

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 5 (142)  
maj 2012  
ROK XIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

Joanna  
Ławrynowicz  
Mój Chopin: opus magnum

Philippe Devaux  
promuję Juliana Fontanę

Wojciech Kilar  
muzyczny portret

Albrecht Mayer  
Romantyczne pieśni trzciny

Jan A. Jarnicki  
15 lat sukcesów

JAN LISIECKI  
Mozart na dobry początek



Debiutancki album  
dla Deutsche Grammophon!

# Jan Lisiecki Mozart

Koncerty fortepianowe  
nr 20 i 21



 Pobierz z  
iTunes



 *Classic*

twoja muza



*fine* LIFE.pl



merlin.pl

Niektórzy ekonomiści wieszczą, że Polska stoi już niemalże na skraju bankructwa, że bez koniecznych reform i oszczędzania będzie z nami źle. Jednocześnie rządzący nic sobie z tego nie robią, nakładają na nas nowe daniny i bez zastanowienia wydają kolosalne sumy na przedsięwzięcia, które niewiele wnoszą i po których nawet ślad nie pozostanie. W ostatnich dniach marca, w podkrakowskiej wytwórni filmowej Alwernia, miało miejsce wykonanie *Pasji wg św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego. Nie jest istotne, że warunki akustyczne są tam naprawdę dalekie od idealnych, jakie temu dziełu mogłyby zapewnić liczne kościoły w Krakowie. Nas interesuje tylko jedno: otóż media podały, że koszt koncertu wyniósł 2 miliony zł, czyli 2/3 rocznego budżetu niejednej filharmonii. Ponieważ zorganizowanie takiego koncertu nie powinno kosztować więcej niż 50 tys. zł, na co poszła reszta?

Przedsięwzięcie zostało zorganizowane przez Narodowy Instytut Audiowizualny. Na stronie Instytutu czytamy, iż został powołany „w celu digitalizacji, udostępniania i promocji polskiego dziedzictwa audiowizualnego”. Założeniem było utrwalanie wszelkich inicjatyw niszowych, którymi nie interesują się zwykłe media. Oczywiście założeniami nikt nie przejmuje się – wysłanie ekipy, która zarejestruje jakieś wydarzenie to budżet kilku-kilkunastu tysięcy zł, natomiast stworzenie wydarzenia „na miarę naszych możliwości” to sumy idące w miliony. Jest się czym dzielić...

Wśród naszych elit panuje przekonanie, że ciemny lud wszystko kupi, nic nie pamięta, a mądrości przez nie serwowane traktuje jak objawienie boskie. Jakiś czas temu minister Bogdan Zdrojewski zatrudnił na stanowisko p.o. dyrektora NIFC pana Kazimierza Monkiewicza tłumacząc, że jego brak doświadczenia w dziedzinie kultury nie ma znaczenia, gdyż jest on znakomitym menadżerem. Nie minęło kilka miesięcy i ten sam minister w wywiadzie udzielonym Rzeczpospolitej 3 kwietnia z okazji wybrania

nowego zarządcy NIFC-u mówi „Nie wyobrażam sobie, by instytucją artystyczną zarządzał menedżer, który nie ma doświadczeń w kulturze”. Ulubionym twierdzeniem wszelkiej maści „autorytetów” jest, że „tylko krowa nie zmienia poglądów”...

Krótką pamięć, to przypadłość rozpowszechniona wśród „wielkich” tego świata. Oto fragment wywiadu udzielonego przez Krzysztofa Pendereckiego 8 kwietnia Newsweekowi. Na zadane mu pytanie przez Roberta Ziębińskiego: „Spotykamy się w studiu Polskiego Radia, gdzie nagrywa pan wszystkie swoje symfonie. Szykuje pan jakieś ekskluzywne wydanie?”, maestro odpowiedział: „Nie chodzi o ekskluzywność: po prostu robię sobie prezent. Te nagrania dostępne były wcześniej, ale wtedy nie ja dyrygowałem orkiestrą. W przyszłym roku skończę 80 lat. Będę także obchodził 60-lecie pracy zawodowej. Jest zatem okazja, by zrobić sobie prezent”. Pragniemy przypomnieć, że istnieją co najmniej 4 nagrania symfonii Krzysztofa Pendereckiego dyrygowane przez niego. Poza tym cóż to za prezent robi sobie Maestro, skoro to my, podatnicy sfinansowaliśmy go w tym roku sumą co najmniej 300 000 zł (chodzi o nagranie symfonii, bo wyżej wspomniane 2 mln to inna przecież sprawa), nie mówiąc o latach poprzednich...

Kolejny przykład amnezji. Ci, co z taką łatwością wydali nasze 2 miliony na *Pasję* Pendereckiego w Alwernii zapomnieli, że dokładnie rok temu, 22 kwietnia 2011 r. wystawiono ten utwór w Filharmonii Warszawskiej – dyrygował również kompozytor. Co takiego z niego było w tamtym wykonaniu filmowanym przez Telewizję Polską i już przez nią emitowanym, że NInA postanowiła kolejne nasze miliony zaangażować. Czy p.t. Dyrektor tej instytucji uznał, że Iwona Hossa, Thomas Bauer, Tomasz Konieczny, Krzysztof Gosztyła oraz Chór Filharmonii Warszawskiej, Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej oraz Sinfonia Varsovia, wykonawcy tamtego koncertu,

w akustyce gmachu przy ulicy Jasnej nie sprawdzili się?

O tym, że nikt na naszej „zielonej wyspie” nie myśli racjonalnie i szasta pieniędzmi może świadczyć zaproszenie Teatru Maryjskiego z Petersburga z *Wojną i pokojem* Sergiusza Prokofiewa. Pomysł zgola świetny, ale dlaczego zapłaciliśmy za to 3 miliony zł, by na dwóch spektaklach jakie miały miejsce obejrzało tę operę co najwyżej 3 000 widzów. Tak to kosztem wszystkich podatników każdy widz otrzymała prezent wart 1 000 zł, z którego na dodatek nie trzeba się rozliczać z fiskusem.

Jak wielokrotnie pisaliśmy na tych łamach, Polska na własne życzenie czyni z siebie wirtualną kolonię, którą każdy może wykorzystać dzięki przyzwoleniu naszych władz. Co i raz zapraszamy zespoły z całego świata, za co płaci polski podatnik. Jednocześnie, gdy nasi artyści jeżdżą po świecie, na ogół z niepolskim repertuarem, również polski podatnik to finansuje. Myśmy sfinansowali wyjazd warszawskiego *Króla Rogera* do Wielkiej Brytanii, to również my sfinansowaliśmy przyjazd do Polski austriackiego *Króla Rogera*. Przysłowiowe wozienie drzewa do lasu!

A czy ministerstwo i podlegające mu instytucje mogą się pochwalić udanym eksportem naszej kultury, to znaczy takim, na którym coś zarobiliśmy?

Na zakończenie warto zacytować panią Barbarę Stasińską z wydawnictwa W.A.B., która w radiowej audycji „Sterniczki” komentując wydarzenie, jakim było sprowadzenie do Polski opery Prokofiewa, tak oto scharakteryzowała zarządzanie kulturą w Polsce: „Mamy bizantyjsko-dworski, odziedziczony po PRL styl myślenia o finansowaniu kultury. Wygląda to tak: niekompetentny urzędnik z nadania politycznego, niemający o kulturze błędnego pojęcia, powołując się na sytuację finansową państwa lub miasta podejmuje nietransparentne i nieuzasadnione merytorycznie decyzje”.



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*  
i Jan A. Jarnicki  
ogłaszony 1 IX 2011 r.



IX Konkurs na Projekt Nagraniowy

# Zapomniana muzyka polska rozstrzygnięty

Laureatami Grand Prix konkursu polegającym na sfinansowaniu nagrania i wydania płyty CD, a także jej promocji i dystrybucji, zostało kieleckie trio smyczkowe **Alegrija** w składzie: **Maria Miłkowska** – skrzypce, **Magdalena Sierpień-Wywrocka** – altówka i **Przemysław Wierzba** – wiolonczela.

O artystach i ich zwycięskim repertuarze poinformujemy po nagraniu płyty.  
Artystom gratulujemy.

## ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Puławy • Wiedeń • Sofia  
 8 Rozmowa z Laurą Polverelli – Mariusz Trojanowski  
 10 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Gotterdammerung* • *Ernani* • *Aida*

## CZŁOWIEK

- 16 Mozart jest jak szkło powiększające – Jan Lisiecki i Wolfgang Amadeusz – Dorota Staszkiwicz  
 17 Mozart na dobry początek – z pianistą Janem Lisieckim rozmawia Dorota Staszkiwicz  
 19 15 lat sukcesów i wspaniałych muzycznych odkryć – z producentem muzycznym i właścicielem *Acte Préalable* Janem A. Jarnickim rozmawia Łukasz Kaczmarek  
 21 Z chłopskiej obory na operowe sceny świata – wywiad z Sherrillem Milnesem, legendarnym amerykańskim barytonem rozmawia Kazik Jędrzejczak  
 24 Artur Rubinstein (2)  
 Tajemnica szczęścia – Łukasz Kaczmarek  
 28 Mój Chopin: opus magnum – z wybitną pianistką Joanną Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik  
 30 Romantyczne pieśni trzciny – wybitny oboista Albrecht Mayer opowiada o swojej najnowszej płycie z muzyką romantyczną  
 32 Divine Levine – boski Jimmy (3) – Dyrygent – Basia Jakubowska  
 34 Przygoda z muzyką Juliana Fontany – francuski pianista Philippe Devaux rozmawia z Arkadiuszem Jędrasikiem

## DZIEŁO

- 37 Muzyczny portret Wojciecha Kilara (2)  
 O twórczości fortepianowej cd. – Maria Wilczek-Krupa  
 38 Tansmania (7)  
 W hołdzie Strawińskiemu – Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem

## PŁYTOTEKA

- 40 Palcem po płycie – Władysław Żeleński – najwybitniejszy kompozytor krakowski  
 Łukasz Kaczmarek, Paweł Chmielowski  
 41 Recenzje  
 56 Krzyżówka nr 24 – Antoni Rojewski

## KONKURSY

- 58 Universal Music Polska – Jan Lisiecki

## 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!

- Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.
- Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- 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).

## 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](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto:muzyka21@interia.eu)

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski, Lesław Czaplinski, 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

Jan Lisiecki  
 fot. Mathias Bothor/DG

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting

FineCMS.PL

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl)

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, aduacji 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** **E**uoi Dionysos!, Evoe Bacchus!, ave Strauss (Richard) (Opera Krakowska: Richard Strauss *Ariadna na Naksos*, dek. i kost. Anna Sekuła, chor. Katarzyna Aleksander-Kmieć, Jacek Tomasik, premiera: 25 i 27 marca 2012 r.). Okazuje się, że ambitne wyzwanie repertuarowe może wyrwać muzyków z uśpienia i zmobilizować do pracy, by wydała ona okazałe efekty artystyczne. Poza tym wreszcie na scenie Opery Krakowskiej pojawiło się widowisko, w którym w równej mierze oko, jak i ucho, mają na czym spoczywać i czym się cieszyć.

Połączenia treści poważnych z komicznymi nie wymyślił bynajmniej librecista Hugo von Hofmannsthal na użytek opery Richarda Straussa, ale ponad sto lat wcześniej... cesarz Józef II, który zarządził, by premiery granych przez zespoły włoskiej Opery Dworskiej i niemieckiego Teatru Narodowego dzieł: Antoniego Salieriego *Prima la musica, poi le parole* oraz Mozartowskiego singspielu *Dyrektor teatru* odbyły się równocześnie 7 lutego 1786 r., w przeciwległych częściach przypałacowej oranżerii w Schönbrunnie.

Dzieło Hofmannsthala-Straussa składa się z dwóch części: autotematycznego prologu, poświęconego przygotowaniom do przedstawienia i nieodłącznym od świata artystów intrygom, oraz właściwej akcji o treści mitologicznej, w której pojawiają się dodatkowo maski z commedia dell'arte: Arlekin, Brighella, Scaramuccio i Truffaldino. Stąd poza Kompozytorem oraz Nauczycielem muzyki podwójność pozostałych ról.

Rzecz rozpoczyna się w Operze Krakowskiej, na co wskazuje wyświetlane na scenicznym horyzoncie lustrzane odbicie widowni, pojawiające się przy dźwiękach orkiestrowego wstępu, granego przy podniesionej kurtynie. Asystujemy odbywającej się właśnie próbie i w ten sposób przechodzimy do prologu. Atoli, jeśli już decydujemy się na współczesność, to w pewnej sprzeczności do tych realiów pozostaje feudalne traktowanie artystów przez ich zleceniodawców. Poza tym nieco raziła mnie sztuczność wykonywanej po polsku mówionej roli Ochmistra na tle reszty, śpiewanej po niemiecku, zwłaszcza, że nie są one od siebie oddzielone, jak w przypadku dialogów w singspielach, gdzie powszechnie praktykuje się tego rodzaju zabieg.

Partia Kompozytora, choć momentami zdawała się przerastać wolumen głosu Ber-

nadetty Grabias, to mimo wszystko znalazła w jej osobie wrażliwą odtwórczynię, zwłaszcza w ustępach kantylenowych. Agnieszka Rehlis zdaje się dysponować rozleglejszą skalą, niemniej jego wykonanie naznaczone było większą forsownością dźwięku, może poza duetem z Zerbinetą, śpiewaną przez Katarzynę Oleś-Blachę.

Właściwa akcja nawiązuje do mitu o Ariadnie, porzuconej przez Tezeusza na egejskiej wyspie Naksos, gdzie już tylko oczekuje śmierci, biorąc za jej posłańca przybywającego właśnie Dionizosa-Bachusa, także naznaczonego nieszczęśliwą miłością do nimfy Kirke, który pocałunkiem budzi wszakże Ariadnę do nowego życia...

Mimo że Strauss nie cierpiał tenorów i spychał ich do epizodów (włoski śpiewak w *Kawalerze*), bądź powierzał partie odrażających indywiduów (Herod w *Salome*, Ajgistos w *Elektrze*), to w przypadku drugiej obsady był to przede wszystkim ich dzień. Jednymi z bohaterów krakowskiego przedstawienia okazali się bowiem dwaj śpiewacy, reprezentujący ten typ głosu: zarówno w odmianie bohaterskiej (Tomasz Kuk jako Tenor i Bachus), jak i leggiero (Adam Sobierajski, wykonujący partie Nauczyciela Tańca i Brighelle). W przypadku pierwszego być może właściwym dla niego emploi byłyby opery niemieckie, z Wagnerem włącznie, a drugi bardziej z przypadku, biorąc swego czasu udział w konkursie im. Iwony Borowickiej, kojarzony odtąd bywał wyłącznie ze Straussem, ale raczej Johannem? We wdzięcznej pamięci zapisali się także śpiewający niższymi głosami męskimi: Stanisław Kufluk jako Arlekin i Dariusz Machej w roli Truffaldina.

Driada, Najada i Echo zostały przez reżysera przeobrażone w Trzy Parki z Wagnerowskiego *Zmierzchu bogów*, albowiem za sprawą przydania im znaczących rekwizytów zdają się snuć nic żywotów. Początkowo śpiewały dość forsownie, ale w finale cały ansambl, łącznie z tytułową Ariadną, zadbał o należyte prowadzenie kantyleny, przydając muzyce znamion czystego piękna i pozaczasowości.

We właściwej akcji miałem nieco żalu do reżysera o zbyt rozrzutne szafowanie efektami wizualnymi, które powinien oszczędniej dozować i rozłożyć na cały czas jej trwania. Początkowo można było dłużej poprzestać na ekspozycji motywu igrających morskich fali, wyświetlanych na ekranie, ustawionym w charakterze scenicznego horyzontu.

Należało zatem poczekać, aż widz się z tym obrazem oswoi, a nawet nieco znuży, i dopiero wtedy oświetlić dalszy plan w głębi, w którym rozgrywało się mimiczne przedstawienie zdarzeń, dotyczących miłości Ariadny i Tezeusza z Minoturem w tle, czy festynu, towarzyszącego próbom Zerbinetty i jej kompanów rozweselenia tragicznej heroiny.

Także zbyt dużo zabawnej akcji z maskami i tancerzami przebranymi w anachroniczne stroje plażowe wprowadzono do solowej sceny Zerbinetty, uniemożliwiając odbiorcy skupienie się na tym karkołomnym pod względem technicznym ustępie, stylizowanym na rokokowe rondo. Chyba, iż realizatorem zależało właśnie na odwróceniu uwagi od strony wokalne, pozostawiającej nieco do życzenia, albowiem zabrakło brawury i lekkości wolnej od wszelkiego wysiłku.

W inscenizacji można było rozpoznać szczery podziw reżysera dla Giorgia Strehlera, przejawiający się zarówno w charakterystycznym dla tamtego pełnym pietyzmu podejściu do muzyki, jak i w niektórych konkretnych rozwiązaniach scenicznych, na przykład wykorzystaniu falujących płatów materii i ich drapowaniu: błękitny żagiel łodzi Zerbinetty, przeobrażający się następnie w baldachim i namiot, pod osłoną których oddaje się ona flirtowi z Arlekinem, biały całun, w który owijana jest Ariadna, jako rodzaj zaślubin z Bachusem, czy czerwony, układany wokół niej na podobieństwo skrzydeł. Myślę, że Strehler chętnie patronowałby Włodzimierzowi Nurkowskiemu w jego poczynaniach, przeciwnie do wziętego w Polsce reżysera operowego, który w swoich biogramach powołuje się, jakoby był uczniem wielkiego Włocha, ale każdą swą inscenizacją odcina się od wszelkiego z nim dziedzictwa.

Warcisław Kunc wykazał się umiejętnością kształtowania straussovskiej frazy, prowadząc w tym dziele kameralną, jak na Richarda Straussa, orkiestrę, złożoną z załedwie trzydziestu sześciu muzyków, wskutek czego najmniejsze nawet potknięcie intonacyjne czy rytmiczne jest natychmiast słyszalne. Kiedy zachodziła taka potrzeba, potrafił wydobyć w pełni symfoniczne brzmienie, co dobrze rokuje na przyszłość, jeśli chciałoby się rozszerzyć repertuar o innego Richarda, tym razem Wagnera.

Lesław Czaplirski



Krzysztof Penderecki podczas próby generalnej *Pasji wg św. Łukasza*  
fot. Grzegorz Ziemiański dla KBF i NiŃA

**KRAKÓW** **P**asja ma przyszłość. W futurystycznej scenerii sferycznych studiów w Nieporazie k. podkrakowskiej Alwerni przypomniano *Pasję wg św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego w autorskiej interpretacji pod batutą kompozytora i dyskretnie podinscenizowanej przez Grzegorza Jarzynę. Raczej mówić można o widowisku typu światło i dźwięk, rozpowszechnionym w czasach powstania dzieła. A więc zmiany oświetlenia w zależności od wymowy danego ustępu: od mroku po pełną jasność. Ponadto na tympkanie kopuły wyświetlano tłumaczenie partii Ewangelisty, wykresy widma dźwiękowego, wreszcie fragmenty graficznej notacji tej partytury, zniemczono, lub asynchroniczne ujęcia śpiewaków, a na koniec kompozytora stawiającego swoje diagramy i nuty. Ponadto chórzyci (Camerata Silesia oraz Pueri Cantoris Sancti Nicolai z Bochni) wmieszani zostali pomiędzy publiczność oraz wraz z trzema perkusistami z orkiestry przebrani w czarne tuniki z odsłoniętymi ramionami, połączone z krojem kobiecych toalet, wieczorowych i namalowanymi czarnymi prostokątami, przesłaniającymi usta. Z kolei Ewangelista, w chwilach, kiedy nie był zajęty recytacją, krążył wokół orkiestry, ustawionej na kolistym podium w środku przestrzeni, dookoła której znajdowały się miejsca dla słuchaczy.

Partytura ta od czasu swego prawykonania w Monasterze – zbyt często zapomina się o tym polskim egzoniem niemieckiej nazwy Münster – a więc przed czterdziestu sześciu laty, nic się nie postarzała i odsłania przepaść, jaka dzieli tamtego Pendereckiego od obecnego, choć w drugiej części (podobnie

jak w późniejszej *Jutrzni*), w pojawiających się archaizacjach – np. sopranowej arii *Crux fidelis* – kryją się już zapowiedzi późniejszego przewrotu stylistycznego w twórczości tego kompozytora. Przede wszystkim jest to dzieło szeroko pojętej syntezy, w ramach której sąsiaduje obok siebie niezwykła wynalazczość w zakresie możliwości artykulacyjnych oraz mistrzowskie opanowanie technik polifonicznych, nawiązujących między innymi do szkoły niderlandzkiej we wcześniejszym i ostatecznie włączonym *Stabat Mater*. Jak przystało na wielką formę, finałowy psalm *In Te, Domine, speravi* przybiera reprzyzowy charakter, kiedy w partiach solistów powracają ich charakterystyczne motywy, m.in. z pierwszej arii barytona *Deus meus*, a całość wieńczy akord E-dur, ulubiona figura kompozytora w roli kody.

Spośród solistów, szczególnie sopranistka i baryton wnieśli wiele nowych jakości do interpretacji tego dzieła. Iwona Hossa-Derewecka, w przeciwieństwie do poprzednich wykonawczyń tej partii, łącznie ze Stefanią Woytowicz, kilkakrotnie w celach ekspresyjnych sięgała w dwóch pierwszych ariach do rejestru piersiowego. Posiadają one wybitnie sonorystyczny charakter, a artykulacja i prowadzenie głosu momentami wzorowane są na elektronicznym generowaniu i modulowaniu dźwięku. Z kolei Thomas E. Bauer w partii Jezusa, operował zróżnicowanymi środkami w zależności od wymowy śpiewanego ustępu: od kantyleny po rozległy ambitus interwałowy. Poza tym w celach wyrazowych sięgał do falsetu, stwarzając kreację na miarę niegdyś Andrzeja Hiolskiego.

Piotr Nowacki natomiast, mimo przebrania we wspomniany wyżej strój, nawiązał do

praktyki wykonawczej Bernarda Ładysza, poza kompozytorem jedynego żyjącego uczestnika prawykonania, nawet fizycznie się do niego upodabniając.

Najślabszym okazał się Lech Łotocki w mówionej partii Ewangelisty. Wymaga ona nade wszystko głosu o ciemnym zabarwieniu, jaki posiadał pamiętny pierwszy odtwórca Leszek Herdegen, czy po jego śmierci Boris Carmelli, będący skądinąd śpiewakiem i pierwszym wykonawcą partii basso profundo w *Jutrzni*.

W grze orkiestry (Orkiestra Kameralna miasta Tychy „Aukso”) zabrakło mi brzmieniowej drapieżności, co wynikało może z narzuconej przez dyrygenta powściągliwej dynamiki, unikającej sięgania po fortissimo, a co może wymusiły specyficzne warunki akustyczne?

Czy omawiane wykonanie uznać należy za ostateczne, artystyczne przypieczone? Niepojednania kompozytora z Krakowem po nieporozumieniu sprzed dziewięciu lat, choć decydujące znaczenie miał tu wkład śląski (orkiestra i chór mieszany)?

Mimo wszelkich zastrzeżeń do późniejszych wolt stylistycznych kompozytora, należy odczuwać satysfakcję, że polska muzyka posiada prawdziwe arcydzieło, jakim jest *Pasja wg św. Łukasza*, i to na miarę światową, ponieważ jej pozycji nie zagroziły późniejsze kompozycje z tego gatunku: Sofii Gubajduliny czy Arvo Pärtu, może jedynie utwór Pawła Mykietyna jest w stanie wytrzymać porównanie, zwłaszcza dzięki oryginalności swego ukształtowania chronologicznego?

Lesław Czapiński

**PULAWY** **R**omuald Twardowski patronem szkoły muzycznej w Puławach. W dniu 25 kwietnia br. w Puławach odbyła się uroczystość nadania Państwowej Szkole Muzycznej I st. imienia Romualda Twardowskiego. Ceremonia aktu nadania i odsłonięcia tablicy pamiątkowej zgromadziła przedstawicieli władz wojewódzkich i miejskich oraz liczny zastęp młodzieży i miłośników muzyki. W okolicznościowym wystąpieniu dyrektor szkoły, Stanisława M. Ziemińska, wyraziła w imieniu zebranych uznanie i podziw dla kompozytora za jego twórczość dla dzieci i młodzieży od lat cieszącą się niesłabnącą popularnością tak w kraju, jak i za granicą.

Część koncertową poprzedziło wykonanie hymnu *Viva la musica* do słów Dominiki Ziemińskiej skomponowanego dla szkoły przez Romualda Twardowskiego. W koncercie złożonym z utworów Mistrza poza uczniami szkoły muzycznej wzięli udział znani warszawscy artyści: Andrzej Gębski (skrzypce), Dorota Catek (sopran) i Edward Wolanin (fortepian). Długotrwała owacja zgotowana kompozytorowi i wykonawcom zakończyła tę niecodzienną uroczystość.

Gratulujemy Romualdowi Twardowskiemu zaszczytnego wyróżnienia!

(red)

WIENIEN

**C**osi fan tutte Mozarta w Staatsoper. W trakcie naszego pobytu w Wiedniu udało nam się trafić na długo oczekiwaną przez wiedeńskich melomanów operę Mozarta. Mając to na uwadze zamówiłem bilety już w listopadzie i 4 marca mieliśmy przyjemność zasiąść w loży Staatsoper. *Cosi fan tutte*, *Tak czynią wszystkie czyli szkoła kochanków*, opera buffa w 2 aktach swoją prapremierę miała w wiedeńskim Burgtheater 26 stycznia 1790 r. Okoliczności powstania tego dzieła są do dziś niejasne. Istnieje oczywiście kilka hipotez, takich jak ta, że cesarz Józef II, na którego zamówienie Mozart napisał tę operę, opowiedział całą historię libreciście Lorenzo da Ponte. Jednakże badania muzykologów nie potwierdzają tej tezy i pozostanie ona wyłącznie w sferze anegdot. Opera nie zdobyła niestety wielkiego uznania i po dziesięciu spektaklach zeszła z afisza, aby powrócić do Wiednia w latach 50. ubiegłego stulecia, za sprawą austriackiego dyrygenta Karla Böhma. Obecnie jest to jedna z najchętniej nagrywanych i wystawianych oper Mozarta. Reżyserem wiedeńskiej inscenizacji był Roberto de Simone, autorem scenografii Mauro Carosi, a kostiumy były dziełem Odetty Nicoletti. Od strony muzycznej spektakl przygotował uznany dyrygent francuski młodego pokolenia Jérémie Rhorer. Główne postacie tej opery to: Fiordiligi, dama z Ferreary, mieszkająca w Neapolu, grana przez włoski sopran Barbarę Fritoli, jej siostra Dorabella, w tej roli Laura Polverelli, mezzosopran. W partii Guglielma, oficera i ukochanego Fiordiligi wystąpił czeski bas-baryton Adam Plachetka, w rolę Ferranda, oficera i ukochanego Dorabelli wcielił się niemiecki tenor Benjamin Bruns, pokojówkę dam grała pochodząca z Rumunii Anita Hartig, sopran. W roli Don Alfonsa, filozofa i sprawcy całej intrygi mogliśmy zobaczyć i usłyszeć Natale'a de Carolis, baryton, prywatnie męża Barbary Fritoli. Charakterystyczną cechą libretta da Pontego jest pewien symetryczny układ. Filozof Don Alfonso, powątpiewając w wierność narzeczonych swoich przyjaciół, proponuje im zakład polegający na tym, aby obydwa panowie zamienili się obiektami swoich uczuć. Do tego układu przyłączają się, nie będący do tej pory parą, Don Alfonso i Despina. Ta zręczna mistyfikacja udaje się i Don Alfonso triumfuje. Łagodzi jednak całą sytuację, tłumacząc, że nie ma powodu do kłótni, bo jak mówi tytuł opery – „tak czynią wszystkie”. To znakomicie skonstruowane libretto oraz pełna blasków i kolorów harmonijna i przejrzysta muzyka nadają tej operze lekkości i wdzięku. Wielkim jej walorem jest duża ilość scen zbiorowych – duety, tercety, kwartet, kwintet i sekstet i to one właśnie obok wspaniałych arii sprawiają, że każda nuta w partyturze opery wydaje się niezbędna. Trudno było mi kogoś wyróżnić, gdyż wszyscy soliści zaprezentowali poziom wokalny i aktorski godny wiedeńskiej sceny. Niemniej jednak w swojej subiektywnej ocenie wybrałem kilka najciekawszych fragmentów. Zaczęę od pierwszego tercetu Ferranda, Guglielma i Don Alfonsa, *Una bella serenata*, który od samego początku wprowadza publiczność w świetny nastrój. Wyróżniłbym jeszcze duet Fiordiligi i Dorabelli *Ah, guarda, Sorela*, w którym pochłonięte są podziwianiem portretów swoich ukochanych, a także lirycznie zaśpiewany kwintet Don Alfonsa, Fiordiligi, Dorabelli, Ferranda i Guglielma, *Di scrivermi ogni Giono*. W *Cosi fan tutte* mamy również najpiękniejsze w twórczości Mozarta sceny pożegnania, z których największe wrażenie zrobił tercet *Soave sia il vento*, śpiewany przez Dorabellę, Fiordiligi i Don Alfonsa, kiedy machają odpływającym statkom z Ferrandem i Guglielmem na pokładzie, życząc im bezpiecznego i szczęśliwego powrotu. Nastrój smutku i melancholii pogłębia słumiona gra smyczków i zanikające tony instrumentów dętych. Akt pierwszy to także piękne arie głównych bohaterów. Laura Polverelli cudownie i z wielką pasją zaśpiewała arie Dorabelli *Smanie implacabili che m'agitare*, w której nienawidzi wszystkiego dookoła i samej siebie, chce pozostać sama. Barbara Fritoli musiała się zmierzyć z piekielnie trudną *Come scoglio immoto Resta*, arią będącą wyzwaniem dla każdej śpiewaczki i szczególnie w drugiej jej części pokazała nieprzeciętne możliwości

wokalne. Co ciekawe, pierwszą odtwórczynią roli Fiordiligi była narzeczona librecyście Lorenza da Ponte. Jakie intencje miał Mozart, pisząc dla niej tak trudną arie, pozostanie to w sferze domysłów. Publiczności podobała się również aria Despiny *In domini, In Soldati sperare fe delta*. Do wysokiego poziomu dostroili się też Benjamin Bruns, bardzo lirycznie wykonując arie Ferranda, *Un'aura amorosa del nostro tesoro*, i Adam Plachetka śpiewający arie Guglielma *Non siate ritrosi*. Arie te wyraźnie pokazują różnicę pomiędzy dwoma związkami. Dorabella i Guglielmo to zwyczajny zalotny flirt, podczas gdy Ferrando i Fiordiligi wplątani są w prawdziwy romans. W drugim akcie uwagę zwraca duet Ferranda i Guglielma *Secondate, aurette, amiche* z towarzyszeniem chóru, w którym proszą wiatr, aby zaniósł ich życzenia i westchnienia do bogini ich serc. Znakomicie zabrzmiały również rondo Fiordiligi *Per pieta, Ben*

Laura Polverelli (z lewej) i Barbara Fritoli  
 fot. Wiener Staatsoper, Michael Pohn



*Mio, perdona*, cavatina Ferranda, *Traditto, schernitto dal perfido cor*, aria Dorabelli *E amore un landroncello*, oraz duet, w którym ostatecznie Ferrando i Fiordiligi padają sobie w ramiona. I wreszcie finał z zachwycającymi duetami i scenami chóralnymi, będący kwintesencją całej opery. W kilku poprzednich recenzjach krytycznie odniosłem się do reżyserii i scenografii, tym razem wszystko wydawało się idealnie wkomponowane w muzykę. Jedną z ważniejszych postaci wiedeńskiej *Cosi fan tutte* był Jérémie Rhorer, który fantastycznie poprowadził orkiestrę Staatsoper. Idealnie dobrane tempa, dynamika i precyzja wykonania dopełniły ten cudowny wieczór w operze.

w imieniu Klubu Wiedeńskiego  
 Mariusz Trojanowski

# Rozmowa z Laurą Polverelli

Jedną z gwiazd wiedeńskiego spektaklu *Così fan tutte* była Laura Polverelli, włoska mezosopranistka, zwyciężczyni wielu międzynarodowych konkursów wokalnych. Jej występy można podziwiać w najbardziej prestiżowych salach koncertowych i teatrach operowych, między innymi w mediolańskiej La Scali, Staatsoper w Wiedniu, Operze Hamburgskiej, Theatre des Champs Elysees w Paryżu i wielu innych. Współpracuje z najwybitniejszymi dyrygentami takimi jak Fabio Biondi, Claudio

i prawdziwym uczuć, którymi jestem zawsze poruszona interpretując tę rolę. Produkcja ta była wspaniała nie tylko dla mnie ale również dla kolegów i koleżanek, z którymi śpiewałam i dla dyrygenta Myung Whun Chunga.

**Jedyną rzeczą, która mi się nie podobała to inscenizacja, która była nowoczesna i zbyt uboga. Co sądzisz o takich rozwiązaniach w operach o podłożu historycznym?**

Mnie też inscenizacja podobała się mniej. Była zbyt chłodna i ponura. Publiczność była również lekko przygnębiona przedstawieniem, ponieważ nie było dla niej wizualnej przyjemności, to nie było estetycznie piękne.

Belliniego, odczuwam potrzebę powrotu do Baroku lub Mozarta... dla mnie najważniejszą kwestią jest respektowanie stylu i kompozytora... jest bardzo istotne aby nie śpiewać wszystkiego w ten sam sposób, ale by przystosować głos do roli, którą wykonuję, nawet próbując ją za każdym razem wzbogacić.

**Czy masz swoje ulubione teatry operowe?**

Nie mam ulubionych teatrów operowych, ale oczywiście wolę te, gdzie jest dobra akustyka i gdzie przychodzi publiczność kochająca operę i ciesząca się muzyką bez żadnych uprzedzeń.

**Twoje ulubione role?**

Jest wiele „ulubionych” ról wśród tych, które mogę wymienić. Sesto w *Clemenza di Tito*, Idamante w *Idomeneo* i Romeo w *Capuletti i Montecchi*... są to wszystko role męskie.. można by je nazwać rolami transwestytów!

**Czy masz swoich ulubionych dyrygentów?**

Poznałam wielu utalentowanych dyrygentów i reżyserów, nie będę wymieniać żadnego z nich w obawie, że mogę kogoś pominąć. Muszę przyznać, że dzięki mojej profesji poznałam wielu wspaniałych ludzi i od nich wszystkich tak wiele się nauczyłam!

**W grudniu ubiegłego roku występowałaś w Krakowie. Jak wytłumaczysz fenomen festiwalu Misteria Paschalia i Opera Rara, że tak wielu najwybitniejszych artystów przyjeżdża do Krakowa aby w nich uczestniczyć?**

Festiwal Opera Rara to bardzo ciekawe odkrycie. Prowadzony jest bardzo profesjonalnie, nowoczesnie i z młodzieńczą siłą... a publiczność jest cudowna, skupiona i entuzjastyczna.

**Jak ocenisz swój występ w *Così fan tutte* i cały spektakl? Mnie bardzo się podobało.**

Mnie również się podobało.

**Jakie są twoje najbliższe plany artystyczne? Czy planujesz w najbliższym czasie przyjazd do Polski?**

Moje najbliższe plany to 3 koncerty w Turynie w Teatro Regio – arie Mozarta i również tam *Così fan tutte*, potem 2 przedstawienia *Cyrulika sewilskiego* w Wiedniu, koncert arii bel kantowych w Montpelier z Patricią Ciofi w lipcu i... wakacje. Niestety nie będę w Polsce w najbliższej przyszłości, chociaż kto wie?

**Dziękuję za rozmowę.**

rozmawiał: Mariusz Trojanowski



Klub Wiedeński z Laurą Polverelli

Abbado, Riccardo Muti czy Zubin Mehta. W jej repertuarze dzieł operowych ważne miejsce zajmują utwory Rossiniego, Donizettiego, Mozarta a także Vivaldiego.

**W**itaj Lauro, miło cię ponownie widzieć na scenie. Poprzednio miałem przyjemność podziwiać cię 30 października 2009 r. w *Idomeneo* w mediolańskiej La Scali. Pamiętasz ten występ? Mnie podobał się bardzo, co opisałem w mojej recenzji dla *Muzyka21*.

Oczywiście, ten występ wywołał u mnie ogromne emocje. Jest to scena, wzbudzająca podziw i respekt, a w wyobraźni wielu śpiewaków pozostaje „Świątynią”. Ponadto, rola Idamante jest pełna człowieczeństwa, głębokich

Generalnie, nie jestem przeciw przenoszeniu oper w inne epoki, ale oczywiście musi to być uzasadnione dobrą koncepcją reżysera.

**Obydwa spektakle, w których miałem przyjemność uczestniczyć to opery Mozarta. Czy to twój ulubiony kompozytor?**

Chociaż kocham Mozarta, to... nie jest mój ulubiony kompozytor: potrzebuję każdej muzyki, która została napisana, oczywiście porównuję ją wyłącznie do tej, którą potrafię zaśpiewać, nie wychodząc, mam nadzieję, poza moje wokalne możliwości. Być może dlatego nie mogę się „specjalizować” i nigdy nie mogę zdefiniować siebie jako śpiewaczki barokowej, mozartowskiej, czy bel cantowej, ale wyłącznie jako śpiewaczkę. Zaraz po zaśpiewaniu w operach Donizettiego lub



**SOFIA** **N**apój miłosny w spa (Bułgarska Opera Narodowa w Sofii, reż. Wera Nemirowa; scen. Werner Hutterli; premiera: 16 i 17 marca 2012 r.). Inscenizacja *Napój miłosny* w Operze Sofijskiej rozgrywa się w spa (czyli sanus per aquam – uzdrowiony za sprawą wody), a zatem chór kuracjuszy przebrany jest w wakacyjne stroje, lub dresy do sportowych ćwiczeń. W tym ujęciu Nemorino okazuje się sprzątaczem, czy zgodnie z dzisiejszą nomenklaturą konserwatorem. Belcore, któremu towarzyszy ośmiu marynarzy-tancerzy, wyjętych niczym z filmowej *Draki z Berestu* Rainera Marii Fassbindera, okazuje się nie tyle matem floty, co wręcz kapitanem. Dulcamara wjeżdża na scenę pickupem, z dwiema asystentkami, mogącymi jednocześnie świadczyć jego klientom usługi erotyczne, a model anatomiczny ożywa i siada za kierownicą.

Nie tylko rozprzestrzenia się niemiecka choroba, ale po operowej Europie zdają się krążyć opary, opary basenu, jeśli wspomni się wypełnienie przestrzeni scenicznej wodą w warszawskim *Holendrze tułacz* Mariusza Trelińskiego, czy zalanie nią sceny w krakowskim *Eugeniuszu Onieginie* Michała Znanieckiego. W Sofii, co prawda, jest to tylko niewielkich rozmiarów brodzik, ale co rusz, któraś z postaci się w nim tapla, do czasu, gdy wzbogacony Dulcamara go sprywatyzuje i wyłącznie dla siebie zmonopolizuje. Ponadto dość częste jest przebieranie się na oczach widzów, na przykład Nemorina w marynarski mundur po zaciągnięciu się do oddziału Belcora, szkoda tylko, że w tym przypadku zapomniano o białych trzewikach.

Atoli zaletą sofijskiej inscenizacji jest zachowanie logiki i konsekwencji, a także pewnej, o ile w przypadku zabiegu uwspółcześnienia można o tym mówić, zgodności z tekstem libretta, którego bułgarskie i angielskie tłumaczenie wyświetlane jest na umieszczonym nad sceną ekranie. Na przykład Belcore, gdy wspomina o sędzie Parysa, wyciąga z torby jednego z ośmiu towarzyszących mu marynarzy jabłko niezgody. W gondolierze z drugiego aktu pojawia się wielofunkcyjny rekwizyt – miotła – wcześniej atrybut Nemorina, przeobrażający się w wiosło w parodystycznym duecie Dulcamary i Adiny o Senatorze Tredentim i gondolierce Ninie.

O wiele lepiej znosi te zabiegi drugi akt, rozpoczynający się wejściem chóru w wieczorowych strojach gości zaręczynowego przyjęcia Belcore i Adiny. Kiedy w finale Dulcamara wnosi swój opatentowany napój miłosny w postaci plastikowych butelek z wyłoczonym na nich czerwonym sercem, to aż prosiło się, by oferowano go w drzwiach wychodzącej z widowni publiczności...

Gdyby Adina ulegać miała nie tylko podszeptom serca i miłości, jak wiadomo, będącym ślepymi organami, ale rozsądku, a zwłaszcza zmysłów wzroku i słuchu, to w tej obsadzie zdecydowanie powinna wybrać Belcora, którego odtwórca górował nad

swym rywalem nie tylko bardziej ujmującą powierzchownością, ale i walorami czysto wokalnymi. Swilen Nikolów operował głosem w sposób wyrównany i bez znamion wysiłku. W przypadku Kirila Szarbanowa, wykonawcy partii Nemorina, drażniło wkradanie się nieznośnego tremolo w górnym rejestrze, choć i jemu zdarzały się bardziej udane momenty, zwłaszcza w numerach o charakterze lirycznym, jak w duecie z Adiną, w których tessitura nie wykraczała poza średnicę. Znaczną dozą wdzięku odznaczał się duet Adiny i Dulcamary, choć w przypadku Martina Conewa to już nie te przepaściste basy, jak dawniej bywało, ale w przypadku partii przeznaczonej na komiczną odmianę tego głosu akurat to nie przeszkadzało. Najwięcej satysfakcji, zgodnie z belcantową naturą tej muzyki, zapewniały odtwórczyni ról kobiecych: Antonija Iwanowa w drugoplanowej roli Giannetty, a zwłaszcza Ilina Michajłowa

Na zakończenie pragnę zwrócić uwagę na różnorodność repertuarową Opery Sofijskiej. *Napój miłosny* poprzedziły premiery rzadko grywanego *Roberta diabła* Giacoma Meyerbeera i *Atylii* Verdiego, a na 22 maja zapowiedziano *Zygfryda* jako kolejne ogniwo *Tetralogii*, przygotowywanej na jubileuszowy Rok Wagnerowski w 2013 r. Natomiast 15 czerwca odbyć się ma koncert poświęcony pamięci Jana Pawła II.

### Postscriptum.

**C**hciałbym jeszcze wspomnieć o wielu obliczach sofijskiego życia muzycznego. Otóż następnego dnia, podczas niedzielnej wędrowki po miejscowych świątyniach, przypadkiem trafiłem w unickiej cerkwi bułgarsko-katolickiej pw. Wniebowzięcia NMP na koncert muzyki dawnej, w tym utworów polskiego Renesansu, niestety, zagranych przed

*Napój miłosny* w Operze Sofijskiej



jak Adina. Jej śpiew odznaczał się lekkością kształtowania frazy, może jedynie koloraturowe ornamentacje nie były tak perliste, jakby się tego oczekiwało, ale kto dziś w pełni posiada tę sztukę? Natomiast pod względem wyrównanego zestrojenia brzmieniowego całego ansamblu wyróżniało się zamykające I akt concertato.

Diano Czobanow, który przygotował premierę *Napój miłosny* od strony muzycznej i poprowadził orkiestrę, nie tylko umiejętnie i czytelnie przeprowadził przejęte od Rossiniego crescendo w kulminacjach, ale nade wszystko ujawnił, że partytura Donizettiego w znacznym stopniu jest Rossiniowskim palimpsestem, również od strony czysto melodycznej np. scena Giannetty z chórem jakby żywcem przeniesiona została z *Kopciuszka*. Odsłonił także wiele pokrewieństw z innym arcydziełem opery komicznej tamtego kompozytora, a mianowicie *Cyrułikiem sewilskim*.

moim przyjściem. W interpretacji Rosicy Panajotowej, śpiewającej sopranem o krystalicznym zabarwieniu, szczególnie pięknie zabrzmiała muzyka Henry'ego Purcella, w tym ustęp z *Czarodziejkiej królowej* i nade wszystko przejmujący *Lament* tytułowej bohaterki, zamykający *Dydonę i Eneasza*. Mniej zdawała się odpowiadać jej warunkom głosowym barokowa melizmatyka Johanna Sebastiana Bacha czy Antonia Lottiego, gdyż ze szczególnym mistrzostwem artystka ta opanowała technikę śpiewania legato. Warto przy tym zaznaczyć, że w celu uzyskania stylistycznej autentyczności, grano na instrumentach z epoki. W tym zakresie na dłużej „zapadły mi w uszy” interpretacje flecisty Dymitra Marinkewa: *Andante* i *Rondo C-dur* Wolfganga Amadeusa Mozarta oraz *Sonata triowa C-dur* Geорга Philipa Thelemanna, w której dołączył do niego Christo Marinow.

Lesław Czaplinski

# The Metropolitan Opera

R. Wagner - *Götterdämmerung*  
Deborah Voigt jako Brunhilde | Jay Hunter Morris jako Siegfried  
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

GOTTERDÄMMERUNG

Ostania część *Ringu* w produkcji Roberta Lepage'a miała premierę w MET 27 I 2012 r. Jedyną zmianą w ekipie produkcyjnej był debiut Kanadyjczyka Lionela Arnoulda, który zajął się w tej części *Ringu* projektem obrazów video. Studiował we francuskiej Ecole des Beau Arts w Epinal, w 1995 r. przeniósł się do Kanady i wielokrotnie współpracował z Ex Machina przy projektach video do muzyki oraz instalacji w Muzeum Cywilizacji w Quebecu.

Przed planowanymi na wiosnę pełnymi cyklami *Ringu*, *Götterdämmerung* pokazano jeszcze 31 I oraz 3, 7 i 11 II. Tym razem należało przenieść całość akcji w domenę ludzką i pozbawić ją niemal całkowicie odniesień do świata bogów. Lepage znów potraktował wielką scenę MET jako miejsce, w którym konfiguracje jego 24 aluminiowych ruchomych plansz służy za ekran do projekcji video.

W scenie pierwszej zapowiadało się obiecująco. Trzy Norny przędły nić przeznaczenia. Znów jednak wyraźnie ingerowały w muzykę zgrzyty obracających się plansz, mających, jak się domyślam, reprezentować cykl przeznaczenia. Konfiguracja plansz przypominała wielki warsztat tkacki snujący nici przeznaczenia świata zawieszono luźno na ich krańcach, które splatają się w grubsze sznury trzymane przez trzy Norny. Nić jednak nie pękła jak trzeba tylko jakoś wysunęła się im z rąk. Pierwsze ups!

Potem Siegfried podróżował po wodach Renu. Pochylił płaszczynę, na której wyświetlono wody rzeki, przedzieliła płaska „tratwa”. Na niej widzieliśmy oczywiście Siegfrieda, ale też i jego metalowego konia, który wyglądem przypominał zbroję nakładaną na konie w

Średniowieczu. Nie była to całkowicie solidna konstrukcja. Szyja była wykonana z fragmentów materiału zbroi, poruszała się, podobnie jak solidna już metalowa głowa, a Siegfried nawet poił konia wodami rzeki.

Siedziba Gunthera i Gutruny była konfiguracją plansz z projekcją barwnych słoików drzewa oraz wylaniającym się spod podłogi długim stołem zastawionym jadłem i napitkiem oraz siedzącymi naprzeciw siebie, po ich krótszych bokach, bratem i siostrą. Podczas ogólnej mobilizacji sił widzieliśmy na górnym, utworzonym z plansz poziomem, stojących z włóczniami w rękach strażników siedziby, którzy musieli pokonywać dość spore przerwy pomiędzy nimi. Mnie na ten widok lekko przechodziły dreszcze po plecach.

Biedne Panny Renu zapracowały sobie na współczucie. Na kolejnej stromej pochylni z projekcją wielkich głazów i pieniających się wód Renu nakazano im zjeżdżać na boku ciała i wdrapywać się na ową pochylnię 7 razy! Część roli musiały też śpiewać w lekkim przysiadzie/kuckach na projekcji głazu rzeki, a więc z uciskiem przygiętych w kolanach nóg na przeponę.

Bogowie, którzy w tej części *Ringu* nie uczestniczą bezpośrednio w akcji, reprezentowani byli na swoistych „ołtarzach” w siedzibie Gibichungów. Przypominające marmur, wielkie białe ich rzeźby wyglądały nieco jakby z epoki Cesarstwa Rzymskiego. Były to też repliki kostiumów i fryzur trzech bogów z poprzednich części *Ringu*. A więc (od prawej) Donner z młotem, Wotan z zaczesanym łokiem włosów na jedno oko i Fricka. Podczas „końca świata” zafundowano, tym razem czterem ich postumentom, „wybuchowe” unicestwienie czyli pozbawiono ich w scenicznej eksplozji głów.

Szczytem jednak anty kulminacji był sam koniec *Zmierzchu bogów*. Tu spodziewamy się zawalenia się istniejącego świata, płonącej

Walhali i oczyszczających wszystko wód Renu zalewających zgliszczca. Po wielkim monologu ofiarnym Brunhilda wsiadła na metalowego konia na kółkach, którego wolno ciągnął w stronę płonącego stosu Siegfrieda jakiś ubrany na ciemno pracownik techniczny. Wyglądało to jak powiększona zabawka z pokoju dzieciennego. Walhala nie płonęła (projekcje ognia), nic się nie zawaliło, jedynie jak już wspomniałam, bogowie utracili głowy, a kolejne video niebiesko-białych wód Renu na „pasach” plansz miało stanowić kulminacyjne zakończenie. A więc bardziej zabawnie niż tragicznie czy dramatycznie.

Widziałam to dwa razy (31 I i 7 II) oraz słyszałam transmisję radiową (11 II), która jednocześnie była przekazem na żywo do kin świata.

Za pulpitem dyrygenckim stanął Fabio Luisi, a w obsadzie wokalne usłyszałam następujących śpiewaków: Deborah Voigt (Brunhilda), Wendy Bryn Harmer (Gutrunie), Waltraud Meier (Waltraute), Stephen Gould i Jay Hunter Morris (Siegfried – odpowiednio 31 I i 7 II), Iain Paterson (Gunther), Eric Owens (Alberich), Hans-Peter König (Hagen), Maria Radner, Elisabeth Bishop, Heidi Melton (Trzy Norny), Erin Morley (Woglinde), Jennifer Johnson Cano (Wellgunde) i Tamara Mumford (Flosshilde).

Sopran z Kaliforni, Wendy Bryn Harmer, Freya ze *Złota Renu* i Ortlinda z *Walkirii* nie specjalnie sprawdziła się jako Gutruna 31 I i 7 II w *Zmierzchu bogów*. Zbyt lekki w mocy głos nieco siłował się z rolą.

Chyba największe brawa zebrała Waltraud Meier za luksusowo obsadzoną w tej produkcji rolę Waltrauty. Jej scena z Brunhildą należała do najlepszych w całym przedstawieniu. To była lekcja wagnerowskiego śpiewu.

Deborah Voigt po niedobrej Brunhildzie z *Siegfrieda* w ostatniej części *Ringu* wypadła znacznie lepiej, niemal zadawałająco. Utraciła już co prawda spora część mocy, ciepła i blasku

głosu, bywały też dość suche jego obszary, dolny rejestr nadal był lekko problematyczny, i nawet w środkowym rejestrze głos niekiedy był lekko niestabilny, ale całość wypadła, choć może niepięknie wokalnie, ale efektywnie, a w większości przypadków głos wzbijał się ponad brzmienie orkiestry. *Starke Scheite* zabrzmiało z odpowiednią dramatyczną intensywnością. Nie było specjalnych problemów z intonacją i tylko niekiedy pojawiały się lekko siłowe napięcia. Zebrała wielką owację od widowni i w ładnym geście przed kurtyną podziękowała uściskiem ręki suflerowi.

Amerykański tenor, Stephen Gould (debiut w MET jako Erik w *Latającym Holendrze* w 2010 r.) miał nierówny i mieszany w jakości wokalne występ. Część można było zaakceptować bez większych zastrzeżeń, ale od połowy do końca głos był coraz bardziej niestabilny, a na samym końcu siłował się już z najwyższymi tonami.

Doskonały był natomiast Hagen, Hans-Peter König, najlepszy obok Meier głos w tej części *Ringu*. Niemiecki bas śpiewał już w tej produkcji *Ringu* Fafnera i Hundinga. Po raz kolejny też owacja powitała fantastycznie brzmiącego Erica Owensa za Albericha. Scena pomiędzy nimi, otwierająca akt II też należała do tych najatrakcyjniejszych pod każdym względem.

Urodzony w Glasgow (Szkocja) bas-baryton Iain Peterson (debiut w MET jako Hagen w 2009 r.) nie wywarł 31 I specjalnego wrażenia w roli Gunthera, ale rolę wykonał solidnie. Dopiero 7 i 11 II wyróżnił się wokalnie i aktorsko i tym razem zebrał zasłużony aplauz. Dobrze zaprezentowały się też trzy Norny i trzy Panny Renu, a męski chór MET zabrzmiał wprost rewelacyjnie.

31 I Fabio Liusi nie rozczarował wielbicieli Wagnera. Należy też wspomnieć o dobrym solo na rogu w wykonaniu Erika Ralskiego. Było trochę „nieczystości” w precyzji dętych, ale trudno się chyba spodziewać absolutnej perfekcji podczas blisko pięciogodzinnego spektaklu. Luisi nie wydobył z partytury Wagnera mistycznego wręcz brzmienia jak to czyni Levine. Nie przekazał nam też powalającej z nóg intensywnej mocy dramatycznej w całości przedstawienia czy szczególnie może, jak doprawdy trzeba, w marszu żałobnym Siegfrieda. Jego Wagner brzmiał lżej, był wyraźnie sprężysty w tempie posuwania akcji, ładnie prezentował faktury pokładów muzycznych i wywarł ogólnie dobre wrażenie. Doceniając ten wieczór pod batutą Luisiego, zdecydowanie wolę moc, niezmierną wręcz atmosferę i barwy kreowane ręką Levine’a.

7 II było natomiast źle w orkiestrze. Może był to jeden z tych wieczorów, kiedy nie dało się wszystkiego zagrać i dograć choćby poprawnie. Dęte miały ogromne problemy z precyzją i utrzymaniem temp, które zresztą całego wieczoru były zbyt pospieszne. Zakończyliśmy ten wieczór około 15 minut przed jego planowanym końcem. Jeśli nawet wliczymy w to możliwość lekkiego skrócenia przerw, to i tak jest to znacząca różnica. Amplituda dynamiki też była bardzo wątpliwej jakości. Głównie głośno, a momentami za głośno, by po chwili słyszalne było „zrywowe” wyciszenie. Za mało dobrze

wyważonych kontrastów, zabrakło też płynnego budowania napięć momentu dramatycznego i punktów kulminacyjnych. Bardzo słaby od strony muzycznej wieczór.

Również 7 II Deborah Voigt odwołała późnym popołudniem występ i zastąpiła ją Katarina Dalayman, która dzieli z Voigt w tym sezonie rolę Brunhildy. Dalayman nie miała problemów z tesiturą roli, wyraźnie słyszalna była swoboda wykonawcza we wszystkich precyzyjnych górnych tonach, ale w samej górze głos ocierał się o ostrą krzykliwość. Interpretacyjnie i aktorsko nie wydała mi się wystarczająco intensywną jako Brunhilda tej części *Ringu*. Urodzona 25 I 1963 r. w Sztokholmie, Dalayman zadebiutowała w MET w 1999 r. jako Brangana w *Tristanie i Izoldzie*. W 2001 r. zaśpiewała tu Marię w *Wozzecku* i Księżnę Parmy w *Doktorze Faustusie*, a w 2004 r. Lisę w *Damie pikowej*. Pozostałe role tu przez nią zaprezentowane należą już, podobnie jak rola debiutu, do repertuaru wagnerowskiego, a więc: Sieglinda w *Walkirii* (2005), Izolda (2008), Brunhilda w *Walkirii* i w *Gotterdammerung* (2009).

Jay Hunter Morris, który tego wieczoru śpiewał Siegfrieda, nie ma najpiękniejszego w barwie głosu, a na samym początku wydał mi się nieco chwiejny. Była to jednak zdecydowana poprawa w stosunku do Stephena Goulda. Morris rozśpiewał się podczas spektaklu i w sumie był to efektywny dramatycznie i nienajgorszy wokalnie Siegfried.

11 II wysłuchałam w radio transmisji na żywo z MET, którą jednocześnie przekazywano do kin. Wszyscy się zmobilizowali i był to zdecydowanie najlepszy od strony muzycznej i wokalne spektakl. Voigt zabrzmiała bardzo korzystnie, najlepiej jak dotąd, a jej Brunhilda, przynajmniej przez głosniki, wywarła dobre wrażenie. Było trochę napięć w głosie jak np. w scenie konfrontacji z Siegfriedem w siedzibie Gibichungów, ale całość zasłużyła na aplauz. Gorzej było z Siegfriedem. Głos Jaya Huntera Morrisa czasami był spłaszczony w dźwięczności, a w akcie ostatnim był już zmęczony i miał problemy z górnymi tonami. Jest to również głos nie skoncentrowany, który brzmi zbyt siłowo w wielu fragmentach roli, a bardzo wyraźnie np. podczas składania przysięgi na ostrze włóczni Hagena. Jest to jednak niezwykle trudna i wymagająca rola i poradził sobie z nią nie gorzej, a zapewne w całości lepiej, niż inni jego współcześni poprzednicy w MET.

Tym razem bardzo dobre wrażenie wywarła na mnie Wendy Bryn Harmer jako Gutruna. Znacznie lepsza jakość, barwa i precyzja głosu z wieloma godnymi podziwu fragmentami wykonywanej roli. Po raz kolejny największe brawa należały się Waltraud Meier, Konigowi i chórowi MET, choć i trzy Norny, Panny Renu oraz pozostali soliści spektaklu zaprezentowali się doprawdy znakomicie.

Orkiestra tym razem zabrzmiała zdecydowanie najlepiej. Luisi nadał Wagerowi lekkość i przejrzystość w prezentacji faktur i motywów niż to tradycyjnie czyni wielu innych dyrygentów.

R. Wagner – *Götterdämmerung*  
Waltraud Meier jako Waltraute  
fot. Ken Howard/MET



Odbyło się to jednak moim zdaniem kosztem ogólnie większej intensywności dynamicznej i dramatycznej, którą ja akurat preferuję. Nadal słychac było, choć nie aż tak prominentnie, nieczystości w sekcji dętej, jak np. w scenie pomiędzy Hagenem i Alberichem czy podczas sceny śmierci Siegfrieda. Było to jednak od strony muzycznej *Gotterdammerung* zasługujące na uznanie wagnerzystów.

Po tej premierowej prezentacji *Zmierzchu bogów* czekamy więc teraz w MET na trzy pełne cykle *Ringu*, które mają rozpocząć się 4 IV a zakończyć 12 V.🎻

**ERNANI** Po raz pierwszy pokazano tę operę w MET w 1903 r. z Marcellą Sembrich-Kochańską, Emiliem de Marchi, Antoniem Scottim i Edouardem de Reszke. Po 4 spektaklach wypadł z repertuaru do 1921 r., kiedy to Gennaro Papi poprowadził orkiestrę w 17 przedstawieniach nowej produkcji Josepha Urbana z rewelacyjnym Giovannim Martinellim i Rosą Ponselle. Śpiewali Ernanię przez lata 20. XX w., a często towarzyszył im też Ezio Pinza. Po raz kolejny wznowiono tę operę dopiero w nowym opracowaniu scenicznym w 1956 r. Dimitri Mitropoulos poprowadził wtedy orkiestrę MET z sensacyjną obsadą: Mario del Monaco, Zinka Milanov, Leonard Warren i Cesare Siepi. W 1962 r. *Ernanię* wznowiono pod batutą Thomasa Schippersa z Franco Corellim, Leontyną Price, Cornellem MacNeilem i Jeromem Hinesem. W 1970 r. kolejne wznowienie (również dyrygowane przez Thomasa Schippersa) miało za bohaterów wokalnych Carla Bergonziego, Martinę Arroyo, Sherrilla Milnesa i debiutującego w MET Ruggera Raimondiego. 19 I 1971 r. w tytułowej roli wystąpił, po raz jedyny zresztą, Plácido Domingo. Premiera nowej produkcji *Ernanię* (pokazana również w amerykańskiej telewizji) pod batutą Jamesa Levine'a odbyła się w 1983 r. Tym razem śpiewali: Luciano Pavarotti, Leona Mitchell oraz Milnes i Raimondi. Najbardziej współczesne nam wznowienie miało miejsce w sezonie 2007/8 kiedy to tytułową partię wykonał Marcello Giordani, jego ukochaną była Sondra Radvanovsky, a towarzyszyli im Thomas Hampson i Ferruccio Furlanetto. Wtedy też niedysponowaną Sondrę Radvanovsky zastąpiła 21 III 2008 r. w debiucie w MET Angela Meade, która w bieżącym sezonie śpiewa Elvirę we wszystkich 6 spektaklach (premiera sezonu 2 II). Pisałam o niej niedawno z okazji jej wykonania Anny Boleny. Od tego czasu przyznano 34-letniej Angeli nagrodę Beverly Sills Artist Award. Wynosi ona 50 tys. dolarów i mogą się o nią ubiegać śpiewacy pomiędzy 25 a 40 rokiem życia, którzy już wykonali w MET jakąś wiodącą rolę.

Poza Meade usłyszeliśmy: Roberta de Biasio i Marcella Giordaniego (14, 18 i 25 II) w tytułowej partii, Dmitriego Hvorostovsky'ego (Don Carlo), Ferruccia Furlanetta (De Silva), Mary Ann McCormick (Giovanna), Adama Laurence'a Herskowitza (Don Richardo) i Jeremy'ego Galyona (Jago). Wszystkimi spektaklami dyrygował Marco Armiliato. Dekoracje stworzył Pier Luigi Samaritani, kostiumy Peter J. Halla, oświetlenie Gil Wechsler, a reżyserował Peter McClintock.

Większości obsady wokalne nie trzeba chyba Państwu przedstawiać, może jedynie z wyjątkiem urodzonego na Sycylii tenora, Roberta de Biasio. Debiutował w MET jako Gabriele Adorno w 2011 r. zastępując niedysponowanego tego wieczoru Ramóna Vargasa. W tym sezonie ma jeszcze zaplanowane w MET spektakle w roli Pinkertona oraz Edgarda w *Lucji z Lammermoor* z Palm Beach Opera. Śpiewał już w Opera de Bastille (Rodolfo w *Luizie Miller*), Attilę w Parmie, Alfreda w Wenecji i Polliona w koncertowej wersji *Normy* w Tangelwood. De Biasio gra profesjonalnie na flecie, a karierę wokalną rozpoczął dość późno. Debiutował jako trzydziestolatek z okładem w 2006 r. jako Edgardo podczas Bergamo Teatro Donizetti i od tego czasu słyszano go już w Tokio, Seulu, Pekinie, Zurychu, Moskwie i Montrealu.

Co mnie nieco zaskoczyło, to niewypełniona sala w MET podczas premiery sezonu (2 II). Nawet tak doskonała obsada nie przyciągnęła widzów. *Ernani* jako przegrywa z innymi prezentowanymi tu innymi dziełami Verdięgo, a szkoda, bo był to wieczór wielu wspaniałych wykonanych ról.

Największą owację przed kurtyną zebrał Ferruccio Furlanetto za fantastycznie zaprezentowaną partię de Silvy. Jego piękny w barwie, ciemny, pełen mocy i o wspaniałej głębi głos zachwycał w doskonałym ujęciu wszelakich odcieni roli. Wznosił się pod sklepienie MET

w wypełnionych dramatycznym bólem lirycznych frazach, porywał w intensywności emocji. Był w znakomitej formie wokalne. Zafascynował w *In felice!... e tu crederi i w Ah, io l'amo*. Do jednych z najpiękniejszych fragmentów tego wieczoru zaliczyć należało też jego wspaniały duet z Dmitriem Hvorostovskym (Don Carlo) z aktu II. Tu obaj wspięli się na wyżyny sztuki.

Dmitri Hvorostovsky po raz pierwszy zaprezentował partię Don Carlo w *Ernani* w MET i odniósł w niej ogromny sukces. Po pierwsze rola ułożona jest bardzo wygodnie dla jego głosu, a więc w środkowym i wyższym rejestrze barytonu. Najpiękniej oczywiście wypadały liryczne

G. Verdi – *Ernani*  
Dmitri Hvorostovsky jako Don Carlo i Angela Meade as Elvira  
fot. Marty Soj/MET



jej fragmenty, w których Hvorostovsky oczarował salę swym pięknym, miękko melodyjnym, ciemnym głosem. Wznosił go w doskonale ukształtowanych frazach z płynnością miodu, z doskonałym legato i w znakomitym wyczuciu stylu. Po *Oh, de'verd'anni miei!* nagrodziła go burza owacji. W lirycznych fragmentach jak np. w *Vieni meco* z aktu II najmniej też słyszalne było jego dość głośne branie oddechów. W tych wymagających większej dramatycznej mocy i intensywności było słabiej, ale głos Hvorostovsky'ego to przecież liryczny baryton.

Roberto de Biasio nie rozpoczął występu zbyt atrakcyjnie. *Mercede dillette* i następująca po niej cavatina zawierały zbyt dużo suchych

obszarów w głosie, było lekko nosowo i nieco chwiejnie, a głos nie zabrzmiał w wyrównany sposób. Nie zdecydował się też na górną opcję jej zakończenia i przesadził w melodramacie. W czasie trwania spektaklu rozśpiewał się i brzmiał coraz atrakcyjniej, radził sobie wokalnie z rolą, ale był niestety bardzo drugoplanową postacią, a nie tytułowym charakterem. Głos ma zupełnie dobrą moc, brzmi młodo z werwą i zaangażowaniem, ale bez większego stylu. Za mdło, bez pazura dramatycznego i nijako aktorsko.

Doskonale natomiast zabrzmiała jako Elvira Angela Meade i to począwszy od *Ernani*, *Ernani involami!*. Precyzja, swoboda w górze,



piano, pianissimo no i tryle! Owacja i okrzyki „Brava!” przerwały oczywiście spektakl na kilka dobrych minut! Była zresztą świetna w całej operze ze swym pluszowo miękkim, ale i przenikliwym głosem, który bez wysiłku wznosił się ponad orkiestrę. Przekazała nam też szalenie wiarygodnie patos, dumę i cierpienia udręczonej kobiety „ściganey” miłosnymi zapałami aż przez trzech panów.

Prowadzący orkiestrę Marco Armiliato rozpoczął verdiowską w stylu uwerturą, w której ładnie zaprezentowały się motywy, warstwy i pokłady muzyczne, a całość zabrzmiała w dobrym tempie i dość sprężysto. Po tym bywało różnie. Sporo fragmentów z wyraźną rozbieżnością w

synchronizacji ze śpiewakami, a czasami zbyt pośpiesznie, szybko. W miarę upływu czasu wszystko coraz lepiej się dogrywało miałam więc nadzieję, że kolejny zaplanowany przeze mnie spektakl *Ernani* go MET okaże się doprawdy znakomity pod każdym względem.

14 II znów najbardziej sensacyjną parą wokalną był Ferruccio Furlanetto i Angela Meade. Furlanetto poza rewelacyjnym wokalnym wykonaniem roli De Silvy był arystokratycznie królewski w ruchu scenicznym i najlepiej od strony aktorsko-interpretacyjnej wcielił się w prezentowaną postać. Przed kurtyną powitała go więc długa stojąca burzliwa owacja, najbardziej entuzjastyczna tego wieczoru. Kolejne gwizdy uznania i okrzyki „Brava!” przeznaczono dla świetnej Angeli Meade. Zabrzmiała chyba jeszcze lepiej podczas tego spektaklu niż w poprzednim widzianym i słyszonym przeze mnie przedstawieniu. Wyraźnie żywa się z partią i osiąga w niej coraz większą swobodę wykonawczą.

Dmitri Hvorostovsky miał tym razem mieszany wieczór. Siły zarezerwował na wielki monolog rachunku sumienia w akcie III, który wypadł znakomicie. W reszcie spektaklu ograniczał moc głosu, który miał tym razem nieco „suchych” obszarów i nie zabrzmiał ze swobodą czy pasją interpretacyjną. Ocenę jego występu odzwierciedliły dobre, ale umiarkowane w mocy brawa na koniec.

Zmianą w obsadzie był wykonawca tytułowej roli. Tym razem wystąpił w niej Marcello Giordani. Włoski tenor debiutował w MET jako Rodolfo w *Bohème* w 1995 r. i od tego czasu wystąpił tu w wielu wiodących rolach: Dick Johnson, Calaf, Gabriele Adorno, Cavaradossi, Faust (*Potępienie Fausta*), Edgardo (*Łucja z Lammermoor*), Alfredo, Leński, Gualtiero (*Pirat*), Gustavo (*Bal maskowy*), Romeo, des Grieux (*Manon Lescaut* i *Manon*), Benvenuto Cellini i Enzo (*Gioconda*).

W tym sezonie w MET prezentuje poza *Ernanim*, Pinkertona i Radamesa, a oprócz tego Cavaradossiego w Deutsche Oper Berlin i w Wiedniu, Manrica (*Trubadur*) i Don Joségo (*Carmen*) w Cataniii i Omanie, Radamesa w Lyric Opera of Chicago i Turridu w *Rycerskości wieśniaczej* w Paryżu.

Giordani zaczął nie rozgrzanym głosem brzmiał więc nieco chwiejnie i niestabilnie, głównie głośno i ze sporymi nieczystościami w precyzji intonacyjnej. Był zbyt gromki i bez niuanse. Zresztą do końca opery nie zaprezentował nic zdecydowanie odmiennego. Zabrakło elegancji, subtelności, detalu, niuanse i modulacji. Było głównie siłowo głośny z lekko jakby „chropowatą”, niezbyt atrakcyjną tego wieczoru barwą głosu. Zdawało się też, że głównie walczył o kontrolę nad poprawnością intonacyjną i nie zawsze udawało mu się wyjść z tego zwycięsko. Ale ładnie umarł.

Orkiestra powtórzyła niestety i tego wieczoru większość „grzechów” z poprzedniego słyszanego przeze mnie wykonania. Bywały więc rozbieżności w tempach ze sceną, momentami zbyt głośno i bez oczekiwanej miękkiej, ciepłej płynności melodyjnych fraz. Maestro Armiliato nie dał się niestety Verdiemu „rozśpiewać”. Zbyt pośpiesznie i nazbyt często skracał frazy.

Czekałam więc na transmisję do kin i przez radio (25 II) ostatniego w bieżącym sezonie spektaklu, bo jak wiadomo wtedy wszyscy się sprężają i najczęściej wypadają najkorzystniej. I się nie zawiodłam. Orkiestra tym razem

zabrzmiała bardzo dobrze, a Dmitri Hvorostovsky miał jeden z swych najlepszych występów w MET. W przerwie przedstawił dwójkę swych dzieci i przesłał pozdrowienia do Moskwy, gdzie po raz pierwszy oglądali go na żywo jego rodzice.

Znów fenomenalnie wypadł Ferruccio Furlanetto, a Angela Meade zebrała burzliwą owację za swą wspaniałą Elwirę. Najstańszym ogniwem był Giordani w tytułowej roli i w zasadzie powielił większość niedostatków w głosie z poprzednio widzianego przeze mnie spektaklu w MET. Było to jednak przedstawienie, którego nie da się zapomnieć ze względu na trójkę doskonałych śpiewaków. 🎭

**AIDA** Ta druga co do popularności wystawiania opera w MET (oczwicie po *Cyganerii*) miała już tu 1115 spektakli (statystyka obejmuje dane do 2010 r.). Po raz pierwszy usłyszano ją 12 XI 1886 r. Najpierw śpiewano ją tu do 1891 r. po niemiecku. Związane to było z kłapą finansową sezonu 1883/1884, po którym zaangażowano mniej kosztownych niemieckich śpiewaków. Arturo Toscanini zainaugurował swą karierę w MET nową produkcją *Aidy* wykonaną w sezonie 1908/1909. Debiutował też wtedy sensacyjny czeski sopran Emma Destinn, która zaśpiewała tu tytułową partię 52 razy do 1920 r. A poza nią wystąpili: amerykański mezzosopran Louise Homer (Amneris w 92 przedstawieniach w latach 1900–1927, Enrico Caruso (91 spektakli jako Radames w latach 1903–1919), oraz wspinały bas-baryton Pasquale Amato (Amonastro, 79 przedstawień też w latach 1903–1919). Do innych niezapomnianych śpiewaków w tej operze z pewnością należą: Zinka Milanov (75 razy, 1938–1958), Elisabeth Rethberg (67 razy, 1922–1942) i legendarna Leontyne Price (42 spektakle od 1961 r. do jej pożegnalnego występu w MET w 1985 r. Rekordową ilość wykonań partii Radamesa przez Enrica Carusa „pobił” jedynie Giovanni Martinelli – 123 razy w latach 1913–1943.

Obecnie wznowiana produkcja *Aidy* w MET powstała w 1988 r. i jest dziełem Sonji Frisell (dekoracje – Gianni Quaranta, kostiumy – Dada Saligeri, światło – Gil Wechsler). Pierwszy jej spektakl poprowadził James Levine, a w obsadzie śpiewali wtedy: Leona Mitchell, Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo, Sherrill Milnes i Paul Plishka.

W bieżącym sezonie znów mieliśmy okazję obejrzeć znakomitą, odnowioną w 2009 r. przez Alexeia Ratmansky’ego choreografię. Tym razem MET zaprezentowała *Aidę* w 7 przedstawieniach (premiera sezonu 9 II, a spektakl ostatni 3 III). Wszystkimi dyrygował Marco Armiliato, a w obsadzie mieliśmy usłyszeć: Violetę Urmanę (Aida), Stephanie Blythe (Amneris), Marcella Alvareza, Riccarda Massiego (debiut w MET 23 II) i Marcella Giordanego (28 II i 3 III) jako Radamesa, Lado Ataneliego (Amonastro), Jamesa Morrisa (Ramfis), Jordana Bischa (Król), Lori Guibeau (Kaplanka, debiut w MET), Adama Laurencę Herskovitza (Postaniec). W tańcach solowych wystąpili: Laura Feig i Christine McMillan (23, 28 II i 3 III) oraz Robert Colby Damon.

Poza debiutami w MET, debiutowali w rolach z *Aidy*: Stephanie Blythe jako Amneris, Marcelo Alvarez i Marcello Giordani jako Radames oraz Jordan Bisch w roli Króla.

Pierwszy z dwóch zaplanowanych przeze mnie spektakli *Aidy* w tym sezonie był premierą sezonu (9 II). Widziałam też spektakl 13 II oraz słyszałam transmisję radiową 3 III.

Sensacją była oczywiście Stephanie Blythe. Jej silny, krągły, przestrzenno-dźwięczny, welwetowo ciemny głęboki głos sięgający rejestrem kontraltu, najswobodniej oczywiście czuje się w środkowych i niskich tonach, ale jego znakomite wyszkolenie pozwala jej śpiewać bez problemu nawet bardzo wysokie tony, co oczywiście

należy do roli Amneris. Jest ona dużą kobietą z dużym głosem i prawdziwie po królewsku prezentuje się na scenie w świetnie zaprojektowanych kostiumach. Nie było wątpliwości, kto dominował w *Aidzie* wokalnie i interpretacyjnie.

Produkcja *Aidy* jest w dużej mierze statyczna dla solistów i owe tradycyjne ujęcie zezwala im na przywiązanie większej wagi do gestu, który nabiera prominentnej wyrazistości w scenicznym ujęciu emocji postaci. Blythe doskonale przekazała psychologiczny niuans i ewolucję charakteru Amneris. Grała głównie ruchem rąk, głowy i lekkimi zwrotami ciała. Była dumna, wyzywająca w świadomości potęgi swej pozycji, ale i zrozpaczona, ze złamanym sercem, wyrzutami sumienia, no i oczywiście zakochana. Znakomicie wypadła scena konfrontacji z Aidą, kiedy to Amneris utwierdza się w przekonaniu, że to właśnie ona jest jej rywalką do serca Radamesa. Kojąco przyjazna, manipulująca i z udanym współczuciem, miękkiem w ciepłym głosie skłania Aidę do wyznania prawdy o jej skrytej miłości do Radamesa i wtedy jawi się jej stalowy w mocy głos, pełen furii i pogardliwej wyższości córy faraona, pewnej swej pozycji i wygranej.

Dla wielu wielbicieli tej opery głównym testem wokalnym dla Amneris jest oczywiście scena sądu nad Radamesem i tu Blythe była doskonała. Gdy po raz ostatni rozmawia z Radamesem usiłując nakłonić go do obrony i wyrzeczenia się *Aidy*, jest już tylko zakochaną i zrozpaczoną kobietą. Najpierw podchodzi od tyłu do klęczącego Radamesa, lekko wahając się wyciąga rękę by dotknąć jego włosów, ale cofa ją w ostatniej chwili. Gdy próśby i perswazje nie zmieniają jego decyzji w pełnym desperacji błaganiu, przytula się do jego ramienia, próbując go za wszelką cenę przekonać i ocalić. Tu puryści mogliby mieć zastrzeżenie, że Blythe nie wytrzymała wystarczająco długo górnego A, które powinno wybrzmieć przez całą pełną nutę, a zaistniało tylko na krótką chwilę.

Jej końcowe *Pace, pace, pace* nad zamurowanym grobem Radamesa i *Aidy* jest wypełnione tragicznym bólem. Rozpostartymi rękami obejmuje kamienną posadzkę świątyni, pod sklepieniem której umiera jej ukochany. Kurtyna i burzliwa owacja!

Wielbicieli opery nie trzeba chyba przekonywać jak trudna i złożona jest to rola. Blythe będzie się z nią zżywała, ale już jest w niej doskonała i wokalnie i interpretacyjnie. Drugi widziany przeze mnie spektakl 13 II był jeszcze lepszy, jeszcze bardziej swobodny, zaśpiewany i zagrany ze zdecydowaną mocą i pewnością.

Głos Blythe często określany jest w Nowym Jorku jako siła natury. Jego piękna barwa, ogromna moc, stabilność i wyrównane brzmienie idzie też w parze z ogromną muzykalnością i wyczuciem stylu śpiewanych partii. Nie słyszałam jak dotąd spektaklu z jej udziałem, w którym zawiodłaby publiczność czy to w *Rodelindzie* Haendla czy jako Fricka w Wagnerze, Jeżibaba w *Rusalkie*, Ulryka w *Balu maskowym*, Jocasta w *Królu Edypie*, Orfeusz, Dame Quickly w *Flastaffie* czy w trzech rolach *Tryptyku* Pucciniego. Ponad 150 spektakli w

MET w 25 latach, a wszystkie na najwyższym światowym poziomie.

Można też było spektakle tego sezonu przemianować na Amneris ponieważ Violetta Urmana niestety nie sprawdziła się jako tytułowa bohaterka. Za mało głosu, nie wystarczający rejestr, ogromne trudności w górze, co najwyraźniej słyszalne było w scenie nad Nilem w końcówce *O patria mia*, gdzie głos załamał się na wysokich tonach. W tym akcie wyraźne były dość krzykliwe-ostre tony, a dół praktycznie zanikał. Walczyła o oddech, brakowało precyzji intonacyjnej, pogubiła się w śpiewanym tekście i opuściła całą jedną frazę. Wcześniej, w *Numi pietà*, nie było piano, pianissimo, niuansu czy modulacji i za szybko w tempach. To była bardzo grubą kreską zarysowana postać *Aidy*, koncentrującej się na poprawnym zaśpiewaniu wszystkich nut roli i niemal na jednym poziomie dynamicznym.

Urmana zadebiutowała w MET bardzo obiecująco jako Kundry w *Parsifalu* w 2001 r. Potem jednak podejmowała się ról nie zawsze leżących w jej możliwościach wokalnych i bywało różnie. Słyszeliśmy tu jej Odabelę w *Attili*, Maddalenę w *Andrea Chenier*, Eboli w *Don Carlo*, Santuzzę, Toskę, Ariadne auf Naxos i Giocondę. Na mnie najlepsze wrażenie jak dotąd zrobiła jej Kundry. Nie wiem czy jej decyzja przeszkolenia głosu z mezzosopranu na sopran okazała się korzystna. Po raz pierwszy zaprezentowała się jako sopran w roli Sieglindy w *Walkirii* podczas festiwalu w Bayreuth, a potem w 2002 r. zadebiutowała w tym rejestrze głosu w La Scali w *Ifigenie en Aulide*. Urmana śpiewa bardzo różny repertuar – od Maddaleny w *Andrea Chenier* poprzez Normę i Izoldę. Jako Aida w MET niestety nie przekonała o swym kunszcie wokalnym.

28 II niedysponowaną Urmanę zastąpiła w ostatniej chwili Sondra Radvanovsky. Bardzo żałuję, że nie widziałam tego spektaklu, ponieważ doniesienia o jej występie od moich znajomych z galerii były entuzjastyczne i w samych superlatywach.

Argentyński tenor Marcelo Alvarez, który podjął się w tym sezonie partii Radamesa, nie jest wystarczająco silnym dramatycznie głosem do roli. Najlepiej prezentuje się w lirycznych partiach czy w ich fragmentach. Podczas premiery sezonu nie był w dobrej formie wokalne. Przebrnął przez *Celeste Aida* w lekko posiekanych frazach, był o krok od załamania głosu na wysokich tonach i, co oczywiste, nie próbował nawet pianissimo w końcowej frazie, jak tego sobie życzył Verdi. Nie było w jego wykonaniu śpiewnej płynności prowadzenia długich linii melodycznych czy legato, a całość była w zdecydowanie szybszych niż zwyczajowo tempach. Potem było różnie, ale było to głównie zmaganie się z rolą tego wieczoru. W kolejnym widzianym przeze mnie spektaklu (13 II) było lepiej poza nadal kulejącą wokalnie *Celeste Aida*, choć próbował nadać jej niuans. Głos był stabilniejszy, z większą siłą dramatyczną i lepszy interpretacyjnie. O *Terra addio* wypadło oczywiście najatrakcyjniej pod względem subtelności w modulacjach głosu, i był to najlepiej zaśpiewany przez niego fragment *Aidy*.

Lado Atanelli, gruziński baryton (debiut w MET jako Giorgio Germont w *Trawiacie* w 2003 r.) śpiewał już w MET *Rigoletto*, *Nabucco*, *Macbetha* i Tonia w *Pajacach*. Pierwszy spektakl nie był najlepszy. Za mało śpiewnie jak na Verdiego, zbyt skrócone, posiekane deklamacyjne frazy. Głos bywał też jakby lekko suchy, a barwa nie najatrakcyjniejsza. Podczas drugiego widzianego przeze mnie przedstawienia było lepiej w mocy i płynności w najważniejszej dla tej roli scenie nad Nilem.

James Morris, Ramfis tych spektakli, ma już dość niestabilny głos, który czasami wymyka się kontroli. Moc pozostała, podobnie jak i ogromne wyczucie stylu roli i jej charyzmy.

Jordan Bisch (debiut w MET w 2006 r. jako Drugi Rycerz w *Parsifalu*) wykonał już w MET Diuka Werony w *Romeo i Julii*, Trojańczyka w *Idomeneo* i Ceprana w *Rigoletcie*. Amerykański bas ma dobry głos o ładnej barwie, ale jednak nie wystarczający w mocy do partii Króla w *Aidzie*. Gdy wedle wskazówek reżysera stał bliżej krawędzi sceny było dobrze, ale w dalszej części sceny nie był zbyt dobrze słyszalny.

Dobre wrażenie wywarła Lori Guilbeau debiutująca w MET jako Głos Kapłanki, oraz Adam Laurence Herskowitz w niewielkiej roli Posłańca. Oba głosy wyraźnie słyszalne na wielkiej scenie MET, ładna barwa i stabilność w obu przypadkach.

Marco Armiliato podczas premierowego spektaklu zafundował nam głównie bombastyczną *Aidę*. Poza rozbieżnościami w tempach ze śpiewakami, zdarzało mu się niestety przekrzykiwanie głosów i jedynie Blythe wychodziła z tej próby zwycięsko wzbijając go pomimo wszystko ponad poziom potrójnego fortissimo. Miało być dramatycznie, a było głównie głośno.

Drugi spektakl zabrzmiał zupełnie inaczej. Upłynnienie, wyciszenie, większe wyczucie we wspomaganiu śpiewaków. Drastyczna różnica w stosunku do poprzedniego przedstawienia. Ciszej, ale dramatyczniej w amplitudzie dynamicznej, spokojniej, bez pośpiechu, we współpracy ze śpiewakami.

Chór był natomiast znakomity, szczególnie w uduchowionej w atmosferze scenie w świątyni.

No i była wreszcie znakomita, tradycyjna produkcja na scenie, którą widzowie wielokrotnie nagradzali brawami po kolejnych odsłonięciach kurtyny. Zmęczona ekscesami artystycznymi Ringu Lepage'a, dziwactwami w *Tosce* i *Trawiacie* z przyjemnością dałam się ponieść wyobraźni jej producentów przenoszącej widzów w czasy starożytnego Egiptu. Poza luksusem na miarę wielkiej sceny MET, obyło się bez zgrzytów i chrobotów gdy dekoracje sceniczne wznosiły się w pionie ukazując plac do marszu triumfalnego, czy podczas zakończenia opery, gdy uwięzieni i umierający Radames i Aida zjeżdżają wraz z ich grobowcem, by pozwolić nam być świadkami rozpaczliwej Amneris we wnętrzu świątyni.

Dodajmy do tego świetną choreografię, 150 statystów i 5 koni na scenie – dwa otwierające marsz triumfalny, jeden obładowany łupami wojennymi i dwa białe z piórami na łbach ciągnące rydwan Radamesa. Podczas wieczoru premiery

jeden z koni, ten z tyłu, był jakoś niespokojny, grzebał niecierpliwie nogą i potrząsał łbem wyraźnie chcąc się pozbyć umocowanych piór. Ich występ nie był zbyt długi więc udało się opanować oba rumaki i wyprowadzić je za scenę wraz z pustym już rydwanem.

Podczas transmisji radiowej 3 III (ostatni spektakl sezonu) nadal jak podano chorą Urmanę zastąpiła czarnoskóra śpiewaczka urodzona w Houston (Teksas), sopran Latonia Moore. 33-letnia Latonia najpierw chciała studiować jazz. Zmieniła jednak zainteresowanie i została uczennicą Billy'ego Schumanna w Academy of Vocal Arts w Filadelfii, którą ukończyła w 2005 r. W 2000 r. była jedną z finalistek przesłuchań do MET, a w roku ukończenia studiów przyznano jej grant z Fundacji Richarda Tuckera. Jej kariera wokalna rozwijała się głównie na terenie Niemiec. Najpierw zaśpiewała Mimi w Dreźnie. Od 2009 r. występowała już w operze hamburskiej oraz zadebiutowała w Covent Garden jako Liu. Jej kolejne role z tego roku to: Micaela, Amelia w *Balu maskowym* i Desdemona. *Aidę* śpiewała już i w Hamburgu, i w Covent Garden w ubiegłym roku. W MET podczas spektakli *Aidy* bieżącego sezonu Latonia stała w tzw. gotowości do ewentualnego zastępstwa. W czwartek wieczorem dowiedziała się, że sobotnie matinée *Aidy*, które będzie transmitowane przez radio, będzie jej debiutem w MET. Nie było prób na scenie, a rolę przećwiczyła jedynie z repetytorem. Słyszałam jej debiut przez radio. Widownia owacyjnie przyjęła jej występ. Na mnie też wywarła bardzo dobre wrażenie. Dość duży, silny i wyrównany głos, jasno i młodo brzmiący o atrakcyjnej barwie, z lekkością i swobodą prezentował najwyższe tony. Cały zresztą rejestr był imponujący z dobrymi niskimi, piersiowymi tonami. Był niuans i piano. Pierwsza owacja nagrodziła ją po *Ritorna vincitor* i *Numi pieta*. Było trochę usterek, które można było złożyć na karb stresu związanego z debiutem. Zauważalne jednak było kilkakrotnie podbieranie dźwięków od dołu. Spodobać się też mogła interpretacyjna strona postaci. To dobry głos, talent oraz potencjał i warto będzie śledzić dalszy przebieg jej kariery.

Radamesem podczas tego spektaklu był Marcello Giordani. Była to poprawa w stosunku do Alvareza w mocy, ale nie w jakości. Zaferował nam trochę dobrych najwyższych tonów. Poniżej góry bywało różnie. Głos wydawał się zmęczony i słaby o nieprzyjemnej „chropowatej” fakturze. Na samym początku, czyli w *Celeste Aida* wydawał się też niestabilny i nie wytrzymał dłuższych fraz czy linii wokalnych. Nie mógł też poszczycić się niuansami czy detalami.

Były też momenty walki z siłowo wypchniętymi tonami. Ulegało to poprawie w miarę trwania spektaklu, ale jedynie scena konfrontacji z Amneris wypadła najkorzystniej.

Stephanie Blythe była oczywiście rewelacyjna i podobnie jak w poprzednich przedstawieniach, dominowała pod każdym względem jako główna bohaterka wokalna.

G. Verdi – *Aida*  
Latonia Moore jako Aida  
fot. Cory Weaver/MET



Tym razem Marco Armiliato ucieszył uszy wielbicieli Verdiego. Bez ekscesów, w ładnie sprężystych tempach, z dobrą dynamiką i płynnością oraz dramaturgią muzyczną.

Tak więc poza wizualnymi efektami samej produkcji był to wieczór popisu sztuki wokalne-go Stephanie Blythe i dla jej Amneris warto było być na *Aidzie* w tym sezonie w MET. Ciekawie też zabrzmiał głos Latonii Moore. Miejmy nadzieję, że nie raz usłyszymy ją w MET. ☺



# Mozart jest jak szkło powiększające Jan Lisiecki i Wolfgang Amadeusz

Dorota Staszkievicz

**J**an Lisiecki urodził się w 1995 r. w Kanadzie, w rodzinie polskich emigrantów. Włada biegle trzema językami i, jak podkreśla, czuje się częściowo Polakiem. „To, że urodziłem się w Calgary, tak naprawdę w tej chwili dużo nie zmienia – zaznacza w wywiadach – ale to, że akurat jestem Polakiem wcale nie znaczy, że będę grał najlepiej Chopina. Tak jak Niemiec nie musi najlepiej grać np. Beethovena”.

W wytwórni Deutsche Grammophon Lisiecki debiutuje z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Radia Bawarskiego pod batutą Christiana Zachariasa, który bardzo ciepło wspomina pracę nad albumem z koncertami Mozarta, określając Jana mianem muzyka nie tylko nieprawdopodobnie utalentowanego, ale także otwartego i „na luzie”. Według Zachariasa młody pianista doskonale wie, co orkiestra może mu zaoferować, natychmiast na to reaguje i odpowiada. Niemniej z pewnością nagrywanie tej płyty było dla Lisieckiego wielkim przeżyciem, bo jak opowiadał z przejęciem: „niesamowite było pierwszy raz nagrywać z dyrygentem, orkiestrą, w tak pięknej sali oczywiście i mieć szansę, żeby zagrać coś trzy albo cztery razy z tą samą orkiestrą – zaledwie kilka minut później móc grać to zupełnie inaczej, według innego pomysłu...”.

W wywiadzie dla *Muzyka21* Lisiecki mówi, że uwielbia Mozarta między innymi za to, że wykonując utwory tego kompozytora łatwiej zrozumieć dzieła innych twórców. Dlatego wybór repertuaru na pierwszą płytę dla Deutsche Grammophon

**M**am nadzieję pokazać, jak piękna jest muzyka Mozarta – nie jak ja ją mogę grać, ale jakim on był geniuszem; jak przepięknie grał wtedy tę muzykę, jak ją przepięknie skomponował. To jest dla mnie najważniejsze – mówił Jan Lisiecki w Berlinie, podczas sesji fotograficznej na okładkę jego płyty z koncertami Mozarta. Ten skromny, genialny nastolatek dwa lata temu podpisał z wytwórnią Deutsche Grammophon prestiżowy kontrakt na wydanie pięciu albumów. Pierwszy z nich, z nagraniem koncertów fortepianowych nr 20 (d-moll, KV 466) i nr 21 (C-dur, KV 467), trafia właśnie do kolekcji polskich melomanów.

był dla niego oczywisty. „*Koncerty nr 20 i 21* Mozarta są jakby swoim lustrzanym odbiciem. Nr 20 zawiera smutne, ciemne i złe emocje, nr 21 jest jasny, zupełnie inny. A z drugiej strony powstały prawie jednocześnie, Mozart miał więc wyraźnie ten sam pomysł, gdy je pisał (prawykonanie obydwu koncertów dzieli tylko miesiąc – owacyjnie przyjęty *Koncert d-moll* miał premierę 11 lutego 1785 r., a *Koncert C-dur*, którego wykonanie poprzedziła podobno zaledwie jedna próba – 10 marca 1785 r.; przyp. D. Staszkievicz). „Pod powłoką beztrojski w *Koncertie fortepianowym*

*C-dur* czai się głębia i pewnego rodzaju ciemna energia, która ujawnia się w pełni w *Koncertie d-moll*. Z drugiej strony ta ostatnia kompozycja rozbłyskuje czasem lekkością pierwszego wymienionego koncertu. To powód, dla którego wybrałem na płytę właśnie te dwa utwory” – wyjaśnia Lisiecki.

Według pianisty koncerty fortepianowe Mozarta posiadają cechy muzyki operowej. Jako przykład przytacza ostatnią część *Koncertu C-dur*, w której można usłyszeć dialog dwóch osób. Grając Mozarta, Jan myśli o głosie ludzkim („jeśli się gra tak, jakby się mówiło i śpiewało, frazy muzyczne kształtują się naturalnie”). Ponieważ śpiewność ma ogromne znaczenie w muzyce Mozarta, musi ona naprawdę płynąć („jeśli jakaś nuta trzymana jest za długo, ton słabnie, linia jest zakłócona i magia zanika”). Cechą, za którą Lisiecki ceni Mozarta jest również spontaniczność („pianiści stale muszą się do czegoś dostosowywać: do różnych instrumentów, sal koncertowych, otoczenia czy partnerów muzycznych. Sprawia to, że ten sam utwór gra się na wiele różnych sposobów. Ta nieprzewidywalność jest właśnie aspektem, który uwielbiam najbardziej, pracując nad interpretacją”).

Mały Jaś naukę gry na fortepianie rozpoczął jako pięcioletek, pod kierunkiem Colleen Athparii



i Glenna Montgomery'ego na uniwersytecie w Mount Royal. Już cztery lata później wystąpił na koncercie z orkiestrą, a jego kariera pianistyczna potoczyła się naprawdę błyskawicznie. Swoim koncertem otwierał m.in. Międzynarodowy Festiwal w Seulu w Korei, grał dla królowej brytyjskiej Elżbiety II i stutysięcznego audytorium, zebranego na Parliament Hill w Ottawie, a w 2010 r. zastąpił Nelsona Freire'go na czterech koncertach we Francji. Obecnie studiuje w Glenn Gould School of Music w Toronto i mimo tak młodego wieku, ma za sobą występy w najszlachetniejszych salach koncertowych USA, Włoch, Wielkiej Brytanii, Szkocji, Francji, Polski, Japonii, Chin, Korei, Gwatemali i Kanady – z towarzyszeniem m.in. National Arts Centre Orchestra, Orchestre de Paris, BBC Symphony, Gewandhaus z Lipska, L'Orchestre Symphonique de Québec, Minnesota Orchestra, L'Orchestre Symphonique de Montréal, National Academy Orchestra, Sinfonietta Cracovii i Sinfonii Varsovii.

„Kocham to, co robię. Nikt nigdy nie zmuszał mnie, bym został pianistą. Pasja przyszła sama, naturalnie, wręcz organicznie. Nie wykonypowałem tego na drodze rozmyślań i kalkulacji” – mówi Lisiecki, który zdążył już współpracować z największymi sławami świata muzyki, takimi jak Emanuel Ax, James Ehnes, Yo-Yo Ma i Pinchas Zukerman, a na koncercie ma kilka ważnych nagród (w tym Révelations Ra-

dio-Canada Musique 2010 i Jeune Soliste des Radios Francophones 2011). W 2010 r. zdobył Diapason Découverte za płytę z nagraniem dwóch koncertów fortepianowych Chopina, zarejestrowanych na żywo dla Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, z Sinfonią Varsovią pod batutą Howarda Shelleya. Jan próbuje również sił na terenie muzyki kameralnej, grając m.in. z New Zealand String Quartet, Quatuor Ébène i Penderecki String Quartet na festiwalach w Auvers-sur-Oise, Menton, Merano, Seulu oraz na warszawskiej imprezie „Chopin i jego Europa” (w tym roku Lisiecki wystąpi w Warszawie 24 sierpnia, z *Koncertem* Schumanna).

Koncerty na rzecz instytucji charytatywnych, m.in. David Foster Foundation, Polskiej Organizacji Humanitarnej czy Wish Upon a Star Foundation, zaowocowały przyznaniem mu cztery lata temu przez UNICEF tytułu „National Youth Representative”. Jest rozchwytywany przez międzynarodowe agencje koncertowe: kilka miesięcy temu otworzył sezon Orchestre de Paris, w marcu zadebiutował z towarzyszeniem BBB Symphony Orchestra, w grudniu wystąpi z Filharmonikami Nowojorskimi. Jego najbliższe plany koncertowe obejmują Kanadę, Niemcy, Włochy, USA, Wielką Brytanię, Szwecję, Szwajcarię, Belgię, Chorwację, Brazylię i oczywiście Polskę – kalendarz artysty jest więc wypełniony po brzegi.

Jak znajduje czas na zwykłe życie i codzienne przyjemności nastolatka? „Jestem normalnym dzieckiem, w dalszym ciągu robię to, co inne dzieci – czytam, jeżdżę na rowerze i na nartach, chodzę na spacer po mieście, oglądam filmy. Najbardziej lubię grać na fortepianie i podróżować, więc mam duże szczęście. Zaczęłem też robić licencję pilota – nie mam na to zbyt wiele czasu, gdy jestem w domu, ale chcę jak najszybciej ją zrobić, ponieważ też sprawia mi to dużą przyjemność” – mówi. Młody pianista uwielbia to, co robi, ale ważne jest dla niego także poznawanie nowych ludzi, zwiedzanie ciekawych miejsc, czas dla przyjaciół, wyprawy do muzeum czy do teatru. Swojej działalności nie postrzega jako kariery („to nie jest praca, choć jest to oczywiście profesja, coś poważnego, coś co wymaga koncentracji, motywacji i inspiracji”).

Zapytany o przygotowania do nagrania płyty dla Deutsche Grammophon, Lisiecki odpowiada z rozbijającą szczerością: „Trudno jest mi powiedzieć dokładnie, jak przygotowywałem się do nagrania, bo dla mnie było to bardzo naturalne, tak jakbym grał po prostu koncert. Zamiast dla publiczności, która znajduje się w sali w danym momencie, grałem koncert dla publiczności, która będzie tego słuchała wiele razy, może przez wiele lat. Mam nadzieję, że długo...”<sup>120</sup>

## Mozart na dobry początek

z pianistą Janem Lisieckim rozmawia  
Dorota Staszkiwicz

**Jak zapamiętałeś swoją pierwszą lekcję fortepianu?**

Miałem pięć lat, więc była to świetna zabawa. Fortepian był ogromny i śpiewał dla mnie rozmaite piosenki...

**Nastolatki zazwyczaj nie przepadają za żmudnym ćwiczeniem gam i pasaży – przynajmniej tak było ze mną... A Tobie zdarzało się uciekać od instrumentu?**

Może powinno to zostać tajemnicą, ale prawie udało mi się ominąć etap gam i pasaży. Przygotowywałem je tylko do egzaminów w Royal Conservatory, a ponieważ przeskoczyłem wiele klas, gamy nie były dla mnie wyzwaniem. Gram za to wszystkie etudy Chopina i dużo Bacha, ćwiczą one nie tylko palce, ale pozwalają na ciągłą radość, zachowanie zainteresowania tymi utworami – dlatego nigdy nie muszę uciekać od fortepianu.

**Niedawno rozpoczęłeś naukę w prestiżowym Glenn Gould School of Music w Toronto. Czy szkoła spełnia Twoje oczekiwania? Jak udaje Ci się pogodzić naukę z życiem koncertowym?**

Ponieważ daję dużo koncertów, studiuję indywidualnym tokiem nauczania. Działa to na razie świetnie, jestem bardzo zadowolony z kursów literatury angielskiej, francuskiego, niemieckiego, włoskiego, historii muzyki, historii sztuki, matematyki, socjologii i wielu przedmiotów specjalistycznych – takich jak duety, praca z wokalistami, kompozycja. To tylko kilka z przedmiotów, które pomagają mi w lepszym rozumieniu muzyki.



fol. Mathias Bothor/DG

**Kontrakt z Deutsche Grammophon i to w tak młodym wieku to olbrzymi sukces – gratuluję! Kto wybrał repertuar na płytę z koncertami Mozarta i jak to się wszystko zaczęło?**

Ogromnie dziękuję za gratulacje! Bardzo mi miło... Pierwsze rozmowy z Deutsche Grammophon odbyły się w kwietniu 2010 r., miesiąc później poznałem Ute Fesquet – wiceprezenta DG, która przyleciała na koncert w Montrealu. Potem były kolejne rozmowy w czerwcu, na koncercie w Toruniu – i ostatecznie w sierpniu, w Warszawie, podczas festiwalu „Chopin i Jego Europa”, na który przyleciał były prezydent DG Micheal Lang. Kontrakt został podpisany w październiku 2010 r. Obejmuje pięć płyt, z moim wyborem repertuaru. Nie ma tu żadnej presji, jest to

**Zapewne wiele razy nazwano cię cudownym dzieckiem, porównując do Wolfganga Amadeusza. Do *Koncertu C-dur KV 467* napisałeś własną kadencję – pociąga Cię komponowanie?**

Kompozycja jest bardzo ważnym elementem rozumienia muzyki. Być może kiedyś będę poświęcał jej więcej czasu. Nie można mnie porównywać do Mozarta – jego prace są dziełem geniusza, przetrwały stulecia i są nieustanną inspiracją dla wielu. Napisałem kadencję do KV 467, bo nie znalazłem takiej, którą bym lubił...

**Jak opiszesz współpracę z Christianem Zachariasem i muzykami orkiestry podczas nagrywania albumu?**

Orkiestra była doskonała, współpraca

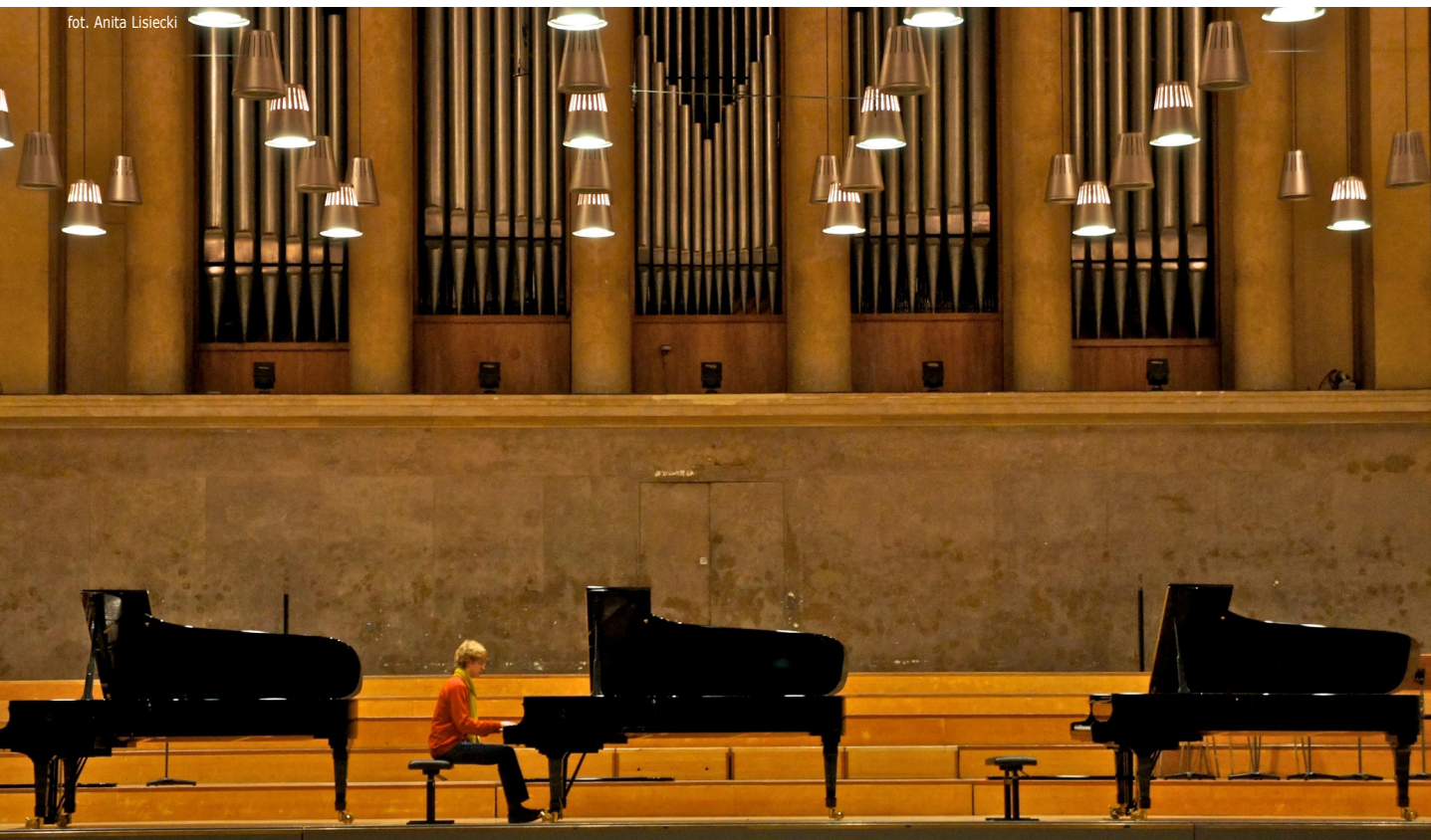
**Interesują Cię inne niż poważna rodzaje muzyki? Czego słuchasz wieczorami, po odejściu od klawiatury?**

Pink Floyd i jazzu, między innymi Jana Garbarka – mam wszystkie jego płyty.

**Świetnie posługujesz się językiem polskim, w wywiadach podkreślasz swoje związki z naszym krajem. Czy (poza Chopinem oczywiście) znasz/lubisz polską twórczość fortepianową?**

Uwielbiam Kilara, Góreckiego, Pendereckiego, Lutosławskiego i Szymanowskiego. Oczywiście, że podkreślam związki z Polską; w czasach, w których żyjemy, to gdzie się mieszka, o niczym nie świadczy. W komentarzu do płyty Deutsche Grammophon piszę, że czuję się również Polakiem.

fot. Anita Lisiecki



mały kontrakt – będę nagrywać, gdy będą na to gotowi. Utwory Mozarta najlepiej mnie reprezentują. Nie ma w nich miejsca na własne ego czy popisy, a wirtuozeria znajduje miejsce w czystości dźwięku i rozumieniu tekstu. Repertuar był moim wyborem. Nie mam nic do ukrycia, a Mozart jest jak szkło powiększające – nic się przed słuchaczem nie ukryje.

**Co stanowi dla Ciebie największe wyzwanie przy wykonywaniu utworów tego kompozytora?**

Mozart był nagrywany przez wielu wybitnych wykonawców. Zadałem sobie jedno pytanie: czy mam w Mozarcie coś do powiedzenia? Mam nadzieję, że tak. Kocham Mozarta. Sądzę, że pomagają mi on grać lepiej Chopina i wielu innych kompozytorów.

układała się świetnie. To był dla mnie wspólny czas i bardzo jestem wdzięczny wytwórni Deutsche Grammophon, że mogłem pracować z tak doskonałym zespołem. Christian Zacharias to mądry i bardzo poważny muzyk; respektował to, co chciałem przekazać. Cięższą się na kolejne wspólne koncerty, już w sierpniu będzie okazją na festiwalu „Chopin i Jego Europa”, gdzie pod jego batutą będę grał Schumanna op. 54.

**Podobno w związku z nagraniem koncertów Mozarta spotkałeś się z Danielem Barenboimem. Dlaczego Wasza współpraca nie doszła do skutku?**

Spotkanie nie dotyczyło nagrania, ale to tajemnica zawodowa...

**A jakie są Twoje najbliższe plany artystyczne?**

Bardzo dużo ważnych debiutów, między innymi koncerty z New York Philharmonic – 12, 13, 14 i 15 grudnia 2012 roku (w programie Schumann op. 54 z Danielem Hardingiem), a przedtem koncert w Warszawie, na moim ulubionym festiwalu „Chopin i Jego Europa”. Jesienią czeka mnie tournée w Japonii i w Europie, a zimą – nagranie następnej płyty dla DG. To tylko kilka z wielu ważnych wydarzeń następujących miesięcy...

**Gdybyś nie był pianistą, zostałbyś...? Pisarzem i podróżnikiem.☺**

# 15 lat sukcesów i wspaniałych muzycznych odkryć

z producentem muzycznym i właścicielem Acte Préalable Janem A. Jarnickim  
rozmawia Łukasz Kaczmarek

## Skąd narodził się pomysł nagrania kompletu dzieł Fryderyka Chopina? Dlaczego właśnie teraz?

W lutym 2005 r. gościłem przyjaciela, Arkadiusza Jędrasika. Tak się akurat złożyło, że moja rodzina wyjechała na narty i przez kilka dni byliśmy sami. Dużo wolnego czasu powoduje, że ludziom przychodzą niezwykle pomysły do głowy. Tak też było w naszym przypadku. A gdy przyszła ta szalona myśl, by nagrać wszystkie dzieła Chopina z okazji zbliżającej się 200. rocznicy urodzin kompozytora, należało jeszcze tylko wybrać artystę, który poddałby temu przedsięwzięciu. Niezwykłość tego pomysłu polegała na tym, że dotychczas żaden polski artysta nie zarejestrował wszystkich dzieł Fryderyka Chopina. Bez namysłu nasz wybór padł na jedyną w swoim rodzaju, wybitną pianistkę, z którą nagraliśmy wiele płyt, Joannę Ławrynowicz. Natychmiast wprosiłem się do niej na spotkanie, pojechaliśmy i z grobowymi minami wkroczyliśmy anonsując poważny problem do przedyskutowania. Jej przerażona na wstępie twarz rozpromieniła się, gdy przedstawiliśmy jej naszą propozycję skazującą ją na „ciężkie roboty”. Ani chwili nie wahała się, by przystać na naszą propozycję. I tak w kwietniu 2005 r. ruszyło nagrywanie dzieł wszystkich Chopina. Niestety, z przyczyn od nas niezależnych, nie udało się ukończyć nagrań przed rokiem 2010. Wszystkie dzieła, poza pieśniami i koncertami, nagraliśmy do wiosny 2010 r., utwory z orkiestrą zakończyliśmy w zeszłym roku, a pieśni nagramy najpewniej już wkrótce. Ponieważ w 2010 r. wszyscy wydawali na potęgę nagrania Chopina, a nam nie udało się rozpocząć cyklu wydawniczego 1 stycznia 2010 r., postanowiliśmy odczekać, zanim zaczniemy wydawać „naszego” Chopina. I dlatego już wkrótce zacznie się on ukazywać; cykl rozpoczyna najpewniej dzieła z orkiestrą. Będzie to edycja na 15-lecie Acte Préalable. Jeśli nie znajdziemy żadnego wsparcia, planujemy zakończyć cykl wydawniczy przed kolejnym Konkursem Chopinowskim.

**Wydął pan już ponad 250 płyt. Które z nich uważa pan za najwybitniejsze osiągnięcia, z których jest pan w największym stopniu zadowolony? A które, osobiście, najbardziej pan lubi?**

W moim odczuciu najwybitniejszymi moimi płytami są wszystkie te, które są premierami światowymi. Dzięki mojej działalności pewni kompozytorzy, a także i wykonawcy, mogli nareszcie zaistnieć na polskim i światowym rynku muzycznym. I to jest najważniejsze. Co ciekawe, dzięki moim działaniom zarówno

na niwie wydawnictwa płytowego, jak i pisma *Muzyka21*, niektórzy kompozytorzy skazani przez środowisko muzyczne na nieistnienie, powoli są przez to samo środowisko przywracani do życia. Czy to zbieg okoliczności, że po licznych płytach z muzyką Lessla wydanych przez Acte Préalable stał się on twórcą grywanym „na salonach” i nagle zaistniał w programie zeszłorocznego festiwalu „Chopin i Jego Europa”, i to w wykonaniu zagranicznym? Józef Wieniawski, całkowicie ignorowany, dzięki mnie zaistniał w Filharmonii Kozalińskiej w 2009 r., a następnie w roku 2011. Nagle okazuje się, że i inne płacówki sięgają po jego utwory, a wspomniany wyżej festiwal zaplanował jego koncert na ten rok, znów w zagranicznym wykonaniu. A gdzie podzieli się wszyscy wybitni polscy pianiści, którzy przez ostatnie kilkadziesiąt lat nie tknęli tego koncertu? Zygmunt Stojowski, skazany w Filharmonii Warszawskiej przez wiele lat na niebyt, nagle zaistniał w zeszłym roku – wykonano jego *Symfonię* – i wszyscy „specjaliści” opowiadają, jak to po 110 latach dzieło znów zabrzmiało w Warszawie, zapominając, że już w 2008 r. utwór ten został tutaj wykonany, z mojej inicjatywy, przez Filharmonię Rzeszowską pod dyrekcją Jerzego Koska i wtedy też spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem.

Trudno jednoznacznie powiedzieć, które płyty kocham najbardziej. Na pewno jestem dumny z dzieł fortepianowych Juliana Fontany, których komplet został właśnie wydany. Zawsze dziwię się, dlaczego wśród tak wielu muzyków, tak niewielu z nich interesuje się czymś, co nie należy do „żelaznego” repertuaru. Julian Fontana był przyjacielem Chopina, wiele dla niego zrobił, sam miał niezwykle barwne życie, napisał w sumie bardzo niewiele. A jednak nikt przede mną nie porwał się na nagranie choćby części jego muzyki, zajmującej w całości zaledwie 3 płyty! To fantastyczne, że mogłem odkryć tego wybitnego rodaka; ale gdzie byli specjaliści? Innym kompozytorem, którego bardzo cenię, jest Thomas Tellefsen, kolejny uczeń i przyjaciel Chopina, Norweg, który większość życia spędził we Francji. O nim również świat zapomniał i dopiero dzięki mnie jego nagrania pojawiły się na rynku. Nawet Norwegia ignorowała jego istnienie. Nagranie jego dzieł wszystkich na fortepian (4 płyty) rozpocząłem w roku 1999 i zakończyłem w 2007 r. A w zeszłym roku Norwegowie „obudzili się” i też nagrali jego dzieła fortepianowe. Wśród moich ulubionych kompozytorów, których utwory zaistniały na moich płytach, jest Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski, Zygmunt Stojowski, Emanuel Kania, Grzegorz Fitelberg, Henryk Pachulski,

Józef Wieniawski, Roman Statkowski, Ignacy Feliks Dobrzyński, Franciszek Lessel. Bardzo cenię twórczość kompozytorów współczesnych: Kazimierza Rozbickiego, którego *Missa festiwa* jest najpiękniejszym utworem religijnym napisanym w ostatnich latach, i Romualda Twardowskiego. Współpraca z tym ostatnim jest prawdziwą przyjemnością – nagraliśmy już kilkanaście płyt z jego wspaniałą, nie mającą równej, muzyką. Powodem do dumy jest również seria *Chopin Opera Omnia*.

## Z którymi artystami współpracowało i współpracuje się panu najlepiej?

Jest ich wielu, wystarczy zobaczyć w naszym katalogu, z kim ile płyt nagrałem. Z wszystkimi artystami współpracuje mi się bardzo dobrze, a ich płyty są dumą i radością bogatego i różnorodnego katalogu Acte Préalable. Są jednak dwie artystki, które z wielu powodów postawię na symbolicznym pierwszym miejscu. Są to Joanna Ławrynowicz i Elżbieta Tyszecka. To są pianistki, jedyne w swoim rodzaju, podchodzące z ogromną pasją do muzyki, napędzane cały czas ogromną potrzebą nowych odkryć, przeżyć, dokonań.

Mam również bardzo miłe wspomnienia ze współpracy z Łukaszem Borowiczem. Należał on do ekipy, która wraz ze mną współtworzyła *Muzyka21* w 1999 r. Poza tym mam wrażenie, że dzięki sfinansowanej przez mnie jego debiutanckiej płycie – oczywiście narzuciłem repertuar polski (Acte Préalable AP0055) – oraz wielogodzinnym rozmowom, w których przekonywałem go do twórczości ojczystej, stał się znakomitym promotorem zapomnianych dzieł kompozytorów polskich.

## Patrząc na całą kilkunastoletnią historię Acte Préalable, proszę powiedzieć, w jaki sposób zmieniły się priorytety wydawnicze? Jakie idee pozostały niezmiennione?

Jestem osobą zdecydowaną, staram się nie zbacać z raz wyznaczonego kierunku, wytrwale. Moim priorytetem od samego początku jest przywracanie do życia niesłusznie zapomnianych twórców. Nic się w tej materii nie zmieniło przez ostatnie 15 lat. Staram się może tylko poszerzyć mój krąg zainteresowań o inne kraje, jak np. Rosja, Francja, Niemcy. Ale w żaden sposób nie ogranicza to mojego działania na rzecz muzyki polskiej.

## Czy mógłby pan przyrównać Acte Préalable do jakiejś innej, zagranicznej wytwórni?

Nie chciałbym być posądzonym o brak skromności. Niewątpliwie zakładając Acte Pré-

lable wzorowałem się na Naxosie, Chandosie, CPO. Ale z tego porównania niewiele wynika, bo Polska to całkiem inny, irracjonalny świat. Wymienione wydawnictwa mogą liczyć na wsparcie z moich podatków, a moja działalność na takowe wsparcie nie ma szans. Od 15 lat tylko raz MKiDN rozpatrzyło pozytywnie mój wniosek o wsparcie jednego z moich projektów, podczas gdy wspomniane wydawnictwa całymi garściami czerpią z polskiego budżetu nie musząc nawet zgłaszać swoich wniosków tak, jak robią to polskie podmioty!

### Co jest zatem najtrudniejsze będąc dzisiaj producentem muzycznym? A co było najtrudniejsze przed 15 laty, gdy rozpoczynał pan działalność?

Zakładając Acte Préalable miałem wrażenie, że wydawanie płyt jest takim samym biznesem, jak produkcja oprogramowania czy handel komputerami. Niestety, branża wydawnicza działa w sposób całkowicie irracjonalny, przypadkowy. Najtrudniejszym przez pierwszych kilka lat istnienia Acte Préalable było zrozumienie, jak ta branża funkcjonuje. Ludzie, którymi się wtedy otaczałem, lub z którymi współpracowałem, nie zrobili nic bym nie błędził jak we mgle. Przeciwnie, odczuwam wręcz, że zrobili wszystko by wykorzystać moją niewiedzę i naiwność. Jedyną „korzyść” jaką z tego odnieśli, to zakończenie współpracy ze mną. Cóż z tego, że jedni naciągnęli mnie, inni okradli, jeszcze inni wykorzystali do swoich celów, skoro sami korzyści, poza doraźnymi, nie odnieśli, a na rynku medialnym, koncertowym i fonograficznym nie ma po nich śladu. Największą trudnością w Polsce jest dotarcie do melomana. Chociaż coraz bardziej utwierdzam się w przekonaniu, że w Polsce melomanów po prostu nie ma. Od 15 lat sprzedają płyty w tej samej cenie. I coraz częściej spotykam się z zarzutem, że ceny płyt są zbyt wygórowane. A o ile wzrosły zarobki w tym czasie? Ogromną trudnością, całkowicie niezrozumiałą, jest zainteresowanie sklepów płytami. Polskie sklepy nie chcą brać towaru, choć dostarczany jest im w komis, i całe ryzyko ponosi wydawca. W tej chwili sprzedają więcej płyt w samym Paryżu niż w całej Polsce! A wydawać by się mogło, że nieznanemu repertuar polski w wykonaniu raczej nieznanym nad Sekwaną muzyków dominujący w moim wydawnictwie powinien być bliższy Polakom niż Francuzom. Na szczęście istnieją sklepy internetowe, jak choćby ogólnie znany [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl), dzięki któremu można nabyć niemal każdą płytę naszego wydawnictwa. Istnieje oczywiście możliwość kupienia płyt bezpośrednio u nas.

Kolejnym problemem jest to, że od samego początku mojej działalności, towarzyszy mi w Polsce ostracyzm. Jeśli w ogóle ktoś się wypowiada o moich płytach, to na ogół źle. A nawet, jeśli płyta się podoba, to i tak znajdzie się błaży powód, dla którego należy ją skrytykować. Innym tego przykładem jest wspomniany już przeze mnie fakt, że realizując projekt chopinowski, żaden sponsor, w tym MKiDN, nie uznał za stosowne, by nas w tym przedsięwzięciu w jakikolwiek sposób wesprzeć. NIFC

pod dyrekcją Andrzeja Sułka, który w 2009 r. prosił o wsparcie choćby nagrania dzieł z orkiestrą, najpierw zignorował nasz wniosek o dotację do tego stopnia, że nie zamieścił go na żadnej z list wniosków (zatwierdzonych, odrzuconych, odrzuconych z przyczyn formalnych), zaś po naszych wielokrotnych interwencjach listownych (które pozostawały bez odpowiedzi) poinformował nas, że przyznał nam 35 000 zł, aby następnie odmówić. Na nasze listy z prośbą o wyjaśnienie zaistniałej, kurioznej sytuacji, żadnej odpowiedzi nie otrzymaliśmy. Niestety, urzędnicy państwowi w Polsce nie mają takich zwyczajów!

### Produkcja płyt to główna domena Acte Préalable. Czym jeszcze zajmuje się ta szacowna oficyna?

Poza płytami, już 13. rok wydajemy miesięcznik o muzyce poważnej *Muzyka21*.

Czasami udaje się nam także zorganizować koncerty, a od 2009 r., we współpracy z Filharmonią Koszalińską, organizujemy festiwal zapomnianej muzyki polskiej *Swego nie znać*. Wielką w tym zasługą władz Filharmonii: dyrektora naczelnego Roberta Wasilewskiego i dyrektora artystycznego Rubena Silvy.

Od 9 lat organizuję konkurs na projekt nagraniowy pt. *Zapomniana muzyka polska*. Niestety, po 9 latach istnienia tego konkursu mam bardzo smutne przemyślenia. Zaistnienie na rynku fonograficznym nie jest gwarancją sukcesu, ale na pewno ułatwia; łatwiej na nim funkcjonować mając dorobek fonograficzny. A jednak początkującym artystom nie chce się podjąć wyzwania, a większość z tych, którzy to wyzwanie podjęli i zdobyli Grand Prix mojego konkursu, przepadła w odmętach dziejów. Byli nawet tacy, którzy nie zadali sobie trudu, by „skonsumentować” nagrodę (po co składali projekt, dokonywali nagrania demo?), której wartość wynosi orientacyjnie 20 000 zł. No cóż, Polska to nie USA, gdzie każdy jest potencjalnym milionerem. Tutaj na porządku dziennym jest narzekanie na brak perspektyw, ale nic się nie robi, by ten stan rzeczy zmienić, nawet jak się ma przyjazną duszę chcącą pomóc. Jak na razie wśród laureatów mojego konkursu mogę wyróżnić zdobywcę Grand Prix szóstej edycji – katowicki kwartet Four Strings. Ten znakomity zespół ma już w dorobku 3 płyty, kolejna jest w przygotowaniu.

Naszą marginalną na razie działalnością jest wypożyczanie materiałów nutowych. W czasie naszych poszukiwań do nagrań, czy też do Festiwalu natrafiamy na zapomniane utwory. Po ich nagraniu czy wykonaniu, chętnie udostępniam innym zainteresowanym. Są to między innymi utwory Elsnera, Stojowskiego, Józefa Wieniawskiego, Grzegorza Fitelberga. Nasze ceny są konkurencyjne w stosunku do innych wydawnictw, gdyż naszym nadrzędnym celem jest popularyzacja tej muzyki.

### Proszę opowiedzieć o najnowszych pozycjach płytowych w katalogu Acte Préalable. A jakie są pana plany wydawnicze?

8 marca ukazała się płyta z pieśniami Marii Szymanowskiej *Ballady i Romanse*. Nagra-

nia dokonała znakomita polska śpiewaczka mieszkająca we Francji, Elżbieta Zapolska. Akompaniuje jej na pochodzącym z czasów Szymanowskiej fortepianie Broadwood z roku 1825 holenderski pianista Bart van Oort. Muszę dodać, że 3 kwietnia br. płyta ta uznana została za „Płytę dnia” przez France Musique. Może kiedyś i nasza Dwójka zainteresuje się tą płytą.

Kolejnym wydarzeniem są dwie płyty z muzyką na kontrabas i fortepian czeskiego kompozytora, Adolfa Miška. Wykonuje je niezwykle utalentowany, wybitny kontrabasista młodego pokolenia, Szymon Marciniak, a przy fortepianie towarzyszy mu, co oczywiste w moim wydawnictwie, wspomniana już Joanna Ławrynowicz.

Zapoczątkowana w 2007 r. seria z muzyką Juliana Fontany doczekała się szczęśliwego zakończenia dzięki znakomitemu francuskiemu pianiście Philippe’owi Devaux. Mam nadzieję, że dzięki niemu Julian Fontana nareszcie zaistnieje również w światowych salach koncertowych.

Niedawno wydaliśmy płytę najlepszego w tej chwili polskiego flecisty młodego pokolenia, Krzysztofa Kaczki, w niecodziennym repertuarze: dzieła Chopina w aranżacji na flet i marimbę.

W przygotowaniu mamy m.in. dzieła kameralne Ludomira Różyckiego i Władysława Żeleńskiego i oczywiście nasze opus magnum, czyli 17 płyt z muzyką Fryderyka Chopina. O tym, co jeszcze nie zostało zarejestrowane wolę nie mówić. Przyjdzie czas, a każdy będzie mógł zobaczyć na stronie internetowej wydawnictwa i na naszych reklamach, co szykujemy dla melomanów. A szykujemy sporo!

### Czego mogę panu życzyć?

Artystów chętnych do współpracy, gdyż największą bolączką mojego wydawnictwa jest brak chętnych do zmierzenia się z wyzwaniami przez nas stawianymi. Tak wielu jest artystów na rynku, a tak niewielu z nich podejmuje starania, by coś nagrać. A nawet ci, którzy zadadzą sobie trud i nagrają jedną płytę, na ogół już więcej tego nie czynią. Dlatego też, choć zacząłem moją działalność w Polsce z myślą o muzyce polskiej, szukam chętnych w innych krajach. Stąd m.in. pojawienie się z repertuarem polskim Valentyny Seferinovej czy też Philippe’a Devaux w Acte Préalable, którym chciało się wkroczyć na muzyczną „terra incognita”. W przeciwieństwie do wielu polskich artystów, dla nich nasza muzyka od samego początku warta była poznania. Moje wydawnictwo wydaje rocznie między 20 a 30 tytułów i tylko wymienione powyżej ograniczenia nie pozwalają nam podwoić tej ilości. Najciekawsze projekty są przez nas wspierane i współfinansowane, jednak problemem jest brak artystów z ciekawymi, premierowymi projektami... Zapraszamy zatem do współpracy artystów; ciekawej muzyki do nagrania jest mnóstwo, a płyta, która dzięki Acte Préalable i *Muzyka21* dociera do melomanów kilkunastu krajów ze wszystkich kontynentów, to najlepsza i bardzo ambitna wizytówka współczesnego artysty!

Zatem tego panu życzę i dziękuję za rozmowę. ☺

# Z chłopskiej obory na operowe sceny świata

wywiad z Sherrillem Milnesem, legendarnym amerykańskim barytonem rozmawia Kazik Jędrzejczak

**W**ydział Wokalny uniwersytetu w Toronto jest w niezwykle szczęśliwym położeniu, bowiem dzięki szczodrym i zamożnym sponsorom, takim jak Roger M. Moore, dysponuje funduszami na organizowanie kursów mistrzowskich dla studentów z udziałem słynnych śpiewaków. W ostatnich kilku latach, na torontońskim wydziale mistrzami byli, m.in. Regina Resnik, Adrienne Pieczonka, Sandra Radvanovsky, Susan Graham, Mathias Goerne, Aprile Millo. Kurs mistrzowski odbywa się w 300-osobowym audytorium Water Hall na tutejszym uniwersytecie. Zwykle trwa 2 godziny i przyciąga tłumy studentów, nauczycieli wokalistyki oraz operowych fanów. Obecny gościem był amerykański śpiewak Sherrill Milnes, mający za sobą wspaniałą karierę operową.



fot. z archiwum artysty

Milnes urodził się 10 stycznia 1935 r. w Downers Grove, w rodzinie farmerów. Od najmłodszych lat wykazywał duże zdolności muzyczne i grał na licznych instrumentach. Studiował na wydziale muzycznym Drake University. Przez kilka lat,

był członkiem objazdowej opery prowadzonej przez rosyjskiego imigranta Borysa Godlewskiego. W 1960 r. partią Massetta w *Don Giovannim* debiutował w operze Bostońskiej. Od 1965 r. związany był z MET. Po raz pierwszy wystą-

pił na deskach tej słynnej nowojorskiej opery w partii Walentyna w *Fauście* Gounoda. Uważany jest za doskonałego kontynuatora tradycji amerykańskich barytonów, takich jak: Lawrence Tibbett, Robert Merrill, Leonard Warren i Cornell MacNeil. W dorobku posiada ponad 30 komercyjnych nagrań operowych, często w partnerstwie z Piácidem Domingiem, Lucianem Pavarottim i Leontyną Price. Dzięki zaproszeniu przez prof. Dona McLeana, dziekana Wydziału Wokalnego, miałem przyjemność uczestniczyć w kursie mistrzowskim prowadzonym przez tak znakomitego barytona. Milnes pojawił się na scenie witany ogromnymi oklaskami. Ubrany w nieskazitelnie skrojony garnitur sprawiał wrażenie angielskiego gentlemana. Każdego studenta darzył wielkim szacunkiem. Zawsze pochwałał i bez dramatyzmu pracował nad najdrobniejszą frazą. Czasami używał własnego głosu, aby pokazać zamierzone intencje. Po kursie, spotkaliśmy się na specjalną rozmowę dla miesięcznika *Muzyka21*.

**N**iewielu śpiewaków operowych może poszczycić się dzieciństwem i młodością spędzoną w otoczeniu krów i koni. Jak pan wspomina ten okres życia?

Urodziłem się na farmie w Downers Grove, w wiosce oddalonej o 50 km od Chicaga. Rodzice odziedziczyli tam małe gospodarstwo. Ojciec, z wykształcenia teolog, nie miał żadnego doświadczenia w prowadzeniu farmy. Matka była muzykiem i uczyła gry na fortepianie. Były to ciężkie czasy. Dom był zaniedbany, bez bieżącej wody i centralnego ogrzewania. Mała „wygódka” z wyrzeźbionym sercem na drzwiach znajdowała się daleko w szczyernym polu. Zimą jeden chlebowy piec z rurą nie wystarczał na ogrzanie całego domu. Ale takie pionierskie warunki zahartowały mnie do późniejszej kariery śpiewaczej. Przez pierwsze 25 lat mojego życia, oprócz obowiązków szkolnych, razem z moim

bratem Roe, pomagałem rodzicom na farmie. Gospodarstwo miało 23 krowy oraz kilka koni. Zwierzęta wymagają ciągłej opieki. Trudno im wytłumaczyć, że gospodarz czuje się zmęczony lub chory. Latem przygotowaliśmy siano, które prasowaliśmy w wielkie bele, układane w stopy. Zwykle było ich około 5000 sztuk, każda ważąca ponad 30 kilogramów. Czasami niemiło wspominam ten farmerski okres. Była to ciężka, fizyczna praca. Ale z kolei muszę przyznać, że wtedy nigdy nie miałem kłopotów ze snaniem. Dzięki pracy na farmie nauczyłem się szanować fizyczną pracę i pokochałem przyrodę. Była to też dobra szkoła dyscypliny, tak potrzebna w zawodzie śpiewaka.

**Niektóre artykuły biograficzne wspominają, że stado krów w oborze należało do pierwszych wielbieli pana głosu.**

Myślę, że to nieco przesada. Niemniej, gdy zacząłem studia wokalne w szkole średniej, miałem wiele obowiązków gospodarczych i brakowało mi czasu na rozśpiewanie się przed lekcjami. Pracując wtedy wokół naszych krów, wydierałem się w niebogłosy, próbując różne skale i wokalizy. Koledzy żartowali, że moim śpiewem chcę zwiększyć wydajność mleczną naszego stada. Natomiast zdolności aktorskie ćwiczyłem podczas jazdy na traktorze. Dla przykładu studiowałem śmiech operowy. Uważałem, że każdy z moich bohaterów powinien posiadać zindywidualizowany śmiech. W śmiechu Jaga słyszałem coś diabolicznego, zaś Don Giovanni musi śmiać się seksualnie. Hamlet z opery Thomasa Ambrose'a śmiechem powinien wykazywać brak stabilności mentalnej. Podczas jednej z takich prób, jeżdżąc na traktorze zauważyłem

kilka osób, które ze swego samochodu z ciekawością i podejrzliwością na mnie spoglądały. Może były nieco przerażone moimi „scenicznymi” wyczynami. Później zawsze sprawdzałem, czy nie mam przypadkowych świadków moich aktorskich poczynañ.

**Na razie jesteśmy jeszcze na farmie. Kiedy przyszło zainteresowanie muzyką?**

Myszę, że urodziłem się ze zdolnościami muzycznymi. Kulturowali je moi rodzice, zwłaszcza matka. Uczyła studentów i prowadziła chór kościelny. Od drugiej klasy zacząłem naukę gry na fortepianie, potem na skrzypcach, klarnecie i tubie. Śpiewałem



fot. z archiwum artysty

też w chórze szkolnym. Nie lubiłem solówek, gdyż miałem dużą trzęmę sceniczną. W szkole średniej myślałem o studiowaniu medycyny. Chciałem zostać lekarzem-anestezjologiem. Także przez dwa lata studiowałem nauki ścisłe. Ale przeszło mi to. Wybrałem wydział edukacji muzycznej, bardziej bliski mojemu sercu. Chciałem w przyszłości zostać nauczycielem muzyki. Kontynuowałem studia na Wydziale Wokalnym na Drake University pod kierunkiem Andy'ego White'a, znanego śpiewaka. Wkrótce założyłem rodzinę i angażowałem się dodatkowo do partii koncertowych i chóralnych w chicagowskiej orkiestrze.

**Czy wtedy zaczął pan myśleć o karierze śpiewaka operowego?**

Muszę z góry podkreślić, że na tym etapie rozwoju takie słowa jak „kariera operowa” lub „występ w MET” nie istniały w moim słownictwie. Moja rodzina powiększyła się i potrzebowałem dodatkowych dochodów. Kierowniczka chóru w Chicago Symphony Orchestra, Margaret Hillis, poradziła mi przesłuchanie u Borysa Godlovsky'ego. Ten niezwykle dynamiczny emigrant rosyjski był dyrygentem, impresariem i popularyzatorem opery w jednej osobie. Przez 40 lat kierował objazdowym zespołem operowym. Wychował całą plejadę znanych śpiewaków. W tym czasie szukał pilnie barytona do roli Massetta w operze Mozarta. Podczas przesłuchania może nie wypadłem najlepiej, ale pewno nie miał innego wyboru. W tej partii miałem debiut w Bostonie w 1960 r. Przez następne kilka lat byłem członkiem Godlovsky's Opera Theater. Występowaliśmy niemal codziennie. Mam za sobą w tym zespole ponad 300 przedstawień operowych. Niewygodnym autobusem przemierzyłem ponad 200 000 kilometrów występując w małych, nieznanach miasteczkach amerykańskich. Było to doskonale przygotowanie zawodowe. Otrzymywałem wtedy drobne propozycje z New York City Opera, ale były to zwykle mało znaczące partie, typu Morales w operze *Carmen*. Odmawiałem i czekałem cierpliwie na właściwy moment. Jednocześnie podpisałem kontrakt z Herbert Barrett Management. Moim bezpośrednim impresario został Joe Lippman. Jemu zawdzięczam wszystkie cenne osobiste i zawodowe uwagi, jak przygotować przesłuchanie, jak ubierać się, jak współdziałać z mediami, jak przygotować wywiady prasowe.

**Chyba były to właściwe wskazówki, gdyż wkrótce zadebiutował pan na scenie MET. Jak pan wspomina ten debiut?**

Nagle, dzięki moim świetnym recenzjom, zostałem zauważony przez dyrekcję. Dodatkowo śmierć słynnego śpiewaka Leonarda Warrena spowodowała zapotrzebowanie na barytona niezbędnego w repertuarze Verdiowskim. Mój impresario zorganizował przesłuchanie z Rudolfem Bingem, legendarnym dyrektorem nowojorskiej opery. Polecałem do Atlanty, gdzie MET była na objeździe. Zostałem oceniony pozytywnie. Podpisałem kontrakt za 325 dolarów na tydzień. Mój debiut odbył się 22 grudnia 1965 r. w partii Walentyna w operze *Faust* Gounoda. Miałem wtedy 29 lat. Trochę się bałem owego występu, gdyż tego

samego wieczoru w partii Małgorzaty debiutowała ze mną Montserrat Caballé. Wcześniej odniosła ogromny sukces w Carnegie Hall w *Lukrecji Borgii* i wszyscy oczekiwali sensacji. Niemniej krytycy zauważyli mój debiut. Dostałem doskonałe recenzje. Świetna była też reakcja publiczności, zwłaszcza po mojej popisowej arii *Avant de quitter*. Tego wieczoru spektaklem dyrygował George Prêtre. Bez uprzedzenia usunął tradycyjny wstęp muzyczny i zaskoczył mnie początkiem arii. Prawie zabrakło mi oddechu w płucach, ale wszystko skończyło się pomyślnie. Na deskach nowojorskiej MET śpiewałem 655 przedstawień, w tym w 16 nowych produkcjach i 10 transmisjach TV oraz wiele galowych spektakli otwierających sezon operowy. Moje ostatnie przedstawienie miało miejsce 22 marca 1997 r. w *Aidzie* w partii Amonastra. Rozstanie z tą znaną sceną operową było niezbyt przyjazne, ale to inna historia.

**W tym okresie często występował pan z Teresą Żylis-Garą. Jak pan wspomina występy z swoją znakomitą rodaczką?**

Z Teresą śpiewałem mnóstwo przedstawień, m.in. w operach *Don Giovanni*, *Eugeniusz Oniegin* i *Bal maskowy*. Po raz pierwszy spotkaliśmy się chyba w 1972 r. Ta znakomita polska sopranistka debiutowała wtedy w partii Desdemony w *Otellu*. Była to słynna inscenizacja, którą zaprojektował i reżyserował Franco Zeffirelli. Na codzień Teresa była niezwykle skromną osobą. Patrzyliśmy na nią trochę jak na przybysza z innej planety. Rzadko wtedy widzieliśmy artystów zza żelaznej kurtyny. Była obdarzona wspaniałym, lirycznym sopranem o niezwyklej barwie! Wielokrotnie, zamiast odpocząć w garderobie, czekałem za kulisami, aby posłuchać jej śpiewu. Była też niezwykle gościnna. Podczas naszych wielu popremierowych partii zajadałem się pierogami jej wyrobu.

**W przeszłości młodzi amerykańscy śpiewacy po ukończeniu wydziału wokalnego znikali na kilka lat występując na małych scenach europejskich. Zwykle występ na deskach MET był ukoronowaniem zbudowanej w Europie kariery. Chyba był pan pierwszym amerykańskim artystą, który odwrócił ten cykl. Czy był to zamierzony cel?**

Na początku mojej kariery miałem wiele propozycji z niemieckich teatrów operowych. Jednak postanowiłem ustalić moją renomę najpierw w USA, mimo iż trudno być prorokiem we własnym kraju. Potem zjawiłem się na scenach europejskich. Mój występ w malej roli Heralda w *Lohengrnie* został zauważony przez wybitnego dyrygenta Karla Böhma. W 1970 r. zaprosił mnie do wiedeńskiej Staatsoper. Wystąpiłem tam w nowej inscenizacji *Makbeta* Verdigo w doskonałej obsadzie, m.in. z Christą Ludvig i tenorem Carlem Cossutą. Przedstawienie w reżyserii Otto Schenka otrzymało doskonałe recenzje. Tak rozpoczęła się moja europejska przygoda z operą. Występowalem na wielu scenach, m.in. w La Scali, wiedeńskiej Staatsoper, berlińskiej Deutsche Oper, w te-

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  
w autorskim opracowaniu  
nagrali muzykę Chopina na flecie  
z towarzyszeniem marimby i wibrafonu.  
Znakomicie odkrywają bardzo ciekawe  
oblicze muzyki polskiego kompozytora.

15 LAT ACTE PRÉALABLE



[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.

atrze Bolszoi w Moskwie, Królewskiej Operze w Londynie, paryskiej operze i Teatro Linceo w Barcelonie.

### **Czy były może pana plany występów w Polsce?**

Muszę przyznać, że w 1986 r. miałem śpiewać recital w Warszawie. Ale wtedy wydarzyła się katastrofa elektrowni atomowej w Czarnobylu i specjaliści odradzali mi wyjazd. Bardzo tego żałuję.

### **Pana kariera była podzielona pomiędzy scenę operową i estrady koncertowe. Jakie widzi pan różnice?**

Przygotowanie programu koncertowego wymaga wiele wysiłku i głębokiej wiedzy muzycznej. Podstawę wieczoru zaczynam budować od jednego kompozytora, potem dodaję resztę, starając się wczuć w potrzebny balans historyczny. Zwykle po przerwie dodaję kilka arii operowych. Planuję około 60 minut czystej muzyki, dodatkowo mając w zanadrzu kilka bisów. Występ na scenie operowej porównałbym do malowania na ogromnym płótnie. Takie malowidło powstaje powoli. Artysta stosuje szerokie ruchy pędzla. Charakterystyka postaci rodzi się stopniowo. Pomagają w tym kostium i dekoracje. Recital koncertowy porównałbym do malowania malej miniaturki. Wymaga ona drobnych szczegółów, zmiany koloru, nastroju i wielokrotnie zmianę języka. Jest to o wiele trudniejsza sztuka, zwłaszcza, że podczas recitalu osamotniony artysta jest w centrum uwagi. Mam wrażenie, że podczas przedstawienia operowo śpiewam dla całej publiczności. Podczas recitalu wydaje mi się, że śpiewam dla każdego słuchacza osobno.

### **Kariera śpiewaka operowego oprócz sukcesów obfituje także w liczne kłęski i upadki. W latach 80. według noty biograficznej przeżył pan kryzys wokalny. Na ten temat krążyło mnóstwo plotek i przekręceń. Czy będzie nietaktem zapytać, gdzie tkwi prawda?**

Wręcz przeciwnie. Uważam, że powinno się częściej o tym mówić, zwłaszcza podczas studiów, na temat wokalnego BHP. Trudno uwierzyć, że ten mały instrument w moim gardle jest odpowiedzialny za moje zarobki, karierę, wręcz życie. A przecież nie można go wyjąć, przeczyszczyć i włożyć z powrotem, co daje się zrobić z innymi instrumentami. Ponieważ wychowałem się na farmie, nie było tradycji chodzenia do lekarza. Wizyty były zbyt kosztowne. Często więc śpiewałem cierpiąc na ból gardła lub przeziębienie. Nie chciałem jednak odwoływać przedstawienia i rozczarować słuchaczy. Gdy byłem młodszy, to jakoś mi się z tym udawało. Na początku lat 80. zacząłem mieć problemy z głosem. Były okresy, w których nie byłem pewien, czy dotrąm do końca przedstawienia lub koncertu. Czasami wręcz dusiłem się po dłuższym używaniu głosu. Mój lekarz, Leo Reckford, znany wiedeński specjalista-laryngolog, zbadał struny głosowe i polecił odpoczynek. Na kilka

miesiący odwołałem wiele występów, w tym w Covent Garden w Londynie. Dla artysty każda większa przerwa w występach jest tragiczna, gdyż można szybko wyjść z obiegu. Kontrakty wysychają. Odbiło się to także na mojej psychice. Przed koncertem, miałem koszarne bezsenne noce. Nie byłem pewien, czy mój głos zadziała. Polecono mi specjalistę w Bostonie. Po wielu skomplikowanych badaniach znalazł przyczynę moich kłopotów. W jednej strunie głosowej miałem pęknięte włoskowate naczynko krwionośne. Na całe szczęście nowa technologia laserowa pomogła szybko usunąć dolegliwość. Pamiętam jednak, że przez wiele miesięcy przed każdym występem nadal panikowałem. Czasami byłem zupełnie mokry ze strachu. Muszę podkreślić, że kryzys wokalny jest częścią życia każdego artysty. Większość z nich jednak woli milczeć na ten temat.

### **Chciałbym teraz nawiązać do pana kursu mistrzowskiego w Toronto. Czy po takim kursie daje się wyłonić rzeczywiste talenty?**

Lubię pracować ze studentami. Łatwo nawiązuję z nimi kontakt i chętnie dzielę się moimi doświadczeniami. Powtarzam im wielokrotnie, że liczne uchybienia i niepowodzenia są częścią naszego zawodu. Nikt mi nie wierzy, gdy opowiadam o moich nieudanych przesłuchaniach. Na początku mojej kariery, startowałem dwukrotnie w konkursie organizowanym przez MET. Odpadłem już na wstępnych przesłuchaniach. Studenci, z którymi pracowałem w Toronto, mają młody, liryczny głos barytonowy. Na tym etapie trudno wyszukać przyszłe talenty. Śpiewak musi dojrzeć nie tylko fizycznie, lecz również psychicznie. Barytonowe partie w operach Verdiego wymagają absolutnej kontroli oddechu. Zwykle dojrzałość do wykonywania tych partii przychodzi nieco później. Myślę, że dopiero w wieku 35-40 lat. Tymczasem agencje artystyczne wydzierają sobie młodych śpiewaków już po szkole lub po wygranych konkursie. Te osoby nie mają czasu na doskonalenie techniki. Z moją żoną Marią Zouves zajmuję się szkoleniem przyszłych śpiewaków operowych w prywatnej szkole V.O.I.C.E. (Vocal and Operatic Intensive Creative Experience). Wybieramy studentów na podstawie przesłanych nagrań. Szkolenie trwa kilka tygodni. Zajęcia prowadzą specjaliści w zakresie śpiewu, języków, aktorstwa oraz interpretacji. Zwracamy uwagę na technikę oddychania. Wielu studentów ma złe nawyki w tym zakresie. Śpiewacy są podobni do sportowców. Aby osiągnąć olimpijską formę muszą trenować. Zwykle kurs kończymy przedstawieniem operowym w wykonaniu uczestników szkolenia.

Przepraszam pana, ale dziekan Wydziału daje mi rozpaczliwe znaki, że jestem spóźniony na następne spotkanie. Musimy kończyć.

### **Dziękuję za rozmowę. Czy można tylko prosić pana o specjalną dedykację dla czytelników magazynu Muzyka21?**

Zrobię to z przyjemnością. 📧

## **Ku Chopinowi**

**N**iedługo po pierwszym spotkaniu z Mistrzem, Artur znów zawiał do Paderewskiego, by spędzić w jego szwajcarskim domu letnie wakacje. Po powrocie do Berlina zaś, spotkawszy przypadkowo na ulicy Juliusza Wertheima, nastąpił dlań czas intensywnej przyjaźni z młodym kompozytorem, dyrygentem i pianistą. Przyjaźń ta odcisnęła się także na tym, z czego Rubinstein w późniejszym okresie najbardziej zasłynął, a więc na kształcie jego chopinowskich interpretacji.

„...sprezentował mi istic boski podarunek – odkrycie prawdziwego, autentycznego Chopina. Chciałbym szczególnie mocno podkreślić ten wielki dług wdzięczności, jaki u niego zaciągnąłem, i poprosić czytelników, by nie lekceważyli tej deklaracji. (...) Chopin stanowił pasję Fryderyka<sup>1</sup>. Harman nie był wielkim pianistą – przeszkadzał mu brak pamięci oraz pewne niedostatki techniczne – ale jego Chopina cechowało właściwe brzmienie, ponieważ rozumiał prawdziwą mowę tej muzyki: mazurek tętnił rytmem polskiej ziemi, polonez miał dostojność i moc, scherzo czy ballada – wielką, właściwą im namiętność, walc był pełen uroku i elegancji. Zaiste, zacząłem uświadamiać sobie, że teraz dopiero słucham muzyki Chopina w jej właściwym brzmieniu! Z głębokiego, intuicyjnego zrozumienia tego geniusza przez Harmana wywodziła się więc w znacznym stopniu moja własna inspiracja, obudzona przez polskiego mistrza<sup>2</sup>.”

Za sprawą Juliusza, Rubinstein zaznajomił się bliżej także z wielkim Józefem Hofmanem. Przyjaźń z Wertheimem miała wszak i swe drugie oblicze: swoiste wprowadzenie Artura do tej rodziny ze wszystkimi jej zawiłymi relacjami i regułami. I tak oto Rubinstein przeżył romantyczną, acz nieodwzajemnioną miłość do siostry Juliusza, Basi, zyskał sobie także zainteresowanie ich matki. Otrzymałszy zaś od Wertheima-ojca propozycję koncertu w Warszawie, zdecydował się opuścić już na zawsze Berlin, aby stanąć o własnych siłach. Doprowadziło to, rzecz jasna, do zatargu z profesorem Barthem. W tym jednak najśliszniej przejął się cały charakter Artura: umiłowanie przygód, skłonność do ryzyka i chęć poznania życia we wszystkich jego odcieniach.

## **Nowy początek**

**R**ok 1904 otworzył nową kartę w życiu Rubinsteina. Tego nowego okresu nie rozpoczął jednak samotnie: cieszył się



Artur Rubinstein (2)

## Tajemnica szczęścia

Łukasz Kaczmarek

wsparciem Wertheimów. Koncert warszawski pod dykcją Juliusza, podczas którego Artur był solistą, zakończył się sukcesem. Wkrótce też Rubinstein zyskał kolejnego przyjaciela: skrzypka Pawła Kochańskiego. Ich znajomość rozpoczęła się w domu Wertheimów. Jednym z pierwszym zdań wypowiedzianych do siebie przez dwoje młodych artystów, była propozycja wspólnego odegrania *Sonaty skrzypcowej c-moll* Beethovena.

„Grało nam się tak, jak gdybyśmy zawsze występowali razem. Ilekroć [Paweł] sugerował jakąś ekspresję, podchwytwałem ją natychmiast; gdy ja frazowałem temat, kontynuował

go w tym samym duchu. Krótko mówiąc – z muzycznego punktu widzenia byliśmy dla siebie wprost stworzeni. (...) wyciągnął z szuflady swoje zdjęcie i podarował mi je, wpisawszy dedykację: „Najlepsze przyjacielowi, Arturowi Rubinsteinowi, na pamiątkę (tu następowala data) – Paweł Kochański”.

Przeczytałem to ze zdumieniem – musiał pisać w chwili proroczego natchnienia – rzeczywiście zostaliśmy najlepszymi i najserdeczniejszymi przyjaciółmi. Nasza przyjaźń umocniła, upiękrszyła i uszlachetniła życie każdego z nas”<sup>3</sup>.

Zrezygnowawszy ze studiów pianistycznych, dla Rubinsteina nadszedł czas samodzielnej pracy. Rozpoczął od poszerzania swego repertuaru o takie dzieła, jak koncerty fortepianowe Brahmsa (d-moll) i Beethovena (c-moll i G-dur), sonaty Beethovena (*Appassionata*) i Chopina (b-moll i h-moll), czy inne utwory solowe Chopina, Schumanna i



fol. Sony

biego Konstantego Skarżyńskiego. Hrabia zapraszał młodego pianistę z zamiarem przedstawienia go Gabrielowi Astrucowi, jednemu z najbardziej wpływowych wówczas impresariów. Rubinstein nie wahał się ani chwili. Jego miłość do Paryża zrodziła się już od pierwszych chwil pobytu w tym mieście. Wtedy też postanowił sobie, że stanie się ono kiedyś jego miejscem zamieszkania. Natomiast Astruc, zanim podjął decyzję o zaangażowaniu Artura, urządził mu muzyczne przesłuchanie w obecności Paula Dukasa, Maurice'a Ravela i Jacquesa Thibauda. Werdykt okazał się pomyślny. Po powrocie do Polski i rodzinnej Łodzi

Liszta. Dysponując nieprzeciętną zdolnością czytania nut i wirtuozerią, a przy tym palony chęcią zgłębiania coraz to kolejnych dzieł, nie przywiązywał wszak dużej wagi do detali. W swych pamiętnikach, Rubinstein przyznaje się do używania prawego pedału w celu „zatuszowania” technicznych niedociągnięć.

Tymczasem, wciąż przebywając w zakopiańskiej willi Wertheimów, Rubinstein, za sprawą Bronisława Gromadzkiego, poznał Karola Szymanowskiego. Wkrótce, wraz z Witkacym, stali się oni ulubionym towarzystwem Artura. A Szymanowski: aż do swej przedwczesnej śmierci w roku 1937 stał się jednym z największych przyjaciół Rubinsteina.

### Paryż

**K**tóregoś popołudnia Rubinstein, za pośrednictwem Wertheimów, otrzymał list od przebywającego w Paryżu hra-

w celu dopełnienia formalności związanych z kontraktem, Rubinstein znów zawiązał do Paryża. Astruc zaproponował mu w ramach kontraktu pięcioletnią, comiesięczną pensję. Artur czuł się wniebowzięty. Dowiedziawszy się, że w programie swego paryskiego debiutu, Rubinstein ma zamiar zamieścić *Koncert g-moll* Saint-Saënsa, impresario zorganizował spotkanie dwojga muzyków. Kompozytor, nie mogąc uczestniczyć w koncercie, obecny był podczas próby generalnej, wyrażając zadowolenie. Ze swego paryskiego debiutu, Artur był jedynie po części zadowolony. Niedociągnięcia spowodowane były w głównej mierze wadami instrumentu na którym przyszło mu grać, ale też słabym akompaniamentem orkiestry i niedostatecznym opanowaniem przez siebie utworów. Prócz wspomnianego dzieła Saint-Saënsa, w programie znalazły się także *Koncert f-moll* i dwie etudy z op. 25 Chopina, *Intermezzo*

Brahmsa oraz zagrany na bis Chopinowski *Walc*. Koncert uświetnił także występ Mary Garden, pierwszej Melizandy, w kilku ariach z *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego. Jednak, wkrótce po tym debiucie, Astruc zorganizował Arturowi kolejne trzy koncerty, tym razem recitale solowe. Potem przyszedł czas na Włochy, Londyn i wreszcie Amerykę. W międzyczasie zaś, Rubinstein zawiązał do Łodzi, by zaszczyścić rodaków dwoma recitalami. Tymczasem, podczas pobytu w Paryżu, Artur zawarł szereg znajomości i przyjaźni. Do jego oddanego kręgu w tamtym czasie, zaliczyć można Dukasa, Ravela, Isaaca Albeniza, Pablo Casals, Fiodora Szalapina czy Linę Cavalieri.

## Ameryka

Z początkiem roku 1906, Rubinstein przybył do Ameryki, by debiutem w słynnej nowojorskiej Carnegie Hall rozpocząć swoje tournée po Stanach Zjednoczonych. W programie zamieścił swój ulubiony *Koncert g-moll* Saint-Saënsa. Koncert zakończył się wielkim sukcesem. Wówczas też, Artur zdał sobie sprawę z nadzwyczajnego wpływu publiczności na własną postawę wobec koncertu i koncertowych emocji.

„Kłaniając się, zdałem sobie sprawę z daru, który przez cały czas mojej kariery koncertowej służył mi wiernie: im większa sala, im liczniejsza publiczność, tym bardziej wzrastała moja ufność i opanowanie. Nie czułem nigdy owej paraliżującej tremy, będącej zgorznięciem tyłu najwybitniejszych artystów<sup>4</sup>.”

W Nowym Jorku Rubinstein odwiedził także Metropolitan Opera, gdzie w przedstawieniu Verdiowskiej *Aidy* miał okazję podziwiać Enrica Caruso. W przyszłości obaj artyści mieli dać wspólnie kilka koncertów. Po nowojorskim debiucie, Rubinstein grał jeszcze w Baltimore, Filadelfii, Waszyngtonie, Cincinnati, Chicago i kilku innych amerykańskich miastach. Ameryka była zdobytą!

## Paryż, Warszawa i Londyn

Podczas powrotnej podróży morskiej do Europy, Rubinstein miał okazję poznać na statku swoich dwóch wielkich starszych kolegów: Raoula Pugno i Josefa Lhevinne'a. Wraz z parą śpiewaków, solistów MET, dali koncert dobroczynny w przeddzień zakończenia rejsu. Będąc spowrotem w Paryżu, Artur zaczął korzystać z uroków życia towarzyskiego, od czasu do czasu dając koncerty prywatne. Potrzebując psychicznej regeneracji, a dostawszy zaproszenie od Wertheima, wkrótce wybrał się Rubinstein do Polski. Ponieważ fama o jego zagranicznych sukcesach szybko dotarła w rodzinne strony, Arturowi przyszło grać kilkakrotnie w Warszawie i w Łodzi. Ale to właśnie podczas tego pobytu u Wertheimów, Rubinstein zakochał się, z wzajemnością, w siostrze Juliusza: Poli. Była to miłość zakazana, wszak Pola była kobietą zamężną, a odkrycie jej związku z Arturem wywołałoby poważną

afere obyczajową. Spotkania kochanek odbywały się potajemnie w mieszkaniu Zofii, przyjaciółki Poli. Powodowany koniecznością powrotu do Paryża, Rubinstein zmuszony był pożegnać ukochaną.

„Pola płakała, ja byłem niepokieszony; gdy wyszła, Zofia zatrzymała mnie przez godzinę, przyniosła kawę i starała się mnie pocieszyć. Wreszcie zmusiła mnie, bym siadł do fortepianu i wygrał wszystko, co mi leżało na sercu. To pomogło! I dziś mogę stwierdzić, że raz jeszcze muzyka potrafiła mnie pocieszyć i uspokoić<sup>5</sup>.”

Po powrocie do Paryża, Rubinstein szybko wszedł w rytm życia koncertowego. Miał okazję wystąpić na wielkim koncercie galowym z udziałem m.in. aktorki Sary Bernhardt i pianisty Francisca Planté, akompaniował też Felli Litvinne w cyklu pieśni *Dichterliebe* Schumanna. Podczas prób do premiery *Salome* Ryszarda Straussa, Artur miał okazję nie tylko bliżej poznać kompozytora, ale również zaprzyjaźnić się z odtwórczynią głównej partii, słynną Emmą Destinn. Zafascynowany nowym dziełem Straussa, a przy tym dysponujący znakomitą muzyczną pamięcią, Rubinstein zwykł wówczas często występować z własną fortepianową wersją *Salome*. Zaproszenie dotarło nawet z Londynu, gdzie jego *Salome* była Olive Fremstad. Tam też, zaproszony przez Destinn, uczestniczył jako słuchacz w jednym z najbardziej pamiętnych wieczorów operowych swojego życia: przedstawieniu *Aidy* w Covent Garden z Destinn i Caruso w głównych rolach. Powróciwszy do Paryża, sam zaś wystąpił z Emmą Destinn, akompaniując jej we fragmentach z *Carmen* i *Salome*. Koncert zakończył się wielkim sukcesem. W wakacje spędził Rubinstein w podparyskim majątku hrabiego Potockiego. Powróciwszy na krótko do Paryża, znów wyruszył w podróż do Polski, aby wziąć udział w koncercie pod dyktando Fitelberga. Pozostałymi solistami byli Paweł Kochański i Basia, siostra Juliusza Wertheima. Po kilku dodatkowych recitalach w Warszawie i Łodzi, wyjechał do Petersburga, by w sali tamtejszego Konserwatorium dać kolejny koncert, zakończony prawdziwym triumfem. To tutaj Rubinstein poznał Aleksandra Głazunowa. Powróciwszy do Warszawy, wziął udział, wraz z Pawłem Kochańskim, w koncercie sonat skrzypcowych. Próbom przysłuchiwał się Emil Młynarski, udzielający młodym artystom stosownych uwag. Przed opuszczeniem ojczyzny, Rubinstein dał jeszcze kilka koncertów w takich miastach jak Kalisz, Częstochowa, Piotrków i Lublin.

## Dramat berliński

Z początkiem roku 1908 wybrał się do Paryża. Ale, jak na ironię, przez Berlin. To w Berlinie zachwycał się Emmą Destinn w *Carmen*, to tutaj spędził czas z siostrą Jadwigą, to tu też rozegrała się niezwykle ważna scena jego życia, kiedy znalazł się na progu nędzy. Był zadłużony w hotelu, w którym się zatrzymał, głodował, spał ile tylko możliwe, aby zapomnieć o koszmarze dnia.

„Znalazłem się na dnie. Rojenia o śmierci samobójczej nie były dla mnie nowiną, ale teraz nie potrafiłem już myśleć o niczym innym – stało się to moją prawdziwą obsesją. (...) Tak więc, owego posępnego popołudnia, kiedy czułem się tak osamotniony, że niezdolny nawet pomyśleć, do kogo mógłbym napisać, zacząłem przygotowywać się, by skończyć z tym wszystkim.

Ze starego, znoszonego płaszczka kąpielowego wyciągnąłem pasek i związałem pętlę. W łazience znajdował się hak na ubranie, umieszczony dostatecznie wysoko, by mnie utrzymać. Przystawiłem stólek, pasek umocowałem na haku i wsunąłem głowę w pętlę. Kiedy jednak odepchnąłem stólek nogą, sznur się zerwał, a ja z hukiem upadłem na podłogę.

Gdybym dziś oglądał podobną scenę w telewizji, to pewnie byłbym ze śmiechu, ale moją pierwszą reakcją jako żywego bohatera takiej tragikomedii był ciężki wstrząs nerwowy; niepokieszony, pozbawiony resztki sił, długi czas gorzko płakałem, leżąc w miejscu, gdzie upadłem. Potem na wpół świadomie pokużyłem do fortepianu i wyplakiwałem się dalej za pośrednictwem muzyki.

Muzyko, moja ukochana muzyko, wierny towarzyszu wszystkich wzruszeń, potrafiśz zagrzewać do walki, potrafiśz rozpalać miłość i namiętność, potrafiśz także kość cierpienia i przynosić sercom spokój – to ty właśnie tamtego haniebnego dnia przywróciłaś mi życie!

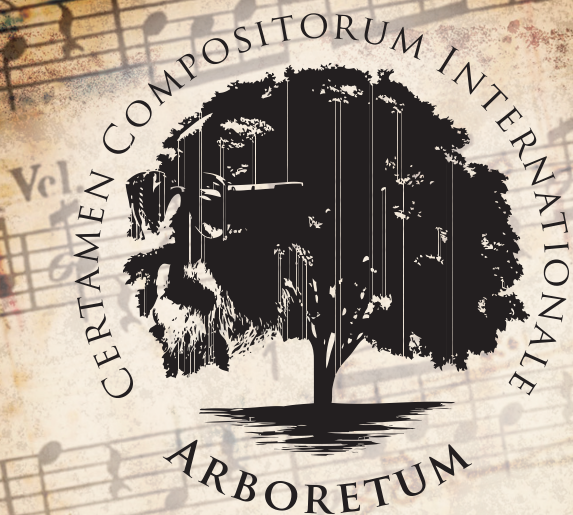
Kiedy człowiek przestaje płakać, cierpienie ustępuje, tak samo jak znika radość, gdy zamiera śmiech. A że natura ma swoje prawa, zacząłem odczuwać głód. „Tym razem pozwolę sobie na dwie kielbaski” – postanowiłem.

Ale gdy wyszedłem na dwór, jakby nagły impuls kazał mi się zatrzymać w miejscu. Naszło mnie coś bardzo dziwnego, co można by określić mianem objawienia czy wizji.

Na wszystko, co mnie otaczało popatrzyłem nowymi oczami, jakbym nigdy dotąd tego nie widział. Ulica, drzewa, domy, goniące się psy, mężczyźni i kobiety – wszystko wyglądało inaczej. I ten hałas wielkiego miasta... Byłem tym wszystkim zafascynowany. Jeśli tak na to spojrzeć, życie, nawet w więzieniu czy szpitalu, wydaje się piękne i godne tego, by je przeżyć. (...) Tak więc tego wieczora na samym środku ulicy, kiedy szedłem do „Aschingera” na mój dinner de luxe i głowę miałem pełną filozoficznych myśli, narodziła się moja nowa koncepcja życia i nowe kryteria wartości na mój wyłączny, prywatny użytek. (...) w tym chaosie myśli odkryłem tajemnicę szczęścia, której pozostaje wierny po dziś dzień: kochać życie na dobre i na złe, nie stawiając żadnych warunków!<sup>6</sup>

Przypisy:

- 1 Rubinstein nazwisko Juliusza Wertheima zastępował pseudonimem Fryderyk Harman
- 2 Rubinstein *Moje młode lata*, PWM 1986, str. 106-107
- 3 Rubinstein *Moje młode lata*, PWM 1986, str. 132
- 4 Rubinstein *Moje młode lata*, PWM 1986, str. 210
- 5 Rubinstein *Moje młode lata*, PWM 1986, str. 248
- 6 Rubinstein *Moje młode lata*, PWM 1986, str. 299-300



MIĘDZYNARODOWY  
KONKURS KOMPOZYTORSKI  
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO  
W RADOMIU

JURY:  
PAUL PATTERSON, PIOTR MOSS,  
MACIEJ ŻÓŁTOWSKI

PRZEWODNICZĄCY JURY, JUROR II ETAPU:  
PROF. KRZYSZTOF PENDERECKI

TERMIN NADSYŁANIA PARTYTUR:  
**8 LIPCA 2012**

FINAŁ KONKURSU:  
**10 LISTOPADA 2012**

SALA KONCERTOWA  
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W RADOMIU

SUMA NAGRÓD:  
**45.000 PLN**

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY NA:  
**WWW.ROK.ART.PL**

RADOMSKA ORKIESTRA KAMERALNA,  
UL. ŻEROMSKIEGO 53, 26-600 RADOM,  
TEL.: 48 362 04 44, 48 360 24 80,  
E-MAIL: SEKRETARIAT@ROK.ART.PL



ZDJEŃCIE: DONALD LEE

ORGANIZATOR:

MECENAS KONKURSU:



itmgroup [www.itmgroup.eu](http://www.itmgroup.eu)



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

# Mój Chopin: opus magnum

z wybitną pianistką Joanną Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Joanna Ławrynowicz należy do grona najwybitniejszych polskich pianistek. Jej kariera to pasmo fantastycznych sukcesów, które prowadzą artystkę do wciąż nowych krajów. I pozwalają jej nagrywać coraz ciekawsze i ambitniejsze płyty. Z recitalami występowała już niemal na wszystkich kontynentach. W momencie, gdy czytacie Państwo naszą rozmowę, pianistka właśnie wróciła z dwudziestodniowego tournée po Azji. Grała w Rosji, Kazachstanie, Korei Północnej i Chinach. A nasza rozmowa odbyła się w przededniu tej dalekiej artystycznej podróży.

Ta wybitna pianistka ma w swoim repertuarze dzieła klasyków, ale nie unika też współczesnej muzyki. Jej wielką pasją są odkrycia muzyczne, szczególnie spośród polskiej twórczości niesłusznie pomijanych kompozytorów. W jej grze jest spontaniczność, wirtuozeria, wspaniała barwa dźwięku oraz ogromna muzykalność, szacunek dla wykonywanej muzyki. Ta znakomita wirtuozka fortepianu z ogromnym temperamentem jest niekonwencjonalną osobowością muzyczną na europejskiej scenie muzycznej.

Jej wielkim sukcesem jest kilkadziesiąt znakomych albumów płytowych (Twardowski, Melcer, Żeleński, Kania, Tellefsen, Stojowski, Elsner), które zdobyły uznanie krytyków w kraju i zagranicą oraz wielką popularność wśród melomanów na całym świecie. Dzięki niej na światło dzienne wypłynęła zapomniana twórczość polskich kompozytorów, a w przygotowaniu jest kilka fantastycznych projektów fonograficznych.

Teraz Joanna Ławrynowicz i firma Acte Préalable rozpoczynają publikację ich wspólnego siedemnastopłytkowego opus magnum, czyli pierwszy w świecie projekt publikujący nagrania dzieł wszystkich Fryderyka Chopina dokonany przez jedną artystkę. Mamy nadzieję, że znajdzie on stosowne uznanie i miejsce w sercach melomanów w Polsce i na świecie.

Joannę Ławrynowicz z całą odpowiedzialnością można już dziś określić mianem najbarwniejszej i najbardziej twórczej osobowości wśród polskich pianistek i pianistów.



**P**restiżowa polska firma Acte Préalable, z którą jest pani związana od wielu lat wydając znakomite płyty, rozpoczyna w tym miesiącu wydawanie Waszego opus magnum. Pierwszej kompletnej rejestracji dzieł Chopina dokonanej przez jedną pianistkę. Jak doszło do powstania tego epokowego dzieła fonograficznego?

Najśmielsze projekty to zawsze owoc przemyśleń (a może również i działań spon-tanicznych, tego nie wiem...), naszej kopalni pomysłów, czyli Jana A. Jarnickiego. Projekt wydał mi się tak fantastyczny, że w pierwszej chwili nie myślałam o jego trudności. Być może, gdybym na trudnościach się skupiła, nie miałabym dość odwagi, by się go podjąć. Na szczęście, zdecydowałam się i konsekwentnie dążyłam do celu. Wymagało to gigantycznej pracy, bo choć jakieś 50 procent utworów miałam w repertuarze, drugie 50 czekało na na-uczenie. A, jak na złość, koncertów i dalekich podróży artystycznych nie brakowało. Ucząc się utworów ćwiczyłam więc wszędzie: w lobby hotelowym w Hanoi o 11 w nocy, w barze hotelowym w Japonii o 4 rano, w garderobach różnych rodzimych Filharmonii, tuż przed i po koncercie z orkiestrą... Czyste szaleństwo. To cud, że się udało. Ogromne podziękowania dla Jana i Magdy z Acte Préalable za tę niepowtarzalną możliwość!

**Wydawanie rozpocznie się od publikacji nagrań z orkiestrą, które zarejestrowała pani poza Polską...**

Tak, nagrania dokonałam w Mińsku na Białorusi, z Narodową Orkiestrą Radia i Telewizji pod dyrekcją polskiego dyrygenta, Czesława Grabowskiego. Projekt wspólnego nagrania zrodził się po koncercie w listopadzie 2010 r., na którym z towarzyszeniem wspomnianej orkiestry wykonywałam *II Koncert* Fryderyka Chopina. Doskonale pamiętam wspaniałą atmosferę jedynej próby (na więcej nie pozwolili mi występ poprzedniego wieczoru w Wilnie, z *Koncertem fortepianowym* Romualda Twardowskiego). Muzycy, ogromnie skupieni, wręcz zasłuchani, odbierali każdy najdrobniejszy niuans wyrazowy i agogiczny. Koncert w znakomitej akustycznie sali Filharmonii Narodowej przyniósł nam wszystkim wielką radość wspólnego muzykowania. Tuż po koncercie dyrektor orkiestry zaproponował mi nagranie. W pół roku później pojechałam ponownie do Mińska, rejestrując nie jeden, a oba koncerty fortepianowe Chopina, a rok później, również pozostałe utwory na fortepian i orkiestrę.

**Białoruś jest teraz krajem przeżywającym ogromny kryzys związany z różnymi czynnikami. Jak przebiegały prace w czasie nagrań? Jak funkcjonuje tam życie artystyczne? Jak żyją artyści?**

Białorusini to fenomen socjologiczny. Głodowe zarobki i uśmiechnięci, elegancko ubrani ludzie na ulicach. Pensja muzyka orkiestrowego, w żaden sposób niemotywuująca do pracy w ogóle, a do uniesień artystycznych w szczególności i atmosfera na nagraniach

fot. Agnieszka Indyk



pełna najwyższego skupienia i zachwytu nad nagrywanym materiałem. Wspaniałe miejsce dla muzyki poważnej, artyści pełni pasji i znakomita publiczność.

**Z muzyką Chopina jest pani związana od najmłodszych lat. Jest ona znana niemal w każdej nucie przez rzesze wielbicieli. Jaki jest pani osobisty klucz do jej interpretacji?**

W skrócie mówiąc: naturalnie i wyraziście. Te dwa hasła, pozornie ze sobą niewspółgrające, w moich interpretacjach chopinowskich odgrywają najważniejszą rolę. Naturalnie, czyli maksimum zgodności z intencjami kompozytora, a wyraziście, czyli odczytane intencje zrealizowane jak najbardziej plastycznie i przekonująco od strony emocjonalnej i warsztatowej.

**Swoich nagrań dokonała pani w radiowym studiu S1 na współczesnym fortepianie Steinwaya. Nie kusi panią, by spróbować grać muzykę Chopina na instrumentach z jego czasów?**

Miałam okazję nagrać kilka utworów Chopina na Erardzie dla potrzeb filmu francuskiego. Instynktownie wybrałam wtedy utwory z okresu warszawskiego, w których króluje przezroczystość faktury i blask stylu brillante. Było to wyjątkowe doświadczenie, pozwalające oświetlić dziesiątki razy wykonywane utwory, nowym światłem. Jeśli przyszłość ponownie postawi przede mną taką możliwość, na pewno z niej skorzystam.

**Pochodzi pani z rodziny o muzycznych tradycjach. Kształciła się pani u najwybitniejszych polskich pedagogów. To tam odnalazła pani swoją miłość do Chopina?**

Chopinowskie wspomnienie z dzieciństwa to przede wszystkim *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11 grana przez Mamę – utwór, o który zawsze prosiłam, ilekroć siadała do fortepianu. Ideał niedościgniony podświadomie spowodował, że owej ulubionej etiudy długo sama nie grałam. Sięgnęłam po nią dopiero pod koniec studiów, bo własne wymagania interpretacyjne były ogromne.

Mama prowadziła mnie na wszystkie Konkursy Chopinowskie. Pierwszy, którego byłam słuchaczem, to 1980 r. Do dzisiaj zachowałam program upstrzony dziecinnymi rysunkami „głownogów”, domków i drzewek.

Jako pianistka jednak związałam się z twórczością Chopina, kiedy moje umiejętności instrumentalne zaczęły pozwalać na głębszą wypowiedź. Stało się to mniej więcej na początku liceum, kiedy miałam jakieś 15-16 lat. Wcześniej, z wrodzoną przekorą, krzywiłam się na emocjonalną kopalnię, z jaką kojarzyły mi się utwory Chopina, które znałam. Tym silniej, myślę, wybuchła w końcu prawdziwa fascynacja. Dziś Chopin jest mi szczególnie bliski, a mój zachwyt nad jego twórczością wciąż rośnie.

**Ma pani na swoim koncie mnóstwo koncertów na całym świecie. Gdzie muzyka**

**Chopina jest przyjmowana najlepiej? Czy trafiła pani na miejsce, w którym publiczność była obojętna na piękno tej muzyki?**

To prawdziwy fenomen, który potrafi poruszyć słuchaczy niezależnie od ich wieku, wykształcenia, koloru skóry, inteligencji i nawet wrażliwości. Tych mniej wrażliwych fascynuje element wirtuozerii, tych wrażliwych porusza do głębi. Muzyka Chopina to wspaniały towarzysz każdej podróży artystycznej. Mam przekonanie, że jej magia zadziała wszędzie. Do tej pory nigdy mnie nie zawiodła...

**Jak zamierza pani promować to epokowe i jedyne w swoim rodzaju wydawnictwo płytowe w Polsce i na świecie? W końcu nieliczni pianiści i pianistki mogą się poszczycić nagraniem wszystkich utworów Fryderyka Chopina...**

Dbam o jak najwyższy poziom moich produkcji koncertowych. Im lepszy przekaz koncertu na żywo, tym większa zachęta do posiadania nagrań artysty w domowej kolekcji płytowej. Słuchacze często pytają po koncertach o moje płyty. Miło będzie odesłać ich do sklepu z możliwością nabycia każdego utworu Chopina. Mogę powiedzieć, że promocją moich nagrań chopinowskich będą ich wykonania na żywo w różnych krajach świata, do których właśnie się wybieram.

**Dziękuję za rozmowę.®**

## Romantyczne pieśni trzcina

wybitny oboista Albrecht Mayer opowiada o swojej najnowszej płycie z muzyką romantyczną

**Czym, według pana, jest muzyka romantyczna? Muzyka epoki romantyzmu? Czy też jest to jedynie pewien aspekt pośród innych?**

Mówiąc o muzyce epoki romantyzmu, odwołujemy się przede wszystkim do okresu poczynając od Mendelssohna aż do Sibeliusa. Jednak z drugiej strony, muzykę romantyczną komponuje się jeszcze dzisiaj. Weźmy na przykład fantastyczną muzykę filmową Johna Williama. Chodzi tu w najwyższym stopniu o muzykę romantyczną. Czy też weźmy pod uwagę przypadek Richarda Straussa, który komponował w sposób romantyczny w okresie, gdy Hindemith, Ives czy też Schoenberg tworzyli dzieła awangardowe. Te przykłady świadczą wyraźnie, że muzyka romantyczna jest pojęciem bardzo rozległym. Nazwa ta została stworzona przez muzykologów, nie przez publiczność, a tym bardziej nie przez muzyków. Żyjemy w czasach, gdy grana jest muzyka wszystkich stylów i wszystkich epok, co nie zawsze miało miejsce w przeszłości.

Muzyka pop za czasów Mozarta, to był Salieri, Mysliveček, Lubrun, czy też sam Mozart. Byli na fali, tak samo jak obecnie gwiazdy muzyki pop czy też kompozytorzy muzyki filmowej jak Hans Zimmer czy John Williams.

**Jedynym, tak naprawdę znanym utworem na pana najnowszej płycie są *Romance Schumanna*.**

Zgadza się. Stanowią wyjątek w repertuarze na obój. Proszę zapytać skrzypka, jacy są jego bohaterowie romantyczni. Odpowie, że są to Mendelssohn, Brahms, Sibelius, Czajkowski. Proszę zadać to samo pytanie pianiście. Doda jeszcze nazwiska Rachmaninowa i Chopina. Dla nas, oboistów, sprawa wygląda nieco inaczej. Jednak byłoby nieściślością powiedzieć, że nie ma repertuaru na obój. Tak naprawdę, repertuar ten jest ogromny.

**Nadal tak jest, że giganci muzyki poważnej – z wyjątkiem Schumanna – są w tym repertuarze rzadko prezentowani.**

To nic nie znaczy. Słyszymy często, jak mówi się o „małych mistrzach”, nie cierpię tego określenia. Ci „mali mistrzowie”, czy też hipotetycznie uznawani za takich, tak naprawdę są tylko zapomnianymi kompozytorami. Nawet zawodowi muzycy rzadko znają Paula Piernego, Carlo Yvona, Heinricha von Herzogenberga czy też Augusta Klugharda. A kompozytorzy ci stworzyli pierwszorzędną muzykę. Oczywiście oboiści mogą się uważać za nieco rozpieszczonych przez los. Jednak, jeśli zadamy sobie trud, by trochę poszukać, spotykamy się z całą masą wspaniałych utworów romantycznych. Niektóre wśród nich, jak cudowne *Trio* Herzogenberga, znajdują się na tej płycie. Kto nie zna dokładnie muzyki kameralnej Brahmsa mógłby pomyśleć, że to właśnie on jest autorem. Dzieje się tak być może dlatego, ponieważ Herzogenberg umie, podobnie jak Brahms, podnieść wartość relatywnie prostych tematów.

**Czy według pana, odnosi się to także do Augusta Klugharda?**

Może nawet jeszcze bardziej. Liszt nie skomponował niczego na obój. Zamiast tego, mamy do dyspozycji cudowne trio z altówką Klughardta, część fortepianowa tego tria pozostaje pod wielkim wpływem Liszta. Szczyt muzycznego romantyzmu, obfitujący w inwencję. I punktem kulminacyjnym jest to, że nie chodzi tutaj w żadnej mierze o aranżację, ale o kompozycje oryginalne. Za żadną cenę nie chciałbym mówić tu o ekshumacji. Dla mnie ekshumacja oznacza wykopać z ziemi ciało w mniejszym lub większym rozkładzie. To zupełnie nie o to tutaj chodzi. Chodzi tu o dzieła naprawdę wspaniałe, wytrzymujące bez trudu porównanie z dziełami Liszta czy Brahmsa.

**Przejdźmy teraz do Schumanna, wielkiego romantyka pana płyty: wszystko to, co skomponował, nie ma tej samej wartości. Jak ocenia pan jego *Romanse*?**

Oczywiście, jego twórczość ma różny poziom, tak nawiasem mówiąc, to samo odnosi się do Brahmsa, czy też Straussa. Uważam jednak, że jego trzy *Romanse* to absolutny sukces. Są to trzy cudowne aforyzmy, miniatury pozbawione tekstu a tymczasem tak bardzo bliskie estetyce liedu. Słyszemy w nich, że Schumann był fenomenalnym kompozytorem liedu. Jeśli przyjrze się temu bliżej, chodzi tu o trylogię pieśni bez słów.

***Schilflieder* (Pieśni trzciny) Nikolausa Lenaua to wiersze miłosne, raczej smutne i melancholijne. Czy Klughardt oddaje tę atmosferę?**

Najzupełniej. Obfitują w formuły deklamatorskie. Słyszemy tu szum trzciny, rechotanie żab, śpiew kosa, tyle szczegółów tak charakterystycznych dla romantyzmu. Dostrzegamy tam także dużo pasji, zawieruchy i czujemy potężne dążenie do miłości. Dzieło wyraża także ogromną rozpacz. Jeśli jest utwór zasługujący na to, by zakwalifikować go jako romantyczny, są to *Schilflieder* Klughardta, które liczą się wśród najlepszych kompozycji na obój, jakie kiedykolwiek napisano.

**Według pana, epoka romantyzmu sięga XX w. Jednak czy kompozytorzy tacy jak Julius Weismann, Karl Mille czy też Hans Steinmetz naprawdę należą do tego okresu?**

Ocenę pozostawiam słuchaczowi. Czy muzyka romantyczna należy niezbycie do epoki romantyzmu? Brahms za swego życia był tematem krytyk mówiących, że nie można już komponować w taki sposób, w jaki on to robił, że nie był na bieżąco itd... Ja widzę to inaczej. Zawsze interesowali mnie muzycy mający odwagę wykorzystać elementy zapożyczone z przeszłości. Jeśli w taki sposób twórcy uda się

odnaleźć swój styl, dlaczego miałby kierować się ku czemuś innemu? W dziedzinie mody wykazujemy dużo więcej tolerancji i nikogo nie szokuje, że formy z poprzednich epok są nieustannie ponownie odwiedzane.

**Dzisiaj nikt już nie zna Steinmetza ani Mille'a.**

Zgadza się. Jest nawet prawie zupełnie niemożliwe, aby zebrać okruszki informacji na ich temat. Pozostało po nich zaledwie

**A Markus Becker?**

Markus to jeden z moich uprzywilejowanych partnerów muzyki kameralnej, z nim także występuję regularnie. Gramy razem od ponad 25 lat i tworzymy, jeśli można tak powiedzieć, starą parę, w najlepszym znaczeniu tego pojęcia. Odczuwamy te same rzeczy, nie potrzebujemy rozmawiać. Odnajdujemy siebie z zamkniętymi oczami, inspirujemy się, wzajemnie, stymulujemy jeden drugiego, jeśli jest to konieczne.

fot. Ralph Mecke



*Liebesruf eines faun* (Miłosny krzyk fauna) i *Elegia* Mille'a, cudowne utwory. Nawet jeśli ich język nie jest w tych utworach tak złożony jak język Klughardta czy też Herzogenberga, kompozycje te tchną tym samym romantycznym duchem.

**Czy zna pan dobrze muzyków, którzy towarzyszą panu przy tym projekcie romantycznym?**

Grając po raz pierwszy muzykę kameralną z Tabeą Zimmermann, zrealizowałem swoje dawne marzenie. To jest fantastyczna altystka, być może, dzisiaj najlepsza. Znam ją od wielu lat, miałem okazję akompaniować jej z Bamberger Symphoniker, później z Berliner Philharmoniker. Marie-Luise Neunecker jest moją przyjaciółką od dawna. Cudowna trębaczka.

**Tak, jak na przykład w tym małym preludium według Juliusa Weismanna.**

Właśnie. Ta wariacja powstała na podstawie Opusu 39 Weismanna jest jednocześnie głęboko uczuciowa i bardzo mroczna – obrazuje romantyzm w jego najbardziej autentycznych wymiarach. Markus, wspaniały improwizator, w cudowny sposób łączy jazz i klasykę. Poprosiłem go, żebyśmy znaleźli się w tej atmosferze. Wynikiem było to preludium, które moim zdaniem stanowi współczesną refleksję nad romantyzmem Juliusa Weismanna i doskonale wtapia się w program tej płyty.🎷

rozmawiał: **Oswald Beaujean**/© DG 2012  
tłumaczenie: **Małgorzata Kaczmarek**

Divine Levine – boski Jimmy (3)

# Dyrygent

Levine miał artystyczne zasady już jasno wyklarowane jako nastolatek i według nich zmierza do celu. Są one inne niż cele, żadnych chwały i publicznej uwagi dyrygentów. Jego celem jest być uczciwym muzykiem. Na czym to ma polegać? „Właściwy stosunek wykonawczy do kompozytora i jego dzieła. Wykonawca istnieje po to, by służyć kompozytorowi poprzez zaferowanie mu najbardziej skrupulatnej realizacji jego artystycznych intencji”. Pytany zaś o zawód dyrygenta mówi: „Dyrygent musi wiedzieć wszystko, znać języki, styl, repertuar, teorie, technikę. Nienawidzę leniwego podejścia do czegokolwiek”. A rolę dyrygenta postrzega następująco: „Chcę uczynić siebie zbędnym podczas koncertu. Chcę umożliwić, by koncepcja emanowała od muzyków orkiestry, którzy przecież de facto stanowią jedno z instrumentem, a nie być zwarowanym iluzjonistą, który wykonuje wszystkie te gesty, i mówi widowni co powinni czuć, czy słyszeć. Chciałbym osiągnąć punkt kiedy widownia będzie miała wrażenie, że mnie nie widzi”. Bayreuth uważa więc za ideał, bo tam orkiestra i dyrygent są niewidoczni dla widzów. Kontynuując temat wspomina jeden z występów Stokowskiego z Chicago SO w *X Symfonii* Szostakowicza. Po koncercie zapytał jednego z muzyków sekcji smyczkowej, co takiego zrobił Stokowski, by uzyskać taki rezultat. „Łatwe – odparł muzyk – Nie przeszkadzał nam”. To samo powiedzieli o Karajanie muzycy wiedeńskiej orkiestry podczas jednego z noworocznych koncertów z Wiednia.

Nie jest „wszystkoistą”, nie gra i nie dyryguje wieloma utworami czy muzyką konkretnych kompozytorów. „Wystarczy muzyki na jedno życie, ale życie jednego człowieka nie wystarczy dla muzyki”. Gra więc to, co czuje najlepiej.

„Nie jestem zainteresowany dyrygowaniem! Jestem zainteresowany muzyką. A to zasadnicza różnica oczywiście. I dlatego, czy dyryguję czymś czy nie, jest oparte na poczuciu, że jakoś w taki, czy inny sposób nie mogę zabrać się za to jako dyrygent, by wyprodukować ten rodzaj muzyki, na który zasługuje wysiłek i wartość inspiracji kompozytora. (...) Można lubić utwór, ale czy się ma do niego stosunek, który można określić jako podejście dyrygenckie to inna sprawa”. Odnosi się to np. do partytury *Borysa Godunowa*, którą uważa za arcydzieło, lecz nie ma żadnego stosunku do utworu, który skłoniłby go do dyrygowania. Azapytany jak grać Mozarta, odpowiedział: „By zagrać dobrze Mozarta, musisz być prawdziwym muzykiem”.

Levine łączy w sobie doskonale pasję i precyzję – tak jakby Toscanini i Furtwängler

razem. „Co ważne w wykonaniu to to, o czym wszyscy kompozytorzy piszą i o co walczą. Nie tyle techniczne rzemiosło, ile koncepcja, duch, celowość tego co miało być przekazane. Warto na ten temat poczytać Berliozą. Wykonywał dzieła niejednokrotnie w tak prymitywnych warunkach, że obecnie włos by się zjeżył na głowie i pewnie współcześnie 15-20 orkiestr w USA uznały od strony technicznej za spełnienie marzeń. Ale gdzie jest utwór? Zagubił się!”. By zilustrować problem wspomina Kusewickiego, który raz zatrzymał Boston SO mówiąc, że jest źle. „Które nuty są złe?” – spytano. „Nie nuty – odparł Kusewicki – ale to co między nimi!”. A wagę ciszy, jako integralnej części muzyki i jej brzmienia wpoił mu Szell, który mawiał: „Pauzy nie są przerwą wypoczynkową!” – odnosząc to do napięcia dramatycznego w ciszy. „I to nie nuty się tylko gra, to sposób w jaki się je łączy ze sobą, kształt frazy, subtelne alternacje odcieni kolorów i poziomu akcentu wewnątrz płynięcia linii melodycznej”. Muzyczna cisza – jeden z najważniejszych elementów sztuki dyrygowania.

Jest stacjonarnym dyrygentem z wyboru i temperamentu. Wierzy niezachwianie w dobrodziejstwa stałej i długiej współpracy z jednym zespołem muzyków. Ale znają jego rękę i batutę praktycznie wszystkie teatry operowe świata. Dyrygował też wieloma koncertowymi wystawieniami oper.

„Jeśli prowadzę orkiestrę, z którą nie miałem długiej i ciągłej dogłębnej relacji, wracam do zasady, że gest musi pokazywać tak wiele, jak to możliwe. Ale nie należy zapominać, że gest jest bezużyteczny, jeśli muzycy nie rozumieją czego chcemy od nich, i jeśli nie jest to częścią ich słownictwa”.

James Levine uwielbia wykonywać muzykę, podobnie jak sam proces przygotowywania jej. I nie ma to znaczenia czy jest to sonata na wiolonczelę i fortepian, *IX Symfonia* Mahlera, czy nowa produkcja *Lulu* Berga, a jego pasja, miłość i entuzjazm grania muzyki są zaraziliwe.

Przeciętność to jego śmiertelny wróg, więc jasno postawił sprawę na początku pracy w MET, że zamierza poprawić poziom orkiestry. Pytany jak osiągnął efekt pełnej koncentracji muzyków orkiestry powiedział: „Czyż to nie wspaniałe? Grają razem, w pełni zaangażowani w każde sekundzie. Ale, by to osiągnąć, trzeba było wykreować sytuację, by każdy muzyk z zachwytem był muzykiem, chciał grać, chciał być wspaniałym w tym co robi, być w środku tego co się dzieje”.

Na samym początku stale podnosił więc morale całego zespołu, co owocowało niemal

natychmiast w coraz to lepszych spektaklach. Artur Rodziński, który podniósł do rangi znaczącej na świecie The Cleveland Orchestra uważał, że 75% dobrego dyrygowania to psychologia. Levine zaś ujmuje to tak: „Ta praca jest częścią psychiatrii”. Wiedział, że muzycy potrzebowali ujrzeć się jako gwiazdy wykonawcze na równi niemal z solistami. Jego podejście budowało więc ich zbiorową dumę konieczną do pracy.

Od samego początku wszyscy w MET zwracali się do niego po imieniu: Jimmy. Część konserwatystów uważała to za zbyt nieufne powoływanie się. Ale Levine praktycznie mieszkał w MET, angażował się we wszystko, co mogło zadziałać na korzyść.

Bardzo szanuje muzyków orkiestry. A muzycy orkiestry najpierw go szanowali, a potem pokochali. Zawsze jest punktualny. Najpierw przegrywa utwór w całości, lub cały kompletny fragment, a potem nanosi swoje poprawki interpretacyjne. Podczas prób jest znacznie bardziej aktywny, niż podczas samego spektaklu. Rzadko wydaje rozkazy czy instrukcje śpiewakom, czy muzykom. Raczej uwodzi i przekonuje do współpracy z nim.

Jest delikatny, wrażliwy i cierpliwy, potrafi nakłaniać, inspirować, lecz nigdy kosztem dyscypliny, czy braku koncentracji koniecznej, podstawowej wręcz, by zgrać w jedno setkę muzyków, w wielką siłę muzycznego wykonania.

Co ważne, to jego umiejętność osobistego kontaktu i komunikacji oraz zachęty dla muzyków. Emanuje z niego uczucie ciepła, integralności wewnętrznej i jasno wytyczonego celu, który inspirował zespół do grania lepiej niż kiedykolwiek sami wręcz podejrzewali, że potrafią i mogą grać.

Nie wylał z pracy ani jednego muzyka orkiestry. Przesuwał ich miejsca w obrębie orkiestry, co czasem przyspieszało przejście na emeryturę, i osiągnął sukces: od przeciętności – do prawie doskonałości.

Nie jest nigdy negatywny. Czasami nie zwraca uwagi na błędy, które inny dyrygent natychmiast by zatrzymał i poprawił. Wie bowiem, że i muzyk ma ich świadomość. Tak właśnie postępował jego mentor, George Szell.

Próby prowadzi ubrany w ciemne spodnie, golf, lub wygodne koszulki polo i buty do biegania. Wszystko jest oczywiście w doskonałym gatunku. Co się zmieniło, to kolor rękawika na lewym ramieniu, tak nieodłączny atrybutu jego osoby, jak chusteczka Pavarottiego. Uważa, że autorytet nie pochodzi z ubioru, ale z umiejętności. Raz cała orkiestra miała rękawiki na lewym ramieniu i Levine bardzo się to spodobało – ma bowiem ogromne poczucie



Acte Préalable



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

dla tych, którzy kochają muzykę

# PHILIPPE DEVAUX

dzieła wszystkie Juliana Fontany nareszcie ukończone!

15 LAT ACTE PRÉALABLE

Już w sprzedaży

Premiera w czerwcu

Acte Préalable

CHOPIN'S DISCIPLES (VI)  
**Julian Fontana**

Grande Valse Brillante Op. 13 • Fantaisie sur *Freyshätz*: Op. 6  
Morceaux caractéristiques Op. 9 Nos. 7-12  
2 Romances Op. 18 • 2 Mazurkas Op. 15 **2**

world premiere recording

Philippe Devaux, piano

Acte Préalable

CHOPIN'S DISCIPLES (VII)  
**Julian Fontana**

Deuxième Fantaisie Brillante sur les motifs de *Somnambula* de Bellini Op. 16  
Rhapsodie à la Polka Op. 19 • Lolita Op. 11 • Souvenir de Weber Op. 5  
Morceaux caractéristiques Op. 9 Nos. 1-6 • L'Inquiétude op. 1 no. 2 • **3**

world premiere recording

Philippe Devaux, piano

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

Nowości • 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.

# Przygoda z muzyką Juliana Fontany

francuski pianista Philippe Devaux  
rozmawia z Arkadiuszem Jędrasikiem

**M**elomanom i kolekcjonerom płyt jest pan znany jako pianista, który nagrał płyty z muzyką Miłosza Magina i Juliusza Zarębskiego. Dlaczego akurat muzykę tych kompozytorów postanowił pan promować w postaci nagrań płytowych?

Zawsze uważałem, że moim obowiązkiem pianisty było przywołanie do życia wielkich kompozytorów, którzy niesłusznie popadli w zapomnienie. Moje płyty pozwoliły definitywnie zaistnieć w świadomości słuchacza tym dwóm twórcom, którzy niewątpliwie zasłużyli sobie na przetrwanie w pamięci i w nagraniach ich dzieł.

**Miłosz Magin był znakomitym pianistą i promotorem muzyki Fryderyka Chopina. Czy pan sięga w swoich recitalach po muzykę Chopina, a także Magina... Jak publiczność ją odbiera?**

Ma pan rację, że Miłosz Magin był wielkim pianistą i wyjątkowym specjalistą od Chopina. Rzeczywiście, bardzo często podczas recitali łączę muzykę Chopina i Magina. Gdy się jest pianistą, nie można ignorować Chopina, i absolutnie nie można, nie być entuzjastą dzieł Magina. Są one przecież pełne inspiracji, barwne, rytmiczne i wymagające ogromnych zdolności technicznych. A zresztą, czy zna pan artystę, muzyka, który by powiedział, że publiczność nienawidzi tego co on robi... (śmiech)

**N**a niezwykle pomysł wpadł przed kilku laty Jan A. Jarnicki, by zainteresować twórczością na nowo odkrytą przez siebie zapomnianego polskiego kompozytora Juliana Fontany zagranicznego pianistę, który podjąłby się nagrania jego utworów. Wybór padł na Philippe'a Devaux, który znany jest w świecie, jako znakomity artysta lubiący wyzwania. Philippe Devaux to odnoszący sukcesy i zdobywający coraz większe uznanie propagator polskiej muzyki m.in. nagrał płytę z muzyką Juliusza Zarębskiego i drugą z utworami Miłosza Magina. Oba albumy znalazły uznanie u krytyków i melomanów i cieszą się popularnością. Philippe Devaux uczył się u Miłosza Magina i Görgy'ego Cziffry. Oba nazwiska jego mistrzów wiele znaczą w świecie pianistycznym i jemu samemu dają wystarczającą rekomendację dla jego sztuki artystycznego!

**Właśnie teraz ukazują się na rynku dwie płyty, które kompletują w katalogu Acte Préalable dzieła fortepianowe Juliana Fontany. Pianista opowiada nam o swojej karierze, promowaniu polskiej muzyki oraz o swojej wielkiej przygodzie, jaką było spotkanie Jana A. Jarnickiego oraz poznanie i nagranie muzyki Juliana Fontany!**

**Miłosza Magina określa pan jako swojego duchowego ojca, uczył się pan u niego. Czym pana zachwycał i inspirował...**

Nasze relacje były bardzo intensywne, zarówno na niwie artystycznej, jak i ludzkiej. Ten wyjątkowy artysta pozostanie na zawsze w moim sercu! Był w pewnym sensie moim ojcem duchowym. Jego gra była pełna dostojności, siły, wyjątkowej wrażliwości i niewyobrażalnych kolorów połączonych ze wspaniałym, wyjątkowym rubato. On proponował, sugerował, ale nigdy nie narzucał się,

przemysłnie pozostawiając osobowości artystycznej wolność w rozwijaniu się.

**Na pańskiej drodze artystycznej był także Görgy Cziffra, węgierski mistrz i tytan fortepiano...**

Tak, Görgy Cziffra był dla mnie swego rodzaju katalizatorem artystycznym. Pamiętam jego słowa na mój temat wygłoszone podczas jednego z master class u niego w Senlis. Dzięki nim pojąłem, że to już najwyższy czas, bym się przygotował do kariery koncertującego pianisty. Był niezwykle błyskotliwy, miał niezwykle błyskotliwą, miał niezwykle intuicję muzyczną, on również był wyjątkowym humanistą...

**W zeszłym roku Martha Argerich w Lugano i w Warszawie promowała Kwintet fortepianowy Juliusza Zarębskiego. Czy grał pan kiedyś ten utwór?**

Sam niedawno też zacząłem pracować nad tym utworem, ale nie miałem jeszcze okazji zagrać go publicznie. Jest to znakomite dzieło o wyjątkowej urodzie muzycznej, gdzie zachwycające piękno łączy się z rzadką siłą epicką i dramatyczną. Chciałbym nagrać ten utwór w przyszłości...

**Zatem według jakiego klucza wybrał pan utwory solowe Zarębskiego do swojej płyty?**

Pewnego dnia pani Idalia Maginowa, żona kompozytora, podarowała mi zbiór utworów Juliusza Zarębskiego składający się m.in. z *Poloneza* op. 6, *Allegro molto* op. 13 nr 4, *Tarantelli* op. 25... Czytając te utwory popadłem w ekstazę. Uważam, że ze względu na zastosowane modele harmoniczne i kontrapunktyczne w tej muzyce jest wymiar ekstatyczny. Ten język był wyjątkowo śmiały, nowatorski w swoim czasie. Niektóre jego dzieła sprawiają niemalże wrażenie impresjonistycznych. Dlatego nagrałem je na swoją płytę. To przepiękna i wartościowa muzyka!

**Wiele pan koncertuje po całym świecie, wykonuje muzykę kompozytorów różnych narodowości. Co szczególnego jest w polskiej muzyce, że często pan po nią sięga...**

Powodów jest wiele. Już sam Chopin jest największym powodem do dumy dla Polaków, zachęca do poznania muzyki jego ojczyzny. Moje kształcenie pozwoliło mi, między innymi, jeszcze lepiej zrozumieć polski folklor. Polska muzyka jest bardzo dobra, stąd często ją gram po całym świecie.

**Wiosną tego roku w prestiżowej polskiej firmie Acte Préalable ukazały się dwie pańskie płyty. Tym razem będzie to premierowe nagranie muzyki Juliana Fontany (kończące komplet jego dzieł w katalogu tej wytwórni). Jak pan dotarł do tego kompozytora? Skąd pomysły na zainteresowanie się tą zapomnianą twórczością?**

Wybitny znawca i propagator polskiej muzyki, producent muzyczny Jan A. Jarnicki, założyciel wydawnictwa Acte Préalable zaproponował mi dwa lata temu nagranie dzieł Juliana Fontany. Ten niezwykle pomysł fonograficzny bardzo mnie zafascynował. Poznawszy te utwory, niezwykle bogate, pełne inspiracji z ogromną chęcią przystąpiłem do uczestniczenia w tej cudownej przygodzie fonograficznej. Jestem panu Jarnickiemu za to niezwykle wdzięczny.

**Julian Fontana kojarzy się wszystkim z Fryderykiem Chopinem, z którym dość mocno związał swe życie. Był jego przyjacielem, wspólnie uczyli się u Józefa Elsnera, w Paryżu pomagał Chopinowi w kontaktach z wydawcami nut, a po śmierci Chopina przygotował do wydania wiele z jego utworów. Czy zagłębiał się pan w biografii Juliana Fontany przed przystąpieniem do nagrania?**

Myślę, że biografia twórcy, poza zaspokojeniem ciekawości, którą wywołuje, niewiele wnosi w poznanie jego duszy artysty i sposobu grania jego utworów. Zawsze uważam, że muzyk jest „aktorem dźwięków” w tym sensie, że musi wnikać w duszę kompozytora aby odtworzyć jak najwierniej jego „Prawdę”. Oczywiście wartość tej analizy jest na pierwszym planie zalet niezbędnych do odczucia, czym jest muzyka.

**W muzyce Juliana Fontany da się odnaleźć wpływy Chopina, ale Chopin też konsultował swoje utwory z Fontaną i korzystał z jego rad przy komponowaniu (np. *Polonez c-moll* op. 40, dedykowany Fontanie). Jak pan odbiera muzykę Fontany?**

Muzyka Fontany jest dostępna dla wszystkich. Większość utworów Juliana Fontany jest oryginalna i posiada swój charakterystyczny język wypowiedzi. Ucząc się tej muzyki dowiedziałem się, że Fontana jako pierwszy kompozytor europejski wprowadził do muzyki elementy folkloru kubańskiego i hiszpańskiego (*Fantazja „La Havanne”* op. 10), wyprzedzając tym samym m.in. powstałą 18 lat później *Rhapsodie espagnole* Liszta. Oczywiście w jego utworach daje się wyczuć wpływy odziedziczone po Chopinie, ale nie tylko. Jego sztuka jest jednocześnie bogata i prostolinijna. Myślę, że już czas zapomnieć o Fontanie jako o przyjaciołku Chopina. Należy bardziej skoncentrować się na nim samym, jako kompozytorze. Stworzył bowiem wiele utworów bardzo pięknych i oryginalnych, a cień Chopina, którym go przykrywamy bardziej mu szkodzi, niż pomaga. Bowiem niewielu kompozytorów porównywanych z geniuszem Chopina wychodzi z tego obronną ręką... Chopin jest jeden, i Fontana też jest jeden. Dajmy więc szansę powtórnie narodzić się muzyce Juliana Fontany na koncertach!

**Jaka jest muzyka Juliana Fontany, którą pan nagrał?**

W formie dosyć zróżnicowana, osadzona w modzie i realiach tamtych czasów (fantazje na tematy operowe, mazurki, romanse, etiudy) co po-

kazuje, że Fontana interesował się wszystkimi rodzajami muzyki. Miał przy tym wyjątkowe wyczucie i błyskotliwość muzyczną. To muzyka, którą można i trzeba się zachwycać!

**Jakie trudności pan napotkał przygotowując ten repertuar do nagrania?**

Nagranie było dla mnie raczej wyzwaniem artystycznym niż rozwiązywaniem problemów technicznych. Jest to premiera światowa, co samo w sobie jest ekscytujące. Oczywiście to zwiększa również moją odpowiedzialność za sukces tej muzyki. Dlatego podszedłem do tego przedsięwzięcia z ogromnym entuzjazmem.

fot. Alain Bourgeois



**Jest pan pierwszym pianistą o ugruntowanej międzynarodowej karierze, który ma szansę odpowiednio wypromować twórczość Juliana Fontany w świecie. Czy jest to dla pana mobilizujące? Jak pan zamierza promować twórczość Juliana Fontany po wydaniu obu płyt**

Jak wcześniej powiedziałem, światowa premiera dzieł Fontany bardzo mnie zmotywowała. Mam nadzieję, że na stałe wprowadzę je do mojego repertuaru. Planuję stworzyć recitale, których najważniejszą postacią będzie właśnie Julian Fontana. Mam nadzieję, że rozgłośnie radiowe i krytycy pomogą mi w rozpropagowaniu tego znakomitego „odkrycia”.

**Jakie ma pan kolejne plany nagraniowe?**

Chciałbym nagrać niektóre dzieła Chopina (m.in. ballady), utwory Brahmsa i Rachmaninowa. Myślę też o utworach kameralnych, które wciąż czekają na odkrycie...

**Jakie są pana pozamuzyczne pasje, zainteresowania?**

Poezja XIX-wieczna, literatura XVIII- i XIX-wieczna, literatura erotyczna, historia, wina, niektórzy filmowcy jak Fellini, Herzog, Polański, Sautet, Techné, Coppola, Scorsese, Bergman...

**Dziękuję za rozmowę. ☺**

humoru. Spektakle natomiast często prowadzi w białej muszce.

Wchodzi na podium i zapada cisza. W trakcie prowadzenia prób pija bardzo dużo płynów. Towarzyszy mu zawsze ogromny kubek z mrożoną herbatą z kofeiną – co woli od kawy, i zawsze butelka wody Evian. Ma też przy sobie dwie batuty (jedną na zapas). Uważa, że batuta jest widoczniejsza, jaśniej, i wyraźniej przekazuje całej orkiestrze jego zamysły. Technika jej używania jest doskonale klarowna w precyzji i oszczędności ruchu i wyjątkowo łatwa dla profesjonalisty do podążania. Solidny, wyrazisty początkowy ruch, a potem płynięcie według wzoru. Jeden z muzyków z sekcji perkusji, tak to ujął: „Nie można się zgubić przy Levinie. Wszystko zawsze jest tam gdzie ma być – czyli na miejscu”. Czasem Levine odkłada batutę i pokazuje coś ręką, ale dotyczy to bardziej kameralnych dzieł i tylko na chwilę. Używa raczej oszczędnych gestów, dyryguje frazami, a nie taktami.

Levine ma niezwykle zakres repertuaru. Od szalenie skomplikowanych partytur XX w. po małe, barokowe formy w ansamblach. Zna na pamięć około 100 oper, ale zawsze dyryguje z partyturą. Jego niezwykła inteligencja i pamięć budzą podziw, grozę, zazdrość i respekt. Zna każdy detal wykonywanej partytury, a co więcej, wie jak każdy z owych detali może być zagrany przez kolegów. Rezultat więc jaki osiąga można porównać z klarownością brzmienia muzyki kameralnej, ale i biegielnością i płynnością całej orkiestry na najwyższym poziomie.

Słychać to np. doskonale w *Lulu*, gdzie frazowanie i kolor brzmienia nie ma sobie równych czy w *Peleasie i Melisandzie* z przenikającymi się wzajemnie barwami i głosami, ale najpiękniej chyba w takich arcydziełach, jak np. *Otello*, gdzie całościowe ujęcie, począwszy od pierwszych akordów burzy otwierającej operę towarzyszy do samej śmierci Otella, a następuje z niezwykłą logiką i spójnością wewnętrzną.

Zdarzyło mu się oczywiście przyjść na pierwszą próbę z orkiestrą i czytać partyturę a vista. Przyzwyczajeni do czegoś innego muzycy, natychmiast zorientowali się i po zakończeniu próby, gdy Levine powiedział orkiestrze: „To było bardzo dobre jak na pierwszy raz grania”, jeden z muzyków odpowiedział: „Możemy to samo o tobie powiedzieć”.

Nigdy nie podnosi głosu, nie wrzeszczy na nikogo. Jak chce poprawki – to schodzi z podium, idzie do muzyka i rozmawia z nim prywatnie. Nie chce zażenowania, urazy czy bólu. „Rozwiązywanie problemów muzycznych jest samo w sobie wystarczająco trudne, bez wznoszenia w furii tumanów kurzu i fałszywej nie muzycznej złości” – mówi Levine.

Co prawda rzadko, ale zdarzało mu się być nieprzyjemnym. Pewnego dnia podczas próby jednego z bardziej skomplikowanych fragmentów *Lulu* użył kilku ostrych słów, żeby uzyskać od muzyków niezwykłą koncentrację i uwagę konieczną do doskonałej precyzji. I oczywiście poskutkowało. „Widzicie – powiedział po chwili do muzyków – zagraliśmy to dobrze. Dlaczego zmuszacie mnie, żebym robił się przykry, aby uzyskać taki efekt?”. Nawet krótkie i rzadkie

wyjątki kiedy bywa nieprzyjemny są dla niego przykre i w złym guście. „To niepotrzebna strata energii” – mówi.

Toscanini oczywiście wtedy wrzeszczał: „Porco” czy „Pagliacco”, potem żałował i przepraszał. Toscanini śpiewał też na próbach (co słychać w wielu jego nagraniach). Levine też czasem śpiewa, jeśli uważa, że linia wokalna musi być jasna dla orkiestry. Unika jednak śpiewania, by lepiej słyszeć orkiestrę.

Dlaczego więc uwielbiany przez Levine'a Toscanini musiał być dyktatorem? Bo często miał do dyspozycji muzyków średniej klasy, często indyferentnych, więc podczas prób wymuszał swą wolę i wizję. W tej sytuacji musiała uwidocznić się siła lidera. Pod koniec kariery i życia, gdy pracował z doskonałymi muzykami z NBC mało mówił podczas prób i nie rzucał się w furii, bo nie było takiej potrzeby.

Ale podobnie jak Toscanini, Levine nie narzuca swego ego muzyce. Czystość frazy, klarowność (dlatego jest taki znakomity w Mozarcie!), dobry rytmiczny puls i integralność całości musi zawsze być zachowana. Dopiero na tej bazie buduje wewnętrzne głosy, harmonie, frazy i ich następstwo – jedność dynamiczną i dramatyczne efekty.

Zawsze też chwali muzyków. Jak pracuje nad wydobywaniem odcieni barw, i po którymś przegraniu osiąga cel, to odkłada batutę, uśmiecha się promiennie, skłania się muzykom i chwali: „Doskonale!”

Jego komunikacja werbalna jest krótka: „kontrast”, gdy brzmią zbyt monotonicznie lub „utrzymać trójki równo”, gdy puls rytmu jest chwiejny. „Każda nuta ma akcent”, przypomina pierwszym skrzypkom i natychmiast chwali po uzyskaniu efektu: „To było wspaniale!”

Zawsze ma jasno sprecyzowane to czego od nich chce i nie wdaje się w „mistyczne” dywagacje. Mówi: „utrzymać liryczność i płynięcie – nie skracajcie nut” i śpiewa by pokazać o co mu chodzi. Grają więc tak jak ich prowadzi, a jak rezultat mu się podoba – bierze łyk wody Evian i wykrzykuje: „Doskonale!” Po godzinie takiej pracy – 20 minut przerwy i dalej próba. Jak jakiś muzyk ma problem i zgłasza go po próbie, słyszy: „To bardzo dobre pytanie” i dyskutują, osiągają zrozumienie i później grają jak uzgodnili, a kolejna próba płynie bez „kwasów”. Levine narzuca jednak orkiestrze to co, jego zdaniem chciał kompozytor – czyli tak jak zaznaczone jest w partyturze i to jest ostateczne.

Ma wielką cierpliwość, by takt za taktem próbować, gdy inni dyrygenci bardziej zajęci są swymi „związkami z kosmosem”. Będzie próbował np. akompaniament do koncertu skrzypcowego Czajkowskiego przez 6 godzin, a pojedynczy akord przez połowę czasu owej próby. „Każdy inny pewnie by umarł z nudów” skomentował to jeden z muzyków orkiestry. Dlaczego tak robi? Szell mawiał: „The Cleveland Orchestra zaczyna próby w tym momencie, gdzie inne orkiestry je kończą”. To była ważna lekcja dla Levine.

I właśnie tym sposobem wydobywa z muzyków to co mają najlepszego, bo podkreśla ich dobre strony i niweluje słabości. Kreuje atmosferę współpracy i jest wrażliwy. Jak widzi,

że muzyk gra lepiej – pozostawia go w spokoju, a jak widzi, że potrzebuje (lub woli) pomocy – to go prowadzi. A więc muzycy wiedzą czego on chce, a on wie czego oni potrzebują, bo praca z orkiestrą to proces wzajemnego poznawania się.

Bardzo ciekawe pytanie zadano Jamesowi Levine'owi podczas wywiadu dla Guardian w 2000 r. Poproszono go by sobie wyobraził, że staje przed jakąś orkiestrą z zawiązanymi oczami. Czy rozpozna ją po dźwięku? „Tak – padła odpowiedź – o ile oczywiście grałem z nią i znam jej muzyków. Absolutnie tak. Nie mógłbym się pomylić, tak jak nie można pomylić głosów śpiewaków. Każdy ma własne cechy charakterystyczne. Ale na to trzeba ciężko zapracować. To nie dzieje się samo przez się, to bardzo, bardzo ciężka praca”.

Levine przygotowuje też śpiewaków indywidualnie, z fortepianem i opracowuje detale roli, fraza za frazą aż osiągną wzajemne zrozumienie i porozumienie.

Levine-Domingo – to genialny przykład takiej właśnie profesjonalnej współpracy od 1971 r. Komunikacja między nimi graniczy z telepatią. Należy też pamiętać, że Domingo jest z wykształcenia muzykiem i dyrygentem – a więc ich współpraca to kontakt dwóch muzyków, z których jeden śpiewa.

Szell też nauczył Levine'a, że utrzymywanie wysokiego standardu orkiestry zależy od stałej obecności jej dyrygenta. Teraz James Levine może nieco więcej podróżuje, ale po tak długim okresie współpracy z orkiestrą, jego obecność jest dla nich oczywista. Bo i odmienił też tę orkiestrę nie do poznania. Grał przecież latami, dając przedstawienia 7 razy w tygodniu przez około 30 tygodni w roku. Niezwykły talent Levine jako muzyka, jego entuzjazm plus psychologia posłużyły jako klucze do sukcesu. Po kilku latach ustalili pewien standard – około 30 przedstawień w sezonie – od końca września do końca kwietnia, czasem do pierwszych dni maja; 4-6 nowych produkcji co sezon i około 18 wznowień. Czyli około 220 spektakli w sezonie granych 6 dni w tygodniu (sobotnie matinee i wieczorny spektakl – niedziela wolna. MET zamknięta jest przeważnie nie więcej niż 2 dni w roku – w sam dzień Bożego Narodzenia i w święto Dziękczynienia, które zawsze przypada w czwartek).

Levine to kompletny muzyk, który nie boi się porównań między jego karierą dyrygenta i solisty na fortepian. To też bardzo amerykański dyrygent. W Europie podstawową bazą dyrygenta jest kontynuowanie tradycji, a więc i repertuaru. Ale Levine ma wyrafinowany wgląd i smak w odczytywaniu każdego dzieła, którym dyryguje, a niezwykła muzyczna inteligencja nadają jego wykonaniom doskonałą równowagę między kolorem i fakturą, intensywnością i subtelnością. Trudno byłoby przytoczyć przykład prawdziwie złego wykonania. Były lepsze i gorsze, ale nigdy naprawdę złe, a sam Toscanini mawiał: „Nikt nie jest geniuszem 24 godziny na dobę”. Zawsze jednak w wykonaniach Levine istnieje równowaga między techniką i interpretacją. Dlaczego? Bo ma doskonały muzyczny gust. ☺

## O twórczości fortepianowej cd.

Maria Wilczek-Krupa

To mój autoportret...

**T**uż po studiach Wojciech Kilar wyjeżdża do Darmstadt – mekki ówczesnej awangardy muzycznej. Chwilowy zachwyt dodekafonią, punktualizmem i innymi technikami drugiej połowy XX w. zniknął jednak z jego twórczości tak szybko, jak szybko się pojawił. Aż do roku 1997 fortepian traktowany jest przez kompozytora drugorzędnie, najczęściej jako jeden z elementów większego aparatu wykonawczego (np. *Diphthongos* na chór mieszany, 2 fortepiany, perkusję i smyczki lub *Solenne* na 67 wykonawców, w tym dwóch pianistów grających na jednym fortepianie) lub jako instrument akompaniujący (np. w pieśniach *Króluj nam Chryste* na głos i fortepian, napisanych do słów własnych). Rzecz jasna istnieją od tej reguły pewne wyjątki, w postaci *II Symfonii Concertante* na fortepian i orkiestrę (1956) czy *Koncertu* na 2 fortepiany i orkiestrę perkusyjną (1958). O utworach tych rzadko się jednak wspomina, a i sam kompozytor – o czym wielokrotnie mówił publicznie – wolałby o nich zapomnieć.

Rok 1997 przynosi nie tylko najważniejsze dzieło w fortepianowym dorobku Kilara, ale i prawdziwą perłę w całej jego twórczości. Dwanaście lat po prawykonaniu, w rozmowie z Barbarą Gruszką-Zych kompozytor powie: „Nie lubię słuchać swojej muzyki, z wyjątkiem *Koncertu fortepianowego*. To mój autoportret”<sup>1</sup>. Rok później, w grudniu 2011, powtórzy te słowa w rozmowie z autorką niniejszego tekstu, dodając jednak do swojego muzycznego autoportretu także *Angelus* z 1984 r.

*Koncert fortepianowy* powstał na zamówienie znakomitego pianisty, Petera Jablonskiego. Za prawykonanie dedykowanego sobie utworu, podczas Warszawskiej Jesieni w 1998 r., Jablonski został uhonorowany Nagrodą Orfeusza. Sam kompozytor miał wiele wątpliwości związanych z sięgnięciem po gatunek muzyczny, uprawiany przez wieki w tak mistrzowski sposób przez Mozarta, Beethovena, Czajkowskiego, Brahmsa, Rachmaninowa, Prokofiewa, wreszcie – Lutosławskiego. Ostatecznie jednak podjął wyzwanie komponując oryginalny, muzyczny dialog swojego „postminimalistycznego” stylu z tradycją gatunku. Leszek Polony pisze: „Widać to w samym układzie części – od zaskakującego, impresyjnego *Preludium* (...), poprzez wzniosłe *Corale*, *Largo religiosamente*, po oszalałającą w swym dynamizmie, energii brzmieniowej i rytmicznym pędzie *Toccate*”<sup>2</sup>. Widzimy zatem, że zachowując z pozoru klasyczną budowę koncertu Kilar jednocześnie



fot. Biuro Prasowe Jasnej Góry/Marek Kępiński

wypacza jej schemat, rezygnując z nacisku na pierwszą część utworu. Gradacja napięć matu w pewnym sensie kształt „chronologiczny” – od lapidarnego wstępu, przez kontemplacyjną w charakterze, pokrewną brahmsowskiemu, „mszalnemu” *Adagiu* z *Koncertu fortepianowego d-moll* drugą część aż do maksimum ekspresji w finałowej *Toccacie*. Taką konstrukcją wyrazową komentował wielokrotnie sam kompozytor, interpretując *Preludium* jako oczekiwanie na nabożeństwo, część środkową jako celebrację mszy, wreszcie *Toccate* jako radosne, pełne sił witalnych „wyjście z kościoła”.

Pod kątem stylu i języka muzycznego najbliższa „postminimalizmowi” Kilara jest część

pierwsza, oparta w całości na powtarzalności rozłożonego akordu w partii fortepianu, rozbudowywanego fakturalnie i brzmieniowo w toku narracji *Preludium*. W części środkowej kompozytor sięga – nie pierwszy już raz w swojej karierze – po muzyczny cytat, tym razem w postaci melodii kantyku Zachariasza do słów *Błogosławiony Pan Bóg Izraela*. Zbudowany w ten sposób temat powtarzany jest na wzór modlitwy, muzycznej litanii, narzucając kontemplacyjny i prawdziwie religijny charakter tej części utworu. Następująca później, finałowa *Toccata* stoi w absolutnej ekspresyjnej opozycji do mistyki poprzedzającego ją *Corale*. „Energia, witalność mojej muzyki jest sprzeczna z

powolnym i bezwolnym trybem mojego życia”<sup>3</sup> – wyznaje kompozytor. Odnosząc się do tych słów można chyba zaryzykować stwierdzenie, że część druga jest portretem Kilara-człowieka, pogrążonego w modlitwie, wrażliwego, kochającego spokój domowego zacisza, zaś *Toccata* to odzwierciedlenie Kilara-kompozytora, żywiołowego, pełnego bartokowskiej energii, nawet brutalności, a także prokofiewowskiego poczucia humoru. Leszek Polony zwraca uwagę, że w finale *Koncertu* pianista gra nieprzerwanie przez ponad 6 minut, w rytmie triol ósemkowych i w metrum 12/8, a podstawę techniki fortepianowej stanowią tu sekwencje karkołomnych skoków akordowych, aż do dziesięciodźwięków tercjowych i klasterów (na jedną sekundę Polony wylicza 6 uderzeń w klawiaturę). Zdaniem monografa Kilara *Toccata* deklasuje pod względem technicznym nawet najbardziej witalne toccaty Prokofiewa i Bartoka. „*Koncert* ten można więc uznać za swoiste *signum personae*, syntezę osobowości twórczej i muzyki Wojciecha Kilara”<sup>4</sup> – konkluduje Leszek Polony.

### Muzyka nowego millenium

Zanim Kilar podejmie kolejną próbę zmierzania się z gatunkiem koncertu fortepianowego, sięgnie po utwory przeznaczone na fortepian solo. Skomponowane w 2006 r. *Trzy mazurki* ułożone są w odwrotnej kolejności względem chronologii ich powstania: pierwszy *Mazurek fis-moll*, dedykowany pamięci poety i żołnierza AK Tomka Gluzińskiego, napisany został 22 lipca 2006 r. Dwa kolejne tańce powstały miesiąc wcześniej, w czerwcu tego samego roku – drugi *Mazurek a-moll* (dedykowany pamięci pedagoga i pianisty Władysława Markiewiczówny) 11 czerwca, trzeci *Mazurek A-dur* (dedykowany jednemu z najlepszych uczniów Markiewiczówny – pianiście i pedagogowi katowickiej AM Andrzejowi Jasińskiemu), 6 czerwca 2006 r.

Sam Kilar na temat *Mazurków* wypowiada się niechętnie, podobnie, jak niechętnie mówi o w swych wczesnych fortepianowych dziełach. Za najbliższy sobie i swoim wyobrażeniom uważa *Mazurek III*, w A-dur, napisany z myślą o przyjacielu jeszcze z lat studenckich, Andrzeju Jasińskim. Istotnie, perkusyjny w charakterze wstęp (początkowo akcentowanie mocnej części taktu, przywodzące na myśl uderzenia kotłów, dalej podkreślenie rytmu mazurka na „raz” i „trzy”, wreszcie jednostajne wybijanie wszystkich trzech miar taktu), jak również bogactwo faktury akordowej w drugiej części tańca przypomina język muzyczny i stylistykę brzmieniową znaną nam aż nazbyt dobrze z wcześniejszych, także tych najwybitniejszych dzieł kompozytora.

I wreszcie najnowszy utwór Wojciecha Kilara, z premierą w październiku 2011 r. w znakomitym, docenionym także przez samego twórcę wykonaniu Beaty Bilińskiej – *II Koncert fortepianowy*. W wywiadzie dla radiowej Dwójki Kilar mówi: „Myślałem, że *II Koncert* musi być zupełnie inny od pierwszego. Zorientowałem się jednak, że nic już nie można dorzucić do

tego, co z fortepianem zrobili Liszt, Prokofiew, Ravel... Myślę, że świadomość wyczerpania się wirtuozerii miał już Bartók. Ostatecznie nastąpił pewien impuls. Jest to obraz, wydarzenie, o którym nie chcę mówić, ale kto będzie słuchał, dla tego powinien ten obraz być oczywisty. I odtąd już poszło. Kolejne nuty zaczęły wypływać jedna z drugiej...”<sup>5</sup>. Czas, w którym powstała ta kompozycja, jak również lamentacyjny charakter początkowego *Largo funebre* pozwalają domniemywać, że owym impulsem, wydarzeniem, o którym Kilar tak lakonicznie wspomina, była smoleńska katastrofa samolotu prezydenckiego w kwietniu 2010 r.

Formalnie *II Koncert fortepianowy* przypomina barokową sonatę „da chiesa”, z typowym dla niej schematem części: wolna-szybka-wolna-szybka. Podobnie rzecz się ma z obsadą, zredukowaną przez kompozytora do kwintetu smyczkowego. Jedyne w szybkich częściach i tak silna motoryka utworu wzmocniona zostaje użyciem instrumentów perkusyjnych – kotłów, tam-tamu oraz werbli. Wirtuozeria fortepianowa prawie nie istnieje – jej miejsce zajmuje metafizyczna niemal kontemplacja, skupienie, nieklamany mistycyzm. Gradacja napięć i rodzajów ekspresji jest niezwykle silna i typowa dla Kilara – początek to marsz żałobny w tonacji h-moll, z początkowym solo fortepianu przywodzącym na myśl bicie dzwonów, część druga (*Allegro tempestoso*) jest niezwykle motoryczna, z obseksyjnym, karkołomnym wykonawczo ostinatem oktawowym w partii instrumentu solowego, dającym wytchnienie zarówno pianiście, jak i słuchaczowi dopiero w części trzeciej (*Larghetto riflessivo*), o charakterze recytatywno-chorałowym, wreszcie finał (*Allegro vivace*), radosny i pełen wigoru, o góralskiej aurze i – podobnie jak w przypadku *I Koncertu* – ogromnych trudnościach wykonawczych, zmierzający ku końcowym, triumfalnym fanfaram przywodzącym na myśl otwarcie bram raj.

Tak skomplikowaną strukturę napięć i typów ekspresji niezwykle celnie podsumowuje Leszek Polony w swej przedmowie do prawykonia utworu 14 października 2011 r.: „Podmiot liryczny tego dzieła przebywa drogę od funeralnego h-moll po promienne H-dur, drogę od żałoby i cierpienia, poprzez wzburzenie i bunt, ku duchowej, religijnej konsolacji, ku pełnej afirmacji istnienia”<sup>6</sup>.

W następnym numerze „O muzyce filmowej Kilara”

Przypisy

1 – Gruszka-Zych B., *Jestem jak koncert fortepianowy*, wywiad z Wojciechem Kilarem, Gość Niedzielny 35/2010, 02.09.2010

2 – Polony L., op. cit., s. 154

3 – Gruszka-Zych B., op. cit.

4 – Polony L., op. cit., s. 163

5 – Skulska A., Rozmowa z Wojciechem Kilarem, II Program Polskiego Radia, 31 X 2011 r.

6 – Polony L., z przedmowy do programu koncertowego, *prawy. II koncert fortepianowego Wojciecha Kilara*, koncert inauguracyjny sezon NOSPR 2011/2012, Katowice, 14 X 2011 r.

Znałem Strawińskiego już w czasach Baletów Rosyjskich, w latach 1921–1922, kiedy wystawiano *Święto Wiosny*. Od tego czasu widywałem go bardzo często. Wielka przyjaźń rozwinęła się w czasie naszego amerykańskiego wygnania, w latach 1941–1946. To było coś więcej niż relacje zawodowe, to była zażyłość rodzinna. Był dla mnie jak starszy brat. Jego śmierć jest dla mnie wielkim szokiem. Myślałem, że jest on tak samo niezniszczalny jak jego dzieło.

### Znając Strawińskiego prywatnie, pewnie miał pan okazję przyglądać się procesowi kompozycji Mistrza.

Strawiński był niezwykle przyjazny i ufny. Ledwo zaczął jakieś dzieło, a już zapraszał mnie i moją żonę, aby je grać razem na sześć rąk. Zachowałem wiele wspomnień z tego okresu. Lubił pokazywać mi to nad czym pracował. Pewnego dnia, moja żona poprosiła go o odtworzenie *Wesela* z płyty winylowej. To było stare nagranie, po angielsku, a Strawiński śpiewał równocześnie z płytą, całość po rosyjsku. To było cudowne.

### Na pewno zachował pan jakieś specjalne wspomnienia związane z niektórymi utworami Strawińskiego.

Tak. Na przykład: w USA była taka praktyka, że najnowsze dzieła grało się najpierw na prowincji, a później w Nowym Jorku. Miało to na celu wysondowanie publiczności. Pewnego dnia Strawiński zadzwonił do mnie, żeby mi powiedzieć, iż właśnie otrzymał depeszę anonsującą sukces *Scen z baletu*, jednego z jego ostatnich utworów. Ale myśleliśmy, że chodzi o sukces orkiestracji zrobionej przez Cole’a Portera. Zapytał mnie o zdanie, odpowiedziałem: „Wie pan, myślę to samo, co pan”... i Strawiński odpowiedział organizatorem, że zadowolony sukcesem... połowicznym.

### Okoliczności pozwalają nam spojrzeć całościowo na dzieło Strawińskiego. Czym jest ta twórczość dla pana?

Przede wszystkim, czym była dla niego – porażką. Dostawał furii, kiedy słyszał o sobie, że jest rewolucjonistą. Nigdy nie ignorował żadnego elementu muzycznego: harmonii, formy, rytmu czy brzmienia. Czytając jego dzieła, można czasem odnieść wrażenie, że „gwałci” tonalność, ale pogwałcić coś, oznacza nadać temu rację bytu. Był zamknięty na wszystko, co jest aleatoryczne.

# W hołdzie Strawińskiemu

## Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem

**Nie myśli pan, że czasem posuwał się zbyt daleko w swoim dążeniu do perfekcji, zwłaszcza w sferze oznaczeń wykonawczych?**

Być może w pewnym sensie. Ale w tym czasie, dominował kult swobody wykonawczej posuniętej tak daleko, że kompozytorzy mogli się martwić. Skoro dokładnie wiedział czego oczekuje i obawiał się, że jego zamysł zostanie zdeformowany, był zapobiegliwy. To z tego powodu nagrał większość swoich dzieł. Pozostawił w ten sposób wzór do naśladowania.

**Twórczość Strawińskiego przedstawiana jest jako następstwa „różnych technik”. Co pan o tym myśli?**

Wierzę, iż należy spojrzeć na dzieło Strawińskiego z pewniej perspektywy. Był człowiekiem, który nie lubił się powtarzać. Podstawa muzyczna w jego utworach pozostawała bez zmian, tylko rezultaty się zmieniały. Znajdujemy w jego utworach cytaty, ale to zawsze Strawiński. Jest w tym jakaś ewolucja. Ale esencja pozostaje ta sama, czy patrzymy z dalszej perspektywy czy na planie estetycznym, chodzi o stosunek kompozytora do swojej pracy. Jego twórczość jest absolutnie spójna. Przypominam sobie kiedy komponował *Koncert Ebony*, uczył się i notował sobie jak używane są instrumenty w orkiestrach jazzowych, dzwonił też do mnie pytając o rady. Nawet dla utworów mniej ważnych był równie skrupulatny.

**Myśli pan, że ostatni okres w twórczości Strawińskiego jest logicznym podsumowaniem całej jego kariery?**

Nie sądzę. Wierzę, że była to bardziej kwestia ciekawości niż logiczna linia. Wystarczy poczytać *Kroniki mojego życia* lub *Poetykę muzyczną*, żeby zdać sobie sprawę, że był bardzo związany z tonalnością. Nie był ani atonalny ani anty-tonalny, czasem zbaczał z tematu lub robił, co chciał. Ale zawsze wracał. Zresztą, nic nie jest naprawdę dodekafo-

niczne w jego utworach z tego okresu, poza *Mouvements* na fortepian i orkiestrę.

**Mógłby pan nakreślić portret Strawińskiego jako człowieka?**

Myślę o tym, ponieważ byłem naprawdę blisko niego. Ogólnie, był bardzo trudny, ale kiedy już obdarzył kogoś swoją przyjaźnią, był człowiekiem niezwykle wierności i uczuciowości. Po jego śmierci czytałem liczne fałszywe opisy, prezentujące go jako gniewnego i kłótliwego. Był to najbardziej radosny człowiek jakiego znałem, pełen humoru i uwielbiający się bawić. Znamy całkiem błędny obraz Strawińskiego. Jednak prawdziwy, był znany tylko przyjaciółom kompozytora. Jedyna wolność na jaką sobie pozwalał, to mała grupa przyjaciół, której był pewny i którą kochał.

Chciałbym przywołać jedno wspomnienie, jakie jest mi bardzo drogie i które mówi o znaczeniu uczuć religijnych u Strawińskiego. Wsiadałem z rodziną do pociągu, aby opuścić Hollywood. Była to prawosławna Wielkanoc. Na peronie ujrzałem Strawińskiego, który przybył, aby powiedzieć nam „do widzenia”. Wtedy usłyszałem od niego: „To pierwszy raz, kiedy opuszczam uroczystości wielkanocne, ale robię to z miłości, myślę, że Bóg mi wybaczy...”<sup>10</sup>

*tłumaczenie: Małgorzata Gamrat*

Wywiad opublikowany w czasopiśmie „Scherzo”, nr 4 z czerwca 1971. Tłumaczenie według wydania: Alexandre Tansman, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, red. Mireille Tansman-Zanutini, Harmattan, Paryż, 2005, s. 209-211.



Tansman i Duvivier w 1942 r. oglądają partyturę do filmu *Flash and Fantasy*

PALCEM PO PŁYCCIE

# WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI – NAJWYBITNIEJSZY KOMPOZYTOR KRAKOWSKI



**WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI**  
**Chamber Music: Kwartet fortepianowy op. 61, Wariacje na kwartet smyczkowy op. 21**

Joanna Ławrynowicz, fortepian; Four Strings  
 Acte Préalable AP0237 • w. 2011, n. 2010/11 • 54'11"

★★★★★

Wygląda na to, że Władysław Żeleński wyrasta nam na najwybitniejszego polskiego kameralistę 2. połowy XIX w.! Najpierw urocza *Sonata skrzypcowa* op. 30, potem dwa znakomite *Kwartety smyczkowe*, teraz wspinały *Kwartet fortepianowy* i niezwykle oryginalne *Wariacje na kwartet smyczkowy*. Te wszystkie utwory poznajemy kolejno dzięki wytwórni Acte Préalable.

*Kwartet fortepianowy c-moll* op. 61 jest dziełem dojrzałego twórcy, mistrzowskim w swojej formie. Cechuje je znakomite opanowanie warsztatu kompozytorskiego, olbrzymia inwencja melodyczna i idealne wręcz wyważenie pierwiastka lirycznego i dramatycznego. Ten ostatni aspekt podkreślam nieprzypadkowo, bowiem Żeleński zasłynął przede wszystkim jako twórca pieśni i oper. Oczywiście więc, że mistrzostwo kompozytora w zakresie tych dwu form przeniosło się także na grunt muzyki kameralnej. Już pierwsza część *Kwartetu*, rozpoczynająca się tajemniczym tremolem smyczków *Allegro con brio*, ukazuje nam Żeleńskiego jako kameralistę na miarę Brahmsa. Kompozytor przeciwstawia tutaj fortepian instrumentom smyczkowym traktując je (z fortepianem na czele) w niezwykły wirtuozowski sposób. Niezwykle do czynienia z piękną, rozlewną kantyleną smyczków i znakomitym dialogowaniem instrumentów. Najpiękniejsza jest jednak druga część dzieła: *Romanza. Andante sostenuto*. Rozpoczyna się piękną i

pełną spokoju melodią wprowadzoną przez wiolonczelę, by w centralnej części osiągnąć swą dramatyczną, wstrząsającą kulminację. Trzecia część *Kwartetu* to urocze *Intermezzo* (rzadkość jak na muzykę kameralną). *Allegretto* o lżejszym charakterze. Przy tym jednak, kompozytor znów zachwyca bogactwem tematycznym. I wreszcie czwarta część, *Finale. Allegro appassionato*, to rozedrgany dialog pomiędzy smyczkami i fortepianem. Dramat rozgrywa się w smyczkach na tle figuracji fortepianu. Kompozytor sięga tutaj też po polifonię. Godny finał znakomitego dzieła! Utworem dopełniającym płytę są *Wariacje na kwartet smyczkowy g-moll* op. 21. W porównaniu z trwającym blisko 40 minut *Kwartetem*, *Wariacje* są utworem raczej skromniejszym. Uwagę zwraca tutaj obsada: rzadko bowiem zdarza się, aby kompozytor przeznaczał cykl wariacyjny na kwartet smyczkowy. Do jego skomponowania Żeleńskiemu posłużył temat własny. Wraz z ósmioma wariacjami tworzy on cały cykl. Kompozytor wykazuje się tutaj nie tylko znakomitym opanowaniem formy wariacyjnej, ale też wielką inwencją melodyczną. Na szczególną uwagę zasługuje VII Wariacja cyklu, będąca stylizacją poloneza. Chociaż *Wariacje g-moll* op. 21 nie są dziełem tej miary co *Kwartet fortepianowy*, stanowią niezwykle wartościową kompozycję i ważne dzieło w dorobku kompozytorskim Żeleńskiego.

Wykonawcami obu zawartych na płycie utworów jest zespół Four Strings Quartet oraz występująca w *Kwartecie fortepianowym*, pianistka Joanna Ławrynowicz. Wszyscy oni prezentują się jako znakomici kameraliści, godnie prezentując, a może raczej odkrywając przed słuchaczami, niesłusznie zapomnianą muzykę.

I jeszcze słowo na temat wydania. Bardzo miłym akcentem jest wstępny komentarz pióra Jana A. Jamickiego, producenta muzycznego, mówiący o jego fascynacjach muzyką Żeleńską. W tym komentarzu właściwym zabrakło mi jednak dat powstania utworów. Ale dla samej muzyki, jest to w pełni godna polecenia, znakomita płyta!

Łukasz Kaczmarek

**WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI**  
**Piano Works 2: Walc i Potpourris z Goplany, Humoreska i Gawot op. 18, 2 utwory salonowe op. 11, Walc-Kaprys op. 9, 6 utworów charakterystycznych op. 17, Marzenie op. 48**

Joanna Ławrynowicz, fortepian  
 Acte Préalable AP0238 • w. 2011, n. 2010/11 • 73'41"

★★★★★

Z dużą przyjemnością przedstawiam czytelnikom album, który dla słuchaczy stykających się z tym repertuarem po raz pierwszy może być naprawdę przyjemną niespodzianką. Druga pozycja z serii prezentującej utwory fortepianowe Władysława Żeleńskiego (1837–1921), nagrywanych przez Joannę Ławrynowicz, pianistkę doskonale znaną z tych łamów, ściśle współpracującą z wytwórnią Acte Préalable, jest kolejnym znaczącym odkryciem repertuarowym a jednocześnie rewelacyjnym zjawiskiem fonograficznym na współczesnym rynku płytowym w Polsce.

Zawarto na krążku drobne kompozycje o charakterze tanecznym i nastrojowym, jak również wykorzystujące – zgodnie z dziewiętnastowieczną praktyką – melodie z oper, w tym przypadku z *Goplany* Żeleńskiego. Wydawać by się mogło, że nie ma mowy o żadnej rewelacji, skoro mamy do czynienia „jedynie” z literaturą salonową, typową dla tamtych czasów, ale na szczęście tak nie jest. Jestem mocno przekonany o wybitnej wartości fortepianowej twórczości tego kompozytora, którego dorobek powoli jest przywracany do życia przede wszystkim za sprawą bohaterki niniejszej recenzji i jej wydawcy. Owe nagrane miniatury odznaczają się niekwestionowanym powabem, wyrzista melodyką, zgrabną formą, a także walorami czysto pianistycznymi, co ucieszyć może zarówno słuchacza – wielbicieli romantycznej liryki instrumentalnej, jak i mniej lub bardziej zaawansowanych adeptów gry na fortepianie, z czynnymi pianistami na czele; wszystkich ceniących polską muzykę, lubiących odkrywać

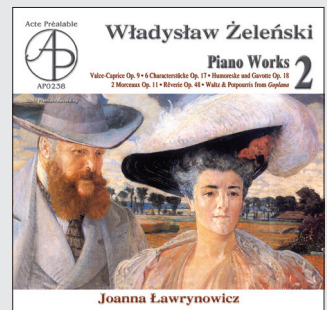


nowe dźwiękowe światy, chcących ambitnie poszerzać swój repertuar poznawczy w pierwszym przypadku i koncertowy w drugim. Niniejsza płyta po raz kolejny dowodzi, jak wiele wartościowej twórczości czeka na przypomnienie i propagację.

Z wielkim zatem uznaniem przyjąłem wiadomość o ukazaniu się tego albumu w barwach wytwórni Acte Préalable, mającej nie tylko nieocenione zasługi w promocji polskiej muzyki, ale i bodaj największą ilość wydanych płyt z utworami Żeleńskiego. Niniejszy tytuł powiększy ich grono, a jest to bez wątpienia produkcja utrzymana na wysokim poziomie wykonawczym i technicznym, produkcja, z której zarówno wydawca, jak i wykonawczynie mogą być dumni. Joannie Ławrynowicz należą się słowa najwyższego uznania za wybór repertuaru, doskonałe przygotowanie go do nagrania i za samo wykonanie. Jej interpretacja natychmiast trafia do słuchacza. Udziela się mu także jej entuzjazm i przekonanie o wysokiej wartości nagranych dzieł, co ma kluczowe znaczenie podczas premierowej prezentacji danego utworu. Całość kreacji robi bardzo dobre wrażenie, urzeka swobodą, naturalnością, wczuciem się w romantyczną stylistykę kompozycji Żeleńskiego, ładnym, czytelnym dźwiękiem, wyeksponowaniem czynnika melodycznego. Słucha się tego z przyjemnością.

Kolejna płyta z zapomnianą twórczością wybitnego krakowskiego twórcy jest sukcesem opartym na niewątpliwiej pasji poznawczej, zamiłowaniu do polskiej muzyki, bardzo dobrej dyspozycji wykonawczej, interesującym repertuarze i satysfakcjonującej jakości technicznej nagrania. Polecam.

Paweł Chmielowski





Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Koncert fortepianowe BWV 1052, 1053, 1055, 1058**

Peter Seivewright, fortepian • *Scottish Baroque Soloists*

Divine Art dda25030 • w. 2011, n. 2011 • 71'34"  
★★

Rzadko kiedy można obecnie trafić na naprawdę udane kreacje koncertów fortepianowych, czy może lepiej powiedziawszy, klawiszowych, Jana Sebastiana Bacha, a płyta, która trafiła w moje ręce, niestety nie należy do tej kategorii. Mało znane wydawnictwo – Divine Art oraz zaangażowani do nagrania artyści spoza tzw. pierwszego garnituru wykonawców, są już na samym początku wielką niewiadomą, jeszcze przed włożeniem krążka do odtwarzacza; dopiero po jego odsłuchaniu człowiek wie, czego się może spodziewać. A w tym przypadku mamy do czynienia z interpretacją, jeśli to nie za wiele powiedziane, przeciętną, monotonna, pozostającą w tyle o lata świetlne od aktualnych trendów w dziedzinie wykonawstwa muzyki Bacha.

Zdecydowano się nagrać cztery koncerty w wersji kameralnej. Tym razem soliście, Peterowi Seivewrightowi, towarzyszy formacja o nazwie *Scottish Baroque Soloists*. Działa ona zaledwie kilka lat, gra na instrumentach współczesnych i obejmuje pięcioro smyczkowców; ich grono poszerza na tym albumie gitarzysta (!). Ów skromny liczebnie zespół jest niestety w nagraniu przykrywany przez wielki, nowoczesny fortepian, marki niestety nieznaney, jako że informacji na ten temat nie zamieszczono. Pianista stara się grać delikatnie, unikając głośnego wolumenu dźwięku, ale co z tego, skoro i tak niewiele słychać ciekawego ze strony akompaniującej grupy. A wszystko podane jest dość nudno, zachowawczo, jednostajnie. O wyraźnym, ciągle pulsującym rytmie, tak przecież ważnym dla muzyki Jana Sebastiana Bacha, czytelnej i zróżnicowanej artykulacji, dynamice czy uchwytceniu poszczególnych linii melodycznych z partytury można jedynie pomarzyć.

Niniejsza płyta powstała dzięki sponsorom i jest to zapewne jedyny cel, jaki przyświecał jej powsta-



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Arie**  
Gérard Lesne, alt • *Il Seminario Musicale*

Naïve E 8873 • w. 2011, n. 2011 • 59'12"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

To przepiękna, poetycka płyta, pełna spokoju i zadumy! Kontratenor Gérard Lesne przedstawia nam arie z kantat Johanna Sebastiana Bacha i jego dwóch poprzedników: Johanna Christopa (1642–1703) i Johanna Michaela (1648–1694). Ten ostatni był kuzynem ojca Johanna Sebastiana, ojcem Marii Barbary, przyszłej żony wielkiego Bacha. Otwierająca omawianą płytę, aria jego autorstwa, *Ach wie sehnlich wart' ich der Zeit* jest mistrzowskim utworem, którego bohater z utęsknieniem wy-czekuje śmierci i zjednoczenia z Bogiem. Pełna radości *Es ist ein grosser Gewinn*, to trzyczęściowy

niu. W dobie ogromnej liczebnie i jakościowo konkurencji na rynku z podobnym repertuarem, pozycja Divine Art w moim przekonaniu wyraźnie ustępuje innym rejestracjom, nawet tym należącym do standardowego, współczesnego nurtu wykonawstwa, posługującego się nowoczesnymi instrumentami, by wspomnieć choćby interesujące nagrania koncertów dokonane przez takich pianistów, jak np. Murray Perahia czy Martin Stadtfeld. Niestety, omawiany album nie miał szans, by wzbudzić moje uznanie, które w przypadku kameralnej wersji tych dzieł od momentu recenzowania na łamach **Muzyka21** skierowane jest w stronę klawesynisty Bertranda Cuillera i formacji Stradivaria (Mirare).

Paweł Chmielowski

utwór wyraźnie już antycypujący Johanna Sebastiana, niezwykle operowy w swym charakterze (pierwsza część). Z kolei *Auf, lass uns den Herren loben* jest dziełem złożonym, rozpoczynającym się instrumentalną sinfonią. Stanowi on modlitwę błagalną o szczęśliwy nowy rok z podzięką za rok miniony.

Oba zamieszczone na płycie utwory Johanna Christopa Bacha, także kuzyna ojca Johanna Sebastiana, to lamentsy. *Ach, dass ich Wassers gnug hätte* jest po prostu wstrząsający. Utrzymany w stylu muzyki Heinricha Schütza, przeznaczony został na alt solo, trzy viole da gamba i basso continuo. Jego wewnętrzny tragizm i nieskomplikowana muzyczna struktura sprawiają, że słuchacz jest do głębi poruszony. To swoisty odpowiednik słynnej *Erbarme dich z Pasji Mateuszowej* Johanna Sebastiana. Kreacja Gérarda Lesne'a jest znakomita! Posłuchajmy, w jak genialny sposób wyśpiewuje on wszystkie ozdobniki na słowie „Tränenquellen”. Z kolei *Wie bist du denn, o Gott* to już dłuższy, bogatszy muzycznie, utwór, składający się z czterech części.

Na płycie nie mogło zabraknąć utworów Johanna Sebastiana Bacha. Jego styl, zdecydowanie wyróżniający się od muzyki starszych kuzynów ojca, jest świetnie

rozpoznawalny już od pierwszych dźwięków arii *Wie bist du denn, O Gott* z kantaty BW 54. Prócz wspomnianej kantaty, na płycie znalazła się także aria *Schlage doch, gewünschte Stunde* z kantaty BWV 53, utwór przez wiele lat przypisywany Bachowi, w rzeczywistości pochodzący zaś od jego rówieśnika, Georga Melchiora Hoffmanna (1685–1715).

Wykonanie Gérarda Lesne'a jest znakomite. Artysta, pełen wrażliwości, dogłębnie przenika każdy z utworów. Muzyka wydobywająca się z gardła Lesne'a po prostu żyje! W każdej chwili wyczuwa się jego niezwykle zaangażowanie. Artysta dysponuje głosem kontratenorowym o pięknej, pełnej ciepła barwie. Szczególnie świetnie wypadają arie pełne tragizmu, których teksty dotyczą niezwykle ważkich problemów. Lesne specjalizujący się w muzyce francuskiego baroku tchnął w utwory rodziny Bachów niezwykłą delikatność. Artyście znakomicie towarzyszy zespół *Il Seminario Musicale*. W jego składzie mamy dwoje artystów, którzy już wówczas prowadzili wielkie kariery solowe: wiolonczelistę Bruno Cocseta i klawesynistkę Blandine Rannou. Znakomita, wzruszająca płyta!

Łukasz Kaczmarek



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Uwertury**  
*Freiburger Barockorchester*

Harmonia Mundi HMC 902113.14 • w. 2011 • 93'42"  
☆☆☆☆☆

To spore wyzwanie dla zespołu, płyta ze wszystkimi czterema suitami orkiestrowymi Bacha... Sięgnąłem po nią z wielką ciekawością. I o ile po pierwszych częściach *Suity nr 4*, która na tym dwupłytkowym wydawnictwie została umieszczona jako pierwsza, miałem pewne wątpliwości czy wykonawcy nie

zauzdu słuchaczy swą piękną lecz nieco monotonna interpretacją, tak słuchając dalej i dalej przekonawali mnie coraz bardziej. Gdy druga płyta dobiegła końca, zauważyłem, że mimo upływu przeszło 1,5 godziny mógłbym słuchać dłużej jeszcze i jeszcze. Przy tak dużej ilości muzycznego materiału oczywiście są fragmenty ciekawsze i mniej ciekawe, jednak całość okazuje się bardzo dobrą, wręcz ekskluzywną produkcją. Co przy dużej konkurencji w dziedzinie wykonawstwa muzyki barokowej nie jest rzeczą łatwą! Nie ukrywam, że najbardziej przekonują mnie interpretacje zespołów z południa Europy. Jeszcze niedawno napisałbym wprost, że z Włoch, jednak przed kilkoma tygodniami, i to wcale nie za sprawą ich koncertów w Polsce, odkryłem znakomity zespół hiszpański. Warto wspomnieć też o Francuzach z Café Zimmermann. Ekspresja i wirtuozeria „południowców” jest

jedyna w swoim rodzaju. Niestety nabrałem paskudnego nawyku i zawsze porównuję wszystkich innych z moimi ulubionymi „Śródziemnomorczykami”... Z radością muszę donieść, że choć podejście Niemców do muzyki barokowej trochę różni się od włoskiego czy hiszpańskiego to jednak wcale nie jest mniej przekonujące!

Na początku mamy mały „zgrzyt” – we wspomnianej *Suicie nr 4*, od której wszystko się zaczyna, bardzo rażą odgłosy przyciskanych kłap fagotu w *Bourrées*. Naprawdę nie potrafię skupić się na muzyce słuchając tych hałasów... Pierwsze wyraźne dowody, że mamy tu do czynienia z rzeczywiście ciekawym, oryginalnym podejściem wykonawców do umieszczonych na płytach dzieł odczuwamy w znakomicie zagranych, żywiołowych *Menuetach*. W *Uwerturze* do kolejnej, chyba najczęściej obecnej w programach koncertów *Suity nr 2* dziwi brak kontrabas w fudze, która grana przez same wiolonczele brzmi trochę nietypowo. Z drugiej strony z uwagą na wymaganą w tym fragmencie od wykonawców dużą sprawność techniczną, trudno uwierzyć by Bach przewidział tu udział ówczesnie używanego violone, które pełniło rolę basowego ła (będąc kontrabasistą nota bene, wielokrotnie łamałem sobie palce na tym wirtuozowskim fragmencie...). Na szczególną uwagę zasługują *Bourrées I i II* oraz *Polonaise*. *Suita nr 1* przynosi nam szczególnie udane, znakomite interpretacyjnie *Forlane* oraz *Bourrées*. Generalnie w interpretacji Niemców wyróżniają się fragmenty taneczne, których jest dużo więcej niż mniej interesujących zagranych uwertur. Nie od dzisiaj wiemy, że muzyka taneczna musi wręcz zachęcać do jej zatańczenia i szczególnie to się freiburczykom udaje doskonale. Na potwierdzenie moich słów i będąc w zgodzie z tezą, że „wyjątek potwierdza regułę”, ostatnią na albumie *Suitem nr 3* rozpoczyna znakomicie zagrana *Uwertura!* To w tej *suicie* Jan Sebastian umieścił najbardziej znaną ze swoich kompozycji, *Arię na strunie g*, która w interpretacji Freiburckiej Orkiestry Barokowej, kierowanej przez dwójkę swych stałych koncertmistrzów, brzmi naprawdę znakomicie. Progresywny, ostinatowy akompaniament grupy basowej brzmi „arco” dużo ciekawiej niż nagminnie stosowane we współczesnych wykonaniach, niestyłowe pizzicato.

Największym dokonaniem zespołu z Freiburga w moim odczuciu jest wielka dbałość o kulturę dźwiękową nagranych dzieł Bacha. Wykonawcy – smyczkowcy i ich koledzy grający na instrumentach dętych, uzyskali przepiękny, ciepły, wyjątkowy dźwięk swych instrumentów, który składając się na ogół brzmienia tej znakomitej orkiestry, przynosi wspaniałą, tak różną od włoskiej (!), brzmieniową jakość.

Krzysztof Korzeń



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Arie z kantat BWV: 82, 169, 150, 200, 161, 53**

Andreas Scholl, kontratenor • Kammerorchester Basel • Julia Schröder, dyrygent  
Decca 478 2733 • w. 2011, n. 2011 • 63'25"  
★★★★

Po muzyce Henry'ego Purcella, dla Andreasa Scholla przyszedł czas na kantaty Jana Sebastiana Bacha. Choć muzykę tę wykonywał przez całe swoje życie, jest to jego pierwszy Bachowski album dla wytwórni Decca, z którą jest związany już od 13 lat. W programie zamieścił dwie kantaty solowe (*Ich habe genug* BWV 82 oraz *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169), a także wyjątki z kantat: dwie arie, recytatywów oraz instrumentalną sinfonię. Artyście towarzyszy Orkiestra Kameralna z Bazylei pod kierunkiem Julii Schröder oraz troje solistów-chórzystów w finale kantaty BWV 169. Tym co emanuje z omawianej płyty jest cudowny spokój. Choć treści kantat mówią o tematach ważkich, jak śmierć, łączą się one z radością i otwartością na to co przed, nie zaś oplakiwaniem tego co minęło. Jest to spokój wiążący się z całkowitym pogodzeniem z losem i wielką ufnością i nadzieją pokładaną w Bogu. To wszystko doskonale oddaje Andreas Scholl. Dysponuje on chyba najpiękniejszym głosem kontra tenorowym na całym świecie: słodkim, miękkim, o szlachetnej i głęboko zapadającej

w pamięć barwie. Jego interpretacje pełne są ciepła i pozytywnych emocji. Jest tu bezwarunkowa ufność i nieskazitelność. Szczególnie znakomicie brzmi aria *Ich freue mich auf meinem Tod* z BWV 82, gdzie przy całym klimacie zawieszenia i radości, artysta podkreśla złowrogię basowe „Tod”. Wspaniała jest także aria *Stirb in mir, Welt und alle deine Liebe* z BWV 169, gdzie Scholl pięknie moduluje swój głos, czy zamykająca płytę, pełna lekkości wlatującej do Nieba niewinnej duszy, aria *Schlage doch, gewünschte Stunde* z BWV 53 (autorstwo Bacha jest w tym przypadku wątpliwe).

Niekiedy może przeszkadzać pewna monotonia płyty (ja raczej nazwałbym ją homogenicznością), dla mnie jednak nie jest ona nużąca. Skoro jednak przychodzi mi mówić o wadach, wspomnieć muszę o nie dość satysfakcjonującym akompaniamentem dostarczanym przez Julię Schröder prowadzącą Orkiestrę Kameralną z Bazylei. Artyści raczej nie zagłębiają się w Bachowskie partytury, zadawalają się ich wiernym, choć nieco powierzchownym odczytaniem, pozostając raczej anonimowi. Brakuje mi w zespole głębi, nasycenia, mięsistości. Choć muzycy grają dobrze, pozostawiają pewne wrażenie niedosytu. Głębi brakuje mi też nieco w głosie samego Scholla (kto szuka nasyconych dramatyzmem i bólem interpretacji powinien sięgnąć po nagrania Dame Janet Baker: *Menuhin*, EMI). Bardzo ładnie brzmi za to chór złożony z solistów w finale kantaty BWV 169.

I jeszcze chciałbym zwrócić uwagę na bardzo zgrabną kompozycję płyty: po całej kantacie BWV 82 następuje rozpoczynająca się niemal 8-minutową sinfonią, kantata BWV 169; po niej zaś fragmenty kantat: sinfonia, aria, recytatyw i wciągająca album aria.

W całości, jest to piękna Bachowska płyta, obowiązkowa dla wielbicieli Andreasa Scholla, ale też szczególnie godna polecenia dla tych, którzy szukają w muzyce wytchnienia...

Łukasz Kaczmarek

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Concerty wol. VI**  
Café Zimmermann

Alpha 181 • w. 2011, n. 2010 • 59'28"  
★★★★★



Nie znam całej serii *Concerts avec plusieurs instruments*, a zespół Café Zimmermann poznałem dopiero gdy sięgnąłem po szóstą, ostatnią część cyklu wszystkich dzieł orkiestrowych Bacha, nagrywanego i wydawanego sukcesywnie przez dziesięć minionych lat. Muszę przyznać, że to znakomity ansambl, którego interpretacje charakteryzują się piękną barwą oraz perfekcją artykulacyjną zarówno w pojedynczej (poza drobnymi wyjątkami) obsadzie smyczków, jak i w instrumentach dętych oraz w continuo. Duże wrażenie wywarły na mnie perfekcyjne intonacyjnie i brzmieniowo popisy muzyków grających na rogach naturalnych. Współczesne rogi – tzw. waltornie należą przecież do instrumentów niełatwych, a co dopiero używane w okresie baroku rogi naturalne, na których gra polega jedynie na operowaniu dźwiękami z tak zwanego „szeregu harmonicznego” co w skrócie możemy określić jako grę bez użycia wentyli (rogi naturalne ich nie posiadają). Na płycie znalazły się cztery kompozycje Mistrza Bacha – *Suita orkiestrowa nr 4*, *Koncert na klawesyn A-dur* BWV 1055, *I Koncert brandenburski* oraz *Koncert na cztery klawesyny a-moll* BWV 1065 (znakomita bachowska transkrypcja *Koncertu h-moll* op. III nr 10, RV 580 z cyklu *L'Estro Armonico* na czworo skrzypiec Antonia Vivaldiego). Pomimo niewielkiej obsady instrumentalnej we wszystkich kompozycjach muzykom udało się uzyskać ciepłe, pełne brzmienie zespołu. Pokuszę się o stwierdzenie, iż niejedyn o wiele większy zespół nie brzmi tak bogato jak prowadzony przez skrzypka-koncertmistrza Pabla Valettiego Café Zimmermann. Poszczególne kompozycje są wykonywane bardzo muzykalnie, tam gdzie trzeba tanecznie i z dużą dawką wirtuozerii. Odniosłem nawet wrażenie iż niekiedy tempa proponowane przez Francuzów są niepotrzebnie zbyt szybkie, jak w piątej części *Suity nr 4 – Réjouissance* oraz czwartej części *I Koncertu brandenburskiego*. Płyta jest pięknie wydana, natomiast wielkim

minusem całej produkcji są rażące błędy w książeczce, które wydają się aż niewiarygodne jeżeli chodzi o profesjonalną wytwórnię. W dołączonym do płyty trójjęzycznym opisie poszczególnych kompozycji ich kolejność nie zgadza się z tą zarejestrowaną na płycie. W poszczególnych wersjach językowych *Koncert klawesynowy A-dur* posiada odmienny numer katalogowy BWV niż z tyłu płyty. Zaś *Koncert na cztery klawesyny a-moll BWV 1065* we wstępie książeczki posiada tonację d-moll podobnie jak rzeczony *Koncert klawesynowy A-dur* oprócz nieprawidłowego numeru BWV w wersji anglojęzycznej jest w tonacji E-Dur. Ten bałagan na szczęście nie zakłóca wspaniałej i pięknie zagranej muzyki.

Krzysztof Korzeń

JAN SEBASTIAN BACH

**Die Kunst der Fuge**

Diana Boyle, fortepian

Elective Solitude Recordings • w. 2010, n. 2007 • 90'47"

★★★★

„*W Kunst der Fuge* nie ma już nic, co przypominałoby choćby z daleka wyraźnie zdefiniowane modulacje z poprzednich fug. Bach powraca do kontrapunktu i harmonii, stosowanych – dobre sto lat wcześniej – przez kompozytorów flamandzkich i północnoniemieckich wczesnego Baroku. Pozwala mu to pozostać w systemie tonalnym i zarazem uniknąć pokusy popisania się tonalnym technicolorem. Widzę w tych utworach nieskończony wachlarz odcieni szarości, a uwielbiam kolor szary. Schweitzer mówił o »świecie ciszy i powagi, który rozpościera się pusty, nieruchomy, bez barw, bez światła i ruchu... Miał na myśli *I Fugę*, lecz oddaje to trafnie nastrój, jaki budzi we mnie ostatnia. Równocześnie Bach stosuje w *Kunst der Fuge* tak śmiało pod wieloma względami modulacje, jakie znajdujemy dopiero w epoce Wagnera, o przynajmniej sto lat później [...] Ta muzyka, pod względem stopnia chromatyczności, jest już niemalże post-wagnerowska, rozprzestrzenia się ad infinitum, unika wszelkich konwencjonalnych modulacji, nie ciąży nigdy ku jednej, określonej tonacji i pozostawia nadzwyczajne wrażenie świata w nieograniczonej ekspansji [...]. Nie ma tu już śladu zewnętrznionego, zbędnego podniecenia. Bach podpusuje się pod dziełem swego życia.

Nie zależy mu już wcale na tym, by świat czymkolwiek kokietować: wylatuje poza orbitę jego oczekiwań, ruszając w dal, w niezwykłą podróż po najśmielszej trajektorii...”

To słowa Glenna Goulda (cytat za: Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997). Gould nigdy nie zasiadł w studio, aby dokonać kompletnego nagrania *Sztuki fugi*. Jednak po zebraniu różnych zapisów, wydano płytę z kompletną niemal wersją dzieła (brak jedynie *Kontrapunktów Xi i XII*). Owa rejestracja zaliczyć można do kamieni milowych w historii fonografii, ale również w historii ludzkości. Nie dziwi zatem fakt, że każde kolejne nagranie, a w szczególności dokonane na instrumencie klawiszowym (do dziś trwają spory na jaki instrument/skład, Bach przeznaczył swój „Łabędzi śpiew”) porównywane jest z tą „pozszywaną” nieśmiertelną wizją. Postarajmy się jednak pozostawić na tę półtoragodzinną wędrówkę, Goulda, oddając przewodnictwo Dianie Boyle. Oczywiście, nie zaskodzi zabrać mapę, w postaci partytury *Kunst der Fuge!*

*I Kontrapunkt*: zaczynamy kroczyć miękko i powoli, jakby trochę niepewnie. Ale cóż to! Grunt osuwa nam się pod nogami... Drugi takt: niemal niesłyszalna nuta d1. Dlaczego tak ostrożnie postawiliśmy ten krok? I dlaczego nie idziemy w równym rytmie? Czyżby szykowało się jakieś niebezpieczeństwo? Nie, my nie idziemy. Płyniemy niepewną tratwą po morzu. Czasem nas znosi, czasem się zmoczymy, czujemy się niepewnie. Taka jest gra Diany Boyle: nierówna i niespokojna. Artystka stara się „upiększać” tekst dodając sforzata (nagle lupnięcia), wprowadzając synkopy, nagłe przyspieszenia i zwolnienia (zachwianie rytmu), crescendo i decrescenda (utrzymane wszak w romantycznej stylistyce) i robiąc wszystko, by przedstawić słuchaczowi, czy też towarzyszowi wspólnej wędrówki, jej własną, chwilami anty-bachowską, wizję.

*II Kontrapunkt*: identyczny schemat jak w *I* – ledwo słyszalna nuta d w drugim taktie, na nierównym poziomie wolumenu w stosunku do linii głosu; od 4 taktu, szesnastki bardziej przypominające synkopy, a nawet ozdobniki; wcześniej, pierwsza, mocna nuta w czwartym taktie zagrana jak słaba. Cały kontrapunkt przypomina w tym wykonaniu podskoki na kulawej nodze.

*III Kontrapunkt*: dlaczego dźwięki zdają się niknąć już od nuty a

w pierwszym taktie? A dlaczego pomiędzy e1 a f1 (2-3 takt), artystka robi tak długą pauzę? Czy prowadzi nas na stracenie, nic uprzednio o tym nie mówiąc. I na chwilę jeszcze zawaha się przed tym ostatecznym krokiem w przepaść, jakby zastanawiając się, czy nie darować nam życia (wspomniana pauza)? Czy wybieramy się w podróż w bezkres, czy będziemy błądzić, by już na zawsze pozostać zagubieni? A gdzie Bachowska logika? A gdzie droga, którą wytyczył nam Mistrz? Lęk i niepewność, a chwilami wręcz beznadzieja, towarzyszą wędrówce z Dianą Boyle... Chwilami jest pięknie (jeśli brać samą warstwę brzmieniową dzieła, potraktowanego w manierze pseudo romantycznej), chwilami strasznie (nachalne tryle w taktach 27-28).

*Kontrapunkt IV*: nachalny początek i znów (2-3 takt) zanikanie dźwięku... Brak logiki. Za to wyjątkowa logika w wykonaniu każdego z Kontrapunktów: jeden i ten sam karykaturalny schemat, w odpowiednich miejscach te same decrescenda, crescendo, rallentanda etc. Nie ma sensu omawiać dalej kolejnych kontrapunktów, skoro przy każdym z nich, zmuszony byłbym odnotować te same uwagi. Z trudem, dosłuchałem jednak do końca.

Zmęczony i wewnętrznie skołowany kończę tę wędrówkę, w której przewodniczką była Diana Boyle. I znów trzeba się wybrać na kurację do „Sanktuarium Spokoju” (nagranie Goulda). Jakie są zatem zalety omawianego nagrania? Ładna barwa dźwięku, czasem umiejętne podkreślanie wchodzących dysonów, momentami interesująca dynamika... W całości jednak nie polecam tego nagrania (polecić je mogę jedynie jako kuriozum), gdyż same tylko walory brzmieniowe nie mogą zrekompensować jawnych braków interpretacyjnych. A założenia, że można połączyć jedno z drugim, dowiódł nam w swej znakomitej wersji Jordiiego Savalla. I to jego polecam jako lekturę obowiązkową, zaraz po Gouldzie. Nawiązaniem do Goulda pragnę jednak zakończyć recenzję. Stefan Rieger w swej znakomitej publikacji *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, cytując słowa Bruna Monsaigneona, któremu Gould grał ostatnią fugę z *Kunst der Fuge*: „Był w stanie niewiarygodnego uniesienia. Kiedy dotarł do ekspozycji ostatniego tematu, opartego na nutach B.A.C.H., miałem wrażenie, że zaraz zleci z krzesła. W pewnej chwili mówi: »To

najbardziej transcendentny twór ludzkiego ducha«, a w parę sekund później na jego twarzy pojawia się grymas i Gould dodaje: »O! Tutaj Bach zrobił błąd w kontrapunkcie, trzeba znaleźć jakieś rozwiązanie; z pewnością gdyby pozaył dłużej, toby to poprawił«. I zaproponował na poczekaniu wariant korekty”.

Łukasz Kaczmarek

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Symfonia nr 9**

Edith Wiens, sopran; Ute Walther, alt; Reiner Goldberg, tenor; Karl-Heinz Stryczek, bas-baryton • *Chor des Staatsoper Dresden; Staatskapelle Dresden • Herbert Blomstedt, dyrygent*

Profil PH11009 • w. 2010, n. 2003 • 71'42"

★★★★

*Dziwiąta Symfonia* to zdecydowanie „opus magnum” Beethovena. Najbardziej znany utwór wielkiego mistrza zawiera w sobie wszystkie elementy ówczesnych tendencji muzycznych. Złożony z kilku warstw i części sprawia, że słucha się nie tyle jednego utworu, co całej historii.

Za mocnym udziałem narracji w konstrukcji dzieła przemawia przede wszystkim partia wokalna, znana powszechnie jako *Oda do radości*. Friedrich von Schiller dopisał werybalizację tego, czego sama muzyka nie była już w stanie osiągnąć. Partie chóralne wcale nie były nowoczesnym wymysłem tamtego okresu. Pojawiały się przecież wcześniej. Po raz pierwszy jednak na gruncie symfonicznym spotkały się te dwie techniki kumulując swoje siły w jedno, wielkie widowisko. Można w nieskończoność wyliczać zalety utworu: od kompozycji po fenomen geniuszu samego autora. W efekcie powstanie hymn pochwalny do Beethovena za twórczą kompozycję odzwierciedlającą obyczajowość epoki, grającą z tradycją i mocno osadzoną w licznych nawiązaniach, kontekstach i grach z tradycją. Owszem, miejsca wykorzystywania *IX Symfonii* są w kulturze (a nawet popkulturze) nadal niezmiernie liczne. Dźwięki kompozycji pojawiły się m.in. w *Mechanicznej pomarańczy* Stanleya Kubricka (film) czy w utworach Alicii Keys (muzyka). Nie wynika to jednak z niezmiernie uniwersalności utworu. Jego siła leży w ogromnej dawce patosu. To, co zwane jest tutaj allegro jest dalekie od

włoskiej żwawości. Już wcześniej, w 1798 r. Beethoven wykorzystał w specyficzny sposób technikę gry „allegro” do osiągnięcia najbardziej chyba znanego patetycznego efektu dźwiękowego w historii muzyki poważnej tworząc *Sonatę c-moll* op. 13, która funkcjonuje także pod nazwą *Sonaty patetycznej*.

Zarówno w tym utworze, jak i w późniejszej *IX Symfonii* widać podobne łączenie ze sobą elementów żwawych, żywotnych i radosnych z tymi nieco tragiczniejszymi i mocno sprzecznymi. Te dysonanse wpływają na powstawanie wrażenia patosu, niemożliwego do przebicia nawet przez współczesne Hollywood. Stąd właśnie czerpanie z Beethovena pełnymi garściami: ze źródła wzniosłości dostępnej tylko wybitnym jednostkom twórczym (jak pisał Przybyszewski).

Stojąc naprzeciw takiego utworu wyzwaniem jest nie odegrać go płytko i tandetnie – granica między wzniosłością a komedią jest w przypadku patosu bardzo cienka. *IX Symfonia* pod batutą Herberta Blomstedta oparła się wszelkim czyhającym na muzyków absurdom. Na płycie z tą symfonią czai się świetne wykonanie, odpowiednio duża dawka dobrze odegranego, teatralnego patosu. W respekcie dla samej muzyki, grając oszczędnie muzycy stworzyli dobre nagranie, które niesie wszystko to, co programowo *IX Symfonia* zakłada: zrównoważony start pod silną batutą, pochwałę żywotności, śpiewność i melodyjność, w końcu – eksplozję radości.

Olga Filipowska



**HECTOR BERLIOZ**  
**Harold w Italii op. 16, Les nuits d'été op. 7, Le roi de Thulé**

Anne Sofie von Otter, mezzosopran; Antone Tamestit, altówka • Les Musiciens du Louvre • Marc Minkowski, dyrygent

Naïve V 5266 • w. 2011, n. 2011 • 77'00"

★★★★★

Nie jest to pierwsza płyta Marca Minkowskiego z muzyką Hectora

Berlioz. Nie jest to też pierwsze nagranie Anne Sofie von Otter cyklu pieśni *Letnie noce*. Ale jest to jeden z najwybitniejszych albumów z muzyką Berlioz, jaki wydany został w przeciągu ostatnich dziesięciu lat. Niektórzy z pewną obawą mogą podchodzić do Berlioz, wykonywanego na instrumentach historycznych. Zapewniam jednak wszystkim, że Marc Minkowski jest specjalistą także od muzyki romantycznej! A przy tym w wykonaniu Muzyków z Luwru, *Symfonia „Harold w Italii”* nie brzmi chudo. Wypada za to, choć momentami kameralnie, w całości bardzo klarownie i przejrzyście. Na słowa najwyższego uznania zasługuje sekcja instrumentów dętych Orkiestry. W części pierwszej *Symfonii*, Minkowski znakomicie uwydatnia taneczny charakter muzyki, gdy opowiada ona o szczęściu i radości. Bardzo pięknie brzmi tutaj i w całym utworze, altówka Antoine'a Tamestita: o bogatym, ciepłym i miękkim dźwięku. Artysta gra w bardzo subtelny sposób, zarazem delikatnie podkreślając nawiązania ludowe. W części drugiej dźwięk altówki wyraźnie wyodrębnia się spośród kameralnie brzmiącej Orkiestry. Część trzecia zachwyca znakomitym pulsem. A w czwartej, Minkowski genialnie uwydatnia wszelkie Berliozowskie kontrasty. Instrumenty dęte znów świecą pełnym blaskiem. Chociaż wszystko mieści się tutaj w granicach dobrego smaku i umiaru, jest to isticie porywająca kreacja! Bardzo dobrze wypada także nagranie cyklu *Letnie noce*. Głos Anne Sofie von Otter nie ma już co prawda tego blasku i giętkości, jakim artystka mogła się poszczycić przed kilkunastoma laty, ale potrafi ona korzystać zeń we właściwy sposób. Jej (i Minkowskiego) interpretacja jest bardzo mądra. Co należy również podkreślić, dykcja Otter jest świetna, a każde słowo odnajduje w jej wykonaniu właściwą sobie wartość. Jej interpretacja jest też pełna ciepła. Posłuchajmy jak pięknie brzmi w jej ustach ostatnie „J'arrive” z pieśni *Le spectre de la rose*, chyba najpiękniejszej w całym cyklu. A z jakim zaangażowaniem i uczuciem wykonuje pieśń *Absence*. Chociaż najwyższe dźwięki Otter często są nieco rozchwiane, doły brzmią przepięknie: miękko i ciepło, wręcz pastelowo. Takie efekty nie zostałyby, rzecz jasna, osiągnięte, gdyby nie znakomite towarzyszenie Muzyków z Luwru pod wodzą Minkowskiego: to za ich sprawą

muzyka nabiera niezwyklej wręcz intymności. Na koniec, jako swoisty naddatek, otrzymujemy pieśń *Le Roi de Thulé z Potępienia Fausta*. W utworze tym możemy podziwiać zarówno Anne Sofie von Otter, jak i altowoliste, Antoine'a Tamestita. Piękne i logiczne domknięcie znakomitej płyty!

Łukasz Kaczmarek

**JOHANNES BRAHMS**

**Symfonia**

Radio-Sinfonie Orchester Stuttgart des SWR • Roger Norrington, dyrygent  
Hänssler Classic CD 93.267 • w. 2010, n. 2006 • SACD, 164'04"

★★★★★

„Kiedy jego magia zostanie uwydatniona przez siłę chóru i orkiestry, coraz więcej wspaniałych wrażeń z duchowego świata będzie nam dane”. Uwagę tę wypowiedział uznany już wówczas Robert Schumann, gdy 20-letni Johannes Brahms zaprezentował mu kilka swoich utworów fortepianowych. Nieprędko jednak młody kompozytor zrealizował tak dobrze ocenione przez Schumanna możliwości. Długo zwlekał z opublikowaniem swojej *I Symfonii*, obawiając się porównań do dzieł Beethovena. Uczynił to dopiero w wieku 43 lat, wcześniej, a przez 15 lat (1862–1876) pracując nad swoimi pomysłami tak, by czuć się gotowym do konfrontacji z wielkim klasykiem. Praca zaowocowała takim zbliżeniem do beethovenowskiego stylu, że *I Symfonia c-moll* Brahmsa określana jest niekiedy jako *X Symfonia* Beethovena.

„Wielka nowoczesność, bezdyskusyjny sukces” – słowa te napisał Edward Hanslick po wiedeńskiej premierze *II Symfonii D-dur* Johannesa Brahmsa 30.12.1877 r. I rzeczywiście, pomimo kontynuacji beethovenowskiego nurtu w symfonice udało się Brahmsowi stworzyć indywidualny, niezwykle nasycony typ brzmienia, osiągnięty m.in. przez stosowanie pełnych akordów i zdwojeń tercjowo-sekstowych (niedopuszczalnych przecież w klasycznej harmonice). Nowatorstwem było również docenienie i wyekspozowanie ciemno brzmiących altówek i wiolonczel, a także instrumentów dętych drewnianych. Każda z czterech symfonii niemieckiego romantyka posiada podtytuł: *c-moll* op. 68 (z 1876 r.) *Patetyczna*, *D-dur* op. 73 (1877) *Pastoralna*, *F-dur* op. 90 (1883) *Heroiczna*, *c-moll* op. 98 (1885) *Elegijna*. To

muzyka wzruszająca, posiadająca w sobie nieskończoną ilość odcieni, subtelności, głębi. Bywa pogodna, ale bywa i smutna aż do depresji.

Wiele tych subtelności udało się oddać młodym muzykom Radio-Sinfonie Orchester Stuttgart pod dyrekcją Sir Rogera Norringtona, dyrektora tej orkiestry w latach 1998–2011. To właśnie Norrington (i jego London Classical Players) wraz z Gardinerem stali się prekursorami nowego podejścia do symfoniki doby romantyzmu, odzierając ją z postromantycznego monumentalizmu, za to przykładając większą wagę do szczegółów, kolorystyki dźwiękowej, nadając tej muzyce lekkości. Nagranie z 2006 r. jest drugim już (po niemal 20 latach) jego podejściem do wszystkich czterech symfonii Brahmsa. Norrington nie zrezygnował z prób zbliżania się do XIX-wiecznego, zrównoważonego brzmienia, co wyraża się zarówno w wielkości orkiestry, jej ustawieniu, jak i sposobach wydobywania dźwięku (brak vibrata, niekiedy stosowanie portamento). Pozwoliło to uzyskać jasny, klarowny, a jednocześnie ciepły dźwięk i zdecydowanie większy niż poprzednio dramatyzm. Nagranie to charakteryzuje również wyraziste frazowanie i energiczne tempa. Ciekawa, warta uwagi propozycja.

Emilia Dudkiewicz



**FERRUCCIO BUSONI**  
**Sonaty skrzypcowe nr 1 i 2, 4; Bagatele op. 28**

Joseph Lin, skrzypce; Benjamin Loeb, fortepian

Naxos 8.557848 • w. 2007, n. 2005 • DDD, 66'27"

★★★★★

Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto) Busoni pochodził z rodziny muzyków: ojciec Ferdinando był klarnecistą w orkiestrze teatralnej we Florencji, a matka, pochodząca z Triestu Anna Weiss, pianistką. Poprzez studia w Lipsku związał się z kulturą niemiecką, czego przejawem w jego utwo-



**JERZY FRYDERYK HANDEL**

**Agryppina**

Alexandrina Pendatchanska, sopran; Jennifer Rivera, mezzosopran; Sunhae Im, sopran; Bejun Mehta, kontratenor • Akademie für Alte Musik Berlin • René Jacobs, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902088.90 • w. 2011, n. 2011 • 203'00"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Haendrowskiej *Agrippiny* nie ma na rynku tak wiele nagrań, jak chociażby *Juliusza Cezara*. Prócz słynnej rejestracji Gardinera sprzed piętnastu laty i sfilmowanego przedstawienia poprowadzonego ręką Jean-Claude'a Malgoire'a, istnieją rejestracje Östmana (także jako DVD), McGegana i Hogwooda. Choć jest naprawdę znakomitym dziełem, nie ma jednak *Agrippina* tego uroku, co późniejsze arcydzieła operowe Haendla, jak choćby wspomniany *Juliusz Cezar*, *Alcina*, *Rodelinda*, *Ariodante*, czy *Ottone*. Jest to wszak w zasadzie pierwsza słynna opera Haendrowska.

Opowiada o intrygach dwóch kobiet i wynikającej stąd całej serii nieporozumień, mówi o żądzy miłości i władzy, prowadząc do niespodziewanego, lecz upragnionego finału całej historii. Wykonana po raz pierwszy w Wenecji w grudniu 1709 r., doczekała się wkrótce nowej wersji. W omawianym nagraniu, otrzymujemy dzieło w jego pierwotnym kształcie. René Jacobs dużą wagę przywiązuje do warstwy scenicznej utworu, stąd kładzie on wielki nacisk na recytatywy: pełnokrwiste i nigdy nie nużące słuchacza. Interpretacja jest silnie udratyzowana, prezentując prawdziwy barokowy teatr! Jest to niezwykle ekspresyjne wykonanie. Taka koncepcja dzieła wymaga niemałych zdolności aktorskich od śpiewaków. Każdy z nich wychodzi obronną ręką tworząc wielką kreację.

Występująca w tytułowej roli Alexandrina Pendatchanska jest po prostu znakomita! Piękny, bogaty głos, w równym stopniu zachwycający w najbardziej dramatycznych fragmentach, co w lekkich i radosnych, pełna zaangażowanie i śpiewna pasja interpretacji, tworzą z niej prawdziwą gwiazdę tego przedstawienia. Już w momencie pojawienia się, jej pełne ekspresji *Nerone*, *amato figlio*, przykuwa uwagę słuchacza. *Agrippina* w jej interpretacji to kobieta silna i żądna władzy.

Z kolei Sunhae Im (*Poppea*) dysponuje miłym, dźwięcznym,

niedużym głosem. Jest doskonała w roli kobiety, potrafiącej swym urokiem oczarować, a wręcz zaślepić adorujących ją mężczyzn. Jej interpretacja jest swoistym przeciwieństwem Pendatchanskiej, choć pozostaje nie mniej znakomita.

Natomiast mezzosopran Jennifer Rivery brzmi momentami jak tenor altowy; wszak kreuje ona partię Nerona. Śpiewa bardzo dobrze, jednak jej interpretacja nie porusza mnie w równym stopniu, co dwóch wyżej wspomnianych artystek.

Występujący w roli oszukanego Ottona, Bejun Mehta, urzeka piękną barwą głosu. A przy tym jest znakomitym śpiewakiem, w równym stopniu przekonującym, gdy triumfuje (aria *Lusinghiera mia speranza* z I aktu, *Coronato il crin d'alloro* z II aktu), co w najtragiczniejszych fragmentach dzieła (recytatywy i aria z II aktu *Ottone, qual portentoso... Voi che udite il mio lamento*).

W koncepcji Jacobsa, Claudio jest postacią nieco komediową. W końcu to on jest tym, kosztem którego rozgrywa się cała gra. Posłuchajmy, w jak drwiący sposób wypowiada on ważne przeciwieństwa „*Lo Giuro*” i „*No, no, cara*” skierowane do *Poppei* w recytatywie w scenie XXI I aktu (CD 2: ścieżka 3). Charakter tej postaci znakomicie oddaje Marcos Fink.

Świetnie wypada także weteran, Dominique Visse, w niewielkiej roli Narcisa. Dysponuje on niezwykle ciekawą, charakterystyczną barwą

głosu, doskonale oddając nieco komediowy charakter swojej roli (aria z I aktu *Volo pronto e lieto il core*). A jak ciekawie brzmi jego głos w połączeniu z głosem Neala Daviesa (*Pallante*) w recytatywach! Wspomniany Neal Davies i występujący w maleńkiej roli Lesba, Daniel Schmutzhard, dysponują szlachetnymi, pełnymi uroku głosami i świetnie wypadają w swoich skromnych partiach. A zatem, wokalnie: wspaniale przedsięwzięcie!

Znakomita jest również gra Orkiestry Akademii für Alte Musik Berlin: niezwykle wyrazista i obrazowa, pełna napięcia i emocji. Posłuchajmy, dla przykładu, jak wspaniale oddaje ona klimat niepokoju w arii *Agrippiny* *Pensieri, voi mi tormentate*, a niedługo potem radosnej nadziei w kolejnej arii *Agrippiny* *Ogni vento ch'al porto la spinga!* Na słowa najwyższego uznania zasługuje jednak przede wszystkim czuwający nad całym przedsięwzięciem, René Jacobs, który z tak wielką wyobraźnią i fantazją, a przy tym energią i prawdziwą pasją, prowadzi Haendrowską operę! Ci, którym trudno przychodzi zaakceptować tego dyrygenta w repertuarze Mozartowskim, tym razem powinni być usatysfakcjonowani. W moim przekonaniu, jest to najwybitniejsze nagranie *Agrippiny!*

Łukasz Kaczmarek

racz może być uprzywilejowanie porządku architektonicznego nad melodycznym.

I *Sonata skrzypcowa e-moll* op. 29 należy jeszcze do juveniliów, nie wyróżniając się szczególną odkrywczością formalną. W ustępie przetworzeniowym głosy niekiedy prowadzone są imitacyjnie, w czym dopatrzeć się można odzwierciedlenia jego uwielbienia dla Bacha. Formę dynamizuje ponadto dochodzące do głosu przeciwstawienie pomiędzy czynnikiem melodycznym i harmonicznym. Liryczną śpiewnością odznacza się środkowa część, a całość wieńczy oparta na efekcie *crescenda* koda.

Sam kompozytor uważał II *Sonate skrzypcową e-moll* op. 36a za dzieło przełomowe, otwierające nowy, dojrzały etap w jego twórczości, zbiegając się zarazem z początkiem nowego stulecia. Dokonało się nim ostateczne skryształizowanie indywidualnego stylu artystycznego. Nietypowa budowa,

złożona z wolnych ogniw skrajnych i krótkiego, szybkiego *Scherzina* w rytmie tarantelli po środku, do pewnego stopnia nawiązuje do *XXX Sonaty fortepianowej E-dur* op. 109 Beethovena, antycypując zarazem podobne rozwiązania w sonatach skrzypcowych Prokofiewa i Szostakowicza. Dominuje kontrpunktyczne prowadzenie głosów, a fortepianowy akompaniament spełnia momentami funkcje kolorystyczne, dobarwiają partię solowego instrumentu. Na ostatnią część składa się temat, zaczerpnięty z chóralu *Wie wohl ist mir* Bacha, poddany czterem wariacjom, a całość wieńczy fuga z sekwencyjnie wznosząca się linią skrzypiec. Partię fortepianową Busoni pisał z myślą o sobie, zasiadając przy klawiaturze podczas prawykonań w Helsinkach, gdzie powstały obydwie sonaty i gdzie wykładał w nowo otwartym konserwatorium.

Utrwalonych na płycie nagrań dopełniają skomponowane pod

koniec lipskich studiów cztery miniatury – *Bagatele* op. 28, swym ciężarem gatunkowym kwalifikujące się raczej do repertuaru bisów czy też zdrojowych koncertów promenadowych. Z dawnych czasów stanowi stylizację na muzykę z czasów przełomu baroku i klasycyzmu, łącząc polifonię z rokokowym wdziękiem i elegancją, Mały taniec mauretański to typowy przykład modnej w tamtych czasach orientalizacji, na co nie bez wpływu pozostało być może zetknięcie się z Antonem Rubinsztajnem, czołowym reprezentantem tej orientacji (otrzyma od niego nagrodę za *Konzertstück*), Wiedeńska melodia taneczna z cytatem popularnej piosenki *O du lieber Augustin* przywołuje atmosferę naddunajskiej stolicy i królujących w niej rytmów walca, wreszcie brawurowy kozacki galop dostarcza okazji do wirtuozowskiego popisu.

Joseph Lin i Benjamin Loeb tworzą zgrany duet, przy czym

pianista, w zasadzie w zgodzie z intencjami kompozytora, pozostaje na drugim planie, przynajmniej przy mat skrzypkowi.

Lesław Czaplinski

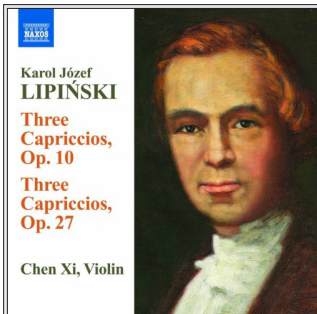
GAETANO DONIZETTI

**Maria Padilla**

Nelly Miricioiu, Helena Zubanovich, Jorge Prego, David Pershall, Andrew Craig Brown, Jennifer Feinstein, Eric Barry i Eric Downs, Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej, Chór Polskiego Radia w Krakowie, Polska Orkiestra Radiowa Polskie Radio PRCD 1480-1482 • w. 2012, n. 2011 • 147'32"

☆☆☆

Agencja Fonograficzna Polskiego Radia S.A. oraz Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena wydali wspólnie już czwarty album operowy. Wcześniej była to: *Lodoiska*, *Król gór* i *Euryanthe*. Teraz pojawiła się *Maria Padilla* Donizettiego, która została zare-



**KAROL LIPIŃSKI**  
**Kaprysy op. 10 i op. 27 na skrzypce solo**

Chen Xi, skrzypce  
 Naxos 8.572665 • w. 2012, 2010 • 73'33"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Warto sięgnąć po najnowszą płytę firmy Naxos z polską muzyką. Ma ona ciekawy repertuar w bardzo dobrym wykonaniu. *Kaprysy na skrzypce solo* opus 10 i 27

największego polskiego skrzypka, Karola Józefa Lipińskiego, nagrał utalentowany i po wielokroć nagradzany chiński skrzypek Chen Xi. Artysta jest m.in. najmłodszym laureatem prestiżowego konkursu im. Czajkowskiego w Moskwie. *Kaprysy* Lipińskiego zrealizował na skrzypcach Guameriego z 1725 r.

Karol Lipiński to znakomity skrzypek, kompozytor i dyrygent, który urodził się 30 października 1790 r. w Radzynie (Podlasie), a zmarł 16 grudnia 1861 r. w Urłowie koło Lwowa. Naukę gry na skrzypcach rozpoczął w wieku pięciu lat pod kierunkiem ojca. Dodatkowo zainteresował się wiolonczelą i równie szybko jak na skrzypcach zdobył umiejętność gry na tym instrumencie. W 1814 r. wyjechał do Wiednia, gdzie spotkał się z Ludwikiem Spohrem, niemieckim skrzypkiem i kompozytorem. Za jego namową Lipiński zdecydował się na karierę skrzypka-wirtuoza.

W 1817 r. Karol Lipiński wystąpił we Lwowie, a następnie wybrał się w podróż artystyczną przez Węgry i Chorwację do Włoch – koncertował w Wenecji, Mediolanie, Padwie, Weronie i Piacenzie. W Piacenzie w kwietniu 1818 r. dwukrotnie wystąpił wspólnie z Niccolò Paganinim. Podczas kilkuletniego tournée artystycznego koncertował w całej Europie, wszędzie zdobywając wielki aplauz. Na przełomie 1827–1828 r. wystąpił z koncertami w Warszawie, po których otrzymał nominację na pierwszego skrzypka Dworu Królestwa Polskiego, a w 1831 r. Dworu Carskiego. W Warszawie ponownie koncertował w maju 1829 r. podczas uroczystości koronacji cara Mikołaja I – wówczas to znów zagrał z Paganinim.

W 1830 r. Lipiński na trzy lata zawiesił działalność koncertową i poświęcił się dalszemu doskonaleniu gry. W następnych latach wznowił tournée artystyczne po

całej Europie (m.in. w Paryżu w urzędzeniu koncertu pomógł mu Fryderyk Chopin). Po występach w Wiedniu, jako dowód uznania dla mistrzowskiej gry, otrzymał tytuł honorowego obywatela tego miasta.

W 1839 r. osiadł na stałe w Dreźnie, gdzie przez dwadzieścia lat pełnił funkcję koncertmistrza orkiestry króla saskiego Fryderyka Augusta. Uczestniczył także w wielu koncertach symfonicznych i kameralnych (m.in. grał z Franciszkiem Lisztem), podróżował po Europie oraz zajmował się pracą pedagogiczną (w 1845 r. opiekował się 14-letnim Józefem Joachimem, zaś w 1848 r. 13-letnim Henrykiem Wieniawskim).

Od 1846 r. z powodu choroby reumatycznej zaczął ograniczać stopniowo działalność koncertową. W 1854 r., za wybitne zasługi dla dworu królewskiego, został odznaczony Rycerskim Orderem księcia

jestrowana na żywo podczas 15. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. Jest to trzecie już nagranie tej opery dostępne na światowym rynku płytowym.

W partii tytułowej wystąpiła sopranistka Nelly Miricioiu, a w pozostałych rolach udział wzięli soliści z Opera Program Yale School of Music: Helena Zubanovich, Jorge Prego, David Pershall, Andrew Craig Brown, Jennifer Feinstein, Eric Barry i Eric Downs oraz chór z Krakowa i Białegostoku oraz Polska Orkiestra Radiowa.

Libretto *Marii Padilli* zainspirowane zostało sztuką François Ancelota pod tym samym tytułem, nawiązującą do czasów średnio-wiecznej Kastylii i wystawionej w Paryżu w 1838 r. Dramatyczna historia *Marii Padilli* i *Don Pedra* – księcia Kastylii przedstawiona była po raz pierwszy w La Scali na rozpoczęcie sezonu karnawałowego 1841/42. Operę wystawiono w tym samym sezonie 24 razy, a w kolejnym sezonie operowym zaprezentowano ją w weneckim La Fenice i w Trieście. Opera Donizettiego doczekała się także francuskiej wersji językowej, ale w drugiej połowie XIX w. zniknęła ze scen. Powróciła w 125. rocznicę śmierci jej twórcy. Historycznym przedstawieniem stało się londyńskie przedstawienie z 1973 r. W Polsce wykonano ją po raz pierwszy.

Nagranie zaprezentowane na trzech płytach jest na przyzwoitym poziomie. Soliści, chóry i orkie-

stra z wielkim zaangażowaniem wykonują muzykę Donizettiego. W sumie *Marii Padilli* słucha się z przyjemnością.

Wydawca zadbał, by trzyplity album miał libretto, komentarz oraz biogramy artystów w językach: włoskim, polskim i angielskim. Opery poprzednio wydane miały teksty w czterech językach.

Wydanie albumu wsparły finansowo m.in.: MKiDN, Miasto Stołeczne Warszawa, Narodowy Instytut Audiowizualny, spółka Skarbu Państwa Gaz-System S.A. i inni.

W tym miejscu można postawić tezę, że tak naprawdę Festiwal Beethovenowski, mimo konsumpcji wielomilionowych dotacji państwowych, niczego ambitnego, co by promowało polską kulturę jeszcze nie dokonał, zarówno w ramach koncertów, jak i wydawanych po festiwalach nagraniach płytowych! Zastanawia fakt, dlaczego wciąż przy wsparciu instytucji noszących dumne, bo narodowe imię, jest tak mało polskiej muzyki i polskich artystów. Dlaczego na Festiwalu Beethovenowskim, cieszącym się ponoć wielką europejską renomą, nie promuje się polskich oper, polskich symfonii i oratoriów, które wciąż czekają na odkrycie. Chyba większym zaszczytem i lepszym spożytkowaniem naszych pieniędzy byłby fakt, że międzynarodowi artyści przyczyniają się do odkrywania wciąż zapomnianych skarbów polskiej kultury.

Dlaczego PR, MKiDN, NInA, czy spółki Skarbu Państwa nie wsparły do tej pory wydania już nagranych, np. *Goplany* Żeleńskiego, *Legendy Bałtyku* Nowowiejskiego, czy innych wspaniałych dzieł muzycznych, a znajdują pieniądze na wydanie *Króla gór*, *Euryanthe* czy *Marii Padilli*?

Stefan Banasiak



**JÓZEF HAYDN**  
**Koncerty skrzypcowe**

*Giuliano Carmignola, skrzypce • Orchestre des Champs-Élysées • Alessandro Moccia, dyrygent*

Archiv Produktion 477 8774 • w. 2012, n. 2011 • 59'29"  
 ★★★★★

Chociaż koncerty skrzypcowe Józefa Haydna nie należą do najpopularniejszych, dysponujemy już przynajmniej jednym ich znakomitym nagraniem. Zadania tego podjął się w roku 2008 włoski skrzypek Federico Guglielmo wraz z zespołem L'Arte dell'Arco. Jest to piękne wykonanie, niezwykle wło-

skie w swym charakterze, pełne życia i radości, wierne stylowi epoki, a nawet traktujące Haydna bardziej jako następcę Vivaldiego, niż poprzednika Beethovena. Nagranie to ukazało się na płytach Brilliant Classics, stąd jego cena także jest niezwykle atrakcyjna. Dziś otrzymujemy kolejną rejestrację tych przeuroczych kompozycji, jakimi są koncerty skrzypcowe Haydna. Tym razem solistą jest wielki Giuliano Carmignola. Towarzyszy mu Orkiestra Pól Elizejskich pod dyrekcją Alessandra Moccia. Płytę wydała wytwórnia Archiv. Nagranie Haydnowskich koncertów było nie od dziś marzeniem Carmignoli. Spełniając je, stworzył kolejną znakomitą kreację. W porównaniu z rejestracją Guglielma, Carmignola wychodzi obronną ręką. Przede wszystkim dysponuje lepszą techniką od swego kolegi. Daje się to słyszeć już w żywiłowym *Allegro moderato* otwierającym *Koncert C-dur*. Po wysłuchaniu drugiej części tegoż koncertu, możemy wnioskować o znakomitej retoryce Carmignoli, niezwykle śpiewnym frazowaniu, a także wielkiej subtelności. Posłuchajmy, w jak kapitalny sposób buduje on nastrój w niezwykle płynnym brzmiącym crescendo otwierającym tę drugą część. Również dysponująca bogatszym brzmieniem Orkiestra Pól Elizejskich jest doskonalszym zespołem, aniżeli L'Arte dell'Arco. Jakże piękne jest frazowanie muzyków w wolnej części *Koncertu*

Alberta. Po przejściu na emeryturę w 1861 r. przeniósł się do swojego majątku w Urłowie koło Lwowa. Tu zorganizował szkołę muzyczną dla uzdolnionych dzieci chłopskich.

*Kaprysy* op. 10 i op. 27 są kompozycjami, które były bardzo modne w tamtych czasach w Europie. Napisane oryginalnym językiem i, jakże inne od *Kaprysów* op. 1 Paganiniego. Lipiński starał się w nich oddać bogactwo swojej fenomenalnej techniki gry. Oprócz różnych technicznych zabiegów kompozycje w pełni pokazywały jego wielkie możliwości warsztatowe i talent twórczy. Ich klimat jest bardzo słowiański, polski przez wyrażanie głębokich emocji chwytających za serce. *Trzy kaprysy* op. 10 powstały z myślą o spotkaniu i konfrontacji z Paganinim i jemu są zadedykowane. Następne *Trzy kaprysy* op. 27 powstały w najbardziej twórczym okresie życia Lipińskiego i noszą

podtytuł *Kaprysy koncertowe w stylu dramatycznym*.

Chiński skrzypek Chen Xi jawi się jako wirtuoz najwyższej klasy. Trafnie odnalazł klucz do dobrej, kompetentnej i fascynującej interpretacji niełatwych kaprysów Lipińskiego. Gra pięknym, ciepłym dźwiękiem. Elegancko prowadzi szerokie melodie, imponuje jego dokładność intonacyjna i rozgrywanie skomplikowanych akordów. Chińczyk czaruje dźwiękiem swoich skrzypiec Guarneriego (ex-Moeller). W Polsce mogliśmy go poznać w 2000 r. jako zwycięzcę 8. Międzynarodowego Konkursu dla młodych skrzypków im Lipińskiego i Wieniawskiego. Od tego czasu jego kariera nabrała rozmachu i jednym z jej efektów, jest m.in. ta bardzo ładna płyta z polską muzyką. Skrzypek Chen Xi bardzo ciekawie rozkłada dramaturgię każdego z kaprysów, które są dziełami dość długimi, 5 z nich trwa po-

wyżej 10 minut. Wielką sztuką jest ich ciekawe zagranie, by słuchacza zainteresować i rozsmakować w muzyce, a nie znudzić i zmęczyć. To udało się chińskiemu skrzypkowi znakomicie. Z jak wspaniałą finezją gra on akordy i pasaże! Wielkie brawa i uznanie!

Na koniec trzeba dodać smutną refleksję. Otóż nasza Ojczyzna skrzypkami stoi, tych najlepszych jest całe mnóstwo, a nagranie *Kaprysów* Lipińskiego zrealizował Chińczyk. Za co mu chwala i uznanie. Piszę te słowa, bowiem wciąż nie mogę zrozumieć słów, które ostatnio na falach radiowej Dwójki wypowiedział Konstanty Andrzej Kulka (a co można znaleźć na stronie tego programu), że są wielkie kłopoty z nutami Karola Józefa Lipińskiego, że znalezieniem funduszy na ich wydanie. A tu proszę, pojawił się Chińczyk, który znalazł nuty, zrealizował nagranie i wydał je w prestiżowej firmie, której

płyty w dobrej cenie są dostępne powszechnie na całym świecie. Zatem można, jak się chce zrobić coś ambitnego nie oglądając się na innych!

Zatem to, co mówią polscy artyści: instrumentalści i dyrygenci, o nutach i finansach, to zwykła zasłona dymna mająca rozgrzeszyć ich lenistwo artystyczne, niechęć do rodzimej kultury, impotencję artystyczną w dokonaniach fonograficznych i pretekst do wyłudzenia od niekompetentnych decydentów publicznych subwencji na coś, co bez żadnego problemu bez tej subwencji można zrealizować.

Chińskiemu skrzypkowi starczyło odwagi i pomysłów, by dotrzeć do nut Lipińskiego, a efekt swoich poszukiwań wydał w postaci wartościowej płyty. Podsumowując, czytujemy Wyspiańskiego: „Chińczyki trzymają się mocno”.

Arkadiusz Jędrasik

*A-dur!* Dalej, wszak, różnice zdają się nieco zacierać. A w *Koncertie G-dur*, nagrany nie tak dawno przez Stefana Montanariego z zespołem Accademia Bizantina pod wodzą Ottavia Dantone, słychać, że Alessandrowi Moccii prowadzącemu Orkiestrę Pól Elizejskich, brakuje nieco fantazji, szkoda, że tak rzadko wychodzi on poza jedną płaszczyznę brzmienia! Prowadząc zaś zespół tej miary, co Orkiestra Pól Elizejskich, nie byłoby to nader trudnym zadaniem... Prócz tej ostatniej refleksji, ciężko byłoby mi jednak wskazać na jawne wady omawianego nagrania. Skrzypek, bo on tu jest prawdziwym liderem, daje z siebie naprawdę wszystko co najlepsze! Płytę tę powinni poznać przede wszystkim ci, którzy nie słyszeli jeszcze koncertów skrzypcowych Haydna. Giuliano Carmignola swą niezwykle uduchowioną interpretacją przekonuje nas, jak znakomite i porywające mogą to być dzieła!

Łukasz Kaczmarek

LEOSZ JANACEK

**Msza glagolicka, Sinfonietta**

Christiane Libor, sopran; Ewa Marciniak, alt; Timothy Bentch, tenor; Wojciech Gierlach, bas • Chór i Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.572639 • w. 2011, n. 2009/10 • 63'05" ★★★★★



Twórczość wybitnego czeskiego kompozytora Leosza Janaczka jest związana dość ściśle z tekstem słownym. Janacek żył w latach 1854–1928, komponował od wczesnych lat, ale dopiero jego opera *Jenufa* (ukończona w 1903 r.) ustawiła go w czołowie kompozytorów czeskich i przyniosła jego twórczości uznanie światowe. Był twórcą uniwersalnym: pisał dzieła sceniczne, orkiestralne, kameralne na fortepian i organy, wokalne na chór i głosy solowe. Zainteresowany również muzyką religijną podjął się opracowywania czeskich śpiewów liturgicznych, które zwieńczył skomponowaniem *Mszy Glagolickiej* (1927). Czeski biograf Janaczka, Jaroslav Vogel, pisze: „*Msza Glagolicka* nie jest dziełem kościelnym w zwykłym tego słowa znaczeniu, aczkolwiek jej starosłowiański tekst – z wyjątkiem nieznaczących skrótów – całkowicie pokrywa się ze zwykłym mszalnym tekstem łacińskim”. *Msza Glagolicka* jest mszą bardzo słowiańską, wyrastającą z czeskiej tradycji

ludowej. Zaczyna się ona i kończy fanfarami (z orkiestrowym uzupełnieniem, przed którym w finale włączone jest zgodnie z tradycją organowe postludium). *Msza Glagolicka* zabrzmiała po raz pierwszy 5 XII 1927 r. w Brnie, pod dyktando Jaroslava Knapila. Zainteresowanie nią orkiestr i dyrygentów od razu było duże: w 1929 r. słyszy ją Berlin, w 1930 r. Nowy Jork (MET), w 1935 r. Londyn. Dzisiaj należy do najczęściej chybą wykonywanych mszy koncertowych.

*Msza* Janaczka jest stosunkowo krótka (40') ale wymaga olbrzymiego aparatu wykonawczego: orkiestry, chóru, organów, czworga solistów. Omawiane nagranie, to swisty „polonik”: Orkiestra i Chór Warszawskiej Filharmonii, organista Jarosław Malanowicz, Ewa Marciniak (alt), Wojciech Gierlach (baryton) – uzupełnione przez sopranistkę niemiecką Christiane Libor i amerykańskiego tenora Timothy’ego Bentcha. Całość prowadzi Antoni Wit. I, powiedzmy od razu, jest to wykonanie przejmujące, pełne dozowanego nastroju. Partie solowe, choć niewielkie, są zaznaczone krótkimi wejściami śpiewaków. Spośród wymienionych solistów szczególnie wznuszająco brzmi interpretacja tenora (może dlatego, iż śpiewak jest równocześnie kapłanem?!).

Niejako „uzupełnieniem” nagrania *Mszy* jest skomponowana w 1926 r. *Sinfonietta*. Jest to raczej umowny tytuł tego utworu,

który bywa klasyfikowany jako suita, również z powodu większej liczby części (5). Skomponowana została na złot „Sokoła”, stąd jej nazwa „sokolska”, choć Janacek dedykował ją „czeskim siłom zbrojnym” (impulsem do jej napisania był koncert muzyki wojskowej i pierwotnie nazwana została *Sinfonietta wojskowa*). Część I utworu, to właściwie tylko fanfary w wykonaniu instrumentów dętych, część II jest liryczna i nastrojowa, III natomiast bardzo epicka (opis klasztoru w Starym Brnie), cz. IV to powrót do fanfar, a ostatnia, V, to swoista, tęskna, minorowa odmiana części poprzedniej. I wszystkie te nastroje wydobywa ze znakomicie grającej orkiestry jej dyrektor, Antoni Wit.

Jacek Chodorowski

VYTAUTAS LAURUŠAS

**Discorsi, Concerto concitato, Concerto di corde, Madrigale strumentale, Concerto da camera**

David Geringas, wiolonczela; Algirdas Budrys, klarnet; Petras Geniūšas, fortepian; Gintaras Rinkevičius, wiolonczela • Litewska Orkiestra Symfoniczna

Profil PH09064 • w. 2009, n. 2009 • 58'44"

★★★★★

*Discorsi*, czyli *Dialogi*, to tytuł płyty z utworami z wiolonczelą w roli głównej nestora kompozytorów litewskich, urodzonego w 1930 r. Vytautasa Laurušasa. Powstały one już w nowym wieku i napisane zostały z myślą o światowej sławie

litewskim wiolonczeliście Davidzie Geringasie (uczniui Mściśława Rostropowicza i zwycięzcy moskiewskiego konkursu im. Piotra Czajkowskiego w 1970 r.), lub przereklamowane na jego użytek. Utrzymane są w post sonorystycznej technice, odwołującej się do poszerzonej artykulacji jako środka kształtowania klimatu dźwiękowego, podporządkowanego wszakże prawom skodyfikowanych form muzycznych.

*Discorso concitato*, czyli *Niespokojna przemowa*, to w rzeczywistości utrzymany w technice sonorystycznej, trzyczęściowy koncert wiolonczelowy, z pierwszą częścią przybierającą formę agonu, a więc współzawodnictwa pomiędzy solowym instrumentem i orkiestrowym tutti, przy czym puzyony podejmują w formie imitacyjnej motywy eksponowane przez wiolonczelę, w drugiej gra pod podstawkiem wykorzystana zostaje do celów lirycznej ekspresji, a finał rozwija się w technice imitacyjnej – motyw intonowany przez tubę przejmują i rozwijają pozostałe instrumenty. W partii tej ostatniej pojawiają się ustępy kształtowane w sposób aleatoryczny.

*Concerto di corde*, czyli *Współbrzmienie strun*, pierwotnie napisane na dwie altówki, na prośbę Davida Geringasa przetransponowane zostało na dwie wiolonczele. W nagraniu dołączył do niego Vytautas Sondeckis, syn słynnego dyrygenta Sauliusa. Grze artystów towarzyszy od czasu do czasu wydawanie przez wykonawców dźwięków: przeciągłych przez jednego i skandujących przez drugiego.

Wydobywane z wiolonczeli śpiewy instrumentalne w *Discorso concitato* powracają jako sposób kształtowania materiału dźwiękowego w programowych pod tym względem *Madrygalach instrumentalnych*, stanowiących rodzaj tria z udziałem klawetu i fortepianu.

*Concerto da camera* to przegląd możliwości brzmieniowych wiolonczel, zarówno jako instrumentów solowych, jak i orkiestrowych, a jego homogeniczność zapewnia ograniczenie się wyłącznie do nich samych. Utwór do pewnego stopnia stanowi katalog niekonwencjonalnych sposobów artykulacji, łącznie z perkusyjnymi (uderzanie dłońmi o pudła rezonansowe), poszerzony dodatkowo o rozlegające się w pewnym momencie rytmiczne tupanie.

Lesław Czapiński

WITOLD LUTOSŁAWSKI

**Tryptyk śląski, Lacrimosa; Paroles tissées; Śpijże, śpij; Les espaces du sommeil; Chantefleurs et Chantefables**

Lucy Crowe, soprano; Toby Spencer, tenor; Christopher Purves, baryton • BBC Symphony Orchestra • Edward Gardner, dyrygent

Chandos CHAN 10688 • w. 2011, n. 2011 • 67'40"

★★★★★

Chandos jako kolejna wytwórnia płytowa poświęca serię wydawnictw twórczości Witolda Lutosławskiego (cóż za wydarzenie skoro finansowane przez nasze podatki!). Omawiana płyta jest drugim krążkiem z nagraniami wykonanymi przez Edwarda Gardnera i BBC Symphony Orchestra z muzyką polskiego kompozytora. Po *Koncertie na orkiestrę, III Symfonii i Łańcuchu nr 3* przyszła kolej na muzykę wokalnoinstrumentalną.

Rola sopranistki – Lucy Crowe okazała się na tym wydawnictwie najdonioślejsza. Śpiewaczka wykonała bowiem wczesne pieśni z *Tryptyku śląskiego, Śpijże śpij i Lacrimosa*, a także pochodzące z późnego okresu *Chantefleurs et Chantefables*. We wszystkich pieśniach głos Crowe brzmi ujmująco. Ponadto należy docenić jej wysiłki w uzyskaniu czytelnej dykcji języka polskiego (co nie zawsze się jednak udaje). Najbardziej przekonująco w interpretacji brytyjskiej śpiewaczki wypadły *Chantefleurs...* – pełne humoru, powabu i lekkości. Natomiast w *Lacrimosa* wyraźnie słychać jej doświadczenie w wykonawstwie muzyki oratoryjnej (pięknie prowadzona linia melodyczna) jak i ograniczenia skali (słowo „wybierane” najwyższe dźwięki w apogeum kompozycji).

*Paroles tissées* tak przez solistę (Toby Spencer), jak i dyrygenta zostały odczytane bardziej w poetycki niż dramatyczny sposób. W takim ujęciu surrealistyczna narracja straciła na intensywności wyrazu, jaką można było podziwiać choćby w wykonaniu Petera Pearsa pod batutą autora. Zyskała zaś skupienie i klarowność brzmieniową (tylko czy nie można było połączyć obu jakości?). Bardziej przekonująco wypadła interpretacja *Les espaces du sommeil*, w której udało się uzyskać charakterystyczną atmosferę rozgorączkowania.

Brzmienie BBC Symphony Orchestra wydaje się idealne do prezentacji bogatej palety barw dzieł

Lutosławskiego (sam kompozytor również często nagrywał i koncertował właśnie z tą orkiestrą). Edward Gardner prowadzi orkiestrę łącząc wigor z dokładnością. Niemniej jednak bardziej służy mu dyscyplina neoklasycznych kompozycji niż wolność późniejszego aleatoryzmu kontrolowanego.

Wydawnictwo stanowi pozycję obowiązkową dla tych, którzy nie znają twórczości wokalnoinstrumentalnej Lutosławskiego, ale bardziej wnikliwym poleciłbym poszukać tych kompozycji w rejestracjach dokonanych przez samego kompozytora.

Piotr Wolanin

OLIVIER MESSIAEN

**Harawi**

Annika Skoglund, soprano; Carl-Axel Dominique, fortepian

Dominique Records DM 14 • w. 2010, n. 2009 • 65'01"

★★★★★

Panuje powszechna opinia, iż cykl pieśni *Harawi* to jedna z najważniejszych kompozycji wokalnych Messiaena, francuskiego kompozytora, organisty i pedagoga (1908–1992). Cykl ten powstał w 1945 r., a więc w okresie, gdy kompozytor tworzył w stylu modalno-tonalnym, techniką indywidualną, właściwą tylko jemu i dającą oryginalne rezultaty w układach współbrzmieniowych. Polski biograf Messiaena, Tadeusz Kaczyński, ów cykl określa jako „skonsolidowany teatr”, zaś poszczególne z 12 pieśni składających się na całość nazywa „scenami dramatycznymi”. Idąc tym tropem można powiedzieć, iż jest to śpiewna opowieść, której bohaterami są mieszkańcy Peru. Narracja prowadzona jest przez głos i fortepian, w formie dialogu uteatralniającego dzieło. Oczywiście dialog ten ma charakter całkowicie umowny. Wyraźne są inspiracje Wagnerowskim *Tristanem i Izoldą* oraz peruwiańską muzyką ludową (kompozytor uważał ją za „najpiękniejszą muzykę ludową na świecie”).

W cyklu *Harawi* można wyróżnić dwa typy pieśni: tradycyjną w sensie poetyckim i dramatyczną w warstwie słownej. Akcji dramatycznej raczej w nich nie znajdziemy. Odebrane od muzyki rażą egzaltacją i powtórzeniami niektórych wersełów czy słów. Wszystkie te repetycje, zbędne z poetyckiego punktu widzenia, nabierają sensu w połączeniu z muzyką. Ona bowiem także oparta

jest często na repetycjach..., które nadają muzyce formę i wymuszają napięcie dramatyczne” (pisał cytowany już T. Kaczyński).

W 2010 r. dokonano omawianego nagrania ze szwedzkimi artystami. Dominique to pianista koncertujący i akompaniujący. Był studentem Messiaena w Paryżu, cenionym przez kompozytora i wykonującym wiele jego solowych utworów fortepianowych. Jest współorganizatorem Olivier Messiaen Festiwal w Sztokholmie. Dysponuje bardzo dobrym warszatem pianistycznym, a w swym repertuarze koncertowym ma wiele utworów kompozytorów współczesnych. Niekonwencjonalna i bardzo zróżnicowana faktura fortepianowa Messiaena jest mu doskonale znana i rozumiana. Gra swobodnie, dokładnie, mocnym dźwiękiem.

Annika Skoglund ma za sobą duże partie operowe (*Carmen, Butterfly*), występy gościnne niemal w całej Europie oraz szeroki repertuar koncertowy (nie stroni także od jazzu). Dysponuje głosem dramatycznym o szerokiej skali i swobodnie operuje nim we wszystkich rejestrach. Artystka pięknie frazuje. W tym nagraniu śpiewa głosem czystym, zmysłowym, a jej interpretacji nie brak patosu, emocji i energii, a także i wzruszającego liryzmu. A gdy zapis nutowy tego wymaga, swobodnie przechodzi do słowa, a nawet kontrolowanego krzyku.

Oboje artyści dają wyjątkowo ekspresyjną interpretację omawianego cyklu.

Jacek Chodorowski



WOLFGANG AMADEUS MOZART  
**Utwory fortepianowe**

Zhu Xiao-Mei, fortepian

Mirare MIR 152 • w. 2011, n. 2011 • 76'00"

★★★★★

Z wielkim zainteresowaniem śledzę fonograficzne dokonania Ziu Xiao-Mei, zwłaszcza od jej znakomitych albumów Bachowskich. Tym razem chińska pianistka na swej najnowszej płycie poświęciła się for-



te pianowej twórczości Mozarta, by i tu osiągnąć fascynujące rezultaty.

Na krążku wytwórni Mirare znalazły się następujące kompozycje: *Sonata C-dur* KV 330, *Sonata D-dur* KV 576, *Andante F-dur* KV 616, *Wariacje na temat menueta Duporta* KV 573, *Wariacje C-dur na temat „Ah! Vous dirai-je, maman”* KV 265, *Fantazja c-moll* KV 396 i *Adagio h-moll* KV 540. Można by rzec, że jest to swoisty przekrój bogatego dorobku klawiszowego Mozarta, dający obraz jego ogromnej muzycznej i wyrazowej wszechstronności.

Chińska pianistka wydaje się iść właśnie tym tropem, pokazując imponujące zróżnicowanie poszczególnych kompozycji: od prostych, uroczych, klasycznych i wydawałoby się naiwnych *Wariacji* czy *Andante F-dur* po profetyczne wręcz, zapowiadające dramatyczne światy dzieł Beethovena czy Schuberta wizje zawarte w *Fantazji c-moll* i *Adagiu h-moll*. Daje też o sobie znać bogate doświadczenie i nauka wyniesiona podczas wieloletnich studiów nad Bachem. Pod palcami Ziu Xiao-Mei każdy dźwięk ma swoje znaczenie, partie obu rąk prowadzone są starannie i w doskonałej wręcz równowadze, artykulacja czytelna, brzmienie jasne, lekkie, tempa idealnie dobrane, co sprawia, że mnogość szczegółów układa się w jedną wspaniałą, harmonijną całość. Ta kreacja jest nie tylko udana pod względem stylistycznym, ale co naprawdę ważne, artystka daje w niej dowód swej głębokiej pokory, skromności i szacunku dla intencji twórcy. Jej podejście cechuje rzadko spotykana szczerść, mądrość i niezwykle trudna do osiągnięcia prostota, idące w parze z samą osobą Chinki, z jej światopoglądem, drogą życiową i tym, co ma do powiedzenia na temat wykonywanej przez siebie muzyki. Obraz to zatem niezwykle spójny i przekonujący.

Piękny album, wybitne wykonanie, dużo radości i wzruszeń.

Paweł Chmielowski

**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**  
**Symfonie: KV 385 Haffnerowska, KV 551 Jowiszowa**

*Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* • *Wolfgang Sawallisch*, dyrygent

Profil PH07021 • w. 2009, n. 1998 • 54'12"

★★

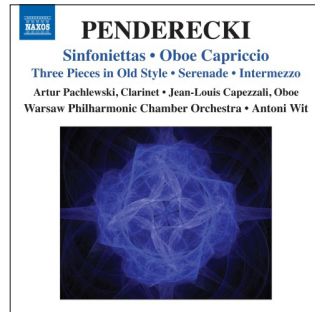
Na płycie Wolfganga Sawallscha prowadzącego bawarskich

symfoniaków radiowych zgromadzone „beethovenowskie ante litera” symfonie Mozarta: *XXXV D-dur „Haffnerowska”* KV 385 oraz *XLI C-dur „Jowiszowa”* KV 551 (do kompletu brakuje *g-moll*, ale nie tej w katalogu Köchla oznaczonej numerem 550, ale młodzieżowej KV 183).

W przeciwieństwie do Haydna, Mozart w swych symfoniach na ogół nie bawił się w introdukcje, lecz od razu przechodził „ad rem”, czyli ekspozycji materiału tematycznego. *Haffnerowska* jest niewątpliwie symfonicznym arcydziełem Mozarta mimo swego okolicznościowego rodowodu (nobilizacja tytułowego Sigmunda Haffnera, syna burmistrza Salzburga). Niezachwiane proporcje pomiędzy częściami oraz w ich wewnętrznej budowie składają się na doskonałą – jak przystało na klasycyzm – architektonikę muzyczną. Sawallisch ze swej strony wyraziście zarysowuje formę, tym dobitniej, iż pod wpływem wykonawstwa historycznego wykorzystuje nieco odchudzony skład orkiestry (niestety, nigdzie na płycie, ani w załączonych książeczce, nie podano daty nagrań – okłaski wskazują jedynie na rejestrację koncertów publicznych), wskutek czego kontrasty dynamiczne, którymi operuje, brzmią dosadniej, a to za sprawą większej selektywności dźwięku. Wydobyla klasycystyczną motorykę tej symfonii, jedynie w *Andante* eksponując nade wszystko rokokowy wdzięk i elegancję muzycznego przebiegu z dialogami poszczególnych grup instrumentów smyczkowych i dętych drewnianych. *Jowiszowa* to monumentalne, jak na swoje czasy, zakrojone na szerokie rozmiary dzieło orkiestrowe. Majestatycznie poprowadzona przez Sawallscha pierwsza część *Allegro vivace*, od której symfonia wzięła swoje miano, wpisuje się w takie, uświęcone przez tradycję wykonawczą, ujęcie programowe. Za to dyrygent wydobywa całe, romantyczne już z ducha rozmarzenie, w śpiewnym, zgodnie z włoskim oznaczeniem tempa, wolnym ustępie *Andante cantabile*. W fugowanym finale *Molto allegro* (czyżby po latach zwycięstwo ojca Giovanniego Battisty Martiniego, u którego Mozart zdawał egzamin z polifonii przed przyjęciem do bolońskiego Towarzystwa Filharmonicznego, a który ponoć nie wypadł wtedy zbyt błyskotliwie?) narzuca zawrotne tempo, a także stosuje śmiałe kontrasty agogiczne. W su-

mie wykonanie solidne i w zgodzie z obecnie przyjętymi standardami w tym zakresie, acz nie porywające, ani nie odznaczające się szczególną oryginalnością.

Lesław Czapliński



**KRZYSZTOF PENDERECKI**  
**Trzy utwory w dawnym stylu; Serenada; Sinfonietta nr 1; Intermezzo; Capriccio na obój i orkiestrę smyczkową; Sinfonietta nr 2 na klarnet i orkiestrę smyczkową**  
*Artur Pachlewski, klarnet; Jean-Louis Capezzali, obój • Orkiestra Kameralna Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent*

Naxos 8.572212 • w. 2012, n. 2008 • 58'08" ★★★★★

Naxos kontynuuje serię w dawniczą wszystkich dzieł Krzysztofa Pendereckiego realizowanych przez Filharmonię Warszawską. Właśnie wydano dziesiąty album, tym razem zawiera 6 utworów z różnych okresów twórczości polskiego kompozytora na orkiestrę smyczkową.

Rozpoczyna się *Trzema utworami w dawnym stylu* z roku 1963 będącymi pastiszem barokowym powstałym na potrzeby filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Dalej jest dwuczęściowa *Serenada* z 1997 r., którą prawykonał w Lucernie w tym samym roku Rudolf Baumgartner z tamtejszą orkiestrą kameralną. Następnie słuchamy transkrypcji na orkiestrę smyczkową *Tria smyczkowego*, którą kompozytor zatytułował *Sinfonietta nr 1*. Jej premiera odbyła się w Warszawie w dniu 17 lutego 1992 r., Sinfonią Varsovią dyrygował kompozytor. Dwa kolejne utwory należą do dzieł nowoczesnych, awangardowych. Są to napisane w 1973 r. *Intermezzo* oraz pochodzące z 1964 r. *Capriccio na obój i orkiestrę smyczkową*. Mimo nowatorskiego języka muzycznego oba dzieła są bardzo udane. Pokazują Pendereckiego jako mistrza małej formy, który nowoczesnie brzmiące kompozycje napisał w błyskotliwym stylu. *Intermezzo* miało premierę

w Zurychu 30 listopada 1973 r. z tamtejszą orkiestrą kameralną, której dedykowano dzieło, dyrygował Edmond de Stoutz. *Capriccio* zaś po raz pierwszy wykonywał Heinz Holliger, któremu towarzyszyła Orkiestra Kameralna z Lucerny prowadzona przez Rudolfa Baumgartnera w Lucernie 26 sierpnia 1965 r. Płytę zamyka transkrypcja *Kwartetu klarinetowego* zatytułowana *Sinfonietta nr 2*. Dzieło miało swoją premierę w Bad Kissingen 13 lipca 1994 r., solistą był klarnecista Paul Meyer, a Sinfonią Varsovią dyrygował kompozytor.

Wykonanie utworów Krzysztofa Pendereckiego zaofiarowane nam przez muzyków warszawskich jest piękne i eleganckie. Jest to świetna interpretacja tych dzieł, i to zarówno tych, z lat sześćdziesiątych, jak i tych z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Orkiestra Kameralna Filharmonii Warszawskiej jest w świetnej formie, czego dowodem jest ta, bardzo udana płyta.

Naxos w zapowiedziach na ten rok ma jeszcze dwie płyty z utworami Krzysztofa Pendereckiego: na pierwszej *Kosmogonia* (premierowa rejestracja na CD), *Strofy* i *Canticum Canticorum Salomonis*, a na drugiej *Winterreise – Koncert na róg i orkiestrę* i *Partita na klawesyn, gitarę basową, harfę, kontrabas i orkiestrę*. A 16 VI w Manachum będzie miała premierę *Sinfonietta nr 3*, czyli wersja orkiestrowa III *Kwartetu smyczkowego*.

Arkadiusz Jędrasik



**SERGIUSZ RACHMANINOW**  
**Wariacje na temat Chopina op. 22, Sonata nr 1 op. 28**

*Wladimir Ashkenazy, fortepian*

Decca 478 2938 • w. 2011 • 62'26"

★★★★

Na swojej najnowszej płycie Władimir Aszkenazy sięga po dwa stosunkowo rzadko grywane dzieła Sergiusza Rachmaninowa: *Wariacje na temat Chopina* op. 22 oraz *Sonata fortepianową d-moll* op. 28. Pomimo że zarówno *Wariacje*, jak

i *Sonata* pochodzą z wczesnego okresu w twórczości Rachmaninowa (pierwsze lata XX w.), są dziełami znakomitymi! W *Wariacjach* Rachmaninow nawiązuje do Bacha (*Wariacja I*), innym razem wyraźnie słycać neobarok (*Wariacja XIX*), w jeszcze innych momentach: tak dobrze znanego nam, najbardziej wzruszającego Rachmaninowa (*Wariacja VI*), a poza tym oczywiście Chopina (*Wariacja XVII* nawiązująca do *Marsza żałobnego* z *Sonaty b-moll*). Z kolei swoją *I Sonatę* Rachmaninow traktował jako dzieło programowe. Konstantin Igumnow, któremu przypadło w udziale dokonać prawykonania utworu, twierdził, iż kompozytor miał na myśli *Fausta* Goethego: część pierwsza *Sonaty* miałyby przedstawiać *Fausta*, część druga – *Malgorzatę*, trzecia zaś – *Mefistofelesa*. *Sonata* jest dziełem bardzo złożonym, a jej partytura – bogata i gęsta, najeżona licznymi trudnościami dla wykonawcy. Utwór stanowi zatem i dziś poważne wyzwanie dla pianistów.

Władimir Aszkenazy jest znakomity w *Wariacjach*. W swej interpretacji trafnie różnicuje poszczególne części, grając pięknym bogatym dźwiękiem i we właściwy sposób wydobywając wszechobecną niemal w partyturze, polifonię. Nie zapominajmy, że artysta jest już po nagraniu Bachowskiego *Das Wohltemperierte Klavier!* Wykonanie *Sonaty* jest dużo bardziej problematyczne: wydaje się, jakby artysta gubił się w skomplikowanej Rachmaninowskiej formie. Sporo tu chaosu (słaba część pierwsza), a po kilku minutach słuchania, interpretacja staje się wręcz nieco nużąca. W dźwięku Aszkenazego brak też pewnego jądra, brzmi on raczej „chudo”. Niemniej cieszymy się, że taka płyta w ogóle powstała, bowiem oba zaprezentowane tu dzieła w pełni zasługują na zainteresowanie pianistów i słuchaczy.

Łukasz Kaczmarek

**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 znajdzie 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 fantasia* op. 3 nr 1-3.

Wspomniana seria wytwórni Divine Art cieszy się wielkim uznaniem u krytyków i słuchaczy za sprawą interesującego repertuaru oraz wybitnych dokonań 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 wykonanej. Sergiusz Dukaczew jest wybitnym interpretatorem dzieł rodaków, potwierdzając prawdę, że Rosjanie zawsze promują i będą promować swoją muzykę, i to w najlepszy możliwy sposób. Słyszmy zatem udane, efektowne i porywające interpretacje, prawdziwą pianistykę w dobrym stylu. Jest tu i odpowiedni nastrój, i bezbłędnie uchwycona stylizyka typowa dla tego właśnie kompozytora, i imponujący pianistyczny popis, i wspaniale brzmiący we wszystkich rejestrach instrument, pelen 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 Sergeja Dukacheva w tym repertuarze!

Paweł Chmielowski

**FRANZ SCHUBERT**

**Symfonie nr 5 & 9**

Sinivonia luventus • Jerzy Semkow, dyrygent  
CD Accord ACD 146-2 • w. 2009, n. 2008  
• 74'48"  
★★★

Z tak zwanych „małych”, jeśli można użyć takiego sformułowania, młodzieńczych symfonii Schuberta, mamy na tej płycie *Piątą*, a z „wielkich”, odnalezionych po śmierci kompozytora, obok zaliczanej do nich *Ósmej*, acz *Niedokończonej*, tak właśnie nazwaną, w zależności od przyjętej numeracji *Siódmą*, czy jak w tym przypadku *Dziewiątą* (z kolei według Ottona Ernsta Deutscha, autora katalogu dzieł kompozytora, oznaczoną jako ósma i ostatnia z ukończonych). Symfonie Schuberta, niezależnie od rozmiarów, charakteryzuje nawiązanie do Haydna, a zwłaszcza miarowo pulsującego rytmu w częściach wolnych. Dziwić może, że w dobie upodobań do poszukiwania programowych skojarzeń nie przyłączyła do C-dur nazwa „metronomowej”, a to ze względu na miarowy rytm wolnej części. *Piątą* dodatkowo nosi znamiona Mozartowskie, na które składa się jasna i przejrzysta instrumentacja. Motorycznemu tematowi sonatowego allegra (nawiąże do niego Siergiej Prokofiew w *Piotrusiu i wilku*) przeciwstawiony zostaje spokojniejszy drugi. Linia melodyczna kolejnej części oparta jest na responsoryjnych pytaniach i odpowiedziach, podejmowanych przez poszczególne grupy instrumentów. Pod jeszcze klasycystycznym określonym Menuetem kryje się natomiast wyraziście zarysowany rytmicznie, wręcz rubaszny ländler, któremu przeciwstawione zostaje pastoralne trio. Na tak zarysowanym tle stosunkowo blado wypada finałowe rondo.

O *Dziewiątej*, parafrazując Krasieńskiego, można by powiedzieć, że z niej wszyscy muzycy romantycy czerpali: do obsesyjnego *Scherza* nawiąże Robert Schumann swoim w *II Symfonii*, też utrzymanej w C-dur. Charakterystyczny motyw refrenu rondo powraca w cwałowaniu Mefista i Fausta na początku pandemionium z *Potępienia Fausta* Berliozą, a „stojące” akordy z kody tegoż pojawiają się w finale *I Symfonii c-moll* Johannes Brahmsa. Z kolei pobrzmiewająca w tle drugiej części melodia żydowska (pamiętać należy, iż Schubert posiada w swym dorobku chóralne opracowanie

hebrajskiego *Psalmu* 92 D 953), wywołuje asocjacje z triem ze *Scherz I i II Symfonii* Mahlera.

Na omawianej płycie Jerzy Semkow nagrał je z powstałą z jego inicjatywy orkiestrą Sinfonia Juventus, składającą się z uzdolnionej młodzieży, studentów i absolwentów polskich akademii muzycznych. W *Piątej* na pierwszy plan wysunął jasne brzmienie kwintetu smyczkowego oraz wyraziste figuracje drzewa. W *Dziewiątej* zachowuje klasycystyczną powściągliwość i dyscyplinę. Przeciwwstawia motorykę uporczywie powracającemu motywowi „losu” ze wstępu do pierwszej części oraz uwydatnia Beethovenowskie reminiscencje z *Fidelii*, ale jednocześnie precyzyjnie wyważa proporcje pomiędzy monumentalizmem formy i brzmienia a klarownością instrumentacji. Dla celów ekspresyjnych ponad miarę przeciąga pauzę generalną, następującą po kulminacji, umieszczonej w punkcie tzw. złotego podziału w przebiegu drugiej części. Co prawda w tym ogniwie dają się słyszeć drobne uchybienia intonacyjne w grze puzonów, ale być może należy przypisać je krótkiemu – w momencie rejestracji – stażowi estradowemu młodej orkiestry. Ponadto kapelmistrz stonował nieco rozpędzone perpetuum mobile jakim jest *Scherzo*, by tym bardziej wyeksponować niepowstrzymany pęd w finałowym *Rondzie*.

Lesław Czaplński

**ALEKSANDER SKRIBIN**

**Sonaty nr 1 i 9, 10 Mazurków**  
**op. 3**

Pervez Mody, fortepian  
Thorofon CTH 2579 • 2011, n. 2009/10 • 65'48"  
★★

Ewolucja stylu kompozytorskiego Aleksandra Skriabina obejmuje okresy od fascynacji, a nawet wzorowania się, na twórczości Fryderyka Chopina po głębokie oczarowanie osiągnięciami Ryszarda Wagnera i antycypowanych przez niego nurtów modernistycznych XX w. Program płyty Perveza Mody'ego powinien więc być prezentacją stylistycznego skoku, bowiem znalazły się na niej utwory z początkowego, jak i ostatniego okresu twórczości rosyjskiego kompozytora. Niemniej jednak oczekiwania wobec pochodzącego z Indii pianisty należy powściągać, ze względu na słyszalne braki jego przygotowania

technicznego, stylistycznego i interpretacyjnego. Przez to muzyka Skriabina w wykonaniu Mody'ego brzmi dziwnie, nieatrakcyjnie brzmiennie i po prostu nudzi. Rzadko nagrywaną muzykę Scriabina polecam więc w innych wykonaniach (choćby Pierra-Laurenta Aimarda, bo choć nagrał ostatnio tylko IX Sonatę, to jest w niej więcej Skriabina niż na całej płycie młodego Hindusa). Dwie gwiazdki za ambitny repertuar.

Piotr Wolanin



ANTONIO VIVALDI

**II Teuzzone**

Paolo Lopez (Teuzzone), Raffaella Milanese (Zelinda), Delphine Galou (Zidiana), Furio Zanasi (Silvenio), Roberta Mameli (Cino), Antonio Giovannini (Egato) & Makoto Sakurada (Troncone) • Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent  
Naïve OP30513 • w. 2011, n. 2011 • 160'00"  
★★★★★



**Concerti per fagotto II**

Sergio Azzolini, fagot • L'Aura Soave Cremona • Diego Cantalupi, kierownictwo artystyczne  
Naïve OP30518 • w. 2011, n. 2011 • 77'00"  
★★★★★

Wyśmienita seria płytowa *The Vivaldi Edition* rozrasta się na całego. Wydawane są w niej nagrania stworzone przez włoskiego muzykologa Alberto Basso i niezależną wytwórnię Naïve. Seria stanowi jeden z najbardziej ambitnych projektów XXI w. Nagrania rozpoczęły się w 2000 r. i mają trwać do 2015 r. Jego celem jest zbadanie niepublikowanych dotąd prac w Narodowej Bibliotece Uniwersytetu w Turynie. Niedawno pojawiły się dwa kolejne albumy tej serii. Wolumin 48 to

druga część koncertów fagotowych, a wolumin 49 to opera *Teuzzone*. Znakiem szczególnym tej serii są bardzo charakterystyczne i rozpoznawalne zdjęcia twarzy modelek i modeli.

Premierowe nagranie *Teuzzone* zdobi zdjęcie modelki Azjatki, a autor komentarza płytowego nazywa tę dwunastą operę „Rudego Księdza” mianem „*Turandot Vivaldiego*”. A wszystko za sprawą dziejącej się w Chinach akcji opery, której libretto napisał Apostolo Zeno. Po śmierci cesarza Troncone, jego małżonka Zidiana i dwóch ministrów: Cino i Sivenio, w podstępny sposób wprowadzają Zidianę na tron, zamiast prawowitego spadkobiercy, którym jest Teuzzone. Zidiana, chcąc utrzymać swoją pozycję władzy knuje i kombinuje na różne sposoby pozostanie na tronie. Tatarska księżniczka Zelinda, narzeczona Teuzzona, jest wpływową kobietą i walczy przeciwko temu posunięciu, zwłaszcza, gdy jasnym się staje, że planem Zidiany jest poślubić Teuzzona. W sumie jest to bardzo atrakcyjna muzycznie „opera seria”.

Po album sięgnęą zapewne wielbiciele Vivaldiego i barokowych oper oraz miłośnicy talentu katalońskiego gambisty i dyrygenta Jordiego Savalla. Jest to jego drugie podejście do opery Antonia Vivaldiego. Kilka lat temu zrealizował w Madrycie i wydał w postaci pięknego albumu operę *Farnace*. Obecnie wydana opera stanowi zapis wykonań koncertowych dzieła z czerwca 2011 r. w pałacu wersalskim. Realizacja od strony wykonawczej jest bez zarzutu, nie ma słabych punktów, artyści są w bardzo wysokiej formie artystycznej. Agdy dodamy do tego, że energię i siłę muzyki Vivaldiego oddaje 22-osobowa orkiestra i siedmiu śpiewaków, to efekt budzi uznanie.

Savallowi udało się efektywnie uchwycić dramatyczny nerw opery, cechuje ją duża witalność i elegancja. Współpraca z wokalistami jest bardzo dobra. Vivaldi tworzył świetne tematy, zadziwiająco pięknie ilustrował muzyką wszelkie swoje pomysły, wokalnie prowadził swoich śpiewaków w sposób znakomity. Dawał śpiewakom dużo możliwości, by mogli się popisać na scenie są równo, od strony technicznej, jak i dramatycznej.

Każdy niuans partytury, fraza i melodia Vivaldiego w ustach śpiewaków nabiera niemal mistrzowskiej pewności. Precyzja

intonacyjna, lekkość, zwłaszcza w wysokich dźwiękach, czasami niemal brawura, to tylko niektóre z popisów wokalnych tego wykonania. Śpiewacy są mistrzami swoich ról. Ich głosy są bardzo lekkie, nośne i gętkie, przez co pokonują wszelkie zawiłości i trudności partytury z dużym poletem, zachowując przy tym klimat muzyki Vivaldiego.

Dla wielbicieli muzyki barokowej jest to prawdziwy rarytas, choć trzeba przyznać wymagający cierpliwości – trwa prawie trzy godziny. Pod względem realizacji akustycznej nie można mu nic zarzucić, edytorsko stoi na wysokim poziomie. Polecam to bardzo piękne nagranie opery *Teuzzone Vivaldiego!*

Drugi z albumów, czyli *Koncerty na fagot II* zbytniej rekomendacji nie potrzebuje. W nagranych koncertach fagotowych „Padre Rosso” powiela znane pomysły i czerpie ze swoich hitów. Sama płyta jest bardzo ciekawa i udana. Nie brakuje tu znakomych, wirtuozerskich momentów, wielkie brawa dla fagocisty Sergia Azzoliniego. Nietuzinkowość tego nagrania polega na tym, że jest ono bardzo naturalne. Słucha się go z przekonaniem, że tak mogła brzmieć muzyka Vivaldiego za jego życia. Ogromne zróżnicowanie, blask, pełna gama kolorów. Każdy z koncertów jest pełen elegancji i urozmaicenia. W uzyskaniu tego efektu pomogła realizacja dźwięku, która jest wzorcową. Idealna przestrzeń, naturalne brzmienie fagotu, a połączenie solisty i orkiestry fenomenalne. To jest też bardzo dobry album!

Arkadiusz Jędrasik

ANTONIO VIVALDI

**Dixit Dominus RV 595, Laudate Pueri Dominum RV 600, Magnificat RV 610b, Salve Regina RV 617**  
Gabriela Eibénová, sopran • Prague Baroque Soloists • Ensemble Inégal • Adam Viktora, dyrygent  
Nibiru 0150-2211 • w.2010, n.2009 • DDD, 66'33"  
★★★★★

**Concertos for strings**

Arte dei suonatori  
Bis CD-31845 • w. 2011, n. 2011 • 61'58"  
★★★★★

W dyskografii dzieł Antonia Vivaldiego kryzysu odnotować nie można – cały czas pojawiają się interesujące i utrzymane na wysokim poziomie pozycje, których z pewnością nie zabraknie jeszcze długo,

zważywszy na ogromny ilościowo dorobek włoskiego mistrza i jego olbrzymią popularność zarówno wśród muzyków, jak i słuchaczy. Liczne formacje włoskie, angielskie, francuskie czy niemieckie, zwłaszcza te specjalizujące się w historycznych praktykach wykonawczych, wydają się dzierżyć palmę pierwszeństwa w tym repertuarze, ale czy na pewno? Czas biegnie do przodu, pojawiają się nowe zespoły, rośnie poziom ich gry, dlatego nie może zbytnio dziwić fakt, że coraz głębiej do drzwi z porywającymi interpretacjami muzyki baroku dobija się także słowiańska konkurencja. Całkowicie zasłużenie zresztą, o czym świadczą dwa albumy, które z entuzjazmem przedstawiam w mojej recenzji. Pokazują czeskie spojrzenie na twórczość religijną autora *Czterech pór roku* oraz polski głos na temat wykonawstwa dzieł instrumentalnych włoskiego kompozytora.

Pierwszy album, jaki mam wielką przyjemność zarekomendować Czytelnikom, nosi tytuł *Vivaldi in Bohemia* i poświęcony jest jego związkowi z Czechami. Jak można się dowiedzieć z załączonej do albumu szczegółowej i ciekawej książeczki, były one dosyć bogate. Autor komentarza wskazuje na fakt wizyty kompozytora w Pradze podczas podróży do Niemiec na przełomie lat 1729/30, wystawianie oper Włocha w nadwelfawskiej metropolii, popularność i wpływ jego koncertów instrumentalnych nie tylko w całej Europie, ale i w ówczesnej Boheimii, osobiste kontakty z czeskimi możnowładcami i dedykowanie im swych dzieł, a przede wszystkim podkreśla zachowanie licznych źródeł kompozycji sakralnych w czeskich zbiorach muzycznych, dowodzących wielu wykonań dzieł Vivaldiego i jej dobrej znajomości u naszych południowych sąsiadów. I takie właśnie utwory zawiera w całości płyta wytwórni Nibiru: należą do wczesnej twórczości religijnej Rudego Księdza, ich materiały nutowe zostały odnalezione właśnie w Czechach, w których muzyka kościelna odgrywała w XVII i XVIII w. szczególnie ważną rolę. Są to: *Dixit Dominus RV 595, Laudate Pueri Dominum RV 600*, najstarsza, czeska wersja *Magnificatu RV 610b* oraz *Salve Regina RV 617*.

Omawiany album, podobnie jak inne produkcje Ensemble Inégal i Praskich Solistów Barokowych, które miałem przyjemność przedstawiać na łamach **Muzyka21**, od

razu wzbudził mój zachwyty. Bardzo dobry dźwięk, żywołowa, pełna emocji i uduchowienia jednocześnie kreacja śpiewaków i instrumentalistów pod wodzą Adama Viktory, wybitne kreacje wokalne, z sopranistkami Gabrielą Eibenową i Haną Błażikową na czele, wyznaczają wybitny poziom wykonania. W pełnej krasie pokazują piękną, natchnioną, bogatą w wyrazie religijną muzykę Antonia Vivaldiego, którą ostatnio coraz bardziej się zachwycam, że przypominę omawianym przeze mnie świątyni albumy wytwórni Ambronay z *Nieszporami św. Marka* w **Muzyka21** nr 10/2011.

Wspaniałe partie solowe i duety, uzupełnione przez fragmenty chóralne, a wszystko to przy wyrazistym, wzorowym pod względem technicznym i stylistycznym akompaniamentem instrumentalnym, czynią z omawianego albumu niezwykle udaną i cenną pozycję, świadcząca o światowej klasie praskich zespołów prowadzonych znakomitą ręką Adama Viktory.

Równie udany jest krążek szwedzkiej wytwórni Bis, stanowiący kolejną w jej barwach pozycję poznańskiego zespołu Arte dei suonatori. Wpisuje się wybornie w jego wcześniejsze frapujące interpretacje i nagrania utworów Vivaldiego, by wspomnieć chociażby o fletowej wersji *Czterech pór roku*. Tym razem wzięto na warsztat wybrane koncerty na smyczki, utwory zwykle trzyczęściowe, krótkie, bo trwające zaledwie kilka minut, lecz będące dowodem niewątpliwego mistrzostwa kompozytorskiego. Brzmiało po prostu fantastycznie! Arte Dei Suonatori ma swoje grono oddanych wielbicieli; przynajmniej się, że i ja, zwłaszcza po obcowaniu z ich kapitalnym nagraniem *Concerti grossi* op. 6 Haendla, bardzo życzliwie obserwuję rozwój owej formacji, jako że każdy jej koncert na żywo czy też produkcja fonograficzna gwarantuje niezapomniane przeżycia. Mimo szerokiej skali emocji i nastrojów zawartych w 10 koncertach, z których 6 utrzymanych jest w tonacji minorowej, nie można się oprzeć wrażeniu, że z kreacji poznańskiej grupy bije dech niezwykłej radości, energii i pozytywnej ekspresji, tak wspaniale przecież pasujących do dzieł weneckiego mistrza. Słuchanie albumu może naprawdę porwać odbiorcę i sprawić mu mnóstwo satysfakcji. Co istotne dla mnie, nie ma tu żadnych przerysowań w zakresie temp, dynamiki czy artykulacji, w czym

celują szczególnie włoskie grupy „historyczne”, odpychające mnie ohydny brzmieniem i wyrazową agresją. Poznaniacy grają z imponującą kulturą, dźwiękiem czystym, wyraźnym, starannie wydobywanym, szlachetnym i przyjemnie brzmącym, a zarazem z wielką werwą i pasją, zapewniającą im czołowe miejsce wśród najciekawszych wykonawców instrumentalnej muzyki baroku.

Obie płyty uznają za znakomite, cenne i wnoszące bardzo wiele do współczesnej dyskografii religijnej i instrumentalnej twórczości Antonia Vivaldiego. Dla miłośników muzyki dawnej – pozycja obowiązkowa.

Paweł Chmielowski

## Różne

**L. van Beethoven – Kwartet smyczkowy G-dur op. 18 nr 2 • Franciszek Schubert – Kwartet smyczkowy nr 12 c-moll D 703 • Karol Szymanowski – Kwartet smyczkowy nr 1 C-dur op. 37 • Anton Webern – wolna część z Kwartetu smyczkowego**

Szymanowski Quartet  
CAvie 8553159 • w. 2011, n. 2011 • 56'49"  
★★★★★

Świątyni program – nie dość, że twórczość Szymanowskiego ujęta została w kontekście wiedeńskim, to jeszcze zwraca uwagę na Weberna jako (przynajmniej do pewnego momentu swej twórczości) kontynuatora tradycji znad Dunaju. Nieco zabawne wydaje się też to, iż w tym zestawieniu *I Kwartet Szymanowskiego* ukazany został jako najbardziej nowatorskie dzieło, podczas gdy bliżej rewolucji muzycznej w Europie był bez wątpienia radykalny w swym modernizmie uczeń Arnolda Schoenberga.

Szymanowski Quartet zaczyna prezentację muzycznej spuścizny wiedeńskich twórców od kwartetów Beethovena oraz mocno inspirowanym jego twórczością jednocześnie jednoczęściowym *Kwartetem nr 12* Franciszka Schüberta (introdukcja wyraźnie zdradza powinowactwo ze *Scherzem z IX Symfonii* Beethovena). W tych kompozycjach zespół prezentuje solidną kameralistykę, zwłaszcza pod względem zgrania, jak i współdziałaniu w procesie interpretacji. Jednocześnie oswoją słuchaczy ze swym charakterystycznym brzmieniem, dość skumulowanym i matowym. Brzmieniem, które z jednej strony umożliwia

zespółowi stosowanie ciekawych zabiegów artykulacyjnych, ale z drugiej, zwłaszcza w kantylenowych fragmentach, wyzwala potrzebę bardziej otwartego i przestrzennego dźwięku. Najbardziej stylowo wykonanym dziełem na płycie jest kwartet patrona zespołu. To w tej kompozycji SQ ujawnia swą prawdziwą proveniencję, czyli repertuar XX-wieczny. Imponująca i trafna jest bowiem inwencja kwartetu w poszukiwaniu dramaturgii poszczególnych części dzieła i przedstawianiu jej przy użyciu efektów z pogranicza sonoryzmu. Nie będę zaskoczony jeśli w przyszłości zespół będzie eksplorował dzieła bliższe naszym czasom. Płytę zamyka liryczny utwór Weberna, w którym SQ roztacza aurę głębiego rozmarzenia.

Zawarty na płycie repertuar jak i jego bardzo dobre wykonanie można śmiało zarekomendować szerszemu gronu odbiorców.

Piotr Wolanin

### Hommage to Paderewski

Jonathan Plowright, fortepian  
Hyperion CDA67903 • w. 2011 • 75'32"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Zachęcony sukcesem płyty *Hommage à Chopin*, Jonathan Plowright swoim najnowszym albumem oddaje hołd Ignacemu Janowi Paderewskiemu. Składa hołd w niezwykle przemyślany sposób: w doborze programu płyty nie ma bowiem nic z przypadkowości. Zbiór utworów (w postaci nutowej) zatytułowany *Hommage to Paderewski* ukazał się już w roku 1942 nakładem wydawnictwa Boosey & Hawkes, a upamiętniać miał 50. rocznicę pierwszego amerykańskiego tournée artysty. Zawierał utwory fortepianowe kompozytorów tworzących wówczas w Stanach Zjednoczonych (17 nazwisk), poświęcone postaci Paderewskiego. Los chciał, by zbiór ten stał się hołdem pośmiertnym...

Wszystkie utwory wchodzące w skład wspomnianej wyżej publikacji, możemy usłyszeć na omawianej płycie. Dodatkowo, zawiera ona miniatury fortepianowe pięciorga innych kompozytorów, także dedykowane Paderewskiemu.

Każdy spośród 21 twórców, których dzieła znalazły się na omawianej płycie, w swoim czasie stanowił znaczącą osobowość

na światowej scenie muzycznej. Postaci Béli Bartóka, Bohuslava Martinů, Dariusa Milhauda, czy Benamina Brittena przedstawiać nie trzeba. Jeśli chodzi o tego ostatniego, ponieważ jego kompozycja (*Mazurek elegijny* op. 23 nr 2) nie spełniała określonych w zamówieniu wymogów (Britten przeznaczył ją na dwa fortepiany), nie została ostatecznie włączona do wydawnictwa. Jest to utwór utrzymany w post-chopinowskim (pojawiają się liczne cytaty!) stylu. Choć nie stanowi on szczytowego dokonania w twórczości Brittena, rejestracja Jonathana Plowrighta (z Aaronem Shorrem) nie jest jedyną dostępną (istnieje m.in. interesujące nagranie Brittena z Cliffordem Curzonem). Plowright i Shorr w swojej interpretacji starają się wydatnić cały aspekt chopinowski kompozycji. Stąd, *Mazurek elegijny* w ich wykonaniu przesiąknięty jest dużą dozą liryzmu. Béla Bartók reprezentowany jest na omawianej płycie poprzez *Trzy węgierskie melodie ludowe*. Jest to jedna z wielu kompozycji świadcząca o fascynacjach kompozytora folklorem. Wykonanie Plowrighta pełne jest gracji i dostojności. W swoim pełnym surowości *Chorale* Dariusa Milhauda zwraca się ku antykowi. Utwór wionie chłodem... Z kolei *Mazurek* Bohuslava Martinů najbardziej fascynuje w swej warstwie rytmicznej. Część środkowa stanowi znakomity i niezwykle zwięzły przykład XX-wiecznej pianistycznej wirtuozerii. Plowright sprawdza się tu znakomicie!

Oczywiście, na płycie nie mogło zabraknąć kompozycji polskich twórców. Tak więc znalazły się tutaj miniatury Józefa Wieniawskiego, Zygmunta Stojowskiego, Aleksandra Zarzyckiego, Karola Rathausa, Feliksa Blumenfelda oraz Feliksa Łabuńskiego. Józef Wieniawski doczekał się już przypomnienia w postaci pierwszej płyty z jego muzyką fortepianową (CD Acte Préalable AP0184). *Etiuda nr 22* to dzieło wirtuozowskie, utrzymane w późnoromantycznym, Rachmaninowskim stylu. To samo, co o Wieniawskim, powiedzieć można i o Stojowskim. Jego uroczą *Kołysanka* oparta jest na melodii peruwiańskiej pieśni. Jeśli chodzi natomiast o Zarzyckiego, sprawa jest dziwna. Być może znają Państwo genialny *Koncert fortepianowy* tego twórcy, czy też słynny *Mazurek G-dur* op. 26. O wysokiej wartości jego kompozycji możemy się także przekonać



# Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów

## Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

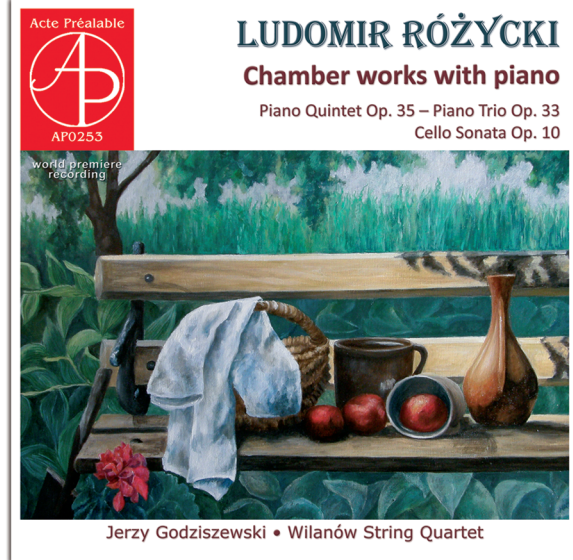
dla tych, którzy kochają muzykę

### 15 LAT ACTE PRÉALABLE

## NOWA PŁYTA Z MUZYKĄ KAMERALNĄ LUDOMIRA ROŻYCKIEGO



Już wkrótce



śluchając miniatury z omawianego albumu. Jakimże uroczym i bezpretensjonalnym dziełkiem jest *Wiosenny śpiew*; ileż tu zwiewności i lekkości! Ale czy słyszał ktoś o monograficznej płycie poświęconej twórczości Zarzyckiego? Nie mogę się doczekać takiego wydarzenia! Spośród pozostałych kompozytorów-Polaków, jedynie Karol Rathaus czy Feliks Blumenfeld doczekali się większego nagrania swoich kompozycji. Łabuński przy naszym obecnym stanie znajomości rodzimej literatury muzycznej, to jedynie nazwisko. *Kujawiak* Rathausa jest uroczym dziełkiem, nawiązującym wyraźnie (część środkowa) do Chopina, niezbyt skomplikowanym melodycznie, z interesującym wykorzystaniem chromatyki. *Trenodia* Łabuńskiego to także utwór o budowie ABA: część A, o fakturze akordowej, stanowi swoisty przedsmak kolejnej. Może kojarzyć się ona z marszem żałobnym. Druga, z bardziej rozbudowanym czynnikiem melodycznym, stanowi serce kompozycji: jest liryczna i piękna. Z kolei *Kujawiak-Obertas* Blumenfelda, chyba najbardziej polski, spośród wszystkich zamieszczonych tutaj utworów, rozpoczyna się pełnym gracji kujawiakiem, przechodząc w rozognionego obertasa. I jest to zarazem jedyna kompozycja, która w wykonaniu Płowrighta, pozostawia u mnie wrażenie niedosytu.

Czy artyście brakowało nieco temperamentu, czy też nie do końca rozumie on ideę polskiego tańca, pozostaje dla mnie kwestią niewyjaśnioną. Niemniej, jest to pianistka na najwyższym poziomie.

Kolejni kompozytorzy, których utwory znalazły się na omawianym albumie, a których nazwiska niewiele nam dziś mówią, to: Ernest Schelling, Mario Castelnuovo-Tedesco, Sir Eugene Goossens, Jaromír Weinberger i Cécile Chaminade. Schelling był uczniem i przyjacielem Paderewskiego. Ten ostatni dokonał nawet rejestracji Schellingowskiej aranżacji *Uwertyry* do Wagnerowskiego *Tristana*. *Nokturn* Schellinga wyraźnie nawiązuje do muzyki impresjonistów. Z kolei, swej ostatniej kompozycji twórca nie zdążył już nadać tytułu. Ponieważ zmarł w roku 1939, na dwa lata przed Paderewskim, jego żona zdecydowała, aby ten ostatni utwór również poświęcić Paderewskiemu umieszczając w jubileuszowym wydaniu. Goossens pozostaje dziś bardziej znany jako dyrygent niż kompozytor. Jego *Hommage* inspirowane było *Preludium c-moll* Chopina. Jest to również utwór o fakturze akordowej, z rozwiniętą chromatyką. Kompozycje Castelnuovo-Tedesco i Weinbergera do dziś pojawiają się w repertuarze koncertów. Castelnuovo-Tedesco w swym *Hommage à Paderew-*

*ski*, nawiązuje do Chopina, nie rezygnując, przy tym, ze swego indywidualnego, uroczym zadziornego stylu. Tak jakby chciał zobrażać ulotność życia... Weinberger natomiast, stworzył kompozycję (*Etiuda G-dur*), która jest prosta dla słuchacza, ale trudna dla pianisty. Wykorzystał tu melodię *Z dymem pożarów*. Jonathan Płowright z wielkim sukcesem w prosty sposób przedstawia utwór słuchaczowi, tak, że ten zapomina o wszelkich trudnościach technicznych. Cécile Chaminade była utalentowaną pianistką, a jej nagrania dostępne są obecnie na płycie Naxos Historical (*Legends of the piano*). Na omawianym albumie jest reprezentowana w postaci uroczej, niezwykle kobiecej w charakterze, *Etiudy symfonicznej* op.28. W części środkowej utwór nabiera dramatyzmu (Chaminade zastosowała rachmaninowskie oktawy) by w finale znów przynieść spokój, jakby powracając do źródła. Interpretacja Płowrighta jest niezwykle barwna i zróżnicowana, nigdy wszak nie przekraczając granic dobrego smaku.

I wreszcie, wspomnieć należy o tych kompozytorach, o których dziś już bardzo niewiele się mówi: o Arthurze Benjaminie, Theodoreze Chanlerze, Richardzie Hammondzie, Joaquinie Nin-Culmellu, Emersonie Whithorne oraz Vittorio Rietim. W *Mazurku elegijnym* Ben-

jaminia słychać wyraźne nawiązania do Chopina. Jednocześnie jest w tej kompozycji coś z hiszpańskości. *Aftermath* Chanlera jest wielce wysublimowana i pełna delikatności. Jej nastrój doskonale oddaje Płowright w niezwykle lirycznej interpretacji. Znakomitą, bogatą muzycznie i wyrazowo kompozycją jest *Dance* Hammonda. To jeden z najbardziej wirtuozowskich utworów na omawianej płycie! Natomiast pozornie prosta i banalna, liryczna miniatura *In Memoriam Paderewski* Nin-Culmella, stwarza wykonawcy problemy w postaci zróżnicowania rytmicznego. W wykonaniu Płowrighta brzmi ona niczym dziecięca igraszka; artysta w umiejętny sposób uniknął chaosu. Znakomitą kompozycją jest *Hommage* Whithorne'a, stanowiąca, jak na tamte czasy, awangardę. Utrzymana jest w żałobnym nastroju, a jej faktura jest bardzo gęsta (kompozytor wykorzystał cztery systemy). Wykonanie Płowrighta jest klarowne i, od strony technicznej mistrzowskie! Komentując *Allegro danzante* Rietiego, Joseph Herter wskazuje na nawiązania do sonat Scarlattiego i *Kaprysu* Paderewskiego. Od wielu lat podziwiam Jonathana Płowrighta. To artysta-pionier, stale poszerzający swój repertuar o zapomniane dzieła. Przy tym, wielkim upodobaniem darzy on muzykę polską i robi on znacznie więcej

dla muzyki polskiej, niż większość rodzimych artystów. Omawiana płyta to obowiązkowa i niezwykle inspirująca pozycja dla wszystkich pianistów, zachęcająca do poszerzenia repertuaru o zapomniane, acz bardzo wartościowe utwory. Ale i mniej muzycy melomani nie powinni być zawiedzeni: to kawał świetnej muzyki, którą, zapewne, mało kto zna. Dla mnie, przyznając się, z wyjątkiem Brittena i Bartóka, była to zupełna niespodzianka!

Lukasz Kaczmarek

**Inward**

**Muzyka fletowa: D. Karskiego, B. Ferneyhougha, E. Johnsona, M. Binga, S. Sciarina, J. Crofta, R. Barretta**

Richard Craig, flet

Metier msv28517 • w. 2011, n. 2011 • 63'24"

★★★★★

Płyta *Inward* jest rezultatem spotkań i konfrontacji, jakie w przeciągu kilku ostatnich lat odbył flecista Richard Craig z twórcami, muzykami i dziełami drugiej połowy XX i początku XXI w. Znalazły się na niej utwory, które według opinii artysty nie tylko wystawiają na ciężką próbę „wytrzymałość” instrumentu i umiejętności wykonawcy, lecz w środowisku muzycznym zyskały status „obrazoburczych”.

Z siedmiu pozycji zamieszczonych na krążku aż pięć stanowią nagrania premierowe. Są to: *Streamforms* D. Karskiego, *L'art de toucher le clavecin* E. Johnsona, *Alpha waves* M. Bąnga, *...ne l'aura che trema* J. Crofta i *Inward* R. Barretta. Skłonność Craiga do „nowości” interpretować można w kategorii artystycznej odwagi i otwartości. Poza wymienionymi cechami materiał zebrany na tym wydawnictwie płytowym wymagał od wykonawcy niezwykle biegłości technicznej, wrażliwości i wyobraźni muzycznej i, ogólnie, kondycji i koordynacji ruchowej.

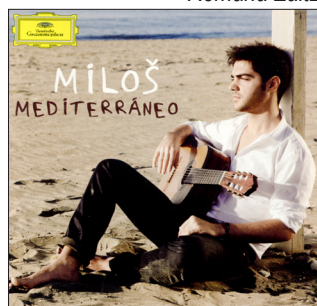
Richard Craig pracując nad kompozycjami Karskiego, Ferneyhougha, Bąnga czy Sciarina dwoi się i troi, by ukazać inne niż tradycyjne (melodyczne) oblicze instrumentu. Utwory wymagają od artysty, by niemal jednocześnie był flecistą, perkusistą, a nawet wokalistą. Szumy i świsły powietrza, kłaskanie języka, pomruki czy stukot kłap instrumentu to skromna namiastka efektów dźwiękowych, jakie wypełniają nagranie.

Ze względu na olbrzymią, zasugerowaną powyżej, różnorodność i częstotliwość zmian „zjawisk dźwiękowych” zarejestrowanych na krążku płytę *Inward* można również rozpatrywać jako wyzwanie dla odbiorcy. Wymaga ona bowiem od słuchacza wyjątkowego skupienia uwagi i gotowości do zmierzenia się z nieznanym.

Płytcie towarzyszy broszurka. Zwyczajowo znalazły się w niej informacje na temat zaprezentowanych kompozycji, ich autorów oraz wykonawców. Choć fakt dołączenia książeczki do nagrania jest obecnie standardem, docenić należy staranność z jaką (pod względem merytorycznym) została przygotowana. A ponieważ mamy do czynienia z muzyką najnowszą, w zetknięciu z którą często brakuje materiałów do poznania jej genezy, przypuszczając można, że dla wielu rzeczona broszurka będzie bezcennym źródłem wiedzy. Niestety, charakterystyki utworów i notki biograficzne podane są tylko w języku angielskim.

Pojawienie się na rynku fonograficznym pozycji zawierającej nagrania premierowe jest z założenia wydarzeniem godnym uwagi. Ciekawość rośnie, gdy krążek zawiera przykłady muzyki najnowszej, z którą kontakt niejednokrotnie jest mocno ograniczony. Jeśli w osobie wykonawcy utwory te znajdują godnego interpretatora można mówić o ekscytacji. I dla wielu *Inward* będzie ekscytującym spotkaniem z muzyczną współczesnością.

Romana Zaitz



**MILOŠ  
Mediterráneo**

**Utwory: Albeniza, Tarregi, Deminiconiego, Granadosa**

Miloš Karadaglić, gitara

Deutsche Grammophon 477 9338 • w. 2011, n. 2011 • 65'34" + DVD-V, 42'00"

★★★★★

„Gitara klasyczna ma nowego bohatera” – entuzjazmuje się Daily Telegraph, przedstawiając czytelnikom nowe, fascynujące odkrycie na współczesnej muzycznej scenie.

Jest nim 28-letni Miloš Karadaglić, rodem z Czarnogóry, o którym jest już bardzo głośno w świecie nie tylko za sprawą zdobytych niedawno nagród prestiżowego miesięcznika *Grammophone*. Furorę robi dzięki swemu debiutanckiemu albumowi wydanemu przez wytwórnę Deutsche Grammophon oraz koncertom go promującym.

Zatytułowany *Mediterráneo*, stanowi próbę podzielenia się ze słuchaczami muzycznymi wrażeniami i inspiracjami Morza Śródziemnego, zarówno jego zachodniej, jak i wschodniej części; wrażeniami i inspiracjami, jakimi jest nasiąknięta jego ojczyzna – Czarnogóra, łącząca elementy wielu różnych kultur. Więcej na ten temat można się dowiedzieć w numerze 12/2011 *Muzyka21* i z 25-minutowego filmu dokumentalnego na DVD dołączonym do albumu, przekazującego wiele ciekawych informacji o bohaterze niniejszego tekstu. Na owym krążku filmowym znalazły się też klipy z wybranymi kompozycjami wykonywane przez Miloša na potrzeby promocji swego fonograficznego debiutu. Dodawszy do tego liczny materiał fotograficzny w książeczce i nadzwyczaj efektowny, estetyczny sposób wydania całości, otrzymujemy prawdziwą uczcę dla uszu i oczu, jako że sesje zdjęciowe i video zostały zrealizowane w przepięknych plenerach i wnętrzach, idealnie współgrając z ideą i muzyczną zawartością albumu.

Entuzjazm angielskiego dziennika przywołany cytatem na początku mojej recenzji jest jak najbardziej uzasadniony. Słuchanie gitarowej muzyki w wykonaniu Miloša Karadaglića sprawia ogromną satysfakcję, koł zmysły, pobudza, wzrusza i inspiruje. Świetny dobór repertuaru, obejmujący klasykę literatury przeznaczoną na ów popularny instrument, by wspomnieć chociażby kompozycje Albéniza, Tárregi czy Granadosa, ale i mniej znane, aczkolwiek równie wartościowe i piękne utwory Theodorakisa, Deminiconiego czy Llobeta, stanowi jeden z wielu mocnych punktów tego albumu. Z pewnością zyska uznanie wszystkich odbiorców, zarówno profesjonalistów, jak i bardziej lub mniej zaawansowanych melomanów, dla których wysmakowane, bogate pod względem wyrazowym brzmienie gitary jest źródłem estetycznych przeżyć.

Nie pozostaje mi zatem nic innego, jak dołączyć się do entuzjastycznych krytyk płynących

zawsąd na fonograficzny debiut czarnogórskiego wirtuoza, Miloša Karadaglića w barwach Deutsche Grammophon. Wyrażam uznanie dla renomowanej wytwórni za nawiązanie współpracy z wybitnie utalentowanym artystą, zapewne jedną z jej czołowych gwiazd w przyszłości. Chwalę ją za wydanie świetnego albumu, wyróżniającego się zawartością i edycją wśród płytowych nowości 2011 r. Miłośnikom pięknej i nastrojowej muzyki w doborowym wykonaniu recenzowaną pozycję z czystym sumieniem i niekłamana przyjemnością gorąco polecam.

Paweł Chmielowski



**PATRICIA PETIBON  
Melancolia**

**Spanish arias and songs**

Orquesta Nacional de España • Josep Pons, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9447 • w. 2011 • 57'24"

★★★★★

W hiszpańskiej (i strefy hiszpańskojęzycznej) muzyce narodowej znajdujemy rysy melodii, retorykę gestu, „żar zmysłowy południa” ale też i pewną wyniosłość, dumę i sentymentalizm. To bogactwo inwencji twórczej kompozytorów inspirowało wykonawców, także i śpiewaków, do sięgania i wykonywania owego repertuaru. Sięgnęła po niego również i młoda śpiewaczka francuska, Patricia Petibon, która podpisała ekskluzywny kontrakt z Deutsche Grammophon (2010). Jej najnowszy recital utrwalony na płycie tej firmy nosi tytuł *Melancolia*. „Kultura hiszpańska pociągała mnie już od dzieciństwa. Pewna przesada i i subtelność są w niej nierozłączne” – mówi artystka, która swą karierę wokalną rozpoczęła od R. Straussa, Poulenca, Debussy’ego i Bernsteina. „Długo wybierałam repertuar tego krążka, studiowałam różne utwory, by wreszcie dojść do ostatecznej koncepcji: uczucia melancholii, która tkwi jak lustrzane odbicie w



**REFORMATION & COUNTER-REFORMATION**

Ricercar RIC 101 • w. 2010 • 630'00" + książka 204 s.

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Po sukcesie *Przewodnika po instrumentach historycznych* belgijska wytwórnia płytowa Ricercar założona przez Jérôme'a Lejeune'a wydała ekskluzywny, 8-płytowy album z muzyką odnoszącą się do czasu wielkich przemian religijno-społecznych – reformacji i katolic-

kiej na nią odpowiedzi. Przykłady pochodzą nie tylko ze zbiorów Ricercaru, ale wzbogacono je również o nagrania takich firm, jak Harmonia Mundi, Gimell, Akcent, Sony i Alpha. Przedsmak duchowej uczy zapewniają już nazwy zespołów, jakie możemy usłyszeć: Collegium Vocale Gent, Currende Consort, Janequin Clement, La Chapelle Royale, La Colombina, La Fenice, Capella Sancti Michaeli, Ricercar Consort i Tallis Scholars. Specjalnie na potrzeby tego przewodnika część utworów została nagrana przez Vox Luminis.

Niewątpliwą atrakcją i bardzo pożyteczny dodatek stanowi poprzedzony prologiem i zamknięty epilogiem ciekawy komentarz do każdej z płyt autorstwa Jérôme'a Lejeune'a. Umiejscawia on prezentowane fragmenty muzyczne w szerokim kontekście, także religijno-społecznym. Proponowany w czterech wersjach językowych: po francusku, angielsku, niemiecku i holendersku, razem z wyszczególnieniem zawartości każdej z płyt daje 204 strony(!). Nie dość, że napisany ciekawym, wartkim językiem, to również fantastycznie

wydany – w twardej oprawie, na kredowym papierze, z bogatymi ilustracjami, portretami i fragmentami rękopisów – innymi w każdym z tłumaczeń.

Narodziny i rozwój protestantyzmu, w szybkim tempie rozprzestrzeniającego się po całej Europie, poczynając od Lutra, przez Zwinglego, Bucera i Kalwina naturalnie wywołały reakcję ze strony Kościoła katolickiego, dając mu impuls do podniesienia się z głębokiego kryzysu. Silny ruch odnowy kościelnej i duchowej podjętej przez Kościół katolicki uwieńczony został postanowieniami Soboru Trydenckiego. Jedną z form aktywności religijnej, duszpasterskiej i jednocześnie ważnym narzędziem wzajemnej walki o różnorakie wpływy była sztuka, szczególnie zaś muzyka, charakterystyczna i własna dla każdego z wyznań, niejednokrotnie uwarunkowana wytycznymi religijnych przywódców. Każda z ośmiu płyt daje obraz tego, co na muzycznym polu działało się w różnych regionach Europy. Na poszczególnych krążkach znalazły się utwory reprezentatywne dla konkretnych wyznań, dzięki czemu

całość stanowi rodzaj muzycznej mapy, przewodnika pokazującego szeroki kontekst przedstawianego okresu, jednocześnie każdego dysku można słuchać jako samodzielnego podmiotu. Pierwsza płyta CD zawiera muzykę luterzańską, kalwińską i skandynawską, 2 – muzykę kościoła anglikańskiego, 3 – dzieła flamandzkie i francuskie po edykcje nantejskim, 4 – utwory kontreformacyjne, 5 – Włochy po kontreformacji, 6 – Schütz, Bach, chorał protestancki i wpływy włoskie, 7 – pierwsze niemieckie dzieła oratoryjne, 8 – kantaty niemieckie. Znajdziemy tu zarówno śpiew jednogłosowy, kunsztowną polifonię, jak i muzykę instrumentalną, łacinę i języki narodowe, znane kompozycje mistrzów i rzadko spotykane nazwiska. Tu doskonale sprawdza się powiedzenie, że muzyka łagodzi obyczaje, ponieważ w wielu kompozycjach usytuowanych po przeciwnych stronach znajdziemy więcej wspólnego niż różnic.

Znakomita propozycja, warto ją mieć w swojej kolekcji.

Emilia Dudkiewicz

Hiszpanach". I tak oto powstała ta wyjątkowa płyta. Zawiera ona 17 różnych utworów o różnym ładunku emocji i tytułowej melancholii. Jest też swoistym przeglądem, wyborem 11 kompozytorów tworzących na przełomie XIX i XX w. oraz współczesnych. Wybrane przez artystkę utwory, to aria z opery *La vida breve* de Falli, kilka arii z popularnych zarzuel (m.in. Gimenez, Torroby, Simeóna) i pieśni (Granados, Montsalvatge'a, Nin y Castellano, Turiny i Nicolasa Bacriego, a także brawurowo zaśpiewaną arię (cantilenę) z *Bachianas Brasileiras nr 5* brazylijskiego kompozytora Heitora Villi-Lobosa. Na uwagę zasługuje także interpretacja dwu pieśni: *Ay majo de mi vida* (*Smutna dziewczyna*) i *Le regard de la maya* (*Spojrzenie dziewczyny*) Granadosa. Ostatnie cztery pieśni utrwalone na omawianym krążku stanowią cykl *Melodia de la melancolia* op. 119 Nicolasa Bacriego (ur. 1961) do tekstów Álvara Escobara-Molinia (tytuły pieśni: *Do morza*, *Cicho, moje dziecko*, *Mówi się*, *Tylko*). Cykl ten kompozytor dedykował Patricii Petibon i jego nagranie jest pierwszym zapisem fonograficznym.

Patricia Petibon, francuska śpiewaczka (wykształcona muzycznie w Paryżu) karierę wokalną

poprowadziła studiami plastycznymi, prywatnie jest żoną kompozytora Erica Tangui'ego. Dysponuje bogatym w barwie sopranem liryczno-koloraturowym. Jej głos, lekko rozwibrowany, jest bardzo elastyczny. Repertuar śpiewaczki, zarówno operowy jak i estradowy jest obszerny, choć artystka twierdzi, że najbliższa jest jej muzyka baroku: to muzyka, której puls jest jak bicie mego serca – wyznaje. Przypnie jednak trzeba, iż doskonale czuje i wykonuje utrwaloną na omawianej płycie muzykę hiszpańską, także przecież bogatą i obfitującą w emocje, którymi dosłownie nasycy wykonywane utwory. Silny, ale przecież miękki i ciepły, o szlachetnym brzmieniu głos, paleta jego barw i doskonałe frazowanie, urzekają słuchacza. Jak napisał jeden z krytyków, to artystka, która nigdy nie traci wielkiej kultury.

Jacek Chodorowski

**BENJAMIN GROSVENOR**  
**Chopin, Liszt, Ravel**

Decca 478 4049 • w. 2011, n. 2011 • 75'28" ★★★★★

Oto debiutancka płyta młodziutkiego pianisty Benjamin Grosvenora w barwach wytwórni Decca.



Na program złożyły się wszystkie cztery *Scherza* oraz trzy *Nokturny* Chopina, dwie Lisztowskie transkrypcje Chopinowskich *Pieśni*, *En rêve* Liszta, a także *Gaspard de la nuit* Ravela. Rzadkie to połączenie, lecz logiczne, ukazujące ewolucję muzyki fortepianowej. Chopin i Liszt to przecież niemal równołatki, z kolei Lisztowskie *En rêve* to jedna z jego ostatnich już kompozycji, stanowiąca zarazem wielką inspirację dla Ravela. Repertuar zatem w równym stopniu interesujący, co niełatwy. Niezwykle interesująca jest też interpretacja Grosvenora. To pianista nietuzinkowy, o wielce indywidualnych rysach, poszukujący własnej artystycznej drogi.

Grosvenor, za przykładem samego kompozytora, nie traktuje czterech Chopinowskich *Scherz* jako cyklu. Na płycie nie wykonuje

ich w chronologicznym porządku, a co więcej przedziela trzema *Nokturnami*. Otwierające płytę, *Scherzo h-moll* op. 20, nabiera niezwykle heroicznego wymiaru, jest przy tym zagrane bardzo szybko i nieco nerwowo. Interesujący kształt zyskują w interpretacji Grosvenora pasaża od 9.taktu, grane w szaleńczym tempie. Na szczęście, środkowa część *Scherza* przynosi prawdziwe ukojenie. Pod palcami Grosvenora brzmi ona niczym słodkie marzenie senne, z którego jesteśmy dość stanowczo zbudzeni akordem fortissimo w taktie 385, a które ostatecznie rozmywa się w taktie 388, by w kolejnym zupełnie zniknąć (powrót pierwszego tematu). Wirtuozeria pianisty w *Scherzu b-moll* op. 31, także jest olśniewająca! Ale znów czuć tutaj pewną nerwowość. Silne wrażenie wywołują uwydatnione przez Grosvenora oznaczenia dynamiczne w partyturze (takt 22: oktawa e-e1 – u Chopina staccato i sforzato – w wykonaniu Grosvenora budzą prawdziwy przestrach). Emocje są tutaj niezwykle zintensyfikowane! Mistrzowska jest interpretacja *Scherza cis-moll* op. 39. Znakomicie, niezwykle precyzyjnie zagrane są oktawy, a wykonanie pełne jest impetu. Co ciekawe, artysta

tworzy świetny kontrast: akordów w taktach 6-7 nie gra forte, lecz raczej mp-mf, co stanowi świetną przeciwwagę dla „odpowiednio głośnych” analogicznych akordów od taktu 14. A cóż za poetyckie frazowanie w drugiej części *Scherza* (od taktu 155)! Wykonanie więczy łącznie porywający finał. W *Scherzu E-dur* op. 54 pierwsza część jest bardzo ruchliwa i pełna lekkości, co stanowi znakomity kontrast dla pięknej i subtelnej części wolnej. Podsumowując, interpretacja czterech Chopinowskich *Scherz* przez Benjamina Grosvenora jest znakomita: jego technika jest olśniewająca, frazowanie modelowe, a pomysły, choć czasem szalone, dające niezwykle interesujące rezultaty. Choć wykonania są niezwykle skontrastowane i pełne emocji, chwilami czuć jednak nerwowość, a w dźwięku pianisty pewien chłód. Wszystkie trzy *Nokturny* (*Fis-dur*

op. 15, *e-moll* op. 72, *cis-moll*) zagrane są z wielką subtelnością i wrażliwością. To bardzo klasyczne interpretacje. *Moja pieszczotka* Chopina w opracowaniu Liszta przy całej kantylenowości brzmi pod palcami Grosvenora niezwykle po Lisztowsku, a nawet nieco impresjonistycznie (cóż za zwiewność!). To samo można powiedzieć o *Życzeniu*. Z kolei *En rêve*, całkowicie Lisztowski już utwór, zachwyca niezwykle miękkim, jasnym, naturalnym dźwiękiem. Według Benjamina Grosvenora, utwór ten jest przykładem, w jaki sposób „posługując się najbardziej niepozornymi i ekonomicznymi środkami, osiągnąć wiele”. I wreszcie *Gaspard de la nuit* Ravela jako znakomite zwieńczenie całej płyty. Jest to dzieło niezwykle trudne tak technicznie, jak i interpretacyjnie. Jest to zarazem jeden z najdoskonalszych przykładów malarstwa

dźwiękowego w całej literaturze muzyki. Pierwsza część, *Ondine*, to łagodny szmer wody i złowrogie i tajemnicze dźwięki symbolizujące nimfę próbującą zwabić ukochanego w niebezpieczny podwodny świat. W wykonaniu Grosvenora, chwilami widać wręcz blask księżycy odbijający się od gładkiej tafli, słychać wyraźnie skrzące falowanie wody, czuć złowrogi dreszcz niebezpieczeństwa, aż do zniknięcia nimfy. W drugiej części, *Le Gibet* (*Szubienica*), Grosvenorowi także udaje się odmalować tajemniczy i przerażający nastrój. Może brakuje mi tu jedynie tych szmerów, niedopowiedzeń, jakie znajdujemy u Pogorelića, a które jeszcze intensyfikują wypływający z tajemniczości lęk... Natomiast trzecia część, *Scarbo* to prawdziwy triumf Grosvenora. Pianista w genialny sposób nakreślił groteskowy portret karła, jego śmiech, zrećzność (cóż

za wirtuozeria!) i kanciasty taniec, a wkrótce zupełnie rozplynięcie się w czeluściach nocy. Wykonanie Grosvenora wpisuje się w najlepsze tradycje interpretacyjne: Giesekinga, Casadesusa, Perlemutera, Samsona François, Michelangelego, Argerich, Pogorelića... Interpretacyjne? Nie interpretujcie mojej muzyki, po prostu ją grajcie – to słowa samego kompozytora. A gra Grosvenora chyba przypadłaby mu do gustu!

W całości, jest to wielce interesująca płyta, przedstawiająca znany dobrze repertuar, w nowym, świeżym, niezwykle osobistym wykonaniu. Jednak mimo wszystko po tej przeszło 75-minutowej podróży z Benjaminem Grosvenorem czuję się nieco wyczerpany psychicznie... Bo też nie sposób pozostać obojętnym!

Łukasz Kaczmarek

### Krzyżówka nr 24/maj 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															

**Poziamo:** 1-A) twórca opery *Zamek Sinobrodego* (imię i nazwisko); 2-J) osoba z opery *Koronacja Poppei* Monteverdiego; 3-A) opera L. Spohra; 4-I) opera W. Żeleńskiego; 5-A) rodzaj ręcznej harmonii; 6-H) imię w tytule opery Glinki; 7-D) osoba z opery *Iwona księżniczka Burgunda* Z. Krauzego; 7-L) odmiana bębna murzyńskiego; 9-A) imię włoskiego kompozytora Roty; 9-H) Janina Nina... polska śpiewaczka (sopran); 10-E) występ jednego śpiewaka; 11-H) bogini z opery *Orfeusz* Monteverdiego; 12-A) w ręku skrzypka; 13-H) opera Ethel Smyth; 14-A) francuski librecista (1710–1792), dyrektor opery w Paryżu; 15-F) symfonia M. Karłowicza.

**Pionowo:** A-1) balet L. Rogowskiego; B-5) dawna nazwa klawesynu; C-1) burlaska I. Strawińskiego; D-3) opera E. d'Alberta; D-11) poemat symfoniczny Hadley'a; F-7) opera Verdiego; G-1) balet Coplanda (popisy kowbojskie); H-5) Birgit...szwedzka śpiewaczka (sopran); I-11) Pasquale..., włoski baryton (1878–1942); J-1) balet-pantomima R. Gliera (królowa Egiptu); L-1) rozpiętość głosu ludzkiego; L-7) zmiana tempa w utworze; Ł-13) ... wieszczka w tytule operetki Moniuszki; M-1) opera Prokofiewa (trzy wyrazy); N-11) opera J. Periego.

Rozwiązanie krzyżówki nr 23 z kwietnia 2012 r.

**Mariusz Kwiecień**

płyty otrzymują:

Anita Czechowicz, Legnica; Norbert Kowalczyk, Iława; Józef Szczęśny, Zduńska Wola

Litery z pól o współrzędnych: 4-K, 9-B, 2-M, 14-F, 5-D, 1-A, 15-N, 12-D, 11-K, 7-N, 15-B, 13-L 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

### Wytwornie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: [www.eis.com.pl](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 – marzec 2012 r. UNIVERSAL – ROBERTO ALAGNA

**Maria Biedrzyńska**, Kraków; **Mateusz Centkiewicz**, Szczecin; **Jan Dębiński**, Wrocław;  
**Anna Gawrońska**, Warszawa; **Krzysztof Laskowski**, Warszawa; **Beata Nowak**, Kraków;  
**Janusz Oleksiak**, Lublin; **Leopold Romanowicz**, Białystok; **Cecylia Trylnik**, Rzeszów;  
**Halina Zaremba**, Gdańsk

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Jan Lisiecki

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.

W którym roku urodził się Jan Lisiecki?



for. Mathias Bothor/DG

# Nowości w dystrybucji CMD



Chanel Classics CCS SA 33412

Antonio Vivaldi  
12 koncertów skrzypcowych  
*La Cetra* op. 9  
Rachel Podger  
Holland Baroque Society



Glossa GCD 922901

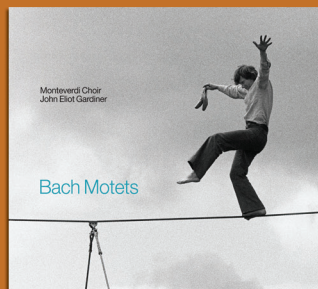
Antonio Vivaldi  
Arie z oper  
Roberta Invernizzi, sopran  
La Risonanza  
Fabio Bonizzoni



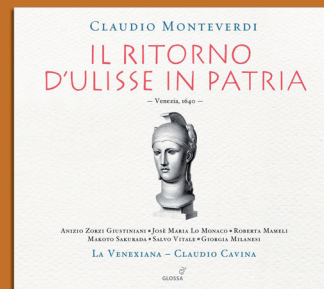
Harmonia Mundi HMC 902111



Ricercar RIC 317



Soli Deo Gloria SDG 716



Glossa GCD 920920



Zig Zag Territoires ZZT 304



Tafel Musik TMK 1009



Supraphon SU 4064-2



Ramé RAM 1109



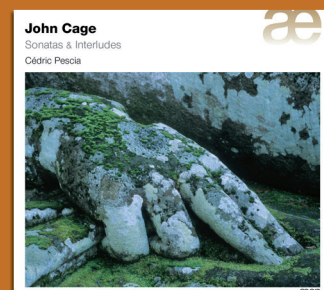
Zig Zag Territoires ZZT 305



Tafel Musik TMK 1010



Supraphon SU 4087-2



Aeon AECD 1227

Acte Préalable



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

# JOANNA ŁAWRYNOWICZ CHOPIN OPERA OMNIA NAJLEPSZA • ODKRYWCZA • PEŁNA PASJI

15 LAT ACTE PRÉALABLE



Początek wydania wszystkich dzieł  
Fryderyka Chopina dokonanego  
przez jedną pianistkę!  
To epokowe nagranie zrealizowała  
najwybitniejsza polska pianistka  
swego pokolenia!



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

Już wkrótce

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.