

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 3 (140)
marzec 2012
ROK XIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Poznańskie Trio
Fortepianowe
i muzyka godna
Poznania

James Levine
boski Jimmy (1)

Zhu Xiao-Mei
wolność
i głębia Mozarta

Hélène Grimaud
Mozart i emocje

Hilary Hahn
o *Sonatach* Ivesa

ROBERTO ALAGNA
pasja śpiewania



ROBERTO ALAGNA

PASIÓN

NOWY ALBUM!



© Felix Broede

RMC

Classic

merlin.pl



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

Niedawno sugerowaliśmy na naszych łamach, że zmiany wprowadzone przez MKiDN przy rozdzielaniu dotacji doprowadzą do całkowitego już upadku, i tak rachitycznego, polskiego przemysłu fonograficznego, a także usuną z przestrzeni publicznej wszelkiego rodzaju małe inicjatywy lokalne. Tak, jak ekonomiści i finansisci zajmujący eksponowane miejsca w polskim rządzie od 22 lat wolności, wciąż uważają, że małe jest niepotrzebne i wprowadzają, wbrew wszelkim obietnicom „przyjaznego państwa”, państwo coraz bardziej wrogie maluczkim, tak ludzie odpowiedzialni za kulturę wyniszczają małe podmioty, na których kultura się opiera, i bez których nie będzie istnieć. Minimalna suma dotacji, o jaką można się było ubiegać została podniesiona z i tak sporej sumy 25 000 zł, na 70 000 zł. Rozrzutność to iście bizantyjska, ale czy kraj tak bogaty, jak Polska musi oszczędzać? Czy wątpliwy status „zielonej wyspy” doprawdy zawrócił nam w głowach? Chyba tak. Skoro stać nas na zmarnowanie 2 mld zł na wciąż niesprawny Stadion Narodowy, to kto by się tak małymi sumami przejmował? Niestety, nasze przypuszczenia sprawdziły się...

1 lutego MKiDN opublikowało listę przyznanych dotacji w ramach programu „Wydarzenia artystyczne – Muzyka”. Jest to przykład marnotrawienia środków, a jednocześnie wycinania z rynku podmiotów, które najwięcej wnoszą wkładu w rozwój kultury. Uważna analiza przyznanych i odrzuconych subwencji dobitnie o tym świadczy. Nie miejsce tu, by się rozpisywać o wszystkich patologiach, skupimy się na dotacjach dla przemysłu fonograficznego.

Oto one:

– sumą 91 000 zł Ministerstwo wspomogło wydanie serii płyt – nie wiadomo ilu – pod tytułem „Polish Radio Experimental Studio/Polish Oldschool”. Suma zawrotna, o ile na serię nie złoży się co najmniej 20 płyt. Ale czy w ciągu roku jest możliwe tak wielkie przedsięwzięcie? Poczekamy, zobaczymy.

– 289 000 zł MKiDN przeznaczyło na wsparcie trzech płyt z I, VII i VIII *Symfonią* Krzysztofa Pendereckiego. We wspieraniu Krzysztofa Pendereckiego Ministerstwo ma już niezłą wprawę. Oto lista niektórych istniejących wciąż na rynku nagrań tych utworów:

- *Symfonia nr 1* – istnieje nagranie z 1975 r. wydane przez EMI i co pewien czas wznawiane, a także dofinansowane przez MKiDN i wydane w 2000 r. przez Naxos;
- *Symfonia nr 7* – na przestrzeni lat 1997 i 2008 wydano co najmniej 6 płyt, z czego co najmniej jedną sfinansowało MKiDN;
- *Symfonia nr 8* – istnieje nagranie z 2008 r. wydane przez Naxos.

– 50 000 zł przeznaczono na wydanie albumu 4-płytowego i fotograficznego będącego monografią Andrzeja Hiolskiego. Pomysł być może znakomity, ale właśnie Polskie Nagrania wydały album z pieśniami Mieczysława Karłowicza w wykonaniu Andrzeja Hiolskiego.

Dlaczego więc MKiDN wsparło finansowo coś, co zostało przynajmniej częściowo właśnie wydane, i to przez należące do państwa Polskie Nagrania? Może MKiDN nie wie, że PN należą do Ministra Skarbu?

– ostatnia już dotacja na działalność fonograficzną – wydanie twórczości Sławomira Kulpowicza na 5 płytach CD. Jeśli jest to wznowienie istniejących nagrań, to suma co najmniej 2 razy za wysoka, jeśli to nagranie od nowa, to gratulujemy niskich kosztów.

Człowiek logicznie myślący zada sobie pytanie: dlaczego dotuje się reedycje? Albo coś, co kiedyś wydano przyniosło zysk i wydawca ma środki na wznowienie, albo też było to przedsięwzięcie deficytowe i nie ma powodu, by po raz kolejny do niego dopłacać.

MKIDN permanentnie dotuje wciąż tych samych kompozytorów, wciąż te same podmioty. Czy twórczość Krzysztofa Pendereckiego jest aż tak słabo obecna w świecie, że musimy ją stale dofinansowywać? Czy naprawdę sztandarowi kompozytorzy, według MKiDN – poza Krzysztofem Pendereckim, Fryderyk Chopin, Witold Lutosławski i Karol Szymanowski – nie są w stanie zaistnieć na światowych rynkach fonograficznych i w światowych salach koncertowych bez wsparcia polskiego podatnika? Czy naprawdę wśród decydentów nie ma nikogo, kto znałby jakiś innych polskich twórców? Ciągłe wspieranie wciąż tych samych jest dla nich samych chyba czymś uwłaczającym.

W niedawno ogłoszonym przez ministerstwo programie „Młoda Polska” tylko dwa projekty nagraniowe zyskały uznanie ministerstwa – jednocześnie nie żałuje środków na dofinansowywanie w sposób niejawni zagranicznych podmiotów stanowiących dla polskich wydawców i muzyków konkurencję. Pisaliśmy już o Instytucie Adama Mickiewicza dotującym austriackie wydawnictwo Neos, czy też brytyjskie wydawnictwo Chandos. Jakby tego było mało, IAM dotuje również London Philharmonic Orchestra! Własne 26 filharmonii traktujemy po macoszemu, jednocześnie wspieramy z naszych podatków Brytyjczyków! Dodać trzeba jeszcze od lat wspierany z naszych podatków Naxos i, od czasu do czasu, wspierane przez Polskie Radio niemieckie CPO i EDA. Współpraca tych instytucji z podmiotami zagranicznymi jest tak nieudolna, jak to tylko w Polsce może być. Wielu z tych płyt w ogóle nie można dostać w Polsce, wiele przedsięwzięć trwa tak, jakby były co najmniej na miarę budowy Stadionu Narodowego. Ogłoszona z wielkim szumem przez Polskie Radio współpraca ze szwedzkim Sterling Records przy wydaniu symfonii Noskowskiego z okazji 100. rocznicy śmierci (w roku 2009) do dzisiaj nie została zakończona – już ponad dwa lata minęły od obchodów tej rocznicy, a ukazały się dotychczas dopiero 2 symfonie, a Noskowski napisał ich tylko 3!

Niestety, w skali kraju sumy, jakie w ten sposób wyciekają poza wszelką kontrolą są znikome. MKiDN ma szczęście, iż nikogo w Polsce kultura nie obchodzi i dlatego minister Bogdan Zdrojewski może cieszyć się wysokim uznaniem wyborców zajmując swoje stanowisko już piąty rok. Poza tym czym są zmarnowane setki tysięcy czy nawet miliony w stosunku do miliardów marnowanych przez Ministerstwo Sportu czy Infrastruktury?

Zakończmy temat dotacji jedną z kuriozalnych: otóż na jubileusz 70-lecia Wojciecha Młynarskiego MKiDN dało dotację w wysokości 400 000 zł.

O tym, jak łatwo wydaje się publiczne pieniądze, może świadczyć kolejna próba reaktywowania nikomu niepotrzebnej nagrody fonograficznej Fryderyk. Ponieważ w Warszawie ceremonia rozdania tych nagród zesłała do podziemi już dawno temu, i nic nie wróży jej powrotu na salony, pewien przedsiębiorczy biznesmen postanowił spróbować stworzyć galę rozdania tych nagród w Łodzi. Zażyczył sobie od władz miasta 750 000 zł. W sumie nie ma powodów do zdumienia. Miasto przyzwyczało się do wydawania bajorńskich sum, wielokrotnie przewyższających rzeczywiste koszty, może i tym razem uzna za stosowne sięgnąć do kieszeni podatnika? Polska to taki kraj, że nawet producent wódki może splajtować, więc czy powinniśmy się dziwić, że przemysł fonograficzny ustanowił swoją nagrodę, a teraz szuka pomocy, by zorganizować galę jej rozdania? Jeszcze chwila, a nie tylko muzyka poważna, ale każda będzie wymagała dotacji państwowych.

Z jednej strony wspomagamy ogromnymi sumami podmioty zagraniczne, by zechciały zagrać kilku naszych kompozytorów, a gdy sami jeździmy po świecie, to wciąż z tym samym repertuarem: Beethoven, Brahms, Czajkowski, Dworzak. To są ulubieni kompozytorzy Filharmonii Wrocławskiej podróżującej właśnie po USA, tak czyni również Filharmonia Warszawska w Japonii. Jeśli sami nie potrafimy się przemóc i grać w świecie naszej muzyki, to po co zmuszamy do tego innych? Zagraniczne podmioty zainteresowane są naszą muzyką tylko tak długo, jak długo ich finansujemy. Skoro nie trzeba płacić Filharmonikom Londyńskim, by grali Czajkowskiego czy Rachmaninowa, to może zamiast niepotrzebnie marnować miliony opracujemy strategię promocji naszej twórczości tak, by cudzoziemcy po nią sięgali bez wsparcia naszych podatków. Jeśli tego nie potrafimy, to cały nasz wysiłek promocyjny jest funta kłaków wart, a marnowane w ten sposób pieniądze lepiej przeznaczyć na mieszkanie socjalne dla naszych rodaków, których wielu mieszka w warunkach, w których nie trzyma się już nawet zwierząt hodowlanych (za Stadion Narodowy można by wybudować 20 000 mieszkań socjalnych!)! ☹

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Warszawa • Frankfurt nad Menem
- 6 Rozmowa z Sonią Prina – *Mariusz Trojanowski*
- 9 Rozmowa z Michaeliem Gordonem – *Agnieszka Marucha*
- 11 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Jaś i Małgosia • The Enchanted Island • Tosca*

CZŁOWIEK

- 16 Roberto Alagna – pasja śpiewania – *Basia Jakubowska*
- 18 Muzyka godna Poznania – z artystkami tworzącymi *Poznańskie Trio Fortepianowe: Laura Sobolewską, Dagny Czarnecką i Anną Ziółkowską rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
- 21 Mozart i emocje – rozmowa z pianistką *Hélène Grimaud* o jej pierwszym mozartowskim albumie nagrany dla *Deutsche Grammophon*
- 22 Ernst Haefliger – 8 lipca 1919 – 17 marca 2007 – *Jacek Chodorowski*
- 24 Nicola Benedetti – Italia: spotkanie z włoskim barokiem – *Stefan Banasiak*
- 26 Sonaty skrzypcowe Charlesa Ivesa – *Hilary Hahn* opowiada o najnowszej płycie
- 28 Wolność i głębia Mozarta – rozmowa z chińską pianistką *Zhu Xiao-Mei*
- 30 Barenboim i Boulez – *Koncerty fortepianowe Liszta* – *Stanisław Lubliński*
- 31 Divine Levine – boski Jimmy (1) – *Korzenie i dzieciństwo* – *Basia Jakubowska*

DZIEŁO

- 33 Tansmania (4)
Między ekspresją a czystą formą: O kwartetach smyczkowych Tansmana
Piotr Jan Wojciechowski
- 35 Pasticcio barocco czyli o kuchni powstania *The Enchanted Island* – *Basia Jakubowska*

PLYTOTEKA

- 38 Palcem po płycie – Najnowsza płyta Rafała Blechacza – *Łukasz Kaczmarek*
- 39 Recenzje
- 52 Krzyżówka nr 22 – *Antoni Rojewski*

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – Roberto Alagna

Muzyka21

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

adres do korespondencji
Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. +48 609 849 342
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski, Lesław Czaplinski, Adam Czopek, Małgorzata Gamrat, Kazik Jędrzejczak, Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska, prof. Bogusław Schaeffer, Damian Sowa, Dorota Staszkievicz, Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszczyk



zdjęcie na okładce
Roberto Alagna
fot. Studio Harcourt/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@wp.pl

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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 – O/W-wa – Al. KEN 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

Uwaga!

- 1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.
- 2) Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- 3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 15 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: 609 849 342, e-mailem: acteprealable@wp.pl lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93
Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cena CD wraz z kosztami przesyłki: 40 zł.
Zamówienia zagraniczne: 10 Euro za CD + 10 Euro za wysyłkę (tylko przedpłata na konto).

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, aduatacji 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

Soliści, dyrygent i Modo Antiquo
fot. Wojciech Wandzel

KRAKÓW **C**atone in Utica Vivaldiego na otwarcie sezonu Opera Rara. Koncertowe wykonanie opery *Catone in Utica* Vivaldiego zainaugurowało 19 stycznia w Teatrze Słowackiego w Krakowie tegoroczny cykl Opera Rara. Koncert był polską prapremierą tego dzieła wystawioną specjalnie dla tego cyklu jak również dla Theater an der Wien. Należy ono do gatunku „dramma per musica” a libretto jest dziełem Pietra Metastasia i było wykorzystywane muzycznie między innymi przez Leonarda da Vinci, Leonarda Leo czy Giovanniego Ferrandiego. Opera miała swoją prapremierę w Teatro Filarmonico w Weronie w 1737 r. 2 lata później *Catone in Utica* wystawiono w Wenecji, a w 1740 r. w Gruzji. W czasach współczesnych do tej opery powrócono w 1984 r. za sprawą włoskiego dyrygenta Claudia Scimone, a najnowszą produkcję przygotował Jean Claude Malgoire w 1998 r. Pojawiła się ona na płycie, którą nagrał w 2001 r. ze swoim zespołem La Grande Ecurie et la Chambre du Roy z udziałem znanych krakowskim melomanom Veroniki Cangemi i Philippe'a Jaroussky'ego. Rekonstrukcja dokonana przez Malgoire'a z oryginalnej wersji zachowała jedynie II i III akt. Krakowską prapremierę przygotował Federico Maria Sardeli z zespołem Modo Antiquo, którzy przedstawili właśnie te zachowane akty opery. Wśród solistów mogliśmy zobaczyć i usłyszeć tenora Magnusa Stavelanda w roli Catona, w rolę Emilii wcieliła się Lorianą Castellano – mezzosopran, partię Cesara kreował śpiewający męskim sopranem Paolo Lopez. Nicki Kennedy – sopran – zmierzyła się z rolą Arbace, a Antonio Giovannini –

kontratenor z rolą Fulvia. Wreszcie jako Marzia wystąpiła Sonia Prina, stały gość festiwalu Misteria Paschalia i Opera Rara i jedna z ich największych gwiazd. Jeżeli chodzi o muzyczną stronę *Catone in Utica*, to odczuwałem pewien niedosyt z powodu niewielu arii w porównaniu do stosunkowo dużej ilości recytatywnych dialogów. Większość arii utrzymana jest w dość szybkich tempach, niektóre wirtuozowskie z efektowną koloraturą. Przykładem była aria z waltorniami zaśpiewana przez Sonię Prinę (Marzia) *Il povero mio core*. W jednym z wywiadów Sonia podkreślała trudność tej arii śpiewanej koloraturą o bardzo szerokim zakresie z wysokimi i niskimi tonami, przy której czasami brakuje tchu. Aria została nagrodzona burzliwą owacją i zaśpiewana jeszcze raz po zakończeniu spektaklu na bis. Publiczności bardzo podobała się również brawurowa aria z bardzo dynamiczną koloraturą *Se In campo armato* zaśpiewana z wielką pasją przez Paola Lopeza (Cesare). Odniosłem jednak wrażenie, że trochę brakowało precyzji w intonacji. Bohater tytułowy kreowany przez norweskiego tenora Magnusa Stavelanda miał tylko jedną arię *Dovea svenarti allora* i poradził sobie z nią bardzo dobrze. Jeżeli chodzi o arie pozostałych solistów to wybór ze względu na wspomnianą już przeze mnie niewielką ich ilość był dość ograniczony. Fulvio praktycznie ma tylko jedną godną uwagi arię *Degli Elisi dal soggiorno*. Jej trudność polega na tym, że częściowo śpiewana jest w bardzo niskich rejestrach, co dla kontratenora może być dodatkowym wyzwaniem. Wykonujący tę partię Antonio Giovannini wybrnął z tej próby bardzo przyzwoicie. Z dwóch arii zaśpiewanych przez Lorianę Castellano (Emilia)

większe wrażenie zrobiła *Nella foresta Leone invito* wzbogacona o koncertujące rogi i intensywną grę smyczków. Żałowałem trochę, że zabrakło arii dla roli Arbace śpiewanej przez Nicky Kennedy, dysponującej bardzo ciepłym w brzmieniu sopranem, bardzo zręcznie i elastycznie operującej swoim głosem, który mogła zaprezentować jedynie w recytatywach. Na koniec kilka słów o orkiestrze i dyrygencie. Modo Antiquo to jeden z najciekawszych zespołów specjalizujących się w wykonawstwie muzyki baroku na instrumentach z epoki, założony przez Federicę Marię Sardellego. Jest to niesłychanie barwna postać, taki trochę człowiek renesansu, dyrygent ale też malarz, pisarz i satyryk. Specjalizuje się w interpretacjach muzyki Antonio Vivaldiego i przygotował współczesne premiery kilku jego oper takich jak: *Montezuma*, *Tito Manlio* czy *Orlando Furioso*. W Krakowie muzycy zaprezentowali znakomite brzmienie, precyzję i dynamikę dostosowując się do znakomitego poziomu koncertu, który krakowscy melomani nagrodzili długą owacją. Na szczęście przed nami kolejne koncerty w Krakowie. W okresie Świąt Wielkanocnych Festiwal Misteria Paschalia z największymi gwiazdami muzyki barokowej, a 6 czerwca *Juliusz Cezar* Haendla z Sonią Priną. Dzięki dość bliskiej znajomości z Sonią miałem niewątpliwą przyjemność spotkać się z nią i pozostałymi solistami na kolacji po zakończeniu koncertu. W numerze **Muzyka21** z lipca-sierpnia 2010 r. ukazała się moja rozmowa z Sonią Priną. Nie mogłem nie wykorzystać doskonałej okazji dokończenia tej rozmowy.

Mariusz Trojanowski

Rozmowa z Sonią Prina

PRZED KONCERTEM

Soniu, jak miło ponownie widzieć cię w Krakowie. Z tego co wiem, w tym roku będziesz tu 3 razy.

Witam cię, mnie również miło spotkać się z tobą i posłuchać nowych wiadomości z Polski.

Ostatni raz widzieliśmy się w maju 2010 r. po próbie generalnej *Ottone in Villa*. Co ciekawego wydarzyło się w twoim życiu artystycznym przez te 20 miesięcy.

Wydarzyło się bardzo dużo. Wiele koncertów, spektakli operowych na całym świecie. Jeszcze raz zagrałam w *Ottone* na scenie w Innsbrucku, potem była dość długa produkcja *Orlando Haendla* (uwielbiam tę operę!) w Paryżu, Lille i Dijon, a w międzyczasie recitale z kantatami Haendla. Następnie *Mesjasz* Haendla w Kopenhadze i w Mediolanie oraz recitale dla radia we Frankfurcie. W 2011 r. rozpoczęłam śpiewanie w *Anna Bolena* Donizettiego w Barcelonie z Edytą Gruberową i Eliną Garancą (niesamowite przeżycie!). Potem występowałam w spektaklu *Juliusz Cezar* Haendla w Operze Garnier w Paryżu oraz we Włoszech w Rавennie i Ferrarze w wersjach zarówno scenicznych jak i koncertowych. Miałam tournée po Europie z *Orlando Furioso* Vivaldiego z Jeanem Christophem Spinosim; śpiewałam również Liszta w Cremonie. Wreszcie, między 2 lipca i 22 sierpnia miał miejsce mój bardzo długi debiut na festiwalu

w Glydenbourne (16 przedstawień *Rinaldo* Haendla), potem jeszcze wyjazd za ocean i *Xerxes* Haendla w San Francisco. Rok 2011 zakończyłam *Mesjaszem* i *Catone in Utica*, które zaśpiewam dziś w Krakowie.

Który z tych koncertów wspominasz najlepiej?

Bardzo dobrze śpiewało mi się *Orlando* (to właściwie moja ulubiona rola) w Paryżu. Uwielbiam reżyserię Davida McVicara, była wspaniała i stawiała duże wyzwania przed solistami. Potem oczywiście San Francisco, miasto, w którym chciałabym mieszkać, cudowna publiczność, wspaniała zabawa. Śpiewanie w każdym miejscu na świecie zawsze sprawia mi wielką przyjemność, szczególnie gdy jest fajna obsada.

Jak wytłumaczysz fakt, że na Krakowskie festiwale Opera Rara i Misteria Paschalia tak chętnie przyjeżdżają najwybitniejsi artyści włoskiego baroku?

Misteria Paschalia i Opera Rara gromadzą niesamowitą grupę ludzi, którzy bardzo kochają muzykę, a najważniejsze jest to, że pasja tych ludzi sprawia, że artyści czują się tam jak u siebie w domu.

W czerwcu będziesz występować z Capellą Cracoviensis i Janem Tomaszem Adamusem w *Juliuszu Cezarze* Haendla. Czy słyszałaś o konflikcie pomiędzy częścią zespołu a dyrektorem Adamusem? Chce on przekształcić Capellę w zespół

muzyki dawnej grający na instrumentach z epoki. W tym celu rozpoczął przesłuchania mające na celu weryfikację muzyków. Powoduje to ostry sprzeciw niektórych muzyków, którzy chcą by Capella Cracoviensis w dalszym ciągu pozostawała zespołem kameralnym. Co o tym sądzisz?

Nie słyszałam o konflikcie. Spotkam się z panem Adamusem w Krakowie i bardzo się na to spotkanie cieszę. Myślę, że próbuje on znaleźć właściwą drogę, ale wymaga to wiele pracy, trzymania się swoich zasad i pewnej konsekwencji w działaniu.

PO KONCERCIE

Czy po spotkaniu z Tomaszem Adamusem wiesz coś więcej na temat sytuacji zaistniałej w Capelli Cracoviensis?

Nie wiem zbyt wiele na temat tej burzliwej dyskusji, ale spotkałam się z nim w tych dniach w Krakowie i uważam, że jest on wspaniałym, a zarazem bardzo wytwornym muzykiem.

Jak ocenisz koncert *Catone in Utica* w Krakowie? Czy jesteś zadowolona ze swojego występu? Publiczność a ja wraz z nią byliśmy absolutnie zachwyceni.

Kocham tę publiczność! Jest niezwykle zainteresowana i na każdym kroku czuje się, że jest bardzo skoncentrowana na samej muzyce i na interpretacji każdego z bohaterów. Jest znakomita okazja jednocześnie wykonywać tę muzykę, cieszyć się nią i śpiewać. Uważam, że koncert był wspaniały.

Jakie są twoje plany nagraniowe i koncertowe?

Wkrótce będę w Chicago, gdzie wystąpię w *Rinaldo* Haendla, następnie *Alcina* w Bordeaux, a potem koncerty w Bazylei, Halle i Florencji (cały czas Haendel – *Poro* i *Izrael w Egipcie*), w czerwcu ponownie Kraków.

Dziękuję ci bardzo za przepiękny koncert, i że znalazłaś czas aby podzielić się swoimi opiniami z czytelnikami Muzyka21. Było mi również bardzo miło zjeść kolację z tobą i pozostałymi solistami. Do zobaczenia w czerwcu.

Mnie również było bardzo miło i dzięki serdecznej za wspaniałą polską kolację. Spędziłam z tobą bardzo przyjemny wieczór.

rozmawiał: Mariusz Trojanowski

Sonia Prina
fot. Wojciech Wandzel



KRAKÓW

Cezar w Utyce. Czyżby Antonio Vivaldi pozazdrościł Haendlowi Juliusza Cezara (1724) i dlatego wyeksponował rolę i partię wokalną tej postaci, czyniąc ją poniekąd centralną w swej operze *Katon w Utyce* (1737). A co za tym idzie można by napisać dramat z gatunku „fantastyki biograficznej” o „koncercie na cztery ręce”, czyli domniemanej rywalizacji genialnego Saksóńczyka i rudego księdza? Faktycznie działali w bezpiecznej odległości, w czasach kiedy nie było transmisji radiowych, ani szybkich połączeń komunikacyjnych, choć historia muzyki odnotowała, że Bach, Johann Sebastian, pieszo pielgrzymował do Lubeki, by wysłuchać grającego w kościele Mariackim Dietricha Buxtehudego. A rzecz wyjaśnia fakt, że Katon, jako obrońca moralnie słusznej, ale przegranej sprawy, ustępuje niewątpliwie o wiele barwniejszej postaci rzymskiego wodza i kochanka w jednej osobie.

W ramach kolejnego koncertu z krakowskiego cyklu „Opera rara” Modo Antiquo pod dyrekcją Federica Marii Sardellogo przedstawiło *Katona w Utyce* (19.01.2012) w zachowanej wersji, a więc bez pierwszego aktu i próby jego odtworzenia (z czym w przypadku całej opery mieliśmy do czynienia przy okazji poprzedniej prezentacji Vivaldiego *Wyroczeni messerskiej*). Dzięki perfekcyjnej grze zespołu instrumentalnego, wyraźnie górującego jakością brzmienia nad solistami, jakby chciano udowodnić instrumentalne powołanie tego kompozytora, tak że niekiedy wolałoby się słyszeć również instrumenty występujące w

partiach wokalnych. Zadatkim tego była już *Sinfonia* z urzekającymi, niebiańsko brzmiącymi skrzypcami w wolnym, środkowym ogniwie. A w dziele tym występuje bogactwo środków dźwiękowego wyrazu: od arpeggiowanego akompaniamentu w pierwszej arii Cezara *Se mai senti spirarti*, poprzez celowo brutalne, zgrzytliwe wręcz brzmienie rogów w arii Marcji, po ich fanfarową melodię w arii Emilii. Może faktycznie przyrodzonym środkiem ekspresji tego kompozytora były instrumenty, którym ufał bardziej niż ludzkiemu głosowi i dlatego im właśnie powierzał najczęściej charakterystykę postaci?

Jak już wspominałem pierwszoplanową wydaje się partia Juliusza Cezara. Jego odtwórca – Sycylijczyk Paolo Lopez – bardziej podobał mi się w dramatycznych recytatywach, ze zróżnicowanym, w zależności od sytuacji frazowaniem, niż w ustępach solowych, niekiedy wykonywanych w sposób przesadnie afektowany, by nie powiedzieć karykaturalny. Jako że rzecz odbywała się w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, wciąż miałem w uszach nieskazitelnie intonowane wysokie dźwięki przez innego sopranistę – Dariusza Paradowskiego jako Sextusa – przed dwudziestu laty występującego na tych deskach właśnie w spektaklu przywołanego na wstępie Haendlowskiego *Juliusza Cezara*.

Norweski tenor Magnus Staveland mógł dać świadectwo swojej muzykalności głównie w recytatywach, w tym akompaniowanych, na których zasada się partia tytułowego Katona, dającego upust swym uczuciom dopiero w potężnej arii di furore (gniewu) *Doveva svenarti*

allora, gdy okazuje się, że nawet jego córka Marcja (w tej roli Sonia Prina) niezdolna jest oprzeć się sile oddziaływania jego największego wroga, Cezara, i potajemnie obdarzyła go miłością.

Aliści największe na mnie wrażenie wywarł kontratenor Antonio Giovannini w roli Fulvia, wysłannika Cezara, zakochanego jednocześnie w Emilii, żonie Pompejusza, zgładzonego z rozkazu zwycięskiego wodza. Może nie w pełni nieskazitelnymi pozostawały w jego wykonaniu wszystkie melizmaty, ale wykazał się znakomitym wyczuciem i zrozumieniem dramatycznej ekspresji oraz retoryki tej partii

Wielka, dramatyczna aria Emilii z akompaniamentem waltorni, przywodząca nieco arię Fiordiligi *Come scoglio* i późniejszą Leonory z Beethovenowskiego *Fidelia*, z odległymi przeskokami interwałowymi, w których zawiera się wzburzenie i nieprzejednana nienawiść bohaterki, a co dało się, niestety, słyszeć w głosie Loriany Castellano, stanowi punkt zwrotny pomiędzy stylem barokowym a nieśmiało kielkującym dopiero klasycyzmem, stanowiąc jego odległą zapowiedź. Na te rysy muzyki Vivaldiego zwrócił mi uwagę Marcin Kaczmarczyk, a co być może wynikało z jednej z melodycznych predylekcji weneccjanina, a więc Włocha z urodzenia, podporządkowującego im harmoniczną fakturę, a z drugiej Mozart, dla celów parodystycznych w *Così fan tutte* świadomie odwołał się w przytoczonym ustępie do historycznego już stylu barokowej opery seria i związanej z nim retoryki?

Lesław Czaplinski

WARSZAWA

Koncert Wokół Fryderyka Wielkiego w Filharmonii Warszawskiej. Sezon artystyczny 2011/2012 w Filharmonii jest dla miłośników muzyki dawnej oraz osób zainteresowanych zagranicznymi zespołami i dyrygentami bardzo ciekawy i istotny. Jedną z największych atrakcji był fascynujący koncert, który odbył się 25 stycznia. Niemiecka orkiestra Kammerakademie Potsdam wraz ze słynnym flecistą Emanuelem Pahudem pod dyrekcją znanego angielskiego dyrygenta i klawesynisty Trevora Pinnocka wykonała muzykę instrumentalną Josepha Haydna, Carla Philippa Emanuela Bacha oraz Johana Joachima Quantza.

Koncert ten nie tylko prezentował muzykę dawną, ale także stanowił pewną próbę przybliżenia muzyki, jaka była grana na dworze pruskiego króla Fryderyka II. Był on więc w sposób szczególny koncertem historycznym. Król ten wpisał się do historii nie tylko jako władca ale i jako człowiek kultury, bowiem jego wielką pasją była muzyka, zwłaszcza kompozycje fletowe. Sam władca doskonale grał na flecie, a nawet skomponował kilka koncertów na ten instrument. Nauczycielem muzyki i naczelnym kompozytorem pruskiego króla był niemiecki kompozytor Quantz, jeden z największych flecistów w tym okresie. Początkowo był on członkiem polskiej orkiestry królewskiej, utrzymywanej przez elek-



Trevor Pinnock
 fot. archiwum artysty/© Peer Lindgreen

torów saskich, a od 1741 r., po staraniach Fryderyka II, został jego najważniejszym kompozytorem i nauczycielem. Skomponował ponad trzysta koncertów fletowych w stylu galant, które z pewnością wykonywał sam król. Również C. Ph. E. Bach pracował na dworze Fryderyka II, jednak jego rola na dworze królewskim nie była zbyt istotna i jego kompozycje nie stanowiły podstawowego repertuaru na tym dworze. Joseph Haydn, który pisał już muzykę klasycystyczną, nie pracował na dworze pruskiego monarchy. Dlatego też koncert ten, choć nie był ściśle związany z postacią Fryderyka II, to jednak w dużej mierze oddawał muzykę tamtych czasów, zwłaszcza muzykę graną na dworach.

Koncert rozpoczęła uwertura do ostatniej i niedokończony opery Haydna *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice*. Kompozycja ta, bogata w brzmienia różnych instrumentów, melodyczna i pełna życia, z dodającymi jej ekspresji i monumentalności trąbkami, rogami i kotłami zrobiła na zebranych słuchaczach wielkie wrażenie – po jej wykonaniu od razu rozległy się głośnie oklaski. Po niej orkiestra wykonała dwa dzieła C. Ph. E. Bacha – *Symfonię D-dur Wq 183/1* oraz *Koncert fletowy A-dur Wq 168*. Utwory te, odmienne od otwierającej koncert uwertury, cechowały się większym opanowaniem. Jednak niepozbowione były uczuciowości i innowacyjności, tak charakterystycznych dla twórczości tego kompozytora. Po przerwie rozbrzmiał *Koncert fletowy G-dur* Quantza, który najlepiej oddał atmosferę pruskiego dworu i przybliżył do koncertów Fryderyka II. W porównaniu z koncertem fletowym Bacha był on mniej innowacyjny i uczuciowy, ale za to bardzo elegancki i kunsztowny. Zarówno w koncercie fletowym syna J. S. Bacha jak i Quantza można było podziwiać solową grę Emanuela Pahuda, żywą i precyzyjną. Koncert zakończyła słynna *Symfonia G-dur* Hob. I/92 Haydna, znana też jako *Oksfordzka*. Została wykonana, podobnie jak w przypadku otwierającej koncert uwertury, z udziałem trąbek, rogów i kotłów i również była bardzo żywa, zaskakująca i podniosła. Po jej zakończeniu rozbrzmiały długie oklaski, a Trevor Pinnock zauważając niezwykle entuzjastyczne przyjęcie przez polską publiczność, wygłosił kilka słów do obecnych na sali słuchaczy. Powtórzył też *Presto* – najlepszą część tej symfonii, po czym cała sala wstała, oklaskując zespół i dyrygenta. Zarówno dobrze dobrany repertuar jak i znakomite wykonanie spowodowały tak entuzjastyczne przyjęcie koncertu przez słuchaczy.

Warszawskie wykonanie było bez wątpienia olśniewające i bardzo atrakcyjne. Zespół Kammerakademii Potsdam wykonywał dzieła tych kompozytorów z dużą ekspresją i wyczuciem stylu. Emanuel Pahud, bardzo uzdolniony flecista, grał na tym instrumencie z wielką łatwością i głębią. Największe uznanie należy się jednak angielskiemu dyrygentowi, który podczas koncertu grał

także na klawesynie. Potrafił on wydobyć z każdego utworu jego specyfikę i niepowtarzalność, starał się także, aby każda sekcja instrumentów była istotna i zauważalna. Jego sposób interpretacji znakomicie oddaje styl muzyczny ówczesnej epoki jak również melodykę tych utworów. Muszę stwierdzić, że zaskoczyła mnie bardzo dobra forma i młodzieńczość Trevora Pinnocka, który ma już sześćdziesiąt pięć lat. Zarówno jego gra na klawesynie, pełna życia i dynamiki, jak również prowadzenie orkiestry, nie mniej ekspresywne, świadczą o znakomitej formie Trevora Pinnocka. Zwłaszcza w utworach Haydna angielski dyrygent starał się wykonywać utwory szybko, dynamicznie jak również podniosło i kunsztownie. Dobry repertuar i orkiestra, znakomity solista i przede wszystkim dyrygent – dzięki temu wszystkiemu warszawski koncert należy uznać za bardzo piękny i udany.

Trevor Pinnock jest jednym z najlepszych na świecie wykonawców muzyki barokowej i klasycystycznej. Wraz z założoną przez siebie orkiestrą *The English Concert*, grającą na autentycznych instrumentach, dokonał wielu istotnych nagrań muzyki barokowej, zwłaszcza instrumentalnych dzieł Haendla, Bacha, Vivaldiego. Nagrał także płyty z muzyką klasycystyczną, przede wszystkim utwory Haydna i komplet symfonii Mozarta. Poza tym zasłynął jako solista, wykonując kompozycje klawesynowe, między innymi Haendla i Bacha. Trevor Pinnock, choć wykonuje przede wszystkim muzykę instrumentalną, to jednak wydał także bardzo istotne płyty z muzyką chóralną, jak np. wykonania oratoriów Haendla, oper *Purcella* czy *Mszy* Haydna. Trevor Pinnock uznawany jest za jednego z największych angielskich wykonawców i pionierów wykonań z użyciem instrumentów z epoki. Według mnie jego interpretacje, zwłaszcza muzyki barokowej, są bardzo udane i doskonale oddają styl epoki i kompozytora. Warto też wspomnieć, że Trevor Pinnock współpracował ze znanym angielskim chórmistrzem i organistą Simonem Prestonem, wydając z nim między innymi koncerty organowe oraz *Coronation Anthems* Haendla.

Zaproszenie Trevora Pinnocka do Filharmonii było bardzo dobrym pomysłem. Warto wspomnieć, że w tym sezonie artystycznym wystąpi tu kolejny znany angielski dyrygent, specjalizujący się w muzyce dawnej – Christopher Hogwood. Ze swej strony chciałbym podziękować kierownictwu instytucji za zaproszenie tak znakomitych angielskich muzyków, specjalizujących się w muzyce dawnej. Trevor Pinnock, Christopher Hogwood jak również pozostali brytyjscy dyrygenci, np. John Eliot Gardiner, Robert King, Simon Preston zaliczają się do grona najlepszych współczesnych muzyków, których wykonania muzyki dawnej uznawane są za wspaniałe i wybitne.

Łukasz Rozen

FRANKFURT NAD MENEM

Alte Oper – koncert muzyki współczesnej z serii Prisma Darmstadt (28.01.2012). Ensemble Modern, to jeden z czołowych europejskich zespołów specjalizujących się w wykonawstwie muzyki współczesnej. Grupa, mająca siedzibę we Frankfurcie nad Menem, liczy 18 osób, a w jej skład wchodzi muzyka z całego świata. Poza smyczkami, ensemble dysponuje pełnym składem instrumentów dętych oraz perkusją. Warto zaznaczyć, że jednym z koncertmistrzów zespołu jest polski skrzypek Rafał Zambrzycki-Payne, który bravurowo wykonał partię skrzypiec w utworze Griseya w drugiej części wieczoru.

Wśród frankfurckiej publiczności *Ensemble Modern* ma wielu stałych słuchaczy, raczej ludzi starszych, dobrze wykształconych, pasjonatów o wyrobionym muzycznym smaku, którzy nie opuszczają żadnego koncertu i z prawdziwą pasją śledzą rozwój najnowszych trendów w muzyce klasycznej. Podczas tegorocznej serii koncertowej *Prisma Darmstadt* wykonywane są zarówno premierowe utwory jak i kompozycje minionego sześćdziesięciolecia, nawiązujące do słynnych kursów w Darmstadt (miasto to położone jest nieopodal Frankfurtu).

Regularne występy zespołu *Ensemble Modern* na scenie *Alte Oper* we Frankfurcie, zapoczątkowane w 1985 r., mają swoistą tradycję – koncerty są długie, a czas ich trwania przekracza niekiedy 3 godziny. Taka ilość muzyki może znużyć nawet najwytrwalszych wielbicieli zespołu i sztuki współczesnej w ogóle. Tym razem na szczęście program był krótszy, ciekawie zestawiony i dość zróżnicowany. Koncert nosił tytuł *Sonor. Durchleuchtete Klänge*, co można przetłumaczyć jako *Świecące, przenikające dźwięki*. W programie znalazły się trzy kompozycje, z czego dwie były napisane specjalnie dla *Ensemble Modern* i wykonane po raz pierwszy.

Ponieważ zespół nie ma stałego szefa, do współpracy zapraszani są dyrygenci gościnni. Tym razem grupę poprowadził Anglik Stefan Asbury, który dość często współpracuje z frankfurckimi muzykami. Miałam okazję obserwować go podczas innych projektów, i muszę przyznać, że jest to dyrygent wysokiej klasy, dysponujący dobrym warsztatem, skupiony na muzyce. Posiada duże doświadczenie w pracy nad repertuarem współczesnym, regularnie współpracuje z zespołami *Klangforum Wien*, *musikFabrik*, *London Sinfonietta*. Koncert poprowadził z dużą precyzją i smakiem, choć miejscami zabrakło mi w jego kreacji rozmachu i odrobiny brawury.

Wieczór otworzyła kompozycja *Such(t) Maschine* Manfreda Stahnke (1951), niemieckiego kompozytora, skupionego głównie na muzyce mikrotonalnej, napisana na zamówienie zespołu. Utwór ponad 25-minutowy, miejscami interesujący, lecz jak dla mnie zbyt długi i szczególnie we fragmencie końcowym, dość

nużący. Charakterystyczne gwizdy, przypominające odgłos odjeżdżającej lokomotywy, lub też gwizdka od czajnika, przewijały się przez cały utwór. Ciekawa była część środkowa kompozycji, zrytmizowana, motoryczna, oparta na synkopach, przywodząca skojarzenia ze *Świętym Wiosny* Strawińskiego.

Kolejny premierowy utwór *Cold* Michaela Gordona – minimalizm w najlepszym wydaniu – okazał się punktem kulminacyjnym wieczoru, a dla mnie zdecydowanie najciekawszą częścią programu. Brawurowo wykonany, został znakomicie przyjęty przez publiczność, która nagrodziła muzyków i kompozytora gromkimi brawami, i kilkakrotnie wywoływała na scenę. Michael Gordon to twórca amerykański, urodzony na Florydzie. Pierwsze doświadczenia muzyczne zdobywał w Nowym Jorku współpracując z offowymi grupami rockowymi, by w końcu na poważnie zająć się kompozycją, co zaowocowało studiami na uniwersytecie Yale u Martina Bresnicka. W swej twórczości Gordon przetwarza elementy powstałe w wyniku bardzo zróżnicowanych inspiracji muzycznych według postminimalistycznych zasad. Łączy wyrafinowane struktury rytmiczne jak również przeróżne warstwy brzmieniowe i barwowe w energetyczne, pulsujące formy. Taki właśnie był utwór *Cold*, falujący, o niespokojnym, wibrującym pulsie i niesłabnącej motoryce. Interesujący zarówno pod względem brzmieniowym jak i wzrokowym, poprzez nieustanny drobny ruch, wizualnie zespół przypominał doskonale działającą maszynę.

Kompozycja krótka, zwarta, ciekawa, o doskonale przeprowadzonej formie. Pomysł niby banalny, dźwięki pojawiają się z nicości, narastają, by w finale eksplodować w bardzo efektownej kulminacji. A jednak, choć materiału muzycznego było tu niewiele, został on doskonale i w mistrzowski sposób przetworzony. Utwór otwierało solo oboju i klawetów. Powoli dołączały smyczki, perkusja, pozostałe instrumenty dęte oraz dwa syntezatory. Co ciekawe, uzyskany efekt brzmieniowy powstał przy wykorzystaniu tradycyjnych technik wykonawczych (w smyczkach glissanda i pizzicata), elektronicznie wzmocnionych i przetworzonych. Utwór wyraźnie inspirowany muzyką wschodu, uderzenia gongu stanowiły swoisty podkład muzyczny kompozycji i podkreślały jej transowy charakter. Szczególnie zafascynowało mnie spektakularne zakończenie utworu nawiązujące swym brzmieniem do odgłosów natury – rozbijania się potężnych morskich fal o skały.

Ostatnim utworem był *Vortex Temporum I, II, III* na fortepian i pięć instrumentów Gerarda Griseya (1946–1998), jednego z pionierów muzyki spektralnej. Wykonali go soliści zespołu: Hermann Kretzschmar – fortepian, Dietmar Wiesner – flet, Udo Grimm – klawet, Rafał Zambrzycki-Payne – skrzypce, Megumi Kasakawa – altówka i Eva Böcker – wiolonczela.

Vortex Temporum to utwór znany, niezmiernie trudny i nieczęsto wykonywany, wymagający od muzyków doskonałego warsztatu, precyzji, zgrania oraz znajomości współczesnych technik wykonawczych. Kom-

pozytor, wierny założeniom spektralizmu, do maksimum wykorzystał możliwości brzmieniowe i sonorystyczne każdego z instrumentów (od białego szumu i szmeru fletu basowego do potężnego, barbarzyńskiego fortissimo wydobytego z fortepianu).

Vortex Temporum to kompozycja ponad 40-minutowa. Według mnie, najciekawsze były dwie pierwsze, kontrastowe części utworu. Skomplikowane pochody rytmiczne w smyczkach, wyraźnie inspirowane jazzem, potężne solo preparowanego fortepianu (rozstrojonego na kształt starego pianina – efekt dodający „smaczku” całej kompozycji) składały się na część pierwszą. W drugiej, lirycznej części utworu, dedykowanej Salvatore Sciarriano, a także nawiązującej do twórczości Oliviera Messiaena, opartej na wolnym, ostinatowym akompaniamencie fortepianu, hipnotyzował nastrój niepokoju i smutku. Fragment ten z powodzeniem mógłby zostać wykorzystany jako tło jednego z filmów grozy. Ostatnia, szybka i efektowna, choć zbyt długa część, podkreślała efekt „rozstrojenia”. Muzycy wykonali utwór z prawdziwą pasją, precyzją oraz dbałością o wydobywanie wszystkich walorów artystycznych utworu.

Koncert oraz dobór repertuaru zaliczam do bardzo udanych. Miejmy nadzieję, że zespół Ensemble Modern niedługo zagości na polskich estradach.

Agnieszka Marucha

Rozmowa z Michaelem Gordonem

Młodość spędził pan w Nowym Jorku, a swą muzyczną drogę zaczął od współpracy z zespołami rockowymi. Proszę opowiedzieć o przebiegu swojej artystycznej kariery. Jakie zdarzenia były dla pana najważniejsze?

Aż do ósmego roku życia mieszkałem w Nikaragui. Potem przenieśliśmy się z rodzicami do Miami Beach. W wieku 20 lat postanowiłem zamieszkać w Nowym Jorku.

Rodzina ojca wyemigrowała z Polski na Kubę około 1920 r. Dziadkowie nie mieli dość pieniędzy, żeby kupić bilety dla wszystkich, więc zostawili mojego tatę (który miał tylko 12 lat!) w Polsce. Żeby się utrzymać, ojciec pomagał koledze ze szkoły w odrabianiu lekcji. Zapłata był posiłek! Po obiedzie ojciec kolegi uczył chłopców gry w szachy. Ja też, gdy byłem mały, często grałem z moim tatą w szachy i inne gry logiczne. Traktowałem je jako hobby, ale nie miałem do nich sportowego zacięcia, za to mój syn jest świetnym graczem. Jego trener szachowy mawia zawsze: „każdy twój ruch powinien być tym najlepszym”. Myślę, że ta prawda odnosi się nie tylko do szachów ale i do muzyki. Gry logiczne z całą pewnością wpłynęły na mój sposób formułowania myśli. Lubię i w życiu i w muzyce szukać wyjścia z trudnych, pozornie niemożliwych sytuacji, rozwiązywać

łamigłówek, ryzykować. Realizować pomysły, również te brzmieniowe, które na początku wydają się niemożliwe.

Zawsze interesowałem się wszystkimi rodzajami muzyki, jako młody chłopak grałem również w zespołach rockowych. Jednak po jakimś czasie fascynacja rockiem minęła, a zaczęła się prawdziwa przygoda z muzyką współczesną, która trwa do dziś. Dlatego zdecydowałem się na poważne studia muzyczne na Uniwersytecie Yale. Ale coś z tego młodzieńczego okresu zostało, bo choć komponuję utwory w dużych skalach, na przeróżne instrumenty, zawsze na początku w wyobraźni słyszę dźwięk gitary elektrycznej, klawisza i wzmacniacza.

Gdy przeprowadziłem się do Nowego Jorku, znalazłem mieszkanie w starym, pofabrycznym budynku. Okolica była prawie nie zamieszkała, więc mogłem eksperymentować z dźwiękiem, hałasować, nikomu nie przeszkadzając. Teraz jest to trudniejsze, gdyż naokoło pełno jest sąsiadów. W tym właśnie budynku znajdowała się niedługo przetwórcza kawiorna Romanoff Caviar. Prawie nikt nie wie, że w latach 20. XX w. najwięcej światowego kawioru pochodziło z Ameryki. Ludzie chcieli oczywiście kupić rosyjski kawior, więc fabryka pakowała kawior w rosyjskie puszkę. Wysyłano go

potem do Europy, a następnie z powrotem importowano do Ameryki jako produkt z Rosji. Bardzo lubię tworzyć w tym właśnie budynku, historia kawioru ciągle mnie inspirowała. Uważam, że warto znać pewne triki, chwytaki, pomocne w spełnianiu czyichś oczekiwań – odnosi się to również do komponowania. Kawior smakuje lepiej, jeśli myślimy, że pochodzi z Rosji. Tak samo jest podczas tworzenia – łatwiej jest osiągnąć sukces, gdy zna się oczekiwania słuchaczy i umie się wyjść im naprzeciw.

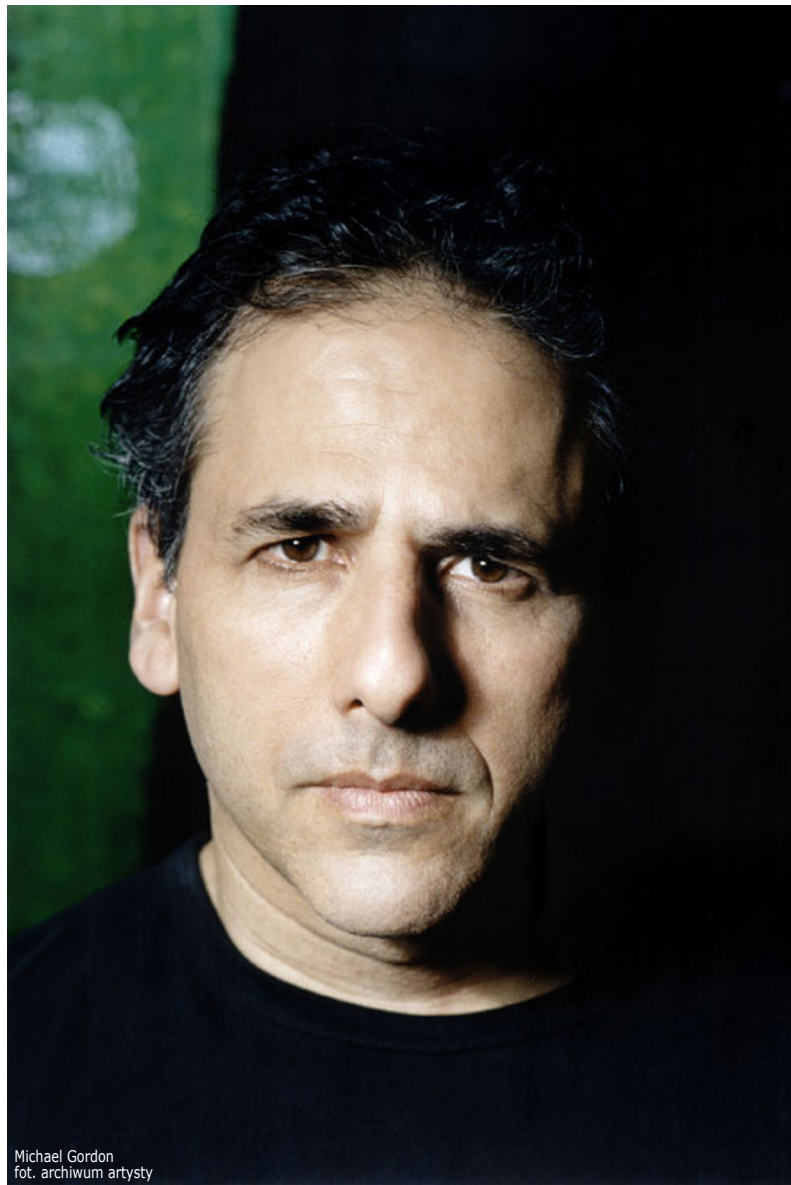
Czym charakteryzuje się pana język twórczy? Czy długo go pan szukał?

Dzisiaj muzykę wybiera się bardziej z powodów osobistych, niż kulturalnych. Ludzie wybierają to co lubią – w większości jest to muzyka bardzo prosta, dostosowana do masowego odbiorcy. Sytuacja jak w supermarkecie, kupuje się to, co jest w danej chwili na półce. Przecież będąc w sklepie nie rozglądamy się w poszukiwaniu nieistniejącego jedzenia, które jest wytworem naszej wyobraźni. Kupujemy to, co w danej chwili jest dostępne. A ja właśnie od zawsze szukałem takiego wymyślonego jedzenia – zawsze czułem, że chcę czegoś, co nie istnieje, czegoś zupełnie nowego. I dlatego ciągle szukam nowych inspiracji, unikatowego

języka. To jest mój sposób na wyrażanie siebie – próba stworzenia zupełnie nowego brzmienia i sytuacji w muzyce.

Jest pan założycielem nowojorskiego festiwalu Bang on a Can, na którym wykonywane są utwory najważniejszych kompozytorów amerykańskich. Jak powstał festiwal i jaka jest jego idea?

Zacząłem tworzyć Bang on a Can Festival z dwoma kompozytorami amerykańskimi, Davidem Langiem i Julią Wolfe. Zadebiutowaliśmy w 1987 r., przygotowując 12-godzinny „koncert-maraton”, podczas którego wykonano utwory ponad 30 kompozytorów! Było to wydarzenie niespotykane i próba spojrzenia na muzykę współczesną od zupełnie innej strony. Przez cały czas istnienia festiwalu staramy się robić różne niekonwencjonalne rzeczy.



Michael Gordon
fot. archiwum artysty

I taka jest właśnie idea Bang on a Can Festival: chcemy łamać stereotypy, staramy się prezentować muzykę współczesną w inny sposób niż robi się to zazwyczaj: nieformalnie, bez eleganckich strojów, bez drukowanych programów i folderów. Mamy za to nagłośnienie i oczywiście bar!

Czym inspirował się pan pisząc utwór *Cold (Zimno)*, który został entuzjastycznie przyjęty przez publiczność podczas niedawnego koncertu w Alte Oper we Frankfurcie?

Miałem pewien pomysł, chciałem osiągnąć efekt: usunąć ciepło płynące z muzyki. Zrezygnować z tradycyjnej melodii, wirtuozerii,

gestów, zmian harmonicznycy – czyli wszystkich elementów które, według mnie, są odpowiedzialne za przekazywanie emocji w muzyce. W tym sensie *Cold* jest dość brutalny. Większość wykonawców gra tylko jedną nutę przez cały utwór. Wykonują bardzo skoncentrowane motywy rytmiczne, które w połączeniu z innymi ścieżkami dźwiękowymi formują się w dłuższe pętle-sample.

Muzyka nie opowiada tutaj żadnej historii, zamiast tego buduje przestrzeń, otoczenie, doznania. Tak jakby z klimatyzowanego lub ogrzewanego pomieszczenia wyjść na dwór i poczuć nagły upał lub silny mróz. W tym konkretnym momencie ta nagła zmiana, nagłe doznanie staje się silniejsze i ważniejsze niż cokolwiek innego. Chciałem, żeby publiczność tak właśnie się poczuła.

Jak przebiega u pana proces twórczy? Czy komponując ulega pan natchnieniu czy jest to raczej ciężka, mozolna praca?

Najpierw widzę jakieś zagadnienie, problem, którym chcę się zająć, a następnie szukam środków jego praktycznego rozwiązania. W trwającej ponad godzinę symfonii *Decasia*, która powstała we współpracy z reżyserem Billem Morrisonem oraz firmą The Rider, chciałem stworzyć specjalną atmosferę, która udzieliłaby się publiczności i silnie wpływała na wyobraźnię. Taką konkretną sytuację, bezpośrednio oddziałującą na słuchaczy. Morrison znalazł stary, przeznaczony do wyrzucenia przez archiwum filmowe czarno-biały film, zniszczony przez azotan. Podczas oglądania tego przepięknego, choć poniszczonego filmu, zacząłem się zastanawiać jaka muzyka by do niego teraz pasowała, jak taki stary film powinien brzmieć. Nasunęło mi się skojarzenie ze zdezelowanym pianinem, stojącym w piwnicy, nie strojonym ponad 20 lat. Grając na nim ciągle jeszcze można usłyszeć harmonię, ale wszystko skrzypi, a pianino jest bardzo rozstrojone. Postanowiłem więc wykorzystać ten pomysł i napisać utwór, który byłby próbą odpowiedzi na pytanie: co by się stało, gdyby muzycy nie dotykali instrumentów przez 100 lat a potem nagle się spotkali i zaczęli razem grać? Jak taki zespół mógłby brzmieć? Żeby uzyskać taki efekt, musiałem zupełnie rozstroić orkiestrę – użyć ćwierćtonów i jeszcze mniejszych interwałów. W utworze grały trzy flety: pierwszy był nastrojony normalnie, drugi – 1/8 tonu wyżej a trzeci – 1/8 tonu niżej. A jednak, żeby uzyskać interesujące mnie brzmienie, muzycy, pomimo rozstrojenia, musieli grać bardzo precyzyjne unisono. Było to dla nich na pewno spore wyzwanie.

Które z pana utworów są dla pana najważniejsze? Z których jest pan najbardziej dumny?

Bardzo lubię słuchać żywych wykonani koncertowych moich utworów *Trance* (1995), *Decasia* (2001) i *Timber* (2009).

Czy był pan w Polsce?

Można powiedzieć, że „prawie byłem”. Zostałem zaproszony na festiwal Sacrum Profanum, lecz niestety miałem już w tym samym czasie zobowiązania w Chinach. Mam nadzieję, że niedługo odwiedzę Polskę.

Jakie są pana dalsze plany artystyczne?

Właśnie kończę pisanie kompozycji na siedem fagotów. Utwór trwa około godziny i stanowi kontynuację mojej idei kreowania przestrzeni bezpośrednio oddziałującej na słuchaczy. Chcę, by czuli się oni otoczeni przez muzykę, by byli w centrum wydarzeń, dlatego utwór ten będzie miał rytualny, transowy charakter.

rozmawiała: **Agnieszka Marucha**

The Metropolitan Opera

E. Humperdinck – *Jaś i Małgosia*
Aleksandra Kurzak i Kate Lindsey
fot. Marty Sorn/MT/14.12.2011



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

JASŃ I MAŁGOSIA
W grudniu MET zazwyczaj planuje spektakle, którymi mogą cieszyć się i dorośli, i dzieci. W bieżącym sezonie był to *Jaś i Małgosia* Engelberta Humperdincka z librettem Adelheid Wette. Z ośmiu przedstawień (pierwsze 16 XII, a ostatnie, które jednocześnie było transmisją radiową 7 I 2012), trzy pokazano jako matinée (29, 30 XII i 7 I 2012). Pierwszy spektakl, oraz przedstawienia 26 XII i 7 I 2012 transmitowano na żywo poprzez Metropolitan Opera Radio SIRIUS XM na kanale 74.

Było to wznowienie produkcji Richarda Jonesa z 2007 r. (dekoracje i kostiumy – John Macfarlane, światło – Jennifer Tipton, choreografia – Linda Dobell, reżyseria – Eric Einhorn) z librettem tłumaczonym na angielski przez Davida Poutneya. Nie było więc problemu ze zrozumieniem tekstu przez dzieci, które jeszcze nie opanowały sztuki czytania i nie mogły śledzić tekstu pisanego wyświetlanego na ekranikach zamieszczonych na tyłach foteli.

Na podium dyrygenckim debiutował Brytyczyk Robin Ticciati, który zostanie od stycznia 2014 r. muzycznym dyrektorem festiwalu w Glyndebourne, gdzie pojawiał się już zresztą wielokrotnie jako dyrygent. W bieżącym sezonie ma również zaplanowany debiut w La Scali (*Peter Grimes*). Słyszano go już podczas festiwalu w Salzburgu (debiut w 2006 r. w *Il sogno di Scipione* Mozarta). Dyrygował też wiele w Europie (London Symphony Orchestra, Halle Orchestra, filharmonią w Rotterdamie, Orkiestrą Radia Szwedzkiego, Filharmonia della Scala) oraz orkiestrą w Los Angeles. W planach ma koncerty z Orkiestrą Radia Ba-

warskiego, Royal Concertgebouw Orchestra, Cleveland Orchestra i Philadelphia Orchestra. 28-letni Maestro jest jednym z najmłodszych dyrygentów, którzy debiutowali w MET. Jak dotąd rekord należy do Thomasa Schippersa, który po raz pierwszy wystąpił tu w wieku 25 lat. Jamesowi Levine'owi natomiast podczas debiutu brakowało zaledwie kilka tygodni do ukończenia 28 lat.

W bieżącym sezonie Małgosię w 7 spektaklach śpiewała Aleksandra Kurzak, a 29 XII zadebiutowała w MET tą rolą Amerykanka Heidi Stober. Rolą Jasia podzieliły się Kate Lindsey i Alice Cooté (26, 30 XII oraz 3 i 7 I 2012). W partii Gertrudy (Matki) usłyszeliśmy Michaelę Martens, Czarownicą był Robert Brubaker, rolę Ojca, Petera zaśpiewał Dwayne Croft, Wróżkę Rosy – Ashley Emerson, a Dziadka Piaskowego – Jennifer Johnson Cano.

Aleksandra Kurzak zadebiutowała z wielkim sukcesem w MET jako Olympia w *Opowieściach Hoffmanna* w 2004 r. Od tego czasu zaśpiewała tu Gildę i Blondchen w *Urowadzeniu z seraju*. Jest to już więc jej czwarta rola w MET.

Brytyjski mezzosopran Alice Cooté po raz pierwszy wystąpiła w MET w roli Cherubina w 2006 r., a później usłyszeliśmy ją w partii Sesta w *Juliuszu Cezarze*.

Pochodząca ze stanu Virginia Kate Lindsey debiutowała w MET w roli Javotta (*Manon*) w 2005 r. Jak dotąd jej największymi rolami były tu Nicklausse/Muza w *Opowieściach Hoffmanna* i Cherubin.

Urodzony w Seattle, stan Waszyngton, mezzosopran Michaela Martens po raz pierwszy zaśpiewała w MET w 2008 r. w *Jenufie* rolę Ciotki. Później usłyszeliśmy ją jako Hrabinę w *Andrea Chenier* i Alisę w *Łucji z Lammermoor*.

Robert Brubaker, tenor z Pensylwanii, debiutował w MET w 1993 r. jako Zorn w *Śpiewakach norymberskich*. Zaśpiewał tu też m.in.: Mao Tse Tung w *Nixonie w Chianch*, Mefistofelesa w *Doktorze Faustusie* Busoniego, Boba Bolesa (*Peter Grimes*), Alberta Gregora (*Sprawa Makropoulusa*), Golicyna (*Chowańszczyzna*), Tichona (*Katia Kabanowa*) i Scaramuccia (*Ariadne auf Naxos*).

Urodzony w stanie Nowy Jork baryton Dwayne Croft wystąpił w MET już w ponad 400 spektaklach śpiewając 33 role, a wśród nich takie jak: Sharpless, Nick Caraway (*Wielki Gatsby*), Silvio, Marcello (*Cyganeria*), Ernesto (*Pirat*), Figaro (*Cyrułik sewilski*), Hrabia Almaviva (*Wesele Figara*), Billy Budd, Pelleas, Guglielmo (*Cosi fan tutte*). Debiutował jako Fiorello w 1990 r.

Widziałam dwa spektakle *Jasia i Małgosia* 21 i 26 XII oraz słyszałam transmisję radiową 7 I 2012 r. Poza brawami dla poszczególnych wykonawców ról, ogromną owacją obdarzono chór dzieci, który wypadł doskonale podczas wszystkich słyszanych i widzianych przeze mnie przedstawień.

Ale były to przede wszystkim znakomite spektakle Aleksandry Kurzak. Po raz kolejny podbiła serca widowni nie tylko świetnym głosem ale i doskonałym, niemal baletowym ruchem scenicznym. Z ogromną swobodą, bardzo wiarygodnie, wdzięcznie, naturalnie i ze swadą grała postać małej dziewczynki. Podziwiałam ją podczas całego spektaklu, ale największe wrażenie wywarła na mnie w scenie sennego przyjęcia, kiedy to ubrana w piękną, odpowiednią na tę okazję nową sukienkę, założyła też dopasowane do stroju nowe buciki na niewielkich obcasikach. Wspinala wykręcały się w nich jej nogi w kostkach,

doskonale uchwyciła próbę utrzymania w nich równowagi, tak jak to czynią przebiegające się dla zabawy w sukienki i buty na obcasach matek małe dzieci.

21 XII była też wokalnie dominującą postacią w duecie z Jasiem, choć obie panie zasłużyły na ogromne brawa i brzmiały w bardzo ładnej harmonii. Był to ogólnie dobry spektakl, w którym wszyscy zaprezentowali się na wysokim poziomie. Dobrze dobrane głosy do ról i może jedynie Czarownica (Robert Brubaker) była nieco zbyt krzykliwa i bez większego niuanu w prezentacji roli. Największe oklaski jednak należały się Aleksandrze Kurzak.

Debiutujący w MET Robin Ticciati zdobył moje uznanie jako muzyk, ale miałam i trochę zastrzeżeń. Doceniłam świetną płynność niemal symfonicznie zagranej całości spektaklu i dobre wyważenie lirycznych, wręcz melancholijnie brzmiących fragmentów partytury z tymi „wagnerowskimi”. Udało mu się też wydobyć



Kaleb Wong

z orkiestry ogromną ilość detali i uwypuklić poszczególne sekcje instrumentów i okazjonalnie solowe ich brzmienia. Tempa i dynamika – bez większych zastrzeżeń. Ładnie wypadły też elementy grozy i radosny finał. Do czego jednak mogłabym zgłosić zastrzeżenia to, jak mi się wydawało, brak klarownie wyrazistego sygnalizowania śpiewakom momentów ich wejść, co powodowało lekkie rozbieżności w synchronizacji orkiestry i głosów na scenie.

26 XII sporo się już dograło. Pięknie wydobyły z orkiestry dźwięk w uwerturze i ogólnie świetne kreowanie nastrojowości atmosfery i jej różnicowanej, bogatej palety barw. Ticciati śpiewał wręcz orkiestrą. Momentami jednak nieco się zapamiętywał i grał zbyt głośno przykrywając głosy zbyt wielkim wolumenem brzmienia.

26 XII rolę Jasia zaśpiewała Alice Coote i była to moim zdaniem zmiana na korzyść. Silniejszy, bardziej skoncentrowany głos i

bardziej wyrazista sceniczna prezentacja roli. Tak więc tym razem Małgosia nie dominowała aż tak wyraziście, bo był to prawdziwy duet znakomitych głosów. Odnosiło się też ogólne wrażenie, że pomimo trudności ról obie panie świetnie się bawiły, a szczególnie w kuchni Czarownicy gdzie sypie się prawdziwą mąką, rozlewają się soki, a Jaś i Małgosia opychają się słodyczami.

26 XII podczas przerwy spotkałam też przed budynkiem MET René Pape, który tym razem był w charakterze widza *Jasia i Małgosi*. Nie chciałam mu zakłócać wolnego wieczoru, rozmowa była więc krótka i dotyczyła jego występów w MET. Pape iście po królewsku i bez fałszywej skromności zgodził się z moją opinią, że jest obecnie miłościwie nam panującym Mefisto w świecie opery. Nie zdradził co prawda sekretów kolejnych jego planowanych występów w rolach wagnerowskich, ale mam nadzieję, że usłyszymy tu jego Wotana.

Ostatni słyszany przeze mnie w tym sezonie spektakl *Jasia i Małgosi* był transmisją radiową (7 I 2012). Wszyscy powtórzyli sukcesy. Dyrygent coraz bardziej się rozgrywał i dogrywał z solistami, ale i tym razem wyróżniabym występ Aleksandry Kurzak. Brawo!

Moje oceny nie są jednak w tej relacji z MET ważne ponieważ podczas przedstawienia 26 XII towarzyszył mi w MET najmłodszy krytyk **Muzyka21** Kaleb Wong. Kaleb ma już 6 lat. Poza programem zajęć szkolnych rozpoczął grę na skrzypcach i potrafi już całkiem swobodnie zagrać kilka prostych melodii skomponowanych przez Mozarta. Trenuje też brazylijską formę jujitsu.

Kaleb był szalenie elegancki tego wieczoru, co docenili wszyscy – tak w biurze prasowym jak i bileterzy. W biurze prasowym wręczono mu przygotowane dla krytyków materiały i to nie tylko te związane z tym spektaklem, ale również tzw. *Książkę Sezonu*. Na pytanie, czy jego recenzja zostanie opublikowana w przyszłych programach przedstawień *Jasia i Małgosi*, reprezentant MET z ogromną powagą odpowiedział, że nie może mu tego obiecać na pewno, ale z pewnością bardzo uważnie przeczyta jego relację i nie wykluczył możliwości druku w materiałach MET.

Bileterzy natomiast z widoczną dumą prowadzili Kaleba na przyznane mu prasowe miejsce na poziomie orkiestry życząc miłego wieczoru i wyrażając nadzieję, że śpiewacy i muzycy zasłużą sobie na jego przychylną ocenę.

MET potraktowała więc Kaleba ze 100% powagą i uznaniem. To bardzo przecież ważne, jak takie przedstawienia odbiera ta część widowni, z myślą o której są planowane i kreowane.

Kaleb jest jak na swój wiek niezwykle muzykalny i ma znakomicie wyczułone ucho na

brzmienie orkiestry, jej sekcji i poszczególnych instrumentów. W rozmowie po spektaklu zwrócił mi uwagę na wiele istotnych elementów.

Od strony muzycznej spodobała mu się całość brzmienia orkiestry. Wyróżnił jednak kilka fragmentów, które wywarły na nim szczególne wrażenie. I tak np. w sekcji perkusji trójkąt i bębny, a poza perkusją – linie melodyczne fletu. Jego ulubiony fragment był właśnie tym z trójkątem. Wywierał duże wrażenie lekkością i radosnym brzmieniem muzyki. Bębny były jego zdaniem bardzo dobre, ponieważ brzmiały groźnie – co mogło (i słusznie) trochę przestraszyć.

Wśród śpiewaków największe wrażenie wywarła na Kalebie Alice Coote w roli Jasia. Wiedział, że jest to kobieta przebrana za chłopca, ale uważał, że świetnie się wywiązała z powierzonego jej zadania, choć oczywiście dało się rozpoznać głos kobiety. Jest to, już moim zdaniem, ogromny komplement dla Alice Coote, bo kto jak właśnie nie Kaleb może być lepszym recenzentem jej występu w roli małego chłopca.

W ocenie całości występów wokalnych *Jaś i Małgosia* zebrały od Kaleba najbardziej pozytywne opinie. Bardzo polubił ich postaci. Najlepiej wypadli jego zdaniem w scenie, kiedy zagubieni w lesie zjadali zebrane jagody i śpiewali z towarzyszeniem głosu kukułki. Uważał też, że świetnie zagraли role dzieci, choć widać było, że to dorośli. Byli za duzi i za wysocy w porównaniu z innymi dziećmi na scenie, no i ich głosy były głosami dorosłych. Tak więc bił przede wszystkim brawa dla Aleksandry Kurzak i Alice Coote.

Głos czarownicy, choć wyraźnie słyszał, że to śpiewa mężczyzna, też okazał się jego zdaniem dobry. Brzmiał groźnie i można się było bać. Nie lubił jej oczywiście jako postaci scenicznej ponieważ jest to zły charakter, ale śpiew i grę ocenił pozytywnie.

Spodobał się też Kalebowi w niemej partii Główny Kelner/Ryba. Było to jego zdaniem zabawne, bo przecież jak wiadomo, ryby nie żyją na lądzie tylko w wodzie, więc oglądanie ryby poza wodą w tej roli było śmieszne.

Zwrócił też uwagę na malowane kurtyny oddzielające poszczególne akty opery. Był to talerz i sztuce, który w zależności od przebiegu akcji, jest albo pusty, z resztkami jedzenia lub pęknięty. Uważał, że dobrze pasują do spektaklu.

Na pytanie co by ewentualnie w tej produkcji zmienił, Kaleb po krótkim namyśle powiedział, że w roli Kelnera /Ryby wolałby zobaczyć Wilka, a kucharzy, którzy jego zdaniem mają twarze świnek, zastąpiłby właśnie postaciami ryb.

Przekazałam oczywiście jego oceny całości tego przedstawienia do MET. Jest to przecież recenzja prawdziwego krytyka **Muzyka21** tego spektaklu i to jego głos, a nie opinie dorosłych są ważne.

Kaleb dorasta, a więc zapewne już w niedalekiej przyszłości będzie ocenił dla nas również i inne opery w MET.®

Współcześnie pasticcio praktycznie nie pojawia się na scenach operowych. Można jednak pozostałości tego stylu „składanki” obejrzeć m.in. na Broadwayu. *Crazy for You* (1992) było przeróbką *Crazy Girl* Gershwina (1930), do którego włączono wiele innych jego piosenek z innych spektakli muzycznych, natomiast *Thoroughly Modern Millie* (2002) było adaptacją filmowego musicalu z 1967 r. i zawierało nowo skomponowane piosenki oraz muzykę pożyczoną od Victora Herberta, Gilberta i Sullivana oraz Czajkowskiego.

The Enchanted Island (*Zaczarowana wyspa*), pasticcio barocco wykreowane specjalnie na potrzeby MET, jest fantazją operową, świąteczną ekstrawagancją, uroczą bombonierką wspaniałej muzyki, znakomitych głosów, rewelacyjnej produkcji, kostiumów i choreografii, mogącą cieszyć widzów od tych najmłodszych po najstarszych wiekiem. Zawarto w niej fragmenty oper, oratoriów, pojawia się bóg ex machina i doskonały balet masek typowy dla oper XVIII w. A wszystko to pod batutą Williama Christiego, specjalisty od Baroku, a continuo grali: William Christie i Bradley Brookshire (klawesyn) i David Hess (wiolonczela).

Słuchaliśmy jej na tle rewelacyjnej produkcji Phelima McDermonta i Juliana Cruocha, spółki twórców, których przedstawiłam już Państwu z okazji pisania o *Satyagraha*. Tym razem wykorzystali styl tradycyjnych barokowych produkcji – malowane pokłady kartonów kreujących złudzenie perspektywy, „reprodukcje” mechanizmów poruszających część ich elementów, jak np. fale oceanu. A z bardziej współczesnych osiągnięć techniki teatralnej oczy widzów cieszyły projekcje video autorstwa Leo Wamera i Marka Grimmera z 59 Production, tych samych, którzy współpracowali z nimi przy *Satyagraha* i uroczystej gali 125-lecia MET. Projekcje te zawierały m.in. swoistą fantastyczną menażerię zwierząt. Tu posłużyła ich twórcom wyobraźnia. Łączono więc dowolnie np. część słonia z głową węgorza i malowano go w bajecznych kolorach i wzorach. Były też efekty magii i elementy późniejszych odkryć naukowych jak np. archaiczny kostium nurka, jaki zapewne moglibyśmy obejrzeć na starym filmie o kapitanie Nemo, a w którym Ariel odwiedza grootę Neptuna. Połączono więc „tradycyjne” dekoracje XVIII-wiecznego teatru z nowoczesną techniką, a efekt był zachwycający. William Christie określił to mianem efektu francuskich produkcji oper barokowych „le merveilleux”, w których np. nagle chmury łał sceny otwierały się, a oczom zgromadzonej widowni ukazywali się zawieszeni na mechanizmach teatru bogowie i boginie „fruwać” nad sceną.

W programie spektaklu zawarto też notę z kondolencjami dla rodziny Petera Steinhousa, dyrektora animacji z 59 Productions, który był

autorem animacji rysunków Chagalla pokazanych przez MET podczas gali obchodów jej 125-lecia. Peter zmarł mając zaledwie 30 lat 30 VIII 2011 r. podczas pracy nad projektami do *Zaczarowanej wyspy*.

Autorem bajecznych kostiumów do tej produkcji był Kevin Pollard, który debiutował w MET w *Satyagraha* (2008), światło zaprojektował Brian MacDevitt (debiut w MET w *Doctor Atomic* w 2008 r., a później *Le Comte Ory* i *Armida*), a choreografię powierzono Gracielii Daniele, która wykreowała ruch sceniczny dla MET po raz pierwszy w *Armidzie* (2010).

Zaczarowana wyspa była też kolejnym spektaklem muzyki barokowej w MET, w której od niedawna wystawia się dzieła z tego okresu. Po raz pierwszy pojawił się tu w 1984 r. Haendel. Stało się to dzięki staraniom i wpływowi Marilyn Horne, która zaśpiewała tytułową partię w *Rinaldzie*. I okazało się, że można z powodzeniem wystawić Haendla w czterotysięcznej sali MET, a nie tylko w kameralnych teatrach operowych Europy. Potrzebne są do tego oczywiście głosy i doskonała akustyka, ale współcześnie śpiewaków zainteresowanych repertuarem barokowym nie brak.

Oto obsada owej „świątecznej bombonierki” w kolejności pojawiania się na scenie: Prospero – David Daniels (amerykański kontratenor, debiut w MET jako Sesto in *Julio Cesare* w 1999 r.), Ariel – Danielle de Niese (australijski sopran, debiut w MET jako Barbarina w *Weselu Figara*, 1998 r.), Sycorax – Joyce DiDonato (amerykański mezzosopran, debiut w MET jako Cherubino w *Weselu Figara* w 2005 r.), Caliban – Luca Pisaroni (basbaryton z Wenezueli, debiut w MET jako Publio w *La Clemenza di Tito*, 2005 r.), Miranda – Lisette Oropesa (amerykański sopran, debiut w MET jako Kobieta z Krety w *Idomeneo*, 2006 r.), Helena – Layla Claire (kanadyjski sopran, debiut w MET jako Tebaldo w *Don Carlo*, 2010 r.), Hermia – Elisabeth DeShong (amerykański mezzosopran, debiut w MET jako Suzy w *La Rondine*, 2008 r.), Demetrius – Paul Appeleby (amerykański tenor, debiut w MET jako Brighella w *Ariadne auf Naxos*, 2011 r.), Lysander – Elliot Madore (kanadyjski baryton, debiut w MET w tej roli), Neptune – Plácido Domingo (debiut w MET w 1968 r. jako Maurizio w *Adrianie Lecouvreur*), Kwartet – Ashley Emerson (amerykański sopran, debiut w MET jako Wieśniaczka w *Weselu Figara*, 2007 r.), Monica Yunus (jej rodzina pochodzi z Bangladeszu i Rosji, amerykański sopran, debiut w MET jako Barbarina w *Weselu Figara*, 2003 r.), Philippe Castagner (kanadyjsko-amerykański tenor, debiut w MET

jako Pierwszy Więzień w *Fideliu*, 2002 r.) i Tyler Simpson (australijski bas, debiut w MET jako Poseł Flamandzki w *Don Carlo*, 2010 r.), Ferdinand – Anthony Roth Costanzo (amerykański kontratenor, jeden z laureatów przesłuchań do MET z 2009 r., debiutował w MET w bieżącym sezonie w spektaklu *Rodelindy* jako Unulfo).

Światowa prapremiera *Zaczarowanej wyspy* odbyła się w wieczór sylwestrowy 2011 r. Widziałam dwa jej przedstawienia w MET (4 i 12 I 2012) i słyszałam transmisję radiową, która była jednocześnie bezpośrednim przekazem do kin 21 I. W bieżącym sezonie MET pokazała 10 jej spektakli – ostatni 30 I 2012 r.

4 I trochę mnie rozczarowała pierwsza część spektaklu. Bardzo szybkie tempa w uwerturze, moim zdaniem zbyt szybkie, a i w reszcie spektaklu wokaliści mogliby zgłaszać zastrzeżenia. Christie wyraźnie preferował



The Enchanted Island
Danielle de Niese jako Ariel
fot. Ken Howard/MET

ogólną spójność i sprężystość posuwania akcji. Nie cała obsada jednak specjalizuje się w repertuarze barokowym więc mieli niejaki kłopoty z tak szybkim operowaniem w giętkości głosem. David Daniel nie był w najlepszej formie tego wieczoru, co szczególnie słyszalne było w recytatywach, ale nawet w ariach ujawniały się ogólne kłopoty z panowaniem nad głosem.

Daniele de Niese nie wywarła na mnie dobrego wrażenia 4 I. Jej też wyraźnie w większości przypadków nie odpowiadały obrane przez Christie tempa, w których głos ledwo się wyrabiał, ale co gorsze nabierał w górze nieprzyjemnie krzykliwej jakości. Jedyne jej ostania aria wypadła znakomicie. Jej opcja kłowna scenicznego w postaci Ariela też nie przypadła mi do gustu. Za wiele wirowania i podskoków.

Caliban (Luca Pisaroni) we włochatym kostiumie małpoluda i z twarzą pomalowaną na białą, miał trudne zadanie w samej fizycznej prezentacji postaci. Najczęściej lekko przygarbiony miał do wykonania ogromną ilość trudnych wokalnie fragmentów. Wypadł bardzo dobrze choć nie bez uchybień.

Zachwyliła oczywiście bezbłędna Joyce DiDonato w rewelacyjnej partii Scyora. Plácido Domingo pojawiający się jako bóg mórz w swej podwodnej grocie zebrał owację tuż po uniesieniu kurtyny i jak zwykle nie zawiodł. Rola ułożona jest wygodnie dla niego, głównie w środkowym rejestrze głosu, który nie zatracił mocy, soczystej głębi i piękna barwy. Jest jednak w niej kilka wysokich tonów, które Domingo wykonał z fantastyczną precyzją, wielką mocą i dźwięcznością i, jak zwykle, z brawurą. Był jedną z największych atrakcji tego wieczoru i odnosiło się wrażenie, że granie i śpiewanie po raz pierwszy w jego karierze roli boga, sprawia mu przyjemność. Myślę, że świetnie się bawił wraz z publicznością MET, która obdarzyła go iście huraganową owacją.

Wspaniałe wrażenie wywarł też młodo brzmiący i dźwięczny kontratenor Anthony Rolf Costanzo w doskonale zaśpiewanej partii Ferdinanda. Wyraźnie różnie nam nowa gwiazda tego repertuaru w MET, a i zapewne na świecie.

Z ogromną przyjemnością słuchałam też pięknego, srebrzyście lirycznego sopranu Lisetty Oropesy (Miranda). Jest to typ głosu, który bardzo chętnie usłyszałabym np. w partii Sophie w *Der Rosenkavalier*. Doskonale występ.

Dobrze dobrano też głosy do dwóch par, które przez pomyłkę Ariela łądają jako rozbitkowie na wyspie. Na szczególną uwagę zasługiwali bardzo obiecujący kanadyjski baryton Elliot Madore (Lysander) oraz amerykański mezzosopran Elisabeth DeShong (Hermia). W ładnej harmonii zabrzmiał też kwartet głosów rozpoczynający fantastyczną choreograficznie baletową część spektaklu.

12 I było już jednak ogólnie doprawdy wspaniale. De Niese znacznie stonowała nadmierną aktywność na scenie, a jakoś jej głosu też uległa poprawie i czarowała już nie tylko w końcowej arii. William Christie lekko zwolnił tempa więc wszyscy śpiewali z większą lekkością, pewniejszymi głosami, a wszelkie ornamentacje, fiortury i ozdobniki wymagające giętkości głosu wypadły tym razem niemal bez zastrzeżeń.

Coś jednak było nie tak z głosem Davida Daniela. W *Longe mala, umbrae, terrores* Vivaldiego opuścił sporo ornamentacji i da capo. Po przerwie przedstawiciel MET ogłosił, że David Daniels jest chory, nie chciał zawieść publiczności więc zdecydował się na występ, ale niestety nie jest w stanie dalej kontynuować. Tak więc rolę Prospera w drugiej części przejmie Fernando czyli Anthony Roth Costanzo, a jego partię wykona młody amerykański kontratenor, Jeffrey Mandelbaum. Był to jego debiut w MET i słyhać było spory stres, ale ogólnie wywarł dobre wrażenie barwą, płynnym liryzmem fraz, szczególnie, że choroba Daniela przeciągnęła się też na spektakl z 14 I i tę zamianę ról w kolejnym spektaklu podano do wiadomości prasy. Costanzo jako Prospero zebrał owację od widzów, a moje jedyne zastrzeżenie odnosiło do tego, że jego głos brzmiał nazbyt młodo jak na starzejącego się Prospero. Poza tym – znakomity występ.

Sobotnie matinée (21 I) i bezpośrednia transmisja do kin była też dniem urodzin Plácida Dominga. I znów powtórzył znakomity wokalnie występ. Forma głosu była doskonała tak w długich liniach recytatywów, jak i w wysokich, silnych i stabilnych tonach.

Daniels wyleczył się z nekających go dolegliwości i jak zwykle zachwycał pięknym głosem i stylem. W tym siódmym spektaklu *Zaczarowanej wyspy* nadal królowała na scenie Joyce DiDonato, ale wszystko i wszyscy dograli się i rozśpiewali i był to doprawdy znakomity wokalnie spektakl. Christie nadal preferował dość szybkie i sprężyste tempa, ale tym razem nikt nie miał z tym większych trudności.

Mam nadzieję, że w następnym sezonie MET wznowi ten spektakl w ramach obchodów świąt w grudniu. Będzie on z pewnością mile widziany i słuchany przez wszystkich – i dorosłych i dzieci. ☺

TOSCA sześć spektakli *Toski* w koszmarniej produkcji Luca Bondy'ego wznowiono w bieżącym sezonie w MET począwszy od 10 I 2012 r. (premiera sezonu) do 28 I (matinée). Tytułową rolę we wszystkich przedstawieniach śpiewała Particia Racette. Mieliśmy mieć dwóch Cavaradossich: Roberto Algana (10, 14 I) i Aleksandrs Antonenko (18, 21, 24, 28 I) oraz dwóch baronów Scarpia: George Gagnidze (10, 14 I) i James Morris (18, 21, 24, 28 I). Wszystkie spektakle prowadził debiutujący w MET fiński dyrygent Mikko Franck.

Amerykański sopran Particia Racette zadebiutowała w MET jako Musetta w 1995 r. i od tego czasu podjęła się tu wielu wiodących ról: Leonora (*Trubaur*), Mimi (*Cyganeria*), Violetta (*Trawiata*), Nedda (*Pajace*), Elisabeth (*Don Carlo*), trzy wiodące partie w *Tryptyku* Pucciniego, Ellen Oxford (*Peter Grimes*), Antonia (*Opowieści Hoffmanna*), Blanche (*Dialogi karmelitanek*), Alice Ford (*Falstaff*) i Roberta w światowej prapremierze *An American Tragedy*.

Roberta Alagni nie trzeba chyba Państwu przedstawiać. Pisałam już o nim w tym sezonie, a lotewski tenor, Aleksandrs Antonenko debiutował w MET jako Książę w *Rusalcie* (2009), a potem zaśpiewał tu rolę Grigorija w *Borysie Godunowie* i Luigiego w *Płaszczu*.

Gruzińskiego basa George'a Gagnidze, najpierw usłyszeliśmy w MET w tytułowej partii Rigoletta podczas debiutu (2009), a potem jako Scarpia. James Morris natomiast debiutował w MET w 7 I 1971 r. jako Król w *Aidzie* i zaśpiewał tu 60 ról w ponad 900 spektaklach. Najczęściej (włączając w to występy w bieżącym sezonie), bo 84 razy zaśpiewał tu właśnie partię Scarpia (po raz pierwszy 30 III 1991 r.).

Urodzony w Helsinkach 1 IV 1979 r. fiński dyrygent Mikko Franck, poza debiutem w MET ma w bieżącym sezonie zaplanowane występy w następujących spektaklach: *Tryptyk*, *Peleas i Melizanda* i *Juha* (Arne Merikanto) w Fińskiej Operze Narodowej, której, oraz muzycznego festiwalu Kangasniemi, jest obecnie dyrektorem artystycznym. Poprzednio piastował tę funkcję w Orchestre National de Belgique. Prowadził już wiele prestiżowych orkiestr w Europie, w tym w Berlinie, Monachium, Londynie oraz w Tokio i Izraelu, a w USA w Los Angeles, Dallas, Chicago i San Francisco. Poza Finlandią słyszano go też w Covent Garden i podczas Orange Festival we Francji.

Widziałam w MET w bieżącym sezonie dwa spektakle *Toski*, premierę sezonu 10 I oraz przedstawienie 18 I. Słyszałam też transmisję radiową 28 I, która była ostatnim spektaklem *Toski* w tym sezonie w MET.

Cavaradossi premieri sezonu, Roberto Alagna, wypadł nadspodziewanie dobrze, zważywszy fakt, że poprzedniego wieczoru zmagał się z partią Fausta. Ostrożnie, ale poprawnie zaśpiewał *Recondita armonia* za co widzownia obdarzyła go brawami. Było trochę niepewnych intonacyjnie momentów, trochę siłowości i splaszczony, nieco jakby „zmęczony” jakości i dźwięczności głosu w duecie z Toską. Uwagę koncentrował głównie na poprawności wokalne; nie usłyszeliśmy więc tym razem zbyt wielu modulacji głosu czy niuansów. W akcie II zademonstrował moc głosu w *Victoria*, a w popisowej *E lucevan le stelle* w akcie III, głos wydał się nieco „zaciśnięty” w górze. Ale zaśpiewał ją w bardzo wolnym tempie, z ładnym frazowaniem i z ciepłym dźwiękiem w środkowym rejestrze. Ogólnie lepiej niż się spodziewałam.

18 I w planach był Antoneko, ale jak podało biuro prasowe, wycofał się z występów w *Tosce* i tego wieczoru zastąpił go Robert Dean Smith. Zadebiutował w MET, jak może Państwo pamiętać, jako Tristan 22 III 2008 r. Potem w maju 2011 r. zaśpiewał 3 razy Bachusa w *Ariadne auf Naxos*, a w grudniu tego samego roku 7 razy Pinkertona. Nie był to jego najlepszy występ. Wydawał się lekko spięty, ostrożny i bez swobody wykonawczej. Moc głosu jest dobra, ale barwa i dźwięczność nie należą do najatrakcyjniejszych. Lirycznie, płynnie i z ładnie ukształtowanymi frazami zaśpiewał *E lucevan le selle*. Nie był Cavaradossim naszych marzeń, ale uratował spektakl.

Gruziński bas George Gagnidze (10 I) tym razem okazał się znakomitym wokalnie Scarpia. Jego poprzednie występy w MET nie wywarły na mnie zbyt pozytywnego wrażenia, ale tego wieczoru zasłużył na wielkie brawa. Dobra moc i głębia głosu, przekonujący w aktorskiej prezentacji charakteru, i choć może nie zabrzmiał z oczekiwana wyrazista „groza” w *Va Tosca* był świetnym jej partnerem w akcie II. Wiarygodny w ekspresji złowrogiego szyderstwa, intensywny interpretacyjnie i dramatycznie.

James Morris to klasa i choć głos nie zawsze już obecnie poddaje się kontroli, nadal znakomicie wciela się wokalnie i aktorsko we wszechpotężnego Barona Scarpia, przed którym drżał cały Rzym. Był doskonale, choć bez przesady, cyniczny i wyrafinowany w psychicznym torturowaniu Toski. Morris potrafi też doskonale zaprezentować charyzmę jego postaci, choć jak

już wspominałam, głos ma już sporo „suchych obszarów” w dźwięczności, a gdzie indziej słyhać siłowość. Ale psychologiczne ujęcie postaci ze wszelkimi jej niuansami nadal wywiera doskonale wrażenie.

Sopran Patricii Racette to głos, który jest kwestią gustu. Mnie przeszkadza w nim zbyt prominentne vibrato i zbyt ostro-szklista góra. A poza tym, ma w zasadzie wszystkie atrybuty bardzo dobrej śpiewaczki. Bardzo dobry dolny rejestr głosu, moc, muzykalność i wycucie stylu. Każdą z wykonywanych ról wyposaża w świetną ilość i jakość emocji, jest przekonująca aktorsko i wiarygodna interpretacyjnie. Jej Toska była bardzo intensywna dramatycznie, ale niestety nie porywająca wokalnie. Było w jej ujęciu tej partii coś specyficznie tragicznego, co szczególnie w akcie II przywoływało w pamięci miotającą się w klatce czy pułapce uwięzioną tygrysię. Zebrała brawa za dobre i efektywne dramatycznie *Vissi d'arte*, ale w akcie III wydała mi się już wokalnie „zmęczona”. Nie przekonała mnie więc swoją radośnie naiwną wiarą w przyszłość ze swym ukochanym. Jedyne przed symulowanym skokiem z wieży zabrzmiała z właściwą nutą zdeterminowanej tragicznie heroiny.

Bardzo dobre wrażenie wywarł na mnie głos Richarda Bernsteina w roli Angelottiego, no i ponownie mogłam podziwiać piękny sopran Neela Ramy Nagarajana w partii Pastuszka.

Ostatni spektakl *Toski* w bieżącym sezonie (28 I) był też pożegnalnym występem w MET Paula Plishki. Urodzony 28 VIII 1941 r. Plishka śpiewał w MET przez 45 lat i wystąpił tu w ponad 1600 spektaklach. Od dnia debiutu w partii Mnicha w *Giocondzie* 21 IX 1967 r., wykonał tu ogromną ilość ról, od tych pierwszoplanowych po wspomagające. Rekordową ilość razy (122) wykonał podczas jednego przedstawienia *Cyganerii* dwie niewielkie partie – Benoit i Alcindoro, a Zakrystianina w *Tosce* zaśpiewał ponad 90 razy. Po pierwszym akcie, przed kurtyną powitał go Peter Gelb i wręczył mu jako memento jabłko cara Borysa. Zebrani na sali MET żegnali go bardzo długą stojącą owacją, gwiazdami i tupaniem. Będzie go nam brakować w MET. Ale zostały nagrania, na których można doceniać piękno i moc basa, urodzonego w USA w rodzinie, której przodkowie byli imigrantami z Ukrainy.

Podczas transmisji radiowej partię Cavaradossiego zaśpiewał Marcello Alvarez. W *Recondita armonia* głos był nieco chwiejny, niepewny, z siłowo napiętą górą. Alvarez ma świadomość, że liryczne fragmenty są jego forte tak więc szczególną wagę przywiązywał do modulacji głosu i niuansów w tych fragmentach roli. *E lucevan le stelle* było by natomiast znacznie lepsze, gdyby nie pokusił się o dodanie na jej koniec zbyt płacziwego patosu.

Debiutujący w MET 32-letni fiński Maestro zebrał mieszane recenzje. Mówiono głównie o tym, że jest kontrowersyjny. Na mnie wywarł bardzo dobre wrażenie jako muzyk. Z jego interpretacyjnym podejściem można się zgodzić lub nie, ale w jego odczytaniu partytury

Pucciniego dała się wyraźnie usłyszeć żelazna konsekwencja w prezentowaniu jego koncepcji *Toski*. Po pierwsze „odchudził” utwór z wszelkich melodramatycznych ekscesów często w nim podkreślanych przez innych drygentów i uczynił go bardzo teatralnym w brzmieniu. Muzyka Pucciniego była więc nie tylko w duecie ze śpiewakami na scenie, ale szalenie ważnym, prominentnym, jakby dodatkowym wykonawcą/głosem kreowanego dramatu. Frazy były krótsze, bardziej dynamicznie dramatycznie. Linie czyste, choć śpiewne i z właściwym

rytmu pulsu Scarpia śpiewającym świętokradcze słowa w *Va Tosca*. Ów „dysonas głosów” rzadko wypada tak wyraziście i z taką mocą. Orkiestra była też „bezpośrednim” uczestnikiem dramatu konfrontacji Toski i Scarpia w dynamice i rytmie. Ci z Państwa, którzy woła najbardziej sentymentalnie zagrana *Toskę* pewnie nie polubią go, bo wydać się mógł zbyt „suchy” w przekazie emocji. Moim zdaniem był ekonomicznie elegancki w jej ekspresji, powściągliwy a nie wylewny i podkreślał dramat, a nie włoski melodramat operowy.



G. Puccini – *Tosca*
George Gagnidze (Scarpia) i Roberto Alagna (Cavaradossi)
fot. Ken Howard/MET/5.1.2012

(gdzie trzeba) melancholijnym smutkiem, ale bez wylewnej ekspresji w rubatach. Nie było „zawodzenia” sekcji smyczków, ale za to usłyszeliśmy ogromną ilość detali na tle całościowego brzmienia instrumentów orkiestry. Prosto, elegancko, z dramatyczno-teatralną mocą, ale i śpiewno-lirycznie gdzie trzeba. Tempa dobre, podobnie jak i dynamika. Na koniec aktu I znakomicie uwypuklił „dysharmonię” pomiędzy chórem (rewelacyjnym jak zwykle w MET) w *Te Deum* i jakby przyspieszonym biciem

Tak więc reasumując nie były to porywające wokalnie spektakle *Toski*; jedyne co z nich zapamiętam to właśnie występ fińskiego Maestro.

Po transmisji radiowej 28 I stacja radiowa WQXR w ramach obchodów Chińskiego Nowego Roku przedstawiła słuchaczom znakomity wywiad z bas-barytonem Shenyangiem. Ja również życzę Państwu z okazji Nowego Roku Smoka wielu wspaniałych operowych wrażeń. ☺

Roberto Alagna Pasja śpiewania

Basia Jakubowska



Roberto Alagna
fot. Arnaud Baumann/DG

Pewnego dnia zostanie porzucony, a rozwód będzie dla mnie bardzo trudny – powiedział w jednym z wywiadów w sierpniu 2009 r. Roberto Alagna. Myliłby się jednak ten, kto przypisałby te słowa do jego osobistej sytuacji życiowej. To nie o żonie, Angeli Gheorghiu, ale o swym, jak go nazywa, „najlepszym przyjacielu”, glosie, mówił Alagna. Angela natomiast „cały czas jest obecna w moim mózgu, cały czas w mej duszy”.

Spotkali się podczas spektakli *Cyganerii* w Covent Garden w 1992 r. Był to rok urodzin jego córki Ornelli. Alagna był wtedy żonaty z Florence Lanciene, która zmarła na nowotwór mózgu w 1994 r. Ślubu z Angelą udzielił mu, również podczas spektaklu *Cyganerii*, ale już w nowojorskiej MET, burmistrz tego miasta, Rudolf Giuliani.

Byli fetowaną i reklamowaną na całym świecie parą operową. Wiele nagrywali i śpiewali – często razem, a czasem osobno. W

październiku 2009 r. podczas wywiadu dla *Le Figaro*, Alagna podał do wiadomości publicznej, że jest z Angelą w separacji. Rozstanie gwiazd pociągnęło za sobą konsekwencje. I tak np. Gheorghiu odmówiła wspólnego śpiewania z byłym mężem w *Carmen* w MET w grudniu 2009 r. Ale już w marcu 2011 r. wydali oświadczenie, że znów są razem, a w styczniu 2012 r., 46-letnia Angela Gheorghiu powiedziała: „To było głupie, że się rozstaliśmy”. Rumuński sopran o kruczo-czarnych

włosach i karnacji kości słoniowej, zwana jest pieśzcotliwie „Draculetta”, ponieważ, jak mówiła w wywiadach, nie dopuszcza by promienie słoneczne bezpośrednio padały na jej skórę. W bieżącym sezonie mają już więc zaplanowane wspólne występy właśnie w Covent Garden, miejscu ich poznania i będzie to oczywiście *Cyganeria*. Zanim jednak ich drogi życiowe się zeszyły, początki ich kariery były skromne i różne.

Roberto Alagna urodził się 7 VI 1963 r. w Clichy-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), na przedmieściach Paryża. Jego rodowód jest lekko skomplikowany. Jedna babcia urodziła się w Buenos Aires, a przodkowie przyjechali na Sycylię z Hiszpanii w latach 70. XIX w. Z Sycylii wyemigrowali do Francji. Była to muzyczna rodzina, w której grano i śpiewano po amatorsku. Jako nastolatek Roberto śpiewał w paryskich kabaretach i kafejkach najczęściej za napiwki. Repertuar był popularny: od piosenek Jacquesa Brela po *Hava Nagila*. Na decyzję o podjęciu profesjonalnego śpiewu w operze miał wpływ obejrzyany przez niego film z Marią Lanżą oraz historyczne nagrania tenorów. Alagna jest głównie samoukiem choć, jak przyznaje, uczył go trochę Rafael Ruiz, a później wiele skorzystał ze współpracy z dyrygentem Antoniem Pappanem, którego nazywa swym „muzycznym bratem”.

Ważną datą dla jego późniejszej kariery był rok 1988, kiedy to wygrał w Filadelfii konkurs Luciana Pavarottiego. Na scenie zadebiutował w tym właśnie roku jako Alfredo w *Trawiciu* występując podczas objazdowego tournée Glyndebourne. Po czym przyjmował niewielkie angaże w mniejszych domach operowych we Francji i Włoszech. Głównie jednak śpiewał właśnie Alfreda (w sumie około 150 razy w swej karierze). Później przyszły bardziej prestiżowe debiuty: La Scala w 1990 r., Covent Garden w 1992 r., MET w 1996 r. Na międzynarodowej mapie umieściła go jednak rola Romea w *Romeo i Julii* z 1994 r. w Covent Garden. Dostrzeżono go wtedy i posypały się propozycje występów i nagrań. Najpierw nagrywał głównie dla EMI i dopiero w 2004 r. podpisał wyłączny kontrakt z Deutsche Grammophone.

Jego wielbiciele mają zapewne w swej kolekcji wiele nagrań oper, które niekiedy nagrywał więcej niż jeden raz. I tak np.: *Romeo i Julia* (3 razy), *Boheme* (2 razy), *Napój miłosny* (2), *Tosca* (2). Można też usłyszeć go w nagraniach m.in.: *Rigoletta*, *Don Carlosa*, *Wertera*, *Tryptyku*, *Aidy*, *Opowieści Hoffmana*, *Carmen*, *Trubadura*, *Manon Massenetta* czy, również Massenetta, *Le jongleur de Notre Dame*. Wśród wielu solowych albumów znalazły się też trzy z muzyką sakralną. Podobnie jak jego żona Alagna wykazuje bardzo wielkie zainteresowanie filmowanymi wersjami oper. Nakrecono już zresztą z ich udziałem *Toskę* i *Romea i Julię*.

Przyznano mu też wiele nagród i honorowych tytułów, m.in. Personnalite Musicale de l'Année, którym obdarzyła go francuska prasa w 1994 r., nagrodę Laurence Oliviera za

wybitne osiągnięcia w operze (to za *Romea i Julię* w Covent Garden w 1995 r.), w 1996 r. francuskie Ministerstwo Kultury przyznało mu tytuł Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres, a w 2004 r. ogłoszono go jako Artiste Lyrique de l'Anne podczas przyznawania nagród Victoire de la Musique Classique.

Słyszałam Roberta Alagnę we wszystkich rolach, jakie do tej pory zaśpiewał w MET od dnia debiutu jako Rodolfo w *Boheme* 10 IV 1996 r. (jak dotąd 5 razy). Najczęściej wykonał w MET *Fausta* (16 razy). Drugą najczęściej prezentowaną tu partią jest Don José w *Carmen* (14 razy), a trzecią: Romeo w *Romeo i Julii* (10). Wszystkie trzy więc we francuskim repertuarze, czyli w tym, w którym uważam, że wypada najlepiej. Występował tu jednak na początku wielokrotnie z żoną, która, jak się wydaje, preferuje włoską operę, a więc usłyszeliśmy tu jego Nemorina (*Napój miłosny* – 9), Pinkertona (5) i wraz z Angielą w *La Rondine* 5 razy. Zaprezentował tu też 6 razy *Wertera*, 4 razy *Don Carlosa*, był 3 razy Turridu i Caniem, dwa razy Księciem w *Rigoletcie*, dwa razy wystąpił też w *Tosce*, a jako Radamesa w *Aidzie* usłyszeliśmy go jak dotąd tylko raz. Wziął też udział w czterech galach: w 1996 r. – fetującej Jamesa Levine'a, w 2002 r. (wraz z Angielą), dochody z której przeznaczono na fundusz emerytalny, w 2006 r. – dla Josepha Volpego i w 2009 r. podczas Gali 125-lecia MET i 40-lecia występów w MET Plácida Dominga. W 2008 r. zaśpiewał też latem z Angielą koncert w parku na Brooklynie.

Roberto Alagna jest nieco mniej chimeryczny od żony, której wybuchy temperamentu i zrywania kontraktów są równie sławne, jak jej głos. Wykazuje też chęć podejmowania się natychmiastowych zastępstw w tzw. nagłych wypadkach. I tak np. w MET w 2007 r., gdy śpiewał tu Pinkertona, zastąpił chorego Rollanda Villazona w *Romeo i Julii*, którą śpiewała Anna Netrebko. Były to 2 spektakle we wrześniu i dwa w grudniu. Angela przebywała wtedy w Chicago. Rzuciła więc wszystko, z udziałem w próbach do *Cyganerii* włącznie, i przyleciała do Nowego Jorku by być z mężem. Kosztowało ją to występy w tym mieście, ponieważ Lyric Chicago po prostu ją wyrzuciło. 15 XII jego *Romea i Julię* z Netrebko MET transmitowała na żywo do 447 kin, a jego występ obejrzało wtedy około 97 tys. widzów.

Jednym z najbardziej przykrych momentów jego kariery był chyba występ w sezonie 2006/7 w La Scali. 7 XII 2006 r. otworzył tam sezon jako Radames w *Aidzie* w produkcji Zeffirelliego. Podczas drugiego spektaklu 10 XII zareagował na głośne gwizdy bardzo emocjonalnie i zszedł ze sceny zrywając przedstawienie. Zastąpił go wtedy w trybie natychmiastowym Antonello Palombi, który dośpiewał rolę w dżinsach i czarnej koszuli. Tak dyrekcja La Scali, jak i Zeffirelli ocenili jego zachowanie jako nieprofesjonalne i świadczące o braku dojrzałości. Gorycz owego zajścia wynagrodziła mu zapewne stojąca owacja w MET, kiedy to 17 X 2007 r. zastąpił

niemal z marszu chorego Marca Bertiego właśnie w *Aidzie*. Kolejna kontrowersja z jego udziałem miała miejsce we wrześniu 2011 r., tym razem w paryskiej operze. Podczas prób do *Fausta*, Alagna wdał się w ostrą dysputę z dyrygentem weteranem tej opery, Alainem Lombardem. Sprawa stanęła na ostrzu noża i postawiła dyrekcję przed ultimatum: albo – albo. Wybrano Roberta Alagnę, a Lombard musiał odejść.

Słyszałam jego *Fausta* w MET w tym sezonie 28 XII. Było stylowo po francusku, ale bardzo tak sobie wokalnie. Dały się więc usłyszeć pojedyncze „bu...” po zakończeniu przedstawienia. Tym razem Alagna zareagował z humorem i jak dyrygent zachęcał rękami widownię do dalszego wyrażania swej „opinii”. Z kolejnego spektaklu *Fausta* 9 I, kiedy to zastąpił chorego Josepha Calleję, wyszłam po pierwszych dwóch aktach, bo było doprawdy źle.

W bieżącym sezonie Alagna ma też zaplanowaną w MET partię Cavaradossiego w dwóch przedstawieniach *Toski* (10 i 14 I 2012). 10 I było nadspodziewanie dobrze i Roberto zebrał od widowni całkowicie zasłużone wielkie brawa. Śpiewał przecież wieczór po wieczorze dwie szalenie różne i bardzo trudne wokalne partie. Wedle wieści kuluarowych Alagna próbuje negocjować z MET ponowne przyjęcie jego żony i te zastępstwa miały ponoć być ceną jej powrotu. Choć tego nigdy oficjalnie nie ogłoszono, Angela po ostatnich zerwaniach kontraktów miała nikłe, bądź praktycznie żadne, szanse na ponowne zaśpiewanie na scenie MET. Ano czas pokaże....

Poza występami w Paryżu, MET i Covent Garden, Roberto ma również w bieżącym sezonie zaplanowane występy w Monachium (Pinkerton) oraz w Barcelonie (Maurizio w *Adrianie Lecouvreur*).

Głos Roberta Alagni uległ już niestety upływowi czasu. Trudno spekulować co jest tego powodem. Może śpiewał za dużo i role, które nie dopasowane były do jego możliwości wokalnych, a może to brak profesjonalnych studiów wokalnych i braki w solidnej technice. Gdyby mi przyszło polecić Państwu jego jedną płytę, mój wybór padłby na solowy album *French Opera Arias*, który zapowiadał go jako znakomitego kontynuatora tradycji francuskich tenorów.

Pytany kiedyś, co spakowałby wybierając się na bezludną wyspę, Alagna odpowiedział, że nagrania operowe z Giorgiem Zancanarem, jego ulubionego śpiewaka (ur. 9 V 1939 r. w Weronie „verdiowski baryton”), dzieła Victora Hugo, a jako luksus – gitarę.

Póki co nagrał kolejną płytę, ale tym razem z popularnymi piosenkami z Ameryki Południowej. W tym repertuarze ma jednak sporą konkurencję.

Głos to chimeryczny instrument i trzeba o niego dbać. Może się więc jeszcze okazać, że „rozwód” z nim, podobnie jak z Angielą, nie dojdzie tak naprawdę do skutku – czego oczywiście życzę wszystkim jego wielbicielom. ☺

Muzyka godna Poznania

z artystkami tworzącymi Poznańskie Trio Fortepianowe: Laurą Sobolewską (LS), Dagny Czarnecką (DC) i Anną Ziółkowską (AZ) rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Ukazała się pań debiutancka płyta z trzema fortepianowymi Szeligowskiego, Koszewskiego i Panufnika. Co panie skłoniło do takiego wyboru?

(LS): Otrzymując od wytwórni Acte Préalable zaproszenie do nagrania płyty wiedzieliśmy, że myśłą przewodnią Wydawnictwa i dążeniem pana Jana A. Jarnickiego jest ukazywanie i promowanie nagrań z polskimi utworami mało – lub wręcz nieznanymi, zapomnianymi niesłusznie, a jakże często ogromnie cennymi w naszej polskiej literaturze muzycznej. Ponieważ wywodzimy się ze środowiska poznańskiego mieliśmy już w repertuarze *Trio fortepianowe* Tadeusza

Szeligowskiego, dotąd nie wydane jeszcze na płycie. Zachęcone wcześniej do jego wykonywania przez poznańskiego krytyka muzycznego Tadeusza Szantruczka – będącego gorącym propagatorem twórczości Szeligowskiego – postanowiliśmy włączyć trio do repertuaru i zaczęliśmy pracę nad tym niełatwym dziełem.

(DC): Dodatkową motywacją był fakt, że Tadeusz Szeligowski jest patronem Filharmonii Poznańskiej, z której orkiestrą obie z Anią związane jesteśmy zawodowo. Przekonała nas też oczywiście sama muzyka Szeligowskiego, niezwykła i oryginalna, nieczęsto spotykana w polskiej literaturze muzycznej.

Czyli zaczęło się wszystko od tria Szeligowskiego... Jaka to zatem muzyka?

(LS): Kompozytor eksperymentalnie pisze swoje trio w technice dodekafonicznej – aczkolwiek niekonwencjonalne dodekafoniczne struktury stosuje tak, by zachować tradycyjną narrację. W związku z tym dość trudny był pierwszy etap pracy nad dziełem – jednak wraz z uzyskiwaną swobodą wykonawczą pojawiła się prawdziwa przyjemność gry wynikająca z istniejącego w dziele łączenia elementów: muzyki ludowej, neoromantycznej kantyleny, fragmentów ekspresjonistycznych i witalistycznych – funkcjonujących ciągle w oparciu o wspomniane dodekafoniczne struktury. Ukazywała się jednocześnie warstwa



Poznańskie Trio Fortepianowe i Andrzej Koszewski

sonorystyczna utworu, w której wszystkie instrumenty w triu współtworzą ciekawe efekty barwowe. Utwór emanuje energią i witalnością, natomiast część druga niesie dodatkowo piękną, choć dość nietypową kantylenę. Na uwagę zasługują również dźwiękonaśladowcze efekty celesty, którą imituje fortepian w I i III cz. Nagrywanie tria, zwłaszcza w znakomitej akustyce Studia S1, gdzie wszystkie efekty funkcjonują znakomicie w akustycznej przestrzeni sprawiło nam ogromną przyjemność.

(AZ): Kolejnym dziełem, również twórcy związanego z poznańskim środowiskiem muzycznym jest *Trio na skrzypce, fortepian i wiolonczelę* Andrzeja Koszewskiego.

Koszewski to przede wszystkim twórca muzyki chóralnej, a skąd się panie dowiedziały o triu, które nie było nigdy wydane...

(AZ): Oczywiście, prof. Andrzej Koszewski znany jest powszechnie ze swej przebogatej twórczości chóralnej. Szczęśliwym trafem złożyło się jednak, że w osobistej rozmowie ze mną Pan Profesor wyjął, iż w swoim dorobku posiada trio fortepianowe napisane w latach młodości, które potraktowane zostało wówczas przez niego jako utwór akademicki. Byliśmy w tym czasie na etapie poszukiwania trzeciego dzieła na płytę, więc chęć pokazania nam przez Profesora partytury *Tria* spotkała się z naszym ogromnym entuzjazmem.

Jak kompozytor zareagował na wieść, że jego Trio zostanie nagrane?

(AZ): Wielkim ukontentowaniem, ale i stoickim spokojem – Pan Profesor słynie z życiowej mądrości, a także niesłychanej skromności, niechęci do zabiegania o względy wykonawców czy wydawców... Fakt, iż *Trio* przeleżało w kompozytorskiej szufladzie nieomal sześćdziesiąt lat do czasu nagrania go na płycie wprawia nas w tym większą zadumę, im bardziej dociera do nas wartość i piękno zawartej w nim muzyki.

(LS): Można żartobliwie powiedzieć, że zetknięcie z tym dziełem spowodowało naszą miłość „od pierwszego wejrzenia”. Już pierwszy temat tria *Adagietto* porusza

jakieś niezwykle uczucie dotknięcia pięknem i głębią tej muzyki. *Trio* z założenia nawiązuje do wspaniałej tradycji tria romantycznego, można zauważyć pewne odniesienia w sposobie narracji do Brahmsa, a momentami również elementy Chopinowskie. Jest to jednak muzyka niepowtarzalna, pełna swoistego czaru i uroku. Podczas gdy część I pozostaje w charakterze *Patetico* i owej romantycznej ekspresji część druga przynosi niezwykle słoneczne i pełne uroku intermezzo. Część trzecia to *Vivace* lekkie w charakterze, oparte na drobnych wartościach i motywach rozwijających się w tanecznych rytmach. Wszystkie trzy instrumenty potraktowane są równorzędnie, partie wymagają ogromnej precyzji w realizacji i relacji między sobą wzajemnie. Ukazany jest szeroki wachlarz możliwości każdego z instrumentów, a jednocześnie współbrzmienia, które instrumenty tworzą w całości są niezwykle spójne i interesujące. Ogromną satysfakcją, radość i estetyczną przyjemność sprawiła nam praca nad tym utworem.

Na zdjęciu w książeczce są panie razem z kompozytorem Andrzejem Koszewskim. Płyta zatem powstawała pod okiem Mistrza?

(DC): Oczywiście spotkałyśmy się z prof. Koszewskim kiedy utwór był już przygotowany, Profesor słyszał również trio wykonane na paru koncertach. Drobne wskazówki kompo-

zytora były dla nas niezwykle cenne, a jego akceptacja naszych pomysłów i zadowolenie z naszej interpretacji powodowały autentyczną radość gry.

(AZ): Pomoc ze strony Pana Profesora dotyczyła przede wszystkim doprecyzowania agogiki czy zrównoważenia proporcji poszczególnych partii, były to jednak zawsze bardzo drobne korekty. Trzeba przyznać, że partytura, którą Profesor sporządził przed laty jest nie tylko niezwykle przejrzysta i uporządkowana, ale także zawiera w sobie „odpo-

sluchaczy z przyjemnym zaskoczeniem, kiedy okazywało się w odbiorze dziełem niezwyklej urody – obfitującym w różnorodne rozwiązania barwowe, a przy tym, pomimo dodekafonicznych zawiloci, bardzo komunikatywnym.

Płytę zdobi akwarela autorstwa Andrzeja Koszewskiego...

(AZ): Akwarela znajdująca się na okładce płyty pochodzi z roku 1935, czyli z lat młodości Profesora, kiedy jeszcze wahał się, jaką drogę artystyczną obrać w swoim

kwintecie smyczkowym odnosząc na tym polu sukcesy konkursowe.

(LS): Trwająca od szeregu lat moja współpraca z Anią stanowi bardzo ciekawą historię – rozpoczęła się od wspólnego nagrania *Sonaty na skrzypce i fortepian „The view from blackberry mountains”* amerykańskiego kompozytora – nieodżałowanej pamięci, bo zmarłego w zeszłym roku – Albee Barra. Nasze nagranie spodobało się w Nowym Jorku na tyle, że zostaliśmy zaproszone wkrótce potem na koncerty w Stanach Zjed-



Poznańskie Trio Fortepianowe
od lewej: Anna Ziółkowska, Dagny Czarnačka, Laura Sobolewska

wiedzi” na wszystkie wątpliwości, jakie mogą urodzić się w głowie muzyka-wykonawcy.

Czy prezentowały panie te utwory na koncertach? Jak były przyjmowane?

(LS): Każdorazowe wykonanie koncertowe *Triów* spotykało się z dużym entuzjazmem publiczności, zwłaszcza w przypadku dzieła Andrzeja Koszewskiego wiele osób mówiło nam o swoim zachwycie tą dotąd niegrywaną, a tak piękną i ujmującą kompozycją.

(AZ): Z kolei *Trio* Tadeusza Szeligowskiego wielokrotnie przyjmowane było przez

życiu. Jego talent w dziedzinie sztuk pięknych objawiał się wówczas równie obiecująco, jak uzdolnienia muzyczne. Pan Profesor zaprezentował nam kilka swoich prac z tego okresu i tak powstał pomysł umieszczenia jednej z nich na okładce naszej płyty.

Jak powstało Poznańskie Trio Fortepianowe?

(DC): Zespół nasz powstał jako wynik wcześniejszej współpracy w rozmaitych obsadach repertuarowych. Podczas studiów na przykład grałyśmy razem z Anią w kwartecie i

noczonych, w tym do zagrania recitalu muzyki kameralnej w słynnej nowojorskiej Carnegie Hall. Koncert nasz spotkał się z ogromnie ciepłym, wręcz entuzjastycznym przyjęciem nowojorskiej publiczności, a dla nas rzecz jasna był niezapomnianym przeżyciem. Oczywiście zaowocował również szeregiem kolejnych koncertów, pracowałyśmy zatem w dalszym ciągu razem wykonując repertuar kameralnej literatury skrzypcowej zarówno w Polsce jak i za granicą.

(DC): Jednocześnie studiując w Akademii Muzycznej w Poznaniu, zdarzało

mi się również grywać z Laurą, która jako pianistka-kameralistka zaangażowana była także we współpracę z klasą wiolonczeli. I to właśnie mój Profesor – prof. Stanisław Pokorski, ówczesny Rektor naszej uczelni, obserwując rozwój i działalność całej naszej trójki zwrócił uwagę na naszą podobną wrażliwość muzyczną i był pierwszym gorącym orędownikiem naszej aktywności jako tria fortepianowego.

A jak układają się pań solowe kariery?

(LS): Po ukończeniu studiów pianistycznych pod kierunkiem prof. Waldemara Andrzejewskiego w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu zostałam zatrudniona w uczelni. Po uzyskaniu stopnia doktora sztuki, jestem adiunktem w poznańskiej Akademii Muzycznej. Moja działalność artystyczna i pedagogiczna koncentruje się na muzyce kameralnej, choć koncertuję również solistycznie. Jestem laureatką krajowych i międzynarodowych konkursów muzycznych, zarówno pianistycznych, jak i na polu muzyki kameralnej. Szczególnym upodobaniem darzę natomiast kameralistykę związaną z literaturą wokalną i współpracę ze śpiewakami. Już po studiach rozpoczęłam pracę zarówno na wydziale instrumentalnym, jak i na wydziale wokalnym naszej uczelni, i tak obszar literatury wokalne, a zwłaszcza wykonawstwo pieśni artystycznej stały się szczególnie bliskie memu sercu. Wtedy również rozpoczęłam współpracę, a także działalność koncertową ze znakomitymi artystami-śpiewakami i profesorami wywodzącymi się ze środowiska poznańskiego: Grażyną Fliciańską, Antoniną Kowtunow, Joanną Kozłowską, Krystyną Pakulską, Ewą Wdowicką, Mają Urbanek, Wojciechem Maciejowskim, Markiem Gaszdeckim, Andrzejem Ogórkiewiczem. Koncertowałam również z nieodżałowanej pamięci Wojtkiem Drabowiczem... Od paru lat mam zaszczyt współpracować z Maestrą Teresą Żyliš-Garą przy okazji odbywających się kilka razy w roku mistrzowskich kursów wokalnych prowadzonych przez Panią Profesor. W podobnym charakterze pracuję również z Profesorem Ryszardem Karczykowskim. W ostatnim czasie miałam również zaszczyt wystąpić z Maestro Wiesławem Ochmanem na uroczystości przyznania mu tytułu *doctora honoris causa* poznańskiej uczelni. Zdarza się także, że dwa nurty: kameralistyki wokalne i instrumentalnej łączą się w mojej działalności – takim przykładem jest choćby niedawny koncert w Radziejowicach, w którym Poznańskie Trio Fortepianowe wystąpiło wraz ze śpiewakami w repertuarze muzyki rosyjskiej, w koncercie przygotowanym pod kierunkiem Maestry Żyliš-Gary. Wynikiem takiego łączenia jest również płyta wydana z okazji 200. rocznicy urodzin F. Chopina i R. Schumanna zawierająca *Frauenliebe – und Leben* R. Schumann – nagrane z niemiecką śpiewaczką *Silvią Weiss*, a także *Trio fortepianowe g-moll* F. Chopina. Dużo satysfakcji daje mi również praca dydaktyczna w naszej uczelni,

zwłaszcza gdy studenci już jako absolwenci rozwijający swoje często międzynarodowe kariery stają się moimi muzycznymi partnerami i koncertujemy wspólnie na wielu poważnych estradach. Swoim doświadczeniem dzielę się również ze studentami – pianistami prowadząc w uczelni zajęcia z kameralistyki. Często są to moi „młodszy koledzy” np. z klasy mojego Profesora – prof. Waldemara Andrzejewskiego. Pan Profesor natomiast nadal pozostaje moim Mistrzem i ogromnie cenne jest dla mnie to, że przy wszystkim co zawdzięczam Profesorowi do tej pory ciągle jeszcze mogę korzystać z jego artystycznej opieki, ogromnego doświadczenia i życzliwości.

(DC): Jestem absolwentką Poznańskiej Akademii Muzycznej w klasie wiolonczeli prof. Stanisława Pokorskiego. W okresie studiów moja uwaga w naturalny sposób skupiona była na grze solowej. Brałam udział w konkursach wiolonczelowych w kraju i za granicą. Jestem laureatką m.in. Międzynarodowego konkursu wiolonczelowego im. L. van Beethovena w Hradec nad Morawą, w Czechach (2001), a także Ogólnopolskich Konkursów wiolonczelowych w Szczecinie (1996) i Elblągu (1997). Byłam również stypendystką Ministra Kultury i Sztuki. Swoje umiejętności doskonaliłam na kursach muzycznych u profesorów: Victorii Jagling, Zary Nelsowej, Kazimierza Michalika, Cecylii Barczyk, Romana Jabłońskiego i Tomasza Strahla. Pod wpływem współpracy z wieloma wybitnymi muzykami, profesorami oraz kolegami, którzy często inspirowali mnie do nowych pomysłów mocno zaangażowałam się w wykonywanie muzyki kameralnej. Jako kameralistka koncertowałam w Polsce, Niemczech, Francji, Czechach i Holandii. W roku 1999 zostałam laureatką I nagrody na Ogólnopolskim Festiwalu Kameralistyki Młodych w Kłodzku. W czasie studiów poznałam i rozpoczęłam współpracę z Anią i Laurą, co zaowocowało powstaniem parę lat później Poznańskiego Triu Fortepianowego. Aktualnie pracuję w Orkiestrze Filharmonii Poznańskiej im. Tadeusza Szeligowskiego, a zamiłowanie do muzyki kameralnej kontynuuję grając w triu.

(AZ): Moja działalność artystyczna po ukończeniu studiów w poznańskiej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w klasie prof. Jadwigi Kaliszewskiej koncentrowała się przede wszystkim na grze solowej (wzięłam udział między innymi w XIII Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu w roku 2006). Równocześnie niezwykle pasjonująca stała się dla mnie aktywność zawodowa w sferze muzyki orkiestrowej – będąc na stanowisku koncertmistrza w Filharmonii Poznańskiej im. Tadeusza Szeligowskiego mam możliwość stałego wszechstronnego rozwoju, a także cennej współpracy z wybitnymi postaciami życia muzycznego. Koncertuję również od pewnego czasu jako solistka nie tylko z własnym filharmonicznym zespołem, ale także z innymi polskimi orkiestrami. Kameralistyka – czyli gra w Poznańskim Triu Fortepianowym

– daje mi z kolei możliwość harmonijnego łączenia umiejętności gry zespołowej wraz z okazją do nieskrępowanego wyrażania własnej ekspresji i wizji interpretacyjnej – jest swego rodzaju „odskocznia” w świat niczym nie ograniczonej fantazji artystycznej. Oczywiście, do tego wszystkiego jestem również pedagogiem – praca z młodymi skrzypkami zwraca moją uwagę w kierunku samodoskonalenia się – niejednokrotnie zdarzało mi się, że przy pracy nad rozwiązaniem u ucznia pewnego problemu technicznego czy aparaturowego nieoczekiwanie wpadałam na rozwiązania, które alternatywnie wprowadzałam również w swej grze. Za najważniejsze bowiem uważam nie tylko stałe podnoszenie swojego poziomu wykonawstwa, ale także nieustanne poszerzanie zakresu świadomości artystycznej i czerpanie z wielu źródeł inspiracji – pod tym względem uważam swoją sytuację – osoby zaangażowanej na wielu „frontach” muzycznej działalności – za niezwykle uprzywilejowaną. Cieszę się, że moje osiągnięcia są dostrzegane w mym rodzinnym mieście – Poznaniu – w roku 2006 otrzymałam stypendium Marszałka Województwa Wielkopolskiego przyznawane za szczególne osiągnięcia w dziedzinie kultury, a w roku 2009 zostałam uhonorowana Medalem Młodego Pozytywisty przez poznańskie Towarzystwo im. Hipolita Cegielskiego.

Trio fortepianowe Szeligowskiego i Koszewskiego to fonograficzne premiery światowe, Trio Panufnika było już wiele razy nagrywane...

(LS): Zarówno Trio Tadeusza Szeligowskiego, jak i znajdujące się na płycie Trio Andrzeja Koszewskiego to wykonawcze premiery fonograficzne. Byłoby wspaniale gdyby utwory te jako niezwykle cenne w literaturze polskiej muzyki kameralnej wpisały się w kanon tria polskiego XX w – do jakiego już należy trzeci utwór nagrany na płycie – *Trio fortepianowe* Andrzeja Panufnika. Praca nad *Triem* Panufnika była dużym wyzwaniem, gdyż oczywiście utwór posiada już swoją tradycję wykonawczą. Jednocześnie jest to niebywale sugestywna i znakomicie napisana muzyka – praca nad tym dziełem pozwoliła nam udoskonalać spójne brzmienie zespołu. Fascynujące dla nas jest to, jak w utworze tym trzy instrumenty na zmianę bądź funkcjonują solistycznie na kanwie dwóch pozostałych, bądź też tworzą miejscami jakby jeden instrument zdolny kreować właściwe sobie barwy brzmieniowe i ekspresję.

Jakie mają panie dalsze plany artystyczne?

(AZ): Ideą naszą jest, by obecna płyta była pierwszą częścią antologii tego gatunku w XX-wiecznej muzyce polskiej. Tak więc po koncercie promocyjnym w Poznaniu reklamującym obecny krążek zabieramy się do pracy nad kolejnym...

Dziękuję za rozmowę. 📍

Mozart i emocje

rozmowa z pianistką Héléne Grimaud o jej pierwszym mozartowskim albumie nagrany dla Deutsche Grammophon

Wiele osób utrzymuje dzisiaj, że granie Mozarta jest najtrudniejszą rzeczą. Czy to prawda, czy też raczej rodzaj mitu?

Nie podlega żadnej wątpliwości, że jest to jeden z najtrudniejszych kompozytorów. Trudność w graniu Mozarta polega na znalezieniu prostoty. Wszyscy gramy dużo Mozarta już w dzieciństwie, w młodości i wydaje się, że muzyka ta ma taki naturalny, oczywisty charakter. Potem jest dużo trudniej odnaleźć tę czystość ekspresji. Według mnie to, co określa Mozarta, to ta lekkość, ten brak powagi. Mamy głębie, ale bez żadnego rodzaju ciężaru. To naprawdę jest to, co odróżnia go od wielu innych kompozytorów.

Co pani przez to rozumie?

To ten naturalny dar, który tracimy jako dorośli. Dar, który posiadają wszystkie dzieci i wszystkie zwierzęta: żyć chwilą i nie nadawać rzeczom dodatkowego znaczenia. Pozbyć się tego wszystkiego, co nie jest istotne i próbować odnaleźć najważniejsze uczucia razem z Mozartem – bez żadnego śladu sentymentalności w jego muzyce.

Życ chwilą – czy chce pani przez to powiedzieć, że właśnie tak należy grać Mozarta, czy też, że to jest to, co wyraża jego muzyka?

To są te dwie rzeczy. Jego muzyka wyraża tyle rzeczy, wachlarz ludzkich emocji jest całkowicie nieograniczony u Mozarta. Kiedy rozmawialiśmy w maju, przed koncertem,

pamiętam jedną rzecz, którą wtedy pan powiedział o muzyce Mozarta i o maskach. Druga część *Koncertu A-dur* – bez wątpienia jest to najbardziej wzniosła część na fortepian i orkiestrę skomponowana przez Mozarta – jest miejscem, w którym znajduje się prawdziwy Mozart. To pochodzi z serca. Jeśli nawet to *Adagio* byłoby wszystkim, co mamy, wystarczyłoby zupełnie. Z drugiej strony, entuzjastyczna, szczęśliwa ekspresja w niektórych, żywych fragmentach to dla mnie czasami raczej jedna z jego masek. Często odnoszę wrażenie, że ta optymistyczna, wzburzona ekspresja, przypuszczalnie radośna, pozostaje na granicy hysterii, że jest w tym coś niestalego. To właśnie takie uczucie odczuwam od dawna.

Koncertu A-dur nie grała pani przez czternaście lat. Dlaczego teraz woli go pani grać z orkiestrą kameralną?

Przed kilkoma laty zagrałam koncert z Orkiestrą Symfoniczną Radia Bawarskiego. Potem często wracałam tam z różnym repertuarem, następnie grałam muzykę kameralną z członkami tej orkiestry i zaczęłam pracować nad różnymi projektami z Orkiestrą Kameralną Orkiestry Symfonicznej Radia Bawarskiego. Praca ta potwierdziła po raz kolejny to, co już w tym było, kiedy razem graliśmy, to znaczy to uczucie wzajemnej swobody. Cudowne w tych muzykach jest to, że posiadają oni niewiarygodnie poważną postawę względem muzyki i sposobu ożywiania jej. Chodzi tu o pierwszorzędnym instrumentalistów i muzy-

ków, posiadają oni ponadto jeszcze coś bardziej szczególnego – coś, co płonie w środku. Przypomina mi to ciągle to, co Edwin Fischer powiedział kiedyś podczas jednego ze swych słynnych zajęć: „Wszyscy jesteście wielkimi pianistami, posiadacie cudowną technikę. Jednak, abyście mogli stać się prawdziwymi artystami, musicie odsonić zasłony waszych serc. Musicie wibrować między nutami”. Jest to takie cudowne. Najpiękniejsze w tym całym nagraniu jest to, że nie było ono przewidziane. Te koncerty odbyły się i to przyczyniło się do powstania tego koncertu. Tak jest dużo lepiej i naturalniej, gdy odbywa się to raczej w takiej kolejności niż na odwrot.

Czy bez dyrygenta gra pani inaczej?

Gramy bardziej w duchu muzyki kameralnej. Fakt, że nikt nie stoi z pałeczką przed orkiestrą, zmusza do intymności tej muzyki. Tak właśnie rozumiem tę wzajemną swobodę. Trzeba razem znaleźć swą drogę, trzeba odchodzić wspólnie. Nie jest to coś stworzonego sztucznie przy pałeczce dyrygenta, który nie jest instrumentalistą. Jest to coś, co musi odbywać się na głębszej płaszczynie.

Czy jest to bardziej ryzykowne i czy jest to jeden z powodów, dla których pani właśnie to lubi?

(Śmiech) Tak, jest to bez wątpienia bardziej ryzykowne. Jednocześnie, kiedy mamy taki rodzaj zaufania jeden do drugiego, jest to także piękna przygoda. Ponieważ jest to doświadczenie, które prowadzi do tego, co

ludzie mają najlepszego sobie do zaofierowania: czyjaś obecność sprawia, że ktoś inny staje się lepszy.

Na temat *Koncertu K. 459* Alfred Einstein napisał, że pierwsza część będzie „idealnym marszem”. Czy rozumie pani, co chciał przez to powiedzieć?

Sądzę, że tak. Jedyną rzeczą, która nie podobałaby mi się w marszu byłaby jego wojskowa konotacja; ale tutaj jest to coś tak żywotnego, z takim rozmachem a także z dużą dozą humoru. Coś, co chwyta cię za rękę i nie puszcza, coś co sprawia, że stoisz wyprostowany. Trudno jest to wyrazić za pomocą słów. Na przykład, w pasażu ekspozycji, gdzie orkiestra ma temat a fortepian akompaniament: za każdym razem odnoszę wrażenie, że ktoś poprzez czubek głowy ciągnie mnie w górę. Druga część jest tak rozbijająca w swojej prostocie. Jednak jest tam kilka momentów bardzo przejmujących; na przykład, kiedy przechodzi do tonacji molowej, jest to całkowicie zdumiewające. Finał jest wirtuozowski, tak żywy, jest tam to wrzenie. Jednak są też momenty szalonej energii, będące niemalże ucieczką w trans: nie jest to tylko radość, nie jest to tylko szczęście.

Adagio z *Koncertu A-dur K. 488*, to jedyny fragment Mozarta napisany w f-moll. Czy jest to także wskazówka dotycząca znaczenia tej części?

Jest to możliwe. Zależy to od tego, z czym kojarzymy tę tonację, wychodząc z założenia, że każda tonacja posiada swą emocjonalną tożsamość. F-moll, to tonacja niecodzienna na wszystkich płaszczyznach, nie tylko u Mozarta. Przywołuje mi to na myśl *Sonatę* Schumana – także rzadkość samą w sobie. Trudno jest znaleźć słowa, żeby określić tę

tonację, jednak ma ona coś wspólnego z nostalgią. Jest tam ból, ale jest to ból, który jest jeszcze bardziej przejmujący we wspomnieniach, który pozostawia niezatarte ślady.

Gra pani bardzo powoli tę część.

W końcu jest to adagio.

Jednak, mimo wszystko, gra je pani dużo wolniej niż większość pianistów.

Oczywiście, można by się także w tym dopatrzeć rytmu siciliano. Weźmy na przykład chaconę, powolny taniec w taktie na trzy: nie ma ograniczeń powolności. Coś powolnego nie oznacza, że ustaje pulsowanie. Oczywiście dużo trudniej jest utrzymać to pulsowanie, kiedy jest to powolne. Zdarza się, że tak było podczas tego koncertu, w tej akustyce. Powrót dźwięku jest tym, co określa moment zagrania następnej nuty; tempa są zawsze związane z miejscem. Taka część jak ta nie została skomponowana przypadkowo. Mówiąc filozoficznie, jeśli nie pójdziemy do kresu tej części, to kiedy to zrobimy?

Czy taki utwór skłania ludzi do tego, aby mówić o niebiańskiej muzyce Mozarta?

Mozart był nawiedzony. Ta idea mówiąca, że muzyka pochodzi z innego świata, z góry, i że jest to muzyka anielska, nie jest tak po prostu słuszna. To tak naprawdę muzyka człowieka. Jeśli czytamy jego listy, nie musimy szukać daleko, żeby zrozumieć Mozarta. Ten element pasji nadający sens naszej egzystencji jest tam zawsze w nim.

W *Koncertie A-dur* gra pani nieco inną kadencję.

To jest kadencja Ferruccia Busoniego. Odkryłam ją w nagraniu Władimira Horowica, Carla Marii Giuliniiego i Orkiestry La Scali.

Hélène Grimaud
fot. Robert Schultze/Mat Hennek/DG



Ernst Haefliger

8 lipca 1919 – 17 marca 2007

Jeden z publicystów muzycznych (Paweł Orski) przypominając sylwetkę artystyczną szwajcarskiego śpiewaka, stwierdził: „wydaje się, że kariera tego tenora trwa tak długo, ponieważ odznacza się on rzadko w tej grupie śpiewaków spotykaną mądrością i rozważą w planowaniu rozwoju artystycznego. Repertuar, jaki sobie dobierał, zawsze leżał w granicach jego możliwości”. Kresląc więc portret artystyczny śpiewaka, przypomnijmy najważniejsze fakty z jego biografii. Urodził się w szwajcarskim Davos 6 lipca 1919 r. Nim rozpoczął studia muzyczne (śpiew i gra na skrzypcach) w Konserwatorium w Zurychu (1939–1942), ukończył seminarium

nauczycielskie. Swą sztukę wokalną doskonalili początkowo na prywatnych lekcjach u Leni Haefely. Ale prawdziwe wykształcenie wokalne zyskał od znakomitego austriackiego tenora, Juliusa Patzaka (1898–1974). Ta nauka pogłębiona została tajnikami belcanta, w Pradze i Genewie, u Fernanda Carpiego (wybitny tenor włoski, 1876–1959), pedagoga m. in. Suzanne Danco i Gerainta Evansa. Jako śpiewak koncertowy zadebiutował Haefliger w 1942 r. w partii Ewangelisty w *Pasji wg św. Jana* Bacha. Rok później został zaangażowany do Opery w Zurychu, w której pozostał do roku 1952, by przez następne 22 lat być pierwszym lirycznym

Jacek Chodorowski

tenorem berlińskiej Deutsche Oper. W 1957 r. uhonorowano go tam tytułem Kammersänger. W teatrach Zurychu i Berlina artysta budował swój repertuar operowy. W nim pokazał, iż jest znakomitym, wręcz idealnym tenorem mozartowskim. Jego najlepsze partie Mozartowskie: Tamino, Belmonte i Don Ottavio zostały na szczęście utrwalone w nagraniach płytowych (pod batutą Ferencza Fricssaya, który zresztą sprowadził go z Zurychu do Berlina i patronował rozwojowi jego kariery). Pewien krytyk muzyczny tak ocenił interpretację partii Tamina przez Haefligera: „utożsamiał się dla mnie z tą postacią. Jest w jego śpiewaniu – lekkim, giętkim, przejrzystym, z niezachwianą



Od tego czasu wiedziałam już, że kiedy będę grać ten koncert, to właśnie z tą kadencją.

Dlaczego?

Ponieważ uważam, że jest wspaniała, fascynująca, oryginalna i wzruszająca. Opracowuje materiał z cudowną wyobraźnią – tym właśnie powinna być kadencja.

W jaki sposób powstał pomysł połączenia tych dwóch koncertów z tą bardzo specjalną arią K. 505?

Bardzo wcześnie zakochałam się w tym utworze. Kiedy chodziło o nagranie tych koncertów, zamiast nagrać, jak zwykle trzy koncerty Mozarta, chciałam, żeby znalazła się na nim ta aria. To klejnot, to cudowna kompozycja. Partia sopranu jest po prostu fantastyczna, a związek między sopranem, orkiestrą i fortepianem jest bardzo piękny. To jest płynne złoto, interwencje fortepianu zmiernają od czegoś, co jest jak jedwab do czegoś takiego jak koronka. I znowu jest tu ta cudowna lekkość.

Śluchając tej arii, można by sobie wyobrazić, że jest to rodzaj wyznania miłosnego.

Wyznanie miłosne bardziej dźwiękiem niż słowem. Oczywiście jest tekst, dający dość jasny obraz tego, co się dzieje, ale dla mnie to ma zawsze znaczenie drugorzędne. Muzyka musi objaśniać swą budowę i swoją zawartość emocjonalną. Jeśli ograniczymy się tylko do tekstu i do scenariusza, będzie to redukujące dla muzyki. Możemy sobie wyobrazić rzeczy wszelkiego rodzaju: możemy sobie wyobrazić, że fortepian jest mężczyzną, a głos kobietą – czy też na odwrót. W końcu to jednak miłość triumfuje, nawet w środku tej rezygnacji. I nawet w tej perspektywie złamanego serca miłość jest jeszcze silniejsza – jest to więc ponad wszystko piękne przesłanie.

rozmawiał: **Oswald Beaujean/**

©**Deutsche Grammophon, 2011**

tłum. z jęz. franc.: **Małgorzata Kaczmarek**

emisją w wyższych rejestrach, gdzie na pewno nie ma on blasku Wunderlicha – zarazem inteligencja i wrażliwość”. Występując oczywiście najczęściej w macierzystych teatrach, odbywał Haefliger liczne podróże po Europie i Ameryce. Występował więc na wielu scenach operowych (m.in. Szwajcaria, Austria, Włochy, Francja, Belgia, Holandia), a także na festiwalach: Salzburg 1949, Glyndebourne 1956, Aix-en-Provence i Florencia 1956–1957. Były to naturalnie występy wielokrotne. Nie przestając występować na scenach i estradach, od 1971 r. podjął pracę pedagogiczną w Wyższej Szkole Muzycznej w Monachium. Karierę wokalną zakończył oficjalnie w 1996 r. śpiewając Pasterza w Wagnerowskim *Tristanie* w Monachium. Rok wcześniej dał recital pieśniarski w nowojorskim Metropolitan Museum (przy fortepianie towarzyszył mu syn, Andreas). Ernst Haefliger zmarł w rodzinnym Davos 17 marca 2007 r.

Wracając do operowego repertuaru tego niezwykłego śpiewaka, trzeba koniecznie dodać, iż obok Mozarta śpiewał on także m.in.: Rossiniego (*Almaviva, Hrabia Ory*), Lortzinga

(*Chateaufneuf*), Strawińskiego (*Król Edyp*), Pfitznera (*Palestrina*), Wagnera (Sternik). Artysta wystąpił w kilku prapremierach oper szwajcarskiego kompozytora Franka Martina. Śpiewał więc w *La Vin herbé* (Zurych 1942), *In terra pax* (Genewa 1945) i *Golgotha* (Genewa 1949). Dwie ostatnie, to raczej wielkie formy wokalne niż opery. A Ferenc Fricsay namówił go do zaśpiewania też partii Florestana w *Fideliu* Beethovena. Była to najcięższa partia tenorowa, jaką w życiu podjął! Kurt Pahlen, wybitny znawca problematyki wokalnej, napisał m.in.: „światowej sławy Ernst Haefliger udowodnił, iż jego pięknie brzmiący tenor sprawdza się nie tylko na wielkich scenach operowych, lecz jest także poszukiwanym wykonawcą pieśni i oratoriów”. Istotnie. Cytowany już na wstępie Paweł Orski zauważył: „w latach 50. i 60. Haefliger był niezastąpionym śpiewakiem specjalizującym się głównie w kantatach, oratoriach i pasjach Bacha. Wtedy też rozpoczęła się wieloletnia współpraca Haefliger z dyrygentem Karlem Richterem, z którym dokonał wielu nagrań”. Jako Ewangelista w *Pasjach* Bacha objechał niemal cały

świat, nagrywał je wielokrotnie i uchodził za ich najlepszego odtwórcę od czasu Karla Erba.

Klasą dla siebie był również Haefliger jako interpretator pieśni, zwłaszcza Schuberta. Fascynował nie tylko ich interpretacją, ale przede wszystkim muzykalnością. Jego dykcja była nieskazitelną, a koncentracją muzyczną wręcz imponował. Rytmicznie był perfekcyjny. I choć głos jego nie był olśniewający, może czasami zbyt jasny, ostry, nigdy go nie forsował i zawsze doskonale wiedział jak nim operować.

Haefliger ceniono też jako pedagoga-wokalistę. Obok długoletniej profesury w monachijskim Konserwatorium, prowadził wiele kursów mistrzowskich, a także napisał książkę *Die Singstimme*, w której przedstawił rozwój sztuki wokalnej i jej biologiczne uwarunkowania.

Dwaj synowie artysty są również muzykami: Michael – skrzypek, związany jest z festiwalami muzycznymi w Lucernie, Andreas natomiast prowadzi działalność pianistyczną. A sam Ernst Haefliger należał do uroczych, pełnych humoru artystów.☺

Nicola
Benedetti

Italia: spotkanie z włoskim barokiem

Stefan Banasiak

Przez ponad dwieście lat, od Salamona Rossiego na początku XVII w., aż po XIX w. i Nicolò Paganiniego we Włoszech było zatrzęsienie znakomitych skrzypków, z których wielu było kompozytorami, choć nie zawsze najwyższych lotów. Jednak liczba skrzypków przodujących w dziedzinie twórczości muzycznej w Italii jest znacząca. Epoka skrzypka-kompozytora we Włoszech miała się najlepiej w XVIII w.; właśnie z tego okresu pochodzą wszystkie utwory z najnowszej płyty Nicolò Benedetti.

Kiedy przed kilkoma laty Nicola Benedetti zaczęła zgłębiać włoski repertuar barokowy na skrzypce, zdziwiła się nieco: nigdy, opowiada skrzypaczka, nie spodziewałabym się, że w tym repertuarze będę czuć się tak swobodnie.

Kiedy posunęła się do tego, by zagrać koncerty Vivaldiego i Martiniego na koncercie ze Scottish Chamber Orchestra i niedługo później w studiu, była zachwycona, że ta muzyka pasuje do niej jak ulał. Wydawać to się może bardziej zaskakujące dla jej wielbicieli niż dla samej Nicolò: zresztą, muzyka włoska zdaje się być oczywistym światem dla artystki o takim rodowodzie – jej rodzice urodzili się we Włoszech, zamieszkali w Szkocji, gdy Nicola była dzieckiem.

Na swych poprzednich nagraniach Nicola Benedetti skupiła się głównie na wielkich koncertach z okresu romantyzmu. Aby zwrócić się w stronę baroku, musiała przyjąć zupełnie nowy sposób myślenia, nie tylko w tym, co dotyczy muzyki, ale także z punktu widzenia odpowiedniej techniki skrzypcowej.

W ciągu trzydziestu lat, kwestia stylu barokowego bardzo ewoluowała i dla Nicolò Benedetti istotne było znalezienie podejścia do tego stylu odpowiadającego jej wewnętrznym przekonaniom, zachowując przy tym aktualne tendencje muzykologiczne.

„Grę barokową zaczęłam studiować jakieś trzy lata temu i to głównie z Bachem, opowiada artystka, i żeby zmierzyć się z tym stylem, zagrałam kilka sonat włoskich i francuskich, jednak na początku czułam, że potrzebuję więcej czasu. Muzyka dawna, to taki trudny teren do zgłębienia – przez długi okres uważałam, że ta muzyka jest bardzo oznakowana: »Ten styl jest poprawny, tamten nie...«. Jednak tak naprawdę stało się to jedną z najbardziej swobodnych dziedzin interpretacyjnych. Muzyka ta była grana na tak wiele różnych sposobów, że

dotarliśmy niemalże do punktu – przynajmniej na Wyspach Brytyjskich, – w którym akceptowanych jest wiele różnych podejść do niej”.

Dla potrzeb tego nagrania Nicola Benedetti używa barokowego smyczka, którego użyczyła jej skrzypaczka Rachel Podger, mentorka artystki w dziedzinie muzyki dawnej. Jeśli chodzi o skrzypce, jest to jej instrument, Stradivarius z 1714 r., udostępniony przez Jonathana Mouldsa z Bank of America – a struny są metalowe, nie jelitowe.

„Uwielbiam brzmienie barokowego smyczka na nowoczesnych skrzypkach, nawet jeśli tak samo lubię brzmienie barokowego smyczka na barokowych skrzypkach z jelitowymi strunami, oświadcza Nicola Benedetti. Jeśli chodzi o vibrato, nie stosuję go zbyt, jednak próbuję, kiedy jest to niezbędne, uczynić z niego sposób ekspresji”.

W dziedzinie vibrato, dwie arie Vivaldiego, które skrzypaczka zdecydowała się włączyć do programu, stanowią niejako wyjątek. „Na początku nie byłam pewna, co chcę z nimi zrobić, ponieważ zazwyczaj śpiewa się je z vibrato, zrobiliśmy więc dwa nagrania: jedno w stylu barokowym, w drugim nagraniu starałiśmy się bardziej imitować głos. Wysłuchałam tych nagrań i wybrałam to drugie. Utwory te związane są z emocjami, jakich dostarczają wibracje głosu”.

Tak samo jak *Largo* Veraciniego, arie nadają blasku i dystansu obszerniejszym kompozycjom z jej najnowszej płyty. Wybór tego repertuaru nie był sprawą łatwą: „Mamy naprawdę wielki kłopot wyboru, mówi Nicola Benedetti śmiejąc się. Chciałam wziąć wszystko, ale zdecydowałam się na koncerty, które wydawały mi się nie dość docenione w przeszłości, jednak wyraźnie odcinały się od reszty i wrzasały mnie. Świadomie próbowałam znaleźć analogie z jedynym koncertem na tej płycie, który wszyscy znają. Chciałam stworzyć dość spójną atmosferę, nie rezygnując przy tym z kontrastów”.

Ten bardzo znany koncert, to oczywiście *Lato*, pochodzące z *Czterech pór roku* Vivaldiego. „Spora część pozostałych utworów posiada ten sam typ teatralności co *Lato*. *Koncert a-moll* kojarzy mi się z wielką burzą, która gdzieś tam huczy, ale tak naprawdę nie rozwija się, pojawiają się przelotne promienie słoneczne. Nagle, bez żadnego uprzedzenia atmosfera zmienia się i powraca ciągle do tych ukrytych

grzmotów. Vivaldi jest jedynym kompozytorem, który podsuwa obrazy i scenariusze mojej wyobraźni; kiedy gram jego muzykę, wszystko jest niesamowicie widoczne. *Koncert D-dur* kipi od optymizmu i wirtuozerii – to jest ten rozgorączkowany Vivaldi, nie ma tam niczego przestarzałego”.

Koncert D-dur zatytułowany *Grosso Mogul* ofiaruje skrzypkom cudowną okazję „ekstremalnej” gry, zwłaszcza w długich kadencjach. Koncert ten ma prawie taki sam tytuł jak koncert fletowy Vivaldiego (*Il Gran Mogol*), odkryty niedawno w szkockich archiwach, ale utwory nie mają ze sobą niczego wspólnego. W temacie części wolnej, Nicola Benedetti stwierdza: „Zadziwi państwa ta część! Można by powiedzieć, że jest to połączenie klasycznej muzyki hinduskiej i improwizacji cygańskich skrzypiec, jednak cały czas w barokowym stylu włoskim. Chodzi tu być może o najbardziej niezwykłą ze wszystkich części”.

Gdy dzieła Vivaldiego są gwałtowne i dramatyczne, muzyka Martiniego nadaje im doskonały kontrast. *Sonata „Diabelski tryl”*, najpopularniejszy utwór Tartiniego w pierwszej połowie XX w., został spopularyzowany przez znakomitego skrzypka Fritza Kreislera, po którego aranżację chętnie sięgają artyści. Nicola Benedetti sięgnęła do oryginału Martiniego. „Według mnie, charakter oryginalnej wersji jest posępniejszy, bardziej introwertyczny i kontrast z wersją, którą zwykliśmy słuchać jest zaskakujący. Poza tym, siciliania prezentuje harmonie, które są dużo bardziej niezwykłe”.

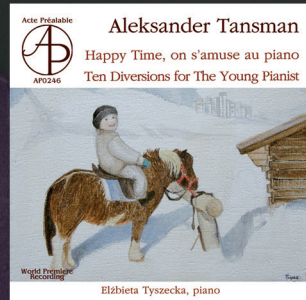
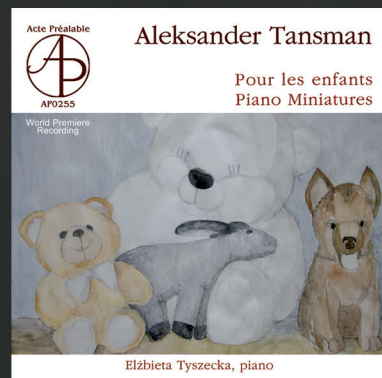
Pod koniec życia Tartini został ranny w rękę, co zmodyfikowało poniekąd rodzaj jego muzyki. Nicola Benedetti wyjaśnia nam, że *Koncert a-moll* to „utwór intymny, dużo spokojniejszy niż utwory Vivaldiego. Liczne pasaże tego koncertu przyprawiają mnie o dreszcz. Utwór ten jest niewiarygodnie tkliwy i łagodny. Nie powiedziałabym tego o *Diabelskim trylu*, ale nawet w kompozycji o tak żarliwym jądrze, istnieją chwile tak wrzuszające, że wydaje mi się, iż ta ocena odnosi się do wszystkich kompozycji Martiniego. Koncert zawiera wiele solowych pasażów na trzy skrzypce. *Diabelski tryl* nagrany został tylko z wiolonczelowym continuo, teorbaniem i klawesynem, ale chociaż grany był z orkiestrą, koncert ten zbliża się w stronę tej intymności”.

tekst powstał na podstawie materiałów prasowych Decca

Acte Préalable



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki dla tych, którzy kochają muzykę



Aleksander Tansman – kolejne utwory dla dzieci
w znakomitym wykonaniu niestrudzonej propagatorki
jego twórczości, Elżbiety Tyszeckiej

www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

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.

Sonaty skrzypcowe Charlesa Ivesa



Hilary Hahn opowiada o najnowszej płycie

Charles Ives napisał wiele niezapomnianych dzieł, jednak pierwszym dziełem, które dotarło do moich uszu był zbiór jego lirycznych i ekspresywnych sonat na skrzypce i fortepian. Zafascynował mnie po prostu sposób zestawienia melodii – znanych lub nieznanymi – z nieoczekiwanymi harmoniami i tematami rytmicznymi. Początkowo szczególnie pociągała mnie *III Sonata*. To właśnie dlatego ta sonata pojawiła się w sposób naturalny, kiedy przygotowywałem program swojego nowego recitalu z pianistką Valentiną Lisitsą. Kiedy trzymałyśmy partytury w rękach, starałyśmy się je przeczytać do końca. Te wysiłki szybko okazały się daremne. Chociaż muzyka Ivesa zdaje się być czasami przejrzysta, jego zapis przybiera w rzeczywistości niewiarygodną złożoność. Roi się w nim od obowiązkowych wskazówek dotyczących akcentów, artykulacji, dynamik, rytmicznych subtelności i zmian tempa. W każdym momencie Ives wiedział, czego chce i zależało mu na tym, aby wykonawcy respektowali jego decyzje.

Psując sobie wzrok nad partyturą fortepianową, trudno nam było zrozumieć, Valentinie i mnie, jakie nuty pasowały razem, odróżnić początek i koniec fraz, a także odgadnąć, w jaki sposób uzyskać zamierzoną przez Ivesa ekspresję, grając zapisane przez niego nuty. To było jak odszyfrowywanie muzycznego kodu, do czego nie byliśmy dobrze przygotowani. Studiując szczegół o szczególe, udało

nam się jednak uzyskać obraz całości każdej części. I w końcu, niejako z wielką chęcią, sonata ukazała się nam w całości.

Dzieło muzyczne musi być zawsze grane na scenie przed publicznością, aby jego wykonawcy mogli odkryć głęboką prawdę tego dzieła. Przeżyliśmy ten moment w 2008 r., kiedy zabrałyśmy na światowe tournée *III Sonatę* Ivesa. Im więcej grałyśmy ją dla różnej publiczności, tym więcej szczegółów zanotowanych przez Ivesa zakorzeniło się w naszej muzycznej świadomości i tym więcej ośmielałyśmy się zgłębiać inne możliwości ekspresywne dzieła.

Ponieważ do każdego koncertu podchodziliśmy w różny sposób, w naszym widzeniu, dzieło stało się polimorficzne, zmieniające się bez przerwy, nieustannie intrygujące. Podczas całego tournée publiczność, która odkrywała po raz pierwszy tę stuletnią sonatę, poinformowała nas, że chciałaby usłyszeć więcej.

W następnym sezonie wyruszyliśmy więc w tournée z programem rozszerzonym o sonaty Ivesa (1 i 2). Zagranie trzech z czterech sonat podczas jednego koncertu było czymś niezwykle. Zanurzyliśmy się w ich podobieństwach bawiąc się wydobywaniem ich różnic. Dla wykonawcy, dzieła Ivesa posiadają w sobie to coś niezwykłego, coś, co sprawia zawsze wrażenie, że zdarzyło, dzieje się lub się zdarzy coś namacalnego, coś ciekawego.

Może się to wydawać bez znaczenia,

ale jeśli chodzi o wykonawcę, muzyka staje się wtedy prawdziwą przyjemnością grania jej kolejno wieczór po wieczorze: ekspresja może w każdej chwili przyjąć nieokreśloną liczbę wyrażeń.

Pod koniec drugiego tournée, razem z Valentiną, zrozumiałem, jak bardzo przywiązałyśmy się do tych czterech sonat, postanowiliśmy je nagrać. W czerwcu 2010 r. znalazłyśmy się na północy stanu Nowy Jork, żeby przeżyć cztery dni zanurzone w muzycznym świecie Ivesa.

Kiedy tym utworom udziela się maniakalnej koncentracji, seanse nagraniowe mają zdolność wyczerpywania entuzjazmu wykonawców, nawet jeśli są to dzieła najbardziej poruszające i wyćwiczone. Jednak te sonaty nigdy nas nie rozczarowały ani nie zameczyły. Ich wystudiowane i niepokojące piękno, ich duch, ich niespodziewana nowoczesność, nieustannie zmieniające się epoki i miejsca, które utwory te przywołują, wszystko to sprawia, że godziny mkną w zawrotnym tempie.

Wydając ten album mamy z Valentiną nadzieję, że udało nam się wyrazić przejrzystość i szczerze liczne walory sonat Ivesa, by słuchacz tak samo jak my docenił te bogate i oryginalne dzieła na skrzypce i fortepian. 🎻

Hilary Hahn © Deutsche Grammophon, 2011
tekst powstał w oparciu o materiały prasowe DG
tłum. z jęz. franc.: Małgorzata Kaczmarek

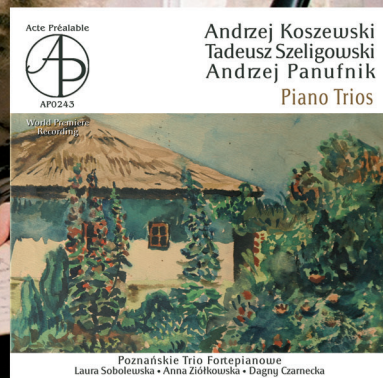
Acte Préalable



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki dla tych, którzy kochają muzykę



Poznańskie Trio Fortepianowe odkrywa
wybitne tria polskie XX wieku



Pablo Miró – debiut fonograficzny
w znakomitym stylu



www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

Nowości - sierpień 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.

Wolność i głębia Mozarta

rozmowa z chińską pianistką Zhu Xiao-Mei

Poczawszy od *Sonaty C-dur*, skomponowanej w Paryżu w 1778 r. do *Andante*, swego ostatniego dzieła na instrumenty klawiszowe, pochodzącego z 4 maja 1791 r., czy Mozart tak naprawdę się zmienił? Czy też raczej pozostaje ciągle taki sam, idący przez życie bez przystanku, prosty, z radosnym sercem, swobodniejszy i głębszy jak nigdy?

Kim jest dla pani Mozart?

Mozart jest dla mnie kompozytorem zdecydowanie odrębnym. Wszyscy go znają już od najmłodszych lat. Jego nazwisko stało się nazwiskiem powszechnym. Świętujemy jego urodziny. Uwielbiają go wszyscy, począwszy od dzieci do wielkich intelektualistów, jego muzyka pasuje wszędzie. Jak tylko to powiedzieliśmy, stajemy wobec wielkiej tajemnicy: dlaczego?

Jeśli chcielibyśmy zgłębić nieco tę tajemnicę, co, według pani, charakteryzuje jego muzykę?

Są to, być może, dwie rzeczy: wolność i głębia. Sądzę, że aby dobrze zagrać Mozarta trzeba wiedzieć, czym jest wolność, szczęście i radość życia, pogarda dla konwenansów, siła życia. Mozart był człowiekiem kochającym życie do szaleństwa. Uwielbiał się bawić, wydawał wszystkie pieniądze, które mógł mieć, a nawet więcej. W jego towarzystwie zapewne nie można było się nudzić, a być w gronie jego przyjaciół musiało być niezwykle zabawne. Miał jedną swą dziwną stronę, w której, tak w głębi doskonale się odnajduję.

Tę wolność słysząc w pani nagraniu!

Mam nadzieję. W każdym razie, poszukiwałam tej spontaniczności, tej wolności. Jego muzyka jest tak bardzo żywa! Uważam, że nasz sposób interpretowania Mozarta zmienił się bardzo w ciągu ostatnich lat, zwłaszcza pod wpływem muzyków baroku, którzy będąc bardziej wierni tekstowi, wprowadzili także w tej muzyce dużo swobody i fantazji, czy to w wyborze temp, czy też barw i dynamiki. Szczególnie, jeśli chodzi o opery. Sądzę, że mieli rację.

Globalnie, stosuje pani zwawe tempi, tak jak na początku *Wariacji na temat piosenki francuskiej „Ach! Powiem ci mamó”*.

Uważam, że jeśli ten temat gra się zbyt wolno, zaczynamy liczyć takty. Nie lubię

tego i uważam, że jest to ostatnia rzecz, jaką należałoby zrobić w tej muzyce. Weźmy inny przykład: początek *Sonaty D-dur*. W tej muzyce jest nieopanowany rozmach: jeśli gramy zbyt szybko na taktach, według mnie, można ją osłabić. Co wcale nie oznacza pogardy dla rytmu! Zlekceważenie konwenansów u Mozarta, to także zlekceważenie kreski taktowej.

A głębia tej muzyki?

Ach, jest ona wszędzie! Najpierw jest w dialogach pomiędzy głosami, które są zarazem różnymi postaciami. Mozart jest, być może, największym kompozytorem operowym. Weźmy na przykład *Così fan tutte* i spójrzmy, w jaki sposób Mozart tworzy dialog tych sześciu różnych postaci, w jaki sposób sprawia, że wyrażają oni, często w sposób równoczesny, tak przeciwstawne emocje i uczucia o takiej szerokiej palecie.

Ten sposób, aby ustawić na scenie różne osobowości odnajdujemy w jego koncertach i oczywiście w jego muzyce fortepianowej. Finał *Sonaty C-dur* jest dla mnie zapowiedzią finału drugiego aktu z *Wesela Figara* i jego nieprawdopodobnej kumulacji postaci. Głębia Mozarta znajduje się także w grze jasny-ciemny jego muzyki, która przechodzi od cienia do światła. Jest to szczególnie prawdziwe w częściach wolnych *Sonaty C-dur* i *Sonaty D-dur*, które oscylują między tonacją majorową a minorową. Tak, jakby Mozart nie chciał zakończyć na nucie zbyt mrocznej i mówił nam: poza tym, to nie jest aż tak poważne. Wszystko to tworzy nieokreślone uczucie, ani wesołe, ani smutne, gdzieś w połowie drogi między śmiechem a łzami, co jest oznaką jego geniuszu i jest ni mniej ni więcej jak tylko odbiciem tego, czym jest życie.



Jakie wyzwania stawia wykonawcom muzyka Mozarta?

Myślę, że Mozart jest do zagrania najtrudniejszym kompozytorem, jest tym, którego w istocie wykonawcy boją się najbardziej. Aby zagrać Mozarta, trzeba w pewien sposób wrócić do dzieciństwa i pozwolić, by muzyka przemówiła, zupełnie naturalnie. Trudność polega na tym, że z czasem staramy się coś dorzucić. Jakieś zamiary, jakieś efekty. Stajemy się dorośli, od tej pory jesteśmy więc kimś poważnym, zabiegamy o perfekcję, chcemy się wzniesić do poziomu Mozarta. Chcemy pokazać, że rozumiemy tę muzykę. Ale jest to straszne; postępując w taki sposób oddalamy się od niej, sprawiamy, że znika. Pamiętam Rudolfa Serkina, który nie mógł zaczynać koncertu od Mozarta. Mówił, że potrzebował innego kompozytora, by się odprężyć, by zapomnieć o samym sobie, by osiągnąć stan czystości, który pozwala płynąć muzyce. Dopiero wtedy mógł grać Mozarta. To jest także właśnie to, co sprawia, że w niektórych wyjątkowych przypadkach, dzieci mogą być bardzo dobrymi wykonawcami tej muzyki. Przypominam sobie wizytę Isaaca Sterna w Chinach w latach 70. ubiegłego wieku. Około dziesięcioletnie dziecko zagrało mu wspomniane *Wariacje*. Był to najmłodszy z wszystkich muzyków, z którymi Stern pracował, taki maluszek. „Wspaniale!

Nie mam nic do powiedzenia”, to były jedyne słowa Sterna.

Pani program skupia się na ostatnich latach życia Mozarta. Najstarsze dzieło pochodzi z 1778 r. a ostatnie z 1791 r., roku jego śmierci.

Tak, najstarsze dzieło, *Sonata C-dur* zostało skomponowane podczas pobytu Mozarta w Paryżu, w mieście, które tak bardzo kocham i które stało się moim miastem. Matka Mozarta zmarła tam i została tam także pochowana. Mozart grał w wielu miejscach historycznego Paryża, usytuowanych niedaleko miejsca, gdzie mieszkam. To takie pasjonujące, podążać jego śladami, ulica François Miron, Plac des Vosges, ulica du Rentier, czy też wyobrażać go sobie na Koncercie Spirytualnym. Wszystko to sprawia, że jego geniusz staje się bardziej znajomy, bliższy. Wyobrażam go sobie spacerującego po Paryżu, cudzoziemiec w mieście, które nie było mu przychylnie. W wolnej części *Sonaty C-dur*, w moim odczuciu jednej z najpiękniejszych jego kompozycji, czujecie to przeszywające zważenie. Być cudzoziemcem w jakimś kraju, to doświadczenie, przez które przeszedłem wiele razy w moim życiu. Nie jest to łatwe.

Jednak zaczyna pani od *Wariacji na temat piosenki francuskiej „Ach! Powiem ci mamę”*, wiadomo obecnie, że *wariacje te zostały prawdopodobnie napisane w Wiedniu w latach 1781–1782, a nie podczas pobytu Mozarta w Paryżu.*

To jest takie cudowne wejście w temat, takie proste, takie oczywiste!

Pozostała część programu jest chronologiczna?

Tak, *Fantazja c-moll*, napisana początkowo na fortepian i skrzypce, była rozpoczęta w Wiedniu w 1782 r. Uwielbiam jej część orkiestrową *Adagio h-moll*, które jest dla mnie częścią wolną tego programu i pochodzi z 1788 r. *Wariacje D-dur na temat Duporta* pochodzą z 1789 r. podobnie jak *Sonata D-dur. Andante für eine walze in eine kleine Orgel* nosi datę 4 maja 1791 r.

Co uderza panią w ewolucji twórczości fortepianowej Mozarta na przestrzeni tych wszystkich lat?

Jeśli dobrze się przyjrzeć, Mozart pozostaje taki sam we wszystkich utworach tego programu. Jutro umrze. Czy się przez to zmienia? Nie. Przed kilkoma laty nagrałam ostatnie sonaty wielkich klasyków wiedeńskich: Mozarta, Haydna, Beethovena i Schuberta. Chciałam zrozumieć, od czuwalni ci wielcy

geniusze w obliczu zbliżającej się śmierci. Beethoven – *Opus 111*, Schubert – *Sonata D 960*, to jest oszołamiające. Nie chciałam pozwolić, aby ukazało się moje nagranie *Sonaty D-dur*. Nie odczuwałam niczego specjalnego. Wraz z dojrzałością nie dostrzegałam, by Mozart stał się mądrzejszy, bardziej filozoficzny. To był ciągle ten sam człowiek, tak samo uśmiechnięty. Powoli zrozumiałam, że to, co uważałam za słabość, tak naprawdę jest siłą. Mozart jest bez wątplenia dzieckiem, ale dzieckiem, które wszystko poznało. Jego droga przywołuje mi na myśl zdanie Lao-tsy: „Człowiek, którego duszę wypełnia cnota jest podobny do nowonarodzonego dziecka”.

Czy możemy zatrzymać się nad *Andante für eine walze in eine kleine Orgel*, utworze granym tak rzadko?

To dzieło, to taki klejnot. I jest to ostatnie dzieło na instrumenty klawiszowe Mozarta. Do głębi wzrusza mnie fakt, że na kilka miesięcy przed śmiercią Mozart nadal na świat patrzy oczyma dziecka. Pomyślmy o *Zaczarowanym flecie*: to dokładnie w tym momencie zaprzęga się do swej kompozycji.

Co sądzi pani o postawie Mozarta wobec śmierci?

Myślę, że śmierć go nie przeraża, że wręcz sobie z niej kpi. Mozart jest wiecznie młody. Jest zupełnie wolny wobec śmierci. To jest jego siłą. Wszyscy widzą ostatni obraz Mozarta poprzez jego *Requiem*...

...zamówienie na nie dostaje od tajemniczego posłańca latem 1791 r., na kilka miesięcy przed śmiercią, nie będzie mógł dokończyć kompozycji...

Właśnie. Wszystko to sprawia wielkie wrażenie. Jednak w ciągu tego samego roku 1791, Mozart kończy *Zaczarowany flet*. I posłuchajmy muzyki na końcu II aktu, gdy Tamino i Pamina przechodzą, przy dźwięku fletu Tamino, próbę ognia i wody...

...to znaczy śmierci...

...tak. Co śpiewają przy dźwięku fletu Tamino, który gra po prostu najradośniejszą muzykę, jaką można sobie tylko wyobrazić: „Idziemy z radosnym sercem w ciemności śmierci”? Jest to jednocześnie wzruszająca prostota i duchowość.

Czy Mozart jest kompozytorem, który z radosnym sercem zmierza w ciemności śmierci?

Bez wątplenia. To właśnie dlatego chcę, żeby przy mojej śmierci grano Mozarta...

...a co z Bachem, któremu pani służy od tak dawna?

...zagrają także Bacha. Jednak Mozart jest najlepszym kompozytorem, żeby się pożegnać (śmiech).☺

rozmawiał: Michel Mollard/©Mirare 2011
tłum. z franc.: Małgorzata Kaczmarek



Zhu_Xiao-Mei
fot. Christian Meyrignac

Barenboim i Boulez

Koncerty fortepianowe Liszta

Stanisław Lubliński

Z jednej strony Pierre Boulez, kompozytor i dyrygent, jego *Le Marteau sans maître* to bez wątpienia jedno z wielkich dzieł XX w. Bardzo ceniony za nagrania dzieł m.in.: Bartóka, Wagnera i Mahlera. Porywając się na Liszta, Boulez zapuszcza się także na jeszcze niezbadane tereny. Z drugiej strony mamy Daniela Barenboima, dyrygenta i niebiańsko uzdolnionego pianistę, który wyrobił sobie nazwisko dzięki doskonałym interpretacjom Beethovena i Mozarta. Po recitalu prezentującymi utwory Liszta, który rozbudził entuzjazm w maju 2007 r. w mediolańskiej La Scali, Barenboim przedstawia nam teraz swoje pierwsze nagranie dwóch koncertów fortepianowych Franza Liszta.

W ramach tournée, które zaprowadziło ich do pięciu miast, muzycy rzucili się w to śmiało przedsięwzięcie. Prawdziwy wyczyn, ponieważ dzieła te należą do najtrudniejszych w repertuarze fortepianowym i od wykonawcy wymagają nie tylko niezwykłych kompetencji technicznych, ale także niezwykłej odporności fizycznej. Daniel Barenboim porzucił swoją berlińską Staatskapelle na rzecz fortepianu, zostawiając miejsce przy pulpicie 86-letniemu Pierre'owi Boulezowi. Spotkanie tych dwóch nazwisk było obietnicą, z której ci wyjątkowi artyści doskonale się wywiązali.

Nagranie swój szczególny urok zawdzięcza połączeniu między Pierrem Boulezem, awangardowym kompozytorem i dyrygentem, znanym ze swojego myślenia analitycznego i prostoty dyrygowania a Danielem Barenboimem, pianistą ekspresywnym i poetyckim. To są dwaj mężczyźni, którzy pozostają bez reszty w służbie muzyki.

Daniel Barenboim wysuwa dwa argumenty mające uzasadnić zestawienie tych dwóch utworów: „Chciałem zrobić te dwa koncerty jednocześnie, ponieważ są całkowicie róż-

ne. Drugi koncert, chociaż jest grany dużo rzadziej niż pierwszy, to także arcydzieło. Początek utworu, swoimi barwami orkiestrowymi przypomina mi bardzo *Lohengrina* Wagnera i to nie tylko dlatego, że te dwie kompozycje zaczynają się w A-dur.

Rok 2011 należał całkowicie do Franza Liszta. 22 X 2011 r. ten kompozytor i pianista miałyby 200 lat. Stąd ten wyjątkowy prezent dwójki artystów, artystów bardzo szczególnych pod wieloma względami. Nowa płyta Daniela Barenboima i Pierre'a Bouleza Koncerty fortepianowe Liszta.


Liszt, podobnie jak Wagner, był mistrzem chromatyzmu. Otóż chromatyzm oznacza dwuznaczność. U jednostki taka dwuznaczność nie jest zaletą zbyt cenioną, ale w świecie muzycznym stanowi to dodatkowe bogactwo, które otwiera całą masę możliwości”.

Koncerty fortepianowe Liszta, pierwszy Es-dur, jeszcze bardziej niż drugi A-dur, uwodzą swym upajającym blaskiem i niezwykle wirtuozowską partią fortepianową. Jednak koncerty te są czymś więcej niż zwykłymi koncertami wirtuozowskimi. Nie są dalekie od tego, by skłonić wykonawcę do wyznania niemożności, bez względu na to, czy pianista posiada znakomitą technikę i jest jednocześnie poetą przepelnionym wrażliwością. Tak naprawdę, egzaltowane idee i liryczne melodie nie przestają przerywać fortepianowych fajerwerków.

Daniel Barenboim nie wykazuje żadnego zainteresowania czystą wirtuozerią, dużo bardziej liczy się dla niego ekspresja duszy: „Trzeba raz na zawsze określić tę koncepcję. Wirtuozeria to nie tylko zręczność w rękach, tak jak to dzisiaj słyszymy. To zaledwie jeden aspekt tej koncepcji. Wirtuozeria, to także zdolność do pełnego oddania całej palety

barw wydobywającej się z gry fortepianowej. Ta wirtuozeria jest ściśle związana z naturą fortepianu, który tak w zasadzie nie jest instrumentem zbyt ciekawym jeśli chodzi o paletę barw. Można uzyskać dźwięk kładąc na klawisz popielniczkę; dźwięk ten nie będzie interesujący, nie będzie piękny, ale będzie to jednak dźwięk. Kunszt fortepianu jest więc złudzeniem. Oto, czym dla mnie jest prawdziwa wirtuozeria; nie chodzi tylko o kontrolę tempa i dynamiki, ale o miliony barw, z których można stworzyć iluzje przy fortepianie”.

Wspomniane tournée było ogromnym sukcesem. Kiedy na przykład, wystąpili na festiwalu fortepianowym w Filharmonii w Essen, gdzie na żywo zrealizowano to nagranie, burza oklasków niestrudzenie wzywała wykonawców na scenę. Krytycy przyjęli także bardzo entuzjastycznie tandem Boulez-Barenboim. Tagesspiegel napisał a propos ich berlińskich koncertów: „Przeciwstawiając się wszelkim stereotypom, wykonawcy ukazali szczególny charakter tych dzieł i nadali temu wieczorowi wspaniałe napięcie. W tych dwóch koncertach, zarówno A-dur jak i Es-dur, Barenboim potrafił wyrazić bardzo przekonująco liryczny charakter. Oddaje się duszą i ciałem śpiewnej linii i w duchu chopinowskim całą swą wirtuozerią oddaje tej linii. Jeśli chodzi o Bouleza, odzwierciedla ten rapsodyczny gest przy pulpicie Staatskapelle z doskonale zrównoważoną naprzeminością chwil monumentalnych i poetyckich”.

To nagranie, to nie tylko uczczenie i triumf kompozytora Franza Liszta, ale ukazanie także mistrzostwa Pierre'a Bouleza i Daniela Barenboima – nie tylko jako dyrygenta i pianisty, ale przede wszystkim jako muzyków. 

tekst powstał na podstawie materiałów prasowych Deutsche Grammophon

Divine Levine – boski Jimmy (1)

Korzenie i dzieciństwo

Basia Jakubowska

Korzenie

Urodził się 23 VI 1943 r. w Avondale niedaleko Cincinnati, miasta, które może poszczycić się znaczącymi tradycjami muzyczno-kulturalnymi sięgającymi połowy XIX w. Wielu imigrantów z Niemiec osiadło tam jeszcze przed wojną secesyjną. Tam też stworzono jeden z pierwszych w Ameryce związków zawodowych muzyków: Lokal Nr 1 of The American Federation of Musicians.

Odwiedzane przez wiele znakomitości, muzyków i dyrygentów, Cincinnati miało swój własny festiwal majowy, konserwatorium o renomie jednego z najlepszych w kraju, a Cincinnati Orchestra – długoletnią tradycję.

Po zakończeniu wojny secesyjnej, kolejna fala imigracyjna z Europy przywiodła do Cincinnati pradziadka Jamesa Levine'a z Cesarstwa Austro-Węgierskiego. Urodził się w 1840 r. w małym miasteczku położonym na południe od Budapesztu i był kantorem. Do Ameryki przybył w 1869 r. i poślubił urodzoną już w Ameryce córkę imigrantów z Niemiec. Oprócz muzyki zajmował się też malarstwem. Dziadkowie Jamesa Levine'a urodzeni już byli w USA. Ojciec Jamesa, Lary (Lawrence) Levine był w latach 30. skrzypkiem i dyrygentem orkiestry tanecznej. Blizna na płucu uniemożliwiła mu służbę w armii, więc w 1941 r. wrócił do Cincinnati i przyłączył się do rodzinnego interesu. Był już wtedy żonaty od dwóch lat z Helen Goldstein. Matka Jamesa urodziła się w Chicago w 1915 r. Jako aktorka, występowała pod pseudonimem Helen Golden. Karierę sceniczną rozpoczęła w Nowym Jorku, gdzie uczyła się w studiu Marthy Graham. Po raz pierwszy spotkała ojca Jamesa 4 V 1939 r. i była to wzajemna miłość od pierwszego wejrzenia. 6 miesięcy później byli już małżeństwem. Ich pierwotnym był Jimmy (23 VI 1943 r.). Drugi ich syn, Tom, urodził się 2 lata później. Został malarzem. Kolejnym dzieckiem była córka, Janet, która przyszła na świat 5 lat po Jimmym. Obrała karierę psychologa. Mieszka i pracuje w Massachusetts. James Levine postrzega siebie jako „chłopca z Ohio”, pochodzącego z rodziny, która zamerykanizowała się w połowie XIX w., lecz identyfikuje się z tradycją żydowską.

Dzieciństwo

James Levine miał właściwie dość zwyczajne dzieciństwo. W domu był cocker spaniel, Jimmy jeździł na rowerze, chodził do publicznej szkoły i pędził życie normalnego amerykańskiego chłopca. Rzadko jednak – jak sam wspomina – bawił się zabawkami i to rodzeństwo najczęściej z nich korzystało. Miał przenośny, nakręcany na

Boski Jimmy – tak nazywają go w Ameryce jego wielbiciele. Wielu uważa go za najgenialniejszego współcześnie żyjącego dyrygenta na świecie. James Levine, to jedyny chyba w historii człowiek, który mógłby, parafrazując słynne powiedzenie Ludwika XIV, z dumą oświadczyć: „MET – to ja!”. Ale to nie w jego stylu i pewnie podobne stwierdzenie nigdy mu nawet nie przyszło do głowy.

Kim jest James Levine? Jakie były kolejne jego życia, które doprowadziły go na sam szczyt Olimpu muzyki?

korbkę fonograf i około 50 płyt. Na długo zanim nauczył się czytać, radził sobie świetnie ze zdobywaniem płyt jakich chciał posłuchać i grał je godzinami. „Chyba nigdy w życiu nie trzymał w ręku kiją golfowego czy rakiety do tenisa – wspominała matka – Rzadko też grał w piłkę. Ale zawsze lubił pływać”. Od 3 roku życia próbował grać motywy muzyczne na fortepianie i stało się oczywiste, że muzyka będzie stanowić centrum jego przyszłego życia. Formalną naukę gry na fortepianie rozpoczął w 1947 r., gdy miał 4 lata. Nigdy nie interesowały go skrzypce – instrument ojca. Rodzice nie naciskali by grał, ale zachęcali i wspierali jego wysiłki. Załatwiono mu wcześniejsze zwolnienia ze szkoły, by mógł więcej ćwiczyć na fortepianie. Pierwszy recital fortepianowy zagrał w wieku 6 lat. Zadziwił wszystkich swym talentem. Jego nauczycielka, Gertrude Englander, załatwiła mu przesłuchanie u Thora Johnsona, dyrygenta Cincinnati Orchestra. Zaintrygował go ten niezwykle chłopiec więc wziął go pod swą opiekę. Wspominając dzieciństwo Levine mówił: „Muzyka mnie wybrała, ponieważ nie pamiętam życia bez niej”.

Mając 10 lat zagrał podczas koncertu młodych talentów *II Koncert fortepianowy Mendelssohna* z Cincinnati Orchestra. Sam sobie zresztą ten występ załatwił z nauczycielem bez wiedzy rodziców. Usłyszeli o tym po raz pierwszy przypadkiem, gdy przez telefon dyskutował, czy w programie jego imię ma być podane jako „James” czy jako „Jimmy”.

W szkole nauki ściśle nudziły go, a słabe oceny odzwierciedlały brak zainteresowania. Był zresztą bardzo dumny z tego, że tak szybko potrafił się uczyć partytur i kiedyś z entuzjazmem pochwalili się matce, że nauczył się dwóch scen z Verdiego podczas lekcji matematyki. A pewnego razu, gdy matka odbierała go ze szkoły zauważyła, że ma ze sobą partyturę *Don Giovanniego* i zapytała jak mógł pracować w szkole. Odpowiedział: „Mamo, bardzo wiele dziś zrobiłem w drugim akcie”.

Matka miała też poczucie, że syn powinien nieco więcej przebywać na świeżym powietrzu. Nakłaniała go więc pewnego popołudnia, żeby wyszedł z domu. „Na jak długo?” spytał rzeczowo Jimmy. „Na 15 minut” – padła odpowiedź. Stał więc na podwórku i patrzył na zegarek, a po upływie owych 15 minut wrócił natychmiast do przerwanych studiów którejs z partytur.

Zainteresowania teatralne odziedziczył po matce. Spędzali razem sporo czasu czytając na głos sztuki teatralne. Sama idea prezentowania czegoś na scenie fascynowała go. Chodził też do kina na filmy nie zawsze przeznaczone dla jego grupy wiekowej, a po powrocie zawzięcie rozprawał o nich w domu.

Po pierwszym koncercie publicznym rodzina już wiedziała, że Jimmy jest cudownym dzieckiem. Aby uczcić jego debiut pianistyczny rodzice zabrali go do Nowego Jorku. Program wizyty przewidywał wiele spektakli w MET, recital Rudolfa Serkina w Carnegie Hall i przedstawienia musicali na Broadwayu.

„Mimo, iż nigdy nie byłem w Nowym Jorku poczułem się tam jak w domu bardziej niż gdziekolwiek indziej na świecie. To było tak, jakbym był w tym miejscu kiedyś wcześniej”.

Odwiedził też z rodzicami legendarny sklep z zabawkami FAO Schwartz, gdzie zobaczył teatrzyk lalkowy. Wymógł zakup i zaczął w nim wystawiać „swe opery”.

Rodzice zaaranżowali też przesłuchanie w Julliard. Wtedy po raz pierwszy spotkał Rosinę Lhevinne, która była głównym jurorem. Po przesłuchaniu wezwano rodziców z małym Jimmym do biura dziekana. Zakomunikował im co następuje: „Zazwyczaj tego nie robię, ale chcę wam przekazać raport Rosiny, która napisała: »Muszę mieć tego chłopca. Jak zabierzemy go od rodziców?«” Oferowano różne formy stypendium, by przeniósł się na stałe do Nowego Jorku i do internatu. Wtedy zaprotestowała matka. Wiedziała, że chłopiec

musi się jeszcze nauczyć wielu innych rzeczy oprócz gry na fortepianie. Postanowiono, że przeniesie się do Nowego Jorku po ukończeniu szkoły średniej. Gdy przyszli do Rosiny z decyzją, zaakceptowała ją i wyraziła wolę poczekania kilka lat na tego „cudownego chłopca”.

Rosina miała 77 lat, gdy Levine rozpoczął u niej studia i był chyba jedynym studentem, który nie chciał zostać koncertowym pianistą, a którego mimo tego zgodziła się uczyć. Czasem wykrzykiwała: „To taka szkoda, że nie spędzisz całego czasu z dużym repertuarem na fortepian solo. Twoja ręka jest tak perfekcyjna”.

Zaczął więc dojeżdżać do Nowego Jorku na weekendową naukę. Brał taksówkę z lotniska do Astor Hotel, gdzie menadżer, który był jednym z przyjaciół ojca, pozwalał Jimmiemu ćwiczyć na fortepianie w sali balowej hotelu.

Młody Jimmy potrzebował jednak nauczyciela w Cincinnati, który nauczyłby go teorii, instrumentacji etc. Zarekomendowano go Walterowi Levinowi, pierwszemu skrzypkowi LaSalle String Quartet, utworzonego z absolwentów Julliard, a którzy przenieśli się do Cincinnati. Gdy rodzina Jimmiego skontaktowała się z nim powiedział: „Nie urodził się jeszcze taki 10-latek, którego chciałbym uczyć”. Ale przekonano go, by przyszedł na obiad i... zaintrygował go ten młody człowiek. Przez następnych 7 lat tak on, jak i jego żona Evi, muzyk amator, uczyli Jimmiego praktycznie wszystkiego. Evi Levine była z zawodu lingwistką. Nauczyła Jimmiego francuskiego i niemieckiego. Wy-

kazał też spory talent w studiowaniu historii i literatury. Nauczono go też dyscypliny. Gdy raz przyszedł nieprzygotowany na lekcję – wyrzucono go z domu na podwórko i kazano czekać, aż matka go odbierze. Tak nawiązała się długoletnia przyjaźń pomiędzy nimi. Walter Levine otworzył Jimmiemu drzwi muzyki i sztuki. Nauczył go teorii, harmonii, repertuaru, różnych stylów, inspirował do własnych poszukiwań i czytania. „Wiedział już w tak młodym wieku, że chce być dyrygentem ope-

rowym – wspomina Walter Levin – Podczas naszego pierwszego spotkania zaśpiewał i wystawił dla mnie w swym teatrze lalkowym kompletne sceny z *Wesela Figara* i *Aidy*. A miał wtedy tylko 10 lat!”.

Pierwsze kontakty ze światem opery miały miejsce znacznie wcześniej niż spektakle widziane w nowojorskiej MET. Wtedy też dowiedział się, że przed spektaklami są próby, na które można chodzić. Latem była to jego baza. Przychodził z batutą dyrygentką, którą stanowił pożyczony od babci drut do robótek. Widział też występy MET podczas tournée w sąsiednim Bloomington (Indiana). Od 1951 do 1953 r. „zaliczył” wiele spektakli, a od 1955 r. podczas już regularnych wizyt w Nowym Jorku był stałym bywalcem MET.



James Levine
fot. RCA

Rok 1956 okazał się zwrotny w jego karierze i studiach. Miał wtedy 13 lat i uczestniczył w Marlboro School of Music (Vermont). Idea centralna tej szkoły obracała się wokół muzyki kameralnej, a szkołę stworzył Adolf Busch i jego zięć, Rudolf Serkin. Dział operowy był tam niewielki i dyrygent, Karl Bamberger zwrócił uwagę na zawsze obecnego Jimmiego i zaproponował mu dyrygowanie chórem za kulisami w przygotowywanej produkcji *Cosi fan tutte*. Z propozycji tej Jimmy skwa-

pliwie skorzystał i po tym doświadczeniu zdecydował, że zostanie dyrygentem i chciał porzucić fortepian. Pociągała go bardziej współpraca z innymi muzykami. Do kontynuowania lekcji fortepianu przekonał go ojciec, który argumentował, że nawet jeśli obecnie ta umiejętność wydaje mu się niepotrzebna, może nadejść taki dzień w przyszłości, że zamiast narzekać na jakość prób, sam będzie mógł zasiąść do fortepianu i wspólnie ze śpiewakami pracować nad rolą. Uczył się więc dalej, a w Marlboro jego mistrzem był Rudolf Serkin.

Bardzo ważną datą w jego młodym życiu był rok 1957. Był to pierwszy z 14-letnich sezonów w Aspen Festival and School of Music (Colorado). Formalnie był tam jako uczeń Rosiny Lhevine, ale coraz bardziej stawał się aktywny w wykonywaniu muzyki klasyków i dyrygowaniu. Przez pierwsze 3 lata był studentem. Od 1960 r. już wykonawcą. Tam też miał okazję studiować wykonywanie pieśni z takimi sławami jak Hans Hotter, Martial Singher, Mack Harrell, Jennie Tourel i Eleanor Steber. W 1961 r. po ukończeniu Walnut Hills High School w Cincinnati, 18-letni James Levine dyrygował pierwszą w życiu operą. Szanse dał mu Wolfgang Volcano. Byli to *Poławiacze pereł* Bizeta, a miało to miejsce właśnie w Aspen.

„W tamtych latach – wspomina Levine – Aspen było czymś fenomenalnym, czymś na kształt fantazji i utopii. Ogromną część mojego muzycznego wykształcenia za wdzięczam temu co tam zachodziło i czego tam doświadczyłem”.

Właśnie w Aspen dyrygował później *Cosi fan tutte*, *Ariadne auf Naxos* R. Straussa, *Mawrą* Stawińskiego, *Albertem Herringiem* Brittena, gdy sam kompozytor był na widowni. Prowadził też orkiestrę w dziełach symfonicznych i zebrał bardzo dobre recenzje.

Po 9 latach spędzonych w Aspen, kolejne 4 lata spędził podróżując po Europie, odwiedzając muzyków i słuchając festiwali. 🎧

Kolejny odcinek w następnym numerze

Między ekspresją a czystą formą: O kwartetach smyczkowych Tansmana

Piotr Jan Wojciechowski

W polskiej kulturze muzycznej I połowy ubiegłego stulecia pojawił się pewien szczególny przypadek. Kompozytor okresu międzywojennego, który wyemigrował nie w wyniku nacisku sił zewnętrznych, ale z pobudek czysto ekonomicznych, w wyniku braku zainteresowania jego twórczością. Autor znakomitych dzieł, które znacznie wyżej ceniono wówczas za granicą niż w ojczystym kraju. To Aleksander Tansman. W Paryżu zrobił jednak brawurową karierę, błyskawicznie zyskując prestiż wielkiego artysty. Do modnej wtenczas stylistyki neoklasycyzmu oraz postulatów estetycznych *Neue Sachlichkeit* nawiązywał Tansman w sposób bezpośredni, odżegnując się jednocześnie od romantycznej pompatyczności spod znaku Wagnera, czy Straussa.

Przyglądając się dziełom Aleksandra Tansmana można jednak odnieść wrażenie nieco odmienne od przytoczonej opinii. Pomimo predylekcji do budowania czystej formy, hołdowania założeniom neoklasycyzmu, muzyka jego ewokuje silną ekspresję i emocjonalność, wykorzystując do tego celu całą paletę dostępnych środków oraz technik kompozytorskich. Stawia to Tansmana wśród kompozytorów skłaniających się ku próbie wypracowania silnie indywidualnego stylu wyrażonego w wysoce

osobistej wypowiedzi artystycznej. Nie kwestionując epatowania doskonale zakrojoną formą sięga też po akcenty ludyczne, czego emblematycznym przykładem są kwartety smyczkowe, o których właśnie mowa.

Choć ostatni z tych utworów, *VIII Kwartet smyczkowy* z 1956 r., w stosunku do pierwszego pozostaje w dystansie 39 lat, co w perspektywie procesów zachodzących w muzyce stanowi bardzo długi okres czasu, to jednak odczuwa się w nich pewną konsekwencję w stosowanym języku oraz środkach techniki kompozytorskiej. Paradoksalnym jest jedynie fakt, że dodekafonia, która mimo iż nie miała wtedy jeszcze wielu swoich adherentów, a

już ostro krytykowana przez konserwatywne frakcje środowiska muzycznego, znalazła się w warsztacie kompozytorskim Tansmana (w sposób nieuświadomiony!?) właśnie w I



skrzypce oparty został na serii dźwięków w postępie melodycznym nie powtarzających się przed ukazaniem pełnego materiału dwunastotonowego. Ów temat główny podlega co prawda permutacjom, jednak podyktowanym przekształceniom typowym dla allegro sonatowego. W toku rozwoju formy towarzyszą mu niewielkie wariacyjne modyfikacje, jednak by był w ogóle dostrzegalny kompozytor pieczołowicie dba o to, aby jego motyw czołowy oparty na skoku kwartowym pozostał bez żadnych zmian. Jego pojawieniu się towarzyszy naprzemiennosc metrum z parzystego na nieparzyste i odwrotnie. W okresie powstawania tego dzieła Tansman zdołał zyskać już rozgłos, a wykonania jego utworów cieszyły się wielką estymą. *II Kwartet smyczkowy* został wykonany przez zespół Pro Arte w Paryżu 1922 r. Dedykacja utworu powstała natomiast pod wpływem zachwytu nad talentem scenicznym oraz urodą przyszłej małżonki Aleksandra, z zawodu tancerki, imieniem Anna Eleonora, z którą podróżował zawodowo po Szwajcarii w 1922 r. Niespełna rok później pobrali się.

II Kwartecie smyczkowym, niezależnie od osiągnięć Schoenberga w tej dziedzinie, który skonstruował podobną serię w drugim ze swoich kwartetów. To jeden z najbardziej zadziwiających zbiegów okoliczności w dziejach muzyki I poł. XX w. „Choć Tansman ani nie domyślał się istnienia czegoś takiego jak technika dodekafoniczna, ani też pojęcia nie miał, że na świecie żyje kompozytor Schoenberg, w 1917 r., w Łodzi, rozpoczął swój *Kwartet* tematem niemal identycznym i w swojej strukturze ściśle serialnym”. *II Kwartet smyczkowy* Tansmana to utwór, przy którym warto zatrzymać się na dłużej. Temat wstępny *Modéré* zaintonowany przez I

metoda dwunastotonowa nie utrzymała się w twórczości Tansmana, bowiem jego muzyka z biegiem lat coraz wyraźniej nacechowana jest tendencją ewolucji języka harmonicznego, odchodząc od politonalności w kierunku swobodnie traktowanej atonalności oraz pewnych antecedenencji sonoryzmu w przypadku *VII* i *VIII Kwartetu*. Zdaniem Ewy Kowalskiej-Zajac „już w ostatnich kwartetach smyczkowych Aleksandra Tansmana dostrzec możemy pewne (drobne wprawdzie) przejawy zmian w zakresie środków harmonicznnych, będące zapowiedzią zjawisk, których intensywny rozwój nastąpi dopiero w latach sześćdziesiątych”. Poza nowatorskimi i śmiałymi pomysłami harmonicznymi kompozytor pochyliła się ku linearnemu kształtowaniu formy przy szerokim zastosowaniu techniki imitacyjnej oraz stosowania fugowanego,

kunstownego kontrapunktu. Z drugiej strony trudno metodę wykorzystania całego materiału chromatycznego w temacie formy sonatowej nazwać dodekafoniczną, skoro sam kompozytor nie miał zamiaru realizować jej w postaci transponowanej, inwersji czy raku w pozostałych głosach nadając jej postać serii kombinowanej czy interwałowej. Fuga natomiast pojawia się w pełnej postaci w II części *II Kwartetu smyczkowego*, I części *IV*, II części *Tryptyku*, IV części *V*, IV części *VIII*, IV części *VIII*. Kompozytor stosuje wyrafinowane techniki przeplatania części polifonicznych, skoncentrowanych na wikłaniu się tematów w gęszcz kontrapunktycznych odniesień, ogniwami i fragmentami ściśle homofonicznymi, o strukturze słupów akordowych, często wykonywanych *tutti* o zwiększonej dynamice, stanowiących swego rodzaju kulminacje (*V kwartet*) lub momenty odprężenia (*I część IV Kwartetu*). Ścisła polifonia lubi też pojawiać się w następstwie powolnych wstępów lub części. Tak jest w przypadku I części *IV Kwartetu* oraz w finałowych ustępach dwóch ostatnich, a w *III* oraz *IV Kwartecie* pojawiają się zaledwie króciutkie fugata. Na ścisłą analizę formalną brak tu miejsca, niemniej jednak warto nadmienić, iż oboczności te są przejawem indywidualizmu kompozytora w sposobie podejścia do cyklu sonatowego.

Odstępstwem od dotychczasowej praktyki w rzemiośle kompozytorskim jest także konstrukcja *Scherza*. Zgodnie z klasyczną dyspozycją ogniw formy sonatowej, *Scherza* zajmują najczęściej miejsce trzecich z kolei części kwartetów. Wyjątkami są: *III Kwartet*, w którym *Scherzo* zajmuje drugą pozycję, a także *IV Kwartet*, który jako jedyny nie licząc *Tryptyku* posiada skróconą, trzyczęściową postać i jest go pozbawiony. Tansmanowskie *Scherza* nie mają charakteru żartobliwego, a raczej ewokują nastroj ludowego święta, bądź też zaklętych, tajemniczych, „chocholich” tańców. Są orgią ekstrawagancji artykulacyjnych i wyrazowych, stanowiąc pole do popisu dla wyobraźni kompozytora, odsłaniając tym samym znacznie większe możliwości kolorystyczne dla tego składu instrumentalnego. Również od strony formalnej stają się wewnętrznym ogniwem niweczącym regularność całego cyklu, rozsadzając proporcjonalną strukturę zdań, fraz czy całości wyższego rzędu. Zaskakujące, kalejdoskopowe transformacje oparte na popisie pizzicato dają się zauważyć także w III części *III Kwartetu*, a *Allegro agitato* z *VI* wywołuje nastroj niepokoju za pomocą pourywnanych szeregów szesnastkowych o wybitnie nieregularnie zorganizowanej prozodii języka muzycznego, akcentacji, frazowaniu, pełnej nagłych eksplozji sforzata. Autor monografii Aleksandra Tansmana, muzykolog Janusz Cegieła wskazuje na przejście od szkoły paryskiej także tendencji do politonalności oraz kontrapunktycznej harmonii. Powodem tego stanu rzeczy jest szybkie nawiązanie kontaktów z Paryżem, czemu z pewnością pomogły też wrodzone cechy osobowości

Tansmana, jak sangwiniczne usposobienie oraz poczucie humoru. Do samego końca swojej drogi twórczej nie pozostał jednak obojętny na idiom muzyki polskiej, zwłaszcza na inspiracje muzyką Fryderyka Chopina i „żywym” folklorem.

Echa, choć bardziej odległe niż np. u Chopina, polskiej muzyki ludowej przejawiają się w wykorzystaniu rytmów mazurkowych w kwartetach: *III* i *VI*, a słyszalne są także w *Tryptyku* na kwartet smyczkowy z 1930 r. W środkowych ogniwach III części *VI Kwartetu smyczkowego* pojawiają się wręcz zapożyczenia z folkloru podhalańskiego na wzór Szymanowskiego. Efekt ten wzmacnia oparcie cytatów o lidyzm, autentyczne góralskie skale oraz zastosowanie ostrych punktowanych rytmów eksponowanych przez I skrzypce na fle artykułowanej „sul ponticello” gry tremolo w partiach pozostałych wykonawców lub specyficznych, długo przetrzymywanych „podhalańskich” kwint wiolonczeli. W kwartetach Tansmana można dosłuchać się zapożyczeń ludowych w postaci szerokiego wykorzystania rytmu oberka (np. w *Finale* z *II Kwartetu* lub jeszcze wyraźniej w *II części III Kwartetu*, w którym kompozytor odnosi się do bezpośredniego tytułu *tempo di mazurka*). Pojawienie się oberka w *II Kwartecie* znamionuje zmianę metrum z parzystego na dość unikatowe 6/4.

Żelazna logika formy wciąż pozostaje zachowana i skrzętnie przez kompozytora realizowana. Świadectwem tego są często pojawiające się reminiscencje tematyczne w częściach finałowych, bądź *Scherzach*, tak pomyślane, aby spinać niczym kłamrą całość i podporządkowywać jej pojawiające się nowe treści motywiczne. Tansman stosuje tę technikę już od początku w tworzonych przezeń dzieł zbudowanych na cyklu sonatowym. W *III* i *IV Kwartecie* w finale wprowadzona zostaje reminiscencja zawołanych fragmentów z I i II części. Materiał ze *Scherza* pojawia się opracowany wariacyjnie (dotyczy to akompaniamentu, czy instrumentacji). Interesującym rozwiązaniem jest wprowadzenie do formy sonatowej kwartetów reminiscencji motywów bądź ich fragmentów już wewnątrz wstępnego ogniwa. W przywołanym *III Kwartecie smyczkowym* z 1925 r. pojawia się temat główny oparty na charakterystycznej opadającej figurze, z której źródła wybija liryczna kantylena całego tematu intonowanego przez I skrzypce. W temacie drugim zaś wprowadzone są echa i aluzje do polskich tańców ludowych, w postaci punktowanych rytmizacji miarowych kwint w rejestrach basowych. Tak scharakteryzowany materiał ekspozycji podlega przekształceniom, aby po kulminacyjnych silnych akordach całego zespołu powrócić do przypomnienia czołowego motywu pierwszego tematu, zawieszając go jakby w niedopowiedzeniu, niedokończeniu jako swego rodzaju muzyczne postscriptum.

Przechodząc do techniki organizacji materiału dźwiękowego język kwartetów smyczkowych Aleksandra Tansmana prowadzi nie

tylko do dodekafonicznych, ale też, co udało się powyżej dowieść, do folklorystycznych konotacji. Pojawiają się także pewne wyznaczniki nowatorskiego warsztatu twórczego autora omawianych dzieł, na które zwraca uwagę ich korelacja z elementami organizacji czasu i przestrzeni kompozycji oraz sposobów narracji i przebiegu dramaturgii muzycznej w kwartetach smyczkowych. Tansman nie stroni w nich od szerokiej predylekcji do korzystania z pełnego zasobu efektów artykulacyjnych i kolorystycznych. Jednym z rzucających się w uszy niemal od pierwszego zetknięcia się z tymi perłami dwudziestowiecznej kameralistyki jest szczególnie upodobanie do ostinatowego dobarwiania akompaniamentu towarzyszącego pozostałym partiom. Może ono przybierać postać szesnastkowych repetycji (np. *Scherzo* z *V* i *VI Kwartetu*), bądź subtelnej cieniowania kantyleny zazwyczaj przeznaczonej do wykonania dla instrumentów o wyższych rejestrach (np. *Romanza* z *VIII Kwartetu*). Uderza też pewna skłonność do niezmienności rytmicznej drobniejszych jednostek motywicznych. Polega to na prezentacji pewnego wzoru melodycznego lub harmonicznego w różnorodnej szacie rytmicznej poprzez dodawanie wartości rytmicznych, odejmowanie ich, zmianie miejsca wartości w danym miejscu przebiegu etc. Częstokroć Tansman ucieka się też w tym kontekście do „rozrzucania” krótkich motywów po różnych oktavach, rejestrach i partiach instrumentalnych. Trudno wskazać na konkretne przykłady, ponieważ technika ta zdominowała tansmanowską twórczość kwartetową niemal od samego początku, aż do ostatnich dzieł z tego gatunku.

Kwartety smyczkowe Tansmana powstawały średnio co 4-5 lat. Gorzej było z ich wykonaniami. Niekiedy (jak w przypadku *I* czy *V*) zmuszone były oczekiwać tyle samo czasu na swoje prawykonanie. Wielu z nich towarzyszą zaś spektakularne sukcesy wykonawcze, wśród których nie brak też zabawnych, anegdotycznych sytuacji. Prace twórcze nad kwartetami, ich długość i intensywność często determinują wydarzenia życiowe (np. bolesna śmierć matki wiosną 1935 r., która przerwała na pewien czas komponowanie *IV Kwartetu smyczkowego*), oraz pochłonięcie zobowiązaniami koncertowymi, zaangażowanie w życie muzyczne Paryża, jak i innych ośrodków na kontynencie i poza nim.

Setki wykonań rocznie utworów Tansmana, ale co ważniejsze kompozycji, które wnoszą powiew świeżości do ówczesnej, nastawionej „antyromantycznie” muzyki europejskiej, kosmopolityczna postawa kompozytora, nigdy nie zrywającego pęt swojej tożsamości narodowej to bez wątpienia uwarunkowania par excellence oryginalnego sposobu wypowiedzi artystycznej Tansmana, czego kwartety smyczkowe dają najbardziej emblematiczne świadectwo. ¹⁰

Polecamy dalsze teksty o twórczości Aleksandra Tansmana w kolejnych numerach **Muzyka21**

Pasticcio barocco czyli o kuchni powstania *The Enchanted Island*

Basia Jakubowska

Wybierz około 100 włoskich arii wielu kompozytorów, dobrych lub złych, to nie ma znaczenia. Z nich wybierz 55 lub 56, które ci się podobają i połącz je jak ci wygodnie. Gdy to jest już zrobione, zatrudnij jakiegoś poetę, by napisał angielski tekst, który ma być zaadaptowany do włoskiej muzyki. Po czym musisz uzgodnić z jakimś kompozytorem by dostarczył ci recytatywów. A gdy to już jest zrobione, musisz z kolei zamówić u jakiegoś włoskiego poety tłumaczenie części angielskiego tekstu na włoski do zaśpiewania. Potem oddaj to w ręce kogoś, kto lepiej zna się na muzyce niż ty, by spisał to jako partyturę i rozpiisał na role. [spolszczenie B.J.]

Tę satyryczną receptę na pasticcio, którą napisał angielski krytyk w 1709 r., zacytowała w jednym ze swych artykułów, muzykolog z Yale University, specjalistka od baroku, autorka wielu publikacji na ten temat, prof. Ellen Rosand. I tak jej zdaniem, mamy tu receptę na 4-gwiadkowe pasticcio, które MET chciała wykreować, by uczić, nie koniecznie na serio, obchody Nowego Roku.

Wielki Słownik Muzyki i Muzyków Grove'a podaje następującą definicję terminu pasticcio operowego, który najczęściej opisywał specyficzny typ opery XVIII w.: „stworzona z wielu fragmentów pochodzących od różnych kompozytorów lub źródeł i zaadaptowana do nowego lub już istniejącego libretta” [spolszczenie B.J.]. Najprawdopodobniej mianem tym określił ten typ opery niemiecki teoretyk J. J. Quantz w 1755 r., ale wtedy określenie to nabrało już dość pejoratywnego znaczenia. Pasticcio było w owych czasach znane od około 100 lat i obejmowało nieco szerszy zakres kompozycji niż samo tylko przemieszanie

arii rozmaitych kompozytorów. Prof. Ellen Rosand w swych wypowiedziach na ten temat pisze, że pasticcio jako konstrukcja muzyczna była na porządku dziennym i ceniona. I tak np. koncepcję tę dobrze mogą zilustrować dwie opery wykonane w 1643 r. w Teatro SS. Giovanni e Paolo w Wenecji. Pierwsza z nich, *Incoronazione di Poppea* Monteverdiego, była „pasticcio z konieczności”. Zawierała najprawdopodobniej muzykę jednego lub nawet większej ilości kompozytorów włączając w to końcowy duet. Monteverdi zmarł bowiem później w tym roku w wieku lat 74 i nie mógł już najprawdopodobniej z powodu choroby lub ogólnie złego stanu zdrowia dokonać przeróbek czy poprawek koniecznych do jej wystawienia na scenie. Drugą operą tego sezonu w Wenecji była *La Finta Savia*, pasticcio „z założenia”. Wedle wydrukowanego przez Giulia Strozziiego libretta, zawierała muzykę 6 różnych kompozytorów, dość dobrze znanych w kręgach muzycznych owych czasów, a ich nazwiska podano przy odpowiednich porcjach libretta, do którego wykorzystano ich muzykę.

Wedle prof. Rosand, pasticcio faktycznie było koniecznością niedługo po 1650 r., gdy zaczęto w innych miastach wznawiać opery najpierw zaprezentowane w Wenecji. Na potrzeby innych teatrów zmieniano często oryginalną muzykę (a zapewne i treść), by lepiej odpowiadały nowym wykonawcom, produkcji i oczekiwaniom widzowi. Jeśli kompozytor oryginału był dostępny, on sam wprowadzał owe modyfikacje, ale często powierzano to zadanie lokalnemu muzykowi. I tak, gdy wznowiono *Poppeę* w Neapolu w 1651 r., usunięto z niej część ról, inne połączono lub rozszerzono, co wyraźnie wynika z opublikowanego z tej

okazji w Neapolu libretta, a nową muzykę skomponował do niej neapolitański kompozytor, którego nazwiska nie podano.

Kolejnym przykładem może być *Giasone* Cavaleiego, jedna z najpopularniejszych oper XVII w. Wznawiano ją ponad 30 razy w różnych miastach w latach 1649–1669, ale nigdy w tej samej wersji. Dodawano, usuwano lub zmieniano arie i dialogi w każdej nowej jej prezentacji. W 1671 r. pokazano ją w nowo otwartym rzymskim teatrze Tordinona jako *Il Novello Giasone*. Tekst libretta przepracowało dwóch autorów, a nowy kompozytor, Antonio Stradella miał opracować do niej muzykę. Dopasowano też charakter arii do możliwości wokalnych lokalnych gwiazd operowych. Często też sami śpiewacy usuwali lub dodawali do oper swe ulubione popisowe fragmenty z innych oper, które określano „ariami z walizki”. I to właśnie zapewne owe ingerencje śpiewaków, zdaniem prof. Rosand, przyczyniły się w końcu do złej reputacji oper pasticcio.

Koncepcja „pasticcio z konieczności” była natomiast jakby „wpisana z założenia” do wznowień oper na początku XVIII w. Wiele też oper kompozytorów tego okresu jak np. Vivaldiego, Keisera i Haendla, nie zawierało jedynie ich oryginalnej muzyki. Wiadomo np., że Haendel regularnie wykorzystywał wcześniej skomponowaną przez siebie i przez innych twórców muzykę w swych nowych operach. Jego pierwsza londyńska opera *Rinaldo* (1711) zawierała cały szereg arii „pożyczonych” z jego wcześniejszych włoskich oper i oratoriów, a niektóre z nich nawet z niezmienionym tekstem. W sumie około 17 owych „pożyczek” nie zmieniło jednak faktu, że przed premierą w Londynie reklamowano

Rinalda jako całkowicie nową kompozycję Haendla. Ukryte i otwarte pożyczki w pasticcio były w owych czasach niezbyt klarownie oddzielone. W swej późniejszej karierze Haendel, chcąc oszczędzić czasu i energii oraz by zadowolić potrzeby konkretnych śpiewaków z poprzednio już wykonywanych przez nich ról, wykreował cały szereg pasticcio. Głównie były to wedle badań prof. Rosand adaptacje tekstów Zena lub Metastasia, dwóch najbardziej prominentnych twórców librett tamtych czasów. Pasticcio Haendla były zbiorem arii z najbardziej popularnych włoskich oper owych lat, które dopasowywał dla występujących w nich śpiewaków i komponując łączące je recytatywy. Zabieg ten był popularny ponieważ na początku XVIII w. opera miała jakby skodyfikowane typy arii związane z wyrażaniem konkretnych emocji jak np. aria lamentu, furii, brawurowa, heroiczna czy miłosna. Owa typologia przekraczała granice indywidualnego stylu poszczególnych kompozytorów i tak jeden lament mógł być zastąpiony innym bez uszczerbku dla akcji. A jeśli recytatyw wymagał zmian powierzano je zazwyczaj muzykowi danej opery, jej muzycznemu dyrektorowi czy nawet menadżerowi, którzy bez trudu mogli je dopasować do potrzeb.

W połowie XVIII w. pasticcio było więc jakby alternatywą do oryginalnie skomponowanych oper przez jednego twórcę. Opera jako gatunek podlegała jednak przemianom i zaczęto cenić bardziej naturalne koncepcje muzycznego dramatu, w którym istniała większa integralność i ciągłość pomiędzy dialogiem i emocjonalną ekspresją. Tak więc mieszanie arii z różnych dzieł przestało zdawać egzamin, choć nadal przy wznowieniach oper często dopasowywano muzykę do potrzeb występujących w nich śpiewaków. Ideałem jednak zaczęła być spójność tekstu i muzyki; i tak pod koniec XVIII w. pasticcio wyszło z mody.

„Pasticcio z założenia” jakim jest *Zaczarowana wyspa* znakomicie więc wpisuje się w tradycję barokowego pasticcio, a wszelkie jego anachronizmy są właśnie częścią jej uroku. Jej powstanie powieliło też drogę pasticcio z epoki Baroku – od koncepcji do wykonania. Autorem pomysłu był Peter Gelb. Zainspirowała go oczywiście chęć zadośćuczynienia oczekiwaniom widzowi. Chciał umożliwić obejrzenie i posłuchanie podczas jednego spektaklu całej plejady znakomitych śpiewaków oraz zaprezentować na scenie MET wybór mniej znanych perełek muzyki barokowej w stylu libretto.

Urodzony w 1957 r. w Londynie Jeremy Sams, to znany brytyjski dramaturg, tłumacz, reżyser teatralny i muzyk. Tłumaczył w zasadzie wszystko – od *Ringu* Wagnera dla English National Opera, przez *Wesołą wdówkę* Lehara dla Covent Garden do *Skąpca* Moliera (Royal National Theater) i *Opery za trzy grosze* dla Donmar Warehouse. Jest też muzykiem i kompozytorem filmowym i teatralnym. Najbardziej znane jego osiągnięcia to

zapewne reżyseria produkcji na West End *The Wizard of Oz*, *The Sound of Music* czy *Noises Off*, przeniesiona również na Broadway.

Poproszono go o angielski tekst, który zawierałby arie wielu XVIII-wiecznych kompozytorów począwszy od Haendla, Vivaldiego poprzez Rameau i Leclaira. Obsada miała zawierać zespół mniej więcej tych samych rozmiarów co barokowe pasticcio, a więc około 10 śpiewaków, w tym kilku kontratenorów, jak David Daniels, oraz tak popularnych wokalistów jak Joyce DiDonato i Plácido Domingo. Arie miały być wybrane z tych mniej znanych szerszej publiczności. Ich „dystrybucja” miała też podlegać formułom hierarchii ważności operowych postaci lat Baroku, a więc główni bohaterowie mieli dostać ich najwięcej, w przypadku *Zaczarowanej wyspy* po cztery, a wspomagające role – dwie lub jedną.

Na potrzeby zamówienia z MET Sams przez około dwa lata słuchał wokalne muzyki Baroku, w tym ponad 40 oper Haendla, by w końcu dokonać wyboru do swego libretta. Jego libretto też jest specyficznym pasticcio dwóch sztuk Szekspira – *Burzy* i fragmentów *Snu nocy letniej*. Prospero, Ariel, Miranda, Caliban i Sycorax (wspomniana jedynie u Szekspira) mieszkańcy wyspy Prospera spotykają dwie pary kochanków: Demeteriusa i Helenę oraz Lysandera i Hermię. Po burzy, która jest dziełem Ariela, ratują się z zatopionego okrętu, lądują na wyspie i biorą udział w nieświadomie zniekształconym przez Ariela planie Prospera. Gdy sytuacja wymyka się z pod kontroli, na pomoc wezwany zostaje bóg mórz Neptun.

Ariel z *Burzy* Szekspira zawiera więc cechy Pucka ze *Snu nocy letniej*, a Plácido Domingo otrzymał od Samsa, oryginalnie wykreowaną dla niego i po raz pierwszy zresztą wykonywaną na scenie rolę boga, Neptuna, który pojawia się w podwodnej grocie pałacu na tronie muszli w otoczeniu plejady nimf i innych fantastycznych stworów wodnych. Część z nich zawieszona jest nad jego tronem i pięknie porusza płetwami ogonów kreując atrakcyjne wirtualne bąbelki wody. Pod koniec aktu I Neptun śpiewa dwa fragmenty lamentu nad kondycją rasy ludzkiej – jeden Haendla, a drugi Rameau. Pojawia się też przy końcu aktu II ponownie doprowadzając stan rzeczy do właściwego im porządku.

Gdy pierwsze szkice opowieści zostały ukończone zwrócono się do prof. Rosand o pomoc przy znalezieniu odpowiednich arii, duetów i ansambli, co jak przyznawała w wywiadach było jednym z najprzyjemniejszych zadań w jej karierze. Pracowała z Jeremym Samssem i po pierwsze wybrała dużą ilość najpiękniejszych jej zdaniem fragmentów z dzieł wokalnych Baroku: oper, oratoriów, kantat i motetów. Poza Haendlem i Vivaldim proponowała m.in. kompozycje Scarlattiego, Caldary, Telemana i Keisera. Jej wkład i pomoc w wykreowaniu całości był nieoceniony. Przy opracowywaniu wyborów Sams zadawał też jej pytania, na które znajdowała szybkie odpowiedzi. Jak np.: czy jest w reper-

tuarze barokowym dość szybkie w tempach trio dla barytona, tenora i sopranu, w którym postać kobieca jest nieczuła na uwodzenie mężczyzny? I padła odpowiedź: tak w *Susanne* Haendla. Czy jest kwartet mieszany, który może brzmieć jakby dwie pary budziły się ze snu? Tak – Vivaldiego *La Verita in Cimento*. Czy znany jest jakiś sekstet barokowy? Nie. I tak musiał sam go stworzyć opierając się o kwartet Haendla.

W sumie Sams i prof. Rosand, muzyczny konsultant zaangażowany przez MET, wykreowali listę około 100 fragmentów, głównie Haendla i Vivaldiego, ale również Rameau i innych, i podzieliłi na kategorie zgodnie z „wytycznymi” teoretyków Baroku, a więc lament, furia, miłość, desperacja etc. Po czym zaczęto je koordynować z tekstem libretta, by sprawiły wrażenie naturalnie „wylaniających się” z dialogów i recytatywów. Pożyczki oryginalnej muzyki do owych dialogów nie zawsze okazywały się możliwe, wymagały zmian, by dopasować ją do nowego angielskiego tekstu, tak więc Sams okazał się tu kompozytorem i modyfikował oryginały recytatywów Haendla czy Vivaldiego na potrzeby *Zaczarowanej wyspy*.

Jeremy Sams kreując libretto miał też na myśli konkretne głosy do poszczególnych partii. I tak po wykrystalizowaniu się całości poprosił MET o: basę do roli Calibana, koloraturowy sopran dla Ariela, kontratenora dla Prospera, liryczny sopran dla Mirandy i dramatyczny mezzosopran dla Sycorax. Wszyscy dobrani później śpiewacy mogli też przekazywać swe sugestie dotyczące zmian, a część z nich uwzględniono – jak przystało w prawdziwie barokowym domu operowym. I tak np. w przypadku Davida Daniela (scenicznego Prospera), dwie z jego sugerowanych arii włączono do spektaklu. Joyce DiDonato dostała jedną z arii Medei z *Tesea* Haendla, o którą prosiła, a resztę wyborów arii dla jej głosu zawierzyła instynktowi, doświadczeniu i wiedzy Williama Christiego.

Po wyborze arii, duetów i ansambli opracowano spójną partyturę i rozpoczęto pierwsze próby – najpierw z fortepianem, a potem z udziałem młodych śpiewaków. Tekst i muzykę poddano kolejnym modyfikacjom, by ułatwić deklamację, polepszyć tempo posuwania akcji i zwiększyć kontrasty muzyczne. Zmieniono część akcji, przesunięto dramatyczną równowagę pomiędzy poszczególnymi postaciami, usunięto część arii na korzyść innych. Tak powstałe pasticcio wedle prof. Rosand jest znacznie krótsze niż to jakie mogliby usłyszeć widzowie XVIII-wiecznego teatru. *Zaczarowana wyspa* ma dwa, a nie trzy akty i nieco więcej niż 20 arii zamiast 30 oczekiwanych w XVIII w., a jej prapremiera światową miała miejsce w MET w wieczór sylwestrowy 31 XII 2011 r. (wszystkim zainteresowanym librettem w wersji polskiej polecamy naszą stronę www.muzyka21.com, a w wersji oryginalnej <http://www.metoperafamily.org/metopera/news/enchanted-island-music.aspx?icamp=Enchslint&iiloc=prodpage>).



16-25.04.2012

Koncert klasyczny i jazzowy

William Etheridge

Together and solo

Więcej na : akmuzyka.and.pl

Bilety : www.eventim.pl

ams

CityINFO

TVP
KULTURA

eventim
MAMY TWOJ BILET

jazz forum

TOP
GUITAR
PROFESJONALNY MAGAZYN MUZYKOW

Muzyka21
www.actoprealabie.com

FOKA

Jazzpress

Classic

PALCEM PO PŁYCI

NAJNOWSZA PŁYTA RAFAŁA BLECHACZA



Claude Debussy – Pour le piano, Estampes, L'Isle joyeuse
• Karol Szymanowski – Preludium i fuga cis-moll, I Sonata fortepianowa c-moll op. 8

Rafał Blechacz, fortepian

Deutsche Grammophon 477 9548 w. 2012
 n. 2011

Muzyka21
plyta miesiąca

Najnowsza płyta Rafała Blechacza łączy muzykę Claude'a Debussy'ego i Karola Szymanowskiego. Impresjonizm z ekspresjonizmem. Ten sam czas powstania utworów, a dwa zupełnie różne światy. To właśnie uwydatnienie kontrastu stanowiło jeden z głównych celów artysty. Zawarte na płycie kompozycje, Rafał Blechacz ma w swym repertuarze już od wielu lat. Są to raczej rzadziej grywane dzieła obu twórców. O ile *Pour le piano, Estampes* i *L'Isle joyeuse* (*Radosna wyspa*) Debussy'ego, doczekały się stosunkowo sporej liczby rejestracji, by wspomnieć chociażby Giesekinga, czy Richtera, o tyle *Preludium i Fuga cis-moll* oraz *I Sonata fortepianowa c-moll* op. 8 Karola Szymanowskiego, poza zrealizowanym dla Polskiego Radia nagraniem Jerzego Godziszewskiego, są w zasadzie niedostępne w światowej fonografii. Tym większe brawa dla Rafała Blechacza, bowiem to właśnie dzięki niemu te wczesne, a znakomite dzieła Szymanowskiego trafią do szerokiej rzeszy melomanów. W tym miejscu pragnę wyrazić sąd, za który biorę pełną odpowiedzialność: *I Sonata fortepianowa* Karola Szymanowskiego jest arcydziełem!

Jej pierwsza część, o klasycznej wręcz budowie allegro sonatowego, stanowić może esencję ówczesnego ekspresjonizmu: jest niezwykle burzliwa, rozedrgana, kumulując w sobie niezliczone, często sprzeczne ze sobą, emocje. Ten karkołomny utwór nie daje chwili wytchnienia ani dla wykonawcy, ani dla słuchacza. Poprzez wrażenie ciągłego ruchu (liczne zmiany dynamiczne), wymaga stałej koncentracji uwagi. A ileż dzikości jest w grze Blechacza! Część druga *Sonaty* ma budowę ronda z niezwykle dramatycznym ustępem środkowym. Poprzez piękne prowadzenie linii melodycznej, Rafał Blechacz trafnie ukazuje tutaj rodowód Chopinowski. Część trzecia (*Tempo di Minuetto*) z kolei posiada mnóstwo nieodpartego uroku. Blechacz gra ją w sposób trafiający wprost do serca. Wieńcząca dzieło *Fuga* stanowi w zasadzie finał ostatniej, czwartej części *Sonaty*. Jest to potężnych rozmiarów fuga trzygłosowa, składająca się z dwóch tematów. A jakież mamy tutaj mistrzostwo harmoniczne. Pragnę zwrócić szczególną Państwa uwagę zwłaszcza na jeden moment: akord w taktie 612., który po serii karkołomnych oktaw brzmi niczym objawienie! Cała *Fuga* stanowi niezwykle efektowny finał genialnej kompozycji młodego Szymanowskiego! Mistrzostwo dzieła jeszcze bardziej uwytkniła znakomita interpretacja Rafała Blechacza. W czwartej części artysta wykazał się nie lada wirtuozerią, ale także znakomitym myśleniem przestrzennym, polifonicznym, strukturalnym: wszystko jest tutaj idealnie wyważone. Drugim utworem Szymanowskiego, jaki znalazł się na omawianej płycie, jest, korespondujące z finałem *Sonaty, Preludium i fuga cis-moll*. W *Preludium* wyraźnie już słychać twórcę *IV Symfonii koncertującej*. Jest to również muzyka iście ekspresjonistyczna, rozedrgana, silnie skonstrastowana pod względem dynamicznym. Rozpoczyna się pianissimo, kończy zaś fortissimo. W *Fudze*, z kolei, Szyma-

nowski zawarł temat o wielkim uroku i delikatności, dodając doń równie znakomity kontrpunkt. To także muzyka bardzo skonstrastowana pod względem dynamicznym (od ppp do fff), choć znacznie łagodniejsza w wyrazie. Cały skomplikowany emocjonalny charakter dzieła, nie zatraciwszy dyscypliny formalnej, w znakomity sposób udało się uchwycić Rafałowi Blechaczowi. Co wydaje się być szczególnie interesujące, artysta w pełni realizuje to, co kompozytor zawarł w partyturze, w zasadzie poza nią nie wykraczając. Cóż więc stanowi, w przypadku Blechacza, o jej genialnym odczytaniu? Przede wszystkim Rafał Blechacz nie analizuje, nie rozбивa utworu na czynniki pierwsze, nie uczy się dzieła wraz ze słuchaczem, ale je słuchaczowi opowiada, objaśnia. Jest to typ artysty, który ma wykonywane utwory doskonale opracowane i przemyślane. Przejawia się to zarówno w dziełach mniej znanych słuchaczom, jak wczesne utwory Szymanowskiego, jak i w muzyce Claude'a Debussy'ego. Tutaj brzmienie Blechacza jest czyste jak tafla wody, a przy tym dźwięki nie pochodzą z laboratorium. Wykonanie jest niezwykle pianistyczne, nie zrywając z

tradycją: ani z wielkimi tradycjami wykonawczych utworów Debussy'ego, ani też z tradycjami w muzyce Debussy'ego, która przecież wyrasta z Chopina, z romantyzmu. W *Pour le piano* dźwięk Blechacza jest jasny, krystalicznie czysty, a przy tym ciepły. Jego interpretacja jest w pewien sposób skromna, powściągliwa, a przy tym niezwykle łagodna, charakteryzując się wielką wrażliwością. Rafał Blechacz przysłuchuje się każdemu dźwiękowi który wypływa spod jego palców... To samo można powiedzieć o jego interpretacji *Radosnej wyspy*. Z kolei wykonanie cyklu *Estampes* dostarcza kolejnych wrażeń. W *Pagodach* tempo jest idealnie wyważone: 5'00" (w porównaniu ze „skondensowanym” Giesekingiem: 4'10" i analizującym Richtera: 6'10"). A jakże cudowne i miękkie są tutaj tryle! W *Wieczorze w Grenadzie* artysta w znakomity sposób uwydatnia rytm Habanery, co momentami brzmi dość ostro (lewa ręka, od 7. taktu). Z kolei w *Ogrodach w deszczu*, pod palcami Blechacza, deszcz mocno zacina: szesnastki grane są krótko, a utwór brzmi punktualistycznie i polifonicznie zarazem. Niezwykle interesująca koncepcja i bardzo sugestywna interpretacja! Non plus ultra!

Łukasz Kaczmarek



Rafał Blechacz
 fot. Felix Broede/DG

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



Gottlob Frick; Elfride Trötschel • Chor der Staatsoper Dresden; Sinfoniechor Dresden; Staatskapelle Dresden • Joseph Keilberth, dyrygent

Profil PH 10033 • w. 2011, n. 1948/9
☆☆☆☆☆

o niskiej kulturze wokalne tego śpiewaka (finał Sceny Gott! *Welch Dunkel hier*). W roli Rocca słyszymy niezastąpionego, młodego jeszcze, Gottloba Fricka, którego charakterystyczny głos zróśli się już z tą postacią w uszach niejednego melomana. Elfride Trötschel jest wdzięczną Marceliną. Znakomity jest Josef Herrmann w roli Don Pizarra: niezwykle sugestywny, ze świetną ekspresją i pięknym, acz momentami nieco strasznym głosem. Pozostałe role również zostały dobrze obsadzone. Słowa najwyższego uznania należą się również zespołom: legendarnej orkiestrze Staatskapelle Dresden oraz chórom. Burza oklasków wieńcząca finałową scenę dzieła jest dowodem na to, że i publiczność zgromadzona wówczas na sali była pod wielkim wrażeniem tego przedstawienia.

Nie jest to kompletne nagranie Beethovenowskiego *Fidelio*! Choć nigdzie o tym nie wspomniano, omawiany album zawiera „jedyne” obszerne fragmenty opery. Na pierwszy rzut oka nic jednak na to nie wskazuje. Otrzymujemy bowiem duży boks z grubą książeczką. Już w tym miejscu należy zwrócić uwagę na przepiękne wydanie: komentarze są niezwykle rzetelne pod względem merytorycznym, a oprawa graficzna wraz z licznymi zdjęciami i ilustracjami – znakomita. Mimo, że opera została tutaj przedstawiona we fragmentach, płyty są jednak dwie: CD z *Fideliem* towarzyszy DVD – dokument (bierze w nim udział między innymi Lisa Otto, znakomity sopran!). Wszystko o Państwowym Teatrze w Dreźnie, dla którego niniejszy album stanowi istny hołd. Szkoda tylko, że językowi niemieckiemu nie towarzyszą angielskie napisy... Jeśli natomiast chodzi o CD, samo przedstawienie jest niezwykle: odbyło się 22 września 1948 r. i towarzyszyło uroczystemu otwarciu Grossenhaus Drezdeńskiego Teatru, po trzyletnim czasie odbudowy ze zbombardowanych gruzów.

Dźwięk, biorąc pod uwagę standardy żywych nagrań operowych w tamtych czasach, jest po prostu znakomity! Nie przesadzę chyba, jeśli powiem, iż pod względem jakości dźwięku, omawiane nagranie może konkurować z rejestracjami dokonanymi nawet 15 lat później. Znakomity album! Gdyby tak jeszcze kiedyś udało się odnaleźć brakujące w nagraniu fragmenty opery...

Łukasz Kaczmarek

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty fortepianowe nr 1-3,
15, 21, 31

Lars Sellergren, fortepian
Sterling CDA 1672/73-2 • w. 2011 • AAD/ DDD, 128'56"
☆☆☆

Lars Sellergren (1927–2008), w swej ojczyźnie Szwecji wielce uznany pianista, w Polsce zostaje artystą znanym jedynie nielicznym. Uczeń m.in. Brunona Seidlhofera (późniejszego profesora Nelsona Freire'a), był także aktywnym działaczem tak organizacji muzycznych, jak i politycznych oraz, co oczywista, pedagogiem. Szwedzka wytwórnia Sterling przypomina sztukę wykonawczą Sellergrena w piątym już woluminie większej serii. Album zawiera sześć sonat fortepianowych Ludwiga van Beethovena. Na pierwszej płycie

WILLIAM ALWYN
Concerti grossi nr 2 i 3, Uwertura dramatyczna *Kupiec wenecki*, Serenada, Suita na małą orkiestrę *Sewen Irish tunes*
Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • David Lloyd-Jones, dyrygent
Naxos 8.570145 • w. 2011, n. 2007/10 • 57'25"
☆☆☆☆☆

Oto kolejny, ostatni wolumin dzieł orkiestrowych Williama Alwyna. Myślę, że wszyscy miłośnicy tego mało znanego kompozytora brytyjskiego powinni po niego sięgnąć. Znajdujące się na nim znakomite *Concerti grossi*: niezwykle żywy nr 2 i ciemny w ekspresji nr 3 znakomicie uzupełnią dotychczas wydane utwory z tej serii.

Suita na małą orkiestrę to pięknie zharmonizowane tematy pieśni irlandzkich, tak teraz modnych również w muzyce pop.

Serenada to prawdziwe arcydzieło, kwintesencja dobrego smaku i elegancji, przykład jak wiele można powiedzieć posługując się małą formą.

Uwertura dramatyczna przedstawia skomplikowany charakter głównej postaci dramatu Szekspira.

Znany i ceniony dyrygent David Lloyd-Jones wraz z Królewskimi Filharmonikami z Liverpoolu stworzyli niezapomnianą kreację, która dobrze przysłuży się muzyce Alwina.

Stanisław Lubliński

JOHANN LUDWIG BACH
Trauermusik, Motety, Missa *Sopra Allein Gott in der Hoh sei Her*, Kantaty
Das Kleine Konzert; Rheinische Kantorei • Hermann Max, dyrygent
Capriccio C5080 • w. 2011, n. 1993/4 • 201'43"
☆☆☆☆☆

Johann Ludwig Bach znany jako „Bach z Meiningen” był ku-

zynem Jana Sebastiana, którego syn, Carl Philip Emmanuel uważał za niesprawiedliwe, że twórczość jego przodka nigdy nie spotkała się z uznaniem poza jego rodzinną Turyngią.

Słuchając prezentowanego nagrania możemy się całkowicie zgodzić z C. P. E. Bachem. Jest to twórczość wybitna dowodząca wielkiego talentu jej twórcy, potrafiącego znakomicie orkiestrować, odpowiednio do potrzeb liturgii. Choć Johann Ludwig niewątpliwie znał twórczość Pachelbela i Buxtehudego, jego dzieła są już bardziej rozwinięte i wyrafinowane.

Na prezentowanych płytach znajdują się dzieła stylistycznie bardzo zróżnicowane, zależne od potrzeb liturgii.

Pierwsza płyta w całości poświęcona jest muzyce pogrzebowej z okazji śmierci księcia Ernsta Ludwiga.

Na drugiej mamy cykl motetów jakby zapowiadających styl wielkiego Jana Sebastiana.

Trzecia płyta zaczyna się mszą do tekstu niemieckiego w stylu kantatowym, a po niej następują właśnie trzy kantaty.

Nagranie pochodzące z przed 15 lat jest bardzo dobre, świetnie uchwycone są proporcje, a akustyka miejsca nagrania podkreśla jeszcze piękno utworów.

Wykonawcy dali z siebie wszystko, by słuchacz mógł nacieszyć się znakomitą muzyką Johanna Ludwiga Bacha. Warto było czekać tak długo, by móc się zachwycić tym niesłusznie pomijanym twórcą należącym do rodziny Bachów.

Stanisław Lubliński

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Fidelio
Heinrich Pflanzl; Josef Herrmann; Bernd Aldenhoff; Christel Goltz;

znalazły się najwcześniejsze sonaty: I-III, zarejestrowane podczas dwóch sesji w marcu roku 1982. Ich wykonania są bardzo dobre. Pianista przywiązuje dużą wagę do detali, respektuje wszystkie oznaczenia zawarte w partyturze. W komentarzu zamieszczonym w książeczce, uzasadnia taką postawę, twierdząc, iż jest to jedyna droga, aby całościowy efekt był godny uwagi. Gra lekkim dźwiękiem, traktując Beethovena jako następcę w linii prostej Haydna i Mozarta. Potrafi być zarówno niezwykle poetycki (*Menuetto z I Sonaty*), jak i błyskotliwy (*Scherzo z II Sonaty*). Druga płyta albumu zachwyca mnie jednak w dużo mniejszym stopniu. W XV *Sonacie „Pastoralnej”* zarejestrowanej przez 30-letniego artystę dobór niektórych temp wydawać się może nieco dziwny: *Andante* jest spieszne, *Scherzo* wolniejsze i bez humoru, ale za to z ciekawymi, ładnie podkreślonymi ritardandami. Z kolei najsłynniejsze dzieło zamieszczone w omawianym albumie, zarejestrowane w roku 1977 *XXI Sonata „Waldsteinowska”*, jednak nieco rozczarowuje. Artysta był wówczas chyba w słabszej formie: chwilami zbyt wolne tempo, kilka potknięć technicznych, niedokładne pasaży, gra nieco sucha i mało porywająca, interpretacja szkolna. Podobne zdanie można mieć o późniejszym o 10 lat, wykonaniu, zamykającej album *XXXI Sonaty As-dur*. Część pierwsza brzmi beznamiętnie. A przecież Beethoven określił ją jako *Moderato cantabile molto espressivo!* Następnie przeczytane, mało porywające, czy też wewnętrznie zróżnicowane *Allegro molto*. I wreszcie mało mistyczne, nieco nudne *Adagio ma non troppo*, zwieńczone niepozorną *Fugą*. Bilans zatem niezbyt korzystny. Nie zapominajmy jednak, że mamy do czynienia z rejestracjami radiowymi dokonanymi podczas pojedynczych sesji radiowych, nie zaś wielodniowych studyjnych (dotyczy to wszystkich sonat!). Główna wartość tego albumu jest jednak dokumentalna przypominając sztukę nieżyjącego już, a zasłużonego artysty.

Łukasz Kaczmarek

LUIGI BOCCHERINI

Kwintet smyczkowy C-dur op. 30 nr 6 G. 324 *La musica notturna de la strade di Madrid*, Kwintet



tet smyczkowy E-dur Op. 11 nr 5 G. 275, Kwartet smyczkowy g-moll op. 32 nr 5 G. 205, Kwintet gitarowy nr 6 D-dur G. 448

Eckart Runge, wiolonczela; Carle Trepat, gitara • Cuarteto Casals

Harmonia Mundi HMC 902092 • w. 2011, n. 2011 • 77'00"

★★★★★

Słynny *Menuet* Boccheriniego rzadko kiedy nagrywany jest wraz z całym dziełem, z którego pochodzi – *Kwintetem smyczkowym E-dur* op. 11 nr 5. Cuarteto Casals i wiolonczelista Eckart Runge grają to dzieło wyjątkowo delikatnie, z ogromnym zaangażowaniem. Większość melomanów dzięki temu nagraniu może dowiedzieć się, że nie tylko *Menuet*, ale i całe dzieło, to bardzo ambitna, znakomicie skomponowana muzyka. Równie pięknym i znakomicie wykonanym dziełem jest inny kwintet, *C-dur* op. 30 nr 6, znany jako *La musica notturna de la strade di Madrid*.

Znakomitym dodatkiem jest mniej znany *Kwartet smyczkowy g-moll*, w którym zespół może wykazać się świetnym zgraniem i zrozumieniem muzyki Boccheriniego.

Album kończy słynny *Kwintet gitarowy D-dur*, w którym dużą rolę odgrywają kastaniety. I choć moim faworytem pozostaje Jordi Savall, również i to nagranie warte jest poznania.

Kolejne wybitne nagranie Cuarteto Casals.

Stanisław Lubliński



HAVERGAL BRIAN Symfonie nr 20 i 25, Fantastic variations on an Old Rhyme

National Symphony Orchestra of Ukraine • Andrew Penny, dyrygent

Naxos 8.572641 • w. 2011, n. 1994 • 62'44"

★★★★★

Jeszcze do połowy ubiegłego stulecia twórczość Havergala Briana (1876–1972) nie była powszechnie znana, dopiero zainteresowanie się nią przez producentów muzycznych, dyrygentów, a potem władarzy kilku wytwórni, zmieniło ten stan rzeczy, przywracając ją do życia fonograficznego i koncertowego, zwłaszcza w ojczyźnie kompozytora. Kilka miesięcy temu ukazała się na rynku płyta – reedycja nagrania z połowy lat 90. Wtedy materiał wydała wytwórnia Marco Polo, znana z odkrywania nieznanego repertuaru, teraz zaś niezastąpiona firma Naxos.

Dla miłośników dwudziestowiecznej muzyki orkiestrowej omawiany album będzie mile widzianą pozycją, ale muszę stwierdzić, że muzyka Briana nie robi na mnie jakiegoś piorunującego wrażenia. Doceniam wprawdzie warsztatową biegłość autora, kunszt w instrumentacji, przystępność języka, posługiwanie się klasycznymi formami. Sądzę jednak, że daleko jej do wyrazowego i kompozytorskiego mistrzostwa twórcy z podobnym ilościowo dorobkiem w dziedzinie symfoniki, naszego znamienitego rodaka, Mieczysława Weinberga, zdecydowanie bardziej zasługującego na intensywną fonograficzną promocję.

Na omawianym albumie znalazły się trzy kompozycje: *Fantastyczne wariacje na temat starego wierszyka* (1907), *XX Symfonia cis-moll* (1962) oraz *XXV Symfonia a-moll* (1966). Wykonuje je bardzo sprawnie i rzetelnie Narodowa Orkiestra Symfoniczna Ukrainy, zespół o dużym doświadczeniu, dość długiej tradycji i wysokich artystycznych kompetencjach. Jej forma budzi moje uznanie, do czego przyczyniła się również zadowalająca jakość techniczna nagrania. Promotor muzyki brytyjskiej, Andrew Penny, włożył wiele pracy w przekonującą interpretację trzech nieznanych partytur Havergala Briana, odnosząc zasłużony sukces.

Mimo iż w przypadku recenzowanego albumu wytwórni Naxos daleko mi tym razem do entuzjazmu, uznaję go za interesującą i wartościową pozycję współ-

czesnej fonografii, wartą uwagi miłośników dwudziestowiecznej symfoniki.

Paweł Chmielowski

ANTON BRUCKNER

Symfonie nr 4, 7, 9

Philharmonie Festiva • Gerd Schaller, dyrygent

Profil PH 11028 • w. 2011 • 214'16"

★★★★★

Miłośnicy muzyki Antona Brucknera nie mogą co prawda narzekać na nadmiar wybitnych nagrań jego symfoniki, lecz mimo wszystko od czasu do czasu można znaleźć na rynku nowe i interesujące tytuły z tym repertuarem. Do takich trzeba z pewnością zaliczyć wydany latem 2011 r. przez wytwórnię Profil album, zawierający zapis letnich koncertów z opactwa Ebrach z lat 2007–2010, podczas których zabrzmiały: *IV, VII i IX Symfonia*. Występowała wtedy pod dyktando Gerda Schallera *Philharmonie Festiva*, skupiająca muzyków z czołowych monachijskich zespołów; tamtejszych *Filharmoników*, *Orkiestry Radia Bawarskiego*, *Opery Państwowej*, a przede wszystkim *Solistów Bachowskich*, pragnących w większej obsadzie wykonywać utwory klasycyzmu i romantyzmu.

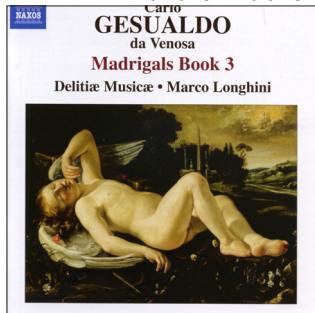
Warto dodać, że oprócz wysokiej wartości artystycznej owych kreacji, album niniejszy zasługuje na uwagę z powodu prezentacji czteroczęściowej wersji *IX Symfonii d-moll*, z finałem zrekonstruowanym przez Williama Carragana w roku 2010. Czytelnicy władający dobrze językami: niemieckim i angielskim, znajdą w książeczce szczegółowe informacje na temat wieloletniej pracy autora nad opracowaniem niedokończonych utworów. Dzięki nagraniu zaś będą mieć możliwość oceny, czy rezultat owej próby jest satysfakcjonujący czy nie. Ja mimo wszystko wolę słuchać *Dziwiałej* w dotychczasowej postaci, choć doceniam wysiłek Carragana i trud włożony w ogarnięcie mnóstwa szkiców pozostawionych przez Brucknera, wglębiecie się w stylistykę i instrumentację jego dzieł, nadaniu brakującemu finałowi przekonującego i logicznego kształtu.

Słuchając interpretacji Gerda Schallera i *Philharmonie Festiva*, miałem skojarzenia z wybitnymi

dokonaniami Güntera Wanda. Podobny dobór płynnych, dość szybkich, choć neutralnych temp, bardzo staranne odczytanie zapisów partytur pod kątem artykulacji, frazowania, proporcji dynamicznych, ciągłości narracji, słysząc tu wielki szacunek dla intencji kompozytora. Całość wydaje się być usytuowana w ramach klasycznej, niemieckiej tradycji wykonawczej, co nie ukrywam, bardzo mi się spodobało. Zadziwiła mnie również przejrzystość i czystość brzmienia orkiestry, jej nadzwyczajna kultura gry, cechująca germańskie zespoły, a także świetna jakość dźwięku – realizatorzy spisali się wzorowo, brak tu jakichkolwiek oznak rejestracji live.

Omawiany album sprawi z pewnością wielką satysfakcję miłośnikom symfonii Antona Brucknera i zachęcam gorąco do poszukiwania tego tytułu, ubolewając po raz kolejny nad niedostępnością płyt wytwórni Profil w naszym kraju.

Paweł Chmielowski



CARLO GESUALDO DA VENOSA
Madrygały – księga 3

Delitiae Musicae • Marcel Longhini, dyrygent

Naxos 8.572136 • w. 2011, n. 2008 • 68'37"
★★★★★

Oto *III Księga madrygałów* Carla Gesualda, księcia Venosa. W porównaniu z dwiema poprzednimi, stanowi ona nowy rozdział w twórczości Księcia. Utwory są tutaj pełne kontrastów, a użycie dysonansów stało się dużo bardziej niekonwencjonalne i śmiałe. Przy tym uwydatniony jest ich niezwykle ekspresyjny styl. Charakterystyczne jest dla Gesualda, iż do swych madrygałów nie wybiera on najwybitniejszych, czy też najsłynniejszych liryków, lecz dzieła, których słowa posiadają inspirującą moc pozwalającą tworzyć ich twórcy wyraziste obrazy dźwiękowe.

Takimi słowami są „śmierć”, czy „ból”. Ich dobór w dużej mierze podyktowany był doświadczeniem Księcia: powszechnie znana jest historia o zabójstwie niewiernej żony i jej kochanka, a następnie psychicznej izolacji prowadzącej do szaleństwa, a może raczej tak powszechnej wówczas wśród artystów melancholii. Szczególnie druga część *III Księgi* pełna jest złości, a wręcz brutalności. Indywidualny i wielce nowatorski styl Gesualda nie rozwinąłby się jednak, gdyby nie jego pozycja: był zapewne pierwszym kompozytorem mogącym tworzyć jedynie dla samej sztuki. Obecnie jego muzyka przeżywa swój renesans czemu sprzyja mroczna legenda...

Marco Longhini wraz z zespołem *Delitiae Musicae* nagrywa komplet madrygałów Księcia uzupełniony utworami świeckimi. Kolekcja ma składać się z sześciu płyt; obecnie otrzymujemy trzeci wolumin. W skład *Delitiae Musicae* wchodzi siedmoro mężczyzn (w pięciu madrygałach i dwóch pieśniach zespołu dopełnia klawesynistka Carmen Leoni). Recenzując w ich wykonaniu *VII Księgę madrygałów* Monteverdiego, skarżyłem się, że niektóre utwory w założeniu powinny być śpiewane przez kobiety. W przypadku madrygałów Gesualda, takie stwierdzenie nie może być słuszne, a brak głosów kobiecych nie stanowi żadnej wady. Tym bardziej, jeśli mamy do czynienia z taką klasą artystów, jak muzycy *Delitiae Musicae*! Wykonanie jest bardzo piękne i staranne. Mimo, że momentami niezwykle rozemocjonowane (tego wymaga muzyka!), nie posiada niczego w nadmiarze, odznaczając się za to wielką intymnością. Ekspresja i vibrato są tutaj pod kontrolą, a artyści nie starają się epatować słuchacza tanimi efektami. Longhini wyraźnie podkreśla wszelkie niuanse odkrywając całe bogactwo tej muzyki: istny mikroświat! Jego muzycy zaś znakomicie „bawią się” każdym słowem, co w przypadku renesansowych madrygałów jest bardzo istotne! To muzyka wielce wysublimowana i wykonanie wielkiej klasy! Jako uzupełnienie płyty otrzymujemy dwie uroczyste Pieśni świeckie Gesualda. Piękna płyta!

Łukasz Kaczmarek



PIOTR CZAJKOWSKI

Dama pikowa – opera

Misha Didyk, tenor; Ludovic Tézier, baryton; Emily Magee, sopran; Ewa Podleś, alt • Chór i Orkiestra Opery w Barcelonie • Michael Boder, dyrygent
Opus Arte OA 1050 D • w. 2011, n. 2010 • DVD-V, 180'00"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Oto bardzo interesująca, tradycyjna produkcja operowa, która jest świetnie zaśpiewana, zagrana, a

dla nas ma dodatkowy atut, jakim jest występ Ewy Podleś.

Scenografia w sposób bardzo realistyczny odtwarza Petersburg czasów Katarzyny Wielkiej. Reżyser Gilbert Deflo zadbał o wszystkie szczegóły, zarówno pięknych, stylowych wnętrz, jak i scen w plenerze. Strona wizualna przedstawienia jest znakomicie dopracowana w najmniejszym szczególe, jednocześnie nie kojarzy się z jakimś statycznym wystrojem muzeum. Jest ona znakomitą tłem dla śpiewaków będących u szczytu ich formy.

Misha Didyk jest znakomitą Hermannem o czym przekonujemy się od samego początku i w przekonaniu tym trwamy aż do końca opery. Emily Magee jest porywającą Lisą, śpiewa pięknym, jasnym głosem porywając widownię. Ludovic Tézier to Jelecki naszych marzeń. Jego wielka aria z aktu drugiego to majstersztyk. Ewa Podleś jako Hrabina jest znakomita jak zawsze.

Idealna produkcja *Damy pikowej* Czajkowskiego świetnie łączy fonię i wizję. Pozycja obowiązkowa w każdej kolekcji.

Stanisław Lubliński

JOHANN ADOLF HASSE

Requiem C-dur, Miserere c-moll

Johanna Winkel, sopran; Marie Luise Werneburg, sopran; Wiebke Lehmkuhl, alt; Marlen Herzog, alt; Colin Balzer, tenor; Cornelius Uhle, bas • Dresdner Kammerchor; Dresdner Barockorchester • Hans-Christoph Rademann, dyrygent
Carus 83.349 • w. 2011, n. 2010 • 70'15"
★★★★★

W swoim czasie ciesząc się wielką sławą, stawiany co najmniej na równi z Bachem i Haendlem, Johann Adolf Hasse (1699–1783) po śmierci popadł w całkowite niemal zapomnienie. Czy jednak słusznie? O tym możemy przekonać się sami, bowiem niemiecka wytwórnia Carus przypomniała nam właśnie dwa jego wielkie dzieła religijne: *Requiem C-dur* oraz *Miserere c-moll. Requiem C-dur* powstało w roku 1763 i miało towarzyszyć uroczystościom pogrzebowym króla Fryderyka Augusta II, którego Hasse był nadwornym kompozytorem. Związki twórcy z Polską są więc oczywiste. Dzieło wykonywane było dla upamiętnienia śmierci króla rok rocznie, aż do 1850 r. Świadczyć to może o wielkiej popularności Hassego w tamtym czasie (jeszcze długo po

śmierci). Już od początku uwagę przykuwają tonacje utworów, a zwłaszcza *Requiem*: C-dur nie jest pomyłką. Co ciekawe, w drugim i zarazem ostatnim swoim requiem, Hasse również używa tonacji majorowej. W przypadku zamieszczonego na płycie *Requiem C-dur*, tonacja przesądza o charakterze całej kompozycji, która jest uroczysta, lecz, w większości części, z nastrojem żałoby niewiele ma wspólnego. Oczywiście wyjątkami są *Dies irae*, *Lacrimosa* i *Agnus Dei*, świadczące o rzeczywistym przeznaczeniu dzieła. Zarówno *Requiem* jak i *Miserere*, to muzyka wyrastająca wprost z barokowej tradycji, monumentalna w wyrazie i niezwykle bogato zinstrumetentowana, a przy tym zanurzona już w klasycyzmie. Kompozytor nie ucieka jednak od barokowej, Bachowskiej wręcz polifonii (znakomity chór *Christe eleison* z *Requiem*). Dysponuje dużą inwencją melodyczną (uroczy tercet *Mors stupebit*, piękna aria *Quaerens me*, złożone *Sanctus* z *Requiem*, *Libera me* i *Quoniam* z *Miserere*). Nie boi się traktować głosu w sposób operowy (aria *Benedictus* z *Requiem*), chwilami zaś zdaje się antycypować Mozarta (*Hostias et preces* z *Requiem*). Jeśli zaś

chodzi o *Miserere c-moll*, jest ono dziełem o przeszło 30 lat wcześniejszym aniżeli *Requiem*. Zostało skomponowane dla weneckiej Ospedale degli Incurabili, mając być wykonane przez tamtejsze dziewczęta (stąd pierwotna wersja przeznaczona była jedynie na głosy kobiece). Mimo, iż powstałe jeszcze w baroku, często traktuje głos w iście nowatorski sposób (*Ecce enim*). Zostało napisane, podobnie jak *Requiem*, z dużą pomysłowością, nie pozostawiając słuchacza obojętnym. Szczególnie wyraziście brzmią chórally części *Benigne fac* oraz wieńczące dzieło, barokowe *Sicut erat*.

Wykonanie które otrzymujemy jest niezwykle eleganckie i stylowe, a przy tym znakomite: bogate, pełne brzmieniowo, choć sprawiające wrażenie pewnej kameralności, świetnie zaśpiewane i dyrygowane. Hans-Christoph Rademann prowadzi dzieło z dużą dbałością o szczegóły, starając się zachować przejrzystość w bogatej instrumentacji Hassego oraz dobierając najwłaściwsze tempo dla każdej z części, nigdy nie popadając w skrajności (wszak Hasse był Niemcem, nie Włochem!). Wspaniale brzmi *Dies irae* z *Requiem*, gdzie tak umiejętnie podkreślany przez dyrygenta rytm doskonale oddaje dramatyzm i niepokój muzyki. Drezdeński Chór Kameralny śpiewa w sposób niezwykle klarowny i subtelny. Soliści również stają na wysokości zadania, z dysponującymi głosami altowymi Wiebke Lehmkuhl (pamiętaj ją Państwo zapewne z nagrania *Oratorium na Boże Narodzenie* Bacha pod dyktando Riccarda Chailly'ego) oraz Marlen Herzog na czele.

Wspaniała, nieznaną muzyką, po mistrzowsku wykonana: polecam bez jakichkolwiek zastrzeżeń!

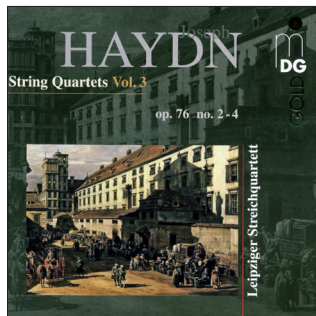
Lukasz Kaczmarek

JÓZEF HAYDN

Kwartety op. 76 nr 2, 3 i 4

Leipziger Streichquartett
MDG 307 1683-2 • w. 2011 • 67'03"
★★★★★

Kolejny już raz mam przyjemność zarekomendować Państwu doskonałe interpretacje Leipziger Streichquartett, jednej z czołowych współczesnych formacji kameralnych, cieszącej się zasłużoną renomą z powodu swych wyjątkowych koncertów oraz nagrań. W barwach wytwórni MDG znaleźć



można pokazać ilość nagradzanych na całym świecie płyt, a do grona kolejnych cennych tytułów bogatej dyskografii zespołu trafia właśnie następna pozycja, tym razem trzecia w serii poświęconej *Kwartetom smyczkowym* Haydna.

Podczas gdy światowa fonografia w kameralistyce jakby straciła impet, firma MDG nie przejmując się tym negatywnym trendem i konsekwentnie poszerza swój katalog o klasyczno-romantyczny repertuar, w czym wielką zasługę ma właśnie Leipziger Streichquartett. Jego wykonania zachwycają wykonawczą perfekcją, szlachetnym, wyrównanym i jednorodnym brzmieniem, płynnością narracji, wzorową stylistyką. Jako całość są spójne i przekonujące, co jest szczególnie warte podkreślenia w przypadku pozornie łatwych i bezproblemowych *Kwartetów* Haydna. Na recenzowanym krążku mamy trzy utwory z opusu 76, a więc kompozycje powstałe już pod koniec XVIII w., w okresie, kiedy autor *Stworzenia świata* w wieku dojrzałym i z imponującym, kilkudziesięcioletnim doświadczeniem w pisaniu na ów skład, mógł w pełni wykorzystać mistrzostwo i wiedzę w operowaniu czterema instrumentami smyczkowymi i formą sonatową. Nie bez powodu dzieła ze wspomnianego zbioru noszą miano arcydzieł, co wyraźnie słycać w znakomitej interpretacji Lipszczan. Bardzo dobre tempa, czytelna artykulacja, przejrzysta faktura i logiczna forma sprawiają, że album wytwórni MDG uznać można za cenny materiał dydaktyczny, zarówno dla młodych i starszych adeptów kameralistyki, jak i dla uczących się teorii – form czy historii muzyki.

Polecam ten wartościowy album z całym przekonaniem wszystkim miłośnikom twórczości Józefa Haydna oraz melomanom żywo zainteresowanym gatunkiem kwartetu smyczkowego.

Paweł Chmielowski

JÓZEF HAYDN

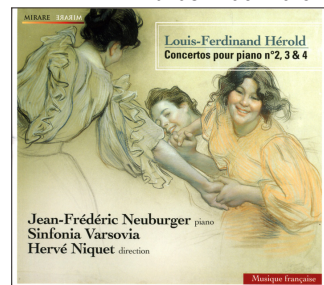
Pory roku

Miah Persson, sopran; Jeremy Ovenden, tenor; Andrew Foster-Williams, bass • London Symphony Chorus & Orchestra • Colin Davis, dyrygent
LSO LSO0708 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 128'35"
★★★★★

Nagrań Haydnowskiego oratorium *Pory roku* istnieje sporo, jednak dwa zapisały się w fonografii w sposób szczególnie: klasyczna rejestracja Karla Böhma oraz niezwykle odkrywcza wersja René Jacobsa. Pierwsze stanowiło i stanowi punkt odniesienia dla wszystkich innych produkcji. Drugie jest chyba najciekawszym współczesnym odczytaniem partytury. Obok nich istnieje wiele znakomitych i dobrych nagrań. Do takiej grupy zalicza się również to omawiane, zarejestrowane podczas koncertu w londyńskiej Barbican Hall, w czerwcu 2010 r. Zostało wydane w serii dokumentującej występy Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej. Samo wykonanie można scharakteryzować krótko: znakomity dyrygent, przeciętni soliści (choć znajdują się i tacy, dla których i pod względem wokalnym, nagranie będzie satysfakcjonujące). Przeręklamowany młody sopran z rozwibrowanym głosem o niezbyt zachwycającej barwie, zbyt słaby głosowo tenor o mocno ograniczonym wolumenie, niezły bas-baryton, lecz bez charyzmy... Nie jest to zbyt zachęcające, by sięgnąć po omawiane nagranie. Nie polecam go zatem miłośnikom pięknego śpiewu. Ale miłośnikom wielkiej dyrygentury – jak najbardziej! Sir Colin Davis (i oczywiście, Londyńska Orkiestra Symfoniczna) jest jedynym prawdziwym bohaterem tego nagrania. Mimo, że jego nazwisko kojarzone jest przede wszystkim z muzyką Hectora Berlioz i romantyczną symfonią, ma on znakomitą rękę do Haydna, doskonale wyczuwając lekkość tej muzyki (nie zapominajmy, że Sir Colin należy do najwybitniejszych XX-wiecznych interpretatorów Mozarta!). Bohaterami dzieła są przecież prości ludzie, traktowanie go bez odrobiny humoru zakrawałoby więc o farsę. Davis jest niespożyty, muzyka pod jego batutą pulsuje energią; aż trudno uwierzyć, że przekroczył on już 80! A przy tym dyrygent przywiązuje dużą wagę do detali, co

doskonale realizuje grająca pod jego batutą Orkiestra. Gra Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej jest znakomita! Nawet jeśli jesteśmy przyzwyczajeni do stylowych wykonań na instrumentach historycznych, szybko zapominamy, że mamy do czynienia z prawdziwie symfonicznym zespołem. Osobiście, jestem entuzjastą przeniesienia zdobyczy wykonawstwa historycznie poinformowanego na grunt wykonawstwa „tradycyjnego”. Doskonałym tego przykładem są Bachowskie interpretacje Riccarda Chailly: Haydnowskie kreacje Davisa stanowią kolejne tego świadectwo. W omawianym nagraniu świetny jest także śpiew Chóru. Właśnie części tutti są najmocniejszą stroną tej wersji. Finał całego dzieła brzmi wręcz porwająco! W sumie nagranie można by uznać za znakomite, mnie jednak bardzo przeszkadzają niedostatki wokalne. Jaka szkoda, że Sir Colin nie zaprosił do współpracy solistów z poprzedniej Haydnowskiej produkcji – *Stworzenia Świata*...

Lukasz Kaczmarek



LOUIS-FERDINAND HÉROLD
Koncerty fortepianowe nr 2, 3, 4

Jean-Frédéric Neuberger, fortepiano • Sinfonia Varsovia • Hervé Niquet, dyrygent
Mirare MIR 127 • w. 2011, n. 2010 • 61'00"
★★★★★

Sądę, że nawet wśród miłośników opery niewielu zna nazwisko Louisa Ferdinanda Hérolda (1791–1833). O miłośnikach muzyki instrumentalnej nawet nie warto wspominać, a przecież był jednym z niewielu symfoników francuskich swojej epoki. I oto, dzięki francuskiemu wydawnictwu Mirare, mamy okazję poznać jego trzy koncerty fortepianowe. Ich uryk, wirtuozostwo, lekkość, zgodność z estetyką epoki są znakomite. Koncerty te przywołują twórczość zarówno Mozarta, jak i Beethovena i Schuberta, ale są dziełami całkowicie oryginalnymi.

Ich przywrócenia do życia podjął się prawdziwy czarodziej klawiatury, pełen energii, świetnie wyczuwający styl epoki, francuski pianista Jean-Frédéric Neuberger. W tej trudnej pracy towarzyszą mu Sinfonia Varsovia pod energiczną dyрекcją Francuza, Hervé Niqueta.

Znakomita płyta warta polecenia dla wszystkich melomanom.

Stanisław Lubliński

DENIS PLANTE

Tango Boréal

Denis Plante, bandoneon; David Jacques, gitara; Ian Simpson, kontrabas
Atma Classique ACD2 2661 • w. 2010, n. 2010
★★★★★

Tango Boréal to autorska płyta kanadyjskiego kompozytora i bandoneonisty Denisa Plantera, wydana w 2010 r. przez wytwórnię Atma Classique. Jej bohater jest artystą niezwykle wszechstronnym, wywodzi się z rodziny o bogatych tradycjach muzycznych, wykształcony klasycznie jako oboista i gitarzysta, żywo się też interesował jazzem, aż jego pasja skierowała się w stronę argentyńskiego tanga i jego charakterystycznego instrumentu – bandoneonu.

I właśnie owe dwie inspiracje przyświecają omawianemu albumowi, na którym Denis Plante występuje w podwójnej roli, mając obok siebie dwu innych młodych artystów: gitarzystę Davida Jacquesa oraz kontrabasistę Iana Simpsona. Zaprezentowane utwory – kilkuninutowe miniatuury o charakterze tanecznym bądź refleksyjnym, są starannie wyselekcjonowaną grupą siedemnastu kompozycji powstałych na przestrzeni 12 lat przy różnych okazjach.

Poznanie owej płyty wiąże się z dużą przyjemnością i polecam ją uwadze miłośników bandoneonu, tutaj brzmiącego świetnie w połączeniu z pozostałymi instrumentami. Utwory Denisa Plantera urzekają swoją emocjonalną, melancholijną, liryczną aurą. Przeznaczone są w moim przekonaniu do słuchania w spokoju, wyciszeniu, bez żadnego pośpiechu nie tylko podczas upalnych sierpniowych dni, kiedy piszę te słowa; z pewnością umilą też samotne jesienne czy zimowe wieczory. Album ten powinien

usatysfakcjonować nie tylko wielbicieli latynoskich brzmień i klimatów, interesujących się kulturą muzyczną Ameryki Południowej, Argentyny zaś w szczególności, ale i miłośników relaksu przy wysmakowanych, stonowanych dźwiękach.

Dobry dźwięk, atrakcyjny, przystępny i łatwo wpadający w ucho repertuar oraz autorskie wykonanie, skłaniają mnie do wysokiej oceny niniejszego krążka i zarekomendowania go poszukiwaczom nowości w eleganckim i bardziej popularnym wydaniu.

Paweł Chmielowski

FRANCIS POULENC

Pieśni

Felicity Lott, sopran; Ann Murray, mezzosopran; Anthony Rolfe Johnson, tenor; Graham Johnson, fortepian
Helios CDH55366 • w. 2011, n. 1984 • 65'44"
★★★★★

Całkiem znaczący dorobek pieśniarski Francisca Poulenca jest zadziwiająco rzadko nagrywany na płycie. Dziwi to tym bardziej, że większość skomponowanych przez niego pieśni jest bardzo atrakcyjna muzycznie i daje duże pole do popisu dla wykonawcy – zwłaszcza pod względem interpretacyjnym. Kompozytor korzystał zawsze z twórczości znakomitych poetów, między innymi Guillaume'a Apollinaire'a. W repertuarze śpiewaków wykonujących lirykę wokalną najpopularniejsze są jego pieśni o łożniejszym charakterze, właściwie – piosenki, spośród których najsłynniejsza jest *Les chemins de l'amour* napisana dla aktorki Yvonne Printemps.

Być może w związku z brakiem zainteresowania tym repertuarem wśród współczesnych wykonawców, wytwórnia Hyperion zdecydowała się na reedycję płyty nagranej w połowie lat 80. przez troje brytyjskich śpiewaków – Felicity Lott, Ann Murray i Anthony'ego Rolfe Johnsona. Spośród tej trójki wykonawców zdecydowanie dominuje Felicity Lott, która wykonuje większość pieśni. Zamiłowanie do francuskiego repertuaru wynika poniekąd z wykształcenia tej śpiewaczki, która jest także romanistką. Co więcej, swoją wokalną edukację rozpoczęła podczas pobytu we Francji i kształcona była przez francuskich nauczycieli śpiewu. Wraz z pianistą Grahamem Johnsonem zadedykowali

Pierre'owi Bernacowi, francuskiemu tenorowi, który stanowił dla nich wzór w interpretowaniu pieśni Poulenca. Felicity Lott śpiewa zachwycająco, doskonale buduje nastroj wykorzystując swój świetnie kontrolowany głos. Gra barwą i bawi się humorem często pojawiającym się w tych pieśniach (najzabawniejsza jest zdecydowanie *Nous voulons une petite sœur* z cyklu *Quatre chansons pour enfants*).

Płyta nie zawiera, rzecz jasna, wszystkich pieśni Francisca Poulenca. Nagranie zatytułowane *Voyage à Paris* (tytuł taki nosi również jedna z pieśni pochodzących z cyklu *Banalités*), wspólnym elementem łączącym wszystkie prezentowane utwory ma być właśnie powiązanie ze stolicą Francji. Nie zaprezentowano na płycie żadnego cyklu pieśni Poulenca w całości.

Prezentowane nagranie można zaliczyć do klasyki fonografii, wzorowali się na nim śpiewacy nagrywający recitale składające się z francuskich melodii, w tym wykonawczyni jednego z najbardziej udanych recitali tego typu – Véronique Gens – bardzo wyraźnie słyszalne jest podobieństwo pomiędzy wykonywaniem pewnych wokalnych niuansów przez nią i przez Felicity Lott.

Hanna Winiszewska

DOMENICO SCARLATTI

18 Sonat

Alexandre Tharaud, fortepian
Virgin Classics 6420162 • w. 2011, n. 2011 • 70'45"
★★★★★

„Czytelniku, czy jesteś artystą, czy amatorem, nie spodziewaj się jakiegoś głębokiego celu tych kompozycji: są to raczej pomysłowe przekomarzania się ze sztuką, mające zachęcić cię do grania na klawesynie z większą swobodą. (...) Nie oceniaj ich zbyt surowo: twoja przyjemność będzie tym większa” – w taki sposób Domenico Scarlatti zwracał się do przyszłych interpretatorów swoich sonat klawesynowych. Historia dowiodła jednak, że te skromne „muzyczne żarty”, okazały się prawdziwymi małymi arcydziełami i wielką szkołą dla pianistów i klawesynistów. Kompozytor wszak znający już pierwsze prototypowe odmiany fortepianu, zdecydowanie skłaniał się ku klawesynowi.

Mimo to, oraz na przekór całej XX-wiecznej rewolucji wykonawstwa muzyki dawnej, dziś po sonaty Domenica Scarlattiego z równym upodobaniem sięgają klawesyniści, co pianiści, i trudno, doprawdy, którymś z nich oddać palmę pierwszeństwa. Osobiście również ciężko byłoby mi rozstrzygnąć, czy kształt klawesynowy, czy też fortepianowy sonat bliższy jest moim własnym gustom, jednak w ostatnich latach, to właśnie interpretacja pianisty zachwycała mnie najbardziej. Była to przepiękna, niezwykle wyrafinowana płyta włoskiego pianisty Fabia Grassa. Tharaud również jest z krwi i kości pianistą. Swoimi interpretacjami muzyki Bacha, Couperina i Rameau zdążył już nas nie tylko przyzwyczaić, ale i przekonać do słuszności fortepianu (co nie oznacza braku słuszności klawesynu!).

Alexandre Tharaud gra pięknym, jasnym dźwiękiem. Artysta dużą wagę przywiązuje do artykulacji. Jego legato jest niezwykle naturalne i staranne, przywołując na myśl grę Clary Haskil, pamięci której omawiana płyta została dedykowana. Ale w rzeczywistości Alexandre Tharaud posiada i drugie oblicze. W wirtuozowskich sonatach, potrafi porwać słuchacza, wykorzystując swoją olbrzymią sprawność techniczną. Jego gra pełna jest swobody, o której sam kompozytor wspominał jako o głównym celu ćwiczeń. Świetnym tego przykładem jest jego wykonanie *Sonaty K 72*. Artysta w umiejętny sposób korzysta z artystycznej ekspresji: nigdy jej nie nadużywa, a jednocześnie żadna z sonat w jego wykonaniu nie wionie nudą. Takie właściwe wyczucie muzycznego umiaru doskonale prezentuje interpretacja marszowej *K 420*. Z kolei w lirycznych utworach, zachwyca wielkim spokojem i skupieniem. Szczególnie pięknie brzmią pod palcami Tharaud *Sonaty K 208, K 132* oraz *K 32*. Niezwykle popularna *K 9*, dzięki użyciu stosunkowo wolnego tempa, zyskała nowy interesujący wyraz. Podobnie można powiedzieć o interpretacji *K 380*, w której swoiste falowanie tempa oraz akcenty dały niezwykle ciekawe rezultaty. Bardzo piękna płyta i kolejna ważna pozycja w dyskografii sonat Domenico Scarlattiego.

Łukasz Kaczmarek



ALFRED SCHNITTKE
Sonaty skrzypcowe
 Carolyn Huebl, skrzypce; Mark Wait, wiolonczela
 Naxos 8.570978 • w. 2011, n. 2009 • 69'20"
 ★★★★★

Ta płyta to obowiązkowa pozycja dla wszystkich wielbicieli muzyki, którą wciąż jeszcze możemy określać mianem współczesnej! Znalazł się na niej komplet sonat skrzypcowych jednego z najbardziej intrygujących twórców drugiej połowy XX w., Alfreda Schnittke, określanego mianem najmniej rosyjskiego spośród rosyjskich kompozytorów. Każdy z zawartych na płycie utworów stanowi odrębny świat. Trudno się dziwić: najwcześniejszy z nich (wczesna, niepublikowana *Sonata*) dzieli od najpóźniejszego (*III Sonata*) niemal 40 lat! Obrazują one początek i schyłek życia kompozytorskiego Alfreda Schnittke.

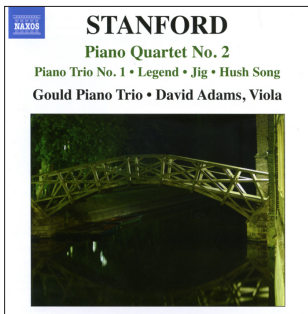
Płytę rozpoczyna *I Sonata skrzypcowa* pochodząca z roku 1963, a stanowiąca jedno z najbardziej intrygujących dzieł młodego twórcy. Uwagę zwracają tutaj bezpośrednio nawiązania do techniki serialnej. A przy tym, motoryka, ekspresywność i to wszystko co łączy się między dwoma instrumentami: dialogowanie, ścieranie się, walka, są już tutaj obecne. A utwór wciąż pozostaje chętnie wykonywaną kompozycją, czego przykładem Festiwal Marthy Argerich w Lugano (2006). *II Sonata*, pięć lat późniejsza od pierwszej, z „Beethovenowskim” podtytułem *Quasi una Sonata*, jest dziełem najbardziej niepokojącym. Uwagę zwraca tutaj przede wszystkim motoryka i powtarzalność akordów, często sprawiająca wrażenie agresywności (partia fortepianu!). I wreszcie *III Sonata*, dzieło bardzo dojrzałego, schorowanego, 60-letniego twórcy, stanowiąc może ścieranie się życia i śmierci: elementy żywe przeplatają się tu z refleksyjnymi, wciąż jednak obecna jest charakterystyczna Schnittkemu

ekspresywność i niezwykła wyrazistość. Utworem zamykającym płytę jest niepublikowana *Sonata skrzypcowa* pochodząca z lat 1954–1955, chronologicznie więc pierwsza, będąca dziełem niespełna 21-letniego twórcy. Po raz pierwszy została ona wykonana dopiero po śmierci kompozytora i wciąż pozostaje utworem raczej mało znanym. Jest też ona odrębna stylistycznie od wszystkich pozostałych dzieł tego gatunku: na wskroś zanurzona w tonalności, niezwykle romantyczna, nawiązująca raczej do Rachmaninowa, tudzież łagodnego Prokofiewa czy ultra łagodnego Szostakowicza, niż tego późniejszego Schnittkego. W dwóch jej częściach, kompozytor zawarł cały materiał czyniąc ją dziełem kompletnym. Część pierwsza opiera się na jednym głównym muzycznym temacie; podobnie druga, wariacyjna, z wyraźnie słyszalnymi inspiracjami folklorem. Piękne zwierczenie płyty!

Na twórczość skrzypcową Alfreda Schnittke największy wpływ wywarło dwoje artystów: Mark Lubotsky oraz Gidon Kremer. To właśnie pierwszy z nich dokonał premiery trzech (1-3) sonat skrzypcowych Schnittkego. Sądzę jednak, że również interpretacja Carolyn Huebl przypadłaby kompozytorowi do gustu. Artystka gra w sposób czysty, jasny i klarowny. Zarówno ją, jak i towarzyszącego jej na fortepianie, Marka Waita, cechuje niezwykła wnikliwość i wrażliwość na wszelkie niuanse, których w muzyce Schnittkego jest tak wiele! Nie boją się oni eksplorować również jej mroczniejszych zakamarków, tworząc często skrajnie introwertyczne inspiracje. Są przy tym wyraziści artystycznie. Być może skrzypczak nie dysponuje tą głębią, co Lubotsky i Kremer (już sama barwa jej instrumentu jest diametralnie odmienna), jednak i z własnymi predyspozycjami potrafi stworzyć fascynujące kreacje! Nie pozostaje zatem nic innego jak jeszcze raz powtórzyć pierwsze zdanie recenzji!

Łukasz Kaczmarek

CHARLES VILLIERS STANFORD
Trio fortepianowe nr 1, Legenda, Irlandzkie fantazje op. 54, Kwartet fortepianowy nr 2 c-moll op. 133
 Gould Piano Trio • David Adams, altówka
 Naxos 8.572452 • w. 2011, n. 2009 • 79'47"
 ★★★★★



Prezentowana płyta zawiera dwa okazałych rozmiarów dzieła wciąż jeszcze niezbyt często nagrywanego kompozytora brytyjskiego, Charlesa Villiersa Stanforda. Jego *Trio fortepianowe Es-dur* nr 1 powstało w 1889 r. i dedykowane było Hansowi von Bülow. Natomiast pochodzący z 1913 r. *Kwintet fortepianowy c-moll* nr 2 bardzo długo czekał na swoją premierę. Oba prezentowane tu dzieła w stylu nawiązują do tradycji brahmsowskiej choć nieobce im są wpływy m.in. Debussy'ego. Wybitny zespół Gould Piano Trio wraz z altowiolistą Davidem Adamsem poważnie podeszli do interpretacji tych dzieł i stworzyli prawdziwe arcydzieła. Ta płyta pozostanie na lata wyznacznikiem dla innych wykonawców. Dodatkowo na płycie zamieszczono trzy bardzo piękne miniatury; szkoda tylko, że ze względu na czas trwania utworów nie można było zmieścić na płycie wszystkich sześciu *Irlandzkich fantazji*. Płyta powinna znaleźć się w każdej kolekcji.

Stanisław Lubliński



GEORG PHILIPP TELEMANN
Sonaty i sonatiny na flet i basso continuo
 Heiko ter Schegget, flet; Mienke van der Velden, viola da gamba; Benny Aghassi, fagot; Zvi Meniker, klawesyn
 MDG 905 1693-6 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 67'31"
 ★★★★★

Niech nie dadzą się zwieść pozorom wszyscy Ci, którzy bez

głębszej refleksji sięgną po nagranie *Sonaty i sonatiny* Georga Philippa Telemanna, którą wspólnym staraniem przygotowali Heiko ter Schegget, Mienke van der Velden, Benny Aghassi i Zvi Meniker. Wbrew pierwszemu skojarzeniu, które wywołuje drugi człon tytułu: *na flet i basso continuo*, nie oznacza on wcale, że na krążku zamieszczono tylko i wyłącznie te utwory, które niemiecki kompozytor barokowy przeznaczył na flet z towarzyszeniem instrumentów fundamentalnych np. klawesynu. Natomiast należy się spodziewać, że niezależnie od oryginalnie planowanej obsady rolę pierwszoplanową odegra flet, zastępując tym samym inne, popularne w XVIII w. instrumenty ornamentalne (skrzypce, altówkę, wiolę da gamba, puzon).

Skoro już o instrumentach mowa warto przyjrzeć się bliżej egzemplarzom, na których zabrzmiały kompozycje Telemanna. Podczas nagrania wykorzystano więc: wiolę da gamba z warsztatu lutniczego Antoine'a Despota (Paryż, 1617); współczesną kopię puzonu T. Prudenta (ok. 1770) wykonaną przez Petera de Koningha; klawesyn wzorowany na instrumencie Christiana Vatera (Hannover, 1738) zbudowany w latach 80. minionego stulecia przez Thomasa i Barbarę Wolf oraz trzy altowe flety proste. Najstarszy z nich powstał w XVIII w. w Berlinie w warsztacie Johanna Hertza. Pozostałe dwa zostały zbudowane przez Heiko ter Scheggeta na podstawie zachowanych okazów barokowych aerofonów Johanna Hertza i Jacoba Dennera. Flety te wyraźnie różnią się pod względem techniki gry i jakości tonu. Brzmienie instrumentów Hertza można opisać przymiotnikami: ciepłe, miękkie, ciemne, głębokie i nieco tajemnicze. Natomiast kopia instrumentu Jacoba Dennera czaruje dźwiękiem pełnym, jasnym i stabilnym intonacyjnie.

Jednak nie tylko dobór instrumentów (zabytków i współczesnych kopii) ma znaczenie dla nagrania, lecz również sposób ich łączenia. Na płycie można więc usłyszeć flet i puzon, flet z akompaniamentem puzonu i wioli, flet w towarzystwie puzonu i klawesynu, flet zestawiony z wiolą i klawesynem, czy wreszcie flet z klawesynem. Innymi słowy, utwory Telemanna za sprawą wykorzy-

stania niewielkiej, lecz często zmieniającej się obsadzie zyskały atrakcyjną szatę brzmieniową.

Niestety, nie można tego samego powiedzieć o dynamice, ta bowiem jest nująco jednorodna. Ów brak różnicowania piano – forte poczytuję jako największy minus omawianego nagrania. Jest on tym bardziej dotkliwy, że pozbawia on utwory swoistej dramaturgii i w połączeniu z powtórzeniami tak w obrębie części, jak również licznymi repetycjami pojedynczych motywów może prowadzić do muzycznej nudy. Zauważyć w tym miejscu należy, że wykonawcy zdecydowali się jednak wykorzystać inny niż dynamika środek różnicujący powtórki, mianowicie ozdobniki. Przednutki, tryle, dźwięki przejściowe i toccki sprawiają, że repetycje, tak typowe dla barokowego modelu formy dwuczęściowej, którą z upodobaniem stosował w sonatach i sonatinach Telemann, zyskują na atrakcyjności. Heiko ter Schegget wprowadza ozdobniki w partii fletu również w wolnych częściach sonat. Dzięki takiemu zabiegowi zyskują one na śpiewności i lekkości.

Utwory Georga Philippa Telemanna stanowią wdzięczny obiekt zainteresowań dla wykonawców i odbiorców. Jednak te stosunkowo niewielkie, czteroczęściowe kompozycje, których czas trwania nie przekracza dziesięciu minut, kryją w sobie pewien paradoks. Otóż, formuły obiegowe w nich zastosowane z jednej strony decydują o ich przystępności, z drugiej, gdy w czasie wykonania pozbawione zostaną efektów różnicujących, grożą muzycznym banałem.

Romana Zaitz

GEORG PHILIPP TELEMANN

Tria

Dominique Tinguely, flet; Sarah Humphrys, obój; Sabine Stoffer, skrzypce; Tore Eketorp, viola da gamba; Christian Kjos, klawesyn

Linn Records CKD 368 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 61'00"

☆☆☆☆

Ta płyta przyniesie wielu z Państwa sporo radości. Muzyka kameralna Telemanna, zawsze miła dla ucha, może być idealnym towarzyszem codziennych zajęć. Nie wymagając od słuchacza takiego skupienia, jak dzieła Bacha, czy zaangażowania, jak muzyka

Haendla, nie uchodzi przecież za mniej ambitną. Wyszła spod ręki mistrza i jest przy tym mistrzowska. I bardzo piękna. A że w mniejszym stopniu wymagająca od słuchacza, to już inna sprawa. Na omawianej płycie, o zachwycającym tytule: *Smaki Eurypy*, odwołującej się do niemieckich, włoskich, francuskich, i oczywiście polskich inspiracji Telemanna, znalazły się tria i kwartety, tzn. stricte tria (na dwa instrumenty solowe i basso continuo) oraz koncerty przeznaczone na trzy instrumenty solowe i basso continuo. Utworem wieńczącym płytę jest przypisywane przez lata Telemannowi *Trio* autorstwa Pierre'a Prowo (1697–1757), kompozytora hamburskiego. W większości zamieszczonych tutaj kompozycji instrumentem solowym jest flet prosty; pozostałymi – obój, skrzypce i viola da gamba. Muzyka jest niezwykle żywa i pełna radości w częściach szybkich, zadumana w częściach wolnych, lekka i pełna ciepła. A przy tym jest bardzo bliska idei zespolowości. Takie jest też wykonanie młodego zespołu Ensemble Meridiana. Artyści, wszyscy specjalizujący się w muzyce dawnej, spotkali się podczas studiów w Bazylejskiej Schola Cantorum. W roku 2006 zaś założyli zespół, którego skład przedstawia się następująco: Dominique Tinguely (flet prosty, fagot), Sarah Humphrys (obój), Sabine Stoffer (skrzypce), Tore Eketorp (viola da gamba) oraz Christian Kjos (klawesyn). Artyści mają już na swoim koncie I nagrody na IV Międzynarodowym Konkursie im. Telemanna w Magdeburgu (2007), Międzynarodowym Konkursie dla Młodych Artystów w York (2009), a także Konkursie Göttinger Reihe Historischer Musik der Händel-Gesellschaft w Getyndze. Występują na wielu prestiżowych festiwalach światowych, by wymienić choćby Arols Baroque Festival, Festiwal Telemanna w Magdeburgu czy koncerty dane w Domu Bachowskim w Eisenach i Londyńskim King's Place. Grają na instrumentach historycznych, bądź ich współczesnych kopiach.

W wykonaniu, jakie słyszymy na omawianej płycie, uwagę zwraca przede wszystkim duża homogeniczność zespołu i ładne brzmienie. Artyści wierni złotej idei, że „umiar jest cnotą”, nie próbują na siłę zrobić z Telemanna Vivaldiego; grają tę muzykę w

odpowiednim tempie (żywym, ale nigdy zbyt spiesznym) i stosując właściwą artykulację. Fragmenty wirtuozowskie brzmią wirtuozowsko, wolniejsze – z odpowiednim spokojem i oddechem. Nie ma w ich wykonaniu rutyny ani nudy – jest za to entuzjazm i radość. Bardzo miła dla ucha, a przy tym wartościowa płyta – rzadkie połączenie!

Łukasz Kaczmarek



ANTONIO VIVALDI
Giorno e Notte

Koncerty fletowe

Conrad Steinman, flet • Chiara Bianchini, Stefanie Pfister, skrzypce; David Courvoisier, altówka; Gaetano Nasillo, wiolonczela; Michael Chanu, kontrabas; Karl-Ernst Schröder, lutnia; Jörg-Andreas Bötticher, klawesyn
Divox CDX-70804-6 • w. 2011 • SACD, 48'18"
☆☆☆☆

Rzadko zdarza mi się mieć w ręce płytę, która miałaby równie przemyślaną koncepcję jak krążek *Giorno e Notte – Concerti per Flauto del Signor Vivaldi*. Tytuł nagrania, zgromadzony na nim repertuar, kolejność prezentacji utworów, dobór obsady z uwzględnieniem wielkości i strojów fletów składają się na interesującą całość.

Pierwsze miejsce na płycie zajmuje *Concerto in la minore* RV 108. Nim jednak zabrzmi jego początek, dają się słyszeć tryle smyczków i pohukiwania fletu, które, niczym ptaki zapowiadające świt, wprowadzają radosną atmosferę. Wraz z pojawianiem się kolejnych kompozycji „śledzimy pozorną wędrówkę słońca po niebie”. Jest to możliwe za sprawą doboru instrumentów. Jak cienie stają się krótsze w miarę budzącego się dnia i wydłużają się wraz z jego słońcem, tak utwory Vivaldiego wykonywane są na fletach różnych strojów i rozmiarów. W samo południe, gdy cień jest najkrótszy, możemy usłyszeć niewielkie instrumenty

sopranowe, na których prezentowane jest ogniwo środkowe płyty – *Concerto per flautino* RV 443. Krążek zamyka *Concerto* op. X nr II RV 439, znany również jako *La Notte*. Jego część trzecia została wzbogacona o swego rodzaju „epilog”: zamierające odgłosy instrumentów smyczkowych i fletu kojarzą się z zapadającym mrokiem. Innymi słowy, wraz z końcem płyty świat pograża się w ciemności i ciszy.

Artyści, którzy wzięli udział w pracy nad *Giorno e Notte*: wielki orędownik fletu prostego i specjalista od aulosa – Conrad Steinmann, skrzypaczki Chiara Bianchini i Stefanie Pfister, grający na altówce David Courvoisier, wiolonczelista Gaetano Nasillo, prowadzący kontrabas Michael Chanu oraz Karl-Ernst Schröder (lutnia) i Jörg-Andreas Bötticher (klawesyn). Bogate instrumentarium zgromadzone podczas nagrania pozwoliło osiągnąć wrażenie gęstego brzmienia w odcinkach forte i tutti oraz, za sprawą zredukowania i różnicowania obsady, nadać częściom wolnym koncertów szczególnie, wyróżniający je charakter. Komentując walory słuchowe niniejszego wykonania warto również zwrócić uwagę na wykorzystanie w nim stosunkowo dużej liczby instrumentów o niskim rejestrze: wiolonczela, kontrabas, lutnia basowa i klawesyn. Pytaniem otwartym pozostaje, czy dzięki nim utwory zyskały intrygującą głębię czy ich aktywność podczas nagrania skutkuje jedynie męczącym dudnieniem? Z całą pewnością na plus należy poczytać artystom ciekawe, „ptasie” efekty i to nie tylko w popularnym *Il Cardellino*, lecz również w trzeciej części *Concerto VI* op. X nr 6 RV 437, zagranej w imponująco szybkim tempie i zaskakującej nagłymi zatrzymaniami.

Utwory fletowe Antonia Vivaldiego zarejestrowane na płycie przez Conrada Steinmanna i współpracowników są ciekawą propozycją fonograficzną. Artyści znaleźli sposób, by materiał dobrze znany pokazać raz jeszcze: w kontekście *Giorno e Notte*. Wykorzystanie aż pięciu różnych instrumentów, by zaprezentować pięć koncertów fletowych barokowego mistrza sprzyja wydobyciu ich cech charakterystycznych.

Romana Zaitz

Różne

Franciszek Schubert – Symfonia Niedokończona • Johannes Brahms – Symfonia nr 3

Staatskapelle Dresden • Colin Davis, dyrygent

Profil PH08043 • w. 2010, n. 1992 • 67'21"

★★★★★

Kilka płyt wytwórni Profil poświęconej świetnej Staatskapelle Dresden prowadzonej przez Colina Davisa było już omawianych na tych łamach nie bez zastrzeżeń poszczególnych recenzentów, ale tym razem mam przyjemność przedstawić krążek zasługujący na naprawdę wysoką ocenę, do którego nie sposób się „pryczepić”. Omawiany album przynosi zapis koncertów w Semperoper z 22 października 1992 r., kiedy to pod dyktando renomowanego angielskiego kapelmistrza zabrzmiały dwie pozycje żelaznego filharmonicznego repertuaru: *VIII Symfonia h-moll „Niedokończona”* Franza Schuberta oraz *III Symfonia F-dur* Johannes Brahmsa.

Przy takiej ilości konkurencyjnych nagrań dostępnych na rynku, decyzja wydawcy o wypuszczeniu płyty z tymi właśnie dziełami, może się wydać nieco ryzykowna pod względem komercyjnym, ale uważam, że płyta Profilu ma szansę się obronić. Faktów uzasadniających moje przekonanie jest co najmniej kilka. Interpretacje obu symfonii pokazują, że 19 lat temu zarówno orkiestra, jak i dyrygent znajdowali się w bardzo dobrej formie. Sir Colin Davis oskarżany niekiedy w swych kreacjach o flegmatyzm czy wręcz nudę, tutaj zaskakuje świetnym doбором temp, wyczuciem, z jakim posługuje się poszczególnymi grupami instrumentów, wreszcie znakomitym ogarnięciem formy dzieł, dzięki czemu ekspresja wykonania obu arcydzieł od razu zwraca uwagę słuchacza. Ta muzyka porwuje i zachwyci jak rzadko kiedy. Moje uznanie wzbudziło także staranne odczytanie zapisu partytur zwłaszcza pod kątem zróżnicowania dynamiki, choć muszę się zastanowić, czy w niektórych miejscach nie zasztosowano zbyt daleko, jak np. w przypadku głównego, ponurego tematu pierwszej części *Niedokończonej* Schuberta intonowanego przez wiolonczelę i kontrabasy, którego na samym początku utworu prawie w ogóle nie słycać! Również

jakość dźwięku jak na zapis live jest zadowalająca i tym razem nie mam żadnego powodu do krytycznych uwag w tym zakresie (*IX Symfonia* autora *Podróży zimowej*, której interpretację tych samych wykonawców recenzowałem jakiś czas temu, niestety nie sprawiła mi porównywalnej satysfakcji).

Płytę Profilu powinni docenić miłośnicy wielkiej romantycznej symfoniki i wybitnych kreacji dyrygenckich. Szkoda tylko, że produkty niemieckiej wytwórni są raczej niedostępne w Polsce.

Paweł Chmielowski

Max Bruch – Koncerty skrzypcowe nr 1 i 2 • Ludwig van Beethoven – Romance nr 1 i 2 • Louis Spohr – Koncert skrzypcowy nr 8

Jasha Heifetz, skrzypce • London Symphony Orchestra; RCA Victor Symphony Orchestra • Malcolm Sargent, Izler Solomon, William Steinberg, dyrygenci

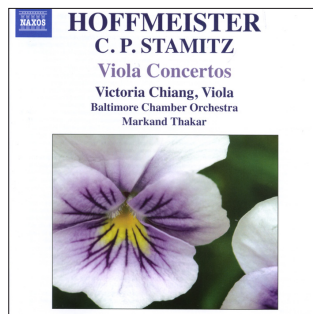
Naxos 8.111371 • w. 2011, n. 1951/1954 • 78'31"

★★★★★

Nie jest łatwo oceniać legendę. A taki status ma postać Jaschy Heifetza, przez wielu uznawanego za najgenialniejszego skrzypka XX w. Kolejną porcję jego nagrań otrzymujemy za sprawą wytwórni Naxos Historical, dziś zdecydowanego lidera, jeśli chodzi o wydawanie nagrań historycznych. Dodam, że to właśnie Naxos Historical jest jedną z moich ulubionych wytwórni płytowych. Odkrywanie bogactwa interpretacji dawnych mistrzów, czasem przypomnianie sobie na nowo legendarnych kreacji, a czasem poznawanie zupełnie dotąd nieznanych nagrań dokonanych przed wielu laty, często może spowodować ciarki na plecach. Takie mogą być też skutki słuchania omawianej płyty. Zawiera ona nagrania niezwykle cenne, acz niezbyt powszechnie znane. Otwiera ją *I Koncert skrzypcowy g-moll* Maxa Brucha, arcydzieło wiolinistyki i jeden z najpiękniejszych koncertów w całej muzycznej literaturze! Heifetzowi towarzyszy Londyńska Orkiestra Symfoniczna pod batutą Sir Malcolma Sargenta, a nagranie zostało utracone w roku 1951. Ci sami artyści 11 lat później, już w stereo, dokonali powtórnego nagrania *Koncertu g-moll* Brucha i właśnie ta rejestracja stanowi kamień milowy w historii

fonografii. Wersja zamieszczona na płycie, choć znacznie mniej znana, w żaden sposób nie ustępuje pod względem artystycznym tej późniejszej. Wręcz przeciwnie: posiadając wszystkie zalety późniejszej, jest przy tym dużo bardziej spontaniczna i mniej wyrachowana i szampańska. Heifetz jak zwykle zachwyci najwyższej klasy tonem, niebagatelną wirtuozerią, która nigdy nie staje się celem samym w sobie i doskonalym opanowaniem. Przepiękne *Adagio*, część środkowa, brzmi cudownie lirycznie, a skrzypce wykazują się tu znakomitym frazowaniem. Artyście doskonale akompaniuje Orkiestra prowadzona przez doświadczonego Malcolma Sargenta. Omawiana płyta przynosi również dwa wielkie rarytasy: nagrania dzieł cieszących się mniejszą popularnością, a zarazem będące jedynymi ich zapisami dokonanymi przez Heifetza. Są to *II Koncert skrzypcowy d-moll* op. 44 Maxa Brucha, przez niektórych uznawany za przewyższający słynny *I g-moll*, oraz *VIII Koncert skrzypcowy a-moll* op. 47 *Gesangsszene* Louisa Spohra, najslawniejszy spośród koncertów skrzypcowych tego twórcy, istic „operowy” w swym charakterze. Rejestracje pochodzą z roku 1954 i zostały dokonane z współtworzeniem Orkiestry RCA Victor pod dyktando Izlera Solomona. Tutaj Heifetz jawi nam się przede wszystkim jako genialny wirtuoz. Dobrane tempa są niezwykle szybkie. Jeśli chodzi o *Koncert d-moll* Brucha, poleciłbym jednak Państwu zapoznanie się także z interpretacją Itzhaka Perlmana (EMI), która ma więcej spokoju i głębokiego oddechu. A poza tym, dźwięk nagrań Heifetza nie jest w tym przypadku najlepszy. Płytę dopełniają dwa *Romanse* Ludwiga van Beethovena wplecione pomiędzy *II Koncert Brucha* a utwór Louisa Spohra. Nagranie z roku 1951, również z Orkiestrą RCA Victor, tym razem wszak pod batutą Williama Steinberga. Piękny jasny, klarowny ton, niezwykle dystygnowana interpretacja, nie mająca nic wspólnego z cukierkowością. „Cool is beautiful” – wyraził się przed laty o sztuce Heifetza, Janusz Łętowski. I nawet jeśli artyście możemy zarzucić pewien chłód, po wysłuchaniu omawianej płyty nikt zapewne nie będzie miał wątpliwości, dlaczego uchodzi on za króla skrzypków!

Łukasz Kaczmarek



Carl Stamitz – Koncert altówkowy nr 1 D-dur • Franz Anton Hoffmeister – Koncerty altówkowe D-dur i B-dur

Victoria Chiang, altówka • Baltimore Chamber Orchestra • Markand Thakar, dyrygent

Naxos 8.572162 • w. 2011, n. 2009 • 63'53"

★★★★★

Głównym atutem tej płyty są rzadko komponowane, i jeszcze rzadziej wykonywane koncerty altówkowe. W tym wypadku pochodzą one z drugiej połowy XVIII w. W późniejszych czasach powstało nawet sporo koncertów na ten instrument, ale nie cieszyły się one uznaniem publiczności, a co za tym idzie, organizatorów koncertów. I tak żyjemy w przeświadczeniu, że altówka to gorszy instrument, którym posługują się źli skrzypkowie.

Prezentowane koncerty to muzyka lekka, elegancka, typowa dla epoki mozartowskiej. Słuchając ich wyczuwa się, że kompozytorzy musieli wysoko cenić ten instrument i znali wszystkie jego tajniki.

W szczególności koncerty Hoffmeistera pozwalają soliście na popisanie się swoim kunstem.

Orkiestra Kameralna z Baltimore, wbrew współczesnym trendom, wykonała te utwory na współczesnych instrumentach i wraz z solistką, Victorią Chang stworzyła bardzo dobre nagranie.

Wielu melomanów zna już pewnie to nagranie, gdyż pojawiło się w sieci wcześniej, niż na nośniku fizycznym. Ci jednak, którzy z tej możliwości nie skorzystali, powinni sięgnąć po ten znakomity album prezentujący możliwości altówki.

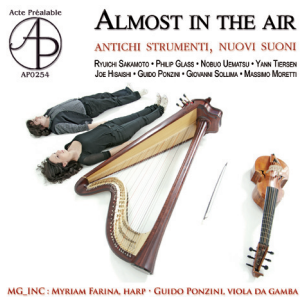
Stanisław Lubliński

Niemieckie pieśni ludowe Silchera, Regera i Käsmeyera

Amarcord; Leipziger Streichquartett

MDG 307 1679-2 • w. 2011 • 54'23"

★★★★★



ALMOST IN THE AIR

ANTICHI STRUMENTI, NUOVI SUONI

MG_INC duo: Myriam Farina, harfa i Guido Ponzini, viola da gamba

Acte Préalable AP0254 • w. 2011, n. 2011

• 49'49"

★★★★

da gamba, w swej aurze brzmieniowej, promieniejąca lekkością, zainspirowały zapewne do nadania płycie takiego a nie innego tytułu. Kolejną frapującą rzeczą jest, iż oba te instrumenty kojarzone są raczej z muzyką dawną, nie współczesną. Na omawianej płycie znalazły się zaś utwory Philipa Glassa (1937), Joego Hisaishiego (1950), Ryuichiego Sakamoto (1952), Nobuo Uematsu (1959), Giovanniego Sollimy (1962), Yanna Tiersena (1970), Massima Morettiego (1971) oraz samego Guida Ponziniego (1985). Otwierające płytę *Ronfaure* Uematsu jest ścieżką dźwiękową do gry komputerowej. To muzyka nawią-

omawianej płyty. Jakże pięknie brzmi tutaj viola da gamba na tle tworzącej bas ostinatowy harfy! *Pozytywka* Uematsu to z kolei znakomity przykład dialogowania dwóch szarpanych instrumentów. Niezwykle wzruszającym utworem jest *Sur le fil* Tiersena ze słynnej filmowej *Amelii*! Następująca potem *Terra Aria* Sollimy stanowi znakomity przykład aranżacji; moim zdaniem dwa instrumenty strunowe nie są jednak w stanie zastąpić 12 wiolonczel, jak zyczył sobie w oryginalnej wersji kompozytor. Dwa kolejne utwory to znów muzyka z gier komputerowych. Po urzekającym i pełnym smutku *Do Zanarkandu* Uematsu następuje

with me Hisaishiego urzeka swą prostotą i bezpretensjonalnym pięknem. Niezwykle rytmiczne *Madness* tego samego twórcy to z kolei świetne ukazanie sonorystyki i japońskiej modalności. A dziewięć *Flows* Morettiego zdaje się płynąć niczym rzeka... Po nim następuje filmowe *Truman Sleeps* Glassa, złożona i skonstrastowana muzyczna wizja; znakomite, bogate wykonanie duetu MG_INC! Płytę zamyka nieco banalne *Gold Saucer* Uematsu, kolejny przykład muzyki w grach komputerowych.

W całości, jest to bardzo dobry, w niezwykle pomysłowy sposób skomponowany album, a przy tym znakomite aranżacje! Wy-



Guido Ponzini i Myriam Farina
fot. Federico Ferramola, Massimo Spadotto, MG_INC

Almost in the Air – *Niemal w Powietrzu* – taki jest tytuł tej nowej, niezwykle interesującej płyty. Dwoje młodych włoskich artystów, występujący jako MG_INC duo, harfistka Myriam Farina i gambista Guido Ponzini, grają własne opracowania dzieł kompozytorów współczesnych. Już samo zestawienie instrumentów jest rzeczą wielce interesującą. Harfa i viola

zująca do renesansowych pieśni rycerskich, znakomicie brzmiąca w obsadzie harfowo-gambowej. Kolejne dwa utwory, *Comptine d'un autre été* Tiersena oraz *Summer* Hisaishiego, to piękne przykłady muzyki filmowej. Znakomitym małym dziełkiem są następujące potem, inspirowane grą komputerową, *Forbidden Clouds* Ponziniego, bohatera

także piękna *Księżniczka Mononoke* Hisaishiego, utwór niezwykle rozedrgany w swej środkowej części. Filmowe *Merry Christmas Mr. Lawrence* Sakamoto to w wykonaniu Fariny i Ponziniego, także znakomity przykład perkusyjnego potraktowania instrumentów strunowych. A *Opening* z cyklu *Glassworks* Glassa to istne rytmiczne eldorado! Filmowe *Always*

konawcom, dysponującym dużą sprawnością techniczną, udało się wykreować niezwykłą aurę brzmieniową w każdym utworze! Znakomity pomysł, świetna realizacja! Choć utwory należy zaliczyć raczej do lżejszego kalibru, płyty słucha się z wielkim zainteresowaniem, a nierzadko i wzruszeniem.

Łukasz Kaczmarek



XIX w. był czasem wielkiego rozkwitu mieszczańskiej kultury muzycznej. Powszechnie wykonywano po domach w składach kameralnych, licznie powstawały amatorskie chóry. Jednocześnie wiek XIX był czasem wielkiej fascynacji kulturą ludową co najmniej od działalności Johanna Gottfrieda Herdera oraz Rousseauowskiego mitu „dobrego dzikusa”. Na obie te tendencje wyraźnie reagował muzyczny rynek wydawniczy, który dostarczał amatorskim zespołom licznych opracowań ludowych pieśni. Album zespołu Amarcord oraz Kwartetu Lipskiego prezentuje słuchaczowi fragment tej minionej już kultury muzycznej.

Prezentowane na płycie opracowania sięgają od prostych harmonizacji Friedricha Silchera poprzez wyrafinowane harmonicznie (jakże by inaczej!) opracowania Maxa Regera aż po aranżacje ludowych tematów na kwartet smyczkowy Moritza Kässmeyera, które zaskakują połączeniem prostych, popularnych melodii i artystycznych form (fuga na temacie *O, du lieber Augustin*). Utworów słucha się z przyjemnością i nic dziwnego, że zyskały w swoim czasie popularność wśród wykonawców.

Przyjemność słuchania jest także zasługą wykonawców. Amarcord, należący do czołowych niemieckich męskich zespołów wokalnych, imponuje zgraniem i stopliwością brzmienia. Panowie śpiewają ze świadomością tekstu, choć bez teatralnej przesady. Miłosne w większości pieśni wykonują z liryzmem doprawionym, gdy trzeba, jak w końcowym *Juchnei, Dich muß ich haben*, szczytą humoru. Również Kwartet Lipski zasługuje na słowa uznania, grając z wielką lekkością i swobodą. Brzmienie zespołu jest bardzo przejrzyste i łagodne – istna ludowa sielanka.

Sielankowy jest cały album i nawet nie zmienia tego pojedyn-

cze pieśni poruszające tematykę przemijania. Bardzo trafna jest ta nostalgiczna nuta, bowiem kultura, którą artyści tu prezentują już minęła. Jednakże obcowanie z nią w tym wykonaniu wciąż może sprawić wielką przyjemność.



STYLE FANTASTIQUE Utwory Pandolfiego, Frobergera

William Dongois, kornet; Carsten Lohff, klawesyn; Eric Bellocq, lutnia
Carpe Diem CD 16280 • w. 2010

★★★★★

Słuchanie tej płyty jest niczym balsam dla duszy. Tytuł sugeruje nam w jakiej stylistyce będziemy się obracać. „Style fantastique” oznacza styl fantastyczny, albo raczej styl fantazyjny. Wywodzi się jeszcze ze „stil moderno”, z pierwszej połowy XVII w., jego dzisiejszym odpowiednikiem jest zaś, zdaniem Jorge Louisa Borges, a erudycja. Ideą „style fantastique” jest ukazanie tego co skryte, tak w kompozycji, jak i jej wykonaniu. Idąc dalej, muzyka zapisana w partyturze przeplata się tu z muzyką improwizowaną. Rzeczywiście, i Froberger, i Pandolfi-Mealli, których kompozycje zamieszczono na omawianej płycie, pozostawili w swych dziełach miejsce na czystą improwizację. A poza tym, w przypadku „style fantastique”, kompozytor, sam wirtuoz, w swych utworach starał się przekazać także swój własny niepowtarzalny styl gry. Tyczy to się tak Giovanniego Pandolfiego-Mealli, skrzypka, jak i Johanna Jakoba Frobergera, klawesynisty. Na niniejszej płycie skrzypce zostały zastąpione barokowym kornetem, co samo w sobie było dość ryzykownym przedsięwzięciem, rezultat wszak okazał się znakomity! Zarówno Pandolfi-Mealli, jak i Froberger, to XVII w., a więc cała barokowa retoryka: tym razem instrumentalna. Kornet, klawesyn bądź organy oraz lutnia, to pełny skład instrumentalny omawianej

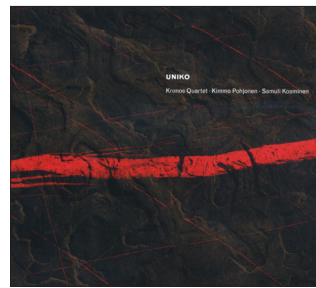
płyty. W stanowiących żelazny punkt programu dziełach Pandolfiego (6 *Sonat* op. 3), głównym bohaterem jest kornecista, William Dongois, w *Lamentacji* i *Toccacie* Frobergera – klawesynista (także organista), Carsten Lohff. Wraz z lutnistą Ériciem Bellocquem (którego z kolei możemy podziwiać w *Suicie d-moll* Frobergera), tworzą oni zespół Le Concert Brisé.

Każda z sonat Pandolfiego opatrzona została tytułem. *La Castella*, *La Cesta* oraz *La Sabatina*, to tytuły niektórych z nich: zauważmy iż nawiązują one do nazwisk kompozytorów: Daria Castellego, Antonia Cestiego i Pietra Paola Sabbatiniego.

Nagranie zostało zarejestrowane live, bo jakżeby inaczej! Ryzyko jednak opłaciło się. Wykonania są cudownie spontaniczne i pełne fantazji („style fantastique”), a obecność publiczności okazała się inspirująca! William Dongois to nie tylko wielki wirtuoz, ale przede wszystkim Artysta! Jest spontaniczny, błyskotliwy i emocjonalny, a przy tym zawsze zachowuje umiar. Jego improwizacje są niezwykle stylowe, nigdy nie zaburzając formy. Trudności techniczne zdają się dlań nie istnieć, zwróćmy uwagę, w jak doskonały sposób artysta panuje nad oddechem! Najpiękniej w wykonaniu Dongois brzmią jednak części liryczne przesycone niewypowiedzianym smutkiem, a czasem rozdzierającym krzykiem (*La Melana*). Artysta chwilami zdaje się śpiewać na swym instrumencie (początek *La Cesta*), by zaraz potem olśnić słuchacza pełną mistrzostwa wirtuozerią (genialna ornamentyka!) i temperamentem! Williamowi Dongois doskonale sekundują Carsten Lohff oraz Éric Bellocq. Ten pierwszy potrafi wyczarować ze swojego znakomitego instrumentu (klawesyn Johanna Ruckersa z 1632/1745 roku) nieziemskie barwy, sam prezentując się także jako wybitny wirtuoz w dziełach solowych. Bellocq z kolei, któremu umiejętności technicznych również nie brak, okazuje się przednim polifonistą (jakże wyrazista *Gigue* ze *Suity* Frobergera!).

Całości dopełnia niezwykle estetyczne wydanie ze znakomitym komentarzem autorstwa Williama Dongois. Bardzo piękna płyta!

Łukasz Kaczmarek



UNIKO

Kronos Quartet • Kimmo Pohjonen, akordeon

Ondine ODE 1185-2 • w. 2011 • 51'40"

★★★★★

W ostatnich latach zawrotną karierę robi słowo „crossover”, stosowane zresztą w wielu dziedzinach, także muzyce. Oczywiście, jak to zwykle bywa, trudno o jednoznaczną definicję tego, co się za nim kryje. Jedno jest jasne – chodzi o przekraczanie granic między gatunkami, wychodzenie poza utrwalone schematy i łączenie elementów pochodzących z różnych źródeł. Dobrym przykładem muzycznego crossoveru jest omawiana płyta. Z jednej strony mamy Kronos Quartet, znany ze swego zamiłowania do takich ekspedycji na nowe terytoria, z drugiej dwóch bardzo oryginalnych muzyków z Finlandii – wirtuozą akordeonu Kimmo Pohjona i Samuli Kosminena, perkusistę i eksperta w dziedzinie samplingu. Ci dwaj panowie sformowali zresztą w 2001 r. projekt o nazwie *Kluster* (nb. na początku lat 70. pod taką nazwą zaczynała działalność legenda niemieckiej elektroniki, która po dwóch płytach i ograniczeniu składu do duetu stała się znaną jako Cluster), którego idea było połączenie żywych partii akordeonu z atmosferycznymi samplami – dodajmy, że próbowano wyłącznie partie akordeonu i okazjonalnie także głos Pohjona. Fińscy artyści zasługują zresztą na miano szandarowych przedstawicieli crossoveru – grali niemal wszystko – od rocka, poprzez jazz, klasykę, folk, na klubowej elektronice kończąc. Nie ograniczają się oczywiście tylko do roli wykonawców, intensywnie komponując, czego świadectwem jest także ta płyta.

Stanowi ona w jakimś stopniu poszerzenie idei formacji Kluster – polegające na wzbogaceniu środków o kwartet smyczkowy, tak w warstwie instrumentalnej, jak i jako materiału do samplin-

CRISTIAN CARRARA

Liber Mundi: Mater, Face in Face, Liber Mundi, Tales from the Underground, A Peace Overture, East West Romance

Franco d'Orazio, skrzypce; Angela Nisi, sopran • Filharmonia Arturo Toscanini • Matthieu Mantanus, dyrygent

Arts 47759-8 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 54'25"

Prezentowana płyta zawiera 6 utworów młodego włoskiego kompozytora, który w swojej twórczości zdecydowanie odrzucił wszelkie wynalazki rodem z Darmstadt i odważył się wrócić do języka zrozumiałego dla przeciętnego odbiorcy. Znakomicie nagrana w systemie przestrzennym płyta na pewno przekona każdego słuchacza, że również w dzisiejszych czasach można komponować niekonięcznie używając dźwięku SMS-ów czy też hałasów ulicy.

Słuchając całości odnosi się wrażenie obcowania ze sutią muzyki filmowej. Warto sięgnąć po ten album.

CHARLES IVES

Sonaty skrzypcowe nr 1-4

Hilary Hahn, skrzypce; Valentina Lisitsa, fortepian

Deutsche Grammophon 477 9435 • w. 2011, n. 2011 • 66'26"

Znana skrzypaczka Hilary Hahn sięgnęła tym razem po repertuar mniej znany i swoim wielbicielom zaprezentowała cztery sonaty Charlesa Ivesa. Znakomite posunięcie, wybitne wykonanie, w którym pomaga jej utalentowana pianistka Valentina Lisitsa. Płyta dla poszukujących nowych doznań.

Żał może tylko, że artystki nie zarejestrowały jeszcze trzech utworów na skrzypce Ivesa: młodzieńczej sonaty napisanej przed *Sonatą nr 1* i dwóch miniatur. Ale to wymagałoby najpewniej zrealizowania podwójnego albumu.

MIECZYSLAW KARŁOWICZ

Pieśni

Andrzej Hiolski, baryton; Ewa Podleś, alt; Jerzy Marchwiński, fortepian

Polskie Nagrania PNCD 1402 • w. 2011, n. 1972/1980

Polskie Nagranie sprawiły ogromną radość miłośnikom talentu Andrzeja Hiolskiego i wydały pieśni Mieczysława Karłowicza w jego wykonaniu. Ponieważ artysta nagrał tylko 21 z 22 pieśni Karłowicza, wydawca bardzo słusznie postąpił uzupełniając album nagraniem pieśni *Na śniegu* w wykonaniu Ewy Podleś. W ten sposób mamy komplet pieśni Karłowicza w znakomitej interpretacji. Świetne nagranie, ale fatalnie wydany album. Jest to reedycja wcześniej wydanej płyty, z tym że tym razem wydawca, co u niego jest normą, popełnił wiele błędów. Na okładce podane są nazwiska tylko Karłowicza i Hiolskiego. W książeczce zapomniano o życiorysach Ewy Podleś i Jerzego Marchwińskiego jakby to

byli jacyś początkujący stażyści. Zapomniano również o jakimkolwiek zdjęciu Andrzeja Hiolskiego. Co najdziwniejsze, w poprzedniej edycji wszystkie te pominięte elementy były obecne w książeczce. No cóż, po raz kolejny „renomowany”, „narodowy” wydawca wykazał się bylejakością.

JUSTIN HEINRICH KNECHT

Le portrait musical de la nature ou Grande Symphonie, trzy arie z opery Der Schulz im Dorfe oder Der verliebte Herr Doctor, Uwertura do opery Die Aeolsharfe oder Der Triumph der Musik Und Liebe, Ouvertüre zum Prolog auf die Vermählungs-Feier der königlich-württembergischen Prinzessin Katharine mit ihrem französisch-kaiserlichen Prinzen Jérôme, Bravour-Aria zur Musikalischen Szene auf des Königs Geburts- (oder auch Namens-) fest gehörig

Sarah Wegener, sopran • Hofkapelle Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent

Carus 83.228 • w. 2011, n. 1997/2008/2011 • 48'18"

Niedawno wydawnictwo Carus przywróciło do życia zapomnianą operę Knechta, tym razem zarejestrowało symfonię tego kompozytora, dwie uwertury i cztery arie z jego oper. Przedsięwzięcie jak najbardziej udane, wykonawcy: świetna sopranistka Sarah Wegener, Hofkapelle Stuttgart i znany z wielu innych nagrań dla tej samej firmy Frieder Bernius przekonują nas swoimi interpretacjami, że warto zainteresować się muzyką Knechta. Dużym zaskoczeniem dla słuchacza będzie najważniejsze na płycie dzieło – *Symfonia*. Jest ona bezpośrednim prekursorem *Symfonii „Pastoralnej”* Beethovena.

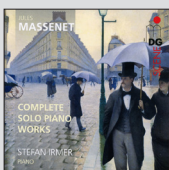
Polecam.

JULES MASSENET

Wszystkie utwory fortepianowe

Stefan Irmer, fortepian

MDG 618 1729-2 • w. 2012, n. 2011 • 79'43"



Czy komukolwiek Jules Massenet kojarzy się z muzyką inną niż operową? Pewnie nie. Okazuje się jednak, że w jego spuściźnie znajduje się sporo utworów fortepianowych, które pisał przez całe życie. Nie dziwi to, gdyż otrzymał pierwszą nagrodę w klasie fortepianu paryskiego konserwatorium.

Również jako nauczyciel fortepianu poznał poleconą mu przez Liszta Louise-Constance de Gressy, która stała się jego żoną.

Muzyka fortepianowa Masseneta jest bardzo interesująca, świetnie napisana i kto wie, jak potoczyłaby się jego kariera, gdyby zamiast operze poświęcił się fortepianowi. Znakomity, znany z wielu doskonałych nagrań, niemiecki pianista Stefan Irmer przywrócił do życia tę zapomnianą twórczość w wielkim stylu. Należy sięgnąć po ten krążek, by lepiej poznać Julesa Masseneta.

JULES MASSENET

Don Quichote

Ferruccio Furlanetto (Don Quichote); Anna Kiknadze (Dulcinée); Andrei Servo (Sancho Pança); Yulia Matochkina (Garcias); Carlos d'Onofrio (Rodriguez); Dmitry Koleushko (Juan); Didier Jouany (Ténébrun) • Chór i Orkiestra Teatru Mariińskiego • Valery Gergiev, dyrygent

Mariinsky MAR0523 • w. 2012, n. 2011 • 111'34"

Prowadzący od niedawna działalność fonograficzną Teatr Mariiński z Petersburga ma już w dorobku wiele cennych nagrań. Kolejnym jest właśnie wydane zeszlorzoczne nagranie opery *Don Kiszot* Julesa Masseneta. Dzieło to miało swoją premierę w Paryżu w 1904 r., nie zdobyło ono jednak takiej sławy jak *Werter* czy *Thais*. Tym niemniej warto się zapoznać z tą operą, tym bardziej, że wykonanie jest na bardzo wysokim poziomie, a rejestracja dźwięku przestrzennego jest bez zarzutu.



**JOHANN HERMANN SCHEIN
Israels Brunnlein**

Rheinische Kantorei • Hermann Max, dyrygent

Capriccio C5069 • w. 2011, n. 1989 • 87'38"

Johann Hermann Schein żył w latach 1586–1630. Jego twórczość pozostała do dziś w cieniu Schütza. Dobrze więc się stało, że wydawnictwo Capriccio przypomniało pochodzące z 1989 r. nagranie *Fontanny Izraela*, tym bardziej, że jest to jedyna dostępna kompletna wersja dzieła. Wykonanie jest może trochę zbyt ascetyczne, ale czy na pewno wiemy, jak w czasach Lutra wykonywano muzykę? Warto mieć ten album w swojej kolekcji.

BEDŘICH SMETANA

Tajemnica – opera w 3 aktach

Karel Kalaš, bas; Přemysl Koči, baryton; Štěpánka Štěpánová, alt; Štěfa Petrová, sopran • Chór i Orkiestra



Opery Praskiej • Jaroslav Krombholc, dyrygent
Supraphon SU 4069-2 • w. 2011, n. 1953 • 105'16"

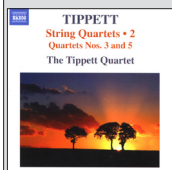
Kolejny przykład na to, jak należy dbać o swoją kulturę. Polskie narodowe instytucje takie jak Polskie Nagrania czy Polskie Radio, pozostają w stałym bezruchu, stworzony tylko po to, by zapewnić posady pewnej grupie urzędników Narodowy Instytut Audiowizualny również, a Czesi, jak to Czesi, od zawsze dbają o swoich. Prezentowane nagranie archiwalne mało znanej opery Smetana w wydawnictwie Supraphon jest tego kolejnym dowodem (czy w Polsce nie ma nagrań archiwalnych, które warto przypomnieć?). Pochodzące z 1953 r. nagranie zaskakuje wyjątkowo dobrym dźwiękiem, który został poprawiony w zeszłym roku. Samo wykonanie jest na bardzo dobrym poziomie, artyści są znakomicie dobrani, chór i orkiestra wybitni. Cóż więcej trzeba dla miłośników archiwaliów? Polecam.

LUDWIG THUILE
Fortepianowe dzieła wszystkie

Ulrich Urban, fortepian

Telos Music CD TLS 132 • w. 2011, n. 2011 • 51'16"

Ludwig Thuile (1861–1907), uczeń Josepha Rheinbergera, należy do licznej rzeszy postromantyków niemieckich. Jego twórczość, za życia autora dość popularna, popadła w zapomnienie. Sądzę, że jednym z powodów jest jej mała oryginalność, przynajmniej jeśli chodzi o jego dzieła fortepianowe. Słucha się tej muzyki z przyjemnością, wykonanie Ulricha Urbana jest bez zarzutu, ale po wysłuchaniu płyty niewiele się pamięta. Płyta raczej tylko dla poszukiwaczy ciekawostek.



MICHAEL TIPPETT
Kwartety smyczkowe nr 3 i 5

The Tippett Quartet

Naxos 8.570497 • w. 2009, n. 2009 • 60'05"

Oto drugi wolumin kwartetów Tippetta, wybitnego, nieżyjącego już od 1998 r. kompozytora brytyjskiego Michaela Tippetta. Pisał muzykę wszelkich gatunków. Bardzo dojrzałe, wyjątkowo przemyślane wykonanie przez The Tippett Quartet na pewno skłoni każdego słuchacza do częstego sięgania po tę płytę.



JAN DISMAS ZELENKĄ
Immisit Dominus Pestilentiam ZWV 58, Attendite et Videte ZWV 59, Deux dux fortissimo ZWV 60

Collegium Marianum • Jana

Semerádova, dyrygent

Supraphon SU 4068-2 • w. 2011, n. 2011 • 63'33"

Po raz kolejny możemy się uczyć od Czechów jak promować własną muzykę. Państwowy wydawca Supraphon wydał kolejną płytę z muzyką czeskiego rówieśnika Bacha, Zelenki. Prezentowany album zawiera trzy kantaty pochodzące z w miarę wczesnego okresu jego twórczości – miał wtedy około 30 lat – widać w nich już jednak rękę mistrza na miarę najwybitniejszych twórców swojej epoki.

Słucha się ich z prawdziwą przyjemnością, w szczególności dzięki stojącemu na bardzo wysokim poziomie wykonaniu czeskiego zespołu Collegium Marianum. Dodatkowo reżyseria dźwięku jest znakomita, jej autorzy wychwycili wszystkie detale i poradzili sobie z akustyką kościoła NMP w Pradze. Trzeba sięgnąć po tę płytę.

Wilhelm Furtwängler – Sonata skrzypcowa nr 1 d-moll • Ludwig van Beethoven – Sonata skrzypcowa nr 1 D-dur Op. 12 nr 1

Sophie Moser, skrzypce; Katja Huhn, fortepian

Profil PH11048 • w. 2011, n. 2011 • 77'41"

Po drugiej sonacie Furtwänglera przyszła kolej na pierwszą. Pogratulować pomysłu i

wytrwałości młodym artystkom. Bardzo udana płyta, jeśli chodzi o tę sonatę, natomiast wciąż nie rozumiem, dlaczego artystki postanowiły zapełnić również i tę płytę sonatą Beethovena. Tak jak i poprzednio, o ile wykonanie Furtwänglera uznać można za wzorcowe, o tyle Beethoven jest tylko taki sobie. A przecież nie brak zapomnianych sonat skrzypcowych z przełomu XIX i XX w. w literaturze niemieckiej, którymi możnaby dopełnić te dwie sonaty. Beethoven wydaje się pomysłem banalnym.

Paul Taffanel – Kwintet • Samuel Barber – Summer music op. 31 • Carl Nielsen – Kwintet op. 43

Quintett Chantilly

Profil PH08063 • w. 2011, n. 2008 • 62'41"

Oto bardzo ciekawa płyta dla miłośników kwintetów dętych. Poza znanym utworem Nielsena możemy dzięki temu nagraniu poznać podobny utwór całkowicie zapomnianego kompozytora i flecisty francuskiego, Paula Taffanela, a także utwór Samuela Barbera.

Wykonanie zespołu Quintett Chantilly stoi na najwyższym poziomie.

Clara Schumann – Sonata g-moll • Robert Schumann – Wariacje Abegg op. 1, Novelettes op. 21

Wolfram Lorenzen, fortepiano

Troubadisc TRO-CD 01435 • w. 2010, n. 1992/2006 • 71'52"

Bardzo interesujące połączenie muzyki fortepianowej małżonków Schumann. Wolfram Lorenzen, niemiecki pianista, z wyjątkową wirtuozerią interpretuje tę romantyczną muzykę. Jego wykonanie jest bardzo atrakcyjne, a *Sonata* Clary Schumann pod jego palcami staje się prawdziwym arcydziełem. Nie można przejść obojętnie wobec tego nagrania.

Organ Landscape Gdańsk i Prusy Zachodnie: organy z Gdańska, Oliwy, Torunia, Bydgoszczy, Pruszcza, Chojnic, Pelplina

Jan Janca, organy

MDG 319 0274-2 • w. 2010, n. 1986 • 79'35"

Wytwórnia MDG znów prezentująca organy z ziem należących kiedyś do Niemiec – Gdańska i Prus Zachodnich. Świetna robota, znakomite wykonanie i nagranie. Być może ciekawszym byłby projekt poświęcający każdemu instrumentowi jedną płytę, ale przy całkowitej bierności polskich wykonawców trzeba się cieszyć, że choć Niemcy dbają o to co już nie jest ich.



Johann Halvorsen – Sereade con variazioni, Passacaglia g-moll, Concert caprice na tematy norweskie • Antonio Bruni • 6 Duetów na skrzypce i altówkę

Natali Lomeiko, skrzypce; Yuri Zhislin, skrzypce/altówka
Naxos 8.572522 • w. 2011, n. 2009 • 75'04"

Johann Halvorsen (1864–1935) był norweskim wirtuozem skrzypiec i kompozytorem. Uzyskał wielkie powodzenie już jako młody artysta. Pracował w wielu orkiestrach europejskich jako koncertmistrz, a od 1893 r. osiadł na stałe w Norwegii, gdzie poświęcił się dyrygenturze.

Napisał ponad 30 oper, a także wiele utworów symfonicznych. Rozwinął w swoich utworach tradycję romantyczną zapoczątkowaną w Norwegii przez Griega.

Antonio Bruni (1757–1821) był wirtuozem skrzypiec działającym głównie w Paryżu. Skomponowane przez niego znakomite duety niestety rzadko goszczą w repertuarze znanych skrzypków. Prezentowana płyta uzupełnia tę lukę i choć połączenie Bruniego z ponad 100 lat młodszym Halvorsenem wydaje się dosyć kontrowersyjne, to dzięki znakomitej współpracy dwójki wirtuozów otrzymujemy płytę bardzo ciekawą, do której będziemy wracać wielokrotnie. Zarówno utwory, jak i interpretacja najwyższych lotów.



FAGOTISSIMA QUARTO
Virtuoso Rarities for 3-5 Bassoons

Gürzenich Fagottquintett

MDG 324 1565-2 • w. 2009, n. 2009 • 65'33"

Znakomite wykonanie, świetna rejestracja dźwięku. Niestety, płytę tę przesłuchają w całości za jednym zamachem chyba tylko bezwarunkowi miłośnicy fagotu. 16 króciutkich utworów od Rossiniego do Schrödera to jednak za dużo. No cóż, fagot nie ma takich możliwości, jak fortepian czy skrzypce, by przykuć uwagę słuchacza na ponad godzinę.

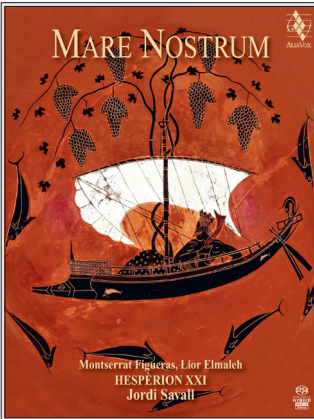


IRINA KULIKOVA
Guitar Recital

Naxos 8.572390 • w. 2009, n. 2009 • 74'06"

Laureatka konkursu Alessandria Competition w 2008 r. zadebiutowała w branży fonograficznej płytą zawierającą utwory Ponce'a, Brouwera, Joségo i naszego Aleksandra Tansmana. Z jego twórczości młoda gitarzystka wybrała jednak coś, co najbardziej wiąże się z jej pochodzeniem – *Wariacje na temat Skriabina*.

Bardzo dobre wykonanie i rejestracja, jest to jednak płyta głównie dla miłośników składek pragnących odkryć być może wschodzącą gwiazdę gitary.



MARE NOSTRUM

Muzyka z basenu Morza Śródziemnego

Montserrat Figueras, Lior Elmaleh, Y. Dalal, G. Dinçer, D. El Maloumi, P. Estevan, H. Güngör, P. Hamon, P. Memelsdorff, A. Lawrence-King, G. Mouradian, N. Nedyalkov, D. Psonis, H. Sarikouyoumdjian, F. Savall, M. S. Tokaç, Y. Tokcan, D. Türkan, F. Yarkin • Hespèrion XXI • Jordi Savall, viola da gamba i kierownictwo artystyczne Alia Vox AVSA9888 • w. 2011, n. 2009/10/11 • SACD, 158'03"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Na początku bieżącego roku na polskim rynku pojawił się kolejny piękny album powstały dzięki staraniom i pod bacznym okiem Jordiego Savalla. To kolejna muzyczna księga, w których specjalizuje się ten kataloński gambista i dyrygent. Tym razem los padł na Morze Śródziemne, album zdobi rzymska nazwa *Mare Nostrum* (Nasze morze) określająca potęgę i legendę Morza Śródziemnego.

Jak w przypadku poprzednich sześciu muzycznych wydawnictw książkowych, tak i teraz otrzymaliśmy prawdziwą kopalnię wiedzy o kulturach, które zrodziły się wokół Morza Śródziemnego. Album, jak poprzednie, jest zjawiskowo wydany od strony edytorskiej, historycznej i muzycznej. Jest tu miejsce na fascynujące eseje opisujące tworzenie się i przenikanie wzajemne przebogatej kolebki kultur basenu Morza Śródziemnego (od Odyseusza do czasów współczesnych). W okazałej księdze zamieszczono najrozmaitsze reprodukcje różnych obrazów, mozaik pokazujących fenomen *Mare Nostrum*, a także zdjęcia artystów. Ta przepiękna książka w twardej oprawie formatu zeszytowego zawiera dwie płyty (każda ca. 78 minut muzyki). Księga liczy przeszło 456 stron

tekstów drukowanych w kolorze na kredowym papierze. Całość jest w następujących językach: francuskim, angielskim, kastylijskim, niemieckim, katalońskim, włoskim, tureckim, greckim, hebrajskim, arabskim. Padł chyba rekord, w postaci dziesięciu wersji językowych!

W słowie przewodnim Jordi Savall tak pisze o tym wydawnictwie: „Podstawowym założeniem wszystkich naszych CD-książek, a w szczególności tej jednej poświęconej cywilizacji śródziemnomorskiej, jest odkrywanie elementów, które mogą tworzyć związki pomiędzy muzyką i historią. Albo raczej, na nowo przeżyć i zrozumieć kluczowe momenty w naszej pamięci historycznej, dzięki emocjom i pięknie muzyki, oraz w świetle refleksji i komentarzy naszych historyków, filozofów, pisarzy i poetów. Cywilizacje i narody żyjące nad Mare Nostrum zostały wykute z najazdów, migracji i rozwoju trzech głównych religii. Historia Morza Śródziemnego jest przede wszystkim historią wielu wędrowek, inwazji, ekspansji i diaspor. Została ukształtowana przez

pojawienie się: Greków, Fenicjan, Rzymian, Żydów, Chrześcijan, Arabów, Turków. Ale Morze Śródziemne jest również historią mitologii, filozofii, wierzeń starożytnych, myśli duchowej i konfliktów, które są ściśle związane z trzema największymi monoteistycznymi religiami: judaizmem, chrześcijaństwem i islamem”. Tyle cytat, polecam cały wstęp do albumu, jest on bardzo ciekawy i pouczający.

Sławę przyniosły Jordiemu Savallowi przede wszystkim monumentalne projekty literacko-fonograficzne, w których przybliżał słuchaczom mało znane wydarzenia z odległej historii Europy i innych zakątków świata. Ekumeniczne i pacyfistyczne programy prowadziły go do coraz odważniejszego przekraczania granic konwencjonalnie pojmowanej zachodniej kultury wysokiej. Kanon muzyki dawnej zestawiał więc z archaicznym folklorem oraz klasyczną tradycją arabską, turecką i perską, a nawet indyjską czy japońską.

Program albumu o fascynującym tytule *Mare Nostrum*, czyli

muzyka basenu Morza Śródziemnego nie ma przed nim żadnych tajemnic. Morze Śródziemne łączyło narody, dawało drogę i nic porozumienia, konfrontacji, stwarzało możliwość do intelektualnego, kulturalnego i politycznego dialogu między krajami pozornie od siebie odległymi.

Mare Nostrum to przedstawienie muzyki dawnej z Maroka, Hiszpanii, Turcji, Grecji, Libanu czy Żydów sefardyjskich w sposób ukazujący logiczne zależności, powiązania i podobieństwa na niektórych płaszczyznach, a jednocześnie – autonomię każdej z tych kultur. Gdy np. usłyszymy katalońską improwizację *Mireu el nostremar*, myślimy idziemy do Półwyspu Iberyjskiego. Charakterystyczne



Montserrat Figueras

rytmiczne bębny wskazują na bałkańskie korzenie pieśni z Grecji. Skala pentatoniczna mówi, że tym razem jesteśmy w Trypolisie, a karłowate, wirtuozerkie zaśpiewy *Liora Elmaleha* od razu przywodzą na myśl żydowskich kantorów. Każda z zamieszczonych na płytach kompozycji łączy się w jakiś sposób z poprzednią i następną. Ma w sobie wspólny, niełatwy do zdefiniowania mianownik. Stanowi rozległy, solidny fundament wszystkich pieśni z basenu Morza Śródziemnego.

Warto wspomnieć wielki talent Montserrat Figueras, o której napisano wiele, a której już nie usłyszymy na żywo, bowiem odeszła do wieczności. Głos tej doskonałej

katalońskiej pieśniarki uderza z wielką siłą i artyzmem, jest ona w albumie swoistym łącznikiem między kolejnymi kulturami. Tutaj jej głos jest surowy, ale pięknie opleciony delikatnym akompaniamentem lutni i fletu, przez co jego brzmienie jest jeszcze bardziej czyste i mocne.

Mare Nostrum jest z jednej strony wyborowym świadectwem przywrócenia do życia muzyki zapomnianej i dawnej, a z drugiej – wyborem utworów w najwykleszy i najprostszy sposób pięknych.

Oczywiście album wydawać się może bardzo specjalistycznym od strony historycznego opracowania i trudnym w odbiorze, bo przedstawia muzykę z tak różnych kręgów kulturowych. Jednakże muzyka broni się znakomicie, może być odbierana bez tego całego zaplecza historycznego, społecznego i kulturowego. Umieszczona w książce wiedza wzbogaca jej odbiór, ale i pogłębia wiedzę o niej.

Jordi Savall, Hespèrion XXI oraz zaproszeni z różnych krajów soliści instrumentalni delectują się muzyką, wyśmienicie oddają jej tak różny charakter i styl. A wszystko to istnieje we wspaniałej przestrzennej realizacji dźwiękowej. To prawdziwy muzyczny spektakl z dobrze skonstruowaną dramaturgią pełną emocji i pięknych dźwięków.

Kolejna muzyczna wyprawa Jordiego Savalla i jego muzyków prowadzi nas po meandrach przebogatej kultury basenu Morza Śródziemnego. Jesteśmy przezeń oprowadzani ze znanstwem, dobrym smakiem, muzycznym mistrzostwem i wyborem sposobem na zagospodarowanie muzycznych podróży z odkryciami w tle.

Mare Nostrum to kolejny znakomity album, który jawi się jako wydawnictwo bez słabych punktów (polecam szczególnie ostatni, współczesny utwór z drugiej płyty, napisany przez Ferrana Savalla – to prawdziwy współczesny hit tego albumu). Warto sięgnąć po ten niezwykły album z przepiękną muzyką!

Arkadiusz Jędrasik

gu i dalszej obróbki. Pohjonen i Kosminen napisali cykl utworów, czy wręcz suitę (składającą się z siedmiu części i trwającą ponad 50 minut), która zawiera w sobie echa doświadczeń obu artystów. Przepisanie tej muzyki do jednego gatunku jest po prostu niemożliwe i chyba także na tym polega jej urok. Mamy więc tu fragmenty niemal klasycyzujące, bliskie szeroko pojętemu terminowi współczesnej muzyki, niemal rockową ekspresję i porywające rify, fragmenty folkowe, niekiedy quasi-orientalne. A także nostalgiczne i nieco smutne melodie niczym z nastrojowego filmu. Muzycy bawią się skalami i tonacjami, niekiedy zapraszając nas na terytoria leżące całkowicie

poza nimi. Warstwa elektroakustyczna (próbki i modyfikowane dźwięki instrumentalne i wokalne) jest przy tym nierozdzielnie spójna z instrumentalną, nie stanowi jej kontrpunktu, ale uzupełnienie. Często dopiero po chwili orientujemy się, że wśród znanych nam już dźwięków, których pochodzenie jest oczywiste, pojawiają się inne, doskonale z nimi współbrzące, ale przecież jakieś... inne. Mamy więc tu do czynienia trochę z pewną grą pozorów, zabawą z percepcją – ale trzeba przyznać, że słucha się tego naprawdę z zainteresowaniem.

Niewątpliwym atutem płyty jest fakt, iż kompozytorzy i wy-

konawcy nie dążą na siłę do eksponowania barw agresywnych, dysonansów – słowem nie chcą być koniecznie awangardowi i eksperymentalni. Nie rezygnując z pewnych ambicji, oferują muzykę dostępną dość szerokiemu gronu odbiorców. Płyta powinna się spodobać melomanom otwartym na różne nowinki, łączenie stylów, czy sięganie po inspiracje muzyką ludową. Ale także sympatykom klubowej elektroniki, a z pewnością licznym rzeszom młodych słuchaczy. Można co prawda nie przepadać za tak podanym crossoverem, ale trudno odmówić autorom albumu smaku i znakomitego warsztatu. Swoją drogą ciekawe jak omawiany

repertuar sprawdziłby się na koncercie i jak w takich warunkach przyjąłaby go publiczność.

Płytę nagrywano głównie w Nowym Jorku, ale część partii zarejestrowano także w Reykjavíku i Helsinkach – w tych dwóch lokalizacjach dokonano także finalnego miksu całości. Staram się wyobrazić sobie jak specyficzna, surowa przyroda islandzka i fińska wpłynęła na nastrój albumu, choć to tylko niezobowiązująca rozrywka dla wyobraźni. Jakość dźwięku jest bardzo dobra, a muzyka zachęca, by po pierwszym przesłuchaniu jeszcze po nią sięgnąć ponownie.

Dariusz Mazurowski

Krzyżówka nr 22/marzec 2012

autor: Antoni Rojewski

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

Rozwiązanie krzyżówki nr 21 z lutego 2012 r.

Krystian Zimmerman

płyty otrzymują:

Janusz Barański, Strzegom; **Anna Pawełek**, Elk; **Zenon Szymczyk**, Łańcut

(1897–1969); I-11) imię kompozytorki Zubeł; J-1) piosenkarz, śpiewak; L-1) awangardowy kompozytor włoski (1925–2003); L-7) mechaniczny instrument muzyczny; Ł-13) ... *wieszczka*, operetka Moniuszki; M-1) polski kompozytor, dyrygent, organista, twórca opery *Legenda Bałtyku*; N-11) Hermann ..., niemiecki muzykolog (1871–1927).

Litery z pól o współrzędnych: 11-D, 1-C, 5-D, 8-F, 10-M, 11-F, 8-M, 15-B, 2-N, 4-L, 6-B, 3-M, 11-M, 10-E, 1-E utworzą rozwiązanie.

Poziomo:

1-A) imię Karłowicza; 2-J) opera Webera; 3-A) opera Verdiego; 4-I) opera Smetany; 5-A) austriacki kompozytor, pianista, rywal Liszta; 6-H) imię skrzypka i kompozytora Młynarskiego; 7-D) opera Pucciniego; 7-L) włoski kompozytor operowy (1771–1839), kapelmistrz; 9-A) durowa lub molowa; 9-H) może być koncertowa; 10-E) John..., awangardowy kompozytor amerykański (1912–1992); 11-H) ... *litewska*, Mieczysława Karłowicza; 12-A) tempo umiarkowane w muzyce; 13-H) balet Szymanowskiego; 14-A) część lunety, mikroskopu; 15-F) autorka tekstów piosenek, poetka, *Zimowa miłość*, *A radości będzie tyle* (imię i nazwisko)

Pionowo:

A-1) jedna z najstarszych wielogłosowych form wokalnych; B-5) siedmiostopniowa skala muzyczna; C-1) ... Podleś, śpiewaczka operowa; D-3) kantata P. Dukasa; D-11) Manuel de ..., wybitny kompozytor hiszpański; F-7) Alberto ..., kompozytor argentyński (1916–1983); G-1) opera P. Bořkoveca (grecki bożek płodności); H-5) Ottmar ..., niemiecki kompozytor i pedagog



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

Wytwornie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic
**Gadki
z Chatki**

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

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

**Rozstrzygnięcie konkursu – styczeń 2012 r.
UNIVERSAL – BENJAMIN GROSSVENOR**

Stanisław Bywalec, Poznań; **Maria Czechowicz**, Katowice; **Mariusz Firlej**, Warszawa;
Nikodem Janicki, Warszawa; **Maria Lubowiecka**, Zabrze; **Szymon Marczak**, Leszno;
Józef Pacześny, Gdańsk; **Tadeusz Rybicki**, Warszawa; **Barbara Taczanowska**, Słupsk;
Konstanty Żaboklicki, Lublin

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

**Konkurs płytowy Universal Music Polska
Roberto Alagna**

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

W którym roku zadebiutował Roberto Alagna?

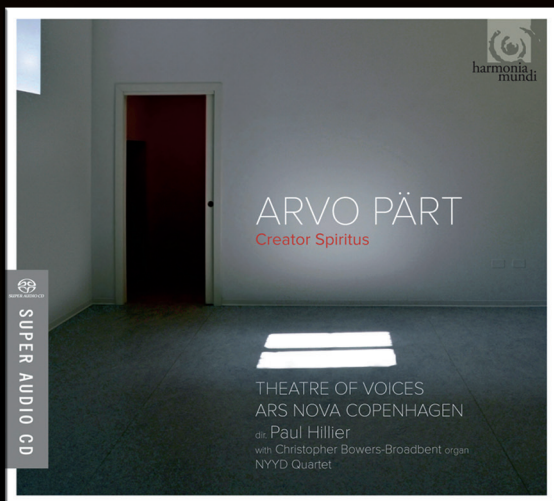


Roberto Alagna
for Arnaud Baumann

Nowości w dystrybucji CMD

Arvo Pärt *Creator Spiritus*
 utwory chóralne i muzyka kameralna
 Theatre of Voices
 Ars Nova Copenhagen
 Paul Hillier

Harmonia Mundi HMU 807553



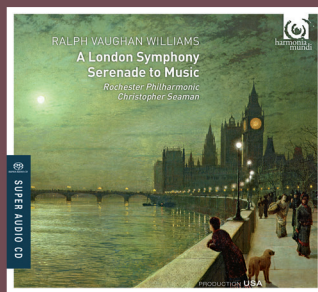
fot. Benjamin Ealovega



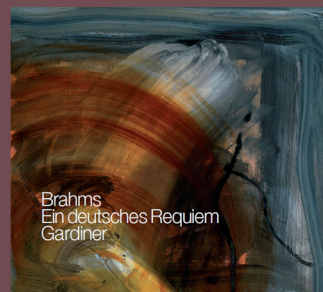
Alpha 161



Harmonia Mundi HMC 902129



Harmonia Mundi HMU 807567



Soli Deo Gloria SDG 706



Glossa GCD 921115



Harmonia Mundi HMC 902132



Harmonia Mundi HMU 907585.86



MDG 940 1737-6



Pan Classics PC 10264



Harmonia Mundi HMU 807554



Harmonia Mundi HMC 902104



MDG 609 1733-2

Acte Préalable



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki
dla tych, którzy kochają muzykę

ELŻBIETA ZAPOLSKA

premiera światowa płyty
8 marca 2012 r.

Maria Szymanowska
Ballady i Romanse

Elżbieta Zapolska
mezzosopran

Bart van Oort
fortepian Broadwood 1825



www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

Nowość – marzec 2012

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.