

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 7 (132)
lipiec 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

 XVII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYCZNY
im. Krystyny Jamroz

Elżbieta Budnik
o muzyce Zbigniewa Słowika

Daniel Hope
w hołdzie
Josephowi Joachimowi

Albrecht Mayer
Bonjour Paris

Yuja Wang
gra Rachmaninowa

Waleria Przelaskowska-
Rokita
fascynująca japońska przygoda

INGOLF WUNDER
muzyka Chopina odpowiada mojej osobowości





UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

INGOLF WUNDER CHOPIN RECITAL

Pierwszy album nagrany
dla Deutsche Grammophon!

"Andante spianato w wykonaniu Ingolfa Wundera jest niezwykle obrazowe, przypomina akwarele Williama Turnera. Jego gra jest jak malarskie sfumato, z tą różnicą, że zagrane przez niego kolory można sobie jedynie wyobrazić"

- Die Zeit

„Posiada wszystko, czego można oczekiwać od pianisty grającego Chopina – zachwycające wycucie dźwięku, olbrzymią wyobraźnię muzyczną i niewiarygodną wirtuozerię“

– Sunday Telegraph

„Jego grę charakteryzuje nienaganny styl, arystokratyczna powściągliwość i wielka pasja“

- Gramophone



Patroni medialni:

RMF
Classic

merlin.pl

INTERIA.PL

Nic nie stoi na przeszkodzie, by traktować państwo jak firmę. W firmie właścicielami są akcjonariusze, w państwie akcjonariuszami są mieszkający w nim ludzie. Firma stworzona jest po to, by przynosić akcjonariuszom zysk; jeśli tego nie czyni, zarząd na ogół jest zmieniany, i to w trybie pilnym. Nie ma żadnych powodów, by państwo funkcjonowało inaczej.

Niestety, przyglądając się funkcjonowaniu firmy pod nazwą „Rzeczpospolita Polska” odnosi się wrażenie, że od 22 lat w zarządzie przeważają osoby niekompetentne; gdyby państwo rządziło się tymi samymi zasadami co firmy, to już dawno by zbankrutowało. Niestety tak nie jest, każdy nonsens, każde marnotrawstwo jest finansowane przez obecne i przyszłe pokolenia, i nikomu to nie przeszkadza, nikt za to nie ponosi odpowiedzialności.

Jako pismo poświęcone muzyce nie będziemy się rozwódzić nad autostradami budowanymi w szczerym polu, prowadzącymi z nikąd do nikąd, podczas gdy ze stolicy kraju uważającego się za potęgę nie wychodzi żadna autostrada. Pominiemy milczeniem superszybkie, niezwykle drogie pociągi, podobno mamy sprowadzić z Włoch, które nie będą mogły się wykazać swoją szybkością na polskich torach. Wspomniemy natomiast po raz kolejny o grze wideo o Chopinie wspartej przez Ministerstwo Kultury sumą 500 000 zł, której premiera miała miejsce na zakończenie Roku Chopinowskiego i przeszła zupełnie niezauważona (czy w ogóle można ją gdziekolwiek dostać?). Wspomniemy również o spóźnionym o ponad rok dziele Krzysztofa Pendereckiego napisanym na Rok Chopinowski, którego premiera połączona z rejestracją i wydaniem na płycie (nie do dostania) miała miejsce prawie miesiąc po zakończeniu tegoż Roku. Wszystko to za nasze podatki!

Wszyscy akcjonariusze firmy „Rzeczpospolita Polska” (RP SA) złożyli się na te dwa, spóźnione, ale pewnie znakomite gadzety reklamowe. Choć nie wykorzystano ich podczas Roku Chopinowskiego to nic nie stoi na przeszkodzie, poza ograniczeniami mentalnymi, by korzystać z nich później. Niestety, w RP SA te ograniczenia to norma. Podczas niedawnej wizyty prezydenta Baracka Obamy wręczono mu, jako prezent od wdzięcznego

Narodu Polskiego, komercyjny produkt – grę komputerową *Wiedźmin 2*. Świetna to promocja dla producenta – ciekawe ile musiał za nią zapłacić i komu? A co z promocją RP SA? Czy naprawdę władze państwowe powinny wspierać prywatną firmę zapominając jednocześnie, że jest w posiadaniu sfinansowanych przez nas produktów dużo bardziej wyrafinowanych, lepiej i godniej prezentujących nasz kraj w świecie?

Niestety, gdy RP SA zabiera się za finansowanie czegokolwiek, służy to do zaspokojenia potrzeb wszelkiego rodzaju wasali orbitujących wokół (za)rzędu, a interes ogółu nie jest w ogóle brany pod uwagę. Wprawdzie nasza prezydencja w UE stwarza ogromne możliwości do promowania RP SA, ale wiedząc, że jednym z elementów tej promocji są drewniane bączki, trudno uwierzyć, że tzw. kultura wysoka na tym skorzysta.

Wydarzenie niecodzienne – Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji porozumiała się z organizacjami pracodawców: Business Centre Club, Stowarzyszenie Agro Biznes Klub, Krajowa Izba Gospodarcza, Związek Rzemiosła Polskiego i Polska Konfederacja Pracodawców Prywatnych Lewiatan. Celem porozumienia jest zachęcanie członków i pracowników tych organizacji do rejestracji posiadanych odbiorników RTV i do terminowego płacenia abonamentu. Ze swojej strony KRRiT chce namawiać przedsiębiorców, aby płacenie abonamentu traktowali jako etyczne działanie w biznesie. Przy okazji Krajowa Rada przypominała, że pieniądze z abonamentu przeznaczone są na wzbogacanie kultury Polaków poprzez tworzenie m.in. audycji dla dzieci i młodzieży, spektakli Teatru Telewizji, seriali fabularnych, filmów historycznych czy dokumentalnych, audycji edukacyjnych i słuchowisk radiowych. Zachętą/zapłatą dla prywatnego biznesu ma być deklaracja KRRiT o wzmocnieniu w spółkach publicznej radiofonii i telewizji promowania tworzenia i rozpowszechniania programów gospodarczych i ekonomicznych.

Trudno zrozumieć, dlaczego abonament, relikw z czasów PRL-u, wciąż funkcjonuje. Jak można pobierać opłatę za posiadanie czegoś (radia lub TV), a nie

za korzystanie z nadawanych programów? Oponenti zarzucają, że przecież abonament istnieje w większości krajów starej Unii. Tak, to prawda, ale tam istnieją również autostrady, TGV, prawdziwa służba zdrowia, godziwe emerytury itp.

Abonament jest sposobem zawłaszczenia cudzych pieniędzy przez grupę, która mydli nam oczy słowem „misja”. Jak ta misja wygląda widzi i słyszy każdy, kto nieopatrznie włączy publiczny program. Najlepszym przykładem misji są kanały TVP Kultura i TVP Historia. Choć są publiczne, nie są ogólnie dostępne, co zwoleńnikom misji nie przeszkadza. Ale może to i dobrze, że zasięg tych dwóch programów jest raczej symboliczny, a oglądalność w granicach błędu statystycznego. Czy naprawdę te dwa programy muszą bez przerwy wspominać czasy okrągłego stołu, PRL-u, II wojny światowej? Prawdziwym jednak kuriozum tych przyczółków pogrobowców PRL-u jest nadawany dzień w dzień, rano i wieczorem przez TVP Historia PRL-owski Dziennik Telewizyjny, a w nim relacje z różnych „frontów walki”, sprawozdania z czynów partyjnych, wiadomości sportowe i pogoda, z roku 1984. Orwell się kłania!

Istnieje świetne rozwiązanie mogące zastąpić abonament i gwarantujące 100% ściągalność, w szczególności w nadchodzącej erze cyfrowej, jednocześnie tańsze niż dzisiejszy system zbierania opłat przez niewydolną Poczta Polska; kodowanie. Jeśli misja jest ważna dla obywateli, to będą płacić tak samo chętnie jak za Canal+. Niestety, żaden decydent, specjalista od mediów publicznych, na taki eksperyment się nie odważy: z góry wie, że nikt abonamentu na kodowane media publiczne nie wykupi, „koryto” wyschnie, a mit o potrzebie mediów publicznych upadnie.

To, że organizacje pracodawców zajmują się takimi nonsensami mogłoby się wydać kuriozalnym w każdym kraju, ale nie w Polsce. Tu nagminnie każdy zajmuje się wszystkim, tylko nie tym na czym zna się najlepiej. A może organizacje pracodawców zaczną namawiać obywateli do nieprowadzenia pojazdów w stanie upojenia alkoholowego? Skutek, jeśli osiągnięty, będzie miał dużo większe znaczenie dla całego kraju 🍷

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Nowy Sącz • Wrocław • Koszalin • Warszawa • Wiedeń
 10 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Armida* • *Za kulisami MET* • *Boheme* • *Iphigenie en Tauride* • *Orfeusz i Eurydyka* • *Wozzeck*

CZŁOWIEK

- 16 Ingolf Wunder – szkic do portretu – *Maciej Chiżyński*
 17 Muzyka Chopina odpowiada mojej osobowości – *mówi pianista Ingolf Wunder*
Jurgenowi Ottenowi
 19 Legendy Polskiej Wokalistyki (11)
 Helena Zboińska-Ruszkowska – *Adam Czopek*
 20 Muzyk powinien myśleć sercem a czuć głwą
 z *Hansem Deinzerem rozmawia Agnieszka Marucha*
 22 Chińsko-włoski przepis na Rachmaninowa – *Stefan Banasiak*
 23 Fascynująca japońska przygoda
 z *Walerią Przelaskowską-Rokitą rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
 26 W hołdzie Josephowi Joachimowi
 z *Danielem Hope rozmawia Matthew Gurewitsch*
 27 Montserrat Caballé – ostatnia primadonna (4) – *Damian Sowa*
 28 Albrecht Mayer mówi „Bonjour Paris”! – *Stefan Banasiak*
 30 O muzyce Zbigniewa Słowika
 z *pianistką Elżbietą Budnik rozmawia Arkadiusz Jędrasik*

DZIEŁO

- 32 Kultura muzyczna Osetii – *Lesław Czaplński*
 34 Historia muzyki elektronicznej
 Prapoczątki 1915-1945 (12) – *Dariusz Mazurowski*

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – *Charodziejski flet Jacobsa*
Maciej Chiżyński
 37 Recenzje
 52 Krzyżówka nr 14 – *Antoni Rojewski*

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – *Ingolf Wunder*

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!

- 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.
- Należy podać od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- Numer 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).

Muzyka21

Pismo założone przez Jana 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 Czaplński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krząkała, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Loza-Lipszczyk



zdjęcie na okładce

Ingolf Wunder
 fot. © Patrick Welter/DG

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

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

NOWY SĄCZ **E**vviva bel canto! Chciałoby się tak zakrzyknąć po nowosądeckim konkursie wokalnym im. Ady Sari (XVI Festiwal i XIV Konkurs Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w dniach 30 kwietnia – 8 maja 2011 r.), gdyby nie to, że właśnie repertuar belcantowy, stanowiący podstawę sztuki śpiewaczej jego patronki, przysparza najwięcej kłopotów jej współczesnym adeptom. Zwłaszcza panowie mieli trudności z odpowiednim prowadzeniem frazy, szczególnie belliniowskiej kantyleny w arii Riccarda z *Purytanów*, rwąc ją niemiłosiernie. Najbliższa śpiewania legato była występująca w pierwszym etapie Justyna Ilnicka w arii z *Córki pułku* Donizettiego, ale nie szła za tym odpowiednia jakość dźwięku. Może w przyszłości konkurs i festiwal noszące dumne imię Ady Sari należałoby poświęcić propagowaniu i kultywowaniu stylowego wykonawstwa bel canta, między innymi poprzez towarzyszące im kursy mistrzowskie?

Profesor Rudolph Piernay, jeden z jurorów, podczas konferencji prasowej, podsumowującej konkurs, mówił o niedostatkach warsztatowych śpiewaków, z powodzeniem radzących sobie w średnicy, ale których głos w wysokim rejestrze nabiera niemiłego odcienia. Aliści spostrzeżenie to z równym powodzeniem można było odnieść do jego uczennicy, laureatki pierwszej nagrody w kategorii głosów kobiecych – Hanny-Elisabeth Müller z Niemiec. Od pierwszego etapu ujmowała słuchaczy biegłością techniczną w *Allah, Allah, Akbar* Karola Szymanowskiego, płynnością frazy i szlachetnością brzmienia jako mozartowska Hrabina Rozyna z *Wesela Figara*, podczas gdy w górze skali jej głos przybierał ostre brzmienie (np. w arii Eddy z *Pajaców* Ruggera Leoncavalla).

Pomiędzy sopranami koloraturowymi trudno na razie odnaleźć godne następczynie Ady Sari. Najbardziej wychodziła im naprzeciw Sylwia Olszyńska, zarówno w repertuarze belcantowym (romanzy Julii z *Montecchich* i *Capuletich* Belliniego), jak i bardziej nowoczesnym (aria Teresy z *Cycków Tereźjasza* Francisca Poulenca). Z kolei w śpiewanych w pierwszym etapie i finale ariach mozartowskich wykazała się niezwykle muzykalnością, a zdolnościami charakterystycznymi i zadatkami

na prawdziwie sceniczny temperament w pieśni Leonarda Bernsteina *Nienawidzę muzyki*, demonstrując tym samym artystyczną wszechstronność. Co prawda w finałowym wykonaniu kawatyny Noriny z *Don Pasquale* Donizettiego koloraturowe pasaże przybierały rozpowszechniony współcześnie glissandowy charakter, ale być może przyczyniła się do tego, towarzysząca artystce od występu w drugim etapie niedospozycja głosowa. Zadatki śpiewu koloraturowego można było także odnaleźć w występie w pierwszym etapie Maudé Montierre z RPA.

Uczestnicy tegorocznego konkursu w ramach obowiązkowego utworu polskiego dość często wybierali Moniuszkę: cudzoziemcy jego arie (Czeszka Ivana Krejčířiková w drugim etapie kawatynę Halki z IV aktu, za co została wyróżniona przez jury, a Ukraińcy: Dmytro Harbowśky oracją Stolnika, Stanisław Kufluk w finale poloneza Miecznika), podczas gdy Polacy pieśni. Może więc warto by je na stałe wprowadzić do programu, choć przed tym krokiem powstrzymuje zapewne organizatorów fakt istnienia odrębnego konkursu śpiewaczego, zdedykowanego temu kompozytorowi? Różnie radzono sobie z polską dykcją i prozodią. Na tym tle podbiła słuchaczy Nathalie Pena Comas, sopranistka z dalekiej Dominikany, błyskotliwym wykonaniem Tuwimowego *Pana Tralalińskiego*.

Zwrócił na siebie uwagę głosem i aparycją Pers Hadi Rosat Gozatloo, dysponujący nośnym barytonem, który w pierwszym etapie sprawdził się w arii demonicznego Nicka Shadowa z *Żywota rozpustnika* Igora Strawińskiego, dodatkowo uwiarygodnionego przez warunki zewnętrzne i typ urody, natomiast w drugim etapie najpełniejsze ujęcie dla swego talentu znalazł w arii Gérarda z *Andrei Chénier* Umberta Giordana, a więc postaci o podobnym charakterze. Zwłaszcza w tym drugim przypadku ujawnił, że najodpowiedniejszy byłby dla niego repertuar werystyczny, a także wagnerowski (np. złowieszczy Alberyk czy Telramund). Z kolei zadatki na indywidualność nie tylko muzyczną, ale i sceniczną, posiada słoweński bas Peter Martinčič, który – w przeciwieństwie do wyróżnionego Piotra Pluski – w arii Kacpra z Weberowskiego *Wolnego strzelca* z

dużym wycuciem zastosował pożądaną gradację napięcia.

W tym roku mieliśmy do czynienia z „dobberowym” składem sądu konkursowego, w którym obok Andrzeja Dobbera, laureata z roku 1985, zasiadali między innymi Peter Schreier i Edith Mathis, a także Urszula Kryger, Bożena Betley i Hanna Januszewska-Stańczyk. Nie można natomiast tego powiedzieć o akompaniującej młodemu śpiewakom w trzecim etapie orkiestrze Opery Krakowskiej pod dyktando Tomasza Tokarczyka. Wyjątkowo liczne nieczystości, zwłaszcza w sekcjach instrumentów dętych („zuchwale” fałszujący saksofon w arii z *Wertera* Masseneta), stanowiły dla finalistów dodatkowe utrudnienie i próbę, by zachować na tym tle precyzyjną intonację.

Jak zawsze konkursowi towarzyszyły koncerty festiwalu im. Ady Sari. Wydarzeniem stało się pierwsze polskie wykonanie oratorium Dworzaka *Święta Ludmiła* op. 71. Jest to imponujące dzieło, w którym w równej mierze dochodzą do głosu zbiorowe uniesienia, znajdujące wyraz w polifonicznej partii chóru, jak i emocje indywidualne, znajdujące odzwierciedlenie w ariach solistów. Z kolei w ustępach orkiestrowych znajduje upust czynnik ilustracyjno-narracyjny. Wszystko to każe widzieć w nim formę graniczną pomiędzy operą i oratorium.

Z kolei z recitalem wystąpił laureat konkursu z roku 2001 – austriacki baryton Klemens Sander. W jego wykonaniu mogliśmy usłyszeć pieśni Roberta Schumanna z cyklu *Liederkreis*, Maurice’a Ravela *Don Kichota do Dulcynei*, wreszcie Ralpa Vaughana Williama *Pieśni podróży* (*Songs of travel*). Można w nich było podziwiać walory głosowe i muzykalność artysty, ale wydaje mi się, że na w pełni pogłębioną ich interpretację przyjdzie poczekać wraz z upływem czasu i życiowego doświadczenia, gdyż repertuar pieśniarski wymaga przede wszystkim przychodzącej wraz z dojrzałością pokory, pozwalającej artyście wyczołgać się prawie całkowicie za tekst słowny i muzyczny, a co za tym idzie poskromić ambicje na rzecz pełnej wobec nich służebności.

Największym zainteresowaniem ze strony publiczności cieszyła się autorska prezentacja *VII Symfonii* „Siedem bram Jerozolimy” Krzysztofa Pendereckiego, który poprowadził Narodową Orkiestrę Symfoniczną oraz krakowskie chóry: filharmoni-

niczny i radiowy, a także kwintet solistów, spośród których czwórka – poza Agnieszką Rehlis – to laureaci nowosądeckiego konkursu: Iwona Hossa (1995), Izabela Matuła (2009), Adam Zdunikowski (1991) i Wojciech Gierlach (1999). Szczególnie imponująco zabrzmiało oryginalne Scherzo wokalno-instrumentalne z wymyślonymi przez kompozytora instrumentami perkusyjnymi, zwanym tubafonami. Żalować

należy, iż autor nie podążył w wyznaczonym przezeń kierunku, a więc stworzenia oratoryjnej symfonii z poszanowaniem zarazem jej wszelkich cech formalnych, a nie tylko przydania kompozycji nieco na wyrost samego oznaczenia gatunkowego.

Myszę jednak, iż zamiast *Siedmiu bram Jerozolimy* Krzysztofa Pendereckiego, szkoda, że nie zdecydowano się pójść śladem oratoryjnych wizerunków innych

świętych, na przykład *Joanny d'Arc na stosie* Arthura Honeggera czy *Świętego Stanisława* Ferencza Liszta, lub zestawić je z poświęconym temu świętemu psalmem *Beatus vir* Henryka Mikołaja Góreckiego, co akurat korespondowałoby ideowo ze zbieżnymi w czasie majowymi uroczystościami?

Lesław Czaplński



Cezary Duchnowski – *Ogród Marty*

Nie od dziś Agata Zубel współpracuje z Cezarym Duchnowskim. Jako kompozytorka powierza mu odpowiedzialność za warstwę elektroniczną swych utworów, a w tym przypadku jest wykonawczynią jego zamysłów autorskich, choć bez wątplenia nie powstrzymuje przed własnym wkładem twórczym. Jej instrumentalnie brzmiący głos tworzy wyzbytą z emocji bezosobową aurę, świetnie współgrającą z syntetycznym charakterem dźwięków, generowanych elektronicznie.

Wydaje mi się, iż tego rodzaju manifestacja artystyczna o wiele korzystniej spełniłaby się w mniej zdeterminowanej kulturowo przestrzeni, na przykład postindustrialnej (we Wrocławiu mógłby to być nieczynny Dworzec Świebodzki). Sceneria dostojnej operowej widowni ze złoconymi łóżkami i czerwienią pluszowych foteli kłóci się z przekazem w znacznej mierze stechnicyzowanym, a i skrupowane tradycją takiego wnętrza zachowania odbiorców nie potrafią wyjść poza swoistą konwencjonalność, by współgrać z do pewnego stopnia otwartym charakterem rozgrywających się działań. Co prawda w pewnym momencie wykorzystano konkretność tego miejsca poprzez wyeksponowanie odbicia zarysów balkonów na wspomnianych, ustawionych na scenie ekranach, ale wydaje mi się, że efekt ten posiadał czysto dekoracyjny charakter i nie był wprzęgnięty w siatkę zarysowujących się zaledwie znaczeń. Premierowe przedstawienie (15 maja br.), odbywające się w ramach festiwalu Musica Electronica Nova, uzupełnione zostało wyłącznie na ten jednorazowy użytek przez manifestację muzyczno-sceniczną Dietera Kaufmanna – *Dźwięk. Przestrzeń. Kobieta*. Na ustawionym na proscenium ekranie-parawanie widać biegnącą kobietę, która następnie pojawia się na scenie, podejmując grę ze swoim ekranowym sobowtórem, przy czym płynna pozostaje odrębność ich bytów: raz jakby fantom przechodzi na drugą stronę ekranu i zyskuje cielesność, kiedy indziej żywa aktorka przenika do świata projekcji, również w sensie treści psychicznych. Za pomocą efektów świetlnych postać ulega rozdwojeniu, by z kolei po jakimś czasie zlać się w jedno z wizualnym odbiciem. W zakresie dających znać o sobie pytań o tożsamość pewnej inspiracji dostarczyła tej akcji rudymetarnie potraktowana proza Elfriede Jelinek.

Lesław Czaplński

WROCLAW **F**antomy akustyczne i optyczne Cezarego Duchnowskiego. Opera Cezarego Duchnowskiego *Ogród Marty* do libretta Piotra Jaska to utwór jakby z ducha Becketta, w którym czynności związane z mówieniem, śpiewaniem czy wydobywaniem dźwięków z rozstawionego na scenie instrumentarium (fortepian, akordeon, perkusja) służą niejako podtrzymaniu czynności żywotnych, potwierdzając samo istnienie i nadając mu sens, a ich przerwanie oznacza obsunięcie się w egzystencyjną pustkę/nicość. Rządzi nimi zatem obsesyjna powtarzalność z pogranicza automatyzmu, ale równie dobrze potraktować można pojawiające się i powracające motywy jako odpowiedniki tematów muzycznych, tyle że ich rozwój formalny dokonuje się w tworzywie werbalnym.

Jak w przypadku większości współczesnych oper trudno mówić o określonej akcji czy fabule. Pojawiają się luźne reminiscencje i asocjacje wydarzeń, zawarte w dobiegającym z nieokreślonego źródła głosie oraz śpiewie obecnej na scenie śpiewaczki (Agata Zубel), tworząc rodzaj monologu wewnętrznego zdezintegrowanego podmiotu. Można w nim rozróżnić wspomnienia o dzieciństwie, rozstanie z przedmiotem miłości, konflikt pokoleń, przy czym niezlokalizowany fizycznie głos reprezentuje jednocześnie obie strony tego konfliktu, a także kilkakrotnie przerywa arbitralnie ciąg zdarzeń i nakazuje rozpoczęcie wszystkiego

jeszcze raz od początku, czemu towarzyszy opuszczenie kurtyny i zapalenie światła na widowni. W pewnym momencie materializuje się on w osobie pojawiającego się na scenie aktora (Eryk Lubos), którego wynurzenia przyjmują formę quasi-rapowanego monologu. A wszystko to rozgrywa się na tle najczęściej niekonwencjonalnego sposobu artykulacji dźwięków: poprzez preparację fortepianu za sprawą umieszczonych na strunach przedmiotów, lub jego totalne wykorzystanie przez perkusistę bezpośrednio uderzającego po nich pałeczkami, a kiedy indziej przeciągającego smyczkiem po idiofonach, czy też bezdźwięczne przepuszczanie powietrza przez akordeon. Zresztą akcje pianistki, związane z ogywaniem fortepianu jako muzycznego instrumentu i zarazem scenicznego rekwizytu, otwierają i zamykają ten spektakl z pogranicza teatru muzycznego i instrumentalnego. Towarzyszą im projekcje na opuszczanych ze sznurowni ekranach, zarówno czysto abstrakcyjne, jak i przywołujące ludzkie postacie, luźno kojarzące się z wypowiedzianym tekstem, ponadto multiplikacji ulegają obecne na scenie osoby w formie rzucanych przez siebie cieni czy na żywo wyświetlanych ich ujęć, przekazywanych z kamery, ustawionej obok nich, lub trzymanej w ręce przez jednego z uczestników tego performansu. W kreowaniu autonomicznego świata scenicznego istotną rolę odgrywa światło, również stroboskopowe, niekiedy wręcz jako sui generis barwny pędzel malujący w przestrzeni.

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Choć muzyka, sztuka dźwięku, jest najbardziej międzynarodową ze sztuk, w życiu koncertowym często stosuje się klasyfikację narodową, jaka wstępnie informuje, czego i jakiej muzyki można się na koncercie spodziewać. Jest to informacja zupełnie pozbawiona elementu aksjologicznego, wartość jest domeną samego dzieła. A jednak już z zapowiedzi koncertu: „muzyka włoska” (8 IV), wiedziliśmy, że będą to utwory pogodne, komunikatywne i dobre – i tak oczywiście było. Był także bardzo dobry włoski dyrygent, Massimiliano Caldi, który zapewne z przykrością musiał zrezygnować z wykonania włoskiego cacuszka: uwertury do opery Rossiniego *Turek we Włoszech*, przewidzianej na otwarcie wieczoru. Przyczyną był fatalny stan nut, jakie filharmonia otrzymała z Centralnej Biblioteki Nutowej. Dyrygent rozpoczął zatem koncert dalszą pozycją programu: Intermezjum z opery Pucciniego *Manon Lescaut*, i tu od razu zaprezentował się jako dyrygent świetny; orkiestra grała jak rzadko płynnie, brzmiała pięknie, całość lirycznej wypowiedzi przebiegała sugestywnie i harmonijnie, żal było, że tak krótko. I żal uwertury...

Po tym wstępie po raz pierwszy pojawiła się u nas muzyka Mario Castelnuovo-Tedesco. Zabrzmiały jego utwory gitarowe: *Koncert na gitarę i orkiestrę* op. 99 oraz *Kaprys diabelski* w hołdzie Paganiniemu – dziełko zgrabnie napisane, z wymagającą wirtuozerią i wyczuciem ducha instrumentu. Zagrał je Krzysztof Meisinger, gitarzysta biegły, precyzyjny i niezawodny. Niestety, jak wielu gitarzystów hołduje miłośnicy do gitary jako instrumentu kameralnego z natury i wzdraga się przed elektronicznym wzmocnieniem zdolnym do wyrównania dysproporcji dynamicznych z orkiestrą. Efekt: orkiestra stara się grać cicho – i utwór traci koncertowe walory. Słuchaliśmy zatem przedziwnej symfoniki kameralnej, nieco męczącej i nudnawej.

Druga część wieczoru należała całkowicie do dyrygenta. Prowadził arcydzieło niemieckie: *IV Symfonię* Mendelssohna, zwaną włoską (od jej finału – naśladowania włoskiego, brawurowego tańca saltarello), świetnie pasującą do tego programu. Dzieło jakby stworzone dla Massimiliana Caldiego. Prowadził je znakomicie pod każdym względem, prezentując doskonale warsztat dyrygencki, świetny kontakt z orkiestrą, a nade wszystko sugestywną wizję muzyki Mendelssohna. Orkiestra koszalińska dawno nie brzmiała tak dobrze, nie grała z takim zaangażowaniem i polotem. Piękny włoski wieczór.

Ruben Silva na wieczór muzyki francuskiej (15 IV) wybrał dzieła dla niej reprezentatywne, a nade wszystko

atrakcyjne. Sam stanął za pulpitem dyrygenckim, zaś do wykonania partii fortepianowej zaprosił swą boliwijską rodaczkę, Marianelę Aparicio. Rozpoczął utworem Debussy'ego – utworem może najbardziej francuskim ze wszystkich, jakie na orkiestrę napisano, i jednym z najpiękniejszych, skromnie zatytułowanym: *Preludium do „Popołudnia fauna”*. Wysmakowana kolorystyka operująca półcieniami, równie wysmakowane melodia i harmonia, to prawdziwa uczta dla słuchaczy, ale też wyzwanie dla muzyków. Zdali egzamin ten z powodzeniem, zdali go także soliści orkiestry, zwłaszcza Małgorzata Kobylarz-Wasilewska w partii fletowej, Grażyna Janus na harfie, a także ważne tu, dobrze brzmiące rogi z solistą, Grzegorzem Serwańskim. Ruben Silva ten niewielki, 10-minutowy utwór – a wielki w historii muzyki – prowadził ze smakiem, umiarem i staranną pieczołowitością.

Popołudnie fauna – napisane w czasach triumfów Wagnera, Ryszarda Straussa, Mahlera – w jakimś stopniu spowodowało, że muzyka francuska uniknęła wpływów dominującej w Europie muzyki niemieckiej. Twórcy francuscy znaleźli swą poetykę, swój styl i świat dźwiękowy. Pokazała to także druga kompozycja wieczoru, *Koncert fortepianowy G-dur* Ravela, napisany 40 lat później, asymilujący różne smaczki owych czasów, nie wyłączając jazzu, ale pozostający muzyką dla samej muzyki – w duchu przewrotu Debussy'ego – prezentujący nowy typ fortepianowej wirtuozerii i popisowości.

Marianela Aparicio doskonale zna swój zawód i grała świetnie, choć, jak na wymagania tego *Koncertu*, brakowało może pewnej potrzebnej tu agresywności, nawet szorstkości. W części środkowej, przekornie bardzo prostej, fortepian akompaniował także solistom orkiestry; piękną partię ma tu między innymi rożek angielski, ale niestety, nie słyszałem go: pianistka swój akompaniament traktowała pierwszoplanowo. Finałowe *Presto* należało (jak należało), całkowicie do uroczej pianistki. Świetnie czuła się w brawurowej wirtuozerii i zdecydowanie górowała w przekornej zabawie z dynamicznie grającą orkiestrą (świetna partia trąbki Krzysztofa Słobodziana).

Drugą część wieczoru miał dla siebie Ruben Silva. Prowadził znakomicie dwie suity (w sumie osiem części) z *Arleżanki* George'a Bizeta – całą oszałamiającą procesję pomysłów, barw, melodii, nastrojów, muzyki niesłychanie wysmakowanej i głęboko osadzonej w muzyce europejskiej owych czasów. I pomyśleć, że to tylko muzyka do sztuki teatralnej (Alfonsa Daudeta). Bogactwo nastrojów, wyrazistych melodii, znakomitej orkiestracji – urzekają i urzeka słuchaczy, utwór od 140 lat jest ozdobą estrad koncertowych. Ruben Silva

cały ten francuski wieczór może zapisać do najlepszych w swojej koszalińskiej, dyrygenckiej działalności.

W piątek 13 maja filharmonia dała wieczór zatytułowany *W kręgu opery i operetki* – coś jakby echa minionego karnawału; wieczór bardzo piękny, co zawdzięczał atrakcyjnemu repertuarowi i świetnym wykonawcom, przede wszystkim zaś Rubenowi Silvie, który koncert zaprogramował i poprowadził. Nie szkodzi, że repertuar był dobrze znany z licznych wykonań. Powtarzanie utworów dobrych, znanych i lubianych ma w polityce repertuarowej swój utrwalony walor, zaś dla pełnego sukcesu należy wykonanie ich powierzyć bardzo dobrym artystom – i warunek ten został spełniony. Ruben Silva ze znanstwem i smakiem zaprezentował bogaty zestaw arii, duetów oraz utworów orkiestrowych z okresu owego wiedeńskiego cudu muzyczno-scenicznego rozrywki sprzed stu lat. Opera, operetka – to żywioł szefa koszalińskiej orkiestry, jest w tym repertuarze znakomity, a trzeba wiedzieć, że jest to repertuar łatwy do słuchania, ale niełatwy do dyrygowania. Symfonię co najmniej znośnie poprowadzi każdy wykształcony w zawodzie dyrygent, natomiast bardzo dobrze np. uwerturę do *Barona cygańskiego* niewielu z nich. Ruben Silva ma ten dar (prowadził ją znakomicie).

Operetkowe i operowe szlagiery, hity – jak się teraz mówi – Verdiego, Gounoda, Donizettiego, Pucciniego, Straussa, Kálmána, Lehára, należały przede wszystkim do solistów, oni swymi pięknymi głosami i swą sztuką czarowali publiczność. Iwona Socha (sopran) i Tadeusz Szlenkier (tenor) wystąpili u nas po raz pierwszy. Poznaliśmy artystów wybitnych, ich interpretacje ujmowały wysokim poziomem i kulturą sztuki wokalne, a przy tym osobistym wdziękiem i swobodą estradową; duety były prawdziwymi estradowymi majstersztykami. Majstersztykami były także, jak zwykle, komentarze słowne Andrzeja Zborowskiego, niezastąpionego przewodnika po świecie c.k. operetki.

Publiczność czarował swą maestrią maestro Ruben Silva, czarowała świetnie grająca orkiestra, czarowali także soliści orkiestry: Grażyna Janus na harfie, Iwona Przybylska na oboju, i wielu innych muzyków w drobniejszych partiach. W ogóle orkiestra nasza doskonali swą sztukę z koncertu na koncert – muzykom, wydaje się, rosną skrzydła przy powstającym obok nowym gmachu filharmonii. Publiczność zaś świetnie czuła się i bawiła w staroświeckim świecie muzycznym. Nagrodą dla wykonawców były gorące i długotrwałe owacje.

Kazimierz Rozbicki

17 maja w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej odbył się koncert Renée Fleming. Wieczór inaugurowały pieśni Ryszarda Straussa, po których śpiewaczka wykonała arie tytułowych bohaterek z dwóch oper Julesa Masseneta – *Kleopatry* oraz *Thais*. Część drugą wieczoru otwierała aria Rusalki z opery Dworzaka, po niej Fleming wykonała pieśń Hanny z operetki *Wesoła Wdówka* Franza Lehara, a następnie utwory z repertuaru werystyckiego. Śpiewaczka zestawiła ze sobą arie z III aktu *Cyganerii* Giacoma Pucciniego z popisami bohaterek Ruggera Leoncavalla z I aktu tak zwanej „drugiej” *Cyganerii*. Wieczór zamykała aria z opery Riccardo Zandonai *Conchita*, a jego rozszerzeniem stały się bisy: obowiązkowe *O mio babbino caro* Pucciniego, *Summertime* z opery Georga Gershwina *Porgy i Bess* i *I feel pretty* z *West side story* Leonarda Bernsteina oraz pieśń Marietty z opery Ericha Wolfganga Korngolda *Umarle miasto*. Dopełnieniem recitalu były cztery nastrojowe interludia symfoniczne z opery *Intermezzo* Straussa.

Ständchen, *Traum durch die Dämmerung* oraz *Zueignung* nie zostały jednak najlepiej zaśpiewane – głosem wyplukanym z barw, z niejakim trudem rozgrzewającym się i co rusz przykrywanym przez gęstą straussowską orkiestrację. Pomimo wysiłków Kristjana Järvięgo – dyrygenta śpiewaczki – także Orkiestra Opery Narodowej zdawała się być przez cały wieczór przytłoczona na przemian wielkością i subtelnością dzieła Straussa. Fleming musiała zdawać sobie z tego sprawę, gdyż przed kolejną odsłoną I części koncertu wprowadziła do programu czwartą pieśń Straussa – *Morgen*. W dodanym utworze instrument śpiewaczki rozbrzmiał na chwilę tym, z czego Renée Fleming słynie; jednak miękkość głosu, elegancja w prowadzeniu frazy i medytacyjna zaduma tylko częściowo zatępiły pierwsze niekorzystne wrażenie, które kolejne arie – poza trzema niespełna wyjątkami – niestety potwierdziły, piętrząc wymienione niedostatki. Co gorsza, równocześnie z wprowadzeniem do programu koncertu dodatkowej pieśni śpiewaczka rozpoczęła ryzykowną grę ze słuchaczem, opatrując komentarzem każdy kolejny blok arii, tak jakby zamiast interpretować postanowiła... pokrótce wyłożyć publiczności o czym i dlaczego będzie śpiewała. Zabieg ten nie pozostał bez związku z bolesną prawdziwością, iż nie udawało jej się – poza kilkoma nikłymi przeblaskami – samą kreacją wokalną wskrzesić na mgnienie, jakim jest aria wyjęta z dzieła, kwintesencji świata swych bohaterek.

Tymczasem wokalnie było lepiej. Pełną patosu medytację z III aktu *Kleopatry* (*J'ai versé le poison dans cette coupe d'or*), zawartą w nadzwyczajnej urody arii, Fleming

wykonała przy użyciu subtelnych odcieni barwnych pławiących się w długich, swobodnie przepływających frazach i jeśli nie pamiętać o kilku niestabilnościach głosu, było to jedno z najlepszych wykonań wieczoru. W tym raczej odosobnionym wypadku kreacja wokalna znalazła pewne przedłużenie w operowaniu głosem jako środkiem aktorskiego wyrazu, które pozwalało zaobserwować efekt rozplywania się dźwięku w barwnych półcieniach środkowego rejestru i jego zamierania, niczym oddechu nad brzegiem pucharu *Kleopatry* wypełnionego trucizną. Jeśli nieco gorzej śpiewaczka wypadła w arii z II aktu *Thais* – gdzie dodatkowo pojawiły się problemy z bieginością w dynamicznych pasażach – to podobną jakość udało jej się stworzyć w części drugiej koncertu, gdy zaśpiewała *pieśń do księżycy* z I aktu opery Dworzaka, a później w ostatnim bisie – arii *Glück das mir verlieb* z opery Korngolda. To co było pomiędzy – a więc repertuar włoski – okazało się ostatecznym sprawdzianem umiejętności śpiewaczki, a Fleming wychodziła z niego na przemian z tarczą i na tarczy. Jeśli wykonanie arii Mimi i Lauretty z oper Pucciniego nie było interpretacyjnie odkrywcze – co nie przeszkodziło artystce zaśpiewać obydwóch utworów na przyzwoitym poziomie technicznym – to realizacja odmiennych w klimacie i nielatających arii z oper Leoncavalla i Zandonai nie potwierdziła sukcesu płyty *Verismo*, na której zapisała je niedawno dla Decci.

Pomimo umiarkowanie entuzjastycznej oceny wieczoru, amerykańska Diva mogła opuszczać Teatr Wielki upewniona przez zachwyconych wielbicieli swego talentu – którzy zegnali ją ekstatyczną owacją na stojąco – w przeświadczeniu, że podbiła polską publiczność licznie zgromadzoną w Sali Moniuszki. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że oto mieliśmy do czynienia przez jeden wieczór z Prawdziwą Gwiazdą, która jest u szczytu swych możliwości, to Zjawisko zwane Renée Fleming nie rozbrzmiało pełnią swego blasku.

Damian Sowa

WIEDEN **O**tworzenie bram. W Austrii melomani poza dwoma, trzema nazwiskami prawie nie znają polskiej muzyki. W każdym razie znają mniej, niżby na to zasługiwała. Dlaczego, skąd się to bierze? Oto pytanie, na które teraz nie odpowiem, bo wymaga z pewnością osobnego artykułu. Ale właśnie w tej sytuacji koncert *Arcydzieła polskich kompozytorów*, który odbył się w Wiedniu 17 maja 2011 r. zorganizowany przez Austriacko-Polskie Towarzystwo Chopinowskie i Basis Kultur Wien, poświęcony wyłącznie kompozytorom polskim uznać trzeba za coś wyjątkowego i godnego opisanie. Tym bardziej, że sami zbyt mało promujemy własną sztukę, nawet tę kameralną.

Dwie młode, lecz jakże dojrzałe artystki – Jolanta Sosnowska (skrzypce) i Maria Kasznia (fortepian) – w pięknej secesyjnej sali Urzędu Miasta przedstawiły miniatury instrumentalne znanych i nieznanych twórców polskich, skupiając się na romantyzmie i postmodernizmie.

Warto tu dodać, że koncert ten zbiegł się z wydaniem debiutanckiej płyty Sosnowskiej – premiery utworów skrzypcowych Zygmunta Noskowskiego nagranych dla Acte Préalable w roku 2010. Między pierwszą a drugą częścią koncertu płytę niniejsza zaprezentował moderator koncertu, prof. Vic Huber. Podkreślił on, iż artystka promuje z zapałem zapomniane polskie dziedzictwo kulturowe. Pokrótce przedstawił też sylwetkę Noskowskiego, zapoznając słuchaczy z jego dokonaniem na niwie kompozytorskiej i społeczno-kulturalnej. W czasie koncertu obok dzieł Szymanowskiego, Nowowiejskiego, Wieniawskiego i Borowskiego zabrzmiały właśnie trzy miniatury op. 24 Noskowskiego, zawarte na premierowej płycie.

Będąc na koncertach, zawsze zastanawiam się nad tym, dlaczego ludzie w ogóle przychodzą słuchać muzyki. Czego szukają, czego im brak? Czy usiłują dotrzeć do minionego czasu, czy może do tego specyficznego wzruszenia, które osiągnąć można w zetknięciu ze sztuką?

Muzyka jest sztuką bardzo specyficzną. Jest – by powtórzyć za L. Kolakowskim – „gościem z innego świata” – lub za kimś innym wielkim – „nie jest sztuką na pokaz”...

Już po pierwszych, tak bardzo autentycznych granych taktach Szymanowskiego (*Preludium* op. 1) byłam pewna, że artystki grają z potrzeby niezwykle intymnego obcowania z pięknem. A samo zagospodarowanie przestrzeni, nazwijmy ją wizualno-psychologiczną, kostiumem zharmonizowało dodatkowo te dwie, tak różne zewnętrznie i wewnętrznie młode artystki.

Sosnowska, pełna werwy, ekspresji, niezwykle dynamiczna, ekstrawertyczna skrzypaczka i Kasznia – zrównoważona, introwertyczna, promieniująca skupieniem pianistka.

Wszystko wskazywałoby na to, że przedstawione utwory będą niemożliwe do interpretacji przez tak różne artystyczne osobowości. Nic bardziej mylnego. Być może wynikało to z wielkiej muzycznej wrażliwości obu, muzykalności, a także umiejętnie dobranego repertuaru.

Sosnowska układająca program koncertu już nie pierwszy raz odkrywa przed nami, czy to z ciekawości, czy w nadziei pokazania prawdziwej perełki, niektórych zapomnianych twórców lub mało znane utwory. Stara się zawsze pokazać coś bardzo wartościowego, nawet u epigonów. Być może robi to z nadzieją, że wzbogaci naszą wiedzę i da nam szansę na przeżycie czegoś zupełnie niepowtarzalnego, na dotknięcie sztuki z jej tajemnicą.

Sosnowska, grając zwłaszcza Noskowskiego i Wieniawskiego, bisowanego zresztą, wydobywa niezwykłą śpiewność tonów. Gra z nadzwyczajną wręcz ekspresją i – jakby się to teraz modnie powiedziało – wprost energetyzująco, wirtuozowsko. Buduje w grze przede wszystkim przestrzeń emocjonalną, ujawniając radości, pragnienia i najrozmaitsze zadumy. W każdym z granych utworów nie kontynuuje piękna – ona je przeżywa. Nasyca dźwiękiem do maksimum, by go raptownie przygasić. A wszystko to z takim napięciem, jakie istnieje wtedy, gdy człowiek przeżywa najsilniejsze uczucia. Sosnowska ekstremalnie wyeksponowała te zmiany afektów w *Caprice à la bourée* op. 24 nr 3 Noskowskiego. Ten pełen wery utworu wyraźnie zelektryzował publiczność, która z wielkim zainteresowaniem przyjęła nieznaną twórczość zapomnianego polskiego kompozytora.

Z kolei wielką zaletą Kaszni jest umiejętność zapanowania nad żywiołem nut, przez co stwarza integralną substancję dźwiękową i wydobywa melodie faktur, co jest niezwykle trudnym zabiegiem. Zławsza, gdy weźmie się pod uwagę zagęszczenie dźwięków przejściowych, antycypujących u Chopina. Jej pełna dynamiki gra, piękny rytm, właściwe charakterowi wewnętrzne skupienie pozwalają na wydobycie znakomitej brzmieniowości Chopina, tego jego niepowtarzalnego sonoryzmu. Powściągliwie, bez zbędnych emocji, za to niezwykle subtelnie i zróżnicowanie w odcieniach przedziera się, interpretując kompozytorskie uczucia. To wszystko pozwala stwierdzić, że nie tylko wyczuwa instrument, ale jest w pełni dojrzałą pianistką, która potrafi zachwycić bogactwem wyobraźni.

Podobała mi się marzycielsko zagrana kantylena w *Nokturnie*, liryczna, cicha, grana jakby półgłosem, *Impromptu As-dur* op. 29 ze swoją kolorystyką oraz świetnie wydobyty harmonicznie *Scherzem b-moll*,

Obie artystki rozumieją frazę muzyczną z jej zaakcentowaniem. Obie pięknie intonują fragmenty polskiej muzyki ludowej, obie lubią to, co mało znane lub nieznane. Dla obu granie było czystą inspiracją i wreszcie obie nie unikały związków z tradycją. Przeciwnie – podjęły z nią bardzo osobisty i bardzo twórczy dialog.

Różnica między ekstremalną ekspresją Sosnowskiej i nieekstremalną u Kaszni wyszła obu na dobre, zharmonizowała, dopełniła i urozmaiciła koncert.

Przeżycie takich wzruszeń zbliża do tajemnicy twórczości, do sensu tworzenia, do odkrywania prawdy i stało się w tym wypadku środkiem dotarcia do spragnionych pięknych dźwięków, harmonii, melodii słuchaczy.

Podobne zjawisko obserwuję też na wystawach sztuk plastycznych. Na starych mistrzów ludzie chodzą. Salony ze sztuką współczesną zioną zaś pustką. Myślę, że ludzie chcą nadal podziwiać kompozycję, zachwycić się światłem, kolorem, że mają dość nic nieznaczących plam i byle jakiej abstrakcji. Spuścizna wieków się powiększa, a my wszyscy dokonujemy coraz to nowych selekcji. I zauważam coraz wyraźniej, że zmęczeniu hałasem, zgrzytami, codziennością wybieramy na ogół to, co uspokaja, uwodzi pięknem. Czyżbyśmy byli współczesną sztuką zmęczenia, czy może ona zabrnęła w ślepej uliczce?

I jeżeli prezentacja młodych artystów jest tak udana, jak ten jeden koncert, to organizowanie takich ma sens, jest źródłem optymizmu potwierdzającego celowość tworzenia i pokazywania swoich korzeni kulturowych w świecie. Może ta „różnorodność form, spojrzeń kompozytorskich, miniaturowość utworów, ta smuga światła z różnych reflektorów o zmiennym kolorze i nasileniu” – jak mawiał Waldorff – sprawiła, że koncert ten został tak dobrze przyjęty przez austriackich słuchaczy i wierzyć należy, że otworzy nam niejedną bramę... także do własnych dusz.

Anna Wiśniewska

POLSKIE RADIO poleca



Dwupłytowy 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 dyrekcją Witolda Rowickiego i Andrzeja Markowskiego
oraz Polskiej Orkiestry Kameralnej pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka.

patroni medialni:



do kupienia w dobrych sklepach muzycznych i na:

SKLEP.POLSKIERADIO.PL

Jolanta Sosnowska



The Metropolitan Opera

G. Rossini - Armida
David Crawford jako Asarothte
fot. Marty Soble/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

ARMIDA

Monumentalne ego okrzyczanych w prasie div operowych nie zawsze przekłada się na faktyczne możliwości wykonawcze. I taki jest niestety casus Renée Fleming w przypadku *Armidy* z 2011 r. w MET. W ubiegłym sezonie specjalnie na jej życzenie MET wystawiła, po raz pierwszy zresztą, tę operę Rossiniego w 10 spektaklach nowej produkcji Mary Zimmerman. W bieżącym sezonie pokazano jej wznowienie 5 razy.

Wielbiciele Renée Fleming podziwiają jej odwagę w poszukiwaniach nowych stylów wokalnych, fetują kolejne płyty z repertuaru jazzowego i pop. Niegdyś piękny w barwie, mocy, giętkości i stabilności głos stracił jednak blask i coraz mniej zachwyca, szczególnie w przypadkach źle dobranego do obecnych możliwości repertuaru. Czas nie stoi w miejscu i o ile można doceniać jej głos w nagraniu *Armidy* z lat 90., obecne próby odtworzenia jego glorii z przeszłości musiały zakończyć się niepowodzeniem. 51-letnia Fleming od wielu lat traktowana przez krytykę prasową niemal jak ikona narodowa, zebrała po raz pierwszy chyba prawdziwie ciężi w tak zawsze jej łaskawym New York Times. Ale tym razem doprawdy nijak nie dało się obronić jej występu. A i może trzeba nareszcie powiedzieć, przynajmniej w MET: Renée Fleming – Stop!

W tym sezonie bilety na *Armidę* nie sprzedawały się, sala świeciła pustkami, masowy exodus rozpoczął się po akcie pierwszym i osiągnął apogeum po zakończeniu drugiego. Po raz pierwszy też usłyszałam na tle wiatujących fanów, co prawda pojedyncze, ale głośnie „Bu...” dobiegające z poziomu orkiestry po zakończeniu spektaklu 23 II. No cóż, bardzo to przykre dla śpiewaka, ale pewnie nadszedł czas by Fleming zrewidowała swą dotychczasową politykę lansowania siebie samej i niezachwianą wiarę, że może nadal śpiewać wszystko co tylko zechce w najbardziej prestiżowym domu operowym świata.

Fleming ma zresztą chyba tę pełną świadomość, ponieważ jak doniosła prasa 10 XII 2010 r., podpisała 5-letni kontrakt, z natchmiastowym skutkiem, z The Lyric Opera of Chicago na pozycję tzw. kreatywnego konsultanta. W ramach owego kontraktu będzie miała głos w podejmowaniu decyzji repertuarowych i doboru obsady, zaangażowana będzie w działania promocyjne i edukacyjne. Nie podano oczywiście do wiadomości publicznej wysokości jej honorarium, ale ujawniono nieco szczegółów dotyczących jej obowiązków. Poza korzystaniem ze współczesnych dóbr elektronicznych, czyli

e-mailu, telefonu etc., Renée Fleming ma wedle kontraktu 4 razy w roku pojawiać się osobiście w Chicago by występować i pracować z zarządem opery. Mianowano ją bowiem wraz z muzycznym dyrektorem Andrew Davisem, jednym z jego wiceprezydentów. Już ponoć zasugerowała dodanie nowej opery w sezonie 2015/6, a wedle innych doniesień, chce również rozszerzyć repertuar wykonawczy o amerykańskie musicale, z których pierwszym ma być *Oklahoma* już umieszczona w prowizorycznych planach na wiosnę roku 2013. Fleming dodała do tego swe przemyślenia dotyczące obsady i kolejnych przyszłych „show”. Planuje też serie tzw. nieoperowych spektakli. Ma też wedle kontraktu pomóc w utworzeniu programu szkolenia głosów w The Merit School of Music w Chicago.



Renée Fleming nie jest ani pierwszą ani ostatnią śpiewaczką operową, która planuje karierę poza występami na scenie, mając na względzie przyszłość. I tak np. Ceceilia Bartoli została niedawno mianowana dyrektorem artystycznym Salzburger Pfingstfestspiele, Thomas Hampson, który w ubiegłym sezonie był artystą rezydentem w New York Philharmonic, został dyrektorem artystycznym nowej akademii śpiewu w Heidelbergu, a wiolonczelista Yo Yo Ma od zeszłego roku piastuje tytuł kreatywnego konsultanta w The Chicago Symphony Orchestra. Co jest jednak w tym przypadku ciekawe to zbieżność (przypadkowa?) podpisania z nią kontraktu z planowanym odejściem na emeryturę w przyszłym roku wieloletniego dyrektora opery w Chicago, Williama Masona. Pytana wprost o to, czy zamierza poprowadzić w przyszłości jakiś dom operowy, Fleming odparła, że nowa pozycja w Chicago jest poniekąd testem jej umiejętności zarządzania i administracji.

Wróćmy jednak do Nowego Jorku i *Armidy*. Poza występem Lawrence'a Brownlee (Rinaldo) było nudno i rozczarowująco. Riccardo Frizza, włoski dyrygent, który debiutował w MET w 2009 r. prowadząc *Rigoletto*, a potem *Trubadura*, nie zrobił wiele więcej niż zagranie nut z partytury, a i to nie wszystkich, ponieważ tegoroczną *Armidę* skrócono o około 20 minut. Trudno się zresztą dziwić ponieważ poza Lawrencem Brownlee pozostała obsada nie radzi sobie zupełnie z techniką śpiewu bel canto, a Rossini szczerze obdarzył wszystkich występujących w tej operze. Jest więc Goffredo (John Osborne), Eustazio (Yeghishe Manucharyan), Germando (Antonino Siragusa), Ubaldo (Kobie van Rensburg) i Carlo (Barry Banks), a w mniejszych, epizodycznych partiach Idrate (Peter Volpe) i Astarotte (David Crawford). Najlepiej wypadł John Osborne, a najslabiej Kobie van Rensburg, którego niestabilny intonacyjnie i rozchwiany głos ledwo zaśpiewał niewielką rolę. 23 II Brownlee był przeziębiony, ograniczał więc moc głosu aż do aktu III, ale nawet przy zmniejszonym wolumenie był jedynym śpiewakiem linii wokalnych Rossiniego i bel canto, i to on zebrał owację przed kurtyną.

Po tym doświadczeniu zrezygnowałam z kolejnego zaplanowanego spektaklu w MET i postanowiłam tylko posłuchać transmisji radiowej 5 III. I znów jedynie Brownlee, już w formie, wynagrodził mi kilka godzin spędzonych przy głośnikach. Słuchałam znakomitego głosu i stylowego bel canto, a brawurowa aria *lo vile?*... *No: raramento che son Rinaldo ancor* z aktu III, po pięknym muzycznym trio, była prawdziwym rodzynkiem w mdłym cieście reszty przedstawienia.

Poza tym było mi smutno gdy słuchałam wysiłku, walki wręcz z linią wokalną Rossiniego, jej kaleczeniu, uproszczeniami i brakiem precyzji. Renée Fleming zaczęła nierozgrzanym i nieatrakcyjnym w barwie głosem i z trudem przebrnęła przez wymogi początku opery. Głos lekko drżał, był niepewny intonacyjnie i brakowało swobody w górze. Z upływem czasu jego jakość się polepszyła, ale cały jej występ był zły. Głos nie jest już wystarczająco giętki do wykonywania popisowych pasaży roli, stracił też na mocy i atrakcyjności barwy. Przez pierwsze dwa akty używała tylko jakby połowy jego siły oszczędzając go na sam koniec opery. Uprościła i opuściła większość koloraturowych ozdobników. Popisowa *D'amore al dolce impero* z aktu II wypadła wręcz żenująco źle. Zamiast bel canto usłyszeliśmy jej „tradycyjne” manieryzmy wykonawcze, a więc nadużywanie portemanto, podbieranie dźwięków „od dołu” i afektację w „wybuchowym” aspirowaniu początków fraz. Lekko momentami na granicy nieprzyjemnej dla ucha piskliwej krzykliwości, postękiwała, pojękiwała, pomiaukiwała, zmagając się z poprawną intonacją bez cienia elegancji i stylu. Nie była więc ani wiarygodnie uwodzicielska ani zropanczona, a doskonały portret wokalny *Armidy* stracił całą swą atrakcyjność i został splaszczony do granic karykatury próby kolejnego, i jak się okazało, chybnego, popisu Fleming.

MET nie może sobie chyba pozwolić na zaspakajanie kolejnych życzeń Renée Fleming w bel canto. 28 III Fleming powraca na scenę MET w *Capricciu* Richarda Straussa. I tu jestem pełna optymizmu. Rola nie jest ułożona wysoko i zawiera wiele długich lirycznych linii melodycznych, w których Fleming zawsze wypadła znakomicie, a dyrygentem będzie jej nowy kolega i współpracownik z Chicago, Andrew Davis. ☺

Jak już pisałam, Maestro James Levine nie czuje się najlepiej. Wycofał swój udział z kilku wcześniej zaplanowanych spektakli, pozostawiając sobie do końca bieżącego sezonu jedynie *Wozzecka* i *Walkirię*. Niestety okazało się, że 7 *Walkirii* przekracza jego siły, odwołał więc spektakl 5 maja. Idąc za radą lekarzy, odwołał też swój udział w trzytygodniowym tournée MET do Japonii w czerwcu oraz w letnim festiwalu w Tanglewood. Ciągłe problemy z kręgosłupem wymagają wydłużonego odpoczynku. Maestro Levine powróci do MET wedle planów dopiero 13 października na premierę nowej produkcji *Don Giovanniego*. Ukazała się już książka o 40 latach pracy Jamesa Levine'a w MET, a w niedalekiej przyszłości przewidziana jest projekcja filmu dokumentalnego. Levine podpisał też kontrakt dotyczący pisania jego biografii.

Po raz ostatni zespół MET odwiedził Japonię w 2006 r. Obecnie planowana wizyta będzie już siódmą. W kwietniu zachodziła obawa, że tournée nie dojdzie do skutku. Departament Stanu ostrzegł bowiem przed konsekwencjami podróży do Japonii. W wyniku tragedii trzęsienia ziemi i tsunami nastąpiła katastrofa w nuklearnej elektrowni. Jej skutki są jednak pod kontrolą i nie zagrażają zdrowiu na terenach planowanej wizyty zespołu operowego, więc MET postanowiła pojechać. Wedle oświadczenia Petera Gelba „Nasza wizyta w Japonii podniesie na duchu obywateli Japonii, którzy potrzebują obecnie wyraźnego okazania im wsparcia i solidarności”. Z zaplanowanych śpiewaków tournée: Olga Borodina, Diana Damrau, Anna Netrebko, Ildar Abrazakov, Piotr Beczala, Joseph Calleja, Dmitri Hvorostovsky, Jonas Kaufmann, Mariusz Kwiecień, Zeljko Lucić i Rene Pape, wedle oświadczenia MET z 12 V, udział wycofali Olga Borodina i Jonas Kaufmann. Kaufmann z tzw. „powodów osobistych” (zastąpi go w *Don Carlo* Yonghoon Lee), a Borodina, ponieważ lekarze doradzili jej odpoczynek głosu przez dwa miesiące. Przedstawiciel biura prasowego MET podał do wiadomości, że jej wycofanie się z tournée spowodowane jest jej obecnymi problemami z głosem. Borodina odwołała również swój udział w kilku innych zobowiązaniach. W roli Eboli w *Don Carlo* zastąpi ją Ekaterina Gubanova.

Dwutygodniowe tournée obejmie Tokyo i Nagoya, a pokazanych zostanie 13 spektakli. W sumie do Japonii wyjedzie 350 osób, w co wliczeni są soliści, muzycy orkiestry, chór, balet, administracja i obsługa techniczna. Po wycofaniu się Jamesa Levine'a, Fabio Luisi, główny gościnnie występujący dyrygent w MET przejmie dyrygowanie przedstawieniami *Cyganerii* i *Don Carlo*. Giancarlo Nosedo natomiast poprowadzi *Łucję* z *Lammermoor*. Fabio Luisi przejmie również koncert w Carnegie Hall zaplanowany na 15 maja, w którym wystąpić ma Natalie Dessay. Jednak zamiast zaplanowanych Images Debussy'ego Luisi poprowadzi orkiestrę MET w Don Juanie Richarda Straussa. Zmiany nastąpią również w Tanglewood. Odwołano *Pelleasa i Melisadę*, którą miał dyrygować Maestro Levine z orkiestrą młodych muzyków.


Coraz częściej w prasie ukazują się artykuły mówiące o „dużym prawdopodobieństwie” przejścia funkcji dyrektora muzycznego MET przez Fabio Luisi. Peter Gelb jednak twierdzi, że MET z optymizmem planuje coś wręcz przeciwnego – serie spektakli i nowych produkcji z myślą o i w uzgodnieniu z Maestro Levinem.


W wywiadach prasowych 52-letni Fabio Luisi mówi, że nawet wspomnianie takiej możliwości jest nieodpowiednie. „To bardzo delikatna sytuacja.”, mówi Luisi, „Funkcja głównego gościnnie występującego dyrygenta jest wystarczającym honorem. Po mgam Jimmiemu i we wszystkim czego [MET] potrzebuje”. Zdaniem dziennikarzy są jednak widoczne „oznaki”, że owe logiczne następstwo funkcji w MET jest poważnie rozważane. W maju Fabio Luisi przeprowadza się do Nowego Jorku. Ma zamieszkać wraz ze swą żoną Barbarą i 13-letnim synem (pozostali dwaj synowie są już usamodzielnieni) w pobliżu Central Parku w apartamencie zlokalizowanym na West 96th Street.

Wiadomo też, że Luisi, odmówił przedłużenia kontraktu na prowadzenie wiedeńskich symfoników poza sezon 2012/13 twierdząc, że jest im potrzebna „nowa ręka”. Ograniczył też w znacznej mierze występy na terenie Europy. Przenosiny do Nowego Jorku komentuje praktycznością takiego posunięcia. Zobowiązania kontraktowe pracy w MET obejmują długie okresy pobytu w Nowym Jorku, a rozszerzony ostanio plan dyrygowania orkiestrami na terenie całego USA również wymaga „bazy”. Wiadomo już też, że MET zaplanowała z myślą o Maestro Luisi spektakle na kolejnych 5 sezonów – co najmniej 2-3 serie wystawianych oper w każdym z nich włączając w to 5 nowych produkcji.

Fabio Luisi zaskarbił już sobie wiele uznania nie tylko pośród widzów MET i krytyków, ale również wśród muzyków orkiestry i śpiewaków. Odznacza się sporą rezerwą, ale jego szeroki repertuar wykonawczy wzbudza podziw. Z wielkim respektem odnosi się do muzyków orkiestry, a ponieważ jest znakomitym pianistą może również pracować podczas prób z poszczególnymi śpiewakami. Członkowie orkiestry chwala jego „kryształicznie czytelną” technikę dyrygowania, wyraziste koncepcje prezentacji poszczególnych partytur, znakomite przygotowanie na próbach i wysoki poziom wymagań stawiany temu znakomitemu zespołowi muzyków. Do tzw. „minusów” zaliczono brak wyraźnego poczucia humoru i większą „formalność” podczas prób, które prowadzi w krawacie bądź muszce. Sam Maestro twierdzi, że MET stała się już trochę „jego domem”, a jego relacje z członkami orkiestry MET ocenia jako znakomite.

Warto też zapewne przed wakacjami wspomnieć Państwu o letnich programach zaplanowanych przez MET. Po raz ostatni pełne spektakle operowe przedstawiono w parkach Nowego Jorku latem 2007. W 2008 r. odbył się tylko recital Angeli Gheorghiu i Roberto Alagna. Tego lata MET zaprezentuje latem serię koncertów recitalowych. W pierwszej ich serii udział wezmą: Angela Meade (sopran), Jennifer Johnson Cano (mezzosopran) i Dimitri Pittas (tenor). Wystąpią najpierw w Central Parku (11 VII), a potem w brooklyńskim Bridge Park. Kolejnych trzech solistów zaśpiewa w parkach Bronxu (19 VII), na Staten Island (21 VII), w Queens (26 VII) i Harlemie (28 VII). Będą to: Layla Claire (sopran), Renée Tatum (mezzosopran) i Ryan Speedo Green (bas-baryton). Wszystkim solistom akompaniować będzie na fortepianie Bradley Moore. Na placu Lincoln Square zaplanowana jest również seria bezpłatnych transmisji oper MET pokazywanych w kinach w bieżącym sezonie. Rozpocznie się 27 VIII, a zakończy 5 IX. Tak więc letni program MET zapowiada się obiecująco dla wszystkich wielbicieli opery w Nowym Jorku.

30 V, już z Tokyo Peter Gelb podał do wiadomości prasowej, że kolejni śpiewacy wycofali swój udział dosłownie w ostaniej chwili: Anna Netrebko, która jako powód podała tragicznie emocjonalne przeżycia po tragedii w Czernobylu, oraz Joseph Calleja. W wywiadzie telefonicznym z Tokyo Peter Gelb powiedział: „Gwiazdy to gwiazdy. Różnią się od członków zespołu [MET].” Spowodowało to oczywiście poszukiwania w trybie natychmiastowym zastępstw. Barbara Frittoli przejmie rolę Mimi po Netrebko, Marian Poplavskaya Elżbietę od Frittoli w *Don Carlo*. Marcelo Alvarez, Rolando Villazon i Alexey Dolgov zastąpią Josepha Calleję w *Boheme* i *Łucji*. W obu operach podzielił te role z Piotrem Beczałą. 

BOHEME Kolejne obsady tej opery bieżącego sezonu w MET okazały się szalenie interesujące. 8 XII 2010 r. rolę Rodolfa zaśpiewał Joseph Calleja, jeden z moich ulubionych współczesnych tenorów. Był doskonały. Wyczelowane miękkie, liryczne frazy zakochanego poety, dramat bezsilnej rozpacz, melodyjność i śpiewność linii wokalne Pucciniego. Stojąca owacja widowni przed kurtyną. Krassimira Stoyanova, bułgarski sopran, na stałe związana z wiedeńskim teatrem operowym powróciła do MET jako Mimi i bez reszty podbiła serca widowni. Debiutowała w MET w 2001 r. jako Traviata, a później usłyszeliśmy jej znakomite kreacje w *Don Giovannim* (Donna Anna), *Carmen* (Micaela), *Turandot* (Liu) i *Pajacach* (Nedda). Jej Mimi była jedną z najatrakcyjniejszych prezentacji tej roli od niemal niepamiętnych czasów. Wspaniałe techniczne opanowanie głosu, doskonałe piana i pianissima, świetna interpretacja. Mimi Stoyanovej nie umierała od początku aktu I, ale była pełną życia, lekko rozflirtowaną młodą kobietą, kochającą życie. Uwiarygodniła więc słowa Rodolfa z aktu II, kiedy to w rozmowie z Marcellem, jako powód zerwania z Mimi podaje jej kokieteryjny i flirty z innymi mężczyznami. Mimi podjęła też świadomie flirt z Rodolfem w akcie I. Wiedziała, że znalazł klucz i dała losowi szansę. Jej zainteresowanie jego osobą przejawiało się też w podniesieniu z podłogi zapisanej poezją Rodolfa kartki papieru i skrowanie jej za stanik sukienki. W scenie w Café Momus wdawała się w krótkie interakcje z przechodzącymi mężczyznami reagującymi na jej urodę, flirtowała i kokietowała. W akcie II jej Mimi była spokojna, bez krzykliwości rozpacz, bardziej akceptująca koleje losu niż dramatycznie ekstrawertyczna, a więc tym bardziej wzruszała. No i pięknie umierała. Doskonała muzykalność w wykończeniu fraz, modulacje i barwy. Ta Mimi wyciskała łzy z najtwardszych serc na widowni. Wspaniała wokalna kreacja roli. Wielkie brawa przed kurtyną. Drugą parą *Boheme* tego wieczoru byli: amerykański sopran Ellie Dehn (debiut w MET w *Satyagraha*, 2008), a jako Marcello powrócił włoski baryton Fabio Capitanucci. Dehn była nieco mniej wyrazistą Musettą niż jej poprzedniczka z tego sezonu, ale ogólnie wypadła dobrze. Capitanucci nadal nie zachwycał głosem i prezentacją roli. Debiutujący w MET jako Colline austriacki bas Gunther Grossbock młodo brzmiącym, dźwięcznym basem niezłe zaśpiewał *Vecchia zimarra*, a również debiutujący w MET grecki baryton Dmitri Tiliakos (Schaunard) zwrócił na siebie uwagę dobrym występem. Roberto Rizzi Brignoli nadal dziwaczył w tempach i dynamice co często „korygowali” muzycy orkiestry MET. Spektakl 3 II miał lekkiego pecha do głównych bohaterów. Piotr Beczała i Maija Kovalevska nie mieli dobrego wokalnie wieczoru. Wynagrodziła nam to jednak „druga” para *Boheme*: Petter Mattei (Marcello) i Susanna Phillips (Musetta). Tryskali energią i żywiołowością młodych kochanków i zachwycaли w lirycznych momentach współczucia. Fascynujący wokalnie, doskonali interpretacyjnie. Wymarzona i wręcz luksusowa obsada ról, co należy docenić wiwatująca widownia. Świetnie sprawdzili się też Shenyang (Colline) i Trevor Scheunemann (Schaunard). MET „podziękowała” też za współpracę Robertowi Rizziemu Brignolliemu choć jego kontrakt opiewał na wszystkie spektakle *Cyganerii* tego sezonu, a na podium dyrygenckim pojawił się Marco Armiliato. No i tym razem nie było chaosu w kanale orkiestry, a muzyka Pucciniego popłynęła śpiewnie, lirycznie, stylowo i była równorzędnym partnerem śpiewaków. Ostatni widziany przeze mnie spektakl *Boheme* tego sezonu w MET (17 II) pod batutą Marca Armiliata miał kolejnego Rodolfa. Był nim znakomity Ramón Vargas. Nieco bardziej żywiołowy w młodzieńczej witalności i energii niż Calleja. Pełne aktorskie zaangażowanie w rolę, czystość i dźwięczność każdej frazy i nuty oraz wiarygodność interpretacyjna. Znakomicie „zgrany” z Marcellem, w roli którego powrócił Peter Mattei, lekkość i swoboda głosu w dramatycznych momentach i wzruszające pożegnanie z Mimi w akcie ostatnim. Maija Kovalevska, jego Mimi, miała tym razem lepszy wokalnie wieczór. Zabrakło nieco niuansu i modulacji barw, ale dźwięczna góra i atrakcyjne brzmienie głosu uczyniło z niej dość wiarygodną Mimi. Jako Colline ponownie pojawił się chiński bas-baryton Shenyang, a Trevor Scheunemann jako Schaunard. No i znów królowała wokalnie na scenie, poza Ramonem Vargasem, para Marcello/Musetta – Mattei/ Phillips. Był to jeden z najatrakcyjniejszych pod każdym względem spektakli *Cyganerii* w MET. 

IPHIGENIE EN TAURIDE

Wbieżącym sezonie MET wznowiła tę operę Glucka w produkcji Stephena Wadswortha z 2007 r. w 6 spektaklach. Skorygowano lekko choreografię ruchu scenicznego z oryginalnej produkcji, m.in. zastąpiono wirujący „taniec tureckich derwiszy” w wykonaniu kapłanek Diany ruchem „porannej gimnastyki” – skłon w dół, dotykamy podłogi, ręce w przód, koliste wymachy, trochę „kanciastych” zwrotów jak podczas musztry wojskowej etc. Nadal więc autor choreografii, Daniel Pelzig, nie popisał się wyjątkową inspiracją artystyczną. W kreacjach wokalnych powrócili główni bohaterowie *Iphigenii* z roku 2007: Susan Graham (Iphigenie), Plácido Domingo (Orestes) i Paul Groves (Pylades). Dyrygentem wszystkich spektakli był Patrick Summers. Widziałam drugi i piąty spektakl (16 II i 2 III) oraz słyszałam transmisję radiową 26 II.

w *Tannhäuserze*. To dość silny i dźwięczny głos choć z wyraźnie słyszalnym vibrato. W barwie i górnym rejestrze Bishop brzmiała bardziej jak dramatyczny sopran niż jak mezzo. Wielki i popisowy lament Iphigenii z aktu II wypadł dobrze i ogólnie był to występ zasługujący na brawa.

Paul Groves nie miał najlepszego wieczoru. Słyszalne było wyraźne załamanie głosu w duecie z Orestem, skracał niekiedy długie linie wokalne Glucka, nie brzmiał wystarczająco płynnie i lirycznie, a barwa była jakby nieco „przyciemniona”. Prawdopodobnie też „walczył” z nękającym go przeziębieniem choć nie ogłoszono tego przed rozpoczęciem spektaklu. Ogłoszono jednak prośbę o wyrozumiałość widowni dla Plácido Domingo, który choć przeziębiony postanowił śpiewać tego wieczoru. No i okazał się bohaterem wokalnym. Jego niebotyczne zasoby energii, kunszt artystyczny i techniczna kontrola głosu zezwalały mu na kreowanie niezapomnianych spektakli. Za każdym razem odnosimy wrażenie, że Domingo „rzuca się” aktorsko

Xu) i Druga kapłanka (Cecelia Hall) – wypadły dość korzystnie.

Sporym rozczarowaniem okazał się dyrygent, Patrick Summers. Zabrakło mi w jego występie niemal wszystkiego co w operach Glucka jest ważne. Po pierwsze zaangażowania w prezentację jego muzyki. Nie była partnerem, głosem „dialogu” z akcją sceniczną i wokalistami tylko niespecjalnie atrakcyjnym akompaniamentem bez wyraźnych modulacji barw, płynności, niemal na jednym poziomie energii dynamicznej, a więc monotonna, bez klarownej czystości i precyzji wykończenia fraz, dość „po lebkach” i „szkolnie na piechotę”. Nie zawsze też był w harmonii ze śpiewakami, czasami narzucał zbyt pospieszne tempa jakby chciał wreszcie zakończyć męczący go wieczór.

Susan Graham powróciła jako Ifigenia w transmisi radiowej i do kin 26 II. Przed rozpoczęciem spektaklu Peter Gelb poinformował widownię i radiosłuchaczy, że pomimo silnego przeziębienia tak Susan Graham jak i Plácido Domingo będą śpiewać.



Christoph Willibald Gluck – *Iphigenie en Tauride*
Plácido Domingo jako Orestes
fot. Ken Howard/MET

Tegoroczna zima w Nowym Jorku jest wyjątkowo nielaskawa i poza istną plagą przeziębień i grypy wśród widowni zaatakowała też wielu śpiewaków. Susan Graham po pierwszym przedstawieniu zmuszona była odwołać kilka kolejnych występów i zastąpiła ją Elisabeth Bishop, amerykański mezzosopran. Po raz pierwszy usłyszano ją w MET podczas koncertu laureatów przesłuchań 18 IV 1993 r. Zadebiutowała w niewielkiej roli w *Śmierci w Wenecji* Brittena w 1994 r. i pojawiła się ponownie w takich rolach, jak Matka Maria w *Dialogach karmelitanek*, Fenena w *Nabucco* czy Wenus

i wokalnie w postać sceniczną, a wiarygodność interpretacyjna i spontaniczność jest magnetyczna. Zgotowano mu ogromną owację na koniec spektaklu, a jego pierwsze pojawienie się na scenie powitały oklaski wdzięcznej widowni.

Najslabszym ogniwem tego spektaklu był Gordon Hawkins (Thoas), amerykański baryton (debiut w MET w *Porgy and Bess* 1989). Gardłowo nosowy, niestabilny i przytłumiony w dźwięczności głos wyraźnie odbiegał od spodziewanego w MET poziomu wokalnemu. Trzy debiuty w MET – Julie Boulianne (Diana), Pierwsza kapłanka (Lei

Oboje dołożyli wszelkich starań by wypaść jak najlepiej, a ich niedyspozycję słychać było wyraźnie w lekko zakatarzonych głosach podczas przeprowadzonego z nimi przez Natalie Dessay krótkiego wywiadu w przerwie spektaklu. Na scenie brzmiali stabilnie i z dźwięczną mocą. Słuchałam więc znakomitych interpretacyjnych kreacji wokalnych, w które oboje zaangażowali serce i wszelkie zasoby technicznej kontroli głosu.

Paul Groves jeszcze nie powrócił w pełni do dobrej formy. Więcej niuanse, silniejszy i pełniejszy głos, więcej zróż-

nicowań w dynamice i modulacjach barw, ale kontrola oddechu w długich liniach nie była 100% i zabrakło lirycznej słodyczy. Jego dramatycznie bohatera aria nie zabrzmiała ze spodziewanym blaskiem dźwięczności i dało się słyszeć lekką siłowość w górnym rejestrze.

Głos Plácida Dominga był momentami nieco ciemniejszy w barwie, ale dramatycznie był jak zwykle wspaniały i z podziwem przysłuchiwałam się pewnym, silnym i stabilnym górnym tonom roli.

Znów niestety miałam sporo pretensji do Particka Summersa. Może tym razem było więcej fragmentów lirycznej subtelności i więcej barw, ale podczas scen baletowych słyszalny był lekki „chaos” w orkiestrze, dynamika nie uległa specjalnej poprawie, bywało też zbyt głośno w stosunku do głosów chóru i solistów.

3 III, tym razem na żywo, mogłam podziwiać występ Dominga i Graham. Pełne zaangażowanie wokalo-aktorskie w rolę, przepiękna czystość i klarowność linii wokalnych. Z jednej strony wstrząsliwość w otwartej ekspresji emocji, a z drugiej naturalna prostota piękna i stylowości fraz Glucka. Przeżyliśmy więc wraz z nimi rozterki serca, cierpienie i dramat tragedii rodzinnej, która po 15 latach doprowadziła do spotkania siostry i brata.

Graham zachwycała i wzruszała w modlitwie do Diany, *O toi qui prolonges mes jours*, prosząc o rychłą śmierć (akt I), w lamencie *O malheureuse Iphigenie* (akt II) i wyciskała łzy z oczu w bólu walki pomiędzy nakazem spełnienia ofiary i wewnętrznym przekonaniem, że nie wolno jej poświęcić na ołtarzu ofiarnym akurat tego człowieka, który jak się później okazało jest jej bratem (*D'une image, hélas!* akt III i *Je t'implore et je tremble*, akt IV).

Plácido Domingo, który potrafi śpiewać na siedząco, stojąco, leżąc i w każdej pośredniej pozycji, po raz kolejny zaoferował „tour de force” połączenia dramatycznej ekspresji, muzykalności, stylu i wokalnego piękna. Rozpaczal w poczuciu odpowiedzialności za spowodowanie wyroku śmierci na swego przyjaciela (*Dieux qui me poursuivez*, akt II), w trudnej, pełnej sprzecznych emocji arii *Le calme rentre dans mon coeur*, kiedy to szybki puls rytmiczny w orkiestrze zaprzecza słowom Orestesa, i we wszystkich interakcjach z Ifigenią i Pyladesem – jak np. w triu *Je pourrais du tyran*, akt III. Słuchanie go na żywo w sali MET jest za każdym razem niezwykłym przeżyciem.

Tym razem Groves był w jeszcze lepszej formie więc duet Pylades/Orestes wypadł wyśmienicie i był jednym z najatrakcyjniejszych fragmentów spektaklu.

Jedynie Patrick Summers popsuł mi całość tego przedstawienia. Znów niechlujność wykańczania fraz, pośpieszność temp i brak dobrej proporcji w wyważeniu wolumenu brzmienia orkiestry w stosunku do głosów. Muzyka początkowej burzy przeleciała nam przez uszy zbyt szybko i ogólnie był to monotonno nudnawy akompaniament, bez inwencji, wglądu interpretacyjnego i bez wydobycia piękna harmonii muzyki Glucka – a tego niestety nie mogę mu wybaczyć.

Był to jednak wspaniały wieczór wokalnych kreacji Susan Graham i Plácido Dominga i tego nie da się zapomnieć. 🍷

ORFEUSZ I EURYDYKA

Wbiegającym sezonie MET wznowiła w 5 przedstawieniach tę operę Glucka. Jest to produkcja z 2007 r. w choreografii Marka Morrisa, z dekoracjami Allena Moyera, kostiumami Isaaca Mizrahi i światłem Jamesa F. Ingallsa. Wystąpili w niej: David Daniels (Orfeusz), Kate Royal (Eurydyka – debiut w MET) i Lisette Oropesa (Amor). Debiutował też w MET dyrygent, Anthony Walker.

Z zaplanowanych dwóch spektakli widziałam tylko jeden (4 V), bo-wiem po tym doświadczeniu nie byłam w stanie poddać się dobrowolnie kolejnemu wysłuchaniu tak źle zagranej muzyki Glucka.

Australijski dyrygent Anthony Walker jest muzycznym dyrektorem Pittsburgh Opera i artystycznym dyrektorem Washington Concert Opera. Piastuje też funkcję dyrektora artystycznego w Sydney's Pinchgut Opera. Od samego początku, niemal od pierwszej frazy było bardzo szybko, bez klarownej czystości linii melodycznych Glucka. Całość zagrał powierchownie, i „kurc galopkiem” przeleciał przez partyturę. Przewidziany na te przedstawienia czas 90 min., skrócił o 7-8 minut! Ostro wybijał rytm, „szatkował” i urywał frazy pozbawiając je melodyjnej ciągłości, melancholijnego piękna i nie zezwalając na wybrzmienie pięknym harmoniom muzyki. Był oczywiście w braku synchronizacji ze śpiewakami, którzy ledwo wyrabiali się w tych tempach – podobnie zresztą jak wspaniały chór. Zero stylowości, bezładny chaos w orkiestrze, brak budowania jakichkolwiek napięć dramatycznych czy punktów kulminacyjnych. Walker odebrał Gluckowi całą elegancję stylu i piękno harmonii. Był to męczący i nudny spektakl za co odpowiedzialnością w całości obarczam dyrygenta.

Szaleńcze tempa obrane przez Walkera zrujnowały też całkowicie choreografię Marka Morrisa. Zamiast płynno-eleganckich ruchów w harmonii z muzyką Glucka mieliśmy szybką w tempach „gimnastykę poranną”. Żal tancerzy.

Wokalici też ucierpieli srogo. Jak bowiem można zachwycać liniami wokalnymi, ich pięknem płynności, melancholijnej zadumy i stylowej elegancji w operze Glucka granej w tempach ataku lekkiej kawalerii? Mimo wszystko jednak można było docenić uroczo czarujący występ Amora (Lisette Oropesa). Ładna „jasna” barwa i moc głosu, czysta dykcja i dobra, atrakcyjnie brzmiąca góra. Trudniej było z debiutującym w MET brytyjskim sopranem, Kate Royal. Występ wypadł pomimo temp dobrze, ale z pewnością nie była w stanie zaprezentować wszystkich swych walorów. Jej pełny i wyrównany sopran brzmiał w dobrej harmonii z Orfeuszem i stworzyła przekonującą wokalnie postać sceniczną. Royal śpiewała już w Wielkiej Brytanii m.in. Paminę, Micaelę, Donnę Elvirę i Hrabinę w *Weselu Figara*. Jej występy objęły też Francję, Hiszpanię, Niemcy, Włochy (Orchestra Filarmonica della Scala), Holandię i USA (Los Angeles Philharmonic).

Jak Państwo może pamiętają z moich poprzednich relacji, ta produkcja *Orfeusza i Eurydyki* przygotowywana była z myślą o wspaniałym i nieodżałowanym mezzosopranie, Lorraine Hunt-Lieberson, która zmarła tragicznie na raka piersi w 2006 r. na 10 miesięcy przed jej premierą w MET. Rolę Orfeusza przejął wtedy David Daniels, a Stephanie Blythe podczas wznowienia w 2009 r. Daniels jest jednym z najlepszych współcześnie kontratenorów i z wielkim smakiem

WOZZECK

Ta opera Berga jest jednym z niekwestionowanych arcydzieł operowych XX w., uwielbianych i promowanych przez Jamesa Levine'a w MET. Z czterech spektakli wystawionych w bieżącym sezonie widziałam dwa (6 i 13 IV), oraz słyszałam transmisję radiową (16 IV).

Przed rozpoczęciem premiery sezonu (6 IV) stojąca, wielce burzliwa owacja i okrzyki „Bravo Maestro” przywitały Jamesa Levine'a. Nowy Jork był szczęśliwy widząc go ponownie na podium dyrygenckim, a to co nam zaoferował przechodziło wszystkie jego wcześniejsze prezentacje *Wozzecka*. Absolutnie genialny spektakl! Bez znaczących przyspieszeń w tempach zwiększył zwartość w intensywności dramatycznej, jakby kondensując ekspresję i jeszcze wyraziściej eksponując „pulsującą przestrzenność” partytury, jej faktury i świetliste wręcz momentami barwy w orkiestrze. Króciutkie przerwy pomiędzy aktami nie wydawały się puste muzycznie, ale kreaowały, jak się zdawało, zawieszenie w czasie przed kolejnym rozwojem wypadków scenicznych. Dwa crescendo (akt III) narastały z niesłychanie płynną intensywnością, porażającą wręcz w ekspresji muzycznej. No i ten ostatni ton Wozzecka – nie urwany i nie sostenuto – ale jakby kolejna, choć nie ostanianuta dalszych losów tej wspaniałej ekspresjonistycznej tragedii Berga. Godzina i 40 minut spektaklu minęło zbyt szybko!

Christoph Willibald Gluck – *Orfeo ed Euridice*
David Daniels (Orfeusz) i Kate Royal (Eurydyka)
fot. Marty Sohl/MET



i muzyczną wrażliwością śpiewa tę rolę (wersja pokazywana w MET jest wersją z Wiednia z 1762 r.). Ale nawet jemu nie udało się sprostać tempom dyrygenta, nie mógł więc wzruszać i zachwycać w swych przepięknych lamentach czy końcowej ekstazie radości.

Z wielką też przykrością donoszę Państwu o śmierci męża Lorraine Hunt-Lieberson, amerykańskiego kompozy-

tora Petera Lieberzona. Niedługo po śmierci Lorraine, lekarze poniformowali go o diagnozie: rak. Peter Lieberzon urodził się 25 X 1946 r. w Nowym Jorku. Jego ojcem był długoletni prezes Columbia Records, a matką, aktorka i balerina Vera Zorina, była żona George'a Balanchina. Peter Lieberzon w wielu swych kompozycjach inspirowany był tybetańskim buddyzmem, którego

wyznawcą był od wielu lat. Mieszkał w Santa Fe (New Mexico). Zmarł w sobotę rano 23 IV w Tel Avivie w wieku 64 lat. Do Izraela pojechał by poddać się leczeniu. Po śmierci Lorraine, swej drugiej żony, Peter ożenił się ponownie ze swą długoletnią przyjaciółką, pisarką Richen Lhama, która przeżyła go podobnie jak i trzy jego córki z pierwszego małżeństwa. ☹

Maestro Levine nie pojawiał się po zakończeniu spektakli na scenie. Kłaniał się i dziękował z podium dyrygenckiego. A wiwatom nie było końca.

Tegoroczna obsada wokalna *Wozzecka* była wysmienita. Tytułową rolę śpiewał Alan Held, (po raz pierwszy zaprezentował ją w MET 27 XII 2005 r.). Symbioza muzyczno-wokalna pomiędzy nim a Jamesem Levine osiągnęła niebywałe szczyty. Poza wysmienitym głosem wysoka, wybijająca się w każdej scenie postura Helda dodatkowo eksponowała tragiczną postać *Wozzecka*. Dodać do tego oczywiście należy znakomity ruch sceniczny będący w całkowitej aktorskiej harmonii ze śpiewaną rolą i zadziwiający, wręcz „organiczny spłot” barw wokalnych z ich ładunkiem ekspresyjnym. Jak rzadko kiedy Levine i

Held wykreowali na scenie MET wrażenie ogromnej wiarygodności akcji, kreując u zebranych poczucie bycia świadkami czy obserwatorami rzeczywistości scenicznej. Takie zatarcie dystansu pomiędzy sceną a widownią niemal się nie zdarza, więc wrażenie po zakończeniu spektaklu porównać można jedynie do szoku.

Jako Marie usłyszeliśmy Waltraud Meier, której występ okazał się jednym z najznakomitszych w MET. Intensywna ekspresja i liryczny tragizm, doskonale słyszalna ponad orkiestrą tutti i wzruszająco melancholijna. Czysty, silny, przesywający w mocy dramatycznej głos miękł podczas interakcji z synkiem po czym wzbijał się niemal w tragicznym krzyku desperacji i rozpacz (rola ułożona od dolnego G do górnego C). Jedna z najwspanialszych słyszanych

przeze mnie na żywo kreacji tej partii. Meier śpiewała już Marie w Berlinie w 1994 r., ale był to jej pierwszy występ w tej roli w MET.

Cały ansambl wokalny był znakomity. Rolą Tamburmajora debiutował w MET australijski tenor Stuart Skelton, a oprócz niego wystąpili: niemiecki tenor Gerhard Siegel (Kapitan), austriacki bas Walter Fink (Doktor) i amerykańanie: Wendy White (Margaret) oraz Russell Thomas (Andres).

Pokazywana obecnie produkcja *Wozzecka* w MET pochodzi z sezonu 1996/7. Jej autorem jest Mark Lamos, dekoracje i kostiumy przygotował Robert Israel, a światło James F. Ingalls.

Maestro Levine dyryguje *Wozzeckiem* w MET od 1974 r. i jak dotąd wykonał 39 jego spektakli. ☹

Ingolf Wunder szkic do portretu

Maciej Chiżyński

Austriacki pianista Ingolf Wunder był faworytem krytyków i ulubieńcem publiczności na ubiegłorocznym XVI Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina. Prasa nazwała go wówczas Wunderkindem, czyli cudownym dzieckiem. Słuchaczy ujął nie tylko fenomenalną techniką oraz grą muzyczną, dojrzałą i wyważoną emocjonalnie, lecz także perlistym brillant, wyjątkową elegancją i delikatnością. W związku z podpisaniem przez artystę prestiżowego kontraktu z wydawnictwem fonograficznym Deutsche Grammophon w lutym br., **Muzyka21** postanowiła przybliżyć Czytelnikom jego sylwetkę.

Urodził się 8 września 1985 r. w austriackim Klagenfurcie w rodzinie nauczycieli. Jego ojciec jest melomanem, grającym amatorsko na kilku instrumentach, dlatego rodzicom zależało, aby obaj ich synowie odebrali choćby podstawowe wykształcenie muzyczne; nie przypuszczali jednak, że zawodowo zwiążą się z muzyką. Przypomnijmy, że brat Ingolfa, Gerrit Wunder, jest dziś uznanym kompozytorem muzyki filmowej.

Co ciekawe, Ingolf rozpoczął edukację muzyczną w wieku zaledwie czterech lat od gry na skrzypcach. Dopiero przypadek sprawił, że dziesięć lat później zamienił je na fortepian, kiedy pewien nauczyciel ze szkoły muzycznej w Linzu usłyszał, jak próbuje improwizować na fortepianie. Decyzja o zmianie instrumentu przyszła łatwo i od owego momentu artysta skoncentrował się wyłącznie na fortepianie, pracując pod okiem wspomnianego nauczyciela w Konserwatorium im. Antona Brucknera w Linzu. Następnie przyszedł czas studiów na Uniwersytecie Muzycznym w Wiedniu.

Wunder po raz pierwszy zagrał przed publicznością w wieku sześciu lat. Jeśli chodzi o fortepian, jego debiut miał miejsce w szkole muzycznej w Linzu w 1999 r. Pianista wykonał wówczas *Wariacje i Fugę Es-dur na temat własny* op. 35 Ludwiga van Beethovena, wybrane dzieła Fryderyka Chopina – m.in. *Scherzo h-moll* op. 20 – oraz *Sonet 104 Petrarcki* z części *Włochy* monumentalnego cyklu *Lata pielgrzymstwa* Franciszka Liszta. Dodajmy, że niewiele później solista

wystąpił w samym Wiener Konzerthaus. Na tamten okres przypada również jego pierwszy koncert z orkiestrą. Choć brzmi to niewiarygodnie, zaledwie po roku nauki wykonał on *V Koncert fortepianowy Es-dur* op. 73 Beethovena. Odkoncertował to niedawno Linzu i towarzyszyła mu miejscowa orkiestra. Z kolei, gdy miał szesnaście lat, wystąpił z Orkiestrą Radia Francuskiego

pod batwą Emmanuela Krivine'a w paryskim Teatrze Pól Elizejskich, gdzie zaprezentował *III Koncert fortepianowy C-dur* op. 26 Sergiusza Prokofiewa.

Intensywny rozwój pianisty przypada na dwa okresy: między czternastym a siedemnastym rokiem życia oraz przed Konkursem Chopinowskim 2010. Lata 1999-2002 to

czas, w którym artysta gruntownie poszerzył swój repertuar oraz uczestniczył w wielu konkursach, odnosząc pierwsze, znaczące sukcesy. Aktualnie w repertuarze Wundera znajdują się dzieła m. in. Jana Sebastiana Bacha, Józefa Haydna, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ludwika van Beethovena, Fryderyka Chopina, Franciszka Liszta, Johanna Brahmsa, Modesta Musorgskiego, Sergiusza Rachmaninowa, Maurycego Ravela oraz Claude'a Debussy'ego. Jak Wunder wyznaje dziś, wciąż stara się włączać do repertuaru kolejne utwory, tym niemniej nie ma już tyle czasu na ćwiczenie, jak przed Konkursem Chopinowskim 2010.

Zanim jednak został laureatem w Warszawie, brał udział w wielu innych konkursach. Z perspektywy lat, można by go nazwać *kolekcjonerem pierwszych nagród*. Trzy zwycięstwa przysły już w 1999, kiedy właściwie rozpoczął swą edukację. Były to: VI Międzynarodowy Konkurs Muzyczny w Cortemilia we Włoszech, gdzie zdobył Nagrodę im. Vittoria Caffa Righettiego (wrzesień 1999), XIV Europejski Konkurs Muzyczny w Turynie (październik 1999) oraz LXIII Konkurs Pianistyczny Steinway'a w Hamburgu (listopad 1999). Po czterech miesiącach odpoczynku przyszedł czas na kolejne triumfy: we Francuskim Konkursie Muzycznym w Asti we Włoszech (marzec 2000), w Muzycznym Konkursie *Prima la musica 2000* w Feldkirch w Austrii (maj 2000) oraz w VI Międzynarodowym Trofeum w Casarza Ligure we Włoszech (czerwiec 2000). Ów istny maraton został zwieńczony jeszcze jednym, bodajże wtedy najważniejszym sukcesem: zwycięstwem w XXXVI Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Franciszka Liszta w Budapeszcie (Nagroda im. F. Liszta Miasta Budapeszt, wrzesień 2001).

Do dalszej konkursowej rywalizacji Wunder powrócił dopiero w 2005 r., próbując swoich sił w XV Międzynarodowym Konkur-

sie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina, z którego odpadł po drugim etapie. Teraz tłumaczy, że sześć lat temu był jeszcze *dzieciakiem przy fortepianie* i zdawał sobie sprawę, że na walkę o laury nie był w pełni przygotowany.

Po powrocie do Austrii nagrał debiutancką płytę – z dziełami Chopina, Ravela i Liszta – wydaną w 2006 nakładem Radia ORF 1, po czym zawiesił swój kontakt z fortepianem, żeby głęboko zastanowić się nad tym, czym chciałby się zająć w życiu. Był to okres, kiedy mógł spokojnie rozwijać pasje pozamuzyczne, którymi są informatyka i oprogramowanie komputerów oraz sprzęt audio – zwłaszcza mikrofony i urządzenia do zapisu dźwięku. Wunder nie tylko zmontował swój własny komputer, ale też zaczął poświęcać więcej wolnego czasu na uprawianie sportu, który od zawsze kochał: biegi, grę w tenisa oraz narciarstwo alpejskie.

Punktem zwrotnym w jego życiu okazało się spotkanie z Adamem Harasiewiczem – zwycięzcą Konkursu Chopinowskiego z 1955 r. – który nakłonił go do ponownego rozpoczęcia nauki. Współpraca skierowała Wundera na właściwy tor i pomogła mu zdecydować się na udział w tym właśnie konkursie w 2010 r. Ostatnie półtora roku przed konkursem muzyk ćwiczył średnio 6-8 godzin dziennie; zdarzało się nawet, że spędzał przy instrumencie aż jedenaście godzin.

Wysiłek nie poszedł na marne, gdyż został laureatem II nagrody XVI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina oraz dwu nagród pozaregulaminowych – za najlepsze wykonanie *Poloneza-Fantazji As-dur* op. 61 oraz *Koncertu*. Triumfował również w plebiscycie na ulubionego uczestnika konkursu, który Program II Polskiego Radia zorganizował dla swoich słuchaczy. Nagrodą było wystąpienie w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im.

Witolda Lutosławskiego, co miało miejsce 9 stycznia br. Artyście towarzyszyła Orkiestra Kameralna Polskiego Radia AMADEUS pod dyrekcją Agnieszki Duczmal.

Po sukcesie w Konkursie Chopinowskim artysta często jest zapraszany przez największe sale koncertowe świata. Bywa, że między dwoma kolejnymi występami ma bardzo mało czasu. Tak było np. przed koncertem w Dortmundzie, który odbył się w październiku 2010, tuż po konkursie. Poprzedniego wieczoru pianista wykonał *Koncert fortepianowy e-moll* Chopina w Katowicach. Żeby zdążyć na samolot do Niemiec, musiał wstać o czwartej nad ranem. Kiedy przybył na miejsce – jak sam informuje – wypił aż sześć espresso, aby się nieco pobudzić. Pierwsza próba z orkiestrą rozpoczęła się już około godziny dziesiątej, a koncert – o jedenastej. Dodatkowym bodźcem musiała być dla Wundera obecność przedstawicieli Deutsche Grammophon, który był obecny na jego koncercie. Pomimo ogromnego zmęczenia solisty, jego gra została nagrodzona gromkimi brawami z owacją na stojąco, co u naszych zachodnich sąsiadów należy do rzadkości.

Tylko w roku 2011 muzyk planuje dać około pięćdziesięciu koncertów, m.in. w Japonii, Kanadzie, Norwegii, Finlandii, Austrii, Niemczech, Włoszech, Izraelu, no i oczywiście w Polsce, z którą czuje się dziś związany w szczególny sposób, ponieważ tu właśnie odniósł największy artystyczny sukces w życiu oraz spotkał wybrankę swojego serca.

Pierwsza płyta Wundera wydana w barwach DG ukaże się 17 czerwca br. Znajdzie się na niej recital chopinowski z utworami, które solista wykonał podczas zeszłorocznego konkursu: *Sonata h-moll* op. 58, *Polonezem-Fantazją As-dur* op. 61, *Balladą f-moll* op. 52 oraz *Andante spianato i Wielkim polonezem Es-dur* op. 22. Czekamy z niecierpliwością!

Muzyka Chopina odpowiada mojej osobowości

mówi pianista Ingolf Wunder Jurgenowi Ottenowi

Czy lubi pan konkursy?

Nie, zdecydowanie nie. Grałem w Brukseli, w Moskwie i dwa razy w Warszawie. Nikt nie potrafiłby mnie namówić do udziału w innych konkursach. Ostatecznie w 2010 r., zdecydowałem się to zrobić po raz ostatni. I nie po to żeby zwyciężyć, ale dlatego, że poświęciłem dużo czasu na studiowanie Chopina razem z moim profesorem Adamem Harasiewiczem.

Nie jest pan w stanie wyobrazić sobie, jak bardzo jestem szczęśliwy, że nie muszę już nigdy brać udziału w konkursie.

Czy ma pan solidne nerwy?

Generalnie tak. Jestem oczywiście spięty, ale rzadko jestem nerwowy, jeśli nawet ta presja ciągle jest. W Warszawie było inaczej. Wiedziałem, że jestem doskonale przygotowany i że mam szansę

zwyyciężyć. jednak podczas trwania całego konkursu, to znaczy prawie przez cały miesiąc, cierpiełem na bezsenność, spałem zaledwie po 3 godziny. Najśmieszniejsze jest to, że tego dnia wcale nie byłem zdenerwowany.

Skąd pochodziła ta presja?

Ze mnie samego. Nie chciałem pozostawić nic przypadkowi. Jednak ten

konkurs nauczył mnie jednej rzeczy: nie zawsze można wszystko przewidzieć, nawet wtedy, gdy ma się ściśle określony zamiar. Mimo to, wszystko przebiegło odbyło się najlepiej jak tylko mogło.

Czy był pan rozczarowany, będąc „tylko” drugim?

Oczywiście. Zawsze byłem tym, kogo Anglicy określają jako „a competitive person”, jestem bardzo ambitny. Być drugim, to tak jakby być pierwszym przegranym. Ale po tym wszystkim, co się wydarzyło, szybko zapomniałem o rozczarowaniu, ponieważ nie byłbym lepszym wybrańcem losu, gdybym wygrał ten konkurs.

jakaś więź. Muzyka Chopina odpowiada mojej osobowości. Bez wątplenia, istnieje między nami pewne podobieństwo.

Dla potrzeb [debiutanckiego nagrania dla Deutsche Grammophon – przyp. red.], wykorzystał pan utwory, które przyniosły panu ogromny sukces w Warszawie. W jaki sposób przebiegło spotkanie z tymi utworami?

Utwory te zostały umieszczone pod znakiem wielkiego zaufania. Znam bardzo, bardzo dobrze każdy z nich, ponieważ przygotowywałem się przez półtora roku do konkursu. Jednocześnie, praktycznie każdego dnia odkrywam coś nowego w tych dziełach, pozwala mi to dopieścić jeszcze bardziej moje wykonanie, dodając tu czy tam małe rubato, co dzieje się w studiu. I to właśnie jest genialne; utwory ewoluują, i ja także ewoluuję. Spotkanie jest więc nadal pasjonujące.

Dotyka pan tutaj fundamentalnej kwestii. Według mnie, nic nie wydaje się trudniejsze niż dobre zagranie Chopina.

Całkowicie się z panem zgadzam. U Chopina najważniejsze jest połączenie wyważonego rubato, brzmienia i frazowania. Jednak, jeśli nawet przewiduje się wszystko z wyprzedzeniem, rezultat niekoniecznie jest dobry. Trzeba czerpać z samego siebie, zapomnieć o tym wszystkim, co przewidzieliśmy. Rubinstein powiedział kiedyś, że rubato jest jak guma. Jeśli naciąga się ją z jednej strony, trzeba poluznić gdzieś indziej. To są zaledwie szczegóły. Jednak koniec końców, trudność jest dużo większa niż u jakiegokolwiek innego kompozytora.

Czy może pan powiedzieć dokładnie, dlaczego tak jest?

Ponieważ potrzeba wiele spontaniczności, nie będąc przy tym zbyt spontanicznym, bo popadniemy w kicz. Dlatego byłem zachwycony, że *Polonez-fantazja* to obowiązujący utwór w III etapie konkursu. Wszyscy uczestnicy musieli go zagrać. I wielu z nich, chociaż to świetni pianiści, nie za bardzo wiedziało, co zrobić z tym utworem, w którym słyszymy wszystko.

Za to otrzymał pan nagrodę specjalną za wykonanie *Poloneza-fantazji*. Czy łączy pana coś szczególnego z tym utworem?

Tak. Gram ten utwór od bardzo dawna, od 2008 r. Pracowałem nad tym utworem niemal codziennie aż do konkursu.

Czy to nie sprawia wrażenia katowania się tym utworem...

Absolutnie nie. Po prostu mam zwyczaj nagrywania się, zawsze tak pracowałem. Pozwala to usłyszeć każdego dnia, co tak naprawdę nie wyszło wczoraj. I jest to bardzo pomocne, aby dojść do jednolitej interpretacji. Zdajemy sobie sprawę z rozdźwięku między tym, co myślimy, że gramy, a tym, co gramy w rzeczywistości. Jeśli nauczymy się to kontrolować, robimy duży krok naprzód.

Czy czuje się pan bliski wielkim interpretatorom Chopina: Rubinsteinowi, Horowitzowi i Michelangielimu?

Oni są jeszcze bardzo daleko ze względu na doświadczenie. A poza tym, jestem za młody, by ośmielić się porównywać z nimi. Mogę jednak powiedzieć jedną rzecz: każdego dnia podziwiam coraz bardziej ich sposób grania Chopina. Zwłaszcza Rubinsteina.



Ingolf Wunder
fot. © Patrick Welter/DG

Wszyscy eksperci byli zgodni co do faktu, że to pan zasługiwał na zwycięstwo. Czy doszły do pana słuchy o polemice wokół pana osoby i o ewentualnej pomyłce jury?

Tak, to było nieuniknione. Wywołało to prawdziwy skandal w Polsce – zdaje się największy od czasu Pogorelića. Ale próbowałem nie stracić głowy w tym wszystkim.

„Skandal” wyszedł na dobre Iwo Pogorelićowi w 1980 r....

Tak samo dzieje się w moim przypadku. Nie mógłbym wymarzyć sobie niczego lepszego. Ale najpiękniejsze jest to, że lubię Chopina bardziej niż kiedykolwiek.

A dlaczego Chopin lubi pana?

Zadawałem sobie często to pytanie. Jak dotąd, nie znalazłem zadowalającej odpowiedzi. Wiem tylko, że musi gdzieś być

© DG

tłumaczenie z francuskiego: Małgorzata Kaczmarek

Helena Zboińska-Ruszkowska

Adam Czopek

Kariera tej znakomitej i cenionej, nie tylko na europejskich scenach, śpiewaczki to kolejny przykład i dowód wielkości polskiej wokalistyki w pierwszej połowie XX w. „Są talenty olśniewające świat od razu żywiołową siłą potęgi swojej lub czarem wdzięku; są inne z wolna, promyk po promyku zdobywające glorię sławy! Do takich należy primadonna naszej opery p. Zboińska-Ruszkowska, która trzeci już rok zachwyca nas srebrnym swym sopranem” – pisała w marcu 1905 r. Selika w wychodzącym w Warszawie „Wędrowcu”. I dalej czytamy w tym samym artykule: „P. Helena ze Zboińskich Ruszkowska, wdowa po znanym komedyopisarzu i artyście dramatycznym ze Lwowa, ukazała się nam po raz pierwszy jako Ulana w *Manru* Paderewskiego (czerwiec 1902, przyp. A. Cz.) i Bronka w *Janku* Żeleńskiego, dwóch najmniej wdzięcznych i bardzo skromne do popisów głosowych przedstawiających rolach, któremi niepodobna było zelektryzować publiczność. (...) Pierwszą partią, która postawiła Zboińską na wyżynach prawdziwego aryzmu, była Zygliinda w *Walkirjach* Wagnera. Słodczy, jaką wlał autor w gołębią tę postać nieświadomą przyszłych zadań swoich, nieświadomą pomazania, które kazało jej wydać na świat bohatera Zygryda. ... To też występ w *Walkirjach* był pierwszym prawdziwie doniosłym szczeblem w etapie jej sławy i zwrócił na nią oczy nie tylko znawców miejscowych i zagranicznych”.

Helena Zboińska urodziła się 23 kwietnia 1877 r. w związanej ze Lwowem rodzinie aktorskiej. Od wczesnego dzieciństwa przejawiała wybitny talent muzyczny, więc jeszcze jako dziecko została zapisana do klasy fortepianu w prywatnej szkole muzycznej Madame Dunin, gdzie z kolei odkryto niejako przy okazji jej wielki talent wokalny. Mając zaledwie siedemnaście lat wyszła za mąż za Ryszarda Ruszkowskiego, autora popularnych wtedy sztuk komediowych. Niestety, po czterech latach, mając kilkumiesięcznego syna, została wdową (mąż w maju 1898 r. zmarł na gruźlicę). Nie mając środków do życia przyjmuje posadę urzędniczką i jednocześnie podejmuje naukę śpiewu u słynnego lwowskiego nauczyciela Walerego Wysockiego. Później będzie doskonalić swój wokalny kunszt u profesorów Josepha Reissa w Wiedniu i Antonia Rupnicka w Mediolanie.

Pierwszy raz stanęła na scenie Teatru hr. Skarbka we Lwowie 27 listopada 1899 r. śpiewając na koncercie poświęconym Chopinowi. Prawdziwy debiut sceniczny przeżyła niecały rok później, 13 czerwca 1900 r. na scenie Opery Lwowskiej jako Lady Henrietta Durhan w operze *Marta* von Flotowa. Później śpiewała jeszcze na lwowskiej scenie Ulanę w *Manru* Paderewskiego, tytułową Urwasi w operze Erazma Dłuskiego, Krzysię w *Panu Wołodjowskim* Henryka Skirmuntta, Eudoksję w *Żydówce* Halévy'ego, Elżę w *Lohengrinie* Wagnera. Brała też udział w przedstawieniu *Janka* Żeleńskiego otwierającym nowy teatr Miejski we Lwowie. „Janka śpiewał Myszuga, Stacha – Szymański, artysta Opery Lwowskiej, o wyjątkowo pięknym głosie barytonowym, a Marylkę – Helena Zboińska. Przedstawienie było niezapomniane: cudny, wielki nowy teatr, jasny i bardzo pogodny, pozostawił niezatarte wspomnienie” – tak wspomina to wydarzenie Janina Korolewicz-Waydowa w swoim pamiętniku. Echa lwowskich sukcesów Zboińskiej-Ruszkowskiej zaczęły docierać do stolicy, która szybko zadbała by sprowadzić ją do Opery Warszawskiej, gdzie zadebiutowała jako Ulana w *Manru*.

Cytowana na wstępie Selika nic a nic nie pomyliła się w swojej ocenie sukcesu jaki wtedy Zboińska-Ruszkowska odniosła, dowodem na to jest błyskawiczny rozwój jej międzynarodowej kariery. Po zaśpiewaniu na scenie Opery Warszawskiej kolejnych partii: *Desdemona*, *Halka*, *Aida*, *Amelia* w *Balu maskowym*, *Santuzza* w *Rycerskości wieśniaczej* ruszyła na podbój świata, stając się niemal od razu jedną z najbardziej poszukiwanych śpiewaczek. Przez lata będzie krążyć między Warszawą, Mediolanem, Wiedniem, Paryżem, Lizboną, Madrytem, Parmą, Buenos Aires i Montevideo. Zbierając wszędzie tam, gdzie wystąpiła entuzjastyczne recenzje za „piękną sopran, szlachetny i subtelny w brzmieniu, pełen ekspresji i siły, muzykalność, technikę wokalną i wybitny talent aktorski”.

Jednym z pierwszych zagranicznych teatrów gdzie wystąpiła był Teatro Colon w Buenos Aires, gdzie w 1902 r. debiutowała partią *Desdemony* w *Otelli* Verdiego. Wróciła do tego teatru w czerwcu 1912 r. jako Helena w *Mefistofelesie*. Tę partię śpiewa też w Rio de Janeiro, Sienie, Barcelonie, Madrycie i Trieście. Ponowny powrót

Ruszkowskiej do Teatro Colon nastąpił w maju 1920 r., podziwiano ją wtedy w jej koronnej partii *Izolda* w wagnerowskim dramacie *Tristan i Izolda*. W międzyczasie, maj 1913 r., wystąpiła w partii *Santuzzy* w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego w Teatro Coliseo.

Wracając do początków jej międzynarodowej kariery odnotujemy fakt, że już w 1905 r. debiutuje jako tytułowa *Aida* w wiedeńskiej Hofoper stając się na pięć sezonów jedną z najbardziej podziwianych gwiazd tego teatru. Wróci po kilkuletniej przerwie, w czasie której zdobyła uznanie publiczności mediolańskiej La Scali, gdzie śpiewała w *Krzysztofie Kolumbie* Franchetiego (Iguamota, styczeń 1908) oraz jako Helena w *Mefistofelesie* Boito (kwiecień 1908) w towarzystwie Fiodora Szalapina, w obu operach wystąpiła pod batutą Arturo Toscaniniego. W październiku 1913 r., podczas uroczystych obchodów stulecia urodzin Verdiego, Ruszkowska pojawiła się ponownie w partii tytułowej *Aidy* pod dyrekcją Tulio Serafina. W międzyczasie (październik 1911) wystąpiła jako Leonora w *Trubadurze* Verdiego w mediolańskim Teatro dal Verme. W grudniu 1912 r. podziwiano ją jako Izabellę w *Krzysztofie Kolumbie*, a w styczniu 1913 r. Elżbietę w *Don Carlosie* na scenie Teatro Regio w Turynie, gdzie wystąpi ponownie w lutym 1921 r. jako tytułowa *Izolda* w *Tristanie i Izoldzie* Wagnera.

Była w tym czasie jedną z najbardziej poszukiwanych wykonawczyń partii *Izolda*. Szlak jej występów w tej dramatycznej roli wiódł przez sceny Bueonos Aires (maj), Montevideo (sierpień), Rio de Janeiro (wrzesień 1920), Turyn Teatro Regio (luty 1921) Bolonia Teatro Comunale (listopad 1921), Paryż (maj 1922), Bergamo (sierpień 1923). Zbierając oklaski za wspaniałe kreacje *Izolda* na całym świecie, była Zboińska-Ruszkowska również pierwszą polską *Izoldą* – styczeń roku 1921. „Musimy przede wszystkim złożyć hołd p. Zboińskiej-Ruszkowskiej, której skończony aryzm i kultura śpiewacza święciły prawdziwy triumf w partii *Izolda*. Możemy jej szczerze powinszować tak świetnej kreacji, a Operze naszej, że znalazła taką *Izoldę*. Użyliśmy umyślnie wyrazu kreacja, gdyż nie tylko pod względem czysto wokalnym, ale również pod względem stylu, gry i typu p. Zboińska-Ruszkowska jest *Izoldą*”

wprost wyśmienitą, nie ustępującą najznakomitszym przedstawicielkom tej roli na pierwszorzędnych scenach niemieckich, a przewyższającą wiele z nich szlachetnością i wdziękiem postaci.” – napisał po tej premierze „Kurier Warszawski” z 26 stycznia 1921 r.

Od 1914 r. ponownie podjęła występy na scenie Opery Wiedeńskiej będąc zarazem częstym gościem innych teatrów. W latach 1916–1918 jest solistką Narodnego Divadla w Pradze, gdzie debiutuje 25 września 1916 r. jako tytułowa Aida, dwa dni później śpiewa Amelię w *Balu maskowym*. Trzecią partią, w jakiej ją podziwiano, była Walentyna w *Hugonotach* (30 września), jej partnerką była inna polska śpiewaczka,

Maria Bogucka. Potem kolejno: Leonora w *Trubadurze* Verdiego (6 październik), Rachela w *Żydówce* Halévy’ego (17 październik 1916), Elżbieta w *Tannhäuserze* (17 kwiecień 1917), Donna Anna w *Don Giovannim* (od 4 listopada 1916). W sumie zaśpiewała na tej scenie 10 partii w około czterdziestu przedstawieniach. Praski okres zakończyła Ruskowska 20 października 1918 r. tytułową Normą w operze Belliniego.

W międzyczasie nie rezygnowała z występów w Operze Warszawskiej, na scenie której odnosiła sukcesy między innymi jako tytułowa Halka i Hrabina w operach Moniuszki, Brunhilda w *Walkirii*, Elżbieta w *Tannhäuserze*, Selika w *Afrykance*

Meyerbeera, była też pierwszą polską Marszałkową w *Kawalerze srebrnej róży* Ryszarda Straussa oraz wagnerowską Izoldą i Brunhildą. Ostatnią jej kreacją była zaśpiewana w 1928 r. partia Królowej Bony w *Zygmuncie Augustacie* Tadeusza Joteyki.

Jesienią 1928 r. osiadła w Krakowie, gdzie w Konserwatorium objęła klasę śpiewu. Jednak pracę pedagogiczną rozpoczęła znacznie wcześniej bo jeszcze w Wiedniu i Warszawie, do jej uczennic należały m.in. Ada Sari, Wanda Wermińska, Ewa Bandrowska-Turska. W Krakowie przeżyła II wojnę światową, tutaj nadano jej tytuł profesora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej i w tym mieście zmarła 3 listopada 1948 r. 📖

Muzyk powinien myśleć sercem a czuć głową

z legendarnym instrumentalistą i pedagogiem Hansem Deinzerem, nauczycielem wybitnych klawirzystów, rozmawia Agnieszka Marucha



Hans Deinzer

Czy pochodzi pan z rodziny o tradycjach muzycznych? Skąd zainteresowanie muzyką? Jak narodziła się miłość do klawirza?

Tradycje muzyczne w rodzinie? Żadnych! W mojej rodzinie byłem pierwszą i jedyną osobą, która potrafiła zagrać na instrumencie kilka pełnych akordów...

Już jako mały chłopiec obserwowałem kapelę ludową, która występowała w okolicy. Byłem nią zafascynowany! Ruch, taniec, elegancko ubrani mężczyźni w smokingach no i muzyka – to był mój świat! Dlatego „męczyłem” rodziców, żeby pozwolili mi grać na jakimś instrumencie. Klawirzyk wybrałem z prostej i prozaicznej

przyczyny – był to jedyny w tamtym momencie instrument dostępny w wypożyczalni w pobliskiej szkole muzycznej. Gdy byłem młody, zdobycie jakiegokolwiek instrumentu było bardzo trudne. Tak więc, można powiedzieć, że o wyborze tym zdecydował przypadek. Przedtem była jeszcze krótka nauka gry na akordeonie, a nawet na skrzypcach, ale to dopiero do klawirza zapalałem miłością i już nie chciałem żadnych zmian!

Rodzice długi czas nie akceptowali mojej pasji, uważali, że z grania nie da się wyżywić rodziny. Ojciec szybciej zaakceptował mój wybór, ale matka była bardzo rozczarowana. Chciała, żeby zostawić nauczycielem, lub miał jakiś inny „porządny” zawód, uważała, że bycie muzykiem, a raczej „muzykantem” jak się wtedy mawiało, to zły sposób na życie.

A jednak poszedł pan za głosem serca i wybrał muzykę jako swój zawód.

Poszedłem na studia a tam – katastrofa – nie potrafiłem i nie chciałem zrozumieć muzyki poważnej! Prawdopodobnie była to wina pierwszego nauczyciela, który

mnie do niej systematycznie zniechęcał. Myślałem, że po prostu nie potrafię jej grać i dlatego poszedłem w kierunku jazzu, którym zajmowałem się prawie 10 lat. Do tej pory jazz jest mi bardzo bliski, dzięki niemu nauczyłem się słuchania innych muzyków, szybkiego reagowania, nabrałem potrzebnej w kameralistyce elastyczności.

W pewnym momencie, z powodów finansowych, zdecydowałem jednak, że muszę znaleźć stałą pracę. Akurat był nabór do orkiestry symfonicznej w Norymberdze. Poszedłem na przesłuchania, a tam okazało się, że egzamin trzeba zagrać na klarnecie w stroju A. A ja przez całe życie grałem tylko na jednym instrumencie w stroju B! Pożytyłem prędko od jednego z kandydatów instrument w A i stwierdziłem, że absolutnie nie potrafię na nim grać! To trochę jak porównanie skrzypiec z altówką. Inna barwa, inna tonacja, inne brzmienie. Nie umiałem tak od razu się przestawić na ten nowy dla mnie instrument. Oszukałem więc komisję, że mój A-klarnet się zepsuł, i zaproponowałem wszystko wykonać na moim klarnecie w B-dur. Jury nie chciało nawet o tym słyszeć, ale w końcu w drodze wyjątku pozwolono mi spróbować. Pomógł mi wspaniały korepetytor, który „od ręki” przetransponował cały akompaniament do tonacji B-dur! Poszło bardzo dobrze, dostałem tę pracę i oczywiście szybko nauczyłem się grać na obu klarnetach. A z pianistą utrzymuję kontakt do dziś, to mój serdeczny przyjaciel.

Nigdy wcześniej nie grałem w żadnej orkiestrze, ani w szkole ani na studiach. Praca w Norymberdze była dla mnie niesamowitą przygodą i zarazem czasem intensywnej nauki. To właśnie tam po raz pierwszy bliżej zapoznałem się ze wspaniałymi dziełami Beethovena, Brahmsa i w ogóle całą literaturą symfoniczną. I oczywiście pokochałem ją! Szybko nadrobiłem zaległości. Ponadto miałem wyrozumiałych i sympatycznych kolegów, a w pracy panowała naprawdę miła atmosfera! Z żalem opuściłem tę orkiestrę. Do tej pory doskonale wspominam grę w orkiestrze w Norymberdze. Jednak w pewnym momencie ta praca przestała mi wystarczać, zapragnąłem czegoś więcej. Dlatego, po 4 latach przeniósłem się do orkiestry radiowej NDR w Hamburgu. To była jedna z wiodących orkiestr w Niemczech, porównywana w tamtych czasach z Berlińskimi. Oferowała wspaniałe warunki artystyczne i finansowe. To było spełnienie moich muzycznych marzeń! Pracowałem tam przez 11 lat. W międzyczasie zacząłem uczyć w Hochschule für Musik und Theater w Hanowerze i grać coraz więcej solo i kameralnie. Na wyższej uczelni w Hanowerze uczyłem ponad 30 lat.

Jako jeden z pierwszych klarnecistów zaczął pan używać kauczukowego ustnika i spopularyzował go pan. Co przekonało pana do tego właśnie ustnika?

Z drewnianym ustnikiem nigdy nie czułem się w pełni komfortowo, dlatego postanowiłem wypróbować ten z kauczuku, który został wtedy wynaleziony, ale mało kto się nim interesował. Pokazał mi go mój profesor z Monachium, Rudolf Gall. Nikt nie testował wtedy nowości, niechętnie eksperymentowano, gdyż wszyscy byli bardzo przywiązani do tradycyjnych metod. Dla mnie kauczukowy ustnik był objawieniem, i dlatego grałem na nim przez całe życie. Najśmieszniejsze jest to, że koledzy w orkiestrze w Norymberdze zorientowali się dopiero po pół roku, że mam inny ustnik. Byli oczywiście zszokowani (śmiech).

Na moim ustniku gra teraz moja żona, klarnecistka Nina Janßen i również bardzo go sobie chwali. Jest do niego bardzo przywiązana i nie chce zamienić go na żaden inny!

Wykonuje pan wiele muzyki współczesnej. Wielu kompozytorów dedykowało panu swe utwory. Jak narodziło się pana zainteresowanie tego rodzajem muzyki?

To zainteresowanie narodziło się bardzo naturalnie. Przez wiele lat wykonywałem jazz i właśnie on zaprowadził mnie do muzyki klasycznej. Gdzieś tam, pomiędzy, znajduje się muzyka współczesna. Zainteresowanie nową muzyką narodziło się poprzez przyjaźń z wieloma kompozytorami, przede wszystkim Wernerem Heiderem, który pisał dla mnie.

Przełomem był udział w Internationales Kranichsteiner Kammer-Ensemble w Darmstadt, potem posypały się następne propozycje występów. Od tego czasu zacząłem rzeczywiście wykonywać więcej muzyki stricte nowoczesnej i grać wiele prapremier utworów klarnetowych.

Wielu kompozytorów muzyki współczesnej bardzo chętnie tworzy utwory na klarnet. Co ich inspiruje i sprawia, że instrument ten jest tak atrakcyjny dla twórców?

Z całą pewnością dużą rolę odgrywa tu szerokie spectrum dynamiczne jakim dysponuje klarnet, skala instrumentu, oraz różnorodność wydobycia dźwięku i bogactwo barwy.

Proszę opowiedzieć o współpracy z Pierrem Boulezem. Napisał on dla pana utwór *Domaines*.

Bouleza znam od lat, wielokrotnie miałem okazję z nim współpracować, grać jego utwory. Poznałem go w Darmstadt, gdzie powstał Internationales Kranichsteiner Kammer-Ensemble międzynarodowy zespół kameralny zajmujący się muzyką współczesną. Spotykaliśmy się, by wspólnie pomuzykować, co roku w wakacje, na kilka tygodni, występowaliśmy zawsze na jakichś festiwalach muzycznych. Dyrygował Pierre Boulez lub Bruno Maderna,

na zmianę. Pierre był fantastyczny, ale to właśnie Bruno miał na mnie największy wpływ. To jeden z najlepszych dyrygentów, kompozytorów i muzyków, z którymi miałem możliwość pracować.

Współpraca z Boulezem dała mi wiele radości, dużo się od niego nauczyłem. Ogromnym zaszczytem było dla mnie to, że Boulez do współpracy w tworzonych przez siebie zespołach, zapraszał mnie- Niemca, osobę spoza francuskiej szkoły klarnetowej, spoza środowiska paryskiego. Wielu francuskich klarnecistów było rozczarowanych i obrażonych na Bouleza, że swój utwór *Domaines*, dedykował właśnie mnie. Boulez eksperymentował w tamtych czasach z elektroniką i nowoczesnymi technikami kompozytorskimi. Gdy zaproponował, że napisze dla mnie utwór, zgodziłem się, ale pod warunkiem, że nie będzie tam żadnej elektroniki, że wszystkie efekty, nawet te najdziwniejsze, wykonam przy pomocy własnych rąk, ust, instrumentu. Boulez się zgodził, i przez kilka dni eksperymentowaliśmy w jego domu pod Paryżem. Szukaliśmy nowych rozwiązań i sposobów wykorzystania instrumentu. Boulez ciągle dokonywał zmian w partyturze, kilka dźwięków dopisał jeszcze nawet w dniu koncertu!

Utwór ten wykonywaliśmy wielokrotnie z orkiestrą, którą prowadził Pierre. Nasza współpraca po latach przerodziła się w bliską znajomość.

Boulez zmieniał się na przestrzeni wielu lat. W młodości był bardzo zasadniczy, nie lubił kompromisów, słynny był ze swego nonkonformizmu. Bardzo ostro traktował muzyków, bywał despotyczny i nieprzyjemny. Ale przez lata bardzo się zmienił, stał się bardziej wyrozumiały, zarówno w stosunku do wykonawców jak i samego podejścia do wykonywanego dzieła. W późniejszych latach nie przestrzegał już tak rygorystycznie oznaczeń tempa, zaczął liczyć się z realnymi możliwościami artystów, przestał wymagać od nich rzeczy niemożliwych. Zaczął myśleć i tworzyć sercem.

Jest pan w jury wielu międzynarodowych konkursów klarnetowych. Jaką radę dałby pan muzykom chcącym brać w nich udział?

Powinni jak najlepiej się przygotować do występu i nie zastanawiać się nad wynikami konkursów. To, czy wygrają czy nie, tak naprawdę nie ma tak wielkiego znaczenia. Moim zdaniem, nie istnieje żaden przepis na wygranie konkursu, to kwestia szczęścia, wyniki nie zawsze są obiektywne i wymierne. Dlatego ważna jest praca i zdobyte podczas przygotowań do konkursu umiejętności, to one są prawdziwą nagrodą na konkursie. Nie chcę źle mówić o konkursach, ale obserwowałem tam często wiele niedobrych rzeczy. Układy i znajomości dość często decydują o nagrodzie, czasem trudno o obiektywizm z innych powodów. Rano jurorzy są senni,

przed obiadem myślą już tylko o przerwie, po obiedzie, zdarzało się, że któryś z kolegów przysnął... a biedni kandydaci dają z siebie wszystko, traktują konkurs bardzo poważnie, dla wielu z nich nagroda jest kwestią życia lub śmierci! Dlatego lepiej traktować konkurs jako pewnego rodzaju doświadczenie, do jego wyniku nie przywiązywać tak ogromnej wagi.

Czy mógłby pan dać kilka rad młodym klawirzystom, którzy są na początku muzycznej drogi. Na co powinni zwracać uwagę, jakich drogowskazów się trzymać?

Powinni ćwiczyć i jeszcze raz ćwiczyć. Szanować i kochać swój instrument. W dzisiejszych czasach technika gry na instrumencie bez wątpienia poszła bardzo do przodu. Obserwuję to na przestrzeni wielu lat. Młodzi muzycy oprócz dbałości o technikę powinni jednak stawiać na pierwszym miejscu dbałość o walory muzyczne

i wyrazowe utworu. Szukać własnej interpretacji, nikogo nie powielać. Gdy byłem młody, nie było takiego dostępu do płyt i nagrań, jak dzisiaj. Brało się nuty i trzeba było samemu stoczyć walkę z tekstem, odczytać go, zapoznać się z nim, odnaleźć swą własną drogę do wykonania utworu. Trzeba było szukać, myśleć, uruchomić muzyczną wyobraźnię. Dziś muzyk słucha nagrania, i chcąc nie chcąc, sugeruje się danym wykonaniem, kopiuje je, często nawet nieświadomie. Nie jestem przeciwnikiem nagrań, sam przecież nagrałem wiele utworów, ale myślę, że powinno się po nie sięgać dopiero po zapoznaniu się z tekstem kompozycji, po przeanalizowaniu jej konstrukcji, charakteru, znalezieniu na nią pomysłu. Własnego pomysłu.

Co pana zdaniem charakteryzuje dobrego wykonawcę?

Umiejętność wiernego oddania idei i zamierzeń kompozytora w danym utworze.

Dobry muzyk powinien myśleć sercem i czuć głową.

Wykształcił pan mnóstwo znakomitych klawirzystów młodej generacji. Jakie cechy powinien posiadać dobry pedagog? Jak uczyć, żeby inspirować a nie zniechęcać?

To dość subiektywne zagadnienie, gdyż każdy pedagog ma swoją metodę a każdy uczeń jest inny. Dobry pedagog powinien mieć szacunek do ucznia jako człowieka, rozwijać jego zdolności i talent. Powinien każdego ucznia traktować indywidualnie. Generalnie, dobry pedagog powinien mieć szacunek do ludzi. Nie da się określić od początku, czy dany student ma talent czy nie, gdyż pierwsze wrażenie jest często złudne. Dobry nauczyciel powinien jednak wierzyć w talent ucznia i tę nadzieję podczas procesu nauczania podtrzymywać. Inspirować, rozwijać i stymulować.

Dziękuję za rozmowę.®

Chińsko-włoski przepis na Rachmaninowa



Yuja Wang
fot. Estimer Haase/DS

Stefan Banasiak

Nagranie *II Koncertu fortepianowego* Rachmaninowa – debiutanckie nagranie z orkiestrą – z poparciem Claudia Abbado, było dla młodej chińskiej pianistki Yuja Wang cudowną niespodzianką. „Współpracowałam już z nim, ale nie z tymi koncertami. Abbado gra obecnie z niewieloma solistami, był to więc dla mnie ogromny zaszczyt – byłabym szczęśliwa, grając z nim jakiegokolwiek dzieła wybrane przez niego”.

„To, co naprawdę lubię, to uchwycić to prawdziwe uzewnętrznienie duszy słowiańskiej poprzez twórczość rosyjską, zrozumieć jej emocjonalne idee, a jest to bardzo trudne w trakcie koncertu. W *II Koncercie fortepianowym* zapis jest ja-

sny, jednak melodia dominuje całkowicie, choć nie jest łatwo przebić się, aby być słyszany. Wydobyc harmonie, to prawdziwy wyczyn, a i legata są bardzo szczególne. Orkiestra Kameralna Mahlera to zespół, z którym wspaniale się pracuje, wszyscy muzycy są młodzi, w podobnym wieku, co ja. Myślę, że to nagranie odtwarza wiarygodnie entuzjazm koncertu publicznego”.

Geneza II Koncertu fortepianowego Rachmaninowa jest prawie tak samo legendarna jak sama muzyka. Głęboko przybity po fiasku swej *I Symfonii* podczas jej prawykonania w 1897 r., młody kompozytor spędził dwa lata nie będąc zdolnym do komponowania. Za radą swych kuzynów, skonsultował się z neuropsychiatrą

Mikołajem Dahlem, który zastosował hipnozę, by przywrócić mu wiarę w to, że jest zdolny do skomponowania nowego, wspaniałego koncertu. Po tej terapii, kompozytor rzeczywiście zabrał się znowu do pracy ze zdwojoną energią i podczas swych podróży na Krym i do Włoch w 1900 r., naszkicował zarys dzieła, którego światowa premiera miała miejsce w Moskwie 9 XI 1901 r. Natychmiastowy sukces koncertu sprawił, że Rachmaninow stał się jednym z najbardziej fascynujących kompozytorów swej epoki.

Chińska pianistka Yuja Wang w znacznym stopniu zainspirowała się wykonaniem koncertu przez samego Rachmaninowa, tak samo kontrolowanym i klasycz-

nym: „W pasażach, w których można by się spodziewać lirycznego paroksyzmu, jego brzmienie nie jest donośne, ale pozostaje zadziwiająco transparentne” – podkreśla artystka.

Kiedy Rachmaninow skomponował *Rapsodię na temat Paganiniego*, stał się powszechnie sławny, a jego życie zmieniło się całkowicie. W 1917 r. umknął przed Rewolucją Październikową, wraz z żoną udał się do Szwecji, a dalej do USA. W Rosji Rachmaninow oddawał się głównie komponowaniu, jednak na Zachodzie musiał zarabiać na utrzymanie, co wciągnęło go w międzynarodową karierę koncertującego pianisty. Nie miał oczywiście już tyle

czasu by komponować, ale jego dzieła z tego okresu są bardziej wyrafinowane, bardziej oryginalne.

Rapsodia pochodzi z 1934 r., Rachmaninow mieszkał wtedy w Szwajcarii, nad jeziorem Czterech Kantonów. Temat zapożyczony jest z *Kaprysu* nr 24 na skrzypce Paganiniego, serii wariacji o takiej złożoności, że przyczyniło się to do tego, że Paganini kojarzony był z samym diabłem. Rachmaninow wykorzystał ten temat jako punkt wyjścia serii dwudziestu czterech wariacji, uzupełnionych introdukcją i kodą, i połączył podstępnie tę formę z formą koncertu w trzech częściach.

Yuja Wang bardzo ekscytuje się tym

zwawym i potężnym dziełem. „Spośród wszystkich dzieł na fortepian Rachmaninowa, jest to moje ulubione dzieło. Jest to utwór taki rozgorączkowany – doskonały dla młodych ludzi w moim wieku ze względu na jego bardzo emocjonalny charakter. Dzieło to ukazuje wszystkie oblicza Rachmaninowa, jest tak różnorodne, daje taką paletę barw... Uważam, że to właśnie w tym tkwi jego geniusz, w inwencji rozlicznych cech, które wydobywają wszystko to, do czego zdolny jest fortepian”¹⁰

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe
Deutsche Grammophon

Fascynująca japońska przygoda

z Walerią Przelaskowską-Rokitą rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Rozmawiamy z okazji ukazania się pani pierwszej płyty. Wybrała pani na swój debiut płytowy niezwykle projekt dotyczący pieśni japońskiego kompozytora Yoshinao Nakady, śpiewane oczywiście po japońsku. To pierwsza taka płyta w tej części świata. Skąd taki pomysł?

Miałam okazję mieszkać jakiś czas temu w Japonii. Płyta ta jest efektem tego pobytu, mojej fascynacji tym krajem, jego kulturą, ludźmi. Japonia kojarzy nam się głównie z niezwyklej osiągnięciami technologicznymi. Jest to kraj, gdzie powstają wspaniałe samochody i sprzęt elektroniczny. Moją uwagę zwróciło to, jak ważną rolę pełni w życiu Japończyków muzyka. Byłam zdumiona słysząc kiedyś na szkolnym boisku podczas przerwy muzykę Mozarta. Potem zorientowałam się, jak przebiega edukacja muzyczna od najwcześniejszych lat. Jak pięknie śpiewają japońskie dzieci i jak popularne wśród ludzi w każdym wieku jest śpiewanie chóralne. Efekty tej powszechnej muzykalności społeczeństwa widać chociażby na każdym Konkursie Chopinowskim. Wykonywałam w Japonii głównie muzykę europejską, ale przy okazji często otrzymywałam jakieś nuty pieśni japońskich. Z czasem odważyłam się je zaśpiewać i stwierdziłam, że nie jest to wiele trudniejsze niż praca nad innymi pieśniami w obcych językach, zorientowałam się też, że mój śpiewany japoński nie jest taki najgorszy. Musimy zdać sobie sprawę, że poznanie przez Japończyków muzyki europejskiej nastąpiło stosunkowo niedawno. Dopiero w 1868 r., po niemal 300 latach polityki izolacji, zdecydowano się otworzyć

kraj na wpływy cywilizacji i kultury Zachodu. Od tego czasu technologicznie udało im się prześcignąć właściwie cały świat. Zaś spotkanie muzyki europejskiej z przebogata, ale zupełnie różną od niej tradycyjną muzyką japońską, w której przecież się rzeczy wzrastają kompozytorzy japońscy tworzący w stylu europejskim, musiało dać i daje ciekawe efekty. Twórczość Yoshinao Nakady jest tego przykładem.

Proszę nam zatem przybliżyć sylwetkę tego japońskiego kompozytora...

Yoshinao Nakada (1923–2000) to jeden z najbardziej uznanych japońskich kompozytorów XX w. Wychowany w rodzinie o muzycznych tradycjach, w wieku ośmiu lat rozpoczął naukę gry na fortepianie oraz kompozycji. W 1943 r. – dwa lata przed końcem wojny – ukończył Wydział Fortepianu Tokijskiej Szkoły Muzycznej (obecnie Tokijski Uniwersytet Sztuki – Tokyo Geijutsu Daigaku). Po dwuletniej służbie wojskowej przyłączył się do grupy kompozytorów Shineikai, do której należeli m.in. Minao Shibata i Yoshirō Irino. Jego najbardziej znaczącą kompozycją z tego okresu jest cykl „Sześć pieśni dziecięcych” wydany w 1947 r. Nakada jest laureatem m.in.: I nagrody japońskiego przemysłu fonograficznego, I nagrody Festiwalu Sztuki, wyróżnienia Konkursu Dziecięcych Pieśni Japońskich, wyróżnienia NHK (Japońskiego Radia i Telewizji) w dziedzinie programów kulturalnych. Poza działalnością kompozytorską z wielkim oddaniem poświęcał się pedagogice. Wydał też książki o współczesnych, nowatorskich w tamtych czasach w Japonii, nurtach

w kompozycji: „Praktyczny podręcznik harmonii” oraz „Sposoby tworzenia melodii”. Dla potrzeb dydaktycznych próbował budować fortepiany o mniejszych klawiaturach (przez analogię do zmniejszonych wersji instrumentów strunowych). Uważał, że takie instrumenty ułatwiają dzieciom grę, zachęca je bardziej do ćwiczeń. Jego spuścizna kompozytorska obejmuje ponad tysiąc dzieł: pieśni, utwory chóralne i fortepianowe, a także piosenki dziecięce i szkolne lubiane i śpiewane do dzisiaj w całej Japonii (*Natsu no omoide*, *Yuki no furu machi wo*, *Chisai-aki mitsuketa*). Yoshinao Nakada uważał, że najważniejszym jest, aby muzyka była piękna i sprawiała przyjemność zarówno słuchaczom jak i wykonawcom. Jego kompozycje w naturalny sposób przekazują emocje zawarte w poezji, będącej tekstem pieśni. Przepelnione są unikalnym, lecz zrozumiałym dla każdego liryzmem. Zapewne odzwierciedla się w nich łagodne, wrażliwe usposobienie kompozytora.

O czym opowiadają nagrane pieśni Yoshinao Nakady...

Wybrałam najpiękniejsze pieśni, które w jakiś sposób do mnie przemówiły. Napisane są do wierszy współczesnych poetów japońskich. Zwykle jest tak, że jakaś chwila szczególnie piękna albo poruszająca wywołuje jakieś wspomnienie, zakończone refleksją o nieodwracalności przemijania. Widok alejki kwitnących drzew wiśni przywołuje wspomnienia dawno minionej miłości, spacer po łące pełnej dmuchawców kojarzy się z kruchością i nietrwałością naszego życia, nocne

wołanie puszczyka jest wspomnieniem młodości i bezpowrotnie utraconych szans, a mgła w wilgotny dzień to łzy spływające po policzku z tęsknoty za utraconą miłością. Jeśli chodzi o stronę muzyczną to koloryt orientalny łączy się w tych pieśniach z wpływami romantycznej pieśni niemieckiej i francuskiego impresjonizmu. Nakada był

dziecięce nie tylko z myślą o dzieciach, ale chciał sprawić, aby poprzez te pieśni również dorośli mogli doświadczyć świata dziecka, emocji spotykających go w życiu codziennym. Ich teksty to wiersze napisane dla dzieci przez współczesnych poetów japońskich, ale pieśni zostały skomponowane z myślą o wykonywaniu ich przez

Kishidy. Muzyka w sposób bardzo ilustracyjny opisuje poszczególne zabawki, które są jednak tylko pretekstem do poruszenia głębszych treści. Osiem pieśni dziecięcych (1958) to dobroduszne spojrzenie z oddalonej perspektywy dorosłego na żywe emocje japońskiego dziecka, jego życie codzienne, wyobrażenia i fantazje.



Waleria Przelaskowska-Rokita
fot. Przemysław Rokita

raczej konserwatystą i świadomie unikał bardziej nowoczesnych środków kompozytorskich, uważając że najważniejsze w muzyce jest piękno melodii. Obok grupy utworów lirycznych płyta zawiera różniące się od nich pod względem stylu kompozycji pieśni dziecięce do tekstów poetyckich. Przedstawiają one świat i fantazje dziecka. Uważa się, że Nakada pisał pieśni

profesjonalnych muzyków. Sześć pieśni dziecięcych (1947) to jeden z najbardziej znanych i często wykonywanych cykli pieśni Nakady, w którym wykorzystane zostały wiersze znanych poetów (Yaso Saijō, Mimei Ogawa, Yumeji Takehisa, Bochō Yamamura, Ujō Noguchi). Pieśni japońskich zabawek (1966) napisane zostały do pełnych nostalgii wierszy Eriko

Jak pani przygotowywała się do śpiewania po japońsku? Czy mówi pani w tym języku?

Niestety nie mówię po japońsku. Jednak to, że spędziłam w Japonii 2 lata sprawiło, że osłuchałam się z brzmieniem tego języka. Chodziłam też na lekcje japońskiego dla cudzoziemców. Nie były to bardzo intensywne zajęcia, ale jednak były. Wbrew

temu co nam się może wydawać, japońska wymowa nie jest trudna. Samogłoski oraz większość spółgłosek wymawia się podobnie jak w języku polskim. Poza tym język ten charakteryzuje się podobnie dużym nasyceniem samogłoskami jak język włoski. Nie ma w nim wcale takich zbitek spółgłosek jakie występują w języku polskim czy nawet niemieckim. Sprawia to, że język ten jest wygodny do śpiewania. Oczywiście nie byłam w stanie sama przetłumaczyć pieśni. Wymagało to wielu spotkań i konsultacji z moimi japońskimi przyjaciółmi, których pomocy zawdzięczam możliwość zrozumienia i opracowania tych pieśni.

Jak przebiegały prace nad przygotowaniem tej muzyki do nagrania?

Tak jak wspomniałam pieśni należą do nurtu muzyki europejskiej w Japonii. Opracowywałam je tak samo jak opracowuję pieśni obce - rosyjskie, niemieckie czy francuskie. Nie są one specjalnie trudne, zafascynowała mnie ich melodyjność, prostota właśnie i ten ewidentny japoński koloryt, który mimo że jest to muzyka pisana na wzór europejski, emanuje z każdej pieśni. Może wpłynęła też na to moja tęsknota za czasem spędzonym w Japonii. Zaczęłam pracę nad płytą już tu w kraju. Pomyślałam – skoro Japończycy tak bardzo pokochali Chopina, i tak wiele już poznali naszej muzyki, to może teraz czas nadszedł byśmy i my sięgnęli i docenili osiągnięcia ich twórców.

A samo nagranie w studiu?

Za studio posłużyła gościnną aula Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie przy ul. Miodowej. Poszło bardzo sprawnie, aczkolwiek mieliśmy niespodziewany kłopot z wróblami, które kiedy zaświeciło letnie słońce zaczęły na dachu wyśpiewywać radośnie i trzeba było jakoś się z nimi układać, żeby nie zdominowały nagrania.

Czy wykonywała pani te utwory na koncertach? Jak są przyjmowane?

Wykonywałam je wielokrotnie na koncertach. Jest to muzyka bardzo piękna i melodyjna, zawsze bardzo się podobała.

Wiele z nagranych na płycie pieśni Nakady to absolutna światowa premiera płytowa. Dzięki pani melomani m.in. w Polsce odkryją muzykę tego kompozytora. Czy to uskrzydla artystę przy promocji tej muzyki, czy raczej jest pewna bariera pełną trudności

Cieszę się bardzo, że dzięki mnie pieśni te staną się znane polskiej publiczności. Nie powinniśmy ograniczać się do ciągle tego samego repertuaru. Ileż wspaniałych nagrań pieśni Schuberta czy Schumanna leży na półkach sklepowych? A ile zapomnianych polskich pieśni czeka jeszcze na odkrycie i docenienie? Pieśni Nakady

są znane i cenione w Japonii, choć też myślę, że nie tak bardzo jak jego piosenki dla dzieci i utwory fortepianowe. Zaś w Polsce poza Warszawską Jesienią niewiele wykonuje się współcześnie komponowanej muzyki japońskiej. Chciałam nagrać coś oryginalnego i chyba mi się udało...

Wybór tych utworów i kompozytora może sugerować fascynację Japonią i jej bogatą kulturą...

Tak, muszę przyznać, że jestem zafascynowana kulturą japońską. Niesamowicie jest w jaki sposób Japończycy potrafia przyjmować obce wpływy, a potem je przekształcać na swój sposób, tworząc nową wartość. Ten proces powtarza się od wieków, i ma on miejsce również współcześnie. Teraz, w obliczu tragedii, która dotknęła ten kraj wszyscy chylimy czoła przed niezwykłą dojrzałością i solidarnością tego społeczeństwa.

Kiedy odkryła pani w sobie talent wokalny i powstały pierwsze myśli, by związać swoje życie z muzyką i zostać śpiewaczką?

Zawsze lubiłam śpiewać. Mój pierwszy występ publiczny miał miejsce w klasie I, kiedy wykonałam *Życzenie* Chopina wyśpiewując również partię fortepianową. Musiało to być dość zabawne. Chodziłam do szkoły muzycznej z pionem ogólnokształcącym i uczyłam się gry na fortepianie. Często słyszałam, że mam predyspozycje wokalne, ale jakoś zawsze wydawało się, że śpiewanie jest zbyt proste i traktowałam to raczej jako zabawę. Dopiero kiedy zbliżał się termin mojego dyplomu z fortepianu w Akademii Muzycznej postanowiłam, że może teraz nadszedł czas, żeby spróbować trochę pośpiewać – no i zdałam egzamin wstępny na wydział wokalny, zostając ponownie studentką. Już wtedy pracowałam jako nauczyciel gry na fortepianie i akompaniator.

Co pani bardziej woli: nagranie utworu, czyli pracę bardzo trudną i żmudną, czy wykonanie na koncercie?

Wykonanie koncertowe ma tę wadę, że zdarza się raz i nic nie można poprawić. Ma też zalety – przede wszystkim świeżość interpretacji, która wynika z ogromnej koncentracji podczas wykonania przed publicznością. Przy powtarzaniu podczas nagrywania właśnie o tę świeżość i koncentrację najtrudniej. Wynika to ze zmęczenia. Ideałem byłoby móc nagrywać nie spiesząc się, w krótkich sesjach. My musieliśmy się ograniczyć do trzech sesji. Nie było to łatwe zadanie i wymagało z naszej strony dużego wysiłku.

W nagraniu jednak jest zawsze ten komfort, że można powtórzyć fragment, który jest zaśpiewany niewystarczająco dobrze, a nie ma tego na koncercie...

To prawda, ale na koncercie też często nie zauważa się wielu nieznaczących niedociągnięć. Umykają one i słuchaczom i wykonawcom. Na nagraniu wszystko jest bardzo czytelne i nic się nie ukryje. Nagrania uczą – są sprawdzianem właściwej emisji, intonacji. Interpretacja też powinna być bardziej wyrazista, bo nie można pomóc sobie gestem, mimiką.

Jest pani nauczycielką muzyki, jak pani przekazuje młodym, chłonnym świata swoją pasję do muzyki, także tej japońskiej...

Uczę śpiewu i akompanuję w PSM II st. im. Józefa Elsnera. W pracy z wokalistami zawsze zwracam uwagę na tekst. Mówię, że zwykle to poezja zainspirowała kompozytora do napisania pieśni i teraz naszym zadaniem jest odkrycie i ożywienie tych uczuć ukrytych w muzyce. Prowadzę też zajęcia z kameralistyki fortepianowej, podczas których zapoznuję uczniów sekcji fortepianu z literaturą wokalną. Już raz wykonaliśmy cykl pieśni Nakady w ramach audycji kameralnych. W tym semestrze też zaproponowałam uczniom te pieśni i właśnie nad nimi pracujemy.

A jakiej muzyki słucha pani w domu dla przyjemności?

Słucham muzyki w zależności od nastroju. Kiedy jestem zmęczona to ukojenia szukam w muzyce klasycznej, zwłaszcza Bach i Mozart wywierają na mnie dobry wpływ. Czasem lubię posłuchać jazzu. Dodaje mi energii.

Ma pani wśród gwiazd śpiewu swój autorytet, kogoś kogo talent bardzo pani inspiruje...

Zawsze zachwycalam się Marylin Horne i Kiri Te Kanawa. Horne ceniłam za niezawodność techniczną i wspaniałą dramatyczną koloraturę. Te Kanawa jest bardzo wszechstronną śpiewaczką, nie ograniczającą się tylko do opery. Teraz podziwiam niezwykle talent i temperament Anny Netrebko.

Oprócz muzyki, co jest ważne w pani życiu?

Oczywiście życie rodzinne. Mam dwójkę dzieciaków, które pochłaniają mnóstwo energii.

Jakie ma pani dalsze plany artystyczne?

Być może po nieznanym pieśniach japońskich przyjdzie czas na zapomniane pieśni polskie. Myślałam o nagraniu *Pór roku* Zygmunta Noskowskiego, pieśni dziecięcych Stanisława Kazury, Witolda Lutosławskiego.

Bardzo dziękuję za rozmowę.®

W hołdzie Josephowi Joachimowi

Daniel Hope wspomina legendarnego skrzypka i kompozytora austrowęgierskiego w rozmowie z Matthew Gurewitschem

Dla większości z nas, Joseph Joachim to zwykle nazwisko w treści programu: nazwisko człowieka, który poprawił *Koncert skrzypcowy* Brahmsa, będący filarem repertuaru symfonicznego. Czy Joachim brał aktywny udział w koncepcji tego koncertu?

Współpraca ta opierała się na dyskusji, w sporej części listownej, i Brahms przyjął wiele modyfikacji Joachima, jednak nie wszystkie.

Można sądzić, że solista cieszący się zaufaniem kompozytora takiej rangi, ma na swoim konczie wiele innych projektów.

Tak, niektóre z nich sięgają czasów dzieciństwa Joachima. Joachim pochodził z Kittsee, stanowiącego wówczas część Węgier, zanurzał się tam w tradycji czardasza już od swych narodzin. Był jeszcze dzieckiem, kiedy zauważył go Felix Mendelssohn, który zabrał go do Londynu, gdzie dwunastoletni Joachim zagrał *Koncert skrzypcowy* Beethovena. Nie pamiętamy już, że pierwsza prezentacja dzieła w 1806 r., a więc czterdzieści lat wcześniej, skończyła się klęską. Od tego czasu, tak naprawdę nikt się tym nie zajmował. Potem koncert ten zagrał Joachim, jego wykonanie było zadziwiające, już niebawem utwór ten został uznany za arcydzieło, jakim jest.

Jaką rolę odegrał Joachim w powstaniu I Koncertu skrzypcowego Brucha?

Bruch napisał ten koncert dla innego skrzypka, ale Joachim, swoim zwyczajem, całkowicie go dostosował i poprawił, żeby zrobić z niego „swoje” dzieło. Przeglądając się oryginalnemu manuskryptowi, widzimy zdumiewającą pracę, jakiej dokonał Joachim. Bruch na próżno był wielkim kompozytorem, nie posiadał tej inteligencji technicznej skrzypiec, którą miał Joachim. Jeśli patrzymy na korespondencję Brucha z Joachimem, można by pomyśleć, że to sam Joachim napisał ten koncert. Jest to jeden z najpiękniejszych koncertów, jakie kiedykolwiek stworzono, prawdziwe arcydzieło.

Jakie inne koncerty zawierają ślady Joachima?



Koncerty Dworzaka, Schumanna i *Koncert podwójny* Brahmsa, to tylko niektóre z wielu napisanych dla niego. Sam Joachim skomponował trzy koncerty skrzypcowe, wśród nich jeden „na sposób węgierski”, tak bardzo wychwalany przez Brahmsa.

Wirtuozii piszący dla samych siebie tworzą często wspaniałą muzykę, lecz pustą. Czy Joachim wpadł w tę pułapkę?

Kompozycje skrzypcowe Joachima są bardzo trudne technicznie, lecz zawsze bardzo inteligentne. Wirtuozeria nie jest nigdy tu celem samym w sobie. Joachim bardzo przejmował się głębokimi wartościami muzycznymi i ekspresją. Wydaje się, że zgadza to się z tym, co mogłem przeczytać o jego grze w listach, krytykach i opisach z tego okresu. Kilka nagrań, których dokonał pod koniec swego życia ukazują rzeczywiście te same wartości. To nie był Paganini. Zupełnie nie interesowało go wystawianie się na pokaz. Nieustannie ujawnia się wielki muzyk. Każdy może go usłyszeć na You Tubie!

Wpisał pan do programu swojej najnowszej płyty dwa przykłady muzyki Joachima, ale nie są to koncerty. W jakim stopniu krótsze utwory są znamienne dla jego głosu i stylu?

Romanze op. 2 nr 1 to młodzieńcze dzieło, ze śladem młodzieńczej delikatności. Joachim skomponował je po swoim przybyciu do Weimaru i po swoim pierwszym spotkaniu z Lisztem. *Notturmo* skomponował dziesięć lat później w Hanowerze, po tym jak uczynił swoim światem świat Brahmsa i Schumanna. Jest to bardzo piękny poemat muzyczny, w dojrzałym i majestatycznym stylu, zupełnie typowym dla jego późniejszej twórczości. Warto podkreślić, że partia orkiestrowa ubywa się bez skrzypiec, co tworzy zupełnie niezwykły świat brzmieniowy. Dodabym jeszcze, że jest to dzieło romantyczne – słowa tego używam z wielką ostrożnością. Kiedy mówimy „romantyczny”, myślimy często, że znaczy to „dziki”, „namiętny”. Według tego wszystkiego, co wiemy o grze Joachima, był wszystkim, ale nie tym. Był nieuchwytny, wzruszający, inspirujący.

Gra pan także cały kalejdoskop muzyki kameralnej, aranżacji, wśród nich *Lied* Schuberta, w pieśni tej skrzypce zastępują ludzki głos, gra pan nawet *Humoreskę* Dworzaka, której aranżacji do filmu hollywoodzkiego dokonał Franz Waxman.

Wybór programu mojej nowej płyty był wielkim wyzwaniem. Można pomyśleć, że Joachim był największym, najbardziej wpływowym skrzypkiem XIX w. Byłoby z czego nagrać dwadzieścia płyt. Ideą tej płyty jest to, aby ukazać jak najwięcej rze-

czy w całym spektrum życia i twórczości Joachima. Muzyka kameralna zajmuje obszerne miejsce. Joachim założył Quatuor Joachim, kwartet o światowej sławie, jego skład zmieniał się, w zależności od tego, w jakim kraju grał. Muzyka wokalna odgrywa także zasadniczą rolę, za pośrednictwem swej małżonki, Amaelie Schneeweiss, mezzosopranistki (potem kontralt) o wielkim talencie, dla której Joachim także komponował. W *Humoresce* pozwoliłem sobie na licencję poetycką. Dworzak nigdy nie dokonał aranżacji *Humoreski* na skrzypce, ale Dworzak i Joachim byli spokrewnieni, dzieło jest tak pięknym przykładem tego romantycznego ducha, który Joachim przekazał późniejszym skrzypkom.

Geistliches Wiegenlied (Kołysanka) Brahmsa jest, być może, najbardziej zaskakującym utworem programu, zawiera partię altówki a nie skrzypiec. Czy Joachim grał na obu tych instrumentach?

Tak, i to niesłychanie dobrze. Brahms skomponował tę pieśń w 1864 r. z okazji narodzin pierwszego dziecka Joachima. Powierzając altówce starą kołysankę *Joseph, lieber Joseph mein*, uczynił być może wdzięczną aluzję do imienia swego starego przyjaciela (tekst został wydrukowany pod partią instrumentów smyczkowych). Ten utwór został napisany, by Brahms grał go na fortepianie, Joachim na altówce z Amalią śpiewającą partię wokalną, ale doszło do poważnego

nieporozumienia między Brahmssem i Joachimem na początku lat 1880. Joachim, podejrzewając Amalię o romans ze swoim wydawcą, zażądał rozwodu. Próbując załagodzić konflikt, Brahms napisał odpowiednik *Kołysanki* i zadedykował oba te utwory Joachimowi. Joachim pogodził się ostatecznie z Amalią, ale dopiero wtedy, gdy Brahms skomponował *Koncert podwójny na skrzypce i wiolonczelę*, który Joachim przyjął na znak zgody. Dla tego programu wypożyczyłem altówkę i nauczyłem się na niej sam grać. Mam nadzieję, że nie słyhać tego za bardzo na nagraniu...¹¹²

©DG 2010

tłum. z francuskiego Małgorzata Kaczmarek

Montserrat Caballé ostatnia primadonna (4)

Damian Sowa

Jednak bel canto

Choć w początkach lat 80. repertuar wagnerowski nie zniknął całkowicie z programów jej koncertów, Montserrat Caballé wycofała się z potwierdzonego wcześniej udziału w produkcji *Tristana i Izoldy* w Operze w Rouen. Powodem rezygnacji śpiewaczki był przemyślany regres ku wirtuozowskiemu repertuarowi *bel canto*. Decyzja ta była wprawdzie jednoznaczna z odmową zaśpiewania *Izoldy* także w 1982 r. – na Festiwalu wagnerowskim w Bayreuth – ale przyniosła inną legendarną kreację śpiewaczki. Tak jak w latach 70. kalendarz jej występów zdominowany był przez spektakle *Normy*, tak w latach 80. rolę wiodącą w repertuarze Caballé stała się tytułowa *Semiramida* w operze Gioachino Rossiniego. Caballé po raz pierwszy zaśpiewa ją w olśniewającej produkcji Pier Luigi Pizziego – przygotowanej na Festiwal w Aix-en-Provence – wraz z plejadą wybitnych śpiewaków rossiniowskich – Marilyn Horne, Samuelem Rameyem i Francisco Araizą. Rozbudowany wolumen pociemniałego i mocnego głosu Caballé, który zachował jednak giętkość i ruchliwość w górze skali, czynił z niej idealną kandydatkę do roli babilońskiej królowej – jednej z tych partii w literaturze bel canto, z których partytura czyni fenomen zbudowany z wokalnych sprzeczności. Produkcja *Semiramidy* na płaszczyźnie plastycznej inscenizacji, kostiumów i charakterystyki po dziś dzień stanowi jedno z najbardziej oryginalnych odczytań dzieła Rossiniego, tym jednak co

stanowi o wielkim sukcesie całego przedsięwzięcia była pełna dyspozycja obsady dla utopijnych niemal wymogów kompozytora, gdyż za punkt wyjścia produkcji obrano pełną wersję partytury. Oznaczało to wykonywanie *Semiramidy* w forsownych – przeszło 3,5-godzinnych – spektaklach, na długo czyniąc z opery Rossiniego najbardziej bodaj pożądane dzieło operowe lat 80. Inszenizacja ta będzie wielokrotnie wznawiana na scenach operowych Europy i Stanów Zjednoczonych specjalnie z myślą o Caballé i Horne, stając się jednym z najważniejszych osiągnięć rozkwitającego *Renesansu Rossiniego*.

W 1982 r. śpiewaczka włączyła do repertuaru upragnioną *Annę Boleyn* Donizettiego, którą zaśpiewała najpierw w Barcelonie w pełnej przepychu inscenizacji Margherity Wallmann, a kilka tygodni później na deskach mediolańskiej Scali w jedynym z serii spektakli rekonstruujących słynną produkcję Viscontiego z 1957 r. dla Callas. Przedsięwzięcie La Scali zakończyło się kolejnym skandalem, choć nękana dolegliwościami zdrowotnymi (które ujawniły się już w trakcie przedstawień w Liceu) Caballé zaśpiewała. Początkowo zamierzała wprawdzie odwołać swój udział w spektaklu, pomna jednak sytuacji z 1976 r. (wbrew zaleceniom lekarzy) uległa oczekiwaniom publiczności i wystąpiła będąc niedysponowaną. Zarówno dobra wola śpiewaczki, jak i nerwowa atmosfera towarzysząca presji wielkich oczekiwań narosłych wokół prestiżowego przedsięwzięcia, obróciły się przeciwko Caballé i choć audytorium

było wyraźnie podzielone nie szczędzono jej gwizdów i kocię muzyki. Śpiewaczka powróciła wprawdzie do La Scali rok później z ekstatycznie przyjętym przez publiczność recitalem arii i pieśni, *Anny Boleyn* nigdy więcej jednak nie zaśpiewała. Ta stosunkowo późna kreacja z Mediolanu przyniosła jej jednak wiele zasłużonej chwały a nagranie spektaklu (Myto Records) – pomimo ostrości w głosie, niedośpiewanych nut i załamań głosu – doskonale pokazuje na czym polega wokalny fenomen Caballé: trwałe cechy jej głosu nigdy jej nie zawodzą.

W tych latach z większą częstotliwością śpiewaczka sięgała także po repertuar klasyczny i dzieła baroku. Najpierw w Perugii (1983) – a później także w Wiedniu – śpiewa *Hypermnestrę* w *Danaidach* Salieriego, w Rzymie wspaniała *Dircę* w *Demofonie* Cherubiniego (1985) oraz tytułową *Agnesę* di Hohenstaufen w operze Gaspares Spontiniego (1986). Sukcesy odnosi także wykonując, częściej niż wcześniej, partię sopranową w *Requiem* Verdiego pod batutą takich dyrygentów jak Mehta czy Claudio Abbado (La Scala, 1985). Ważną partię z tego okresu stanowi także rola *Salome* w *Herodiadzie* Masseneta (po raz pierwszy zaśpiewana w Barcelonie w roku 1984, a później między innymi w Rzymie). Do dzieł tego kompozytora śpiewaczka będzie często powracała także w późnym okresie kariery, przywracając publiczności między innymi jego oratorium *La Vierge* z pięknie skomponowaną partią na sopran. Wykona je między innymi w Barcelonie (1998) oraz w Rzymie.

Feniks w Liceo

Ważny przełom w karierze Caballé z tych lat stanowi rok 1985, gdy dochodzą do głosu poważne problemy zdrowotne; w jednym z wywiadów pogodnie nastawiona do życia śpiewaczka porównuje siebie do Feniksa odradzającego się z popiołów. Jeśli jednak wcześniej po każdym poważniejszym schorzeniu, które wiązało się z operacją i na ogół krótką rekonwalescencją, powracała na scenę, tak tym razem wyraźnie ogranicza liczbę występów scenicznych, biorąc udział tylko w wybranych produkcjach. Zwyczajem baśniowego Feniksa powraca na scenę – tym razem w specjalnie z myślą o niej pomyślanej, wspaniałej produkcji *Armidy* Glucka w Madrycie. Nadal włącza do repertuaru nowe partie w operach Rossiniego – w 1987 r. tytułową Ermione w ważnej produkcji z Festiwalu Rossiniego w Pesaro (w której ponownie partneruje jej Marilyn Horne), a w roku 1988 *Madame Cortese* w wiedeńskiej produkcji *Podróży do Reims* pod dyktando Abbado, która podobnie jak *Semiramida* okraży świat. W Barcelonie śpiewa najeżoną wokalnymi trudnościami Safonę w operze Paciniego (1987) i z niezmienną regularnością pozostaje obecna tylko w jednym miejscu – Gran Teatro del Liceo, z którym związana jest od czasów

wczesnej młodości. To na tej scenie – złoży rodziny Bertrandów, którzy wspierali edukację śpiewaczki – podziwiała między innymi Renatę Tebaldi i Maria del Monaco w *Aidzie*, marząc jednocześnie by stanąć na deskach najważniejszego teatru operowego Katalonii. Pragnienie to w końcu się spełniło i od czasu debiutu w Liceo, teatr ten stał się dla Caballé drugim domem; to na tej scenie po raz pierwszy pokazywała się w partiach, które dopiero potem prezentowała w Met czy Covent Garden. Do takich należą *Norma* czy *Adriana Cilei* (1972) – role, które zrosły się później z jej głosem i nazwiskiem. Specjalnie dla tej sceny przygotowała też partie, których nie pokazała nigdzie indziej: jak *Sélika* w *Afrykance* Giacomo Meyerbeera (1977) czy *Giulia* w *Westalce* Spontiniego (1982). Na deskach Liceo miały też miejsce najlepsze sceniczne realizacje duetu Montserrat Caballé i Plácido Domingo; w *Balu maskowym* (1972), *Aidzie* (1973) i *Nieszporach sycylijskich* (1974) para hiszpańskich śpiewaków osiągała muzyczne wyżyny. O tym czym dla Caballé był teatr w rodzinnej Barcelonie świadczy epizod z roku 1988, gdy w ciągu kilku dni nauczyła się partii *Wenus* w *Tannhäuserze* Wagnera ratując przedstawienie, które na skutek serii nieszczęśliwych zbiegów okoliczności pozostało bez odtwórczyni tej partii. Pod

koniec lat 80. na tej właśnie scenie po raz pierwszy zaśpiewa wagnerowską *Izoldę* (1989). Znamienne, że występ w produkcji *Podróży* Rossiniego na deskach Covent Garden w 1992 r. przez niemal dekadę będzie uchodził za ostatni sceniczny występ śpiewaczki – do czasu, gdy w związku z 40-tą rocznicą debiutu w Liceo powróci na katalońską scenę jako *Katarzyna Aragońska* w *Henryku VIII* Camille'a Saint-Saënsa.

W dalszym okresie działalności artystycznej śpiewaczki jej domeną staną się jednak koncerty i recitale. Pozostało tak zasadniczo do dzisiaj, choć kilkakrotnie – w szczególnych okolicznościach – występowała w spektaklach operowych. Program koncertów i recitali z tego okresu bardzo dobrze odzwierciedla ostatni występ śpiewaczki w Warszawie (1998), kiedy to zaprezentowała arie z dzieł Belliniego i Rossiniego oraz Masseneta, Cilei i Pucciniego a także kolekcję pieśni hiszpańskich. Ostatnią znaczącą partią operową, którą Montserrat Caballé włączyła do swego repertuaru jest rola tytułowa w *Kleopatrze* Masseneta, którą po raz pierwszy zaśpiewała w 2002 r. w rzymskich Termach Hadriana, a nieco później także w Barcelonie (w obu przypadkach jako wykonania koncertowe).¹²

Cdn. w następnym numerze

Albrecht Mayer mówi „Bonjour Paris”!

Wysokie drzewo

Od kilku lat, niemiecki oboista Albrecht Mayer wyciągnął swój instrument z tylnych rzędów orkiestry na czoło sceny muzyki poważnej. „Kiedy artysta dmucha w swoje »wysokie drzewo«, muzyka staje się językiem, przemawia – obojętnie czy gra pedantyczne utwory solowe, czy też adaptacje znanych dzieł” mówi niemiecki artysta. Nikt inny nie potrafi wydobyć z tego instrumentu brzmienia tak zmysłowego, jak właśnie ten artysta, solista i oboista Orkiestry Filharmoników Berlińskich, i nikt inny nie potrafił tak bardzo poszerzyć repertuaru na ten instrument.

Jego tajemnica jest zupełnie prosta: Albrecht Mayer jest muzykiem z pasją. „Tak naprawdę dotarłem do tego instrumentu zupełnie przypadkowo. Kiedyś trafiłem na futerał, w którym był obój i od razu zakochałem się w tym instrumencie”. Albrecht

Wysokie drzewo – tak właśnie Francuzi określają instrument Albrechta Mayera, czyli obój. I to właśnie we Francji ujrzały światło dzienne najważniejsze utwory napisane na ten instrument. Być może dlatego, że jego lekka i śpiewna dusza oraz pokrewieństwo z głosem ludzkim od zawsze fascynowały muzyków kraju nad Sekwaną.

Mayer już od dzieciństwa eksperymentuje nieustannie na tym instrumencie nowe techniki dmuchnięć i bez przerwy zgłębia repertuar, by odkryć nowe utwory. Obój stał się dla muzyka środkiem, by móc się podzielić swoim wewnętrznym światem ekspresywnym ze słuchaczami. I ponieważ muzyk jest zakochany we Francji, ponieważ pasjonuje go francuska sztuka kulinarna, a także marzycielska i swobodna atmosfera Paryża, było sprawą zupełnie oczywistą, że

Stefan Banasiak

Albrecht Mayer zajmie się francuskimi dziełami na obój.

Na paryskim dachu

Albrecht Mayer podczas sesji zdjęciowej do swojej nowej płyty stoi na jednym z paryskich dachów. W dali dostrzegamy Wieżę Eiffla. W dole rozciąga się Dzielnica Łacińska, dzielnica artystów. Albrecht Mayer zaprasza nas na zwiedzanie historyczno-muzyczne Paryża i sprawia, że ożywają płomienne brzmienia z francuskiego XIX w. Pośrodku znajdują się muzyczne obrazy impresjonizmu. Oniryczne brzmienia obaju i jego braci, którymi są obój d'amore, rozek angielski, zdają się być stworzone po to, by oddać atmosferę bohemy Paryża.

W trakcie swoich poszukiwań w stolicy Francji Albrecht Mayer dokonał zaskakujących odkryć: w XIX i XX w. nauczyciele

oboju w Konserwatorium Paryskim prosili wielu kompozytorów o skomponowanie utworów przeznaczonych na zadania konkursowe na ten instrument. To właśnie w taki sposób pojawiło się wiele utworów na obój. Jednak niewielu wielkich mistrzów komponowało utwory na ten instrument. Chociaż impresjoniści, tacy jak Ravel i Debussy, nie zgadzali się, by uznawać ich jako takich, wysławiali barwy tego instrumentu w *Morzu* i *Daphnis et Chloé*, w sumie nie skomponowali żadnego utworu na obój solo.

Paryskie odkrycia i aranżacje

Jak wyjaśnia Albrecht Mayer, „ciekawe jest to, co odkrywa się u innych kompozytorów, o bardzo różnym profilu”. Jednym z takich odkryć był Vincent d'Indy (1851–1931), który pozostawał pod wpływem zarówno swego mistrza Césara Francka, jak i niekończącej się melodii, tak bliskiej Wagnerowi. Jak wielu innych rodaków, w swojej *Fantazji na*

francuskie tematy ludowe chciał połączyć niemiecki romantyzm z duchem francuskim. Było to także później ambicją Jeana Françaixa, który w 1959 r. skomponował *Zegar Flory* – zegar, który przywołuje muzycznie o każdej godzinie dnia i nocy jedną roślinę, od mieczyka do kaktusa.

Po tych odkryciach natury historycznej, Albrechtowi Mayerowi zależało na wyeksponowaniu instrumentu bez względu na zapomnienie, w jakie ten czy inny kompozytor mógł go pograżyć. „Według mnie, sprawa jest bardzo prosta: jak tylko jakiś utwór mi się podoba, próbuję podjąć wyzwanie i zaadaptować ten utwór na obój. Próbuję z niego wydobyć jego barwy, czy też stworzyć nawet nowe”. I w tym ćwiczeniu Albrecht Mayer zwrócił się w stronę wielkich mistrzów francuskich. *Pavana* Gabriela Faurégo, słynne *Gymnopédies* na fortepian Erika Satiego zostały specjalnie zaaranżowane dla Mayera, po to, aby jego obój mógł zobrazować paryski styl muzyczny. Albrecht Mayer gra także adaptację ody *Do Chloris*, skomponowanej przez Reynalda Hahna, przyjaciela Marcela Prousta. „Kiedy usłyszałem, jak kontratenor Philippe Jaroussky wykonuje ten utwór, byłem urzeczony. Było postanowione: za wszelką cenę muszę włączyć ten utwór do płyty poświęconej Francji”, stwierdza Albrecht Mayer. Po raz kolejny świadczy to o tym, że magia muzyki francuskiej pochodzi od tego, co zbliża ją najbardziej do głosu i do duszy człowieka.

W tej podróży po Paryżu, na każdym rogu ulicy, Albrecht Mayer spotyka ducha narodu francuskiego. Szybko wydaje mu się, że Paryż był wtedy centrum Europy: prądy napływające z czterech stron świata mieszały się tam, by dać początek zupełnie nowym stylom. Albrecht Mayer jest pasjonatem muzyki francuskiej, uwielbia zanurzyć się w jej wyjątkowych barwach.

Towarzysz Orkiestra

Dla potrzeb nagrania oboista odnalazł orkiestrę Academy of St Martin in The Fields, muzyk ceni sobie bardzo jej subtelność. Jednak Albrecht Mayer precyzuje: „Uważam, że aby naprawdę uchwycić duszę muzyki francuskiej trzeba z jednej strony znać Paryż, z drugiej strony trzeba wziąć pod uwagę liczne międzynarodowe wpływy, którymi posila się ta metropolia”.

Muzyczne hity

Aby uzupełnić tę muzyczną podróż, ten niemiecki oboista dodał trzy transkrypcje hitów fortepianowych: *Dziewczyna o włosach jak Ven* i *Blask księżycy* Debussy'ego, jak również *Pavana na śmierć infantki* Ravela. W interpretacji Albrechta Mayera te dzieła zdają się być jeszcze bliższe głosowi ludzkiemu. Muzykowi udaje się umieścić klasyków repertuaru w nowej perspektywie. „Dla mnie zawsze liczy się to, by znaleźć coś nieznanego w tym, co jest znane”. Dlatego też logiczne jest to, że ta francuska wycieczka zawiera także utwór współczesny, w tym przypadku jest to dzieło skomponowane specjalnie dla Albrechta Mayera przez Gottharda Odermatta. Kompozytor ten spróbował wyobrazić sobie, czym mógłby być koncert na obój skomponowany przez Ravela. Niebawem obraz dźwiękowy, o takim stopniu trudności technicznej, że prawdopodobnie tylko on jest w stanie go opanować.

Bonjour Paris to podróż w czasie, w którą zaprasza nas jeden z największych współczesnych oboistów. Ta muzyczna podróż po tej metropolii, wywołuje tyle marzeń, otwiera przed nami drzwi do francuskiej duszy.

Tekst powstał na podstawie materiałów prasowych Decca Classics.



O muzyce Zbigniewa Słowika



z pianistką Elżbietą Budnik rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Do tej rozmowy i spotkania z panią zachęciła mnie debiutancka płyta z muzyką Zbigniewa Słowika. Ładnie wydany album, z piękną okładką, gdzie współczesne utwory gra Elżbieta Budnik. Kim jest Elżbieta Budnik?

Jestem osobą, która z radością muzykuje na fortepianie. W 2003 r. ukończyłam studia w Akademii Muzycznej w Warszawie, a następnie również solowe studia podyplomowe w tej samej uczelni pod kierunkiem prof. Marii Stojek-Kot. W trakcie mojej edukacji brałam udział w kilku konkursach (niekiedy nawet z sukcesem), ale nie rozsmakowałam się w sportowej rywalizacji. Zdecydowanie wolę tradycyjny sposób muzykowania dla publiczności koncertowej, która słucha muzyki, a nie rachuje punkty.

Kiedy zdecydowała pani, że wybiera zawód pianistki, by się zrealizować w życiu?

Nie wiem, czy w ogóle był taki moment, chyba wiedziałam to zawsze. Muzyka towarzyszyła mi od początku. Nie pochodzę wprawdzie z rodziny zawodowych muzyków, ale odkałam pamiętam niemal wszysko w moim otoczeniu muzykowali amatorzy z wielkim zamiłowaniem. Kiedy pod koniec szkoły średniej postanowiłam zdawać na studia pianistyczne, pomysł ten wydawał się dość karkołomny. Wcześniej, aż do 16 roku życia byłam uczennicą klasy akor-

deonu(!), a pianino pojawiło się w domu niewiele wcześniej. Ten dość krótki czas mojej „prawdziwej” nauki gry na fortepianie był bardzo intensywny, ale świadomość, że moi rówieśnicy od lat ćwiczą etudy i ballady Chopina trochę mnie przerażała na egzaminach wstępnych. Jednak udało się. Jako licealistka interesowałam się również innymi dziedzinami sztuki, zwłaszcza tymi związanymi ze słowem (literatura, aktorstwo), ale muzyka była zawsze pierwsza. Tak już pozostanie.

Jak dziś układa się pani kariera pianistyczna?

Niezbyt lubię słowa „kariera”. Wolę używać określenia działalność zawodowa. Na co dzień pracuję w szkołach muzycznych jako akompaniator. Ta praca daje mi wiele satysfakcji, chociaż bywa bardzo absorbująca i stresująca. Zmusza do ciągłej aktywności i utrzymywania dobrej formy pianistycznej. Często stawia różne ciekawe wyzwania, takie jak przygotowanie repertuaru, do którego sama pewnie bym nie sięgnęła, nie wiedząc o jego istnieniu np. utwory na perkusję i fortepian. Mam też czworo uczniów – pianistów w średniej szkole. Bardzo lubię nasze spotkania, dyskusje (niekiedy nawet dość żarliwe), wspólne zgłębianie tajemnic muzyki i instrumentu. Oprócz tego staram się występować z repertuarem solowym. Ostatnio wiele miejsca zajmują w nim utwory, które znalazły się na płycie z utworami Zbigniewa Słowika.

Pani zainteresowania obejmują – oprócz klasycznego repertuaru – muzykę zapomnianych kompozytorów polskich. Występowała pani z koncertami dzieł twórców takich, jak Karol Kurpiński, Oskar Kolberg, Ludwik Grossman. Czyli zauważa pani potrzebę przywrócenia należnego im miejsca w świadomości miłośników muzyki...

Muzyka interesuje mnie nie tylko jako dziedzina sztuki, ale również jako zjawisko socjologiczne. Znajomość dzieł minionych epok nie tylko wśród melomanów, ale także wśród zawodowych muzyków jest niepełna. Oczywiście nie da się ocalić od zapomnienia całości skomponowanej muzyki, ale warto przypominać to co dla współczesnych odbiorców może być interesujące. Takich dzieł jest naprawdę wiele. Kompozytorzy, których nazwiska pan wymieniał, nie zrewolucjonizowali swojej epoki, nie narzucili nowych trendów, nie podyktowali nowych dróg rozwoju pianistyki. Stworzyli jednak wiele świetnych, pełnych uroku utworów, które warto grywać nie tylko dla ich wartości dokumentalnej, ale po prostu z powodu ich piękna. Historia muzyki pisana wyłącznie nazwiskami genialnych klasyków jest fałszywa. Oni nie działali w próżni. Tworzyli na bazie czegoś, co było powszechną praktyką. Odcinali się od niej, dokonywali syntezy lub przeciwnie – podążali w odwrotnym kierunku. Próba zrozumienia tych zjawisk jest bardzo ciekawa i pozwala wnikać

głębiej w istotę muzyki jako zjawiska kulturowego i obyczajowego.

Wróćmy jednak do muzyki Zbigniewa Słowika. Nie należy ona bowiem do tego wciąż najmłodniejszego w Polsce nurtu awangardowego muzyki współczesnej (promowanego na Warszawskiej Jesieni i w drugim programie Polskiego Radia). Ba, jest ciekawa i przyjemna w słuchaniu. Jak zachęci pani czytelników Muzyka21 do jej poznania?

Rzeczywiście, płyta utrzymana jest w klimacie nawiązującym na różne sposoby do tradycji. Bardzo mnie zafrapowało to dialogowanie z różnymi stylami, świadczące o dużej erudycji kompozytora i świetnej znajomości wielu nurtów pianistycznych. Słuchacze znajdą tu zarówno utwory dramatyczne z „teatralnym” wręcz patosem (*Sonatina*), jak i lapidarne, aforystyczne miniatury (*Bagatelle*). Osobiście bardzo lubię zróżnicowany, sugestywny, wręcz „malarzski” *Album dla młodzieży*. *Dwie etiudy oktavowe* są efektem zamilowań pianistycznych Zbigniewa Słowika, który sam bardzo dobrze gra na fortepianie, rozumie specyfikę akustyczną i techniczną instrumentu. Mamy tu także rodzaj pastiszu (*Toccata i Fuga*), a nawet utwór zawierający cytaty (II z *Trzech szkiców z Ameryki*), ale zawsze jest to bardzo osobisty rodzaj wypowiedzi kompozytora. Narracja, sposób rozgrywania formy są wyrazem artystycznej indywidualności Zbigniewa Słowika, w tym obszarze nie ma zapożyczeń. Mam nadzieję, że płyty wysłucha bez znużenia zarówno odbiorca oczekujący muzycznej chwili relaksu, jak i koneser poszukujący głębszych intelektualnych aspektów obcowania z muzyką.

Miała pani okazję wykonywać te nagrane utwory na koncertach? Jak były przyjmowane przez publiczność?

Tak, większość utworów została wykonana i „przetestowana” na koncertach. Pierwszym z nich była *Sonatina*. Przyznam, że nauczenie się jej (jeszcze z rękopisu) było sporym wyzwaniem. Mieliśmy obawy, jak publiczność zareaguje na tę propozycję. *Sonatina* spotkała się z bardzo ciepłym przyjęciem. Tak było też z najnowszym utworem z płyty – zupełnie innym w stylistyce – *Wariacjami*. Reakcje publiczności pozwoliły nam uwierzyć, że warto nagrać te utwory i pozwolić im „żyć własnym życiem”.

Jak przebiegały prace nad opracowaniem tego repertuaru i sama praca w studiu nagraniowym?

Sam pomysł nagrania zrodził się jakieś dwa czy trzy lata temu. Znacznie wcześniej, gdy byłam jeszcze uczennicą kompozytora – wówczas student Wydziału Kompozycji warszawskiej Akademii Muzycznej powiedział pół żartem pół serio,

że kiedyś będę wykonywać jego utwory. Wtedy myślałam, że to dowcip. Po latach wróciliśmy do tej rozmowy już całkiem poważnie. Przez ten czas powstało wiele utworów na fortepian solo. Poznawałam je stopniowo i była to fascynująca praca. Sam proces nagrywania przebiegał w niezwykle sympatycznej atmosferze, za co jestem bardzo wdzięczna wszystkim osobom biorącym w nim udział. Ostateczna postać dźwiękowa płyty jest także efektem pracy reżyserów nagrania. Również stricielec wniósł wiele cennych spostrzeżeń i znakomicie zadbał o mój komfort gry. Kompozytor „nadzorował” całość i dzięki temu mam nadzieję, że jako wykonawca nie działałam wbrew jego intencjom. Wcześniej wielokrotnie rozmawialiśmy o różnych problemach wykonawczych, odczytaniu z zapisu zamysłu kompozytora, ale w zasadzie miałam całkowitą swobodę działania. Chyba wszystkie moje propozycje zostały zaakceptowane. Zbyszek nie próbował narzucać swoich wizji. Nie było też między naszymi wyobrażeniami zasadniczych rozbieżności.

Dzisiaj polska muzyka, czy to ta zapomniana, czy współczesna, rzadko pojawia się w koncertach czy nagraniach młodych polskich muzyków. Jak pani myśli, dlaczego tak jest? Skąd, wydawać się może, ta niechęć do dziedzictwa rodzimej kultury muzycznej?

Obawiam się, że wielu wykonawców woli trzymać się bezpiecznego, tradycyjnego kanonu repertuaru. Odejdźcie od niego wiąże się z pewnym ryzykiem. W świadomości publiczności wciąż pokutuje chyba wizja ideału wykonawcy jako wirtuoza (w Polsce najlepiej „chopinisty”) udawadniającego swoją wielkość graniem dzieł znanych i lubianych. Z moich doświadczeń wynika, że koncert złożony z dzieł Chopina, ale także Kolberga, Grossmana i Zbigniewa Słowika może być dobrze przyjęty przez publiczność. Niechęć jest na ogół pochodną niewiedzy. Możemy próbować to zmienić działaniami z zakresu szeroko pojętej edukacji. Koncert połączony z interesującą prelekcją jest dobrą okazją, żeby uświadomić ludziom istnienie tego dziedzictwa i wzbudzić chęć poznania go.

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

Minione stulecie było pod tym względem bezprecedensowe. Muzyka dawnych epok dzięki nagraniom, ambitnym przedsięwzięciom edytorskim, trendom „historycznego” wykonawstwa na instrumentach z epoki stała się nagle dostępna. Okazała się tak fascynująca i aktualna, że wyparła z pola zainteresowań słuchaczy utwory

powstające współcześnie. Faktem jest, że taka postawa jest dość konformistyczna, jak każde bazowanie na sprawdzonych wzorcach. Standardowy program recitalu, który przyciągnie publiczność (i zapewni sprzedaż biletów), to ciągle ci sami klasycy. Zresztą to nadal główny element edukacji pianistycznej: młodzi ludzie kształcą się na fundamencie muzyki XVII, XVIII i XIX w. Nawet XX w. jest – z wyjątkiem Rachmaninowa i Prokofiewa – raczej pomijany. Pomimo nowatorstwa w tyłu dziedzinach jako muzycy instrumentalisci jesteśmy zapatrzeni w przeszłość. Dobrze, że to się zaczyna zmieniać. Muzyka ma dzisiaj do dyspozycji olbrzymie bogactwo środków formalnych, technik generowania dźwięku, instrumentarium. Jej przekaz może być jeszcze bardziej uniwersalny i humanistyczny. Jest świadectwem naszych czasów, mówi prawdę o człowieku XXI w. Nie można (i nie warto!) się od tego odwracać.

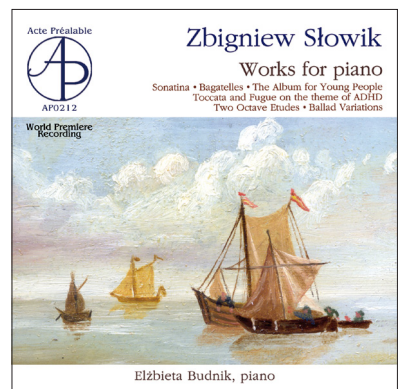
Jakie są pani pozamuzyczne zainteresowania i pasje?

Jak każdy ciekawy świata człowiek staram się obserwować to co mnie otacza. Śledzę wydarzenia polityczne, zmiany obyczajowości, nowe trendy w sztuce, sporo czytam. Moją wielką pasją są także zwierzęta, o których mogłabym mówić bez końca. Mieszka ze mną – na prawach domowników – pięć kotów i pies – wilk Morus zapewnia mi sporą dawkę ruchu na świeżym powietrzu, a koty towarzyszą mi, gdy gram i odpoczywam. Od trzech lat mieszkam na wsi, co pozwala mi się czasem wyciszyć i zdystansować (także do mojego zawodu, który zresztą Kocham).

Jakie ma pani dalsze plany artystyczne?

W najbliższym czasie odbędzie się kilka koncertów prezentujących repertuar z mojej debiutanckiej płyty. Tęsknię za muzykowaniem w duecie fortepianowym, więc zamierzam odświeżyć sobie repertuar na ten skład. Zobaczmy co przyniesie przyszłość. Najciekawsze czasem okazują się niespodzianki.

Dziękuję za ciekawą rozmowę.®



Kultura muzyczna Osetii

Lesław Czaplński

Czy istnieje na świecie kraj, w którym dancierzy rozpoczynają się od odśpiewania narodowego hymnu? Tak, kaukaska Osetia, a było to w głębokich latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, w motelu na obrzeżach Dżaudżykau, stolicy tego kraju, stanowiącej wrota do Kaukazu, stąd jej rosyjska nazwa Władykawkaz, w przywoływaniu przeze mnie okresie noszącej eponimiczne miano Ordżonikidze.

Rdzenną ludność Kaukazu stanowią narody z rodziny językowej euskaro-kaukaskiej (Gruzini, Czeczeni, Ingusze, Abchazowie, Adygejczycy, Kabardyjczycy, a więc spokrewnieni, jak sama nazwa wskazuje, z Euskari, czyli Baskami), albowiem stanowią prawdopodobnie pozostałość autochtonicznych mieszkańców Europy sprzed zalewu ludów indoeuropejskich, którym oparli się jedynie w niedostępnych dolinach dwóch, okalających ten kontynent łańcuchów górskich: Pirenejów i Kaukazu właśnie. Stąd może takie umiłowanie wolności i niepokorność, mimo różnych religii, łączące Basków i Czeczenów, toczących odwieczną walkę o niepodległość.

Zwycięskich Indoeuropejczyków reprezentują tam Osetyjczycy, a więc Ariowie z rodziny irańskiej, do której obok nich należą wymarli Medowie oraz Persowie, Kurdowie, Tadżycy i afgańscy Pusztunowie. Zresztą od rdzenia „ir” wywodzi się nazwa ich kraju „Iryston”, czyli kraj Irańczyków. Kaukaską mozaikę etniczną uzupełniają ponadto najpóźniejsi przybysze, czy też najeźdźcy, a więc ludy tureckie: Czerkiesi, Turcy meschetyjscy, Azerowie i Bałkarowie, jak sama nazwa wskazuje być może odłam historycznych Bułgarów, też będących Turkami, lecz wchłoniętych po przybyciu na Bałkany przez miejscową ludność słowiańską, której pozostawili po sobie w spadku wyłącznie nazwę.

Osetyjczycy, będący potomkami Alanów (stąd drugi człon oficjalnej nazwy państwa – Alania), wywodzących się z kolei od Scyto-Sarmatów, zważywszy na zmitologizowanie tych ostatnich w polskiej tradycji siedemnastowiecznej, powinni być nam szczególnie bliscy. Pierwotnie wyznawali prawdopodobnie irański dualizm (konflikt dwóch przeciwstawnych pierwiastków; jasności i ciemności, upostaciowanych w Ahura Maździe i Arymanie), zreformowany następnie przez Zaratustrę, jednego z pierwszych historycznych reformatorów religijnych, obok buddów: Sidharthy Gau-

tamy i Mahawiry oraz Mojżesza, Jezusa i Mahometa, a z którego rozwinęła się później herezja manichejska w obrębie chrześcijaństwa. Praktykowali ponadto związany z mazdaizmem kult ognia, zanim w historycznych czasach nie przyjęli prawosławia. Prawdopodobnie przyczyniło się to do ich faworyzowania ze strony Rosjan, zwłaszcza po drugiej wojnie światowej w obliczu wysiedleń sąsiednich narodów: Czeczenów, Inguszków, Bałkarów, czy obecnie w konflikcie z Gruzją, choć trzeba przyznać, iż na jej terytorium podlegali, podobnie jak Abchazowie, sakartwelizacji (gruzinizacji).

Reprezentując na Kaukazie cywilizację chrześcijańską, a szerzej zachodnią, bardzo szybko przyjęli również związaną z nią kulturę muzyczną. W Dżaudżykau w okresie międzywojennym powstało Konserwatorium Kaukaskie, a po wojnie Filharmonia z orkiestrą symfoniczną, zorganizowaną i początkowo kierowaną przez Tatarchana Kokojęgo.

Przed wszystkim muzyka kompozytorów osetyjskich, czy też z nią związanych, pozbawiona jest znamion zewnętrznej egzotyki. Najbardziej przeniknięta narodową substancją muzyczną jest twórczość Ilii Gabarajewa, urodzonego 1 września 1926 r. w południowej Osetii, studiującego w konserwatorium Leningradzkim i tam zamieszkałego przez większość życia. Był autorem dwóch oper: *Azau* (prapremiera w Dżaudżykau w roku 1968) i *Ollana* (prapremiera w osetyjskiej stolicy w 1972 r.). Spośród jego trzech orkiestrowych rapsodii osetyjskich, *Druga* (1963), po krótkim, elegijnym wstępie wiolonczel unisono, jest właściwie tańcem symfonicznym z triem, z charakterystyczną dla kaukaskich tańców męskich kolistą krążącą linią melodyczną, przechodzącą przez poszczególne grupy instrumentów i prowadzącą do ostinatowej kulminacji, po której następuje zakończenie w formie acceleranda. Skomponował ponadto suitę *Syn Osetii*, a pomiędzy pieśniami wyróżnia się melancholijny romans w rytmie wolnego walca *Uśpione góry*, przeznaczony na niski głos kobiety z orkiestrą. Zmarł 1 marca 1993 r.

Wybitnie romantyczne znamiona posiada muzyka Tatarchana Kokojęgo, urodzonego 17 marca 1908 r.

w południowej części kraju i stąd być może edukację ogólną i muzyczną zdobywającego w gruzińskim Tyflisie, a następnie kontynuującego ją w Konserwatorium Moskiewskim. W młodości występował jako aktor w osetyjskich teatrach amatorskich. Sam też pisał libretta do swych utworów scenicznych, między innymi opery *Rycerz Soslan* (1970 – tytułowy bohater Dawid Soslan, osetyjski władca, był mężem gruzińskiej królowej Tamary, za której panowania jej kraj osiągnął szczyt potęgi oraz rozwoju kulturalnego). Był twórcą pierwszej osetyjskiej symfonii. Jego *Fantazja fortepianowa „Azau”* (dolina kaukaska pod Elbrusem, najwyższym szczytem górskiego łańcucha, przy czym leżą one poza terytorium Osetii-Alanii, zarówno tej północnej, jak i południowej) jest właściwie koncertowym *Allegrem*, które cechuje równowaga pomiędzy pierwiastkiem pianistycznym i symfonicznym. Rozwój polega na grze dwóch kontrastowych tematów rachmaninowskiej proveniencji: na tle rozlewnej kantyleny orkiestry rozbrzmiewają figuracje fortepianu oraz drugiego, będącego składnikiem bardziej dynamicznym i patetycznym wariantem tamtego, co prowadzi do reprzyzy w formie apoteozy. Jako poboczny pojawia się ponadto w orkiestrze motyw wschodniej pieśni (wykorzystany przez Jerry'ego Becka w *Skrzypku na dachu* w lamencie *Anatewka*). Zarazem trudno orzec, na ile jej przebieg odnosi się do pozamuzycznych treści programowych, związanych z tytułem. Trudno też doszukać się bezpośrednich odniesień do motywiki ludowej. Podobnie jest z *Rapsodią skrzypcową*, będącą właściwie jednocześnie koncertem z kadencją po środku i efektowną diminuacją poprzedzającą kodę. Rozpoczyna ją tremolo altówek, na tle którego pozostałe smyczki intonują rozlewny temat, zrazu nie podejmowany przez skrzypce, rozwijające wirtuozowskie figuracje łącznie z grą na jednej strunie. Pojawi się on dopiero w dalszym ciągu w przetworzeniu, nadającym mu z lekka impresjonistyczny koloryt. Dołączy do niego bardziej motoryczny temat, utrzymany w rytmie tanecznym, nawiązującym do rodzimego folkloru. Kokojęgo dokonał żywota 4 kwietnia 1980 r.

Jak przystało na kraj, w którym naturalnie dominującymi pozostają wpływy rosyjskie, z gatunków teatru muzycz-

nego rozwinął się przede wszystkim dramat taneczny. Dudar Chachanow przyszedł na świat 4 lipca 1921 r. w Czrebie, stolicy południowej Osetii (lepiej znanej pod gruzińską nazwą Cchinwali). Ukończył Konserwatorium w Tyflisie. Był też skrzypkiem w orkiestrze teatralnej w rodzinnym mieście. Stworzył pierwszą osetyjską operetkę – *Chanzariffa* – wystawioną w 1948 r. w Czrebie, której partytura niestety zaginęła. Był autorem dwóch baletów: *Atsamaz i Agunda* (1962) według narodowego eposu *Rycerze (Narty)* oraz *Wędrowiec (Chetag)*, 1963, prapremiera w 1979 r.), a nado osiemu symfonii oraz *Koncertu skrzypcowego*, wydającego się niewiele mieć wspólnego z pochodzeniem narodowym kompozytora. To typowo klasyczna forma trzyczęściowa z dominującą partią instrumentu solowego nad orkiestrą, sprowadzająca się zasadniczo do akompaniamentu, choć wypełniona romantyczną z ducha nastrojowością i uczuciowością. Po zainicjowaniu przez puzony krótkim wstępie skrzypce wprowadzają główny temat kantylenowej natury, któremu następnie przeciwstawiony zostaje oparty na figuracjach. Ich przetworzenie prowadzi do kadencji. *Andante* oparte jest na schemacie ABA z motorycznym ogniwem środkowym. Całość dopełnia *Rondo*, w którym temat refrenu eksponuje orkiestra, zanim podejma go skrzypce, a samo zakończenie przybiera postać unisonowej kody w stylu Chaczaturiana.

Równie dyskretne nawiązania do rodzimej tradycji muzycznej cechują drugi jego balet oraz zestawioną zeń suitę, wyróżniające się wszelako efektowną instrumentacją. Jego fabuła zainspirowana została przez poematy *Wędrowiec i Płacząca skała* Kosty Chetagurowa (właśc. Chetagkaty 1859-1906), poety (kluczowy dla narodowej tożsamości zbiór wierszy *Osetyjska lira – Iron faendyr*) i żeźbiarza, którego ród wywodził się od legendarnego Chetaga, syna księcia kabardyjskiego, nie zgadzającego się w dobie mongolskiego najazdu porzucić chrześcijaństwa na rzecz islamu, wskutek czego musiał zbiec do Osetii, gdzie z pomocą przyszedł mu las, okrążając go i dając mu schronienie przed prześladowcami (w wersji literackiej, niczym Lorelei Heinego, przemienił się w tytułową skałę). Odtąd ten koncentryczny gaj cieszy się opinią świętego (jest to zapewne relikwinda inoaryjskiego kultu drzew, występującego m.in. u Celtów, Galów, Bałtów i Słowian) i co roku, w drugą niedzielę lipca, obchodzi się tam dzień pamięci tego herosa. Kiedyś wstęp był zastrzeżony wyłącznie dla mężczyzn, choć do dziś pielgrzymi, przed wejściem doń, zdejmują buty.

Zarówno dramaturgia baletu, jak i suita, opiera się na kontraście ogniw lirycznych (*Wariacje Czobachan* i *Zulichan* oraz *Adagio Czobachan* i tytułowego *Wędrowca*) i bardziej dynamicznych (tańce: *Rycerzy*

oraz *Śmiałków, Żartobliwy dziewcząt*). Na przestrzeni całej muzyki baletowej przewija się melizmatyczny motyw przewodni tytułowego *Wędrowca*, w uściepie symfonicznym *Bitwa* ulegając przetworzeniom i wchodząc w związku z innymi, by pod koniec powrócić w formie augmentacji, związanej z unicestwieniem postaci, do której się odnosi. Jego odległa reminiscencja zostanie jeszcze wpleciona w finałowy kontrapunkt. Dość stonowany pozostaje pierwiastek orientalny, poza wspomnianym leitmotywem, po raz pierwszy intonowanym przez pikuliny w *Tańcu rycerzy*, a następnie podejmowanym przez instrumenty z sekcji blaszanej. W przywołanym ogniwie dominują rytmy synkopowane i ostinatowe, te ostatnie pojawiają się również w przytoczonej „*Bitwie*”, w której stają się czynnikiem dominującym, wypierającym pozostałe (melodyczny i harmoniczny). *Taniec śmiałków (Dzygítówka)* wykazuje zarówno w głównym temacie, jak i pobocznym oraz jego instrumentacji, pewne zbieżności ze słynnym *Tańcem z szablami* z *Gajane* Arama Chaczaturiana, choć trudno orzec, na ile zadecydowało o tym wspólne źródło materiału wyjściowego, a na ile było to świadomym nawiązaniem, czy też zapożyczeniem? Ponadto kompozytor ma skłonność do tworzenia kulminacji (np. w *Wariacji Czobachan* i samym *Finale*) w oparciu o efekt *crescenda*. W swojej tece kompozytorskiej posiadał też *Koncert na głos i orkiestrę*, wpisując się w tradycję tego gatunku, uprawianego w Polsce i Rosji dla Ewy Bandrowskiej-Turskiej przez Zygryda Kasserna i Rejngolda Gliera. Chachanow zmarł 26 grudnia 1995 r.

Ż południowej Osetii wywodzi się również urodzony 20 stycznia 1923 Chrystofor Plijew, twórca opery *Kosta Chetagurow* (1960) o wspomnianym narodowym wieszczu oraz operetek: *Wiosenna pieśń*, *Trzech przyjaciół* i *Pan młody uciekł*, a także sekwencyjnej pieśni *Skrzywdzona* na alt z orkiestrą do słów bohatera swojej opery.

Wpływ na rodzimą kulturę muzyczną wywarli ponadto działający tam i naturalizowani kompozytorzy rosyjscy, jak na przykład Nina Karnickaja, której posiadający programowe odniesienia *Poemat symfoniczny „Ojczyzna Osetia”* otwiera fanfarny motyw, wielokrotnie powracający dalej na jego przestrzeni. Przywołuje też dramatyczne epizody z jej historii (np. II wojny światowej, kiedy na przedpolach stolicy Dżaudżykau zatrzymały się prace na południowy-wschód wojska niemieckie), na co wskazuje rodzaj użytego instrumentarium (werble), a w ustępach o charakterze apoteozy dochodzi do głosu opracowanie miejscowej odmiany lezginki – tymbyl-kaft, przechodzące pod koniec w zawrotne perpetuum mobile. Atoli miejscami kompozycja ta niewolna jest od właściwej dla muzyki radzieckiej retoryczności.

Osetyjczycy wydają się być szczególnie utalentowanymi w zakresie dyrygentury, wydając jedną z pierwszych, jeśli nie pierwszą kobietę-kapelmistrzynię w pełnym tego słowa znaczeniu – Weronikę Dudarową (1916-2009), co prawda urodzoną w Baku, a wychowaną w Moskwie, ale wywodzącą się ze starego osetyjskiego rodu i kierującą potem Filharmonią Osetyjską w Dżaudżykau, a następnie Moskiewską (1960–1989).

Współcześnie Osetyjczycy są znani w świecie artystycznym dzięki dwóm wybitnym mistrzom batuty: Waleremu Giergity (bo tak brzmi w oryginale jego osetyjskie nazwisko, w zrusyfikowanej formie przybierające postać Giergijewa, ur. 1953), dyrektorowi petersburskiego Teatru Maryjskiego i zastępcy dyrektora muzycznego nowojorskiej Metropolitan Opera, a także wieloletniemu szefowi Filharmonii w Rotterdamie, oraz jego protegowanemu i chyba już młodszemu rywalowi Tuganowi Sochity (ur. 1977, w zruszczonej formie występującemu jako Sochijew). Ten ostatni był dyrektorem Walijskiej Opery Narodowej oraz Teatru Kapitol w Tuluzie. Na marginesie warto odnotować, że kariera dyrygencka jest też udziałem Jurija Temirkanowa z sąsiedniej Kabardy, a więc rodaka legendarnego herosa z baletu Chachanowa. Osetyjką jest również młoda pianistka Złata Czoczijewa (ur. 1985), zwyciężczyni konkursów: im. Glinki w Moskwie, a także w Neapolu, Kopenhadze oraz im. Szymanowskiego w Łodzi (2005).📍

Dyskografia:

- Dudar Chachanow – *Koncert skrzypcowy* op. 1952
Tatarchan Kokojty – *Fantazja koncertowa „Azau”*
na fortepian i orkiestrę
Ilia Gabarajew – *Il Rapsodia*
Josif Brajłowski, skrzypce; M. Pietruzowa, fortepian • Orkiestra Symfoniczna Państwowej Filharmonii Północnej Osetii w Dżaudżykau • Paweł Jadych, Anatolij Briskin, dyrygenci
Mielodija GOST 5289-61, 33D – 021081/2
- Dudar Chachanow – *Suita z baletu „Chetag”*
Chrystofor Plijew – *Skrzywdzona*
Ilia Gabarajew – *Śpiące góry*
G. Gurżibekow – *Pieśń o ojczystym kraju*
Maria Kotolijewa, Dolores Bilaonowa, śpiew • Orkiestra Symfoniczna Państwowej Filharmonii Północnej Osetii w Dżaudżykau • Gurgan Karapetian, dyrygent
Mielodija – GOST 5289-68, 33D – 23689/90
- Tatarchan Kokojty – *Rapsodia na skrzypce i orkiestrę*
Nina Karnickaja – *Poemat symfoniczny „Ojczyzna Osetia”*
Orkiestra Symfoniczna Państwowej Filharmonii Północnej Osetii w Dżaudżykau • Paweł Jadych, dyrygent
Mielodija – GOST 5289-61, 33D – 21071/2

Historia muzyki elektronicznej

Prapoczątki 1915-1945 (12)

Rozwój technik nagrania i obróbki dźwięku

Muzyka elektroniczna, w naszej obecnie postaci, nie mogłaby się rozwinąć bez odpowiednich technik nagrywania i odtwarzania dźwięku, wspartych możliwością montażu i obróbki zapisanego materiału. Sama idea pojawiła się już dość dawno, jednak praktyczną realizację umożliwiła dopiero rewolucja przemysłowa XIX w. Prawdopodobnie pierwszy krok zrobił Anglik, Thomas Young, skądinąd postać niezwykła, o znamionach geniuszu. Wszechstronnie uzdolniony i wykształcony, prowadził badania w wielu dziedzinach – m.in. fizyce, medycynie, ale także muzyce (rozwinął na przykład własną metodę strojenia instrumentów). Przypisuje się mu pozostawienie szczegółowego opisu urządzenia do zapisywania dźwięku. Z dokumentem tym podobno zapoznał się Édouard-Léon Scott de Martinville, francuski wydawca i księgarz, konstruując na jego podstawie aparat o nazwie fononautograf (phonautograph). Niestety urządzenie to jedynie zapisywało falę dźwiękową (wyłapywaną przez specjalną tubę, a następnie zamienianą dzięki membraniam na drgania mechaniczne) w postaci wykresu. Wynalazca uzyskał w marcu 1857 r. patent i dokonał szeregu nagrań. Co ciekawe, w 2008 r. odnaleziono archiwalne zapisy fal dźwiękowych, pochodzące z 9 kwietnia 1860 r. Dzięki zastosowaniu zaawansowanego oprogramowania komputerowego udało się je ponownie zamienić na dźwięk. Okazało się, że jest to rejestracja głosu, najprawdopodobniej samego konstruktora, a konkretnie wykonania fragmentu ludowej piosenki *Au clair de la lune*. Dziś powszechnie uchodzi za najstarsze znane i odtworzone nagranie dźwiękowe.

W 1877 r. Charles Cros przedstawił koncepcję palefonu (paléophone) Francuskiej Akademii Nauk, ale nie udało mu się zbudować działającego egzemplarza – w przeciwnym razie to jego, a nie Thomasa Alwé Edisona uważalibyśmy za właściwego autora tego wynalazku. Tym bardziej, że w październiku 1877 r. opublikował artykuł, który zawierał nie tylko opis urządzenia, ale także metody powielania kopii nagrań. Jednak jego amerykański konkurent jako pierwszy zademonstrował urządzenie odtwarzające nagrane dźwięki – stało się to w listopadzie 1877 r. Było ono jeszcze dość prymitywne i jakoś zapisu (na nawiniętej na walec folii cynowej) pozostawiała wiele do życzenia. Edison uzyskał amerykański patent w lutym 1878 r. i dalej udoskonalał fonograf, bo tak nazwał swoje dzieło. Wersja z 1888 r. była już daleko bardziej zaawansowana, jednak przyszłość należała do innego wynalazcy – gramofonu.

Od 1870 r. w USA działał także, pochodzący z Niemiec, Emile Berliner, który uzyskał szereg patentów na wynalazki związane z telekomunikacją – w tym także mikrofon. Od 1886 r. prowadził prace nad metodami nagrywania dźwięku. Pierwsza wersja jego gramofonu (1887) była bardzo zbliżona do fonografu, ale następna (1888) zakładała już rejestrację na płytach. Wkrótce rozpoczęła się



Dariusz Mazurowski

wielka kariera tego urządzenia i samych płyt, które na wiele dziesięcioleci stało się głównym nośnikiem nagrań dźwiękowych, zmieniając przy tym świadomość melomanów na całym świecie.

Przydatność opisanych aparatów do eksperymentowania z dźwiękiem była jednak mocno wątpliwa. Z zarejestrowanym nagraniem właściwie niewiele można było zrobić, poza ewentualnym odtworzeniem z inną prędkością. Nie dało się go choćby pociąć i zmontować w inny sposób. Tę możliwość dały dopiero dwie inne techniki zapisu – na optycznej ścieżce filmu i magnetyczna. Pierwszej poświęcimy nieco więcej miejsca później,

przy okazji omawiania wkładu filmowców w rozwój interesującego nas gatunku. Drugą zajmiemy się już teraz.

W 1888 r. amerykański inżynier, Oberlin Smith, opublikował artykuł, w którym opisał ideę zapisu magnetycznego. W praktyce wykorzystał ją po raz pierwszy Valdemar Poulsen, wynalazca pochodzący z Danii, budując w 1898 r. telegrafon. Po uzyskaniu patentu zabiegał o popularyzację swojego pomysłu, prezentując go na przykład na Wystawie Światowej w Paryżu, w 1900 r. Dokonał tu także nagrania głosu austriackiego cesarza Franciszka Józefa, uchodzącego dziś za najstarszy zachowany zapis magnetyczny. Poulsen, wraz ze swoim asystentem – Pederem Olufem Pedersenem – rozwijali dalej wynalazek, budując aparaty rejestrujące dźwięk na stalowym drucie, taśmie lub dysku. Od tego momentu rozwój zapisu magnetycznego przebiegał dwiema drogami – z jednej strony były to urządzenia wykorzystujące drut (jak w prototypie), z drugiej zaś coraz doskonalszą taśmę. Pierwsze znalazły jedynie ograniczone zastosowanie jako dyktafony, czy też wyposażenie niektórych stacji radiowych, jednak po drugiej wojnie światowej zostały wyparte przez znacznie doskonalsze magnetofony.

Ich pojawienie się na rynku stało się możliwe dzięki wynalazonej w 1928 r. przez Fritza Pfeumera taśmie magnetycznej. Dalszym rozwojem nowej technologii zajęły się dwie firmy niemieckie AEG i BASF. Pierwsza z nich przedstawiła w 1935 r. (na Wystawie Radiowej w Berlinie) urządzenie nazwane magnetofonem, podczas gdy druga dostarczyła udoskonaloną taśmę. W następnym roku, a dokładnie 19 listopada w Ludwigshafen nagrano koncert London Philharmonic Orchestra (pod dyktando Thomasa Beechama). Wykonała ona m.in. *XXXIX Symfonię* Wolfganga Amadeusza Mozarta – powszechnie uważa się, że to najstarsze nagranie magnetofonowe.

Wynalazkiem zainteresowała się jednak przede wszystkim armia i do zakończenia drugiej wojny światowej, nie wszedł on do powszechnego użytku, choć już w 1938 r. niemieckie stacje radiowe zaczęły nadawać swoje audycje z taśm, zastępując nimi nawet płyty. Z tego wynika, że w interesującym nas okresie magnetofon nie mógł być wykorzystany do eksperymentów dźwiękowych i artyści musieli korzystać z innych mediów – przede wszystkim płyt oraz taśm filmowej. 📻

PATRONAT: Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego - **Bogdan Zdrojewski**
Wojewoda Świętokrzyski - **Bożentyna Pałka - Koruba**; Marszałek Województwa Świętokrzyskiego - **Adam Jarubas**
Starosta Buski - **Jerzy Kolarz**; Burmistrz Miasta i Gminy Busko-Zdrój - **Waldemar Sikora**,
Burmistrz Miasta i Gminy Pińczów - **Włodzimierz Badurak**; Burmistrz Miasta i Gminy Ożarów - **Marcin Majcher**
Burmistrz Miasta i Gminy Staszów - **Romuald Garczewski**, Starosta Staszowski - **Andrzej Kruczel**; Wójt Stopnicy - **Ryszard Zych**
Poseł do Parlamentu Europejskiego - **dr Czesław Siekierski**

ORGANIZATOR: Buskie Samorządowe Centrum Kultury - **Dyrektor Andrzej Żądło**,
Festiwal zrealizowano ze środków:

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Wojewody i Marszałka Województwa Świętokrzyskiego i Powiatu Buskiego

XVII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYCZNY

im. Krystyny Jamroz

2 - 9.07.2011 r. Busko — Zdrój

Dyrektor Festiwalu - **Artur Jaroń**



Patronat
Medialny:



echodnia.eu



twoja muza

Tygodnik
PONIDZIA



TERAZ
ŚWIĘTOKRZYSKI
MIEJSCEM KULTURY

Muzyka21



Mecenas i Złoty
Sponsor Festiwalu



Sponsorzy Strategiczni



Polska Grupa
Energetyczna



TargiKielce

GETINGE



P.H.U. "Lotos" Sp. z o.o.



GETINGE GROUP



Zamek "Derzława" PENSIJONAT

Willa "Rys"



www.jamroz.busko.pl

PALCEM PO PŁYCIĘ

CZARODZIEJSKI FLET JACOBSA



WOLFGANG AMADEUS MOZART Die Zauberflöte

Daniel Behle, tenor; Marlis Petersen, sopran; Daniel Schutzhard, baryton; Sunhae In, sopran • RIAS Kammerchor, Akademie für Alte Musik Berlin • René Jacobs, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902068.70 • w. 2010, n. 2009 • 167'00"

Muzyka21
płyta miesiąca

artyści specjalizujący się w wykonawstwie muzyki dawnej – namówili go do kontynuowania kariery solistycznej. W latach 80. minionego stulecia, Jacobs-śpiewak odkrył powołanie do dyrygentury. Począwszy od roku 1983 stałe przywraca zbiorowej pamięci zapomniane – i nierzadko wybitne – dzieła minionych epok, zwłaszcza baroku i klasycyzmu. Ponadto prowadzi najważniejsze orkiestry, uczestniczy w liczących się festiwalach, wreszcie nagrywa płyty dla Harmonii Mundi, otrzymując za nie liczne nagrody.

Pod koniec lat 90. XX w. Jacobs rozpoczął ambitny projekt zarejestrowania oper i symfonii Wolfganga Ama-

Najnowszym przedsięwzięciem owej mozartowskiej serii jest album z *Czarodziejskim fletem* KV 620, którego premiera miała miejsce w październiku 2009 r. Przypomnijmy, że podczas realizacji pierwszych dwóch oper (*Tak czynią wszystkie* i *Wesele Figara*) dyrygent poprowadził Concerto Köln, a podczas realizacji trzech innych utworów (*Łaskawości Tytusa*, *Don Giovanniego* i *Idomeneusza*) oraz symfonii – Orkiestrę Barokową z Fryburga Bryzgowijskiego. Tym razem zdecydował się on na współpracę ze słynną Akademią Muzyki Dawnej z Berlina, której towarzyszy Chór Kameralny RIAS, przygotowany przez Franka Markowitscha. W obsadzie znaleźli

mezzosopranistki Anna Grevelius i Isabelle Druet (Trzy Damy) oraz Konstantin Wolff (Mówca, Kapłan i Zbrojny). W pozostałych rolach wystąpili: Joachim Buhrmann (Kapłan), Magnus Staveland (Zbrojny), René Möller, Clemens-Maria Nuszbaumer i Christian Koch (Niewolnicy) oraz Alois Mühlbacher, Christoph Schlögl i Philipp Pötzlberger (Trzej Chłopcy); ci trzej ostatni zostali wybrani z Chóru Chłopięcego św. Floriana.

Omawiane wykonanie jest rewolucyjne i zapisze się na stałe w historii fonografii. Jacobs-dyrygent świadomie oddaje się w nim bowiem interpretacyjnej swobodzie, współtworząc dzieło. Utwór Mozarta staje się tym samym także jego własnym utworem. Artysta nie tylko wzbogaca recytatywy o improwizowany akompaniament fortepiano, ale również modyfikuje libretto i partyturę. Pojawiają się tu choćby nieznanne z wcześniejszych kreacji *Czarodziejskiego fletu* efekty ilustracyjne, np. świergot ptaków w scenie, w której Tamino spotyka Papagena. Czy zostaną one zaakceptowane przez wszystkich miłośników muzyki austriackiego kompozytora? Być może nie. Jedno natomiast nie ulega wątpliwości: nic nie można zarzucić ani orkiestrze, ani chórowi, ani śpiewakom.

Uważam, że album jest pozycją obowiązkową dla wszystkich melomanów. Jakość dźwięku jest – jak na Harmonię Mundi przystało – nieskazitelna. Na koniec dodajmy, że temu pięknemu wydawnictwu towarzyszy ponad trzystustonicowa książeczka z librettem, esejami (m.in. pióra samego Jacobsa) i bogatą ikonografią.

Maciej Chiziński



René Jacobs rozpoczął karierę muzyczną śpiewając w chórze katedry św. Bawona w Gandawie. Zanim jednak został jednym z największych kontratenorów swoich czasów, studiował na Uniwersytecie Gandawskim filologię klasyczną. W owym czasie to bracia Kuijken, Gustav Leonhardt oraz Alfred Deller – wybitni

deusza Mozarta. Dotychczas w serii ukazały się: *Tak czynią wszystkie albo Szkoła kochanków* KV 588 (1999), *Wesele Figara* KV 492 (2004), *Łaskawość Tytusa* KV 621 (2006), *Don Giovanni albo Rozpustnik ukarany* KV 527 (2007), *Idomeneusz, król Krety* KV 366 (2009) oraz *Symfonie* nr 38-41 (2007 i 2010).

się: tenor Daniel Behle (w roli Tamina), sopranistka Marlis Petersen (Pamina), baryton Daniel Schmutzhard (Papageno), sopranistka Sunhae In (Papagena), sopranistka Anna-Kristiina Kaappola (Królowa Nocy), bas-baryton Marcos Fink (Sarastro), tenor Kurt Ajesberger (Monostatos), sopranistka Inga Kalna,

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ • bubeł

BENJAMIN BRITTEN

3 Suits na wiolonczelę solo

Danise Djokic, wiolonczela

Atma Classique ACD2 2524 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 58'17"

☆☆☆☆☆

Dokładnie 200 lat potrzebował Bach w jego suitsy na wiolonczelę solo wyszły z cienia mniejszej siostry czyli partit na skrzypce. Potrzebowały muzyka, który dostrzeże ich złożoność, taneczność, panoramiczność nastrojów a przede wszystkim w pełni odda brzmieniowy potencjał instrumentu, na który zostały napisane. Muzykiem tym był Pablo Casals. W jego nagraniu wszystko było doskonale; kocia giętkość frazy, dbałość o charakter utworu, czytelność melodii.

Teraz po latach niewiele się zmieniło. Może do snu lepiej ukolysze nas wersja Pietera Wispelweya, a świeżością powali Jean-Guihen Queyras ale to do Casals wracam w każdej chwili zwątpienia. Czy Kanadyjska „supersar” Denise Djokic jest dla Brittena tym, kim Casals dla Bacha? Nie do końca. Britten już swojego Casals ma. Jest nim „Slava” Rostropovich, z myślą o którym napisał trzy suitsy na wiolonczelę. Kompozycje te czerpią zarówno od Baroku, świata fugi, przez Romantyzm z jego formami jak serenada czy scherzo, a kończąc na umiłowanych przez Brittena efektach sonorystycznych, przywołujących na myśl kwartety Bartóka. Trzeba przyznać, że jak na tak złożone dzieło jedno wielkie wykonanie to trochę mało. Cóż zatem proponuje nam Denise? Przede wszystkim rozbijając cudowne brzmienie instrumentu. Sięgające bardzo nisko, przypominające chwilami bardziej wiolę da gamba niż wiolonczelę. Artystka grając bardzo często poddaje się swojej intuicji i własnemu wyczuciu frazy. Jest to dokładnie to czego te kompozycje wymagają. Są melancholijną odpowiedzią Brittena na przemijający czas. Utkane chwilami z bardzo delikatnej tkanki, która z czasem zągęszcza się tworząc wyraźne i silne pochody

akordów. Dzieje się tak np. w pierwszej suicie, gdy po granej pizzicato *Serenacie*, pełnej sonorystycznych zabaw następuje mocno zrytmizowany opadający pochód akordowy. Pełne są folklorystycznych inspiracji, np. w suicie trzeciej, która jak pisał Britten cała zbudowana jest na rosyjskich tematach i jest holdem dla tej muzyki. Stąd emocjonalne podejście Denise wcale nie dziwi, doskonale wie kiedy należy grać w sposób sentymentalny a kiedy ciskać ciosanymi blokami. Trzeba jednak ciągle odnosić to nagranie do wykonania Rostropowicza. Bo, mimo że Djokic rozumie świetnie Brittena, ma czarujący ton i świetną technikę to jednak brakuje jej ognia i pasji Rostropowicza. Poszczególne części przelatują jedna w drugą, jakby niczym się nie różniąc. Sam kompozytor powiedział kiedyś: „piszę muzykę nie tylko dla wykonawców ale dla ludzi, którzy są mi bliscy duchowo”. Problem nagrania Denise Djokic polega na tym, że nikt nie był nigdy tak bliski duchowo Brittenowi w tych suitach jak Slava.

Michał Koziółek

BENJAMIN BRITTEN

Les Illuminations op. 18, Prelude and Fugue op. 29, Wariacje na temat Franka Bridge'a op. 10, Now Steep the crimson petal

Karina Gauvin, sopran • Les Violons du Roy • Jean-Marie Zeitouni, dyrygent

Atma Classique ACD2 2601 • w. 2010, n. 2009

☆☆☆☆☆

Podziwiam stylistyczną wszechstronność kanadyjskiej formacji Les Violons du Roy, zręcznie sięgającej zarówno po dzieła Bacha czy Haendla, jak i Piazzoli, Strawińskiego czy Bartóka. Na łamach **Muzyka21** miałem okazję omawiać już dwa krążki dowodzące owych szerokich repertuarowych zainteresowań, teraz zaś przedstawiam kolejny. Znalazły się na nim arcydzieła kolejnego klasyka muzyki XX w. – Benjamina Brittena.

Również i tym razem płyta Atma Classique sprawiła mi dużą satysfakcję. Po pierwsze, ze względu na wybór programu umieszczonego na płycie; nieczęsto ostatnio można wśród fonograficznych nowości znaleźć dzieła autora *Gloriany*, a słucha się ich przecież z dużym zadowoleniem i zaciekawieniem, jak w tym przypadku. Po drugie, do gustu przypadło mi wykonanie kanadyjskich artystów pod wodzą Jean-Marie Zeitouniego. Les Violons du Roy to zespół niewielki, co może się podobać bardziej lub mniej, ale bez wątplenia dysponuje dużym potencjałem, dzięki czemu umiejętności muzyków w zakresie chociażby starannej i wyraźnej artykulacji czy bogatej dynamiki są niepodważalne i budzą moje uznanie. Może nieduża obsada przyczynia się też do uchwylenia czytelnej, przejrzystej faktury dzieł Brittena, a bardzo dobry i wyraźny dźwięk w nagraniu pozwalają docenić zalety tej kreacji, zalety nie tylko techniczne, ale i czysto interpretacyjne. Z pewnością znaleźć tu można wiele emocji, nastrojów, a nawet wzruszeń. Spodobała mi się także sopranistka Karina Gauvin, znana z innych nagrań Atmy, w zamykającym krążek krótkim utworze *Now Steep the crimson petal* i sławnym cyklu *Illuminacje* do słów Artura Rimbaud. Jej dźwięczny, wyrównany i czysty głos bardzo trafnie wpisał się w treść i formę poszczególnych pieśni, trafnie je różnicując i przekazując treści w nich zawarte.

Płyta ciekawa, udana pod względem edytorskim i artystycznym, przynosi oryginalną i cenną twórczość jednego z klasyków muzyki XX w. Warto posłuchać.

Paweł Chmielowski

LUIGI CHERUBINI

Requiem in c

Kammerchor Stuttgart; Hofkapelle Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent

Carus 83.227 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 46'12"

☆☆☆☆☆

Muzyka Luigiego Cherubiego jest stosunkowo rzadko nagrywana, więc tym bardziej należy zauważyć każdą nową płytę z jego utworami. Niemiecka wytwórnia Carus wydała właśnie album zawierający tylko jedno, ale za to znaczące dzieło autora *Woziwody – Requiem in c* z 1816 r. Szybko znalazło uznanie w ówczesnym życiu muzycznych, czego świadectwem może być fakt, że zabrzmiało na mszy żałobnej po śmierci Beethovena, a do jego admiratorów należeli m.in. sam twórca *Fidelia*, Schumann i Brahms. Wyróżnia się rezygnacją z głosów solowych, wyeliminowaniem z partytury obojów, klarnetów, trąbek oraz skrzypiec, intensywnością wyrazu, starannym umuzyycznieniem tekstu.

W rolach głównych w tym nagraniu występują zatem chór i orkiestra, a są to zespoły pierwszej klasy, znane także z innych nagrań wytwórni Carus. Kammerchor ze Stuttgartu jest jak zawsze w doskonałej formie, imponuje jego zgranie, wyrównanie, czystość emisji i uroda głosów. Równie dobrze się prezentują panie, zwłaszcza sopran, jak i panowie (imponująco, nastrojowo wykonana część trzecia, *Tractus*, w którym kompozytor sięga daleko wstecz, do konwencji średniowiecznego chorału). Z równie dobrej strony pokazuje się także Hofkapelle Stuttgart, grająca na instrumentach z epoki. Uznanie budzą interwencje sekcji blaszanej czy specyficzne, nieco szorstkie brzmienie smyczków, dobrze oddające poważny nastrój i ciemne barwy dzieła. Niniejsza płyta jest też kolejnym sukcesem Friedera Berniusa, wybitnego dyrygenta, bardzo wszechstronnego i poruszającego się po różnych epokach, choć jak dowodzi omawiany album, szczególnie udane efekty osiąga w repertuarze klasyczo-romantycznym i formach wokalo-instrumentalnych. Staranna praca nad partyturą, wierność stylowi i praktykom wykonawczym charakterystycznych dla kompozycji danego okresu oraz blisko-

tlivość kreacji wydają się być jego znakiem rozpoznawczym.

Oprócz wybitnego poziomu artystycznego nagrania, jego wartość podnosi wzorowa jakość dźwięku.

Paweł Chmielowski



FRYDERYK CHOPIN
Impressions on Chopin

Leszek Możdżer

Magic Records 274 896 1 • w. 2010, n. 1999

★★★★★

Rok 2010 upłynął pod znakiem obchodów 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. Różnorodność podjętych inicjatyw, a także ich zasięg były doprawdy imponujące i nie ma przesady w sformułowaniu, że każdy mógł znaleźć coś dla siebie. Wśród sztandarowych wydarzeń minionego roku z pewnością można wymienić XVI Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina. Trudno natomiast ogarnąć ogromną liczbę audycji, występów, koncertów i festiwali, które odbyły się na całym świecie w ramach Roku Chopinowskiego.

Pamięć o Chopinie zdecydowanie przekroczyła granice samej muzyki i odbiła się szerokim echem również w sztukach plastycznych. Jako przykład można wskazać IX edycję konkursu Galerii Plakatu, która odbyła się pod hasłem „Fryderyku! Wróć do Warszawy!”. Chopin zawładnął również przestrzenią miejską. Poza dużą liczbą pamiątkowych tablic, popiersi i pomników odsłoniętych ku czci tego wybitnego kompozytora i pianisty, w samej tylko Warszawie – mieście młodości Fryderyka, można było z łatwością odnaleźć ślady jubileuszu. Prawdopodobnie najbardziej spektakularnym wydarzeniem było otwarcie w odrestaurowanych wnętrzach Zamku Ostrojskich „pobudzającego wszystkie zmysły” Mu-

zeum. O Chopinie przypominały również multimedialne ławeczki ustawione wzdłuż trasy spacerowej młodego artysty czy quasi-klawiaturowe przejścia dla pieszych.

Na wzmoczone zainteresowanie Chopinem zdecydował się również odpowiedzieć „muzyk totalny” – Leszek Możdżer. Artysta w minionym roku odbył szereg podróży, w czasie których prezentował Chopina w wersji klasycznej, jazzowej i rockowej. Z chopinowskim repertuarem prezentował się zarówno w salach filharmonicznych jak i w namiocie festiwalowym na dolnej Równi Krupowej w Zakopanem czy na żaglowcu „Fryderyk Chopin” cumującym przy Wałach Chrobrego w Szczecinie. Grał Chopina w Zagrzebiu, Waszyngtonie, Szanghaju, Paryżu, Bukareszcie czy w Gizie, pod piramidami. Ponadto do rąk wielbicieli jego talentu trafiła płyta *Impressions on Chopin*. Na krążku znalazły się „wrażenia” na temat wybranych preludów, mazurków, etiud, nokturnów i *Contredanse Ges-dur* op. posth. – w sumie 15 utworów zarejestrowanych w 1999 r. w Paryżu. Pianiście w nagraniu towarzyszył Madijd Khaladj, aranżer i artysta grający na tombaku (tradycyjnym irańskim instrumencie perkusyjnym).

Płyta zapewne będzie wielkim rozczarowaniem dla wszystkich tych, którzy spodziewają się usłyszeć kompozycje Chopina w nowej odsłonie. Zamiast tego znajdują oni na krążku oryginalną płataninę muzycznych skojarzeń, motywów dźwiękowych i ugrupowań rytmicznych charakterystycznych nie tylko dla polskich tańców narodowych. Chopin, stanowiąc punkt wyjścia, stał się pretekstem dla snucia muzycznych wizji i eksperymentów. Możdżer postrzega muzykę romantycznego geniusza selektywnie i koncentruje się na wybranych pomysłach: rozwija emocje zawarte w chopinowskich oryginałach czasem w kierunku wzmoczonej dramaturgii i napięcia, innym razem w stronę muzycznego żartu; z zaawansowanego harmonicznego języka Chopina wysnuwa dalsze konsekwencje; kształtem linii melodycznej nawiązuje do cho-

pinowskiej stylistyki – falującej, nieustannie zmiennej w sposób nie do końca przewidywalny dla odbiorcy. Muzyczne „wycieczki” Możdżera sprawiają, że słuchając impresji na temat *Preludium G-dur* op. 28 nr 3 i *Mazurka g-moll* op. 24 nr 1 (2. wersja) nie można mieć pewności z jakim instrumentarium mamy do czynienia – tradycyjnym czy elektronicznym, strunowym czy perkusyjnym, nie mówiąc już o konotacjach brzmieniowych, które odbiegają tak dalece od idiomu muzyki polskiej jak wilgotny irlandzki klimat czy pachnący curry świat orientu.

Muzycznych wizji Możdżera słucha się z przyjemnością dla nich samych, ale jeśli będziemy rozpatrywać płytę w kontekście projektu inspirowanego Chopinem, to okaże się, że przyjemność ze słuchania aranżacji Możdżera jest wprost proporcjonalna do znajomości oryginałów. Biorąc zaś pod uwagę, że „na warsztacie” znalazło się kilka chopinowskich hitów takich jak *Preludium A-dur* op. 28 nr 7 czy *Etiuda Ges-dur* op. 25 nr 9, można śmiało przypuszczać, że nawet laicy zainteresują się tym wydawnictwem fonograficznym.

Romana Zaitz



GRZEGORZ FITELBERG
Sonaty nr 1 i 2, 2 Romanse op.11, Chanson triste, Recytatywy i Allegretto grazioso, Berceuse, Mazurek

Andrzej Gębski, skrzypce; Soyeon Lim, fortepiano

Acte Préalable AP0207 • w. 2010, n. 2010 • DDD, 62'28" ★★★★★

Jakże miło jest cieszyć się fonograficznymi nowościami wytwórni Acte Préalable i odkrywać zapomniane skarby muzyki polskiej, bo tych, wbrew opinii „specjalistów”, jest mnóstwo. Niewątpliwie do płytowych wydarzeń roku 2010 zaliczyć należy wydany wtedy album z muzyką

instrumentalną Grzegorza Fitelberga, znakomitego dyrygenta i niezwykłego promotora rodzimej twórczości w kraju i na świecie. Jak dowodzi prezentowany krążek, maestro mógł się poszczycić także wybitnymi osiągnięciami w dziedzinie kompozycji, lecz jego dorobek przez długie dziesięciolecie niestety był całkowicie zapomniany. Docenić zatem trzeba cenną inicjatywę Wydawcy oraz wykonawców i podziękować im za podjęcie się trudu przywrócenia do życia utworów Fitelberga, utworów zasługujących na stałą obecność w życiu koncertowym i fonografii.

Na albumie znalazły się kompozycje na fortepian solo (*Chanson triste*) oraz fortepian i skrzypce, zarówno oryginalne, jak i transkrypcje (*Recytatywy i Allegretto*, pierwotnie przeznaczony na klarnet, co świetnie pasuje do obecnych w nim elementów żydowskiego folkloru, lecz dobrze brzmiący w opracowaniu Andrzeja Gębskiego na nowy skład). W większości z nich mamy do czynienia z miniaturami, ale również z dziełami większych rozmiarów i zawartych w poważnych formach, by wspomnieć obie *Sonaty*. Pierwsza z nich, w tonacji a-moll i oznaczona numerem opusowym 2, jest płodem 15-latką i wprawia odbiorcę w zachwyt i osłupienie możliwościami jej młodziutkiego autora. Zasłużenie zdobyła najwyższą nagrodę na Lipskim Konkursie Kompozytorskim im. Ignacego Jana Paderewskiego w 1899 r. Druga, *F-dur* op.12, wykazuje ewidentny rozwój stylu, bogatszą fakturę, słychać w niej ogromną inwencję, mistrzostwo twórcze, wielki ładunek emocjonalny. Z pewnością zasługuje na czołowe miejsce wśród skrzypcowych sonat późnego romantyzmu, stojąc godnie obok powszechnie znanego kanonu tego repertuaru, w postaci utworów Brahmsa czy Francka.

Nie byłoby tej pięknej muzyki bez doskonałego wykonania artystów znanych z innych dokonań dla warszawskiego wydawnictwa. Andrzej Gębski wspaniale przywraca do życia zapomnianą a wielką twórczość rodaka; z jego gry bije pasja, zaangażowanie, ekspresja żywo przemawiająca do wyobraźni słuchacza i przekonująca go

do wielkiej wartości prezentowanych kompozycji. Godnie partneruje mu koreańska pianistka Soyeon Lim, której nie brak okazji do wyeksponowania pięknych melodii i romantycznego wyrazu zawartego we wszystkich dziełach (np. ślicznej, melancholijnej *Chanson triste*). Współpraca między artystami układa się bez zarzutu, skutkując spójną, efektowną i poruszającą wizją całości.

Bardzo spodobała mi się niniejsza płyta i gorąco zachęcam Czytelników do zapoznania się z nią i odkrycia kolejnych skarbów zapomnianej muzyki polskiej.

Paweł Chmielowski



JOSEPH HAYDN
Missa brevis, Missa Schöpfungsmesse

Trinity Choir; Rebel Baroque Orchestra • J. Owen Burdick, Jane Glover, dyrygenci

Naxos 8.572127 • w. 2011, n. 2001/8 • 53'08"

★★★★★

Jakiś czas temu na naszych łamach pojawiła się recenzja nagrań kompletu *Mszy* Józefa Haydna, wydanych przez Naxos. Wytwórnia ta jednak wypuszcza na rynek również poszczególne części cyklu, czego przykładem jest bodajże przedostatni, siódmy dysk. Po zapoznaniu się z nim przychyliam się do pozytywnej oceny ambitnego i ciekawego projektu, który z pewnością wyróżnia się na tle innych, podobnych do niego przedsięwzięć, wysokim poziomem wykonawczym, niezwykle starannym przygotowaniem artystów, siłą oddziaływania na słuchacza i, last but not least, przystępną ceną.

Na krążku znalazły się dwie kompozycje: prowadzona przez J. Owena Burdicka *Missa brevis F-dur* w zrewidowanej wersji z 1805 r. oraz *Schöpfungsmesse B-dur* w nadzwyczaj udanej

kreacji pod kierunkiem Jane Glover. Między dwoma wykonaniami jest 7 lat różnicy, inne grono solistów, za to wspólny jest udział bardzo dobrze dysponowanych zespołów z Nowego Yorku, czyli Trinity Choir i Rebel Baroque Orchestra.

Wysoko oceniam płytę Naxosu, choć nie jest to produkcja idealna w każdym calu. Mniejszą satysfakcję sprawiła mi uczestnicząca w nagraniu pierwszej kompozycji, jedna z sopranierek. Nie za bardzo wie, że klasycznych dzieł wokalnoinstrumentalnych nie wypada śpiewać jak zwykłych piosenek pop; prostota i naturalność w wykonaniu są na ogół zaletami, lecz nie w tym przypadku, tu bowiem zaszyły zdecydowanie za daleko i wolałbym usłyszeć standardową ekspresję i typowe dla poważnej muzyki prowadzenie głosu. Jest to jednak moje zastrzeżenie, które nie rzutuje ani na ocenę interpretacji *Mszy F-dur*, ani całego albumu. To, że jest wysoka, zadowolająca należy głównie naprawdę interesującej, niekontrowersyjnej, dynamicznej i przekonującej kreacji *Schöpfungsmesse*, prowadzonej pewną ręką Jane Glover. Utwór w niniejszej interpretacji od razu trafia do wyobraźni odbiorcy za sprawą trafnie dobranych temp, świetnego aparatu wykonawczego (znakomici soliści), idealnych proporcji między śpiewakami, chórem a orkiestrą, wreszcie bardzo dobrej realizacji dźwiękowej nagrania.

Omawiana płyta w warstwie artystycznej przynosi to, co najlepsze w historycznym nurcie wykonawstwa, w repertuarowej zaś przypomina wybitne pozycje mniej znanego, aczkolwiek niezwykle ważnego rozdziału wielkiej twórczości Józefa Haydna.

Paweł Chmielowski

TOMASZ KAMIENIAK
Buch der Geheimnisse op. 25, Sonata op. 39

Tomasz Kamieniak, fortepian
Acte Préalable AP0202 • w. 2010, n. 2008 • DDD, 67'31"
★★★★★

Z wielką radością mogę przedstawić Czytelnikom drugi już autorski album Tomasza



Kamieniaka w barwach wytwórni Acte Préalable, zawierający kompozycje fortepianowe. Pierwsza płyta, wydana dwa lata temu, wzbudziła mój zachwyt. Podobnie jest z najnowszym krążkiem, na którym znalazły się jedynie dwa rozbudowane utwory: składający się z 12 części cykl zatytułowany *Buch der Geheimnisse (Księga tajemnic)* oraz jednocześnie *Sonata op. 39*. Miłośnicy muzycznych knotów rodem z Warszawskiej Jesieni nie znajdą tu na szczęście nic dla siebie, za to wszyscy słuchacze ceniący piękno i poszukujący wyższych wartości w dziele artystycznym lub po prostu wrażliwi na twórczość trafiającą do serca, powinni być omawianą płytą bardzo usatysfakcjonowani.

Obcowanie z kompozycjami Tomasza Kamieniaka jest doprawdy fascynujące i zapewni wiele ciekawych doznań estetycznych, czego nie unikną zwłaszcza ci odbiorcy, którzy doceniają wyrazistą melodykę, bogactwo fakturalne partii fortepianowej, czytelną konstrukcję, a przede wszystkim przystępność języka muzycznego i wielką dozę emocji, zawartych w tej niezwykłej muzyce. Poznać i zrozumieć oryginalny świat młodego autora z pewnością pomoże bardzo ciekawy komentarz Ireny Jakuboszczak zamieszczony w książeczce albumu, pełen rozmaitych refleksji: nie tylko ściśle muzycznych, lecz również literackich czy filozoficznych odniesień. Dodatkową wartością omawianej płyty jest prezentacja własnych dzieł przez ich twórcę, znakomitego pianistę zresztą, co od razu słyhać, jak również wysmienita realizacja techniczna nagrania – dźwięk instrumentu brzmi tu w swojej pełnej krasie.

Nie podejmuję się dokładnego analizowania samych utworów ani podawania suchych danych o wykonaniu, wydaje mi

się bowiem, że chłodna analityczna ocena w tym przypadku, autorskiej, żywej interpretacji dzieł operujących ogromnym bogactwem emocji i trafiających wprost do głębokich pokładów wrażliwości słuchacza, nie jest zbyt dobrym pomysłem. Mam nadzieję, że w zachwycie i podziwie, jaki odczuwam po raz drugi po spędzeniu fascynujących chwil z twórczością Tomasza Kamieniaka, nie będę odosobniony. Polecam ów album wszystkim słuchaczom poszukującym piękna i refleksji w muzyce, jak również wielbicielom dobrej pianistyki. Warto posłuchać.

Paweł Chmielowski



MIECZYSLAW KARLOWICZ
Serenada op. 2, Koncert skrzypcowy op. 8

Ilya Kaler, skrzypce • Warsaw Philharmonic Orchestra • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.572274 • w. 2011, n. 2008 • 51'37"

★★★★★

Ogromnie mnie cieszy powoli rosnąca ilość nagrań twórczości Mieczysława Karłowicza, zasługująca swoją wielką wartością i niewątpliwą atrakcyjnością ma stałą obecność w salach koncertowych i płytowych katalogach, nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Jak to zwykle bywa w odkrywaniu dzieł rodaków, impuls wyszedł prawie przed dekadą z angielskiej wytwórni Chandos, za której trzema znakomitymi albumami podążają kolejni wydawcy. Jednym z nich jest Naxos, kończący już cykl utworów symfonicznych naszego mistrza, zapisany w sumie na czterech krążkach, ukazujących się na przestrzeni kilku ostatnich lat.

Przedostatnia pozycja serii, wydana z początkiem tego roku, zawiera tylko dwie kompozycje: *Serenadę C-dur na orkiestrę smyczkową op. 2* oraz wspa-

niały *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8. Aż dziw bierze, że ten ostatni utwór nie zdobył jeszcze światowego uznania jako najpiękniejsza według mnie pozycja w naszej literaturze wiolinistycznej w swoim gatunku. Wykonuje go na krążku Naxosu rosyjski artysta, Ilya Kaler, dobrze rozumiejący się z Antonim Witem i Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej, nazywanej z angielska, nie wiedzieć czemu, Warsaw Philharmonic Orchestra. Skrzypek i dyrygent mają już na koncie wspólne projekty, m.in. nagrania dzieł Szymonowskiego i Szostakowicza, nie dziwi zatem udana współpraca i spójna, bardzo przekonująca wizja całości. Kaler dysponuje tonem śpiewnym i szlachetnym, idealnie pasującym do romantycznej stylistyki *Koncertu A-dur*, łączącego w niezwykle efektywny sposób bogactwo ekspresji, pyszną melodykę i błyskotliwość wirtuozerii, wymagającej od solisty nie lada biegłości technicznej. Wszystkie powyższe atrybuty dzieła słyhać wyraźnie na omawianym albumie. Mam jednak dość subiektywne wrażenie, że realizatorzy nagrania mogli ustawić mikrofony ciut bliżej solisty, aby jego partia była lepiej słyszalna na tle masywnego, pełnego brzmienia orkiestry. Jest ono nasycone także w uroczej *Serenadzie*, wykonanej zdaje się w dość dużej obsadzie smyczków; bardziej do przekonania trafiają mi interpretacje oparte na mniejszym składzie instrumentów, kameralne, cechujące się większą lekkością i przejrzystością faktury.

Mimo tych zastrzeżeń doceniam najnowszą płytę Naxosu, uznając ją za wartościową, cenną i potrzebną; cieszę się, że powstała i jest na rynku. Dobrych nagrań wspaniałej muzyki Mieczysława Karłowicza nigdy bowiem nie jest za wiele.

Paweł Chmielowski

**JÓZEF KOZŁOWSKI
Requiem es-moll (1798)**

Galina Simkina, sopran; Lidia Czernychn, sopran; Walentina Panina, mezzosopran; Konstantin Lisowski, tenor; Władimir Motorin, bas • State Moscow Choir; Moscow Choir of Teachers; USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra • Władimir Jesipow, dyrygent

Melodya MEL CD 10 01744 • w. 2010, n. 1974 • ADD, 79'27"

★★★★★ (muzyka)/★★★★ (wykonanie)/★★★ (dźwięk)

W kwietniu 2010 r. w St. Petersburgu wykonano *Requiem* Józefa Kozłowskiego i niemal natychmiast w Internecie pojawiły się pirackie nagrania „chwyczone” z widowni – mimo fatalnej jakości słuchałem ich z wielkim zainteresowaniem. Jednocześnie na rosyjskich forach poświęconych muzyce klasycznej wspominało przy tej okazji o legendarnej „oficjalnej” rejestracji ponoć dokonanej w Moskwie w latach 1980. A tymczasem nie minęło parę miesięcy i Melodia opublikowało na płycie CD owe pierwsze bodaj od dziewiętnastego stulecia wykonie dzieła!

Wprawdzie na okładce Kozłowski występuje jako „Osip”, jednak Rosjanie uważają go za kompozytora własnego, choćby ze względu na fakt skomponowania ich pierwszego hymnu narodowego – poloneza *Grom pobiedy*. Białorusini z kolei próbują z niego uczynić zeń twórcę białoruskiego, bo urodził się na terenie ich obecnego kraju, w Kozłowiczach k. Propojka. Ale dla nas ważne jest, iż w Polsce przeżył pierwsze 30 lat, że jako chłopiec śpiewał w chórze warszawskiej kolegiaty św. Jana, i że w 1775 r. zatrudniony został na dworze księcia Andrzeja Ogińskiego jako nauczyciel muzyki jego syna – Michała Kleofasa, późniejszego kompozytora słynnych polonezów. Następnie wziął udział w wojnie tureckiej, w 1786 r. wyjechał do Rosji, wstąpił do armii i pełnił funkcję adiutanta księcia Dołgorukiego. Jako protegowany księcia Potiomkina przeniósł się do Petersburga, gdzie w 1787 r. został mianowany dyrektorem orkiestr cesarskich, a następnie generalnym dyrektorem teatrów – funkcje tę piastował aż do 1821 r., w 1822 r. ciężko chory zwolnił się z obowiązków i przyjechał do Polski, jednak po dwóch latach wrócił do Petersburga, gdzie zmarł. Jest autorem licznych pieśni i romansów (do słów francuskich, włoskich i rosyjskich), utworów instrumentalnych (zwłaszcza kilkuset popularnych polonezów), oper (m.in. *Wzięcie Izmailu* z 1795 r.) – część drobniejszych

dział wokalnych i instrumentalnych nagrano na kilku płytach. *Requiem* zostało skomponowane na uroczystości żałobne za króla Stanisława Augusta Poniatowskiego w kościele św. Katarzyny w Petersburgu (1798), a – co ciekawe – niemal trzy dekady później zaadaptowane dla odprawienia egzekwii za cara Aleksandra I w Warszawie (1826).

Obszerne, trwające prawie 80 minut dzieło jest niewątpliwie wybitne. Jak na czas swojego powstania zaskakuje rozmachem, inwencją melodyczną, świeżością instrumentacyjną, a już sama tonacja (es-moll) wydaje się dosyć ekstrawagancka. Pod względem stylistycznym utwór reprezentuje dojrzały klasycyzm, jednak nie w wydaniu wiedeńskim (choć *Requiem* i inne dzieło Mozarta niewątpliwie były Kozłowskiemu znane), ale w odniesieniu do żywiołu włoskiej i francuskiej opery, spod znaku Cherubiniego, Grétry'ego, a także chyba i Glucka. Pewnym wzorcem mogło być też bardzo popularne (choć chyba wyraźnie słabsze!) *Requiem* Gosseca. Bardzo silne skojarzenia mamy – słuchając tej muzyki – z obiema mszami żałobnymi Cherubiniego, niekiedy podobieństwa są wręcz uderzające, jak np. użycie gongu na początku opracowania sekwencji *Dies Irae*. Tyle, że *Requiem c-moll* Cherubiniego upamiętniające innego współczesnego naszemu królowi Stasiowi monarchę, Ludwika XVI – powstało dopiero w 1816 r., a więc 18 lat po dzieło Kozłowskiego! Jestem niemal pewny, że Cherubini musiał znać dzieło Polaka, i że potraktował je jako znakomity wzorzec „królewskiej” mszy żałobnej. Niesamowity efekt zastosowany został także w *Confutatis maledictis*, gdzie basowa aria, może na wzór *Deh placatevi con me* z gluckowskiego *Orfeusza i Eurydyki*, przerywana jest dramatycznymi „okrzykami” chóru. Zresztą partia chóru potraktowana została znakomicie – chyba jednak „kłania się” tu tradycja rosyjska, choćby i przepracowana przez działających nad Nową Włochów jak np. Sarti. Soliści występują w osobnych ariach i ariosach lub w różnych ansamblach, dialogują także z solowo potraktowanymi instrumentami (śliczne solo wio-

lonceli w *Agnus Dei*) i niemal zawsze z chórem. Utwór niekonwencjonalnie kończy efektowny, symfoniczny marsz żałobny (w typie „rewolucyjnych” marszy Gosseca) i motet *Salve Regia*.

Nie ma tu oczywiście miejsca na obszerniejsze analizy, ale wiele nie wspomnianych powyżej fragmentów jest także naprawdę zaskakujących, albo po prostu bardzo pięknych. Znakomite wycucie proporcji między szlachetnym dramatem i poczuciem dostojnej harmonii czyni z tego dzieła wzorcowy przykład estetyki doby klasycyzmu.

Wykonanie jest świadectwem swego czasu – rosyjscy soliści śpiewają w swoistej dla swej tradycji operowej manierze, zbyt rozwibrowanymi głosami, chór i orkiestra brzmią nieco przyciężkawo. O, jakże chciałoby się usłyszeć to dzieło wykonane przez renomowanych artystów specjalizujących się w autentycznych wykonaniach muzyki dawnej! Do tego analogowe nagranie zostało podczas digitalizacji wyrażenie „przedobrzone” – ma się wrażenie sztucznego pogłosu, który zresztą jest nienaturalnie i przedwcześnie wyciszony na końcu każdej ścieżki. Są to jednak drobniagzy wobec możliwości zapoznania się z tym wybitnym dziełem, bodaj najlepszą mszą żałobną w naszej literaturze muzycznej przed *Polskim Requiem* Pendereckiego! Mam nadzieję, że wreszcie środowisko muzyczne nad Wisłą obudzi się i że już niebawem będziemy mogli u nas na żywo wysłuchać *Requiem* Kozłowskiego.

Marcin Zgliński

**ORLANDO DI LASSO
Lagime di San Pietro**

Studio de Musique Ancienne de Montreal • Christopher Jackson, dyrygent

Atma Classique ACD2 2509 • w. 2010, n. 2010, DDD, 52'48"

★★★★★

Ostatnie lata życia były trudnym okresem dla Orlanda di Lasso, podziwianego w Europie twórcy wielkiej ilości kompozycji religijnych i świeckich. Dotknięty depresją i dolegliwościami fizycznymi, coraz częściej zwracał się myślami ku sprawom

ostatecznym: wyznania, śmierci, końca życia, ku problemowi winy, skruchy, odkupienia. Z takich poważnych inspiracji narodziło się niewątpliwe arcydzieło – *Łzy św. Piotra*, będące nie tylko jednym z czołowych utworów chóralnych epoki renesansu, ale i zarazem łabędzim śpiewem kompozytora. Za ledwie po 3 tygodniach po zadedykowaniu partytury papieżowi Klemensowi VII, di Lasso zmarł, a *Lagrime di San Pietro* zostały opublikowane samodzielnie.

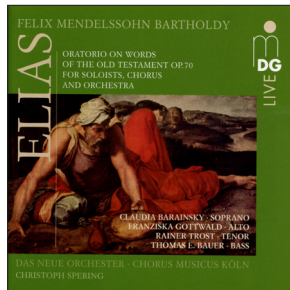
Powstał w ten sposób poruszający cykl 21 niedługich kompozycji, ukoronowanie gatunku religijnego madrygału, wyznanie wiary autora w dobie Kontrreformacji, refleksja nad rzeczami duchowymi najwyższej wagi, a jednocześnie mistrzowskie dzieło odchodzącej pomalą renesansowej polifonii. Treścią zbioru są poezje Włocha, Luigiego Tansilla, w których przywołuje on historię zaparcia się Chrystusa przez Piotra; jego rozterki, cierpienia, poczucie winy i skruchę; nic dziwnego, że poruszyły głęboko wyobraźnię flamandzkiego mistrza, targanego wątpliwościami i myślami podobnej natury. W krótkich, lecz zróżnicowanych madrygałach widać wyraźnie geniusz twórcy di Lassa: perfekcyjne i kunsztowne opracowanie tekstu, klarowność ekspresji, jednolitość wyrazu, mistrzostwo formy, bogactwo środków techniki kompozytorskiej czy wreszcie podkreślenie duchowego przesłania utworu za pomocą symboliki liczb: 21 utworów, 7 głosów, wreszcie boska cyfra 3. 20 madrygałów jest w języku włoskim, zaś ostatnią część cyklu stanowi łaciński motet *Vide homo quae pro te patior*, do którego słowa być może napisał sam autor *Psalmsów pokutnych*.

To przepiękne dzieło ma szczęście do interesujących rejestracji fonograficznych, dzielących się z grubsza na dwie grupy – czysto wokalne i te z subtelnym akompaniamentem instrumentalnym. Wersję a cappella zaprezentowało tym razem Studio Muzyki Dawnej z Montrealu pod kierunkiem Christophera Jacksona; grupa renomowana, znana z licznych nagrań dla wytwórni Atma Classique. Jej kre-

acja z pewnością może się podobać miłośnikom kontemplacji i refleksji podczas słuchania: płynne tempa, wyważona ekspresja, niewątpliwy kunszt wykonawczy, dobre uchwycenie melancholii i powagi. Dziwi trochę fakt, że *Łzy* wykonuje aż dziesięcioro śpiewaków, co podaje w książeczce lista uczestniczących w występie, zamiast siedmiu, jak chciał kompozytor. Doceniam tę interpretację, ale subiektywnie ją oceniając, większe uznanie pod względem barwy i stopniowości brzmienia i urody głosów, budzą u mnie wizje innych zespołów. Wśród szczególnie przeze mnie cenionych wykonań tej pięknej muzyki znajdują się dokonania Ars Nova i Bo Holtena (Naxos), Huelgas Ensemble z Paulem van Nevelem (Sony), Capelli Ducale Livio Picottiego (CPO), a przede wszystkim Ensemble Vocal Européen pod kierunkiem Philippe'a Herreweghe (Harmonia Mundi).

Wspaniałe, poruszające dzieło Orlanda di Lasso w wersji Kanadyjczyków może sprawić wiele satysfakcji miłośnikom chóralistyki, muzyki dawnej i czystego piękna zakłętego w dźwiękach.

Paweł Chmielowski



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Elias op. 70

Claudia Barainsky, sopran; Franziska Gottwald, alt; Rainer Trost, tenor; Thomas E. Bauer, bas • Chorus Musicus Köln; Das Neue Orchester • Christoph Spering, dyrygent

MDG 602 1656-2 • w. 2010 • 123'01"
★★★★★

Elias op. 70

Ruth Ziesak, sopran; Claudia Mahnke, mezzosopran; Christoph Genz, tenor; Ralf Lukas, bas • MDR Radio Choir; MDR Symphony Orchestra • Jun Märkl, dyrygent

Naxos 8.572228-29 • w. 2010, n. 2008/9 • 132'38"
★★★★★



Kunsztowne konstrukcje muzyczne, dyscyplina formy, wielorakość barw dźwiękowych – to tylko niektóre z cech twórczości znakomitego kompozytora niemieckiego doby romantycznej – Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego. Kompozytora, który jak mało kto cieszył się za życia prawdziwym uznaniem. Przypomnijmy, że Robert Schumann nazwał go nawet „Mozartem dziewiętnastego wieku”. Wśród wielu zasług Mendelssohna dla światowej kultury muzycznej nie można nie wspomnieć o jego próbach – zresztą próbach niezwykle udanych – przywrócenia najlepszych tradycji barokowej formy dramatycznej jaką bez wątpienia było oratorium.

Dzisiaj chciałbym Państwu przybliżyć dwa wydane w ubiegłym roku nagrania oratorium *Elias (Eljasz)*. Wydanie w niemal tym samym czasie dwóch rejestracji siłą rzeczy prowokuje do pewnych porównań, choć należy pamiętać, że takie zestawienia na niwie działań artystycznych już nieomal z założenia powinny być skazane na niepowodzenie. Szczególnie, jeżeli obydwa nagrania są zrealizowane na podobnym poziomie tych elementów, które są w ogóle mierzalne.

I tak pierwszą cechą wspólną tych albumów jest fakt, że rejestracji dokonano w języku niemieckim. W tym miejscu można się spierać, czy właśnie ta wersja językowa stanowi oryginalną tkankę tekstową. Pamiętajmy bowiem, że chociaż autorem pierwotnej (niemieckiej) wersji tekstu był Karl Klingemann, to jednak prawykonanie dzieła odbyło się w ratuszu miejskim w Birmingham do angielskiego tłumaczenia Williama Bartholomewa. W tej właśnie wersji *Elias* przez wiele dziesięcioleci święcił triumfy na światowych estradach. Jednak nie można odmówić *Eljaszowi* także prawa

do wersji niemieckojęzycznej. Od strony realizacji dźwiękowej również trudno wskazać, aby którekolwiek z omawianych nagrań wyróżniało się czymś w sposób zdecydowany. Można tylko zauważyć, że płyta firmy Naxos to realizacja studyjna, zaś MDG zdecydowało się na zapis z sali koncertowej (brak tylko jednoznacznej informacji czy jest to zapis prawdziwie live, jak sugeruje logo na okładce, czy też dokonywany bez udziału publiczności). Do obydwu albumów dołączono starannie opracowane książeczki, choć tekst libretta znajdziemy tylko w książeczce MDG. Naxos po pełne informacje odsyła nas – co pomalą staje się, niestety, coraz częstszą praktyką – do swojej witryny internetowej.

Po tych wstępnych informacjach przychodzi czas na zestawienie elementów, które już w tak prosty sposób nie są wspólne. Większość dotychczasowych zapisów fonograficznych *Elias*za koncentrowało się na stronie dramatycznej oratorium – czym niewątpliwie wpisywało się w romantyczną interpretację tej kompozycji. Tak też realizuje swoją koncepcję Jun Märkl (Naxos). Christoph Spering w nagraniu dla MDG wydaje się natomiast odchodzić nieco od tej praktyki pokazując utwór raczej bliższy tradycjom wykonawczym klasycyzmu a nawet baroku. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że realizacja Speringa wpisuje się w niemal postmodernistyczne spojrzenie na muzykę Mendelssohna. Muszę przyznać, że o ile nie przeszkadza mi to w odbiorze fragmentów solowych, jak również orkiestrowych, to trochę szkoda, że miejscami chórowi nie pozwolono na szersze poprowadzenie frazy. Czasami wręcz wydaje się, że zespół ten, składają jak wynika ze składu zamieszczonego we wkładce dosyć liczny, brzmi zbyt cienko szczególnie w wysokich głosach.

Sopranistka Claudia Barainsky śpiewa na płytach MDG bardzo poprawnie, prowadzenie głosu wpisując zdecydowanie w konwencję klasycyzującą. Arie i ansamble z jej udziałem brzmią niczym żywcem wyjęte z oper Mozarta. Te same fragmenty (np.: *Was hast du an mir getan*) w wykonaniu Ruth Ziesak

(Naxos) brzmia bliżej estetyki np. C. M. von Webera. I prawdę mówiąc – pomimo pewnej dozy preferencji wykonania romantycznego – trudno mi jednoznacznie wskazać, które wykonanie bardziej mi odpowiada. Obydwa są konsekwentne w swojej realizacji i obydwie bardzo rzetelne. Franziska Gottwald (MDG) śpiewa ładnie miękkim głosem mezzosopranowym, choć w tym zestawieniu chyba wolę odrobinę cieplejszą interpretację (np. arii *Sei stilledem Herrn*) w wykonaniu Claudii Mahnke z nagrania dla firmy Naxos. W zasadzie jedynie jeśli chodzi o głosy tenorowe to nie mam wątpliwości, że zdecydowanie Christoph Genz (Naxos) ustępuje Rainerowi Trostowi (MDG). Wysłuchanie w obydwu realizacjach chociażby arii *Dann werden die Gerechten leuchten* obnaża duże ubóstwo alikwotyczne Christoph Genza, szczególnie słyszalne w wysokim rejestrze głosu.

Wreszcie nie można pominąć odtwórców partii tytułowej. Thomas E. Bauer śpiewając bardzo ciepłym barytonem i świadomie przekazując silny dramatyzm tekstu wyłamuje się niejako z „mozartowskiej” obsady realizacji MDG. Wystarczy tylko posłuchać w jego interpretacji arii *Herr Gott Abraham*, aby zrozumieć na czym polegała wielkość kompozycji Mendelssohna, która w tym wydaniu nabiera charakteru stricte dramaturgicznego, a wręcz można powiedzieć – operowego. Muszę także zauważyć, że Bauer doskonale radzi sobie z niskimi dźwiękami. W tej swojej rywalizacji odrobinę gorzej prezentuje się Ralf Lukas, który zdaje się być głosem niższym, chociaż bardzo jasno prowadzonym, partia Eliasza zaś, podobnie jak i partia tytułowa w drugim arcydziele oratoryjnym Mendelssohna – *Paulusie* – jest rolą, która w wielu miejscach wymaga głosu pełnego, pewnie poruszającego się w wysokiej tessiturze – najlepiej głosu bas-barytonowego. Głos Lukasa w wielu momentach sprawia zaś wrażenie przesilonego, co objawia się chociażby nieco nadmierną wibracją.

Podsumowując ten osobliwy pojedynek muszą zatem powiedzieć, że każde z omówionych

nagrań posiada wiele zalet. Subiektywnie chyba skłaniam się ku bardziej romantycznemu poprowadzeniu całości i nieco lepszemu zespołowi chóru w rejestracji dla wytwórni Naxos, lecz obiektywnie muszę zauważyć niezwykle ciekawy – klasyczno-barokowy wydźwięk albumu firmowanego przez wytwórnię MDG. Jeżeli dodam do tego, że właśnie w tym drugim zapisie ciekawiej wypadają wykonawcy partii męskich, to można powiedzieć, że mamy remis jednak ze wskazaniem na rejestrację MDG.

Ziemowit Wojtczak

GIACOMO PUCCINI

Il Trittico

Victoria de los Angeles; Tito Gobbi; Giuseppe Taddei • chóry i orkiestry opery rzymskiej i RAI w Turynie • Vincenzo Belezza, Tullio Serafin, Alfredo Simonetto, dyrygenci

Membran 232914 • w. 2010, 1949/55/71

• ADD

★★★★

Na *Tryptyk* Pucciniego składają się trzy wymienione wyżej jednoaktówki. Dwie pierwsze to niemal muzyczne dramaty, trzecia jest typową komedią muzyczną, prawdziwą perełką w twórczości Pucciniego. Całość miała swoją prapremierę na scenie nowojorskiej MET 14 grudnia 1918 r. i od tego czasu utrzymuje się w repertuarze teatrów operowych. Ma też wcale nie małą ilość nagrań. Jest wśród nich kilka naprawdę wartościowych i to nie tylko z racji mistrzostwa dyrygentów pracowicie wykuwających odrębny dla każdego z dzieł klimat, ale również z racji urody głosów kreujących bohaterów głównych partii.

Tak jest w przypadku trzyplutowego albumu prezentującego historyczne nagrania wszystkich trzech jednoaktówek w świetnej obsadzie. W *Płaszczu* będącym romansem opowiadającym łzawą historię o zdradzionym mężu mordującym w ataku furii gacha swojej żony podziwiać możemy wspaniałą głęboką głos legendarnego Tita Gobiego sugestywnie kreślącego ponury obraz swojego bohatera walczącego o odzyskanie miłości żony. Tragizm postaci

najpiękniej oddaje Gobbi w arii *Nulla! Silenzio!* (CD 1, śc. 22). Równie udane kreacje tworzą w tym nagraniu, dysponująca dźwięcznym mezza voce Margaret Mas i Giacinto Prandelli. Wiele słów uznania należy się dyrygentowi za budowanie gęstniejącej z minuty na minutę atmosfery dramatu głównych bohaterów. W *Siostrze Angelice* najbardziej wstrząsa dramat tytułowej bohaterki, której partię śpiewa Victoria de los Angeles prezentującej nie tylko piękny głos, ale również świetne aktorstwo wokalne. Jej dramatyczny duet z Fedorą Barbieri to z pewnością najmocniejszy punkt tego nagrania. I tutaj na wyżyny dyrygenckiego kunsztu wspina się legendarny Tullio Serafin prowadzący orkiestrę z niezwykłą precyzją i spokojem, który jest niejako kontrapunktem dla dramatu tytułowej bohaterki. Wszystko to jednak nie pozbawiło tego dzieła pewnej formy monotonii.

Gianni Schicchi od pierwszych taktów urzeka lekkością i subtelnym wdziękiem. Muzyka dzięki Alfredo Simonetto płynie swobodną i wartką frazą ciesząc ucho pięknem melodii. Giuseppe Taddei jest świetny jako Schicchi. Grete Rapisardi i Giuseppe Savio stanowią wdzięczną parę zakochanych, których głosy ujmują świeżością brzmienia. Mocną stroną tego nagrania są dynamiczne i dobrze współbrzmiające sceny ansamblowe.

Adam Czopek

JOHN RUTTER

Requiem i utwory choralne

Polyphony; Bournemouth Sinfonietta • Stephen Layton, dyrygent
Hyperion CDA30017 • w. 2010 • 69'06"
★★★★

Twórczość urodzonego w 1945 r. Anglika, Johna Ruttera, opiera się w głównej mierze na kompozycjach choralnych, obejmujących zarówno mniejsze formy, jak i utwory poważniejszych rozmiarów: *Gloria, Magnificat* czy *Requiem*. Wybór z jego dorobku, na czele z ostatnim wspomnianym dziełem, znaleźć można na wydanej niedawno przez Hyperion płyce z jubileuszowej serii poświęconej trzydziestolecu działalności wytwórni.

Słuchanie omawianej płyty sprawi wielką satysfakcję wszystkim ceniącym subtelne choralne brzmienia, przystępność języka muzycznego, wyrazistość linii melodycznych i harmonii. Sporo tu pięknych, urokliwych fragmentów, zarówno czysto wokalnych, jak i instrumentalnych (śliczna partia oboju w szóstej części *Requiem*), tworzących nastroj skupienia, spokoju, łagodnej melancholii, dzięki którym u odbiorcy budzi się poczucie obcowania z muzyką niezwykle urody, dającej mu tak potrzebne chwile wytchnienia, ciszy, pociechy. Zwolennikom awangardy dzieła Ruttera nie przypadną do gustu, ale wszystkie ceniące czyste piękno osoby natychmiast je zaakceptują, polubią, a być może nawet pokochają.

Wykonanie uznać należy za satysfakcjonujące. Stephen Layton i jego zespoły doskonale czują się w takim repertuarze, a niewielka obsada chóru i orkiestry wychodzi na dobre tym utworom, które bierze na warsztat. Nie tylko Ruttera i innych swoich rodaków, ale na przykład naszego Pawła Łukaszewskiego, o czym miałem już okazję donieść Czytelnikom **Muzyka21** podczas recenzowania nagrania jego *Via crucis*. Wyrównane brzmienie oraz ładna, subtelna barwa głosów i instrumentów, piękny, delikatny sopran Rosy Mannion w *Requiem* tworzą jedną, przekonującą, przyjemną w odbiorze całość, umiejętnie tworząc skupioną, intymną aurę tej muzyki.

Wznowiony album, powstały w 1997 r., cieszy się od tamtej pory sporym uznaniem nie tylko wśród angielskiej krytyki i tamtejszych melomanów. Miłośnicy choralistyki z pewnością znają i cenią dzieła Ruttera, zaś dla słuchaczy stykających się po raz pierwszy z jego nazwiskiem, omawiany krążek z pewnością będzie idealną okazją do poznania dorobku angielskiego twórcy.

Paweł Chmielowski

JEAN SIBELIUS

Symfonie nr 4 i 5

New Zealand Symphony Orchestra • Pietari Inkinen, dyrygent
Naxos 8.572227 • w. 2011, n. 2008 • 69'44"
★★★★



Popularność twórczości Jana Sibeliusa, czy to koncertowa, czy fonograficzna, nie maleje, o czym świadczą kolejne nagrania jego poematów czy symfonii. Najnowszy cykl powstał właśnie w barwach wytwórni Naxos, a jego bohaterami są Nowozelandzka Orkiestra Symfoniczna i jej dyrektor artystyczny, Pietari Inkinen. Zespół ów jest bardzo promowany na płytach omawianego wydawnictwa, nie zawsze niestety z dobrym skutkiem, czemu już kilkakrotnie dawałem wyraz w moich recenzjach. Jedynym albumem, który wzbudził moje uznanie, był krążek z muzyką teatralną Beethovena, może za sprawą pewnej ręki, twórczego podejścia i wyraźnej osobowości Jamesa Judda, poprzedniego szefa tej formacji. Jego następcą w roku 2008 został młody kapelmistrz fiński, Pietari Inkinen, co sprawiło, że wkrótce na rynku pojawiły się rejestracje dzieł symfonicznych jego rodaków.

Z dużą wstrzemięźliwością, wynikającą być może z niejasnego przeczucia, co usłyszę, podszedłem do płyty z *IV* i *V Symfonią* Sibeliusa. Wielokrotnie słuchanie tylko mnie utwierdziło w opinii, że Fin za pulpitem dyrygenckim nie zawsze jest w stanie zagwarantować odpowiednie rezultaty interpretacji utworów wielkiego kompozytora, które do najłatwiejszych, zarówno dla muzyków, jak i słuchaczy, nie należą. Może gdyby miał przed sobą inną orkiestrę, efekt końcowy byłby bardziej satysfakcjonujący? Omawiane wykonanie jest przyzwoite, ale niewiele więcej dobrego da się o nim powiedzieć, nie wykracza poza rzetelność i przeciętność, co przy takiej ilości płyt na rynku nie jest zbyt optymistyczną konstatacją. Nie brakuje w nim jednak interesujących momentów przyciągających uwagę słuchaczy. Symfoniom z Nowej Zelandii i kapelmistrzo-

wi w sumie udało się znaleźć właściwy rys emocjonalny obu kompozycji – mroczny, posępny, skupiony charakter *Czwartej* i romantyczny, bohaterski idiom *Piątej*. Poprawne, bezpieczne tempo również wyszły nagraniu na dobre. Nie wytrzymuje ono porównania, ani pod względem poziomu wykonania, ani tym bardziej realizacji technicznej, moim ulubionym rejestracjom: San Francisco Symphony Orchestra z Herbertem Blomstedtem (Decca), Londyńskich Symfoniaków pod Colinem Davisem (LSO Live), w przypadku *IV Symfonii*, czy bardzo pięknej i klarownej wersji jej następczyni w ujęciu Filharmoników Helsińskich, prowadzonych wybitną batutą Leifa Segerstama (Ondine).

Z mieszanymi uczuciami przyjmuję kolejne nagrania New Zealand Symphony Orchestra, dziwiąc się znów niezbyt satysfakcjonującymi rezultatami jej pracy w wielkim symfonicznym repertuarze.

Paweł Chmielowski

JEAN SIBELIUS

Koncert skrzypcowy d-moll op. 47, The Bard op. 47, The Wood Nymph op. 15

Frank Peter Zimmermann, skrzypce • Helsinki Philharmonic Orchestra • John Storgards, dyrygent
Ondine ODE 1147-2 • w. 2010 • 67'57"

★★★★

Przy pierwszym spojrzeniu na najnowszą płytę Ondine z dziełami Jana Sibeliusa wzrok przykuwają widniejące na okładce płonące skrzypce. Wydaje mi się, że wizerunek ten trafnie obrazuje muzykę fińskiego mistrza – pełną żaru i emocji ukrytych pod zimną, lodową skorupą Północy. Taka też jest zapisana na dysku kreacja *Koncertu d-moll* op. 47, jednej z najczęściej nagrywanych pozycji literatury wiolinistycznej. I tym razem znalazł nadzwyczaj kompetentnych interpretatorów, czyli Franka Petera Zimmermana, należącego do grupy szczególnie kreatywnych i oryginalnych muzyków, oraz Filharmoników Helsińskich pod batutą Johna Storgardsa. W ich wykonaniu słychać ową pasję i romantyczny ogień, tłący się w duszy autora *Finlandii*, zamknięte w surowej

powłoce formalnej utworu: dzikie rytmy, żywiołowość, oryginalność melodyki, od stulecia czyniących z *Koncertu* ulubieńca skrzypków, publiczności i firm fonograficznych.

Ciekawym uzupełnieniem płyty są dwa rzadko wykonywane poematy symfoniczne. *Bard* i *Nimfa leśna* doskonale brzmią w barwnej, przykuwającej uwagę oprawie instrumentalnej i poruszającej warstwie wyrazowej. Potwierdzają wybitną rangę Sibeliusa – symfonika, władającego z mistrzostwem i wielką wyobraźnią orkiestrą. Są także dowodem dobrej formy Filharmoników z Helsinek i ich szefa. Wykonanie jest żywe, przekonujące, bardzo plastyczne, trafia od razu do emocji słuchacza.

Warto zainteresować się tym albumem, do którego nie mam zastrzeżeń, może poza jednym – w *Koncertcie* przydałoby się ustawić solistę bliżej mikrofonów, co poprawiłoby proporcje dynamiczne między nim a orkiestrą, jakoś odbioru nagrania i uniemożliwiłoby manipulację głośnością podczas słuchania. Utrzymana na wysokim poziomie kreacja zarówno tej kompozycji, jak i pozostałych dzieł, każą mi jednak bardzo docenić najnowszą propozycję wytwórni Ondine.

Paweł Chmielowski

Różne

J. Brahms – Koncert fortepianowy nr 2 • R. Schumann – Fantazja C-dur op. 17

Wilhelm Backhaus, fortepian • Sächsische Staatscapelle • Karl Böhm, dyrygent
Hänssler Classics CD 94.203 • w. 2008, n. 1937 • ADD, 72'44"
★★★

Płyta zawiera historyczne nagrania Wilhelma Backhaus'a z późnych lat trzydziestych, dokonane w Niemczech w przededniu wybuchu wojny (koncert Brahmsa ze Staatskapelle Dresden, wówczas nosząca nazwę Saksońskiej) oraz dwa lata wcześniej w Londynie (solowa fantazja Schumanna). Ta ostatnia, początkowo zamierzona jako *Wielka Sonata poświęcona Beethovenowi*, ostatecznie, być może ze względu na swe

nietypowe i dość swobodne ukształtowanie oznaczona jako *Fantazja C-dur*, napisana została przez Roberta Schumanna w okresie przymusowej rozłąki z ukochaną Klarą Wieck, narzuconej przez jej ojca. W dwóch pierwszych częściach, mimo że gra ze szczególną pasją, Backhausowi nie do końca udaje się przezwyciężyć niezbyt wdzięczną opinię Chopina o Schumannie jako „mdłym Saksończyku”. Dopiero w zamykającym *Andante sostenuto* daje znać o sobie szerszy gest romantyczny. W istocie wielka, czteroczęściowa symfonia z fortepianem, przez Brahmsa skromniej określona jako *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 83, wydawać by się mogło, iż powinna stanowić pole do szczególnego popisu, skoro Backhaus zasłynął jako niedościgły interpretator utworów Beethovena i właśnie Brahmsa. A jednak znacznie rozczarowuje w tym dziele. Ostatni przedstawiciel niemieckiej i zarazem romantycznej szkoły pianistycznej zdaje się nie radzić sobie właśnie z estetyką późnoromantyczną, pozostając niewrażliwym na porywy namiętności. To prawda, że ujęte w rygory klasycznej formy, ale mimo wszystko wymagające wyrazistych i śmielszych kontrastów wyrazowych, a nawet do pewnego stopnia i swoistej dezynwoltury. Jest to dość sztampowe i nierówne wykonanie, także ze strony pełnoprawnego partnera, jakim jest w nim orkiestra, poprzestająca na solidnym wyegzekwowaniu zapisu nutowego, bez nawiązywania natomiast twórczego dialogu z kompozytorem, które z wykonania czyni interpretację, nie mówiąc już o kreacji. Wydaje się w nim nie istnieć skala dynamiczna, tak potężny przecież środek wyrazu muzyki późnoromantycznej (większa finezja w tym względzie dochodzi do głosu dopiero w przetworzeniu I części). Razi ponadto mało szlachetne brzmienie (głuchy i dudniący dźwięk solowego instrumentu), wynikające być może z niedostatków ówczesnej techniki nagraniowej (np. rezonujące zlewianie się w wysokim rejestrze fortepianu z pizzicatem smyczków, jakby imitujące harfę w rapsodycznie ukształtowanym finale z kuplet-

tami *all'ungherese*), których nie udało się wyeliminować podczas cyfrowej rekonstrukcji. Ale chyba nie do końca rzecz na tym polega, skoro warto tego nagrania posłuchać dla *Romancy*, w której tego rodzaju mankamenty schodzą na dalszy plan, a pianiście, między innymi w duecie z wiolonczelą solo, udaje się złapać szerszy oddech i wspiąć na wyżyny poezji. Marzycielska aura i nastrój refleksyjnej zadumy sprawiają, iż następuje jakby uwolnienie spod unicestwiającego działania upływającego czasu. W tym celu artysta odwołuje się do kształtowania zmiennej barwy dźwięku, sięga do agogiki jako głównego środka ekspresji.

Lesław Czaplirski

**LES BALLETS RUSSES VOL. 5
Manuel de Falla – El sombrero de tres picos • Sergiusz Prokofiew – Szut**

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg • Fabrice Bollon, Kirill Karabits, dyrygenci

Hänssler Classics CD 93.253 • w. 2009 • n. 2008/9 • 76'32"

★★★★

Płyta z serii *Balety rosyjskie*, zawierającej muzykę baletową, powstała na zamówienie paryskich Ballets russes Sergieja Diagilewa, impresaria, inspirującego i zamawiającego na użytek swego zespołu kompozycje u wielu twórców. Chyba nie do końca sobie uświadomiamy, ile powstało w ten sposób partytur, ważnych dla dwudziestowiecznej muzyki. Z muzyką hiszpańską w ogólności, a Manuela de Falla w szczególności, zespół zetknął się podczas I wojny światowej, przebywając w neutralnej Hiszpanii. Diagilew namówił wtedy kompozytora do przerobienia wcześniejszego baletu *Burmistrz i zona młynarza* z wersji kameralnej na w pełni symfoniczną pod zmienionym tytułem, jako *Trójkątny kapelus*. Choreografię przygotował Leonid Massine, wykorzystując w znacznej mierze doświadczenie samородnego tancerza cygańskiego Felixa Fernández, a scenografię (łącznie z charakteryzacją) do prapremierowego spektaklu w Londynie w 1919 r. zaprojektował Pablo Picasso, przy czym dekoracje i kostiumy

tworzyły jednolitą kompozycję plastyczną. Muzyka de Falla łączy folklorizm z pierwiastkami charakterystycznymi (postać Burmistrza, niefortunnego zalotnika, którego uosabiają dźwięki fagotu, a pukanie do drzwi sygnalizuje zrecznie wpleciony motyw losu z *V Symfonii* Beethovena) i rodzajowymi (pieśń o kukulce). Orkiestra Radia Południowo-zachodniemieckiego pod dyktando Fabrice'a Bollona pozostaje wrażliwą na nokturnową aurę (ulubioną przez de Fallę, jeśli zważy się jego *Noce w ogrodach Hiszpanii* i niektóre ustępy opery *Krótkie życie*) oraz impresjonistyczną instrumentację tej partytury z onomatopeistycznym przywołaniem głosu kosa. Na progu lat dwudziestych ubiegłego stulecia, kiedy gwiazda zespołu zaczęła nieco przygasać, Diagilew postanowił nawiązać do skandalicznego rozgłosu, towarzyszącego prapremierze *Święta wiosny* Strawińskiego w czasach jego świetności. W tym celu zamówił kompozycję u kolejnego, dobrze zapowiadającego się Rosjanina, tym razem Siergieja Prokofiewa. Tak powstał *Blazen*, choć pod wpływem nacisków impresaria twórca zmuszony został do licznych przeróbek, a do ostatecznej prapremiery doszło w 1921 r., będącej autorskim przedsięwzięciem scenografa Michaiła Ławrionowa oraz polskiego choreografa i tancerza Tadeusza Sławińskiego, wykonującego zarazem tytułową rolę. W fabule nawiązującej do rosyjskich baśni ludowych, zebranych przez Aleksandra Afanasjewa, można odnaleźć pewne dodatkowe powinowactwa ze Strawińskim, tym razem z *Pietruszką*. Rok po prapremierze kompozytor zestawił z fragmentów muzyki scenicznej *Suitę* op. 21 bis, którą właśnie utrwalono na omawianej płycie. Tym razem niemiecka orkiestra radiowa gra pod dyktando Kyrilla Karabyca, syna kompozytora Iwana, który urodził się w 1976 r. w Kijowie, gdzie nota bene jedyny raz wystawiony został ten balet w czasach radzieckich. Ukraiński kapelmistrz eksponuje przede wszystkim pierwiastek motoryczny (na przykład w stanowiącym swoiste perpetuum mobile tańcu błaznic oraz kłótni Błazna z Kupcem) oraz dysonansową harmonikę tego

utworu z „neobarbarzyńskiego” okresu w twórczości kompozytora, a także nieprzesadnie dozując dynamikę w opartym na efekcie *crescenda* finale, choć przydałoby się wprowadzić większe kontrasty pomiędzy poszczególnymi ogniwami, bez których wkrada się miejscami wrażenie monotonii, co po trosze wynika z natury samej muzyki, utrzymanej na ogół w żywych tempach. Wskutek powyższego balet ten, ani w wersji integralnej, ani w formie suity, nigdy nie zyskał większego powodzenia.

Lesław Czaplirski



Béla Bartók – Suita Cudowny Mandaryn op. 19 • Johannes Brahms – I Symfonia c-moll op. 68

London Symphony Orchestra • Jonathan Pasternack, dyrygent
Naxos 8.572448 • w. 2011, n. 2008 • 68'29"
★★★★

Co różni Johanna Brahmę i Bélé Bartóka? Czas, miejsce i charakter aktywności. Brahms to dziewiętnastowieczny niemiecki artysta, który pierwsze swoje sukcesy zawdzięczał działalności pianistycznej, a do historii muzyki przeszedł jako wybitny kompozytor. Bartók zaś to węgierski twórca i etnograf, który wymieniany jest w gronie głównych „odnowicieli” języka muzycznego XX w.

Co ich łączy? Olbrzymi szacunek do szeroko rozumianej tradycji. Brahmę okrzyknięto spadkobiercą Beethovena. Był „romantycznym konserwatystą”, który w swej twórczości z upodobaniem wykorzystywał klasyczne rozwiązania formalne, poruszał się w ramach wyznaczonych przez dyscyplinę kontraktacyjną i wypowiadał się poprzez melodie i współbrzmienia dające się opisać zasadami harmoniki funkcyjnej. W przypadku Bartóka zwykle podkreśla się kunsztowną pracę

motywiczną i przetworzeniową, stosowanie techniki polifonicznej oraz, w kwestii architekturalnej utworów, wykorzystywanie tradycyjnych formuł konstrukcyjnych. Powyższe cechy pozwalają postrzegać Bartóka jako kontynuatora linii rozwoju wyznaczonej twórczością Bacha, Beethovena i Brahmsa.

Czy poza pewnymi podobieństwami w zakresie warsztatu kompozytorskiego Brahmsa i Bartóka łączy coś jeszcze? Otóż katalog nagrań ich utworów wzbogacił się o kolejną pozycję. Jest to projekt zrealizowany przez członków London Symphony Orchestra i dyrygenta Jonathana Pasternacka. Artyści wspólnie wykonali, zarejestrowali i wydali na jednym krążku *I Symfonię c-moll* op. 68 Brahmsa i muzykę baletu-pantomimy *Cudowny Mandaryn* op. 19 Bartóka.

London Symphony Orchestra działa od ponad stu lat i zyskała miano jednego z najlepszych zespołów orkiestrowych na świecie. O jej wysokiej pozycji świadczy zainteresowanie ze strony uznanych dyrygentów i wybitnych wykonawców. Dla wielu możliwość współpracy z nią jest szansą i przywilejem. Tym razem za jej pulpitem dyrygenckim stanął Amerykanin Jonathan Pasternack. Płyta zrealizowana wspólnie z londyńskimi symfonikami jest dla niego fonograficznym debiutem. Nagrania dzieł Brahmę i Bartóka dokonali artyści w lipcu 2008 roku w słynnym studio Abbey Road.

I Symfonię Brahmę okrzyknięto swego czasu mianem *X Symfonii* Beethovena (!). Przydomek ten związany był z ludzko podobnym do beethovenowskiego sposobem kształtowania konstrukcji muzycznej i silnym ładunkiem emocjonalnym. W interpretacji London Symphony Orchestra i Jonathana Pasternacka wpływ klasyka wiedeńskiego na „romantyczne-go konserwatystę” nie jest już tak oczywisty. „Żelazna logika konstrukcyjna” została bowiem zastąpiona przez budowanie formy z motywu na motyw, bez jakiegos wyrażnie określonego planu całościowego, a wszelkie napięcia zostały złagodzone, by na plan pierwszy wysunąć fragmenty kantylenowe.

Z kolei słuchając *Cudow-*

nego *Mandaryna* w wykonaniu Pasternacka i londyńskich instrumentalistów trudno uwierzyć, że jest to, jak podaje Irena Turska w *Przewodniku Baletowym* (PWM, 1997), „jeden z najbardziej emocjonalnych, ekspresyjnych utworów scenicznych” XX w. Zamiast „niezwykłego napięcia dramatycznego, ostrych pięć dynamicznych i kontrastów, pulsującej rytmem i drapieżną pasją muzyki Bartoka” mamy do czynienia z kompozycją rozwijającą się dość leniwie i stosunkowo łagodnie. Wizji, którą kreują Pasternak i członkowie orkiestry, bliżej do baśniowego, nieco naiwnego i tajemniczego świata Walta Disney’a niż do historii, której akcja rozgrywa się na marginesie życia społecznego, a jej bohaterami są trzej bandyci-mordercy, kobieta o wątpliwej reputacji, stary mieszczanin, biedny student i opętany pożądaniem, podejrzanie wyglądający cudzoziemiec.

Wobec powyższych spostrzeżeń nie pozostaje mi nic innego jak wyrazić zdumienie, że artysta (Pasternack) tak niezwykle wrażliwy na piękno kantyleny i pogodny, jasny nastrój muzyki na swój płytowy debiut zdecydował się wybrać utwory o odmiennej specyfice, niejako na przekór swoim naturalnym predyspozycjom. Posępna symfonia i witalistyczna, kipiąca pierwotną energią muzyka baletowa okazała się być dla dyrygenta niewdzięczną, a nawet niedźwięczną materią. Trudno typować, co zdecydowało o takim właśnie, dość szczególnym doborze repertuaru. Jedno jest pewne: w tym momencie Pasternack nie jest gotowy, by z sukcesem zmierzyć się z tak wymagającymi pod względem dramaturgii arcydziełami.

Romana Zaitz

Piotr Czajkowski – Koncert fortepianowy nr 1 • Franz Liszt – Koncert fortepianowy nr 1

Alice Sara Ott, fortepian • Münchener Philharmoniker • Thomas Hengelbrock, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9345 • w. 2010 • 54'55"

★★★★★

Trzecia płyta Alice Sara Ott doczekała się już swego arty-



kułu w *Muzyka21* (10/2010). Nie będę więc przybliżał tu postaci artystki, ani też rozpisywał się o prezentowanych dziełach, lecz postaram się skupić na samej interpretacji. Posunięciem nieco ryzykownym w przypadku tak młodej pianistki było wybranie na jedną ze swych pierwszych płyt, utworów tak powszechnie znanych, jak pierwsze koncerty fortepianowe Czajkowskiego i Liszta. Dzieła te doczekały się bowiem tak wielu nagrań, że trudno doprawdy powiedzieć choćby słowo, które by jeszcze nie padło. Konkurencja zarazem jest olbrzymia, tak, że nawet wykonania odkrywcze mogą szybko zagać w gąszczu innych. Jaki los spotka płytę Ott? Posłuchajmy...

Patrząc na zdjęcie zamieszczone na okładce płyty, nie mam wątpliwości, że to ta sama osoba jest wykonawczynią zaprezentowanych utworów. Subtelna uroda artystki doskonale odzwierciedla bowiem jej grę: delikatną i raczej pozbawioną brawury. Dlatego też pod palcami pianistki najlepiej wypadają wolne części koncertów. Uwagę zwracają ładne i staranne wykończenia fraz. Choć na pozór skromna, technika pianistyczna Alice nie pozostawia wiele do życzenia. Ale ognia w tym wszystkim brak, a w przypadku takich dzieł jak koncerty Czajkowskiego czy Liszta, jest to znacząca wada. Posłuchajmy III części *Koncertu* Czajkowskiego pod palcami Ott. I włączmy dla porównania kłóreż z nagrań Marthy Argerich, która dokonała kilku rejestracji tego utworu (m.in. pochodzącej z pamiętnego koncertu w Warszawie w roku 1980. Również porównując w teście III części, Filharmoników Monachijskich pod dyktando Hengelbrocka z Orkiestrą NBC pod Toscaninim, możemy stwierdzić, że młodszemu dyrygentowi brakuje energii i polotu. Z kolei porów-

najmy sam początek I części wraz z ekspozycją fortepianu w wykonaniu Ott, a zaraz potem Vladimira Horowitza (wspomniane nagranie z Toscaninim). Czy nie mają Państwo wrażenia, że młodej artystce brakuje mocy? Za to wolna część *Koncertu* w wykonaniu Ott, nie rozczarowuje: delikatność łączy się tu z poezją, wydobywając z muzyki Czajkowskiego rzadko spotykaną łagodność. Orkiestra znakomicie partneruje solistce, a całościowy efekt jest niezwykle spójny. Czy jednak młodzi artyści prześcignęli starszych: Gilelsa z Mehtą? Wątpię.

Z kolei *Koncert* Liszta w wykonaniu tandemu Ott-Hengelbrock ma mniej mroku w porównaniu z innymi nagraniami. Jest to zarazem interpretacja bardziej klarowna, aniżeli *Koncertu* Czajkowskiego. Część pierwsza charakteryzuje się stosunkowo szybkim tempem. Pianistka dba o piękno, a zarazem zróżnicowanie, warstwy dźwiękowej. Dyrygent nadaje świetny puls. Druga część, to chyba najlepsza ścieżka z tej płyty, wspaniale liryczna, chopinowska niemal! Jest to interpretacja w pewien sposób bliska wizji Claudia Arrau (w nagraniu z Colinem Davisem), z tym że gra Ott jest bardziej zróżnicowana dynamicznie, artystka nie preferuje też Arrauowskiego *legatissimo*, a jej tempo jest nieco szybsze i, w przeciwieństwie do stałego spokoju Arraua, zdaje się falować. Co ciekawe, podobnym torem zdaje się też podążać również młodzieńca Lise de La Salle (w niedawnym nagraniu z Lawrence'em Fosterem), której głównym atutem w tej części są wszak zakończenia fraz z cudownymi fermatami i pauzy. Część trzecia (właściwie czwarta) *Koncertu* w wykonaniu Ott-Hengelbrock zabrzmiała natomiast niezwykle lekko, co jest głównie zasługą dyrygenta. W sumie, wolę jednak Foster'a, który chyba najlepiej pokazał na czym polega *allegro marziale*. W całości jednak udana i wartościowa interpretacja!

Niektórzy krytycy bardzo chwalą omawianą płytę, uważając Alice za objawienie. Zachęcam Państwa do sięgnięcia również do tych innych recenzji, myślę, że w wielu punktach różnych od tej przeze mnie

prezentowanej. Osobiście sądzę, że Alice Sara Ott to wielce utalentowana młoda artystka, i mam nadzieję, że jej właściwy czas wkrótce nadejdzie. Płytę polecam przede wszystkim fanom młodziutkiej pianistki. Jeśli jednak poszukujemy nowych odkrywczych interpretacji koncertów Czajkowskiego czy Liszta, pozostaniemy raczej zawiedzeni.

Łukasz Kaczmarek

FRIEDRICH GULDA KLAVIERABEND 1959

dzieła J. S. Bacha, J. Haydna, L. van Beethovena

Hänssler Classic CD 93.704 • w. 2010, n. 1959 • ADD, 74'56"

★★★★★

Friedrich Gulda jest jednym z najbardziej niedocenionych pianistów XX w. Czy jest tak, gdyż wyłamał się z kręgu purystów i grał więcej muzyki jazzowej niż klasycznej? Już w młodości zafascynował go jazz, dzień spędzał na uczelni grając Beethovena, a nocie w wiedeńskich klubach, uczestnicząc w narodzinach nowej, niczym nie skrupowanej formy muzycznego wyrazu.

Ja, wręcz przeciwnie, widzę w tym tajemnicę jego niezwyklej gry. Dzięki graniu muzyki wolnej, improwizowanej, nie ograniczonej nutami, Gulda nabrał dystansu, w swych interpretacjach udało mu się unikać akademickiego dydaktyzmu, a z drugiej strony obronił się przed dominacją emocji i własnego ego. Dodatkowo możemy wierzyć, że wybór utworów na swoje recitale jest powodowany szczerą miłością do kompozytora.

Na recenzowanej płycie brakuje co prawda Mozarta, ukochanego twórcy Guldy, ale jest Bach, Haydn i Beethoven, których cenił niemal równie wysoko. Warto zaznaczyć, że właśnie nagranie kompletu sonat Beethovena rozślawiło Guldę na całą Austrię. Na recitalu w 1959 r., którego zapisu dokonała firma SWR, a teraz wydała Hänssler Classic, możemy usłyszeć dwie sonaty Beethovena: op. 10 oraz op. 31. Już samo zestawienie zasługuje na brawa, bo dzięki niezwyklej grze Guldy, umiejętności

wydobywania wyjątkowych fragmentów oraz budowaniu dynamicznych kontrastów i kombinacji, pianista odnajduje pokrewieństwa w obu sonatach, np. grając pierwszą część 110 sonaty doskonale przyswajając nastroj z sonaty nr 10?!

Inne kompozycje, które znalazły się na płycie, czyli *Capriccio B-Dur* BWV 992 Jana Sebastiana Bacha oraz *Sonata 62 i Andante z wariacjami f-moll* Haydna, wcale nie ustępują interpretacji Beethovena. Bach u Guldy pełen jest ostrego, wyraźnie zaznaczonego rytmu, co pozwala na tworzenie niezwykle gęstych sieci muzycznych napięć i rozładowań.

Pokładam duże nadzieje w tej płycie, niech pójdzie za nią pragnienie sięgnięcia po rewelacyjne nagrania sonat Mozarta, wydanych niedawno przez Deutsche Gramophone, niech wreszcie przestanie się nazywać Gulde enfant terrible XX-wiecznej pianistyki, a zaczęnie uważać za wyjątkowego muzyka, który wydobyl tak wiele z muzyki tak dobrze znanej.

Michał Koziółek



HOMMAGE À AUGUST STRAMM
utwory: S. Schleiermachera, W. Heisiga, W. Rihma, G. Rühma, K. Barlowa, W. Vogela, H. Waldena, S. Reinholda, M. Babbitta

Hildegard Wiedemann, mezzosopran; Holger Falk, baryton; Ralf Mielke, flet basowy; Dorothea Hemken, altówka; Wolfgang Heisig, pianola; Steffen Schleiermacher, fortepian

MDG 613 1496-2 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 79'26"

★★★★★

Płyta zawiera utwory, powstałe do tekstów, lub z inspiracji (trzy kompozycje czysto instrumentalne) twórczością Augusta Stramma (1874–1915), awangardowego poety niemieckiego, prekursora poezji

lingwistycznej. W cywilu będącego z kolei pracownikiem ministerstwa poczt, z których problematyki się doktoryzował, a zginął w randze kapitana na froncie wschodnim podczas I wojny światowej. Wysoce znanym może się wydać fakt, iż najbardziej interesującymi, a zarazem brzmieniowo radykalnymi utworami, spośród zgromadzonych na tej płycie, są te, które napisali kompozytorzy z NRD. Bardzo wyrafinowany dźwiękowo utwór *Ludzkość (Menschheit)* wschodnioniemieckiego jeszcze, bo urodzonego przed półwiekiem w Halle kompozytora Steffena Schleiermachera (1960) na głos i preparowany fortepian (za pomocą umieszczonych pomiędzy strunami materiałów z kauczuku, metalu i drewna), odznaczający się niezwykle efektami artykulacyjnymi, od śpiewnej mowy, poprzez rytmiczną recytację i melodeklamację po szepty, syki, jęki, westchnienia i wrzaski (np. przy słowie „Schrei”, takie właśnie mającym znaczenie), a którego walory wydobywa świetna wykonawczyni partii wokalne – Hildegard Rützel-Wiedemann (na co dzień wykonująca bardzo wszechstronny repertuar z różnych epok, w dużej mierze barokowy). Ten przejmujący, chwilami krzyk, chwilami szept oskarżycielski przeciw bezsensowi i okrucieństwu wojny, przywodzi na myśl inną jej ofiarę, poległego po przeciwległej stronie frontu angielskiego poetę Wilfrieda Owena, którego wiersze wykorzystał w swym *Requiem wojennym* Benjamin Britten. Równie interesująca brzmieniowo jest improwizacja na flet basowy solo „Frage!” (Pytanie!) tego samego kompozytora, zawierająca różnorodne środki wydobywania dźwięku, jak puste przedęcia, perkusyjne uderzenia o klapki, a także jednoczesne dęcie i wygłoszenie tytułowego wiersza. Utwór Wolfganga Heisiga (ur. w 1952 r. w Zwickau) do anagramowanego tekstu *Mars saught Mut (Mars ssie męstwo)*, ulegającego rozpadowi do poziomu fonologicznego, a więc nie posiadającego samodzielnego znaczenia cząstek, zwanych fonemami, przeznaczony jest na głos autora i phonolę, czyli

mechaniczny fortepian, z otwierającym i powracającym w trakcie rozpędzonym motywem o charakterze perpetuum mobile. Pieśni zachodnioniemieckiego kompozytora Wolfganga Rihma (ur. 1952 r. w Karlsruhe) do frontowych wierszy Stramma powstały u progu jego kompozytorskiej dojrzałości, pomiędzy szesnastym a osiemnastym rokiem życia i weszły w skład opusu 1, w którym zebrane zostały wszystkie jego juvenilia. Utrzymane są one w punktualistycznej poetyce postwebemowskiej, od czego wszakże odżegnuje się sam autor. W podobnej technice napisane zostały *Diamenty przemierzające wodę (Diamanten wandern über Wasser)*, cykl pieśni pochodzący z Lipska trzeciego wschodnioniemieckiego twórcy – Steffena Reinholda (ur. w 1967 r.). Wiersz Stramma *Praśmierć (Urtod)* zainspirował Gerharda Rühma (ur. 1930 r. w Wiedniu), austriackiego pisarza, rysownika i kompozytora, by w powstałej na jego podstawie miniaturze fortepianowej spróbować odnaleźć odpowiednik nutowy zapisu literowego, a ponadto posłużył za punkt wyjścia dla także czysto instrumentalnej kompozycji Clarence’a Browna (ur. 1945 r. w Kalkucie), twórcy anglo-portugalskiego pochodzenia, w którym tego rodzaju związki są o wiele swobodniejszej natury. Z kolei osiadły w Szwajcarii rosyjski imigrant Wladimir Wolf (1896–1984) w swoich *Mówionych pieśniach (Gesänglieder)* cały czas płynnie oscyluje pomiędzy mową i śpiewem, rezygnując przy tym z oznaczeń agogicznych i metrycznych. Poezja Stramma skłoniła również Amerykanina Milтона Byrona Babbitta (1916–2011) do skomponowania cyklu postserialnych pieśni *Bardziej „Ty” (Mehr „Du”)*, w których głosowi kobiecemu obok fortepianu towarzyszy altówka. Frontowy wiersz *Verzweifelt*, czyli *Zrozpaczony* (Tam na górze gruchnęło odłamkami kamienia/ Noc rozpryskuje szkło/Czas się zatrzymał/Ja/Kamienieję/Zaś/Szkłysz/Ty!), przywoływany jest w trzech opracowaniach kompozytorskich, uzyskując w nich ujęcie raz liryczne u Władimira Vogla, kiedy głos barytonowy w kulminacyjnym momencie sięga przy słowach: *Glas/Die*

Zeiten stehn po wysoce ekspresyjny fałset, kiedy indziej, u Rihma wyeksponowana zostaje zwięzłość i znamiona wokalne, a w kompozycji Reinholda rozrasta się i przybiera momentami plakatową dobitność, partia fortepianowa natomiast ulega rozbudowaniu i znacznemu usamodzielnieniu, przy czym w dwóch ostatnich przypadkach mamy do czynienia z głosem kobiecym. Ponadto podobna konfrontacja dokonana jest na materiale wiersza *Melancholia (Schwermut)*, do którego muzykę skomponowali Wolf i Reinhold. Płytę uzupełnia *Marsz wojskowy*, napisany na śmierć Stramma przez, jak on awangardowego twórcę, pisarza i kompozytora Herwartha Waldena (właśc. Georg Lewin 1879–1941), w opracowaniu na phonolę, dokonany przez Schleiermachera i zrealizowany przez Heisiga.

Lesław Czaplinski



ITALIAN ALBUM
Arie Verdigo i Pucciniego
Timothy Richards, tenor • Minsk Orchestra • Wilhelm Keitel, dyrygent

MDG 909 1664-6 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 51'22"

★★★★★

Walijski tenor, Timothy Richards, nim został profesjonalnym śpiewakiem, był trenerem rugby. „Zauważono” go, gdy drużyna rugbistów Walii zdobyła Welsh Cap. Swoją talent wokalny i aktorski ujawniał od dzieciństwa, już wtedy bowiem chciał zostać śpiewakiem operowym. Uzyskawszy w 1994 r. stypendium, podjął naukę śpiewu w Manchesterze. Jego największym sukcesem było wówczas zwycięstwo na konkursie wokalnym „Towyn Roberts”. Jurorów przekonało pełne wyrazu, brawurowe, wysokie „cis” w *Stabat Mater* Rossiniego, zaśpiewane przez młodego artystę podczas

przesłuchań konkursowych. Od swego udanego debiutu w 1998 r. (Alfred w *Traviacie* Verdiego na scenie Welsh National Opera) śpiewa praktycznie na całym świecie. O jego wysokiej pozycji w „świecie wokalnym” decydują w równym stopniu szeroki repertuar (operowy i koncertowy), swoboda w górze skali oraz, podkreślana przez krytyków, robiąca wrażenie aparycja sceniczna i dobre, dynamiczne aktorstwo.

Prezentowany album jest jego solowym debiutem płytowym. Artystę słyszymy w ulubionych przez tenorów ariach: Alfreda z *Traviaty*, Księcia z *Rigoletta* (*Ella mi fu rapita – Więc mi ją porwano*), Ryszarda z *Balu maskowego* (*Ma se m'e forza perderti – Lecz jeśli muszę ciebie utracić*), Macduffa z *Makbeta*, Luigiego z *Płaszczka*, Rudolfa z *Cyganerii*, Calafa z *Turandot* (słynne: *Nessun dorma – Niechaj nikt nie śpi*) i obydwie arie Cavaradossiego z *Toski*.

Recital zaczyna więc liryczna aria Alfreda, a kończy raczej spintowa aria z *Toski* obrazując w całym tym wykonywanym repertuarze ogromne możliwości śpiewaka. I rzeczywiście, jego przyciemniony w barwie, bardzo swobodny, pełny blasku i pewny w górze skali głos, może robić wrażenie. Tym bardziej, iż interpretacje tych odmiennych postaci są wyraźnie zróżnicowane. Oczywiście mowa o wokalne stronie sztuki artysty.

Śpiewakowi we wszystkich ariach towarzyszy Minsk Orchestra. Z tą założoną w 1994 r. w stolicy Białorusi Orkiestrą, występowali m.in. Vesselina Kasarova, Montserrat Caballé i Margaret Price. W omawianym nagraniu prowadzi ją popularny w Niemczech i uznawany w świecie kapelmistrz niemiecki, Wilhelm Keitel (założyciel tej Orkiestry).

Jacek Chodorowski

LE JARDIN DES PAONS

dzieła: O. Respighiego, B. Andrésa, J. Thomasa, A. Creeggana, C. Lizotte, E. Claptona
Jennifer Swartz, Lori Gemmell, harfy

Atma Classique ACD2 2539 • w. 2009, n. 2008 • DDD. 63'12"

★★★★★

Duże oczekiwanie pokładam w najnowszej płycie Jennifer Swartz i Lori Gemmell, kanadyjskich harfistek nagrywających dla wytwórni Atma. Harfa jako element orkiestry zawsze stanowiła dla mnie miły ozdobnik, igrający ze światłem, który był jednak tylko zabawą, urozmaiceniem. Jednak gdy zobaczyłem repertuar jaki znalazł się na recenzowanej płycie zacząłem się zastanawiać czy nie będę musiał zmienić swojego sposobu postrzegania harfy. Na płycie bowiem znajdują się prawie wyłącznie kompozycje twórców współczesnych. Bernard Andrés, Andrew Creeggan, Caroline Lizotte i Eric Clapton żyją do dzisiaj, tylko Ottorino Respighi i John Thomas urodzili się w XIX w. Obiecujący zestaw, wykraczający poza schemat aranżacji na harfę np. utworów Bacha. Płyta rozpoczyna się od *Suity* Respighiego, stylizowanej na muzykę dawną. Stąd też tytuły poszczególnych części – *Villanella*, *Siciliana*, *Gagliarda*. Kompozycja naprawdę zachwyca, poczynając od pozytywkowej cześci pierwszej – *Ballet*, kończąc na polifonicznej zabawie w *Gagliardzie*. Następną kompozycją jest dzieło Bernarda Andrésa, francuskiego harfisty, zafascynowanego muzyką Maurice'a Ravela. Jennifer Swartz i Lori Gemmell fantastycznie pokazują w tym utworze możliwości swoich instrumentów, ich harfy, wielkim duecie, mamy przykład zamkniętej w sonatowym cyklu zamiany harf w fortepian. Jedna harfa stanowi jedną rękę, pozwalając jednakże na niezwykłą klarowność i czytelność. Utwory Andrew Creeggana i Erica Claptona to kompozycje ze świata muzyki rozrywkowej, w wypadku kompozycji *Going West* Creeggana jest to minimalistyczne zaledwie kilku dźwiękowe ostinato. Kompozycja Claptona to natomiast łagodna bossa-nova, transponowana z gitary na dwie harfy. Płyta *Le jardin des paons* czyli *Pawii ogród* w pełni pokryła pokładane w niej przeze mnie oczekiwania. Trzeba jej dać szansę bo jest niezwykle

kameralna i subtelną a „prześlicznym harfistkom” pozwala na traktowanie ich instrumentów zupełnie serio.

Michał Koziołek



Bedřich Smetana – Trio fortepianowe op. 15 • Franz Liszt – Elegie

Trio Wanderer

Harmonia Mundi HMC 902060 • w. 2010, n. 2009 • 72'33"

★★★★★

Każdą kolejną płytę Trio Wanderer w barwach Harmonii Mundi należy przyjmować z wielką uwagą, jako że gwarantuje ciekawy i przemyślany dobór repertuaru oraz jego znakomite wykonanie. Nie inaczej jest z najnowszym krążkiem zespołu, na którym znaleźć można kameralne dzieła dwu mistrzów poematu symfonicznego – Franciszka Liszta i Bedřicha Smetany. Zadziwiać może wybór programu płyty, lecz nie ze względu na zamieszczenie utworów właśnie tych twórców, którzy dobrze się znali i szanowali, ale na jego stronę emocjonalną – ciemną, dramatyczną, poruszającą, elegijną, będącą wyrazem głębokich osobistych przeżyć wielkich kompozytorów.

Punktem centralnym albumu jest niewątpliwie *Trio g-moll* Smetany, napisane po śmierci 4,5-letniej córki, utalentowanej muzycznie Bedřiszki. Otwierający je dramatyczny, pełen bólu recytatyw skrzypiec, uswiadamia słuchaczowi, jak wielką stratę poniósł autor *Sprzedanej narzeczonej* i jak wiele emocji zawarł w swojej mistrzowskiej kompozycji, niezwykle bogatej pod względem inwencji, melodyki, ukształtowania formy (brak części wolnej, wszystkie ogniwa utworu utrzymane w tonacji głównej). Podziwiać należy niezwykle przekonującą, zwartą interpretację tej cennej pozycji słowiańskiej kameralistyki, opartej na wielkim zaangażo-

waniu wykonawców i zawartej w niej intensywności wyrazu.

Podobnie wysoka emocjonalnie temperatura panuje w dziełach Liszta, lecz w nich ekspresja jest bardziej powściągnięta. Elegijna atmosfera, spokojne tempa, ciemne barwy instrumentalne pozwalają przypuszczać, że twórcę *Pre-ludów* często dręczyły myśli o wymiarze ostatecznym. Skupione, poruszające wykonanie Trio Wanderer trafia wprost do wyobraźni odbiorcy, każąc mu poświęcić tej niezwykłej muzyce i jej prezentacji przez znamienitych odtwórców swój cenny czas w formie refleksji i autentycznego przeżycia.

Paweł Chmielowski



NEW YEAR'S EVE CONCERT
Renée Fleming, soprano; Christopher Maltman, tenor • Staatskapelle Dresden • Christian Thielemann, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9540 • w. 2011, n. 2010 • 81'36"

Deutsche Grammophon 073 4644 • DVD-Video

★★★★★

Płyty przynoszą wersję wizualną i audialną tego samego koncertu: Sylwester 2010 w Semperoper w Dreźnie. Koncert odbył się z inicjatywy Christiana Thielemanna, od października 2009 r. szefa Sächsischen Staatskapelle w Dreźnie. Ten, jeden z czołowych niemieckich dyrygentów swojej generacji, na początku kariery dyrygował wieloma operetkami, w tym *Wesołą wdówką*, której właśnie liczne fragmenty (wzbogacone dwoma walcami: Lehára *Złoto i srebro* oraz na bis J. Straussa *Nad Łabą*) wypełniły program koncertu. I okazało się, iż miłość dyrygenta do operetki trafiła

na idealny grunt. Lekka, ale klasyczna muzyka, znakomicie mieści się w repertuarze Orkiestry. Elegancki, delikatny i subtelny dźwięk i precyzję gry zademonstrowali więc Drezdeńczycy pod batutą swego szefa. Właściwie nie powinno być w tej ocenie nic dziwnego, gdyż Semperoper (Staatskapelle gra w niej na co dzień) *Wesołą wdówkę* ma w swym repertuarze już od 2007 r.

Na głównych wykonawców omawianego koncertu zaprosił Thielemann czołowych dzisiaj śpiewaków: gwiazdę scen światowych, Renée Fleming i popularnego artystę Christophera Maltmana. Amerykańska sopranistka i angielski, 40-letni, baryton okazali się świetnymi partnerami i doskonałymi interpretatorami operetki Lehára. Fleming wciąż śpiewa zadziwiająco. Jej głos, swobodny, o pięknej barwie, urzeka swą zmysłowością, a sposób jego emisji nie wzbudza żadnych zastrzeżeń. Maltman to elegancki, wytworny amant, dysponujący ciepłym, wysokim głosem barytonowym. Do głównych bohaterów dołączyli młodzi soliści Semperoper, z których na szczególne wyróżnienie zasługują Carolina Ullrich (Walentyna) i Andrej Dunaew (Kamil).

Dodatkową atrakcją tego nagrania jest bonus w postaci bisów wokalistów: aria *Twoim jest serce me z Krainy uśmiechu* zamieniona w duet (Fleming/Maltman), piosenka Marii, z musicalu *West Side Story* Bernsteina, *Jestem śliczna* (Fleming) oraz wspomniany już walc *Nad Łabą* (Orkiestra).

W sumie: wartościowe i ciekawe nagranie, po które warto sięgać!

Jacek Chodorowski

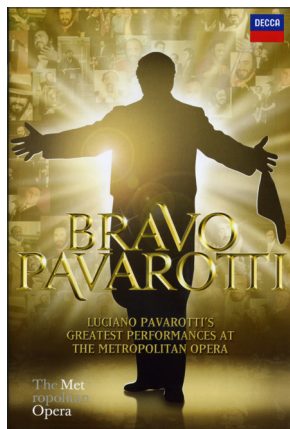
BRAVO PAVAROTTI
Greatest Performances at MET

Decca 074 3349 • w. 2010 • DVD-V, 83'00"
★★★★★

BRAVO PAVAROTTI

Decca 478 2656 • w. 2010 • CD, 143'05"
★★★★★

Prawie cztery godziny słuchania i ani chwili znudzenia, żadnego przesytu, „lejący się” wprost z głośników głos, o



przepięknej barwie i całkowitej swobodzie brzmienia. Tak bowiem śpiewał największy i najwspanialszy chyba tenor ery CD i DVD!

Na dwóch płytach CD i jednej DVD Decca dokonała wyboru ze swoich kompletnych nagrań oper z udziałem tego tenora oraz fragmentów (na DVD) arii i scen z oper z repertuaru MET, w których uczestniczył „Wielki Luciano”. W sumie na CD zarejestrowano 36 arii i duetów, a na DVD 15 pozycji.

Album CD obejmuje nagrania z lat 1968–1993, a DVD z okresu 1977–1994 (w tym kilku udostępnionych przez Deutsche Grammophon), a więc z najlepszych lat śpiewaka, z lat w których osiągał swe największe sukcesy artystyczne. Możemy go słuchać w arii ulubionego Rudolfa z *Cyganerii* (w tej operze debiutował na scenie w 1961 r., a potem także w Covent Garden i MET). Śpiewa też Riccarda z *Balu maskowego* (elegancki i sugestywny w interpretacji). I tu mamy możliwość ciekawego porównania: romans *Ma se m'e forza perderti* (*Lecz jeśli muszę ciebie utracić*) na video nagrany został w 1991 r., a na CD w 1968 r.! Podobnie zresztą różnią się w czasie nagrania audio i video kilku innych jeszcze fragmentów tych samych oper (m.in. wspomniana *Cyganeria*, *Napój miłosny*, *Tosca*, *Pajace*, *Łucja z Lammermoor*). I od razu nasuwa się konkluzja: jak długo potrafił Pavarotti utrzymywać świeżość i siłę swego pięknego głosu! Płyta CD zawiera także dwie arie (z *Purytanów* i *Córki pułku*), w których artysta imponuje wspaniałym, wręcz olśniewającym wykonaniem owego przysłowiowego już, tenorowego wysokiego „c”.

Śpiewa brawurowo, w jego wykonaniu jest nie tylko swoboda ale także pełna wirtuozeria w linii melodycznej. Szczególnie w partii Tonia urzeka wspaniałym, młodzieńczym, czystym w brzmieniu głosem (nagranie pochodzi z roku 1968 – apogeum sztuki odtwórczej tenora). W omawianym wyborze nagrań artysty znajdziemy też i arie z oper, w których nie występował na scenie (*Otello* Verdiego – istnieje tylko nagranie wersji koncertowej) lub śpiewał je bardzo rzadko, jak np. Radamesa w *Aidzie* czy opery Mozarta; zaśpiewał i nagrał tylko tytułowego Idomenea. Jego występ w tej roli w MET (październik 1982 r.) spotkał się ze znakomitą oceną krytyków. Pisali, iż „artysta stworzył postać pełną wyrazu, wzruszającą i bardzo ludzką”. W prezentowanych nagraniach obok Pavarottiego śpiewają też i dwie najbliższe mu partnerki: Joan Sutherland i Mirella Freni. Znajdziemy także w tych nagraniach dwie arie z *Toski*. Tą operą pożegnał się Luciano z nowojorską publicznością 22 listopada 1998 r., po 20 latach od pierwszego w niej występu w MET. Był to 378 występ artysty w MET, na scenie której wcielił się w bohaterów 20 różnych oper.

Luciano Pavarotti bardzo starannie tworzył swój operowy repertuar. Na pierwszym miejscu stawał zawsze partie liryczne. Najlepiej czuł się w rolach Belliniego i Donizettiego. Potwierdzają to jego interpretacje arii z *Purytanów* (tej ze „stratosferycznymi” dźwiękami, które śpiewa lekko, swobodnie, bez cienia wysiłku), *Łucji z Lammermoor*, *Córki pułku*, *Napój miłosny*. Słuchając omawianych nagrań możemy się przekonać o piękności głosu artysty, jego czystości, dźwięczności, przepięknej barwie. Zawsze opanowany, mistrzowsko prowadzący frazę, czuł publiczność, potrafił ją ująć i wzruszyć. Był śpiewakiem przede wszystkim operowym. I jako taki przejawiał ogromny talent sceniczny.

Doceniała go i publiczność i teatry operowe.

Jacek Chodorowski



PLAYER PIANO 10
utwory: Ligetiego, Furukawy, Stäblera

MDG 645 1410-2 • w. 2010, n. 2005
• 67'52"
★★★★★

Zwolnić pianistów? Dlaczego nie! Skoro maszyna potrafi zrealizować zapis kompozytorski z tak niezwykłą precyzją (żeby nie napisać finezją), jak na nagraniu z płyty *Player Piano 10*. Pianola jako instrument nie tylko pozbawiona jest wszelkiego rodzaju ograniczeń warsztatowych, ale ponadto dysponuje tak szeroką paletą środków artykulacyjnych, iż naprawdę trudno znaleźć „żywego” pianistę, który mógłby konkurować w tej dyscyplinie z maszyną. Potwierdzają to zebrane na płycie kompozycje Ligetiego (*Étudy*, *Kontinuum* i trzy utwory na fortepian), Francisca Bowdery (*12 form na pianolę*) i Gerharda Stäblera (*Playmanic na pianolę*). Utwory których ekspresja zwrócona jest na futurystyczną stronę ściśle związaną z pojęciami mechaniki, systemów – zjawisk związanych z nowoczesną cywilizacją. Nowa forma „pianizmu” (jak to kiedyś określił Lutosławski), wręcz upomina się o zaprogramowanego samograję. Repetycje, minimalistyczne fluktuacje harmoniczne – to wszystko powoduje, iż pianola okazuje się wystarczającą. We wszystkich kompozycjach zebranych na płycie, nie brakuje tzw. pierwiastka ludzkiego mającego pochodzić od wykonawcy.

Dociekliwy mógłby zatem zapytać – czy pianistka to zawód zagrożony wymarciem? Ale w pytaniu tym tkwi więcej przekory, niż chęci poznania. Bo literatura współczesna to wciąż bardzo niszowe zjawisko. Sama pianola zaś nie zinterpretuje utworu na nowo, może go jedynie ponownie odtworzyć z rolki. Zatem do ponownej inter-

pretacji niezbędne jest ogniwo wykonawcy. Choć niektóre z kompozycji zawartych na płycie z pewnością stoją poza możliwościami wykonawczymi jednego pianisty. Tak czy inaczej nagrania zebrane na płycie *Player Piano 10* niejednokrotnie zdumiewają swym nowatorskim brzmieniem i efektami, których nie słyszałem na płytach sygnowanych nazwiskiem pianisty.

Miłe zaskoczenie.

Piotr Wolanin



Maurice Ravel – Bolero • Artur Honegger – Pacific 231 • Mikołaj Rimski-Korsakow – Szeherazada

Piano Duo Trenkner/Speidel
MDG 330 1616-2 • w. 2010, n. 2009
• 68'39"
☆☆☆

Każdy, kto podejmuje się trudu przygotowania transkrypcji czy aranżacji bardziej lub mniej znanych kompozycji, nie mówiąc już o arcydziełach muzyki poważnej, „wstępuje na niepewny grunt”. Nie mniejsze ryzyko ponoszą artyści upowszechniający tego typu opracowania. Wszyscy oni skazują się dobrowolnie na nieufności ze strony odbiorców, której przyczyn można szukać w przyzwyczajeniu do pierwowzoru i przekonaniu o jego pełnym kształcie.

Wśród tych, którzy zdecydowali się zmierzyć z „materią przeróbek” znalazły się dwie niemieckie pianistki: Evelinde Trenkner i Sontraud Speidel. Panie, na co dzień zajmujące się działalnością pedagogiczną, stworzyły duet, którego głównym założeniem jest chęć zaprezentowania szerokiego gronu słuchaczy fortepianowych transkrypcji dobrze znanych i lubianych utworów. Szczególnie chętnie artystki sięgają po te wersje, które przykryły kurz zapomnienia i nie funkcjonują w repertuarze koncertowym.

Po symfoniach: VI i VII au-

torstwa Gustawa Mahlera czy *Koncertach brandenburskich* Jana Sebastiana Bacha (w obu przypadkach aranżerem był Max Reger) na warsztat zostały wzięte: *Bolero* Maurice’a Ravela, *Pacific 231* Artura Honeggera i *Szeherazada* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (autorami opracowań są sami kompozytorzy).

Choć pomysł wzbogacenia literatury pianistycznej o zapomniane aranżacje i transkrypcje sam w sobie jest bardzo dobry, a nawet szczytny, w przypadku trzech wymienionych powyżej tytułów wydaje się być raczej chybionym. Dlaczego? Bo w dużej mierze każde z tych dzieł swą popularność zawdzięcza różnorodności brzmieniowej, która możliwa jest do uzyskania przy pełnym wykorzystaniu potencjału orkiestry symfonicznej. W *Szeherazadzie* wielość barw instrumentalnych w połączeniu z wielkim bogactwem pomysłów rytmicznych i melodycznych służy kreacji nieco tajemnicznej, eozycyjnej aury. W utworze Artura Honeggera instrumentacja podporządkowana jest ściśle aspektowi ilustracyjnemu. Kompozytor niejednokrotnie przyznawał, że geneza utworu związana jest z jego fascynacją pociągami, a zadaniem muzyki jest oddać tak „spokojne nabieranie oddechu podczas postoju” lokomotywy parowej *Pacific 231*, jak i „wysiłek [maszyny] przy nabieraniu rozpędu”. *Bolero*, z kolei, określane bywa „karuzelą dźwięków”, „poglądową lekcją instrumentoznawstwa”. Zredukowanie więc walorów brzmieniowych utworu do możliwości, jakie daje fortepian, przekłada się na mało satysfakcjonujący efekt. W ravelowskiej kompozycji poza kwestiami instrumentacyjnymi ważna jest również dynamika i rytm. Dynamika, gdyż formę utworu można opisać terminem „gigantycznego crescendo”. Niestety, pomimo starań pianistek jeden fortepian i cztery ręce nie są w stanie zbudować równie efektownej, „gęstej” kulminacji co aparat orkiestrowy. Ostatni z wymienionych elementów *Bolera* – rytm stanowi o jego unikatowym charakterze: niewiele jest w literaturze muzycznej dzieł, które od początku do ostatnich taktów wypełnia jeden, kilkunastotakto-

wy, stale powtarzany schemat rytmiczny. Z jednej strony stanowi on o wewnętrznej spójności utworu, z drugiej – niesie zagrożenie monotonią. W przypadku transkrypcji fortepianowej, a więc wersji uboższej tak pod względem brzmieniowym, jak i dynamicznym monotonia stała się faktem.

Jak więc, wobec powyższych uwag, ocenić płytę duetu Trenkner-Speidel? Najbardziej adekwatnym wydaje się być rozpatrywanie nagrania w kategorii ciekawostki. Ciekawostki dobrze zrealizowanej od strony muzycznej, warsztatowej, która jednak nie wytrzymuje porównania z wersjami orkiestrowymi. Tym razem okazało się, że niechęć lub niepamięć wykonawców o fortepianowych wersjach *Bolera*, *Pacific 231* i *Szeherazady* jest w pełni uzasadniona względami estetycznymi, a pragnienie wprowadzenia ich w obieg jest lekko naciągane.

Romana Zaitz

Maurice Ravel – Koncert fortepianowy G-dur • Igor Strawiński – Capriccio • George Gershwin – Koncert fortepianowy F-dur

Ian Parker, fortepian • London Symphony Orchestra • Michael Francis, dyrygent

Atma Classique ACD2 2656 • w. 2010, n. 2009
☆☆☆☆☆

George Gershwin, Maurice Ravel i Igor Strawiński – tytani muzyki pierwszej połowy XX w. Ich nazwiska traktuje się obecnie niemalże jako synonimy twórczości muzycznej najwyższych lotów. Gershwin – pretendujący do roli twórcy „narodowej muzyki amerykańskiej” przez połączenie elementów muzyki jazzowo-rozrywkowej z symfoniczną, „artystyczną”; Ravel – dziedzic francuskiej tradycji, przywiązany do precyzji formalnej, przejrzystości fakturalnej i koronkowej ornamentyki podkreślającej walory rysunku melodycznego; Strawiński – rosyjski buntownik muzyczny o skłonnościach witalistycznych, twórca podwalin neoklasyzmu, eksperymentator serialny. Wszyscy trzej nieodmiennie frapują i inspirują.

Tym razem do grona admi-

ratorów ich muzyki dołączyli: kanadyjski pianista Ian Parker i angielski dyrygent Michael Francis. Wraz z London Symphony Orchestra sięgnęli oni po *Koncert fortepianowy F-dur* (1925) Gershwina, *Capriccio* na fortepian i orkiestrę (1929) Strawińskiego i *Koncert fortepianowy G-dur* (1931) Ravela. Są to utwory niezwykle barwne brzmieniowo i zróżnicowane nastrojowo, które sprostają wymaganiom tak wymagających melomanów jak i są w stanie zainteresować sceptyków tzw. muzyki poważnej.

W interpretacji Parkera, Francis’a i muzyków londyńskiej orkiestry symfonicznej wymienione kompozycje są „łatwe” w odbiorze i „przyjemne” dla ucha. Wykonawcy zdecydowali się bowiem ograniczyć eksponowanie dysonansów na rzecz eufonii i złagodzić jaskrawość kontrastów (np. w porównaniu z wersją Leonarda Bernsteina). Nie oznacza to bynajmniej muzyki nudy. Zgodnie z zamysłem kompozytorskim tak w *Capriccio* jak i obu koncertach sąsiadują fragmenty motoryczne obok kantylenowych, groteskowe pojawiają się na zmianę z odcinkami pełnymi melancholii, a pełne dostojęstwa – wstępują miejsca „jazzowej swobodzie”. Wszystko to dzieje się jednak w granicach zapewniających kompozycjom spójność.

Grę artystów cechuje wysoki poziom wykonawczy i duża wrażliwość muzyczna. Świadczy o tym m.in. współpraca pianisty i zespołu orkiestrowego. Dialogi i duety prowadzone przez fortepian i instrumenty orkiestrowe, zamiana ról, gdzie solista staje się akompaniatorem lub „wtapianie” się dźwięku klawiszy w masę brzmieniową orkiestry tworzy atrakcyjny dla słuchacza efekt. Wielu też zapewne przypadnie do gustu wizja muzyki pełna optymizmu z żartobliwym przymrużeniem oka.

Ian Parker i Michael Francis – to młodzi, dobrze zapowiadający się artyści. Należy wyrazić nadzieję, że ich nazwiska w najbliższej przyszłości kojarzone będą z wykonawstwem muzycznym na najwyższym poziomie.

Romana Zaitz



SILVESTERKONZERT 2010

Elina Garanča, sopran • Berliner Philharmoniker • Gustavo Dudamel, dyrygent

Deutsche Grammophon 073 4631 • w. 2011, n. 2010 • DVD-Video, 90'00"

★★★★★

Tradycja koncertów sylwestrowych w Berlinie sięga 1946 r. Taki koncert poprowadził wówczas ówczesny szef Berlińskich Filharmoników, Sergiu Celibidache. I koncerty te stały się regułą (zawsze Berlińscy Filharmonicy i ich aktualny szef) do roku 1958, gdy dyrektorem Orkiestry został Herbert von Karajan. Dopuszczał on gościnne występy innych dyrygentów. I tej regule pozostali wierni jego następcy: Claudio Abbado i Simon Rattle. A rok 2010 zakończył szef symfonicznych ze szwedzkiego Göteborga, wenezuelski dyrygent Gustavo Dudamel. Choć solistką koncertu była znakomita mezzosopranistka, Elina Garanča, to przecież wszyscy jego wykonawcy: śpiewaczka, dyrygent, Orkiestra, mają równy udział w jego wysokim poziomie artystycznym. Utwory czysto orkiestrowe (*Karnawał rzymski* Berlioz, *Bachanalia* z *Samsona i Dalili* Saint-Saënsa, sceny baletowe z *Trójgarniastego kapelusza* de Falli oraz kilka fragmentów symfonicznych z *Carmen* Bizeta) wykonane zostały z precyzją godną naśladowania i z pełnym zrozumieniem tekstu muzycznego.

W *Karnawale rzymskim* znakomicie oddany został beztróski, radosny nastrój zabawy. Dyrygent wraz z instrumentalistami potrafił wydobyć z tej muzyki barwny, rytmiczny obraz kompozycji. Wykorzystany w *Trójgarniastym kapeluszu* bogaty folklor andaluzyjski za-

brzmiał najlepiej w finałowym tańcu (aragońska jota). *Bachanalia* z III aktu *Samsona i Dalili* zabrzmiały orientalnie i bardzo radośnie. Dudamel należy do dyrygentów o olbrzymim temperamencie. Prowadzi orkiestrę spontanicznie i brawurowo, i panuje nad nią bezbłędnie.

Elina Garanča udowodniła, iż należy do kilku dziś najwybitniejszych mezzosopranów. Jej piękny, ciemny w barwie, nośny głos zachwycał w arii Dalili (*Moje serce otwiera się na twój głos*), a jej interpretacja była urzekająca, namiętna i tkliwa jakby chciała przekonać, iż w swych wyznaniach jest szczerą aż do bólu. Z kolei, wykonując *Habanerę* i *Seguidillę* z *Carmen*, stawała się uwodzicielsko zdradziecka i beztrósko kusząca. Bezbłędna technicznie stworzyła fascynujące kreacje.

Jacek Chodorowski

SLAVIC ARIAS

Piotr Beczała, tenor • Polska Orkiestra Radiowa

Orfeo C 814 101 A • w. 2010, n. 2009 • 79'38"

★★★★★

Wydana przez firmę Orfeo płyta *Slavic Opera Arias* w wykonaniu Piotra Beczały jest drugim solowym albumem tego doskonałego lirycznego polskiego tenora.

Piotr Beczała śpiewa na niej ten bardziej znany repertuar jak np. Leński z *Eugeniusza Oniegina*, ale i ten, który rzadko obecnie można usłyszeć nie tylko w teatrach operowych ale i w nagraniach. Część z tych arii Beczała ma już w swoim wykonywanym na żywo repertuarze, ale są też takie, które mają raczej małą szansę na zaistnienie we współczesnych wznowieniach oper, z których pochodzą. Interesująca płyta, która demonstrowuje, że piękno komponowanych na ten rejestr głosu arii w operach słowiańskich nie ustępuje tym tradycyjnie podziwianym włoskim czy francuskim. Ale jak zwykle potrzebny jest głos, wyczuwanie stylu i zaangażowanie śpiewaka chcącego je promować, a najlepiej, oczywiście, jeśli owym tenorem jest ktoś pochodzący z kraju słowiańskiego, choć

przecież wielu śpiewaków krajów zachodu podejmowało się ról w operach czeskich czy rosyjskich.

Pierwsze co zwraca uwagę to oczywiście piękny głos Piotra Beczały, jeden z najlepszych współcześnie tenorów w świecie opery. Silny, stabilny, jakby z naturalną łatwością, lekkością i wspaniałą dźwięcznością w górze. Jest więc co podziwiać od strony piękna wokalnego. Interpretacyjnie można by poczuć lekkie niedosyt piano, pianissimo, modulacji barw, delikatności, niuansów i detali prezentowanych tekstów. Doskonałe wrażenie zrobiła na mnie piękna aria z *Legendy Bałtyku* Nowowiejskiego, *Sadka* Rimskiego-Korsakowa i obie arie Leńskiego. W nich najwięcej było obecnej melodyjności i ciepłego, miękkiego liryzmu. To ciekawie dobrany wybór arii prezentujący słowiański dorobek operowy. Możemy tu usłyszeć nie tylko dobre znane w Polsce „przeboje” jak arie ze *Strasznego dworu* czy *Halki*, ale również te zapomniane jak *Płyną tratwy po Wiśle* z *Flisa* Moniuszki czy *Gdy ślub weźmiesz z twoim Stachem* z *Janka Żeleńskiego*. Czechy reprezentuje Smetana (*Sprzedana naręczona*) i Dworzak (*Rusalka*), a rosyjską twórczość, poza wspomnianymi wyżej: Borodin (*Książ Igor*), Rachmaninow (*Aleko*), Rimski-Korsakow (*Majowa noc*), Areński (*Rafael*), Czajkowski (*Iolanta*, *Pikowa Dama*).

Miałam okazję słyszeć Piotra Beczałę w nowojorskiej MET i prawdziwie zachwylił widownię właśnie jako Leński i Edgardo w *Łucji* z *Lamermoor*. Miejmy nadzieję, że dane nam będzie usłyszeć w jego wykonaniu, którąś z oper polskich. Dobrych polskich głosów, „sprawdzonych” już z sukcesem na tej scenie nie brakuje. Z całą bowiem pewnością argumentem przemawiającym za tym nagraniem jest brzmienie Polskiej Orkiestry Radiowej. Wspaniała muzykalność i wyczuwanie stylu, doskonała melodyjna liryczna płynność, śpiewne smyczki, klarowne dętą, znakomite tempa i elegancja wykańczania fraz.

Dołączona do płyty ksią-

zeczka (po polsku, angielsku, francusku i niemiecku) zawiera interesujący esej pióra Piotra Kamińskiego. Zawarł w nim krótką historię opery jako gatunku, jej narodzin w poszczególnych krajach Europy i umieścił w tym kontekście początki oper słowiańskich. Stanowi to wprowadzenie do bardziej już detalicznych informacji o kompozytorach i operach, z których arie prezentowane są na tej płycie (zabrakło w nich jedynie informacji o *Flisie* Moniuszki). 44-stronicowa broszurka nie zawiera jednak tekstów arii. W wielu przypadkach autor eseju pisze o pierwszych ich wykonawcach, opisuje atmosferę arii, często też jej kontekst, lub podaje nieco dokładniejsze jej streszczenie. Szkoda. Teksty, choćby tylko w tłumaczeniu na angielski, na pewno przydałyby się polskim melomanom. Głównie jednak chyba zainteresowałyby wielbiciele opery z Europy Zachodniej i USA, którzy mogą co prawda dobrze znać opery Czajkowskiego, Smetany czy Dworzaka, ale do zupełnych rzadkości należy wiedza o takich operach jak np. *Flis*, *Legenda Bałtyku* czy *Janek*.

Slavic Opera Arias Piotra Beczały ma szansę stać się jednym z bardziej poszukiwanych nagrań ze względu na repertuar, ale przede wszystkim dzięki pięknemu głosowi.

Basia Jakubowska

SUMMER MUSIC

Muzyka na kwintet dęty kompozytorów takich, jak: Mathieu Lussier, Denis Plante, Samuel Barber, Heitor Villa-Lobos, Paquito d'Rivera

Pentaèdre

Atma Classique ACD2 2547 • w. 2010, n. 2009

★★★★★

Lato... Obok wiosny, jesieni i zimy jedna z czterech pór roku. Niektórzy, tak jak Jerzy Kossela i Krzysztof Klenczon (autorzy piosenki *Historia jednej znajomości*), kojarzą je z szumem morza, śpiewem ptaków i złotą plażą pośród drzew. Dla innych najlepszym dowodem na to, że „to już lato” jest serce słoneczniej bijące, co prowadzi

nieuchronnie do stanu waka-cyjnego zakochania (piosenka *To już lato* kabaretu OT.TO). Atmosferę letniego, dusznego wieczoru przywołał również w swojej operze *Porgy and Bess* George Gershwin. Pochodząca z opery kolysanka *Summer time*, bo o niej mowa, zajmująca ugruntowaną pozycję wśród standardów jazzowych, należy obecnie bez wątpienia do grona najpopularniejszych przykładów na obecność tematyki letniej w muzyce.

Głosem w „dyskusji” nad powiązaniem lata z muzyką jest również najnowszy projekt płytowy kanadyjskiego kwintetu dętego Pentaèdre zatytułowany *Summer Music*. Na krążku obok tytułowego utworu autorstwa Samuela Barbera i *Quintette en forme de choros* pioniera muzyki brazylijskiej – Heitora Villi-Lobosa, znalazły się także dzieła artystów współcześnie żyjących: Paquito D'Rivery – *Aires Tropicales*, Denisa Plante'a – *Suite Piedra libre* i Mathieu Lussiera – *Dos Tropicos* op. 7. Z ilustracji dźwiękowych zaprezentowanych na płycie wyłania się obraz lata jako pory pełnej tanecznej energii, która ustępuje czasem miejsca bogiemu lenistwu i melancholii. Poza tytułami, które w oczywisty sposób sugerują wysoką temperaturę kompozycji, kreowaniu pogodnego nastroju służą również tzw. gorące rytmy i zapożyczenia melodyczne z dorobku kulturowego „ciepłych krajów”. Nie tylko wytrawny meloman, lecz również umiarkowanie zorientowany miłośnik muzyki z łatwością dostrzeże w utworach nawiązania do kubańskiej habañery czy tanga argentyńskiego. Choć zawarte w kompozycjach w warstwie melodycznej aluzje do tradycji muzycznej Ameryki Południowej i Afryki nie dla wszystkich będą jednakowo czytelne, to jest wielce prawdopodobne, że i tak zostaną ocenione przez słuchacza jako konstrukcje przyjemne i łatwo wpadające ucho.

Wykonawcami zgromadzonych na płycie *Summer Music* utworów są instrumentalisci kwintetu dętego Pentaèdre, a więc flecistka Danièle Bourget, klarncista Martin Carpen-

tier, oboista Normand Forget, waltornista i jednocześnie kierownik muzyczny zespołu Louis-Philippe Marsolais oraz Mathieu Lussier, występujący na płycie w podwójnej roli: fagocysty i kompozytora. Formacja zadebiutowała w 1985 roku i od tego czasu na stałe wpisała się w muzyczny pejzaż nie tylko kanadyjskiej kameralistyki. Artystycznym *credo* grupy jest popularyzacja często mało znanych, czy wręcz zapomnianych utworów na pięć instrumentów dętych. *Summer Music* jest kolejną płytą kwintetu. Sprawność techniczna, dbałość o detale i duża wrażliwość estetyczna cechujące grę instrumentalistów pozwalają wysoko ocenić projekt. Kameralistom udało się osiągnąć wrażenie wielości w jedności, a więc stworzyć bogate i zróżnicowane brzmienie w granicach zapewniających spójność. Wizja muzycznego lata zaprezentowana przez artystów jest przekonująca i wciągająca. Słuchacz zachęcany jest to do tanecznych ruchów, to do kontemplacji rozgrzanej w słońcu natury.

Zarówno charakter zgromadzonych na krążku utworów jak i jakość ich wykonania pozwalają wyrazić nadzieję, że *Summer Music* trafi do szerokiego grona odbiorców. Wśród nich znajdują się zapewne wielbiciele kultury latynoamerykańskiej, miłośnicy muzyki kameralnej w ogóle, jak i tacy, dla których brzmienie kwartetu smyczkowego jest zbyt patetyczne, za to z przyjemnością poddają się urokowi instrumentów dętych prezentujących muzykę „poważną” czerpiącą obficie z tradycji popularnej.

Romana Zaitz

TRANSFORMATION
działa Strawińskiego, Scarlatti, Brahmsa, Ravela

Yuja Wang, fortepian
Deutsche Grammophon 477 8795 • w. 2010, n. 2010 • 58'27"
★★★★

Na wstępie winien jestem wyjaśnienie – mam nabyte uprzedzenie do pianistów z kontynentu azjatyckiego. Przyczyną owej rezerwy upatrywałbym w braku szczęścia w poszukiwaniach artystycznych



wrażen – od nagrania Yundiego Lee koncertów Chopina nie przypominam sobie żadnej kreacji artystycznej muzyka z Dalekiego Wschodu. Azjatycka szkoła pianistyczna kojarzy mi się raczej z zimną wirtuozerią, której celem samym w sobie jest prezentacja możliwości technicznych. Z podobnymi obawami sięgnąłem również po ostatnią płytę młodej Chinki – Yuja Wang.

Drugi album w dyskografii pianistki zawiera: *Trzy fragmenty* z baletu *Pietruszka* Igora Strawińskiego (transkrypcja na fortepian autorstwa kompozytora, którą dedykował Arturowi Rubinsteinowi), *Dwie sonaty* Domenico Scarlatti (E-dur K. 380 i f-moll/C-dur K. 466), *Wariacje na temat Paganiniego* op. 35 Brahmsa i *La Valse* Ravela. Transkrypcje Strawińskiego Wang zaprezentowała w sposób odważny, pełny ekspresji i zabiegów technicznych wzmagających narracyjny charakter kompozycji. Nie szczędziła również wysiłku by ukazać kolorystykę dźwiękową i rozpiętość dynamiki (nadużywając jednakże siłowych repetycji akordów w *fortissimo*). Pianistka nie zawsze wyczuwała rosyjski melos, ale zaproponowała coś nowego, bardziej uniwersalnego niż charakterystycznego. W sonatach Scarlatti Wang ujawniła wrażliwość na powab melodyki. Natomiast w *Wariacjach* Brahmsa wykazała się hartem ducha i pomysłowością, co jednakże wielokrotnie okazało się niewystarczające. W grze pianistki zabrakło umiejętności płynnego przechodzenia w kolejne nastroje, a i technicznie nie zawsze ta propozycja zadawała.

Niedostatki wariacji pianistka rekompensuje ciekawą kreacją ravelowskiego *La Valse*. Na początku Chinka wydobywa owego walca, rekonstruuje z

pogmatwanych figuracji. Przy czym świetnie kształtuje plany dynamiczne nie zaniedbując kształtowania szerokiej palety barw (od perlistego do zupełnie zamglonego). Jako całość Wang ujmuje kreacją isticie dekadencją, zanurzoną w szale. Prawdziwie poruszająca interpretacja.

Jednakże Słuchając płyty Yuji Wang nie można się nudzić, bo repertuar i sposób jego wykonania dostarcza nierzadko wiele pozytywnych wrażeń. Osobiście ciszę się iż doświadczyłem pozytywnego wrażenia za sprawą muzyka z Dalekiego Wschodu.

Piotr Wolanin

Książki

K. Szymanowski – O Chopinie

PWM 2010; wyd. II; ISBN 978-83-224-0909-1; oprawa miękka; s. 64.

Minął Rok Chopinowski. Można powiedzieć: „niestety!”, można powiedzieć: „nareszcie!”. Niestety, gdyż minął rok, który okazał się chyba zbyt krótki, aby zrealizować wszystkie projekty mające na celu uświadomienie Polakom znaczenie muzyki Chopina dla naszej tożsamości kulturowej. Nareszcie, ponieważ skończyło się zjawisko, które parafrazując choćby pewne wydarzenia sportowe minionej dekady można by nazwać „Chopinomanią”. I pomijam w tym miejscu chociażby fakt, że w ferworze apoteozowania wielkiego Fryderyka niemal zapomniano o Ignacym Janie Paderewskim (150. rocznica urodzin), którego znaczenie dla narodu polskiego chyba było nie mniejsze, lecz myślę raczej o takim zawłaszczeniu przez muzykę Chopina niemal wszystkich mediów i estrad od filharmonii, poprzez sceny teatralne a na domach kultury skończywszy, że prowadzącym w najlepszym razie do uczucia przesytu. Przesyt ten nie ominął także rynku księgarskiego, który zalany został najróżniejszymi publikacjami zarówno samych dzieł Chopina (Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina – źródłowo-krytyczna publikacja kompletu dzieł w redakcji Jana Ekiera) jak też całej masy pozycji traktujących o Chopinie,

jego muzyce, czasach, rodzinie, znajomych i przyjaciółach...

W tej lawinie wydawniczej odnajdujemy także książeczkę bardzo niepozorną, wręcz broszurkę, na okładce której obok siebie widnieją nazwiska dwóch wielkich muzyków: Karola Szymanowskiego i Fryderyka Chopina. Jest to wierny reprint wydania z roku 1949, nawiązujący w swej szacie graficznej do ówczesnego wydania dzieł wszystkich Chopina, przygotowanego z myślą o uczczeniu setnej rocznicy śmierci kompozytora. Niewielka objętościowo pozycja wydaje się jeszcze mniejsza gdy zobaczymy wewnątrz wąskie i krótkie kolumny przeznaczone raczej dla formatu 16° niż 8°, jednak to nie rozmiar fizyczny, a nawet nie pokaźna liczba cytowań świadczy o jej wielkości. Pełne poetycko-romantycznych uniesień słowa Szymanowskiego o Chopinie, czy wręcz o pewnej idei twórczej, emanują bowiem z tej książki z taką niezwykłą siłą, że zmuszają

do zatrzymania się we współczesno-kulturowym biegu do nikąd i znalezienia odpowiedzi na pytania o „wielkość i głębię sztuki Chopina”.

Pierwszym jednak pytaniem, jakie jawi się nam po wzięciu owej książeczki do ręki jest próba odczytania samego tytułu. Wydawca (PWM) na swojej stronie internetowej wyraźnie sugeruje, że tytuł to *O Chopinie* zaś K. Szymanowski to po prostu nazwisko autora. W takiej postaci też oczywiście pozycja ta widnieje w zapisie bibliograficznym. Wydaje się jednak słusznym odczytanie tytułu raczej jako *K. Szymanowski o Chopinie*, zwłaszcza, iż na stronie przedtytułowej znajdujemy pełne rozwinięcie: *Karol Szymanowski o Fryderyku Chopinie*. Ta niewielka pozornie zmiana znacząco jednak wpływa na zrozumienie zamieszczonych w publikacji tekstów. Na treść książeczki składają się bowiem cztery krótkie, niezależnie od siebie powstałe artykuły autor-

stwa Karola Szymanowskiego. Pierwszy (*Fryderyk Chopin*) ukończony w lutym 1923 r., przeznaczony był dla miesięcznika *Skamander*, a później wydany w roku 1925 w osobnej broszurze. Kolejne dwa (*Fryderyk Chopin a dusza polskiej i Chopin*) to teksty przemówień okazjonalnych, zaś ostatni materiał (*Fryderyk Chopin a polska muzyka współczesna* – w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza) został napisany na zamówienie redakcji paryskiego miesięcznika muzycznego *La Revue Musicale*. Opublikowanie zbiorcze tych czterech tekstów nie było już jednak dziełem samego Szymanowskiego. I wydaje się raczej, że w tej postaci stanowią one nie tyle (albo przynajmniej nie tylko) pewien przyczynek do biografii Chopina, czy nawet do badań nad recepcją jego dzieł, ale będąc właśnie zebrany zbiorem rozważań Szymanowskiego o Chopinie i jego muzyce, są równocześnie swoistym credo samego Szymanowskiego,

który przedstawia nam w ten sposób swoje pragnienia i idee muzyczne.

Całość tej niezwykle ciekawej lektury poprzedzona jest wstępem krytycznym Stanisława Gołachowskiego i okraszona rysunkami Jadwigi Umińskiej.

Na zakończenie niniejszej recenzji, a jednocześnie dokonując swoistego podsumowania obchodów rocznicowych można za Karolem Szymanowskim zauważyć, że „Fryderyk Chopin jest wieczystym przykładem, czym być może muzyka polska, a także jednym z najwyższych symboli zeuropeizowanej Polski – nie tracącej nic ze swych rasowych odrębności, a stojącej na najwyższym poziomie kultury europejskiej”, których to symboli w dobie europejskiej unifikacji nie bójmy się mądrze i odważnie przypominać.

Ziemowit Wojtczak

Krzyżówka nr 14/lipiec 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 | | | | | | | | | | | | | | |

Poziomo: 1-A) taniec popularny we Francji pod koniec XVIII w; 2-J) *Wilczy...*, w tytule piosenki K. Kowalskiej; 3-A) Grażyna, kompozytorka i skrzypaczka; 4-I) opera J. H. Dorabialskiej (1895–1944); A) król z opery *Parsifa* Wagnera; 6-H) *Polska...* w tytule operetki O. Nedbala; 7-D) opera Pucciniego; 7-L) część gitary; 9-A) gwiazda opery lub operetki; 9-H) ...*głosowa* czyli wylot instrumentu dętego; 10-E) twórca *Koncertów brandenburskich*; 11-H) ... Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach; 12-A) część skali dźwiękowej; 13-H) dawna odmiana fletu; 14-A) nauczyciel Chopina; 15-F) opera Donizettiego (dwa wyrazy).
Pionowo: A-1) muzyczny instrument Szkota; B-5) musical, do którego muzykę skomponował J. Wasowski; C-1) ... w *Wenecji* operetka J. Straussa; D-3) wielki poemat epicki; D-11) przyjaciel księcia z baletu P. Czajkowskiego *Jezioro łabędzie*; F-7) Alberto ..., współczesny kompozytor argentyński; G-1) pot. podmiejska willa; H-5) żal za grzechy; I-11) nasz słynny skrzypek; J-1) opera twórcy opery *Donna Diana*; L-1) osoba z opery

Rozwiązanie krzyżówki nr 13 z czerwca 2011 r.

Witold Lutosławski

plyty otrzymują:

Anna Bak, Wrocław; Tadeusz Pacześny, Gdańsk; Elżbieta Wójcik, Warszawa

Tannhäuser R. Wagnera; L-7) miasto koło Elku; Ł-13) Amos ..., wokalista i twórca piosenek; M-1) kompozytor, założył z żoną Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”; N-11) imię kompozytora Brucknera lub Arenskiego.

Litery z pól o współrzędnych: 1-L, 3-F, 1-A, 13-N, 5-D, 12-A, 8-F, 15-F, 6-H, 5-A, 9-C, 13-M, 3-C, 10-M, 4-J 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**

szczególności: 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 – maj 2011 r.

UNIVERSAL – DANIEL BARENBOIM

Janusz Balcerzak, Warszawa; Szymon Czarniecki, Poznań; Janusz Domaradzki, Warszawa;
Kazimierz Falkowski, Rzeszów; Anna Jodkiewicz, Leszno; Paweł Kaowalski, Piaseczno;
Mateusz Libiszowski, Berlin; Aneta Szymańska, Warszawa; Józef Twardowski, Rybnik;
Ewa Zabłocka, Środa Wielkopolska

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Ingolf Wunder

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadesłе 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.

Laureatem której nagrody ostatniego Konkursu Chopinowskiego został Ingolf Wunder?



Ingolf Wunder
fot. © Patrick Welter/DG

Nowości w dystrybucji CMD

hmGold



LES TRÉSORS harmonia mundi THE TREASURES

nowe tytuły w serii • najlepsze nagrania z katalogu • ekskluzywna szata graficzna • atrakcyjna cena



Harmonia Mundi HMG 501933.34



Harmonia Mundi HMG 507344.45



Harmonia Mundi HMG 501735



Harmonia Mundi HMG 501835



Harmonia Mundi HMG 501700



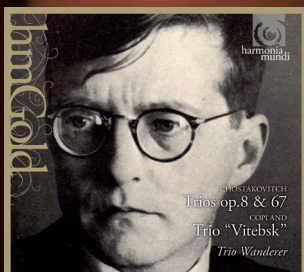
Harmonia Mundi HMG 50252.53



Harmonia Mundi HMG 501632.33



Harmonia Mundi HMG 501686



Harmonia Mundi HMG 501825



Harmonia Mundi HMG 505213



Harmonia Mundi HMG 501858.59



Harmonia Mundi HMG 501813.14



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów

Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

dla tych, którzy kochają muzykę



Acte Préalable

AP0216
Marcin Kopczyński
One man, a few shadows
 Piano Sonatas Nos. 2 & 4 • Violin Sonata No. 2
 Sacred vocal works • Guitar Concerto
 world premiere recording

 Ingrida Gápvová • Marta Osowska-Utryško • Marcin Kopczyński
 Karolina Wróbel-Krzyżtoforśka • Krzysztof Meisinger
 Radosław Sobczak • Bartłomiej Węzner



Acte Préalable

AP0249
Zygmunt Stojowski
Complete works for violin and piano
 Sonata No. 1 in G major op. 13 • Mélodie • Aubade
 Sonata No. 2 in E major op. 37 • Romance op. 20
 World Premiere Recording

 Irena Kalinowska-Grohs, violin • Barbara Pakura, piano



Acte Préalable

AP0250
New works for flute by
Poznań-based composers
 Barbara Kaszuba, Mania Cwiklińska
 Artur Kroschel, Janusz Stalmierski
 World Premiere Recording

 Ewa Murawska • Ashildur Haraldsdóttir • Gro Sandvik



Acte Préalable

AP0240
 World Premiere Recording

JULIUSZ ŁUCIUŁ – Gesang am Brunnen
 Bożena Harasimowicz-Haas • Jacek Laszczkowski
 Janusz Borowicz • José María Florêncio

www.acteprealable.com • acteprealable@wp.pl

Nowości - lipiec 2011

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