

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 4 (141)  
kwiecień 2012  
ROK XIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

Guðrún Birgisdóttir  
o duetach fletowych Wilhelma  
Friedemanna Bacha

Artur Rubinstein  
narodziny geniuszu

Wojciech Kilar  
muzyczny portret

Lorin Maazel  
legendarny i niespożyty

Riccardo Chailly  
i symfonie Beethovena



DAVID GARRETT  
Legacy: powrót do źródeł





NOWY ALBUM!

# DAVID GARRETT

KONCERT SKRZYPCOWY BEETHOVENA  
I KOMPOZYCJE FRITZA KREISLERA



RAMP

Classic

merlin.pl



**D**ajcie mi człowieka, a ja znajdę na niego paragraf. Tak podobno twierdził Andriej Wyszyński, radziecki prawnik, prokurator w najgłośniejszych procesach politycznych stalinizmu. Dzisiaj, patrząc na działania MKiDN można sformułować: „dajcie mi dotację, a ja znajdę odpowiedni do niej temat”. Tak musiało być w przypadku 400 000 zł dotacji do obchodów jubileuszu 70-lecia Wojciecha Młynarskiego, o czym pisaliśmy w poprzednim numerze. Choć nic nie mamy przeciwko panu Młynarskiemu, a jego twórczość cenimy, uważamy jednak, że nawet jeśli rolą państwa jest wspieranie niektórych podmiotów, to na pewno nie tych, należących do czołówki finansowej. Pikanterii całej sprawie dodaje fakt, że Wojciech Młynarski miał swój jubileusz w marcu 2011 r. Sądźmy więc, że ktoś miał obiecać 400 000 zł tylko nie miał pomysłu co wpisać do wniosku. Siedząc w ministerialnych kularach dopisał na kolanie pierwsze co mu do głowy przyszło, a decydenci stojący na straży naszych pieniędzy szybko przyklepali. Kto chce, niech dalej wierzy w kompetentne komisje rozpatrujące wnioski.

Jubileusze Chopina, Szymanowskiego, Lutosławskiego, Pendereckiego, Kilara, Góreckiego przygotowuje się z pewnym wyprzedzeniem, w muzyce rozrywkowej jak widać nie ma to żadnego znaczenia. Oczywiście nie mamy nic przeciwko osobie, która taki wniosek złożyła. Jej prawo. Chodzi o to, jacy ludzie stoją na straży naszych pieniędzy.

**A**kcja wsparcia Chóru Polskiego Radia nic nie dała i chór ma być zlikwidowany na rok przed 65-rocznicą założenia. No cóż, jedni obchodzą swoje jubileusze rok po nich, inni rok przed nimi, każdy na swój sposób. Chór nic nikomu nie załatwił, to i środowisko się zrewanżowało nikłym, a raczej żadnym, poparciem. Nawet głos Krzysztofa Pendereckiego nie pomógł. Ale gdyby wspomniany twórca zrzekł się choć części z 60 000 000 zł jakie ma przyznane na budowę Europejskiego Centrum Muzyki w Lusławicach na rzecz Chóru, to ten by jeszcze kilka lat pociągnął, a z wdzięczności zawsze i wszędzie z chęcią śpiewałby jego utwory. Niestety, łatwiej domagać się od współobywateli wsparcia finansowego, niż samemu sypnąć groszem. I tak nie mamy już Chóru, nie mamy jeszcze Centrum (ta inwestycja trwa już niemalże 10 lat; cóż z tego, katedry gotyckie budowano nawet kilkaset lat!).

**P**o burzliwej polemice naszego pisma z PWM i IMIT-em, obie te instytucje postanowiły nas ostatecznie przekonać do ich całkowitej niezależności. Od pewnego czasu łączy ich już nie tylko wspólny szef, ale i siedziba. No cóż, po co zdzierać zelówki biegnące między stolikami? Jeszcze trochę wody upłynie w Wiśle i okaże się, że IMIT wchłonał PWM, by jeszcze bardziej zaznaczyć niezależność tych instytucji.

Jak już wcześniej pisaliśmy, MKiDN postanowiło się pozbyć części swoich kompetencji i potworzyło instytucje, które stały się niejako

buforem między nim a niesfornymi petentami. Na dodatek wpływ wyborcy na takie instytucje jest zaden (na ministerstwa jest przynajmniej teoretyczny). Tak oto w majestacie prawa MKiDN przekazało część naszych podatków we władanie IMIT-u. Instytucja ta, na wzór na przykład USA, postanowiła sponsorować funkcję „composer in residence” nie bardzo rozumiejąc o co w tym wszystkim chodzi. Nie załatwia kompozytorom etatów przy filharmoniach (jak to ma miejsce w Ameryce), ale daje filharmoniom pieniądze, by mogły zamówić utwory u kompozytorów zgłoszonych we wnioskach do IMIT-u. A więc podwójne sito: najpierw trzeba umieć dotrzeć do władz filharmonii, by chcieli zamówić utwór, a później te władze muszą umieć dotrzeć do władzy IMIT-u. Trudno oceniać słuszność tych dotacji, zanim nie usłyszymy ich rezultatu. Nas uderzyła natomiast ich rozpiętość: kompozycja na saksofon i orkiestrę ma kosztować 27 500 zł, koncert na flet, harfę i orkiestrę 8 000 zł, symfonia na 3 solistów, chór mieszany, organy i orkiestrę 30 000 zł, a utwór na smyczki 21 000 zł. Niewątpliwie niezwykle kompetentna komisja przyznająca fundusze składała się z: Katarzyny Janczewskiej-Sołomko, Krzysztofa Knittla i Brygidy Błaszczak.

**I**stniejący za pieniądze podatnika Narodowy Instytut Audiowizualny, mający podobno za zadanie krzewienie kultury polskiej, prowadzi w Internecie dwutygodnik.com. W numerze 77 z 2012 r. znajduje się artykuł Tomasza Cyza *Nastuch: Latający tułacz*. Dziwnie kończy się ten tekst: „Jest rok 2012 i w Warszawie Latającym Holendrem Richarda Wagnera (reż. Mariusz Treliński, premiera 16 marca) dyryguje urodzony w Izraelu Rani Calderon, a jednym z partnerów Teatru Wielkiego-Opery Narodowej jest BMW. Chyba tylko muzyka Wagnera jest w stanie pogodzić takie sprzeczności. Gesamtkunstwerk, k... mać”. W oryginale przedostatnie słowo nie jest wykropkowane. Język polski schodzi na psy, a raczej „autorytety” piszą i mówią byle jak. A zresztą, po jakości języka poznać można, co warte są te autorytety. Czy naprawdę strona internetowa sponsorowana przez państwo ma utwierdzać rodaków w przekonaniu, że chamstwo popłaca? Czyżby rację miał Robert Górski z Kabaretu Moralnego Niepokoju mówiąc w programie *Kabaretowy Klub Dwójki*, że „polszczyzna, to język gnojów i podludzi”?

**J**ak donosi PAP, Minister Skarbu postawił Państwowy Instytut Wydawniczy w stan upadłości, a minister kultury zagospodaruje jego dorobek. Podobno decyzje mają zapaść do końca roku. Co to znaczy? Ano to, że szykuje się kolejne miejsce, w którym będą zatrudniani przyjaciele władzy. Lukratywną funkcję likwidatora PIW-u dostał były dyrektor tej instytucji, Rafał Skąpski. W sumie nic w tym dziwnego. Skoro wiedział, jak doprowadzić tę firmę do upadku, to i będzie wiedział, jak rozprawić się z jej dorobkiem.

Są podobno trzy opcje. Pierwsza to przekazanie wszystkiego do Biblioteki Narodowej, w

której wydzielono by zespół zajmujący się m.in. publikowaniem, prowadzeniem serii, a także zlecaniem takich publikacji innym podmiotom. Druga to podział dorobku między BN – zasoby i prawa autorskie – i Instytut Książki – zajmowałby się działalnością wydawniczą. Trzecia to powołanie odrębnej instytucji.

Każda z opcji jest kuriozalna. Skoro PIW nie był w stanie wydawać książek, to dlaczego obciążać tym balastem BN, która jest powołana do czego innego, albo Instytut Książki, który też raczej ma inne zadania. No i oczywiście najbardziej niezwykła, ale w polskich realiach najbardziej prawdopodobna, to propozycja trzecia. Już są chętni do stworzenia za nasze podatki Polskiej Akademii Literatury. Żaden biznesmen działający na własny rachunek nie zamykałby firmy by ją pod innym szyldem otworzyć, a jeśli nawet, to robiłby na własne ryzyko. Radosna działalność decydentów nie ma nic wspólnego z logiką. Najważniejsze, by jak najwięcej pieniędzy uszczknąć dla siebie, dla znajomych. A rezultat – niech się o to troszczą kolejne ekipy. Bo przecież w Polsce nikt nikogo nie rozlicza za kradzież publicznych funduszy, a w tym wypadku chodzi tylko o nieistotne ich marnotrawienie. Dla przeciętnego obywatela resort kultury jest nic nie znaczący, a sumy jakimi się w nim obraca, i jakie się w nim marnuje, są tak śmiesznie niskie, że żaden dziennikarz nie ma ochoty się tym zająć. Tym bardziej, że za milczenie władza czasem może czasem rzucić jakiś ochlap...

Tak jak IMIT pozwolił MKiDN przekazać część swoich uprawnień, tak samo stanie się w przypadku nowej instytucji, która przejmie schedę po PIW-ie. A ile nowych stanowisk przy okazji powstanie? Specjaliści od taniego państwa wiedzą najlepiej...

**N**iedawno pisaliśmy w tym miejscu, jak Państwa nie stać na system przeciwpożarowy w Teatrze Stanisławowskim, czym naraża nasze wspólne dobro. Nic nie wiadomo o tym, by sytuacja się zmieniła. Natomiast już słychać, że czarne chmury zbierają się nad Warszawską Operą Kameralną. Zasadniczo zmniejszona dotacja ma spowodować zawieszenie znanego na całym świecie Festiwalu Mozartowskiego, z którego Warszawa może być naprawdę dumna. Podobno nie będzie w najbliższym czasie żadnych premier, być może część pracowników zostanie zwolniona. Urząd Marszałkowski uzasadnia swoją decyzję kryzysem i wysokim „janosikowym”, które musi odprowadzać do innych województw. Jakoś wysokość „janosikowego” nie przeszkadzała, gdy dotowano nikomu niepotrzebne imprezy jednorazowe, o których pamięć nie przetrwała, jak chociażby imprezy sylwestrowe, natomiast zagrożenie bytu instytucji, która od ponad 50 lat rozśławia Warszawę i Polskę w świecie nikomu nie przeszkadza. Przeróżającym jest w Polsce to, że biurokraci potrafią bez zastanowienia, jednym pociągnięciem pióra, zaprzepaścić dorobek wielu pokoleń. ☹



## ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Wiedeń  
6 Nagrody 2011 w fonografii  
7 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Faust* • Charles Anthony • *Cyrulik sewilski* • Nowy sezon

## CZŁOWIEK

- 14 Davida Garretta powrót do źródeł. Nowy album *Legacy – Dorota Staszkiwicz*  
15 O duetach fletowych W. F. Bacha – z wybitną islandzką flecistką Guðrún Birgisdóttir rozmawia Łukasz Kaczmarek  
16 Michaił Simonian: ormiańska i amerykańska dusza – *Stefan Banasiak*  
17 Lorin Maazel – Legendarny i niespożyty – *Łukasz Kaczmarek*  
20 Riccardo Chailly i tradycja Gewandhaus – Nowe nagranie symfonii Beethovena *Stefan Banasiak*  
22 Divine Levine – boski Jimmy (2)  
Szkoly i panteon bogów – *Basia Jakubowska*  
24 Artur Rubinstein (1)  
Narodziny geniuszu – *Łukasz Kaczmarek*  
26 Legendy polskiej wokalistyki (15)  
Wiktorija Calma – *Adam Czopek*

## DZIEŁO

- 28 Tansmania (5)  
Muzyka filmowa Aleksandra Tansmana – *Ewelina Boczkowska*  
30 Muzyczny portret Wojciecha Kilara (1)  
O twórczości fortepianowej – *Maria Wilczek-Krupa*

## PŁYTOTEKA

- 32 Palcem po płycie – Arcydzieło Juliusza Łuciuka – *Łukasz Kaczmarek*  
33 Recenzje  
52 Krzyżówka nr 23 – *Antoni Rojewski*

## KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – *David Garrett*

# Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21  
skr. pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38  
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 Czapiński, Małgorzata Gamrat, Kazik Jędrzejczak, Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska, prof. Bogusław Schaeffer, Damian Sowa, Dorota Staszkiwicz, Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

David Garrett

fot. Christopher Dunlop/Decca Records/Universal Music Polska

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](http://www.muzyka21.com)

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: 609 849 342, e-mailem: [acteprealable@wp.pl](mailto: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, adiacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.



# Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

**KRAKÓW** **R**óżne źródła minimalizmu: Pärt i Glass. Różne są źródła techniki i estetyki, określanych mianem minimalizmu. Jednym z nich załączków, na jaki zwróciła mi uwagę przy innej okazji red. Anna Woźniakowska, jest chorał gregoriański. A muzyka sakralna zajmuje ważną pozycję w dorobku estońskiego kompozytora Arvo Pärta, którego nazwisko – wbrew rozpowszechnionej praktyce – należy wymawiać jako „pjart”. Trzy utwory z tego gatunku wypełniły pierwszą część bardzo interesująco i niekonwencjonalnie skomponowanego programu abonamentowego koncertu symfonicznego Filharmonii Krakowskiej 24 lutego, w całości poświęconego muzyce nowoczesnej, uchodzącej za hermetyczną. Aliści wyłania się z nich przede wszystkim polistylistyczne oblicze Arvo Pärta (zresztą zaznaczające się również w twórczości innych kompozytorów radzieckich, jak chociażby Alfreda Szmitkego), w przeciwieństwie do minimalistycznego, znanego chociażby z *Tabuli rasa* czy różnych wersji instrumentalnych *Fratres*.

W przedstawionych utworach na chór a cappella z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a zwłaszcza w *Dopo la vittoria*, Pärt nawiązuje do rzymskiej polifonii, a przebieg muzyczny wyznacza stałe oscylowanie pomiędzy fakturalną przejrzystością, brzmieniami eufonicznymi i zrozumiałością tekstu a politeksturalnością, czyli kontrapunktycznym skomplikowaniem, prowadzącym do brzmień dysonansowych i zacierania się znaczeniowego słów, stających się wyłączeniem materiałem dźwiękowym. Wszakże najbardziej interesującym było stosunkowo wczesne, bo pochodzące z lat sześćdziesiątych *Credo*, przeznaczone na rozbudowany aparat wykonawczy, obejmujący chór, fortepian i orkiestrę. To właśnie w nim, w partii wokalne dochodzą najbardziej do głosu pierwiastki minimalistyczne, przywodzące na myśl skandujące ostinata Carla Orffa, a w partii instrumentalnej dają znać o sobie pomysłowe efekty sonorystyczne, a także pojawiają się dłuższe ustępy kształtowane aleatorem.

Europejscy kompozytorzy, sięgający w swoich utworach po technikę repetytywną (Pärt, Górecki, Kilar), zaciekle odziewają się zazwyczaj od związków z minimalizmem. Drugą część omawianego koncertu wypełnił *Koncert skrzypcowy* Philipa Glassa, otwarcie reprezentującego ten kierunek zrodzony w Stanach Zjednoczonych niewątpliwie pod wpływem komercyjnej konieczności zachowania przystępności wobec słuchaczy oraz ich przyzwyczajenia i oczekiwań. Na marginesie interesującym

wydać się może fakt, iż wymóg przystępności dla szerokiej publiczności stanowił jedno z założeń estetyki socrealistycznej w ZSRR, a z kolei znamionym pozostaje, iż Siergiej Ejzensztejn był przykładem artysty, doświadczającego w równej mierze trudności natury politycznej w ZSRR, co i niemiejszej presji oraz ingerencji ze strony kierujących się wyłącznie zyskiem prywatnych inwestorów zainteresowanych przede wszystkim wynikami kasowymi, kiedy usiłował tworzyć w USA, albowiem w obydwu krajach, z różnych skądinąd powodów, twórcza niezależność nie popłacała. Dowodzą tego też losy wojennych imigrantów artystycznych z Europy (np. Kurta Weilla czy Maxa Reinhardta), nie mających szansy kontynuować swej ambitnej twórczości i zmuszonych dla zarobku zając się wyłącznie ilustracjami filmowymi, bądź mało ambitną muzyką sceniczną.

*I Koncert skrzypcowy* odznacza się nieortodoksyjnym zastosowaniem techniki repetytywnej. Posiada znamiona klasycznej formy gatunkowej. Trzyczęściowa budowa operuje przeciwstawieniem szybkich ogniw skrajnych kontrastującemu z nimi powolnemu, w którym dochodzi do głosu kantylenowość i liryka. Również w ustępach repetytywnych, wbrew pozorom, wiele się dzieje, kiedy w pierwszej części dochodzi do licznych dialogów solowego instrumentu z fletem i jego wysoką odmianą – pikuliną, a w finale znaczną rolę odgrywa perkusja.

Orkiestra instynktownie wyczuła i podchwyciła przenikający tę muzykę wewnętrzny puls. Natomiast w grze Piotra Pławnera zabrakło mi większej nośności dźwięku, zwłaszcza w skrajnych częściach zbyt wtopionego w tło. Dopiero zagrany na bis *Gawot* z Bachowskiej *Partity* wynagrodził odczuwany wcześniej pewien niedosyt.

Lesław Czaplinski

**WIEDEN** **S**chubert Minkowskiego. Pierwszym z nich był niezwykle interesujący projekt Marca Minkowskiego, który postanowił dokonać nagrań na CD i DVD wszystkich symfonii Franciszka Schuberta w trakcie trzech koncertów w wiedeńskim Konzerthaus. Od Theresy Steininger, która przeprowadziła z Minkowskim wywiad dowiedziałem się, że maestro uwielbia koncepcję poznania kompozytora poprzez zagranie wszystkich jego dzieł danego gatunku. Nam przypadło w udziale uczestniczyć w drugim koncercie 3 marca, w czasie którego mieliśmy

okazję usłyszeć *Symfonie nr 2 i 5* w tonacji B-dur oraz najstynniejsze dzieło symfoniczne Schuberta, *Symfonię h-mol „Niedokończoną”*. Początkowo w programie na zakończenie miała być *Symfonia nr 5* ale Minkowski słusznie uznał, że *Niedokończona* będzie doskonałym zwieńczeniem koncertu. Dlatego też nie ma chyba większego sensu rozwódzić się nadmiernie nad pierwszą częścią koncertu, szczególnie nad rzadko wykonywaną i nagrywaną *Symfonią nr 2*. Co innego niezwykle popularna *Symfonia nr 5*, dzieło urokliwe, pełne niespodzianek i oryginalnych fragmentów, przeznaczone na bardziej kameralny skład orkiestrowy. Interpretacja Minkowskiego wydobyla całą lekkość i kolorystykę tej symfonii. Do tego doszło charakterystyczne dla Muzyków z Luwru idealne brzmienie, precyzja i dynamika. O *Symfonii niedokończonej* napisano już bardzo wiele, wciąż jednak istnieje pewne rozbieżności co do genezy tego utworu. Właściwie nie ma jednoznacznej tezy dlaczego *Symfonia* ma tylko 2 części. Hipotez jest, jak zwykle w tego typu historiach dużo. Przypuszcza się, że Schubert planował napisanie pełnej, czteroczęściowej symfonii, jednakże z sobie znanych powodów ukończył tylko *Allegro moderato* i *Andante con moto*. Być może uznał, że obydwie części uzupełniają się wręcz idealnie i nie ma sensu tego psuć. Zrobił co prawda notatki do *Scherza* ale na ostatnią część zabrakło mu już inwencji. Inną ciekawą kwestią jest numeracja *Symfonii niedokończonej*. W literaturze muzycznej i na większości płyt jest ona podawana jako 8. Czasami jednak, tak było również w programie do wiedeńskiego koncertu, oznaczona jest numerem 7. Są to jednak kwestie istotne dla muzykologów, dla nas najważniejsza była znakomita kreacja stworzona tego wieczora przez Marca Minkowskiego i Le Musicens du Louvre. Bardzo zaskakujący był początek i koniec, kiedy przez około minutę panowała absolutna cisza. Jeżeli chodzi o samą muzykę, to Minkowski z pewnością oddał wszystkie charakterystyczne dla tego dzieła, pełne kontrastów nastroje, od spokojnej refleksji i zadumy, do dramatyzmu a nawet grozy. Tempa były dość wolne ale znakomicie pasowały do tej interpretacji. Wspomniane już przeze mnie fantastyczne brzmienie orkiestry w połączeniu z refleksyjnym nastrojem sprawiło, że cisza po ostatnich dźwiękach była idealnym zakończeniem tej emocjonalnej uczytu muzycznej.

Mariusz Trojanowski  
Klub Wiedeński



Ostatnie miesiące mijającego roku oraz początek nowego są momentem podsumowań i wręczania nagród. Dzieje się wtedy sporo w branży muzycznej, poszczególne opiniotwórcze media oraz instytucje przyznają swoje wyróżnienia. Oto informacje o kilku znaczących wydarzeniach, które z pewnością mogą zainteresować Czytelników naszego miesięcznika.

### GRAMOPHONE AWARD 2011

Laureatami nagrody angielskiego miesięcznika Gramophone za rok 2011 w poszczególnych kategoriach zostali:

**Nagranie roku:** Dvořák – *Kwartety* (Pavel Haas Quartet, Supraphon)  
**Artysta roku:** Gustavo Dudamel  
**Nagroda za całokształt osiągnięć:** Jane Baker  
**Wydawca roku:** Wigmore Hall Live  
**Młody artysta roku oraz Nagroda krytyków:** Milos Karadaglić (DG)  
**Nagroda za specjalne osiągnięcie:** Sir John Eliot Gardiner, Bach Cantata Pilgrimage (Soli Deo Gloria)  
**Barokowa muzyka instrumentalna:** CPE Bach – *Koncerty klawesynowe* (Andreas Staier, Freiburger Barockorchester, Petra Müllejans, Harmonia Mundi)  
**Barokowa muzyka wokalna:** Haendel – *Kantaty włoskie vol. 7* (La Risonanza, Glossa)  
**Muzyka chóralna:** Elgar – *The Kingdom* (Hallé & Hallé Choir, Sir Mark Elder, Hallé)  
**Koncert instrumentalny:** Ravel, Debussy & Massenet (Jean-Efflam Bavouzet, BBC Symphony Orchestra, Yan Pascal Tortelier, Chandos)  
**Muzyka współczesna:** Birtwistle – *Night's Black Bird* (The Hallé Orchestra, Ryan Wigglesworth, NMC)  
**DVD (Dokument):** Carlos Kleiber – *Traces to Nowhere* (Arthaus Musik)  
**DVD (Wykonanie):** Verdi – *Don Carlo* (Royal Opera House Orchestra, Antonio Pappano, EMI)  
**Muzyka dawna:** Striggio – *Mass in 40 Parts* (I Fagiolini, Robert Hollingworth, Decca)  
**Nagranie historyczne:** Mahler – *X Symfonia* (LSO, Berthold Goldschmidt, Testament)  
**Muzyka instrumentalna:** Brahms – *Wariacje nt. Haendla etc.* (Murray Perahia, Sony)  
**Opera:** Rossini – *Ermione* (LPO, David Parry, Opera Rara)  
**Muzyka orkiestrowa:** Szostakowicz – *X Symfonia* (Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Vasily Petrenko, Naxos)  
**Recital:** Jonas Kaufmann – *Verismo Arias* (Decca)  
**Solowa muzyka wokalna:** Britten – *Songs & Proverbs of William Blake* (Gerald Finley, Julius Drake, Hyperion)  
**Nagroda wydawcy:** Rossini – *Stabat Mater* (EMI)

### ECHO 2011

W Niemczech nagroda ECHO przyznawana przez Deutsche Phono-Akademie należy do najbardziej prestiżowych. Wśród kilkudziesięciu kategorii w muzyce poważnej statuetka – symbol wyróżnienia –

przypadła tym razem następującym artystom i wydawcom:

**Śpiewaczka roku:** Simone Kermes – *Colori d'Amore* (Sony)  
**Śpiewak roku:** Thomas Hampson – Mahler – *Des Knaben Wunderhorn* (DG)  
**Instrumentalista roku (akordeon):** Teodoro Anzellotti – J. S. Bach – *Wariacje Goldbergowskie* (Winter&Winter)  
**Instrumentalista roku (skrzypce):** Lisa Batiashvili – *Echoes Of Time* (DG)  
**Instrumentalista roku (gitara):** – Frank Bungarten – Villa-Lobos – *Komplet utworów gitarowych* (MDG)  
**Instrumentalista roku (wiolonczela):** Truls Mørk – CPE Bach – *Koncerty wiolonczelowe* (Virgin Classics)  
**Instrumentalista roku (fortepian):** Murray Perahia – Brahms (Sony)  
**Dyrygent roku:** Andris Nelsons – Strawiński – *Ognisty ptak* (Orfeo)  
**Zespół roku (instr. współczesne):** Hagen Quartett – 30 (Myrios Classics)  
**Zespół roku (instr. dawne):** – Hespèrion XXI – *Dinastia Borgia* (Alia Vox)  
**Zespół roku (muzyka wokalna):** Huelgas Ensemble: PraeBACHtorius (Deutsche Harmonia Mundi)  
**Nagroda za całokształt osiągnięć:** Zubin Mehta  
**Debiutant roku (śpiew):** Vittorio Grigolo – *The Italian Tenor* (Sony)  
**Debiutant roku (skrzypce):** Ray Chen – *Virtuoso* (Sony)  
**Debiutantka roku (skrzypce):** Vilde Frang – (EMI Classics)  
**Debiutant roku (wiolonczela):** Maximilian Hornung – *Jump!* (Sony)  
**Debiutant roku (klarnet):** Sebastian Manz (Br Klassik)  
**Debiutant roku (obój):** Ramón Ortega Quero – *Shadows* (Solo Musica)  
**Debiutantka roku (fortepian):** A. Vinnitskaya (Naïve)  
**Debiutantka roku (fortepian):** Yuja Wang – *Transformation* (DG)  
**Debiutant roku (dyrygentura):** Robin Ticciati (Linn Records)  
**Muzyka symfoniczna (XIX w.):** David Zinman/Tonhalle Orchester Zürich/WDR Rundfunkchor – Mahler – *VIII Symfonia* (RCA)  
**Muzyka symfoniczna (XX/XXI w.):** Pierre Boulez/ Wiener Philharmoniker – Szymanowski – *I Koncert skrzypcowy, III Symfonia* (DG)  
**Koncert (XVIII w., fagot):** Sergio Azzolini/Laura Soave Cremona – Vivaldi – *Koncerty na fagot vol.1* (Naïve)  
**Koncert (XIX w., organy):** Stefan Bleicher/ Douglas Boyd/ Musikkollegium Winterthur – Rheinberger – *Koncerty organowe* (MDG)  
**Koncert (XIX w., wiolonczela):** Sol Gabetta – Elgar – *Koncert wiolonczelowy* (RCA)  
**Koncert (XIX w., skrzypce):** Susanna Yoko – Henkel & Czajkowski – *Koncerty skrzypcowe* (ACO-USENCE)  
**Koncert (XX/XXI w., skrzypce):** Hilary Hahn – Higdon & Czajkowski – *Koncerty skrzypcowe* (DG)  
**Opera (XVIII/XVIII w.):** Fabio Biondi – Vivaldi – *Ercole sul Termondonte* (Virgin Classics)  
**Opera (XX/XXI w.):** Eugen d'Albert – *Der Golem* (MDG)  
**Opera – recital:** Bejun Mehta (Harmonia Mundi), René Pape (DG)

**Muzyka chóralna (XVI/XVII w.):** Monteverdi – *Vespro della Beate Virgine* (Virgin Classics)  
**Muzyka chóralna (XVIII/XIX w.):** Mendelssohn – *Elias* (MDG)  
**Muzyka chóralna (XX/XXI w.):** Villa-Lobos – *Utwory chóralne* (Hänssler Classic)  
**Muzyka kameralna (XVII/XVIII w.):** Loves Alchymie (Deutsche Harmonia Mundi)  
**Muzyka kameralna (XIX w.):** Artemis Quartett – Beethoven: Kwartety smyczkowe op. 130 i 133 (Virgin Classics), Viktoria Mullova/ Kristian Bezuidenhout – Beethoven – *Sonaty skrzypcowe nr 3 i 9* (Onyx)  
**Muzyka kameralna (XX/XXI w. – zespoły mieszane):** musikFabrik – Sprechgesänge: Harvey, Furrer, Aperghis, Chin (Wergo)  
**Muzyka kameralna (XX/XXI w. – zespoły smyczkowe):** Quatuor Ebène – *Fiction* (Virgin Classics)  
**Muzyka kameralna (XX/XXI w. – zespoły dęte):** Quintette Aquilon: Czeskie kwintety dęte (Crystal Classics)  
**Muzyka solowa (XVIII/XVIII w.):** Alexandre Tharaud – Scarlatti – *Sonaty fortepianowe* (Virgin Classics)  
**Muzyka solowa (XIX w.):** Piotr Anderszewski – Schumann – *Utwory fortepianowe* (Virgin Classics)  
**Muzyka solowa (XXI w.):** Henrico Stewen – Reger – *Utwory organowe* (Motette)  
**Pieśni:** Diana Damrau – Strauss – *Poesie* (Virgin Classics)  
**Wydawnictwo roku:** Ben van Oosten – Marcel Dupré – *Komplet utworów organowych* (MDG)  
**Nagranie premierowe:** Manfred Honeck/ Swedish Radio Symphony Orchestra – Braunfels – Jeanne D'Arc (Decca)  
**Produkcja DVD (Opera):** Cecilia Bartoli – Halévy – *Clari* (Decca)  
**Produkcja DVD (Dokument):** Peter Rosen – A Surprise In Texas/The 13<sup>th</sup> van Cliburn International Piano Competition (Euro Arts), Eric Schulz/ Frank Gerdes – Carlos Kleiber – *Traces To Nowhere* (Arthaus Musik)  
**Bestseller roku:** Lang Lang – *Live In Vienna* (Sony)

### GRAMMY 2011

54 edycja Grammy Awards przyniosła wyróżnienia poniższym wykonawcom oraz wytwórnim:

**Muzyka orkiestrowa:** Brahms – *IV Symfonia* Gustavo Dudamel, Los Angeles Philharmonic (DG)  
**Opera:** Adams – *Doctor Atomic* – MET (Sony Classical)  
**Muzyka chóralna:** *Light & Gold* – Eric Whitacre, dyrygent, Christopher Glynn & Hila Plitmann; The King's Singers, Laudibus, Pavão Quartet & The Eric Whitacre Singers (Decca)  
**Muzyka na mały zespół wykonawczy:** Mackey – *Lonely Motel – Music From Slide* – Rinde Eckert & Steven Mackey; Eighth Blackbird (Cedille Records)  
**Koncert instrumentalny:** Schwantner – *Koncert na perkusję i orkiestrę* (Naxos)  
**Muzyka wokalna:** *Diva Divo* – Joyce DiDonato, Kazushi Ono (Virgin Classics)  
**Muzyka współczesna:** Elmer Gantry Robert Aldridge & Herschel Garfein (Naxos)

opracował Paweł Chmielowski



# The Metropolitan Opera

Marina Poplavskaya jako Małgorzata  
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**FAUST** Właśnie tym dziełem Gounoda inaugurowano MET 22 X 1883 r., a najnowsza jego oprawa sceniczna, której premierę obejrzelśmy w tym sezonie 29 XI, a w kinach 10 XII, jest już 8 w historii MET.

Jest to koprodukcja z The English National Opera. Na wiosnę 2007 r. Peter Gelb spotkał się z Desem McAnuffem i zaproponował mu reżyserię tej opery w MET, a The English National Opera włączyła się do projektu w tym samym roku. Prapremiera nowej oprawy scenicznej *Fausta* miała miejsce w The English National Opera 18 IX 2010 r., a techniczne próby w MET rozpoczęto 1 VIII 2011 r.

Urodzony w Kanadzie Des McAnuff zdobył już dwukrotnie Tony Award za *Big River* i *Who's Tommy* oraz nagrodę Oliviera i Dora. Obecny sezon będzie już jego piątym w funkcji dyrektora artystycznego prestiżowego Canada Stratford Shakespeare Festival. Przez blisko 25 lat był też artystycznym dyrektorem California's La Jolla Playhouse, z którym nadal współpracuje jako dyrektor emeritus. Wiele wystawił też na Broadwayu (m.in. *Guys and Dolls*). W świecie filmu do jego osiągnięć zaliczyć należy m.in. *Cousin Bette*, *The Adventures of Rocky and Bullwinkle*, *Iron Giant* i *Quills*, które albo reżyserował albo wyprodukował. Wyreżyserował też *Wozzecka* w San Diego Opera i nową muzyczną wersję *Doktora Żywago*, której premiera odbyła się w Sydney w lutym 2011 r. W bieżącym sezonie, poza *Faustem* w MET, ma m.in. w planach wznowienie *Jesus Christ Superstar* na Broad-

wayu oraz reżyserię *Henryka V* podczas Stratford Shakespeare Festival w Kanadzie.

Amerikanin Robert Brill, autor dekoracji do nowej produkcji *Fausta* współpracował z McAnuffem podczas jego niedawnych spektakli na Broadwayu, w San Diego Opera, oraz w wielu spektaklach w Stratford Shakespeare Festival i w Kalifornii. Wśród jego licznych projektów na Broadwayu znajdują się m.in. *A Streetcar Named Desire* i *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Wykreował też oprawę sceniczną do *Moby Dicka* w Dallas Opera i *An American in Paris* dla baletu w Bostonie. Jest również członkiem założycielem Sledgehammer Theatre i zdobywcą z 2004 r. nagrody Merritt Award for Excellence in Design and Collaboration.

Kostiumami do *Fausta* zajął się pochodzący z Nowego Jorku Paul Tazewell. Kostiumy przez niego stworzone można było obejrzeć w wielu operach na całym świecie (m.in.: Waszyngton, Los Angeles, San Francisco, Nowy Jork, Paryż) oraz w bardzo licznych spektaklach na Broadwayu i na Off-Broadwayu. Przyznano mu wiele nagród, w tym 4 razy Helen Hayes Award, Lucile Lortel Award, Princess Grace Award i Irene Sharaff Award.

Choreografię do nowej produkcji *Fausta* zaprojektowała urodzona w Nowym Jorku Kelly Devine, która ma na swym koncie wiele projektów ruchu scenicznego dla przedstawień na Broadwayu, Off-Broadwayu, filmu i telewizji. Obecnie jej projekty można obejrzeć m.in. w Australii, na londyńskim West Endzie i podczas tournée na terenie USA. Była autorką choreografii

do spektakli w La Jolla Playhouse, do obecnie pokazywanego w Australii *Doktora Żywago*, dla kanadyjskiego Stratford Shakespeare Festival i do *Wozzecka* w San Diego Opera.

Projekcje video powierzono natomiast Kanadyjczykowi Seanowi Nieuwenhuisowi, który wykreował już ich projekty m.in. do *Czarodziejskiego fletu* i *Nixona w Chinach* w Vancouver Opera i San Francisco. Współpracował też przy wystawianiu takich spektakli, jak *Jesus Christ Superstar*, *Evita*, *Peter Pan* i *Cabaret* oraz w Stratford Shakespeare Festival. Jego artystyczne studio Sensory Overload Productions. Inc projektuje video i interaktywne instalacje multimedialne dla rozmaitych klientów – od projektów przemysłowych po operę i teatr.

Powyzsza ekipa debiutowała w MET tą produkcją *Fausta* i jedynie projektant światła, Brytyczyk Peter Mumford powrócił do MET po raz kolejny. Debiutował tu oświetleniem do *Madama Butterfly* (2006), a później opracował oświetlenie do *Carmen*, *Petera Grimesa* i do gali 125. rocznicy istnienia MET.

W bieżącym sezonie MET pokazała nową produkcję *Fausta* aż 14 razy – premierowy spektakl 29 XI 2011, a ostatni 19 I 2012. Za pulpitem dyrygentem pojawiło się 3 dyrygentów: Yannick Nézet-Séguin, debiutujący w MET Pierre Vallet (17 XII) i Alain Altinoglu (5, 9, 13, 16, 19 I 2012).

W obsadzie wokalne też zaplanowano sporą ilość śpiewaków. I tak Małgorzatę w pierwszej obsadzie śpiewała Marina Poplavskaya, a 23 i 28 XII zadebiutowała w tej roli Malin Byström.



Rolą Siebela podzieliły się: Michele Losier i Kate Lindsey (5, 9, 13, 16, 19 I 2012). Tytułową partię mieliśmy usłyszeć w wykonaniu 3 tenorów: Jonasa Kaufmanna, Roberta Alagni (23 i 28 XII) oraz Josepha Calleja (5, 9, 13, 16, 19 I 2012). Valentina zaśpiewali natomiast: Russell Braun, Brian Mulligan (23 XII) i Georges Petean (5, 9, 13, 16, 19 I 2012). W roli Mefistofelesa królowali na scenie dwaj znakomici śpiewacy: René Pape i Ferruccio Furlanetto (5, 9, 13, 16, 19 I 2012). W roli Marty zaplanowano Wendy White, a w partii Wagnera zadebiutował w MET Jonathan Beyer.

No i jak zapewne wszyscy pamiętają, Angela Gheorghiu, pierwotnie planowana jako Małgorzata w tej produkcji, wycofała się z niej w marcu podając jako powód jej preferencję do śpiewania tej opery „en romantisme français”.

Część swej inspiracji do tej produkcji *Fausta* McAnuff zawdzięcza swej przyjaźni z Ritą Bronowski, patronką sztuki i członkinią zarządu La Jolla Playhouse, z którą współpracował w latach 1983–1994 oraz 2001–2007. Jej mężem był naukowiec, fizyk Jacob Bronowski, Żyd polskiego pochodzenia (1908–1974), który odwiedził Japonię po wybuchach bomb atomowych w Hiroszimie i Nagasaki. W 1983 r. BBC pokazała jego film dokumentalny *The Ascent of Man*. Jak McAnuff wspomina, usłyszał kiedyś od Rity opowieść o tym, jak to po obejrzeniu ruin Nagasaki, jej mąż postanowił zmienić naukowe pole zainteresowania z fizyki na antropologię. Po wizycie w Japonii nigdy więcej do fizyki nie powrócił.

Miejsce i czas akcji *Fausta* McAnuff umieścił w pierwszej połowie XX w. Faust jest fizykiem nuklearnym dostrzegającym destrukcyjne efekty swej pracy i pragnie powrócić do przeszłości z przed ery atomowej. Całość akcji opery zaprezentowana jest więc jakby w jego przedśmiertnym wspomnieniu już po wypiciu trucizny.

Chronologicznie akcja nowej produkcji *Fausta* rozpoczyna się przy końcu II wojny światowej od detonacji bomby atomowej i powraca do lat młodości Fausta, czyli do początku I Wojny Światowej. McAnuff przyznawał w wywiadach, że na pierwszy rzut oka osadzenie akcji w XX w. może wydać się ekstremalnym odejściem od konwencji. Widzi jednak wyraźne związki: „Hiroszima i Nagasaki na zawsze zmieniły świat. I myślę, że pierwsza część *Fausta* przepowiedziała to w swych odniesieniach do współczesności. Faust nauczył się wszystkiego, zdobył wiedzę »ostateczną«, którą można by odnieść do bomby atomowej i naszej zdolności destrukcji nas samych. Jestem więc zainteresowany jego osobistym poczuciem odpowiedzialności i myślę, że taka jest właśnie droga Fausta”. Owa droga jest podróżą jednocześnie w chwili poprzedzającej śmierć i rozłożona jest w czasie jako wspomnienia z owego ułamka sekundy po wypiciu przez niego trucizny w laboratorium. „Faust poszukuje czasu [utraconej] niewinności sprzed wybuchu bomby atomowej, poprzez Małgorzatę i oczywiście bruka ją, a nawet w samej próbie jej odzyskania, zniekształca ją, zanieczyszcza i niszczy. (...) Faust tak naprawdę nie opuszcza nigdy swego laboratorium, więc osadzenie ak-

cji w jego wnętrzu zakłada jego transformację podczas różnych scen i aktów tej historii. (...) Ta pojedyncza przestrzeń służy jako portal do wspomnień, kreując ramy dla zróżnicowanych elementów opery. Dramatyczny ton i obraz trzeciego aktu jest inny niż ten z początku, który z kolei różni się od zakończenia. (...) Wszystko odbywa się w tym samym otoczeniu. (...) Całość posiada jakość wizji sennej, a czas płynie [w jej logice]”. Kostiumy inspirowane są modą lat obu wojen światowych z dodatkiem, jak mówi McAnuff, wyobraźni Paula Tezewella i odzwierciedlają również fantazje Fausta. Mefisto jest w tej produkcji bardziej ludzki, niż diabelski. Elegancki i w sposobie bycia, i w ubiorze, przypomina wyrafinowaną elegancję mieszkańców Paryża owych czasów.

Dekoracje również mają przekazać widzom jakość rzeczywistości snu z domieszką surrealizmu, ale także innych kierunków w sztuce owych dekad, jak np. konstruktywizm i futuryzm.

W tej produkcji przywrócono często wycianane i omijane fragmenty partytury jak *Noc Walpurgii* z początku aktu V. Ukazana jest na scenie jako surrealistyczny bankiet, w którym głównym daniem jest zawartość wnętrza bomby atomowej.

Na czarnej kurtynie, którą widzimy przed rozpoczęciem spektaklu, centralnie umieszczone jest ogromne białe zdjęcie twarzy Fausta. Na pierwszy rzut oka jest to nieruchomy portret. Jednak po chwili okazuje się, że obraz jego twarzy podlega lekkim modyfikacjom. Oczy zamykają się i otwierają, głowa nieco zmienia kąt nachylenia etc. Podobnie rzecz ma się ze zdjęciem twarzy Małgorzaty, której portret rozpoczyna spektakl po przerwie.

Podstawowe dekoracje tego *Fausta* nie ulegają zasadniczym zmianom, tworzą ramy do kolejnych scen, cały czas są obecne i nie pozwalają widzom zapomnieć, że całość owych transformacji ma miejsce tylko w wyobraźni umierającego po wypiciu trucizny w laboratorium Fausta.

Trzy piętrowe metalowe konstrukcje spiralnych schodów i kładki/balkony służące jako przejścia ponad poziomem sceny po prawej i po lewej stronie stanowią owe stałe elementy akcji dramatu i służą również jako punkty obserwacyjne dla Fausta i Mefisto. Tył sceny jest otwarty i ulega przekształceniom podobnie jak utworzone w ten sposób wnętrza. Służy też jako część ekranu do wyświetlania projekcji video, które również pokazywane są na części boków sceny, ponad kładkami/balkonami laboratorium.

Pierwsza scena ukazuje starego Fausta, który przechadza się w opuszczonym, i jak się wydaje zamkniętym, laboratorium, którego aparatura, stoły i reszta sprzętu przykryta jest zabezpieczającymi je od kurzu płachtami materiału. W tle sceny, wśród dymów, widac czarno-biały obraz ruin po zniszczeniach bomby atomowej. Pograżony w zadumie i refleksji Faust „widzi” przechodzących przez laboratorium (z lewej na prawą stronę) ludzi, a raczej w tym oświetleniu, ich sylwetki. Są to ci, którzy uniknęły zagłady lub może ci, z którymi współpracował czy żył.

Mefistofeles, który przybywa na jego wezwanie ubrany jest w jasno kremowy (lub może biały – bo to zależy od światła) garnitur, ma w ręku laseczkę i wygląda jak kwintesencja elegancji lat międzywojennych XX w.

Proces odmłodzenia Fausta odbywa się w tle sceny pośród wijących się dymów, wśród których znika stary Faust, by po chwili pojawił się w swej młodej wersji.



Joseph Calleja jako Faust i Ferruccio Furlanetto jako Mefistofeles  
fot. Ken Howard/MET



Scena w karczmie jest sprawnie zorganizowana poprzez szybkie usunięcie sprzętu laboratorium i wniesienie stołów, ław i krzeseł. Żołnierze ubrani są we francuskie, a nie niemieckie mundury (to chyba ukłon w stronę kraju urodzin Gounoda, a nie Goethego). Widzimy też na scenie ogromną kukłę żołnierza maszerującą w takt muzyki. To element propagandowych programów mających zachęcić do wstąpienia



do armii (co kilku z obecnych na scenie cywili czyni podpisując listę) i jedyna pozostałość jarmarcznego charakteru pożegnania żołnierzy przed udaniem się na wojnę, którym fotograf robi pamiątkowe zdjęcia. Miejsce spotkania Małgorzaty z Faustem jest utworzone z ustawionych w kręgu krzeseł, w środku którego widać tańczące pary.

Dom Małgorzaty jest zaznaczony tylko symbolicznie. Dwie ławeczki bliżej krawędzi sceny, a w głębi maszyna do szycia. W zależności od sceny w tle widzimy albo wyciemnione otwory drzwi i okien, lub przez okna można dostrzec obserwujących, sztydzących i potępiających ją mieszkańców miasteczka. Jest też ogród pełen czerwonych róż magicznie wykreowany przez Mefistofelesa. To projekcje ich kwiatów na tle i po bokach sceny oraz opuszczone z góry na długich sznurach ich papierowe podobieństwa.

Akt IV ukazuje Małgorzatę w zaawansowanej ciąży. Po lewej stronie sceny widzimy proste metalowe łóżko, Małgorzata szyje na maszynie ubranko dla dziecka i śpiewa przywróconą w tej produkcji arię *Il ne revient pas*. Powracający z wojny żołnierze witani są przez radosnych mieszkańców miasteczka. Żnów pojawia się fotograf pstrykający pamiątkowe zdjęcia.

Wnętrze katedry tworzą ustawione w dwóch rzędach długie ławy, z tyłu sceny widać oświetlony neonami prostokąt drzwi, a przy jej krawędzi opuszczony z góry jasno oświetlony duży krzyż.

*Noc Walpurgii* rozpoczyna się przed czarną kurtyną kiedy to chór ubranych w białe fartuchy pracowników laboratorium obserwuje wyświetlany na jej tle jasny zielono-różowy grzyb wybuchu bomby atomowej. Podczas demonicznej biesiady *Nocy Walpurgii* Faustowi ukazuje się wizja Małgorzaty. W poprzedniej scenie utopiła swe nowonarodzone dziecko w zlewie, który w pierwszej części opery był sprzętem laboratoryjnym. Więzieniem Małgorzaty jest prostokątna, metalowa klatka. Po wysłuchaniu jej błagalnych prośb o wybaczenie i po odrzuceniu Fausta, Małgorzata przechodzi na tył sceny, gdzie ukazują się te same schody laboratorium, które widzieliśmy już w scenie pierwszej. To jej schody do nieba. Chór ubrany w białe fartuchy służy w scenie zbawienia Małgorzaty jako anioły. Mefistofeles z Faustem zjeżdża windą w prostokątnej zapadni pod poziom sceny. Pojawia się już jako starzec i umiera w tej samej scenerii, którą widzieliśmy na początku opery.

Kostiumy Małgorzaty są bardzo proste, skromne i ukazują ją najpierw z długimi blond włosami częściowo związanymi z tyłu kokardą. Gdy ukazana jest w ciąży, włosy splecione są w warkocz, a w scenie więzienia, są bardzo krótko obcięte.

Upływ czasu wspomnień, wizji Fausta reprezentują symbolicznie projekcje białych chmur na niebie, które przepływają z prawej na lewą stronę.

Ogromną rolę w tej produkcji odgrywa bajecznie kolorowe światło, które dodatkowo nadaje scenom charakteru nierealnej wizji czy rzeczywistości snu i jest według mnie jednym z bohaterów tej produkcji. Poza tradycyjnie białym

oświetleniem są fioleto, turkusy, róże, zielenie i błękity. Znakomita jest też choreografia ruchu chóru, sceny pojedynku Fausta z Valentinem czy kręgu tanecznego z końca aktu II. Jedynie ciągly wymóg wchodzenia i schodzenia po krętych spiralnych schodach po bokach sceny może być męczący dla Fausta i Mefistofelesa.

17 XII, w sobotni wieczór, zdarzył się wypadek, o którym doniosła później prasa. Mezzosopran Wendy White (Martha) spadła z kładki/balkonu na podłogę sceny z wysokości około 2,5 metra. Podczas aktu III wchodziła z krętymi spiralnymi schodów na kładkę/balkon tuż za René Pape (Mefistofelesem). Jak relacjonowali naoczni świadkowie wypadku, dał się słyszeć głośny zgrzyt i Wendy White zniknęła z pola widzenia. Pape głośno wykrzyknął „Kurtyna! Kurtyna!”, którą zresztą bardzo szybko opuszczono. Jak podano później w oświadczeniu prasowym, jeden z zawiasów w sklejce łączącej schody z platformą balkonu złamał się. Dyżurujący w MET lekarz natychmiast pospieszył Wendy White z pomocą i wezwał pogotowie, które przewiozło ją do St. Luke Roosevelt Hospital Center. Wedle relacji White nigdy nie utraciła przytomności, nie odniosła poważniejszych obrażeń, była w stabilnym stanie, ale zatrzymano ją w szpitalu na obserwacji. A w MET po około pół godzinnej przerwie wznowiono spektakl. Rolę Marthy już do końca prezentowanych spektakli przejęła Theodora Hanslowe. Warto wspomnieć, że Wendy White wystąpiła w MET w ponad 500 przedstawieniach od dnia debiutu w 1989 r. jako Flora w *Trawiacie*.

W pierwszej obsadzie, tytułową rolę zaśpiewał 42-letni Jonas Kaufmann. W dwóch tylko spektaklach usłyszeliśmy w partii Małgorzaty debiutujący w MET szwedzki sopran Malin Bystrom. W bieżącym sezonie ma w planach Fiordiligi i Małgorzatę w Covent Garden oraz Thais w Walencji. Poza występami w operach Skandynawii usłyszano ją m.in. w Rzymie, Genewie i podczas festiwalu w Salzburgu (debiut w 2011 r. jako Donna Anna w *Don Giovannim*).

Dyrygent Yannick Nézet-Séguin po raz pierwszy poprowadził orkiestrę MET w 2009 r. (*Carmen*, a potem *Don Carlo*). Niedługo rozpocznie też pracę jako dyrektor muzyczny Philadelphia Orchestra w sezonie 2012/13. Podczas prapremiery trochę za ciężką, jakby „germańską ręką” poprowadził orkiestrę. Wstęp był ładnie dramatyczny, a później najczęściej dobrze uchwycił dramatyczną dynamikę akcji. Ale bywało często właśnie nieco za „ciężko”, bez finezji opery francuskiej, momentami zbyt szybko i chór ledwo nadażał za narzuconymi tempami. Doskonale i szalenie płynnie zabrzmiał natomiast walc. Nézet-Séguin rozgrzewał się jednak i kolejne spektakle były coraz bardziej stylowe.

Drugim dyrygentem *Fausta* w bieżącym sezonie był urodzony w Paryżu Alain Altinoglu. W MET debiutował w 2010 r. w *Carmen*. Nie wywarł na mnie korzystnego wrażenia. Orkiestra brzmiała nierówno. Zbyt wiele zrywów w dynamice i tempach, za mało płynności. Sporo „płycizn” i lekkiej pospieszności. Nie miał wyczucia wielkości muzyki Gounoda i



zbyt często brzmiał w tle. Natomiast w chórze rozpoczynającym akt IV zbyt wyraziście wybijał rytm, który brzmiał jak „um-pa, um-pa”.

W bieżącym sezonie widziałam 5 spektakli *Fausta* (29 XI, 28 XII, 5, 9 i 16 I) oraz wysłuchałam transmisji radiowej 10 XII. Prapremiera nie wypadła dobrze pod względem wokalnym. Marina Poplavskaya może i z wyczuciem wciela się emocjonalnie w postać Małgorzaty, ale niestety nie wystarcza jej głosu na choćby poprawne intonacyjnie zaśpiewanie roli. Miała lepsze i gorsze wieczory, ale ogólnie wypadła bardzo niekorzystnie. Zbyt wiele napięć, siłowości i fałszywych tonów (*Ah, je ris de me voir si belle*), oraz we wznoszącej się po skali w górę końcowej arii *Anges purs, anges radieux*. Głos bywał chwiejny, a zbyt moim zdaniem ciemna i chyba jednak za ciężka barwa do tej roli, w górze ocierała się o nieprzyjemną ostrość. Najlepiej zaprezentowała się w melancholijno-lirycznej *Il etait un roi du Thule i Il ne revient pas*. Ogólnie, we wszystkich słyszanych przeze mnie spektaklach prawie połowa wysokich tonów była niepoprawna intonacyjnie. Najlepiej zabrzmiała 16 I.

Jonas Kaufmann jak zwykle zachwycał swymi pięknie dźwięcznymi górnymi tonami i znakomitymi *diminuendo* i *piano* (końcówka *Salut, demeure chaste et pure*), ale poza tym był zbyt „ciężko, ciemno-germański” w roli *Fausta*. Nudno zabrzmiał duet z Małgorzatą *Laissez-moi*. Jego francuski nie brzmiał najlepiej, nie potrafił też przekazać wyrafinowania i elegancji stylu partii. Było oczywiście sporo fragmentów świadczących o wrażliwości i próbie nadawania

frazom większej finezji. Ale było też słychać momenty zbyt stłumionego, ciemnego, gardłowego dźwięku. Moim zdaniem Kaufmann to znakomicie rozwijający się heldentenor, którego piękna barwa głosu i pewność techniczna wróży karierę w tego typu rolach, szczególnie w operach Wagnera.

Sensacją w pierwszej obsadzie był René Pape, na którego „szatańskich barkach” spoczywał cały spektakl. Poza rewelacyjnie zaśpiewaną rolę czarował świetnym ruchem scenicznym. Taneiczne, wodewilowe kroki z laseczką, wrażenie spontaniczności w każdej ze scen, lekkość i gracia sugerowały, że świetnie się w tej roli bawi. Znakomicie oddał głosem złowrogą moc, lekkość komicznego sarkazmu i szyderstwa. *Le veau d'or* było jednym z najlepszych jakie słyszałam na żywo, tak w dynamice, jak i w tempie. Szalenie wykwinął w serenadzie *Vous qui faites l'endormie*, z doskonałą francuszczyzną i świetną dykcją. Podczas występu z Alagną i Bystrom zaoferował nam komiczną wstawkę zwracając się do Marthy po angielsku: „I was your husband's best friend” [Byłem najlepszym przyjacielem Pani męża]. Zresztą w tym spektaklu był doprawdy rewelacyjny. Największa swoboda wokalna i ruch sceniczny. Jakby dał się ponieść fantazji i dał z siebie wszystko, co miał najlepszego właśnie podczas tego wieczoru, który był jego ostatnim występem w tej roli w bieżącym sezonie. Owacja, okrzyki i wiwaty przed kurtyną przeznaczone więc były właśnie dla niego.

Valentin (Russell Braun) był niezły choć trochę jak na mój gust zbyt gromko bohaterski

i bez wystarczającej ilości subtelności niuansu w *Avant de quitter ces lieux*, ale zupełnie dobrze wypadł w scenie śmierci i przeklinania Małgorzaty.

Siebel (Michel Losier) miała słodki, ale nieco momentami za cienki i za ostry głos w górze.

Chór jak zwykle był doskonały.

Roberto Alagna, drugi słyszany przeze mnie *Faust*, uważnie operował głosem i wielokrotnie pokrywał obecne już w nim spore niedostatki dramatycznym aktorstwem. Głos brzmiał momentami siłowo, sucho, o spłaszczony dźwięczności. Słyszalna też była lekka chwiejność, niestabilność wręcz i uchybienia w precyzji górnych tonów w *Salut, demeure*. Tu za niego często śpiewały skrzypce w orkiestrze. Zaoferował nam też bardzo atrakcyjną gwiazdę na scenie po przemianie w młodego *Fausta*. Jednak pomimo sporych już ograniczeń głosu w górze, był bardzo stylowym, prawdziwie francuskim *Faustem*. Dobrze wypadła sama końcówka opery, ale poza brawami po spektaklu wyraźnie słyszalne były głośnie i liczne „Bu...”. Niespieszno Alagna rękami dyrygował widownią i z humorem zachęcał do dalszego wyrażania opinii o swoim występie. „Bu...” nadal jednak wyraźnie przebiegały się przez oklaski.

Doskonałe wrażenie wywarła na mnie Malin Bystrom. Przepiękna skandynawska barwa sopranu, który ma w tle słyszalne lekko melancholijne, ciemne zabarwienie, a w górze brzmi jasno-srebrzyście. Koloratura *Ah, je ris* wypadła bezbłędnie w precyzji, lekkości i pewności wykonawczej. Ujawniła tu nie tylko doskonałą kontrolę głosu i oddechu, ale również

**CHARLES ANTHONY**  
Zmarł Charles Anthony. 28 I 2010 r. po raz ostatni widzieliśmy i słyszeliśmy na scenie MET Charlesa Anthony'ego. Wystąpił wtedy po raz 90. jako Cesarz w *Turandot*. 16 II 2012 r. MET podała do wiadomości publicznej, że dzień wcześniej 82-letni tenor zmarł na niewydolność nerek w Tampa na Florydzie. Przeżyła go żona Eleanor, dwie córki Anna Beth Burgmeiser i Barbara Liriano, syn Anthony Caruso, siostra Roselyn Caruso, siedmioro wnuków i dwójka prawnuków.

Tak naprawdę to nazywał się Calogero Antonio Caruso i urodził się 15 VII 1929 r. w rodzinie włoskich imigrantów w Nowym Orleanie, gdzie studiował muzykę na Uniwersytecie Loyola. Zmienił też wtedy swe imię na jego bardziej angielską wersję: Charles Anthony Caruso. W 1952 r. za czasów rządów Rudolfa Binga w MET, Charles Anthony Caruso dotarł do półfinałów przesłuchań w MET zorganizowanych dla młodych obiecujących śpiewaków. Bing powiedział mu wtedy, że w MET był tylko jeden



Caruso więc jeśli chce tu występować musi zmienić nazwisko. I tak został Charlesem Anthony wprowadzając w furję swego dziadka z Sycylii.

Zadebiutował w MET 6 III 1954 r. jako Prościsek w *Borysie Godunowie*. Był to niezapomniany występ dla tych, którzy byli jego świadkami. Trzy wywoływania do solowych ukłonów przed kurtyną. W prasie pisano o nim w najwyższych superlatywach. Ostrzegano jednak już wtedy, że jeśli nadal będzie tak doskonały w rolach charakterystycznych, ta etykieta może przylgnąć do niego na zawsze.

Owa przepowiednia nie sprawdziła się jednak w 100%. choć w istocie Charles Anthony podczas 57 sezonów w MET śpiewał głównie role wspomagające. Wśród 111 ról w 69 operach wykonał też bardziej prominentne partie jak np: David w *Śpiewakach norymberskich*, Hrabia Almaviva w *Cyryliku sewiilskim*, Don Octavio w *Don Giovannim*, Ernesto w *Don Pasquale*, Ferrando w *Cosi fan tutte* czy Alfredo w *Trawiacie*. Był też, choć tylko raz, Rodolfem w *Cyganerii* i Nemorinem w *Napoju miłosnym*.

Najczęściej śpiewał rolę Właściciela gospody w *Der Rosenkavalier* Richarda Straussa (159 razy) oraz

piękno barwy, stabilność tonu, elegancki czar i finezję w stylowości wykonawczej. Była Małgorzatą znakomitą. Miejmy nadzieję, że MET postara się ją zaangażować na kolejne występy.

Tego wieczoru w zupełnie dobrze zaśpiewanej partii Valentina usłyszeliśmy Briana Mulligana, który zastąpił Russella Brauna, a Theodora Hanslowe przejęła partię Marty po wypadku Wendy White.

5 I 2012 r. wybrałam się na kolejny spektakl *Fausta*, w którym miałam nadzieję usłyszeć Josepha Calleję. Na koniec aktu II głos mu się jednak załamał w górze, a po wydłużonej przerwie poinformowano nas, że Calleja jest chory, nie czuje się dobrze, zastąpi go więc w dalszej części opery David Pomeroy. Nie wiem ile miał czasu na rozgrzanie głosu, ale *Salut, demeure*, którym właściwie rozpoczął występ, nie należało do najlepszych. Obdarzyliśmy go jednak brawami, ponieważ odważnie wszedł na scenę, pewnie z marszu, i rozpoczął najtrudniejszą w tej operze arię dla tenora. Głos się rozgrzewał w miarę upływu czasu i brzmiał coraz lepiej i atrakcyjniej. Kanadyjski tenor debiutował w MET pod batutą Jamesa Levine'a jako Hoffman w transmisji radiowej 30 XII 2009 r. W 2007 r. zaśpiewał trzy razy partię Fausta podczas letnich występów MET w parkach Manhattanu i w New Jersey.

5 I Ferruccio Furlanetto nie czuł się najpewniej. Upłynęło sporo czasu, by się w swej roli rozgrzał i dopiero w IV i V akcie zabrzmiał tak, jak go pamiętamy z jego najlepszych występów. Urodzony 16 V 1949 r. włoski bas należy do moich absolutnych pupilili. Na obecnym etapie

kariery głos się pogłębił i ściemniał. Było trochę niedostatków w dźwięczności i stabilności w górze. To jednak szalenie doświadczony i znakomity śpiewak, więc świetnie sobie radził pomimo słyszalnych ograniczeń. W wielu fragmentach zachwycał muzykalnością, lekkością i niansem. W *Le veau d'or* góra była nieco siłowa. Okazało się jednak (z doniesień kulturalowych), że choć tego nie ogłoszono przed kurtyną, Furlanetto miał poważne problemy z górnymi drogami oddechowymi. Nie zawiódł jednak MET i widowni i śpiewał pomimo wyraźnego dyskomfortu w głosie. Robił też co mógł, by jak najszybciej się wyleczyć i 16 I był już znakomity w całym przedstawieniu. Jedynie w *Le veau d'or* dało się jeszcze słyszeć pozostałości choroby. Większa pewność wokalna zaowocowała też znacznie lepszym ruchem scenicznym. Był swobodny jako Mefisto, wyrafinowanie komiczny, lekko i z ogromną elegancją wykonywał taneczne kroki Szatana. Wspaniale, ze złowrogą mocą, zabrzmiał w scenie w Katedrze i do końca już czarował znakomitym głosem. Zebrał wielce zasłużone brawa za ten występ.

Kate Lindsay okazała się lepszą wokalnie jako Siebel, o ładnym, miękko-ciemnym, ale i dźwięcznym mezzosopranie. Dobre wrażenie wywarł też na mnie rumuński baryton George Petean w roli Valentina. Dość miękki w barwie, ciemny głos, dobry francuski, ładne, stylowe frazowanie, melodyjność, nianus i elegancja.

9 I miałam nadzieję usłyszeć Josepha Calleję, ponieważ nawet na swej stronie internetowej zapewniał, że dolegliwość nie jest poważna i

wróci na scenę właśnie 9. Odwołał jednak ten występ dość późno po popołudniu i zastąpił go Roberto Alagna, który 10 I miał w planach Cavardossiego. Było niedobrze, bo głos wydawał się wymykać spod kontroli, a intonacja daleka była od precyzji. Wyszłam więc po pierwszych dwóch aktach.

W piątek 13 I Calleja powrócił i usłyszałam go nareszcie 16 I. Był rewelacyjny! To jeden z moich ulubionych tenorów młodej generacji. Piękny w barwie głos, który jest jednocześnie i aksamitno-miękki, i wspaniale dźwięczny w górze, bez cienia ostrości czy napięcia. Jest świetnie wyrównany, pod całkowitą kontrolą, a umiejętność prowadzenia długich linii wokalnych na jednym oddechu przylatuje na pamięć starą szkołę wokalną. Cudowne piana i pianissima, liryczna śpiewna płynność, delikatność i nianus, doskonale wycucie stylu, wspaniałe kształtowanie fraz, a w końcówce *Salut demeure* zachwylił fenomenalnie lekkim crescendo do górnego C, a potem w diminuendem! Stojąca owacja i wiwaty! No i nareszcie w tym sezonie usłyszałam prawdziwego Fausta!

A jak oceniono producentów po prapremierze? Ogólnie brawa, co prawda dość umiarkowane, ale było i kilka pojedynczych „bu”. Na mnie produkcja wywarła bardzo dobre wrażenie. Jej przeciwnicy podkreślali fakt, że niedawno mieliśmy już w MET *Doktora Atomica*, więc nie potrzeba nam na scenie kolejnej bomby i wybuchów jądrowych w *Fauście* Gounoda. Myślę, że warto ją obejrzeć. Tyle tylko, że w obsadzie najchętniej usłyszałabym: Josepha Calleję, Malin Bystrom i René Pape. ☺

Ruiza (141) w *Trubadurze*. W *Turandot* natomiast zaśpiewał trzy wspomagające role: Panga, Ponga i Cesarza.

Dzielił scenę MET ze wszystkimi legendarnymi śpiewakami od dnia swego debiutu. Był Służącym w 1955 r., gdy w MET po raz pierwszy pojawiła się czarnoskóra śpiewaczka Marian Anderson jako Ulryka w *Balu maskowym*. Śpiewał niewielką partię Gastona w 1958 r., kiedy to *Trawiatą* była Maria Callas, a w 1961 r. wykonując rolę Ruiza w *Trubadurze* był świadkiem innego, rewelacyjnego debiutu: Leontyne Price jako Leonora.

Pomimo kariery, która nie ustawała go jako główną postać w światłach rampy, zaskarbił sobie ogromny szacunek i uznanie wszystkich. Chwalono jego doskonały styl wykonawczy, a James Levine w wywiadzie z 2010 r. określił go jako „prawdziwie inteligentnego śpiewaka bel canto”.

W sumie wystąpił w MET 2928 razy i pobił wszystkie rekordy. James Levine jak dotąd pojawił się w MET 2442



Charles Anthony jako Cesarz w *Turandot*  
fot. Marty Sohl/MET

razy, a George Cehanovsky, baryton, również występujący tu jako comprimario w latach 1926–1966 wziął udział w 2394 spektaklach.

Fetowano go najpierw 17 II 1992 r., gdy śpiewał rolę Borsy w *Rigoletcie*, gdyż w tym spektaklu pobił rekord Cehanovsky'ego, a potem 6 III 2004 r., kiedy obchodził swe 50-lecie występów w MET. Tego wieczoru śpiewał Spoletta w *Tosce*, którą to rolę wykonał tu 135 razy.

Począwszy od sezonu 1990/91 widziałam i słyszałam Charlesa Anthony'ego w 31 rolach w operach 15 kompozytorów. Najczęściej w Verdim (10 ról) i Puccinim (5 ról). Jego repertuar obejmował jednak nawet wtedy partie comprimaria w operach począwszy od Mozarta, Belliniego i Donizettiego po Wagnera i operę francuską. Absolutna wszechstronność i całkowite oddanie sztuce – to atrybuty – poza kunsztem wokalnym, za które wielbiciele opery w Nowym Jorku na zawsze go zapamiętają. ☺



W lutym MET wznowiła w pięciu spektaklach, również pod batutą Maurizia Beniniego, *Cyrulika sewilskiego* w produkcji Bartletta Shery (2006/7) z nową obsadą głównych ról: Rosina – Diana Damrau, Hrabia Almaviva – Colin Lee, Figaro – Rodion Pogossow, dr Bartolo – John Del Carlo, Don Basilio – Ferruccio Furlanetto, Berta – Claudia Waite, Sierżant – Mark Schowalter, Fiorello – Edward Parks, Ambrogio – Rob Besserer. Miałam zaplanowane dwa przedstawienia: 8 i 15 II. 8 II zaskoczyła mnie spora ilość pustych miejsc. Przypuszczałam bowiem, że Damrau przyciągnie więcej wielbicieli tej popularnej opery Rossiniego. Niestety, z tego spektaklu moja relacja będzie tylko częściowa ponieważ wyszłam z MET po pierwszym akcie. Zapewne to nie fair w stosunku do śpiewaków, ale cóż – to nie był poziom tego teatru. Postanowiłam dać wszystkim jeszcze jedną szansę podczas transmisji radiowej 18 II, a bilet na 15 II – oddałam.

Niemiecki sopran, Diana Damrau, zadebiutowała w MET jako Zerbinetta w *Ariadne auf Naxos* w 2006 r. Śpiewała tu także Adelę w *Le Comte Ory*, Gildę, Marie w *Corce pułku*, Paminę i Królową Nocy, Aithrę w *Egipskiej Helenie* i Konstanzę w *Uprowadzeniu z seraju*.

Colin Lee, tenor z Południowej Afryki, po raz pierwszy wystąpił w MET jako Arturo w *Łucji z Lamermoor* w 2009 r.

Rosyjski baryton Rodion Pogossow śpiewał już tu i partię Fiorella, i Figara w *Cyruliku sewilskim*, a poza tym Papagena, Marulla w *Rigoletcie*, Heralda (debiut) w *Otello* podczas gali verdiońskiej otwierającej sezon 2001/2 w MET.

Zaczęło się źle już podczas uwertury. Nie wiem, co takiego się wydarzyło tego wieczoru, bo przecież Maestro Benini nie raz tu dyrygował *Cyrulikiem*, ale było za szybko i bez większego stylu. Potem trochę się wyrównało, było nieco klarowniej i w lepszych tempach.

Damrau przywróciła w tej produkcji plną ręką rudą perukę, a wraz z nią dowolność

w traktowaniu linii wokalne Rosiny i ujęcia interpretacyjnego roli w proporcji do rozchrzonych włosów. Jest to bardzo dobry głos o świetnej technice i giętkości, o czym zresztą mogliśmy się przekonać w MET nie raz, tyle tylko, że czasami woli własne, nie zawsze stylowe ornamentacje w liniach melodycznych Rossiniego. No i ta ciągła, zresztą jej pomysłu choć za zgodą reżysera, mobilność na scenie w stylizowanym tańcu flamenco. Sprawiała wrażenie szalonej nastolatki, a nie arystokratycznej panny z Sewilli. *Una voce poco fa* zaśpiewała w sporej rozbieżności w tempach z orkiestrą, momentami zbyt ostrym, krzykliwym głosem, a całość nie mogła poszczycić się elegancją.

Colin Lee ma dość ładny w barwie liryczny tenor, który tego wieczoru nie był wystarczająco giętki do roli. Za wiele siłowości w wykonywaniu większości ozdobników i w górnych tonach w *Ecco, ridente*. Rozśpiewał się nieco podczas pierwszego aktu, ale precyzja nadal była chwytliwa, a głos czasem zanikał.

Pogossow nie wypadł dobrze w tak oczekiwanej *Largo al factotum*. Brak klarownej czystości fraz, za wiele prób „ślupstickowych” dodatków wokalnych. Dalej było lepiej, ale też nie miał najlepszego wieczoru.

John Del Carlo tym razem był zbyt deklamacyjny i chwiejny w stabilności głosu. Więc i on nie mógł zaliczyć tego występu do swych najatrakcyjniejszych wokalnie.

Rossiniego tego wieczoru w akcie I zaśpiewał jedynie Ferruccio Furlanetto. *La calunnia* była rewelacyjna. Styl, niuans, barwy i dynamika. Oczarował wszystkich i po jej zakończeniu owacja i okrzyki „Bravo” przerwały przedstawienie. Był to jedyny prawdziwie doskonały i na poziomie MET moment tego aktu.

Transmisją radiową *Cyrulika* (18 II) dyrygował już Marco Armiliato, który zresztą tego tygodnia poprowadził orkiestrę MET w 6 przedstawieniach – tych wcześniej zaplanowanych i zastępując Maurizia Beniniego w *Cyruliku*. W poniedziałek była to *Aida*, we wtorek *Ernani*, w środę *Cyrulik*, w czwartek znów *Aida*, a w sobotę dwa razy: *matinée*, które było transmisją radiową *Cyrulika*, a

wieczorem kolejny *Ernani*. Podczas przerwy w transmisji podano też do wiadomości, że Maestro Armiliato dyrygował już w MET 300 razy. Maurizio Benini wycofał się, jak podano w biurze prasowym MET, z dwóch ostatnich spektakli *Cyrulika* 15 i 18 II z powodów osobistych.

Była to zdecydowana różnica, głównie w brzmieniu orkiestry, w stosunku do spektaklu, z którego wyszłam z MET. Tym razem usłyszałam bardzo dobrze zagranego Rossiniego. Świetne, nie za szybkie tempa, dobra dynamika i płynność i bardzo ładnie wymodelowane crescendo. Niestety Maestro odziedziczył też wyboru wykonawcy Diany Damrau i dopasowywał się do jej temp i rubat, co wyraźnie wybijało się jako ingerencja w spójność i płynność całości muzyki.

I znów po zakończeniu największe brawa zebrał przed kurtyną Ferruccio Furlanetto, który zresztą tego samego wieczoru zaśpiewał w MET rolę de Silvy w *Ernani*. Wspomniały śpiewak, o bardzo rzadko spotykanej dziś profesjonalności i szacunku dla muzyki kompozytora.

Był to ostatni spektakl *Cyrulika* w tym sezonie w MET, a więc wszyscy mogli sobie pozwolić na większe rozśpiewanie i nie oszczędzanie głosu „na potem”. I tak zdecydowanie bardzo korzystnie tym razem zabrzmiął Colin Lee jako Lindoro/Hrabia Almaviva. *Ecco, ridente* wykonał w ładnym wolnym tempie i z płynnością. Giętkość z wykonywaniu ozdobników była jeszcze nieco siłowa, bez swobody w głosie, ale w tym spektaklu ogólnie zasłużył na spore uznanie.

*Cessa di piu resistere*, wielka aria Hrabiego Almaviva z końca opery, której wykonania od dnia debiutu w tej roli w MET w styczniu 2002 r. Juana Diego Flóreza już obecnie oczekuje w MET publiczność, jest oczywiście koszmarem dla każdego kolejnego jej wykonawcy. Wielbiele opery doskonale też pamiętają Flóreza w tej roli, którą zaprezentował tu do dnia dzisiejszego 26 razy. Lee poradził z nią sobie zupełnie poprawnie, choć nie zachwycił blaskiem tonu czy lekkością wykonania.

24 lutego MET podała do wiadomości publicznej plany na sezon 2012/13. Siedem nowych produkcji (w tym dwie prapremiery), 16 wznowień, 3 pełne cykle *Ringu* i specjalna angielskojęzyczna wersja *Cyrulika* na święta w grudniu.

Zacznijmy od nowych produkcji. Nowe oprawy sceniczne otrzymają: *Napój miłosny*, *Bal maskowy*, *Rigoletto*, *Parsifal* i *Juliusz Cezar*. Dwie prapremiery w MET to *Burza* i *Maria Stuarda*. *Rigoletto* ma być przeniesione w lata 60. do Las Vegas, a *Burza* do XVIII-wiecznej La Scali.

Jest to też sezon, w którym rozpoczną się obchody 200. rocznicy urodzin Verdiego i Wagnera. Usłyszymy więc 7 oper Verdiego: *Aida*, *Bal maskowy*, *Don Carlo*, *Otello*, *Rigoletto*,

*Traviata* i *Trubadur* i obejrzymy dwie nowe produkcje: *Bal maskowy* i *Rigoletto*. Wagner, poza *Ringiem*, otrzyma nową produkcję *Parsifala* z bardzo interesującą obsadą: Jonas Kaufmann (*Parsifal*), Peter Mattei (*Amfortas*), René Pape (*Gumemanz*) i Katarina Dalayman jako Kundry.

Wystąpi też w MET dwóch polskich śpiewaków: Piotr Beczała w tytułowej partii Fausta i jako Książę Mantui w *Rigoletcie* oraz Mariusz Kwiecień w *Napój miłosny* jako Belcore (dyr. Maurizio Benini, Anna Netrebko – Adina i Matthew Pollenzani – Nemorino).

Wielbiele Mozarta będą natomiast mieli okazję posłuchać trzech jego oper: *La Clemenza di Tito*, *Don Giovanni* i *Le Nozze di Figaro*.

Poza tym usłyszymy dwie opery Pucciniego (*Turandot* i *La Rondine*), dwie Rossiniego (*Le Comte Ory* i angielskojęzyczną wersję *Cyrulika*), *Carmen*, *Juliusza Cezara*, *Trojan*, *Dialogi*

*karmelitanek*, *Marię Stuardę* i *Franceskę da Rimini*.

Powróci też do MET wielu światowej sławy śpiewaków. W *Aidzie* Roberto Alagna będzie Radamesem (na zmianę z Marco Bertim), a Olga Borodina Amneris; w *Balu maskowym* usłyszymy Karitę Mattilę, Dmitriego Hvorostovskogo, Marcela Alvareza, Stephanie Blythe i Dolorę Zajick w roli Ulryki. W angielskojęzycznym *Cyruliku* wystąpi Isabel Leonard i Rodion Pogossow. Juan Diego Flórez powróci w *Le Comte Ory*, a Elina Garanaca (*Sesto*) zaśpiewa wraz z Barbarą Frittoli (*Vitelia*) i Giuseppe Filianottim w *Łaskawości Tytusa*. W rewelacyjnej produkcji *Dialogów karmelitanek* wiodące role wykonają: Patricia Racette, Felicity Palmer i Isabel Leonard. Tytułową rolę w *Don Carlo* zaprezentuje Ramón Vargas, z którym zaśpiewają: Sondra Radvanovsky, Dmitri Hvorostovsky



Rodion Pogossow (Figaro) stonował trochę komiczne dodatki w *Largo al factotum*, które było bardziej stylowe, ale nie najpiękniejsze wokalnie, głównie z powodu za mało płynnych fraz. W pozostałej części spektaklu barwa, stabilność i ładna góra jego głosu były jednak na dobrym poziomie. W dobrej też harmonii zabrzmiał w duetach z Lee.

John Del Carlo podczas wykonywania swej popisowej arii dr Bartola udzielił lekcji znakomitej klarowności i czystości dykcji. Ale był wyraźnie w nienajlepszej ogólnej kondycji wokalne. Walczył o oddech, głos praktycznie się załamał i zaniknął pod koniec aktu I. Po przerwie ogłoszono, że Del Carlo cierpi na silne przeziębienie, dośpiewa operę do końca, ale prosi widownię o wyrozumiałość.

Diana Damrau nadal śpiewała *Una voce poco fa* we własnych tempach i bardzo popisowo. Znowu słyszalne były momenty, w których głos ocierał się o ostrą krzykliwość w górze. Przesadziła w przesunięciu ciężaru charakteru roli z komedii w stronę burleskowej postaci pozbawiając arystokratyczną w manierach Rosinę stylu epoki czasów Rossiniego i jej eleganckiej kokieterii. Zbyt wiele popisów możliwości giętkości głosu czy brania najwyższych tonów, dowolności w tempach, rubatach czy ornamentacjach, które zresztą można by przyjąć z zachwytem, gdyby okazały się stylowe. *Contro un cor* z lekcji śpiewu w akcie II też wykonała w tempach i frazowaniu wedle własnego uznania.

Znakomicie natomiast wypadły wszystkie ensemble, bo tu wszyscy musieli się podporządkować narzuconej przez dyrygenta dyscyplinie.

I tak reasumując – nie żałowałam oddanego biletu na spektakl 15 II, a jedyne co z przyjemnością zachowam w mej pamięci z tych spektakli, to doskonały głos Ferruccio Furlanetty i jego wspaniałą *La calunnia*. 🎭



Diana Damrau jako Rosina i John Del Carlo jako dr Bartolo  
 fot. Ken Howard

(na zmianę z Ferrucciem Furlanettem). W *Don Giovannim* usłyszymy tym razem Ildara Abdrazakova (Don Giovanni) i Erwina Schrotta w partii Leporella oraz Susanne Philips (Donna Anna), Emmę Bell (Donna Elvira) i Charlesa Castronova (Don Octavio), natomiast w *Fauście* powróci Marina Poplavskaya (Małgorzata) John Relyea (Szatan). Wznowienie *Franceski da Rimini* będzie miało w obsadzie dwóch wiodących ról Evę-Marię Westbroen i Marcella Giordaniego. W *Juliuszu Cezarze* usłyszymy m.in. Davida Daniela i Natalie Dessay. Tytułową postać w *Marii Stuardzie* wykona Joyce DiDonato. Ildar Abdrazakov poza Don Giovannim zaśpiewa też Figara w *Weselu Figara* w towarzystwie Mojcy Erdmann (Susanna), Christine Schafer (Cherubino), Maiji Kovalevskiej (Hrabina) i Geralda Finleya (Hrabia). Otella zaśpiewają na zmianę Johan Botha i José Cura. René Fleming

zaśpiewa w *Otelli* (na zmianę z Krasimirą Stoyanową) swą jedyną rolę w MET w kolejnym sezonie – Desdemonę. Jako Jago wystąpią Feliks Struckmann i Thomas Hampson.

Plácido Domingo poza dyrygowaniem częścią spektakli *Otella* (tych z Curą) zaprezentuje w MET swą drugą barytonową rolę – Germonta w *Traviacie* (z Dianą Damrau w tytułowej partii i Saimirem Pirqu jako Alfredo).

Diana Damrau będzie też Gildą w *Rigoletcie* z udziałem Zelijka Lucica i Piotra Beczały jako Księcia (na zmianę z Grigolem).

W *La Rondine* główne partie zaśpiewają Kristine Opolais i Giuseppe Filianotti, a w premierze *Burzy* wystąpi Simon Keenlyside i Isabel Leonard.

*Trubadur* otrzyma czteroosobową, wmiennającą się obsadę roli Leonory: Carmen Giannattasio, Sondra Radvanovsky, Particia

Racette i Angela Meade i dwie zakomite Azuceny: Stephanie Blythe i Dolorę Zajick.

W *Trojanach* zaplanowani są m.in.: Voigt, Giordani, Graham i Croft, a w *Turandot* – Maria Guleghina wmiennie z Irene Thoein oraz dwóch Calafów: Berti i Giordani.

W *Ringu* powrócą znane już z tego sezonu głosy: Voigt i Dalayman (Brunhildy), Jay Hunter Morris (Siegfried), Stephanie Blythe (Fricka), König (Hagen) i Owens (Alberich)

Usłyszymy też „nowe” głosy: Lars Cleveman (Siegfried w *Gotterdammerung*), Greer Grimsley i Mark Delavan (Wotan i Wędrowiec).

Zabraknie nam obecności za pulpitem dyrygenckim Jamesa Levine’a. Maestro nadal oczywiście pozostaje muzycznym dyrektorem MET, a główny dyrygent MET Fabio Luisi poprowadzi w kolejnym sezonie poza *Ringiem*, *Aidę*, *Bal maskowy* i *Trojan*. 🎭



# David Garrett powrót do źródeł. Nowy album *Legacy*

Dorota Staszkiwicz

Zarejestrowany dla wytwórni Decca Records album *Legacy* to oczywiście nie pierwsza pozycja z muzyką poważną w dorobku 31-letniego artysty. Jako nastolatek Garrett nagrał koncerty skrzypcowe Mozarta (KV 271 i KV 218; za pulpitem dyrygentkim stanął wówczas Claudio Abbado), kaprysy Paganiniego, sonatę skrzypcową *Wiosna* Beethovena i partitę Bacha, a także koncert skrzypcowy Czajkowskiego pod batutą Michaiła Pletniewa.

Na nową płytę wybrał żelazne pozycje z repertuaru mistrzów wioliny. *Legacy* zawiera *Koncert skrzypcowy* Beethovena i utwory Kreislera, w tym jego aranżację *Rapsodii na temat Paganiniego* Rachmaninowa oraz kadencję do koncertu Beethovena.

Wszystkie kompozycje, które znalazły się na *Legacy*, zostały nagrane w legendarnym londyńskim studiu przy Abbey Road, z udziałem Royal Philharmonic Orchestra pod batutą Iona Marina – co powinno wystarczyć jako uczta dla ucha. Jednak ci, którzy lubią sobie nie tylko posłuchać ale też pooglądać,

**N**ie tak dawno słynący z eksperymentów inspirowanych muzyką rockową David Garrett mówił, że nagranie dobrego albumu crossover to większe wyzwanie niż płyta z muzyką poważną. Teraz przyznaje: „Nagrywanie płyt crossoverowych ma sens tylko wtedy, gdy posiadasz bezpieczny dom. Dla mnie tym domem jest muzyka poważna” – i rzuca wyzwanie najznakomitszym skrzypkom, którzy przed nim grali Beethovena i Kreislera. Ot, cały Garrett...


mogą wybrać Garretta z rosyjską orkiestrą pod dyrekcją Władimira Spiwakowa i Lorenza Coladonata w wersji na DVD lub Blu-ray. Na płycie *Legacy. Live in Baden Baden* materiał został podzielony na dwie części – pierwsza to zapis koncertu z utworami Beethovena, Kreislera i Paganiniego, drugą stanowi godzinny materiał *Playing for my life* – dokument o błyskawicznej drodze do sławy Davida Garretta i kulisach powstawania albumu *Legacy*.

Mówiąc o grze Garretta, Ion Marin podkreśla niesamowitą jedność solisty z instrumentem. Według dyrygenta w przypadku Davida skrzypce wydają się po prostu „naturalnym przedłużeniem ciała i umysłu”. Owa jedność rozpoczęła się w połowie lat osiemdziesiątych w Niemczech, kiedy czteroletni David dostał na urodziny swoje pierwsze skrzypce. Już rok później zwyciężył w lokalnym konkursie muzycznym, a jako siedmiolatek występował regularnie na koncertach i zgłębiał tajemnice wioliny w konserwatorium w Lubece. Jego nauczycielka, a jednocześnie przyjaciółka i mentorka – sławna Ida Handel, u której pobierał lekcje w Londynie, opowiadała: „Gdy grał dla studentów koncert skrzypcowy Czajkowskiego, jego podejście do muzyki i dźwięk były tak dojrzałe, iż nikt nie mógł uwierzyć, że to gra dziecko”. Sam Garrett wspomina te lata z mieszanymi uczuciami, nie zapominając o fizycznym cierpieniu i wielu godzinach ćwiczeń. „Odkryłem wtedy samotność – mówi – ale też byłem trochę zadowolony, ponieważ bez niej w mojej osobowości powstałby duży brak”.

W 1991 r. David wystąpił na swoim pierwszym dużym koncercie z orkiestrą filharmonii w Hamburgu, a niewiele później podpisał kontrakt z prestiżową wytwórnią Deutsche Grammophon. „Wszystko działo się tak szybko – mówi artysta – czułem, że z moim życiem nie wszystko jest w porządku”. Wiara w siebie pomogła mu odbudować wielki Isaac Stern, chociaż na początku ich współpracy krytykował go podobno mocniej, niż swoich innych studentów. Na pytanie dlaczego to robi, miał odpowiedzieć, że zależy mu na Davidzie bardziej, niż na innych. „To był największy komplement, jaki kiedykolwiek usłyszałem” – wspomina Garrett.

W wieku siedemnastu lat David zdecydował się rozpocząć studia w Juilliard School w Nowym Jorku, co pociągało za sobą przeprowadzkę i rozłąkę z rodzicami, z którymi nie uzgodnił wcale swojej decyzji. Chciał kontrolować swoje życie i wydawało mu się, że duże miasto to dla niego szansa – ale najważniejsza była możliwość kontynuowania nauki u Itzhaka Perlmana. Aby móc studiować w Nowym Jorku, dorabiał początkowo jako kelner i model, jednak jego crossoverowe pomysły zaczęły szybko przynosić naprawdę niezłe profity...

Wykonawca największych hitów legendarnych grup rockowych, takich jak Nirvana, Led Zeppelin czy Aerosmith (zawartych na ubiegłorocznej płycie *Rock Symphonies*), Garrett nie zaprzestał jednak grania muzyki poważnej, czego naturalną konsekwencją była decyzja o zarejestrowaniu albumu *Legacy*. „Najbardziej poruszający i wieloaspektowy wydaje mi się koncert skrzypcowy Beethovena, jego nagranie to osiągnięcie mojego bardzo osobistego celu” – mówi skrzypek, zachwycając się zwłaszcza rytmicznym charakterem pierwszej części utworu. Autorem wykonywanej na *Legacy* kadencji do tego koncertu jest Fritz Kreisler – drugi bohater płyty, o którym Garrett mówi: „Zawsze podziwiałem jego wnikliwe zrozumienie muzyki i absolutnie unikalne interpretacje, a aranżacje i kompozycje Kreislera od dawna były dla mnie inspiracją”.

Miejmy nadzieję, że nowa płyta Davida „na poważnie” powtórzy sukcesy komercyjne jego poprzednich albumów – wspomnianego *Rock Symphonies* oraz *David Garrett* (2009), *Encore* (2008), *Virtuoso* (2007) i *Pure Classics* (2002) – a dla fanów crossoverowych wycieczek artysty stanie się okazją do poznania świata muzyki klasycznej, pierwszej „poważnej” miłości Davida Garretta. 





# O duetach fletowych W. F. Bacha



z wybitną islandzką flecistką Guðrún Birgisdóttir rozmawia Łukasz Kaczmarek

fol. Kristín Bogadóttir

**G**ra pani na różnych rodzajach fletów. Jakiego fletu użyła pani do nagrania *Sonat-Duetów* Wilhelma Friedemanna Bacha?

To prawda. W naszym domu mamy sporo różnych rodzajów fletów. Martial gra na wielu z nich: sporo na flecie piccolo, a nawet, ostatnio, na fletni pana. W czasach naszej młodości przez lata zgłębialiśmy tajniki fletu barokowego. Całe to doświadczenie pomogło nam odnaleźć właściwe spojrzenie na muzykę Wilhelma Friedemanna Bacha. Do jej nagrania wybraliśmy współczesne flety drewniane. Współczesne, ponieważ w nich się specjalizujemy, natomiast drewniane – ze względu na ich ciepłą barwę. Drewno było surowcem, z którego tworzyły się flety w czasach Wilhelma Friedemanna. Mamy takie piękne, ręcznie wykonywane drewniane flety i odkrywamy, że muzyka ta właśnie na nich najlepiej brzmi; przynajmniej w naszym wykonaniu.

**Co stanowi największą trudność przy wykonywaniu tej muzyki?**

Są to niezwykle wirtuozowskie dzieła, palce muszą poruszać się szybko. Mamy tu tylko dwa głosy sopranowe, a żadnej linii basowej, stąd jest to muzyka bardzo delikatna. I tutaj pojawiają się te wszystkie kwestie interpretacyjne, jak tempo, nastrój, barwa, retoryka. Mogę powiedzieć, że oboje z Martialem mamy raczej silne osobowości. Oboje posiadamy własne wizje interpretacyjne, które czasem są odmienne. Wówczas musimy znaleźć wspólne rozwiązanie. Jest to bardzo interesująca praca.

**W jaki sposób poszczególne *Sonaty-Duetów* Wilhelma Friedemanna Bacha, tworzące cykl różnią się pomiędzy sobą?**

Pierwsze dwa *Duet*y pochodzą z jego lat młodzieńczych. Czuć tutaj młodego ducha, muzyka jest przejrzysta, niezbyt skomplikowana, choć technika pozostaje wirtuozowska.

**J**akiś czas temu islandzka flecistka Guðrún Birgisdóttir wraz z jej partnerem, flecistą Martialem Nardeau, zarejestrowali dla wytwórni Acte Préalable cykl sześciu *Sonat-Duetów* Wilhelma Friedemanna Bacha. Z tej okazji, przeprowadziliśmy z flecistką wywiad, który publikujemy na łamach magazynu.

Części wolne to kanony. Kolejne dwa *Duet*y pochodzą już z pierwszych lat dorosłości twórcy. Czuć w nich wpływy opery włoskiej i przepych drezdeńskiego dworu. Są one bardziej złożone, a dysonanse stają się ostre. *V Duet* to duże dzieło z licznymi przeprowadzeniami tematu, w ostatnim zaś niemal czuje się, że wszystko zostało doprowadzone do końca. Nic więcej nie można już powiedzieć ani zrobić.

**Co oznacza dla pani muzyczne partnerstwo?**

Oznacza wiele rzeczy. Mam tylko jednego partnera tak bliskiego jak Martial. Rzadkością jest, że ludzie, którzy znają się tak długo, także pracują ze sobą przez całe życie. Kiedy spotkaliśmy się, przeszło 30 lat temu, wkrótce stało się oczywiste, że pasujemy do siebie pod muzycznym względem. Mam też innych muzycznych partnerów, pianistów, harfistów, gitarzystów, organistów. Kiedy jest się wolnym strzelcem, pracuje się z ludźmi, których się, z wzajemnością, lubi. Wówczas wszystko wydaje się proste i pełne radości, generujące kreatywność i jednoczące duchowo w znacznie większym stopniu niż wówczas, gdy gra się jedynie z obowiązków zawodowych bądź względów finansowych.

**Co jest dla pani najważniejsze we współpracy z Martialem?**

Nie ma jednej najważniejszej rzeczy, kiedy pracuje się wspólnie, ale wspólna praca jest prawdopodobnie nową drogą komunikowania się.

**Proszę nam opowiedzieć o współpracy z innymi partnerami.**

Moja współpraca z innymi przebiega tylko przez określony czas. Przez dziesięć lat grałam sporo sonat z towarzyszeniem fortepianu. Dwoje dobrych przyjaciół i znakomitych pianistów współpracowało ze mną przez dłuższy czas. Z jednym z nich gram do dziś. Nasz wspólny repertuar był dla mnie wówczas bardzo interesujący. Potem miałam grupę przyjaciół grających na instrumentach dawnych. Obecnie lubię grać utwory na flet i harfę, z Martialem organizujemy koncerty dla dzieci, a za kilka tygodni będę grać z przyjaciółmi, gitarzystą. Możliwości pojawiają się same. Ale człowiek starzejąc się, ma prawo nieco zwolnić, czyż nie?

**Który z kompozytorów jest pani ulubionym: jako artystki i jako słuchaczki?**

To także się zmienia. Często jest to Bach, czasem pieśni Schuberta, gdy byłam młodsza – symfonie Mahlera, *Requiem* Mozarta, Berio, Josquin des Prés. Ludzkość ma tyle pięknej muzyki, że czasem wydawać się może, że mamy więcej, niż zasługujemy by mieć.

**A czy jest jakiś współczesny kompozytor, z którym szczególnie lubi Pani współpracować wykonując jego muzykę?**

Ciężko powiedzieć. Wszyscy kompozytorzy, którzy pisali muzykę dla mnie i dla naszego duetu z Martialem, są wspaniałymi ludźmi i artystami. Wszyscy oni należą do tej części ludzkości, która próbuje stworzyć coś interesującego i pięknego żyjąc tutaj. Nie mam pojęcia, ile ich muzyka będzie znaczyć w przyszłości. Próbuję jedynie grać ją tak dobrze, jak tylko potrafię. Jest to dla mnie zawsze wielka przyjemność i honor, móc współpracować z nimi i wykonywać ich muzykę.





**A czy ma pani teraz jakichś inspirujących „nauczycieli”?**

Wiele uczę się od moich studentów. Przyglądając się ich problemom, rozwiązuję także własne. Uczę się od moich synów i rozmawiam

o muzyce z ludźmi, którym ufam. Mam wielu takich nauczycieli.

**Czy mogłaby nam pani opowiedzieć o swoich planach na przyszłość?**

**W jaki sposób radzi sobie pani ze stresem przed i podczas występu?**

Staram się oderwać, wziąć głęboki oddech i zobaczyć, jak małe są moje problemy wobec wszechświata. To pomaga mi dobrze przygotować się do występu.

**Co jest dla pani najważniejszą rzeczą w życiu?**

Rozwijanie wartości, które w moim przekonaniu są ponadczasowe. Jedność jest także czymś ważnym. Czasem ludzie są podstępni. Więcej radości, uczciwości, współczucia, spokoju, siły byłoby wspaniałym darem dla ludzkości.

Cieszę się, że wciąż żyję i że udało mi się dojść do zdrowia po ciężkiej chorobie. To jest najważniejsze. Nauczyło mnie to, że chociaż ludzie planują, nie są oni jedynymi, którzy decydują, jak będzie wyglądało ich życie. Mam jednak kilka marzeń i nadzieję, że znajdę czas, aby je zrealizować. Chciałabym na przykład więcej grać za granicą. W Islandii żyje tylko 350 tysięcy ludzi! Wciąż jest przede mną kilka nagrań. Ale przede wszystkim nazywam się szczęśliwcem z powodu tych wszystkich wspaniałych lekcji, jakie dostałam od życia i za te liczne szczęśliwe chwile w muzyce, w nauczaniu i w rodzinie.

**Czego możemy pani życzyć?**

Zdrowia, mądrości i radości. A wtedy wszystko inne prawdopodobnie samo się ułoży. Chciałabym też mieć troszkę więcej czasu dla siebie.

**Zatem tego wszystkiego pani życzę w imieniu Czytelników i Redakcji Muzyka21, a także swoim własnym. Bardzo dziękuję za rozmowę!**



fol. Mathias Bothor/DG

## Michaił Simonian: ormiańska i amerykańska dusza

Stefan Banasiak

Ten muzyczny program składający się z utworów Arama Chaczaturiana i Samuela Barbera, zatytułowany *Two Souls* (*Dwie dusze*) jest skrojony na miarę dla tego fascynującego wirtuoza: jedna dusza jest ormiańska, druga amerykańska. Michaił Simonian urodził się w Nowosybirsku, jego matka była Rosjanką, ojciec Ormianinem, wykształcenie zdobył w USA. Mając 13 lat odbył swe pierwsze tournée po Stanach Zjednoczonych wraz z Amerykań-

ską Orkiestrą Młodych Artystów Rosyjskich; niedługo potem osiedlił się w Stanach Zjednoczonych i wstąpił do Curtis Institute w Filadelfii, by studiować wraz z Wiktorem Danczenko, uczniem Dawida Ojstracha.

„Prokofiew, Szostakowicz, Chaczaturian – Wiktor Danczenko znał ich wszystkich i studiował ich muzykę z Ojstrachem, który zaprezentował wiele ich dzieł, a szczególnie *Koncert* Chaczaturiana, opowiada Michaił Simonian.

Michaił Simonian przybył do St. Luke's (siedziby London Symphony Orchestra) pięknego, wiosennego dnia 2011 r. Było to jego pierwsze spotkanie z tą orkiestrą, a także punkt wyjścia jego pierwszego nagrania koncertowego. Ten młody solista, pod dyktando swego przyjaciela Kristjana Järviiego, nawet wtedy, gdy pracował bardzo starannie, sprawiał wrażenie szczęśliwego i odprężonego. „Debiutując na płycie, w zachwyty wprawia mnie sama myśl współpracy z LSO, z takimi dobrymi przyjaciółmi”, opowiada solista.

Uczyć się od niego tradycji interpretacyjnych tej muzyki było czymś cudownym”.

„Mam głęboki szacunek dla tych tradycji – wyznaje Michaił Simonian – Moi nauczyciele dali mi solidne podstawy, które mogłem rozwijać, by włączyć w nie swe własne idee muzyczne. Staram się ukazać te koncerty mniej skrzypcowe, staram się wydobyć z nich charakterystyczne cechy kultury i folkloru z kraju, z którego pochodzią”.



Jego osobistą wizję wspiera Järvi: „Znam Kristjana od dwunastu lat – był na moim pierwszym koncercie w Lincoln Center – opowiada Michaił Simonian – i od tego czasu często występowałyśmy razem. Jeżeli dzieli się te same idee muzyczne, interpretacja staje się sprawą zupełnie inną. Otworzyliśmy partytury tych koncertów i poczuliśmy się całkowicie wolni”.

Järvi jest tego samego zdania: „Wnieść do muzyki nowe idee, to oddać jej przysługę. Nieustanne wprowadzanie nowych idei jest sprawą zasadniczą”. Jego więź z Chaczaturianem jest także bardzo silna. Kompozytor był bliskim przyjacielem jego ojca, dyrygenta Neeme Järvi: „Dla mnie Chaczaturian był po prostu »wujkiem Aramem« – spokojnym i ujmującym, wielki człowiek o jeszcze większej osobowości”.

Michaił Simonian zamówił nową kadencję do *Koncertu* Chaczaturiana u ormiańskiego kompozytora Artura Awanessowa. „Chaczaturian jest kompozytorem niewiarygodnie ormiańskim, jednak nie znalazłem czystej muzyki ormiańskiej w jego kadencji, ponieważ taka była, wirtuozowska, Ojstracha. Chciałem takiej kadencji, która wydawałaby się bardziej

autentycznie ormiańska. Ta nowa kadencja ukazuje silny wpływ kościelnej muzyki ormiańskiej. Armenia, pierwszy kraj chrześcijański, była prześladowana ze względów religijnych w ciągu całej swej historii. To, co oznacza być dzisiaj Ormianinem jest częściowo wpisane w naszą tradycję muzyki religijnej, głębokiej, dawnej i wyjątkowej. W kadencji Awanessowa ten element nadaje zupełnie nowej barwy temu koncertowi”.

Gdy muzyka Chaczaturiana odzwierciedla ormiańską stronę Simoniana, *Koncert* Samuela Barbera pochodzi z kraju, w którym spędził swą młodość. Tu także artysta znalazł osobisty punkt widzenia, aby wydobyc amerykański charakter dzieła. Tak więc ostatnia część, część nieustannie napięta, jest często grana niesamowicie szybko: „Spowolniłem lekko tempo i spróbowałem zastosować styl gry niemalże popularny”. Jeśli chodzi o *Adagio* Barbera, które uzupełnia program, solista zaznacza: „Jest to po prostu jedno z najpiękniejszych dzieł na smyczki”.

Inny bliski przyjaciel jest także w samym sercu tego nagrania: lutnik Christophe Landon. Michaił Simonian wybrał jeden z jego

instrumentów, używa także jego smyczka. Skrzypek pamięta bardzo dobrze historię tego instrumentu. „Podczas kolacji w Nowym Jorku Christophe powiedział mi, że właśnie kończy robić skrzypce i uważał, że mogą się nimi zainteresować. Kilka dni później instrument był gotowy do próby. Zacząłem na nim grać – i z tego instrumentu wyszło to nieprawdopodobnie brzmienie! Cztery dni później zagrałem pierwszy koncert na tym instrumencie: był to *Koncert* Chaczaturiana, miało to miejsce w Erewaniu, stolicy Armenii”.

Rezultat jest taki, że Michaił Simonian czuje się swobodnie w muzyce, ze swoim instrumentem, swoimi kolegami i z samym sobą. „Jestem szczęśliwy na scenie, nigdy nie mam tremy. Nie ważne jest to, w jakim kraju się znajduję: wejść na scenę to tak, jakbym wchodził do swego salonu. Częściowo jestem Ormianinem, częściowo Rosjaninem, mieszkałem w USA, teraz mieszkam w Berlinie. Moja prawdziwa ojczyzna? Moją prawdziwą ojczyzną jest scena”.

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe Deutsche Grammophon

## Lorin Maazel Legendarny i niespożyty

Łukasz Kaczmarek

**N**azwisko Lorina Maazela (ur. 1930) posiada dziś niemal już legendarny status. Genialny dyrygent, świetny kompozytor, utalentowany skrzypek, a także, jak niedawno się okazało, mecenas sztuki i młodych talentów. W 2000 r. powołany został przez Maazela konkurs dla młodych dyrygentów z finałowym występem w nowojorskiej Carnegie Hall. Od niedawna zaś pracujący pod czujnym okiem Maazela i jego znakomitych współpracowników, młodzi artyści prezentują owoce swych niecodziennych studiów podczas Festiwalu w Castleton.

„Pocytuję to sobie za zaszczyt: móc przedstawiać sztukę – coś, czemu poświęciłem całe moje życie – młodym ludziom, którzy następnie pójdą z pochodnią w przyszłość. Nie jest to obowiązek, jest to honor, jakim obdarzył mnie los. Tak długo, jak tylko będziemy w stanie, zamierzam kontynuować dzieło”.

Wszystko zaczęło się w 2008 r. i rzeczywiście, jak mówi Maestro, trwa nadal. Projekt jest nader ambitny: wystawienie oper Brittena czy Pucciniego nie należy do bagatelnych przedsięwzięć.

### Cudowne dziecko i wielki dyrygent

Lorin Maazel rozpoczął karierę jako typowe cudowne dziecko, co w przypadku dyrygentów jest rzeczą nad wyraz rzadką. Naukę dyrygentury rozpoczął w wieku siedmiu lat u Vladimira Bakaleinikoffa (1885–1953), amerykańsko-rosyjskiego pedagoga, dyrygenta, kompozytora i altowiolisty. W tej ostatniej roli możemy usłyszeć go na płytach w Reinerow-

skim nagraniu *Don Quixote* Richarda Straussa. Ale i Maazel ma silne związki z wiolinistyką: od 5. roku życia pobierał lekcje skrzypiec, a po ten instrument sięga po dziś dzień! Status cudownego dziecka osiągnął jednak za sprawą wczesnych sukcesów dyrygenckich. Już w wieku ośmiu lat prowadził orkiestrę uniwersytecką, a rok później debiutował w Nowym Jorku z Orkiestrą Interlochen oraz w Hollywood Bowl prowadząc Filharmoników z

Los Angeles. Swoją karierę dzielił wówczas z samym Leopoldem Stokowskim. W roku 1941, do poprowadzenia Orkiestry NBC, 11-letniego Lorina zaprosił wielki Arturo Toscanini. Kariera stała przed młodym chłopcem otworem. W tym czasie prowadził już większość najbardziej renomowanych amerykańskich orkiestr. Nie zaniebyszał jednak skrzypiec, grając w Orkiestrze Symfonicznej z Pittsburgha, której wiele lat później był dyrektorem artystycznym. Co jest



foto: Sony



ciekawe, zgłębiał również we Włoszech tajniki muzyki barokowej, jako stypendysta Fulbrighta. W roku 1953, także we Włoszech, miał miejsce europejski debiut Maazela. W roku 1960, jako pierwszy Amerykanin, stanął za pulpitem dyrygenckim w Bayreuth. W czasie swojej długiej i wciąż trwającej kariery szefował Orkiestrze Symfonicznej Radia Berlińskiego (1965–1975) i Operze Berlińskiej (1965–1971), Orkiestrze z Cleveland (1972–1982), Wiedeńskiej Operze Państwowej (1982–1984), wspomnianej Orkiestrze Symfonicznej z Pittsburgha (1988–1996), Orkiestrze Symfonicznej Radia Bawarskiego w Monachium (1993–2002), Filharmonikom Nowojorskim (2002–2009), a także Filharmonii Arturo Toscaniniego, Orquestra de La Comunità Valenciana oraz, obecnie, Filharmonikom Monachijskim.

Gdy Herbert von Karajan zrezygnował w roku 1989 ze stanowiska dyrektora artystycznego Berlińskich Filharmoników, kandydatów na jego następcę było dwóch: Claudio Abbado i Lorin Maazel. Zaszczyc ten przypadek jednak w udziale Abbado. Od tamtej pory stosunki Maazela z Berlińską Filharmonią uległy pewnemu oziębieniu. Nie sposób jednak zaprzeczyć jego szczególnej roli w dziejach tej orkiestry, która uhonorowała go srebrnym medalem Hansa von Bülowa. Podobne znaczenie ma działalność Maazela dla Orkiestry Filharmoników Izraelskich, której od roku 1985, dnia poprowadzenia koncertu upamiętniającego 40. rocznicę istnienia zespołu, jest honorowym członkiem. I oczywiście Wiedeń i honorowe członkostwo Filharmonii. Przy tym, Lorin Maazel jest artystą wielce wykształconym. Na Uniwersytecie w Pittsburghu studiował filologię, matematykę i filozofię. Jest ponadto laureatem wielu honorowych nagród i odznaczeń.

### Berlińska *Traviata*

Wielkim sukcesem okazało się 5 października 1965 r. w Operze Niemieckiej w Berlinie przedstawienie *Traviaty* Giuseppe Verdiego. Pod dyrekcją Maazela w główne role wcielił się Pilar Lorençar, Giacomo Aragall oraz Dietrich Fischer-Dieskau. Maazel był generalnym dyrektorem muzycznym Berlińskiej Opery od niespełna trzech miesięcy. Już w 1967 r. prowadził tam cały Wagnerowski *Ring*. Stanowi to wybitne osiągnięcie, tym bardziej, iż obejmując stanowisko dyrektora opery, doświadczenie Maazela z samą operową formą było jeszcze niewielkie. Nazywał siebie wówczas „najwyżej miłośnikiem opery”.

Wracając do *Traviaty*, na bazie tamtego przedstawienia, trzy lata później powstało nagranie płytowe. Obsada pozostała ta sama. Dla mnie było to pierwsze kompletne nagranie *Traviaty* w mojej fonotece i do dziś pozostało jednym z ulubionych. Maazel zadziwia tutaj niebagatelną pomysłowością. Jest pełen wery i nerwu dramatycznego. Muzyka pod jego batutą staje się wartka i nasycona emocjami. Owszem, niektóre pomysły Maestra mogą szokować, dla niektórych wydać się mogą wręcz karykaturalne, ale o rutynę nie sposób

go pościć! Również soliści biorący udział w nagraniu są po prostu znakomici: w głównej roli Pilar Lorençar, artystka moim zdaniem wciąż niedoceniona, a przecież dysponująca głosem niezwyklej urody: jasnym, czystym, delikatnym, o pięknej barwie. A jej interpretacja może niejednokrotnie wycisnąć łzy z oczu. Odnajduję u artystki pewne cechy wspólne z późniejszą kreacją Angeli Gheorghiu, również znakomitą! Giacomo Aragall, który wcielił się w omawianym nagraniu w postać Alfreda jest bardzo dobrym tenorem i nie zawodzi. Z kolei Dietrich Fischer-Dieskau przedstawia niezwykle szlachetną, poetycką postać Germonta. Jest znakomity tak głosowo, jak i aktorsko. Świetne nagranie i piękna pamiątka z pierwszych operowych czasów Maazela!

Maestro kierował Operą Berlińską do roku 1971. Jego romans z operą wszak nie skończył się. 1 września 1982 r. dyrygent objął bowiem kierownictwo Wiedeńskiej Staatsoper.

### Wiedeńsko-Mediolańska *Aida*

30 kwietnia 1984 r. w Wiedeńskiej Staatsoper miało miejsce przedstawienie *Aidy* Verdiego. Dyrygował oczywiście Lorin Maazel, a w głównych rolach wystąpili Maria Chiara oraz Luciano Pavarotti. Półtora roku później produkcja przeniosła się na sceny Mediolańskiej La Scali. Z kolei w styczniu 1986 r. została zarejestrowana na płytach. Główni wykonawcy: Chiara, Pavarotti i Ghena Dimitrova (Amneris) pozostali ci sami, Juna Ponsa w roli Amonastra zastąpił natomiast Leo Nucci. Nagranie to wzbudziło wiele kontrowersji, i to głównie za sprawą dyrygentury Lorina Maazela. Może się wydawać, że wielki dyrygent czasem w swych pomysłach posunął się nieco za daleko. Również soliści zyskali sobie różnicowane opinie u krytyków. Maria Chiara jest artystką nie dość znaną. Jednak to właśnie *Aida* stanowiła jej życiową partię. Omawiane nagranie jest zaś znakomitym świadectwem jej sztuki. Luciano Pavarotti, jak zwykle błyszczący w roli Radamesa. Sopran dramatyczny Gheny Dimitroviej brzmi interesująco w partii Amneris. Leo Nucci i pozostali soliści również nie zawodzą. Nagranie można uznać za kontrowersyjne, nikt jednak nie zaprzeczy, że mamy tu do czynienia z dyrygenturą i wokalistyką z najwyższej półki. Ja jednak, mimo wszystko, wolę zarejestrowane w grudniu 1985 r. przedstawienie, które samo w sobie jest bogate i pełne przepychu. Interpretacja wprawdzie niewiele różni się od tej płytowej, jednak zalety inscenizacji w dużym stopniu rzutują na całościową ocenę produkcji. Jeśli natomiast ktoś poszukuje rejestracji przedstawienia, które pod wszystkimi względami będzie doskonałe, powinien sięgnąć po zapis spektaklu *Dziwiewczyny z Zachodu* Pucciniego, także z mediolańskiej La Scali, z roku 1991. Znakomite kierownictwo Lorina Maazela i wspaniały śpiew Mary Zampieri, Plácida Domingo (najlepszy znany mi Dick Johnson!) oraz Juana Ponsa dopełnia barwna, westernowa wręcz inscenizacja!

### Opera i film

Mówiąc o znakomitych inscenizacjach oper pod batutą Lorina Maazela, nie sposób nie wspomnieć o trzech arcydziełach, które doczekały się filmowych wersji. W roku 1978, artysta zarejestrował Mozartowskiego *Don Giovanniego* z gwiazdorską obsadą. W tytułową postać wcielił się Ruggero Raimondi. Obok niego w nagraniu wzięli udział między innymi José van Dam, Kiri Te Kanawa, Edda Moser i Teresa Berganza. Już w 1979 r. nagranie dostępne było w wersji filmowej, odznaczającej się wielkim artystycznym smakiem. Z roku 1984 pochodzi nagranie *Carmen*, bodaj trzecia rejestracja tej opery dokonana przez Lorina Maazela (po wersjach z parami Maffeo-Corelli i Ludwig-King). Udział w niej wzięli, m.in. Julia Migenes-Johnson, Plácido Domingo, Faith Esham oraz Ruggero Raimondi. Pod względem dyrygenckim jest to dynamiczna i ciekawa interpretacja. Jeśli chodzi o solistów, różnie to bywa. Julia Migenes zasłynęła właśnie rolą Carmen. Śpiewa poprawnie, momentami ciekawie, jednak jej kreacja jest mało wyrazista. Domingo jest znakomity: piękny głos, dramatyzm, doskonale wycucie roli. Zarówno Esham, jak i Raimondi zasługują natomiast na miano poprawnych. Jednak omawiane nagranie stało się podstawą dla stworzenia filmu, co do którego mam bardzo ambiwalentne uczucia. Już sam początek jest odrażający: scena śmierci byka nie musiała się tutaj pojawić. Wiele dialogów i reżyserskich „wstawek” jest zbędna, zaburzając akcję dramatyczną. Ponadto są tu momenty wprawiające zmysł estetyczny odbiorcy w zakłopotanie. Jednak kilka scen zostało przedstawionych znakomicie, jak choćby finał dzieła z ośniewającym duetem Carmen i Don Joségo. Jeśli natomiast chodzi o kolejną opero-filmową produkcję wykonaną pod batutą Lorina Maazela, *Otello* Giuseppe Verdiego, nie mam żadnych zastrzeżeń. Na bazie nagrania z 1985 r. powstał film w reżyserii nie byle kogo, bo samego Franca Zeffirellego. Niezwykle dramatyczny, barwny, piękny, o wielkim artystycznym formacie. I... świetny pod względem aktorskim (Domingo jest nie tylko najlepszym Otellem na płytach w ostatnich czterech dekadach, ale i znakomitym aktorem!). A wokalnie: genialny, niezwykle sugestywny i pełen głębi Domingo, bardzo dobra Ricciarelli (jedna z jej najlepszych ról!), dobry, elegancki Díaz, świetny Maazel. Tak na płytach, jak i na ekranie – prawdziwe arcydzieło!

### Koncerty Noworoczne

Kiedy w roku 1979 okazało się jasne, że 1 stycznia kolejnego roku Maestro Willi Boskowskiego, z powodu problemów zdrowotnych, nie poprowadzi Koncertu Noworocznego w Wiedniu, wybór Filharmoników padł na Lorina Maazela. I tak począwszy od roku 1980, Maazel rokrocznie prowadził Koncerty aż do 1986 r. A potem powrócił jeszcze cztery razy: w 1994, 1996, 1999 (Roku Straussowskim) oraz w 2005 r., świętując podwójny jubileusz: 25. rocznicę



swojego pierwszego Koncertu Noworocznego z Filharmonikami Wiedeńskimi oraz 75-lecie urodzin. Przy tym, wiemy tradycji Maazel, niczym Johann Strauss ojciec i jego następcy, podczas każdego z koncertów sięgał po skrzypce, by od pierwszego pulpitu poprowadzić orkiestrę. Tym ostatnim razem, przed siedmiu laty, Maestro wykonał partię solową w słynnej *Pizzicato-Polka* oraz *Opowieściach Lasku Wiedeńskiego* Johana Straussa syna, co zostało nagrodzone wielkimi owacjami. Zasluga Maazela jest także poszerzenie repertuaru Koncertów Noworocznych o kilka utworów wcześniej niewykonywanych, jak choćby *Marsz Indigo* oraz *Polkę Haute Volée* Johanna Straussa II, czy *Lustschwärmer* i *Polkę Winterlust* Josefa Straussa, w roku 2005. Co ciekawe, przy wielkiej miłości dyrygenta do muzyki Straussów, z tego co mi wiadomo, nie dokonał on żadnej rejestracji *Zemsty Nietoperza*. Operetka zajmuje marginalne wręcz miejsce w całej dyskografii Maazela. A przecież nie można powiedzieć, że „lżejsza” muzyka jest mu zupełnie obca. Nagrał przecież z Andream Bocellim płytę *Sentimento*, prowadząc akompaniującą tenorowi Orkiestrę London Symphony oraz, oczywiście, sięgając po skrzypce. Ale nie tylko! Dokonał także aranżacji zamieszczonych tam kompozycji. Maazel nie tylko posiadał w mistrzowskim stopniu umiejętność orkiestracji. Jest kompozytorem!

### Kompozytor Lorin Maazel

**O**Lorinie Maazelu jako kompozytorze należy mówić w zasadzie od roku 1993. Wówczas to powstała pierwsza znacząca kompozycja Maestra: *Monaco Fanfares* op. 8. W tym też roku Mściśław Rostropowicz zamówił u Maazela utwór na wiolonczelę z orkiestrą. W taki sposób, rok później powstała pierwsza z serii *Muzyk: Muzyka na wiolonczelę i orkiestrę* op. 10. Druga, *Muzyka na flet i orkiestrę* op. 11 to dzieło dedykowane Jamesowi Galwayowi. Swoją premierę miało w roku 1995. Trzecia z kolei, *Muzyka na skrzypce i orkiestrę* op. 12, została napisana przez Maazela w roku 1997 z myślą o sobie jako soliście. Wśród pozostałych kompozycji wskazać należy na *Irish Vapours and Capers* (1994) na flet i orkiestrę, orkiestrowe *Farewells* op. 14 (1999), *The Giving Tree* op. 15 (1998) na narratorkę, wiolonczelę i orkiestrę, oraz *The Empty Pot* op. 16 (1999) na narratorkę, sopran chłopięcy, chór chłopięcy oraz orkiestrę, w której to wszystkie teksty są autorstwa samego Maazela. Ukoronowaniem działalności kompozytorskiej Maestra jest natomiast znakomita opera *1984*, której libretto powstało na bazie słynnej powieści Orwella. Muzyka to nieco eklektyczna, bardzo ekspresjonistyczna, momentami cudownie romantyczna (przepiękny duet miłosny), a przy tym intrygująca. Jej premiera miała miejsce 6 maja 2005 r. na deskach Royal Opera House. Dyrygował oczywiście kompozytor, w głównych rolach wystąpili zaś Simon Keenlyside, Nancy Gustafson, Richard Margison oraz Diana Damrau. Trzy lata później, *1984* wystawiano już na scenie mediolańskiej La Scali. Bodaj najsłynniejszym dziełem Maazela jest jednak *Ring bez słów*, czyli 1,5-godzinna orkiestrowa aranżacja Wagnerowskiego *Pierścienia*, która doczekała się w równym stopniu wielkich admiratorów, co zagorzałych przeciwników.

### Wielkie symfonie

**L**orin Maazel jest wielkim dyrygentem, dlatego też w jego dyskografii nie mogło zabraknąć wielkich symfonicznych cykli. Na pierwszym miejscu wymienić należy świetny cykl Beethovenowski zarejestrowany z Orkiestrą z Cleveland dla wytwórni Sony. Następnie cykl symfonii Piotra Czajkowskiego, tym razem z Wiedeńcami, dla wytwórni Decca. Maazel jest artystą, w którego interpretacjach dużą rolę odgrywają emocje. Takie podejście odniosło świetne skutki w przypadku muzyki Czajkowskiego, jest również słuszne w przypadku symfonii Gustava Mahlera, których Maazel zarejestrował komplet (Decca, Filharmonicy Wiedeńscy). Jednak, właśnie tutaj tych emocji okazało się zbyt mało... Przy całej wirtuozerii orkiestrowej i dyrygenckim mistrzostwie, komplet nie wytrzymuje jednak porównania z podobnymi cyklami Bernsteina czy

Tennstedta. Niezwykle udane są jednak nagrania muzyki symfonicznej Sergiusza Rachmaninowa pod batutą Maazela (Deutsche Grammophon, Filharmonicy Berlińscy). Jego wersja *II Symfonii* pozostaje jednym z moich ulubionych nagrań dzieła! Wytwórnia BR Klassik wydała komplet symfonii Antona Brucknera zarejestrowany przez Maazela wraz z Orkiestrą Radia Bawarskiego podczas serii koncertów w roku 1999. Mimo, iż nie idealny (w każdym z wielkich symfonicznych cykli dowolnego dyrygenta zdarzają się mocniejsze i słabsze pozycje), pozostaje bardzo wartościową pozycją i niewątpliwie zasługuje na uwagę! A niedawno wytwórnia Decca wznowiła komplet symfonii Sibeliusa z Wiedeńcami – niezwykle żywy, młodzieńczy acz dojrzały, pod wszystkimi względami



foto. Sony

znakomity! Istnieje też późniejszy zapis dla wytwórni Sony, tym razem z Orkiestrą z Pittsburgha, który jednak nie dorównał sukcesem temu pierwszemu... Poza tym, oczywiście Szostakowicz, Prokofiew, Brahms, Schubert, Berlioz, Franck, Ryszard Strauss i jego poematy symfoniczne, Mozart, Haydn... W przypadku tego ostatniego, na uwagę zasługują pojedyncze symfonie zarejestrowane przed wieloma laty jeszcze z Orkiestrą Radia Berlińskiego...

### Polonicum

**W**swojej wspaniałej karierze Lorin Maazel poprowadził też prawykonanie dzieła Krzysztofa Pendereckiego – *VII Symfonii „Siedem bram Jeruzolimy”*. Dzieło powstało na zamówienie władz Jeruzolimy, ku uczczeniu rocznicy 3000-lecia założenia tego Świętego Miasta. Koncert z prawykonaniem *Symfonii* miał miejsce 9 stycznia 1997 r., wśród solistów byli: Mariana Nicolesco (sopran), Sylvia Greenberg (sopran), Jadwiga Rappé (alt), Evgeny Shapovalov (tenor), Reinhardt Hagen (bas) oraz Boris Carmeli jako narrator.☺



# Riccardo Chailly i tradycja Gewandhaus

## Nowe nagranie symfonii Beethovena

Stefan Banasiak

### Trochę historii

**W** 1825 r. Felix Mendelssohn komponuje swój *Oktet*, Fryderyk Chopin swe pierwsze mazurki, a Schubert swą „Wielką” *Symfonię C-dur*, którą Mendelssohn, za namową Schuberta, zaprezentował w lipskim Gewandhaus w 1839 r. Beethoven pracuje nad swoimi ostatnimi kwartetami, marzy o ewentualnej dziesiątej symfonii – podczas gdy w Gewandhaus w Lipsku, gdzie jego *Koncert potrójny* został zaprezentowany w 1808 r., ma miejsce premiera wszystkich jego symfonii. Dyryguje nimi Johann Philipp Christian Schulz, który urodził się w 1773 r., kształcił się w Thomasschule i był Gewandhauskapellmeister od 1810 r. do śmierci w 1827 r.

Tradycja beethovenowska Orkiestry Gewandhaus sięga zatem czasów, gdy mistrz z Bonn jeszcze żył. Oczywiście, następcy Schulza wykonywali regularnie symfonie Beethovena: Felix Mendelssohn (dwa kompletne cykle w latach 1839 i 1841, należy do tego dodać niezliczone pojedyncze wykonania), Julius Rietz, Carl Reinecke, Arthur Nikisch (który wprowadził tradycję, obowiązującą nadal, do prezentowania *Dziewiętej Symfonii* w Sylwestra), Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Hermann Abendroth, Franz Konwitschny (także na płycie), Kurt Masur, Herbert Blomstedt, a obecnie Riccardo Chailly.

### Maestro dyrektor

**R**iccardo Chailly został Gewandhauskapellmeister od 2005 r. i od samego początku kontynuował chlubną tradycję swej orkiestry, zajął się sakralnymi dziełami Bacha, dziełami Felixa Mendelssohna, zagoździł miłośnika Beethovena, który zainaugurował swój mandat Gewandhauskapellmeister prezentując 3 grudnia 1835 r. jego *IV Symfonię*. Chailly zajął się także dziełami przyjaciela Mendelssohna, Roberta Schumana, a także Brahmsa i Brucknera, którzy w Lipsku odnieśli swe pierwsze triumfy, nie zapominając oczywiście o dziełach Beethovena. „Pełnienie funkcji Gewandhauskapellmeister – wyjaśnia Riccardo Chailly – oznacza wpisanie się w tę wielką tradycję, ciągły powrót do czwórki wielkich »B«, to znaczy do Bacha, Beethovena, Brahmsa i Brucknera, do kompozytorów, którzy odegrali zasadniczą rolę w historii tej orkiestry”. Chailly uważa także, że nadszedł

**W**łoski dyrygent Riccardo Chailly, który jest od kilku lat szefem orkiestry lipskiego Gewandhausu w zeszłym roku wydał komplet symfonii Beethovena. To kolejny taki komplet ukazujący się na rynku. Jest jednym z nielicznych nagranych w nowym tysiącleciu. Ten album nawiązuje do wielkiej tradycji rejestracji tych utworów. Warto poznać filozofię pracy włoskiego dyrygenta, jaką kierował się przy nagraniu.

dla niego czas, by nagrać po raz pierwszy wszystkie symfonie Beethovena. To nagranie jest też ukoronowaniem trzydziestoletniej współpracy włoskiego dyrygenta z zasłużonym brytyjskim producentem z firmy Decca – Andrew Cornallem.

Nagranie wszystkich symfonii nastąpiło w przeciągu trzech lat, podczas koncertów abonamentowych.

### Koncerty i nowa muzyka

**U**kazanie się na płycie CD wszystkich symfonii w żaden sposób nie oznacza końca projektu Beethoven: w 2011 r. Orkiestra zagrała te symfonie w Wiedniu, Londynie i Paryżu, „co, według Chailly’ego pozwoliło pokazać publiczności tych muzycznych metropolii, że Orkiestra Gewandhaus stanowi doskonale odniesienie do Beethovena”. Ponadto ten saksoński zespół zwrócił się do pięciorga kompozytorów, aby każdy z nich skomponował utwór związany z którąś z symfonii Beethovena, utwór, który odzwierciedla nowoczesność bez ustępstw mistrza z Bonn w zwierciadle naszych czasów.

Ta radykalna nowoczesność dzieli umysł od ponad dwóch wieków. Większość współczesnych Beethovenowi uchwyciła od razu wartość jego kompozycji. Parametry, które określają zrozumienie jego muzyki nigdy nie przestały ewoluować. „Od sezonu 1825/1826, podczas którego Lipsk usłyszał jako pierwszy cały cykl, publiczność domaga się ciągle tych utworów” dziwi się Riccardo Chailly kontynuując „Jeśli ludzie stąd chcą słuchać tych dzieł, to nie dlatego, że znają je na pamięć. Tutaj, publiczność jest ciągle spragniona nowości”.

### Beethoven w Lipsku

**J**uż Schumann w swoich czasach użalał się w artykułach nad tempami i podejściem Mendelssohna, który traktował Beethovena raczej klasycznie, w żywych tempach, faworyzując budowę, logikę i strumień wypowiedzi. Schumann wołał podejście mające więcej ciężaru. To zresztą właśnie ta

wizja zdominuje interpretacje do drugiej połowy XX w., podejście nerwowe, napięte i poprawne Artura Toscaniniego odgrywa rolę wyjątku potwierdzającego regułę.

Symfonie dramatyczne były w tych czasach włączane najczęściej do programów. *Symfonie* 3, 5, 7 i 9 raczyły ustąpić miejsca tylko parzystej *Symfonii „Pastoralnej”*. Mendelssohn przez te wszystkie lata spędzone na czele Gewandhaus z taką samą uwagą traktował także *Symfonię nr 2 i 8*. Właściwie tylko *I Symfonię* zostawił nieco z boku, wykonana została w Lipsku tylko dwa razy. *IX Symfonię* dyrygował tam zaledwie cztery razy nie ze względu na brak szacunku do niej, ale z powodu ogromnego zaangażowania, jakie ten utwór zakłada.

Mendelssohn kategorycznie odmawiał dokonania jakiegokolwiek rozróżnienia między symfoniami rzekomo egzystencjalnymi i symfoniami rzekomo drugorzędnymi. Zdziwi nas jednak fakt, że szczególnie interesowała go *IV Symfonia*, ponieważ uważał, że jest bardzo „romantyczna”. Z całą pewnością pojęcie romantyzmu zmieniło się bardzo od tego czasu. Riccardo Chailly ceni także bardzo to dzieło: „*IV Symfonia* jest fundamentalna i z wszystkich symfonii Beethovena to właśnie ją dyrygowałem najwięcej”. Fakt, że Mendelssohn wybrał ją na swój koncert inauguracyjny objęcie przez niego stanowiska w Lipsku nie jest bez znaczenia. Gdyby chciał wywrzeć wrażenie na publiczności, wskazane byłoby inne symfonie. Poprowadzenie *Symfonii 3, 5* czy *7* ułatwiłoby mu bez wątpienia zadanie i zapewniło pewny triumf. Jednak ten Gewandhauskapellmeister chciał wyraźnie nadać mocny sygnał muzyczny i estetyczny.

**Filozofia nowego nagrania**

**O**becnie, wymagająca wizja Beethovena jest oczywistością. Zażyłość, z jaką publiczność pozostaje z tą muzyką wpływa na jej oczekiwania. Tak więc, pierwsze koncerty Beethovenowskie, którymi dyrygował Riccardo Chailly w Gewandhaus zaskoczyły część publiczności. Stało się tak, chociaż jego bezpośredni poprzednik Herbert Blomstedt przygotował już teren do tego podejścia opartego na skrupulatnym uszanowaniu tekstu muzycznego. Jest to podejście dalekie od patosu, charakterystyczne dla wielu niemieckich dyrygentów, które narzucił Kurt Masur przez ćwierć wieku, daleko poza Lipskiem. Płyta



prezentuje wiele przykładów, zwłaszcza dotyczących elementarnej mocy jego poprzednika, Franza Konwitschny'ego.

Ten brak ustępstw łączy w pewnym sensie te dwa tak różne światy. Kiedy dane estetyczne ewoluują w miarę upływu czasu, istnieje element, który pozostaje fundamentem każdej poważnej debaty: ekstremum. I rzeczywiście Beethoven nie jest kompozytorem „nie tylko... lecz także”. Kompozytor sonduje granice, testuje sytuacje ekstremalne. Sam Riccardo Chailly rósł wraz z tymi ekstremami.

## Sluchając innych... płyt

**C**hailly wspomina „Nigdy nie przestałem słuchać Beethovena, na koncertach jak i z płyt: Toscanini, prawdziwy pionier nowoczesnej interpretacji Beethovenowskiej, wywarł na mnie wielki wpływ.

Podobnie jak Karajan, jego sposób prezentowania Beethovena miałem okazję słyszeć i studiować w latach 80., gdy byłem dyrektorem muzycznym berlińskiej Deutsche Symphonie-Orchester”. Mówi także o Gardinerze: „Rezultaty osiągnięte dzięki użyciu instrumentów z epoki bardzo mnie zainteresowały i otworzyły mi oczy na wiele spraw”. Według Chailly'ego, Toscanini, Karajan i Gardiner przedstawiają „trzy drogi, każda z nich na swój sposób prowadzi do Beethovena. Teraz my proponujemy czwartą drogę”.

## Czwarta droga

**A**by wyznaczyć tę czwartą drogę, Chailly używa wydania Petersa „do którego wprowadziłem parę poprawek. To wydanie, niezwykle »poprawne«, stanowi doskonałą bazę dla naszego materiału orkiestrowego. Ponadto dokładnie przestudiowałem wydanie Igora Markevitcha, a także, w latach 80. w Cleveland, adnotacje, które George Szell umieścił na swych własnych partyturach. Wykorzystanie tych różnych źródeł pomogło mi w uformowaniu swojej własnej koncepcji”.

To nowe wydanie wszystkich symfonii Beethovena jest tego rezultatem: „Mam nadzieję, że ten nowy punkt widzenia pozwoli niektórym zainteresować się moimi pomysłami, podsumowaniem trzydziestu lat refleksji nad Beethovenem i zakończeniem dwóch wieków beethovenowskiej tradycji Gewandhaus”. Tak naprawdę, wizje Riccarda Chailly'ego nie mogłyby być zastosowane bez „intymnej znajomości tej muzyki przez tę orkiestrę, która podchodzi do nowości z otwartym umysłem, wszystko to dzięki głębokiemu zrozumieniu i wirtuozerii”.

Wskazówki metronomiczne dostarczone przez Beethovena, które wskazują na liczbę pulsacji na minutę i określają tempo, w jakim kompozytor chciał, aby jego symfonie były grane, stanowiły przedmiot wielu kontrowersji i wzbudzały masę pytań.

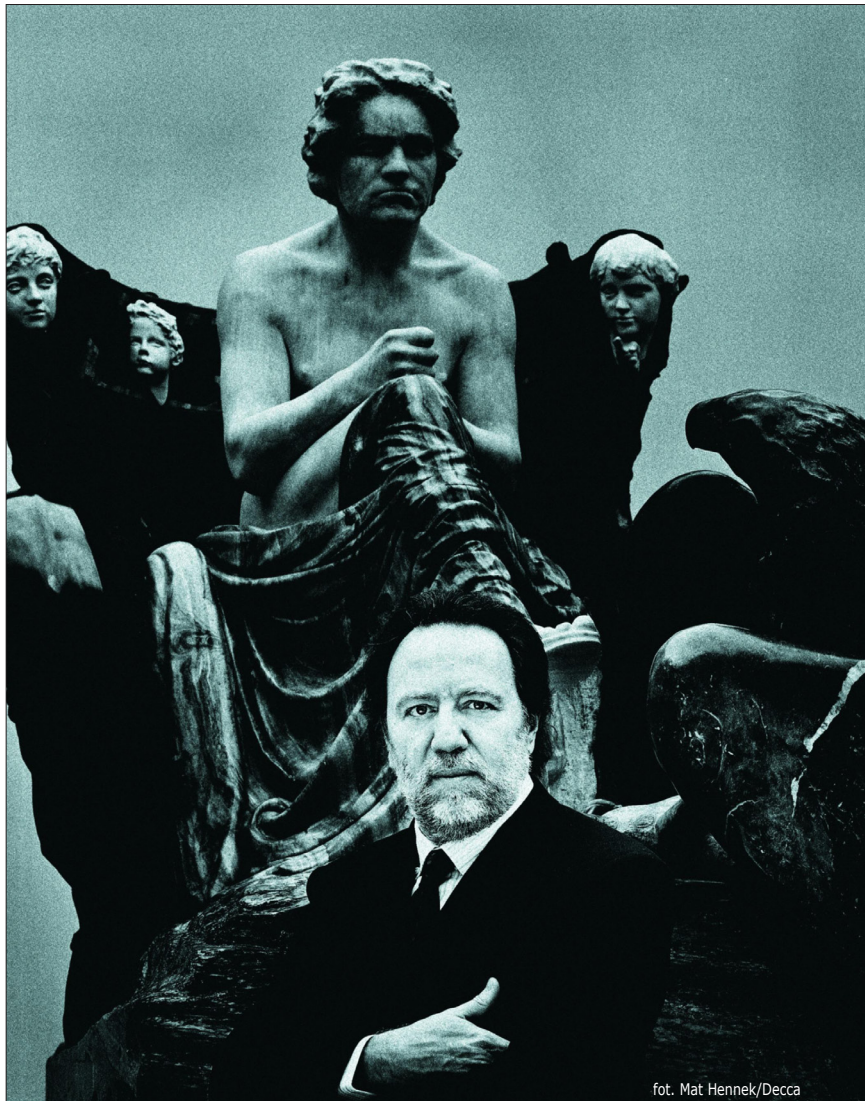
Ze względu na swój istotny ciężar, ze swojej strony, nowoczesne orkiestry przyczyniły się bardzo do tego zjawiska: wyjaśniano w ten sposób, że Beethoven chciał „tak-tak”, a nie tylko jedno „tak”, inaczej mówiąc chciał, aby tempo było podzielone przez dwa, że wskazówki kompozytora należało traktować jako utopie pozbawione praktycznej realności i że mimo wszystko był głuchy. Taka argumentacja jest przepelniona zarozumiałstwem.

Jeśli łapiemy Beethovena za słowo, największa wirtuozeria, którą Gewandhauskapellmeister podziwiał w swojej orkiestrze, to warunek absolutnie niezbędny. Żebyśmy się zrozumieli: „tempo nie jest celem samym w sobie – nie jest także elementem związanym z imperatywem szybkości. Tempo jest po prostu konsekwencją i nośnikiem formalnych struktur opracowanych przez samego Beethovena. A zatem, cała trudność polega na tym, wbrew wszelkim przeciwnościom, aby pozwolić na pojawienie się wrażenia natychmiast, gdy tylko jest ono obecne

w muzyce. Odnosi się to także do wskazówek odnośnie dynamiki, dostarczonych przez Beethovena: żaden kompozytor przed nim i także praktycznie po nim, nie skojarzył mi tak bez ogródek fortissimo i pianissimo”.

## Cykliczność pomaga

**W** koncepcji, którą Riccardo Chailly zastosował do Beethovena, element cykliczny zajmuje zasadnicze miejsce – wewnątrz symfonii, od jednej części do drugiej, ale także na poziomie całości jego dziewięciu symfonii. I nie tylko w przypadkach tak oczywistych, jak marsz żałobny z *Eroiki*. Przypuszczalne przeciwieństwa utrzymują czasami bardzo subtelne powiązania: w taki więc sposób *VII Symfonia*, której główna tonacja to A-dur, ewoluuje często w stronę



fot. Mat Hennek/Decca

odległej tonacji F-dur, tymczasem *VIII Symfonia*, napisana w F-dur, odwołuje się do A-dur. Taka cykliczna percepcja odrzuca oczywiście rozpowszechnioną ideę, według której, z jednej strony miałyby być „wielkie” symfonie, z drugiej symfonie małe.

Riccardo Chailly w każdej z tych dziewięciu symfonii dostrzega wyjątkowe arcydzieło, które już od pierwszej nuty posiada swój własny charakter, budujący na podwalinach poprzedzającej go symfonii i przygotowujący grunt dla następnej. O ile *II, IV, VI* i *VII* wydają się lżejsze, a nawet bardziej klasyczne niż *III, V, VII* i *IX*, w żaden sposób ich to nie pomniejsza. ☺

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe Decca



Divine Levine – boski Jimmy (2)

# Szkoły i panteon bogów

## Juilliard

W 1961 r. przeniósł się na stałe do Juilliard School of Music. Program uczelni skończył w ciągu roku, ale został jako student dyplomowy z Rosiną Lhevine, która w sumie uczyła go 15 lat i uważała, że „Jimmy jest najbardziej utalentowanym młodym pianistą jakiego kiedykolwiek miałam okazję uczyć”.

W każdą sobotę chodził na spektakle do tzw. „Starej MET” zlokalizowanej na rogu 39 ulicy i Broadway'u. Później, gdy studiował w pełnym wymiarze dyrygenturę w Juilliard, chodził na próby i spektakle kilka razy w tygodniu. Znał więc wszystkich śpiewaków i miał z nimi bezpośredni kontakt, który niejednokrotnie rozpoczął się w Aspen. Wiedział też wiele o organizacji i funkcjonowaniu MET od swego nauczyciela, Jeana Morela.

Jednym z przywilejów nauki w Juilliard było granie w studenckich orkiestrach tworzonych spontanicznie przez samych uczniów. Dalej więc studiował muzykę kameralną i grał w ansamblach z takimi talentami spośród swych kolegów jak Perlman czy Zuckerman.

Dyrygenturę studiował zaś pod kierunkiem Jeana Morela, jednego z dyrygentów w MET i New York City Opera. Był to znakomity nauczyciel choć może nie najbardziej znany dyrygent. „Był doskonałym technikiem i wiedział jak zastosować teorię dyrygowania w praktycznych sytuacjach” – wspomina Levine. Morel najlepszy był we francuskim repertuarze od Berlioz, po Debussy'ego, Ravela i współczesnych francuskich kompozytorów. Jego podejście do *Carmen* czy do *Peleasa i Melizandy* do dziś podziwia Levine.

Podczas 4. roku studiów w Juilliard, Levine wziął udział w warsztatach zorganizowanych dla młodych dyrygentów przez Ford Foundation. Zaowocowało to uczestnictwem w The American Conductor's Project of The Baltimore Symphony. Tam z kolei pracował pod okiem Alfreda Wallensteina, Fausta Clevy i Maxa Rudolfa. Jednym z instruktorów, a później jurorów był George Szell, dyrektor The Cleveland Symphony Orchestra, który swego czasu, był m.in. asystentem Richarda Straussa. Po wysłuchaniu wystąpienia Jimmiego zaprosił go do Cleveland oferując asystenturę. „Już jesteś bardzo dobrym dyrygentem – powiedział mu wtedy – i może zrobimy z ciebie prawdziwie wielkiego”.

Jesienią 1964 r. Levine opuścił Juilliard bez formalnego ukończenia dyplomu i zaczął pracę z Szellem, jako najmłodszy w historii istnienia tej orkiestry asystent dyrygenta. Miał 21 lat.

## „Szkoła” Georga Szella

Levine pozostał w Cleveland do śmierci Szella w 1970 r. Różnili się charakterami, ale mieli wspólne podejście do wielu kwestii muzycznych: klarowność linii i faktury czy uważnie kontrolowana ekspresja gry orkiestry. Obaj podziwiali Toscaniniego i jego poczucie wierności kompozytorom. Szell był pod wrażeniem naturalnego talentu Levine'a i jego znajomości repertuaru, czego nie spodziewał się po tak młodym człowieku. Obaj też byli wykształconymi pianistami, bez trudu mogącymi dawać koncerty solowe, ale którzy wybrali dyrygenturę. Szell szkolił Levine'a dość rygorystycznie; wymagał znajomości partytur do stopnia umiejętności „cytowania” jej na zawołanie. „Jak brzmi partia oboju” – pytał, a posłuszny Levine śpiewał ją. „A teraz partia drugiego kłarnetu” – kontynuował Szell. Były oczywiście konflikty, ale to zawsze się zdarza między dwoma silnymi indywidualnościami muzycznymi. Jednym z nich była *VII Symfonia* Beethovena, którą Levine dyrygował podczas koncertu w Severance Hall, a Szell wpadł, by posłuchać. Chodziło o ostatnią część. Po koncercie Szell wykrzyczał, że Levine „pokancerował” Beethovena z „jego” Cleveland Orchestra.

W operze nie był łagodniejszym mentorem. Wymagał doskonałej pamięciowej znajomości partytury. Szell dyrygował w czasach, gdy wielu śpiewaków nie było muzykami i często nie znało wręcz nut. Znali rolę z pamięciowego ich opanowania na słuch. Wyrabiał więc w swoich uczniach absolutną znajomość wszelkich detali partytury, by mogli w razie potrzeby kompensować braki śpiewaków. Jak sam wspominał, kiedyś udało mu się dzięki temu uratować m.in. jedno z przedstawień *Rigoletta*. Śpiewak nie znający nut zapomniał część roli i przeskoczył 37 taktów. Szell, znający partyturę na pamięć od tyłu do przodu i z powrotem, szybko zareagował. Krzyknął orkiestrze odpowiedni numer taktu, do którego mieli przeskoczyć i udało się uratować spektakl.

„Oficjalny” debiut Jamesa Levine'a z Cleveland Orchestra nastąpił wiosną 1967 r. Dyrygował *Don Juanem* Richarda Straussa. Współpracujący z Georgem Szellem, jako dyrygent, i prowadzący chór Robert Shaw, zabrał wtedy Jimmiego na muzyczny festiwal zorganizowany w Meadowbrook, na przedmieściach Detroit. Razem przesłuchiwali muzyków do orkiestry, którą miał dyrygować Jimmy. Wśród nich była Suzanne Thompson. „Grała na oboju jak anioł. Miała niezwykle wycucie wszystkiego co wy-

## Basia Jakubowska

konywała” – wspomina James Levine. „Robert Shaw przyjął ją do orkiestry natychmiast. A ja jestem z nią razem od tego czasu. Jest zadziwiająca. Taka cudowna”.

„Uważam Suzanne za moją synową” – mówiła matka Jamesa Levine'a. „James był młodym człowiekiem w latach 60. i to jest ten typ relacji – z lat 60. Mówili mi, że widzieli tyle małżeństw, które były nieszczęśliwe. Część ich szczęścia może pochodzić z faktu, że czują się wolni”.

W 1966 r., gdy nadal był asystentem Szella, James Levine utworzył University Circle Orchestra złożoną ze studentów Cleveland Institute of Music, w którym zaczął nauczać. Miał więc „swoją” orkiestrę, którą dyrygował podczas wielu koncertowych wykonań oper dla Cleveland Concert Association.

Pomysł wyszedł od Victora Babina z Cleveland Institute of Music. Levine miał stworzyć program dla orkiestry studentów tego instytutu, który obaj z Szellem uzgodnili. Była to niezwykle okazja, by nabrać doświadczenia w repertuarze, którego nie mógł grać z orkiestrą Szella, a jednocześnie pozostać jego asystentem. Do 1970 r. doprowadził orkiestrę do takiego poziomu, że mógł dawać publiczne koncerty w repertuarze, tak ambitnym jak Mahler, Strawiński, Ligeti, Berg i Schoenberg. Dyrygował też kameralną orkiestrą i orkiestrą teatru operowego.

Gdy miał 26 lat zgromadził więc już na swym koncie niezwykłą ilość doświadczenia we wszelakich dziedzinach. Studia z Walterem Levinem w Cincinnati, fortepian z Rosiną Lhevinne, dyrygentura z Jeanem Morelem, Marlboro, Aspen i Cleveland z Szellem, Cleveland Institute, Meadowbrook i podróże po Europie.

Lata spędzone pod czujnym okiem Szella nie były tylko ostrą, rygorystyczną nauką. Bywało, jak to w życiu, i ciekawie i śmiesznie, a niektóre momenty przeszły do anegdot. Szell wykazywał wręcz prywatne zainteresowanie karierą młodego podopiecznego. Pewnego razu, po jednym z koncertów, Szell zaprosił do siebie do domu solistę owego wieczoru, Serkina i Jamesa Levine'a. Żona Szella wcześniej pożegnała gości i udała się na spoczynek pozostawiając muzyków samych sobie i ich dyskusjom. Serkin i Levine w pewnym momencie zaczęli grać dla Szella na 4 ręce na fortepianie, a jemu tak to wykonanie się spodobało, że pobiegł obudzić żonę, żeby zeszła na dół i koniecznie posłuchała tego „improptu” wykonania.

Była to też złota epoka orkiestr amerykańskich, kiedy preferowano długoletnie związki

między dyrygentami, a poszczególnymi grupami muzyków. Levine nauczył się jak na co dzień funkcjonuje orkiestra, nabył encyklopedycznej wiedzy i doświadczenia w klasycznym repertuarze niemieckim i austriackim, po „francuskiej” szkole Morela. Różnił się jednak od Szella sposobem podejścia do muzyków orkiestry. „Nie chcę zmuszać, ponieważ przekonałem się, że zmuszanie orkiestry powoduje jej zamknięcie się. Zamyka się i staje się zmiążdżona, sucha, ziarnista, twarda, a nie wokalna i była to jedna z moich największych obiekcji do prowadzenia orkiestry przez Szella – brak wokalnego legato, wokalne linii, oddechu (...) Zawsze chciałem większej linii, większej wokalnoci, większego oddechu i większej finezyjnej zmysłowości. Mniej abstrakcji” – wspomina Levine.

Przejął jednak od Szella jego minimalistyczną technikę dyrygowania. Szell był głęboko przeświadczony, że efekciarstwo czy teatralność w gestach dyrygenta pomniejszają wrażenie jakie powinno płynąć z samej muzyki. W 2000 r. w wywiadzie udzielonym dla Guardianiana Levine po raz kolejny powrócił do wyznawanej przez niego filozofii jego mentora z owych lat mówiąc: „Mam duży problem z dyrygentami, którzy dużo gestykują. Nie ma bowiem relacji i związku zachodzącego pomiędzy jego gestami, a tym co orkiestra zagra”.

W miarę upływu czasu, Szell zapraszał kolegów-muzyków prosząc o opinie o swym asystencie. Z takiej właśnie rekomendacji zatrudnił go Kurt Adler do San Francisco Opera. „Jeśli chcesz dyrygenta, który będzie znał partyturę doskonale na pamięć zanim nawet do ciebie przyjedzie, i jeśli chcesz kogoś młodego i błyskotliwego muzyka – weź go” – rekomendował George Szell.

Kariera młodego Maestra nabierała rozpędu. Na jesieni w San Francisco (1970/1971) dyrygował dwoma operami Pucciniego: *Tosca* i *Madama Butterfly*. W 1971/1972 debiutował w Hollywood Bowl zastępując niedysponowanego Zubina Mehtę. Na pierwszy występ w Los Angeles złożyły się spektakle *Traviaty* z Beverly Sills, *Placidem Domingiem* i *Sherrillem Milnesem* oraz *Don Giovanni* i *Rigoletto*. Był też program Wagnerowski z *Jessem Thomassem* i *Ingrid Bjoerner*, dzieła symfoniczne, oraz *Beethovena I Koncert fortepianowy* z *Martą Argerich* jako solistką. Pod jego batutą debiutowała w operze *Jessye Norman* jako *Aida* (Hollywood Bowl). Dyrygował też przedstawieniem *Bernsteina Trouble in Tahiti*.

Gdy Szell zmarł w 1970 r., Levine miał 27 lat, a jego reputacja sięgała już znacznie poza Cleveland. Prowadził koncertowe wersje *Rigoletta* w Meadowbrook i Philadelphii latem 1970 r. W tym samym roku dyrygował *Aidą* i *Cyrulikiem sewilskim* z *Welsh National Orchestra*.

## Panteon bogów Jamesa Levine'a

James Levine ma swój „Panteon”, który uwielbia, i któremu oddaje cześć niemal boską: Arturo Toscanini, Maria Callas i Wieland Wagner. Nigdy nie słyszał na żywo Toscaniniego dyrygującego orkiestrą. Zna więc

jego wykonania tylko z nagrań i ze wspomnień o nim muzyków i śpiewaków. Dla Jamesa Levine'a Toscanini to epitomia tego, czym powinien być dyrygent. Dyrygent ma przedstawiać w swym wykonaniu najbardziej jak to możliwe precyzyjnie i witalnie intencje kompozytora. Jego zdaniem Toscanini był bardziej konsekwentny niż ktokolwiek inny, ponieważ przedstawiał dzieło kompozytora bez filtrowania go przez ograniczoną umysłową, małostkową wykonańcy i bez subiektywnego narzucania własnej „wizji”. Był obiektywny i wierny partyturze. „Bóg jeden wie” – mówi James Levine – „że były doskonałe wykonania takich dyrygentów jak Reiner, Szell, Montaux, Mitropoulos, Klemperer, Knapperstbusch, Furtwängler, Kleiber i Rodziński, ale Toscanini reprezentuje sam szczyt i sam wierzchołek”.

Mając doskonałą świadomość autokratycznej kontroli jaką sprawował Toscanini nad orkiestrą, by osiągnąć dobre rezultaty uważa, że „Można uzyskać dobre wyniki w oparciu o wzajemny respekt, empatię, współpracę, komunikację. Szczerze mówiąc, dla mnie istnieje tylko ta droga, ponieważ nie umiem funkcjonować inaczej. Zamykam się kompletnie we wrogiej atmosferze. Jeśli w powietrzu wisi nienawiść, nie potrafię pracować. Dlatego też uważam, że nie można postawić znaku równości pomiędzy brakiem strachu i brakiem dyscypliny”.

O Callas mówił zaś: „była kimś na kształt tego, co powiedziałem na temat Toscaniniego. Mam bzika na punkcie śpiewaków. Uwielbiam ludzki głos; uwielbiam śpiewaków. Myślę, że była ogromna ilość wielkich śpiewaków, i mógłbym zrobić bardzo długą listę. Ale w naszych czasach Callas miała poziom ekspresji, poziom komunikowania zasadniczych punktów kompozytora. Callas umiała okiełznać swą osobowość, jej umiejętności, jej technikę, jej ekstraordinaryjny pełen barw instrument, by wykonywać coś, co było jak ostateczna i jedyna wersja tego, co kompozytor sobie wyobraził i czego chciał. Funkcjonuje to dla mnie jako model tego czym naprawdę jest ekspresywna substancja muzyki. (...) Nie miała pięknego głosu? Dla mnie to był piękny głos – to był ludzki głos o niezwykłej ekspresywnej mocy, czyli to, czym jest dla mnie piękno. Są śpiewacy, którzy potrafili wykonywać abstrakcyjne dźwięki, o których ludzie mówią, że są piękne, ale dla mnie brzmią jak międzyplanetarna, kosmiczna komunikacja. Nie czuję emocji w dźwiękach. Mógłbym nazwać wielu śpiewaków, którzy »obiektywnie« wydobywali piękniejsze dźwięki, ale jeśli posłucha się Callas śpiewającej *Lucia*...

na pirackim nagraniu z Karajanem, jeśli się posłucha jej *Forza*... w nagraniu z Serafinem czy *Vesperi*... na pirackim nagraniu z Kleiberem w *Maggio Musicale*, słyszy się, że ona jest tymi osobami”.

Produkcje Wielanda Wagnera w Bayreuth wywarły na Levinie ogromne wrażenie. „Otworzył dla mnie to, czym może być teatralne doświadczenie. Przez wiele lat był we mnie konflikt pomiędzy operą, którą widziałem w mojej głowie, a operą, którą widziałem jak wchodziłem do teatru. W mojej głowie widziałem niesłychany dramat ludzkich konfliktów, ludzkich pasji i ludzkich problemów – psychologiczne pokłady. Ale kiedy wchodziłem do teatru widziałem peruki i sztuczne brody, i sztuczne miecze. (...) Starano się naśladować sztukę filmową na scenie. Od pierwszego razu, gdy zobaczyłem Wielanda, uświadomiłem sobie, że robił teatr w twej wyobraźni, dawał te odcienie, te bodźce, które wchodziły w interakcje z muzyką w spo-



fol. Sony

sób w jaki muzyka wchodzi do systemu krwi, jak alkohol. Jeśli ktoś wypowiada słowa, jest taki moment kiedy filtruje się je przez mózg, by zrozumieć co znaczą. Nie można interpretować słów jak dźwięków. Gdy gra się muzykę, idzie bezpośrednio do systemu nerwowego bez filtrowania poprzez system pytań co oznacza. Wieland rozumiał ten efekt, że scena powinna funkcjonować na różnych poziomach. Ten efekt widziałem tylko niekiedy w wykonaniu Johna Dextera, Franca Zeffirellego, Jean-Pierre'a Ponnellego czy Giorgia Strehlera, których produkcje są na tym poziomie. (...) Wieland pokazał, że może wystawić dramat na scenie, który jak ogień zapali wyobraźnię, który wciągnie, będzie magnetyczny, uczyni widza bardziej percepcyjnego dramatycznie – w jedności z muzyczną wizją kompozytora i psychologicznie”.

Kolejny odcinek w następnym numerze



## Narodziny geniuszu

Łukasz Kaczmarek

fot. Sony

**A**rtur Rubinstein wywodził się z ubogiej, wielodzietnej żydowskiej rodziny. Był najmłodszym spośród siedmiorga rodzeństwa. To ze względu na dwie starsze siostry, Jadwigę i Hełę, rodzice zdecydowali się zakupić pianino. Artur był typem człowieka, którego talent przejawia się już od samego początku. Asystując w prywatnych lekcjach fortepianu pobieranym przez siostry, błyskawicznie opanował nazwy klawiszy. Dysponując słuchem absolutnym, bez trudu odgadywał składniki każdego akordu. Wkrótce też zdolny był odtworzyć dowolną zasłyszaną melodię. Muzyczne zamiłowania małego Artura od początku wiązały się jednak z fortepianem; dostawszy kiedyś w prezencie od ojca małe skrzypce, zrobił z nich zupełnie nie muzyczny użytek. Wiązało to się może zarówno z właściwościami mózgu Rubinsteina (złożone myślenie polifoniczne i harmoniczne), jak i z cechami osobowości (wszak, jak podkreśla w

**28** stycznia bieżącego roku minęło 125 lat od narodzin, natomiast 20 grudnia minie 30 lat od daty śmierci wielkiego artysty. Jego nazwisko jest marką samą w sobie: Artur Rubinstein. Pozostawił po sobie stosunkowo sporo nagrań, ale także wspomnienia. Te ostatnie wydane zostały w postaci dwóch publikacji: *Moje młode lata* i *Moje długie życie*.

Choć niektórzy kwestionują autentyczność przytoczonych tam przez autora faktów (osobiście, nie należę do tej grupy!), dziś stanowią one główne źródło wiedzy na temat Rubinsteina. Prócz nich, istnieje także wartościowa monografia pióra Harveya Sachsa. Na łamach *Muzyka21* przypominamy postać tego wielkiego Artysty i człowieka, który tak umiował życie. Jego życiu właśnie, i twórczości zachowanej dla potomnych w postaci licznych nagrań, poświęcone zostanie kilka kolejnych artykułów.

swych pamiętnikach Rubinstein, skrzypek pozostaje stale uzależniony od akompaniatora. Jest to zaś sprzeczne z naturalną potrzebą wolności i niezależności Artura, co potwierdziła historia jego życia).

Świadomi nadzwyczajnych zdolności czteroletniego wówczas chłopca, rodzice postanowili zasięgnąć rady eksperta. Dzięki biegłemu władającemu językiem niemieckim wujowi, udało się napisać list do dyrektora Cesarsko-Królewskiej Akademii Muzycznej w Berlinie, wielkiego Józefa Joachima. W odpowiedzi, zaprosił on młodego muzyka na przesłuchanie. Joachim nie krył entuzjazmu. Z poważniejszą edukacją radził jednak wstrzymać się do ukończenia przez Artura 6. roku życia. Do tego czasu, Rubinstein wspomina w swych pamiętnikach udział w roli słuchacza w kilku niezwykle istotnych dla jego wczesnego rozwoju muzycznego, wydarzeniach.

Były to, między innymi, wesele siostry Jadwigi, z udziałem niewielkiej żydowskiej kapeli muzyków, przedstawienie *Aidy* w

Operze Łódzkiej, którego jednak, przerażony potęgą brzmienia puzonów, Artur, nie wysłuchał do końca, recital pianisty Józefa Śliwińskiego, i wreszcie, recital cudownego dziecka, młodzieńkiego Bronisława Hubermana. Między Arturem a cztery lata starszym skrzypkiem, zawiązała się wówczas dożgonna przyjaźń.

Rubinstein za najważniejsze muzyczne wydarzenie tamtych czasów uważa jednak koncert symfoniczny prowadzony przez Juliusa Kwastę, podczas którego wykonano m.in. *Suitę „Peer Gynt”* Edvarda Griega. Zaproszony do domu Rubinsteinów Kwast, przesłuchawszy Artura, orzekł, iż nadszedł czas, by edukacją muzyczną dziecka zajął się wykwalifikowany pedagog. Tak też się stało, a mały Artur wkrótce zyskał pierwszych nauczycieli fortepianu. Zaczęto też myśleć o poważniejszych studiach. Ojciec Artura wiązał spore nadzieje z osobą Antoniego Rubinsteina. Los jednak chciał, by ten wybitny muzyk odszedł 20 listopada 1894 r. Niniejszy rok przyniósł wszak także i pozytywne wydarzenie w karierze Artura.

Oto bowiem 14 grudnia, odbył się jego mały debiut pianistyczny złożony z utworów Mozarta, Schuberta i Mendelssohna. W swych pamiętnikach Rubinstein wspomina również przypadającą na tamte czasy niezwykłą, trwającą dwa lata, przyjaźń z rówieśniczką, kuzynką Noemi, zakończoną w tragiczny sposób: śmiercią chorej na szkarlatynę dziewczynki.

## Z Warszawy przez Łódź do Berlina

W wieku dziewięciu lat Artur wyjechał do Warszawy, by tam odbywać studia muzyczne. Przesłuchujący go, wielki Aleksander Michałowski, ówczesny profesor Konserwatorium Warszawskiego, polecił go Aleksandrowi Różyckiemu (ojcu Ludomira), znakomitemu pianście i pedagogowi. To u niego Rubinstein pobierał przez kilka miesięcy lekcje, które zresztą, jak sam wspomina, okazały się bezowocne. Szybko powrócił zatem do rodzinnej Łodzi. Skończył 10 lat i należało podjąć decyzję co do artystycznej drogi.

Zdecydowano, by znów zawitać do Berlina, do Józefa Joachima. Dzięki jego hojnemu wsparciu, również finansowemu, młody Artur mógł pozostać w Berlinie i tam pobierać lekcje fortepianu u Heinricha Bartha, profesora Cesarsko-Królewskiej Akademii Muzycznej. Wszelkimi wysiłkami Rubinsteina zajął się zaś Theodor Altmann, człowiek inteligentny i szlachetny, któremu artysta pozostał dożgonnie wdzięczny. Dla Artura zaś nastał czas wieloletniego mieszkania na stacjach, z dala od rodziny.

Pod względem muzyczno-kulturalnym, życie w Berlinie w tamtych czasach stanowiło nie lada atrakcję: Rubinstein mógł poznawać cały wielki repertuar symfoniczny pod batutą niezrównanego Arthura Nikischa, solowy zaś uczestnicząc w recitalach legendarnych Ferruccia Busoniego, Eugena d'Alberta (ale i Rubinstein grał prywatnie dla d'Alberta ku wielkiej aprobacie starszego mistrza), Eugene'a Ysaÿe'a, czy młodego wówczas Jacquesa Thibaud, z którym zawarł dożgonną przyjaźń.

Słuchał również samego Józefa Joachima, podczas prób z jego kwartetem. Zaś muzycznym idolem Artura był wówczas Brahms.

W ówczesnym berlińskim świecie żyło wiele osób, które znały kompozytora. Jedną z nich była Emmy Engelmann, dama w średnim już wieku, która nie tylko cieszyła się przyjaźnią Brahmsa, ale była także ulubioną uczennicą Klary Schumann. To dzięki Emmie Engelmann, młody Rubinstein w tak dużym stopniu zbliżył się do muzyki Schumanna i Brahmsa. Ostatnie lata XIX w. ujawniły także dwie cechy osobowości Rubinsteina, które miały decydujące znaczenie w jego dorosłym życiu: zamilowanie do publicznych występów i zamilowanie do kobiet.

Wówczas, będąc 12-letnim chłopcem, aby zdobyć zainteresowanie młodej damy, zwykł często grywać na fortepianie w salonie domu, w którym mieszkał. To ona, Bertha Drew, stała się pierwszą, choć nieco platoniczną jeszcze, miłością Artura.

## Ku szerszej publiczności

Rok 1900 przyniósł trzy ważne wydarzenia w karierze młodzieńczego pianisty: najpierw debiut z Orkiestrą z Poczdamu w *23. Koncercie A-dur* Mozarta, zaś miesiąc później, berliński debiut w tym samym utworze z Orkiestrą pod dyrykcją samego Joachima. Jednak najważniejszym z tych występów był koncert grudniowy, w słynnej Beethoven-Saal. Na program, prócz dzieła Mozarta, składały się także *Les Papillons* Schumanna, któryś z *Nokturnów* i *Scherzo h-moll* Chopina oraz *II Koncert g-moll* Saint-Saënsa. Ten ostatni, miał się okazać jednym z „popisowych” utworów Rubinsteina przez cały, niemal 80-letni okres jego kariery.

A te pierwsze koncerty, z 1900 r., okazały się, każdy sam w sobie, wielkim sukcesem! Rubinstein otrzymał gratulacje od takich osobowości muzycznych tamtych czasów, jak Max Bruch i Leopold Godowski. Recenzje były entuzjastyczne. Wkrótce też posypały się kolejne propozycje i angaże. Z coraz bardziej licznych koncertów Rubinsteina, jakie w przeciągu kolejnych kilku lat miały miejsce, wspomnieć należy debiut w sali Filharmonii Warszawskiej, podczas którego zagrał *II Koncert g-moll* Saint-Saënsa. Dyrygował Emil Młynarski. Artur nie spodziewał się wówczas, że dyrygent ów stanie się w przyszłości jego teściem...

Ale w Warszawie też, dwa dni po owym koncercie, Rubinstein miał sposobność poznać osobiście Griega i Mascagniego. W swych pamiętnikach opisuje wzruszenie obu kompozytorów arią z *Halki*.

Artur dał w Warszawie jeszcze jeden koncert, po którym odwiedził go w garderobie, rozentuzjzmowany młody człowiek imieniem Juliusz. W taki sposób rozpoczęła się wieloletnia przyjaźń Rubinsteina z rodziną Wertheimów. Juliusz Wertheim (1880–1928), był ważną postacią muzyki polskiej, kompozytorem, dyrygentem, pianistą, który zmarł tragicznie i niespodziewanie z batutą w dłoni, prowadząc uwerturę do *Śpiewaków*

*Norymberskich* Wagnera. Związek łączący Artura z rodziną Wertheimów był dość burzliwy i niezwykle złożony: Juliusza darzył szczerą przyjaźnią, podczas gdy jego siostrę, Polę, miłością i pożądaniem. Wkrótce wywiązała się poważna afera obyczajowa. Nawet pisząc swe pamiętniki, wiele lat później, Rubinstein dokonał zmiany nazwiska i imion...

## Paderewski

Powróćmy jednak do nastoletniego Artura z lat 1901–1902. Okres dojrzewania, zauroczenia miłosem i wybuchowy temperament sprawiły, że nie był to dlań najłatwiejszy czas w życiu. Rutynowe i monotonne ćwiczenia na fortepianie oraz dłuższe odwiedziny nadopiekuńczej matki, także nie wzbudzały entuzjazu dorastającego młodzieńca. Napiętą atmosferę udało się rozładować szlachetnemu Joachimowi, który mając wciąż Artura pod artystyczną opieką, polecił go wielkiemu Ignacemu Janowi Paderewskiemu.

Paderewski, w odpowiedzi, zaprosił Rubinsteina do swej szwajcarskiej willi w Morges, by tam spędził w jego towarzystwie okrągły tydzień. Pozyskawszy sobie nie tylko uznanie, ale i szczerą przyjaźń tego wielkiego człowieka, Artur tak wspomina w swoich pamiętnikach jego opowieść: „Artyści muszą przebyć trudną drogę, zanim odnajdą swoje miejsce – powiedział jakby trochę do samego siebie – Kariera lekarzy, prawników czy inżynierów wytyczona jest jasno i prosto, natomiast my, biedni artyści, żyjemy wciąż pełni wątpliwości. Wstał z krzesła, przez chwilę spacerował po pokoju, paląc papierosa, po czym usiadł znowu i zaczął mi opowiadać rozdzierającą serce historię swego życia. Ponieważ jest to dziś rzecz powszechnie znana, nie będę się nad tym rozwodził, muszę tylko wspomnieć o jego synu jedynaku. Biedny chłopiec urodził się ze straszną deformacją czaszki i całkowitym paraliżem kończyn. Matka zmarła przy porodzie, biedny sierota pozostał więc pod opieką dziadka, a potem przyszyłej macochy. Chłopiec był niezwykle inteligentny, o anielskim wręcz usposobieniu, ojciec uwielbiał go.

– Zbyt rzadko go widywałem – powiedział Paderewski – Liczne podróże koncertowe sprawiły, że spędziliśmy razem w tym domu zaledwie ostatnie kilka lat, a potem... – urwał – Zmarł parę miesięcy temu... – głos mu się załamał, był bliski łez.

– Marcellin – podjął po chwili – wie pan, mój kamerdyner, pielęgnował go i troszczył się o niego jak matka, traktujemy go teraz jak członka rodziny. Jest moim służącym, sekretarzem i przyjacielem.

Wyczerpany wzruszeniem, mistrz życzył mi dobrej nocy, ale przed wyjściem dodał:

– Niech pan sobie tych młodzieńców zmartwień nie bierze zbyt do serca... Widzi pan, w życiu artysty bywają sprawy o wiele trudniejsze” (Rubinstein *Moje młode lata*, PWM 1986, str. 95).<sup>20</sup>

Kolejny tekst o Arturze Rubinsteinie w następnym numerze



# Wiktoria Calma

Calma to pseudonim artystyczny Wiktorii Kotulak (urodzonej 29 listopada 1920 r. w Trzcinicy koło Jasła) nadany jej przez Adama Didura. Poznała go w 1935 r., wkrótce po tym została jego uczennicą we Lwowie, gdzie prowadził klasę śpiewu w lwowskim Konserwatorium. To właśnie Didur urzeczony jej pięknym głosem i niezwykłą urodą postanowił ją kształcić, a po latach uznał za największe swoje odkrycie artystyczne. Krótko przed wybuchem II wojny światowej wspólnie z zaprzyjaźnionymi Lesławem Finzem i Jadwigą Lachetówną mieli we wrześniu rozpocząć warszawski etap swoich karier pod czujnym okiem Adama Didura, który od 1 września 1939 r. obejmował fotel dyrektora stołecznego Teatru Wielkiego. Niestety wybuch wojny zniweczył te plany. Kotulak-Calma pozostaje jednak w okupowanej stolicy i nadal kształci swój głos pod opieką Didura występując jednocześnie w kawiarniach. Zanim jednak pojawiła się w Warszawie przeżyła swój sceniczny debiut, jeszcze jako siedemnastoletnia Kotulakówna, który miał miejsce 1937 r. we lwowskim Teatrze Miejskim. Jej pierwszą partią była tytułowa rola w operze *Mignon* Ambroise Thomasa. Zanim wyjechała do Warszawy zdażyła jeszcze zaśpiewać we Lwowie kilka partii, w tym Jadwigi w *Strasznym dworze* Moniuszki i Bronki w *Janku Władysława* Żeleńskiego. „Z pań wymienian z uznaniem, obdarzoną talentem aktorskim i obiecującym sopranem p. W. Kotulak (Bronka)” – napisała Gazeta Lwowska.

Po upadku Powstania Warszawskiego i ucieczce z obozu przejściowego w Ursusie Wiktoria Calma z Adamem Didurem docierają do Krakowa. To w tym mieście 25 grudnia 1944 r., na scenie Teatru Starego Adam Didur we współpracy z Bolesławem Fotygo-Folańskim wystawił moniuszkowską *Halkę* z Wiktorią Calmą w partii tytułowej, jako Janusz towarzyszył jej Andrzej Hiolski. Wczesną wiosną Didur podejmuje decyzję wyjazdu na Śląsk i podjęcie starań organizacji Opery Śląskiej w Katowicach. Razem z nim jadą do Katowic Calma i Bursztynowicz. 1 maja 1945 r. wojeвода śląski generał Aleksander Zawadzki powierza Didurowi zadanie organizacji Opery w Katowicach. Wreszcie nadchodzi ten dzień, 14 czerwca 1945 r., dzień premiery *Halki* w Państwowej Operze Śląskiej w Katowicach, działającej przejściowo na scenie teatru im. Stanisława Wyspiańskiego. W premierowym przedstawieniu gwiazdą jest Wiktoria Calma, odtwórczyni partii tytułowej bohaterki, towarzyszą jej tego wieczoru: Lesław Finze – Jontek, Olga Szamborska – Zofia, Adam Kopciuszewski – Janusz, Henryk Paciejewski – Stolnik. W roli Dziemby wystąpił nieoczekiwanie Adam Didur, był to jego ostatni występ sceniczny. Dyrygował Zbigniew Dymek.

Tego wieczoru narodziła się kariera jednej z największych śpiewaczek w powojennej historii polskiego teatru muzycznego. Ludomir Różycki napisał po tej

premierze: „Rozporządzała [Calma, przyp. A. Cz.] całą potrzebną siłą ekspresji – siłą niemal demoniczną, uplastyczniając swym niezwykle pięknym głosem fascynującą gra każde słowo libretta do najwyższego stopnia możliwości” – Trybuna Robotnicza nr 112, 17 czerwca. Również *Halkę* inaugurowano 29 listopada 1945 r. (w dniu urodzin Calmy) scenę bytomską Opery Śląskiej, oczywiście z udziałem Calmy. Kolejne premiery z udziałem Calmy (*Tosca* – 15 września 1945 r., *Rycerskość wieśniacza* – 9 grudnia 1945 r., *Madame Butterfly* – 11 kwietnia 1946 r., *Cyganeria* – 21 grudnia 1946 r., *Halka* – 25 stycznia 1947 r., wystawiona w setną rocznicę premiery wersji dwuaktowej) zapewniły jej stały rozwój artystyczny i status primadonny pierwszych sezonów. Jak wynika z powyższego wyliczenia był to też okres kiedy w jej repertuarze dominowały partie sopranowe, te niższe mezzosopranowe dołożyło do repertuaru już we Włoszech. Mówiono o niej i pisało, że „jest największą nadzieją polskiej wokalistyki”. Po premierze *Madame Butterfly* w kwietniu 1947 r. napisano, że stworzyła prawdziwie wruszającą kreację. Później dojdzie do tego wykazu jeszcze tytułowa rola w *Halce* powieźdź, że: „Calma stała się najwspanialszą odtwórczynią Halki, wręcz stworzoną do roli wiejskiej dziewczyny znakomicie potrafiąc oddać śpiewem i ruchem scenicznym miłość, a następnie rozpacz prowadzącą do samobójstwa” (cytat z *Pół wieku Opery Śląskiej* pod red. Tadeusza Kijonki). Tak więc Halka była najważniejszą partią w pierwszym okresie jej kariery.

Z końcem 1947 r., roku Wiktoria Calma wyjeżdża na stypendium do Włoch, otrzymała je od rządu tego kraju. Nigdy już nie wróciła na polską scenę, oficjalnie przestała być solistką opery Śląskiej 3 grudnia 1948 r. Dalsza jej kariera przebiegała z dala od krajowych scen. W Bytomiu pojawiła się dopiero 14 czerwca 1995 r., po blisko pięćdziesięciu latach na jubileuszu 50-lecia Opery Śląskiej, na scenie której tak naprawdę rozpoczęła swoją artystyczną karierę. Witano ją owacyjnie i z wielkim szacunkiem, co było nieomylnym znakiem, że jej wielkie kreacje nie są po latach tylko pustym wspomnieniem. Przyznane jej stypendium umożliwiło doskonalenie warsztatu wokalnego u Marii Berger i Maria Cottoniego. Po niespełna dwóch latach nauki, języka włoskiego również, wystąpiła po raz pierwszy we Włoszech. Debiut włoski przeżyła w mediolańskim Teatru Nuovo, gdzie zaśpiewała partię Caramelii w *Mese Mariano* Umberta Giordana. Później podziwiano ją na tej scenie jeszcze jako tytułową Fedorę w operze Giordana i w *La Madre* Di Veroli.

W 1954 r. w mediolańskim Palazzo Sforza zaśpiewała z dużym powodzeniem partię tytułową w *Tosce*

Pucciniego. Lata 1950–1972 to okres wyjątkowo bogaty w karierze tej artystki, która zaczyna też w tym okresie sięgać po partie mezzosopranowe, Amneris w *Aidzie*, Azucena w *Trubadurze* (w którym śpiewała również partię Leonory), Ulyka w *Balu maskowym*, Adalgisa w *Normie*, Jadwiga w *Wilhelmie Tellu*, Laura w *Giocondzie*, tytułowa Faworyta w operze Donizettiego. W sumie repertuar Calmy obejmował ponad 30 partii sopranowych i mezzosopranowych. Jak wynika z dokonanej przez artystkę zestawienia najchętniej i najczęściej występowała w dziełach Giuseppe Verdiego. W maju 1953 r. wzięła udział we włoskiej premierze *Wojny i pokoju* Prokofiewa zrealizowanej w Teatro Comunale we Florencji, a dyrygowanej przez polskiego dyrygenta Artura Rodzińskiego, śpiewała w tym przedstawieniu partię Soni. 10 grudnia 1955 r. debiutuje na scenie legendarnej mediolańskiej La Scali, zaczyna jako jedna z trzech Dam w *Czarodziejskim flecie* pod batutą Herberta von Karajana. Jest pierwszą Polką w powojennej historii naszej opery, która stanęła na tej obrosłej legendą scenie. Później oklaskiwano tutaj jej kreacje w *Ognistym aniele* Prokofiewa i *Simone Boccanegra* (1957), *Wilhelmie Tellu* (1966) i operze *Nos* Prokofiewa (1971), partią Matrony w tej operze kończy współpracę z La Scalą. Włoscy krytycy niemal jednogłośnie podnoszą urodę jej głosu, wrzliwość, mistrzowską technikę wokalną, sceniczny temperament i talent aktorski. „Pomimo tego, że wcielając się w postać Ulyki Wiktoria Calma musiała się poddać charakteryzacji czyniącej z niej starą, brzydka Cyganke, artystka pokazała, jak wielką jest osobowością. Pięknym aksamitnym mezzosopranem, którego chcielibyśmy posłuchać w repertuarze wagnerowskim, posługiwała się po mistrzowsku stwarzając atmosferę niemal mistyczną” – napisano w 1961 r. po występach Calmy w Algierze.

Jej występy nie ograniczały się tylko do włoskich scen, a tych było ponad 23. Była podziwiana w Portugalii, Algierii, Niemczech, RPA, Szwajcarii, Belgii, Malty. W 1955 r. wystąpiła w Lizbonie, jako Toska, po której recenzent Dario de Noticias napisał: „Artystka o niezwykłym temperamencie, posługując się dźwięcznym, jasnym głosem sprawiła, że w równym stopniu mogliśmy podziwiać arie liryczne, jak i dramatyczne. *Vissi d'arte* nagrodzono burzą braw, domagając się bisu”.

Mimo, że przez blisko pięćdziesiąt lat była nieobecna w Polsce to nie oznacza, że nie utrzymywała kontaktów z rodziną i znajomymi. W jej archiwum zachowały się listy od Ady Sari, Andrzeja Hiolskiego, Haliny Mickiewiczówny i Jerzego Waldorffa. O więzi z rodzinnym krajem świadczą też fundusze przekazane na odbudowę Zamku Królewskiego w Warszawie i pomoc jaką organizowała w okresie stanu wojennego.

Wiktoria Calma zmarła 28 stycznia 2007 r. w Rzymie. ☹

Adam Czopek



16-25.04.2012

*Koncert klasyczny i jazzowy*

# William Etheridge

*Together and solo*

Więcej na : [akmuzyka.and.pl](http://akmuzyka.and.pl)

Bilety : [www.eventim.pl](http://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



Tansmania (5)

# Muzyka filmowa Aleksandra Tansmana

Ewelina Boczkowska

Aleksander Tansman w swojej długiej karierze kompozytorskiej muzykę filmową skomponował zaledwie do kilku filmów. W 1932 r. napisał muzykę do filmu *Poil de Carotte* Juliana Duviviera, a w latach czterdziestych XX w. do trzech filmów hollywoodzkich: *Flesh and Fantasy*, *Paris Underground* i *Sister Kenny*.

Pochlebne recenzje o muzyce Tansmana do wspomnianych filmów pojawiły się nie tylko w codziennej prasie, ale także w pismach specjalistycznych. Jednak zainteresowanie krytyków jego kompozycjami filmowymi miało krótki żywot i dzisiaj mało kto pamięta o dokonaniach Tansmana w dziedzinie muzyki filmowej. Sam kompozytor nigdy nie czuł się do końca swobodnie tworząc muzykę do filmów. Była ona dla niego raczej środkiem pozwalającym utrzymać siebie i rodzinę niż spełnieniem artystycznym.

Tansman, w przeciwieństwie do wielu kompozytorów hollywoodzkich, nie lubił dostosowywać się do wymagań stawianych mu przez producentów filmowych ani też poddawać się wzorcom – szczególnie tym, które według niego były pozbawione zalet artystycznych. Ówczesni krytycy filmowi, widząc nadmierną komercjalizację sztuki filmowej, starali się uczulić kompozytorów na zmianę sposobu myślenia o roli muzyki w filmie. Tansman nie przyczynił się do zmiany hollywoodzkich zwyczajów muzycznych, ale, stojąc na uboczu tego nurtu, wykreował na ich bazie swoją wizję, wskazując w ten sposób nowe możliwości w dziedzinie muzyki filmowej.

Tansman przybył do Ameryki w złotym wieku Hollywoodu, kiedy wytwórnie filmowe przypominały masową produkcję przemysłową, zatrudniając setki producentów, reżyserów, scenarzystów, aktorów, kompozytorów itd. Na ekrany kin wchodziły ogromne ilości filmów. Ukształtowały się w tym okresie typowe gatunki filmowe – film noir, filmy wojenne, melodramaty, komedie słapstickowe – rządzące się własnymi prawami i stylem. Od czasu do czasu powstawały wielkie dzieła, jak *Obywatel Kane* czy *Casablanca*, ale były to wyjątki. O większości z tych filmów nikt dzisiaj nie pamięta, ponieważ nie przekraczały granic konwencji i wchodziły w skład masowej produkcji. Do takich należą między innymi trzy filmy do których Tansman napisał muzykę. Zanim przejdziemy do analizy muzyki Tansmana, zapoznajmy się z tymi filmami.

*Flesh and Fantasy* (1943) jest filmem epizodycznym, składającym się z trzech opowiadań o wólbach i przeznaczeniu. Pierwsza część to melodramat. Henrietta (Betty Field) jest przekonana, że nikt jej nie kocha, bo jest brzydka.

Nie zdaje sobie sprawy, że jej brzydota jest podyktowana egoizmem. W noc karnawałową ukazuje się widmo, które proponuje jej pójście na bal w pięknej masce. Na balu Henrietta spotyka Micheala (Robert Cummings), w którym od dawna jest zakochana. Micheal, cynicznie nastawiony do życia student prawa, nigdy nie zwrócił na nią uwagi. Henrietta podnosi go na duchu, po czym – kiedy wybija północ – ucieka, by oddać maskę. Teraz Micheal daje jej wiarę w siebie, mówiąc jaka jest piękna bez maski. Drugie opowiadanie jest w gatunku filmu noir. Tu zacny mecenas Tylor (Edward Robinson) traci wszystko gdy przepowiednia doprowadza go do morderstwa. Przepowiednie w tych dwóch opowiadaniach spełniają się.

Ostatnie opowiadanie ma konstrukcję otwartą. Jego bohaterem jest linoskoczek (Charles Boyer), któremu śni się, że stracił równowagę podczas przedstawienia. Po przebudzeniu się nie może przezwyciężyć tremy. W tym samym śnie widzi kobietę (Barbarę Stanwyck), którą spotyka później w podróży statkiem do Nowego Yorku. Kobieta śni mu się ponownie. Tym razem ma ona zostać aresztowana po dobieciu do portu. Kiedy ten sen się nie sprawdza, linoskoczek pozbywa się tremy i wraca do pracy w cyrku. Dopiero po swoim występie dowiaduje się, że kobieta została zatrzymana. Konkluzją całego filmu jest to, że sny i przeczucia odgrywają w życiu tylko taką rolę, jaką im nadamy.

*Paris Underground* z 1945 r. jest filmem o francuskim ruchu oporu. Rozwódka Katie (Constance Bennett) i jej przyjaciółka Emmy (Gracie Fields) dowodzą operacją przeprowadzania rannych brytyjskich żołnierzy przez granicę. Wojna jest pokazana w tle filmu. Symbolem jej może być wtargnięcie Gestapo do restauracji czy spoliczkowanie Katie, kiedy bohatersko zgłasza się do Gestapo w celu uratowania zaaresztowanej Emmy. Po krótkiej scenie niewoli i wyzwolenia uwięzionych kobiet przez wojsko amerykańskie, film kończy się hollywoodzkim happy endem: przyjaciółki odnajdują się, Katie jedna się z mężem, który, jako generał, przyznaje im odznaczenia wojenne za bohaterstwo.

W filmie *Sister Kenny* z 1946 r. przedstawione są losy australijskiej pielęgniarki Elisabeth Kenny, która poświęciła swoje życie leczeniu paraliżu dziecięcego (poliomyelitis). Jej metody leczenia, choć zwalczane latami przez naukowców, pomagają dzieciom wrócić do zdrowia. Siostra Kenny poświęca na badania całe swoje życie i szczęście osobiste, nie zakładając rodziny z ukochanym mężczyzną. Film kończy się w dzień jej urodzin. Główna bohaterka, w

zaawansowanym wieku, jest otoczona przez swoich małych pacjentów.

Muzyka w kinie klasycznego Hollywoodu odgrywała rolę drugoplanową. Z reguły nie słyszy się jej świadomie, jest ona jedynie tłem: podpowiada nastroje, oddaje emocje filmu, przenika psychikę bohaterów. Muzyka gwarantuje ciągłość filmu i absorbuje uwagę widza oraz pomaga mu skupić się na treści obrazu. Muzyka ta składa się z wielu motywów uwytkających ważne elementy fabuły, np. temat zgrozy, temat miłości itd. Generalizując, jest to muzyka tonalna, przyjemna dla ucha.

Na pierwszy rzut oka muzyka filmowa Tansmana jest konwencjonalna. Kompozytor pisze partytury na orkiestrę, nawiązujące do tradycji post-romantycznej dominującej wówczas wśród kompozytorów filmowych. Mimo iż ubolewa nad tym, że podkłady muzyczne do wszelkich scen miłosnych, scen napięć czy scen pogoni były tak schematyczne jakby skomponował je jeden i ten sam kompozytor, to jednak sam używa podobnej instrumentacji oraz tematów muzycznych. Podkładem dla scen miłosnych w jego muzyce są liryczne tematy na skrzypce, zaś scenom napięcia często towarzyszy tremolo ponticello na wiolonczelę i kontrabas. Nastawiony krytycznie do gotowych rozwiązań muzycznych, podporządkowuje się niemniej pewnym stereotypom. Tansman używa też sprawdzonych chwytów, takich jak motyw *Marsylianki*, który wskazuje miejsca akcji oraz zagrzewa do walki z najeźdźcą w *Paris Underground* czy też motyw *Happy Birthday* na orkiestrę, celebryjący empatie i wyczyny siostry Kenny.

Tansman podporządkowuje się tym regułom muzycznym, które służą fabule filmu i modyfikuje je, kiedy widzi taką potrzebę. Film *Flesh and Fantasy* jest bardzo ciekawy pod tym względem i zasługuje na szczególną uwagę. Tansman używa tu m.in. tematów muzycznych, ale ogranicza ich liczbę do dwóch lub trzech. Kompozytor posługuje się też barwą dźwięku, by przekazać rozterki bohaterki pierwszego opowiadania. Motywem muzycznym Henrietty jest melodia na flet i obój. Tansman łączy zatem miły, ciepły dźwięk fletu z piskliwą, nosową barwą oboju, odzwierciedlając wrażliwość schowaną za egoizmem bohaterki z początku opowiadania.

Kompozytor za pomocą muzyki komentuje często akcję filmu. Robi to m.in. w drugim epizodzie splatając przeciwstawne style muzyczne. Scena ostatecznego zabójstwa splata melodie tonalne, efekty modernistyczne

i motywy chromatyczne w kakofonii dźwięków, uwypuklając rozdwojenie jaźni bohatera. Cały ten zgiełk zmierza ironicznym do kadencji, ale muzyka urywa się, nim rozwiąże się w tonice, akcentując w ten sposób upadek mecenasa.

Wyjątkowe w muzyce Tansmana jest również to, że zwraca ona na siebie uwagę w momentach, gdy nie powinno się jej słyszeć. Dynamika i jakość dźwięku oraz interpretacja odgrywają tu szczególnie ważną rolę jako elementy ekspresji w momentach kulminacyjnych. To muzyka a nie dialog oddaje wewnętrzną siłę Henrietty w momencie, kiedy zdejmuje maskę i odsłania twarz. W tle brzmi prawie niesłyszalny motyw fletu poprzedzający pauzę nasyconą napięciem, po której następuje końcowy temat miłosny w dynamice forte. Ten ostatni element odgrywa ważną rolę w transformacji Henrietty z brzydkiego kaczątka w piękną księżniczkę.

Tansman, uciekając do USA na początku II Wojny Światowej, miał wizję realizacji swojego potencjału kompozytorskiego w Hollywood, nie zdając sobie sprawy z realiów panujących w wytwórniach filmowych. W liście do Dariusza Milhauda z 18 września 1941 r. kompozytor pisał, że chętnie podjąłby się zrealizowania zamówienia na muzykę filmową po dotarciu w listopadzie do Los Angeles. Nieświadomy sytuacji w przemyśle filmowym, prosił znajomego o wstawienie się za nim w wytwórni filmów Paramount. Przez długie miesiące nie dostał jednak żadnej propozycji. Szybko zrozumiał, że producenci filmów woleli zatrudnić znanych już sobie kompozytorów, tłumacząc się brakiem odpowiedniego dla jego stylu muzyki scenariusza. Zależało mu coraz bardziej na otrzymaniu oferty pracy w którejś z wytwórni filmowej, gdyż jego kompozycje i gościnne występy w Stanach ledwie pozwalały mu wiązać koniec z końcem. Szczerze uśmiechnęło się do niego dopiero pod koniec lata 1942 r., kiedy to Universal zaoferował mu lukratywny kontrakt.

Pracując nad muzyką do pierwszego filmu, *Flesh and Fantasy*, Tansman zaczyna poznawać kulisy produkcji hollywoodzkiej. Producenci Duvivier i Boyer, dając kompozytorowi wolną rękę, wycinają w finale produkcji epizod z muzyką, z której Tansman jest najbardziej dumny. Takie zmiany są częste i zniechęcają Tansmana do dalszej pracy. W pamiętnikach opisuje, jak Constance Bennett zmienia koncepcje filmu *Paris Underground* podczas wykonywania zdjęć i montażu, co powoduje rozbieżność między skomponowaną muzyką a treścią filmu<sup>7</sup>. I ten film, i muzyka bardzo na tych zmianach ucierpiały. Stąd też w muzyce do filmu *Paris Underground*, jak i później, do *Sister Kenny*, nie czuje się werwy obecnej choćby w *Flesh and Fantasy*.

Pocieszeniem dla Tansmana była recenzja krytyka filmowego z Los Angeles Times, który

docenił jego twórczość w tym pierwszym filmie i pisał, że „polski uchodźca osiągnął wyżyny w muzyce do filmu *Flesh and Fantasy*”. Tansman był zadowolony z tego filmu i, jak sam podsumował, „był to pierwszy przypadek w historii Hollywoodu, kiedy kompozytor muzyki symfonicznej był zdolny napisać muzykę filmową nie naśladowując wzorców a przy tym nie ujmując wartości filmu”. Muzyka do epizodu wyciętego przez producentów z filmu *Flesh and Fantasy* znalazła się na płycie muzyki filmowej Werner Janssen Symphony of Los Angeles nagranej przez firmę RCA Victor.

Tansman ubolewał nad tym, że Hollywood miał duży wpływ na kształtowanie się gustu melomanów. Lubił zabawiać znajomych opowieściami o wpadkach producentów, którzy mało znali się na muzyce. Takim przykładem może być zlecenie Constance Bennett na „melodie francuskie w stylu Czajkowskiego” do filmu *Paris Underground*. Innym przykładem jest zlecenie producenta Davida Selznicka na skomponowanie „partyтуры bez bemoli” do filmu *Since you went away*, sugerując tym samym muzykę dostępną dla ucha odbiorcy. Tansman twierdził, że „muzyka musiała być na tyle komercyjna,



Aleksander Tansman i Igor Strawiński

aby podobać się producentom, którzy wierzyli, że odzwierciedla ona gust zbiorowy Amerykanów”. Selznick zasugerował Tansmanowi temat piosenki, która była tak „potwornie nudna”, że ten odmówił jej użycia w filmie, przegrywając w ten sam sposób kontrakt filmowy na rzecz Maxa Steinera, wielkiego kompozytora hollywoodzkiego. Podtrzymując pewien standard, Tansman pragnął, by muzyka filmowa, która powoli stawała się repertuarem muzycznym sal koncertowych, była na wysokim poziomie.

W koncepcji muzycznej Tansmana ważne było, aby kompozytor uchwycił w muzyce coś osobistego, niezależnie od aktualnych trendów. W wywiadzie dla New York Timesa z 1941 r., Tansman powiedział: „kompozycja, która nie osiągnie »momentu lirycznego« jest fałszywa (...), czysty intelektualizm, jeżeli nie komunikuje się z odbiorcą, jest warty tylko miejsca w bibliotece”. Tansman sam odwoływał się w swoich utworach do nowych trendów, ale nie w imię innowacji czy abstrakcji. Chciał, aby jego muzyka przemawiała do słuchacza. Podobnie i w muzyce filmowej odwoływał się do utartych

norm, ale tak, by jego muzyka składała się na sens konkretnego filmu, co niestety nie zawsze zgadzało się z opinią producentów. Zrealizować się jako twórca muzyki filmowej w Stanach Zjednoczonych udało mu się tylko w filmie *Flesh and Fantasy*.

Ostatecznie brak satysfakcji z komponowania muzyki filmowej i fakt, że nigdy nie odnalazł się w Hollywood, wpłynęły na decyzję o powrocie do Paryża, tym bardziej że II Wojna Światowa zakończyła się. „Komponowanie muzyki do filmu jest najbardziej upokarzającym zajęciem, jakie można sobie wyobrazić, za które płaci się zdrowiem i nerwami” – pisał do kompozytora Marcela Mihalovicia w 1945 r. Tansman czuł się wyobcowany w Los Angeles, nawet gdy przebywał w gronie Europejczyków: Schoenberga, Milhauda, Manna, Ludwiga i Strawińskiego, z którym się przyjaźnił. Elementem decydującym o jego powrocie do Francji była choroba żony. W kulminacyjnym momencie jej choroby, podczas montażu filmu *Paris Underground*, Constance Bennett nie zgodziła się, aby przelożyć nagranie dźwięku na inny termin. Ta choroba i ogólny brak wyrozumiałości w stosunkach między ludźmi sprawiły, że kompozytor opuścił USA.

Muzyka filmowa stanowi margines w dorobku kompozytorskim Tansmana. Prawdopodobnie gdyby nie wojna i wygnanie, nie zainteresowałby się tym rodzajem twórczości. Muzyka, którą napisał do filmu *Poils de Carotte* we Francji była dla niego punktem odniesienia i czynnikiem decydującym o osiedleniu się w Los Angeles. Kompozytor liczył na pracę w Hollywood na podobnych warunkach, jak miało to miejsce we Francji. Film *Flesh and Fantasy* był również filmem Julienu Duviviera, z którym to reżyserem współpracował wcześniej. Jakość muzyki napisanej przez Tansmana do tego filmu spowodowała, że Duvivier nie narzucał mu żadnych wymogów, nie tak jak producenci następnego filmu. W pracy nad *Flesh and Fantasy* Tansman nie bał się stosować wyrafinowanych rozwiązań technicznych, instrumentacji, dynamiki czy interpretacji fabuły. Jego innowacje nie były radykalne, ale wskazywały na zrozumienie integralnej roli muzyki w fabule filmowej. Potencjał współdziałania muzyki i obrazu został zrealizowany dużo później, m.in. w kinie autorskim z lat sześćdziesiątych.<sup>10</sup>



Muzyczny portret Wojciecha Kilara (1)

## O twórczości fortepianowej

Najwcześniejszą fascynacją muzyczną kilkuletniego Wojciecha Kilara była popularna piosenka *Na perskim rynku* Alberta Katèlbeya, zasłyszana przypadkiem, w rodzinnym Lwowie, jeszcze podczas beztrojskich, chłopięcych zabaw podwórkowych. Melodię grywał sąsiad Kilarów, z zawodu krawiec, z zamiłowania pianista-amator. Zaintrygowani tą niespodziewaną ekscytacją rodzice posłali chłopca na lekcje fortepianu do szkoły panien Reiss. I choć pierwsze zetknięcie z pianistyką okazało się kompletną kląpą (niechęć do ćwiczenia, problemy z czytaniem nut), fortepian towarzyszył młodemu Kilarowi nieprzerwanie aż do czasu studiów w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (wówczas w Stalinogrodzie) oraz przygotowań do Konkursu Chopinowskiego.

Konkurs oczywiście „nie wypalił”. Przyczyn było kilka, ale najważniejsza leżała w charakterze niedoszonego pianisty, który po dwóch latach studiów fortepianowych w katowickiej PWSM postanowił rzucić udawanie i powiedzieć prawdę, która brzmiała: nie zamierzam grać, mam ochotę tworzyć.

Tę bolesną prawdę odkrył jeszcze w Rzeszowie nauczyciel Kilara, Kazimierz Mirski – ten sam, który zauważył i rozwinął pianistyczny talent Adama Harasiewicza. To pod jego czujnym okiem kilkunastoletni wówczas Wojtek zdobył w 1947 r. drugą nagrodę na rzeszowskim Konkursie Młodych Talentów (zwycięzcą został właśnie Harasiewicz). W programie konkursowym Kilara znalazła się m.in. *Sonata Waldsteinowska* Ludwiga van Beethovena i jedna z pierwszych, nieśmiałych kompozycji fortepianowych samego kandydata. Wśród rozmaitych komentarzy muzyków zachęcających do kontynuowania twórczych prób, pianista usłyszał także zachętę samego Mirskiego: „Jeśli masz talent kompozytorski, to nie męcz się graniami”<sup>1</sup>.

Propozycja ta dodała chłopakowi twórczych skrzydeł, skorzystał z niej jednak tylko połowicznie, bowiem – jako się rzekło – fortepian towarzyszył mu nieprzerwanie aż do lat studenckich. Repertuar Konkursu Chopinowskiego – szlifowany w katowickiej PWSM pod kuratelą znakomitego Bolesława Woytowicza – został przez Kilara opanowany z jednym wyjątkiem: pianiście zabrakło sił i cierpliwości dla *Koncertu e-moll*. Po latach prowokacyjnie powie: „Cztery godziny grania to było i jest dla mnie absolutnie nieznośne (...) I jeszcze te koncerty, kiedy trzeba włożyć frak, białą koszulę, czyli to wszystko, czego

nie znoszę, bo wieczorem najchętniej leżę na kanapie i nudzę się. Więc kiedy łaskawy Pan Bóg zobaczył, że jestem urodzonym leniem, podarował mi zawód dla leniów”<sup>2</sup>. Dwa lata studiów fortepianowych okazały się zatem finiszem kariery pianistycznej Wojciecha Kilara; odąd funkcjonuje on w naszej świadomości wyłącznie jako kompozytor.

Jaką rolę pełni jednak ten instrument w jego twórczości? Z uwagi na znikomą obecność na przestrzeni lat – właściwie marginalną. Z powodu wagi niektórych kompozycji (także w odczuciu samego twórcy) – kluczową.

### Chłopięce próby twórcze

Pierwsze, młodzieńcze dzieła Wojciecha Kilara, pisane właśnie na fortepian, pozostają pod wyraźnym wpływem utworów impresjonistycznych, a także pod wpływem mazurków Karola Szymanowskiego. Fascynację muzyką z początku XX w. kompozytor zawdzięcza Kazimierzowi Mirskiemu, który – w stosownym momencie – podsunął te utwory młodemu pianiście. Była wśród nich *Arabeska* Clauda Debussy'ego i *Taniec ognia* Manuela de Falli. Zachęcony tymi przykładami, Kilar samodzielnie zaczął szukać kolejnych kompozycji z czasów impresjonizmu, witalizmu, Młodej Polski. W przedwojennym roczniku *Muzyki* Mateusza Glińskiego znalazł jeden z pierwszych mazurków Karola Szymanowskiego, z op. 50. Te trzy kompozycje – *Arabeska* Debussy'ego, *Taniec ognia* de Falli i pierwszy *Mazurek* Szymanowskiego – zaważyły na jego późniejszej estetyce kompozytorskiej, typie wrażliwości, na muzycznych preferencjach. „W polskości, góralszczyźnie, ludowości, narodowości i rytmiczności *Mazurka*, gwałtowności, dynamiczności, efektywności *Tańca ognia* znalazłem swój świat. Ten dobór utworów Szymanowskiego, de Falli i Debussyego wydaje się przedziwny, ale Debussy jest dzisiaj, poza Mozartem i Ravelem, największą moją miłością muzyczną, zatem ten kontakt z impresjonizmem – i to prostym, w postaci *Arabeski* – okazał się w moim przypadku czymś bardzo ważnym. Wszystko, do czego dążę także dzisiaj, zawiera się w tych utworach”<sup>3</sup> – powie po latach kompozytor. Cytowana wypowiedź pochodzi sprzed piętnastu lat – dziś Wojciech Kilar poszerza swoje fascynacje muzyczne także o wcześniejsze, XIX-w. dzieła. „Z pokorą pochylałem głowę przed muzyką romantyczną. Właściwie dopiero teraz odkrywam twórczość Franciszka Schuberta, doceniam jej maestrię,

Maria Wilczek-Krupa

czar i nieprawdopodobne, czyste piękno”<sup>4</sup> – mówi w rozmowie z autorką tekstu.

W Rzeszowie powstaje zatem pierwszy *Mazurek* Kilara, napisany pod wrażeniem utworów Szymanowskiego, a także *Polonez* oraz dwie miniatury dziecięce: *Bajka* i *Zabawa dzieci*. Wśród tych pierwszych prób kompozytorskich znajduje się także 2-głosowy utwór dodekafoniczny na fortepian, napisany w stylu Josepha Matthiasa Hauera. „Nie znając chyba nazwiska Arnolda Schoenberga i nic nie wiedząc o dodekafonii (...) wymyśliłem technikę tworzenia pasaży opartych na następstwie zwiększających się interwałów – najpierw sekunda mała, potem wielka, tercja mała, wielka, kwarta, tryton itd.”<sup>5</sup> – wspomina Kilar. Niestety ten eksperymentalny utwór nie przetrwał próby czasu. Stało się tak zapewne także z powodu ogromnych trudności wykonawczych, jakie ta wczesna kompozycja przysparza pianiście.

### Pod skrzydłami Bolesława Woytowicza

Lata studenckie (1951–1955) przynoszą już orkiestrowe próby twórcze, Kilar jednak nie zaruca kompozycji na fortepian. W 1951 r., a więc zaraz na początku studiów u Bolesława Woytowicza, powstają *Trzy preludia* oraz *Sonatina* na flet i fortepian. Minie pół wieku, zanim te utwory – wydane przez PWM – zobaczą światło dzienne.

*Trzy preludia* to lapidarne, prościutkie, neoklasyczne w charakterze miniatury o ewidentnym przeznaczeniu pedagogicznym, zwięzłej formie i krótkim czasie trwania (każde preludium to mniej więcej jedna minuta muzyki). To właśnie w tych utworach po raz pierwszy pojawia się Kilar, jakiego znamy z *Krzesanego* czy *Orawy* – motoryczny, witalny, żywiołowy, dynamiczny. Uporczywa powtarzalność modułów rytmicznych zapoczątkowana w *Preludiach* będzie odąd cechowała większość jego kompozycji, także tych filmowych. „Post-minimalizm”, o jakim możemy mówić opisując całą twórczość Kilara, to jedna z nadrzędnych cech jego twórczości; jego pierwszą odsłonę obserwujemy właśnie w cyklu *Preludiów*. „W powtarzalności jest coś fascynującego, wręcz hipnotyzującego. Umiejętnie zastosowana, jak dzieje się to np. w *Bolerze* Ravela czy w utworach Steve'a Reicha, buduje muzyczną dramaturgię jak żaden inny element warsztatu kompozytorskiego. Największą chyba sztuką jest uzyskanie maksimum ekspresji przy użyciu minimum środków wyrazu”<sup>6</sup> – uważa kompozytor. Zwięzłość konstrukcji i jednostajność rytmiki

połączona z techniką akordowych repetycji cechuje zatem już pierwsze *Preludium* cyklu; w drugim słyszymy pewien element kontrastu w postaci fantazyjnej melodii czy refleksyjnego, wręcz kontemplacyjnego typu ekspresji.

Leszek Polony, opisując *Preludia* w swojej monografii Wojciecha Kilara, jako najciekawsze i najbardziej dynamiczne wskazuje jednak *Preludium* finałowe. „Jest ono miniaturowym studium formy ewolucyjnej, zbudowanej na zasadzie ustawicznej gradacji napięcia aż po wyładowanie w końcowej kadencji (crescendo dynamiczne od *f* do *fff*, stopniowe poszerzanie faktury od trójdźwięków do ośmiodźwięków)<sup>17</sup> – pisze Polony.

Prokofiewowska, neoklasyczna estetyka cechuje także wspomnianą wcześniej *Sonatinę* na flet i fortepian. Rówieśnicze dzieło przynosi jednak – w stosunku do *Preludów* – znacznie bogatszą strukturę brzmieniową i bardziej wytrawny język harmoniczny. Także konstrukcyjna dyscyplina – charakterystyczna dla późniejszego Kilara – ujawnia się w tej studenckiej kompozycji w pełnej, dojrzałej postaci. Weźmy choćby *Allegro* otwierające cykl – zwarte, konkretne, logiczne, a jednak wymykające się po trosze klasycznym schematom. W ekspozycji poznajemy dwa tematy (pierwszy żywiołowy i figlarny, drugi – melodyjny, chorałowo-akordowy), jednak przetworzenie operuje materiałem zaczerpniętym wyłącznie z tematu inicjującego utwór. Najciekawsza jest reprzyza, rozpoczynająca się prezentacją tematu drugiego (przetransponowanego o kwintę w górę) i zaskakująca ostrością brzmienia, mocno dysonansową harmoniką i elementami bitonalności. Temat pierwszy pojawia się dopiero w ścisłym finale reprzyzy; jego ostatni pokaz przeniesiony jest – wzorem tematu drugiego – o kwintę wyżej względem pierwszej prezentacji w ekspozycji.

W części drugiej, *Andante con moto*, możemy usłyszeć Kilara – liryka, romantyka, może nawet mistyka. Trzyodcinkowa formuła tej części oparta jest na stałym, kołysankowym rytmie fortepianu, mistrzowsko połączonym z melancholijną kantyleną fletu. Z pewnością fascynacja postawą estetyczną Prokofiewa wyraża się w tym fragmencie *Sonatiny* najsilniej. Z kolei finałowe *Rondo* – zdaniem Leszka Polonego – „zdaje się zrodzone z ducha bartórkowskiego *Allegro Barbaro*, które przybiera tu wszakże postać żywiołowego krakowiaka, z burdonowo-ostinatowymi kwintami w basie oraz ostrymi, synkopowymi uderzeniami akordów o zgoła klastrowej strukturze<sup>18</sup>. Szczególnie ciekawi w tej części zmienność schematów metrycznych,

zastosowana przez Kilara w takim natężeniu bodaj po raz pierwszy (na zmianę 3/8, 2/4 i 5/8). Bardzo możliwe, że użycie tego środka wyrazu jest związane z odkryciem partytury *Święta wiosny* Igora Strawińskiego, znajdującej się w

barokowej – zwłaszcza środkowe *Recitativo e arioso* przywodzi na myśl *Adagia* z niektórych *Koncertów* Jana Sebastiana Bacha. I jeszcze szczypta naszego Chopina – w mazurkowej melodyce i rytmice finałowego *Allegretta*.<sup>19</sup>



fol. Maria Wilczek-Krupa

bibliotece Bolesława Woytowicza i pozostającej do dyspozycji kompozytora przez cały okres studiów w katowickiej PWSM.

Na rok przed dyplomem (1954) Kilar komponuje kolejne dzieło kameralne – *Sonatę* na róg i fortepian. Ma już za sobą wybitny utwór w postaci *Kwintetu* na instrumenty dęte, jego styl dźwiękowy wydaje się zatem dojrzały, wyrafinowany, nowoczesny. Tym bardziej archaicznie brzmiąca, neoklasyczna w stylu *Sonata* może zaskakiwać uboższym nieco językiem dźwiękowym, a także mniej oryginalnym wykorzystaniem materii muzycznej. Neoklasycyzm tego utworu różni się od neoklasycyzmu *Sonatiny* – Kilar odchodzi tu od stylistyki Prokofiewa, zbliżając się znacznie do hindemithowskiego typu brzmienia. Sporo tu także odniesień do muzyki

Ciąg dalszy w następnym numerze

Przypisy:

- 1 Podobińska K., Polony L., *Cieszę się darem życia*, PWM, Kraków 2007, s. 14
- 2 Janowska K., Mucharski P., *Rozmowy na koniec wieku* 3, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 220
- 3 Podobińska K., Polony L., op. cit., s. 13
- 4 cytowane fragmenty rozmowy autorki z Wojciechem Kilarą pochodzą z nieopublikowanego wywiadu, przeprowadzonego 16 grudnia 2011 r. w Katowicach
- 5 Podobińska K., Polony L., op. cit. S. 14
- 6 z rozmowy z autorką tekstu
- 7 Polony L., *Kilar. Żywioł i modlitwa*, PWM, Kraków 2005, s. 60
- 8 Polony L., op. cit., s. 63



PALCEM PO PŁYCI

## ARCYDZIEŁO JULIUSZA ŁUCIUKA

**JULIUSZ ŁUCIUK**

**Gesang am Brunnen – oratorium**

Bożena Harasimowicz-Haas, sopran; Jacek Laszczkowski, tenor; Janusz Borowski, baryton • Chór Polskiego Radia w Krakowie; Orkiestra Kameralna Polskiego Radia w Krakowie • José Maria Florencio, dyrygent

Acte Préalable AP0240 • w. 2011, n. 1996 • 54'51"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Nie przesadzę chyba, jeśli określe *Gesang am Brunnen* (Śpiew u Źródła) Juliusza Łuciuka jako polskie arcydzieło oratoryjne. Napisane na troje solistów (sopran, tenor, baryton), chór mieszany i orkiestrę kameralną, jest utworem klasycznym, wyrastającym z tradycji Mendelssohna i Schumanna. Jednak owa antyawangardowość nie jest czynnikiem deprecjonującym wartość dzieła! „By właściwie estetycznie percypować oratorium *Gesang am Brunnen*, dobrze byłoby poznać jego usytuowanie i znaczenie w ogólnej mojej twórczości” – mówi kompozytor. Istotnie, Łuciuk musiał przejść długą drogę, poprzez serializm, sonoryzm; wykorzystanie fortepianu preparowanego, lirykę wokalną, aby zwrócić się w stronę oratorium i stworzyć w roku 1996 omawiane dzieło. Co ciekawe, w ocenie kompozytora, każdy z tych okresów, każdy utwór wyznaczał kolejny ważny krok w jego artystycznym rozwoju, stanowiąc kolejny element olbrzymiej bazy doświadczenia. Swym dziełem *Gesang am Brunnen* powraca Łuciuk do wielkich romantycznych tradycji niczym do czystego, niezmaconego źródła. Utwór powstał na zamówienie Kurta Dantzera, przewodniczącego Kręgu Medytacyjnego przy Akademii Ewangelickiej w Loccum. Kompozytor wykorzystał teksty 13 poetów (oraz zaczerpnięte z Księgi Rodzaju), wywodzących się z różnych tradycji wyznaniowych: katolickiej, luteriańskiej, żydowskiej i buddyjskiej, opowiadających o odmiennych wizjach Jedynego Boga, będącego tytułowym Źró-

dłem. Mimo takiej różnorodności, swoistej ekumeniczności, składające się z 19 krótkich części, trwające niespełna 55 minut, *Gesang am Brunnen* jest dziełem niezwykle spójnym. Kompozytor duży nacisk położył w nim na warstwę melodyczną. Z uwagi na obecność tekstów poetów japońskich, Łuciuk zwrócił się nawet w kierunku pentatoniki. W niezwykle interesujący sposób, wykorzystując walory kolorystyczne, kreśli kompozytor warstwę harmoniczną dzieła. Mimo

„mądrości i umiejętności”. Dzieło nie tylko stanowi świadectwo dojrzałej religijnej i humanistycznej postawy twórcy, ale też wyzwala takie uczucia w słuchaczu!

Na omawianej płycie wytwórni Acte Préalable otrzymujemy premierowe nagranie dzieła, pochodzące z koncertu danego 17 sierpnia 1996 r. Solistów (Bożenę Harasimowicz-Haas, Jacka Laszczkowskiego i Janusza Borowicza), Chór Polskiego Radia w Krakowie przysto-

czy Mozarta. Nieco niżej oceniam jednak wykonanie ze względu na problemy intonacyjne Jacka Laszczkowskiego. Ten wybitny artysta, znakomicie sprawdzający się w większości części *Gesang am Brunnen*, rozpoczyna (*Im Winderblüten*) i kończy (od *Die Winderblüten*) w niezbyt szczęśliwy sposób, chwilami nieczysto, nie trafiając we właściwe dźwięki i nie zachwycając piękną barwą głosu. Jednak, jak wspominałem, dotyczy to jedynie nielicznych części, bo



kameralnej obsady, oratorium jest niezwykle wzniosłe w swym charakterze. Słychać to zwłaszcza w genialnym, trafiającym wprost do serca, finale, *In Jesus Christus liegen*, nawiązującym muzycznym materiałem do poprzedzających go części. „W Jezusie Chrystusie znajdują się ukryte wszelkie skarby

wany przez Marka Kluzę oraz Orkiestrę Kameralną Polskiego Radia w Krakowie poprowadził José Maria Florencio. Artyści w znakomity sposób odczytują partyturę, która staje się żywą muzyką. Wykonują nowopowstałe dzieło Łuciuka z równym przekonaniem jak utwór Bacha

np. w *Die Trichterwinde* spisuje się znakomicie! Pozostali soliści w całości bardzo dobrze wywiązują się ze swych zadań. Omawiana płyta to obowiązkowa pozycja chyba dla wszystkich, którzy kochają muzykę!

Łukasz Kaczmarek



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH

Dzieła organowe

Huber Meister, organy

MDG 606 1708-2 • w. 2011, n. 1981-1985

• 137'20"

☆☆

Płyta *Bach – Organ Works* jest doskonałym argumentem dla tych, którzy muzykę organową uważają za trudną, męczącą i hałaśliwą. Organista – Hubert Meister – wykonuje bowiem mistrzowskie dzieła Jana Sebastiana Bacha w sposób, który może do tych arcydzieł jedynie zniechęcić. Jak muzyk zniewolony przez tekst, który dopiero poznaje. Bynajmniej nie fałszuje, tylko niewolniczo odtwarza zapis nuta po nucie, co przywołuje skojarzenie z automatycznym lektorem czytającym wyrazy. A przecież dźwięki w tych dziełach układają się we frazy, zdania i okresy, tak jak słowa w dziele literackim tworzą zdania, akapity itd. Poszczególne części formalne współgrają ze sobą – przecinają się, uzupełniają i łączą tworząc kontrasty. Tutaj z kolei dzieła przebiegają według logiki lawiny, której intensywność wyznacza faktura i uśredniane tempo. Tej profanacji nie tłumaczy nawet instrument o masywnym dźwięku, bo niby po co nagrywać dzieła lipskiego kantora na niewłaściwym instrumencie. W ten sposób, o zgrozo, okaleczone zostały nawet takie arcydzieła jak słynna *Pasacalia c-moll* BWV 582 czy *Preludium i Fuga Es-dur* BWV 552. Z tej marniej perspektywy od razu tęskni się za Karlem Richterem czy nawet Tonem Kopmanem. Obawiam się o los pana Meistersa, bo niewykluczone, że w środowisku organistów po tym wydawnictwie będzie przekornie nazywany „Herrn Schüler”.

Dwie gwiazdki, bo dwie płyty – jedna dla każdej. Zgodnie z logiką

interpretacji utworów zawartych na tym albumie.

Piotr Wolanin



JAN SEBASTIAN BACH

Sinfonia

Accademia Bizantina • Ottavio Dantone, dyrygent

Decca 2718 • w. 2011, n. 2011 • 73'24"

☆☆☆☆

Nie jestem pewien do kogo tak naprawdę „składanki” tego typu są adresowane...?! Chyba jednak nie do melomanów przezważnie zawodowo niezwiązanych z muzyką, bądź związanych lecz z pewnością nie w profesji zwanej „muzykologia”. W moim odczuciu płyta ta bardziej zaadresowana jest właśnie do tych ostatnich. Zbiór instrumentalnych wstępów do kantat Johanna Sebastiana Bacha, który zawiera prawie wszystkie spośród nich, umieszczony na jednym krążku, po 20 minutach słuchania staje się nużący. Bynajmniej nie z winy genialnego kompozytora, a z powodu kontekstu w jaki kompozycje zostały ujęte jedna obok drugiej. Z książeczki możemy za to dowiedzieć się trochę o historii powstania umieszczonych na płycie instrumentalnych fragmentach, jak i o samych kantatach. Dokładnie o każdej, której fragment został nagrany, jednak nie za wiele. Przeczytamy również o instrumentarium, na które Bach przeznaczał swe kantaty w różnych okresach twórczości. Wreszcie odkrywamy, że to nie znane wszystkim doskonale części *Koncertów brandenburskich* zostały przez przypadek umieszczone na płycie, lecz to sam Bach często dokonywał, jakby to nazwać dzisiejszym językiem, „autoplagiatów”. Nie poprzestając na pierwszych częściach *Koncertów I* oraz *III* w *Sinfonii* z *Kantaty* BWV 29 usłyszymy *Preludium* z *III Partii E-dur* na skrzypce solo, grane jednak nie



WILHELM FRIEDEMANN BACH

6 Sonat na dwa flety

Guðrún Birgisdóttir i Martial Nardeau, flety

Acte Préalable AP0251 • w. 2011, n. 2011

• 68'48"

☆☆☆☆

W spuściźnie kompozytorskiej Wilhelma Friedemanna Bacha (1710–1784), najważniejsze miejsce zajmują utwory na instrumenty klawiszowe oraz muzyka fletowa. Nagrań jego dzieł jest wciąż stosunkowo mało, z tym większą radością zatem sięgam po omawianą płytę. Rejestracji cyklu sześciu *Sonat-Duetów* na dwa flety podjęli się współpracujący ze sobą od przeszło trzydziestu lat, Guðrún Birgisdóttir i Martial Nardeau. O swojej najnowszej płycie, fletistka opowiedziała nam podczas wywiadu, jakiego udzieliła **Muzyka21**. W mojej recenzji zajmę się zatem jedynie warstwą interpretacyjną. Przede wszystkim, artyści odnajdują w sobie doskonałych muzycznych partnerów. Ta płyta to kawał znakomitej kameralistyki! Nie słyszymy tutaj dwojga fletistów (choć znakomita muzyka Wilhelma Friedemanna sprawia chwilami wrażenie, jakby była wykonywana przez kilka, a nawet dziesięć fletów!), lecz jedną parę. Artyści z wielką wrażliwością reagują na wzajemne

pomysły interpretacyjne, natychmiast podchwytyjąc je. Szczególnie wyraźnie słycać to w kanonach. Oboje mogą poszczycić się piękną, ciepłą i miękką barwą instrumentów. Na słowa uznania zasługuje również ich sprawność techniczna. A pod tym względem muzyka Wilhelma Friedemanna jest niezwykle wymagająca wobec wykonawców. Dobre tempa są raczej spokojne i pełne oddechu. Jedynym, co wydaje mi się nieco przeszkadzać jest momentami nadmierna vibracja. Zdaję sobie jednak sprawę, że pod tym względem moje ucho jest nazbyt purystyczne. Płytę należy gorąco rekomendować, znalazły się bowiem na niej raczej mało znane, a znakomite utwory, w mistrzowskim wykonaniu!

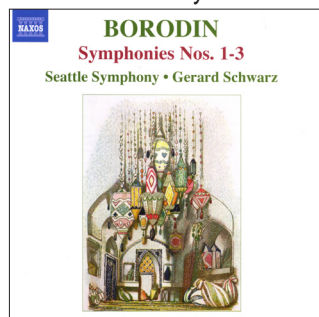
Łukasz Kaczmarek





na skrzypcach, a na organach z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego. Podkreślić trzeba sztukę organisty, na co dzień klawesnisty – szefa zespołu, Ottavia Dantone. „Numery”, w których kompozytor przewidział organy, a więc te z jego bezpośrednim, słyszalnym udziałem są o wiele ciekawsze z kilku powodów – z uwagi na bogatszą fakturę oraz piękne brzmienie instrumentu. Przede wszystkim sam organista gra naprawdę wspaniale. Bardzo muzycznie i cokolwiek by to oznaczało „święto”. W kompozycji bez udziału organisty, niestety wkrada się monotonia. Być może gdyby stanowiły one rzeczywisty, instrumentalny wstęp do „swoich” kantat odczucie byłoby inne, choć nie zostały przecież nagrane „z kantatami” lecz właśnie osobno z myślą o tej płycie... Nie można tak naprawdę się do niczego „przyczepić” – zespół gra spójnie, ładnym dźwiękiem na dawnych instrumentach oczywiście, a więc strunach jelitowych, barokowych instrumentach dętych, a wszystko to z zastosowaniem stylowej estetyki wykonawczej. Jednak dzięki innemu zespołom z północnej Italii chciałoby się usłyszeć trochę tej tak charakterystycznej szaleńczej wirtuozerii, z której słyną Il Giardino Armonico, Europa Galante czy Venice Baroque Orchestra. Niestety Accademia Bizantina jak gdyby z obawy przed krytyką, że w muzyce sakralnej nie ma miejsca na „radosną, beztroską brawurę” (i nie tylko o tempa tu idzie), zdaje się traktować swe zadanie jednak nader sumiennie i poważnie.

Krzysztof Korzeń



**ALEKSANDER BORODIN**  
**Symfonie nr 1-3**  
 Seattle Symphony • Gerard Schwarz, dyrygent  
 Naxos 8.572786 • w. 2011, n. 2009/10/11 • 78'46"  
 ★★★★★

Dorobek Aleksandra Borodina w dziedzinie twórczości orkiestrowej

jest dosyć skromny lecz pod względem jakości zajmuje wysoką pozycję w historii muzyki rosyjskiej, zajmując tym samym ważne miejsce w rozdziale europejskiego romantyzmu o nazwie „szkoły narodowe”. Ostatnimi czasy nie można było niestety odnotować licznych nagrań tego repertuaru; czyżby interpretacje wybitnych orkiestr i kapelmistrzów minionych dziesięcioleci ustaliły niepodważalny wykonawczy kanon, w którym nie ma już miejsca na nowe „głosy w dyskusji”? A może dla melomanów i producentów płyt dzieła Borodina straciły na atrakcyjności?

Chyba jednak można udzielić odpowiedzi przeczącej na owe pytania, a dowodem tego jest najnowszy album Naxosu, zawierający wszystkie symfonie rosyjskiego kompozytora, z których, przypomnijmy, ostatnia, *Trzecia*, jest dziełem niedokończonym; zawiera jedynie dwie części, zinstrumentowane przez Aleksandra Głazunowa. W roli głównej artystki doskonale znani z innych, licznych nagrań dokonanych dla tej wytwórni, zwłaszcza z utworami twórców amerykańskich XX w.: Seattle Symphony pod dyrekcją Gerarda Schwarza.

Wśród zapisanych wykonawców na tym bardzo dobrym albumie, zdecydowanie najbardziej mi przypadła do gustu *II Symfonia h-moll*, której kreacja zachwyca. Ostatnia, niedokończona, mnie zainteresowała, natomiast zupełnie żadnego wrażenia nie zrobiła na mnie *Pierwsza*, ale to za sprawą raczej jej autora, nie zaś orkiestry i dyrygenta, wkładających wiele zaangażowania i wysiłku w stworzenie interpretacji na naprawdę wysokim poziomie. Czym się ona odznacza? Na pewno energią, wyraźnym rytmicznym pulsem, naturalnością, czy wręcz nawet pewną dzikością, dobrze wpisującą się w żywiołowy, nieposkromiony słowiański charakter tej muzyki, zwróceniem uwagi słuchacza na intrygującą, oryginalną melodykę, zwartością formy. Świetnie brzmią poszczególne sekcje instrumentalne, zwłaszcza mająca niejedno pole do popisu blacha. Imponuje precyzja gry oraz konsekwencja, z jaką Gerard Schwarz realizuje swoją wizję symfoniki Borodina. Czuje się, że dyrygent naprawdę panuje nad zespołem i wykonywanymi utworami i że znalazł własny sposób na ich odczytanie w sposób przemyślany i efektywny.

Rezultat sięgnięcia przez amerykańskich artystów po ważne pozycje rosyjskiej literatury symfonicznej jest według mnie bardzo satysfakcjonujący. Seattle Symphony i Schwarz są już zresztą od jakiegoś czasu chwaleni przez międzynarodową krytykę za nagrania słowiańskiej twórczości orkiestrowej, czego dowodem są wydane ostatnio krążki z utworami Mikołaja Rimskiego-Korsakowa. Czekam zatem na kolejne interpretacje tego repertuaru w ich wykonaniu. Można się spodziewać wykonawców wysokiej klasy, udowadniających, że ustalone dawno temu kanony czy rankingi należy zmieniać, odświeżać i poszerzać.

Paweł Chmielowski



**JOHANNES BRAHMS**  
**Koncert fortepianowy nr 1**  
 Maurizio Pollini, fortepian • Staatskapelle Dresden • Christian Thielemann, dyrygent  
 Deutsche Grammophon 477 9882 • w. 2011, n. 2011 • 45'30"  
 ★★★★★

Nie bez powodu Ryszard Wagner nazwał Staatskapelle Dresden „cudowną harfą”. Ostatnią płytą Saksończyków pod batutą Christiana Thielemanna dowodzi aktualności tego poetyckiego sądu. Partia orkiestry *I Koncertu fortepianowego* Brahmsa nagranego wspólnie z Murziem Pollinim zachwyca brzmieniem, równowagą dynamiczną i inteligencją we współpracy z solistą. Thielemann prowadzi bowiem zespół, pamiętając o idei koncertu rozumianej nie tylko, jako współzawodnictwo, ale i współgranie. Fragmenty, w których poszczególne sekcje lub orkiestra tutti antycypuje, kontrastuje lub dopowiada partię solisty dają bowiem prawdziwą satysfakcję. Z niemięszką przyjemnością słucha się odcinków orkiestrowych, w których Thielemann piękną barwą maluje majestatyczne freski (*Maestoso*), liryczne pejzaże (*Adagio*) i humorystyczne sceny rodzajowe

(*Rondo. Allegro non troppo*). W osiągnięciu efektu doskonałego zrównoważenia dynamicznego oprócz dyrygenta mieli także udział fachowi realizatorzy dźwięku (i być może nienaganna akustyka dreźniańskiej Semperoper). Dzięki ich wspólnym staraniom dźwięk na płycie jest idealny.

W tych doskonałych warunkach Pollini występuje w charakterze szarej eminencji, częstując słuchaczy klasyczną wizją utworu, nie siłując się na wielce indywidualną interpretację. Co nie umniejsza jej wartości, ale wyzwala chyba zasadne pretensje o większe zróżnicowanie dynamiczne partii solisty, albo też o większą staranność w łączeniu poszczególnych odcinków (co z reguły czyni za solistę orkiestra). Wszak mamy do czynienia z bardzo często nagrywanym dziełem. Mimo tych wątpliwości „Maurizio Wirtuozi” daje wiele powodów do satysfakcji w obcowaniu ze swą sztuką i udowadnia, że jeszcze nie czas na emeryturę.

Po wysłuchaniu tej płyty cieszyć się można również faktem, że kierownictwo nad Staatskapelle Dresden w tym roku przejmie Christian Thielemann. Możliwe, że stanie się to przyczynkiem do powrotu tego zespołu do panteonu orkiestr światowego formatu.

Piotr Wolanin



**FRYDERYK CHOPIN**  
**Rondo op. 5, Grande Valle op. 18, Etiuda op. 10 no. 8, Andante spianato i polonez op. 22. Mazurki: op. 56, Sonata op. 58**  
 Danil Trifonov, fortepian  
 Decca 476 4347 • w. 2011, n. 2011  
 ★★★★★

**Sonata op. 58, Polonez-Fantazja op. 61, Ballada op. 32, Andante spianato i polonez op. 22**  
 Ingolf Wunder, fortepian  
 Deutsche Grammophon 477 9634 • w. 2011, n. 2011 • 68'09"  
 ★★★★★



Wygląda na to, że dym po ogłoszeniu kontrowersyjnego werdyktu ostatniego Konkursu Chopinowskiego opadł. Laureatka I nagrody została zaproszona na festiwal *Chopin i jego Europa* jako gwiazda, a kontrakty płytowe podpisali ci, którzy zdaniem wielu byli faktycznymi bohaterami konkursu. Owocami tych kontraktów są płyty Ingolfa Wundera (laureat II nagrody) i Danila Trifonova (laureat III nagrody).

Dziełami, które łączą obie płyty są *Sonata h-moll* op. 58 i *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante Es dur* op. 22. W obu kompozycjach młodzi pianiści zaprezentowali swoją wizję tych kompozycji, a także odsłoniли kawalek swej muzycznej wrażliwości i temperament. Wunder w tym świetle, podobnie jak podczas konkursu, zademonstrował pianistykę pełną elegancji, emocjonalnej powściągliwości i technicznej doskonałości. W każdej jego interpretacji daje o sobie znać chłodna analiza realizowana piękną barwą dźwięku i wyczuciem stylu. Na jego tle Trifonov prezentuje się jako młodociany psotnik, któremu nie obce są szaleństwa i chimery, jak i romantyczne uniesienia. Rosjanin poszukuje w tych kompozycjach nowych jakości (kapitalne efekty kolorystyczne), lub po prostu miejsca dla popisu technicznego (pasaże „à la domino”).

Recital Wundera uzupełniają nagrodzony na konkursie *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61 i *Ballada f-moll* op. 52 nr 4, w których pianista z żelazną konsekwencją realizuje swój „przepis na Chopina”. Z jednej strony daje to odbiorcom równy i wysoki poziom wykonawczy, z drugiej jednak pozbawieni zostają elementu zaskoczenia, czy po prostu rysu indywidualnego. Ponadto nie wiem czy Wunder nie zanurzył tych kompozycji zanadto w sosie galant, pozbawiając ich wewnętrznego żaru emocjonalnego i intymności wypowiedzi (choć może to być subiektywne odczucie).

Trifonov podczas zarejestrowanych koncertów swoje występy uzupełnił *Rondem à la Mazur F-dur* op. 5, *Walcem Es-dur* op. 18, *Etiudą F-dur* op. 10 nr 8, oraz *Mazurkami* op. 56. I tu także słychać próby indywidualnego odczytania tych kompozycji. Zwłaszcza *Walc Es-dur* zdumiewa kapitalnym wykorzystaniem błyskotliwości technicznej w służbie narracji muzycznej. Natomiast mazurki pod palcami Trifonova stały się impresjami daleko wybiegającymi poza stylistykę chopinowską (stąd już tylko krok do Debussy'ego).

W efekcie tam, gdzie Wunder idealnie powtarza pewne wzory wykonawcze, Trifonov zaskakuje indywidualizmem, gdzie Wunder zachwyca elegancją i ogólnie rozumianą stylowością, Trifonov może irytować frywolnością. Wreszcie tam, gdzie Austriak szuka złotego środka, Rosjanin szuka wyrazistego środka ekspresji. Stąd może nasuwać się konstatacja, iż Wunder zachwyca, a Trifonov frapuje.

Dla wielu obserwatorów werdykt XV Konkursu Chopinowskiego był skandaliczny. Niemniej jednak w historii Konkursu Chopinowskiego utarło się, że Deutsche Grammophon podpisuje kontrakt ze zwycięzcą lub (jak to było z Pogorelicem) z wyróżniającym się uczestnikiem. Znaczącym więc wydaje się fakt, iż tym razem płyty dla niemieckiego koncertu nagrywa laureat II nagrody, a Decca zdecydowała się wspierać laureata III nagrody.

Piotr Wolanin

**FRYDERYK CHOPIN**

**Koncerty fortepianowe**

Joanna Fialkowska, fortepian • Vancouver Symphony Orchestra • Bramwell Tovey, dyrygent

Atma Classique ACD2 2643 • w. 2010

☆☆☆

Mając przekonanie, że Joanna Fialkowska, kanadyjska pianistka polskiego pochodzenia, specjalizuje się nie tylko w interpretacjach Mozarta, Liszta i kompozytorów polskich XX w., ale także w wykonawstwie utworów Chopina, nie bez zdziwienia wysłuchałam „żywego” nagrania obydwu koncertów tego kompozytora, zarejestrowanych w Vancouver podczas występu artystki z Vancouver Symphony Orchestra pod kierunkiem Bramwella Toveya. Nagrania koncertowe mają, rzecz

jasna, swoje plusey i minusy: z jednej strony zawierają drobne wpadki czy potknięcia, całkowicie naturalne w przypadku rejestracji wykonanej „na żywo”, z drugiej jednak są prawdziwe, spontaniczne, przekazują możliwie najwierniejszą interpretację utworu, bez retuszy, zbędnych korekt czy przekłamań. Takie nagrania mają swoją świeżość, wiarygodność, chwytają za serce. Z tym większym zapałem sięgnęłam po krążek Fialkowskiej z Chopinem i z tym większym rozczarowaniem odłożyłam go później na półkę, gdzie prawdopodobnie przeleży kolejne miesiące pokrywając się kurzem.

Nie przeszkadzają mi drobne potknięcia solistki, wahania rytmiczne czy delikatne fałsze w orkiestrze. Mają swój urok, podkreślają prawdziwość nagrania, czynią muzykę żywą, bardziej ludzką, nie zaś podobną do komputerowej matrycy. Zaskoczeniem jest dla mnie sama interpretacja Fialkowskiej, jej koncepcja chopinowskiego stylu, melodyki, sposób narracji muzycznej. Rubato w tej interpretacji właściwie nie istnieje, jeśli nie liczyć wahań metroritmicznych czy doboru kilku różnych temp (w większości zbyt szybkich) na przestrzeni jednego tematu. Dźwięk jest ostry, zaczepny, wręcz agresywny, melodia – poszarpana, niespójna, daleka od wokalnej kantyleny, na której wzorował się kompozytor. Technika pianistyczna miejscami zachwyca, choć fragmenty wirtuozowskie przypominają raczej etiudy Liszta i Czernego, niż koncerty Chopina. Dalej napotykać niezwykle selektywni i równiutki rodzaj brzmienia, stylistycznie dryfujący w stronę Bacha czy Mozarta, a w finałowych fragmentach skrajnych części także spory rozmach, charakterystyczny dla Rachmaninowa. Jednym słowem są tu wszyscy, tylko brak Fryderyka Chopina.

Kolejność utworów na płycie odpowiada chronologii ich powstania – jako pierwszy brzmi *Koncert f-moll*, skomponowany w 1829 r., ale sklasyfikowany jako op. 21 i opatrzony numerem 2, po nim zaś słyszymy *Koncert e-moll*, napisany w roku 1833, jednak skatalogowany jako op. 11. I już w pierwszym, solowym pasażu, inicjującym tajemnicze i z natury dramatyczne *Maestoso* z *Koncertu f-moll* otrzymujemy próbkę Chopina w wydaniu Fialkowskiej. Zaskakuje zawrotne tempo, ostrość

brzmienia, ciężkość artykulacji. Dalej jest podobnie – agresywnie ozdobniki, poszarpana fraza, etiudowy finał. W *Larghetto* słychać Haydna i Mozarta – selektywność brzmienia i prostota linii melodycznej bliska jest klasycyzmowi, ale razi u wielkiego romantyka. Brakuje śpiewności, intymności i alabastrowego dźwięku. Gdzie ten Chopin, zakochany wówczas w Konstancji Gładkowskiej i tworzący *Larghetto* pod wpływem uczucia? Gdzie się zapodziała ta szczygólna czułość, ta subtelność, gdzieś w błyskotliwej, ale pustej płataninie ozdobników, figuracji, ornamentów. A przecież już Jarosław Iwaszkiewicz pisał o pasażu wprowadzającym główny temat solowy, że „brzmi jak otwarcie bramy do przybytku miłości i spokoju...”. Tego właśnie spokoju brakuje w *Larghetto* najsilniej. Finałowy mazurek mógłby się obronić, gdyby solistka pozostała przy koncepcji stylistycznej oraz tempie obranym w pierwszych taktach części. Niestety – w toku narracji *Allegro* przyspiesza jak pociąg i gna tak karkołomnie aż do szaleńczego finału (szybciej gra chyba tylko Ivo Pogorelich), wykonanego w towarzystwie pozostawiających wiele do życzenia instrumentów dętych.

*Koncert e-moll* odebrałam podobnie, choć znalazło się tu kilka perełek robiących wrażenie. Dla odmiany zacznę właśnie od nich: od urzekająco rozpoczętej *Romancy*, od prostej, ale coś przecież opowiadającej melodii drugiego tematu *Allegro*. Szkoda, że solistka nie poszła tym tropem, że nie powstrzymała swej skłonności do zawrotnych temp, do agresywności brzmienia, do artykulacyjnych dziwactw w finale drugiej części. Akordy i arpeggia inicjujące *Allegro* masywem dźwiękowym przypominają nam Brahmsa, zaś krakowiak w trzeciej części *Koncertu* wręcz krzyczy, hałasuje, przechodząc z filigranowego z natury stylu brillant w prawdziwy huragan brzmieniowy.

Skłamałabym mówiąc, że Fialkowska nie jest wirtuozem. Warsztat pianistyczny Kanadyjki prezentuje się fenomenalnie, biegłość techniczna nie podlega żadnym wątpliwościom. Tak jednak, jak Stanisław Bunin olśniewa Haydnem, a muzyką romantyczną nieco rozczarowuje, tak, jak Kevin Kenner zachwyca w Ravelu, a mniej przekonuje Brahmem, tak



i Janina Fialkowska z pewnością specjalizuje się w Mozarcie, Liszcie czy Rachmaninowie. W koncertach Chopina – niekoniecznie.

Maria Wilczek-Krupa

**FRYDERYK CHOPIN**

**Preludia – Nokturny – Walce**

Jean-Yves Thibaudet, fortepian

Dal Segno DSPRCO 060 • w. 2011 • 73'59"

★★★★★

Po otrzymaniu tej płyty z redakcji byłem początkowo dość nieufny: nieznanе wydawnictwo, skromna szata graficzna, chudziutka książeczka w języku angielskim, brak informacji o miejscu i dacie powstania nagrania... Tylko widniejące na okładce nazwisko znakomitego pianisty dawało gwarancję należytego poziomu wykonania i pozwalało mieć nadzieję na niecodzienne przeżycia, jakie każdorazowo wiążą się ze wspaniałą muzyką Fryderyka Chopina. Poszukiwania prowadzone w Internecie wykazały, że nagrania te powstały 30 lat temu, po wygraniu przez artystę Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Japonii w roku 1980; początkowo należały do wytwórni Denon, teraz zaś ukazały się na rynku w barwach firmy Dal Segno, wydającej pod własnym szyldem nieznanе bądź niedostępne dotychczas nagrania innych producentów.

Po dogłębnym zapoznaniu się z zawartością owego krążka stwierdzam, że decyzja o opublikowaniu Chopinowskiego recitalu młodziutkiego pianisty (w chwili dokonania nagrania miał około 20 lat) jest strzałem w dziesiątkę! Już dawno nie słuchałem kreacji tak niezwykle nastrojowych i wzruszających, tak świeżych i nasyconych emocjami, udowadniającymi wielką wrażliwość wykonawcy. W przepięknie zagranych *Nokturnach b-moll* i *Es-dur* z op. 9 Jean-Yves Thibaudet zachwyca śpiewnością i łagodnością frazy, idealnie odczytując stylistykę owej „muzyki nocy”. Repertuarowym rarytasem w jego dyskografii są z pewnością *Preludia* op. 28. Zastanawia ich bogactwo wyrazowe, umiarkowane tempa, nadzwyczaj staranna realizacja nutowego zapisu, co czyni z owej serii cykl muzycznie spójny i przekonujący. Nie zabrakło też elementów tanecznych w postaci *Walców* op. 34. W pierwszym i trzecim z nich do głosu dochodzi temperament młodego wirtuoza,

porywający radością, energią i pulsującym rytmem, w drugim zaś słuchacz czuje się wzruszony melancholią, spokojem i liryzmem. Tych cech może nieco za dużo było w ostatniej pozycji krążka, wydanym pośmiertnie *Walcu a-moll*. W omawianej interpretacji odbiegł dość znacznie od swego pierwowzoru, przypominając bardziej... kujawiaka.

Jean-Yves Thibaudet pokazuje tu bardzo romantyczną i nastrojową stronę Chopinowskich arcydzieł; gra żarliwie, starannie, wypełniając swój występ niewątpliwym zachwytem nad prezentowanymi kompozycjami, co skutecznie udziela się odbiorcy podczas słuchania. Kultura wykonawcza i brzmienie instrumentu również zasługują na wielkie uznanie.

Mimo skromniutkiej edycji, album wytwórni Dal Segno jest pozycją bardzo wartościową, wnoszącą wiele do Chopinowskiej dyskografii i pokazującą młodego pianistę u progu światowej kariery w doskonałej formie.

Paweł Chmielowski

**GEORG CRUMB**

**Makrokosmos**

Berlin PianoPercussion

Telos TLS 093 • w. 2011, n. 2011 • 125'43"



Spośród żyjących amerykańskich kompozytorów George Crumb jest dla mnie wyróżniającą się postacią. Jego język muzyczny cechuje połączenie zdobyczy amerykańskiej awangardy muzycznej z tradycją i szeroko rozumianym wpływem postmodernizmu, dodatkowo okraszone bardzo bogatą symboliką. Makrokosmos nie jest tutaj wyjątkiem. Idea preparacji pochodząca od Johna Cage'a, totalne traktowanie fortepianu od Henry'ego Cowella, a także bogactwo barw perkusyjnych, którego nie powstydziliby się Edgar Varese, są tutaj wykorzystane po mistrzowsku, frapują i przyciągają uwagę. Jednocześnie z tej na wskroś nowoczesnej faktury potrafi wypłynąć fragment *Fantjii-Imromptu* Chopina, nawiązanie do bachowskiego idiomu czy harmonia oparta na szeregu harmonicznym. Do tego dochodzą odwołania do symboliki astralnej, dziwne, zaskakujące nazwy utworów, powiązanie ko-

lejnych miniatur z postaciami znanych kompozytora (zupełnie niczym w *Wariacjach Enigma* Edwarda Elgara). Przestrzenie, w które zaprasza słuchacza Crumb są fascynujące, tym bardziej cieszy wydanie znakomitego wykonania *Makrokosmosu* przez Berlin PianoPercussion na Berlińskim MaerzMusik w 2009 r.

Nagranie stoi na bardzo wysokim poziomie zarówno pod względem wykonania jak i jego rejestracji. Artyści z Berlin PianoPercussion grają delikatnie, tworząc subtelny i wyrafinowany krajobraz dźwiękowy. Znakomite piano jeszcze bardziej przykuwa uwagę, a skala barw i odcieni uzyskanych na fortepianie zadziwia zwłaszcza w *Makrokosmosie I i II*. Aż trudno uwierzyć, że to tylko jeden wykonawca i jeden instrument. Ale wykonanie to tylko połowa sukcesu. Dzięki znakomitej realizacji możemy te wszystkie niuanse wychwycić – każdy dźwięk brzmi wyjątkowo realistycznie, głęboko. Bardzo dobrze zostały wyważone proporcje brzmienia w procesie amplifikacji, dzięki czemu całość brzmi wyjątkowo spójnie. Zachwyca mnie też przestrzenność tego nagrania przy jednoczesnym poczuciu bliskości źródła dźwięku. Zdawać się może, że słuchacz siedzi w pierwszym rzędzie podczas koncertu lub nawet jest obecny bezpośrednio na scenie. To wspaniałe doświadczenie, godne polecenia.

**ANTONÍN DVOŘÁK**

**Requiem b-moll op.89**

Simona Šaturová, sopran; Jana Šýkurová, mezzosopran; Tomáš Černý, tenor; Peter Mikuláš, bas • Český Filharmonický Sbor Brno • Filharmonie Brno • Petr Fiala, dyrygent

ArcoDiva UP 0130 – 2 132 • w. 2011, n.

2010 • 94'19"

★★★★★

Z wielką przyjemnością mogę zarekomendować Państwu album zawierający mojej ulubione dzieło wokalnoinstrumentalne: *Requiem b-moll* op. 89 Antonína Dvořáka. Ta wspaniała kompozycja niestety nie cieszy się tak wielką popularnością, na jaką z pewnością zasługuje, pozostając w cieniu zarówno *Stabat Mater* czeskiego mistrza, jak i częściej nagrywanych i wykonywanych mszy żałobnych autorstwa chociażby Mozarta czy Verdiego. W moim prywatnym rankingu kompozycji tego gatunku,

utwór Dvořáka zajmuje czołową pozycję, wyprzedzając wspomnianych powyżej twórców, zwłaszcza Verdiego bije na głowę pod względem inwencji melodycznej, muzycznej wyobraźni, bogactwa harmonii i ekspresji, mistrzostwa formy i nadzwyczajnej biegłości w operowaniu wielkim aparatem wykonawczym. Aż dziw bierze, że tak wspaniałe i poruszające dzieło, pełne powagi, zadumy, dramatyzmu, prawdziwej głębi, pozostaje w koncertowym i fonograficznym ukryciu.

Na szczęście Czesi wiedzą, jakimi skarbami obdarzył ich autor *Tańców słowiańskich*. Niezwykle skutecznie i cierpliwie promują swoją rodzimą twórczość, z dumą pokazując ją światu. Przedstawiam najnowsze nagranie *Requiem* Dvořáka, wydane przez niewielką czeską wytwórnię ArcoDiva, zawierające zapis koncertów z listopada 2010 r. z Teatru im. Janáčka w Brnie. Ich bohaterem był tamtejszy Chór Filharmoniczny, zespół o międzynarodowej renomie, znany z licznych nagrań i występów w Europie i nie tylko. Słyszmy tu wyraźnie, że ogromne uznanie, jakim cieszy się ta formacja, jest jak najbardziej uzasadnione. Dobrze spisali się soliści; wszyscy według mnie zasługują na pozytywną ocenę z powodu swej wokalnejszej dyspozycji i przekonującej, satysfakcjonującej artystycznej kreacji. A nie jest to oczywiście, zważywszy na charakter i rozmiary monumentalnego dzieła trwającego ponad półtorej godziny, liczne interakcje między sobą i z chórem, konieczność śpiewania w długich, wolnych frazach, często bez towarzyszenia orkiestry. Dvořák – doświadczony twórca oper i wielkich utworów oratoryjnych, postawił przed kwartetem śpiewaków wysokie wymagania, szczególnie w zakresie precyzji intonacji i prowadzenia frazy, którym czescy wokaliści sprościli, czyniąc ze swych partii niezwykle atrakcyjny dla słuchaczy element wykonania. Całość występu naprawdę może się podobać również za sprawą prowadzącego Filharmoników z Brna Petra Fialy, założyciela i szefa Chóru, z którym osiąga tak znakomite rezultaty. Dobre, płynne tempa, naturalny tok rozwoju muzyki, logiczna narracja, pieczołowite odczytanie partytury, mnóstwo pracy włożonej w połączenie w jedną spójną całość ogromnego utworu i zintegrowanie solistów, chóru i orkiestry, przycy-

niąją się niewątpliwie do wysokiej oceny jego kapelmistrzowskich kompetencji. Dźwięk jest dobry jak na rejestrację live, słychać niekiedy szczegóły pomijane w innych nagraniach, jak chociażby wrzeszczące uchwycone brzmienie dzwonów i organów w triumfalnych, końcowych odcinkach *Tuba mirum*; może jedynie proporcje między chórem i śpiewakami są niekiedy lekko naruszone na korzyść tych ostatnich, lecz nie przeszkadza to absolutnie w odbiorze.

Cieszę się zatem, że *Requiem* Antonína Dvořáka zaczyna być coraz częściej przypominane poza granicami Czech i coraz to nowi artyści podejmują wielki trud jego wykonania, by wspomnieć stosunkowo nowe rejestracje płytowe np. Neeme Järvięgo i Londyńskich Filharmoników czy Marissa Jansonsa z amsterdamską Concertgebouw. Omawiany album, satysfakcjonujący zarówno pod względem interpretacji, jak i jakości technicznej, prezentuje narodowe, zakorzenione w czeskiej tradycji podejście do potężnej partytury. Bardzo mi się ono podoba; muzyka dzięki temu żyje, porywa, wzrusza i porusza. Zachęcam wszystkich do poznania owego genialnego dzieła, licząc, że i Państwu udzieli się mój zachwyt i entuzjazm, jaki odczuwam odkąd usłyszałem go po raz pierwszy. Nic bowiem nie przebiję fantastycznej kreacji zapisanej na dyskach Supraphonu z lat 80. ubiegłego stulecia, zrealizowanej przez Chór i Orkiestrę Czeskiej Filharmonii z doborowym, międzynarodowym gronem solistów pod znamienną batutą Wolfganga Sawallischsa. Kreacji będącej niezbyt powszechnie znanym, niestety, kamieniem milowym w dyskografii rzeczonoego utworu.

Paweł Chmielowski

EDWARD ELGAR

**Wariacje Enigma, In the South, Introdukcja i Allegro**

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Roger Norrington, dyrygent  
Hänssler Classic CD 93.171 • w. 2011, n. 2007/10 • 70'16"  
★★★★★

Brytyjczycy mają wielką zdolność promowania swoich kompozytorów na świecie. Dowodem na to jest również omawiana płyta Orkiestry Radiowej ze Stuttgartu, która pod batutą Rogera Norringtona nagrała kompozycje Edwarda

Elgara. Wśród nich mniej znane *In the South (Alessio)* op. 50 i *Introdukcja i Allegro* op. 47 oraz popularne *Wariacje „Enigma”* op. 36. Tym samym lubiany cykl działa jako przynęta i zachęta do obcowania z zupełnie zapomnianymi kompozycjami angielskiego epigona romantyzmu.

Dla miłośników tonalnej muzyki, z wyraźnie melodyczną predylekcją (nierazko przywołującymi skojarzenia z twórczością Wagnera) oraz starannie zrealizowaną instrumentacją *In the South* może okazać się ciekawym i przyjemnym dla ucha poematem symfonicznym. Natomiast *Introdukcja i Allegro*, przeznaczone do wykonania dla monochromatycznego brzmącego zestawu orkiestry i kwartetu smyczkowego, cieszą przejrzystą formą i sprawnie zkomponowaną fugą w finałowym odcinku kompozycji.

Roger Norrington prowadzi orkiestrę wyraźnie zainspirowany tym repertuarem, wydobywając z każdej kompozycji maksimum dramaturgii utrzymanej w pogodnym klimacie, tu i ówdzie okraszona strawną dawką patosu lub liryzmu. Stuttgartczycy brzmią również nieprzeciętnie, nierazko odślaniając bezbłędne oblicze instrumentów dętych blaszanych i doskonałą selektywność kwintetu smyczkowego. Największą zaletą jest jednak plastyczność brzmienia zespołu, który całkowicie oddał swe nienaganne rzemiosło do dyspozycji dyrygenta. Z tak dobrze przebiegającej współpracy mogła zrodzić się tylko tak udana propozycja fonograficzna, jak omawiana płyta, której słucha się z niekłamaną przyjemnością. Dlatego trochę szkoda, że po dwunastu latach Norrington rozstał się z orkiestrą ze Stuttgartu.

Piotr Wolanin

PETER EÖTVÖS

**Muzyka kameralna**

Ensemble Linea  
Budapest Music Center BMC CD 175 • w. 2010, n. 2009 • 63'47"  
★★★★★

Wytwórnia BMC w ostatnio często publikuje dokonania Pétera Eötvösa, czemu trudno się dziwić, zważywszy pozycję artysty we współczesnej muzyce węgierskiej. Omawiana płyta zawiera nowe utwory, napisane w okresie zaledwie kilku lat (z jednym wyjątkiem

i w większości są to nagrania premierowe.

*Sonata per sei* (2006) w zamysśle kompozytora stanowi rodzaj hołdu złożonego wielkiemu rodakowi i poprzednikowi – Beli Bartókowi – a także jego konkretnemu dziełu, *Sonacie na dwa fortepiany i perkusję*. W pewnym sensie jest to strukturalnie dzieło podobne, choć opowiedziane bardziej współczesnymi środkami. Eötvös napisał utwór składający się z pięciu części, we fragmentach nawiązujący zresztą do jazzu i wykorzystujący środki elektroniczne (partie fortepianu uzupełnione syntezatorem lub samplerem, opis płyty nie jest tu jednoznaczny). A przy tym dość intensywny, o gęstej fakturze i mocnych, zwykle jasnych barwach. Charakterystyczne dla kompozytora jest także wykorzystanie przestrzeni. O ile partie fortepianu są stosunkowo konwencjonalne, interesującą rolę gra perkusja, obsługiwana przez trzech muzyków. Skala stosowanych przez nich zabiegów zaczyna się od trudnych do identyfikacji szmerów, na ekspresyjnych solach kończąc. Mówiąc o rodowodzie utworu, warto zauważyć czytelne dla każdego nawiązanie do Bartóka w części czwartej – zatytułowanej zresztą *Bartók przekracza ocean*.

*Octet Plus* (2008), kameralna kompozycja na instrumenty dęte i sopran, wykorzystuje tekst Samuela Becketta. Początek utworu (a w zasadzie jego przeważająca część) to wzajemnie przenikające się partie solowe poszczególnych muzyków, z interesującymi pomysłami artykulacyjnymi – osoby znające starsze dokonania artysty zapewne zauważą pewne środki, które towarzyszą kompozytorowi od lat. Partia wokalna także wymyka się klasycznym kanonom, chwilami ocierając się o melorecytację, a nawet subtelne efekty dźwiękowe – jak syk czy gwizd – (nb. także muzycy sięgają po środki spoza ich standardowego warsztatu, niekiedy wręcz wykrzykując swoje partie do ustników). Dzięki temu jednak, przynajmniej w sferze kolorystycznej, doskonale wpisuje się ona w całość, sprawiając chwilami wrażenie kolejnej partii dętej. W warstwie instrumentalnej Eötvös umiejętnie wykorzystuje specyfikę każdego instrumentu, akcentując subtelne partie fletu, ciepłe barwy trąbek, zgrzytliwe puzonu itd. W sumie mamy do czy-

nienia z interesującym przykładem współczesnej kameralistyki, która jednak nie przytłacza nadmiarem dźwięków, czy stosowaniem zbyt agresywnych środków.

*Natasha* (2006) na sopran, skrzypce, klarnet i fortepian to kolejny przykład kameralistyki w rozumieniu Pétera Eötvösa, choć zdecydowanie różny od poprzedniego. Jedno co łączy oba utwory, to ich literacki rodowód – w tym wypadku chodzi o *Trzy siostry* Antona Czechowa. *Natasha* ma nieco humorystyczny charakter, podkreślany nie tylko doбором instrumentów, ale także ich mocno przerysowanymi partiami. Kompozytor wymaga od wszystkich wykonawców, by sięgnęli do granic swoich możliwości (a także możliwości konkretnych instrumentów). Mamy więc kaskady tonów o dużej rozpiętości i niemal pastiszową partię wokalną wykonaną w języku rosyjskim, co bez wątpienia stanowiło spore wyzwanie dla wykonawczyni, dla której jest to język zdecydowanie obcy. Trzeba jednak przyznać, że wybrnęła z tego znakomicie.

Pewne stonowanie nastroju przynosi solowy utwór na fortepian, *Un taxi l'attend, mais Tchekhov préfère aller à pied (Taksówka czeka na Czechowa, ale on raczej woli iść pieszo)*, zbudowany ze spokojnie, acz bardzo wyraziście akcentowanych dźwięków – nb. przypominających rytm ludzkich kroków.

*Erdenklavier – Himmelklavier nr 2* (2003/2006) – także na fortepian – jest hołdem złożonym Luciano Berio (na co wskazuje tytuł, nawiązujący do jego kompozycji z 1970 r., właśnie na fortepian), napisanym zresztą w dzień po śmierci tego wybitnego twórcy (mówimy tu o pierwszej wersji). Utwór ma charakter podniosły, melancholijny, chciałoby się rzec – funeralny. Nawiązanie do ceremonii pogrzebowej jest tu zresztą jak najbardziej zamierzone.

*Psy* (1996) – utwór na cymbały, wiolonczelę i flet zdecydowanie eksponuje pierwszy instrument, rzadko wykorzystywany w muzyce współczesnej i kojarzony raczej z twórczością ludową, także węgierską. Nie jest to zresztą skojarzenie przypadkowe i gdzieś można doszukać się takich odniesień. Kompozycja jest zresztą poniekąd konsekwencją dzieła o większym wymiarze, *Psychokosmosu* (1994) na cymbały i orkiestrę.



Płytę podsumowuje *Cadenza* (2008) na flet solo, stanowiąca interesujący katalog środków dostępnych muzykowi, który wybrał właśnie ten instrument. Péter Eötvös koncentruje uwagę na barwach, jakby tego nie ujął, przyjemnych dla ucha – by co jakiś czas zaskoczyć słuchacza nieco bardziej drapieżnym tonem.

Otrzymałmy kolejną pozycję z dorobku węgierskiego twórcy, z pewnością wartościową i na tyle różnorodną, że nie sposób się przy niej nudzić. Wolorów krążka nie umniejsza fakt, że nie wypełniają go dokonania przełomowe, czy szczególnie odkrywcze. Zaletą jest wysoka jakość nagrania i znakomite wykonanie. Choć na odbiór muzyki nie ma to wpływu, muszę nieco skrytykować samą obwolutę płyty (niestety wariant często stosowany przez BMC), może i oryginalną w swej formie, ale nieco dla użytkownika niewygodną (płytę trzeba siłą wyciągać z okładki).

Dariusz Mazurowski

GABRIEL FAURÉ

**Requiem op. 45; Cantique de Jean Racine op. 11; Tu es Petrus; Tantum ergo op. 65 nr 2**

Schleswig-Holstein Festival Chor Lübeck; Ensemble Orchestral de Paris • Rolf Beck, dyrygent

Hänssler Classic CD 98.628 • w. 2011, n. 2011 • 45'27"

★★★★

Kolysanką śmierci ktoś kiedyś nazwał *Requiem* Gabriela Fauré, tym samym idealnie określając charakter tego przepięknego utworu, różniącego się tak bardzo od dramatycznych w wyrazie i monumentalnych kompozycji podobnego rodzaju autorstwa np. H. Berlioz, G. Verdiego czy A. Dvořáka. Na próżno tu szukać tonów strachu, gniewu, grozy i kary, zamiast tego słyszymy wspaniałą, wysmakowaną falę skupionych, subtelnych harmonii i dźwięków rodem wprost z „krainy łagodności”, niosących wzruszające prośby o wieczny spokój. Taki zresztą był zamysł samego kompozytora, pragnącego zerwać z rutyną i chcącego zrobić coś zupełnie nowego w gatunku mszy żałobnej. Owey chęci zawdzięczamy dzisiaj istnienie jednego z najpiękniejszych dzieł wokalnie-instrumentalnych późnego romantyzmu i muzyki sakralnej w ogóle.

Szczególnym zamilowaniem darzę kameralną wersję *Requiem* op. 45, przeznaczoną na duet solistów, chór i małą orkiestrę, wykonaną po raz pierwszy w roku 1893. Znalazła się właśnie na nowej płycie wytwórni Hänssler, przynoszącej zapis wybranych fragmentów koncertów w ramach Festiwalu Muzycznego Szlezwika-Holsztynu z lata 2010 r. Wykonanie nie odbiega w żaden sposób od standardów interpretacyjnych owej kompozycji: ujmuję melancholią, liryzmem, spokojem, pocieszeniem i nadzieją, do czego niewątpliwie przyczynia się pięknie śpiewający Chór Festiwalowy, zwłaszcza w końcowym fragmencie, *In paradisum*. Ensemble Orchestral de Paris pod kierunkiem Rolfa Becka, co prawda nie ma zbyt wielkiego pola do popisu, lecz nie sposób nie dostrzec udziału orkiestry, jako że zaznacza swą obecność w co bardziej charakterystycznych i ekspresyjnych momentach. Zaangażowani soliści wypadają poprawnie. W *Offertorium* rozczarowuje baryton David Willson-Johnson, bojaźliwy i niepewny w intonacji; w *Pie Jesu* za to dobrze sprawuje się japońska sopranistka, Chijuki Ohamura, obdarzona głosem lekkim, młodym w brzmieniu, pasującym do tego fragmentu dzieła, lecz niestety niezbyt wyraźnym w dykcji.

Płytę trwającą jedynie 45 minut dopełniają krótsze utwory na chór i organy: *Cantique de Jean Racine* op. 11, *Tantum ergo* op. 65 nr 2 oraz *Tu es Petrus*. W tym ostatnim wyróżnia się świetny baryton Tomáš Selc. Szkoda, że właśnie jemu nie powierzono partii solowej w *Requiem* – moja satysfakcja podczas słuchania niniejszego albumu byłaby zdecydowanie większa.

Paweł Chmielowski

CARL GOLDMARK

**Symfonia nr 1, Merlin Vorspiele**  
*Philharmonia Festiva • Gerd Schaller, dyrygent*

Profil PH10048 • w. 2011, n. 2009 • 54'38"

★★★★

Całkiem niedawno po raz pierwszy zetknąłem się z nagraniami Philharmonia Festiva pod dyrekcją Gerda Schallera i ich Brucknerowskie nagrania bardzo mi przypadły do gustu, dlatego z ciekawością sięgnąłem po kolejną płytę wytwórni Profil z udziałem tych wykonawców. Na niej niemiecki dyrygent pokazuje inne,

aczkolwiek równie interesujące, oblicze – odkrywcy muzyki zapomnianej, zarówno na polu opery, jak i symfoniki, czego przykładem jest omawiany krążek. Niewątpliwym repertuarowym rarytasem jest twórczość Carla Goldmarka, kompozytora węgierskiego żyjącego w latach 1830–1915. W kulturalnym życiu Europy zajmował on ważną pozycję, zastanawiająco wysoką ze względu na fakt bycia samoukiem w dziedzinie kompozycji. Cóż, w odróżnieniu od dzisiejszych czasów i warunków polskich, nikt wówczas nie patrzył na papiery czy przynależność do układów, uznanie budził zaś autentyczny talent i ciężka praca. Cieszył się ten autor szacunkiem takich znakomitości, jak np.: J. Brahms, G. Mahler, E. Hanslick, H. Richter czy J. Sibelius; jego muzyka zdobyła popularność również za granicą, a potwierdzeniem renomy Węgry były liczne wyróżnienia przyznawane przez poważane międzynarodowe instytucje.

O tym wszystkim można się dowiedzieć z książeczką dołączonej do albumu, przywracającego do życia nieznane dzieła Carla Goldmarka. Znalazła się tutaj uwertura do opery *Merlin*, przedstawiająca w skrócie główne wątki całego dzieła w dość plastyczny, przekonujący sposób, odwołujący się do baśniowo-rycerskiej tematyki dzieła. Jest już zresztą na rynku dostępne nagranie kompletnej wersji tej kompozycji. Znacznie ciekawsza jest *Symfonia Es-dur*, będąca w zasadzie suitą, na co wskazuje jej swobodny kształt formalny (pierwsza część w formie wariacji!), pogodny nastrój, liczne elementy taneczne. Uroczą melodyką, oszczędna, acz trafna instrumentacja z wyeksponowaniem sekcji dętej, wyrazistość tematów podkreślają popularny, ludowy wręcz charakter utworu, noszącego podtytuł *Wiejskie wesele*.

Miłośnicy muzyki nowo odkrywanej powinni docenić omawianą płytę i kreację niemieckich artystów, po raz kolejny pokazujących się w dobrej artystycznej formie. Przystępny, przyjemny w odbiorze nieznaną repertuar, rzetelne jego wykonanie, niezła jakość techniczna nagrania – to wszystko przemawia na korzyść albumu wytwórni Profil.

Paweł Chmielowski



SOFIA GUBAIDULINA

**Fachwerk; Silenzio**

Geir Draugsvoll, bayan; Anders Loguin, perkusja; Geir Inge Lotsberg, skrzypce; Oyvind Gimse, wiolonczela, dyrygent; • Trondheim Symphony Orchestra

Naxos 8.572772 • w. 2011, n. 2011 • 55'54"

★★★★

**Glorious percussion; In tempu praesens**

Vadim Guzman, skrzypce • Glorious Percussion; Lucerne Symphony Orchestra • Jonathan Nott, dyrygent

Bis CD-1752 • w. 2011, n. 2011 • 71'29"

★★★★

Ostatnimi laty twórczość Sofii Gubaiduliny przeżywa prawdziwy renesans popularności. Dowodzą tego również omawiane płyty. Trochę to dziwi bo muzyka do łatwych nie należy. Choć przyznać trzeba, że jest piękna brzmieniowo. Technika Gubaiduliny opiera się na nakładaniu na siebie brzmień pochodzących z dwóch lub więcej źródeł. Otrzymywane stopy brzmieniowe kojarzyć się mogą z kompozycjami Witolda Lutosławskiego z późnego okresu (*Partita*), podobnie jak i harmonika oraz solowa partia skrzypiec (*In tempus praesens*). Natomiast forma *Glorious percussion*, jak i koncertu skrzypcowego (*In tempus praesens*) kształtowana jest na zasadzie powtarzalności schematu – narastanie efektu brzmieniowego, przeobrażenie go w sekwencję tematyczną (nierazko tonalną), maksymalna intensyfikacja dynamiczno-motoryczna i zatrzymanie lub stopniowe wybrzmiewanie. W rezultacie daje to formę kojarzącą się z następującymi po sobie scenami filmowymi. Nieco bardziej udrumatyzowana jest tylko forma *Fachwerk*, którego zamknięcie to erupcja klastrów (wykonywanych przez solowo potraktowany bayan oraz instrumenty perkusyjne i orkiestrę smyczkową) sprawiających wrażenie fraz wykonywanych w inwersji, czy może bardziej cofanej

taśmy nagraniem. Kameralne *Silenzio* (na bayan, skrzypce i wiolonczele) w przejrzysty sposób ukazuje cykl kontemplacji stopów brzmieniowych instrumentów smyczkowych z dźwiękami ze skrajnych rejestrów bayanu.

Niewątpliwym atutem obu wydawnictw są doskonałe wykonania zawartych na nich kompozycji. Słowa uznania należą się wszystkim wykonawcom, choć szczególnie chciałbym zwrócić uwagę na Vadima Gluzmana, który w „konkurencji” pt. *In tempus praesens* śmiało może konkurować z Anne Sophie Mutter (której ten koncert był dedykowany). Dzięki takim prezentacjom muzyka współczesna prezentuje się w pełnej krasie.

Miłośnikom twórczości Gubaiduliny zdecydowanie polecam oba wydawnictwa, ale ze względu na bardziej atrakcyjny repertuar, wyżej oceniam płytę wydaną przez Bis.

Piotr Wolanin



**FRANCISZEK LISZT**  
**Rapsodia węgierska S 244/2; Libe-  
straum S 541/3; Réminis-  
cences de Don Juan S 418**

*Lang Lang, fortepian*  
Deutsche Grammophon 466 9829 • w. 2011  
• 29'42"  
★★★★★

Rozmach, wirtuozeria, zabawa i szczypta liryzmu. Tak można by w telegraficznym skrócie opisać ostatnie wydawnictwo Lang Langa dla Deutsche Grammophon. Szybko, bo i płyta szybko się kończy. Niespełna trzydzieści minut muzyki jaka popłynęła spod palców Chińczyka, pokazuje, iż pianista w wirtuozowskim repertuarze pióra Franciszka Liszta czuje się znakomicie. Nie nastroża mu ona tylu problemów stylistyczno-wyrazowych (choć wyraźne „iberyzmy” w *Rapsodii węgierskiej* chyba też są pewnym nadużyciem), a przy tym daje doskonałe możliwości do popisu w pokonywaniu karkołomnych przebiegów. A te trzeba

przyznać Lang Lang pokonuje z zachwycającą swobodą i polotem (*Rapsodia węgierska*), pokazując przy tym wielką muzykalność (*Reminiscencje*) i wrażliwość (*Libe-  
straum*). Szkoda tylko, że tak mało. Cóż, wydawnictwo niemieckiej wytwórni należy potraktować jako „aperitif” do dania głównego, czyli pierwszej płyty Langa dla Sony z muzyką Liszta właśnie.

Piotr Wolanin

**FRANCISZEK LISZT**  
**Ballada nr 2, fragmenty z An-  
nées de Pèlerinage, Second  
année**

*Alexander Krichel, fortepian*  
Telos Music TLS 129 • w. 2011 • 72'03"  
★★★★★

**Parafraza Faust, 6 Conoco-  
lations, Apres une lecture de  
Dante etc.**

*Jean-Yves Thibaudet, fortepian*  
Dal Segno DSPRCD 061 • w. 2011 • 70'12"  
★★★★★

Na brak nagrań muzyki Franciszka Liszta w roku 2011 zdecydowanie narzekać nie można, co cieszy wszystkich wielbicieli kreacji pianistycznych. Mają oni okazję do licznych porównań i ocen, zarówno wznowień starszych edycji, jak i płytowych premier. Przede mną tym razem ciekawy zestaw krążków: wydane przez niewielkie wytwórnie, zawierają recitale dwu młodych, bo około 20-letnich w chwili rejestracji, pianistów, z częściowo pokrywającym się repertuarem, są wartościowym i interesującym punktem fonograficznych obchodów 200. urodzin autora *Rapsodii węgierskich*.

Krażek firmy Dal Segno prezentuje nagrania z początku lat 80. ubiegłego stulecia, a jego bohaterem jest młody Jean-Yves Thibaudet. Zachwycałem się jego albumem chopinowskim wydanym przez tę wytwórnię, a powstałym w tym samym czasie po zwycięstwie Francuza na Konkursie w Japonii. Jego kreacja dzieł Liszta fascynuje i porywa równie mocno. Słyszymy tu artystę w doskonałej formie, ukazuje się nam jako prawdziwy lew fortepianu, grający z pasją, entuzjazmem i wielką naturalnością; przeszkody muzyczne czy techniczne wydają się dla niego nie istnieć! Wyraźnie daje znać o sobie temperament wykonawcy: tempa są żywe (*Sonata „Po lek-  
turze Dantego”* o 3 minuty krótsza



**FRANCISZEK LISZT**  
**Koncert fortepianowe, Sonata  
h-moll, Nuages gris, La notte, La  
lugubre gondola II, Funérailles**

*Krystian Zimerman, fortepian • Boston  
Symphony Orchestra • Seiji Ozawa,  
dyrygent*  
Deutsche Grammophon 477 9697 • w. 2011,  
n. 1988/1991 • 121'53"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Analizując różne nagrania *Sonaty h-moll* Liszta możemy dojść do wniosku, że niekwestionowanym liderem jest wciąż interpretacja Krystiana Zimermana. Spoglądając na dyskografię dzieła, widzimy, że nagranie artysty zajmuje wciąż jedną z czołowych pozycji. Obok niej znajdują się genialne rejestracje Horowitza i Richtera; nieco dalej, kilka innych, niezwykle wartościowych wersji. Mimo niebagatelnych trudności, tak technicznych, jak i interpretacyjnych, po dzieło wciąż chętnie sięgają kolejni pianiści. Istotnie, wielu uważa *Sonatę h-moll* za najgenialniejsze dzieło Liszta i najwybitniejszą sonatę fortepianową ery postbeethowenskiej. Jest to gigantyczny, w zasadzie jednoczęściowy utwór, „wyrastający z pojedynczej komórki” (słowa R. Straussa) i opierający się na pracy tematycznej. Zaczyna się swoistą eksplozją, by w finale przynieść ukojenie. Genialne dzieło! Płytę z *Sonatą h-moll*, dopełniają cztery utwory fortepianowe, idealnie wpisujące się w stylistykę dzieła. Doskonałe skomponowana płyta! Zimerman przykuwa uwagę słuchacza pięknym, mocnym dźwiękiem (nagranie znakomite pod względem jakości technicznej). Początek *Sonaty h-moll* ukazuje jego walory w całej pełni. Jest wielu pianistów-wirtuozów (np. Lang Lang), którzy zachwycają znakomitą techniką. Ich wykonania budzą wielki podziw i wywołują entuzjastyczne owacje. To wirtuozeria stanowi kluczowy aspekt ich interpretacji. Krystiana Zimermana należy zaliczyć do pianistów odrębnej klasy: on także

jest wirtuozem, jednak mistrzowska technika stanowi podstawę dla głębokiej, przemyślanej interpretacji. On jej nie rozwija (stąd nie mamy tu do czynienia z technicznymi fajferwerkami), on na niej buduje. Słuchacz ma wrażenie, że artysta w doskonały sposób opanował dzieło: pianista jawi mu się, jako absolutnie pewny słuszności własnej interpretacji, jako nieomylny autorytet. Nie ma tu miejsca na jakąkolwiek przypadkowość, po prostu non plus ultra! Interpretację cechuje wewnętrzna logika: Zimerman widzi dzieło jako integralną całość, w mądry i konsekwentny sposób budując napięcie; genialna dramaturgia wykonania! W dziełach dopełniających płytę, pianista jawi nam się jako genialny poeta-filozof. Spośród nich najlepsze jest chyba wykonanie *La lugubre gondola* w drugiej wersji.

Jednak Krystian Zimerman ma w swej dyskografii dwie płyty z muzyką Franciszka Liszta. Tę drugą (chronologicznie pierwszą) otrzymujemy również w omawianym albumie. Zawiera ona trzy dzieła Franciszka Liszta przeznaczone na fortepian z orkiestrą: oba koncerty oraz *Totentanz*. Nagranie *Koncertów fortepianowych* jest niezwykle! Powstało w czasie, gdy Krystian Zimerman musiał zmierzyć się ze śmiercią matki, a niedługo potem gdy przeżywał narodziny córki. To zmaganie się życia ze śmiercią cały czas jest obecne w interpretacji. Mam tu do czynienia z momentami wielkiego rozgorączkowania – szczególnie w przypadku *Koncertu Es-dur* – (cóż za wirtuozeria, jaki dramatyzm!) i absolutnego spokoju (cudowny liryzm, poetyka wykonania!). Totentanz został dodany na wyraźną prośbę artysty, jako hołd złożony zmarłej matce. Jest to najlepsze, znane mi, nagranie dzieła! Na jego podstawie można by stworzyć pracę poświęconą różnym sposobom dotyku klawiszy fortepianu. We wszystkich trzech utworach, artyście znakomicie akompaniuje doskonała wówczas Orkiestra Symfoniczna z Bostonu pod dyktando Seijiiego Ozawy, tego samego, z którym kilkanaście lat później Zimerman zarejestruje dwa koncerty Rachmaninowa. Muzycy starają się raczej towarzyszyć soliście, aniżeli konkurować z nim. W koncepcji Zimermana-Ozawy, fortepian umiejscowiony jest przed orkiestrą, nie zaś w głębi.

Oto dwie genialne płyty Krystiana Zimermana poświęcone muzyce Liszta. Dla tych, którzy jeszcze nie znają, pozycja obowiązkowa!



niż w konkurencyjnym nagraniu), wyrazista rytmika i akcenty, instrument na przemian grzmi i oszalał potęgą brzmienia, to znów śpiewa, wzrusza delikatnością i ujmuje liryzmem. Ciekawie skonstruowany program daje pianście okazję do wszechstronnego popisu: świetnie brzmią zarówno utwory przeznaczone bardziej na użytek koncertowego popisu, o wyraźnym rysie wirtuozowskim (*Etiuda transcendentalna nr 8, Parafrazy na tematy Rigoletta i Fausta*), jak też kompozycje o większej sile wyrazu i znaczeniu, dramatyczne w tonie i treści (*II Ballada h-moll, wspomniana wyżej Sonata*); zachwycają pięknie zagrane, olśniewające liryzmem, nastrojem i melodyką *Konsolacje oraz Marzenie miłosne nr 3*. Bardzo dobry dźwięk niewątpliwie wychodzi na dobre tej zjawiskowej, świeżej i porywającej pianistycznej kreacji.

Równie wartościowa pod względem wykonawczym, choć inna, jest wizja lisztowskich arcydzieł zaprezentowana na płycie wytwórni Telos przez młodego artystę niemieckiego, Alexandra Krichela. Jego zamysłem było pokazanie w swoim recitalu głębszych wartości tej muzyki i innego oblicza węgierskiego twórcy. Po uważnym zapoznaniu się z omawianym albumem sędzę, że mu się to udało. Wyważone tempa, różnicowanie dynamiki w szerokiej skali, logiczna narracja nie tylko świadczą o dogłębnym zrozumieniu nutowego zapisu przez pianistę, ale i o jego niewątpliwym zaangażowanym stosunku do twórczości autora *Preludów*, co natychmiast się udziela odbiorcy. Pięknie wypadły w ujęciu Krichela ważne fragmenty włoskiej części cyklu *Lata pielgrzymstwa: Wenecja i Neapol*, a przede wszystkim *3 Sonety Petrarki*. Pianista niemiecki ujął mnie emocjonalną aurą, romantycznym wyrazem tych kompozycji oraz ich głębią, udowadniając, iż za wirtuozowskimi, porywającymi technicznie stronami partytur tego autora skrywają się myśli i uczucia człowieka obdarzonego wielkim intelektem oraz wrażliwością. To Liszt dramatyczny, nastrojowy, refleksyjny, poruszający i inspirujący – daleki od pustych, błyskotliwych efektów samych w sobie. Szkoda jedynie, iż w przypadku płyty Telosu, jej jakość dźwiękowa nie satysfakcjonuje mnie już tak bardzo, jak odpowiedni dobór

repertuaru i wykonanie Alexandra Krichela – artysty myślącego, czującego, wrażliwego, interesującego pokazującego nam prawdziwą wartość muzyki Franciszka Liszta.

Recenzowane albumy wystawiają obu młodym pianistom jak najlepszą ocenę i uważam, że zasługują na uwagę nie tylko w jubileuszowym roku 2011.

Paweł Chmielowski

**GUSTAV MAHLER**

**Symfonia nr 6**

SWR Sinfonieorchester Baden Baden Und Freiburg • Kirył Kondraszyn, dyrygent

Hänssler Classic CD 94.217 • w. 2011, n. 1981 • 68'24"

★★★

Wydawnictwa nagrań historycznych z udziałem legendarnych muzyków wyzwalają wielkie nadzieje. Melomani, pasjonaci określonego repertuaru przy takiej okazji ciekawi są tego, jaką interpretację przyniesie wielka indywidualność. Muszę przyznać, iż w podobną pułapkę dałem się złapać wytwórni SWR przy okazji płyty z *VI Symfonią* Mahlera zrealizowaną przez połączone siły orkiestr z Baden-Baden i Fryburga pod batutą Kiryła Kondraszyna.

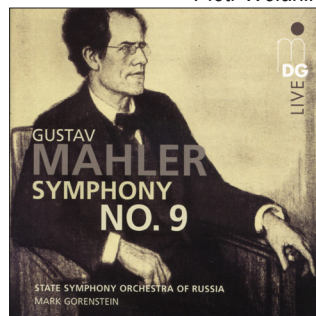
Sieć oczekiwań w tym przypadku utkana została solidnymi nićmi: legendą jednego z czołowych radzieckich dyrygentów oraz faktem popelnienia przez niego niemal całego kompletu symfonii Mahlera dla rosyjskiej Melodii (zabrakło tylko *II i VIII*). Ponadto omawiana rejestracja pochodzi z dojrzałego, by nie napisać schyłkowego, okresu działalności artystycznej Kondraszyna, to jest z 1980 r. (kilka miesięcy po nagraniu dyrygent zmarł na zawał serca po koncercie w Amsterdamie).

Nagranie jednak nie przynosi oczekiwanej dawki indywidualizmu. Kondraszyn prowadzi zespoły pewną ręką, energicznie i precyzyjnie, jednak bez głębszego spojrzenia w stronę idei utworu. Stąd broni się tylko pierwsze (motoryczne) i trzecie (poetyckie) ogniwo symfonii. Natomiast próżno szukać przewrotności w *Scherzu*, czy dramaturgii w *Finnale*, co wywołuje znużenie, podczas gdy w kreacjach Bernsteina czy Szella w tych częściach właśnie odczuwa się największą intensywność przekazu pozamuzycznego. Skupiony na tekście muzycznym dyrygent

prowdzi orkiestrę jakby to był koncert lub etiuda na orkiestrę. Zaskakuje to tym bardziej, że orkiestra sama w sobie nie stanowi jakości na tyle atrakcyjnej, by prezentować jej brzmieniowe powaby – wszak czyste, wyrównane dynamicznie sekcje poszczególnych instrumentów powinny być normą.

Nadzieje na przygodę z wielką dyrygenturą w kontakcie z tą płytą okazały się płonne. Może trzeba zweryfikować pewne utarte już sądy?

Piotr Wolanin



**Gustav Mahler**

**Symfonia nr 9**

State Symphony Orchestra of Russia • Mark Gorenstein, dyrygent

MDG 648 1719-2 • w. 2011, n. 2011 • 95'01"

★★★★

Możliwe, że jest to najdłuższa rejestracja *IX Symfonii* Gustawa Mahlera w historii fonografii. Nie oznacza to jednak, że nudna lub nużąca. Jak się okazało za sprawą tego nagrania, dbałość o płynność wypowiedzi oraz skupienie w konfrontacji z monumentalną i bardzo poważną twórczością Mahlera daje ciekawe rezultaty.

Gigantyczny fresk, jakim jest pierwsza część w interpretacji Marka Gorensteina niewątpliwie wciąga, umożliwiając słuchaczowi śledzenie bardzo gęstej tkanki orkiestrowej. Dodatkowo dyrygent jak ognia unika efekciarstwa, które mogłoby nie tylko zburzyć misternie budowaną narrację (jak ma to miejsce w interpretacji Bernsteina), ale także niepotrzebnie uwypuklić słabe strony Rosyjskiej Orkiestry Symfonicznej (która choć solidna, to najlepszą orkiestrą na świecie nie jest). Stąd nietrudno o zasłuchanie w pierwszych trzydziestu minutach poetyckiego snucia o wielkich rzeczach.

Kolejne dwie części przynoszą znaczne ożywienie następstwa zdarzeń muzycznych, ale i tu dyrygent konsekwentnie prowadzi logiczną wypowiedź, czyniąc

atrakcyjnym tłem wszystko to, co mogłoby ją zaburzyć. Dzięki temu zagęszcza się również faktura stanowiąca złożoną strukturę polifoniczną. Kontemplacyjna część czwarta zdominowana przez smyczki w ujęciu Gorensteina stała się (niemal dosłownie) niekończącą się kosmiczną wędrówką dusz. A wieńczące dzieło konsekwentne wydłużanie zwrotów kadencyjnych w maksymalnych pianach, można chyba określić mianem maniakalnego poszukiwania mistycyzmu. Do czego jednak nie wszystkim starczy cierpliwości lub wewnętrznego skupienia.

Ocierając nieco zasępienie oblicze po wysłuchaniu całości, muszę przyznać, iż jest to ciekawa i wciągająca interpretacja. Gorenstein udowodnił, że inteligentna i wnikliwa analiza przy wielkich dziełach Mahlera, jest dużo ważniejsza niż doskonałość techniczna i nieskazitelne brzmienie orkiestry.

Piotr Wolanin

**FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY**

**Elias op. 70**

Maichael Volle, bas; Andrea Rost, sopran; Marianna Lipovsek, alt; Herbert Lippert, tenor; Letizia Scherrer, sopran; Thomas Cooley, tenor; Barbara Fleckenstein, sopran • Chór i Orkiestr Bawarskiego Radia • Wolfgang Sawallisch, dyrygent

Profil PH07019 • w. 2011, n. 2001

★★★★★

Oratorium *Elias* Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego jest dziełem szczególnie ważnym w dziewiętnastowiecznym repertuarze oratoryjno-kantatowym. Zapatrzone w bachowską tradycję z jednej strony, z drugiej – wyznacza standardy, których echa słyhać potem u Brahmsa czy nawet Wagnera. Dzięki wytwórni Profil melomani mają okazję poznać nową interpretację tego kanonicznego dzieła dokonaną przez Wolfganga Sawallischa. Jest to drugie podejście tego uznanego dyrygenta do dzieła, po wielokrotnie wznawianej na płytach realizacji z 1968 r. Choć od nagrania do wydania upłynęło w tym przypadku aż dziesięć lat, to z pewnością warto było czekać.

Sawallisch mimo zaawansowanego wieku (w momencie nagrania miał 78 lat) prowadzi potężne dzieło z werwą i wybiera dynamiczne tempa, dzięki którym akcja dramatyczna utworów trzyma w napięciu. W sposób niezwykle

czytelny przeprowadza wszystkie fragmenty polifoniczne, których w utworze – także ze względu na bachowską inspirację – nie brakuje. Dobre prowadzenie w połączeniu ze znakomitą jak zawsze bawarską orkiestrą radiową daje wyśmienite efekty. Szczególnie zachwyca selektywne brzmienie instrumentów dętych w chórze proroków Baala z pierwszej części oratorium. Dobrze prezentuje się też chór, perfekcyjny w polifonii, jednak w tutti brzmiący nieco niewyraźnie, co może być jednak winą nagrania.

Trochę słabiej wypadają soliści. Głosy męskie, szczególnie tenor wykonujący partię Obidiasza o czystej i jasnej barwie wypadają jeszcze niezłe. Odtwórca tytułowej roli – Michael Volle prezentuje się znacznie lepiej w partiach lirycznych jak w arii *Herr Gott Abrahams*, ale już nieco słabiej wypada w momentach dramatycznych. Gorzej jednak prezentują się głosy żeńskie brzmiące cokolwiek historycznie.

Ogólnie jednak wykonanie stoi na bardzo dobrym poziomie artystycznym dlatego na skandal zakrawa jakość wydania. Nie dość, że samo nagranie wykazuje pewne niedostatki, jak zaburzone proporcje brzmieniowe pomiędzy solistami i orkiestrą, to jeszcze w książeczce płytowej roi się od błędów. Nie ma w niej też podanych konkretnych wykonawców poszczególnych arii czy partii. Naprawdę, wydając ten materiał po dziesięciu latach można było się bardziej postarać.

Krzysztof Stefański



**CLAUDIO MONTEVERDI**  
**Arie e Lamenti; Madrigali Guerrieri et Amoriosi**

*La Capella Real de Catalunya • Jordi Savall, dyrygent*

Alia Vox AVSA 9884 • w. 2011, n. 1994 • SACD, 119'02"  
★★★★★

W trakcie mojej pracy nad niniejszą recenzją świat obiegła smutna wiadomość o śmierci jej

głównej bohaterki – Montserrat Figueras. Znakomita katalońska sopranistka, żona Jordiiego Savalla, wraz z nim na licznych koncertach i nagraniach kształtowała nowe oblicze muzyki dawnej, tworząc niezapomniane kreacje. I takie też są wykonania wokalnoinstrumentalnych utworów Claudia Monteverdiego, nagrane w latach 1989 i 1994. Wydane najpierw przez wytwórnę Astrée, jesienią ubiegłego roku ukazały się nakładem wydawnictwa Alia Vox w jak zwykle luksusowej warstwie edytorskiej.

Pierwszy z dysków w kontekście wiadomości o śmierci Figueras, wydaje się być niejako hołdem złożonym tej niezapomnianej śpiewaczce, wspaniale wykonującej wybrane arie, lamenty i madrygały (z *VII i IX Księgi*). Jej lekki, aczkolwiek ekspresyjny i piękny w barwie głos brzmi doprawdy wybornie. Sztuka interpretacji i rozumienia tekstu oraz oddanie jego treści odpowiednimi środkami muzycznymi, budzą wielkie uznanie. I choć być może znajdują się surowi puryści oczekujący absolutnej perfekcji i wskazujący na jakieś niedoskonałości czy nieścisłości, to cała gama kolorów, emocji wyraźnie obecnych w tej poruszającej kreacji, każą natychmiast o tym zapomnieć. Do czegoż można się wzruszającego wykonania takich utworów, jak np. *Lamento d'Arianna*, *Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna* czy *Si dolce è il tormento*? Nie można nie docenić przepięknego śpiewu Figueras, czystego, jasnego brzmienia jej głosu, które sprawiają, że muzyka Monteverdiego po prostu zachwyca. Artystce towarzyszy wspaniałe grono artystów, tworzących wraz z nią światową elitę dawnego czy też historycznego wykonawstwa: Ton Koopman, Andrew Lawrence-King, Rolf Lislevand, Paolo Pandolfo, Lorenz Duftschmid. Umiejętny dobór instrumentów, wspaniała jakość dźwięku, nadzwyczajna kultura gry, czynią z ich wspólnego występu kreację w moim przekonaniu ponadczasową.

Podobne wrażenie można odnieść podczas słuchania drugiego dysku zawierającego wybrane *Madrygały wojenne i miłosne*. Brzmia naprawdę zachwycająco, a to za sprawą doskonałej obsady i imponującej równowagi między pierwiastkiem wokalnym a instrumentalnym. Ten ostatni, w postaci

udziału zespołu *La Capella Reial de Catalunya* pod kierunkiem Jordiiego Savalla zdecydowanie nabiera na znaczeniu, nie tylko w porównaniu z pierwszym krążkiem albumu, ale i w kontekście twórczości Monteverdiego i poprzednich *Ksiąg*; począwszy od *Piątej* kompozytor coraz bardziej wzbogacał liczbę i znaczenie instrumentów towarzyszących śpiewakom, tworząc wręcz nową, koncertującą, odmianę gatunku. Opierając się na gruntownej znajomości stylu i źródeł historycznych, uczestniczący w nagraniu artyści zachwycają swą kreatywnością, świeżością spojrzenia, zaangażowaniem, wreszcie ekspresją. Świetnie dobrani soliści z pięknie brzmiącymi głosami, w licznych dialogach deklamowanych i śpiewanych w pełnej krasie przekazują urok dzieła genialnego twórcy. W tym wykonaniu jawi się *VIII Księga madrygałów*, a w zasadzie wyjątki z niej, jako jeden z najwspanialszych traktatów o miłości w dziejach muzyki.

Obcowanie z owym pięknie wydanym albumem i zachwycającą się jego dźwiękową i edytorską zawartością, można westchnąć z żalem, jak wiele świat muzyki dawnej zawdzięcza Montserrat Figueras i Jordiemu Savallovi; jak wybitne osiągnięcia mieli w dziedzinie wykonawstwa twórczości Claudia Monteverdiego; jak bardzo wreszcie będzie brakować osoby znakomitej śpiewaczki wśród żywych. Smutny jest fakt, iż ta cenna i udana produkcja płytowa stała się niejako pożegnaniem i hołdem dla niezapomnianej sopranistki.

Paweł Chmielowski

**SERGIUSZ RACHMANINOW**  
**Wariacje na temat Corelliego op. 42, Sonata nr 2, Preludia**

*Sergei Dukachev, fortepian*  
Divine Art dda25095 • w. 2011 • 79'04"  
★★★★★

Westchnąć można z zazdrością z powodu nieustającej promocji rosyjskiej twórczości przez światowe wytwórnie, spoglądając chociażby na album wytwórni Divine Art, zatytułowany *Russian Piano Music vol. 6*. Można zadać sobie pytanie, czy znalazł się kiedyś zagraniczna firma fonograficzna, gotowa na wydanie wieloczęściowego cyklu poświęconemu polskiemu dorobkowi w tej dziedzinie? Zgroza człowieka ogarnia, gdy weźmie pod uwagę nieobecność takiego projektu u nas w kraju; u braci Czechów na

przykład świetna seria *Antologia czeskiej muzyki fortepianowej*, z której drugim woluminem poświęconym dziełom Bedřicha Smetany miałem przyjemność się zapoznać, zrealizowana własnymi siłami, powstała już kilkanaście lat temu...

Przed Państwem świetne kreacje utworów Sergiusza Rachmaninowa – zarówno większych form, takich jak bardzo przeze mnie lubiane *Wariacje na temat Corelliego* op. 43 i *II Sonata b-moll* w wersji z roku 1931, jak i popularnych miniatur – wybranych *Preludiów* z op. 23 i 32, *Etiud-obrazów* z op. 33 i 39, czy wreszcie *Morceaux de fantaisie* op. 3 nr 1-3.

Wspomniana seria wytwórni Divine Art cieszy się wielkim uznaniem u krytyków i słuchaczy za sprawą interesującego repertuaru oraz wybitnych dokońca pianistycznych. Tak jest i w tym przypadku. Mamy do czynienia z przeglądem twórczości Rachmaninowa z różnych okresów jego życia, interesująco i logicznie zestawionej na krążku, a przy tym świetnie wykonane. Sergiusz Dukaczew jest wybitnym interpretatorem dzieł rodaków, potwierdzając prawdę, że Rosjanie zawsze promują i będą promować swoją muzykę, i to w najlepszy możliwy sposób. Słyszymy zatem udane, efektowne i porównawcze interpretacje, prawdziwą pianistykę w dobrym stylu. Jest tu i odpowiedni nastrój, i bezbłędnie uchwycona stylistyka typowa dla tego właśnie kompozytora, i imponujący pianistyczny popis, i wspaniale brzmiący we wszystkich rejestrach instrument, pełen barw i bogactwa dynamiki, wreszcie dobry dźwięk. Nie dziwi więc, że publiczność brytyjska przyjmowała owe kreacje rosyjskiego pianisty z dużym uznaniem (na krążku znalazły się zapisy koncertów z lat 1999–2005).

Wielbiciele twórczości Rachmaninowa oraz pianofile z pewnością docenią omawiany album. Mam nadzieję, że będzie jeszcze okazja posłuchania interpretacji Sergiusza Dukaczewa w tym repertuarze!

Paweł Chmielowski

**STEVE REICH**  
**Muzyka na wibrafon i marimbe**

*Kuniko*  
Linn Records CKD 385 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 41'06"  
★★★★★



Omawiana płyta stanowi doskonały dowód tego, że muzyka współczesna żyje i stanowi interesującą i plastyczną materię, która podlega ciągłym transformacjom. Steve Reich należy do najbardziej rozpoznawalnych kompozytorów naszych czasów, a jego utwory są stosunkowo często wykonywane. Przy tym nie należą do dzieł trudnych, hermetycznych, które cieszą ucho jedynie najbardziej wyrobionych melomanów. Twórczość Reicha została doceniona także przez muzyków z innych kręgów – jazzu, rocka, klubowej elektroniki itp. Jej prostota wynika po części z faktu, iż mniej więcej od połowy lat 60. artysta wykorzystuje wciąż ten sam pomysł, nawarstwiania podlegających zmianom repetycji. Okazuje się jednak, że nawet pozornie nieskomplikowane tematy, po nieznacznych przesunięciach w fazie, czy zwielokrotnieniu przez różne instrumenty, tworzą intrygujący i żywy rysunek – tak melodyczny, jak i rytmiczny.

Japońska perkusistka – Kuniko – wirtuoz marimby, wibrafonu i wielu innych instrumentów, podjęła się nietłuwego (i poniekąd pionierskiego) zadania transkrypcji kilku klasycznych kompozycji Reicha. Zamiar artystki był jasny – chodziło o stworzenie dla siebie repertuaru koncertowego, który będzie mogła wykonać na instrumencie solowym (oczywiście perkusyjnym) z towarzyszeniem taśmy. Nie mamy tu jednak – choć tak mogłoby się w pierwszej chwili wydawać – do czynienia z muzyką elektroakustyczną. Na taśmie (o ile to w ogóle była taśma, a nie raczej dysk twarde) zarejestrowano bowiem wyłącznie partie instrumentalne, w zasadzie nie poddane żadnej obróbce, a więc pełniące rolę niewidzialnego akompaniamentu. Ponieważ płytę wydano w formacie SACD (Super Audio CD) posiadacze stosownych urządzeń mają możliwość wysłuchania utworów w wersji wielokanałowej – bliżej temu, co Kuniko prezentuje na koncertach.

Centralną pozycją płyty jest nowa interpretacja *Six Marimbas*, dodatkowo opatrzonej dopiskiem *Counterpoint* (kontrapunkt), którym Reich opatrzył serię swoich utworów dla solisty z taśmą. Wykonanie to jest najbliższe oryginałowi z 1986 r., napisanemu przecież na sześć marimb. Oczywiście w wersji dla solisty wykorzystano technikę nagrań wielośladowych – Kuniko z dumą podkreśla, że wszystkie

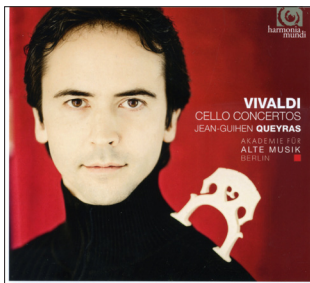
partie (a ta uwaga odnosi się do całego materiału omawianej płyty) wykonała na żywo, w czasie rzeczywistym i bez uciekania się do zabiegów montażowych, kwantyzacji śladów, czy stosowania pętli. Dzięki temu całość brzmi jak grana przez człowieka, nie maszynę – choć też nie należy przesadzać z tego rodzaju wnioskami. Kuniko jest muzykiem o ogromnej precyzji, doskonałym wyczuciu tempa i rytmu, umiejętnie operuje także barwą i dynamiką. Wbrew pozorom zresztą nie jest łatwo zrealizować taki utwór, pomyślany jako sekstet, metodą dogrywania kolejnych śladów, gdy ostateczny rezultat słyszy się dopiero po dodaniu ostatniej warstwy.

Znacznie trudniejsze zadanie stało przed artystką w przypadku *Electric Counterpoint* (z 1987 r.), oryginalnie napisanemu na gitarę i taśmę, a będącemu efektem współpracy ze znakomitym muzykiem jazzowym, Patem Metheny. Warstwa reprodukowana składa się z ośmiu śladów gitarowych i dwóch basowych (wszystko na instrumencie elektryczne) – plus solo wykonywane na żywo. Podczas pracy nad utworem Reich miał okazję bliżej poznać instrument, bowiem Metheny zapoznał kompozytora z jego specyfiką, dostępnymi środkami wyrazu itd. Transkrypcja na marimbę, wibrafon i blaszane bębny (steel pans) oraz taśmę (zawierającą także partie tylko tych instrumentów) nie była zatem prosta i – co ciekawe – Kuniko starała się reprodukować specyficzną dla gitary artykulację za pomocą dostępnych jej środków. Być może więc to kwestia autosugestii, ale ów gitarowy rodzaj jest jednak zauważalny. Powstała intrygująca i niewątpliwie bardzo kunsztowna interpretacja, pokazująca ten klasyk XX w. w nieco innym świetle. Choć w ocenie piszącego te słowa, oryginał w wykonaniu Pata Metheny jest jednak ciekawszy.

*Vermont Counterpoint* (1982) powstał dla flecisty Ransoma Wilsona i podobnie jak inne dzieła z serii *Counterpoints* przeznaczono je na instrument z taśmą (zawierającą zwielokrotnione partie fletów). Zastąpienie fletu wibrafonem, w końcu mającym zupełnie inny charakter, przyniosło zaskakujący efekt. Szczerze mówiąc nie wiem, czy nowa wersja nie jest nawet ciekawsza od oryginału, gdzie nałożone na siebie partie ulegały chwilami pewnemu rozmyciu, nie zawsze pożądanemu.

W przypadku tego rodzaju zabiegów, jakim świadectwem jest omawiana płyta, często nasuwa się pytanie o intencje artysty – czy chodzi mu o ukazanie utworów w nowym świetle, czy raczej o zaspokojenie własnych ambicji, by nie rzecz – zachcianek. Tym razem jednak nie można mieć żadnych wątpliwości, bowiem Kuniko serwuje nam doznania najwyższej próby. Nie bez znaczenia jest też pełna aprobatą i współpraca Steve Reicha, który nie krył zachwyty dla nowych wersji. Jeśli dodamy do tego nienaganną realizację i świetną jakość dźwięku, okaże się, że warto zwrócić uwagę na ten album.

Dariusz Mazurowski



**ANTONIO VIVALDI  
Koncerty wiolonczelowe**

Jean-Guihen Queyras, wiolonczela  
• Akademie für Alte Musik • Georg Kallweit, dyrygent  
Harmonia Mundi HMC 902095 • w. 2011  
• 68'34"  
★★★★★

Tytuł omawianej płyty, *Cello Concertos*, daje jedynie częściowe pojęcie o jej zawartości. Nie zawiera ona wszystkich koncertów wiolonczelowych Vivaldiego (spośród 27 koncertów otrzymujemy tu zaledwie trzy solowe i jeden podwójny), ale też nie zawiera tylko koncertów wiolonczelowych, ani tylko Vivaldiego. Album uzupełniają bowiem *Sinfonia* do opery *Dorilla in tempe* RV 709, a także trzy inne koncerty (dwa na dwoje skrzypiec i wiolonczelę, jeden na smyczki) Vivaldiego oraz dwa utwory Antonia Caldary: *Sinfonia* do oratorium *San Elena al Calvario* oraz *Sinfonia* do *La Passione di Gesù Signor nostro*.

Głównym bohaterem omawianej płyty jest wiolonczelista Jean-Guihen Queyras. Bardzo lubię tego artystę, a jego album z *Sonatą Arpeggione* Schuberta (z Alexandrem Tharaudem) jest jednym z moich ulubionych! Queyrasowi towarzyszy Orkiestra instrumentów dawnych Akademii für Alte Musik

z Berlina pod dyktando pierwszego skrzypka, Georga Kallweita. Zapowiada się, zatem obiecująco. A jak jest w rzeczywistości?

Znakomity początek! *Sinfonia* do *Dorilly in tempe* brzmi w wykonaniu Akademii für Alte Musik z Berlina elektryzująco, po prostu zapiera dech w piersiach! Jednak taki początek okazał się złym posunięciem taktycznym: muzyka, która już potem nie wywołuje tak silnych emocji, na dłuższą metę zaczyna nużyć. Za to sam finał w postaci trzeciej części *Koncertu* RV 419 Vivaldiego to istna kaskada fajerwerków! W środku pojawia się jednak znużenie. A przecież ani Queyrasowi, ani pozostałym muzykom nie brak temperamentu, ani blasku! Czy zatem układ płyty stanowi jedną jej wadę? W obiektywnym sensie, być może tak. W moim subiektywnym, nie. Vivaldi pisał swoje koncerty dla ubogich sierot w Ospedale della Pietà. Nie zawsze grały one czysto, pięknym dźwiękiem. Ich dźwięk czasem był brudny, gdzieś tam trafiały się problemy intonacyjne, a nawet pomyłki tekstowe. W przypadku Queyrasa o żadnych pomyłkach nie ma mowy; jego intonacja jest nieskazitelna zaś dźwięk pozostaje perfekcyjnie czysty. Ale właśnie tego brudu w jego grze chwilami mi brakuje, takiej barokowej dziwności. Dźwięk Queyrasa jest miękki, a jego wiolonczela brzmi w sposób bardzo kameralny: stara się tylko minimalnie być „przed” zespołem. A przy tym wszystkim, artysta olśniewa znakomitą techniką i idealną precyzją przy, często, szalonym tempie utworu. Jest wielkim mistrzem; co do tego nie ma żadnych wątpliwości. Ale jest też artystą skromnym. A może właśnie przydałoby się w tej muzyce więcej odwagi i brawury?

Co do Akademii Muzyki Dawnej z Berlina nie mam natomiast żadnych zastrzeżeń. Grają, jak zwykle, znakomicie (to zespół wirtuozów), świetnie artykułują, zaskakują szybkimi tempami i ukazaniem wartych w muzyce kontrastów, a przez to potrafią prawdziwie porwać słuchacza. Kierujący zespołem Georg Kallweit daje się również poznać jako znakomity solista w *Koncercie* RV 565 ze zbioru *L'Estro Armonico* Vivaldiego.

I jeszcze jedna zaleta omawianego albumu: świetna jakość techniczna nagrania, co pozwala w pełni rozkoszować się wspaniałym brzmieniem instrumentów.

MARIA SZYMANOWSKA

**Ballady i Romanse**

Elisabeth Zapolska, mezzosopran;  
Bart van Oort, fortepian

Acte Préalable AP0260 • w. 2012, n. 2011  
• 71'54"

★★★★★

W dorobku twórczym Marii Szymanowskiej (1789–1831) najważniejsze miejsce zajmuje muzyka fortepianowa oraz pieśni. Ta wybitna polska kompozytorka i pianistka za swego życia ciesząca się wielką sławą i estymą, po śmierci popadła w zapomnienie. Jej utwory fortepianowe co jakiś czas pojawiają się na płytach; pieśni – otrzymujemy dopiero teraz, w postaci omawianego albumu. Są to romanse i ballady, wyrastające wprost z klasycznych tradycji Mozartowskich, a sięgające już romantyzmu. Pisane były do tekstów w oryginałach oraz w przekładzie francuskim i włoskim (*Se spiegar potessi*). Otwierająca płytę *Romance de la Reine Hortense*, jest niezwykle uroczą pieśnią, prostą, lecz wskazującą na wielką inwencję melodyczną autorki. Następujące po niej *Le Départ* stanowi już przykład romantycznej liryki wokalne. Gęsta faktura fortepianu, wywołująca uczucie niepokoju, znakomicie oddaje emocje targające opuszczoną kobietą. *Complainte d'un aveugle qui demandait l'aumône au Jardin du Roi à Paris* to romansament. *Romance à*

interesującą partią fortepianu z wyraźnie zaznaczonym rytmem. Przepojony smutkiem *Romance à la nuit* jest pełen uroku. Wiele piękna posiada także kolejna pieśń, *Le coinnais-tu*. Z kolei zamykający cykl *Se spiegar potessi*, ze znakomicie uwydatnioną partią fortepianu, nawiązuje do *Ballady*. Interesującym przykładem jest *Romance du Prince Galitzine*, składający się właściwie z części na głos solo i części fortepianowej. W tej ostatniej słyszymy mistrzow-

Królowej Jadwigi. Potem słyszymy marszowe, lecz przepojone jakąś nostalgią wspomnienie Jana Olbrachta, następnie zaś pełną niepokoju (partia fortepianu) opowieść o kniaziu Glińskim, i wreszcie zamykający cykl, portret Stefana Czarnieckiego. Piękno melodii partii wokalne, Szymanowska przyozdabia w pewnych częściach tej pieśni deklamacją. Pięć pieśni do słów Adama Mickiewicza, jakie składają się na program omawianej płyty, rozpoczyna

zosopran, Elisabeth Zapolska, artystka od dłuższego już czasu zamieszkała we Francji. Jej interpretacje pełne są delikatności i finezji. W każdej z pieśni we właściwy sposób odczytuje ona klimat emocjonalny, realizując narzucone przez kompozytorkę wymogi wykonawcze. W głosie Zapolskiej przeszkadzają mi jedynie ściśnięte wysokie dźwięki, co szczególnie dotkliwie słychać w *Le Départ*. Towarzyszący artystce Bart van Oort jest znakomity. For-



*Joséphine* to znów pełna prostoty pieśń zwrotkowa. Uwagę zwraca tu iście salonowa ornamentyka. Jest ona jeszcze bardziej wyrazista w kolejnej bardziej złożonej, acz także o budowie zwrotkowej, pieśni, *Peine et Plaisir*. Otwiera ona cykl *Święściu Romansów*. Znakomitym utworem składającym się na wspomniany cykl jest druga z kolei pieśń, pełna smutku *Romance du Saule* Szekspirowskiej Desdemony. *Ballade* zwraca uwagę przede wszystkim

skie opanowanie przez Szymanowską faktury fortepianowej. W kolejnej części płyty następuje 10 pieśni polskich: 5 tworzących cykl *Śpiewów historycznych* do słów Juliana Ursyna Niemcewicza oraz 5 pieśni Mickiewiczowskich. Pieśni składające się na cykl *Śpiewów historycznych* to ujęte w zwrotki historie o wielkich polskich bohaterach. Po utrzymanym w marszowym rytmie, portrecie Kazimierza Wielkiego, następuje pełne delikatności przedstawienie

*Wilija*. Stanowi ona niezwykle obrazowe przedstawienie tekstu. O ile subtelna i pełna delikatności partia wokalna obrazować może urok i niewinność kwiatów, o tyle niespokojna partia fortepianu – nurt rzeki, Niemna. Potem następuje przepojona smutkiem *Pieśń z wieży*, a zaraz po niej złowroga *Ballada Alpuhara*. Płytę zamykają pełne uroku *Świtezianka* i *Śpiewka na dwa głosy*.

Wykonawczynią wszystkich pieśni jest znakomity polski mez-

tepian Broadwooda z 1825 roku, pod jego palcami, zamienia się w prawdziwy skarb. To wspaniale, że udało się zaprosić Oorta do tego nagrania! Rezultaty jego artystycznej współpracy z Elisabeth Zapolską są fantastyczne! Omawiana płyta stanowi rzetelne i odpowiedzialne nagranie znakomitych utworów, stanowiących prawdziwe perełki polskiej liryki wokalne progu romantyzmu!

Łukasz Kaczmarek



W sumie – bardzo dobra płyta, która w innych uszach mogłaby brzmieć idealnie! Ale nawet z moimi zastrzeżeniami, gorąco polecam!

Łukasz Kaczmarek

## Różne

**Wilhelm Furtwängler – Symfonia nr 2 e-moll • Ludwig van Beethoven – Symfonia nr 1**

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart • Wilhelm Furtwängler, dyrygent

Hänssler Classic CD 94.215 • w. 2011, n. 1954 • 114'55"

★★★★

Wilhelm Furtwängler został zapamiętany jako jeden z najważniejszych mistrzów batuty XX w. Natomiast mało kto wie o kompozytorskich próbach wielkiego dyrygenta. Stąd warto przypomnieć, że spod pióra Furtwänglera wyszły między innymi: *Te Deum*, hymny religijne, trzy symfonie, kwartet smyczkowy i dwie sonaty skrzypcowe. Wydana przez SWR płyta zawiera właśnie jego *II Symfonię* i *I Symfonię* Ludwika van Beethovena w wykonaniu Orkiestry Radiowej ze Stuttgartu pod wodzą „Wilhelma Wielkiego”. *Symfonia* Furtwänglera zdradza wyraźne wpływy twórczości Ryszarda Wagnera. Właściwie dzieło to może stanowić symfoniczne uzupełnienie twórczości autora *Parsifala*. Monumentalizm i szeroki gest panuje w każdym z czterech ogniw, w których przeplatają się frazy mniej lub bardziej kojarzące się z muzyką mistrza z Bayreuth. Jednak w obiektywnej ocenie dzieła przeskądza, niestety, pozostawiająca wiele do życzenia jakość nagrania, która „gubi” walory instrumentacyjne utworu.

Zarejestrowany na pół roku przed śmiercią Furtwänglera koncert zamyka *I Symfonia* Beethovena. Nagranie to, mimo technicznych niedostatków, ukazuje wielkość legendarnego dyrygenta. Całość dzieła ujmuje równowagą pomiędzy młodzieńczą ekspresją i klasyczną formą. Choć ze względu na orkiestrę, lepiej sięgnąć po nagranie Furtwänglera z Filharmonikami Wiedeńskimi (EMI). Uzupełnieniem płyty jest wywiad przeprowadzony z dyrygentem na temat dyrygentury i kompozycji, oczywiście po niemiecku.

Piotr Wolanin

### OTHER LOVE SONGS

**Pieśni Johannesa Brahmsa i Stephena Hougha**

*The Prince Consort*

Linn Records CKD 382 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 62'55"

★★★★★

Ta płyta może każdemu przynieść wiele radości! *Liebeslieder Walzer* op. 52 oraz *Neue Liebeslieder* op. 65 Brahmsa zostały tutaj zestawione z kompozycją zupełnie nową, powstałą w 2010 r. Jej twórcą jest słynny pianista, i jak się okazuje, także świetny kompozytor, Stephen Hough, a tytuł brzmi: *Other Love Songs*. Zdaje się on sugerować, że będziemy mieli tu do czynienia z innym obliczem miłości, aniżeli tym romantycznym, między kobietą a mężczyzną, które to stało się przedmiotem pieśni Brahmsa. W ośmiu utworach składających się na cykl, Stephen Hough wielokrotnie sięga po teksty opisujące miłość homoseksualną. Jeden z najbardziej wyrazistych, *Kolor Jego Włosów*, przedstawia tę miłość w niezwykle humorystyczny, a przy tym nieco brutalny sposób (genialna partia fortepianów). Ostatnia pieśń, przepiękna *Szymon, Syn Jana*, jest z kolei muzyczno-literackim obrazem miłości Boga i człowieka. Podobnie jak dwa cykle Johannesa Brahmsa, tak i cykl Stephena Hougha przeznaczony jest na zespół solistów oraz dwa fortepiany (właściwie na cztery ręce). W rzeczywistości, większość utworów Hougha wymaga użycia nie czterech, ale trzech rąk. *Other Love Songs* Stephena Hougha w programie omawianej płyty zostały wplecione pomiędzy dwa cykle Johannesa Brahmsa. Stanowią więc swego rodzaju pomost. Są również pomostem w innym znaczeniu: w pewien sposób nawiązując do muzyki Brahmsa, są przecież zanurzone już we współczesności. Absolutnie niezwykle to połączenie!

Wykonanie młodego zespołu *The Prince Consort* jest po prostu znakomite. Szczególnie dobrze wypada tenor Andrew Staples, którego barwa głosu przywodzi na myśl trochę Iana Bostridge'a, trochę Marka Padmore'a, a trochę legendarnego Karla Erba. Przy tym, jest to głos niezwykle delikatny i o wielkiej subtelności. Proszę zwrócić uwagę, z jaką gracją wykonuje Staples pieśń *Mały uroczy ptaszek* z op. 52 Brahmsa! W podobnym stopniu zachwyca także



**SIEUR DE SAINTE-COLOMBE**  
**Concerts à deux violes esgales**

Wieland Kuijken i Jordi Savall  
Alia Vox AVSA 9885 • w. 2011, n. 1976/1982 • 114'34"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Wydawnictwo to należy do serii *Heritage* wytwórni Alia Vox, której celem jest wznowienie dorobku fonograficznego Jordiego Savalla i zespołów, z którymi nagrywał dla wytwórni Astré. Tym razem przyszedł czas na zrealizowane wspólnie z Wielandem Kuijkenem *Concerts à deux violes esgales* – zbioru dzieł na dwie viole da gamba niejakiego Sieur de Saint-Colombe, mistrza gry na violi i mizantropa, którego

śpiewająca sopranem Anna Leese. Pozostali soliści również świetnie sprawdzają się w swoich partiach (znakomity aktorsko kontratenor Tim Mead w pieśniach Hougha). Solistom towarzyszy na fortepianie dopełniający zespołu *The Prince Consort*, jego założyciel, Alisdair Hogarth. Przy drugim fortepianie, zasiadają zaś, zaproszeni przez muzyków, Philip Fowke (w pieśniach Brahmsa) oraz oczywiście Stephen Hough (w utworach własnego autorstwa). Wszyscy muzycy genialnie bawią się wykonywanymi pieśniami. Każdy z nich, sam w sobie, jest wyrazistą indywidualnością artystyczną, jako zespół osiągają zaś nowe wspaniałe brzmienie, co byłoby dużo trudniejsze, gdybyśmy mieli do czynienia z niezwiązanymi ze sobą artystami. Również okładka i opis płyty wskazuje raczej na zespołowy aspekt wykonania (nazwiska muzyków *The Prince Consort* wyszczególnione są dopiero w głębi załączanej książeczki).

Dodatkową zaletą płyty jest znakomity dźwięk zapisany w technice SACD. Świetna płyta, mogąca przynieść słuchaczowi wiele radości!

Łukasz Kaczmarek

sylwetkę barwnie przedstawiono w filmie *Wszystkie poranki świata* (ścieżkę dźwiękową do tego filmu zrealizował Savall).

Mimo upływu trzech dekad od czasu rejestracji tych nagrań, nie straciły one nic ze swego autentyzmu. Sprawia to, że od pierwszych dźwięków przenosimy się w epokę świetności gambistów, gdy królował menuet, gigue i sarabanda. Obie płyty w każdym calu przesiąknięte są duchem czasu największej popularności violi. Kuijken z Savallem nadają na tych samych falach, prowadząc ze sobą głębokie dysputy, bawią się lżejszymi formami, albo też tworzą muzyczne pejzaże. W ich grze słyszalne jest prawdziwe zauroczenie tym repertuarem.

Z pewnością nie jest to muzyka dla szerokiego grona odbiorców. Chociaż kto wie? Savall niejednokrotnie udowodnił, że muzyka nie dzieli się na trudną i łatwą, dawną i nową, ale na dobrą i złą. A nagrania zawarte na tych dwóch płytach na pewno należą do tej pierwszej grupy.

Piotr Wolanin



**ASM35**  
**Anne-Sophie Mutter**  
the complete musician

Deutsche Grammophon 4779730 • w. 2011 • 153'03"

Wykonanie: ★★★★★ • Pomysł: ★★★

Wydanie: ★★★

Z okazji przypadającego na rok 2011 jubileuszu 35-lecia współpracy Anne-Sophie Mutter z wytwórnią Deutsche Grammophon, wydany został 40-płytowy box zawierający komplet dotychczasowych nagrań artystki zarejestrowanych dla tej wytwórni. Równolegle ukazała się jego wersja „highlights”, zawierająca fragmenty nagrań, które w dużym pudełku otrzymalibyśmy w całości. Nie jestem zwolennikiem tego typu skrótowych wydań. Zdecydowanie preferuję te w rodzaju *Artist's Choice*, w przypadku któ-



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

**Nowość – wiosna 2012**

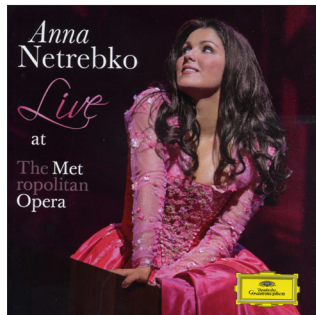
Albumy do kupienia w salonach EMPIK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)  
Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Francja, Grecja,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



rych otrzymujemy (wyselekcjonowane przez samego artystę) kilka jego najlepszych nagrań w całości (kompletnych dzieł). Pisałem już o tym przy okazji recenzowania albumu *The Art of Martha Argerich*. Jednak w przypadku płyt Argerich, kolejność nagrań zdecydowana była datą ich powstania, a album wydany został w postaci grubej książeczki z omówieniem całej dyskografii. Tego nie spotykamy niestety w przypadku omawianej płyty Mutter, wydanej raczej skromnie. Choć na początku starano się o porządek chronologiczny, już przy 6. pozycji całą logiczną kolejność diabli wzięli. Zastanawiać też może dobór nagrań: czy nie lepiej było zamiast II części *Koncertu podwójnego* op. 102 Brahmsa, zamieścić część I albo III? Czy część III I *Koncertu skrzypcowego g-moll* Maxa Brucha jest bardziej reprezentatywna niż II? Czy część II *Sonaty skrzypcowej D-dur* Prokofiewa w wykonaniu tandemu Mutter-Orkis wypada rzeczywiście lepiej niż IV? Fragmenty koncertów skrzypcowych i fragmenty sonat – to, poza kilkoma wyjątkami cała zawartość tego dwupłytkowego albumu. Utworów stanowiących integralną całość możemy naliczyć jedynie trzy. Są to: pieśń *Beau soir* Claude'a Debussy'ego w transkrypcji Jaschy Heifetza, słynne *Melodie cygańskie* Pabla de Sarasate oraz *Zima z Czterech Pór Roku* Vivaldiego. I w tym miejscu pojawia się kolejna wątpliwość: czy dokonano wyboru fragmentów rzeczywiście tych najlepszych nagrań Mutter? Artystka świetnie radzi sobie z barokową estetyką wykonawczą koncertu Vivaldiego, jednak towarzyszący jej zespół wypadła blado. To samo mogę powiedzieć o wykonaniu zamieszczonej tu wolnej części *Koncertu BWV 1041* Bacha. Znamiętymi owocami muzycznej współpracy są za to nagrania dokonane z André Previnem: szczególnie I część *Koncertu* Sibeliusa i III część *Koncertu* Czajkowskiego. Czy rejestracje Mutter koncertów Brahmsa, Beethovena i Mendelssohna, lepiej wypadły pod batutą Kurta Masura (fragmenty zamieszczone w niniejszym albumie), czy Karajana, pozostawiam Państwu ocenie. Osobiście, posiadając w kolekcji nagrania dokonane z Karanem, cieszę się z możliwości poznania tych dojrzałych. W albumie nie mogło oczywiście zabraknąć krótkiego przypomnienia legendarnej rejestracji *Partity na skrzypce solo*

Witolda Lutosławskiego, pod batutą kompozytora, a także znakomitych cykli sonat dokonanych przez Mutter z Lambertem Orkiszem. I jeszcze ciekawostka – rarytas, w postaci zamieszczonego na pierwszej płycie zapisu 11-letniej Anne-Sophie, grającej I część *Sonaty* op. 115 na skrzypce solo Prokofiewa. Na koniec, jeszcze jedno zastrzeżenie do wytwórni Deutsche Grammophon: czy naprawdę w dobie dzisiejszej, wysoko zaawansowanej techniki, pudełka, w których mieszczą się płyty muszą być tak toporne i uniemożliwiające bezpieczne wyjmowanie krążka?

Lukasz Kaczmarek



**ANNA NETREBKO**  
**Live at The Metropolitan Opera**

Deutsche Grammophon 477 9903 • w. 2011, n. 2011 • 66'01"

★★★★★

MET jest równie ważną, co konserwatywną sceną operowego świata. Ważną ze względu na muzyków i śpiewaków jacy tam występują, konserwatywną bo pod względem teatralnym tkwi głęboko w estetyce XIX w. Pewnie dlatego zdecydowanie lepiej słucha się wybornych transmisji radiowych niż ogląda kinowe projekcje spektakli, będących zazwyczaj sprawnym przedstawieniem libretta.

Jako zagorzały słuchacz transmisji radiowych MET uwielbiam gwiazdorskie obsady, świetną orkiestrę, nierzadko równie zjawiskowych dyrygentów i ten kult perfekcji wykonawczej. Anna Netrebko idealnie wpasowuje się w estetykę tego teatru nie tylko ze względu na nieprzeciętność sztuki wokalne. Stąd pomysł na płytę z fragmentami jej występów na deskach MET wydaje się wyborem. Nie tylko ze względu na kreację głównej bohaterki, ale również dlatego, że na tej płycie udało się zachować ducha transmisji na żywo. Bowiem oprócz świetnej muzyki można usłyszeć podpowiedzi suflera lub oklaski publiczności, która chwali

scenografię (ten zwyczaj panuje chyba tylko w MET). Oczywiście można polemizować, czy wybrane na płytę fragmenty występów rosyjskiej divy należą do tych najbardziej udanych. Tym bardziej, że wybór zdaje się być podyktowany różnorodnością wykonawców, tak aby Netrebko zaprezentować w szerokim gronie gwiazd nowojorskiej sceny. Stąd obok fenomenalnych występów Netrebko w *Don Pasquale* (wspólnie z Mariuszem Kwietniem i Juanem Diego Flórezem), w *Rigoletcie* (dramatycznie prowadzonym przez Ashera Fisha) czy w *Cyganerii* (wspólnie z Piotrem Beczałą), na płycie znajduje się na przykład przeciętny duet z Robertem Alagną (ewidentnie nie w formie) dyrygowany przez akademickiego Plácida Dominga (*Romeo i Julia*). Podobne wątpliwości wzbudza aria Zerliny – bohaterki, której śpiewaczka nigdy nie czuła (tutaj także pod batutą schematycznego Sylvaina Cambelinga). Generalnie jednak na tym bogato zdobionym fotografiami wydawnictwie dominuje mistrzowski poziom zapewniany przez Netrebko (np. arie z *Łucji z Lammermoor* i *Purytan*).

Płyta z pewnością okaże się świątecznym hitem, ale czy nie warto byłoby popełnić podobne albumy z innymi bohaterami tej sceny? Oczywiście mam na myśli Kwietnia, Beczałę, i cały zastęp śpiewaków brylujących również poza repertuarem stylu bel canto. Tym bardziej, że olbrzymie archiwa MET systematycznie się powiększają o występy śpiewaków, którym nigdy nie będzie dane zaistnieć w sferze fonografii.

Piotr Wolanin



**PARADISO**  
**Hayley Westenra & Ennio Morricone**

Decca 2781829 • w. 2011, n. 2011

★★★★★

Czy znają Państwo film *Cinema Paradiso*? W moim (i nie tylko) przekonaniu jest to jedno z naj-

wybitniejszych i najpiękniejszych arcydzieł w historii kina, faktem zaś jest, że to właśnie *Cinema Paradiso* za każdym razem wzrusza mnie najmocniej. Do tego filmu właśnie nawiązuje omawiana płyta. Jej tytuł brzmi: *Paradiso*, czyli raj. Można go rozumieć w sposób dwojaki. Odwołuje się on bowiem do wspomnianego filmu *Cinema Paradiso*, któremu poświęcone zostały dwie piosenki, znajdujące się na omawianej płycie. Album zawiera utwory będące kompozytorską aranżacją muzyki filmowej Ennio Morricone. Jednak określenie „Paradiso” nawiązuje także do charakteru płyty. Słuchając niezwykle pięknej, a przy tym pełnej łagodności, muzyki Morricone w wykonaniu Hayley Westenra, skojarzenia z rajem nasuwają się same... Jasny, niezwykle zwymyślony, anielski głos Hayley Westenra i jej nięganna intonacja może prawdziwie wzruszać! Jej śpiew jest niezwykle czysty, niemalże bez vibrata, bez manieryzmów. Momentami brzmi niczym głos dziecka (*La Califfa*, uroczą *Per Natalie*). Większość piosenek wykonywana jest w języku włoskim; pozostałe – w angielskim, francuskim, a nawet portugalskim (pełna ekspresji *Amalia Por Amor*). Jest też wokaliza (*Once Upon a Time In The West*). Płytę zamyka zaś piosenka z filmu *Malena*: również, jak *Cinema Paradiso*, dzieła Giuseppego Tornatore. To także piękny punkt w historii kina. Mnie jednak bardzo przeszkadzają ukazane w nim brutalne sceny. Cienia brutalności nie ma jednak w śpiewie Hayley Westenra. Jest za to przepiękna nostalgia... Warte podkreślenia, jest także, że autorem słów w trzech piosenkach jest sama solistka.

Hayley Westenra akompaniuje zespół instrumentalny (członkowie Sinfonietta di Roma) prowadzony przez samego Ennio Morricone. Morricone, zresztą, lubi nagrywać swoją muzykę: być może pamiętają Państwo znakomitą płytę zarejestrowaną przed kilkoma laty z Yo Yo Ma. W przypadku tamtej, ciężko jednak odnaleźć cudowny spokój, który płynie w obcowaniu z tą omawianą... I, na zakończenie, pragnę jeszcze zwrócić uwagę na stronę edytorską omawianej płyty: w książeczce (choć przydałyby się słowa wykonywanych piosenek, choćby z tej racji, że są one w różnych językach) znajdują się piękne, stylowe fotografie artystki, a okładka ze zdjęciem Hayley w uroczej, różowej sukni, wyraźnie

odwołuje się do klasycznego ideału kobiecości, który jest dziś, niestety, zjawiskiem coraz rzadszym...

Mimo, że album poświęcony jest muzyce filmowej, może on stanowić ozdobę każdej klasycznej kolekcji!

Łukasz Kaczmarek

**SONGS TO MARY**

**Motety maryjne Monteverdiego, Grandiego, Carissimiego**

Robert Crowe, sopran; Michael Eberth, organy

Profil PH10054 • w. 2010, n. 2009 • 79'02"

☆☆☆

Niewzruszony anioł – takie określenie chyba najlepiej zdaje się oddawać interpretacje Roberta Crowe'a, kontratenora dysponującego sopranem, głównego bohatera omawianej płyty. Jasny, krystalicznie czysty, soczysty i bardzo piękny głos, doskonale panującego nad nim artysty, skupienie na czysto zmysłowym pięknie, a przy tym ściśle kontrolowana ekspresja, to główne cechy tego wykonania. Mówiąc o nadmiernie oszczędnej ekspresji, mam tu na myśli pewne porzucenie aktorstwa, a co za tym idzie mniejsze skupienie się na słowie. W przypadku muzyki XVII-wiecznej z całą jej barokową retoryką, jest to, niestety, poważny zarzut. Nie przywiązując wystarczającej wagi do słowa, Robert Crowe potrafi jednak wyczuć i przekazać odbiorcy ogólny emocjonalny klimat kompozycji:

w wykonaniu słynnej *Exulta filia* Monteverdiego, słycać prawdziwą radość. Z kolei w zamykającym płytę motecie *Pianto della Madonna* Monteverdiego, będącym aranżacją *Lamentu Ariadny*, brakuje mi nieco dramatyzmu, mimo iż zaangażowanie śpiewaka jest wyraźnie słyszalne. Gdyby nie bogactwo i cała paleta barw jego głosu, interpretacje artysty można by określić mianem ascetycznych. Jest w nich jednak wiele wewnętrznego ciepła, ciepła emanującego z głosu Crowe'a. Przy tym, Robert Crowe bogato stosuje ornamentykę, czasem, niestety, nadużywając vibrata. Być może w założeniu artysty miało to rekompensować niedostatki aktorskie. Mimo pewnej monotonii, artyście udaje się jednak utrzymać uwagę słuchacza podczas dłuższych motetów – kantat: *O quam pulchra es* oraz *Salve, salve puelule* Giacomina Carissimiego. Cechą wspólną wszystkich interpretacji jest wewnętrzny spokój. Wpływ na

to miał zapewne dobór temp, które są zazwyczaj bardzo powolne.

W sumie, płyta zawiera osiem motetów maryjnych autorstwa Claudia Monteverdiego, Alessandra Grandiego oraz Giacomina Carissimiego. Partnerem Roberta Crowe'a jest tutaj organista Michael Eberth, muzyk dobry i rzetelny, aczkolwiek bez większego polotu. Ponadto na płycie znalazły się dwie toczaty organowe: Girolamo Frescobaldiego oraz Johanna Kaspara Kerla oraz otwierające solowe *Ave Maria*. W całości, płyty słucha się dobrze, w odręwnianiu jednak od całego kontekstu muzyki: stylistyka wykonawcza jest bowiem odległa od XVII-wiecznych standardów! Jest to druga już solowa płyta Roberta Crowe'a: pierwsza poświęcona była motetom Giacomina Carissimiego. Nie sądzę, by okazała się ona większym sukcesem fonograficznym aniżeli pierwsza. Ze względu na niezwykle głos Roberta Crowe'a, mimo wszystko warta jest jednak poznanie!

Łukasz Kaczmarek



**Kent Olofsson – Capriccio for string septet and electronics • Ake Parmerud – Kwintet smyczkowy • Hakan Larsson – Marken na kwintet smyczkowy • Anders Nilsson – Höst na sekstet smyczkowy**

Uppsala Chamber Soloists

Phono Suecia PSCD 190 • w. 2011 • 63'06"

☆☆☆☆

Omawiana płyta zawiera cztery kameralne (napisane na sekstet bądź kwintet smyczkowy) utwory czterech różnych kompozytorów szwedzkich, w sumie niewiele różniących się wiekiem, ale mających zdecydowanie inny rodowód, doświadczenia i twórczy temperament. W efekcie otrzymujemy ciekawe zestawienie – z jednej strony dość spójne brzmieniowo (bo angażujące ten sam skład), ale też prezentujące cztery różne podejścia do muzyki współczesnej. Elementem łączącym wszystkie kompozycje jest oczywiście ze-



**THE LISZT PROJECT  
Bartók, Berg, Messiaen, Ravel, Scriabin, Stroppa, Wagner**

Pierre-Laurent Aimard, fortepian

Deutsche Grammophon 477 9439 • w. 2011

• 149'07"

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

Krąg twórców spowinowaconych z Franciszkiem Lisztem lub będących pod jego wpływem, jest zdaniem Pierre-Laurenta Aimarda zaskakująco szeroki. Zgodnie z zapewnieniami pianisty Wagnera i Berga z Węgrem łączyć miałyby idea muzyki, a ze Skriabinem, Bartokiem czy Marco Stroppa dysonansowa harmonika i eksplorowanie ciemnych zakamarków duszy. Z pewnością trudniej wskazać paralele pomiędzy Lisztem a Ravelem i Messiaenem, ale i tych pianiście udało się połączyć w krąg twórców dbających o przejrzystość fakturalną i sugestywność wyrazową. Bez względu na to, czy tropy łączące znajdujących się na płycie kompozycji są naciągane czy nie, na płycie Aimarda nie ma mowy o eklektyzmie. W ujęciu Francuza ten szeroki krąg kompozytorów został ujęty w trudny do zdefinio-

wania, ale jednak wyczuwalny wspólny mianownik.

Kompozycje reprezentujące na płycie głównego bohatera wydawnictwa – Franciszka Liszta, to *Sonata h-moll* i kompozycje charakterystyczne lub programowe, takie jak *La lugubre gondola*, *Nuages gris* czy *Unstern! Sinistre* oraz fragmenty słynnych pielgrzymek. Pomiędzy te kompozycje wplecione zostały sonaty: *As-dur* Wagnera, *F-dur „Czarna msza”* Skriabina i op. 1 Berga oraz miniatury Ravela (*Jeux d'eau*), Bartoka (*Nenie*), Messiena (*Le traquet stupazin*) i Stroppa (*Tangata manu*). W ten sposób powstał ciekawy fresk muzyki fortepianowej obejmujący style rozwijające się na przestrzeni dwóch stuleci. Niewątpliwym atutem Aimarda jest umiejętność wchłonięcia całej tej różnorodności i prezentacji jej przy zachowaniu stylu indywidualnego pianisty i kompozytorów. Każdy z utworów Francuz interpretuje niczym kameleon, prezentując ich strukturę, dramaturgię, narrację i często charakterystyczny klimat. Do osiągnięcia znakomych rezultatów interpretacyjnych pianista zaprzęgał całą gamę przymiotów swej sztuki od kryształowej barwy, poprzez szeroką amplitudę dynamiczną, aż do wyśmienitej techniki. W takich warunkach mogła powstać tylko optymalna propozycja fonograficzna. Jeżeli trwający rok lisztowski ma obrodzić wydawnictwami na tym poziomie, to niech nie kończy się z upływem roku kalendarzowego.

Piotr Wolanin

spół – Uppsala Chamber Soloists – istniejący od 1978 r. i cieszący się świetną reputacją. Jego członkowie są aktywni także jako członkowie lokalnej (tj. rezydującej w Uppsali) orkiestry kameralnej.

*Capriccio* na sekstet smyczkowy i elektronikę (2008) Kenta Olofssona jest dobrym przykładem współczesnego rozumienia kameralistyki, także w wymiarze sonorystycznym. Kompozytor zmusza wykonawców do balansowania między skrajnościami, wykorzystując maksimum możliwości każdego z instrumentów. A gdy osiąga kres, z pomocą przychodzi elektronika. Służy ona przede wszystkim właśnie do poszerzenia możliwości tradycyjnego aparatu wykonawczego, zwielokrotniając za pomocą efektu echa pojedyn-

cze szarpnięcia, dodając nowe składowe do podstawowych tonów, czy zmieniając oryginalną barwę. W efekcie jej obecność jest poniekąd zakamuflowana, choć bez wątplenia zauważalna (jednak zawsze drugoplanowa). Utwór skonstruowany na zasadzie logicznego zestawiania różnych elementów – mamy więc fragmenty wyraźnie „punktowe” (*staccato*, *pizzicato*) i „liniowe”, interesujące kontrasty, narastanie napięcia i jego naturalne rozwiązanie. Gdy pod koniec trzeciej części utworu wydaje się, że nastąpiło wygaszenie emocji, następuje prawdziwa kulminacja, zakończona ekspresyjnymi pizzicatami, dodatkowo skumulowanymi przez elektroniczne echo.

*Kwintet smyczkowy* (2009) Åke Parmeruda rozpoczynają



głuche tony kontrabas, chwilami przerażające się w niemal jazzową improwizację. W pierwszej części towarzyszy jej pizzicato pozostałych instrumentów, ale po chwili zasób środków znacznie się powiększa. Ciekawe może być zresztą skonfrontowanie struktury kompozycji i jej aury brzmieniowej z warsztatem muzyki elektronicznej – z którą przede wszystkim kojarzony jest Parmerud. Doszukiwanie się takich skojarzeń może być jednak dość trudne, mamy bowiem zdecydowanie do czynienia z muzyką akustyczną, wykorzystującą typową dla instrumentów strunowych artykulację. Ich zasób widać doskonale zwłaszcza w trzeciej, raczej spokojnej części, której nieco senny nastrój jest parokrotnie burzony gwałtowniejszymi interwencjami. Czwarta, ostatnia część utworu podsumowuje jego akcję, jednocześnie subtelnie tłumiąc emocje w samym finale.

*Märken* na kwintet smyczkowy (2008) Håkana Larssona jawi się jako znacznie bardziej tradycyjne (klasyczne – jeśli ktoś woli takie określenie) dzieło kameralne. Można to zauważyć zarówno w warstwie brzmieniowej, jak i samej konstrukcji utworu, jego melodyce itp. W znacznym stopniu nawiązuje ono do ciągu XX-wiecznych kwartetów smyczkowych (to nie pomyłka), wzbogaconych oryginalną partią kontrabas (co w efekcie składa się na kwintet) – być może mającą swój rodowód w początkach kariery Larssona, który zaczynał jako muzyk jazzowy. Na szczególną uwagę zwraca zwłaszcza intrygująca partia solowa tego instrumentu (stopniowo uobudowywana kolejnymi dźwiękami), znajdująca się w drugiej połowie utworu mającego – to także trzeba podkreślić – bardzo silny ładunek emocjonalny.

Napisany przez Andersa Nilssona *Höst* na sekstet smyczkowy rozpoczyna się nostalgiczną i urokliwą melodią, sugerując bardzo klasyczną formę i klimat dzieła. Nawiązania do epoki romantyzmu, zwłaszcza utworów Johanna Brahmsa, są zresztą oczywiste i jak najbardziej zamierzone. Nilsson stosuje jednak odważniejszą (bardziej współczesną) kolorystykę do wyrażenia podobnych emocji. *Höst* jest utworem bardzo ekspresyjnym i nastrojowym, wciąż jednak silnie zakorzenionym w tradycji, czego nie zmienia okazjonalne stosowanie repetycji w

sposób bardziej charakterystyczny dla muzyki II połowy XX w. W drugiej części autor nieco śmieiej sięga po bardziej nowoczesne środki – wówczas słyszymy raczej trio (ze stale zmieniającym się składem instrumentalnym) niż pełny sekstet. W finale powracają emocje z pierwszej części utworu, prowadząc nieuchronnie do finału.

Dariusz Mazurowski



**MARTHA ARGERICH & MISHA MAISKY**  
**Antoni Dworak – Scherzo capriccioso Des-dur op. 66 • Rodion Szchedrin – Koncert podwójny na fortepian, wiolonczelę i orkiestrę „Romantyczna ofiara” • César Franck – Sonata A-dur w wersji na wiolonczelę i fortepian • Dymitr Szostakowicz – Symfonia nr 9 Es-dur op. 70**

Martha Argerich, fortepian; Misha Maiski, wiolonczela • Orkiestra Symfoniczna z Lucerny • Neeme Järvi, dyrygent  
 Accentus Music ACC 20224 • w. 2011, n. 2011  
 • DVD-V, 111'36"  
 ★★★★★

9 i 10 lutego 2011 r. w Lucernie w Szwajcarii miały miejsce dwa koncerty nadzwyczajne, podczas których Martha Argerich i Misha Maiski prawił koncert dedykowany im koncert podwójny na fortepian, wiolonczelę i orkiestrę Rodiona Szchedrina. Utwór ten – o osobliwej nazwie *Romantyczna ofiara* – powstał na zamówienie dyrekcji Orkiestry Symfonicznej z Lucerny, którą tamtego wieczoru poprowadził Neeme Järvi. Oprócz koncertu, zabrzmiały *Scherzo capriccioso Des-dur* na orkiestrę Antoniego Dworzaka, *IX Symfonia Es-dur* Dymitra Szostakowicza oraz *Sonata A-dur* Césara Francka w wersji na wiolonczelę i fortepian. Płytę uzupełnia bonus w postaci szesnastominutowego filmu dokumentalnego prezentującego kulisy

przygotowań do występu. Reportaż opatrzone napisami angielskimi, francuskimi i niemieckimi.

Interpretacje Marthy Argerich i Miszy Majskiego są tutaj najważniejsze. Oboje artyści współpracują od ponad trzydziestu lat i znają się, mówiąc kolokwialnie, na wylot. Argerich słynie ze spontaniczności i nieprzewidywalności. Majski natomiast kojarzony jest przede wszystkim z interpretacjami delikatnymi i pełnymi młodzieńczego blasku oraz z fantazyjnymi, dla niektórych wręcz ekstrawagancjami, ubiorami, w których lubi występować. *Sonata* Francka muzycy wykonywali wielokrotnie, także nagrywając na płytę – w roku 1981 dla wytwórni EMI oraz w roku 2000 dla Deutsche Grammophon. Na marginesie warto przypomnieć, że argentyńska pianistka nagrywała utwór Francka aż jedenaście razy, licząc tylko płyty wydane oficjalnie. Jej muzycznymi partnerami byli skrzypkowie Ruggiero Ricci, Salvatore Accardo, Ivry Gitlis i Gidon Kremer, Itzhak Perlman i Dora Schwarzberg oraz wspomniany Majski i flecista James Galway.

Martha Argerich i Misza Maiski po raz kolejny tworzą duet wyjątkowy, godny uwagi i niedający się podrobić. Ich interpretacja nie jest jednak bez skazy, bo – jak to bywa w nagraniach na żywo – artystom przytrafiają się drobne wpadki. W przypadku Majskiego są to problemy z intonacją. Jeśli chodzi o Argerich, sytuacja jest analogiczna, bo zdarza jej się nie trafiać w odpowiednie klawisze. Przed ewentualnym kupieniem płyty trzeba jeszcze zdać sobie sprawę z tego, że kameralistka gra w sposób zmanierowany, co polega na tym, że przyspiesza tempo, nie bacząc na ryzyko odstawiania w pionach rytmicznych. Owa postawa najprawdopodobniej nie wynika z braku szacunku do dzieła czy do estradowego partnera, ale ze specyficznej, gorącej emocjonalności, do której zdążyła nas przyzwyczaić. Zresztą, wymienione mankamenty prawie nic nie znaczą. Najistotniejsze jest to, że pianistka gra pięknym, głębokim dźwiękiem oraz że z dzieciinną łatwością wydobyla drzemienie w zapisie nutowym liczne i intensywne emocje. Majski z kolei jest poetą wiolonczeli. Każdą wygraną frazę przeżywa w skupieniu, medytując nad barwą dźwięku, wyrażanymi emocjami i nad sen-

sem treści dzieła. W konsekwencji z artystycznej symbiozy wylania się kreacja niezwykle dojrzala i nasycona dramaturgią.

W koncercie Rodiona Szchedrina nie odczuwamy gorącej emocjonalności, która jest cechą charakterystyczną kompozycji Césara Francka. Zamiast niej, zwróćmy uwagę na wykorzystanie szerokich możliwości brzmieniowych i barwowych orkiestry, imponującej w tym wykonaniu wysokimi możliwościami technicznymi. Dyrygent Neeme Järvi stara się wydobyc z niej możliwie najwięcej ciepła. Odnajdziemy je zwłaszcza w wirtuozowskim *Scherzo capriccioso* Dworzaka, które miejscami rozgrzewa do czerwoności. Tymczasem w symfonii Szostakowicza trzeba by go szukać ze świecą w rękę, tutaj bowiem na plan pierwszy wysuwa się ironia, nawet – albo zwłaszcza – w *Allegro*. Ale w interpretacji pod batutą Järwiego tej ironii brakuje. Przynajmniej w porównaniu z wielkimi, mrocznymi kreacjami Kiriła Kondraszyna i Jewgienija Mrawińskiego.

Wykonania zamieszczone na niniejszym DVD są dobre, chociaż nie rewolucyjne. Dużą zaletą wydawnictwa jest przyzwoita jakość dźwięku i obrazu oraz ciekawy montaż, w którym położono nacisk na to, aby ujęcia harmonizowały się z warstwą muzyczną. Album polecam zwłaszcza wielbicielom Marthy Argerich i Miszy Majskiego. Myślę, że i tym razem się nie zawiodą.

Maciej Chiziński



**ALFRED CORTOT**  
**The Late Recordings vol. 4**  
**Utwory Schuberta, Liszta, Schumann, Chopina**

Appian APR 5574 • w. 2010, n. 1953/4 • 72'56"  
 ★★★★★

Alfred Cortot (1877–1962) cieszył się mianem największego francuskiego pianisty pierwszej połowy XX w. Urodził się w Szwajcarii w rodzinie szwajcarsko-fran-

cuskiej. Gdy miał dziewiętnaście lat, ukończył ze złotym medalem Konserwatorium Paryskie. Dwa lata później, w 1898 r., porzucił karierę solisty, aby przez trzy kolejne sezony pracować w Bayreuth na północy Bawarii jako korepetytor operowy. W dramatach muzycznych Wagnera zakochał się do tego stopnia, że gdy powrócił do Francji w 1902 r., doprowadził do francuskiego prawykonania *Zmierzchu bogów*, którym dyrygował. Prowadzenie orkiestry i pianistyka solowa nie były jednak jedynymi obiektami jego fascynacji, gdyż poświęcił się również muzyce kameralnej oraz pedagogice. W roku 1905 założył, wraz z Jacquesem Thibaud i Pablem Casalsem, najślynniejsze przed drugą wojną światową trio fortepianowe, a w 1919 r. z Augustem Mangeotem powołał do życia *École normale de musique de Paris*, noszącą po dziś dzień jego imię. O wielkości tej szkoły świadczą nazwiska profesorów, którzy w niej uczyli: Jacques Thibaud, Pablo Casals, Olivier Messiaen, Charles Münch, Wanda Landowska, Nadia Boulanger, Igor Strawiński, Georges Enescu, Arthur Honegger, Paul Dukas i Henri Dutilleul... i jej uczniów, choćby Dinu Lipatti oraz Samson François.

Niesławę przyniosła Alfredowi Cortotowi naganna postawa w czasach kolaboracji francuskiego rządu Vichy z hitlerowską Rzeszą wobec kolegów artystów żydowskiego pochodzenia. Wybrane źródła informują, że Cortot zadencjonował nawet swą byłą uczennicę Clarę Haskil. Ten podły czyn zmusił ją do ukrycia się, a w konsekwencji do wyjazdu do Szwajcarii, do której on sam powrócił w 1945 r., aby spędzić w niej resztę życia.

Alfred Cortot nagrywał przez większość życia dla brytyjskiej wytwórni His Master's Voice. Rejestracje te wznawiane są dziś pod szyldem EMI Classics, niemniej reedycje obejmują głównie okres przedwojenny, ograniczając materiał utrwalony po 1945 r. do kilku interpretacji. Wiąże się to z chorobą Parkinsona, stopniowo pozbawiającą artystę sprawności technicznej. Traf chciał, że akurat na przełomie lat 40. i 50. z użycia wyszły płyty odtwarzające się z prędkością 78 obrotów na minutę – mieszczące na jednej stronie ledwie cztery i pół minuty muzyki i stawiające w studiu techniczne ograniczenia – a zamiast nich pojawiły się krążki o wiele bar-

dziej pojemne, odtwarzające się z prędkością 33 1/3 oraz 45 obrotów na minutę. Cortot był zachwycony tym postępowaniem, w związku z czym zdecydował się na nagranie – w niektórych przypadkach po raz wtóry – dużych form muzycznych, zwłaszcza sonat fortepianowych.

Po wojnie Alfred Cortot odwiedził słynne studio przy Abbey Road w latach 1947–1951 oraz 1953–1955. Materiał utrwalony na taśmach magnetycznych – powstały z myślą o płytach długogrających – pochodzi z drugiego okresu. Muzyk zarejestrował jednocześnie – dla Pathé Marconi, czyli francuskiej filii EMI – komplety sonat fortepianowych Ludwika van Beethovena oraz mazurków Fryderyka Chopina, które nigdy oficjalnie nie zostały wydane, ponieważ rodzina Cortota, będąca właścicielem praw autorskich, żądała za nie zbyt dużych pieniędzy.

Lukę w dyskografii Alfreda Cortota postanowiła wypełnić brytyjska oficyna wydawnicza Appian Publications and Recordings (APR), która opublikowała – w ramach serii *The Late Recordings (Późne nagrania)* – cztery albumy zawierające rejestracje z lat 1947–1954. Na płycie czwartej znajdziemy dzieła Franciszka Schuberta, Franciszka Liszta, Roberta Schumanna oraz Fryderyka Chopina, utrwalone w roku 1951 oraz w latach 1953–1954. Jakkolwiek omawiane interpretacje nie są idealne pod względem techniki pianistycznej, bije z nich prawda o sztuce i o życiu schorowanego, starego człowieka. Człowieka, który przeżył gehennę fizycznego upośledzenia; dla niego tym dotkliwszą, że był muzykiem pianistą, a ręce stanowiły dlań aparat zarazem podstawowy i konieczny.

Pomimo zmagania się z chorobą, Alfred Cortot zaskakuje nas w swych kreacjach pogodą ducha, lekkością i tanecznością. Z każdej, nawet najkrótszej formy, potrafi wysnuć opowieść, odnajdując w nutach wieloplanowość oraz wzbogacając interpretacje o kontrasty w zakresie artykulacji, agogiki i dynamiki. Najlepszym na to dowodem jest *Karnawał* op. 9 Schumanna, wyśpiewany z elegancją i młodzieńczą energią; jedynym czynnikiem, który czasem może przeszkadzać, jest brak płynności frazowania. Kunszt opanowania drobnej techniki i uwypuklenia koronkowej faktury usłyszymy z kolei w *Rapsodii węgierskiej nr 11*

Liszta. Jeśli zaś chodzi o dzieła Chopina, najbardziej urzekają mnie udratyzowany *Nokturn Fis-dur* op. 15 nr 2, frasobliwy *Marsz żałobny z Sonaty b-moll* op. 35, zadumane *Largo z Sonaty h-moll* op. 58 (nowatorskie pod względem odczytania zapisu nutowego), „pijany” od zmieniającego się tempa *Walc cis-moll* op. 64 nr 2 oraz szalona – roztańczona i rozśpiewana – *Tarantella As-dur* op. 43. Brzmienie fortepianu po obróbce cyfrowej jest bardzo przyzwoite, oczywiście mierząc miarą techniki nagrywania dźwięku z pierwszej połowy lat 50. Płytę polecam wszystkim miłośnikom nagrań archiwalnych.

Maciej Chiżyński



CRUX

**Parisian Easter music from the 13<sup>th</sup> & 14<sup>th</sup> century**

Ensemble Peregrina

Glossa GCD 922505 • w. 2011, n. 2010 • 70'44"  
★★★★★

Wielkanoc to najważniejsze chrześcijańskie święto upamiętniające misterium męki, śmierci i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa. W Paryżu celebrowane jest ono wyjątkowo uroczystość z zachowaniem wielowiekowej tradycji, wzbogacającej katolicką liturgię o quasi-teatralną oprawę. Ową nadzwyczajną atmosferę szczególnie da się odczuć w starych kościołach, których w stolicy Francji nie brakuje. Wśród nich wyróżnia się gotycka katedra Notre Dame. Ulokowana w sercu miasta, na Wyspie Cité, wzbija się ona wysoko ponad paryskie dachy. Przyciąga tłumy wiernych niemal od początku swego istnienia, czyli od roku 1250, kiedy to ukończono prace budowlane nad konstrukcją obu wież fasady zachodniej. I jeśli potężna bryła budynku zachwyca rozmachem i majestatem u progu trzeciego tysiąclecia, to jakie wrażenie robiła ona na wiernych siedemset pięćdziesiąt lat temu? Z pewnością olbrzymie. Udział w mszach i w nabożeństwach

odprawianych w gotyckiej katedrze pozwalał lepiej zrozumieć nauczanie Kościoła o Tym, który stworzył niebo i ziemię, jej strzelistość zaś wskazywała na miejsce, z którego Bóg spogląda na ludzi, dając im jednocześnie poczucie, iż są bliżej Niego.

Świątynię Notre Dame konsekrowano jeszcze w 1182 r. – czyli zaledwie dziewiętnaście lat po tym, jak papież Aleksander III położył kamień węgielny pod jej budowę – rok później natomiast powołano do życia profesjonalny, przykatedralny chór. Wkrótce Paryż stał się najważniejszym ośrodkiem muzycznym ówczesnej Europy, a jego wpływ na rozwój polifonii miał fundamentalne znaczenie.

Omawiany album nosi tytuł *Krzyż* i przedstawia kompozycje powstałe między XII i XIV w. (nieco wbrew temu, co sugeruje podtytuł płyty) bądź to w Paryżu XII i XIII w. – w ramach tzw. szkoły Notre Dame – bądź we Fleury w wieku XIII, bądź jako rezonans szkoły w hiszpańskim Burgos i w Pradze doby wieku czternastego.

Tytułowy krzyż w starożytności oznaczał narzędzie poniżającej tortury przynoszącej śmierć, niemniej od czasu, kiedy Chrystus umarł na krzyżu, stał się symbolem miłości Boga do człowieka. Przez wszystkie wieki chrześcijaństwa temat krzyża nie przestawał i nie przestaje inspirować artystów. W epoce średniowiecza, sztuka była wyrazem ich miłości do Boga, dlatego też często pozostawali oni anonimowi, ale podpisywali swe dzieła sentencją „Ad maiorem Dei gloriam” (co oznacza „Ku większej chwale Boga”). Szkoła Notre Dame zapoczątkowała koniec czasów anonimowości twórców; nie należy jednak utożsamiać jej wyłącznie z jej dwoma wielkimi przedstawicielami – Leoninusem i Perotinusem, których dzieła notabene nie znalazły się na tej płycie – pamiętając również o licznych autorach anonimowych oraz o innych twórcach znanych z nazwiska, których utwory za ich życia cieszyły się nieraz sporą popularnością. I tak, oprócz anonimów, znajdziemy tu kompozycje pióra Filipa le Chancelier (ok. 1165–1236) oraz Gotfryda z opactwa kanoników regularnych Saint-Victor w Paryżu (ok. 1125–1198). Większość prezentowanych utworów to kondukt, czyli pierwsze w dziejach sztuki dźwięku w pełni samodzielne kompozycje wielogłosowe.



Teksty niektórych konduktów są bardzo śmiałe, np. *Clavus pungens acumine* (Gwóźdź, który rani ostrym szpicem – M. Ch.), w którym Filip le Chancelier ostro gani kler za to, iż „stał się zgrają wilków”. Uwagę przykuwa też najdłuższy na całej płycie *Planctus ante nescia* (Nie znająca wcześniej żalu – M. Ch.) Gotfryda z Saint-Victor, podmiotem lirycznym tego lamentu jest bowiem Matka Boża oplakująca śmierć swojego syna. Z kolei w skomponowanym w Pradze *Surgit Christus cum trophoe* (*Chrystus zmartwychwstał jest z trofeum* – M. Ch.) słyszymy relację Marii Magdaleny ze szczytu Golgoty z chwili, kiedy Jezus umierał na krzyżu.

Wykonawczynią większości konduktów jest polska śpiewaczka i muzykolog Agnieszka Budzińska-Bennett, również grająca tu na harfie i kierująca zespołem kameralnym Ensemble Peregrina, który założyła w Bazylei w 1997 r. Towarzyszą jej Kelly Landerkin (głos), Lorenza Donadini (głos) oraz Baptiste Romain (fidel i rubeba). Nagranie dokonano w kościele p.w. Świętego Krzyża w Binningen-Bottmingen w Bazylei w czerwcu 2010 r. Polecam!

Maciej Chiziński



POÈME

**Utwory: O. Respighiego, J. Suka, E. Chaussona, R. Vaughan-Williamsa**

Julia Fischer, skrzypce • Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo • Yakov Kreizberg, dyrygent

Decca 478 2684 • w. 2011, n. 2011 • 69'59"

★★★★★

15 marca 2011 r., po długiej chorobie zmarł wielki amerykański dyrygent rosyjskiego pochodzenia Yakov Kreizberg. Miał pięćdziesiąt jeden lat. Prezentowana tu płyta jest jego ostatnim nagraniem w ogóle. Był ulubionym partnerem Julii Fischer i nie tylko towarzyszył jej we wszystkich koncertach skrzypcowych, które utrwaliła

dla wydawnictwa Pentatone – Brahmsa, Chaczaturiana, Czajkowskiego, Glazunowa, Mozarta oraz Prokofiewa – ale również akompaniował jej na fortepianie w utworze Czajkowskiego pt. *Wspomnienie drogiego miejsca* op. 42.

O tym, że Fischer jest wyjątkową artystką – niekoniernie odnoszącą sukcesy w dziedzinie skrzypiec – mogliśmy przekonać się chociażby w Nowym Roku 2008, kiedy podczas jednego wieczoru wykonała we frankfurckiej Starej Operze *III Koncert skrzypcowy h-moll* op. 61 Camille'a Saint-Saënsa oraz... *Koncert fortepianowy a-moll* op. 16 Edwarda Griega. Towarzyszyła jej wówczas Niemiecka Młodzieżowa Orkiestra Filharmoniczna pod batutą Matthiasa Pintschera, a zapis DVD tamtego wydarzenia upamiętniła Decca, z którą solistka współpracuje właśnie od 2008 r.

W kwietniu 2011 r. ukazał się już trzeci autorski album Fischer wydany pod egidą wspomnianej wytwórni, zatytułowany *Poemat*. Znalazły się na nim utwory z pogranicza neoromantyzmu i impresjonizmu, skomponowane na przełomie wieków XIX i XX: *Jesienny poemat na skrzypce i orkiestrę* Ottorina Respighiego, *Fantazja* op. 24 Józefa Suka, *Poemat* op. 25 Ernesta Chaussona oraz *Wzlatujący skowronek* Raipha Vaughana Williamsa. Artystce towarzyszy Orkiestra Filharmonii Monte Carlo pod batutą Yakova Kreizberga.

Interpretacje zachwycają potłotem, epickim rozmachem, wyważoną agogiką oraz – przede wszystkim – pięknym i subtelnym brzmieniem instrumentu solowego, z którym kontrastuje potęga brzmienia orkiestry (przy zachowaniu odpowiednich proporcji dynamiki). Grę Julii Fischer cechuje śpiewność, nieskazitelna intonacja i bogata paleta odcieni kolorystycznych. Niemniej, największym atutem jej kreacji jest emocjonalna szczerść, prostota, wewnętrzna energia oraz umiejętność budowania napięcia dramaturgicznego.

Uważam, że płyta jest pozycją obowiązkową dla każdego melomana. I mam nadzieję, że zaprezentowane na niej wykonania będą ważnym punktem odniesienia i źródłem inspiracji dla przyszłych pokoleń skrzypków.

Maciej Chiziński

**Mieczysław Weinberg – Kwintet fortepianowy op. 18 • Dymitr Szostakowicz – Kwintet fortepianowy op. 87**

Matthias Kirschnereit, fortepian • Szymanowski Quartet

Hänssler Classic CD 93.260 • w. 2011

★★★★★

Dymitra Szostakowicza i Mieczysława Weinberga łączyła przez wiele lat głęboka przyjaźń. Obaj chętnie spotykali się konsultując między sobą kolejne partytury. Ich znajomość zaczęła się po agresji III Rzeszy na ZSRR, kiedy to Weinberg – uciekinier z okupowanej Polski – opuścił Mińsk, aby osiedlić się w dalekim Taszkencie, w Azji Środkowej. Stamtąd wysłał do Szostakowicza partyturę *I Symfonii* op. 10. W odpowiedzi Szostakowicz zaprosił go do Moskwy i pomógł mu zdobyć odpowiednie dokumenty pozwalające na zamieszkanie w stolicy, gdzie spędził resztę życia. Pozostawił po sobie ogromną spuściznę: aż sto pięćdziesiąt trzy opusy – w tym 23 symfonie i 7 oper – oraz muzykę filmową.

Stylistyka utworów Weinberga nie nosi w sobie znamion oryginalności i jest bliska muzycznemu językowi Szostakowicza, w związku z czym autor *Pasażerki* nie cieszył się popularnością poza granicami ZSRR. Nadmienimy, że dopiero w zeszłym roku Weinberg doczekał się pierwszej monografii; książkę pt. *Mieczysław Weinberg: in Search of Freedom* napisał brytyjski muzykolog David Fanning.

Do upowszechnienia Weinbergowskiego dziedzictwa z pewnością przyczyni się również polsko-ukraiński Kwartet Szymanowski, który zarejestrował dla wytwórni Hänssler Classic – we współpracy z niemieckim pianistą Matthiasem Kirschnereitem – mało znany *Kwintet fortepianowy op. 18* (1944). Po nim na płycie usłyszymy lubiany *Kwintet fortepianowy g-moll* op. 57 Szostakowicza (1940).

Interpretacja obu dzieł jest dobra, aczkolwiek nie porywa mnie ze względu na zbyt małe uwypuklenie typowego dla tej muzyki wigoru, ekspresyjności (a nawet drapieżności) oraz napięcia dramaturgicznego. Zamiast niej dominuje zaduma, która, zdaje się, była dla tych wykonawców kluczowa. Mimo wszystko całość oceniam na cztery gwiazdki. Po pierwsze dlatego, że kameraliści grają z dużą dbałością o szczegóły – zarówno w zakresie intonacji, jak też artykulacji i dynamiki.

Po drugie – podoba mi się strona techniczna omawianego nagrania. Album polecam przede wszystkim miłośnikom twórczości Weinberga.

Maciej Chiziński

XX/XXI

**W. Lutosławski – Partita na skrzypce i fortepian • L. Janacek – Sonata na skrzypce i fortepian • A. Mitropoulos – Ea1 na skrzypce solo • B. Bartók – Sonata na skrzypce i fortepian nr 1**

Rafał Zambrzycki Payne-skrzypce • Ensemble Modern

Ensemble Modern EMCD-015 • w. 2010 • 79'09"

★★★★★

Grupa Ensemble Modern od 5 lat wydaje serię płytową poświęconą muzykom zespołu. Taka płyta jest swoistą wizytówką każdego z członków 18-osobowej grupy z Frankfurtu. Artyści mogą zaprezentować na nagraniu dowolnie wybrany przez siebie repertuar w dowolnym składzie. To duże wyzwanie dla muzyków, ale również szansa na zaprezentowanie się w solowym, być może odmiennym od zwyczajowej formuły zespołu, repertuarze. Wielka szkoda, że polskie orkiestry nie prezentują w ten sposób swoich artystów, na pewno odkrylibyśmy wiele interesujących osobowości artystycznych przy tej okazji.

Jednym z koncertmistrzów zespołu jest polski skrzypek Rafał Zambrzycki-Payne, który już od 7 lat współpracuje z grupą z Frankfurtu. Absolwent słynnej Szkoły im. Menuhina, koncertmistrz wielu zespołów europejskich, ma bardzo duże doświadczenie w repertuarze współczesnym (mieliśmy okazję słuchać go podczas festiwalu Warszawskiego Jesień 2009 w koncercie solowym z orkiestrą NOSPR z Katowic). Jest też członkiem Dimension Trio, które działa w Wielkiej Brytanii. To jego trzecia płyta z repertuarem solowym.

Towarzyszy mu szwajcarski pianista Ueli Widget, jeden z założycieli zespołu Ensemble Modern. Absolwent klasy fortepianu György Kurtága i Zoltána Kocsisa w Akademii im. Liszta w Budapeszcie, laureat wielu nagród na konkursach międzynarodowych.

Na swojej płycie Rafał Zambrzycki-Payne postanowił nagrać utwory kompozytorów ubiegłego i obecnego stulecia – stąd tytuł płyty. Wybór repertuaru jest ukłonem w stronę kompozytorów z Europy



**Johannes Brahms – Ein deutsches Requiem op. 45 • Heinrich Schütz – Wie lieblich sind deine Wohnungen SWV 29, Selig sind die Toten SWV 391**

*Katharine Fuge, sopran; Matthew Brook, baryton • The Monteverdi Choir; Orchestre Révolutionnaire et Romantique • John Eliot Gardiner, dyrygent*  
Soli Deo Gloria SDG 706 • w. 2012, 2007/8 • 77'25"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Warto sięgnąć po album *Niemieckie requiem* Brahmsa zamkniętych *Brahms Series*, czyli płytowe rejestracje koncertów chóru i orkiestry Johna Elliota Gardinera, jakie odbywały się w 2007 i 2008 r. w wybranych europejskich miastach. Na tym brahmsowskim tournée symfonie i requiem były prezentowane w zestawieniu z muzyką chóralną Heinricha Schütza. W takim też zestawieniu pojawiły się na płytach.

*Niemieckie requiem* Brahmsa jest głęboko poruszającym utworem religijnym, kluczowym dla zrozumienia osobowości kompozytora i jego życia duchowego. Brahms sam stworzył libretto requiem, kompilując je z tekstów Biblii luteranckiej. Muzycznie Brahms mocno zanurzył się w muzyce przeszłości, szczególnie w dorobku niemieckich twórców.

Prezentowane nagranie jest znakomite. Urzeka naturalność prowadzonej frazy, muzyka płynie bardzo swobodnie. Dyrygent jest bardzo wrażliwy na sugestie kompozytora w partyturze, co do np. tempa. Każda fraza zachwyca pięknem muzyki i szlachetnością oddawanych uczuć. Czystość brzmienia Orkiestry Rewolucyjnej i Romantycznej i szlachetność Chóru im. Monteverdiego prowadzonych przez Gardinera ma rzadko spotykaną siłę oddziaływania. W częściach wolnych orkiestra jest rozmarzona, delikatna, dźwięk jest perlisty, ciepły oraz intensywny w brzmieniu. W częściach szybkich niczym jeden bystry i pełen energii organizm orkiestra brzmi niemal

drapieżnie. We fragmentach granych piano lekkość i delikatność oraz współpraca chóru z orkiestrą i dyrygentem dają piorunujący efekt umiejętnego operowania napięciem w konstruowaniu dramaturgii całego *Niemieckiego requiem*.

Jest to interpretacja, która zapada na długo w pamięć, dobrze wypełniona żarliwością, emocjonalną głębią, które potęgują modlitewne skupienie od pierwszych do ostatnich taktów w muzyce Brahmsa. Imponująca jest przy tym lekkość i dramaturgia całej narracji muzycznej, wszystko jest absolutnie na miejscu, nie czuje się upływu czasu. Muzyka wciąga bez reszty. Śpiew solistów to intymna modlitwa czy też rozważanie, a wszystko to wydaje się być zgodne z intencjami kompozytora. Partie chóralne wypadły rewelacyjnie. Podawane teksty biblijne są modlitewnie skupione, mistyczne – sacrum w najczystszej postaci. Wszystko stapia się idealnie w tej interpretacji Gardinera, która stanowi bardzo integralną całość.

Orchestre Révolutionnaire et Romantique pod batutą Johna Elliota Gardinera dali niezwykle kompetentną i fascynującą interpretację wszystkich symfonii i *Niemieckiego requiem* Brahmsa.

Całość każdego albumu wydana jest w postaci książki w twardej oprawie, co jest znakiem firmowym wydawnictwa Gardinera. Okładkę zdobią fragmenty „przedziwnych” obrazów Howarda Hodgkina, które posłużyły do ilustracji pięciu brahmsowskich albumów płytowych. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik



**JERZY FRYDERYK HAENDEL**  
**Il pastor fido HWV 8a**

*Lucy Crowe, sopran; Anna Dennis, sopran; Katherine Manley, sopran; Madeleine Shaw, mezzosopran; Clint van der Linde, kontratenor; Lisandro Abadie, bas-baryton • La Nuova Musica • David Bates, dyrygent*  
Harmonia Mundi HMU 907585.86 • w. 2012, n. 2010 • 145'13"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Na rynek płytowy trafił muzyczny rarytas. Trzyaktowa opera *Il pastor fido* Jerzego Fryderyka Haendla w pierwotnej wersji z roku 1712, która jest światową premierą fonograficzną.

Opera *Il pastor fido* do adaptowanego libretta Giacoma Rossiego, który opracował słynny i powszechnie znany poemat pastoralny, tragicomedię dziejącą się w mitycznej krainie Arkadii autorstwa Giovanniego Battisty Guariniego. *Il pastor fido* to jeden z najbardziej znanych dramatów XVII-wiecznych (ponad sto wydań od premiery publikacji w Wenecji w 1590 r.). Pierwsze znane przedstawienia *Pasterza* odbyły się w Ferrarze (1595/96) oraz w Mantui (1598). Tekst sztuki zainspirował muzycznie całe mnóstwo kompozytorów, takich jak: Giaches de Werta, Claudio Monteverdiego, Sigismondo d'India, Alessandro Grandi, Tarquinio Merula, Heinrich Schütz, Philippe de Monte, Antonio Vivaldi.

Ta opera Haendla została skomponowana w 1712 r. i po raz pierwszy wykonana w dniu 22 listopada tego samego roku w Londynie w Teatrze Królowej pod dyktando kompozytora. I tu Haendel poniósł spektakularną klęskę, opera po siedmiu wystawieniach zeszała ze sceny, jako kłapa i wielkie rozczarowanie! Publiczność jej nie zaakceptowała. Przyczyniły się do tego zapewne jej przyzwyczajenia i wcześniejszy wielki sukces *Rinalda*. A skromna i krótka opera *Il pastor fido*, mimo popularnego i znanego tematu nie zachwyciła wymagającej londyńskiej publiczności choć piękno muzyki jest niezaprzeczone! W jednym z pamiętników z tamtych lat można przeczytać o premierze *Pasterza*: „scena reprezentowała tylko kraj Arkadii; zwyczaj [kostiumy] były stare – opera bardzo krótka”. Nawet role Mirtila i Silvia śpiewane przez uwielbianych kastratów Valeriana Pellegriniego i Valentina Urbaniego nie pomogły utworowi. To było za mało.

Po latach kompozytor powrócił do *Pasterza*, zmodyfikował go i odniósł sukces. Było to na wiosnę 1734 r., w którym Giovanni Carestini wziął rolę Mirtila, sam spektakl był znacznie bardziej udany, Haendel znacząco zmienił muzykę: z pierwotnej wersji pozostawił tylko siedem oryginalnych arii, a inne arie zostały zastąpione przez arie z kantat lub

wcześniejszych, bardziej udanych i lubianych oper. Nowa produkcja okazała się sukcesem i cieszyła się popularnością. I ta poprawiona wersja jest nam znana z nagrań płytowych.

Prezentowane nagranie opery *Il pastor fido* z 1712 r. idzie tropem poszukiwania czegoś nowego, odkrycia nieznanego, jakim podążają współcześnie ambitni artyści i prestiżowe firmy płytowe. Bowiernie ma już chyba najmniejszego sensu, w założeniu wielu artystów i producentów płytowych, wydawać ogranych koncertowo i łatwo dostępnych na płytach pozycji z żelaznego repertuaru. Po prostu trudno je sprzedać na pograżonym w kryzysie rynku płytowym, zainteresować nimi melomanów i kolekcjonerów.

Założony w 2007 r. przez kontratenora Davida Batesa, zespół La Nuova Musica zdobył uznanie wśród melomanów i krytyków muzycznych za świeżość i żywość interpretacji. Odbarżono go tytułem najbardziej ekscytującego ze wszystkich młodych zespołów barokowych.

Przy nagraniu dzieła do uznanego młodego zespołu dołączyli stali współpracownicy: sopranistki Anna Dennis, Lucy Crowe i Katherine Manley, mezzosopran Madeleine Shaw, baryton Lisandro Abadie i kontratenor Clint van der Linde. Całość prowadzi David Bates. To nagranie rozpoczyna wydawanie w ramach ekskluzywnego kontraktu nagrań La Nuova Music w Harmonia Mundi USA. Kolejnymi nagraniami mają być: m.in. *Dominus Dixit* Haendla, *Dixit Dominus* i *Furore Iustissimae* Vivaldiego.

W operę *Il pastor fido* David Bates ze swym zespołem tchnęli życie, odkryli sens i nadali właściwy kształt tej pięknej muzyce skomponowanej przez Haendla. Dla tej muzyki interpretacja Anglików jest, jak przystoiowy powiew świeżego powietrza. Jest ona natchniona, przepełniona energią, siłą, której bardzo dobrze się przysłużył wigor i zapal tego młodego zespołu. W sumie dostaliśmy świetną i bardzo świeżą, energetyczną, spontaniczną interpretację pierwotnej wersji opery.

Warto sięgnąć po ten bardzo dobry i interesujący album! Polecam.

Arkadiusz Jędrasik



Wschodniej, z którymi skrzypek, jak sam pisze w przedmowie, czuje się silnie emocjonalnie związany. Tę emocjonalność można wyczuć już od pierwszych minut słuchania – wszystkie utwory grane są w sposób bardzo żarliwy i osobisty. I choć interpretacja jest przemyślana, wyważona, pełna wyczucia i „dobrego smaku”, to w każdej kompozycji słyhać zaangażowanie i dużą siłę wyrazu. Rafał Zambrzycki, to skrzypek, który do jakości i barwy dźwięku przykłada szczególną wagę, z pewnością jest to artysta o bardzo wysokiej kulturze gry. Z kolei pianista Ueli Wiget to doświadczony kameralista, dobrze wyczuwający partnera, uważny. Jednak dźwięk fortepianu jest dla mnie czasem

zbyt dosłowny, brakuje mi niekiedy miękkości i długiego legato w kantylenach. Dużym plusem są jednak fragmenty motoryczne gdzie pianista prezentuje imponujący aspekt techniczny gry.

W *Particie* Lutosławskiego artyści pokazali zarówno „pazur” jak i dużą wrażliwość. W *Sonacie* Janaczka słowiańska melancholia przeplata się z dramatem – tu również muzycy doskonale wydobyli bogactwo nastrojów i barw tej zbyt mało granej w Polsce, a niezwykle pięknej sonaty. Z kolei Bartók w wykonaniu Zambrzyckiego i Wigeta jest mroczny, ciemny, niepokojący. W obu sonatach artyści bardzo świadomie zaakcentowali wszystkie elementy stylistyki ludowej.

Utworem nie związanym z wschodnioeuropejską stylistyką, jest pozycja *Ea1* na skrzypce solo greckiego kompozytora Anastasia Mitropoulosa. W tym 10-minutowym utworze, inspirowanym formą passacaglii i chaconny, obfitującym rykoszety, pizzicata, dwudźwięki i szybkie przebiegi, skrzypek zaprezentował wirtuozerię i znajomość współczesnych technik gry. Utwór napisany w nowoczesnej stylistyce, wykonany z połotem i lekkością.

Płytę spaja piękny, ciepły i bardzo jędrny dźwięk skrzypka i towarzyszące mu klarowne brzmienie fortepianu. Bardzo podoba mi się w tym nagraniu wyczuwalna przestrzeń i wspaniały naturalny

głos – zasługa studia koncertowego Hessische Rundfunk we Frankfurcie. Niestety dużym minusem nagrania jest niedobry balans brzmieniowy: w niektórych fragmentach (szczególnie w piano) fortepian za bardzo dominuje nad skrzypcami, ich dźwięk dochodzi z oddalenia przygnięciony zbyt masywnym brzmieniem pianisty. Nie wiem, czy zawiniło niefortunne ustawienie mikrofonów, czy dość masywny dźwięk Ueli Wigeta.

Myślę jednak, że pomimo tego drobnego mankamentu, płyta jest bardzo wartościowa, godna polecenia szczególnie osobom zajmującym się kameralistyką. To kolejne interesujące nagranie do kolekcji.

## Krzyżówka nr 23/kwiecień 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															

### Poziomo:

1-A) .... *chybione*, wodewil W. Kratzera; 2-J) Michał ..., polski kompozytor (1914–1965); 3-A) mechanizm w organach uruchomiany przyciśnięciem klawisza; 4-I) ... i *Izolda*, opera Wagnera; 5-A) opera D. Perez; 6-H) gwiazda opery, operetki; 7-D) opera G. Pucciniego; 7-L) opera związana z otwarciem Kanału Sueskiego; 9-A) miara w muzyce; 9-H) taniec jak wieczko do słoika; 10-E) śpiewane w operze; 11-H) *Błękitna* ... Gershwin; 12-A) słynny dyrygent austriacki (1908–1989); 13-H) balet Zimmermanna; 14-A) francuski taniec epoki Ludwików; 15-F) organizuje koncerty.

### Pionowo:

A-1) opera T. Chrennikowa; B-5) oratorium K. Szymanowskiego (dwa wyrazy); C-1) *Ostatnia* ... w tytule piosenki A. Chylińskiej; D-3) czterech muzyków; D-11) skoczny taniec polski; F-7) Domenico ..., włoski kompozytor (1685–1757); G-1) piosenka M. Grechuty; H-5) potocznie gramofon; I-11) austriacki muzykolog (1855–1941); J-1) Adam ... polski śpiewak (bas) o potężnym głosie; L-1) opera F. Mireckiego; L-7) debiutancka opera Hassego; Ł-13)

Rozwiązanie krzyżówki nr 22 z marca 2012 r.

**Feliks Janiewicz**

płyty otrzymują:

**Karol Marcinkowski**, Warszawa; **Maria Nowak**, Kraków; **Karolina Szczygieł**, Jelenia Góra

dawna francuska pieśń lub utwór muzyczny towarzyszący do tańca; M-1) Mario ..., malarz z opery *Tosca*; N-11) współczesny belgijski piosenkarz i kompozytor.

Litery z pól o współrzędnych: 1-A, 3-H, 6-D, 2-L, 14-D, 4-L, 2-C, 9-C, 6-J, 15-M, 10-H, 1-M, 14-Ł, 2-G, 1-F utworzą rozwiązanie.



# FineCMS.pl

## PROFESJONALNY SYSTEM

## ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ



STRONY JUŻ ZA

**1000<sup>PLN</sup>**  
NETTO

**WYSOKIEJ JAKOŚCI  
STRONY I SKLEPY  
INTERNETOWE**

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

### Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Bis	5	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**

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

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

Jedynе w Polsce pismo o współczesnych  
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:

**muzyka, 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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)

[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)

## Rozstrzygnięcie konkursu – luty 2012 r. UNIVERSAL – RAFAŁ BLECHACZ

**Barbara Buczek**, Warszawa; **Krzysztof Czarnecki**, Wrocław; **Leopold Długosz**, Kraków;  
**Maria Fandrych**, Gliwice; **Dorota Hulewicz**, Poznań; **Franciszek Kowalski**, Żelazowa  
Wola; **Adam Lipiński**, Szczecin; **Jan Pospiech**, Warszawa; **Bernard Taczanowski**,  
Iława; **Norbert Zakrzewski**, Kraków

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska David Garrett

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

U kogo uczył się David Garrett?




fot. Christopher Dunlop/Decca Records/Universal Music Polska






# Nowości w dystrybucji CMD



**Andreas Staier**  
Beethoven – *Wariacje na temat Diabelliego*



including variations by  
CZERNY · HUMMEL · KAUBERGER  
KURZKOWSKY · KREUTZER · MOSCHELES  
LIZET · PACE · F. W. MOZART · SCHUBERT

fot. Eric Manas  
Harmonia Mundi HMC 902091



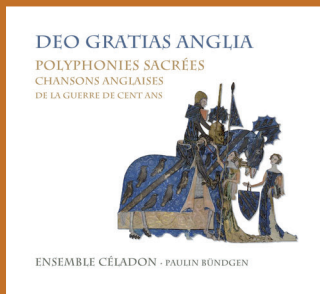
**Alexander Melnikov i Jerusalem Quartet**  
Schumann – *Kwintet fortepianowy op. 44*  
i *Kwartet fortepianowy op. 47*



SCHUMANN  
Piano Quintet op.44  
Piano Quartet op.47  
ALEXANDER MELNIKOV piano  
JERUSALEM QUARTET

fot. Marco Borggreve  
Harmonia Mundi HMC 902122

DEO GRATIAS ANGLIA  
POLYPHONIES SACRÉES  
CHANSONS ANGLAISES  
DE LA GUERRE DE CENT ANS



ENSEMBLE CÉLADON · PAULIN RUNDGEN

Aeon AECD 1218



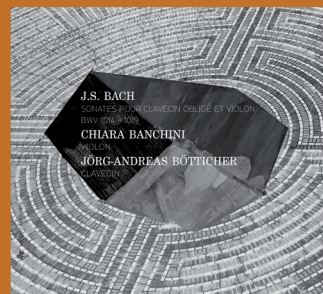
**Barockes Weltbeater**  
JOHANN HEINRICH SCHMELZER  
SONATE EN BALLETT  
Freiburger BarockConsort

Harmonia Mundi HMC 902087



**Beethoven**  
Complete Piano Trios  
Trio Wanderer

Harmonia Mundi HMC 902100.03



J.S. BACH  
SCHWARTZ · F. · GLAVEIGN OBLIGÉ ET VIOLON  
BACH 1706-1709  
CHIARA BANCHINI  
VIOLON  
JÖRG-ANDREAS BÖTTCHER  
CLAVECIN

Zig Zag Territoires ZZT 302

TAFELMUSIK BAROQUE ORCHESTRA  
BACH BRANDENBURG CONCERTOS  
Jeanne Lamon



Tafelmusik TMK 1004

GREAT CZECH CONDUCTORS  
RAFAEL KUBELÍK



DVOŘÁK – SYMPHONY NO. 8 / PIANO CONCERTO / SIBIRSKOVICH – SYMPHONY NO. 9 /  
MASTINGO – SYMPHONY NO. 4 / MEMORIAL TO LUDICE / DOBIÁŠ – STALINGRAD  
CZECH PHILHARMONIC ORCHESTRA / RUDOLF FIRBURNŠKY – PIANO

Supraphon SU 4080-2

Leonardo Leo / Nicola Fiorenza / Giuseppe de Majo / Giovanni Sollima

*Neapolitan Cello Concertos*



Giovanni Sollima  
I Turchini / Antonio Florio

Glosa GCD 922604

Leonardo Vinci  
(1690-1730)

**fileno**  
Soprano Cantatas



Emanuela Galli  
Francesca Cossinati  
Stile Galante  
Stefano Fiesri

Pan Classics PC 10266

TAFELMUSIK BAROQUE ORCHESTRA  
VIVALDI THE FOUR SEASONS  
Jeanne Lamon



Tafelmusik TMK 1007

DVOŘÁK SYMPHONIC WORKS  
SYMPHONIES // SYMPHONIC VARIATIONS  
SYMPHONIC POEMS / CONCERT OVERTURES



CZECH PHILHARMONIC ORCHESTRA  
VACLAV NEUMANN

Supraphon SU 4090-2

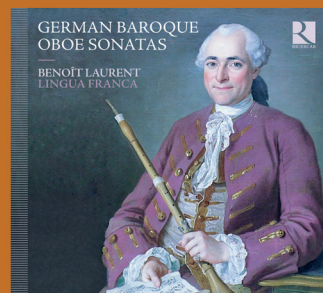
*M' De Machy* Pièces de Violle  
Suite de danses, Paris, 1685



PAOLO PANDOLFO  
VIOLA DA GAMBÀ

Glosa GCD 920413

GERMAN BAROQUE  
OBOE SONATAS



BENOÎT LAURENT  
LINGUA FRANCA

Ricercar RIC 321



Acte Préalable



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



# KRZYSZTOF KACZKA NOSTALGIA

czwarty album  
najwybitniejszego  
polskiego flecisty  
młodego pokolenia

Krzysztof Kaczka i Nicolas Reed  
nagrali dzieła Chopina  
w autorskim opracowaniu na flet  
z towarzyszeniem marimby i wibrafonu.  
Znakomicie odkrywają bardzo ciekawe  
oblicze muzyki polskiego kompozytora.



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

Nowość – wiosna 2012

Albumy do kupienia w salonach EMPIK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://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.