wrażenie, że ta młoda śpiewaczka zbyt wczesnie porwała się na tą skomplikowaną wokalnie i aktorsko partię. Pomimo tych zastrzeżeń scena Kundry i Parsifala z II aktu, w wykonaniu duetu Baba – Kuzniecowa okazała się kluczową dla całego przedstawienia. Soliści zaprezentowali tutaj pełnię swoich wokalnych i aktorskich możliwości.

Thomas Gazheli w partii cierpiącego Amortasa ujmował dobrym prowadzeniem głosu oraz bezmiarem cierpienia i rezygnacji jakie zawarł w swojej kreacji, tyle tylko, że potraktowanych zbyt dosłownie. Obdarzony głębokim, szlachetnie brzmiącym basem i potężną posturą Joann Tilli w roli dostojnego Gurmemanza nie wytrzymał kondycyjnie i w trzecim akcie najczęściej ginął w tle orkiestry. Dobrym Klingsorem, który miał w sobie coś autobiograficznego z Wagnera (to chyba jednak zbyt daleko idące ujęcie), okazał się Zbigniew Kryczka, jego kreacja w drugim akcie (najlepszym inscenizacyjnie) pozostawiła bardzo korzystne wrażenie.

Walter E. Gugerbauer sprawujący kierownictwo muzyczne prowadził całe przedstawienie z precyzją i w dobrze wyważonych tempach, przekazując ogrom ekspresji zawartej w partyturze dzieła. Potrafił przy tym dostosować brzmienie orkiestry do możliwości solistów. Zadał też o czytelność muzycznej frazy i pojawiających się tutaj kilkudziesięciu motywów przewodnich.

Adam Czopek

POZNAŃ **K**omedia o niemej żonie w Teatrze Wielkim w Poznaniu (5 IV 2011). Teatr Wielki w Poznaniu od sezonu 2009–2010, w którym to dyrektorem objął ambitny reżyser, Michał Znaniecki, znacznie zmienił swoje oblicze artystyczne. Z ciekawszych, skutecznie realizowanych inicjatyw jest powołanie do działalności sceny kameralnej, a w niej cyklicznie wystawianie oper niedokończonych. W pewnym sensie nie jest to nowością wszak wszyscy wiemy, że i Puccini *Turandot* nie dokończył, a dzieło zakończone przez Franco Alfano po dzień dzisiejszy funkcjonuje bodajże na wszystkich scenach świata.

Ostatnią pozycją z poznańskiego cyklu „niedokończonych” była premiera oper *Komedia o niemej żonie* Tadeusza Zygryda Kasserna, polskiego kompozytora mieszkającego i tworzącego w Poznaniu w latach 1922–1945. Od grudnia 1945 r. pracował w Konsulacie Generalnym RP w Nowym Jorku zaczynając od stanowiska attaché kulturalnego, i w 1948 r. na funkcji konsula kończąc. Nie przyjął propozycji Ministerstwa Spraw Zagranicznych nominacji na objęcie funkcji konsula generalnego RP w Londynie i pozostał w USA. Tę drastyczną decyzję zrezygnowania w pracy dla polskiego rządu podjął na zasadzie protestu przeciw otwarciu postępującej komunizacji i sowietyzacji Polski (cyt. z listu do J. Rudeła). Później w liście do Ireny Sroczyńskiej pisał, iż człowiek powinien hołdować jednej tylko zasadzie: uczciwie robić to, w co wierzy. Cena za to jest zwykle wysoka, ale nie ma zbyt wysokiej ceny za uczciwość. Faktycznie w odwecie Kassern został odsunięty przez PRL od realizacji wcześniejszych umów dotyczących napisania opery dziecięcej *Drewniaczek*, od wydania przez PWM w Krakowie utworów kameralnych, od wycofania jego utworów z sal koncertowych. Wiosną 1951 r. został pozbawiony członkostwa w Związku Kompozytorów Polskich. W tym miejscu warto zaznaczyć o istnieniu pisma prezesa Związku Kompozytorów Polskich, Witolda Rudzińskiego do Departamentu Prasy i Informacji Wydziału Obsługi Placówek Zagranicznych z 21 kwietnia 1951 r., w archiwum Związku Kompozytorów Polskich, l.dz. 1148/51, 1 załącznik l.dz. 1147/51; Pismo dyrektora Departamentu Prasy i Informacji MSZ S. Mencela do Zarządu Głównego Związku Kompozytorów z 7 maja 1951; archiwum Związku Kompozytorów Polskich.

Na emigracji doskonale znając język angielski i mając świadomość jak bardzo Amerykanie cenią europejskich muzyków podejmował pracę w szkolnictwie muzycznym, aranżował utwory muzyczne na potrzeby różnych instytucji, m.in. dla New York City Opera przeinstrumentował *Die Frau ohne Schatten* i *Orpheus in the Underworld*, a dla Frederic R. Mann Foundation

przeinstrumentował *Koncert fortepianowy e-moll* Chopina. O status imigranta starał się od 1950 r., którego otrzymanie było utrudnione, bowiem jako były przedstawiciel powojennych władz polskich nie budził zaufania wśród urzędników odpowiedzialnych za przyjmowanie nowych obywateli. Ostatecznie na rok przed śmiercią został zarejestrowany w USA jako imigrant i ze statusem polskiego emigranta zmarł na raka trzustki 2 maja 1957 r. W akcie zgonu w rubryce, „Jakiego kraju obywatelem był zmarły w momencie śmierci” – wpisano „Polska”. Akt zgonu znajduje się w archiwum Krystyny Dymaczewskiej. Nieprawdą więc jest informacja, jaką Adam Mrygón podał w *Encyklopedii Muzycznej PWM* (s. 45), że T. Z. Kassern w 1948 r. zrezygnował z obywatelstwa polskiego.

Przez cały czas pobytu w Nowym Jorku nie zaprzestał komponowania. Pierwszą z oper był nigdy dotąd nie wystawiony czterooktawy *Mesjasz* do libretta według sztuki Jerzego Żuławskiego. Opowiada prawdziwą historię żydowską z XVII w. i odznacza się własnym systemem organizacji materiału dwunastodźwiękowego, zróżnicowanym śpiewem i brzmieniem wielkiej nietypowej orkiestry. W partyturze zostały zastosowane motywy przewodnie, wielowarstwowa faktura i łączenie dramatyczno-muzycznych odcinków za pomocą sprzężenia lub szeregowania. Na napisanie następnej opery *Jutrzenka* wygrał konkurs ogłoszony przez nowojorski teatr awangardowy Provincetown Playhouse. Tematem tej opery są zawile relacje między mieszkańcami górskiej krainy z okresu pierwszej wojny światowej. Większość warstwy muzycznej opiera się na trzydźwiękowym motywie opadającym o interwałach sekunda mała i sekunda wielka, występującym solo, w postaci dwóch, a najczęściej trzech motywów równoległych, tworzących jednocześnie trzy harmoniczne akordy durowe w relacji sekundowej. Muzyka została oparta na folklorze amerykańskim i polskim (góralskim). Utwór należy do gatunku pieśniowego zwanego blues. Cechuje go zwarta forma i głęboki liryzm w muzycznej wypowiedzi. Libretto traktuje o przeżyciach dezertera wojennego i jest komentowane przez chór na wzór tragedii greckiej. Akcja dzieje się w górach Północnej Karoliny w pobliżu Ashwille w 1918 r. Została skonstruowana z kilku sytuacji dramatycznych wokół zbiegłego dezertera. Jej idea polega na tym, że zamiast powszechnej nienawiści nadzieja świata leży w miłości bliźniego. W tej kameralnej operze bierze udział 4 solistów (sopran, kontralt, tenor i baryton) oraz czterogłosowy chór mieszany. Niestety to interesujące dzieło nigdy nie zostało wykonane z 27 osobową orkiestrą, lecz tylko z dwoma fortepianami oraz perkusistą, 10 listopada 1954 r. i grane 5 razy w nowojorskim The Opera Players spotkało się z przychylnym przyjęciem.

Trzecią operą, pozostającą (do 2011

r.) w wyciągu fortepianowym była *Comedy of the Dumb Wife*, o której wykonaniu w angielskiej wersji językowej pisaliśmy w numerze 7-8 (72-73) **Muzyka21**. Umuzyczniona przez Kasserna satyra na męża i żonę wykazuje istotny związek z operą klasyczną. W liście do H. A. Molla z 12 stycznia 1953 r. kompozytor nazwał ją „opera buffa in two acts”. Bierze w niej udział 7 postaci o dużym, raczej satyrycznym temperamencie i charakterze. Sędzia Leonard Botal ożenił się z siódmą córką sędziego Sądu Najwyższego. Wtedy myślał tylko o jej piękności i bogactwie, lecz była... niemową. Teraz wołałby żeby jego żona przemówiła. Postanowił skorzystać z pomocy lekarzy, specjalistów od poprawiania głosu. Doktor Simon Colline i chirurg Jean Maugier zabieg przywrócenia mowy Catherine zakończył sukcesem. Po nim małżonka mówiła bez przerwy, pytając go o wszystko, co denerwowało sędziego i przeszkadzało mu w pracy. Wysłał więc swego sekretarza po lekarzy, ale po to, żeby jego żonę ponownie pozbawili głosu. Nie udało się gdyż „są metody, by kobieta przemówiła... lecz nie ma żadnych, by zamilkła.”. Więc zdesperowany sędzia dał się pozbawić słuchu.

Kompozytor opracował libretto na podstawie sztuki Anatola France'a, a dla potrzeb poznańskiej produkcji z poczuciem sprytu i humoru przetłumaczył je Krzysztof Słowiński. Jako że partytura *Komedii o niemej żonie* pozostała w wyciągu fortepianowym, Krzysztof Słowiński podjął się instrumentacji na zespół kameralny składający się z 10 muzyków (flet/piccolo, klarnet/klarnet basowy, róg angielski, fagot, trąbka, perkusja, fortepian, skrzypce, altówka i wiolonczela). Maestro wspaniale oddał muzyczne nastroje, charakter poszczególnych postaci i ich charaktery. W stosunku do wcześniejszych utworów instrumentalnych typu neoklasycznego Kassern zastosował tu skromniejszy język muzyczny niemal całkowicie pozbawiony ostinata, polirytmi i polimetrii. Jako środek wyrazu kompozytor stosuje rodzaj śpiewu będący odpowiednikiem recytatywów, ale w dziele także można odnaleźć efektowne sceny zespołowe. Ciekawe jest zakończenie ośmiogłosowym finałem z własną, wybitnie podkreśloną szatą dźwiękową. Orkiestra pięknie zagrała uwerturę oraz intermezzo łączące I i II akt, także świetnie akompaniowała solistom. Debiutujący na operowej scenie reżyser Piotr Kruszczyński opracował w miarę dowcipne sytuacje sceniczne, lecz premierowa publiczność, jak na komedię, nie często się śmiała. W spektaklu premierowym z powodzeniem wystąpił pierwszy garnitur miejscowych solistów: Andrzej Ogórkiewicz (Leonard Botal), Natalia Puczniewska (Catherine), Bartłomiej Szczeszek (Simon Colline), Paweł Myszkowski (Jean Maugier), Dymitr Fomenko (Gilles Boiscourtier), Jaromir Trafankowski (Blind Man) oraz wielka nadzieja sceny operowej, młody i utalentowany bas Patryk Rymanowski (Adam Fumee).

Ostatnio muzyka Kasserna, po wielu latach przerwy, nieśmiało powraca do sal koncertowych. Przykładowo w Filharmonii im. Traugutta w Warszawie, 4 lipca 2009 r. Ewa (sopran) i Jacek (baryton) Jaskułowie przy akompaniamencie Mateusza Lasatowicza wybitnie zaśpiewali recital jego pieśni. 19 września 2010 r. w Filharmonii Lubelskiej Joanna Wolańska (sopran) i Kamil Pękała (baryton) śpiewali pieśni, arie i duety z jego oper. Podczas tego samego koncertu pianista Mateusz Lasatowicz znakomicie zagrał jego *Sonaty* nr 1 i 2, a w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego Orkiestra Kameralna Filharmonii Narodowej 11 maja 2011 r. wykonała *Koncert na orkiestrę smyczkową* op. 15 Kasserna.

Wilfried Górný

Male canto, czyli Maria Padilla w Warszawie (XV Wielkanocny Festiwal Beethovenowski, Filharmonia Warszawska, 13 kwietnia 2011 r.). Można zastanawiać się nad wyborem tego właśnie dzieła, zwłaszcza że nie znaleziono odpowiednich wykonawców, dla których warto by je przywoływać z zapomnienia. W śpiewie odwórczyni dwóch głównych partii – siostr Marii i Inez Padilla – Rumunka Nelly Miricioiu i Helena Zubanovich (podobno kiedyś polska śpiewaczka?) zabrakło piękna, za to dały znać o sobie manieri trzeciorzędnych primadonn z dalekiej prowincji, również w formie nieznośnych póż wokalnych. Poza tym zgromadzenie wyłącznie zagranicznych artystów wyklucza trwalsze zadomowienie się tej wartościowej skądinąd pozycji w rodzimym repertuarze. A znam kilka polskich artystek, specjalizujących się w wykonawstwie muzyki Donizettiego, które z powodzeniem mogły wystąpić w tym przedsięwzięciu.

Bel canto w złym wykonaniu obraca się w swoje przeciwieństwo, a więc male canto (brzydki śpiew), jak to ująłem w tytule. Pamiętam, jak w węgierskim nagraniu *Falstaffa* Salieriego, tenor Dénes Gulyás wręcz wydzierał z siebie górne dźwięki, których mu nie dostawało. Podobnie postępowały wspomniane śpiewaczki. Szczególnie ozdobne koloratury brzmiały w sposób wysilony i nie do końca precyzyjnie, jakby jedynym powodem ich umieszczenia przez kompozytora była chęć dokuczenia śpiewakom. Poza tym w operze tej wirtuozowskie są nie tylko cabaletty, ale i zazwyczaj kantylenowe cavatiny, a co za tym idzie i wymagania techniczne tym większe. A przecież w czasach włoskiego bel canto powszechną praktyką było dostosowywanie partii do głosu danego wykonawcy, a więc jej transponowanie, aby oszczędzić publiczności przykrych doznań słuchowych. Może zatem należało jako artystycznego konsultanta zatrudnić nie tyle teoretyka Piotra Kamińskiego, co praktyka Richarda Bonyng'e'a, który przed dwunastu laty przygotował z zespołem Opery Krakowskiej *Montecchich i Capuletich* Vincenza Belliniego, opracowując i dostosowując niektóre ustępy do realnych możliwości wykonawców, jakimi dysponował.

Znane są z historii opery rywalizacje pomiędzy prima i secondo donnami (np. Francesca Cuzzoni i Faustina Bordoni w operach Handla, które posuwały się nawet do rękoczynów), ale w omawianym przypadku mieliśmy do czynienia wyłącznie z rywalizacją o potknięcia intonacyjne.

O wiele lepiej wypadli wykonawcy ról męskich. Zarówno hiszpański tenor Jorge Prego, w specyficznej partii ojcowskiej jako Ruiz Padilla, nie wymagającej operowania w najwyższych rejestrach tenorowych, jak i David Pershall jako król-wicz Don Pedro, zrazu – jak to bywało w ówczesnych melodramatach – występujący pod przybranym nazwiskiem Mendeza. Może baryton tego ostatniego nie jest najszlachetniejszej próby jako materiał głosowy, ale za to posiada on znaczne umiejętności wokalne, pozwalające mu na swobodne kształtowanie frazy.

Znakomicie zaprezentował się polski wkład, czy „aport”, mówiąc coraz powszechniej stosowanym wobec zjawisk z zakresu kultury i sztuki językiem ekonomii (np. produkcja zamiast inscenizacja czy wystawienie, projekt w znaczeniu przedsięwzięcia), a więc Polska Orkiestra Radiowa oraz chóry: Polskiego Radia w Krakowie oraz Filharmonii i Opery Podlaskiej, a wszystko to pod kompetentną batutą Łukasza Borowicza. Wręcz porywająco zabrzmiało przejmujące „concertato”, zamykające środkowy, drugi akt opery, kiedy upokorzeni zostają tytułowa bohaterka i jej ojciec przez jej ukochanego królewicza Don Pedra, nieświadomego właściwych personaliów skrzywdzonych. Także introdukcja z udziałem chóru w należyty sposób wprowadzała w klimat dzieła. W przeciwieństwie do podobnych intryg polityczno-romansowych, jak *Maria Stuart* czy *Anna Boleyn*, jest to opera semiseria i ostatecznie wszystko się dobrze kończy. O mniejszym powodzeniu można mówić w odniesieniu do tej inicjatywy, która na dodatek pozostawi po sobie trwały ślad w postaci nagrania, które pójdzie w świat ze wspomnianymi powyżej mankamentami interpretacyjnymi...

Lesław Czapiński

Fabio Biondi i Europa Galante na festiwalu *Misteria Paschalia*. W tym roku już po raz czwarty wybrałem się do Krakowa na festiwal *Misteria Paschalia* (18–25 kwietnia 2011) i znów stanąłem przed dylematem, który koncert wybrać. Wybór był jak zawsze niezmiernie trudny. Pisałem już niejednokrotnie, że Krakowskie *Misteria* to festiwal wyjątkowy ze względu na doskonały poziom wykonawczy i udział w nim najważniejszych artystów muzyki barokowej. Co więcej muzycy ci bardzo chętnie przyjeżdżają do Krakowa i obiecują, że na kolejnym festiwalu znów się pojawią. Nie będę wymieniał wszystkich artystów, którzy wystąpili w tegorocznej edycji ale większość z nich należy już do stałych gości *Misterii*. Marc Minkowski, Jordi Savall, Ottavio Dantone, Emmanuelle Haim, Vivica Genaux, Philippe Jaroussky, ich nazwiska mówią same za siebie. W tym roku festiwal zmienił trochę swoją formułę, która zakłada realizację programu w 3 odstonach: *Mainstream* – prezentująca uznanych mistrzów wykonawstwa historycznego, *Debuts* – koncerty młodych zespołów o nieugruntowanej jeszcze pozycji, oraz *Trance*, w której muzycy rozrywkowo sięgają będą po tematykę pasyjną. Konferansjer zapowiadający koncert 19 kwietnia w Filharmonii Krakowskiej powiedział, że festiwal nie mógłby odbyć się bez Fabia Biondiego, artysty, który od kilku lat regularnie przyjeżdża do Krakowa i wyróżnia w pewien sposób publiczność prezentując przed nią zapomniane lub niedawno odkryte arcydzieła muzyki baroku włoskiego. To przede wszystkim sprawiło, że wybrałem właśnie jego występ. Tym razem maestro zdołał odnaleźć w archiwach oratorium *Sant'Elena al Calvario* (*Święta Helena na Kalwarii*) skomponowane przez włoskiego kompozytora z pierwszej połowy XVIII w. – Leonarda Leo do słów Pietra Metastasia. Leo całe swoje życie artystyczne związał z Neapolem, gdzie studiował u Nicoli Fago w konserwatorium Santa Maria Della Pietà dei Turchini. Tworzył również muzykę na zamówienie innych ośrodków takich jak Wenecja, Rzym, czy Mediolan. Kompozytor, który w swoich czasach był dość popularny, a jego dzieła często wystawiane, obecnie jest prawie całkowicie zapomniany. Posiada on jednak dość imponujący dorobek kompozytorski, obejmujący szerokie spektrum muzyki instrumentalnej i wokально-instrumentalnej, w tym ponad 70 oper i oratoriów. W wywiadzie dla programu 2 Polskiego Radia, Biondi powiedział, że Leo został zapomniany bo żył za długo i nie był tak wdzięcznym tematem dla romantycznej wyobraźni jak choćby Pergolesi, który zmarł młodo i wokół którego narosło wiele mitów. Oratorium *Sant'Elena al Calvario* składa się z dwóch części o podobnej długości z recytatywami, ariami i duetem, a całość poprzedzona jest wstępem instrumentalnym w formie uwertury włoskiej.

Według Biondiego tekst opowiadający o pielgrzymce św. Heleny do Palestyny w poszukiwaniu relikwii krzyża pańskiego, może stanowić uniwersalną opowieść o miłości w wymiarze ludzkim. Dokonał on też pewnych zmian w strukturze muzycznej dzieła. Skład prowadzonego przez niego zespołu Europa Galante został ograniczony do grupy smyczków, teorbenu i klawesynu. Ponadto, dość rozbudowany chór kończący pierwszą część zastąpiono krótkim tutti solistów. Sam koncert okazał się wielkim przeżyciem artystycznym. Biondi jak zawsze przywiózł do Krakowa znakomitych śpiewaków. Partię tytułową wykonywała Gemma Bertagnoli – sopran, znana nie tylko z doskonałych interpretacji muzyki baroku, ale również dzieł operowych klasycyzmu i belcanta. Jej głos perfekcyjnie współgrał z dramatycznym i lirycznym nastrojem poszczególnych arii. W roli S. Macario wystąpiła absolutnie zjawiskowa Vivica Genaux – mezzosopran, która doskonale poradziła sobie z trudnymi, charakterystycznymi dla śpiewu barokowego melizmatami – kilkoma lub kilkunastoma dźwiękami śpiewanymi na jednej sylabie. Roberto Abbondanza, bas dość często występujący z Biondim, zmierzył się z rolą Draciliana i poradził sobie z nią znakomicie. Debiutujące na festiwalu Helena Rasker – alt oraz Anna Chierichetti – sopran, które wcieliły się w postacie Eudossy i Eustazia, dostroiły się do perfekcyjnego poziomu wykonania. Fabio Biondi prowadził swój zespół Europa Galante od skrzypiec i jak zawsze usłyszeliśmy znakomite brzmienie, precyzję, dynamikę i idealne wycucie dramaturgii utworu. Próbowałem notować, które arie należałoby wyróżnić ale szybko z tego zrezygnowałem. Wszystkie arie jak i jedyny w utworze duet św. Heleny i Eudossy (*Dal tuo soglio luminoso*) zaśpiewane były fantastycznie. Publiczność owacyjnie przyjęła koncert, a artyści w podziękowaniu zaśpiewali na bis końcowy chór *Fedeli, ardire*.

Mariusz Trojanowski

Tropem szkół: neapolitańskiej i weneckiej. Jak co roku na krakowskim festiwalu muzyki barokowej „*Misteria-Paschalia*”, Wielka Środa należała do Jordiego Savalla i jego zespołów (la Capella Reial de Catalunya i Hespèrion XXI), biorących w niepodzielne władanie gotyckie wnętrze kościoła św. Katarzyny. Od pewnego czasu kataloński gambista realizuje koncerty w formule narracyjnej, a więc poświęcone określonej tematyce (w ubiegłym roku była to na przykład misjonarska droga na wschód św. Franciszka Ksawerego, przyswajającego sobie rodzime kultury i ich tradycje muzyczne). Tym razem jego zespoły wystąpiły wyłącznie w składzie męskim i poświęciły koncert historii tzw. średniowiecznych ruchów ubogich, czyli katarów (bogomiłowie na wschodzie, albigeni na zachodzie), zakończonej ich okrutną

eksterminacją (zdobycie i rzeź Beziers, które przywołał również Zbigniew Herbert w jednym ze swoich esejów w *Barbarzyńcy w ogrodzie*). Aliści tym razem obcowanie z ich sztuką przyniosło rozczarowanie. Szkoda, że nie wykorzystano okazji i ramy koncertu rozszerzono do monstrualnych rozmiarów czasowych, wskutek czego zaczęła wkradać się monotonia, albowiem materiału muzycznego (modlitwy, hymny, pieśni, fanfary), poetyckiego oraz dokumentalnego (bulle papieskie) starczyłoby na godzinny występ, który wtedy mógłby okazać się pasjonujący. W rezultacie dla wypełnienia dłużącego się czasu wkradać się zaczęły wątpliwości, czy tylko jedna strona reprezentowała tępa przemoc, a druga stanowiła wyłącznie ucieleśnienie tolerancji? Wspomniana dokumentacja muzyczno-poetycko-historyczna, która posłużyła za materiał okazała się zbyt wątpliwa, by wykreować z niej wstrząsające przedsięwzięcie artystyczne.

Początkowo na wykonaniu *Wielkiej mszy h-moll* BWV 232 Johanna Sebastiana Bacha przez Les Musiciens du Louvre pod dyrekcją Marca Minkowskiego ciążył akademizm: aż „czerniło” się od nut, za którymi wydawało się nie stać nic więcej niż ich artykułowanie i metryczno-rytmiczne odliczanie, a co za tym idzie odczuwało się prawa grawitacji i upływu czasu, czyli czynnik fizjologiczny nie pozwalał o nich zapomnieć



Fabio Biondi i Vivica Genaux
 fot. Tomasz Wiech

poprzez odczuwanie na przykład niewygod fotele, czy zmęczenia dłuższym siedzeniem. Większej zwartości nie dodawało nawet początkowe wykonywanie dzieła *attaca*, choć trudno dociec, na ile podyktowane to było względami artystycznymi, a na ile chęcią zapobieżenia oklaskom pomiędzy poszczególnymi ogniwami. Wykonanie utrzymane było w tej samej dynamice, a brzmienie instrumentarium wydawało się pozbawione kolorystyki i związanej z nią symboliki, ergo

pozbawione wymiaru metafizycznego, tchnienia transcendencji, tak osobiście doznawanej przez lipskiego kompozytora. Atoli wszystko to odmieniło się i nowy duch wstąpił w muzyków wraz z fugą *Cum Santo Spiritu*, zamykającą *Glorię*. W ilustracyjnym *Credo*, w którym narracja muzyczna ściśle podąża za tekstem, pojedyncza obsada uwydatniła przejrzystość polifonicznej faktury, zwłaszcza w kanonicznym *Et incarnatus*.

W tym roku aż dwa koncerty poświęcono dziełom wokalnoinstrumentalnym, wywodzącym się z osiemnastowiecznej szkoły neapolitańskiej. W przypadku oratorium Leonarda Leo *Św. Helena na Kalwarii* tekstu dostarczył największy librecista tamtych czasów – Pietro Metastasio – choć został on napisany dla Antonia Caldary, którego kompozycja nie zadowoliła wszakże księdza i poetę w jednej osobie, który uznał ją za zbyt staroświecką ze względu na prymat kontrpunktu. Skądinąd szkoda, iż nie zagrano dzieła Leo w autorskiej wersji z instrumentami dętymi drewnianymi, lecz skorzystano z bolońskiego zapisu, zredukowanego do samych smyczków.

Wymagającą większej wirtuozerii i ekspresji partię św. Makarego powierzono dobrze znanej krakowskiej publiczności Vivicie Gennaux, która wszakże nie ustrzegła się pewnych przebarwień głosu w górze skali. Natomiast wielką muzykalnością urzekła mnie Gemma Bertagnolli, odtwórczyni tytułowej partii cesarzowej Heleny, zwłaszcza w obydwu ariach z drugiej części. Rozczarował zaś wyraźnie odbiegający od reszty ansamblu jedyny solista – Roberto Abbondanza.

O ile zachowawczego Lea można nazwać „akademikiem” szkoły neapolitańskiej, to geniusz Pergolesiego był „wezwiańskim” wybuchem, choć trudno spekulować, co by było, gdyby żył dłużej niż 26 lat. Może niczym Sibelius, który dożył sędziwego wieku, nic by już nie skomponował, albo poniżej swych wcześniejszych możliwości, których przykładem był zaprezentowany dramat religijny *Św. Wilhelm, książę Akwitanii*.

W wymagających wokalne biegłości i giętkości recytatywach, głos Rafaelli Milanesi w tytułowej roli św. Wilhelma oraz Saby Puértolas jako św. Bernarda w wysokich rejestrach przyjmowały wysilone brzmienie i ulegały odbarwieniu, tak że z początku nasuwała się konkluzja, że w muzyce barokowej specjalizują się głównie artyści obdarzeni skromniejszymi warunkami wokalnymi. Wszelako w kantylenowych ariach, poruszających się w średnicy i przywodzących nieco na myśl bachowskie, obydwie śpiewaczki ujawniły przede wszystkim swoją niepospolitą muzykalność, polegającą na nieskazitelnym wyrównanym prowadzeniu frazy. Można powiedzieć, że głos Puértolas raczej nie odznacza się szczególną urodą, ale w arii z drugiego aktu udowodniła, jaki potrafi uczynić z niego użytek na potrzeby ekspresji i dramaturgii, odwołując się przy tym do właściwej dla tej epoki muzycznej retoryki. Z kolei Raffaelli

Milanesi temperament kazał dodatkowo wspierać bardziej dramatyczne recytatywy oraz śpiew wyrazistszymi środkami aktorskimi za pomocą nieco patetycznego unoszenia dłoni. Dźwięczność i biegłość wokalna, zwłaszcza w koloraturowych ozdobnikach, a do tego świadomość czynionego z nich użytku, sprawiły, że występ Paolo Lopez był na miarę wokalne wirtuozerii, właściwej dla szkoły neapolitańskiej. Maurizio Lo Piccolo w charakterystycznej partii rezonującego sługi, pod wpływem zachodzących zdarzeń przeobrażającego się w świątobliwego mnicha – brata Cuosemo – partii, z której w prostej linii wywodzą się mozartowsy: Osmin i Leporello, zademonstrował nie tylko walory głosowe, ale wspierając



XVIII

Międzynarodowy Festiwal Muzyczny im. Krystyny Jamroz

2-9 lipca 2011

www.jamroz.busko.pl



je świetną dykcją i artykulacją, potrafił samymi środkami wokalnymi stworzyć żywą postać dramatyczną.

Christophe Rousset, kierujący od klawesynu i pozytywu muzykami Talens Lyriques, nadał całości odpowiedni puls rytmiczny, choć, kiedy potrzeba, operował również generalnymi pauzami – na przykład w arii św. Bernarda z drugiego aktu – służącymi wywołaniu stosownych afektów muzycznych.

Europe Galante i Fabio Biondiemu, prowadzącemu ją od skrzypiec w oratorium Lea, zdaje się być o wiele bliższa estetyka szkoły weneckiej (świetne kreacje vivaldiowskie z poprzednich lat), przywiązującej większą wagę do wielogłosowości, niż neapolitańskiej, ceniącej nade wszystko pierwiastek melodyczny.

Tę drugą reprezentowała muzyka instrumentalna i wokalna Antonia Vivaldiego, zgodnie z festiwalową tradycją zagrana na zakończenie w Poniedziałek Wielkanocny. Szczególnie pięknie zabrzmiały wolne ogniwa refleksyjne koncertów: *Es-dur „Bitwa morska”* RV 253 oraz *a-moll* RV 522, przy czym Stefano Montanari zamienił skrzypce na klawesyn, od którego dyrygując, zastąpił chorego Ottavio Dantone.

Veronica Cangemi niezbyt sprawdziła się w ariach operowych, albowiem barokowa melizmatyka nie jest najmocniejszą stroną jej techniki wokalne, natomiast ujęła słuchaczy interpretacjami kantylenowych arii koncertowych, w których nie tylko wyśpiewała zapisane nuty, ale przede wszystkim to, co wyraża poprzez nie tekst poetki. Zwłaszcza w *Szumiących zefirkach* zachwyciła bogactwem odcieni dynamicznych.

W ostatnim dniu Ada Bystrzycka, kierująca oświetleniem, rozwinęła całą paletę barw, wręcz ich feerię, by po bisie pograć na pożegnanie estradę wraz z muzykami w nieprzeniknionym mroku, nieubłagane oznajmiającym nieuchronny kres tegorocznego festiwalu.

Lestaw Czapliński

ŁUCK

Międzynarodowy Konkurs Chopinowski dla Dzieci i Młodzieży w Łucku na Ukrainie

18-19 marca 2011r. We wrześniu ubiegłego roku staraniem Dyrektora Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Łucku, Walentyny Grysiuk oraz Konsulatu Generalnego RP w Łucku w osobach Konsula Generalnego Tomasza Janika i Konsula Krzysztofa Sawickiego placówce zostało nadane imię Fryderyka

Młodzieży. Patronat nad Konkursem zgodził się objąć Konsulat Generalny RP w Łucku. Nie był to koniec dobrych wiadomości dla nowego Konkursu, otóż szczęśliwym zbiegiem okoliczności w lutym br. do Łucka zawitała przebywająca na ukraińskim tournée, zamykającym obchody roku chopinowskiego w tym kraju, jedna z najlepszych obecnie polskich chopinistek, pedagog Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Ogólnokształcącej

znacznych trudności pianistycznych. Dla wielu z nich było to pierwsze wykonanie utworów Chopina w warunkach konkursowych. Naturalną koleją rzeczy wraz ze zwiększaniem się wieku uczestników wykonania stawały się coraz dojrzalsze. Jury pod przewodnictwem Joanny Ławrynowicz przyznało dwie nagrody Grand Prix w obu kategoriach wiekowych, a także kilka tytułów laureata oraz kilka nagród specjalnych m.in.: za najlepsze wykonanie *Mazurków*, indywidualne podejście do brzmienia instrumentu i wirtuozerię. Organizatorzy przygotowali wiele interesujących i cennych nagród ufundowanych przez Konsulat RP w Łucku, wśród nagród specjalnych znalazły się również płyty wydawnictwa Acte Préalable. Wręczenie nagród i wyróżnień odbyło się podczas uroczystego koncertu laureatów, który zgromadził pełną salę słuchaczy. Ostatnim akcentem konkursu był recital chopinowski Joanny Ławrynowicz.

Poprosiliśmy Joannę Ławrynowicz o pokonkursowe wrażenia.

Proszę opowiedzieć jak doszło do tego, że została pani przewodniczącą jury tego Konkursu?

To był duży zbieg okoliczności. Kiedy Instytut Polski w Kijowie zaproponował mi tournée po Ukrainie, postanowiłam, że ze względu na duże odległości oraz krótkie odstępy pomiędzy poszczególnymi koncertami w różnych miastach wygodniej będzie podróżować własnym samochodem. Dlatego też poprosiłam męża, żeby towarzyszył mi w podróży. Bardzo się cieszę, że się zgodził i mogliśmy przeżyć tę wspaniałą przygodę, która zaowocowała objechaniem dużej części Ukrainy, wspaniale spędzonym czasem z mężem, którego jest zawsze za mało, wspaniałymi koncertami i kontaktem z fantastyczną ukraińską publicznością w Kijowie, Charkowie, Dniepropietrowsku i Żytomierzu. Na koniec mogłam dzięki propozycji Pani Dyrektora Walentyny Grysiuk powrócić na Ukrainę, żeby wziąć udział w tak ciekawym przedsięwzięciu.

Z relacji prasowych oraz radiowych wynika, że ukraińska publiczność odważnie pani odczucia i była zachwycona sposobem interpretacji przez panią utworów Chopina, miejmy nadzieję, że zaowocuje to jak najszybszym powrotem pani do ukraińskich filharmonii. Ale wróćmy do konkursu...

Tak, otóż po ostatnim koncercie w Żytomierzu poprosiliśmy tamtejszy Konsulat o pomoc w sprawnym przekroczeniu granicy w drodze powrotnej, która niestety słylnie z tego, że można na niej spędzić wiele godzin w kolejce samochodów. Następnego dnia, jadąc w stronę granicy ukraińsko-polskiej wstąpiliśmy w tym celu do Konsulatu w Łucku, aby odebrać przygotowane dla nas pismo. Konsul Generalny Pan Tomasz Janik, przy okazji naszego spotkania, z wielką



Joanna Ławrynowicz
fot. Agnieszka Indyk

Chopina. Jest to pierwsza szkoła na Ukrainie nosząca imię naszego największego kompozytora a jednocześnie spektakularny powrót do jej historycznej nazwy sprzed II wojny światowej. Wyjątkowość tego wydarzenia należy podkreślić z tym większą mocą, że Ukraina, jako młode państwo, bardzo dbające o narodową symbolikę, przywiązuje szczególną wagę do tego, by instytucje państwowe nosiły wyłącznie miana ukraińskich patronów. Szkoła dla podkreślenia i uczczenia swojego nowego patrona postanowiła zorganizować Międzynarodowy Konkurs Chopinowski dla Dzieci i

Szkoły Muzycznej im. Zenona Brzewskiego, Joanna Ławrynowicz. Na prośbę pani dyrektor Walentyny Grysiuk, przyjęła ona zaproszenie do uczestniczenia i przewodniczenia pracom jury.

W Konkursie brało udział kilkudziesięciu uczestników, którzy zostali podzieleni na dwie grupy wiekowe. W każdej z grup według regulaminu trzeba było wykonać dowolnie wybrane utwory Chopina. Dla najmłodszych adeptów sztuki pianistycznej było to szczególnie trudne. Bo choć wybór ich padał na utwory napisane przez kilkuletniego kompozytora, nawet te potrafią nastroczać

pasją opowiedział nam o miejscowej szkole muzycznej i nadaniu jej imienia Fryderyka Chopina. Poprosił także o poświęcenie choć pół godziny na odwiedzenie szkoły. Widząc zaangażowanie Pana Konsula nie mogliśmy odmówić. W szkole poznaliśmy wspomnianą już Panią Dyrektor, która okazała się być osobą szalenie miłą a jednocześnie ogromnie zaangażowaną w swoją działalność. Opowiadała z pasją o wieloletnich tradycjach szkoły, powstałej jeszcze przed II wojną światową. Po wojnie szkoła została rozbudowana do rozmiarów pozwalających na codzienną naukę na wielu różnych instrumentach ponad setki dzieci. Posiada bardzo piękną salę koncertową, w której aktualnie trwa remont. W czasie rozmowy Pani Dyrektor opowiadała także o bliskich planach zorganizowania konkursu chopinowskiego dla dzieci i młodzieży, nad którym patronat zgodził się objąć Konsulat Polski w Łucku. Ogromnie ucieszyła się, że nadarza się taka okazja i poprosiła mnie o wzięcie udziału w pracach jury. Czy mogłam w takich okolicznościach odmówić? Mimo krótkiego czasu, jaki pozostał do konkursu i moim rozlicznym planom koncertowym, widząc tak wielkie zaangażowanie szkoły, nie mogłam pozostać obojętna. Stąd moja ponowna wizyta w Łucku na Ukrainie.

Jak odbiera pani tamtejszą młodzież, jak interpretuje ona utwory Chopina i jaki jest poziom wykształcenia muzycznego?

Podjęcie pedagogów do muzyki Chopina bardzo się zmieniło przez ostatnie 20-30 lat. Pamiętam, że miałam 13 lat, kiedy to dostałam oficjalne przyzwolenie od swojej pani profesor na przygotowanie chopinowskiego „lento con gran espressione”. Wcześniej granie tego kompozytora było wręcz zakazane, uważano, że młodsze dzieci nie są w stanie wyrazić tego, co Chopin chciał w utworze przekazać. W tej chwili to się zmienia, w Polsce dzieci zaczynają grać utwory Chopina znacznie wcześniej.

W krajach postwowieckich wychowanie muzyczne stoi na bardzo wysokim poziomie, zdecydowana większość dzieci uczona jest w młodym wieku gry na którymś z instrumentów, co powoduje, że znaczny procent społeczeństwa wzrasta w otoczeniu muzyki i w dojrzałym wieku ma potrzebę jej obecności. Podnoszony jest on nie tylko przez samych nauczycieli, ale również przez rodziców, którzy potrafią usiąść w domu z dziećmi i pomóc im ćwiczyć. Chciałam zachęcić w tym miejscu polską młodzież do wzięcia udziału w kolejnych konkursach w Łucku, jest to wyjątkowe miejsce, w którym mogą porównać swoje umiejętności muzyczne z umiejętnościami rówieśników z Ukrainy.

Proszę powiedzieć czy ma pani w planach powrót na Ukrainę i czy weźmie pani udział w pracach jury konkursu w przyszłości?

Mam ogromną nadzieję, że uda się w przyszłości Konkurs kontynuować. Rozmawialiśmy na ten temat z Panią Dyrektorem, mamy już wstępne plany na przyszłość, być może będzie to konkurs, w którym postaramy się połączyć twórczość Chopina z utworami kompozytorów ukraińskich. Nie wiem jeszcze czy konkurs w formule międzynarodowej będzie organizowany, co roku czy co dwa lata. Bez względu jednak na to, jak ukształtuje się ostateczna forma Konkursu z największą przyjemnością będę chciała wziąć ponownie udział w pracach jury. Jeżeli chodzi o moje inne plany związane z Ukrainą to po sukcesie ostatniego tournée otrzymałam propozycję kontynuacji koncertów w przyszłym roku, tym razem na południu kraju. Jeżeli dojdzie to do skutku to na pewno z największą przyjemnością w przyszłym roku tam powrócę.

Dziękujemy bardzo za tak ciekawie rzucone światło na kulturę i edukację muzyczną na Ukrainie.

Ja również dziękuję i chciałam w tym miejscu za pośrednictwem **Muzyka21**, bardzo serdecznie podziękować pracownikom Konsulatu Generalnego RP w Łucku, Panu Konsulowi Generalnemu Tomaszowi Janikowi, Panu Konsulowi Krzysztofowi Sawickiemu oraz Panu Tomaszowi Adamskiemu, bez zaangażowania, których mój tak udany pobyt w Łucku nie doszedłby do skutku. Życzę im również samych sukcesów w promowaniu polskiej kultury na Ukrainie.

KS

TORONTO **S**rebrny jubileusz Opery Atelier w Toronto. Opera Atelier w Toronto, specjalizująca się w repertuarze barokowym 17. i 18. w., obchodziła w tym sezonie jubileusz 25-lecia działalności. Z tej okazji przygotowano wystawienie ostatniej opery Mozarta *La clemenza di Tito* z udziałem znakomitej gwiazdy kanadyjskiej Meashy Bruggersoman. Opera Atelier została założona w 1985 r. przez małżeństwo miłośników opery barokowej, Jeannette Lajeunesse Zingg i Marshalla Pynkoskiego (urodzony w Toronto przynajmniej do polskich korzeni). Z wykształcenia tancerze klasyczni, na początku lat 80. ponad rok spędzili w Paryżu na studiowaniu tańca, opery i dramatu barokowego. W ciągu dnia szperali w archiwach Biblioteki Narodowej i Opery Paryskiej, nocą tańczyli na scenie kabaretu Moulin Rouge. Ich mentorami byli znani specjaliści dramatu i tańca barokowego, profesor Dene Barnett i Wendy Hilton.

Początki Opery Atelier były skromne – kilka przedstawień w torontońskich muzeach i galeriach. Często próby odbywały się w kościelnych piwnicach. Obecnie zespół wystawia dwie inscenizacje rocznie, prowadzi studio baletowe tańca dworskiego i dysponuje budżetem ponad 2 milionów dolarów. W ciągu 25 lat działalności Opera Atelier wystawiła 50 inscenizacji rzadko grywanych oper barokowych i klasycznych, poczynawszy od *Orfeusza* Monteverdiego (1607) do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (1791). Opera Atelier ma na koncie liczne występy zagraniczne, między innymi w Japonii, Singapurze, Korei Południowej oraz w wielu miastach europejskich. Ukoronowaniem osiągnięć zespołu był występ w 1995 r. podczas otwarcia odrestaurowanego Teatru Królewskiego w Wersalu z przedstawieniem *Dydona i Eneasza* Purcella. Stroną muzyczną w Opera Atelier zajmują się znani dyrygenci, specjaliści od muzyki dawnej, między innymi Andrew Parrot, Trevor Pinnock, Herve Niquet, Marc Minkowski.

Inszenizacje tego zespołu nie mają charakteru muzeum opery barokowej, raczej zaś wykorzystując środki aktorskie z tego okresu, przerysowane gesty i pozy, elementy tańca dworskiego w połączeniu ze stylizowanymi dekoracjami i bogatymi kostiumami, stwarzają nową wersję artystyczną, wierną estetyce tego okresu. Od wielu lat, zadania inscenizacyjne w Opera Atelier są podzielone: Marshall Pynkoski reżyseruje, Jeanette Lajeunesse Zingg przygotowuje choreografie, Gerard Gauci zajmuje się stroną scenograficzną przedstawienia i ostatnio projektami kostiumów.

Łaskawość Tytusa (*La clemenza di Tito*, KV 621) należy do gatunku opera seria, tradycją nawiązującą do szkoły neapolitańskiej. Dzieło zostało ukończone przez kompozytora na dwa miesiące przed śmiercią. Opera została zamówiona na uroczystości koronacyjne cesarza Leopolda II z dynastii Habsburgów. Prapremiera miała miejsce 6 września 1991 r. w Teatrze Narodowym w Pradze, kilka godzin po koronacji. Libretto opery wzorowane na utworze Pietra Metastasia zostało wykorzystane wcześniej przez prawie 40 różnych kompozytorów. Na potrzeby Mozarta Caterino Mazzola skrócił dramat z trzech do dwóch aktów i dołożył duety, tercety i partie zespołowe. Akcja opery rozgrywa się w starożytnym Rzymie. Żądna władzy, pieniędzy i sławy Witellia pragnie zemścić się na cesarzu Tytusie, który odrzucił jej załoty. Sekstus, patrycjusz rzymski, z miłości do Witellii postanawia zabić przyjaciela. Zamach na życie Tytusa nie został jednak wykonany. Niedoszły zabójca zostaje schwytany, postawiony przed sądem i oskarżony o zamach stanu. Cesarz Tytus z ciężkim sercem podpisuje wyrok śmierci. Kierowany jednak uczuciami humanitaryzmu wybacza Sekstusowi zdradę i daruje mu wolność.

Tytułową partię cesarza Tytusa powierzono chorwackiemu tenorowi Kresimirowi Spicerowi. Wcześniej na deskach Opery Atelier debiutował w partii Idomena. Obdarzony silnym głosem i przyciągającą uwagę osobowością sceniczną, doskonale dawał sobie radę ze skomplikowaną muzycznie partią. Rola

Sekstusa zwykle śpiewana jest przez mezzosoprany „en travesti”. Tym razem do tej partii Opera Atelier znalazła niezwyklego odtwórcę w osobie amerykańskiego śpiewaka Michaela Maniaciego, którego głos w programie określono jako męski sopran. Stanowi rzadko spotykany rodzaj głosu, który nie ma płaskiego dźwięku charakterystycznego dla kontratenorów, natomiast posiada całą paletę barw i odcieni. Wysokie dźwięki były niewymuszone, bez zaangażowania falsetu.

Atrakcją w wystawieniu nowej produkcji *La clemenza di Tito* było powierzenie dramatycznej partii Witellii młodemu kanadyjskiemu sopranowi Measha Bruggersman. Ta wschodząca gwiazda fonografii (właśnie ukazał się jej następny album *Night and Dreams*) zwykle występuje na koncertach i licznych recitalach. Rzadko pokazuje się na scenach operowych. Partia Witellii wymaga głosu o wyjątkowej sile i dramatycznym napięciu. Measha obdarzona jest silnym, zmysłowym głosem, doskonałą muzykalnością i wyjątkową osobowością sceniczną. Prostymi środkami wyrazu artystycznego doskonale ukazała postać Witellii – przebiegłość, dramat i skrucę. Mimo potężnej maszyny reklamowej, nie wykazywała gwiazdorstwa i łatwo współpracowała z partnerami scenicznymi. Na uwagę zasługują pozostali wykonawcy, między innymi mezzosopran Mireille Lebel w partii Anniusa, sopran Mireille Asselin w roli Servilii i bas Curtis Sullivan jako Publiusz.

Scenografia autorstwa Gerarda Gauciego nawiązywała do tradycji neoklasycyzmu. Ten niezwykle utalentowany artysta pochodzenia maltańskiego jest mistrzem w zastosowaniu barokowej techniki „trompe l'oeil” (malarstwo iluzjonistyczne), w malowaniu dekoracji sprawiających wrażenie trójwymiarowych. Gauci zaprojektował też niezwykle efektowne kostiumy. Odrzucił koncepcje togi rzymskiej i ubrał śpiewaków oraz chór w stylizowane kostiumy XVIII-wiecznej epoki. Wiele kostiumów oddawało wizualnie charakter postaci. Witellia ubrana była w przebogata, rozłożystą czarną suknię, spod której przebijały ogniste pasy. Artystka ubrana w taki kostium przypominała ogromnego jadowitego pajaka, co dobrze odzwierciedlało charakter postaci.

Nad stroną muzyczną *La clemenza di Tito* czuwał znany kanadyjski dyrygent David Fallis, specjalista od muzyki barokowej. Dyrygował znakomitym 39-osobowym zespołem Tafelmusik Baroque Orchestra, grającym na dawnych instrumentach. Orkiestra uskrzydłona jego artystyczną

dla scen baletowych. Zgodnie bowiem z tradycją zespołu Opera Atelier, taniec jest ważnym elementem scenicznym. Ruch

Przedstawienie odbyło się w historycznym teatrze Elgin Theatre w Toronto, posiadającym około 2000 miejsc, o dosko-



Measha Bruggersman jako Vitellia
fot. Bruce Zinger Artist

osobowością zagrała z pełnym zaangażowaniem i techniczną precyzją. Na osobne słowa uznania zasługuje też chór (Tafelmusik Chamber Choir) umieszczony strategicznie na balkonach po obu stronach sceny, aby stworzyć więcej miejsca

scenicznego oraz choreografię powierzono współdyryktorowi zespołu Jeanette Lajeunesse Zingg. Tancerze, adepci studia baletowego przy Operze Atelier, pod jej nadzorem stylowo i z pietyzmem wykonywali skomplikowane figury taneczne.

nałej akustyce. Zwisające z sufitu olbrzymie żyrandole, czerwone plusze, złoczone balkony stanowiły właściwą oprawę dla barokowej opery.

Kazik Jędrzejczak

PARYŻ **M**uzyka Miłosza Magina w Paryżu. XV Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Miłosza Magina odbył się w dniach od 17 do 22 marca w Paryżu. Konkurs zorganizowała, jak zawsze, najbliższa rodzina kompozytora – żona Idalia, córka Margot i wnuczka Aleksandra Girat przy współpracy wielu osób i instytucji różnego rodzaju z Polski i Francji.

Szczególnie dużą pomoc okazały: Stowarzyszenie Polskich Muzyków we Francji, polski miesięcznik muzyczny **Muzyka21** (z Janem A. Jarnickim na czele), ambasador Krzysztof Kocel (delegat Polski przy UNESCO), Agencja Architektoniczna Christiana Girat.

W Jury Konkursu, któremu przewodniczyła Idalia Magin, uczestniczyli: prof. prof. Danielle Laval, Gombojav Zanaa z Mongolii oraz Teresa Czekaj i Tadeusz Chmielewski z Polski. Konkurs zgromadził 42 pianistów z różnych krajów i kontynentów.

Twórcą Konkursu, odbywającego się regularnie co 2 lata (od 1985 r.) jest znakomity pianista, kompozytor i pedagog polski – Miłosz Magin. Był on laureatem kilku konkursów międzynarodowych: im. F. Chopina w Warszawie (1955), im. M. Long i H. Thibaud w Paryżu, Konkursu Vianna da Motta w Lizbonie.

Od 1960 r. zamieszkał na stałe w Paryżu. Jako pierwszy polski pianista utrwalił wszystkie opusowane utwory F. Chopina (Decca). Na swoich koncertach propagował muzykę polską (z Chopinem, Paderewskim, Szymanowskim na czele), francuską i rosyjską.

Celem stworzonego przez siebie Konkursu było, jak sam mówił, wyłonienie największych talentów pianistycznych i ich promowanie a także propagowanie polskiej muzyki fortepianowej. Konkurs M. Magina posiada specyficzny, niespotykany na innych konkursach program oraz formułę regulaminową. Nie ma mianowicie żadnego limitu wiekowego obowiązującego w trzech grupach programowych. Grupy te różnią się od siebie jedynie skalą trudności, ale utwory zaproponowane przez organizatorów do wykonania zawierają tylko muzykę kompozytorów polskich (w tym w każdej grupie utwory patrona Konkursu) i francuskich. Miłosz Magin napisał na fortepian solo ponad 20 cykli i pojedynczych utworów oraz stworzył na fortepian z orkiestrą 4 koncerty, *Kraskowiaka* i *Concertina*.

Przez wiele lat Magin prowadził działalność pedagogiczną. Jego uczniami byli m.in. Philippe Devaux, Justine Verdier, a także laureaci Konkursu Chopinowskiego w Warszawie – Caroline Sageman i Jean Marc Luisada.

Swoje utwory tworzył kompozytor z

myślą o kształcących się od podstaw dzieciach, a także młodzieży i już dojrzałych pianistach. Dlatego też są one przeznaczone na każdy poziom wykształcenia pianistycznego. Wiele najprostszych cykli pisał dla swojej wnuczki Aleksandry, którą uczyla Jego żona Idalia. Kompozycje Miłosza Magina są niesłychanie wartościowe pedagogicznie, ale są przede wszystkim piękne, doskonale skonstruowane, świetnie brzmiące i sprawiające satysfakcję artystyczną grającym pianistom oraz słuchaczom. Wykorzystując melodykę i rytmikę polskiej muzyki ludowej, jej charakter i taneczność, Magin stworzył swój oryginalny styl i język harmoniczny. Melodyka, harmonika i rytm tworzą u Magina harmonijną całość. Będąc jurorem Jego Konkursu od 20 lat, słyszałem wielokrotnie te same utwory w wykonaniu młodych pianistów z wielu krajów, które brzmią ciągle inaczej, co świadczy o bogactwie tej muzyki. W bardziej skomplikowanych i trudnych utworach pianiści mogą dzięki swojej wyobraźni, rodzajowi dźwięku i swoistej pedalizacji, uzyskiwać coraz to nowe barwy i efekty dźwiękowe. Kolorystyka dźwiękowa jest typowa dla kompozycji Magina. Myślę, że Jego muzyka fortepianowa należy do najlepszych dzieł kompozytorów XX w. i godna jest największego propagowania nie tylko w Polsce. Już obecnie wielu koncertujących pianistów posiada w repertuarze Jego kompozycje.

Konkurs rozpoczął się koncertem inauguracyjnym *Pamięci Miłosza Magina* w wykonaniu Jego przyjaciół (m.in. autora tego reportażu), na którym zabrzmiały utwory F. Chopina oraz patrona Konkursu. Oceniając poziom tegorocznego Konkursu mogę stwierdzić, że był on bardzo wysoki. Objawiło się wiele talentów: Krzysztof Kozłowski, student prof. A. Jastrzębskiej-Quinn z Warszawy (dla mnie najciekawsza osobowość Konkursu) – II nagroda w grupie koncertujących pianistów, Joanna Kacperek (uczennica tego samego pedagoga), 20-letni pianista mongolski Bat-Bileg Bag-Erdene, Mathis Ziełiński z Francji, 10-letnia Zuzanna Fołtyn ze Szczecina, Maurycy Kłos z Tomaszowa Lubelskiego (uczeń Piotra Stopy), 9-letnia Tsovo Enkhturshin z Mongolii. W licznej grupie mongolskich uczestników wyróżniało się szereg młodziutkich pianetek, o których można po prostu powiedzieć: „cudowne dzieci”.

W poszczególnych grupach zwyciężyli:

- I ex aequo – Zuzanna Fołtyn (Polska) i Ankhzaya Uljijargal (Mongolia)
- II ex aequo – Ariunzaya Jargalsaikhan (Mongolia) i Joanna Kacperek (Polska)

- III ex aequo – Bat-Bileg Bag-Erdene (Mongolia) i Mathis Ziełiński (Francja).

Przyznano wiele regulaminowych i pozaregulaminowych nagród, których nie sposób tutaj wymienić. Wspomnę tylko o nagrodzie Towarzystwa im. F. Chopina w Warszawie w postaci recitalu chopinowskiego w Łazienkach dla pianisty mongolskiego Bag-Erdene. Autor tych słów zaprosił Ależę Faye z USA, Maurycego Kłosa i Litwinę Danutę Vazgileviciute na organizowany przez niego letni kurs interpretacji Chopin-Liszt.

Koncert laureatów, który odbył się w pięknym kościele Saint-Merry zgromadził wielu paryskich melomanów a wśród nich znakomitych gości – ambasadora Krzysztofa Kocela i Prezesa Towarzystwa im. Chopina w Paryżu Antoniego Paszkiewicza. Młodzi wykonawcy zaprezentowali się znakomicie udowadniając, że otrzymane nagrody słusznie im się należały. Wiele wykonań wzbudziło nieklamany aplauz. Na mnie największe wrażenie wywarł *Mazurek f-moll* op. posth. F. Chopina (w wersji i rekonstrukcji M. Magina) zagrany przez Krzysztofa Kozłowskiego w sposób natchniony, z całym zawartym w tej kompozycji smutkiem, żalem i nostalgią. Młodziutkie, ubrane w prześliczne sukienki pianistki mongolskie, wykonały wiele utworów (szczególnie M. Magina i C. Debussy'ego) na poziomie, którego nie powstydziłoby się najlepsi studenci naszych uczelni muzycznych. Niezাপomniane odczucie pozostawiła w mnie Joanna Kacperek swoim pięknym i oryginalnym wykonaniem *5 Preludiów* M. Magina.

Z przykrością musiałem odnotować fakt, że pomimo zaproszenia i swoich obietnic nie pojawiła się ekipa Telewizji Polskiej, która tak jak w wielu poprzednich latach obiecywała nagrać reportaż z przebiegu obecnego Konkursu. Będąc przez wiele lat przyjacielem Miłosza Magina w celu propagowania Jego nazwiska i twórczości, stworzyłem w mieście urodzenia kompozytora – Łodzi, Konkurs Jego imienia, którego dwie edycje odbyły się w 2003 i 2007 r. III Konkurs im. M. Magina dla uczniów polskich szkół muzycznych I i II stopnia zostanie przeprowadzony we Włocławku (6-9 XII 2011).

Zapraszam gorąco młodych pianistów do udziału w tym Konkursie, gdyż muzyka Miłosza Magina daje wiele satysfakcji pedagogom i ich uczniom i dostarcza pięknych przeżyć artystycznych.

Tadeusz Chmielewski



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

SIMON BOCCANEGRA

Pięć spektakli tej opery Verdiego rozpoczęto w tym sezonie 20 I. Wszystkimi miał dyrygować James Levine, a w obsadzie zaplanowano: Dmitriego Hvorostovsky'ego (Boccanegra), Barbarę Frittoli (Amelia/Maria), Ferruccio Furlanettę (Jacopo Fiesco) i Ramóna Vargasa (Gabriele Adorno). Los piąta jednak figle i nie zawsze wszystkie plany mogą zostać zrealizowane.

Podczas premiery niedysponowanego Ramóna Vargasa zastąpił 42-letni sycylijski tenor Roberto De Biaso. Nie słyszałam tego spektaklu, ale prasa dość przychylnie oceniła jego debiut w MET pisząc o ładnej barwie i potencjale. De Biaso jest byłym flecistą i śpiewa dopiero od 4 lat.

Pierwszy widziany przeze mnie spektakl (24 I) pozbawiony został z powodu silnego przeziębienia Maestra Levine'a, którego zastąpił na podium John Keenan. W MET debiutował w 1990 r. w *Don Giovannim*, a później prowadził orkiestrę MET w *Weselu Figara*, *Czarodziejskim flecie*, *Śpiewakach norymberskich*, *Złocie Renu* i *Opowieściach Hoffmanna*.

Nie był to wysmakowany muzycznie spektakl, ale Keenan był w niezłej synchronizacji ze śpiewakami, ostrożnie i poprawnie, choć bez szczególnej inspi-

racji czy wglądu interpretacyjnego, zagrał partyturę Verdiego.

Wiele obiecywano sobie po występie Hvorostovsky'ego, ale to niezbyt duży czy silny głos i nie verdiowski baryton. Było wiele pięknych lirycznie momentów, szczególnie na sam koniec, czyli w scenie śmierci, ale Hvorostovsky nie jest jeszcze chyba gotowy do pełnego interpretacyjnego wcielenia się w rolę. Poza brakiem prawdziwie włoskiego brzmienia, jego niezbyt silny w mocy głos często brzmiał gardłowo i nosowo. Oczekiwałam też znacznie większej dynamicznej dramaturgii. Za błąd wypadły sceny wymagające właśnie wokalne intensywności emocjonalnej jak np. scena, w której ojciec i córka odnajdują się po latach, czy w grupowych scenach, kiedy w Boccanegra jako Doża ma być charyzmatycznym przywódcą.

Krytycy prasy w Nowym Jorku prześcigali się natomiast w peanach pochwalnych.

No cóż – każdy słyszy inaczej.

Dla mnie bohaterem wokalnym tego wieczoru był Ferruccio Furlanetto w doskonale zaprezentowanej partii i to on zebrał najburzliwszą owację przed kurtyną. Warto więc było być w MET tego wieczoru choćby tylko dla niego i żeby usłyszeć *Il lacerato spirito* z *Prologu*. To była lekcja mistrzowska śpiewania Verdiego. Pełen mocy, doskonale wyrównany głos bez najmniejszego wysiłku i z rzadko obecnie

spotykanym kunsztem wokalnym i kulturą muzyczną zaprezentował i znakomity dół i silną, dźwięczną górę, elegancją prowadzenia linii wokalnych i styl.

Barbara Frittoli (Amelia/Maria) była drugim prawdziwie verdiowskim głosem tego spektaklu. Zaczęła nieco nierozgrzanym głosem z wyraźnie słyszalnym vibrato i lekkimi, ostrymi napięciami w górnym rejestrze w *Come in quest'ora bruna*, ale po początkowych minutach głos wypiękniał w barwie, a jej świetna dramatyczno-emocjonalna interpretacja roli była na bardzo wysokim poziomie wokalnym.

Jako Gabriela Adorno usłyszeliśmy tego wieczoru Ramóna Vargasa. Nieco ostrożniej niż zazwyczaj operował głosem po niedawnym przeziębieniu, ale była to dobrze wykonana partia. Vargas, jak to już wielokrotnie pisałam, śpiewa, a nie krzyczy, a jego muzykalność i wycucie stylu należą do tych prawdziwie znakomitych. Wzruszał więc i porywał.

Na wiele braw zasłużył też Nicola Alaimo (Paolo), który debiutował tą partią w MET i Richard Bernstein jako Pietro. Włoski baryton, Nicola Alaimo, odniósł już wiele sukcesów na europejskich scenach operowych, m.in. w La Scali jako Don Giovanni i Faraon, Amsterdamie, St. Petersburgu, Moskwie, Salzburgu i Rzymie.

Drugi widziany przeze mnie spektakl 1 II był natomiast wspaniały przede wszystkim od strony muzycznej. Powrócił

bowiem na podium James Levine i przekonał wszystkich obecnych tego wieczoru na sali, że *Simon Boccanegra* jest jedną z najbardziej interesujących oper Verdiego. Mroczne, dramatyczne barwy prywatnej i politycznej tragedii tytułowego bohatera, intensywność konfliktów, ból, cierpienie, wybaczenie i pojednanie były jakby „filtrwane” z duszy i serca Maestro Levine’a w stronę muzyków orkiestry, którzy niby w telepatycznym transie odczytywali jego zamysł koncepcyjny. Widownia siedziała więc jak zaczarowana, a po spektaklu wrzaski i wivaty w stojącej owacji powitały go przed kurtyną.

Od strony wokalne Dmitri Hvorostovsky wypadł korzystniej. Nieco więcej barw choć nadal odnosiło się wrażenie przywiązywania większej wagi do samego piękna wydobywanego tonu niż jego ładunku emocjonalnego i intensywności dramatycznej. Dobrze wypadły więc w jego wykonaniu liryczne momenty, ale w scenach wymagających prawdziwej siły ekspresji nie przekonywał, choć pięknie umarł padając z wielkim kunsztem aktorskim na deski sceny.

Wiem, że wielbiciele jego talentu i głosu już dawno mnie znienawidzili, ponieważ od dłuższego czasu podkreślałem fakt, że głos Hvorostovsky’ego nie prezentuje się korzystnie w MET przed niemal 4-tysięczną widownią. Mając za partnerów w tej operze tak znakomite, silne i doskonałe w emisji głosu jak Furlanetto, Vargas i Frittoli, zbyt często „przepadał” w głębi sceny. Jedyne przy jej krawędzi jego słyszalność była lepsza, ale i tak w duetach z Furlanettą w *Prologu (Del mar sul lido)* czy w ostatniej scenie nie brzmiał w dobrej proporcji, godnej w końcu przecież głównego bohatera. *Boccanegra* nie jest więc moim zdaniem jedną z lepszych ról Hvorostovsky’ego. No i co, niestety, muszę po raz kolejny zaznaczyć, Hvorostovsky nadal zbyt głośno bierze oddechy, które są bardzo wyraźnie słyszalne na sali, i które ingerują w wykonywaną linię melodyczną. James Levine bardzo wspomagał go na scenie, ale nie mógł przecież za niego śpiewać.

Jego wierni wielbiciele nadal głośno fetują każdy jego występ, a spektakle z jego udziałem przynoszą spory dochód w kasach MET, choć od jakiegoś już czasu sala nie jest wyprzedana do ostatniego miejsca.

Tym razem znów podziwiałam doskonały występ Furlanetta, którego każde pojawienie na tej scenie jest wielkim wydarzeniem artystyczno-wokalnym i gwarancją doskonałego wykonania każdej roli, której się podejmie. Vargas odzyskał już moc i piękno głosu po niedawnym przeziębieniu i tego wieczoru zebrał owacyjne brawa za prawdziwie znakomity wybuch zazdrości w *Sento avvampar nell’anima* z aktu II. To jeden z najlepszych współcześnie odwórców tej roli.

Z wielkim uznaniem odnoszę się też do wokalne interpretacji Amelii/Marii Barbary Frittoli. Moc głosu, precyzja intonacyjna, swoboda wykonawcza w połączeniu z jej prawdziwie vedriowskim brzmieniem sopranu zawsze zaskarbiają uznanie i krytyków i widowni.

5 II słuchałam w radio transmisji z MET. Był to ostatni spektakl tego sezonu. Tym razem dzięki inżynierom dźwięku głos

POLSKIE RADIO poleca



POLSKIE RADIO



Dwupłyty album z muzyką w znakomitym wykonaniu Wandy Wilkomirskiej

1 CD - I Sonata G- dur op. 78, II Sonata A- dur op. 100, III Sonata d- moll op. 108

Johannesa Brahmsa w wykonaniu Wandy Wilkomirskiej i pianisty Tadeusza Chmielewskiego.

2 CD - koncerty skrzypcowe Grażyny Bacewicz i Andrzeja Panufnika

w wykonaniu Wandy Wilkomirskiej oraz Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej pod dyktando Witolda Rowickiego i Andrzeja Markowskiego oraz Polskiej Orkiestry Kameralnej pod dyktando Jerzego Maksymiuka.

patroni medialni:



do kupienia w dobrych sklepach muzycznych i na:

SKLEP.POLSKIERADIO.PL

Hvorostovsky’ego zabrzmiał proporcjonalnie w sile w stosunku do pozostałych solistów. Ale zabieg ten wzmocnił też słyszalność jego głośniego brania oddechów. Dobre rozmieszczenie mikrofonów zbierających dźwięk uatrakcyjniło więc, ale i zafałszowało jego wokalny występ. Każde najbliższe westchnienie czy wzmocnienie siły głosu słyszalne było jak w studio podczas nagrywania płyt i dlatego też jego wielbiciele mający okazję usłyszeć go tylko za pośrednictwem tego medium, mogli podziwiać jedyną wielką arię Simona Boccanegra – *Plebe! Patrizi!* ze sceny 2 aktu I – czy w każdym z liryczno-melodycznych fragmentów jak choćby w *Oh refrigerio! la marina brzezza czy Gran Dio, li benedici* w końcowej scenie aktu III. To był inny głos! Nadal jednak nie słyszałam dobrego ładunku emocjonalnej interpretacji, której szczególnie mi zabrakło np. w *O ciel! Chi sei*, czyli w scenie rozpoznania swej córki.

Mikrofony wzmocniły też niestety efekt vibrato w głosie Frittoli, ale i przekazały piękno wokalne Furlanetta, świetnie zaśpiewaną przez Vargasa partię Gabriela Adorna oraz genialny kunszt muzycznej interpretacji Verdiego przez Jamesa Levine’a.

Po raz więc kolejny pozwolę sobie Państwu sugerować by oceniać występy śpiewaków w ich naturalnym kontekście – na żywo, z widowni, a nie z nagrań. Dopiero wtedy bowiem możemy usłyszeć, docenić i ocenić jak naprawdę brzmią nasi idole operowi. 🎭

13 III, w sobotnie popołudnie, odbył się po raz 58 koncert finalistów przesłuchań MET. Z pośród 1 500 uczestników lokalnych konkursów zorganizowanych w całej Ameryce Północnej wyłoniono 8 finalistów. Tym razem nie było ani jednego tenora i ani jednego mezzosopranu. 3 bas-barytony, 3 sopran, 1 baryton i 1 bas. Koncert poprowadziła Joyce DiDonato, a finalistom towarzyszyła orkiestra MET pod batutą Patricka Summersa. Każdy z uczestników miał okazję zaprezentować oceniającemu jury dwie arie w dwóch częściach konkursu. Najmłodszym finalistą był kanadyjski bas baryton Philippe Sly (22 lata), a najstarszymi byli urodzona w Teksasie czarnoskóra Michelle Johnson (28 lat) i urodzony w Seulu baryton Joseph Lim (28 lat).

Po pierwszej części wyłoniono się już kilku faworytów. Bez wątpienia należała do nich Michelle Johnson, która najpierw zaśpiewała *Io son l'umile ancella* z *Adriany Lecouvreur*. W drugiej części jej *Dove sono* z *Wesela Figara* nie obyło się może bez potknięć technicznych i stylowych, ale jest to zdecydowanie silny, ładny w barwie sopran, o sporym potencjale na przyszłość choć może bardziej w Verdima i Puccinim.

Drugim interesującym finalistą był urodzony w Pittsburgu (Pennsylvania) 25-letni baryton Joseph Barron. Najpierw zaprezentował dość wyrównanym i giętkim głosem *Vi ravviso... Tu non sai* z *Lunatyczki* Belliniego, a w drugiej części zwrócił na siebie uwagę muzykalnością w *Vous qui faites l'endormie* z *Fausta* Gounoda.

Koreański baryton Joseph Lim nie był szczególnie stylowy w *Hai gia vinta la causa* z *Wesela Figara*, ale głos jest ciekawy w barwie. Ambitnie wybrana aria z *Kniazia Igora* Borodina, którą wykonał w drugiej części koncertu, przypieczętowała włączenie go do grona 5 laureatów.

Trudna *Sibilar gli angui d'Aletto* z *Rinalda* Haendla była pierwszym wyborem Philippe Sly, bas-barytona z Ottawy. Jak na młodego, 22-letniego śpiewaka popisał się sporą kontrolą techniczną i giętkością ładnego w barwie choć niezbyt silnego głosu. Nie był jednak 100% stabilny i płynny w długich liniach *O! du mein holder Abendstern* z *Tanhäusera* Wagnera. Ale i on został wybrany przez jury jako zwycięzca.

Czarnoskóry, 24-letni Ryan Speedo Green (bas-baryton), urodził się w Virginii. W pierwszej części zaśpiewał *Come dal ciel precipita* z *Makbeta* Verdiego, a w drugiej – *La calunnia* z *Cyruilka sewilskiego* Rossiniego. Nie wywarł na mnie specjalnego wrażenia głównie przez spore vibrato i lekką nosowość emisji. Lepiej wypadł w Rossinim, a jego dolny rejestr był atrakcyjny i stabilny. Nie należał do moich faworytów, ale jury wybrała go do grona pięciu laureatów.

Deanna Breiwick, 24-letni sopran z Waszyngtonu nie znalazła się wśród grona zwycięzców choć według mnie zaprezentowała się bardzo korzystnie. Nie jest to silny głos, ale odznacza się atrakcyjną, młodo brzmiącą, dziewczęco słodką barwą i świetnie zaśpiewała dwie trudne arie. Pierwszą z nich była *En proie à la tristesse* z *Le Comte Ory* Rossiniego, a drugą aria Nanetty *Sul fil d'un soffio etesio* z *Falstaffa* Verdiego.

Urodzona w Montrealu Sasha Djihanian, 25-letni sopran, była jedną z najslabszych finalistek. Nieszczególnie wypadła *Non disperar* z *Juliusza Cezara* Haendla, a i *Signore, ascolta* z *Turandot* Pucciniego nie wywarło dobrego wrażenia.

Podobnie było w przypadku urodzonego w Connecticut amerykańskiego basa Nicholasa Mastersa. Najpierw zaśpiewał *Il lacerato spirito* z *Simona Boccanry* Verdiego, a w drugiej części lekko zadziwił wyborem arii *Bottoma ze Snu nocy letniej* Brittena.

Podczas obrad jury na scenie pojawił się gościnnie występujący tego popołudnia znakomity Lawrence Brownlee i zachwyił widownię dwoma rewelacyjnie wykonanymi ariami. Pierwszą z nich była cudownie płynno-liryczna *Je crois entendre encore* z *Poławiaczy pereł* Bizeta, a druga zaferowała fajerwerki 9 wysokich C w *Ah! mes amis* z *Córki pułku* Donizettiego.

Po ogłoszeniu laureatów widownia nagrodziła wszystkich finalistów gorącymi brawami. To prawda, że tylko 5 spośród 8 wygrało nagrody po 15 000 \$ każdy, ale pozostała trójka może z całą pewnością liczyć na zainteresowanie wielu domów operowych. W końcu okazali się tymi najlepszymi spośród 1 500 walczących o ten przywilej. To kolejna grupa młodych wokalistów, o których zapewne nie raz usłyszymy. Spore talenty i już niezłe osiągnięcia.

Wypełniona szczerze tego popołudnia widownia MET składała się nie tylko z rodzin, przyjaciół finalistów, wielbicieli opery i krytyków. Była przede wszystkim ogromna ilość reprezentantów domów operowych, dyrektorów przeróżnych programów wokalnych i „łowców” talentów. Podczas przerwy po pierwszej części, gdy paliłam papierosa przed budynkiem MET, podszedł do mnie mężczyzna w średnim wieku ubrany w sweter i spytał czy mógłby „kupić” papierosa. Twarz wydała mi się znajoma. Odparłam żartem, że papierosa dostanie ode mnie za darmo, ale będzie musiał zapłacić za „ogień”. I tak wspólnie paliliśmy przed MET i gawędziliśmy o pierwszych wrażeniach i faworytach. Gdy usłyszałam, że młody koreański baryton już śpiewa w „jego” teatrze operowym w Chicago, natychmiast skojarzyłam twarz z nazwiskiem. Gawędziłam sobie paląc z muzycznym dyrektorem Chicago Lyric Opera, Sir Andrew Davisem, który w tym sezonie poprowadzi w MET *Capriccio* Richarda Straussa. Po wymianie imion umówiliśmy się na kolejnego papierosa – tym razem już podczas jego występów w MET. ☺

Jak wystawić francuską wodewilową farsę Rossiniego w „poważnym” teatrze MET? Libretto Eugene'a Scribe'a i Charles-Gasparda Delestre-Poirsona zakładało akcję posuniętą do granic absurdalności, ale to nie jej wiarygodność miała bawić bogatych patronów opery paryskiej w 1828 r. tylko właśnie „surrealistycznie” zaskakujące w inwencji komicznej sytuacje. Brodaci i wężasi towarzysze/rycerze Hrabiego Ory przebrani za mniszki nikogo nie mogli przecież tak naprawdę „oszukać”, podobnie jak „pomyłka” w rozpoznaniu płci w scenie w sypialni, w której Hrabia Ory chcąc uwieść Adelę, uwodzi własnego paza Isoliera. Tytułowy bohater opery, Hrabia Ory, to rossiniowski Don Giovanni (postać oparta zresztą na historycznie istniejącym uwodzicielu o tym imieniu), który usiłuje na wszelkie możliwe sposoby zdobyć możliwie jak największą ilość kobiet pod nieobecność walczących w krucjatach mężczyzn, ale w szczególności jego zakusy skierowane są na hrabinę Adelę. A więc przebieranki i pomyłki znacznie mniej subtelne niż w podobnych, znanych nam sytuacjach z innych oper, jak choćby Mozarta czy *Der Rosenkavalier* Richarda Straussa. To nieco „grubsza kreska”, która bawiąc może skłonić do poważniejszych refleksji, np. o naturze miłości.

Autor produkcji, Bartlett Sher, świetnie rozpoznał problem i znakomicie zaprojektował jego prezentację sceniczną, a *Le Comte Ory* jest jego oryginalną produkcją wykreowaną specjalnie dla MET.

Pomysł zrealizowania w MET po raz pierwszy oprawy scenicznnej tej opery Rossiniego pojawił się na jesieni 2006 r., kiedy to Peter Gelb zwrócił się do Bartletta Shera z propozycją podjęcia się reżyserii. Ekipa produkcyjna objęła: Michaela Yeargana (scenografia), Catherine'ę Zuber (kostiumy) i Briana MacDevitta (światło). Wszyscy powyżej wspomniani mieli już za sobą udane produkcje w MET. Finanse na powstanie *Le Comte Ory* przekazał MET The Sybil B. Harrington Endowment Fund. Pierwsze modele i projekty były gotowe w listopadzie 2009 r., a tzw. „fizyczną” konstrukcję całości rozpoczęto w maju i ukończono w sierpniu 2010 r. Wtedy też rozpoczęto techniczne próby.

Sher umieścił *Le Comte Ory* w teatrze teatru MET, co znakomicie zdystansowało jej wiarygodność komediową. Widownia jest więc świadkami jakby podwójnie odrealnionej rzeczywistości i nie musi przyjmować na słowo próby przedstawienia jej akcji jako scenicznego obrazu realistycznych wydarzeń. Widzimy więc pomieszczenie przypominające wielkie wnętrze historycznego teatru, pośrodku którego umieszczono podwyższony prostokąt sceny. Oświetlona jest rzędem lamp ze świecami

ustawionych na brzegu sceny – jak to wtedy bywało w teatrach. Na obrzeżach sceny widoczne jest zaplecze teatralne. Jej wyimaginowana na cele tej produkcji postać Suflera/Dyrektora technicznego (niema rola – Rob Besserer), który reżyduje przy ustawionych po obu bokach sceny MET/kulis teatru stoliczkach. Sufler śledzi przebieg akcji z partyturą/scenariuszem, popija wodę lub podaje ją w przerwach występów śpiewakom (karafka i szklaneczka) i kieruje sprawnością techniczną efektów specjalnych, w kreowaniu których niekiedy bierze czynny udział. Wtacza się więc na obrzeża „prawdziwej sceny” machina wytwarzająca efekty dźwiękowe porywistego wiatru, a po drugiej stronie jeden z „techników epoki” prezentuje w tle błyskawice burzy. Są też dwa rzędy żyrandoli imitujące wielkie zawieszane u szczytu świeczniki teatralne, które dodawały dramaturgii sytuacjom poruszając się naprzemiennie w górę i w dół, operowane na scenie przez kolejnego „pracownika technicznego” teatru, a w istocie oczywiście mechanicznie z prawdziwego już zaplecza MET. Jest też teatralna ręcznie przesuwana kurtyna w teatrze teatru, która zasłania i odsłania kolejne zmiany dekoracji. Zdarzyły się też dwa razy podczas aktu I ręcznie sterowane uroczę fruujące motylki ponad głowami przebranego za pustelnika Hrabiego Ory i wiernie słuchających go dam. Najbardziej rozbawiały jednak odgłosy „uderzenia piorunów”. Dwie drewniane konstrukcje na kółkach, wspomagane przez jedną operowaną ręcznie, zawierają spore w rozmiarach prostokątne blachy, które po wprawieniu w ruch imitują odgłosy rozsierdzonej natury. Pycha!

Podczas przerwy ubrani w „historyczne” kostiumy pracownicy techniczni ustawiali konieczne dekoracje, przemieszczali ich elementy, dając jakby wgląd w proces pracy prawdziwego teatru owych lat.

Reżyser całości Bartlett Sher opracował również znakomite ruch sceniczny z rozbijającą komicznymi wstawkami baletowymi jak np. pas de trois przebranych za mniszki rycerzy Hrabiego. Flórez jak wszystkim już zapewne wiadomo z poprzednich spektakli w MET, ma naturalny wręcz talent komiczny. Jego drobienie kroczków w kreowaniu arcy-pobożnej zakonnicy i częste padania na kolana (akt II), czy błogosławieństwa zebranych przez Pustelnika (akt I) rozbawiały do łez. Damrau była również znakomita w

teatralnej manieryczności sztucznych póż podczas „tragicznej” opowieści Pustelnikowi/Hrabiemu Ory o swych przypadłościach melancholijnych, a później w pięknych omdleniach. Cała trójka głównych bohaterów – Florez, DiDonato i Damrau – wykonując jeden z najpiękniejszych muzycznie fragmentów opery, czyli trio z aktu II jednocześnie absolutnie rewelacyjnie odgrywała elegancko komiczne menage à trois w wielkim tożu Hrabiny, podkreśnionym korbą niemal do pionu przez Suflera. Zresztą długo by wymieniać wszystkie

Akt I rozgrywa się podczas dnia, a więc oświetlony jest „naturalnym blaskiem słońca”. Akt II – to noc we wnętrzu oświetlonego świecami zamku, kiedy to jego rezydentki ubrane są w swobodniejsze, nocne okrycia.

Kreatywna wyobraźnia Catherine Zuber zaferowała znakomite ubiory dla śpiewaków. Wyraziście w głębi i soczystości barw pomarańcze i fioleto mieniącej się tafty, pastelowa paleta delikatniejszych, ciepłych odcieni z włączeniem brzoskwińowego różu i kremowej bieli, oraz znakomite w artystycznej transformacji kształty ka-



ryc. Seymour Schlatner

znakomite choreograficznie sceny aktorsko wzbogacające występy wszystkich biorących w tych przedstawieniach niezwykle utalentowanych komicznie śpiewaków.

W jednym z wywiadów Michael Yeagan powiedział, że inspiracją projektu dekoracji było XVII-wieczne wnętrze Teatro Farnese w Parmii wybudowanego w 1618 r. Natomiast Catherine Zuber jako źródło kształtów i palety barw kostiumów podała tryptyk Hieronima Boscha *Ogród ziemskich rozkoszy*.

peluszy i czepców cieszyły oko i historycznie wiarygodnie oddawały charakter kostiumów epoki krucjat i teatru XIX w. Największe wrażenie wywarły oczywiście spektakularne „skrzydlate” nakrycia głowy (nazwane później „latającymi mniszkami”) przebranych za zakonnice Hrabiego Ory i jego towarzyszy.

A więc świetna oprawa sceniczna z elementami dekoracji już znanymi nam z innej produkcji dla MET Yeagana (*Cyrułik sewilski*), jak choćby przesuwane po sce-

nie drzewka, drzwi na kółkach etc. oraz identycznie ubrany jak Służący w *Cyruliku sewińskim* Sufler, zresztą ten sam aktor.

Największą jednak atrakcją tych spektakli była oczywiście spektakularna obsada wokalna: Juan Diego Flórez (Comte Ory), Diana Damrau (Hrabina Adela), Isolier (Paź Isolier) oraz Michele Pertusi (Tutor Hrabiego), Stephane Degout (Raimbaud, przyjaciel Hrabiego). Jako Ragonde, główna dama dworu Hrabiny Adeli, znakomicie zadebiutowała w MET Susanne Resmark, szwedzki mezzosopran, od 2001 r. członkini zespołu śpiewaków w operze kopenhaskiej (debiut w USA w 2002 r. w San Francisco oraz m.in. występy podczas festiwalu w Salzburgu, Amsterdamie, Moskwie i Brukseli).

Widziałam 3 z 8 spektakli tej znakomitej produkcji (prapremierę w MET 24 III, 29 III i rejestrowany 5 IV) oraz słyszałam transmisję radiową, która była jednocześnie transmisją do kin 9 IV. Za każdym razem wychodziłam z MET uszczęśliwiona, ponieważ bardzo rzadko się obecnie zdarza by całość produkcji i występów wokalnych była na tak wysokim, doskonałym wręcz poziomie.

Śpiewacy z *Le Comte Ory* zapracowali na to latami ogromnego wysiłku w szkoleniu głosów i technicznej ich kontroli. Mogli więc całkowicie skoncentrować się na interpretacji, komediowych interakcjach i wytworzeniu leciutkiej, emanującej musującym szampańskim humorem atmosfery stwarzając jednocześnie wrażenie na widowni, że sami świetnie się bawią podczas tych spektakli.

Prapremierowa gala w MET (24 III) była sponsorowana przez Yvesa Saint Laurenta, a wśród honorowego komitetu obecnego podczas tego spektaklu na widowni MET znaleźli się m.in. Salma Hayek i jej mąż Francois-Henri Pinault, Naomi Campbell, Catherine Deneuve, Jack Nicholson, Susan Sarandon, Kyra Sedgwick i Uma Thurman.

Nie będę Państwa zanudzać powtarzaniem tego, o czym już pisałam w kwietniowym numerze **Muzyka21**, gdzie można znaleźć bardziej szczegółowe informacje o powstaniu, konstrukcji całości opery, poszczególnych jej ariach i ansamblach. Jednak podczas trwania spektakli w MET podano w prasie interesujące informacje. Otóż badacz, muzykolog i edytor włoskich dzieł operowych XIX w., głównie Verdiego i Rossiniego, Philip Gossett został poproszony o napisanie not programowych do nowej produkcji *Le Comte Ory* w MET. Odmówił i podał do wiadomości publicznej powody, dla których „nie chciał mieć nic wspólnego z tą muzyczną wersją przedstawień w MET”. Gossett zdecydowanie zaprotestował przeciwko użyciu do tych spektakli standardowej edycji opery przygotowanej przez Eugene-Theodore'a Troupenasa opublikowanej w 1828 r., czyli w roku jej premiery

w Paryżu. Gossett uważa ją za „rzeźnicko pokiereszowaną” i jak się zdaje „przygotowaną na użytek prowincjonalnych domów operowych, które nie były w stanie wykonać muzyki skomponowanej przez Rossiniego”, co opisał w eseju opublikowanym w *Das Berenreiter-Magazin*. Przez wiele lat była to jedyna dostępna powszechnie partytura, ale obecnie istnieje edycja Damiena Colasa, która powstała w oparciu o nowo odnalezione materiały i jest to jeden z tomów naukowego wydania wszystkich oper Rossiniego publikowanego przez Gossetta w Chicago Press. Spektakle oparte o nową edycję *Le Comte Ory* wystawiono już w styczniu w Zurychu z Javierem Camareną (Hrabia Ory) i Ceciliją Bartoli. Gossett więc zapytał publicznie dlaczego Zurych mógł wykorzystać nową edycję tej opery, a MET nie? W odpowiedzi przedstawiciel MET powiedział, że odnosząc się z całym należnym szacunkiem do Philipa Gossetta, nowo opracowana partytura, która jeszcze nie została wydana, nie była dostępna na czas, czyli gdy rozpoczynano prace nad inscenizacją *Le Comte Ory* w MET. Wedle Gossetta nowo odkryte materiały są fascynujące i różnią się znacząco od tej standardowo wykonywanej wersji, nagraanej w 2003 r. z Juanem Diego Flórezem przez DG. Gossett, profesor Chicago University, powiedział w jednym z wywiadów, że choć nie odnaleziono oryginalnego manuskryptu Rossiniego, nowe materiały pochodzące z wersji wykonywanej w 1828 r. w Paryżu zostały włączone do nowo opracowanej edycji tej opery. I tak np. finał aktu I, prezentowany standardowo jako septet a cappella z udziałem chóru, oryginalnie skomponowany był na 13 głosów i dwa współzawodniczące ze sobą chóry. A w samym zakończeniu opery, w którym uczestniczy cały ansambl i chór, odnaleziono dodatkowych 100 taktów muzyki. Podobnie jest ponoć z całą resztą opery, dla której wedle ostatnich badań odnaleziono wiele dodatkowej muzyki. Jak przyznaje sam Gossett, z pewnością nie obyło się bez cięć usankcjonowanych przez samego Rossiniego i powszechnych w standardzie wykonawczym owych lat, ponieważ w dużej mierze nowe opery dopasowywane były do możliwości wykonawczych danego teatru operowego oraz obsady wokalne.

Pozostało jednak pytanie dlaczego MET nie wykorzystywała nowej edycji partytury w marcu, kiedy Zurych przedstawił ją już styczniu. Nowa edycja partytury dostępna była w Zurychu na 4 miesiące przed premierą, więc wedle zapewnień Gossetta mógł ją dostarczyć do MET na 6 miesięcy przed ich planowaną prapremierą, lub nawet nieco wcześniej. MET planuje jednak swój repertuar na wiele lat z wyprzedzeniem i angażując Juana Diego Flóreza zaoferowała mu rolę w wersji, którą już dobrze znał i wielokrotnie wykonywał. Nowa edycja partytury wymagałaby uczenia się niemal

od nowa roli, którą ma już od dłuższego czasu w repertuarze. Zdecydowano więc zapewne, zgodnie ze zdrowym rozsądkiem i artystycznym rozeznaniami Juana Diego Flóreza, który najlepiej przecież zna swe możliwości, żeby wystawić *Le Comte Ory* wedle owej standardowej partytury, a nie tej, która jeszcze czeka na wydanie choć jest już dostępna. W kolejnych sezonach, kiedy MET wznowi spektakle *Le Comte Ory*, będzie można z pewnością wprowadzić szereg zmian dając jednocześnie wszystkim czas na dopracowanie owej nowej wersji.

Wyrażając mój ogólny podziw dla wszystkich śpiewaków, z recenzentką rzetelności nadmienię, że Damrau miała w niektórych przedstawieniach leciutkie momenty siłowości w górze i wybierała niekiedy dolne opcje tonów roli, ale też Rossini obdarzył jej partię w wielu fragmentach istic zabójczą linią wokalną. DiDonato zaś śpiewała natomiast absolutnie perfekcyjnie wszystkie nuty roli, a Flórez był wręcz boski. Jednym słowem tym razem śpiewacy w MET przenieśli nas w machinie czasu do epoki Rossiniego dając nam okazję podziwiania niemal już obecnie nieobecnego kunsztu wokalistyki w niezwykle trudnych rolach. Zachwycał doskonale septet a cappella rozpoczynający finał aktu I, a chór MET zasłużył na prawdziwie długą owację.

Dyrygentem tych spektakli był Maurizio Benini. Nie był to szczególnie wnikliwy wgląd interpretacyjny, ale ogólnie dość porządnie zagrany Rossini. Bywało co prawda, głównie na początku za szybko, bez oddechu na klarowne i eleganckie wykończenie fraz, ale podczas kolejnych przedstawień zgranie z solistami było lepsze, a i tempa nieco się zwolniły i ogólnie uspokoiły. Zresztą wszyscy rozgrzewali się i dogrywali podczas kolejnych wieczorów, a najdoskonalsze pod każdym względem były chyba dwa spektakle: nagrywany 5 IV i transmitowany do kin 9 IV.

Nie trzeba chyba dodawać, że po każdym przedstawieniu burza oklasków witała wszystkich przed kurtyną. Największą owacją zebrał oczywiście Juan Diego Flórez, ale wivaty i okrzyki „Brava” otrzymała rewelacyjna DiDonato, Diana Damrau oraz cały ansambl. No i 9 IV Juan Diego Flórez został szczęśliwym ojcem urodzonego na 35 minut przed rozpoczęciem spektaklu synka Leandra. Jak mówił w krótkim wywiadzie podczas przerwy, nie spał całą noc, a musiał przecież zachwycać widzów wieloma rozłożonymi w roli wysokimi D, Dis i C. Bravo Papa!

Załowalam wręcz, że seria owych spektakli w MET zakończyła się, ale miejmy nadzieję, że sukces ten MET powtórzy w kolejnych sezonach. A ponieważ *Le Comte Ory* nagrano, będzie można zapewne kupić go już wkrótce na DVD. To nie to samo, co na żywo, ale doprawdy warto. 🎭

CARMEN **D**ruga obsada w tej operze tego sezonu w MET uległa zmianom. Po pierwszej planowana Kate Aldrich wycofała już wcześniej swój udział z powodu zaawansowanej ciąży. Tytułową rolę przejęła więc Anita Rachvelishvili. Genia Kuhmeier, która debiutowała w MET jako Pamina 20 XI 2007 r., rozchorowała się natomiast i w partii Micaeli zastąpiła ją Hei-Kyung Hong. Ale to nie wszystko. Tuż przed rozpoczęciem spektaklu przedstawiciel MET ogłosił, że planowany jako Escamillo Paulo Szot (brazylijski baryton, debiut w MET jako Kovalyov w *Nosie* w 2010 r.) też jest niestety niedysponowany. Rola tę więc zaśpiewał dla nas w tym spektaklu (5 I 2011) Dwayne Croft, który dopiero po raz drugi wykonał ją w swej karierze w MET (po raz pierwszy 1 V 2010 r.).

Warto było obejrzeć i posłuchać tego przedstawienia przede wszystkim ze względu na rewelacyjną Hei-Kyung Hong. Wspaniała liryczna płynność legato i piękno młodzietko brzmiącego, kryształowo czystego, dźwięcznego głosu. Zebrała zresztą przed kurtyną ogromne, owacyjne brawa! Jej solowa aria *Je dis que rien ne m'épouvante* z aktu III i duet z Don José (Roberto Alagna) *Parle-moi de ma mere* z aktu I należały do najwspanialszych wokalnych fragmentów tego wieczoru.

Roberto Alagna miał jeden z lepszych wieczorów choć nie zaczął specjalnie dobrym głosem. Powoli jednak rozgrzewał się i był coraz mniej matowo-siłowy. *La fleur* wypadła zupełnie przyzwoicie, z wiarygodnym zaangażowaniem emocjonalnym i nawet głos mu się nie załamał na zdradliwym górnym H. Najbardziej atrakcyjny był jednak w akcie ostatnim w konfrontacji z Carmen. Bardzo dobre aktorstwo wokalne i sceniczne.

Dwayne Croft zaferował nam natomiast świetnego Escamilla. Poza znakomitą prezentacją sceniczną jest to głos, który przykuwał uwagę i uczynił z tej postaci ważnego uczestnika dramatu. Wystarczająco przestrzenno silny i w górze, i w dole rejestru. Znakomite wyczucie stylu, barw i emocjonalnej intensywności. W duecie z Don José (akt III) nie wybrał co prawda opcji górnego G, ale nie umniejszyło to w niczym jego brawurowego występu. Najlepszy wokalnie torreador w *Carmen* w ostatnich kilku sezonach w MET.

Debiutująca w MET w partii Mercedes Thompson wywarła dobre wrażenie podobnie jak reszta obsady, która

powróciła w wykonywanych wcześniej w tym sezonie rolach w *Carmen*.

Gruziński mezzosopran Anita Rachvelishvili debiutująca tego wieczoru na scenie MET jako Carmen, wzbudziła we mnie mieszane uczucia. Urodzona w Tbilisi Rachvelishvili, jedna z uczestniczek programu szkolenia młodych artystów w La Scali, jako 25-latką zaśpiewała tam po raz pierwszy w ubiegłym sezonie właśnie *Carmen*. Przyznano jej nawet honor występu w inauguracyjnym sezon 2009/10 w La Scali spektaklu pod batutą Daniela Barenboima, który transmitowano na cały świat w telewizji. Jej *Carmen* słyszano już w Toronto, Berlinie i ubiegłego lata w Arena di Verona.

Jest to zdecydowana poprawa w sile, barwie i zasięgu rejestru głosu w stosunku do mezzosopranu Garancy. Rachvelishvili to prawdziwy mezzosopran, któremu nie straszne były niskie tony roli. Nie jest to jednak dobrze uformowana artystycznie

niestety na bardziej przekonujące i pełniejsze wykorzystanie jego modulacji i dlatego często była zbyt elegancko gładko operowa. Za mało żywiołowości, zbyt nieśmiała w emocjonalnych reakcjach w stosunku do sytuacji.

Aria trzech kart wypadła wokalnie poprawnie, ale nie zachwycająco. Zaprezentowała wszystkie tony, a dyrygent z ogromnym wyczuciem pozwolił jej śpiewać w obranych przez nią tempach, podążając za nią i wspomagając. Ale nie przekonała mnie interpretacyjnie. Nie odniosłam bowiem wrażenia, że jest to ważny moment w operze i zapowiedź jej tragicznych losów.

Habanera była zbyt wokalnie popisowa z demonstrowaniem formowania kształtu fraz i wyborem melodycznych ozdobników własnego pomysłu, niepotrzebnym przedłużaniem niekiedy podbieranych od dołu nut i bez podskórnego sex appealu. Z nieco większą werwą zabrzmiała w *Pres des remparts de Seville* i w *Chanson bohémienne*. Najwięcej pasji w bardziej żywiołowych reakcjach usłyszeliśmy w samej końcówce opery.

To z pewnością głos, który nosi w sobie ogromny potencjał na doskonałą wokalnie Carmen, ale który jeszcze nią w pełni nie jest.

Jako dyrygent powrócił debiutujący w MET Edward Gardner, o którym Państwu już pisałam w poprzedniej relacji z *Carmen* tego sezonu. I tym razem nie był to bezbłędny muzycznie wieczór. Sporo rozbieżności w synchronizacji temp ze sceną. Sam początek nieco zaszokował potrójnym fortissimo uderzenia blachy i zbyt wyrazistym eksponowaniem perkusji w tempie um-pa, um-pa. Ale w reszcie spektaklu doceniłam dobre wyczucie stylu w dramatycznym posuwaniu

akcji i płynność prezentacji całej partytury z wyrazistym wypukleniem liryczniejszych jej fragmentów. Dobrze wypadło budowanie napięcia punktów kulminacyjnych poszczególnych scen i bardzo spodobaly mi się obrane tempa jak np. w scenie tańca w gospodzie Lillas Pastia (akt II), czy w bójce z aktu I. Znakomicie wypadł też w wyważeniu muzyczno wokalnym kwintet *Nous avons en tête une affaire*. Było więc i dynamicznie dramatycznie i żywiołowo, z werwą i energią, ale nie za szybko i płynnie w lirycznym pięknie.

Z tego spektaklu zapamiętam oczywiście fantastyczny występ Hei-Kyung Hong jako Micaeli absolutnie doskonale. Postaram się też śledzić dalsze losy niezwykle obiecującego młodego gruzińskiego mezzosopranu. 📌



G. Bizet – *Carmen*
Anita Rachvelishvili i Roberto Alagna
fot. Ken Howard/MET

i wokalnie Carmen. Należy też wziąć pod uwagę fakt oczywistego stresu podczas debiutu w MET. Niemniej, zabrakło w jej sceniczno-wokalnym portrecie tego, co należy do tej postaci operowej. Zbyt mało pasji, gniewu, furii, dumy, sztyrdystwa i wyzywającej cały świat determinacji bycia wolną za wszelką ceną.

To dość głęboki, silny i pełny głos, z dźwięczną, swobodną górą, ładnym w barwie dołem i o wielkim potencjale barw, których niestety nie wykorzystała w tym spektaklu. Scenicznie była dość naturalna w cygańskiej dzikości i mniej wyzywająca w sensualizmie. Stonowała bowiem sporo scen, w których wymagane były otwarcie seksualnie zachowania Carmen. Jej nieodparty sex appeal obecny był w samej barwie jej głosu, ale nie zdecydowała się

Fantastyczny tenor z Malty

Stefan Banasiak

Podczas lata 2010 r., Joseph Calleja wcielił się w rolę Gabriela Adorno w *Simone Bocca* Verdiego. Miało to miejsce w londyńskim Covent Garden, a słynny Plácido Domingo stanowił część zespołu, wcielając się od tego czasu w tytułową rolę barytonową.

Joseph Calleja
fot. © Mathias Bothor/Decca

Sukces w Londynie

Calleja zamierzał nauczyć się bardzo trudnej roli Adorna poprzedniego lata jednak nie znalazł na to czasu, musiał się bowiem przygotować do objęcia innej roli, roli Hoffmanna w dziele Offenbacha, którą wziął bez większego zastanowienia w MET, po tym, jak jeden z jego kolegów wycofał się. „Tak więc, zupełnie wbrew swoim zasadom, przed moim przyjazdem do Londynu, nad rolę Adorna pracowałem zaledwie przez dwa tygodnie” – wyjaśnia Calleja uśmiechając się. „Nie miałem innego wyjścia, ale mój głos podpowiadał mi, że jest gotowy, by dotrzeć do nowych brzegów i jak tylko zająłem się tą partyturą, osiągnąłem takie brzmienie, jakbym śpiewał ją już od dziesięciu lat. To była naprawdę jedna z tych chwil, gdzie wszystko gra”. Krytyka zgodziła się z tym entuzjastycznie: pochwały przyznane Calleji nie tylko dorównywały pochwałom skierowanym do Dominga, lecz także w niektórych przypadkach o mało ich nie przewyższały.

Płyty

Ta anegdota obrazuje, nie tylko mocno rozwijającą się karierę maltańskiego tenora w lirycznych rolach, lecz pokazuje ewolucję artysty scenicznego. Joseph Calleja, który ma teraz 33 lata, swój ostatni recital płytowy – *The Golden Voice* (stanowiący kontynuację jego albumu *Tenor Arias* z 2004 r.) – nagrał przed pięcioma laty.

„Byłem wtedy zbyt młody, by nagrywać płyty. – ripostuje artysta – Byłem oczywiście zachwycony tym sukcesem, ale przede

mną była jeszcze długa droga do przebycia. Odnalazłem lepszy komfort wokalny i pewną dojrzałość, w naszej sztuce może to zapewnić jedynie czas spędzony na scenie. Kiedy daną rolę ma się w małym palcu, dużo łatwiej można odnaleźć wymagane niuanse i modulacje”.

Maltański tenor

Swoją najnowszą płytę, na którą tyle czekaliśmy, zatytułował *The Maltese Tenor*. Znajdziemy na nim oczywiście arię Adorna *Sento avampar nell'anima*, dodaną w ostatniej chwili do albumu po jej londyńskim triumfie (poza prezentacjami całej opery jest bardzo rzadko śpiewana). „Aria ta jest tak dobrze napisana, że każdy szanujący się tenor, wyposażony w dobry instrument, powinien uczynić z niej swój ulubiony temat”.

Hoffmann, następna rola, którą tenor dodał ostatnio do swego repertuaru, jest także obecna na płycie. To kolejny francuski bohater, po śpiewanych już przez artystę: Des Grieux Masseneta (*Manon*), Faust Gounoda i Nadir, zakochany poławiacz z *Poławiaczy pereł* Bizeta (śpiewał w duecie z naszą wspianą sopranistką Aleksandrą Kurzak).

Styl francuski

Calleja wyjaśnia, że „następne cztery, pięć lat, to idealny okres na zgłębienie tych bardzo lirycznych, francuskich ról. Szaleje debata na temat tego, czym tak naprawdę jest »styl francuski«, jednak wszyscy są zgodni co do tego, że linia tego repertuaru pozostawia mniejszy

marginis manewru, mniej przestrzeni, aby wyrazić się osobiście jako śpiewak. Jeśli chodzi o mnie, podchodzę do tego stylu pod kątem włoskiego stylu bel canto. Właśnie to próbuję zrobić z Hoffmannem, zwłaszcza w środkowej części jego arii, która jest bardziej liryczna”.

W słynnej arii *Salut, demeure chaste et pure* z *Fausta*, którą Calleja zaśpiewał w Berlinie, i którą bardzo chciałby wykonać ponownie – wyzwanie polega raczej na tym, aby nadać świeżości i spontaniczności „przebojowi” operowemu. „Ten typ arii jest śpiewany tak często, że ma się tendencję do zapominania, czym jest tekst, co znaczy ten utwór w swoim kontekście”.

Piękna Polka

Duet z *Poławiaczy pereł* to także następstwo wykonania koncertowych we Frankfurcie, które połączyły Josepha Calleję i Aleksandrę Kurzak. Maltańczyk jest zachwycony współpracą i śpiewaniem z piękną Polką. Efektem tego jest zaproszenie Aleksandry Kurzak do swojej najnowszej płyty. Inspiracją do tego były wrażenia i sukces wspólnego koncertu, po którym Calleja wyznał: „Na zakończenie wieczoru zasłużyliśmy sobie na półgodzinną owację na stojąco..., więc powiedziałem sobie, że trzeba umieścić duet na tym albumie”.

Bel canto

Choć tenor wybrał dla tych arii silniejsze podejście dramatyczne, nie naruszyło to jednak jego wierności dla stylu bel canto. Jest to jeden

z powodów, dla których uważano, że jego głos jest „przestarzały”: wdzięk i elegancja w połączeniu z lżejszym timbre niż wielu innych tenorów jego pokolenia, wszystko to zaznaczone szybkim i stałym vibrato. Na początku kariery śpiewaka niektórzy uważali, że jest wręcz natrętne. „Przez pewien okres moje vibrato było bardzo szybkie – przyznaje Calleja – Jednak ludzie zapominają uściślić, czy też nie przypominają sobie, ile lat wtedy miałem. Jeśli posłuchacie najwcześniejszych nagrań, takich śpiewaków jak Jussiego Björlinga, Enrica Carusa czy też Giuseppego di Stefano, oni wszyscy mieli to vibrato, które potem stało się wolniejsze i dojrzałe”.

Autorytety

Calleja wzrastał słuchając wielkich śpiewaków XX w. i nie chce by prawić mu morały na temat tego, co robili, czy też, czego nie robili, aby zachować swą perfekcję złotego głosu: słuchanie ich płyt było podstawowym elementem jego nauki na Malcie z Paulem Asciakiem, mentorem z czasów dzieciństwa, tenorem, który został nauczycielem. Paul Asciak śpiewał na koncertach razem z Tito Schipą, był przyjacielem Franca Corelliego... „To, czego mnie nauczył, bazując na starych nagraniach, to naprawdę metody z przeszłości. Niektórzy śpiewacy mówią, że kiedy przygotowują nową rolę, nie słuchają nikogo innego. Mogę to zrozumieć, ale nie zgadzam się na to! Nie słuchać tego, czego nasi poprzednicy dokonali, to tak, jakby być liściem na drzewie, liściem, który nie wie, do jakiego drzewa jest przyczepiony”.

Joseph Calleja
fot. © Mathias Bothor/Decca



Joseph Calleja
fot. © Mathias Bothor/Decca

Włoskie śpiewanie

Dawni mistrzowie będą przewodnikami dla Josepha Calleji, kiedy ten zmierzy się z szerszym i bardziej wymagającym repertuarem włoskim. Jest to nowa droga wskazana przez *The Maltese Tenor*: nie tylko *Cyganeria Pucciniego*, ale także *Toska* i *Manon Lescaut*. Oprócz *Boccanegry* Verdiego reprezentują także *Bal maskowy* i *Luisa Miller*, opery wymagającego tenora bardziej „spinto”. Dla niektórych *Mefistofeles*, wersja mitu o Fauście opracowana przez Boito, z której Calleja śpiewa czarujące arie *Dai Campi*, *dai parti* oraz *Giunto sul passo estremo* stanowi kolejny krok w kierunku wielkiego repertuaru dramatycznego. „To głos i tylko głos powinien podpowiedzieć śpiewakowi, kiedy nadszedł moment, żeby przejść od *Cyganerii* czy też *Łucji z Lammermooru* do tego repertuaru – zauważa Calleja – Szczególnie *Mefistofeles* czy *Bal maskowy* są cudownie napisane, za sprawą sposobu ich wykonania, należą jeszcze do atmosfery bel canto. Nie należy wykrzyzczać całej roli tylko dlatego, że jest to Verdi”.

Artystyczne credo

Można by to nazwać mądrością dojrzałości maltańskiego tenora, czy też, kiedy ktoś nazywa się Joseph Calleja, można po prostu powiedzieć, że jest to głębokie. „Przykro mi, że nie mam państwu do zaofierowania czegoś bardziej intelektualnego – przepraszam tenor uśmiechając się – Jednak moim celem jest po prostu zaśpiewać jak najlepiej nie wypierając się przy tym entuzjazmu, jaki wkładam w swoją pracę”.

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe Decca.

György Ligeti (1923–2006)

Transylwania, Budapeszt, Kolonia, Wiedeń... i wreszcie cały świat

Dariusz Mazurowski

György Sándor Ligeti urodził się 28 maja 1923 r. w Dicsőszentmártonie¹, w rodzinie bankiera i okulisty. Jego rodzice byli węgierskimi Żydami i los, a raczej bieg historii sprawił, że przyszło im mieszkać w obcym kraju. Transylwania do końca wojny była bowiem częścią Austro-Węgier, a potem przejęła ją Rumunia, co formalnie zatwierdzono podpisaniem 4 czerwca 1920 roku traktatu w Grand Trianon (Wersal). Ludność węgierska stanowiła jednak nadal – i tak jest zresztą do dziś – znaczący procent jej mieszkańców.

Rodzina przeprowadziła się w końcu lat 20. do większego miasta, Kluż², gdzie młody György zaczął pobierać pierwsze nauki. W wieku 13 lat otrzymał pierwsze lekcje gry na fortepianie, ale pasjonowały go także nauki ścisłe. Niewiele brakowało, a kształciłby się właśnie w tym kierunku, ale podobno nie dostał się na uczelnię – zwykle podaje się, że z powodu swojego pochodzenia. Ostatecznie trafił do miejscowego konserwatorium, gdzie studiował w latach 1941–1943. Wśród wykładowców było sporo Węgrów i jego profesorem został znany kompozytor, Ferenc Farkas. To wykształcenie uzupełniał dzięki prywatnym lekcjom, których udzielał mu w Budapeszcie Pál Kadosa. Niestety już wkrótce po raz kolejny w dzieje rodziny Ligetich wtrąciła się historia. Reżym Miklósa Horthy'ego znalazł sobie sojusznika w hitlerowskich Niemczech, a w konsekwencji kraj na krótko odzyskał kontrolę nad Transylwanią. Natychmiast rozpoczęły się prześladowania ludności pochodzenia żydowskiego – bohater tej opowieści został wyrzucony z uczelni i trafił do obozu pracy przymusowej. Jeszcze gorszy los spotkał jego najbliższych – jego młodszy brat, Gábor Ligeti, został wywieziony do obozu w Mauthausen i następnie zamordowany, zaś rodzice do Oświęcimia, który przeżyła tylko matka³.

Koniec wojny nie oznaczał końca kłopotów, ale przynajmniej na jakiś czas ustabilizował życie młodego artysty. Często można natrafić na informację, że György znalazł się w jakichś formacjach pomocniczych i nawet trafił do sowieckiej niewoli, z której szybko zbiegł. Najważniejsze jednak było coś zupełnie innego – w 1945 r. mógł wznowić studia muzyczne. Tym razem już w Budapeszcie na Akademii im. Ferenc Liszta. Miał tu zresztą niemałe grono prominentnych wykładowców, jak choćby Zoltán

Kodály, czy Sándor Veress oraz jego dawni nauczyciele: Ferenc Farkas i Pál Kadosa.

W kręgu jego zainteresowań znalazły się nie tylko współczesne techniki kompozytorskie (choć dostęp do najnowszych zdobyczy był bardzo ograniczony), ale także lokalny folklor. W efekcie po ukończeniu studiów, w 1949 r., podjął pierwszą pracę jako muzykolog i badacz rumuńskiej muzyki ludowej. Ten epizod był jednak bardzo krótki i już po roku Ligeti stał się pełnoprawnym wykładowcą w swojej dawnej uczelni. Prowadził zajęcia z kontrapunktu i harmonii, jednocześnie komponując. Zresztą pierwsze próby pochodzą z jeszcze wcześniejszego okresu i dotyczą przede wszystkim muzyki wokalne, jak choćby *Idegen földön*, *Magány*, czy *Hortobágy* z lat 1945–1946. Napisał także *Dwa capriccia* (1947) oraz *Inwencję* (1948), oba na fortepian.

Węgry po wojnie należały do bloku wschodniego i ten fakt był boleśnie odczuwany także przez środowiska twórcze. Brak dostępu do współczesnej literatury muzycznej, czy też osiągnięć kolegów z Zachodu niewątpliwie odbijał się niekorzystnie na jakości dokonań kompozytorów. György Ligeti miał świadomość tego faktu, co jednak nie zniechęcało go do podjęcia własnych poszukiwań. Jednak w tamtym okresie jego dorobek wypełniały w dużej mierze opracowania motywów ludowych, czy też utwory wyraźnie inspirowane folklorem, jak choćby *Koncert rumuński* (1951). Było ich całkiem sporo, ale dziś traktowane są jako margines. Artysta zawdzięcza swoją pozycję dziełom późniejszym. A że już wtedy myślami wybiegał w przyszłość, świadczą utwory z drugiego nurtu, jak *Musica ricercata* (1951–1953), czy *I Kwartet smyczkowy* (1953–1954, znany także jak *Métamorphoses nocturnes*).

Punktem zwrotnym w życiu i twórczości kompozytora okazały się krwawe wydarzenia roku 1956, które stały się dla niego jasnym sygnałem, że w tym systemie żyć się nie da. Już wcześniej zresztą jego coraz śmielsze utwory spotykały się z niechęcią władz i nie zanosilo się na to, by coś mogło się zmienić. Ostatecznie Ligeti uciekł w grudniu 1956 r. do Wiednia⁴. Jednak pierwsze kroki w nowej rzeczywistości muzycznej przyszło mu stawiać w Kolonii i to od razu w słynnym studiu rozgłośni WDR.

Zetknął się tam z ówczesną czołówką europejskiej awangardy i mógł zapoznać

się z najnowszymi partyturami, czy też wymieniać się poglądami m. in. z Herbertem Eimertem, Karlheinzem Stockhausenem, czy Gottfriedem Michaeliem Koenigiem. Ciekawe, że on – węgierski Żyd, który stracił najbliższych w obozach zagłady, znalazł bratnie dusze w kompozytorach niemieckich – jakby w jakiś symboliczny sposób musiało się dokonać choćby takie zadośćuczynienie.

W 1957 r. Ligeti zrealizował *Glissandi*, swój pierwszy utwór elektroniczny i zarazem pierwszy stworzony na Zachodzie. Wykorzystując dość surowe tony elektroniczne uzyskał rezultat trudny do wykonania na tradycyjnych instrumentach – sekwencję długich glissand, stosunkowo zagęszczoną i budująca specyficzne napięcie. Jednak był to tylko wstęp do znacznie poważniejszych prac, choć warto pamiętać, że w przyszłości miał wykorzystać ten sam pomysł w swoich dziełach na klasyczne składy.

Kolejny utwór na taśmę, *Artikulation* (1958), należał do najciekawszych dokonań studia kolońskiego z końca lat 50. Kompozytor sięgnął tu po technikę aleatoryczną, pozostawiając wiele istotnych kwestii przypadkowi. Efekt brzmi jednak jak bardzo przemyślana i dobrze zbudowana konstrukcja. Dodajmy, że później opublikowano specjalną partyturę do słuchania, opatrzoną wstępem Erharda Karkoschki oraz szczegółowym opisem Gottfrieda Michaela Koeniga, który był zresztą współrealizatorem dzieła.

W tym okresie kompozytor zainteresował się osiągnięciami muzycznej awangardy (zapewne chcąc nadrobić pewne zaległości w tym względzie), studiował partytury swoich kolegów po fachu, nie stroniąc od pisania obszernych komentarzy i esejów. Jeden z nich poświęcił na przykład Boulezowi, a konkretnie jego *Structures I* na dwa fortepiany. Zamiłowanie do omawiania, czy wyjaśniania treści i sensu dzieła muzycznego towarzyszyło mu zresztą zawsze. Był jednym z niewielu współczesnych kompozytorów, którzy nad wyraz chętnie komentowali swoje dzieła, pisząc obszerne opracowania. Niejako na marginesie można wspomnieć, że później niekiedy (nie kwestionując walorów jego dzieł) wytykano mu, że goni za sławą i popularnością.

Od 1959 r. pojawia się regularnie na Międzynarodowych Kursach Wakacyjnych Nowej Muzyki w Darmstadt – oczywiście jako wykładowca. Ten epizod trwa nieprzerwanie do 1970 r., po czym Ligeti

jeszcze parokrotnie powróci do tych zajęć (na przykład w 1972 i 1976 r.). Działalność pedagogiczną będzie jednak kontynuował, mimo wątłego zdrowia i konieczności częstego podróżowania.

Mimo dość zachęcających rezultatów, na *Artikulation* zakończył swoją przygodę z muzyką elektroniczną. Realizował co prawda jeszcze trzeci utwór, ale osobiście go nigdy nie ukończył⁵. Jednak zdobyte w tym okresie doświadczenia miały wpływ na całą późniejszą twórczość kompozytora. Ukształtowała się wówczas jego indywidualna koncepcja muzyki i sposobu jej konstruowania – zarówno *Artikulation*, jak i *Glissandi* stanowiły w pewnym sensie prototypy nowej estetyki. Ligeti odrzucał serializm, jako podejście nie pozwalające na swobodne kształtowanie materii dźwiękowej. Bo też ten aspekt staje się dla niego kluczowy.

W 1959 r. pisze *Apparitions* na orkiestrę, po raz pierwszy wykonane 19 czerwca 1960 r. w Kolonii (pod dyrykcją E. Boura). Ten niezbyt długi, dwuczęściowy utwór jest doskonałą ilustracją przemian jakie zachodzą w twórczości artysty, ale w pewnym sensie także w całej muzyce tego okresu. Krótki i w istocie dość statyczny, zbudowany z koherentnych materii dźwiękowych, ekspozycja wielowarstwową strukturę, w której tradycyjnie pojmowane czynniki (melodię, harmonię, rytm) odsunięto na najdalszy plan. Jednocześnie pojawia się, tak charakterystyczna dla stylu kompozytora i przez niego samego zdefiniowana, mikropolifonia. Jak sam stwierdził: „oznacza ona tak gęstą tkankę, że poszczególne partie stają się niesłyszalne i tylko powstałe z nich, wzajemnie oddziaływające na siebie harmonie są efektywne jako forma”.

Tymczasem 22 października 1961 r. w Donaueschingen swoją premierę miało kolejne dzieło orkiestrowe Ligetiego – *Atmosphères* – które ugruntowało jego pozycję na rynku muzycznym. Początek lat 60. to w ogóle okres wyjątkowej aktywności artysty, penetrującego różne obszary – pisze *Fragment* na orkiestrę kameralną⁶, *Trois bagatelles* (1961) na fortepian, *Volumina* (1962) na organy, a ponadto bierze udział w projekcie pod tytułem *Die Zukunft der Musik. Eine kollektive Komposition*. Nie zaniedbuje także innej działalności – rozpoczyna wykłady na Królewskiej Akademii Muzycznej w Sztokholmie (współpraca trwa aż dziesięć lat, do 1971 r.), uczy także na wielu kursach, m.in. w Madrycie, Essen, czy Bilthoven.

W ocenie wielu krytyków właśnie ta dekada przynosi najciekawsze i najbardziej nowatorskie dokonania Ligetiego. Do tej listy z pewnością należy dopisać *Aventures* (1962) dla 3 śpiewaków i 7 instrumentów. Autor wykorzystał tu bardzo oryginalny surowiec – zaczerpnął z kilku języków (m.in. niemieckiego, angielskiego, hiszpańskiego, szwedzkiego) charakterystyczne sposoby wymowy, akcentowania, tworząc złożoną strukturę fonetyczną i każąc śpiewakom wy-

konać ją z iście aktorską ekspresją. Rezultat może być do pewnego stopnia odbierany jako bliski teatrowi instrumentalnemu, choć sensu stricte nim nie jest. Utwór miał swoją premierę 4 kwietnia 1963 r.⁷ i od razu wzbudził ogromne zainteresowanie publiczności.

Zupełnie inny odbiór miało kolejne dokonanie – *Poème symphonique* – po raz pierwszy wykonane w Hilversum, 13 września 1963 r. (pod dyrykcją samego kompozytora). Cokolwiek sugerowałby tytuł, mamy do czynienia z pomysłem tyleż dziwnym, co kontrowersyjnym – nawet jak na burzliwe lata 60. Napisanym bowiem na... 100 metronomów. Mniejsza za to, co sam Ligeti chciał zaimplementować, bowiem trudno się doszukać w *Poème symphonique* muzyki, a to już dość istotny zarzut. Mało kto podejrzewałby jednak, że artysta po prostu zakpił sobie z publiki – powszechnie wiadomo bowiem, że był człowiekiem dość poważnym i tak samo traktował swoją twórczość.

W 1964 r. otrzymuje główną nagrodę konkursu, który w Rzymie organizuje Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej. Sukces ten powtórzy dwa lata później.

Tymczasem tuż po ukończeniu *Aventures* zabrał się za pisanie *Nouvelles Aventures*, utworu niemal bliźniaczo podobnego do swego poprzednika i ukończonego w 1965 r.⁸ W tym samym czasie powstaje⁹ *Requiem* na sopran, mezzosopran, dwa chóry mieszane i orkiestrę. Monumentalne dzieło, składające się z czterech części (*Introitus*, *Kyrie*, *De die Judici*, *Sequentia* i *Lacrimosa*), znów charakteryzuje się misternie zbudowaną mikropolifonią, ale także wyjątkowym natężeniem emocji. Ligeti zresztą lubi wywoływać określone reakcje u słuchaczy, sięgając po techniki z zakresu psychologii sztuki. W utworach z lat 60-tych dają się łatwo zauważyć typowe dla kompozytora rozwiązania – powolna ewolucja określonego motywu, czy wręcz pojedynczego dźwięku i stopniowe zagęszczanie faktury, aż po kulminację – często oznaczającą gwałtowny przeskok do zupełnie innej sfery. Można poniekąd uznać to za swego rodzaju efekciarstwo, ale w jak najbardziej dobrym guście. Ligeti jest zresztą bardzo oryginalny, odrębny w swoim działaniu, co sprawia, że jego dzieła mają zdecydowanie indywidualny rys.

W 1966 r. pisze *Lux aeterna* na chór mieszany, kolejny ważny i znany utwór w swoim dorobku, który w jakimś stopniu wywodzi się z tego samego nurtu co *Requiem*. Premiera tego dzieła miała miejsce zaledwie parę dni później niż sceniczna wersja dwóch znanych już tematów - *Aventures et nouvelles Aventures* na sopran koloraturowy, alt, baryton i siedem instrumentów. Do obu doszło w Stuttgarcie, odpowiednio 19 października i 2 listopada 1966 r. Mniej więcej w tym samym czasie artysta tworzy swój *Koncert wiolonczelowy*¹⁰. Znów doskonale definiu-

jący jego styl – w swej pierwszej części statyczny, z bardzo powolną, leniwą akcją, jakby budujący napięcie w oczekiwaniu na rozwiązanie. To nadchodzi w części drugiej, gdzie narastające zagęszczenie dźwięków prowadzi do kulminacji.

W 1967 r. György Ligeti zostaje laureatem nagrody miasta Bonn (jest to nagroda imienia Ludwiga van Beethovena), a także otrzymuje wreszcie austriackie obywatelstwo. Najwięcej czasu spędza w Wiedniu, który do końca życia będzie uważał za swój dom. Zaskakujące jest jednak to, jak rzadko w tym mieście odbywały się prawykonywania jego nowych dzieł. *Lontano* na orkiestrę zagrano na przykład w Donaueschingen (22 października 1967). Jest to kompozycja z pozoru monotonna, statyczna, ale znów zbudowana w typowy dla artysty sposób.

Druga połowa lat 60. zaowocowała szeregiem ciekawych dokonań Ligetiego, z jednej strony będących kontynuacją jego dotychczasowej stylistyki, ale także nieśmiało zapowiadających zmiany, które w pełni ujawniły się w następnej dekadzie. Zanim to nastąpiło, pojawiła się seria utworów na instrumenty solo, jak *Harmonies* (1966) i *Coulée* (1969) na organy, czy też *Continuum* (1968) na klawesyn oraz *II Kwartet smyczkowy* (1968). Największe znaczenie ma jednak inne dzieło – *Ramifications* na instrumenty smyczkowe (orkiestrę lub 12 instrumentów), po raz pierwszy wykonany w Berlinie, 23 kwietnia 1969 r., pod dyrykcją M. Gieleny¹¹. Autor dedykuje ten tytuł pamięci Sergiusza Kusewickiego (także jego żony Natalii)¹².

Ligeti posłużył się tu ciekawym zabiegiem – postanowił poszerzyć skalę możliwości i wzmocnić wymowę utworu poprzez celowe odstrojenie połowy instrumentów o niemal ćwierć tonu. Nie chodzi tu jednak o mikrotonowość, ale rozchwianie całej konstrukcji. Wrażenie jest w każdym razie nad wyraz interesujące, tym bardziej że praktycznie każdy głos prowadzony jest indywidualnie.

W 1968 r. spotyka go szczególnie wyróżnienie, gdy Stanley Kubrick umieszcza kilka jego dzieł w swoim słynnym filmie *2001: Odyseja kosmiczna*. Najdziwniejsze jest jednak to, że jakimś trafem „zapomniano” zapytać Ligetiego o zgodę, czy choćby poinformować go takim posunięciem. Chyba jednak nie miał o to do reżysera pretensji, bowiem dzięki filmowi zaistniał w świadomości wielu odbiorców, którzy wcześniej nawet nie słyszeli jego nazwiska. Ta nieoczekiwana popularność wkrótce miała przełożyć się na szersze zainteresowanie jego utworami. Zresztą Kubrick wyraźnie upodobał sobie twórczość naszego bohatera, wykorzystał bowiem jego muzykę także w swoich kolejnych filmach: *Łśnienie* (1980) oraz *Oczy szeroko zamknięte* (1999).

Na przełomie dekad kompozytor korzystał ze stypendium berlińskiej Deutscher Akademischer Austauschdienst, co wiązało

się z czasową przeprowadzką do tego miasta. Zaczyna także wprowadzać do swojego języka pewne modyfikacje, rozluźniając nieco i upraszczając mikropolifonię. Jego utwory stają się bardziej przejrzyste, co można zauważyć choćby na przykładzie *Melodien* (1971), realizacji zamówienia władz Norymbergi – pretekstem były obchody roku Albrechta Dürera.

Kolejne dwa lata wypełniła praca nad nowymi dziełami, *Koncertem podwójnym* (1972) na flet, obój i orkiestrę oraz *Clocks and clouds* (1973) na 12-głosowy chór (żeński) i nietypowo obsadzoną orkiestrę. Ten ostatni utwór mógłby sugerować związki z pracami Karla R. Poppera, okazuje się jednak, że Ligetiemu jedynie wpadł w oko tytuł jednej z prac filozofa. Autor ponownie sięgnął do materiału sprawdzonego już wcześniej (przy okazji *Aventures*) – tekstów fonetycznych.

Kompozytor, wzorem wielu kolegów po fachu, chętnie realizował różnorakie zamówienia. Z jednej strony dawały mu szansę na zaistnienie w różnych punktach świata, z drugiej zaś gwarantowały – nie bójmy się tego słowa – godziwy zarobek. Jedno z takich zamówień pochodziło od osoby prywatnej, Ralpha Darfmana, amerykańskiego finansisty, który chciał uświetnić obchody 60. rocznicy założenia San Francisco Orchestra. Na tę okazję Ligeti napisał *San Francisco Polyphony*, wskazujący na przemiany jakim ulegał wówczas indywidualny styl autora. W tym okresie działał on zresztą dość aktywnie na rynku amerykańskim, prowadząc na przykład wykłady w Berkshire Music Center w Tanglewood oraz Stanford University.

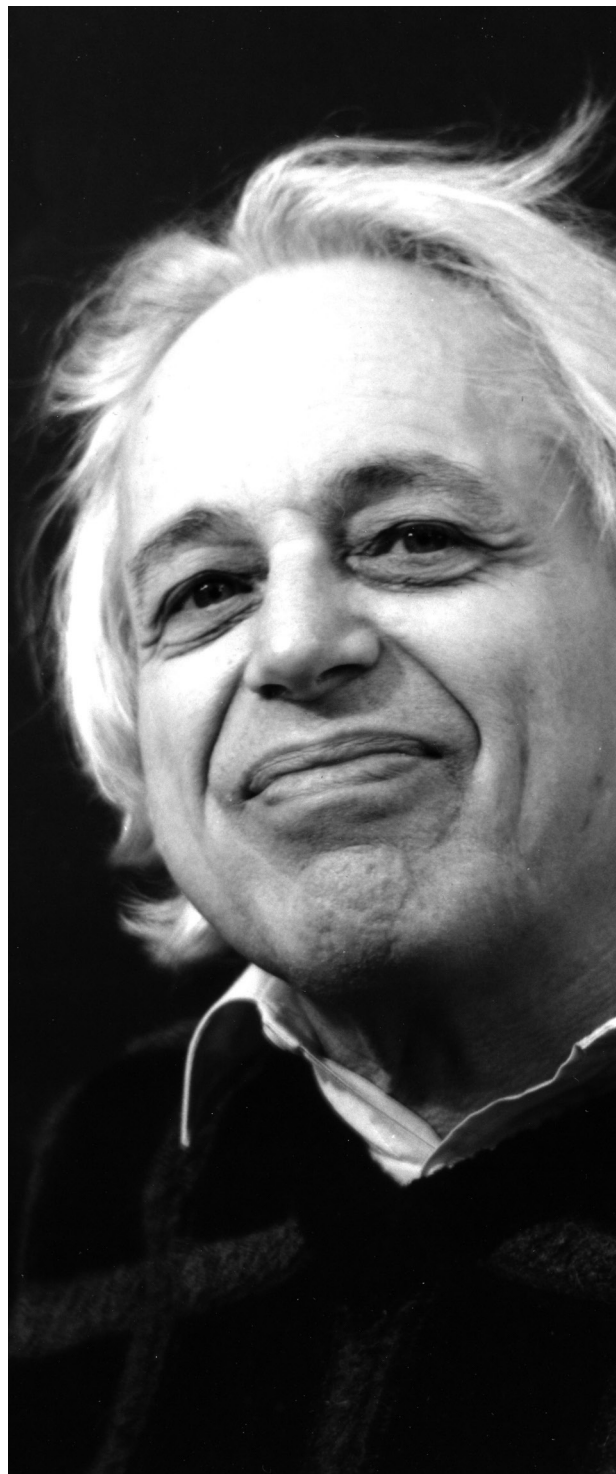
Jednak myśli kompozytora zaprzęta już inny pomysł – napisania własnej opery współczesnej. W 1974 r. przystąpił do pracy, pisząc wspólnie z Michaeliem Meschke¹³ libretto (oparte o sztukę *La ballade du Grand Macabre*, autorstwa Michaela de Ghelderode). Efekt po raz pierwszy zaprezentowano publiczności 12 kwietnia 1978 r., podczas przedstawienia w Królewskiej Operze w Sztokholmie. *La grand macabre* stanowi w jakimś sensie dekonstrukcję idei klasycznej opery, pozostając w opozycji do dawnych dzieł. Ligeti posługuje się tu środkami jak najbardziej współczesnymi, dopasowując je do treści, groteskowo ujętego końca (być może nierealnego) pewnego świata. Wśród instrumentów znajdziemy samochodowe klaksony (wykonana przez nie „toccata” otwiera operę), syreny, piszczałki itp. Autor nie unika skojarzeń z dawnymi obrzędami o ludycznym charakterze, sięgającymi korzeniami do średniowiecza. W efekcie stopienia tak wielu składników w jedność, powstało dzieło niewątpliwie intrygujące, ale wskazujące też, że ta forma nie bardzo leży Ligetiemu. Mówiąc wprost, *La grand macabre* nie jest apogeum jego kariery, a przez wielu był postrzegany jako objaw kryzysu. Zapewne nie tak wyobrażał sobie

percepcję swego dokonania, o którym mówił: „[...] to, co chciałem osiągnąć w tej operze (choć to nie jest normalna opera), przyszło mi na myśl zanim odnalazłem sztukę Ghelderode. Pierwszy pomysł pojawił się ponad dwanaście lat temu, nawet przed *Nouvelles Aventures*. Wyobraziłem sobie rodzaj teatru muzycznego, który korzysta ze wszystkich możliwości technicznych wielkiej sceny operowej. [...] Szczególnie chciałem uniknąć robienia czegoś, co dosłownie jest operą. Podtytuł utworu brzmi *opera*, ale to nie jest normalna opera, w znaczeniu dziewiętnastowiecznym. [...] Byłem bardzo zainspirowany, w *Aventures* i *La grand macabre*, filmami – szczególnie animowanymi, a także Chaplinem i braćmi Marx¹⁴.”

W trakcie pisania swojej opery Ligeti znalazł czas by skomponować (z myślą o Alfonsie i Aloysie Kontarskich) *Monument-Selbstportrait-Bewegung* (1976) na dwa fortepiany. Już w 1978 r. stworzył dwa tytuły o nieco mniejszym niż zwykle ciężarze gatunkowym – oba na klawesyn – *Passacaglia ungherese* oraz *Hungarian Rock*. Ale potem nastąpiła kilkuletnia przerwa. Artysta poniekąd zamknął pewien etap własnej kariery i rozpoczął poszukiwania nowych kierunków. Kontynuował (rozpoczętą w 1973 r.) działalność pedagogiczną w hamburskiej Hochschule für Musik, trwającą zresztą aż do końca lat 80.

Na twórczość naszego bohatera ogromny wpływ miało poznanie cyklu *Studies for Player Piano* ekscentrycznego artysty, Conlona Nancarrowa. Jego utwory, pisane z myślą o pianoli, czy nawet większej liczbie tych instrumentów mechanicznych, eksponowały zaskakujące zestawienia rytmiczne, często wykraczające poza zakres możliwości żywego wykonawcy. Ligeti był autentycznie zachwycony, nie bojąc się nazwać Nancarrowa jednym z najwybitniejszych twórców XX w. W tym samym czasie zainteresował się także muzyką innych narodów, przede wszystkim afrykańskich¹⁵, które podsunęły mu myśl, by na bazie polirytmicznych struktur budować własne dzieła. Sama idea nie była dla artysty czymś zupełnie nowym, wszak już kontrowersyjny *Poème symphonique* stanowił próbę połączenia w jedność różnych przebiegów cyklicznych.

Zanim jednak Ligeti zabrał się do praktycznej realizacji nowych pomysłów, napisał kilka utworów, które stanowiły ogniwo łączące jego dawny styl z nowym. *3 Phantasien nach F. Hölderlin* (1982) na chór mieszany stanowi powrót do dzieł wokalnych, ale istotnie różniących się od



wcześniejszych dokonaniach, jak choćby *Lux aeterna*. Kompozytor zaczyna odwracać się od mikropolifonii, wykorzystuje prostsze struktury i bardziej przejrzystą formę. Tym samym jego utwory zbliżają się estetycznie do dokonani innych – można nawet zaryzykować tezę, że w jakimś stopniu zatracą on

swoj indywidualizm, choć tak charakterystyczny dla niego rys obecny jest w każdym nowym tytule.

Magyar etüdüök (1983) w trzech częściach, przewidzianych na chór mieszany (odpowiednio na 8, 12 i 16 głosów) kontynuuje idee zapoczątkowane *3 Phantasien nach F. Hölderlin*. Z kolei *Trio* (1982) na skrzypce, róg i fortepian jest hołdem złożonym Brahmsowi, z okazji 150. rocznicy jego urodzin. Dodajmy, hołdem niezbyt oryginalnym i w jakiś sposób ograniczonym pragnieniem nawiązania do dzieł mistrza.

W 1985 r. Ligeti kończy pierwszą serię *Etiud* na fortepian, które w znacznym stopniu są efektem jego studiów nad muzyką afrykańską i złożonymi kombinacjami rytmów. Składa się ona z 6 pozycji, przy czym ostatnią zatytułował *Automne à Varsovie* – premierowe wykonanie miało miejsce, jakże by inaczej, w Warszawie, 24 września 1985 r.

Druga połowa lat 80. w ogóle upływa pod znakiem tego instrumentu – komponuje *Koncert fortepianowy* (1985–1988), początkowo w trzech, w nowej wersji w pięciu częściach. Pracuje także nad dalszymi etiudami, kończąc drugą serię w 1994 r. Wykorzystuje w nich nie tylko wpływy afrykańskie, ale także pomysły zainspirowane twórczością Nancarrowa. Ostatnią z tego cyklu etiud tytułuje nawet *Coloana Fără Sfârșit* i przeznaczają na pianole.

Kolejnym utworem wokalnym jest *6 Nonsense Madrigals* (1988–1989), stworzony z myślą o zespole The King's Singers. Z kolei po *Koncertie fortepianowym* György Ligeti pisze *Koncert skrzypcowy* (1990–1992), który także z trzyczęściowego przeradza się w dzieło w pięciu odsłonach. Stosuje tu wypróbowany już wcześniej zabieg, polegający na zestawieniu dwóch instrumentów (altówki i skrzypiec), które celowo odstrojono. Co ciekawe, kompozytor poważnie brał pod uwagę uwzględnienie w partyturze środków elektronicznych, co stanowiłoby powrót do takiej materii po ponad 30. latach. Jednak podjęte próby zakończyły się fiaskiem i Ligeti stwierdził, że syntezatory go rozczarowały¹⁶.

Niejako na marginesie wspomnianych utworów, warto zauważyć uparte dążenie do perfekcji, każące powracać do pozornie ukończonych już utworów, by nadać im nowy, lepszy kształt. Sprawilo to, że na przykład *Sonatę na altówkę* (1994) pisał aż trzy lata, a cykl etiud fortepianowych rozciągnął się na ponad dekadę. Pierwsze tytuły z trzeciej serii zaczęły się pojawiać w drugiej połowie lat 90., ukończył ją dopiero w 2001 roku¹⁷.

W tej dekadzie o kompozytora znów upomniało się kino. Muzykę Ligetiego słychać w filmach *Dziękuję ci życie* (1991, reż. Bertrand Blier), *Gorączka* (1995, reż. M. Mann) oraz wspomnianym wcześniej *Oczy szeroko zamknięte* – pożegnalnym niestety dziele Stanleya Kubricka.

Oczywiście nadal pisał, choć mniej intensywnie – efektem był, składający się z siedmiu części, utwór *Hamburg Concerto* (1998–1999, poprawiony w 2003) na orkiestrę kameralną, zadedykowany Marie Luise Neunecker¹⁸, wykonawczyni solowej partii rogu. W 2000 r. swoją premierę miał także cykl pieśni *Sippal, dobbal, nádlhegedüvel*, skomponowany do poematów Sándora Weöresa. Interesująca jest obsada tego dzieła, obok mezzosopranu wykrzystująca kwartet perkusyjny, mający do dyspozycji szeroką gamę środków.

Pieśni tym samym dobrze wpisują się w stylistykę, którą autor preferował w swojej późnej twórczości.

Ligeti otrzymał w tym okresie szereg prestiżowych nagród, by wspomnieć choćby izraelską Wolf Prize¹⁹, Nagrodę Sibeliusa (Wihuri Sibelius Prize), Nagrodę Kyoto, Nagrodę Kossutha, czy też Polar Music Prize.

W ostatnich lata życia artyście bardzo dokuczają problemy zdrowotne, które istotnie ograniczają jego możliwości twórcze. Po długiej chorobie zmarł w Wiedniu, 12 czerwca 2006 r.

György Ligeti był nie tylko wybitną osobistością świata muzyki, ale także interesującym człowiekiem, o nietuzinkowych poglądach i charakterze. Jego postawę doskonale ilustrują drobne, acz znaczące fakty. Ongiś zapytano go (podczas konferencji prasowej po koncercie), czy to, co przed chwilą usłyszała publiczność, nazwałby muzyką. Bez wahania odparł wówczas: „następne pytanie!”. W 1993 r. New England Conservatory nazwało go, z okazji odbywającego się festiwalu, najwybitniejszym z żyjących kompozytorów. Ligeti był tym mocno zakłopotany. Poprosił więc: „Nazwijcie mnie drugim co do wielkości”. Gdy zapytano go, kto w takim razie jest pierwszy – powiedział: „wszyscy moi koledzy”...²⁰

Przypisy :

- Inne nazwy tego niewielkiego miasta to Târnava-Sânmartin (rumuńska) oraz Sankt Martin (niemiecka), po 1945 r. nazywa się ona Târnăveni.
- Kluż-Napoka, jedno z większych miast przemysłowych Rumunii.
- W literaturze można spotkać kilka wersji losów rodziny kompozytora. Podaje się więc, że ojciec został zamordowany w Bergen-Belsen, ale w innych źródłach z kolei, że obaj – ojciec i brat – zginęli w Oświęcimiu.
- Jako ciekawostkę można podać, że wraz z nim wyjechała Vera Spitz, jego przyszła żona.
- Mowa o Pièce électronique no. 3.
- Prawykonaniem w Monachium, w kwietniu 1962 r., dyrygował sam kompozytor.
- Solistami byli G. Charlent, M.-Th. Cahn, W. Pearson, a zespołem dyrygował F. Cerha.
- Hamburską premierą (26 V 1966) dyrygował Andrzej Markowski, solistami byli ci sami śpiewacy, którzy trzy lata wcześniej zaprezentowali światu *Aventures*.
- Na zamówienie szwedzkiego radia.
- Berlińską premierą, 19 IV 1967 r., dyrygował Henryk Czyż.
- To była wersja na orkiestrę smyczkową, w wykonaniu na 12 instrumentów po raz pierwszy wykonano *Ramifications* 10 X 1969 r. w Saarbrücken.
- Ligeti był laureatem nagrody Fundacji imienia Sergiusza Kusewiczkiego.
- Był on wówczas dyrektorem sztokholmskiego Marionetteatern i zdarzało mu się zamawiać muzykę do spektakli u polskich kompozytorów, w tym K. Pendereckiego. Z wystawieniem *Króla Ubu* wiąże się zresztą zabawna i powszechnie znana anegdota z kompozytorem i Eugeniuszem Rudnikiem w głównych rolach.
- Cytaty pochodzą z wywiadu udzielonego w 1978 r. Hermanowi Sabbe.
- Ligeti zdobył nagrania zrealizowane w Afryce przez Shimę Aroma.
- Biorąc pod uwagę, że eksperymentował z bazującym na syntezie FM instrumencie Yamaha DX-7, trudno się dziwić – urządzenie to bardzo charakterystyczne i jednak nieco ograniczone możliwości brzmieniowe.
- Ostatnia etiuda, osiemnasta z kolei, nosi tytuł *Canon*.
- Ta niemiecka artystka nagrała kilka utworów kompozytora na płyty wytwórni Teldec.
- Przyznawaną w kilku dziedzinach. W muzyce laureatami byli m.in. Boulez, Kancheli, Mehta (w tym samy roku, co Ligeti), Rostropowicz, a także Penderecki.



Montserrat Caballé ostatnia primadonna (3)

Damian Sowa

Norma – matka ponad kapłanką

Włączenie w 1970 r. do stałego repertuaru tytułowej partii w *Normie* Belliniego – którą przygotowała pod kierunkiem Cillaria dla Liceo – wyznacza kolejny wyraźny punkt w karierze śpiewaczki. Z czasem rola druidzkiej kapłanki stanie się koronną partią Caballé i jako jedyna śpiewaczka w historii opery zaśpiewa ją na pięciu najważniejszych scenach świata (debiut w Operze Paryskiej – 1972, La Scala – 1972, 1975, 1977, MET 1973, 1976, wiedeńska Staatsoper – 1977, Covent Garden – 1978). Jednakże tuż po debiucie w tej roli – w wywiadzie telewizyjnym, który był częścią nagranych dla BBC programu *Profile in music* – Caballé powiedziała Bernardowi Levinowi, że tak naprawdę nie jest samą Normą, lecz raczej córką Normy... oddając tym samym pierwszeństwo wielkim kreacjom Rosy Ponselle, Marii Callas i Joan Sutherland. To jednak, co hiszpańska Primadonna wniosła do interpretacyjnego uniwersum roli druidzkiej kapłanki predysponowało ją do zajęcia godnego miejsca obok wymienionych artystek i w podstawowym zarysie było widoczne już w jej pierwszych wykonaniach wirtuozowskiej partii. Wkład

ten najtrafniej scharakteryzował Pierre Jourdan – reżyser i współtwórca największego wokalnego i teatralnego osiągnięcia śpiewaczki, jakim po dziś dzień pozostaje sfilmowana *Norma*, która wystawiona została 20 lipca 1974 r. na scenie Théâtre Antique w Orange. Za kluczową dla dramatycznej kreacji Caballé reżyser uznał scenę z dziećmi Normy z początku aktu II opery, nie zaś słynną scenę wejścia bohaterki Belliniego w I akcie. Jourdan podkreślił tym samym, iż śpiewaczka interpretacyjny nacisk położyła na rewers tego rysu kapłanki, który związany był z wciąż żywą w latach 70. interpretacją Marii Callas. Kiedy Callas, według której *Norma* była przede wszystkim kapłanką, w scenie ze swymi dziećmi podnosiła nóż by zadać im śmiertelny cios, widz musiał być zaskoczony, że ich nie zabija, gdyż kierując się racją kapłanka powinna była to zrobić. *Norma* w interpretacji Montserrat Caballé jest matką ponad kapłanką i gdy w tej samej scenie podnosi nóż, publiczność wie, że nigdy nie zabiłaby swych dzieci. Była to kreacja, która śmiało burzyła przyzwyczajenia widzów, francuski reżyser zaś obsadzając Montserrat Caballé w partii tytułowej wychodził z przeświadczenia, że jedynie ze śpiewaczką takiego talentu,

możliwe jest osiągnięcie na scenie operowej poziomu tragedii, a więc przekroczenie progu wokalnego fenomenu.

Konsekwentnym przedłużeniem tej interpretacji była unikatowa „vocal acting”, gdyż już w pełnej wokalnemu i teatralnemu splendoru scenie świątynnej w sposób mistrzowski śpiewaczka kreśliła własne rysy legendarnej partii. Po dramatycznej deklamacji w recytatywie, przywróciła słynnej cavatinie Belliniego modlitewny charakter, kończąc arię absolutnie nieodściągłym diminuendo na słowach „tu fai nel ciel”. I tutaj odnajdujemy rewers interpretacji greckiej śpiewaczki, bo jeśli *Costa diva* w interpretacji Callas najkrócej określić można mianem „pożaru świata”, to wizja Caballé oddaje „trwanie ognia”. Przy całym wokalnemu geniuszu wykonania, dramatyczny wyraz tej kreacji był osiągany także przy mistrzowskim użyciu minimalnych środków wokalnych, takich jak wydłużona pauza pomiędzy znaczącymi dźwiękami, czy ściszenie głosu na istotnych słowach. Wszystkie te zabiegi składają się na kreację nieporównywalną. Znamienne, że od czasów gdy w 1977 r. Caballé ponownie zbliżyła się do ideału nakreślonego w Orange, tym razem na scenie La Scali – odnosząc jeden z

największych w swej karierze triumfów – mediolański teatr do dnia dzisiejszego nie wznowił *Normy*. Zapis spektaklu galowego zaś jeszcze w 2009 r. był pokazywany jako dokument jednego z największych osiągnięć tej sceny w prestiżowym audytorium paryskiego Luwru.

Soprano lirico spinto?

Początek lat 70. przyniósł śpiewaczce również serię ważnych debiutów w najznamienitszych teatrach operowych Europy. Po dziesięciu latach od swego pierwszego występu w La Scali (w niewielkiej roli w *Parsifalu* Wagnera), w roku 1970 powraca do mediolańskiego teatru – gdzie błyszczy jako tytułowa *Lukrecja* Donizettiego, inicjując tym samym długi okres twórczej – a jednocześnie burzliwej – współpracy z tą sceną (zakończy ją ulubioną *Salome* Straussa w 1987). W roku 1971 jako Leonora w *Trubadurze* po raz pierwszy staje przed wymagającą publicznością neapolitańskiego Teatro San Carlo, do którego będzie często powracała, a rok 1972 przyniesie zdobycie kolejnych operowych bastionów, z których pierwszym jest wenecki La Fenice, gdzie zaśpiewa tylko jedną partię – Elżbietę I w *Robercie* Donizettiego. Następnie debiutuje w Covent Garden jako Violetta – rozpoczynając okres długiej współpracy ze sceną, na której pokaże się w swych wielkich kreacjach – oraz w Operze Paryskiej.

Rok 1974 to okres szczytowy w karierze Caballé i jednocześnie moment idealnej równowagi pomiędzy możliwościami głosowymi a umiejętnościami interpretacyjnymi. W zasadzie wszystko, czego śpiewaczka się wówczas tknęła natychmiast zamieniało się w złoto. Jest to czas, który przynosi największe – tak sceniczne, jak i wokalne – osiągnięcia śpiewaczki. Leonora w *Trubadurze*, ta przedziwna rola-ornament, wymagająca wirtuozerii absolutnej, którą Caballé wyposażała w autentyczny nerw dramatyczny, poruszająca Amelia z *Balu maskowego* – partia na której odcisnęły trwały ślad – i przede wszystkim Elżbieta w *Don Carlosie*, którą portretowała z królewską prostotą a jednocześnie maestrą w dawkowaniu delikatności i mocy zawsze były kreacjami bliskimi doskonałości, jednakże to partia Heleny w *Nieszporach sycylijskich* stanowi repertuarowe apogeum możliwości śpiewaczki. Caballé zaśpiewała tę rolę po raz pierwszy w wielce prestiżowym przedsięwzięciu, jakim była prapremiera dzieła Verdiego w MET w styczniu 1974 r. (pod dyktando Jamesa Levina wystąpili wówczas także Nicolai Gedda jako Arri-go, Sherill Milnes – Monfort oraz Justino Diaz w roli Procidy – wszyscy zresztą w szczytowej formie). Rola sycylijskiej księżniczki – w stopniu być może najdoskonalszym – odzwierciedla możliwości

głosu, którym dysponowała Montserrat Caballé. Zazwyczaj jest on klasyfikowany jako sopran lirico spinto, jednak dramatyczna koloratura, której bezwzględnie rola ta wymaga (w stopniu znacznie większym niż inne bohaterki Verdiego), przybliża go ku legendarnemu ideałowi soprano *drammatico d'agilità*. Recenzje, które pojawiły się po tym spektaklu doceniały wprawdzie całościową kreację, ale przedmiotem drobiazgowych analiz stawał się przede wszystkim akt IV i V z uwagi na dwie wirtuozowskie arie zestawiane ze sobą na zasadzie kontrastowanego dyptyku wokalnego. Cały geniusz Caballé objawia się wszak już w pierwszym wejściu Heleny, w którym śpiewaczka – doprowadzając swój słodkobrzmiący instrument w rejony mroku – odrysuje z niebywałą celnością cały groźny fanatyzm postaci.

Jeszcze pomiędzy spektaklami *Nieszporów* objawia się nowy cud – *Parisina d'Este* Donizettiego w reedycji Eve Queler (która stanęła także za pulpitem dyrygenckim) przygotowana dla nowojorskiej American Opera Society jako wykonanie koncertowe. Caballé śpiewa jak natchniona, a partia staje się – niezależnie od sukcesów *Borgii* i *Marii Stuart* – największym jej osiągnięciem w repertuarze mistrza z Bergamo. Nagrywa wówczas także swą niewiarygodną *Aidę* dla EMI oraz – najwspanialszy w swej dyskografii – wybór arii dla Hiszpańskiej Columbii (obecnie w katalogu RCA). Zawiera on fragmenty z *Nieszporów sycylijskich*, *Balu maskowego* i *Adriany* Cilei, a także z oper, których śpiewaczka nigdy nie miała zaśpiewać na scenie; spośród nich na szczególną uwagę zasługuje aria Angeliki z drugiej części *Tryptyku* Pucciniego, którą krytycy porównują do legendarnego zapisu Rosy Ponselle.

W 1975 r. neapolitański Teatro San Carlo czyni śpiewaczce jeden z największych honorów w jej karierze; specjalnie z myślą o niej wznawia po niemal 140 latach zapomnienia *Gemmę di Vergy* Donizettiego. Podczas wywiadu telewizyjnego udzielonego przez śpiewaczkę w związku z premierą pada słynne zdanie stanowiące parafrazę słów Lilli Lehmann: jeden spektakl *Gemmy* jest – zdaniem Caballé – ekwiwalentem trzech wieczorów w... *Normie*. Z drugiej połowy lat 70. należy wyłonić datę uroczystej gali zaplanowanej na maj 1976 r. w związku z 50. rocznicą pośmiertnej prapremiery *Turandot* Pucciniego w Scali. Caballé po raz pierwszy w swej karierze miała zmierzyć się z morderczą partią tytułową. Wycofanie się niedysponowanej śpiewaczki z przedsięwzięcia dosłownie w ostatniej chwili ściągnięto na nią – charakterystyczną dla temperamentnej mediolańskiej publiczności – falę krytyki. By uchronić Caballé przed niesprawiedliwymi oskarżeniami o kaprysy Primadonny, Zubin Mehta, który wziął na siebie obowiązek poinformowania

mediolańskiej publiczności o nagłej zmianie obsady, zaznaczył, że podczas próby generalnej śpiewaczka wypadła rewelacyjnie i tylko nagła choroba uniemożliwiła jej udział w galowym spektaklu. Owa próba pozostała wprawdzie jedynym spektaklem *Turandot*, w którym Caballé wystąpiła na scenie Scali, ale produkcja ta stała się zwiastunem wprowadzenia do repertuaru dzieł dramatycznych.

Z tego właśnie okresu pochodzi wspańska kreacja płytowa w *Tosce* zapisana pod dyktando Sir Colina Davisa dla Philippsa; co szczególnie ciekawe stanie się ona na lata punktem wyjścia do scenicznych występów z zespołem zebrany przez wytwórnię. Odtąd kwartet Caballé, José Carreras, Ingvar Wixell i Davis będą święcili w *Tosce* wielkie tryumfy – szczególnie w Covent Garden w roku 1977 i w 1979 podczas japońskiego tournée londyńskiej sceny – śpiewaczka zaś dokona wspańskiej dramatycznej transfiguracji partii, którą już wcześniej śpiewała na scenie z wielkim powodzeniem. Inną zapowiedzią tychże przemian jest bardzo dobra płyta z ariami na sopran dramatyczny (nagrana dla Decci, obecnie w katalogu RCA), która zawiera wprawdzie scenę Leonory z I aktu *Trubadura*, nagranie otwiera jednak scena z listem z *Makbeta* Verdiego – nieomylny znak poszukiwań w nowym emploi, czego potwierdzeniem jest już wielka aria z *Turandot* czy *Suicidio!* Giocondy. Pod koniec roku 1976 r. zaśpiewała *Adrianę Lecouvreur* w Tokio dając summę swej wyjątkowej interpretacji tej wspańskiej roli. Postać wielkiej francuskiej tragiczki wypozaża Caballé w niezmiernie zasoby – niedostępnego innym śpiewaczkom – liryzmu, a jednocześnie z partytury Cilei odczytuje akcenty wstrząsające. Czynią one z partii, która wcześniej zarezerwowana była dla Gwiazd formatu Magdy Oliwero czy Renaty Tebaldi, jedno z najważniejszych osiągnięć hiszpańskiej Primadonny. Odtąd też pojawiające się w kalendarzu śpiewaczki role takie jak Medea w operze Luigi Cherubiniego, wagnerowska Zyglinde w *Walkirii* oraz – z większą niż wcześniej częstotliwością śpiewana – Toska, to partie, które będą przeplatały się z repertuarem *bel canta* przydając mu dramatycznej mocy.

W roku 1977 staje w końcu po raz pierwszy przed publicznością jako *Turandot*. Debiutując tą rolą w War Memorial Opera House w San Francisco ma u boku Luciano Pavarottiego (także debiutującego w tym teatrze i po raz pierwszy śpiewającego na scenie Calafa). Lata 70. – obok szeregu partii dramatycznych i wykonywanego głównie podczas koncertów repertuaru wagnerowskiego – wieńczy partia Leonory w *Mocy przeznaczenia* Verdiego, którą po raz pierwszy zaśpiewała w La Scali w 1978 r. 100

Cdn. w następnym numerze

Nadszedł czas, by na nowo odkryć Żeleńskiego

ze skrzypaczką Lucyną Fiedukiewicz z Four Strings Quartet
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Państwa debiutancka płyta z kwartetami Zygmunta Noskowskiego okazała się ogromnym sukcesem artystycznym. Takim przysłowiowym strzałem w dziesiątkę. Idealne połączenie repertuaru i świetnego wykonania...

Nasza praca każdego dnia wiąże się z obcowaniem z muzyką w różnych jej odsłonach. Prawie cały kwartet złożony jest z muzyków Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Codziennie spotykamy się na naszej estradzie i mamy te same doświadczenia muzyczne związane nie tylko z wykonywanym repertuarem, ale także z możliwością poznania kreacji wielu znakomitych artystów. Wszystko to jest naszym doświadczeniem i dorobkiem wielu lat spędzonych w NOSPR. Później jako kwartet spotykamy się na naszych wspólnych próbach i szybko odnajdujemy właściwy klucz do właściwej naszym zdaniem interpretacji nowych utworów.

W styczniu swoją premierę miała Wasza druga płyta. Tym razem los padł na Władysława Żeleńskiego, wielkiego zapomnianego kompozytora. Skąd taki wybór?

W 2011 r. przypadła okrągła 90. rocznica śmierci Władysława Żeleńskiego. Nadarzyła się, więc okazja do głębszego poznania twórczości tego kompozytora, o dziewięć lat starszego od Zygmunta Noskowskiego. Tak jak on działającego nie tylko w zakresie kompozytorskim, ale także jako organizator życia muzycznego (m.in. utworzył Konserwatorium Krakowskie). Twórczość obu kompozytorów, jest również zbliżona i wywodzi się z prostej linii pomoniuszowskiej. Te wzajemne analogie stały się pretekstem do sięgnięcia po utwory przeznaczone na kwartet smyczkowy Żeleńskiego.

Premiera płyty była połączona z koncertem w prestiżowym miejscu, na Zamku Królewskim w Warszawie. Jak publiczność przyjęła muzykę Żeleńskiego?

Na Zamku Królewskim w Warszawie wykonaliśmy *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42 Władysława Żeleńskiego. Występowaliśmy wspólnie ze znaną polską śpiewaczką Iwoną Hossą, z którą nieraz mieliśmy okazję współpracować na estradzie NOSPR. Byłam bardzo ciekawa, jak publiczność zareaguje na muzykę Żeleńskiego w naszym wykonaniu. Są w tym kwartecie części, które bardzo przypadły nam do gustu i uważamy je za prawdziwie muzyczne perełki. Myślę tutaj szczególnie o drugiej i czwartej części. Z doświadczenia wiemy kiedy podczas koncertu słuchacze podążają za naszą myślą muzyczną i odgadują nasze intencje. Tak było i tym razem. Atmosfera niezwykle ciszy i skupienia w otoczeniu pięknej zamkowej sali i tylko muzyka, jej dźwięki malowane naszymi rękami. Zostaliśmy nagrodzeni gromkimi brawami.

Wróćmy jednak do płyty, bo ona jest czymś trwalszym w poznaniu zapomnianej muzyki niż koncert. Proszę naszym czytelnikom przybliżyć nagraną muzykę Władysława Żeleńskiego...

Dotychczas melomani znali muzykę Żeleńskiego głównie dzięki jego uwerturom symfonicznym oraz utworom wokalnemu i fortepianowym. Kwartet smyczkowy również zasługuje na większe zainteresowanie. Mimo widocznych wpływów romantyków

niemieckich, zwłaszcza Brahmsa i Schumanna znajdujemy w nich oryginalny rys kompozytorski Żeleńskiego łączący tradycyjny styl muzyczny z elementami polskiego folkloru.

Według Waszych słów jest to muzyka wyjątkowo piękna, niebanalna w formie i świetnie napisana. Dlaczego zatem o niej zapomniano?

Trudno odpowiedzieć na to pytanie. Może należałoby spojrzeć okiem teoretyka muzyki na to, co historia przyniosła w muzyce po śmierci Władysława Żeleńskiego, czyli po 1921 r. Straszny okres wojenny mocno wpłynął na artystów i sztukę przez nich tworzoną. Dotyczy to także muzyków-kompozytorów. Powstanie nowych środków wyrazu w muzyce, inne traktowanie dysonansów i



konsonansów, różnice w założeniach estetycznych i nowe skale wykorzystywane w budowaniu linii melodycznej dają początek nowej erze w muzyce (Paul Hindemith, Igor Strawinski, Claude Debussy). Wydaje mi się, że w tym kontekście muzyka Żeleńskiego straciła swoją atrakcyjność będąc reliktem minionej epoki.

Słuchając Waszej płyty muszę powiedzieć, że jest równie dobra wykonawczo, a może i lepsza, jak album z muzyką Noskowskiego. Jak znajduje się klucz do tak dobrej interpretacji? Skąd macie tego przysłowiowego nosa, by ją tak dobrze zagrać i wyłuskać tyle smaczków z tych pokrytych kurzem partytur?

Cieszę się, że podoba się Panu nasza płyta. Niestety droga, którą trzeba przebyć od otrzymanych materiałów nutowych do ostatecznego efektu jakim jest płyta, jest bardzo długa i czasochłonna. Nie wystarczy zaznajomić się z partyturą i poszczególnymi głosami, trzeba zredagować odpowiednie frazowania, napisać i dostosować smyczkowanie, a na końcu „przetrawić” utwór i dać mu czas na dojrzewanie. Na pewno w naszej pracy zespołowej pomaga nam długoletnie doświadczenie i świetna intuicja muzyczna, ale przede wszystkim zamiłowanie do muzyki i

radość, jaką czerpiemy ze wspólnego muzykowania i odkrywania nowych utworów.

Jak państwo odbieracie muzykę Władysława Żeleńskiego?

Muzyka Władysława Żeleńskiego jest piękna w swej prostocie i tradycyjnej formie kształtowania fraz. Charakterystyczne tematy szybko zapadają w pamięci słuchacza i dają niezwykle doznania

artystyczne. Bogaty język muzyczny Żeleńskiego sprawia, że utwory są bardzo ciekawe i mają wyraźnie narodowo-ludowy charakter.

Jak państwo sądzą, dlaczego ta muzyka nie wzbudziła dotąd zainteresowania wśród artystów, w szczególności polskich?

Myślę, że muzyka Władysława Żeleńskiego w swojej prostocie i klasycznej formie została zepchnięta w daleki kąt muzycznej literatury, gdyż nie wносиła do sztuki kompozytorskiej pierwiastka nowatorskiego, jaki miała na przykład muzyka Karola Szymanowskiego. W dzisiejszych czasach, gdzie na estradach koncertowych dominują skomplikowane i trudne w odbiorze utwory, muzyka Żeleńskiego z bogatą melodyką i przejrzystą harmonią, nabiera szczególnej wartości. Może właśnie teraz nadszedł czas na to, by na nowo odkryć zakurzone partytury wspaniałego kompozytora, który nie słusznie uważany jest za twórcę drugiego planu. Gorąco więc polecam muzykę Władysława Żeleńskiego i zachęcam do kupna naszej płyty z jego kwartetami smyczkowymi. Jestem pewna, że tak jak i nam spodoba się melomanom nasza polska muzyka, dająca wiele pięknych i wzruszających przeżyć.

Jakie są dalsze plany waszego zespołu?

Obecnie kontynuujemy pracę nad twórczością Władysława Żeleńskiego poszerzając nasz repertuar o jego inne utwory kameralne. Równolegle prowadzimy działalność koncertową wykonując utwory z klasycznego repertuaru kwartetowego.

Dziękuję za rozmowę.

na zdjęciu od lewej: Łukasz Tudzierz, Grzegorz Witek, Beata Raszewska, Lucyna Fiedukiewicz – fot. Grzegorz Stec



Chopin na skrzypce z fortepianem!

ze skrzypaczką Jolantą Stopką rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Niedawno zakończył się uroczyste obchodzony Rok Chopina, pani uczciła rocznicę urodzin kompozytora swoją debiutancką płytą z jego muzyką w aranżacji na skrzypce z fortepianem. Skąd pomysł na taki album?

Muzyka Chopina jest piękna. Wykonywana na fortepianie jest doskonale znana. Zadałam sobie pytanie: Czy nie warto utrwalić jej w innej wersji, skoro wielu znakomitych skrzypków wykonywało tę muzykę na koncertach? Transkrypcje utworów Chopina na wiolonczelę utrwalił fonograficznie znakomity wiolonczelista prof. Stanisław Firliej. Ze skrzypków jak do tej pory nikt się nie odważył. Podjęłam to wyzwanie.

Czym jest dla pani muzyka Fryderyka Chopina?

Jest dla mnie nostalgią, zadumaniem, paletą barw.

Interpretacja dzieł Chopina ma swoisty kanon, mamy wiele fenomenalnych interpretacji jego muzyki, pani zaryzykowała sięgnięcie po te dzieła w wersji na skrzypce z fortepianem, której nie stworzył sam kompozytor. To chyba wielkie ryzyko artystyczne i nie lada odwaga...

Ryzyko to chyba nie jest, skoro tak uznawani skrzypkowie jak: Pablo Sarasate, Fritz Kreisler, Karol Lipiński wykonywali na koncertach transkrypcje utworów Chopina. Co do odwagi, to chyba ma pan rację, bo w polskiej tradycji wykonawczej ostro się krytykuje wszelkie odstępstwa od ustalonych reguł. Mieliśmy tego przykłady podczas ostatniego konkursu chopinowskiego, a przecież były tam wykonywane oryginalne kompozycje i przez bardzo dobrych pianistów. Poza tym wielu krytyków muzycznych negatywnie ustosunkowuje się do transkrypcji w ogóle, a co dopiero do transkrypcji Chopina.

Jak dobieierała pani repertuar na swój debiutancki album płytowy?

Zdecydowałam się nagrać te transkrypcje, które najbardziej lubię oraz specjalnie dla mnie napisany utwór Jarka Kordaczuka oparty na motywie preludium Chopina.

Czy miała pani okazję grać nagrane utwory na koncertach? Jak były przyjmowane przez publiczność?

Grałam na wielu koncertach w kraju i za granicą i wszędzie były przyjmowane gorąco i z wielkim zainteresowaniem.

Do nagrania zaprosiła pani wybitną pianistkę, Magdalenę Blum. Skąd ten wybór?

Grałyśmy wspólnie wiele koncertów. Cenię u Magdy kulturę osobistą i kulturę muzyczną. Stąd taka decyzja.

Jak przebiegała wasza współpraca?



Studiowała pani w Poznaniu, Berlinie, Brukseli. Jak te trzy miejsca i różne sposoby muzycznej edukacji wpłynęły na kształtowanie pani osobowości muzycznej i wrażliwość artystyczną?

Poznań dał mi rzemiosło, Berlin pozwolił na fantazję a Bruksela powiązała jedno z drugim.

Która z wielkich skrzypaczek, czy który z wielkich skrzypków jest dla pani inspiracją i autorytetem w budowaniu swojej kariery?

Nie ma inspiracji i nie ma autorytetu, ponieważ nie ma recepty na budowanie własnej kariery, choćby z tego powodu, że każdy jest indywidualnością osadzoną w innych uwarunkowaniach kulturowych i środowiskowych.

Obecnie obserwuje się trend, że publiczność i kolekcjonerzy płyt częściej chcą poznawać nowe dzieła, często z zapomnianego repertuaru, niż po raz kolejny obcować z dziełami ogranyimi i bardzo znanymi...

Myślę, że jest to związane z ogólnym trendem poszukiwania inności. To co się zna przestaje być interesujące, a to co nowe przykuwa naszą uwagę, i tak się dzieje w każdej dziedzinie, nie tylko w muzyce.

Jakie ma pani poza muzyczne zainteresowania, pasje?

Interesuje mnie sztuka, literatura, architektura. Lubię dobry design – bardzo mi się podoba to co robi Ron Arad. Sama mam zapędy malarskie. Może kiedyś zorganizuję wystawę moich prac połączoną z moją muzyką.

Dziękuję za rozmowę. ☺

Bardzo sympatycznie i inspirująco.

sposób jaki mi narzucali moi nauczyciele.

Jest pani młodą artystką, która rozpoczęła już swoją karierę. Kiedy postanowiła pani zostać skrzypaczką?

To chyba było w liceum muzycznym, kiedy brałam udział w wielu konkursach i zdobywałam wiele nagród. Chciałam wypowiadać się muzycznie i nie zawsze w taki

Jak dziś młody artysta powinien budować swoją karierę? Na jakie trudności się trafia, jak z nimi trzeba sobie radzić?

Samemu należy znaleźć sposób. Nie ma na to recepty. Zależy to od wielu czynników, ale najczęściej decyduje o tym szczęśliwy splot wydarzeń.

Interesuje mnie każdy rodzaj dobrej muzyki

z Philippem Herreweghe rozmawia Dorota Staszkievicz

Pana rodzinny kraj – Belgia, słynie ze znakomitego piwa i czekoladek. A pan docenia rozkosze stołu? Jak jest pańskie ulubione danie?

Ostatnio odkryłem kaczkę z jabłkami i naprawdę ją sobie cenię.

Studiował pan medycynę i psychiatrię, ale ostatecznie zdecydował się pan zostać muzykiem. Czy pańscy bliscy zaakceptowali to bez zastrzeżeń?

Mój ojciec nie chciał, żebym został muzykiem – sam nie był artystą i muzyka kojarzyła mu się z alkoholem, gruźlicą, a nawet... syfilisem! Aczkolwiek ja osobiście jestem przekonany, że jako muzyk również niosę ludziom pewnego rodzaju pomoc.

Czy doświadczenia z psychiatrią i psychologią przydają się w pana obecnym życiu zawodowym? Pomagają czy kolidują w zacieśnianiu więzi

między kompozytorem a wykonawcą?

Psychiatrzy rozwiązują problemy ludzi, których sens istnienia bardzo się skurczył – a tego nie można powiedzieć o muzykach. Dlatego moja wiedza psychiatryczna i psychologiczna przydaje się na szczęście tylko podczas niektórych wywiadów...

Porozmawiajmy o specyfice relacji uczeń – mistrz. Jacy byli pańscy nauczyciele i mistrzowie?

W moim życiu było dwóch mistrzów: Marcel Gazelle – mój nauczyciel fortepianu, akompaniator Menuhina, a także – Gustaw Leonhardt, wspaniały przykład rozsądku i umiarkowania. Z drugiej strony Harnoncourt jest dla mnie najważniejszym dyrygentem: całkowicie zmienił sposób podejścia do repertuaru od Bacha do Brucknera. Oni wszyscy odegrali decydującą rolę w moim muzycznym życiu.

Czy można być dyrygentem nie mając osobowości lidera? Jakże trzeba mieć predyspozycje do tego zawodu?

By zostać dyrygentem, trzeba być przede wszystkim muzykiem. Powiedziałbym, że trzeba być także pedagogiem. A jeśli w orkiestrze znajdzie się dużo ludzi z mocnym charakterem, trzeba skupić na sobie bardzo różne energie – dlatego cechy przywódcze są w pewnym sensie niezbędne.

Wyrobił pan sobie markę specjalisty od muzyki barokowej i renesansowej, ale w ostatnich latach dużo pracuje pan nad dużym repertuarem symfonicznym – od Schumanna przez Brucknera do Mahlera. Znudił się panu Lasso i Bach?

Wcale nie! Ale wiadomo – bycie muzykiem to piękny stan, tylko czasem bywa zbyt ograniczający... Interesuje mnie każdy rodzaj dobrej muzyki. Aczkolwiek nie odszedłem całkiem od dyrygowania utworami Bacha i Lassa; moje następne nagranie dla wytwórni „phi” to będą motety Bacha.

Czyli Herreweghe nie stanie się sławnym specjalistą od muzyki współczesnej?

Muzyka współczesna nie jest obecnie zbyt rozpowszechniona. W dobie tego kryzysu czuję się coraz bardziej odpowiedzialny za to, co dajemy publiczności do słuchania. Powinniśmy mieć otwarte umysły i odgrywać rolę kogoś w rodzaju artystycznego kuratora. Dlatego owszem, chcę zajmować się coraz więcej muzyką współczesną.

W sierpniu ubiegłego roku wystąpił pan w Polsce przy okazji koncertu Alexandra Lonquicha i Orchestre des Champs-Élysées, podczas którego wysłuchaliśmy *Koncertu e-moll* Fryderyka Chopina. Jaka jest pańska filozofia muzyki epoki romantyzmu?

Orchestre des Champs-Élysées przywiązuje wagę do wykonania utworu na instrumentach z epoki, w której żył kompozytor. Ale oprócz kwestii technicznych, muzycy bardzo angażują się w sposób gry zbliżony do śpiewu. Szukamy prawdziwego ducha tej muzyki przez umieszczenie utworu z powrotem w kontekście epoki danego kompozytora. Jest to typowe podejście muzycznego świata z którego się wywodzę, pozostające w zgodzie z etyką autentyczności. Na moją interpretację muzyki romantycznej ma wpływ praktyka muzyki dawnej, rzucająca nowe światło na utwory z epoki romantyzmu. Ale nie mogę twierdzić, że rezultatem takiej interpretacji jest Prawda – ponieważ w przypadku wszystkich mistrzowskich dzieł takich jak Biblia, utwory Szekspira czy Chopina, każde pokolenie może wnieść nową perspektywę.

Nad czym obecnie pan pracuje?

W styczniu tego roku wziąłem udział w Akademii Bachowskiej w Brugii. Teraz zajmuję się Josquinem z Collegium Vocale Gent, a także koncertem skrzypcowym i *II Symfonią* Schumanna – z Orchestre des Champs-Élysées.

Bardzo długo był pan związany z Harmonia Mundi, ale ostatnio założył pan własną wytwórnię płytową, o tajemniczej nazwie Phi. Co oznacza w tym wypadku „phi” i jakie płyty ukążą się wkrótce nakładem tej wytwórni?

Philippe Herreweghe – pochodzący z belgijskiej Flandrii jeden z najświetniejszych dyrygentów świata, twórca m.in. Collegium Vocale i Orchestre des Champs Élysées. Niedawno wystartował z nowym projektem – wytwórnią płytową Phi, dla której nagrywa motety Bacha i chóralne utwory Brahmsa. O rozstaniu z Harmonia Mundi, kryzysie muzyki współczesnej oraz o predyspozycjach do zawodu dyrygenta rozmawiał z Dorotą Staszkievicz.

Ambicje tego projektu proklamuje grecka litera „φ” (zbieżność z inicjałami Philippe’a Herreweghe nie jest tu całkiem przypadkowa). To symbol złotej proporcji, perfekcji odnalezionej w pręcikach kwiatów, greckich budowlach, piramidach, dziełach sztuki Renesansu, ciągu Fibonacciego. Ta litera zasadniczo wyraża ciągłość w poszukiwaniu estetycznej perfekcji od starożytnych czasów. Moje kolejne nagrania dla Phi obejmują motety Bacha i dzieła chóralne Brahmsa.

Czy Phi oznacza odcięcie się od Harmonia Mundi?

W kontekście kryzysu, o którym tu wspomniałem, chciałem wspomóc moje obydwie zespoły: Orchestre des Champs-Élysées i Collegium Vocale Gent – dlatego musiałem mieć możliwość produkowania czterech lub pięciu płyt rocznie. Tymczasem Harmonia Mundi ma swój własny rytm wydawniczy, który okazał się zbyt wolny w porównaniu z moimi ambicjami. Gdy nadarzyła się okazja zbudowania czegoś z Charlesem Adriaenssenem (Outhere), rozstałem się z Harmonia Mundi za porozumieniem stron – po wspólnej, wspaniałej przygodzie.

Czy po tylu latach dyrygowania wyobraża pan sobie siebie w innym zawodzie?

Jestem bardzo zadowolony z mojej profesji, ale... dobry krytyk muzyczny? Czemu nie!

Ma pan jakiś niespełniony sen?

Niespecjalnie. To znaczy – nie inny, niż miał Faust...

Dziękuję za rozmowę. ☺



Philippe Herreweghe
fot. Eric Larrayadiou

Historia muzyki elektronicznej

Prapoczątki 1915-1945 (11)

Dariusz Mazurowski



Raymond Scott

Naprawdę nazywał się Harry Warnow i przyszedł na świat 10 września 1908 r. (w Brooklinie), jako drugie dziecko w rodzinie emigrantów z Rosji. Ponieważ jego ojciec prowadził własny sklep z płytami i instrumentami, miał dostęp do wszelkich nowości i mógł podejmować samodzielne próby kompozytorskie (bardzo wcześnie zaczął także grać na fortepianie). Jego drugą pasją była technika i w istocie zamierzał po szkole średniej (a była to Brooklyn Technical High) podjąć studia właśnie w tym kierunku. Stało się jednak inaczej, w czym swój udział miał jego starszy o osiem lat brat, Mark – wówczas już aktywny jako skrzypek i dyrygent. Harry ukończył nowojorski Institute of Musical Art (obecnie Juilliard School) w 1931 r. i wkrótce znalazł zatrudnienie w rozgłośni CBS – jako pianista zespołu muzycznego, którego kierownikiem był Mark Warnow. Oczywiście niemal od razu zaczął pisać własne utwory, co w jego ocenie postawiło brata w nieco niezręcznej sytuacji. Przecież nie bardzo wypadało mu preferować kompozycje Harrego... Rozwiązanie było bardzo proste. Otworzył książkę telefoniczną i wybrał nazwisko, które wpadło mu w oko. W ten sposób Harry Warnow stał się Raymondem Scottem.


Jego dalsza działalność mogłaby być materiałem na obszerną książkę, nie mówiąc o tym, że dość istotnie wykraczała poza najbardziej interesujące nas obszary. Skupmy się zatem na

najistotniejszych faktach. W 1936 r. zakłada Raymond Scott Quintette, który notabene był... sekstem. Do wspólnej gry zaprosił przede wszystkim muzyków związanych z CBS (na perkusji grał Johnny Williams, ojciec znanego kompozytora muzyki filmowej) – ten skład zadebiutował 26 grudnia 1939 r. i wkrótce pozyskał kontrakt płytowy z Master Records.

Zespół wykonywał kompozycje lidera, który nie stronił od (dość odważnych jak na tamtą epokę) eksperymentów. Z jednej strony było to poszukiwanie nowych środków wyrazu, z drugiej zaś dążenie do perfekcji podczas procesu rejestracji nagrań. Te próby udoskonalania przestrzeni akustycznej studia z czasem doprowadziły Scotta do budowy własnej aparatury elektronicznej. Niestety krytycy nie byli zbyt zachwyceni dokonaniem Raymond Scott Quintette, co jednak nie stanęło na przeszkodzie, by lider objął w 1938 r. stanowisko dyrektora muzycznego rozgłośni CBS. Dwa lata później poszerzył skład zespołu, co pociągnęło za sobą zmianę nazwy na The Raymond Scott Orchestra. Warto wspomnieć także, że Scott sformował w 1942 r. pierwszą wielorosową orkiestrę radiową, do której zaangażował czarnych muzyków jazzowych.

W omawianym okresie komponował bardzo dużo – nie mało było krótkich, wtedy bardzo popularnych utworów, czy też muzyki filmowej. W 1943 r. dyrektor muzyczny Warner Bros, Carl Stalling, wykorzystał (liczące sobie wówczas 6 lat) nagranie Raymond Scott Quintette w filmie *Greetings Bait* (reżysera Friza Frelenga). Zapoczątkowało to ogromną popularność dokonania Scotta jako ilustracji dźwiękowej kreskówek dla dzieci, choć oryginalnie utwory te wcale nie powstały w tym celu. Doskonale znane, także polskim widzom, filmy Looney Tunes, czy Merrie Melodies (z takimi bohaterami jak królik Bugs, kaczor Daffy, czy prosiaczek Porky) ubarwiły skoczne melodie napisane przez naszego bohatera.

Raymond Scott w latach 30. i 40. pozakładał zresztą kilka innych zespołów, utworzył także własne wydawnictwo i coraz chętniej oddawał się swojej drugiej pasji – konstruowaniu urządzeń i instrumentów elektronicznych. Być może już wówczas przeczuwał, że lata powojenne przyniosą narodziny zupełnie nowego nurtu – muzyki tworzonej za pomocą studyjnej aparatury.

Przełomem okazuje się utworzenie w 1946 r. Manhattan Research, Inc. Było to połączenie studia nagraniowego z laboratorium, w którym powstawały nowe instrumenty. Scott tym samym właściwie wyprzedził nieco epokę, a jego projekt szybko przerodził się w prawdziwy ośrodek muzyki elektronicznej. Jego pierwsze konstrukcje miały raczej elektromechaniczny rodowód, ale na przełomie lat 40. i 50. rozpoczął regularną produkcję coraz to nowych wynalazków. Były to m.in. takie urządzenia, jak: Orchestra Machine, Karloff, Wall of Sound, Clavivox, Circle Machine Electronium, czy Videola. Warto o tym wspomnieć choćby dlatego, że w tamtym okresie pracował dla niego młody (jeszcze nastoletni) Robert Moog. Dalsza działalność Raymonda Scotta należy już do właściwej muzyki elektronicznej, choć był on zawsze twórcą niezależnym, trzeba też przyznać, że bliższa mu była chyba nieco lżejsza estetyka, nie zaś awangardowe poszukiwania. Po latach jednak uznano go za prekursora wielu nurtów – minimal music, ambient, elektronicznego rocka itp. Raymond Scott zmarł 8 lutego 1994 r. 

X Międzynarodowy Festiwal Chórów Uniwersyteckich "Universitas Cantat"

pod honorowym patronatem

Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Bronisława Komorowskiego

Poznań, 22-25 czerwca 2011, Aula Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu

ul. Wieniawskiego 1, 61-712 Poznań, www.cantat.amu.edu.pl

Koncerty festiwalowe: 22-24 czerwca 2011 r., g. 19.00

Występują zespoły z Ekwadoru, Mołdawii, Bułgarii, Rosji, Niemiec, Francji, Słowacji i Polski

Koncert finałowy: 25 czerwca 2011 r., g. 19.00

prawykonanie *Amor vincit*

Miłosza Bembinowa na mezzosopran, baryton, chór i orkiestrę symfoniczną

Występują:

Paulina Boreczko-Wilczyńska - sopran

Maciej Bogumił Nerkowski - baryton

chóry i orkiestra festiwalu

Miłosz Bembinow - dyrygent

Wsparcie finansowe:

Projekt dofinansowano ze środków miasta Poznania

POZnań*
*Miasto know-how

www.poznan.pl



epoznan.pl



dwójka
POLSKIE RADIO



Organizatorzy:



UAM
UNIWERSYTET
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

 STOWARZYSZENIE PRZYJACIÓŁ CHÓRU KAMERALNEGO UAM

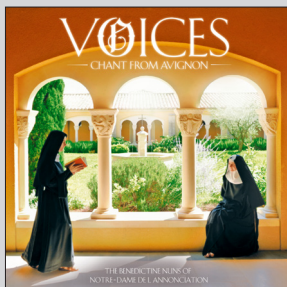
Muzyka21
www.acteprealable.com

radio Merkur
POLSKIE RADIO

Transmisja internetowa koncertu finałowego na www.cantat.amu.edu.pl

PALCEM PO PŁYCIĘ

VOICES – CHORAŁ Z AWINIONU



VOICES: CHANT FROM AVIGNON Antyfony, sekwencje, hymny chorałowe

Schola klasztoru Benedyktynek
Decca 7540610 • w. 2010, n. 2010
• 67'00"

Muzyka21
płyta miesiąca

Siostry Benedyktynki z mającego kilkusetletnią tradycję klasztoru de Notre-Dame de l'Annonciation mieszczącego się niedaleko Awinionu w południowej Francji wygrały konkurs na najlepsze żeńskie wykonanie chorału gregoriańskiego, dystansując ponad 70 zespołów z całego świata, w tym także z Ameryki Północnej i Afryki. Dzięki temu ich płyta *Voices (Głosy)* zawierająca połączenie modlitwy i przepięknego śpiewu ukazała się na całym świecie. Utwory zamieszczone na albumie to najstarsza forma chorału gregoriańskiego, która jako pierwsza kiedykolwiek zyskała zapis nutowy.

Jako repertuar na ich pierwszą płytę wybrano modlitwy, które mniszki wykonują w klasztorze 5 razy dziennie. Należą do rodziny benedyktyńskiej, której historia sięga początków VI w. Benedyktynki kontynuują tradycję życia w całkowitym odosobnieniu. Postanowiły nigdy nie opuszczać kamiennej budowli swojego klasztoru położonego na hektarach zielonych wzgórz w Le Barroux, godzinę jazdy od Awinionu. Wszelkie kontakty

ze światem zewnętrznym, także z rodziną, dozwolone są jedynie poprzez klasztorną kratę. Mniszki, które zdecydowały się na życie w klasztorze, pozostają w nim aż do śmierci. Reguła klasztoru jest bardzo wymagająca, siostry rozmawiają jedynie, gdy jest to niezbędne. Wstają o 4⁴⁵ na pierwszą modlitwę ze śpiewami chorałów, którą kontynuują od wielu wieków w niezmienionej formie. Czystość i piękno ich śpiewu zauroczy każdego.

„Początkowo obawialiśmy się, że zwycięstwo w konkursie zakłóci nasze życie klasztorne. – mówi Matka Przełożona Klasztoru – W końcu jednak uznaliśmy, że nagranie albumu może przynieść pozytywne skutki, jeśli nasza muzyka dotrze do ludzi i pozwoli im odnaleźć spokój”.

Tom Lewis, jeden z szefów brytyjskiej Decca Records tak mówił po podpisaniu kontraktu: „Słuchanie śpiewu zakonnic to jak natychmiastowa ucieczka od wyzwań, stresu i hałasu współczesnego życia. To jak nagły przeskok do magicznego świata, w którym panuje absolutny pokój. Naszym celem było znalezienie dźwięku całkowicie innego, od tych, które znamy, i który pozwoli nam czuć się, jak nigdy wcześniej. To całkiem nowe doświadczenie”. I dalej dodaje: „Śpiewające siostry zakonne modlą się za nas poprzez śpiew. Nie znają polityków. Jednak nie czują się zbyt odległe od tego świata, ponieważ żyją w bliskości Boga. Żyją według świętych reguł: ciszy i osamotnienia. Tak samo, jak pięknie śpiewają, zajmują się też pracami introitigatorskimi, produkcją dżemów i wina”.

Przeorysza klasztoru dodaje: „To paradoks: posłuszeństwo jest wolnością”.

Wstąpiła do klasztoru, gdy ledwie skończyła 20 lat. I dodaje „nie akceptujemy nowicjuszek, które przekroczyły trzydziestkę. Dla nich byłoby zbyt trudne ślubowanie posłuszeństwa. Żadna z nas nie wstąpiła tu, by śpiewać, ale śpiew zajmuje bardzo ważne miejsce w naszym życiu, gdyż jest to jednocześnie modlitwa”. O życiu w klasztorze przeorysza mówi: „po jakimś czasie nie uważamy już krąg dzielących nas od świata”. A producent płyty dodaje „porozumiewają się z nami spojrzeniami. Zawsze odpowiadają z wielkim szacunkiem, i bardzo dokładnie wiedzą, co chcą osiągnąć podczas nagrywania”. Muszą współpracować z producentem, który szanuje ich sposób życia, któremu mogą zaufać. W klasztorze są mniszki z Węgier, Polski, USA i Australii. Ich plan dnia jest bardzo sztywny i rygorystycznie przestrzegany. Modlitwa, nauka, praca i znów modlitwa. Mogą podczas 20 minut przechadzać się po posiadłości, kolejne 20 minut mogą rozmawiać z innymi zakonnicami. Rodzina może je odwiedzać, ale one w żadnym wypadku nie mogą odwiedzać rodzin, nawet w przypadku choroby czy śmierci.

„Robimy wszystko, co w naszej mocy, by pieśni naszych modlitw były jak najpiękniejsze. Całe nasze życie wyznacza siostrzana miłość, medytacje w świecie Boga przyczyniają się do piękna naszego śpiewania, jedności naszych głosów, zrozumienia i przyswojenia natchnionych tekstów. Nie trzeba być uzdolnionym w śpiewie, by zostać przyjętym do zakonu, a jednak nasze śpiewy są idealne i piękne”. Przeorysza dodaje, że „należy szukać powodów do doskonalenia naszych

śpiewów wszędzie, tylko nie w miłości do śpiewania”. I dalej kontynuuje: „dla nas śpiew jest uprzywilejowanym sposobem, by spotkać i kochać ukrzyżowanego i zmartwychwstałego Pana. Dla Niego doświadczamy samotności, bo nawet wielka miłość nie może w całości wypełnić ludzkiego serca, które stworzone jest dla nieskończoności”.

Na płycie zarejestrowano m.in.: *Surrexit Dominus, Dies Irae, Panis Angelicu, Adoro te, In te speravi, Veni Sancte Spiritus, Ubi caritas, Magnificat, Benedictus es*, a także dźwięki dzwonów klasztornych przywołujących do modlitwy.

Samo wykonanie chorałowych modlitw nagranych przez mniszki spod Awinionu jest rewelacyjne. Opiera się na wielowiekowej tradycji kościelnej. Jest przepięknie niesamowitym wręcz uduchowieniem zatopionym w przepięknym brzmieniu żeńskich głosów. Ujmująca jest precyzja rytmiczna i lekkość frazy muzycznej. Ładne są wykończenia poszczególnych fraz, piękne zaokrąglenia dźwięków w dole i górze skali. Całość brzmienia jest bardzo efektowna, dźwięki są pewne, pełne ciepła, bardzo soczyste i mocne, a zarazem przepięknie delikatnością. Jest to inny rodzaj śpiewu, niż ten do którego przyzwyczaiły nas męskie wykonania. Ale kto wie może to jest nawet ładniejsze i ciekawsze?

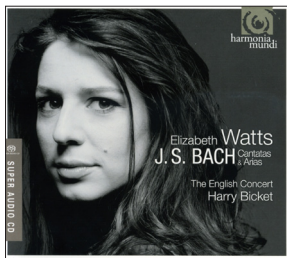
Polecam ten bardzo piękny i bardzo atrakcyjny muzycznie album!

Arkadiusz Jędrasik

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH
Kantaty i arie
Elizabeth Watts, sopran • The English Concert • Harry Bickett, dyrygent
Harmonia Mundi HMU 807550 • w. 2011
• SACD, 65'07"
☆☆☆☆

Utrzymana w pastelowych barwach, bachowska płyta Elizabeth Watts, jest debiutem tej młodej śpiewaczki w barwach wytwórni Harmonia Mundi. Ale nie tylko! Oto bowiem artystka, znana głównie z wykonania pieśni, sięga po muzykę religijną Bacha. Na program omawianej płyty złożyły się bowiem dwie kantaty (BWV 199 oraz BWV 51: słynna *Jauchzet Gott in allen Landen!* z solową trąbką), a także cztery wybrane arie z kantat. Mamy więc tu dwoje bohaterów: wielkiego Jana Sebastiana i Elizabeth Watts, której stosunek do wykonywanej muzyki pełen jest franciszkańskiej wręcz skromności i pokory, i która swoim wykonaniem pragnie złożyć godny hołd Twórcy. Barwa głosu śpiewaczki ma w sobie wiele piękna: jest pełna ciepła i delikatnej słodyczy, a przy tym jakby lekko zamglona. To połączenie młodości z wielkim wyrafinowaniem, dzięki czemu artystka może niejednego słuchacza prawdziwie wzruszyć. Chwilami słychać jednak w jej głosie jakąś niepewność: a to nieznaczne rozchwianie intonacyjne, a to nieco nadmierne vibrato. Może jednak dzięki temu słyszymy, że Elizabeth Watts jest z krwi i kości człowiekiem, nie zaś aniołem... Najlepiej głos ten sprawdza się wszak w wysokich rejestrach, które są u śpiewaczki niezwykle jasne i dziewicze. Jednak słuchając płyty, chwilami zastanawiałem się, czy Elizabeth Watts jest sopranem, czy może

mezzosopranem (aria z BWV 57, kantata BWV 199).

Zespół The English Concert pod wodzą Harry'ego Bicketta, znanego skądinąd głównie z wykonania oper Haendla, znakomicie dostraja się do śpiewu solistki, tworząc niezwykle subtelny, nigdy nie narzucający się, akompaniament. Dyrygent prowadzi muzyków z wielką łagodnością i spokojem, aczkolwiek przydając temu, gdy trzeba, odrobinę radości (kantata BWV 51). W całości są to interpretacje przemyślane i dopracowane w wielu detalach, a przy tym wewnętrznie wyważone i pełne spokoju, podkreślające rozdolony charakter wybranych tu bachowskich kantat.

Płyta została bardzo pięknie nagrana w technice SACD, a skromna okładka ze zdjęciem solistki stanowi trafną ilustrację stylu wykonawczego reprezentowanego przez artystów.

Jest to na pewno bardzo wartościowy album, mogący dostarczyć słuchaczowi wiele ukojenia.



Lukasz Kaczmarek
JAN SEBASTIAN BACH
Koncerty wol. 5
Café Zimmermann
Alpha 168 • w. 2011 • 58'31"
☆☆☆☆

Swym piątym już albumem z koncertami Jana Sebastiana Bacha, słynny zespół instrumentów dawnych, Café Zimmermann, kierowany przez skrzypka i zarazem koncertmistrza, Pabla Valettiego, udowodnia nam, że w dalszym ciągu utrzymuje niezwykle wysoki poziom wykonawczy. Tym razem muzycy prezentują nam *III Suitę orkiestrową (Uwerturę) D-dur*, *Koncert klawesynowy f-moll BWV 1056*, *VI Koncert brandenburski B-dur* oraz *Kon-*

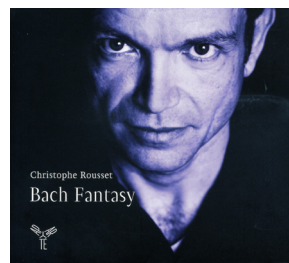
cert potrójny d-moll BWV 1063. Olsniewająca wirtuozeria zespołu, szybkie, żywe tempa, znakomite dialogowanie instrumentów, skonstrastowanie smyczków i instrumentów dętych, to pierwsze rzucające się w ucho cechy tych wykonania. *III Suita orkiestrowa* jest dziełem wymagającym stosunkowo dużego aparatu wykonawczego. W wykonaniu muzyków Café Zimmermann, utwór ten pełen jest barokowego przepychu. Prym wiodą tu przede wszystkim instrumenty dęte (znakomite trąbki, w liczbie aż trzech!). Szczególnie ciekawie brzmi osławiona *Aria ze Suity*, nie mająca tu nic z okliwosci, a za to z interesującymi efektami artykulacyjnymi (zachwycające legato smyczków!). *Koncert klawesynowy BWV 1056* to przede wszystkim popis znakomitej Céline Frisch. Pełne spokoju *Adagio* może prawdziwie wzruszyć. Delikatny dźwięk klawesynu z pizzicatem smyczków w tle brzmi przeuroczo! Z kolei w częściach skrajnych, słyszymy w jak genialny sposób wykonawcy realizują ideę barokowego concertare. To samo możemy powiedzieć o wykonaniu *VI Koncertu brandenburskiego*, gdzie prym wiodą dialogujące ze sobą smyczki (genialne viole da gamba!). Wykonawcy podkreślają w tym utworze przede wszystkim jego aspekt polifoniczny. A przy tym proporcje zostały tu idealnie wyważone! Urzekła mnie również ornamentyka stosowana przez muzyków zespołu, dająca szczególnie piękne, poetyckie efekty w części środkowej Koncertu. Płytę zamyka *Koncert potrójny na trzy klawesyny BWV 1063*, gdzie do Céline Frisch dołączają Dirk Boerner oraz Anna Fontana jako soliści. Zestawienie trzech klawesynów, ich znakomitej, koronkowej ornamentyki i olsniewających tryłów, ze smyczkami o cieplejszej barwie, to najbardziej zachwycające elementy części pierwszej. Druga, już nie tak skonstrastowana, opiera się na wspólnym, naprzemiennym prowadzeniu linii melodycznej przez smyczki i klawesyny.

Trzecia stanowi znakomite domknięcie tak *Koncertu*, jak i całej płyty.

Podsumowując: pełne radości i pasji spojrzenie na genialną muzykę Jana Sebastiana, znakomite wykonanie i obowiązkowa pozycja dla wszystkich miłośników baroku.

A poza tym, jak zwykle w przypadku wytwórni Alpha: świetny dźwięk, znakomita edycja i rzadkie arcydzieło malarstwa na okładce, tym razem – *Wiosna* Petera Jacoba Horemansa.

Lukasz Kaczmarek



JAN SEBASTIAN BACH
Fantazje i inne utwory klawesynowe
Christophe Rousset, klawesyn
Aparte AP010 • w. 2010, n. 2009 • 76'23"
☆☆☆☆

Nie tak dawno zachwycałem się nowym nagraniem II tomu bachowskiego *Das Wohltemperierte Klavier* dokonany przez Richarda Egarra. Dziś pragnę Państwu przedstawić kolejną znakomitą płytę z muzyką klawesynową Jana Sebastiana. Jest to nowy album Christophe'a Rousseta nagrany dla młodziutkiej wytwórni Aparte. Artysta zdecydował się poświęcić go rzadziej nagrywanym dziełom Mistra, tworząc, by przywołać słowa Gillesa Cantagrela, autora eseju w załączonej książeczce, z kilku pojedynczych kwiatów – cudowny bukiet zwany *Bachowską Fantazją*. *Bach Fantasy*, taki jest bowiem tytuł omawianej płyty. Rozpoczyna ją *Fantazja a-moll BWV 922*, wczesny utwór w twórczości Bacha, w swej formie nawiązujący do wariacji, mogący być także zapisem bachowskiej improwizacji. Rousset znakomicie ukazuje tu kontrasty: tak za pomocą

tempa, jak i dynamiki, nie tracąc jednak na spójności. Jego wykonanie pulsuje życiem. Po tej *Fantazji*, następuje kolejna fantazja, lecz tym razem wraz z fugą: *Fantazja i fuga a-moll* BWV 904. Czy temat *Fantazji* BWV 904 nie przypomina Państwu *Gawota nr 1 z III Suity angielskiej*? Często nasuwa mi się przy słuchaniu takie skojarzenie. Jest to jednak (wraz z fugą) dzieło bardziej dojrzałe, aniżeli BWV 922.

Preludium i Fuga F-dur BWV 901, to kolejny utwór zamieszczony na płycie. To muzyka jaśniejsza i lżejsza, co wspólnie oddaje w swej interpretacji Christophe Rousset. Utwór ten stanowi znakomity prolog dla następującego po nim *Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo B-dur* BWV 992, wczesnego dzieła w twórczości Bacha, stanowiącego pełne nadziei pożegnanie starszego brata, udającego się na służbę do króla szwedzkiego Karola XII. *Capriccio* jest dziełem 6-częściowym, bogatym w wyrazie, to radosnym (urocza *Aria del Postiglione*), to refleksyjnym (*Adagiosissimo*). Po *Capriccio* styszmy *Preludium, Fugę i Allegro Es-dur* BWV 998, dla kontrastu, utwór bardziej dojrzały i również częściej wykonywany. W pierwszym zamyśle kompozytorskim, przeznaczony był na lutnię. Rousset, należący do francuskiej szkoły, znakomicie odnajduje się w tym dziele! *Adagio G-dur* BWV 968 to z kolei dokonana przez Wilhelma Friedemanna Bacha, aranżacja jednej z części *III Sonaty na skrzypce solo* BWV 1005. To utwór ciężki i mroczny. Christophe Rousset wykonuje go z wielką elegancją, brakuje mi tu jednak nieco silniejszego zaakcentowania niskich rejestrów klawesynu, którego dźwięk pod palcami artysty ma chyba jednak więcej światła niż mroku. Ale, de gustibus, mistrzostwa trudno bowiem temu wykonaniu odmówić. Potem następuje *Preludium i Fughetta G-dur* BWV 902, utwór rzadko wykonywany w takiej formie, ale przecież, choćby w części, dobrze znany. Tą częścią jest *Fughetta*, która posłużyła Bachowi za pierwowzór *Fugi G-dur* z II tomu *Das Wohltemperierte Klavier*. Również kolejne

Preludium i Fuga a-moll BWV 894, utrzymane w stylu koncertującym, stały się muzycznym materiałem dla innego dzieła: *Koncertu* BWV 1044. Christophe Rousset ukazuje nam się tutaj jako znakomity polifonista, bezbłędnie panujący nad wszystkimi głosami, ale również mistrz barwy. Płytę zamyka *Aria variata a-moll* BWV 989, utwór wczesny, lecz nie zaniedbywany przez klawesynistów. Jest to dzieło włoskie w swym charakterze, silnie zróżnicowane rytmicznie. Rousset może zachwycić tu swym perlistym dźwiękiem klawesynu. I znów jest mistrzem barwy: posłuchajmy kolejno *Arii* i następującej po niej *Wariacji*. Jakby w międzyczasie delikatnie przymknąć okno ograniczając nieznacznie ilość wpadających promieni słońca...

Christophe Rousset jest wielkim mistrzem, jednak tak piękny całościowy efekt jest również wielką zasługą użytego w nagraniu instrumentu. A jest nim klawesyn Ioanessa Ruckersa z 1632 r., o urzekającej barwie, znakomicie odrestaurowany i o bogatej historii. Szczegóły – w oddzielnym komentarzu w załączonej do albumu książeczce.

Płyta, choć prezentuje się skromnie, została wydana z dużą starannością. Stanowi kolejny krok Rousseta po poprzednim, znakomitym albumie z muzyką Louisa Couperina.

Łukasz Kaczmarek



JAN SEBASTIAN BACH
Oratorium na Boże Narodzenie

Carolyn Simpson, sopran; Wiebke Lehmkuhl, alt; Martin Lattke, tenor; Wolfram Lattke, tenor; Konstantin Wolff, bas • Dresdner Kammerchor; Gewandhausorchester • Riccardo Chailly, dyrygent

Decca 478 2271 • w. 2010, n. 2010 • 132'22"

★★★★★

Omawiając na łamach grudniowego numeru **Muzyka21** różne rejestracje Bachowskiego *Oratorium na Boże Narodzenie*, wspomniałem, iż z nowo powstałym nagraniem Riccarda Chailly'ego, którego wówczas jeszcze nie znałem, wiąże duże nadzieje. I nie zawiodłem się! Jest to już trzecia płytowa produkcja wielkiego bachowskiego projektu firmowanego przez nazwisko Chailly. Projektu, realizowanego z Orkiestrą Lipskiego Gewandhausu, a więc miasta pamiętającego dobrze samego Jana Sebastiana. Cała ta nowa seria nagrań bachowskich Riccarda Chailly'ego, przypomina mi nieco beethowenowski projekt Davida Zinmana sprzed kilkunastu już laty. Tam również bowiem wybitny dyrygent mający do dyspozycji współczesną Orkiestrę Symfoniczną dokonywał takich cudów, jakby prowadził zespół muzyki dawnej, nie tracąc jednak walorów „nowoczesności” i zalet „wielkiej” Orkiestry. W obu przypadkach otrzymujemy więc doskonale połączenie dawnej praktyki wykonawczej ze zdobyczami współczesności i całym jej bogactwem brzmienia.

Otrzymujemy również kolejne znakomite nagranie Bachowskiego arcydzieła. Za ten sukces największe brawa należą się dyrygentowi, Orkiestrze i Chórowi. Przedstawiają oni niezwykle barwną wersję *Oratorium*, pełną przepychu i radości. Ta radość zdaje się wybuchać już w rozpoczynającym całość chórze *Jauchzet, frohlocket!*, niezwykle szybkim, rytmicznym, ale i wielce natchnionym. Zresztą Chailly dobiera bardzo szybkie tempa w niemal wszystkich częściach dzieła, co niekiedy może się wydawać zagonione, ale nigdy chaotyczne! Dyrygent ma przy tym wielki smak artystyczny. Posłuchajmy więczącego pierwszą kantatę chorału *Ach, mein herzliebes Jesulein*, który jest tutaj pięknie pastelowy i łagodny, nie mając w sobie elementów zbędnego efekciarstwa czy niepotrzebnej monumentalności. Stanowi tym samym znakomite przejście do rozpoczynającej się uroczą *Sinfonia* drugiej kantaty.

Wspomniałem już o wielkiej roli Orkiestry w sukcesie tego nagrania. Nie znam drugiej

rejestracji, w której instrumenty dęte brzmiałyby równie wspólnie, a zarazem frapująco: jakże cudownie pewna rustykalność drewna kontrastuje z prawdziwym blaskiem blachy (genialne trąbki)! A ponadto jak znakomicie prezentuje się w tym nagraniu zespół continuo (posłuchajmy arii altowej *Schliesse, mein Herze* z trzeciej kantaty!)

Chór Drezdeński jest od początku do końca świetny! Jego nienaganna forma może docenić już w otwierającym *Jauchzet, frohlocket!*, tak otwarcie wprowadzającym nas w klimat świątecznej radości. A jak czysto i precyzyjnie śpiewają sopran i altu koloraturowe fragmenty słynnego chóru *Herscher der Himmels* z trzeciej kantaty! Może to imponować tym bardziej, że nagrań dokonano w trakcie publicznych koncertów, podczas gdy w wielu rejestracjach płytowych właśnie w tej części zdarzają się potknięcia i „rozejścia”.

Jeśli natomiast chodzi o solistów, wszyscy są na wysokim poziomie, choć jeśli chodzi o urodę głosów, znam nagrania, gdzie ten dobór był jednak lepszy...

Znakomity, niezwykle stylowy, wyważony Ewangelista Martina Lattke jest według mnie najmocniejszym punktem obsady. Co do śpiewającej sopranem Carolyn Sampson, najbardziej renomowanej spośród wszystkich solistów, jacy wzięli udział w tym nagraniu, mam nieco mieszane odczucia. Wprawdzie śpiewa ona bardzo stylowo, ładną barwą głosu, który jest miękki i plastyczny, chwilami jednak jej głos wydaje mi się nazbyt rozwibrowany, zaś w dolnych rejestrach dużo mniej zachwyca (posłuchajmy słynnej arii z echem, *Flöss, mein Heiland*), irytując nieco swoją „płaczliwą” manierą (duet *Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen*, gdzie, poza tym, w samym finale wysokie dźwięki śpiewane są na skraju możliwości).

Wykonanie arii tenorowych przypadło w udziale Wolframowi Lattkemu, artyście o wyjątkowo lekkim i ruchliwym głosie, tenore leggero, przypominającym mi wielkiego Luigiego Alvę. Jednak właśnie ten głos staje się w moim przekonaniu pew-

nym mankamentem śpiewaka: posłuchajmy koloratur w arii *Frohe Hirten, eilt, ach eilet* z drugiej kantaty – czy nie brzmią one w Państwa uszach nieco nienaturalnie i zbyt kontrastująco z pozostałymi ustępami? Jeśli o mnie chodzi, odczuwam wrażenie, jakby śpiewak doskonale wyćwiczył poszczególne fragmenty arii, niewiele uwagi poświęcając jednak zespoleniu ich w całość. W całej arii brakuje mi też nieco artyzmu: brzmi ona, by rzec prawdę, nieco „mechanicznie”. Jednak wokalnego wirtuozostwa odmówić śpiewakowi nie sposób! Dysponujący basem, Konstantin Wolff śpiewa niezwykle starannie i poprawnie, pod względem urody i plastyczności głosu, wybór jednak mógł być lepszy. Bardzo miło słucha się za to Wiebke Lehmkuhl w ariach altowych.

Mimo pewnych moich zastrzeżeń, powtarzam jednak, że wszyscy soliści są na naprawdę wysokim poziomie, a w całości nagranie jest wprost olśniewające i mogę polecić je każdemu: tak zwolennikom pełnego brzmienia zespołów Karla Richtera, jak i „autentycznych” wersji Jacobsa czy Harmonc-urta. Chailly łączy najlepsze cechy jednego i drugiego, bez żadnych kompromisów. Wielki Jan Sebastian chyba również nie byłby zawiedziony...

Lukasz Kaczmarek



GEORGES BIZET
Duety i arie z Carmen
Andrea Bocelli, tenor • Choeur, Maîtrise et Orchestre Philharmonique de Radio France • Myung-Whun Chung, dyrygent
 Decca 4778 2594 • w. 2009, n. 2009
 • 70'54"
 ★★★★★

Rzeczą oczywistą jest, że tego artysty przedstawiać nie trzeba. Andrea Bocelli to jeden z najsłynniejszych tenorów dzisiejszych czasów. Również

Carmen to jedna z najpopularniejszych dziś oper. Współcześni Bizetowi nie obdarzyli jej jednak uznaniem oskarżając główną bohaterkę o zbytnią wulgarność, nie rozumiejąc komicznego charakteru formy z partiami mówionymi i nowatorskiego odejścia od postaci mitologicznych na rzecz realistycznych. Po śmierci kompozytora nieco dostosowano operę do upodobań publiczności zamieniając partie mówione na recytatywy i w takiej formie stała się najchętniej oglądaną.

Na pudełku od płyty czytamy hasło reklamowe: „Najbardziej lubiany na świecie tenor śpiewa »perelki« z najbardziej lubianej na świecie opery”. Nie ma w nim nic dziwnego, zwykła próba przyciągnięcia potencjalnego klienta na sławne nazwisko. Ja jednak zwrócę uwagę w innym kierunku, nie ujmując nic Bocelliemu, który bardzo dobrze odnalazł się w roli Don Joségó, lecz mnie przesadnie nie zachwyć. Moim zdaniem mocną stroną płyty jest Marina Domashenko jako tytułowa bohaterka ze swoim nasyconym mezzosopranem o pięknej barwie i ze wspaniałą interpretacją pełną pasji i uczucia. Rosjanka wcielała się w rolę Carmen wiele razy, występując w najsłynniejszych teatrach świata; sama śpiewaczka uważa się za „ekspertkę” od tej silnej, niezwykle bogatej w emocje cyganki. Jest to jej ulubiona rola, mówi nawet, że postać ta stała się w jakimś sensie częścią niej, a my słuchając jej śpiewu możemy to tylko potwierdzić.

Również reszta „drużyny” zasługuje na uznanie: Bryn Terfel (Escamillo), piękny baryton, szczególnie w brawurowej arii torreadora *Votre toast*, Eva Mei w roli delikatnej Micaëli, Thierry Félix jako porucznik Zuniga oraz Magali Léger, Delphine Haidan (cyganki), Olivier Lallouette i Alain Gabriel (przemysłowcy), wszystko pod ręką Myung-Whun Chunga. Skład nagrał kompletną operę w 2005 r., płyta *Duety i arie* to wybór z tego właśnie nagrania zrealizowany w ubiegłym roku.

Polecam.

Anna Pieczyńska



JOHANNES BRAHMS
Koncert skrzypcowy, Sekstet smyczkowy

Isabelle Faust, skrzypce • Mahler Chamber Orchestra • Daniel Harding, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 902075 • w. 2011
 • 74'55"
 ★★★★★

Powstanie fonografii z całą pewnością dokonało wielu pewnościowań w zakresie oceny wykonawstwa muzycznego. Wielu wybitnych artystów nieufnie odnosiło się do studia nagraniowego, które odkrywało wszelkie niedoskonałości ich gry niezauważalne podczas żywych wykonań (Claudio Arrau wprost wypowiadał się, że wykonanie koncertowe skłania do wykorzystywania pewnych forteli). Okazali się być po prostu „niefonogeniczni”. Nigdy nie słyszałem Isabelle Faust na żywo, ale słuchając jej nagrań odnośnie wrażenie, że do takich właśnie „niefonogenicznych” artystek należy.

Niedoskonałość gry Faust polega na nieprecyzyjnej intonacji, która w warunkach płytowych znacznie uprzykrza odbiór jej fascynujących interpretacji. Skrzypaczka może i nie wykonuje precyzyjnie zapisanych wysokości dźwięku, ale z pewnością wykonuje kryjącą się za nimi muzykę. Nienajlepszą technikę lewej ręki rekompensuje znakomite, miękkie i lekkie smyczkowanie, oraz bogata artykulacja. Paleta barw rozposciera się od eterycznego, niemal niesłyszalnego pianissimo po ciężkie, wręcz stereotypowo brahmsowskie forte. Szczególnie pełna kontrastów jest pierwsza część koncertu, jednak wiele z tych efektów zostaje popsutych właśnie przez wspomniany brak precyzji. Po zejściu do progu słyszalności artystka zaskakuje potężnym forte, jednak pierwsze dźwięki brzmią tak nieczysto, że cała moc tego fragmentu gdzieś unika.

Isabelle Faust jest też niezwykle mądrą artystką i znakomicie potrafi oddać formę kompozycji. Część druga koncertu zagrana jest jakby na jednym oddechu. Jest to nieustający ciąg napięcia i odprężenia, który nie pozwala się oderwać od słuchania. Równie misterną konstrukcją jest interpretacja sekstetu, budująca stopniowo napięcie znajdujące ujście w energetycznym finale. Do gustu przypadło mi również wykonanie trzeciej części koncertu – bezpretensjonalne i ulotne, nawet jeśli nie w tempie zabójczo wirtuozowskim (tu niedościgną mistrzynią jest ostatnio Hilary Hahn).

Pochwalić solistkę należy również za dobór artystów do współpracy. Zarówno Mahler Chamber Orchestra pod batutą Daniela Hardinga jak i muzycy towarzyszący skrzypaczce w wykonaniu *Sekstetu* są silnym punktem tego nagrania. Orkiestra wspaniale buduje liryczny nastrój części drugiej koncertu, by w finale eksplodować wigo-rem, grając skrzyczącym się i wibrującym dźwiękiem. Muzycy wykonujący sekstet są z kolei znakomitymi kameralistami, świetnie współpracują ze sobą, prezentując idealną synchronizację. Krążące pomiędzy muzykami motywy przejmowane są tak płynnie, że chwilami bez partytury można by się pogubić w tej gęstej fakturze. Na wyróżnienie zasługuje pierwszy wiolonczelista Christoph Richter, który imponuje szlachetną i miękką barwą swojego instrumentu. Jest to artysta z całą pewnością „fonogeniczny”, jednak to Isabelle Faust w dziedzinie prym i jej należy przypisać te ciekawe interpretacje, na które już słysząc, że pływają pierwsze nagrody (m.in. słynny Diapason d'Or).

Krzysztof Stefański

FRYDERYK CHOPIN
21 Nokturnów
Pascal Amoyel, fortepian
 Caliope CAL 3351.2 • w. 2010 • n. 2004
 • 122'00"
 ★★★★★

Z zaciekawieniem biorę do ręki każdy kolejny album z nagraniem chopinowskich *Nokturnów*. Te miniaturowe arcydzieła są dla mnie idealnym



połączeniem piękna, szlachetności, sentymentu i prostoty. Z drugiej strony, tak wielu artystów odkrywa w nich coraz to nowe bogactwa. Rubinstein, Arrau, Pires, to ci, którzy najwięcej mieli tu do powiedzenia. A nie tak dawno swoimi interpretacjami wzruszył nas Nelson Freire. Teraz otrzymujemy zaś kolejny komplet: jest to re-edycja nagrania dokonane przez Pascala Amoyela w roku 2004. Pascal Amoyel, pianista francuski wciąż należący do młodej generacji, laureat wielu nagród pianistycznych i fonograficznych, był uczniem takich mistrzów, jak: György Cziffra, Lazar Berman i Aldo Ciccolini. Związany jest z wytwórnią Calliope, dla której nagrywa dzieła m.in. Chopina, Liszta i Skriabina. Dowodem wielkiego kunsztu artysty jest omawiany album. Pianista przyznaje, że główną inspiracją były tutaj dla niego chopinowskie nokturny Artura Rubinsteina.

Delikatność, łagodność, szczerłość i prostota, to główne cechy tego wykonania. A poza tym: cudowne rubato, które słychać już w *Nokturnie* op. 9 nr 1. Amoyel preferuje tempa umiarkowanie wolne, nigdy nie popadając w skrajność. Dzięki temu każdy Nokturn przepelniiony jest wewnętrznym spokojem. Artysta oddaje również sprawiedliwość wszystkim fermatom i pauzom. By wspomnieć słowa Nadii Boulanger, „W ciszy masz wszystko, albo nie masz nic”. Przy tym wszystkim, Amoyel nie zatraca tego drugiego wymiaru chopinowskich arcydzieł: w *Nokturnie* op. 27 nr 1 genialnie odmalowuje cały dramat części środkowej. Posłuchajmy samej końcówki utworu (taky 96-97), w jak cudowny sposób artysta przedstawia polifoniczne dialogowanie głosów w prawej i lewej ręce. Pianista potrafi być również niezwykle oryginalny: posłuchajmy finału *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2 (nieco zmie-

niony tekst, ale jaki efekt!). A przy tym z jaką lekkością artysta wykonuje wszystkie ozdobniki! Jego zwienne figuracje potrafią zresztą zachwycić w każdym z utworów. W *Nokturnie* op. 55 nr 2 cała skomplikowana faktura chopinowskiej muzyki ukazana została jak na dłoni. A przy tym wszystkim, Amoyel jest mistrzem barwy. Zwróćmy uwagę na różnicowanie wyższych przebiegów – o jasnej barwie dźwięku – z niższymi – te są lekko zamglone (*Nokturn* op. 9 nr 3 – takt 69.). György Sandor w swej książce *O grze na fortepianie* twierdzi, iż nie lada komplementem jest powiedzieć o pianiście, że śpiewa na swym instrumencie. W przypadku Amoyela byłby to sąd w pełni zasłużony i niezwykle trafny. Słuchając interpretacji pianisty, trudno nie zgodzić się z jego opinią, że to właśnie *Nokturny* stanowią najbardziej intymne wypowiedzi kompozytorskie Romantyków, odkrywające najgłębsze sekrety ich duszy. Amoyel nie tylko tak sądzi; on to udowadnia.

Zauważmy, że pianista na swoim albumie zarejestrował komplet 21 nokturnów, a nie „zwyczajowe” 19. Płytę rozpoczyna jednak *Kołysanka*, utwór w swym charakterze również nokturnowy.

Cały album utrzymany jest więc w atmosferze nocy... I w nocy właśnie, na życzenie artysty, dokonywane było niniejsze nagranie.

Jeśli jeszcze nie zachęciliśmy Państwa wystarczająco do sięgnięcia po omawiany album, pragnę nadmienić, iż właśnie ten komplet w VII edycji konkursu Grand Prix du Disque Fryderyk Chopin, znalazł się wśród pięciu nagrodzonych płyt. Czy trzeba jeszcze jakiejś rekomendacji?

Łukasz Kaczmarek

FRYDERYK CHOPIN

Pieśni

Olga Pasiecznik, sopran; Natalia Pasiecznik, fortepian
Naxos 8.572499 • w. 2010, n. 2009 • 57'04"

★★★★★

Olga Pasiecznik jest niewątpliwie jednym z najwybitniejszych sopranów naszych czasów. Kilkakrotnie miałem



przyjemność być słuchaczem koncertów z jej udziałem, które pozostawiły po sobie niezapomniane wrażenia. Często partnerem artystycznym Olgi Pasiecznik jest jej siostra, Natalia Pasiecznik. Znana głównie jako akompaniarka, Natalia jest również znakomitą pianistką-solistką. Pamiętam, z jaką maestrią wykonała solową partię w *Koncertie fortepianowym* Aleksandra Skriabina podczas koncertu w Kielcach, bodaj przed siedmioma laty...

Na omawianej płycie obie artystki znów występują razem, przedstawiając nam komplet pieśni Fryderyka Chopina. To kolejny album z tymi dziełami wydany w roku chopinowskim; pamiętają Państwo zapewne znakomitą rejestrację dokonaną niedawno przez Aleksandrę Kurzak, Mariusza Kwietnia i pianistę Nelsona Goernerę, wydany jako część słynnej „czarnej” serii. Osobiście, spośród obu tytułów nagrań, wybrałbym jednak wersję omawianą.

Pierwszym jej atutem jest cudowny głos Olgi Pasiecznik: czuły i niezwykle soczysty, mający, kiedy trzeba, odpowiednią moc. Wszystkie pieśni zdają się znakomicie pasować do tego głosu, a sama artystka udowadnia nam, że w wykonywanym repertuarze czuje się doskonale. Ponadto Olga Pasiecznik bardzo dużą wagę przywiązuje do interpretacji. Dzięki temu zamieszczone tu dzieła nie stanowią jedynie, jak sądzą co poniektórzy, muzycznej ciekawostki czy też marginesu twórczości kompozytorskiej Chopina, ale są pełnowartościowymi pieśniami romantycznymi o niezwykłym uroku. W głosie Olgi Pasiecznik słychać młodość i energię. Muzyka płynie tu niezwykle warto, co jest również wielką zasługą pianistki (znakomita *Gdzie lubi*). Artystka wkłada w swoje interpretacje dużą dawkę dramatyzmu. Dzięki temu, znakomicie tu wypadają

Hulanka czy *Wojak*. Posłuchamy, z jakim kunsztem Olga Pasiecznik buduje napięcie w pieśni *Moja pieśzczołka*, gdzie jej głos brzmi niezwykle zmysłowo, zarazem. Pięknemu śpiewowi i znakomitej interpretacji nie towarzyszy niestety dbałość o zrozumiałość tekstu (narzekałem na to przed kilkoma laty przy okazji pojawienia się przepięknej płyty *Les Chemins d'Amour*, jak widać, nie było to jednak spowodowane językiem wykonywanych utworów). Tym, którzy nie znają chopinowskich pieśni trudno będzie zapewne wyłowić poszczególne słowa chociażby *Wiosny*. Stanowi to chyba jedyną istotną wadę omawianej płyty. Towarzyszącej Oldze Natalii Pasiecznik, nie mam bowiem nic do zarzucenia. Posłuchajmy, w jak genialny sposób imituje ona dźwięk wiatru w pieśni *Naręczony*. Z kolei *Wojak*, przypomina mi tu nieco *Króla Olch...* We wszystkich wszak zamieszczonych na płycie pieśniach, Natalia jest doskonałym partnerem Olgi. Interpretacja Olgi i Natalii Pasiecznik pozwala nam w pełni cieszyć się tymi przeuroczymi chopinowskimi miniaturami i właściwie ocenić ich wartość. A na deser, otrzymujemy jeszcze 4 mazurki chopinowskie w aranżacji Pauline Viardot na głos i fortepian. Wytwórnia Naxos zasłużyła sobie tym razem na wielkie brawa; miejmy nadzieję, że chopinowskie pieśni wreszcie doczekają się światowego uznania. Bardzo piękna płyta!

Łukasz Kaczmarek



FRANÇOIS DEVIENNE
6 Duetów na flet i altówkę op. 5

Ewa Murawska, flet, Marcin Murawski, altówka
Acte Préalable AP0222 • w. 2009, n. 2008 • 72'29"

★★★★★

Głównymi przedstawicie-

lami klasycyzmu w muzyce są Joseph Haydn, Wolfgang Amadeusz Mozart i Ludwig van Beethoven. Ich nazwiska, notki biograficzne i mniej lub bardziej rozbudowane charakterystyki twórczości znajdziemy w każdym kompendium wiedzy z zakresu historii i literatury muzycznej. Autorzy tych pozycji wymieniając „głównych przedstawicieli stylu klasycznego” sugerują istnienie innych, być może mniej utalentowanych reprezentantów tego okresu w historii muzyki. Co ciekawe, tym drugim poświęcają jednak zdecydowanie mniej uwagi, czasem ograniczają się do podania imion i nazwisk, innym razem ich obecność pozostaje w sferze domysłów. I tak przez lata utrwaliło się przekonanie, że jak klasycyzm w muzyce to tylko Wiedeń i klasycy wiedeńscy.

Jednym z przyczynków do zmiany tego stereotypu jest płyta zawierająca 6 *Duetów na flet i altówkę* op. 5 François Devienne'a. Kim był François Devienne? Był żyjącym w drugiej połowie osiemnastego wieku francuskim kompozytorem, pedagogiem, fagocistą i flecistą. Wspomnieć również należy o podręczniku jego autorstwa *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*, który mimo upływu wielu lat od pierwszego wydania w Paryżu ok. 1794 r. do dziś pozostaje ważną pozycją w dydaktyce fletowej.

6 *Duetów na flet i altówkę* op. 5 zasługuje na uwagę z kilku względów. Po pierwsze, można je uznać za utwory reprezentatywne dla muzycznego stylu François Devienne'a. Po drugie, wzbogacają naszą wiedzę dotyczącą kameralistyki w okresie klasycyzmu – ich pierwsze wydanie datuje się na 1780 r. Po trzecie, są jednymi z najciekawszych przykładów kompozycji na ten nietypowy zestaw instrumentów.

Wszystkie duety są utworami dwuczęściowymi, z przewagą temp umiarkowanych i szybkich, co z kolei przekłada się na pogodny charakter muzyki. Określenia wykonawcze takie jak: „con espressione”, „grazioso” czy „maestoso” wzmagają poczucie elegancji i przyjemnej wytworności.

Pod względem formalnym dominuje budowa okresowa, z tak typowymi dla klasycyzmu allegrem sonatowym, rondem i wariacjami. Instrumenty traktowane są niemal równorzędnie. Zabiegi takie jak częste zamiany planów i rejestrów, powiązanie motywiczne partii fletu i altówki, dialogowanie instrumentów, równoległe prowadzenie głosów świadczą o wysokich umiejętnościach warsztatowych kompozytora i, jak to zauważono w książeczce towarzyszącej płycie, „stawiają Devienne'a w roli prekursora nowego kameralnego muzykowania”.

Wykonawcami zamieszczonych na krążku 6 *Duetów na flet i altówkę* op. 5 François Devienne'a jest rodzeństwo Ewa i Marcin Murawscy. Oboje poza regularnymi studiami w Akademii Muzycznej im I. J. Paderewskiego w Poznaniu mają na swoim koncie wyjazdy stypendialne, uczestnictwo w kursach mistrzowskich i udział w konkursach, na których niejednokrotnie zdobywali najwyższe laury. Oboje aktywnie prowadzą działalność pedagogiczną i koncertową. Płyta z kompozycjami „francuskiego Mozarta”, jak się czasem określa François Devienne'a, nie jest pierwszym i na pewno nie ostatnim (artyści zgodnie zapowiadają pojawienie się kolejnych płyt z muzyką na flet i altówkę) wspólnym projektem utalentowanego muzycznie rodzeństwa. Co można o niej powiedzieć? Słuchając nagrania ma się wrażenie, że utwory powstały po to, by sprawić przyjemność zarówno grającym jak i odbiorcom muzyki. Zrównoważone i pełne brzmienie w całej skali obu instrumentów, selektywność przebiegów drobnych wartości w szybkim tempie oraz jasne rozczłonowanie kompozycji świadczą o tym, że wykonawcy pracując nad nagraniem zadbali o każdy, nawet najmniejszy szczegół.

Wydawnictwo płytowe z *Duetami* francuskiego klasyka polecam wszystkim tym miłośnikom fletu i altówki, którzy mają ochotę na odrobinę wytwornego relaksu.

Romana Zaitz



ANTONI DWORZAK
Symfonia nr 6, Nokturn H-dur op. 40, Scherzo capriccioso op. 66

Baltimore Symphony Orchestra • Martin Alsop, dyrygent
Naxos 8.570995 • w. 2010, n. 2009 • 68'19"
★★★★★

Po trzech „wielkich” symfoniach Dworzaka, przyszedł dla Marin Alsop czas na wcześniejsze dzieła wielkiego czeskiego geniusza. Otrzymujemy więc kolejną, zgodnie z wcześniejszymi planami, ostatnią już płytę, tym razem z VI *Symfonią D-dur* op. 60. O ile dostępnych na rynku nagrań *Symfonii VII–IX* istnieje dziesiątki, jeśli nie setki, o tyle VI *Symfonia* pozostaje dziełem znacznie rzadziej wykonywanym i nagrywanym. Z drugiej strony, olbrzymiej wartości artystycznej nie sposób jej odmówić! Wybór Marin Alsop był więc tym razem nie tylko dobry, ale i pożądanym. Wykonanie jakie otrzymujemy jest dobre i odpowiedzialne. Orkiestra wznosi się na wysoki poziom udowadniając nam, że jest czymś więcej, niż tylko kolejnym prowincjonalnym amerykańskim zespołem. Dźwięk orkiestry jest ciepły, łagodny, chwilami pastelowy, lecz przy tym nieco monotony i nudny. Muzyków wyróżnia duża homogeniczność brzmienia, zaś Marin Alsop zdaje się świetnie nad nimi panować. W zasadzie trudno jest mi tu znaleźć jakieś znaczące uchybienia. Z drugiej strony, interpretacji brakuje charakterystycznych rysów indywidualnych. Nikt słuchający tego nagrania, zapewne nie krzyknie: „To może być tylko Marin Alsop!”. Nie sądzę też, aby taka interpretacja kogoś porwała. Za mało tu dynamicznych kontrastów, które byłyby bardzo odpowiednie dla właściwego odczytania tak bogatej Dworzakowej partytury, orkiestrze z kolei brakuje wyrazistego wydzielenia poszczególnych

jej sekcji. W efekcie część pierwsza *Symfonii* w tym wykonaniu brzmi nieco płasko, druga – jest całkiem dobra, ale i nic ponadto, w trzeciej brak odpowiedniego zróżnicowania pomiędzy tematem tanecznym (*Furiant*) a elegijnym *Triem*. Jedyne część czwarta może prawdziwie zachwycić, bowiem cechuje ją odpowiednia lekkość, a Marin Alsop świetnie dozjuje napięcie aż do samego finału, zaś dobrane tempo znakomicie odpowiada *Allegro con spirito*. Płyty dopełniają niezwykle efektowne *Scherzo capriccioso* op. 66 oraz ciekawostka, stosunkowo rzadko wykonywany *Nokturn H-dur* op. 40, będący aranżacją wolnej części IV *Kwartetu smyczkowego*. Zagrany on został z odpowiednim liryzmem, natomiast zamykające płytę *Scherzo capriccioso* należy uznać za jej najmocniejszy punkt. Przede wszystkim w grze orkiestry słychać wiele blasku, temat walca brzmi cudownie rozlewnie, a instrumenty dęte mają tyle mocy ile trzeba. Muzyka zdaje się tu pięknie płynąć pobłyskując radością. Znakomite zwieńczenie płyty! Wszystkich nagrań dokonano na żywo w Baltimore. W całości jest to dobra płyta, zawierająca nieco rzadziej grywane dzieła, może zatem stanowić znakomity wstęp dla tych, którzy VI *Symfonii* Dworzaka jeszcze nie znają. Pozostałym, jednak polecałbym raczej któryś ze znakomitych kompletów: Kubelika, Kertésza, czy, niedawno wznowionego Rowickiego. Niemniej, Marin Alsop i Orkiestra Symfoniczna z Baltimore to odpowiedzialni muzycy!

Łukasz Kaczmarek

ENRIQUE GRANADOS
Trio fortepianowe op. 50, Kwintet fortepianowy op. 49
LOM Piano Trio; Manuel Porta Gallego, skrzypce; Joaquín Riquelme García, altówka
Naxos 8.572262 • w. 2010, n. 2007/8 • 45'34"
★★★★★

Jeśli ktoś z Państwa jest miłośnikiem, a wierzę, że jest takich wielu, kameralistyki Johannesa Brahmsa, powinien sięgnąć po tę płytę! Wytwórnia Naxos postanowiła przypo-



nieć nam tym razem dwa najsłynniejsze dzieła kameralne hiszpańskiego kompozytora Enrique Granadosa. Granados, sam będąc wybitnym pianistą, jako twórca, zasłynął przede wszystkim cyklem utworów na fortepian *Goyescas*. W dziele tym, kompozytor bogato czerpie z hiszpańskiego folkloru. Rzadko dziś grywana kameralistyka Granadosa, bierze za inspirację folklor w dużo mniejszym stopniu. Są to raczej utwory zanurzone na wskroś w muzycznym romantyzmie, skrzące się od emocji, ale i tęsknej melancholii. Skojarzenia z Brahmssem nasuwają się więc niemal natychmiast. W obu zaprezentowanych tu dziełach, pochodzących z 1894 r., możemy podziwiać genialny zmysł melodyczny twórcy, a także znakomity warsztat kompozytorski (kameralistyka wszak, to jeden z najtrudniejszych muzycznych gatunków). Słychać jednak, że utwory te wyszły spod pióra pianisty-wirtuoza: spośród wszystkich instrumentów, to fortepian zdaje się dominować, jemu też przypadła w udziale niezwykle efektywna partia.

Płytę rozpoczyna *Trio* op. 50. Po pięknej części pierwszej, z cudownym elegijnym głównym tematem podejmowanym przez skrzypce (1'04"), następuje urocze, nawiązujące nieco do „iberyjskości”, *Scherzetto*. Kontrastuje z nim część trzecia, znów o przeuroczym, rozmazonym, głównym temacie... Po niej zaś, czeka nas niezwykle rytmiczny, nieco dziki finał à la Brahms, nawiązujący zarazem do części pierwszej, stanowiący więc swoistą kłamrę spinającą cały utwór.

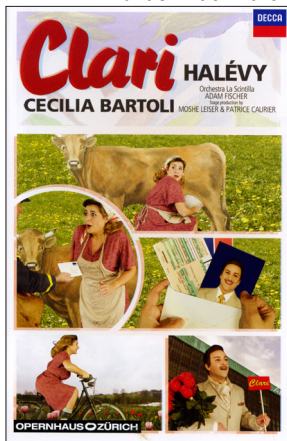
Drugim dziełem jest *Kwintet fortepianowy g-moll* op. 49, zbudowany również na zasadzie kontrastów. Po niezwykle dramatycznej części pierwszej, następuje łagodna, powol-

na (aczkolwiek utrzymana w tempie *Allegretto quasi andantino*) druga: instrumenty zdają się tu toczyć ze sobą dialog; prym wiedzie fortepian. Całość zamyka efektowny finał zbudowany z dwóch kontrastujących ze sobą tematów.

Jako miły dodatek do dwóch omawianych utworów, na płycie zamieszczono jeszcze popularną kameralną aranżację *Intermezza* z opery *Goyescas* (opartej na cyklu fortepianowych miniatur pod tym samym tytułem), dokonaną przez hiszpańskiego wiolonczelistę Gaspara Cassadó, ucznia wielkiego Pablo Casals, przyjaciela Granadosa. Jest to utwór pełen ognia, bogato czerpiący zarem z hiszpańskiego folkloru.

Wykonania są bardzo dobre, wszyscy artyści w godny sposób wywiązują się z trudnego zadania odkurzenia z pyłu zapomnienia ich rodowitego (wszak to Hiszpanie!) repertuaru. Bardzo piękna płyta! Jedyne co pozostawia pewien niedosyt, to czas jej trwania: można by przecieć zagospodarować pozostałe 30 minut na dodatkowy utwór (*Trio* i *Kwintet* to nie jedyne dzieła kameralne w twórczości Granadosa). Cieszymy się jednak z tego co mamy, oczekując kolejnych, jak mi nie mam, płyt z muzyką Enrique Granadosa!

Łukasz Kaczmarek



JACQUES FROMENTAL HALÉVY
Clari – opera w 3 aktach do libretta Pietra Giannonego
 Cecilia Bartoli (*Clari*); John Osborn (*Il Duca*); Eva Liebau (*Bettina*); Oliver Widmer (*Germano*); Giuseppe Scorsini (*Luca*); Carlos Chausson (*Alberto*); Stefania Kaluza (*Simonetta*) • Chór i Orkiestra „La Scintilla” Opery w Zurychu • Adam Fischer, dyrygent

Decca 074 3382 • w. 2010, n. 2008 • 2DVD, 158'00" ★★★★★

Kolejny album, który zachwyci wszystkich miłośników Cecylii Bartoli. Tym razem nie jest to znany repertuar, ale ocalone od zapomnienia dzieło Halévy'ego, znanego dzisiaj tylko dzięki jego operze *Żydówka*. Halévy, twórca co najmniej 20 oper, twórca wielu „Grand opera”, nauczyciel Bizeta i Gounoda znów wrócił do świadomości melomanów dzięki znakomitej artystce włoskiej.

Clari została skomponowana w 1828 r. specjalnie dla Marii Malibran i wymaga od śpiewaczki mezzosopranu o niezwykłych, nadludzkich właściwościach, obejmującego trzy oktawy. Cecilia Bartoli spełnia te wymagania, a znając jej fascynację Marią Malibran można z łatwością zrozumieć jej inicjatywę wskrzeszenia dzieła i udział w nim.

Nie ma się co dziwić, że opera została wystawiona właśnie w Zurychu. Śpiewaczka tam mieszka i występuje głównie w miejscowej operze. Poza tym tamtejszy teatr operowy dysponuje orkiestrą grającą za równo na instrumentach współczesnych, jak i z epoki (użytych w tym spektaklu).

Treść opery jest dosyć banalna: młoda chłopka uwiedziona przez bogatego księcia, który ją porwuje, a następnie każe czekać na ślub, jest tak rozpaczona, że powraca do domu rodzinnego, gdzie jest odrzucona przez rodziców do czasu, aż arystokrata potwierdzi swoje uczciwe zamiary.

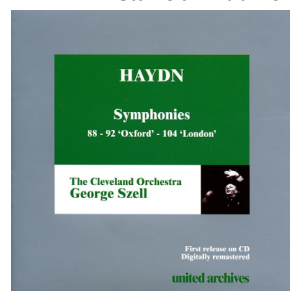
Scenografia została uwspółcześniona przez parę francusko-belgijską: Patrice Caurier i Moshe Leiser, przez co spektakl nie wydaje się anachroniczny. Należy jednak zauważyć, że choć Bartoli otoczona jest znakomitymi śpiewakami, to jej zawdzięczamy sukces tego przedstawienia. Jak zawsze wspaniała, zarówno wokalnie jak scenicznie. Można sądzić, że wokalistka uznała swoją rolę za niezwykle trudną i dorzuciła dwie braburkowe arie: z *Otella* Rossini'ego i z *Burzy* Halévy'ego.

Jednego tylko nie mogę zrozumieć: płyty DVD są pakowane w pudełka o 50% większe od pudełek CD, jest więc w nich

mnóstwo miejsca. Jednakże po raz kolejny w książeczce albumu DVD nie znalazło się kompletne libretto, co tym bardziej przeszkadza, że jest to premierowe nagranie. A przy albumach CD to się raczej nie zdarza.

W każdym razie polecam ten album wszystkim miłośnikom opery, w szczególności Cecylii Bartoli.

Stanisław Lubliński



JÓZEF HAYDN
Symfonie nr 88, 92, 104

The Cleveland Orchestra • George Szell, dyrygent

United Archives UAR009 • w. 2007, n. 1949/1954 • ADD, 63'02"

★★★★★

Przed wszystkim płyta odznacza się nietypową formą w zakresie edycji fonograficznej, albowiem nie jest srebrzystym krążkiem jak inne kompaktki, lecz utrzymana w kolorystyce dawnego czarnego krążka z imitacją rowków na opisowym awersie, co zapewne w zamierzeniu wydawców sygnalizuje, że mamy do czynienia z przeniesieniem na współczesny nośnik nagrań historycznych, pochodzących z lat 1949–1954. Dokonali ich: legendarny George Szell (wł. György Széll, 1897–1970) i jego Orkiestra Clevelandska, którą prowadził przez 24 lata, od roku 1946 aż do śmierci (przed nim kierowali nią m.in. Artur Rodziński i Erich Leinsdorf). Był on żywym uosobieniem monarchii austro-węgierskiej, albowiem pochodził ze starego rodu, który wydał m.in. premiera Kalmana, i urodził się w Budapeszcie, wykształcił w Wiedniu, gdzie z kolei studiował m.in. kompozycję u ukraińskorusumskiego twórcy Eusebia Mandyczewskiego. Preferował przede wszystkim repertuar klasyczny ze względu na jego przejrzystość fakturalną, choć jego interpretacje niekiedy od-



JÓZEF HAYDN
12 Symfonii „Londyńskich”
Les Musiciens du Louvre • Marc Minkowski, dyrygent
 Naive 2757199 • w. 2010, n. 2010

Muzyka21
 płyta miesiąca

Przyznając omawianemu albumowi najwyższą notę, nie twierdzą, że jest on doskonały, pozbawiony wad! Nie twierdzą również, iż każdemu przypadnie on do gustu! Jednak inwencja twórcza dyrygenta, niezwykła oryginalność i świeżość w podejściu do tak dobrze znanych już haydnowskich partytur i wreszcie mistrzowski poziom Orkiestry, nie pozwalają mi ocenić niniejszego albumu niżej. Na czterech płytach wytwórni Naïve, Marc Minkowski przedstawił nam 12 *Symfonii londyńskich* Józefa Haydna (numery 93-104), ostatnich i uważanych za najdoskonalsze w dorobku wiedeńskiego Mistrza. *Niespodzianka, Wojskowa, Zegarowa:*

kóż by ich nie znał! Grywane są często, zatem każda kolejna interpretacja poddana zostaje próbie rutyny, nie zawsze przechodząc ją zwycięsko. Przedstawianego nagrania, wszak, zupełnie to nie dotyczy! Zanim przejdę do omówienia tych niezwykłych interpretacji, muszę zaznaczyć, że wielki sukces tego albumu nie miałby miejsca, gdyby nie fenomenalna gra Muzyków z Luwru. Technicznie, prezentują się po prostu doskonale (a należy dodać, że zwyciężają Minkowskiego, nagrań dokonano podczas publicznych koncertów). Oczywiście, w brzmieniu Orkiestry na pierwszy plan wysuwają się niezastąpione smyczki, co nie znaczy jednak, iż pozostałe sekcje nie dorównują im poziomem! Wystarczy posłuchać chociażby finału wolnej części *Symfonii „Wojskowej”*, aby się o tym przekonać.

Dyrygent dobiera bardzo szybkie tempa w częściach skrajnych, co znakomicie kontrastuje ze spokojem części powolnych i tanecznością niezwykle zgrabnie brzmiących tutaj Menuetów. Cechą tego wykonania jest niezwykła wprost emocjonalność, usytuowująca dzieła Haydna pomiędzy wybuchowością stylu „Sturm und Drang” a ekspresją

emocjonalną właściwą już dla romantyzmu. Sprawia to, że przedstawione interpretacje są porywające! Przyczynia się do tego również, a może przede wszystkim, niezwykła pomysłowość Minkowskiego, która pozwala mu w każdym najdrobniejszym ustępie, takcie haydnowskiej partytury, odkryć przed nami cały świat muzycznych pomysłów. Co ciekawe, zakorzeniony w kręgu stylowego wykonawstwa muzyki XVIII-wiecznej, Minkowski nie próbuje szukać na siłę w symfonice Haydna oddźwięków epok minionych: to konkretna, męska muzyka przeznaczona na duży aparat orkiestrowy, bez wyraźnego continuo: klawesyn pojawia się jedynie w brzmącym znakomicie, samym finale czwartej części *98 Symfonii*. Oddaje jednak Haydnowi-klawesynowi sprawiedliwość, a to chociażby wydzielając grupę concertino (genialna powolna część *103 Symfonii* z solem skrzypiec, wspomniany finał *98 Symfonii*).

Jak już powiedziałem, każdy z zaprezentowanych tu utworów brzmi interesująco, na każdą z symfonii Minkowski ma swój własny, niezwykle oryginalny pomysł. Dzięki temu edycja ta nie ma nic wspólnego z „produkcją seryjną”! Posłuchajmy nie-

zwykle dramatycznej i zmiennej w nastrojach pierwszej części *95 Symfonii*, finału *99 Symfonii* ze znakomitą zwolnieniem w finale, pulsującego, chwilami nieco zadziornego brzmienia zegara w drugiej części *101 Symfonii* (w której, nota bene, Minkowski zwraca uwagę na ewolucyjność tematyczną w muzyce Haydna), fantastycznego werbla kotłów otwierającego *103 Symfonię*, czy niezwykle interesującego, „ludycznego” wręcz finału *Symfonii nr 104!* Największą niespodzianką albumu jest jednak, nomen omen, *Symfonia „Niespodzianka”*, a właściwie jej druga część, od której począł się tytuł. Tego po prostu trzeba posłuchać; nawet tym spośród Państwa, którzy dobrze znają ten utwór, gwarantuję zaskoczenie! A przy tym wszystkim, radości jest tu co niemiara! Dodatkowo, Minkowski przydaje muzyce Haydna Mozartowską wręcz lekkość. Majstersztyk!

Być może interpretacje Minkowskiego nie stanowią najczystsze wzorca haydnowskiego, nie znam jednak bardziej interesujących wizji, aniżeli te tutaj zaprezentowane...

Łukasz Kaczmarek

biegają od kanonów stylowości, wyznaczanych przez dzisiejsze wykonawstwo historyczne. Kiedy zachodziła taka potrzeba, mimo pełno symfonicznego składu potrafił uzyskać lekkość brzmienia, choć wolnym wstępem, otwierającym symfonię Haydna, nadaje niekiedy istic beethovenowskie zacięcie (na przykład w *104 Symfonii D-dur „Londyńskiej”*). Wydobywa tematyczną jędrność, a nawet dosadność (*Allegro* z *88 Symfonii G-dur*), ale także i subtelność (w *Largo* z tejże symfonii, z którego obojową melodię wykorzystał później Prokofiew w scenie schadzki w operze *Zaręczyny w klasztorze*, oraz *Adagio* z *92 Symfonii G-dur „Oksfordzkiej”*), w tym instrumentacji (sic!), zwłaszcza w finale *88 Symfonii* oraz z ducha mozartowskim *Allegro* z *92 Symfonii G-dur „Oksfordzkiej”*, w którym podkreśla ponadto elegancję rysunku melodycznego. Nie stroni przy

tym od wprowadzania wyrazistych kontrastów dynamicznych i agogicznych, na przykład w skrajnych ogniwach *88 Symfonii*, a także różnicowania kolorysty brzmieniowego w zależności od charakteru orkiestracji. Haydnowskie menuety uchodzą niekiedy za wręcz rubaszne, ale pod batutą Szella, zwłaszcza w triach nabierają odcienia melancholii (w *Londyńskiej*), wdzięku i elegancji (w *Oksfordzkiej*). Trzeba bowiem pamiętać, że Haydn bynajmniej nie był zaszyty przez całe życie w „głuszcy” eponimicznej rezydencji Eszterházych, których liberię wtedy nosił, ale poza Wiedniem przebywał też w Paryżu i Londynie, gdzie pisał na zamówienie przedsiębiorców publicznych koncertów (m.in. Johanna Petera Salomona), będąc już niezależnym artystą, a z tego właśnie okresu pochodzą utrwalone na płycie utwory. Poza tym dzięki długiemu, jak na owe czasy, życiu, nie tylko jesz-

cze tworzył po śmierci młodszego od siebie Mozarta, ale miał okazję śledzić rozwój swego młodego adepta – Ludwiga van Beethovena, dopełniającego zestawioną później trójcę wiedeńskich klasyków. Wracając do omawianych interpretacji Szella, to oczywiście, że są to odczytania poprzez wszystko to, co nastąpiło w symfonice po Haydnie, ale może dzięki temu właśnie nie ma w nich za groźną muzealności. Nagrania te mogą więc nadal śmiało konkurować z obecnymi wykonaniami historycznymi. Na marginesie warto zauważyć, iż wraz z postępującą specjalizacją symfonie Haydna praktycznie wyeliminowane zostały z repertuaru zespołów symfonicznych, a bez nich nie sposób mówić o nabyciu i utrzymaniu przez muzyków orkiestrowych właściwej umiejętności budowania formy.

Lesław Czapiński



KRZYSZTOF HERDZIN
Symphonicum
Sinfonia Varsovia • Krzysztof Herdzin, dyrygent • Jacek Kotlarski, wokal • Waldemar Malicki, fortepian • Jerzy Głowczewski, saksofon altowy • Piotr Baron, saksofon tenorowy
 Universal 275 358 3 • w. 2010, n. 2010
 • 64'14"
 ★★★★★

Artysta ten jest cenionym pianistą. Lista osób, z którymi współpracował zasiadając przy klawiaturze fortepianu obejmuje wybitnych wykonawców z kręgu

muzyki poważnej, jak i panteon gwiazd polskiego show-biznesu. Wielu kojarzy go z funkcją kierownika muzycznego produkcji musicalowych, programów telewizyjnych i prestiżowych wydarzeń kulturalnych. Dał się poznać jako producent muzyczny i aranżer, odnosząc na tym polu znaczne sukcesy. Ma doskonale rozeznanie w kwestii instrumentacji – z powodzeniem pracował jako orkiestrator i niejednokrotnie stawał za pulpitem dyrygentem. Jest kompozytorem pierwszego w Polsce „muzycznego logo” województwa, autorem muzyki do reklam oraz twórcą dzieł łączących klasykę i jazz, kompozycji scalających wielką tradycję muzyczną z tym, co ważne teraz.

Gdyby próbować opisać dokonania Krzysztofa Herdzina, bo o nim tu mowa, przez pryzmat liczb to należałoby zauważyć, że: ma on na swoim artystycznym koncie ponad 1500 partytur na różnego rodzaju zespoły instrumentalne; jako pianista, dyrygent, kompozytor i/lub aranżer brał udział w przygotowaniu ponad 150 CD; jest laureatem wielu wyróżnień, w tym dziesięciokrotnie został nagrodzony Złotą Płytą dla aranżera; niedawno skończył 40 lat i z tej okazji postanowił zaprezentować się publiczności jako kompozytor polskiej współczesnej muzyki poważnej. I tak powstał projekt płyty *Symphonicum*.

Album *Symphonicum* zawiera wyłącznie utwory Krzysztofa Herdzina: *Hymn o św. Albcercie Chmielowskim*, *Concertino na fortepian i orkiestrę*, *Narracje* na saksofon altowy i orkiestrę, *Consolation i Hopin' For Somethin'* na saksofon tenorowy i orkiestrę oraz *Snowflakes i Penguins Circus* należące do *Winter Sketches*. Co można o nich powiedzieć? Po niekiedy szokujących eksperymentach dźwiękowych XX w. niektórzy mogą się czuć rozczarowani, że „poważna” twórczość Krzysztofa Herdzina jest tak konserwatywna: że zamiast punktów akustycznych czy plam brzmieniowych jest on wierny melodyce; że nie stosuje elektronicznych sposobów przetwarzania/deformowania dźwięku, ani że nie rozbudowuje aparatu wykonawczego o „sprzęty codziennego użytku”, czy chociażby instrumenty eg-

zotyczne; że nie przytłacza słuchacza dysonansami; że swoją muzyką nie próbuje badać wytrzymałości odbiorców na groźę w muzyce. Czy ta muzyka ma więc jakieś atuty? Wielu słuchaczy zapewne doceni szacunek jaki żywi artysta dla muzycznej przeszłości, a więc pozytywnie oceni: prymarny charakter melodyki, nieco nieprzewidywalnej w swoim biegu, zbliżającej się niekiedy do jazzowej improwizacji, zawsze absorbującej uwagę słuchacza; różnorodność instrumentacji i bogactwo barw brzmieniowych, które uzyskuje kompozytor poruszając się w ramach „tradycyjnego” składu orkiestrowego; przywiązanie do kategorii piękna w muzyce – eufonii i konsonansu; korzystanie z dorobku pokoleń w kwestii rozwiązań formalnych.

Na płycie *Symphonicum* Krzysztof Herdzin występuje nie tylko jako twórca muzyki lecz również dyrygent i producent, tym większa wartość nagrania. W realizacji projektu wsparł muzyka członkowie Sinfonia Varsovia oraz soliści: wokalista Jacek Kotlarski, pianista Waldemar Malicki, saksofoniści Jerzy Głowczewski i Piotr Baron. Kreationy dźwiękowe, które stworzyli wspólnie artyści są przekonujące i wciągające. Muzykę Krzysztofa Herdzina cechuje sugestywność przekazu, a jego samego umiejętność zainteresowania odbiorców. Wydaje się, że z wielką łatwością, działając poprzez dźwięk, buduje on zarówno nastrój powagi, jak i groteski, zadumy czy radości, niepokoju lub dostojęstwa...

Do tej pory podstawowe skojarzenia jakie budziły „symfoniczne” terminy obejmowały: „symfonię” – cykliczną formę orkiestrową; greckie „symphonia” czyli współbrzmienie; włoski termin „sinfonia”, którym we wczesnym Baroku posługiwano się w odniesieniu do różnego rodzaju wstępów instrumentalnych do kantat i oper. Całkiem niedawno, bo w połowie 2010 r., nasz język został poszerzony o *Symphonicities* – tytuł studyjnego albumu brytyjskiego wokalisty i instrumentalisty Stinga. Od dziś znać wypada jeszcze jeden termin i projekt muzyczny: *Symphonicum* Krzysztofa Herdzina.

Romana Zaitz



GUILLAUME DE MACHAUT
Messe Notre Dame

Musica Nova • Lucien Kandel, dyrygent
Aeon AECD 0993 • w. 2010, n. 2010
• 75'34"
★★★★★

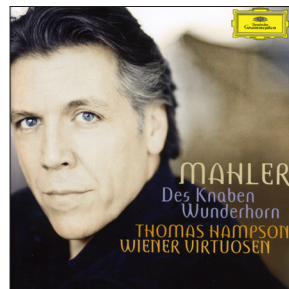
Stosunkowo niedawno miałem przyjemność przedstawić Państwu płytę wytwórni Aeon ze świeckimi balladami Guillaume'a de Machaut w wykonaniu Ensemble Musica Nova pod kierunkiem Luciena Kandela, płytę, która wywarła na mnie bardzo dobre wrażenie. Minęło zaledwie kilka miesięcy, a już na rynku ukazał się kolejny, znakomity album poświęcony twórczości kanonika z Rheims. Jego punkt centralny tworzy słynna *Messe Notre Dame*, obramowana wokalnymi i instrumentalnymi kompozycjami innych mistrzów tamtej doby, zarówno anonimowych, jak i wymienionych z nazwiska, takich jak Philippe de Vitry czy F. Andrieu, składający w zamykającej krążek balladzie *Armes, amours*, hołd sztuce kompozytorskiej Guillaume'a de Machaut.

Czytelników dobrze władających obcymi językami, odsyłam do zapoznania się z książeczką, zawierającą bardzo dużo informacji o celach przyświecających niniejszemu projektowi, jak i jego szczegółowej realizacji, dowodzących perfekcyjnego przygotowania wykonawców i dogłębnej znajomości niuansów stylistyczny – interpretacyjnych związanych z prezentacją tej muzyki. Słuchanie Ensemble Musica Nova pod dyktando Luciena Kandela sprawiło mi wielką satysfakcję, a ich kreacja z pewnością może zadowolić i zachwycić nawet najwybredniejszych odbiorców. Zastosowane dość wolne tempa, sprzyjające natchnionemu, kontemplacyjnemu charakterowi wykonywanych utworów, pozwala usłyszeć koncentrację śpiewaków na szcze-

gółach. Dzięki temu całość jest niezwykle przejrzysta i wyraźna, można bez żadnych problemów uchwycić wszystkie kontrapunkty i linie melodyczne, docenić dyscyplinę rytmiczną zespołu, zróżnicowanie artykulacji, czytelne prowadzenie narracji w poszczególnych głosach. Niewątpliwym atutem omawianej produkcji jest również bardzo dobra realizacja dźwiękowa.

Najnowszy album wytwórni Aeon jest bardzo udany pod każdym względem, przede wszystkim wysokiego poziomu wykonania, sytuującego się na poziomie wybitnej kreacji, dlatego nie powinni go przeoczyć miłośnicy chóralistyki i muzyki średniowiecza.

Paweł Chmielowski



GUSTAV MAHLER
Des Knaben Wunderhorn

Thomas Hampson, baryton • Wiener Virtuosen
Deutsche Grammophon 477 9289 • w. 2011 • 67'04"
★★★★★

Jest kilka powodów, dla których warto sięgnąć po wydane nakładem Deutsche Grammophon pieśni Mahlera do tekstów z *Des Knaben Wunderhorn* w wykonaniu Thomasa Hampsona i Wiener Virtuosen.

Pierwszy z nich, ogólny, natury nieco poza estetycznej, za to o znaczeniu historycznym, związany jest z przypadającą w 2011 r. „okrągłą” rocznicą śmierci Gustawa Mahlera. Sto lat, jakie dzieli nas od daty zgonu tego wybitnego, austriackiego twórcy, można uznać za okoliczność sprzyjającą refleksji nad jego spuścizną kompozytorską, jako zachętę do lepszego jej poznania. Jak przekonuje w monografii tego twórcy Bohdan Pocię, pieśni do tekstów z *Des Knaben Wunderhorn* „ukazują zasadnicze właściwości stylu Mahlerowskiego w wyrazistym skrócie, w lapidarnej i dobitnej

formule". W bogatej literaturze poświęconej lirycy tego artysty odnaleźć możemy również następującą opinię: „w ich spokojnej prostocie i zabawnym humorze ujawnił Mahler całą swoją wieszczą duszę”.

Tych wszystkich, którym nie obce są muzyczne dokonania Mahlera, zainteresuje zapewne fakt, że wbrew tradycji, za to zgodnie z intencją artysty, którą wyraził m.in. w jednym z listów do Richarda Straussa, pieśni *Des Knaben Wunderhorn*, a więc utwory przeznaczone do wykonania przez głos i orkiestrę, zaprezentowano w zredukowanej obsadzie, co przełożyło się na niemal kameralny kształt brzmieniowy (!). Innymi słowy: za sprawą Thomasa Hampsona i czołowych, wiedeńskich instrumentalistów Mahler – autor *Symfonii tysiąca*, ten, któremu przypisujemy skłonność do stosowania bogatej, acz masywnej instrumentacji może być poznany jako artysta „oszczędny” i selektywny; artysta, który z powodzeniem osiąga wielki efekt przy zaangażowaniu stosunkowo skromnych środków.

Kolejny argument przemawiający na korzyść projektu płytowego Thomasa Hampsona i Wiener Virtuosen jest taki, że... mahlerowskie pieśni wykonuje Thomas Hampson i Wiener Virtuosen. Wokalista dysponuje pięknym, łagodnym i „plastycznym” głosem barytonowym i zaliczany jest do światowej śpiewaczej czołówki. Z sukcesami prowadzi działalność recitalową, bierze udział w przedstawieniach operowych oraz kształci młode pokolenie artystów. Ponadto od wielu lat jest członkiem zespołu badawczego, w którego centrum zainteresowań znajduje się życie i twórczość Gustava Mahlera. Zna więc dorobek tego kompozytora zarówno od strony wykonawczej, jak i teoretycznej. Z kolei Wiener Virtuosen jest zespołem kameralnym, który tworzą członkowie renomowanej, symfonicznej orkiestry wiedeńskiej. Grupa działa od sezonu 2005/6 i ma na swoim koncie współpracę z wybitnymi osobowościami ze świata muzyki oraz występy w Europie, Ameryce Północnej i Azji. Poziom wykonawczy, który

prezentują artyści z pewnością zadowoli nawet wybrednego melomana. A trzeba przyznać, że Mahlerowskie pieśni nie są repertuarem łatwym, bowiem każda z nich stanowi odrębny świat dźwięków i emocji.

Muzyczna wizja, którą stworzyli wspólnie wiedeńscy i amerykański wokalista, nosi znamiona wyjątkowości. Jest ona zbiorem i wyborem, jaki dokonali muzycy ze wszystkich Mahlerowskich pieśni do tekstów ze zbioru *Des Knaben Wunderhorn*. Na płycie znalazło się więc czternaście, a nie jak można by sądzić, dwanaście numerów. W odpowiedzi na wątpliwość: czy taka „dowolność” nie działa wbrew naturze cyklu i intencji kompozytora spieszę donieść, że nie, bo i *Des Knaben Wunderhorn* nie jest typowym cyklem. Pieśni, które go tworzą powstawały w różnych latach, różni je ponadto tematyka i waga. W związku z tym przyjęło się, że wykonawcy sięgając po te utwory prezentują ich różny, „osobisty” układ. Zamiast na ścisłej, danej a priori zasadzie porządkującej następstwo pieśni polegają oni na swej muzycznej wrażliwości i wyczuciu „pewnej symfoniczności pieśniowego cyklu”. Za sprawą Thomasa Hampsona i Wiener Virtuosen dostajemy zatem do rąk kolejną, jedną z możliwych kreacji.

Niech za podsumowanie posłuży krótka lista powodów, dla których warto zapoznać się z Mahlerowskimi utworami w interpretacji Thomasa Hampsona i Wiener Virtuosen, a są nimi: zachęta do indywidualnego uczczenia setnej rocznicy śmierci Gustava Mahlera; nowa, kameralna jakość brzmieniowa pieśni *Des Knaben Wunderhorn* i ich unikatowy układ; precyzja wykonawcza.

Romana Zaitz

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Symfonia nr 2 „Lobgesang”

Ruth Ziesak, sopran; Mojca Erdmann, sopran; Christian Elsner, tenor • MDR Radio Choir; MDR Symphony Orchestra • Jun Märkl, dyrygent

Naxos 8.572294 • w. 2010, n. 2008 • 68'41"

★★★★



Spośród symfonii Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego, *Druga* jest chyba najmniej znana, wyraźnie ustępującą popularnością swym następczyniom: *Szkockiej* i *Włoskiej*. Może przyczyniają się do tego jej pokaźne rozmiary, a trwa blisko 70 minut, może deprecjonowanie jej znaczenia przez niektórych krytyków i muzykologów, fakt użycia zwiększonej obsady wykonawczej czy też nietradycyjna forma utworu, podzielonego na krótszą część czysto instrumentalną oraz bardziej rozbudowaną, kantatową, gdzie do głosu dochodzi tercet solistów oraz chór. Kompozytor jako materiał literacki wykorzystał w niej fragmenty *Biblii* Marcina Lutra. Napisana dla uczczenia obchodów 400-lecia wynalezienia druku przez Johanna Gutenberga, na swojej premierze w Lipsku w 1840 r., odniosła znaczny sukces.

Nie jest to jednak kompozycja mniej udana, a doskonałą okazją do przekonania się o jej wartości, stanowi wydany niedawno przez wytwórnię Naxos krążek, zrealizowany artystycznie wyłącznie siłami niemieckimi. Moje największe uznanie wzbudził znakomity duet solistów: obdarzonej urzekającym sopranem Ruth Ziesak i tenora Christopha Elsnera; słuchanie ich partii sprawiło mi naprawdę dużą satysfakcję i znacząco przyczyniło się do pozytywnej oceny całości nagrania. Niestety, pewnym dysonansem okazała się zupełnie nieprzekonująca druga sopranistka, Mojca Erdmann, mająca na szczęście do zaśpiewania wyłącznie jeden duet *Ich harrete des Herrn*. Doceniam formę obu zespołów uczestniczących w wykonaniu: Chóru i Orkiestry Symfonicznej Radia Niemieckiego w Lipsku, choć wydaje mi się, że poprzedni ich szef, Włoch Fabio Luisi, osiągnęłyby lepsze

rezultaty, co potwierdzają dwa albumy z wielkim wokalnoinstrumentalnym repertuarem, które miałem okazję już recenzować na tych łamach (*Msza C-dur* Beethovena i *II Symfonia* Mahlera). Prowadzący duży aparat wykonawczy dyrygent Jun Märkl poprawnie odczytał zapisy partytury, zadbał o płynność narracji, logiczne przechodzenie jednego odcinka w drugi. Co prawda w szeroko zakrojonej *Uwerturze* zabrakło mi większej odświętności i powagi, a główny, intonowany przez puzon temat mógł zabrzmieć jeszcze bardziej uroczyście, to pozostałe fragmenty utworu zostały utrzymane we właściwej i przekonującej stylistyce.

Jest to wartościowe nagranie, dzięki któremu można poznać i polubić *II Symfonię* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego. Z pewnością zasługuje ona na większą liczbę wykonań i fonograficznych rejestracji.



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Cosi fan tutte

Kiri Te Kanawa; Thomas Allen; Richard van Allan; Agnes Baltsa; Daniela Mazzucato • Orchestra of the Royal Opera House • Colin Davis, dyrygent

Opus Arte OA CD9005 • w. 2010, n. 1981 • 173'00"

★★★★

Prapremiera tej, zamówionej podobno przez cesarza Józefa II, opery odbyła się w Wiedniu w 1790 r. Autorem libretta, bardzo zresztą krytykowanego (Wagner miał powiedzieć, iż hańbą byłoby wyposażenie tego libretta w muzykę równą *Weselu Figara*) był Lorenzo da Ponte, choć przyznać trzeba, że sama intryga („próba wierności”) znana już i wykorzystywana była w literaturze. Powodzenie opery było wątpliwe. Właściwie po rzadkich wykonaniach po pra-

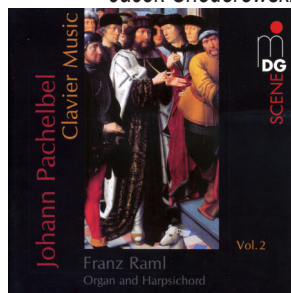
premierze pojawiała się na scenach świata raczej sezonowo, by nie rzec incydentalnie. Dopiero okres międzywojenny wieku XX przyniósł jej renesans (m.in. polska premiera: Poznań, 1933). A po II wojnie światowej już „odżyła” na stałe. I dziś powodzeniem dorównuje *Don Giovannemu*, *Weselu Figara* i *Czarodziejskiemu fletowi*.

To „pół idylliczne i pół bałamutne arcydzieło”, jak nazwał je jeden z krytyków, doczekało się w okresie 1935–2009, 116 nagrań fonograficznych (audio i wideo). Omawiane nagranie jest radiowym zapisem spektaklu londyńskiej Covent Garden z 28 stycznia 1981 r. I powiedzmy sobie od razu, iż jest to nagranie muzycznie i wokalnie bardzo dobre. Już w uwerturze, bogatej instrumentalnie, pełnej śpiewności i poetyckiego kolorytu, niepozabawionego jednak pewnej ironii, słychać owe „aura amorosa”. Colin Davis prowadzi orkiestrę bardzo starannie i z wielką troskliwością o efekt brzmieniowy. Znakomicie dobrani zostali również wykonawcy spektaklu. Daniela Mazurcaco dysponuje lekkim, choć pełnym i okrągłym w brzmieniu głosem, jest żywiołowa i umiarkowanie frywolna, tworzy pełną życia i przekonującą postać Despiny. Jej partnera w intrydze, Don Alfonsa, śpiewa Richard van Allen. Jego interpretacja tej partii pozostawia duże wrażenie. Choć pozornie jest to rola drugoplanowa (jeśli w ogóle omawiając tę operę można klasyfikować poszczególne partie), to przecież właśnie on jest *spiritus movens* całej intrygi. I autorem tytułowego stwierdzenia „*così fan tutte*” (tak czynią wszystkie) usprawiedliwiającego zachowanie bohaterów. W dodatku on jeden, spośród tej anglojęzycznej obsady, znakomicie opanował i podaje tekst włoski. Obydwaj amanci, Fernando i Guglielmo są bardzo kontrastowi w swych interpretacjach. Stuart Burrows, to kochanek liryczny, cierpiący z miłości, uosobienie „upojonego Erosem” młodzieńca. Śpiewa swą partię bardzo ładnie, obie arie *Un'aura amorosa* i *Tradito, schernito* (*Czule tchnienie i Wzgardzony, wyszydzony*) brzmią naturalnie i uczuciowo, zachowując przy tym tę

„słodycz” dźwięku właściwą włoskim tenorom. Guglielmo w interpretacji Thomasa Allena to zdobywca, dla którego rozkosz i przyjemność stanowi cel sam w sobie. Jest więc pewny siebie, cyniczny, zdolny do „zaszalenia”. A jego znakomicie wykonaną arię *Non siate ritrosi* (*Nie bądźcie uparte*) biograf Mozarta, Alfred Einstein, uważa za „najwspanialszą arię buffa, jaką kiedykolwiek napisano”.

Kontrastują w interpretacji także obydwie bohaterki opery. Agnes Baltsa (Dorabella) śpiewa znakomicie. Jest bardzo skoncentrowana i zdyscyplinowana muzycznie, całkowicie panuje nad swym bujnym, pięknym głosem. Doskonale frazuje. Postaciowo jest płocha, łatwo ulegająca zmiennym uczuciom. Kiri Te Kanawa natomiast swym barwnym, bogatym i zmysłowym głosem tworzy postać stałą w uczuciu, wierną zasadom, ale pełną patosu i dumy. Jej interpretacja partii Fiordiligi staje się autentycznym sukcesem artystki.

W ponad stu nagraniach *Così fan tutte* utrwalono wprawdzie interpretacje całej plejady znakomych artystów, omawiany jednak zapis można z powodzeniem zaliczyć do najlepszych „żywych” nagrań tej opery.



JOHANN PACHELBEL
Utwory klawiszowe wol. 2

Franz Raml, organy i klawesyn
MDG 614 1553-2 • w. 2010, n. 2008
• 60'56"
★★★★★

Nazwisko Johanna Pachelbela większości melomanom kojarzy się z nieśmiertelnym *Kanonem*. Lecz cóż ponadto z twórczości tego kompozytora znane jest szerszym, czy nawet bardziej wąskim kręgom miłośników baroku? Przyspam się, że i dla mnie twórczość

ta, do niedawna, była niemal zupełnie obca. Dzięki Jean-Françoisowi Paillardowi i jego płytce z muzyką Pachelbela i Fascha, zakupioną przeze mnie ze względu na, zasłyszaną niegdyś w Radiowej Dwójce, przepiękną interpretację *Kanonu*, miałem okazję poznać dwie *Suity* omawianego twórcy. Wykonania to, co prawda, przeszło 40-letnie (!), lecz pełne niepowtarzalnego uroku! A dziś kolejna lekcja uzupełniająca z literatury muzycznej baroku: płyta z utworami na instrumenty klawiszowe Johanna Pachelbela. Powiem więcej: jest to drugi wolumin w serii wydawanej przez MDG. Pierwszy, w gąszczu innych wydawnictw, uszedł niestety mojej uwadze. Omawiany drugi, ma niestety być ostatnim zarazem albumem tej serii. Tym bardziej więc warto zwrócić nań uwagę. A mamy tu garść utworów Pachelbela przeznaczonych bądź to na organy, bądź też klawesyn. Jest to muzyka, by zacytować słowa Franza Ramla, wyróżniająca się ekspresyjną mocą. Pachelbela, zakorzonego w chorale luteranśkim możemy uznać zresztą za poprzednika samego wielkiego Jana Sebastiana (nawiasem mówiąc, był profesorem jego starszego brata, Johanna Christopha Bacha). Każdy z zaprezentowanych utworów jest barokową perełką muzyki klawiszowej! Ja jednak chciałbym zwrócić Państwa uwagę przede wszystkim na trzy utwory organowe: otwierającą płytę, wspaniałe *Preludium*, wyraźnie zwiastujące już wielkiego Bacha (pięknie wkomponowuje się weń następujące po nim *Allabreve* utrzymane w tej samej tonacji), *Partię* (ścieżka 8.) ze wspaniałymi efektami sonorystycznymi: istny festiwal barw organowych w każdej z wariacji! A zaraz potem, na przepiękną, pełną spokoju i zadumy, *Ciacconę* (ścieżka 9.). W swych cudownych harmoniach tworzących niebiańską wręcz muzykę, utwór ten może się równać chyba tylko z *Kanonem*... Ale też trzeba koniecznie posłuchać *Magnificatu*: to on przecież zdaje się najlepiej świadczyć o całej twórczości Pachelbela, wyrastającej na gruncie nie tylko protestanckim, ale i katolickim!

Wykonawcą wszystkich utworów jest niemiecki muzyk Franz Raml, grający na organach (większość utworów) i klawesynie. Muzyk ma do dyspozycji znakomite instrumenty: legendarne już Organy Silbermanna z Fryburga oraz współczesną kopię klawesynu J. B. Giustiego. Muszę wszak przyznać, iż zdecydowanie lepiej wypadają pod jego palcami dzieła przeznaczone na organy, aniżeli na klawesyn. Te ostatnie brzmią poprawnie, w pierwszych zaś, Raml jawi nam się jako rasowy organista. Bilans więc niezwykle korzystny, oto bowiem wartościowa i piękna, nieco zapomniana muzyka, bardzo dobre wykonanie i odpowiedzialna edycja. Oby takich więcej!

Łukasz Kaczmarek



GIOVANNI PACINI
Il convitato di pietra – opera buffa w 2 aktach

Leonardo Cortellazzi, tenor (Don Giovanni); Geraldine Chauvet, mezzosopran (Donna Anna); Zinovia Maria Zafeiriadou, sopran (Zerlina); Ugo Guagliardo, bas (Masetto); Giorgio Trucco, tenor (Duca Ottavio); Ugo Guagliardo, bas (Il Commendatore); Giulio Mastrototaro, baryton (Ficcanaso)
• *Transylvania State Philharmonic Choir, Cluj; Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim* • *Daniele Ferrari, dyrygent*
Naxos 8.660282-83 • w. 2011, n. 2008
• 92'23"
★★★★★

Giovanni Pacini (1796-1867) był synem śpiewaka, który stworzył *Geronia* w rossiniowskim *Turku w Italii*. Młody Passini rozpoczął naukę śpiewu i kompozycji mając 12 lat. Jego druga opera została wystawiona, gdy miał lat zaledwie 17. Tworzył głównie opery komiczne nawiązujące do stylu rossiniowskiego. Za życia odniósł wiele sukcesów.

sów, w dzisiejszych czasach jego twórczość pojawia się w teatrach operowych rzadko, głównie na festiwalach.

Prezentowane nagranie jego dzieła *Il convitato di pietra* to tak naprawdę jego premiera jaka miała miejsce podczas Wildboard Festiwal w 2008 r. Za życia kompozytora wystawiono je tylko raz na prywatnym przyjęciu w 1832 r.

Sluchając dzieła i zagłębiając się w jego libretto odkrywamy, że jest to niemalże ta sama historia co w *Don Giovanni* Mozarta. Jednakże kompozytor przypisał inne głosy do postaci biorących udział w operze. I tak Don Giovanni jest wysokim tenorem, Zerlina wysokim sopranem, a Donna Anna jest mezzosopranem. W utworze nie ma arii przewidzianej dla Ottavia, a zamiast Leporella jest Ficcanaso.

Leonardo Cortellazzi – Don Giovanni – ma przyjemny, stabilny głos o sporym wolumenie. Greczynka Zinovia Maria Zafeiriadou – Zerlina – dysponuje znakomitym sopranem koloraturowym o dźwięcznej górze, z dużym bogactwem barw.

Niezwykle przyjemnym głosem operuje również mezzosopran Geraldine Chauvet jako Anna. W szczególności urzeka w duecie z aktu drugiego z bassem Ugo Guagliardem.

Warto poznać tę na nowo odkrytą, jedną z 74 oper Paciniego – nie jest to tylko ciekawostka, ale znakomicie zrealizowane i wykonane dzieło operowe.

Polecam.

Stanisław Lubliński



ANDRZEJ PANUFNIK
Polonia • dzieła symfoniczne wol. 2: Sinfonia Rustica; Symfonia koncertująca na flet, harfę i smyczki; Suita Polonia, Kołysanka

Łukasz Długosz, flet; Anna Sikorzak-Olek, harfa • Polska Orkiestra Radiowa

stra Radiowa • Łukasz Borowicz, dyrygent

CPO 777 496-2 • w. 2010, n. 2009 • 77'55"

★★★★★



Mistica • dzieła symfoniczne wol. 3: Sinfonia Mistica; Muzyka jesieni; Hommage à Chopin na flet i smyczki; Rapsodia

Łukasz Długosz, flet • Polska Orkiestra Radiowa • Łukasz Borowicz, dyrygent

CPO 777 498-2 • w. 2011, n. 2009 • 73'57"

★★★★★

Niemiecka firma CPO kontynuuje wydawanie wszystkich dzieł symfonicznych Andrzeja Panufnika w serii zatytułowanej *Panufnik Edition Symphonic Works*. Właśnie ukazał się drugi i trzeci wolumin z tej serii. Tym razem wydano trzy symfonie, suitę *Polonia*, *Kołysankę*, *Muzykę jesieni*, *Hommage à Chopin* i *Rapsodię*.

W książeczkach płytowych wydawca zadbał, by znajdowały się tam polskie komentarze dotyczące nagranych utworów. Warto pokrótce opisać samą grę polskich artystów. I Symfonia zatytułowana Sinfonia Rustica oraz Sinfonia Mistica oraz pozostałe utwory orkiestrowe bez solistów otrzymały bardzo dobrą interpretację, a nawet znakomitą. Jako dość ciekawy bonus na płycie wol. 2 umieszczono pierwszą wersję nagraanej w jednym podejściu trzeciej części *I Symfonii: Con espressione*. Rzeczywiście trudno się zdecydować, która z wersji jest lepsza i ciekawsza interpretacyjnie, ale jako dodatek stanowi intrygujące uzupełnienie dobrej realizacji. Świetnie muzycznie wypadła pełna pięknej muzyki *VI Symfonia* czyli *Sinfonia Mistica* oraz *Suita Polonia* i *Kołysanka*, a także *Muzyka jesieni* i *Rapsodia*. Pod uważnym okiem swojego szefa Polska Orkiestra Radiowa daje prawdziwy popis technicznej precyzji, dbałości o szczegóły oraz troski o piękne,

przejrzyste a jednocześnie pełne brzmienie każdego utworu. Brawo dla dyrygenta i orkiestry! Obie płyty są znakomite! Choć nie do końca. Otóż ten bardzo piękny obraz znakomitych płyt psują interpretacja *IV Symfonii* z woluminu 2, utworu z solistami: flecistą i harfistką, a także *Hommage à Chopin* na flet i smyczki z woluminu 3. Bądź co bądź wzięto do nagrania artystów utytułowanych, których nazwiska powinny gwarantować wysoki poziom muzycznej realizacji. Niestety tak nie jest. Mimo wielkich starań dyrygenta i muzyków orkiestry *IV Symfonia* niestety jest daleka od ideału. Soliści – flecista Łukasz Długosz i harfistka Anna Sikorzak-Olek – po prostu tylko wygrawają zapisane w partyturze nuty. Ich gra nie ma w sobie nic z emocjonalnego zaangażowania w nagrywane dzieło. Brakuje tu iskry, jaka powinna przeskoczyć między nimi, dyrygentem i orkiestrą. Skoro tak dobrze wypadają inne dzieła, to dlaczego w tym słycać tylko grę bez większego zaangażowania i emocji. Cała *IV Symfonia* rozsypuje się na małe elementy, niekoniecznie tworząc właściwą dramaturgię i narrację dzieła. To samo dotyczy *Hommage à Chopin*. Dźwięk fletu jest brzydki, bez głębi, ostry w barwie, nie ma w sobie tak potrzebnego tutaj ciepła i głębi, śpiewności. W sumie szkoda pięknych dzieł na tak słabą, przeciętną interpretację. Tym bardziej, że znamy ich naprawdę znakomite nagrania. A szkoda, bo orkiestra i dyrygent są znakomici, problem tu zaistniały – to źle dobrani soliści!

Stefan Banasiak



HENRY PURCELL
O Solitude
Andreas Scholl • Accademia Bizantina

Decca 478 2262 • w. 2010, n. 2010 • 76'36"

★★★★★

Każda kolejna płyta Andreea Scholla spotyka się z wielkim zainteresowaniem odbiorców i staje się ważnym wydarzeniem fonograficznym. Dlaczego? Odpowiedź jest prosta: ponieważ Scholl jest Artystą. Tym razem, na program swojego płytowego recitalu, śpiewak wybrał utwory pochodzące z twórczości Henry'ego Purcella. Scholl zawsze dobrze czuł się w repertuarze anglojęzycznym, co udowodnił nam swoimi wcześniejszymi albumami z utworami Dowlanda, czy pieśniami staroangielskimi. Omawiany album stanowi więc kolejny krok. A złożyły się nań pieśni, arie, duety oraz utwory instrumentalne Purcella. Mamy tu wyjątki z takich dzieł, jak, między innymi: *Oda na Dzień Urodzin Królowej Marii*, *Oda na Dzień Świętej Cecylii*, *Król Artur*, czy *Królowa Elfów*. Jest również słynny *Lament Dydony*. Wybór tego utworu może wydawać się nieco kontrowersyjny, jednak tych, którzy mieli okazję poznać kiedyś nagranie Scholla śpiewającego *Habanerę* z *Carmen*, nie powinien on dziwić. Brzmi on wielce egzotycznie. Głos Andreea Scholla pełen jest niezwykle barw, które artysta, niczym rasowy malarz, odpowiednio dobiera do każdego z wykonywanych utworów. Scholl dużą wagę przywiązuje do słowa, a jego interpretacje są niezwykle wyraziste. Przykładem choćby, wykonana w bardzo ekspresyjny, budzący przestrach, sposób, aria *What power art thou*, czyli *Cold Song*, z opery *Król Artur*. Czy nie przywodzi ona Państwu na myśl pierwszej części *Zimy Vivaldiego*? Albo mistrzowska *Strike the viol* z *Ody na Dzień Urodzin Królowej Marii*, gdzie Scholl wspierany jest znakomitym akompaniamentem Accademia Bizantina!

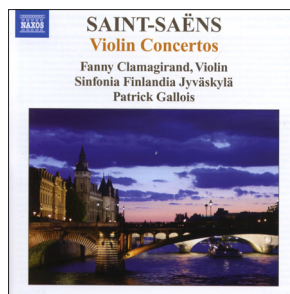
Na płycie znalazły się także dwa duety o zupełnie odmiennym charakterze: pełen godności i blasku *Sound the trumpet* (znakomita gra orkiestry!) kontrastuje z bardziej delikatnym i czułym *O dive custos*. Partnerem Scholla w obu utworach jest kontratenor francuski, Christophe Dumaux. Zestawienie tych głosów wypada arcyciekawie: podczas gdy głos Scholla jest ciepły,

niewiele mroczny, o niskim rejestrze, Dumaux śpiewa znacznie wyższym głosem, jaśniejszym i chłodniejszym.

Accademia Bizantina kierowana przez Stefana Montanariego dostarcza solistom bogatego akompaniamentu, godnego chyba jednak bardziej Haendla, niż Purcella, przez co muzyka ta zdaje się chwilami być odarta z jej wielce intymnego charakteru. Stąd znakomicie wypadają obie *Chaconny*, jak również pozostałe wyjątki instrumentalne, podczas gdy *O Solitude*, czy *If music be the food of love* tracą nieco swą wielce osobistą aurę. To tak, jakby przesłonić delikatną biżuterię ciężkim nakryciem, czyniąc ją ledwie widoczną. Jednak energii i entuzjazmu odmówić muzykom nie sposób!

Płyta ma swoje wady, jednak piękno głosu Scholla nie pozwala odłożyć jej na półkę po pierwszym przesłuchaniu! Warta polecenia miłośnikom muzyki Purcella, przede wszystkim jednak wszystkim wielbicielom Andreasa Scholla!

Lukasz Kaczmarek



CAMILLE SAINT-SAËNS
Koncerty skrzypcowe
 Fanny Clamagirand, skrzypce
 • Sinfonia Finlandia Jyväskylä •
 Patrick Gallois, dyrygent
 Naxos 8.572037 • w. 2010, n. 2009 •
 72'30"
 ★★★★★

Wydaje się, że przydomek „francuski Mendelssohn” powodem do wstydu nie jest, lecz przez długi czas Camille Saint-Saëns, za sprawą wpływowych i dobrze poinformowanych muzykologów, cieszył się nieźle dobrą opinią kompozytora eklektycznego i mało oryginalnego. Ciekawe, że wykonawcy i publiczność raczej nie podzielali owego poglądu i nie stronili od jego muzyki, zadając kłam twierdzeniom o jej nie-

zbyt wysokiej wartości. Nagrań utworów Francuza na rynku nie brakuje, a ich grono powiększyło się ostatnio za sprawą płyty wytwórni Naxos z koncertami skrzypcowymi. Wystarczy po nią sięgnąć, by przekonać się o niebagatelnej muzycznej inwencji ich autora, obdarzonego wielką melodyczną wyobraźnią, świetnym wyczuciem instrumentów, umiejętnością tworzenia charakterystycznych, plastycznych tematów i osadzania ich w ramach zgrabnej, przekonującej formie.

Owe uroczę, skonstruowane z niewątpliwą muzyczną biegłością utwory, znalazły w tym przypadku wyjątkowo kompetentnych interpretatorów. Mam na myśli przede wszystkim główną bohaterkę albumu, Fanny Clamagirand, młodą francuską skrzypaczkę, laureatkę renomowanych konkursów wiolinistycznych (m.in. im. Kreislera z 2005 r., czy Monte Carlo z 2007 r.). 27-letnia artystka w swojej grze skutecznie łączy elegancję prowadzenia frazy, czytelność narracji, lekkość tonu, wyrazistość ekspresji, z błyskotliwą techniką i zacięciem wirtuozowskim, których w *Koncertach* nie brakuje. Wyrazny, pełny, lekki dźwięk i krystalizowana wizja utworu, którą przedstawia wraz z powyższymi zaletami, wywierają dobre wrażenie na słuchaczu. Utalentowanej wykonawczynie dobrze towarzyszy Sinfonia Finlandia pod kierunkiem znakomitego flecisty, parającego się też od lata dyrygenturą, Patricka Gallois. Okazuje się on być bardzo zręcznym i rzetelnym kapelmistrzem, sprawnie prowadzącym swą orkiestrę. Proporcje dynamiczne między solistką a zespołem są dobre, tempa żywe, naturalne, narracja ciągła i logiczna, porozumienie między artystami skutkuje spójną i przekonującą wizją całości.

Omawiane nagranie jest udane i wartościowe. Zadaje kłam „autorytetom” deprecjującym znaczenie muzyki Camille’a Saint-Saënsa i osobicie wyrażam satysfakcję, że niniejsza płyta wytwórni Naxos ukazała się na rynku.

Paweł Chmielowski



LOUIS SPOHR
Koncerty skrzypcowe nr 6, 8 & 11
 Simone Lamsma, skrzypce • Sinfonia Finlandia Jyväskylä • Patrick Gallois, dyrygent
 Naxos 8.570528 • w. 2009, n. 2007 •
 DDD, 70'18"
 ★★★★★

Tworzący na przełomie klasycyzmu i romantyzmu Louis Spohr pozostaje twórcą stosunkowo zapomnianym, zwłaszcza, jeśli zważy się rolę, jaką odgrywał w życiu muzycznym swoich czasów. Był koncertującym skrzypkiem, tworzącym na własne potrzeby osiemnaście koncertów na ten instrument. Nawiązuje w nich do spuścizny klasyków wiekańskich oraz francuskiej szkoły skrzypcowej, by z kolei samemu wywrzeć w tej dziedzinie wpływ na Mendelssohna, a nawet do pewnego stopnia i Brucha. Ale w swym dorobku posiada także dziełko symfonii oraz opery. Działalnością jako dyrygent, wykonujący m.in. *Pasję wg św. Mateusza* Bacha oraz opery Wagnera: *Holendra tułacza* i *Tannhäusera*. *VI Koncert skrzypcowy g-moll* op. 28 w znacznej mierze należy jeszcze do świata klasycznego. Otwierające go *Allegro*, z wirtuozowskimi pasażami, pojawiającymi się również w tego rodzaju kompozycjach współczesnego mu Viottiego i Paganiniego aż po Wieniawskiego, służy przede wszystkim wiolinistycznemu popisowi. Wolna część utrzymana jest w ulubionej przez tego twórcę kantylenowej formie arynej. Dodatkowo Spohr dynamizuje poszczególne części poprzez wprowadzanie kontrastowych ustępów kantylenowych do szybkiej oraz ożywionych do wolnej. W utrzymanym w rytmie poloneza rondzie „alla Pagnola” imituje za pomocą pizzicata dźwięki gitary, a także wprowadza inne, nowatorskie na owe czasy rozwiązanie artykulacyjne, a mianowicie uderzanie

drzewcem smyczka o struny, co przejmie od niego Chopin w kujawiakowym rondzie z *Koncertu f-moll*. Zamiast zwyczajowej kody kończy ten utwór nie tyle nawet zawieszając tok muzyczny, niczym w „tureckim” koncercie KV 219 Mozarta, co urywając go w pół frazy. Do dziś najpopularniejszy pozostaje *VIII Koncert skrzypcowy a-moll* op. 47 z podtytułem „w formie wokalnejszy sceny dramatycznej”, a więc popularnego wówczas gatunku, uprawianego od Mozarta poprzez Beethovena i Arriaga, po młodego Berliozę. Przejmuje z niego schemat: recytatyw – nastrojowa kawatyna i popisowa cabaletta z krótką, solową kadencją (rzadko występującą w jego twórczości, albowiem uważał ją za przeżytek i ustępstwo na rzecz gustów publiczności). *XI Koncert skrzypcowy G-dur* op. 70 odznacza się największą swobodą formalnego ukształtowania spośród utwraconych na płycie. Holenderska skrzypaczka Simone Lamsma zachowuje pożądaną w tym repertuarze równowagę pomiędzy pierwiastkami wirtuozowskimi i pogłębiłym wyrazem, dbając o odpowiednią dla epoki szlachetność brzmienia, grając na instrumencie bolońskiego lutnika Carla Tononiego z 1709 r. Godnych siebie partnerów znajduje w fińskiej orkiestrze z Jyväskylä, kierowanej przez francuskiego kapelmistrza Patricka Gallois, na co dzień będącego również flecistą, a więc dobrze znającego i wyczuwającego wokalną naturę tych pokrewnych sobie instrumentów.

Lesław Czaplinski



STING
Symphonics
 Deutsche Grammophon 274 5553-86 • w. 2010, n. 2010
 ★★★★★

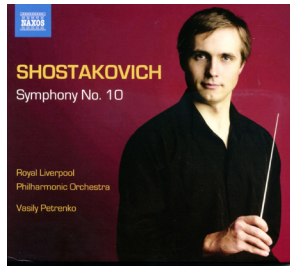
Sting ze swoją ostatnią płytą *Symphonics* wpisuje się w niezwykle popularny od jakie-

gość czasu nurt opracowywania muzyki rozrywkowej na orkiestrę symfoniczną. I podobnie jak w przypadku tego typu produkcji jedni zdają się być oczarowani, inni nie szczędzą słów krytyki, dopatrując się prostego chwytu marketingowego służącego łatwemu podreperowaniu budżetu. Zainteresowanie Stinga współpracą z orkiestrą sięga roku 2008, kiedy to zaproszony został do występu z Chicago Symphony Orchestra, a następnie przyłączył się do Philadelphia Orchestra na koncercie poświęconym 153. rocznicy powstania Academy of Music. Sympatyzowanie z muzyką poważną w dość dużej dawce mieliśmy także w jego ostatniej, „zimowej” płycie. Tym razem jednak, choć symfoniczne aranżacje nie są szokujące i wywracające covery Gordona Sumnera do góry nogami, wnoszą sporo świeżości i finezyjności.

Aranżerami utworów Stinga są David Hartley i Steven Mercurio. Są to aranżacje niekiedy zaskakujące (jak choćby zastąpienie ostrej, żywiołowej *Roxanne* soulową balladą), częściej jednak oscylujące wokół zabawy barwą i niekiedy drobnymi subtelnosciami (co chyba szczególnie wyraźnie ilustruje opracowanie *Englishman In New York*, gdzie największym „szaleństwem” jest zastąpienie solą saksofonowego klarinetem). W utworach balladowych orkiestra potęguje ich nastrojowość, w żywiołowych natomiast przybiera rockowy charakter. Niezmiennie charyzmatycznie brzmi natomiast głos Stinga, co razem daje bardzo spójny efekt. Atutem krążka z pewnością jest nie tylko układ proponowanych utworów, ciekawie kreślący dramaturgię, ale również sam ich wybór, ponieważ oprócz oczywistych klasyków znalazło się na nim kilka piosenek do tej pory dostępnych wyłącznie na singlach (*The Pirate's Bride*, *End Of The Game* i *You Will Be My Ain True Love*).

Symphonicites to album, którego po prostu dobrze się słucha. Przyjemna muzyka na każdą porę roku i każdy nastrój.

Emilia Dudkiewicz



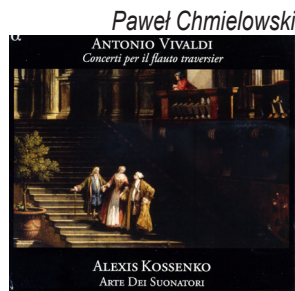
DYMITR SZOSTAKOWICZ
Symfonia nr 10 e-moll op. 93
 Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • Vasily Petrenko, dyrygent
 Naxos 8.572461 • w. 2010, n. 2009 • 52'11"
 ★★★★★

Eksplozacja wielkiej symfoniki Dymitra Szostakowicza przez Wasyla Petrenko i kierowana przez niego Królewską Orkiestrę Filharmoniczną z Liverpoolu, trwa w najlepszym. Jesień 2010 r. przyniosła kolejną krążek z serii realizowanej dla wytwórni Naxos. Do naszych rąk trafia tym razem *X Symfonia e-moll*, ciesząca się zasłużeniem opinią jednego z najdoskonalszych utworów Rosjanina. Powstała w 1953 r., okresie udręki, strachu i oddechu po śmierci Stalina, cechuje się niebywałą zwartością formy, zapierającymi dech w piersiach kontrastami, rozmachem, bogactwem ekspresji, plastycznością, efektowną instrumentacją. Te elementy sprawiają, że od ponad pół wieku należy do żelaznego kanonu repertuarowego wielkich orkiestr i dyrygentów.

Młody rosyjski maestro nie miał żadnych problemów nie tylko z perfekcyjnym pod względem warsztatowym odczytaniem wspaniałej partytury, ale i nasyceniem jej zapisu odpowiednimi emocjami, dzięki czemu omawiane wykonanie żyje i wywiera odpowiednie wrażenie na odbiorcy. Podziw budzi w tym ujęciu szeroko zakrojona, poruszająca część pierwsza, utrzymana w ciemnych barwach za sprawą celowej instrumentacji, wysuwającej na plan pierwszy średnie i niskie smyczki oraz klarnety i fagoty, tworzące nastrój i będące nośnikami ważnych muzycznie myśli. Nie sposób pominąć w niej kluczowych pod względem dramaturgii kulminacji. Następny odcinek kompozycji, krótkie *Allegro*, jest zagrane efektownie i precyzyjnie, a swój niewątpliwie kunszt potwierdza tu perku-

sja oraz soczyste, sprawne technicznie smyczki, którym Szostakowicz zawsze stawiał wysokie wymagania w swoich utworach, zwłaszcza w partiach motorycznych. Trzecie ogniwo budzi uznanie dobrze dobranym, umiarkowanym tempem z elementami tanecznymi (groteskowy walc) i kontrastowaniem nastroju. Porywający finał zaś to prawdziwy, lecz wymagający popis dla instrumentów dętych, pokonujących wirtuozowskie okonki, jakich jest tu mnóstwo, z imponującą biegłością.

Najnowsza płyta Naxosu to kolejny niewątpliwie sukces orkiestry z Liverpoolu i jej dynamicznego, lecz robiącego już światową karierę, młodego dyrektora. Ich cykl *Symfonii* Dymitra Szostakowicza sprawia mi dużą satysfakcję pod względem realizacji dźwiękowej nagrań, jak i przede wszystkim bardzo dobrej interpretacji, wybijając się na czoło podobnych współczesnych produkcji. Warto zatem skompletować w tym wykonaniu wszystkie pozycje serii, tym bardziej, że i cena płyty, i dostępność albumów tej wytwórni w Polsce przemawiają na jej korzyść.



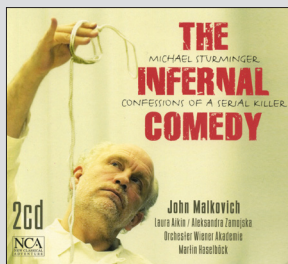
ANTONIO VIVALDI
Koncerty fletowe
 Alexis Kossenko, flet • Arte dei Suonatori
 Alpha 174 • w. 2010, n. 2009 • 77'01"
 ★★★★★

Sądzę że wykonawcy omawianej tu płyty są większości z Państwa doskonale znani. Orkiestra barokowa z Poznania, Arte Dei Suonatori jest bowiem naszym najwybitniejszym zespołem muzyki dawnej. Muzycy zawsze mieli szczęście do wybitnych flecistów. Współpraca z Danem Laurinem zaowocowała znakomitymi płytami z muzyką Telemanna oraz z *Czterema Porami Roku* Vivaldiego w nieortodoksyjnej fletowej wersji.

Częstym gościem Orkiestry jest również Alexis Kossenko, dziś jeden z czołowych flecistów świata. Pamięamy znakomite, wspólne ich płyty z Koncertami Carla Philippa Emanuela Bacha. Teraz otrzymujemy kolejną z nich – tym razem poświęconą Koncertom na flet poprzeczny Antonio Vivaldiego. Artyści nie wybrali jednak osławionych sześciu dzieł składających się na opus 10, lecz zdecydowali się na własny układ łączący 3 koncerty z op. 10 (*Il Gardellino* tylko w postaci części środkowej) z koncertami rzadziej wykonywanymi, często o złożonej genezie.

Jakie jest to nowe nagranie? Przede wszystkim doskonale wyważone. Jest to piękny, pastelowy Vivaldi, dominują tu spokojne tempa, co słychać szczególnie w częściach wolnych. I tak, na przykład, *Andante* z *Il Gardellino* (Koncert RV 428) rozciąga się do tempa *Largo*. Z drugiej strony, taki zabieg pozwala bardziej różnicować między sobą poszczególne części koncertów. W częściach szybkich, bowiem, energii i życia nie brakuje! Posłuchajmy chociażby trzecich części koncertów RV 435 i 429, czy pierwszej koncertu RV 438. Ileż tu prawdziwej radości muzykowania! A jak olśniewająco brzmi finałowe tutti orkiestry zaraz po solówce fletu w I części koncertu RV 429! Niezwykle ciekawie prezentuje się też w wykonaniu orkiestry I część koncertu RV 440. Jej brzmienie jest tu bogate i gęste. Z kolei II część tegoż koncertu przywodzi mi na myśl słynną arię Kleopatry z Haendrowskiego *Juliusza Cezara*: *Se pietà di me non senti*.

Na słowa najwyższego uznania zasługuje również solista. Gra czystym dźwiękiem o cudownej lekkości, z niezwykle delikatnym, dyskretnym vibrato. W jego wykonaniu nie słychać ani agresywności, ani popisowania się; prezentuje się jako doskonały muzyk. W finałowej części koncertu RV 438 porywa energią i blaskiem, zachwycając przy tym doskonałą techniką. Na uwagę zasługuje również artykulacja Kossenki. Jego staccato pełne jest elegancji i dbałości, a każda fraza idealnie wykończona. Bardzo ciekawie brzmią również ornamentacje



THE INFERNAL COMEDY
CONFESSIONS OF A SERIAL KILLER.
muzyka filmowa

Membran 60223 • w. 2010

Muzyka21
plyta miesiaca

Co połączyło Beethovena, Boccheriniego, Glucka, Haydna, Webera, Vivaldiego i Mozarta z mordercą? Sztuka sceniczna na barokową orkiestrę, dwa soprały i jednego aktora na dwupłyty, absolutnie fenomenalnym albumie firmowanym przez wydawnictwo Membran. *Wyznania seryjnego mordercy*, autorstwa austriackiego dramaturga Michaela Sturminger, to czarna, ironiczna (bądź podążając za tytułem – piekielna) komedia oparta na prawdziwej historii Jacka Unterwegera. W meandry tajemniczej opowieści wprowadza niezrównany John Malkovich wraz z muzykami założonej w 1985 r. przez Martina Haselböcka Orchester Wiener Akademie oraz

sopranistkami: Lisa Larsson i Aleksandrą Zamojską (absolwentką Akademii Muzycznej w Krakowie występującą m. in. w Théâtre des Champs-Élysées, Operze Paryskiej, Operze de Bastille, Opernhaus Dortmund, a także Theater Freiburg). To szacowne grono zabierze Państwa w podróż przez życie i zakamarki umysłu skazanego zabójcy, uznanego więziennego poety, adorowanego dziennikarza, pisarza i nieoprawnego kobieciarza podejrzanego o zamordowanie 11 kobiet lekkich obyczajów w Wiedniu, Grazu, Pradze i Los Angeles.

Dramat rozpoczyna się od wizji piekła z finałowej *Ciaconny „L'enser” Don Juana Glucka*. Po niej na scenę wkracza mężczyzna, który wita publiczność krótką i czarującą mową na temat swojej ostatniej powieści *The Infernal Comedy*. Opowieści napisanej dla usprawiedliwienia swojego zatracenia się dla kobiet, one to bowiem zawsze były dla niego jedyną koniecznością, jego światem, rajem – zapomnieniem i przeznaczeniem. Być może, jak twierdzi ironicznie, jest to związane z jego imieniem (Jack, Johann, Juan albo Giovanni), gdyż mimo iż wydaje się ono zwyczajne, to „jeśli się je nosi kobiety będą cię kochały i nienawidziły, nazywały

kłamcą i zбочeńcem, ale nigdy nie zostawią cię w spokoju”. I tak oto, za sprawą genialnej narracji Johna, poznamy Jacka.

Pomiędzy jego monologami bądź też scenami zrozegrany z nim i jedną, bądź oboma śpiewaczkami usłyszą Państwo kompilację doskonałych kompozycji wielkich mistrzów, stanowiącą emocjonalne tło tej historii. Podążając w myśl doktryny afektów muzyki barokowej, każda ze scen i arii będzie reprezentowała emocjonalny wyraz związany z przykładami różnorodnych relacji głównego bohatera z kobietami, jak: Radość, Miłość, Nienawiść, Smutek, Pożądanie i Podziw. Bohaterkami sześciu wielkich muzycznych ustępów są niewiasty – oszukane, źle traktowane, zdradzane (jak choćby u Vivaldiego: „Jestem przeklętą panną młodą, nie szanowaną chociaż wierną”, lub Mozarta z *Vorrei spiegarvi*: „los skazuje mnie na łyż i ciszę”). Muzyka pozwala dojrzeć głębię tego, przez co zło jest brutalne, niewyobrażalne i banalne, określa też charakter kobiety, nadając jej sylwetkom osobowość. „Oszuście...dokądkolwiek pójdziesz, poznasz moją zemstę” słyszymy u Beethovena, podczas gdy makabryczne przypuszczenie przenika początek wspaniałej koloraturowej arii Carla Marii von

Webera: „Czy Edmund mógłby być mordercą? Jak strasznym jest pomyśleć, że okrucieństwo mogło pokonać niewinność, że on mógłby być tym barbarzyńskim zbrodniarzem”.

Nagranie jest intrygujące, tajemnicze, oryginalne i wyśmienicie podane zarówno od strony wykonawczej jak i edytorskiej. Dokonano go w ubiegłym roku „na żywo” w Teatrze Ronacher w Wiedniu. Subtelne brzmienie instrumentarium z epoki oraz ekspresyjne głosy śpiewaczek idealnie wtapiają się w tajemniczą konwencję. Z pewnością nabiera ona dodatkowych kolorów w połączeniu z wizją (szczęściarze, którzy mogli to zobaczyć), choć sama fonia również zachwyca. Malkovich jak zwykle genialny.

Zamysł albumu powstał na początku 2008 r. przy okazji współpracy reżysera, scenarzysty oraz producenta Sturminger z dyrygentem Haselböckiem, jako próba powiązania muzyki klasycznej z współczesnym aktorstwem. Rezultat i pomruki zadowolenia wydobywające się z audytorium nie pozostawiają wątpliwości, że zabieg udał się znakomicie, o czym mam nadzieję przekonają się Państwo sami.

Katarzyna Musiał

artyści – posłuchajmy niezwykle ciekawej interpretacji słynnego *Andante z Il Gardellino RV 428*.

Być może zwrócą Państwo uwagę przy słuchaniu omawianej płyty na te momenty, gdy flecista bierze oddech, nad którym, nota bene, doskonale panuje: jest to za każdym razem słyszalne, nie stanowi jednak, w moim przekonaniu, o wadzie nagrania; wręcz przeciwnie! To kolejny dowód na to, że ta muzyka żyje, a jej wykonawcami są jednak ludzie z krwi i kości.

Gorąco polecam tę płytę! Bardzo chętnie postawię ją na półce obok mojej ulubionej, podpisanej przez Dorothee Oberlinger i zespół I Suonatori de La Gioiosa Marca, których stylistyka wykonawcza jest wszak zupełnie odmienna.

Łukasz Kaczmarek

ANDREW LLOYD WEBBER
Love never dies



Polydor 0602527348322 • w. 2010, n. 2009 • 123'12"

★★★★★

Któż z nas nie zna takich musicali, jak: *Jesus Christ Superstar*, *Upiór w Operze*, czy *Cats!* Wszystkie one wyszły (w swej warstwie muzycznej) spod pióra jednego człowieka: Andrew Lloyd Webbera. Pochodzący z 1986 r. *Upiór w Operze* zyskał sobie tak wielką popularność, że sam twórca zdecydował się na kontynuację tematu. I oto otrzymujemy kolejny musical, *Love Never*

Dies (Miłość nigdy nie umiera), którego sceniczna premiera miała miejsce w roku 2009, płytowa zaś (ścieżki dźwiękowej z musicalu) w 2010. Od *Upiora* minęło dla nas 25 lat, dla jego bohaterów zaś 10. I oto przenosimy się na uroczą Coney Island. Upiór zarządza, teraz już całkowicie oficjalnie, swoim własnym teatrem, w którym główną gwiazdą jest, kochająca się w nim, Meg Giry. W sercu Upiora, króluje jednak Christine. Postanawia więc ją zaprosić na występ, nie ujawniając rzecz jasna, prawdziwej tożsamości, a wabiąc ukochaną niebotycznym honorarium. Christine przyjeżdża wraz z mężem Raoulem i synem, Gustawem (faktycznym dzieckiem Upiora). I oto zaczyna się całe przedstawienie prowadzące do tragicznego finału... Od strony dramaturgicznej, akcja może się wydawać nieco banalna (wszak nie widziałem jeszcze samego

przedstawienia), nie ona jest jednak przedmiotem niniejszej recenzji, lecz to, co otrzymujemy wraz z tym dwupłyty albumem, czyli muzyka. A ta jednak wynagradza, ukazując Webbera chyba jako najwybitniejszego współczesnego twórcę musicalu. Są tu momenty wyjątkowej piękności i oroku, jak choćby piosenka, a właściwie aria Upiora *Till I hear you sing* (wymagająca od wykonawcy ściśle kontrolowanej ekspresji aż do rozdzierającego finału), duet miłosny *Beneath a moonless sky – Once upon another time*, czy tytułowa *Love Never Dies*, a także części instrumentalne. Przy tym wszystkim, *Love Never Dies* jest dziełem skrajnie eklektycznym, co bywa niekiedy irytujące. Rockowe *The Beauty underneath*, dla przykładu, zupełnie nie pasuje w sąsiedztwie pozostałych numerów.

W swym najnowszym dziele Webber nie mógł oprzeć się za-



ROLANDO VILLAZÓN
Mexico!

Deutsche Grammophon 477 9285 • w. 2010, n. 2010 • 65'54"

Muzyka21
plyta miesiąca

Wspaniały w barwie i doskonały w mocy tenor Rolando Villazóna przechodzi od jakiegoś czasu kryzys. Powraca na sceny operowe by czarować jego pięknem, ale problemy widać jak dotąd nie zostały zupełnie wyli-

minowane i ponownie wycofuje swój udział z zaplanowanych już występów. Miejmy nadzieję, że wkrótce do nas powróci na stałe w całej glorii swego piękna wokalnego. Póki co, możemy cieszyć się jego kolejnym nagraniem na CD.

Tym razem to repertuar bliski jego sercu, czyli pieśni Meksyku. Villazón śpiewa tu w zasadzie wszystkie najbardziej znane i popularne przeboje jak *Besame mucho*, *Cucurrucucu paloma* czy *Veracruz* – razem – 15 ścieżek lżejszych niż operowy repertuar. Piękno barwy jego głosu zachwyci wszystkich, bo jest to jeden z najwspanialszych brzmień głosów, który porusza ładunkiem zawartości emocjonalno dramatycznej we wszystkim co wykonuje. Bywa więc, że jego pasja w popularnym przecież repertuarze bywa godna lepszej sprawy, a imponu-

jące „operowe” górne, długo trzymany tony ocierają się o lekką popisowość, ale zachwyci paletą barw w uwodzącej melancholii czy desperacji kochanka, w ferworze pasji, długich liniach wokalnych, w bardziej lirycznym *Comprendo* wykonywanym z towarzyszeniem fortepianu i trąbki, w *Te quiero, dijiste* ze znakomitymi skrzypcami i trąbką i doskonałej w modulacjach barw głosu *Noche de ronda*. Temu głosowi nie sposób się oprzeć bez względu na to co śpiewa.

Towarzyszą Villazónowi Bolivar Solists, których liderem jest Efrain Oscher, i zaproszeni do nagrania goście, wzbogacający ten bardzo kameralny czteroosobowy zespół brzmieniem m.in. oboju, rogu, trąbki, gitary, perkusji i altówki. Są to w większości przypadków nowe aranżacje muzyczne, które przygotowali przede wszystkim Efrain Oscher

(5) i gościnnie biorący udział w tym nagraniu, grający na perkusji i wenezuelskim cuatro Gonzalo Grau (5). Ciekawe, oryginalne brzmienie, bardziej kameralne niż pełna orkiestra i w znakomitej harmonii z głosem Villazona.

Jest to tzw. „polski wariant” płyty DG różniący się nieco od dwóch innych wersji tego najnowszego CD Rolando Villazóna. Nie dołączono tekstów, a dwukartkowa książeczka podaje tylko nazwiska wykonawców, spis ścieżek dźwiękowych oraz odsyła do komputerowej strony, gdzie dostępne są oryginalne teksty i ich angielskie tłumaczenia. Nie należy też się spieszyć z wyłączeniem płyty, bowiem po ostatniej wiazance (ścieżka 15) po kilku chwilach włącza się „ukryta” niespodzianka: *La cucaracha*.

Basia Jakubowska

cytowaniu osławionego Upiora, i bardzo dobrze, uczynił to bowiem w rozsądnym wymiarze. Słychać także i inne inspiracje. Zmiana rytmu w *Bathing Beauty* przywodzi mi na myśl nieśmiertelną *West Side Story*... Finał natomiast przypomina mi nieco muzykę filmową Michaela Nymana (mam cały czas w uszach wzruszające „If”). Będąc ciekaw, czy i pozostałym recenzentom nasuną się podobne skojarzenia, postanowiłem sięgnąć do kilku innych opinii – już przy trzeciej zacząłem się zastanawiać, czy aby każda z osób recenzuje ten sam album... Jeśli więc lubią Państwo *Upiora w Operze, Koty*, czy też inne dzieła Webbera, najlepiej będzie zdać się na indywidualny gust...

Soliści-aktorzy biorący udział w tym nagraniu posiadają odpowiednie, acz nie nazbyt interesujące pod względem barwy, głosy i odpowiednią ekspresję – na płytach wychodzi to całkiem dobrze.

Nie jestem natomiast usatysfakcjonowany polską edycją albumu: tytuły ścieżek są wprawdzie opisane, lecz warto byłoby też przy każdej z nich otworzyć nawias celem wyszczególnienia bohaterów, którzy w danym numerze biorą udział (słuchacz nie dysponuje wszak wersją audiowizualną). Jeśli głównym celem kogoś jest zapoznanie się z treścią dzieła,

pierwsze odtworzenie całości może więc być nie w pełni owocne. Zachęcam jednak, by po ten album sięgnąć częściej niż ten jeden raz... Ale najpierw: aby poznać go!

Lukasz Kaczmarek



Dymitr Szostakowicz – Koncert skrzypcowy nr 1, Walc liryczny • Giya Kancheli – V & V • Arvo Pärt – Spiegel im Spiegel • Sergiusz Rachmaninow – Wokaliza op. 34 nr 14

Lisa Batiashvili, skrzypce; Hélène Grimaud, fortepian • Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks • Esa-Pekka Salonen, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9299 • w. 2011, n. 2010 • 68'21"

★★★★

Z wielkim zaciekawieniem sięgnąłem po debiutancką płytę młodej gruzińskiej skrzypaczki, Lisy Batiashvili. Postaci artystki przedstawiać w niniejszej recenzji nie trzeba, uczynił to bowiem znakomicie Arkadiusz Jędrasik w jednym z numerów

Muzyka21 (luty 2011). Już sam tytuł tego albumu brzmi frapująco: *Echoes of Time*, a wskazuje on na szczególnie sentymentalny stosunek Lisy Batiashvili do prezentowanych tu utworów. A są nimi *Koncert skrzypcowy* Dymitra Szostakowicza, *V&V* Giy Kanchelego, *Walc liryczny* Szostakowicza, *Spiegel im Spiegel* Arvo Pärta, i, na zakończenie, *Wokaliza* Sergiusza Rachmaninowa. Układ płyty, zatem, niebanalny i niezwykle atrakcyjny, lecz przy tym wcale nietławy interpretacyjnie. Lisa Batiashvili wychodzi jednak obronną ręką! Artystka gra w sposób delikatny i czuły, zwracając uwagę przede wszystkim na liryczną stronę prezentowanych utworów. Barwa jej skrzypiec jest chwilami jasna i łagodna (Pärt), choć, gdy wymaga tego muzyka, staje się mroczna i jakby zamglona (I część *Koncertu* Szostakowicza). Przy tym wszystkim jednak, Batiashvili nie sposób określić jako introwertyczki, jej interpretacje naznaczone są silnym piętnem emocjonalnym. Towarzysząca solistce, Orkiestra Radia Bawarskiego prowadzona przez Esa-Pekkę Salonena, dostarcza świetnego akompaniamentu. Szczególnie dobrze wypada w częściach lirycznych (które tu przeważają!), tworząc dla skrzypiec, jakby delikatną aurę tajemniczości. Nie przekonuje mnie za to *Burleska* zamykająca *Koncert*

Szostakowicza, w której po prostu brakuje mi ognia i konkretnej wizji interpretacyjnej (wolę pod tym względem akompaniament Marka Janowskiego w nagraniu Hilary Hahn, jeszcze dla wytwórni Sony). W całości, interpretacja jest jednak świetna, nie mająca w sobie nic z wulgarności, czy zbędnej pompatyczności, lecz za to wydobytą poezję zawartą w muzyce Szostakowicza. Znakomite efekty artyści osiągają również w utworze Kanchelego, pełnym refleksji i zadumy, doskonale wypadającym w sąsiedztwie *Koncertu* Szostakowicza. Następujący potem *Walc liryczny* Szostakowicza nie ma tej wyrazistości, co dwa poprzednie utwory, jego interpretacja pełna jest jednak wdzięku. Dwa ostatnie utwory wypełniające płytę, to z kolei *Spiegel im Spiegel* Pärta (jedno z najśliczniejszych i najpiękniejszych dzieł naszych czasów!) oraz *Wokaliza* Rachmaninowa. Lisa Batiashvili wykonuje oba te utwory w towarzystwie pianistki Héléne Grimaud. Pierwszy z nich artystki wykonują w stosunkowo wolnym tempie (ponad 10 minut), z niezwykłą delikatnością i poezją, pięknie prowadząc linię melodyczną. Grimaud przywiązuje również dużą wagę do rytmu, podkreślając główne wartości i nie zamazując dźwięku nadmiernym użyciem pedału. Fortepian jest

tu zresztą wyeksponowany na pierwszym planie. Z kolei *Wokaliza* ma w sobie więcej ekspresyjnych emocji, a przy tym nikt już nie ma tu wątpliwości, która z Pań pełni wiodącą rolę. Batiashvili zachwyca barwą swych skrzypiec: posłuchajmy w jak odmienny sposób artystka powtarza główny temat!

Jest to w całości niezwykle poetycka płyta, piękna brzmieniowo i stanowiąca bardzo udany debiut płytowy (w barwach nowej wytwórni) młodej artystki! Nawet jeśli ktoś z Państwa sięgnie po nią jedynie ze względu na nagranie, stanowiącego trzon programu, *Koncertu* Szostakowicza, nie zawiedzie się: jest to bowiem interpretacja z najwyższej półki, wytrzymująca porównanie z wersjami Dawida Ojstracha, Isaaca Sterna, Maxima Vengerova, czy Hilary Hahn.

Płyta została wydana niezwykle stylowo, stanowiąc tym samym również radość dla oka.

Lukasz Kaczmarek

**HÉLÈNE GRIMAUX
Resonances**

Deutsche Grammophon 477 8766 • w. 2010 • 69'05" ★★★★★

Nie zrozumiałem koncepcji tego albumu. Mgliste tłumaczenia, że ukazuje szeroko kulturę pianistyczną obszaru austrowęgierskiego nie jest dla mnie w żaden sposób satysfakcjonujące. Dlaczego taki akurat wybór utworów – *Sonata a-moll* KV 310 Mozarta, *Sonata h-moll* Berga, *Sonata h-moll* Liszta, *Tańce rumuńskie* Bartóka? Trzy sonaty, w tym lisztowskie „opus magnum”, a na dodatek cykl krótkich miniatur tanecznych. Po ciekawym albumie *Reflection* ukazującym zawiłe związki Johanna Brahmsa z małżeństwem Schumannów poprzez prezentację utworów całej trójki, spodziewałem się kolejnego albumu o jasnej myśli przewodniej. Niestety *Resonances* jest raczej albumem osobistym, do którego

spróbowano taką myśl dopisać.

Osobisty album zawiera bardzo oryginalne, autorskie interpretacje utworów przez pianistkę. Nawet *Tańce rumuńskie* nie są tu czystą ekspresją rytmu i energii, ale subtelnymi wypowiedziami poetyckimi, a ekspozycja pojedynczych motywów w *Sonacie* Berga czyni z niego kompozytora niemal impresjonistycznego. Najbardziej przekonała mnie wizja mozartowskiej *Sonaty*. Ortodoksyjni wyznawcy stylowych wykonani oburzaliby się na nadmierną pedalizację czy stosowanie tempo rubato, ale dla mnie te zabiegi tylko dodają utworowi uroku, a lekkie zrywanie ostatniej miary taktów – dynamizmu. Co najważniejsze interpretacja jest spójna, czego nie można powiedzieć o *Sonacie* Liszta. Skomplikowana forma utworu zostaje tu dosyć rozczłonkowana. Poszczególne motywy są wyizolowane i nie łączą się ze sobą. Być może przyczyną jest tutaj zbyt dosłowne traktowanie

literary tekstu – artystka gra nuty, ale nie muzykę.

Oczywiście nie oznacza to, że pianistka gra źle – nic podobnego! W *Sonacie* nie brakuje miejsc zagranych wprost zjawiskowo. Zwiewne pasaże, eteryczne figuracje wykonane są z najwyższą lekkością i delikatnością – trzeba przyznać, że artystka gra bardzo „kobieco”. Najlepiej jednak wypadają chyba fragmenty polifonizujące – zarówno u Mozarta jak i u Liszta. Gdy w *Sonacie h-moll* temat zostaje ujęty w postać fugi, aż trudno się oderwać od słuchania. Ten zmysł polifoniczny nie powinien nikogo dziwić – pianistka ma w swoim dorobku również znakomity album bachowski. Pomimo tych oczywistych zalet po wysłuchaniu płyty czuję niedosyt. Tak znakomita pianistka jak Hélène Grimaux powinna uważniej przygotowywać swoje albumy.

Krzysztof Stefański

Krzyżówka nr 13/czerwiec 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) imię Gliniaka, kompozytora muzyki filmowej lub postać z opery *Verbum nobile* Moniuszki; 2-J) część instrumentu dętego; 3-A) znak graficzny obejmujący następstwo dwu lub więcej nut; 4-I) liturgiczny tekst śpiewany w czasie mszy; 5-A) opera Pucciniego z chińską księżniczką; 6-H) niemiecki kompozytor (lub brat Kaina); 7-D) Adam..., polski śpiewak światowej sławy; 7-L) Marcel..., belg. kompozytor, pedagog, krytyk muzyczny; 9-A) pieśń pochwalna; 9-H) opera Moniuszki lub imię Koziłrak; 10-E) pieśń operowa; 11-H) Albert..., ameryk. klarnecista jazzowy; 12-A) najjaśniejsza gwiazda w gwiazdozbiórze Wielkiego Psa; 13-H) III stopień skały durowej lub molowej; 14-A) opera U. Giordano; 15-F) śpiewaczka.

Pionowo: A-1) utwór muzyczno-sceniczny; B-5) ... Muzyczny F. Chopina w Warszawie; C-1) dęty blaszany instrument muzyczny; D-3) opera Atterberga; D-11) młoda wdowa z opery *Diabły* z Loudun K. Pendereckiego lub imię z przeboju J. Kiepur; F-7) ojciec Wandy z opery K. Kurpińskiego *Zamek na*

Rozwiązanie krzyżówki nr 12 z maja 2011 r.

Adam Didur

płyty otrzymują:

Janusz Czeriniak, Szczecin; Jan Halpert, Wrocław; Szymon Paszkowski, Łomża

Czorsztynie; G-1) imię malarza Cavaradossiego z opery *Tosca*; H-5) bęben z naszego hymnu narodowego; I-11) imię wykonawczyni przebojów *Maleńki znak*, *Walczki Warszawy*; J-1) opera T. Z. Kasserna; L-1) balet K. Riisagera; L-7) instrument muzyczny; L-13) rodzaj metalowego łącznika; M-1) opera komiczna B. Martinu; N-11) „Wielkato żart”.

Litery z pól o współrzędnych: 8-B, 1-H, 15-L, 5-G, 15-J, 5-F, 8-M, 4-L, 5-A, 14-D, 11-N, 12-N, 10-E, 15-F, 2-K, 8-J, 3-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	Eloquencia	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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynе w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzyki,
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 – kwiecień 2011 r.

UNIVERSAL – ANNA NETREBKO

krzysztof Barański, Wrocław; Teresa Bystra, Zielona Góra; Stefan Dąbrowski, Kalisz;
Szymon Marzec, Warszawa; Leon Nowak, Kraków; Jan Ostaszewski, Rzeszów; Miłosz
Pawłowski, Katowice; Janusz Rzepecki, Warszawa; Antoni Szczerbiński, Warszawa;
Wanda Tarnowska, Leszno

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Joseph Calleja

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.

Gdzie urodził się Joseph Calleja?

Joseph Calleja
fot. © Mathias Bothor/Decca



Joseph Calleja
Universal Music Polska

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

Nowości w dystrybucji CMD



Alia Vox AVSA 9882

Muzyka na dworach królów Francji

Jean-Philippe Rameau
Suity orkiestrowe z oper

Le Concert des Nations – Jordi Savall
2 SACD w cenie 1



Alia Vox AV 9824



Alia Vox AV 9807



Zig Zag Territoires ZZT 110501



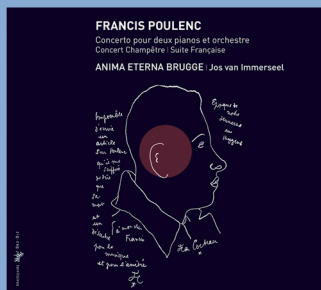
Ricercar RIC 315



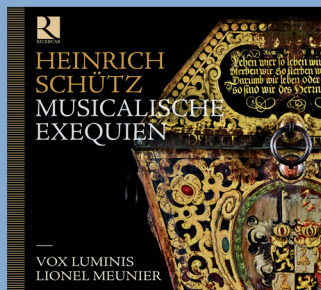
Glossa GCD 922406



Harmonia Mundi HMD 9909028.29



Zig Zag Territoires ZZT 110403



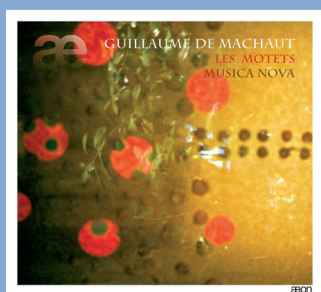
Ricercar RIC 311



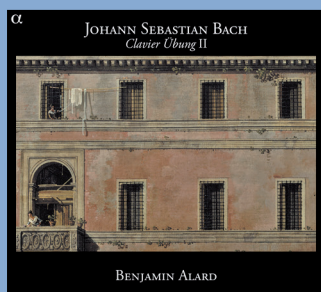
Glossa GCD P10002



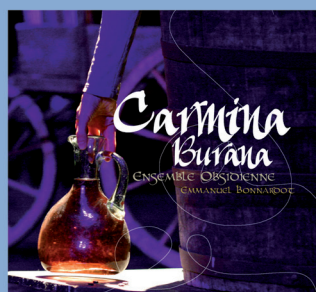
Ramée RAM 1008



Aeon AECD 1108



Alpha 180



Eloquence EL 1127



Phi LPH 002



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów

Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

dla tych, którzy kochają muzykę

Acte Préalable
AP0242
World Premiere Recording

In the circle of Nadia Boulanger
Grażyna Bacewicz
Antoni Szalowski
Jerzy Bauer

Mieczysław Pawlak, oboe • Barbara Trojanowska, violin • Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
AP0219

LUDOMIR RÓŻYCKI
violin concerto op. 70
works for violin and piano
Ewelina Nowicka, violin
POLISH NATIONAL RADIO SYMPHONY ORCHESTRA KATOWICE
Zygmunt Bychciński, conductor

World Premiere Recording

Acte Préalable
AP0241
World Premiere Recording

DARIUSZ MAZUROWSKI
Pseudaria • Divertimento
electronic music

Acte Préalable
AP0248
World Premiere Recording

Zygmunt Noskowski
Chamber Works 3
Violin sonata in A minor
Violin miniatures

Jolanta Sosnowska, violin • Donát Deaky, piano