

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 6 (143)
czerwiec 2012
ROK XIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Elżbieta Zapolska
o pieśniach M. Szymanowskiej

Bartosz Rzyman
muzyka Mariana Sawy
jest mi bliska

Sergiu Celibidache
samotny geniusz

Andreas Staier
o 33 wariacjach na temat
walca Antona Diabellego

Włoski duet MG INC
harfa i viola da gamba



GUSTAVO DUDAMEL
Maestro z *El Sistema*



GUSTAVO DUDAMEL DISCOVERIES



**Ulubione nagrania
Gustavo Dudamela!**

**Najlepsze z najlepszych -
od Beethovena po Bernsteina!**

Gazeta Polska Codziennie (Numer 212, 21.05.2012) podała, że Polskie Radio przeznacza miliony złotych na opłacanie ukraińskiego radia ERA-FM, należącego do Andrija Derkacza, jednego z najważniejszych propagandystów ekipy Janukowycza. Kontrakt z ERA-FM został podpisany w grudniu 2010 r., głównie za sprawą działań ówczesnego członka Zarządu Polskiego Radia Władysława Bogdanowskiego oraz dyrektora Polskiego Radia dla Zagranicy Marka Cajznera i jego zastępcy Rafała Kiepuszewskiego. Przed wprowadzeniem do Polskiego Radia firmy Derkacza Bogdanowski i Cajzner usiłowali zastraszyć prokuraturą niepokornych dziennikarzy, którzy nie chcieli, aby pieniądze polskiego podatnika płynęły do firmy propagandysty. Według dziennikarzy tej gazety, na dokumentach potwierdzających przelewy dla ludzi współpracujących z radiem Derkacza nie ma podpisu Marka Cajznera, który nie pracuje już w Polskim Radiu. Mimo odwołania Cajzner nadal pobiera dyrektorską pensję. Ten przykład na pewno przekażą wszystkim wahającym się, czy warto płacić abonament.

Gdyby jednak ktoś miał jeszcze wątpliwości, co do zasadności płacenia na media publiczne (tylko z nazwy), internetowe wydanie Faktu z 19 maja br. przekona go ostatecznie. Oto ich ustalenia: „Według prezesa NIK, Jacka Jezierskiego, na odszkodowania i odprawy, głównie dla zwalnianych dyrektorów, poszły aż 44 mln zł. A na niektórych kierowniczych stanowiskach zatrudniano po kilka osób. NIK bije na alarm i zawiadamia prokuraturę. Raport, który przygotował NIK, jest miażdżący. Kontrolerzy wykryli, że telewizja masowo zamawiała opinie prawne w prywatnych kancelariach. Wydała na nie niemal 10 mln zł, choć zatrudnia własnych prawników na etatach. Spółka zawierала te umowy z naruszeniem prawa. Choć od 2009 r. telewizja zwalniała pracowników, by oszczędzić na pensjach, wydała 9 milionów zł na odszkodowania i ponad 35 mln zł na odprawy. Umowy niektórych zwalnianych były zmieniane na ich korzyść. Gdy ktoś z wyższej kadry miał stracić pracę, w umowie zapisywano mu wyższe odszkodowanie; takie działanie na niekorzyść firmy jest przestępstwem. Ustalono również, że w kilku przypadkach na stanowiskach dyrektorskich w tym samym czasie zatrudniano... po kilka osób!

Dobrze powodziło się członkom zarządu TVP. Pięciu zawieszonych członków w latach 2009–2011 korzystało ze służbowych limuzyn z kierowcami (całkowity koszt to niemal 170 tys. zł.); było to działanie nielegalne. TVP »kolorowało« sprawozdania finansowe zaniżając straty i zawyżając dochody. W dokumentach dotyczących 2009 r. TVP podała, że ma ponad 178 mln zł straty. (...) zarząd telewizji wydał oświadczenie, w którym... obiecuje poprawę. Ale wydanych niepotrzebnie pieniędzy raczej nie odzyska”.

Dwa miesiące temu pisaliśmy jak to IMIT trwoni pieniądze podatnika na dofinansowywanie kompozytorów poprzez

finansowanie funkcji „composer in residence”. Widać za mało pieniędzy udało się tą drogą wyprowadzić z budżetu naszej „zielonej wyspy”, 18 maja br. MKiDN ogłosiło kolejne rozdawnictwo w skali dużo większej – tym razem w wysokości dwóch milionów złotych. Jak podaje inicjator, „Celem priorytetu *Zamówienia kompozytorskie* jest tworzenie nowych dzieł muzycznych oraz pierwsze wykonania tych dzieł, ich popularyzacja i udostępnianie w przestrzeni publicznej, a także ich wykorzystanie jako narzędzia edukacji kulturalnej i artystycznej. Przedmiotem wniosków są dzieła autorstwa kompozytorów z Polski lub zagranicy, których premiera będzie miała miejsce w Polsce lub za granicą.

Priorytet *Zamówienia kompozytorskie* jest pierwszym systemowym przedsięwzięciem na rzecz stymulacji twórczości muzycznej i obecności powstałych w wyniku realizacji projektu dzieł w przestrzeni publicznej. Powstałe w ramach priorytetu dzieła poprzez szerokie udostępnianie w przestrzeni publicznej posłużą jako cenne narzędzia edukacji kulturalnej i artystycznej, przyczyniając się do zwiększenia społecznej obecności muzyki i budowania jej związków z różnymi kręgami odbiorców, w tym z dziećmi i młodzieżą.

Wnioski do priorytetu *Zamówienia kompozytorskie* mogą składać państwowe i samorządowe instytucje kultury, organizacje pozarządowe, kościoły i związki wyznaniowe oraz podmioty prowadzące działalność gospodarczą.

Instytucją zarządzającą priorytetem jest Instytut Muzyki i Tańca”.

Dawniej tego typu programy były bezpośrednio finansowane przez MKiDN. Nie słyszeliśmy, by nastąpiła jakakolwiek redukcja etatów w tym ministerstwie, a jednak, to co kiedyś robiła ta instytucja, robi teraz sztuczny twór jakim jest IMIT. Na pewno nie będzie taniej, a będzie pewnie śmieszniej. W szczególności, że instytucje nie mogące ubiegać się o dotacje publiczne, bez kłopotu mogą się starać o dofinansowanie z IMIT-u.

Polska, niewątpliwą potęgą finansowa, która już dawno rozwiązała przyziemne problemy swych obywateli, może popierać artystów z całego świata. Dotychczas byli to wykonawcy i wydawcy z krajów takich, jak Austria, Niemcy, Rosja, Wielka Brytania, USA. Teraz zaczniemy wierać finansowo również i zagranicznych kompozytorów. A może jednak warto bardziej się skoncentrować na rozwoju tego co polskie, i w Polsce? ☹

XVIII

**Międzynarodowy
Festiwal Muzyczny
im. Krystyny Jamroz**

www.jamroz.busko.pl

30.06 – 7.07.2012

**DOM KULTURY
BUSKIE SAMORZĄDOWE CENTRUM KULTURY
www.bsck.busko.pl**

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Lublin
10 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – Don Giovanni • Chowańszczyzna • Napój miłosny

CZŁOWIEK

- 17 W poszukiwaniu korzeni i inspiracji – Elżbieta Zapolska opowiada Łukaszowi Kaczmarskiowi o pieśniach Marii Szymanowskiej i nie tylko
19 Każdy człowiek ma prawo do muzyki. Gustavo Dudamel Discoveries – Dorota Staszkiwicz
21 O 33 Wariacjach na temat walca Diabelliego – opowiada Andreas Staier
22 Simon Preston – Organista i dyrygent – Łukasz Rozen
22 Divine Levine – boski Jimmy (4) – Człowiek – Basia Jakubowska
25 Sergiu Celibidache – Samotny geniusz – Łukasz Kaczmarek
28 Myriam i Guido, czyli duet MG_INC, mówią o swojej najnowszej płycie – Łukasz Kaczmarek
30 Muzyka Mariana Sawy jest mi bliska – z organistą Bartoszem Rzymanem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
32 Artur Rubinstein (3)
Deus ex machina – Łukasz Kaczmarek

DZIEŁO

- 34 Muzyczny portret Wojciecha Kilara (3)
Filmowy rozdział zamknięty Szkic o współpracy z wybitnymi reżyserami (1)
Maria Wilczek-Krupa
36 Tansmania (7)
Lekcja muzyki Pour les Enfants – Agnieszka Kozłowska-Dąbek

PŁYTOTEKA

- 38 Palcem po płycie – Herreweghe i Msza h-moll - kolejne podejście... – Łukasz Kaczmarek
39 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 24 – Antoni Rojewski
54 Universal Music Polska – Gustavo Dudamel

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

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: 22 648 88 38, e-mailem: acteprealable@wp.pl lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93
Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym. Cena CD wraz z kosztami wysyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: 15 Euro za CD + 15 Euro za wysyłkę dowolnej ilości CD (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
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
Gustavo Dudamel
fot. DG

skład i łamanie
Acte Préalable Limited

web hosting
FineCMS.PL

nakład
10 000 egz.

wydawca
Jan A. Jarnicki
&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW **T**heatrum sacrum. W tym roku dziewiąty z kolei, wielkotygodniowy festiwal muzyki barokowej – Misteria Paschalia (2 – 10 kwietnia 2012) – zdominowany został przez oratoria, w tym dwa wielkiego formatu: *Pasję Mateuszową* Johanna Sebastiana Bacha oraz *Judytę triumfującą* Antonia Vivaldiego. Poza tym, jak co roku, wystąpił Jordi Savall ze swoimi formacjami w monograficznym programie, tym razem poświęconym rodowi Borgiów, oraz odbyły się dwa świąteczne recitale arii operowych: Haendlowski oraz Vivaldiowski.

Dewocja à la Pergolesi

Szkolę neapolitańską reprezentowało młodzieńcze oratorium Giovanniego Battisty Pergolesiego, zmarłego w wieku bynajmniej nie zaawansowanym.

Feniks na stosie albo Śmierć świętego Józefa (*La Fenice sul rogo ovvero la morte di San Giuseppe*, 1731), przy czym stos ma tu znaczenie symboliczno-mistyczne, a starożytna figura feniksa odnosi się do duszy, odrodzonej wskutek oczyszczających cierpień.

Zapewne nieświadomie posiadające wymowę kacersko-katarską, rozkoszne – jak sto lat później Brahms wyrazi się o *Legendach* Dwořaka – libretto Antonia Paolucciego, to do pewnego stopnia dewocyjna pornografia z wyraźnymi znamionami dealektowania się sandomasochistycznymi aspektami męczeństwa św. Józefa, któremu rany zadaje Bóg, będący miłością, o czym zapewnia alegoryczna postać Boskiej miłości – Amor divino – a zaświadcza wyświetlany na ekranie tekst, a z kolei Archanioł Michał tęskni za doczesną, ziemsko-cieleśną możliwością doznawania cierpień. Wszystko to przywodzi na myśl podobne egzaltacje Anny Katarzyny Emmerich, wykorzystane w filmowej *Pasji* Mela Gibsona. W tym alegorycznym decorum pojawiają się ponadto Najświętsza Paniątka i sam jej oblubieniec – święty Józef, aczkolwiek cała pasja jego agonii, mogącej uchodzić za prefigurację męczeństwa Jezusa, stanowi wyłącznie owoc poetyckiej fantazji.

Przede wszystkim uderza charakterystyczna dla szkoły neapolitańskiej, a utrzymująca się do czasów Vincenta Belliniego, przewaga pierwszostawki melodycznego: na przykład w duecie *Il Signor vuol, ch'è ye solo* z pierwszej części, środkowego ogniwa tercetu *Intanto chiudi i lumi* z drugiej części oraz ostatniej arii Józefa *L'ardor, che cresce in seno*, w których zanika charakterystyczna dla baroku ornamentyka.

Prowadzona od skrzypiec przez Fabiona Biondiego Europa Galante jest z włoskich formacji barokowych najbardziej wyczulona na kulturę brzmieniową, zróżnicowanie kolorystyczne dźwięku, co dochodziło do głosu w poprzedzającej oratorium *Sinfonii* oraz znacznie usamodzielnionym akompaniamentem instrumentalnym arii drugiej Józefa *Non può chi tutto può* z koncertującymi skrzypcami, wiolonczelą i teorbaniem, czy arpeggiowany w pierwszej arii Marii *Pastorello in mezzo ai fiori* w drugiej części.

Śpiewacy bardzo powoli się rozśpiewywali. Początkowo jakoś brzmieniowa oraz frazowanie, zwłaszcza głosów kobiecych, pozostawiały wiele do życzenia: niekiedy brzmiały one zbyt ostro, frazy pozostawały niewykończony, tak że zastanawiałem się, czy nie byłoby lepiej przetransponować ich partie na głosy instrumentalne i niczym sto lat później w *Romeo i Julii* Berliozą powierzyć je orkiestrze?

Im bliżej końca, tym większej satysfakcji dostarczali soliści: Martina de Liso w drugiej arii Marii *Vanne va', verrà quel dì* w drugiej części, Pamela Lucciarini w ostatniej arii Archanioła Michała *Vola interno al primo raggio* czy Ferdinand von Bothmer w ostatniej arii Józefa *L'ardor, che cresce in seno*, choć już w drugiej arii *Non può chi tutto può* z pierwszej części dał się poznać z łatwości intonowania wysokich dźwięków, a więc wydaje się bardziej predestynowany do wykonywania partii bel cantowych Donizettiego i wczesnego Verdiego, gdzie bardziej istotne jest legato oraz pewna góra, niż barokowych melizmatów.

A tak w ogóle chciałoby się posłuchać Europa Galante w czysto instrumentalnym repertuarze – może na następny festiwal – zgodnie z jego pasyjną tematyką – przygotowałiby *Siedem ostatnich słów Jezusa na krzyżu* Josepha Haydna w oryginalnej, czysto instrumentalnej wersji?

Juditha triumphans!...

...ale bynajmniej nie ta, która zwycięstwo ma zapisane w tytule, czyli Antonia Vivaldiego, lecz o dwadzieścia dwa lata starsze oratorium *Judyta* (*La Giuditta*) Alessandra Scarlattiiego i jego odtwórca. Często się zdarza, iż wykonanie, po którym wiele się sobie nie obiecuje, okazuje się wydarzeniem, a to, z czym wiązało się wielkie nadzieje, ostatecznie rozczarowuje.

Przede wszystkim neapolitański kompozytor i jego librecista – kardynał Pietro Ottoboni – okazali się świetnymi dramaturgami, posiadającymi nadto wycucie czasu, a co za tym idzie nie

nadużywający cierpliwości słuchaczy i nie wystawiający ich na zbyt ciężką próbę. Poza tym recytatyw, i to nawet secco, nie służy tylko progresji akcji, ale posiada samodzielne walory wyrazowe. Dodatkowo, jeszcze przed Bellinim, od którego Wagner wywodził swą niekończącą się melodię, Scarlatti płynnie przechodzi od recytatywu do krótkich ogniw melodycznych, wykraczających poza zwykłe accompagnato, swoistych ariosi ante litteram, wylaniających się z nich i z powrotem powracających. Warto zauważyć, że punkt ciężkości nie spoczywa wyłącznie na pierwiastku wokalnemu, kiedy w recytatywie akompaniowanym, towarzyszącym dialogowi Judyty i Holoferesa *Gran donna*, niepokój bohaterki znajduje odzwierciedlenie w ościnatym rytmie towarzyszącego zespołu instrumentalnego. Pojawiają się wyodrębnione ogniwa ilustracyjne – *Sinfonia bellica* (*Intermezzo wojenne*) – z trąbką obbligato. Soliści oraz zespół La Venexiana pod czujnym i wrażliwym kierunkiem od klawesynu sprawowanym przez Claudia Cavinę, nie tylko skupili się na technicznej poprawności wykonania, ale przede wszystkim na wydobyciu tego, co znajduje się między, czy wręcz ponad nutami. Śpiewacy wraz z muzykami-instrumentalistami okazali się zgranym ansamblem, gdzie wszyscy współtworzą dramaturgię utworu oraz jego wyraz. Przede wszystkim zachwyciły mnie odtwórczynie partii tytułowej oraz Ozjasza. O ile w śpiewie posagowej Roberty Mamelli, obdarzonej dramatycznym sopranem, wydawać się mogło, iż zrazu górę bierze pewna poza, czy nawet maniera, a głos w pierwszej arii brzmiał nieco ostro, z lepszej strony ukazując się w recytatywach, które odgrywają tak wielką i ważną rolę u tego kompozytora, to z czasem okazało się, że potrafi nim operować nie tylko z ogromną dozą ekspresji, ale i różnicować dynamicznie. Francesca Lombardi, operująca lekkim sopranem lirycznym o wyjątkowo szlachetnym brzmieniu, szczególnie podziw budziła techniczną łatwością w pokonywaniu melizmatycznych ornamentacji. Z kolei mocny głos tenorowy o metalicznej barwie Anicia Zorziego Giustinianiego w roli Kapitana wydawał się bliższy estetyce dziewiętnastowiecznej niż barokowej, ale jednocześnie dostarczył wiele satysfakcji czysto wokalne natury.

Cavina potrafił wydobyc bogactwo kontrastów dynamicznych i agogicznych, podążających za zmiennym tokiem wydarzeń i wywoływanych przez nie afektów u postaci (aria Ozjasza *Se la gioia* z koncertującymi w tle skrzypcami i wiolonczelą), bo nie należy zapominać, że mimo wszystkich indywidual-

nych rozwiązań oraz innowacji Scarlattiiego (nietypowo zbudowana aria da capo Judyty *La tua destra*, w której wolne ogniwa skrajnie okalają szybkie środkowe), mamy do czynienia ze światem barokowej retoryki

Judyta wenecka

Można zrozumieć, że Włosi „italianizują” tytuł oratorium Vivaldiego do łacińskiego tekstu Giacomina Cassettiego, choć i w języku włoskim „j” wymawia się jako j, a łacina nie znała głoski „dź”, ale trudno zrozumieć, dlaczego zagajający koncert Robert Piaskowski też przyjął tę manierę?

Juditha triumphans RV 644 stanowi jedno ze szczytowych osiągnięć weneckiej szkoły kompozytorskiej na gruncie oratorium. Wszelako jej krakowskie wykonanie w znacznej mierze nosiło akademickie piętno, jak przystało na zespół, mający w swej nazwie Accademia Bizantina, zwłaszcza w pierwszej części. A więc wszystko zagrane zostało jak w nutach stoi, ale bez większej świadomości jakiemu wyższemu celowi miałyby to służyć, a także wyzbyte zostało z gwałtowniejszych emocji, jak to bywało w przypadku dawnych, monumentalnych i pełno obsadowych wykonań filharmonicznych (praktykowanych niegdyś i w Polsce, i w ówczesnych nagraniach). Była to interpretacja w znacznej mierze wycofana i wyciszona, co sprawdziło się przede wszystkim w ustępach lirycznej i kontemplacyjnej natury z udziałem koncertujących instrumentów, np. ostatnia aria Judyty (José Maria Lo Monaco) z akompaniamentem m.in. pikuliny *Veni, me sequere Fida* w pierwszej części, a zwłaszcza wypełniających znaczną partię drugiej części, rozgrywającej się w nocy i poprzedzającej zglądzenie Holofernesa (Delphine Galou): pierwsza aria tegoż *Nox oscura tenebrosa*, aria Judyty *Transit aetas* z pizzicatem, naśladującym brzmienie mandolinowe, aria Holofernesa z pozytywem *Noli o cara te adorantis*.

Zawiodło natomiast w ustępach heroicznym pierwszej części czy dramatycznych w drugiej: na przykład recytatyw i aria Judyty *In somno profundo*, poprzedzające zabójstwo Holofernesa.

Ottavio Dantone ze swojej strony nie potrafił zarysować odpowiedniej dramaturgii dzieła poprzez zastosowanie śmielszych kontrastów dynamicznych.

Większego zróżnicowania zabrakło też w ostatniej arii Abry (Maria Hinojosa Montenegro), służącej Judyty, *Si fulgida per te*, gdzie głos wokalny rywalizuje z instrumentami orkiestry, której partia nie stanowi zwykłego akompaniamentu. Z kolei w arii gniewu Vagausa (Vivica Gennaux) *Armatae face, et anguibus* sięgnięto po przesadną ekspresję, a może tylko wydawała się takową w zestawieniu z dotychczasową powściągliwością i wyrazowym umiarem?

Minkowskiego *Pasja*: sztuka chorału

O ile bardziej ascetycznej *Pasji Janowej* Marc Minkowski przed dwu laty nadał wybitnie

steatralizowany charakter, o tyle w barwniejszej i zakrojonej na bardziej monumentalną skalę *Pasji Mateuszowej* BWV 244 zdecydował się na bardziej skupione ujęcie, na tle którego szczególnie rozkwitły kontemplacyjne chorały, mogące uchodzić za koncesję na rzecz protestanckiej liturgii, a które zazwyczaj przy innych wykonaniach przeczekuje się, koncentrując całą uwagę raczej na prowadzących akcję dramatycznych recytatywach i chórach, w których dochodzą do głosu rozstrzygające zdarzenia i zbiorowe emocje, a także afirmujących ewangeliczną wymowę w ariach. Wskutek powyższego ekspresyjny styl realizowania partii Ewangelisty przez Markusa Brutschera tym razem wyraźnie odstawał od reszty, choć wraz z partią Chrystusa w osobie Christiana Immlera najbardziej trzymał w napięciu i stanowił najmocniejszą stronę wykonania (recytatyw z chórem *O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz*). Rozczarowujące okazały się chóry (poza *Sind Blitze, sind dinner in Wolken verschwunden?*) oraz arie, zarówno od strony wokalne, jak i instrumentalnego akompaniamentu, wyjątkowo odbarwionego, a przecież u Bacha są to bardzo często równoprawne, koncertujące głosy, a posługiwanie się brzmieniową kolorystyką było dobrze znane i szeroko praktykowane w barokowej retoryce. A może po prostu muzyka Bacha lepiej brzmi na współczesnych instrumentach, przy czym pamiętać należy, że kompozytor ten poniekąd tworzył na wirtualne składy, jeśli uwzględni się jego późne kompozycje: *Kunst der fuge* oraz *Musikalische Opfer*, nie przeznaczone na żadne konkretne instrumenty. A więc, szczególnie w jego przypadku, niewolnicze trzymanie się historycznego instrumentarium nie ma takiego uzasadnienia, zwłaszcza, jeśli jednocześnie powierza się arie altową kontratenorowi, a przecież w Niemczech i u Bacha nie występował ani kastraci na modłę włoską, ani falseściści na modłę z kolei angielską (najwyżej głosy chłopięce), choć właśnie w interpretacji Owena Willelsa aria *Können, Tränen meiner Wangen* zabrzmiała wyjątkowo pięknie i głęboko i można załować, iż temu śpiewakowi nie powierzono *Erbarne dich*, małego arcydzieła w ramach większego, która w ujęciu Nathalie Stutzmann wypadła wyjątkowo bezbarwnie, choć w późniejszej *Sehet, Jesus hat die Hand* wywarła już lepsze wrażenie. Także aria sopranowa (Marita Solberg) z fletem i obojem *Aus Liege will mein Heiland sterben* oraz tenorowa (Magnus Staveland) *Geduld, Geduld!* z violą da gamba wniósł piękno zespołowego muzykowania. W niewielkim epizodzie z udziałem żony Piłata wystąpiła Jolanta Kowalska.

Czy strategią Minkowskiego, to z kolei w związku z ubiegłorocznym wykonaniem *Wielkiej Mszy h-moll*, jest znużenie słuchacza, by tym bardziej olśniony go ustępy, którym nadaje większego blasku?

Concerto curioso

Można się zastanawiać, ile wspólnego z wielkotygodniowymi misteriami mają Borgiowie, do których przylgnęła czarna legenda, to praw-

da, iż w znacznej mierze będąca tworem przeciwników (nieprzychylnie im dłonie wypisywały na murach obelżywe „orgia”, odnoszące się do sposobu życia, pozostającego w sprzeczności z duchowymi godnościami niektórych jego przedstawicieli). Może papieskie urzędy Kaliksta oraz Aleksandra VI, a także kardynalska purpura jego syna – Cesare – wreszcie kanonizacja ostatniego – Franciszka? Chyba że za dominujący motyw przewodni uzna się silne kobiety: biblijną Judytę, której poświęcone były dwa omówione oratoria, oraz Lukrecję Borgię? Ale jej osobie poświęcono zaledwie marginalny utwór – wykonaną na harfie pawanę Joana Ambrosio Dalzy.

Tegoroczna koncertowa narracja Jordiego Savalla o tym pochodzącym z Walencji rodzie, o czym mało kto dziś pamięta, albowiem odcisnęli swe piętno głównie na papieskim Rzymie oraz Ferrarze, w przeciwieństwie do poprzednich wielkośrodkowych występów katalońskiego artysty i jego zespołów: Capella Reial de la Catalonia i Hespèrion XXI, nie była spektaklem muzycznym, lecz raczej montażem, niekiedy dość mechanicznym, kiedy na zasadzie koincydencji czasowych zestawione zostały m.in. utwory Josquina de Pres i anonimowych twórców włoskich i hiszpańskich z chórami protestanckim, a to w związku ze zbieżnością w czasie wystąpienia Lutra, nie mówiąc już o muzyce sefardyjskiej, czy też muzulmańskiej, głównie tureckiej, będącej skądinąd najmocniejszym akcentem tego koncertu. Szczególnie zapadł w pamięć utwór księcia Cemy, brata Bajazeta (znanego chociażby z oper Haendla i Vivaldiego) i watykańskiego zakładnika, zainicjowany suficką improwizacją na flecie, szkoda że nie na oryginalnym ney, lecz prostym, do której z niezwykłym wyczuciem dołączyli muzycy Capelli Reial de Catalonia, w pełni poczuwszy bluesa, a raczej taksim, jak określa się tę formę muzykowania.

Jak zawsze odpowiednio przystosowane zostało wnętrze kościoła św. Katarzyny: chór został przyslonięty czarnym płótnem, podobnie jak z tyłu ołtarz, tyle że przezroczystym muslinem, co w równej mierze pochłaniać miało dźwięk, jak i światło.

Przed wszystkim jednak dał się odczuć brak Montserrat Figueras, której osobowość wypełniała poprzednie występy festiwalowe, choć już w ubiegłym roku choroba uniemożliwiła jej przyjazd do Krakowa, a montaż poświęcony rodowi Borgiów stanowił ostatnie wspólne przedsięwzięcie małżonków Savall, tak że Jordi poświęcił krakowski koncert jej nieodżałowanej pamięci.

Inne osobliwości i osobowości festiwalu

Do nich należy niewątpliwie Simone Kermes, która wzbudza silne i zarazem sprzeczne uczucia: albo zachwyca, albo denerwuje, niekiedy jednocześnie – gdy na przestrzeni jednej i tej samej arii jedne dźwięki intonuje krystalicznie czysto, a zaraz potem inne brzmią w sposób wysilony, na pograniczu krzyku, czy też głos przyjmuje niezbyt szlachetne zabarwienie. Ale

potrafi także ująć walorami interpretacyjnymi, jak w arii *Piangerò la sorte Mia* z *Juliusza Cezara*, kiedy w ogniwie da capo, będącym powtórzeniem pierwszego, wolnego, stosuje całkiem odmienną artykulację i barwę brzmieniową, a ponadto zmienia tempo. Kiedy indziej w dialogu z wiolonczelą także daje popis umiejętności interpretacyjnych i autentycznej muzykalności.

Niezwykłymi walorami brzmieniowymi odznaczała się gra towarzyszącej jej Venice Baroque Orchestra, które można było docenić w kompozycjach instrumentalnych George'a Fredericka Haendla – *Koncerte A-dur* HWV 296a (zwłaszcza smyczkowanie w otwierającym *Largo e staccato*) oraz *Sinfonii* Antonia Vivaldiego, w której imponowała szeroka gama dynamiczna.

Julija Leźniewa, której wykonanie jednej arii, przewidzianej przez jej partię, starczyło za całe koncertowe wykonanie *Wyroczeni meszeńskiej* Antonia Vivaldiego w ramach grudniowego wydania cyklu „Opera rara”, tym razem, na zakończenie całego festiwalu, dała recital, złożony z arii tego kompozytora. Występ ten nie wznosił się jednak ponad techniczną poprawność i raczej nie porywał. Być może wpływ na to miało zmęczenie, zarówno świąteczne, jak i trwającym barokowym maratonem.

Uderzało natomiast wyjątkowo bezbarwne brzmienie kierowanej przez Jean Christophe'a Spinosię orkiestry – Ensemble Matheus – jedynie utrzymanemu w ulubionych przez Georga Philippa Thelemanna polskich rytmach finałowi *Koncertu e-moll* TWV 52:e:1 nadano nieomal folkowe zabarwienie, przytupując i wydając okrzyki.

Reasumując: chciałyby się zamiast szacownych muzealników częściej słyszeć artystów oraz indywidualności pokroju i formatu np. René Jacobsa, dla których ważniejszym od z pietyzmem wskrzeszanych dawnych praktyk i uwarunkowań wykonawczych jest ostateczny efekt interpretacyjny hic et nunc, czyli tu i teraz.

Lesław Czaplinski

KRAKÓW **Zakończenie IX Festiwalu Misteria Paschalia.** Podczas kolejnych wieczorów 8 i 9 kwietnia 2012 r. zaśpiewały dwie sopranistki. W Wielką Niedzielę festiwalowej publiczności zaprezentowała się Simone Kermes w towarzystwie Venice Baroque Orchestra. W Poniedziałek Wielkanocny wystąpiła zaś Julia Leźniewa z formacją Ensemble Matheus kierowaną przez Jean-Christophe'a Spinosię i w towarzystwie solistów-instrumentalistów: Laurence'a Paugama (skrzypce), Alexisa Kossenki (flet traverso), flet dzióbkowy) oraz Jean-Marca Goujona (trawerso).

Simone Kermes zaprezentowała obszerny wybór 9 arii Jerzego Fryderyka Haendla, które skomponował z myślą o primadonnie londyńskiej Royal Academy of Music – legendarnej Francesce Cuzzoni. Występ śpiewaczki wzbogacony został koncertami Haendla, Vivaldiego oraz Francesca Geminianiego. Program wystę-

pu Julii Leźniewej i zespołu Jean-Christophe'a Spinosię, który zamykał festiwal, poświęcony został niemal w całości twórczości wokalne i instrumentalnej Vivaldiego, a poszerzony o znaczący kontekst koncertu Telemanna.

Jakkolwiek były to wieczory absolutnie nieporównywalne – niestety także pod względem poziomu wykonawstwa głównych bohaterek recitali wokalnych – to wychodząc z obu koncertów słuchaczom mogło towarzyszyć paradoksalne odczucie równoczesnej przesady i niedosytu.

Koloraturowy sopran Simone Kermes jest nie mniej znany, niż skłonność śpiewaczki do teatralizacji muzyki barokowej. Dalekie od powściągliwości interpretacje wokalne i aktorskie śpiewaczki mogą być traktowane jako próba ożywienia dzieła, która często balansuje wprawdzie na granicy nieobliczalności, ale – pomimo zastrzeżeń, które musi wzbudzać – może bardzo podobać się publiczności, czego byliśmy świadkami również w Krakowie. I z tego właśnie powodu bardzo niedobrze się stało, że festiwalowej publiczności kazano podziwiać przede wszystkim to drugie oblicze wykonawstwa niemieckiej śpiewaczki. 8 kwietnia zabrakło bowiem tego najważniejszego i niezastąpionego w operze elementu, jakim jest strona wokalna występu i nie ma większego znaczenia, czy brak ów w przypadku rzadko prezentującej się polskiej publiczności artystki nazwiemy trwałym spadkiem technicznej sprawności głosu, czy chwilową niedyspozycją wokalną. Jeśli programem koncertu Simone Kermes potwierdziła, że nie boi się muzycznych wyzwania, to tym razem wyraźnie przeceniła swoje aktualne możliwości, gdyż wokalnie nie podołała wyzwaniu. Jej instrument o przezroczyściej barwie produkował bowiem gigantyczne konstrukcje nietrafionych dźwięków, girlandy intonacyjnych błędów w nadmiarze iście barokowym i mnogość absurdalnych konstelacji fałszywie brzmiących zdobień. Śpiewaczce nie udawało się nawet to, co dla muzyka barokowego musi być synonimem największej swobody: przełamanie przewidywalności arii da capo w powtórzeniach części pierwszej. W związku z powyższym także kilka interpretacyjnie interesujących fragmentów – jak aria Kleopatry *Se pietà di me non senti* w części B konstrukcji da capo, czy aria Antygony *Io ti bacio, oh bella imago* z opery *Admet* – odeszło szybko w zapomnienie. Śpiewaczce nie tylko nie udało się pozostać w zgodzie z partyturą, nie zdołała również wyśpiewać uczuć swych bohaterek. Nie mieliśmy do czynienia z Armidą, Kleopatrami ani Rodelindą, gdyż z portretu każdej z nich wyłaniała się jedynie źle śpiewająca teatralna osobowość Simone Kermes. Tak więc z heroin legendarnej Francesci Cuzzoni, ujętych w program jednego wieczoru przez współczesną Gwiazdę, pozostała jedynie garść smętnie tłących się popiołom werbalnej ekspresji. Co gorsza, wobec braku wokalne sprawności, artystka wyraźnie nadużywała środków wyrazu, wokół których od pewnego momentu starała się budować całość kreacji.

W tej sytuacji świetnym muzykom z Venice Baroque Orchestra tylko do pewnego stopnia

udawało się rekompensować słuchaczom ów brak wokalne kreacji i jednocześnie nadmiar artystowskiej osobowości w utworach wokalnych. W koncertach Haendla, Vivaldiego i Geminianiego muzycy zaprezentowali natomiast pełnię instrumentalnej precyzji.

Program koncertu z 9 kwietnia z udziałem Julii Leźniewej, która zaśpiewała „jedyne” 5 utworów, nie przewidywał wprawdzie tak obszerne go popisu sopranistki, ale sprawiał wrażenie dokładniej przemyślane. Pomimo, że potraktowany przez śpiewaczkę z pewną dozą widocznej w wykonaniu ostrożności, zrealizowany został w sposób niemal doskonały. To co zwracało uwagę w występie młodej, 22-letniej śpiewaczki, to przede wszystkim zaskakująca barwa jej głosu, która przydaje barokowemu repertuariowi szczególnego odcienia. Jakkolwiek Julia Leźniewa dysponuje instrumentem o rozległej skali, to właśnie w jego charakterystycznej, jak gdyby ciemniejszej barwie (co jest procesem dokonującym się niemal na oczach słuchaczy) należy dopatrywać się przyczynny magnetyzującego oddziaływania sopranu solistki. W repertuarze Vivaldiego głos rosyjskiej śpiewaczki brzmi odmiennie od sopranów specjalizujących się dotąd w wokalne sztuce baroku. Ich typologiczna niejako przezroczyść pokazuje tę wirtuozowską muzykę przez kryształowe szkło bezpośrednio zbliżenia zapisu nutowego. Natomiast barwa głosu Julii Leźniewej – niezależnie od imponującej technicznej sprawności – indywidualizuje kolorystycznie wartość każdego niemal dźwięku, co w połączeniu z subtelnie realizowanym „vocal acting” owocuje interpretacją artystyczną daleko dojrzalszą od najdoskonalszych nawet realizacji zapisu partytury, tak często przecież dziś spotykanych w wykonawstwie baroku. Julia Leźniewa konsekwentnie pozostaje ponadto pierwszym instrumentem orkiestry, co w znakomity sposób odzwierciedla umiar, jakiego lekko dała w utworze *Zeffiretti, che sussurrate* oraz w arii *Ruggiera Sol da te, mio dolce amore* z opery *Roland szalony*, gdy wchodziła w najbliższe bodaj interakcje z muzykami-instrumentalistami. O wykonawstwie młodej artystki wiele mówi również i to, że wyraźnie nie zamierza wychodzić przed postacie, których zróżnicowane „afetti” wyraża. Zarówno w oratoryjnej arii zemsty *Vagausa Armatae face (Juditha triumphans)* jak i w klasycznej arii da capo, którą Vivaldi przewidział dla Caia, bohatera *Ottone in villa*, śpiewaczkę bardziej niż skala oddziaływania teatralnej gestykulacji pochodzącej od wykonawcy zdaje się interesować jedynie poszukiwanie gestu zapisanego przez kompozytora w muzyce granej postaci. Innymi słowy mówiąc: umiar, prostota i bezpośredniość to cechy wschodzącej Gwiazdy. Finałowy koncert krakowskiego festiwalu Misteria Paschalia potwierdził więc ponad wszelką wątpliwość, że w przypadku tej znakomitej śpiewaczki zbędne są wszelkie odwołania do legendy opery z przeszłości. Doprawdy lepiej będzie dla publiczności, jeśli zamiast drugą Callas – jak chce tego często przywoływany krytyk francuskiego *Le Figaro* – śpiewaczka pozostanie Julią Leźniewą Pierwszą!

Niezależnie od wielkiego wsparcia w postaci towarzystwa znakomitej formacji Ensemble Matheus i porywających w partiach solowych instrumentalistów, sopranistka zyskała konkurencję w osobie lidera zespołu, którego temperament mógł niekiedy odwracać uwagę publiczności od wykonania. Najbardziej skrzypka i wybrane bisy, które ograniczały ekspozycję osoby śpiewaczki. Jeden z nich – utwór *Mai Nazipo* – Spinosi poprowadził wręcz w formie radosnej, niekończącej się improwizacji z elementami maskarady i w nawiązaniu do konwencji buffa. Nie zmienia to jednak faktu, że wykonawstwo całego koncertu było na najwyższym poziomie, a włączenie do programu *Koncertu e-moll* Telemanna okazało się eleganckim ukłonem w stronę polskiej publiczności, która w utworze mogła dostrzec reminiscencje krótkiego, acz owocnego pobytu kompozytora na Śląsku.

Damian Sowa

KRAKÓW **P**od znakiem Jerzego Katlewicza i Kazimierza Korda. Koncert Filharmonii Krakowskiej 20 kwietnia dedykowany był obecnemu na Sali, a obchodzącemu osiemdziesięciopięciolate urodzin Jerzemu Katlewiczowi, który 18 października 1954 r., jako drugi dyrygent Filharmonii, poprowadził przedstawienie *Rigoletta*, inaugurujące działalność Opery Krakowskiej jako stałej instytucji o ciągłej tradycji. Przede wszystkim jednak był on legendarnym dyrektorem Filharmonii Krakowskiej w latach siedemdziesiątych, wraz z którą niestrudzenie propagował dzieła Krzysztofa Pendereckiego: *Pasję* oraz *Jutrznie*, której polskie prawykonania dwóch kolejnych części prowadził w obecności kardynała Wojtyły, a z którymi objeżdżał potem pół świata. Pamiętany jest głównie jako niezrównany interpretator dzieł oratoryjnych, w tym *Requiem* Giuseppe Verdiego, *Wielkiej Mszy h-moll* oraz *Pasji Mateuszowej* Bacha, w których liczyła się nie tyle stylowość, albowiem były to jeszcze wykonania wielkoobsadowe, co ekspresja i dramaturgia, sprawiające, że miało się do czynienia z prawdziwym teatrem, wyrażonym wyłącznie środkami muzycznymi, przy którym błędą erudycyjne wykonania historyczne.

Tym razem jednak nie wziął batuty do ręki, którą przejął w dosłownym i przenośnym znaczeniu Paweł Przytocki, jego uczeń i obecny dyrektor Filharmonii Krakowskiej.

Przez ostatnie dwa lata Filharmonia Krakowska zapewniała mecenat Agacie Zubel jako kompozytorce z nią związanej, czego pokłosie stanowiło prawykonanie jej najnowszego utworu *Percussion store* (*Skład perkusyjny*), na które, rzecz znamienna, nie uważała za stosowane osobście się pofatygować. Początek był wielce obiecujący, albowiem zapowiadał ujęcie sonorystycznej wyobraźni w dyscyplinę formy quasi-sonatowej. Aliści, zarysowane tematy brzmieniowe: quasi-perkusyjna artykulacja kwintetu smyczkowego, quasi-unisonowe klasterki, puste dźwięki (m.in. przedęcia), nie wykroczyły

właściwie poza samą ekspozycję. Zabrakło ich dalszego rozwinięcia i przetworzenia. Rozwój muzyczny, jak się okazało, prowadził ostatecznie do kulminacji w postaci orkiestrowego tutti, po którym nastąpiło rozładowanie napięcia i wygaśnięcie muzycznej akcji.

Podzielona na cztery grupy bateria instrumentów perkusyjnych, składających się niekiedy z przeniesionych na grunt orkiestry Duchampowskich „ready mades”, a więc przedmiotów codziennego użytku, wykorzystanych do celów muzycznych, jak między innymi mięte i darte gazety, uderzane pałeczką wiszące stronicie papieru nutowego, koralki przetwarzane po odwróconych membranach kotłów, a nawet śruby, felgi, bębny hamulcowe, resory, szyny, kluczce, muszelki i patyczki do lodów... O wiele bardziej interesująco zabrzmiały niektóre z tych nietypowych instrumentów (np. egzotyczne dzwonki buddyjskie, marokańskie kastaniety) podczas prezentacji przez dyrygenta i instrumentalistów, po prawykonaniu, kiedy przemeblowywano estradę do następnego utworu, albowiem w kompozycji Zubel zupełnie nikły, przytłumione w orkiestrowym tutti.

W *II Koncercie skrzypcowym g-moll* op. 63 Prokofiewa, zwłaszcza w pierwszej części – *Allegro moderato* – w para minimalistycznych, uporczywie powracających krótkich motywach ostinatowych, dosłuchać się można zapowiedzi muzyki repetytywnej, co może wynikało z paralenych uwarunkowań zewnętrznych, zmuszających do uproszczenia języka muzycznego, w ZSRR z powodów ideologicznych, a w Stanach Zjednoczonych oczekiwani większej przystępności ze strony publiczności. Z kolei stylizowana część wolna – *Andante assai* – przywodzi na myśl motywy Montecchich i Capuletich z *Romeo i Julii*, nad którym to baletem kompozytor właśnie pracował.

Interpretacja francuskiego skrzypka Oliviera Charliera polegała na czytelnym zarysowaniu praw formy: od ekspozycji po pracę tematyczną, a nośny dźwięk zapewniał dominację nad orkiestrą, zgodnie z wolą kompozytora, sprowadzona do istotnego, ale mimo wszystko tła.

Druga część już niepodzielnie należała do zespołu filharmonicznego, albowiem wypełniło ją wykonanie *IV Symfonii e-moll* op. 98, opatrywanej mianem „elegijnej” w dobie romantyzmu, kiedy doszukiwano się skojarzeń programowych, nawet u twórcy preferującego absolutny charakter muzyki, jakim w przeważającej mierze był Johannes Brahms. Mimo że u tego kompozytora walory brzmieniowe nie należą do najważniejszych, w przeciwieństwie do wyraziście zarysowanej konstrukcji tematycznej, którą zamazywały wszakże uchybienia intonacyjne, to zaniedbanie ich (tępe brzmienie waltorni) w połączeniu z forsowaniem dynamiki na pograniczu hałaśliwości i nieodpowiednim wyważeniem proporcji pomiędzy poszczególnymi sekcjami instrumentów (nadużywanie kotłów) nie przysłużyło się percepcji tego utworu. Najlepiej zabrzmiało *Scherzo*, precyzyjne rytmicznie, z wyraziście oddanymi figuracjami drzewa, a szczególnie solo fletowe w finale (*Allegro energico e passionato*), przydające dziełu

wspomnianych nut elegijnych, co poprawiło wrażenia z całości, ale śmiem domniemywać, że po krakowskiej prezentacji tego dzieła Eduard Hanslik nie napisałby swej fundamentalnej rozprawy *O pięknie w muzyce*, zainspirowanej właśnie twórczością Brahmsa.

Czwarta Brahmsa poprowadził z nieistniejącą już Orkiestrą Polskiego Radia w Krakowie – do której niebyle dołączy w tym roku rozwiązywany właśnie Chór – na swym pożegnalnym koncercie 17 listopada 1970 r. Kazimierz Kord, legendarny dyrektor Opery Krakowskiej, wówczas noszącej miano Teatru Muzycznego, z którego zmuszony został do odejścia.

Tym razem, 27 kwietnia, poprowadził koncert Filharmonii. Jedną z ostatnich premier sceny operowej za jego dyrekcji był *Orfeusz i Eurydyka* Christopa Willibalda Glucka, aczkolwiek nie przez niego osobiście przygotowany. A zatem miał okazję po raz pierwszy zadyrygować tym dziełem w Krakowie, tyle że w formie estradowej. Załować należy, iż w Polsce do tej pory nie sięgnięto do jego wersji francuskiej, z tytułową partią przeznaczoną dla tenora, której jedynie transpozycję Hectora Berlioz na mezzosopran dla Pauline Viardot wykonywała, ale po włosku Ewa Podleś. Mieliśmy zatem do czynienia z włoską wersją wiedeńską, przetransponowaną jednak na baryton, choć na początku drugiego aktu dodano muzykę baletową z redakcji paryskiej.

Kazimierz Kord nie uskrzylił jednak orkiestry, jak to zdarzało się niegdyś innym wielkim kapelmistrzom: Witoldowi Rowickiemu czy Stanisławowi Skrowaczewskiemu. Było to raczej wykonanie dość poprawne, lecz nie porywające, jak w przypadku sprzed lat pod Katlewiczem, z niezapomnianą Krystyną Szczepańską, albowiem partię Orfeusza, pierwotnie przeznaczoną dla kastrata, przejęły z czasem kobiety, czy warszawskiego tegoż Korda z Andrzejem Hiolskim. Prawdziwym, choć nieobecnym bohaterem okazał się Mariusz Treliński, albowiem dzieło Glucka zagrano według pomysłu z jego niedawnej inscenizacji, z otwierającym lamentem Orfeusza na tle chóru jako zakończeniem, zamiast sztucznego wskrzeszenia Eurydyki i tercetu *Trionfo d'Amore*, w podwójnym znaczeniu: miłości i jej personifikacji – Amora, pojawiającego się jako jedna z postaci.

Jeśli już, to była raczej „Eurydyka i Orfeusz”, zważywszy wykonawczyń tej pierwszej, czyli Martę Boberską, choć Gluck przewidział dla niej zaledwie jedną arię, duet oraz kilka recytatywów akompaniowanych. Co prawda artystka ujęła tę partię bardziej w duchu Mozartowskim, uprzywilejowując śpiew względem słowa, ale szlachetność brzmienia i wyrównane prowadzenie frazy dostarczyć mogły słuchaczom największej satysfakcji z całej obsady.

Głos Iwony Sochy był nieco za ciężki jak na partię Amora, tradycyjnie wykonywaną przez lekkie sopran koloraturowe, na dodatek okrojona, gdyż wykreślono wspomniany finał z jego udziałem.

Na tym tle Adam Szerszeń zaprezentował się dość bezbarwnie. Średni głos męski, w przeciwieństwie do żeńskiego, nie ma tej siły wyrazu, jaką zapewnia wysokim dźwiękom

ciemna, kontraltowa średnica oraz rejestr piersiowy. Na dłużej zapadły w pamięci jedynie dwie przejmujące arie z II aktu: *Mille pene, ombre molleste*, skierowana do broniących przejścia furii, z pizzicatoowym akompaniamentem naśladowującym dźwięki liry, oraz *Che puro ciel! Che chiaro sol!* z obojem i fletem w roli concertanti.

Orkiestra i chór wystąpiły w zwiększonym składzie, ale otwierający drugi akt śpiew furii nie wywołał dreszczu grozy, nawet, jeśli uwzględnia się, że stanowi on wczesnoklasykistyczne decorum, a więc unika przesady i nie przekracza granic naonczas pojmowanego dobrego smaku. Stylowego charakteru wieczoru dopełniał kapelmistrz, który wystąpił w długim, czarnym surducie zamiast tradycyjnego fraka, a więc utrwała się tendencja do odchodzenia od standardowych uniformów i przywdziewania oryginalniejszych strojów, również przez panów.

Lesław Czaplński

KRAKÓW

Giuditta Alessandra Scarlattiego na festiwalu **Misteria Paschalia**. Kiedy rozpoczęła się sprzedaż biletów na dziewiątą edycję festiwalu Misteria Paschalia, jak co roku pojawiły się dylematy, który z koncertów wybrać. Do tej pory wybierałem utwory mniej znane i artystów, których nie miałem wcześniej okazji podziwiać na żywo. Tak było i tym razem, chociaż w tym przypadku zdecydowało również nazwisko kompozytora, który fascynuje mnie już od mojej pierwszej wizyty na festiwalu, kiedy usłyszałem jego oratorium *La Vergine dei Dolori*. Dostępne źródła niewiele mówią na temat historii Giuditty, ale na szczęście mogłem poprosić o pomoc mojego znakomitego kolegę, wybitnego znawcę twórczości Scarlatti – Romana Vettoriego, który odkrył, przepisał i zorganizował pierwsze publiczne wykonanie *Responsoriów na Wielki Tydzień* tegoż kompozytora. Pierwsza wersja *Giuditty* została zinstrumentowana i wykonana przez A. Scarlatti w 1693 r. do libretta jego wielkiego protektora i mecenasa sztuki, Pietra Ottoboniego (1667–1740). Zwana jest neapolitańską w odróżnieniu od drugiej wersji dzieła – *Judyty* z Cambridge (1700). Partytura *Giuditty*

neapolitańskiej (była też wykonana w Rzymie, w Wiedniu i we Florencji) obecnie znajduje się w bibliotece Conservatorio S. Pietro w Majella di Napoli, natomiast drugi manuskrypt tego dzieła przechowywany jest w St. Elisabeth College Morristown (New Jersey, USA). Biblijny temat poświęcony Judycie był bardzo popularny wśród twórców baroku – nie tylko kompozytorów ale również malarzy. Sam Scarlatti w *Cantata per il S. Natale* z 1705 r. zamieścił tekst (także autorstwa P. Ottoboniego) poświęcony malarzowi neapolitańskiemu Luce Giordaniemu (1634–1705) – znanemu dzięki swoim ostatnim freskom, w których to pojawił się właśnie temat triumfu Judyty (Neapol, 1704). W czasach Scarlatti próby reformy gatunków wokalnoinstrumentalnych zapoczątkowane przez elity intelektualne wydają się znajdować największe odzwierciedlenie w formie oratorium, między innymi ze względu na doniosłość tematu, większy dramatyzm akcji, dydaktyczny wydzwięk tekstu oraz nieodzowny pouczający morał w finale. Na przełomie XVII i XVIII w. dzieło Scarlatti ma znaczący charakter. *Giuditta* napisana w 1693 r. odznacza się większą ekspresyjnością i swobodniejszą budową dzieła (np. w przechodzeniu z recytatywu do arii i ariosa, arie bez da capo często tylko z towarzyszeniem basso continuo) w stosunku do oratoriów napisanych między 1710 i 1720 (*Giuditta* z Cambridge ma mniejszy skład i nieco okrojona zawartość). Scarlatti ma okazję poszerzyć brzmienie dzieła ze względu na potrzeby dramaturgiczne i dlatego używa większego aparatu instrumentalnego. Oprócz smyczków i basso continuo mamy tu dwa flety, trąbkę i puzony. Poza tym opracowanie muzyczne jest coraz bardziej dojrzałe i oddaje coraz lepiej rys dramaturgiczny poszczególnych bohaterów. *Giuditta* reprezentuje punkt kulminacyjny pomiędzy scenami walk, a intymnymi scenami uwodzenia. Partytura oddaje więc ważny moment poezji artystycznej, literackiej i muzycznej epoki podobnie jak wcześniejsze *Davidis pugna et victoria* (1700) czy *Il Sedecia re di Gerusalemme* (1705).

W Wielki Czwartek, w Filharmonii Krakowskiej byliśmy świadkami wersji neapolitańskiej, którą przygotował Claudio Cavina ze swoim znakomitym zespołem madrygalistów, La Ve-

nexiana. Maestro Cavina, wybitny kontratenor i dyrygent jest uznanym specjalistą w dziedzinie wokalistyki renesansowej, a jego interpretacje madrygałów Monteverdiego są bliskie ideału. Do festiwalowego koncertu zaprosił bardzo interesujących, blisko związanych z nim, solistów. Robertę Marnell, odtwarzającą partię tytułową często określa się wychowanką Caviny i chociaż niektórzy krytycy zarzucają jej przejęcie pewnych manier wokalnych swojego protektora, to dla mnie, jak i zapewne dla całej publiczności, jej głos w połączeniu ze zjawiskową urodą, był absolutnym objawieniem. Arie Giuditty, które zrobiły najlepsze wrażenie to z pewnością *La tua Destra*, w której jej głos idealnie współgrał z brzmieniem towarzyszącej trąbki oraz koloraturowa aria *Combattuta navicella*. Francesca Lombardi kreująca rolę Ozii, dysponująca przepiękną sopranową barwą, zachwycała publiczność już w pierwszej lirycznej arii *Se d'Amor fosse*. Prawdziwe mistrzostwo zaprezentowała jednak w arii *Se la gioia*. Trzeba przyznać, że wzorce miała najlepsze z możliwych. Była uczennicą Pavarottiego, a obecnie kształci się w Akademii Śpiewu pod kierunkiem Mirelli Freni. Marta Fumagalli, śpiewaczka o bardzo głębokim alcie, wykonująca rolę Oloferne najlepiej zaprezentowała się w arii *No, non dirai che vincero*. W rolach męskich pojawili się uznani wóscy soliści, Salvo Vitale – bas – w roli Sacerdota i Anicio Zorzi Giustiniani – tenor – w roli Capitana. Pierwszy z nich wyróżnił się w recytatywach i w pięknie zaśpiewanym duecie *Ozia, Sacerdote, Son Lieto*. Giustiniani z kolei bardzo dobrze poradził sobie z arią *Del tiranno*. Publiczność festiwalowa zachwycona interpretacją Claudia Caviny, muzyków La Venexiana oraz solistów, nagrodziła artystów długą i jak najbardziej zasłużoną owacją. Koncert swoją obecnością zaszczytli przedstawicieli korpusu dyplomatycznego z Włoch, a także Krzysztof Penderecki, którego obecność wydaje się potwierdzać, że mój wybór koncertu był jak najbardziej słuszny. Na koniec przytoczę słowa mojej znajomej z Rumuni, która napisała mi, że poprosi o azył kulturalny w Krakowie. Jeżeli takowy istnieje, to ja również poproszę.

Mariusz Trojanowski

LUBLIN

Podobnie jak w roku ubiegłym, tak i w tym, do Polski zawiatała nasza znakomita skrzypaczka, od wielu lat mieszkająca w Baden, Joanna Mądrozkievicz. Tym razem na program swojego koncertu wybrała *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61 Ludwiga van Beethovena. Także miejsce uległo zmianie, na rzecz Lublina (11 V). Warto dodać, że była to pierwsza, od 35. lat, wizyta Joanny Mądrozkievicz w tym mieście. Wtedy, w roku 1977, Ludwik Gawroński pisał na łamach Sztandaru Ludu: „Dziś już można powiedzieć, że Joasia jest artystką, jedną z niewielu prawdziwych, że obdarzona jest ogromną wrażliwością, wyobraźnią muzyczną i rzadko spotykaną łatwością techniczną. Jej gra była pokazem nie tylko świetnego wirtuozostwa, ale

również wysokiej kultury i najlepszego smaku”.

Słowa te i dzisiaj są aktualne, czego dowiodła artystka swą znakomitą, wielce indywidualną interpretacją *Koncertu skrzypcowego* Beethovena. Chociaż w monumentalnej części pierwszej zdarzyły się momenty niepewności i chwilami drobne potknięcia intonacyjne, było to znakomite wykonanie. Joanna Mądrozkievicz wzruszyła słuchaczy swą niezwykłą subtelnością, oczarowała cudownymi trylami i przepięknym legato. Jasny dźwięk jej znakomitego instrumentu najpiękniej i najpełniej brzmiał w środkowym i niskim rejestrze. Środkowe *Larghetto* było doskonałe. Artystka w idealny sposób uchwyciła skomplikowaną emocjonalność muzyki Beethovena, jej gra nabrała już pewności, a te elementy jej wykonania, które tak zachwycały w części pierwszej, tutaj

okazały się jeszcze bardziej czarujące. A w *Rondo allegro*, rozpoczętym z niezwykłym impetem, Joanna Mądrozkievicz potrafiła porwać słuchaczy. Przy tym jej interpretacja, wolna od technicznych niedoskonałości, nieco rustykalna w charakterze, znakomicie korespondowała z *Larghettem*, stanowiąc świetny kontrast. Znakomita była współpraca Joanny Mądrozkievicz z prowadzącym Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Lubelskiej Wojciechem Rodkiem. Artyści z całą swą pasją oddali się wspólnemu muzykowaniu, „zarażając się” nawzajem pomysłami. Pod batutą Wojciecha Rodka *Koncert skrzypcowy* Beethovena zabrzmiał niezwykle szlachetnie. Młodego, lecz wielce utalentowanego dyrygenta melomani mieli także okazję podziwiać w otwierającej cały koncert uwerturze do opery *Dwie chatki* Karola

The Metropolitan Opera

W. A. Mozart – Don Giovanni
Elle Dehn | Gerald Finley
fot. Marty Smith/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

DON GIOVANNI

21 II MET rozpoczęła kolejną serię 8 spektakli *Don Giovanniego* w bieżącym sezonie (ostatni 17 III). Wszystkimi dyrygował Sir Andrew Davis. Continuo na klawesynie grał Howard Watkins, a solo na mandolinie Joyce Rasmussen Balint.

W roli Donny Anny powróciła znakomita Marina Rebeka, sopran z Łotwy, w partii Donny Elviry usłyszeliśmy Elle Dehn, a jako Zerlinę mezzosopran Isabel Leonard. Partię Don Octavia tym razem zaprezentował Matthew Polenzani, Leporellem byli na zmianę Kyle Ketelsen i Bryn Terfel, w rolę Masetta wcielił się Shenyang, a Komendatorem był James Morris. Tytułową partię we wszystkich spektaklach zaśpiewał Gerald Finley.

Sir Andrew Davis od 2000 r. jest muzycznym dyrektorem i głównym dyrygentem Lyric Opera of Chicago oraz dyrygentem laureatem Toronto Symphony i BBC Symphony Orchestra. Piastował też funkcję muzycznego dyrektora festiwalu w Glyndebourne, a jego batutę znają też wszystkie najbardziej prominentne orkiestry na świecie, włączając w to oczywiście festiwal w Bayreuth, La Scala, berlińskich filharmoników czy Royal Concertgebouw.

Elle Dehn, Donna Elwira tych przedstawień jest amerykańskim sopranem urodzonym w stanie Minnesota. Po raz pierwszy z zespołem MET wystąpiła podczas serii koncertów zorganizowanych w parkach Nowego Jorku latem 2007 r. kiedy to zaśpiewała Małgorzatę z *Fausta*. W MET debiutowała jako Mrs. Naidoo w *Saytyagraha* (2008), a później usłyszeliśmy jej Musettę.

Nowojorski mezzosopran Isabel Leonard, po debiucie w roli Stephana (*Romeo i Julia*) w 2007 r., zaśpiewała tu m.in. Dorabellę i Cherubina.

Urodzony w Clinton, stan Iowa, bas-baryton Kyle Ketelsen po raz pierwszy wystąpił w MET w niewielkiej roli Angelottiego (*Tosca*) w 2006 r. Jego dotychczasowy repertuar prezentowany poza MET obejmuje role m.in.: Escamilla, Alidora (*Kopciuszek*), Mefistofeles, Nicka Shadowa (*Żywoł rozpustnika*) czy Figara (*Wesele Figara*). Spiewał, poza operami w USA, w Barcelonie, Tokio, Monachium, w Kanadzie, Covent Garden i podczas festiwalu w Aix-en-Provence. W *Don Giovannim* był już poza tytułowym bohaterem i Leporellem, i Masettem.

Matthew Polenzani, amerykański tenor, którego głos chyba najbliższy współcześnie jest określeniu „tenore di Grazia”, wystąpił już w MET w ponad 250 spektaklach w 29 rolach, do

kórych m.in. należą: Ernesto (*Don Pasquale*), Tamino, Romeo, Belmonte, Hrabia Almaviva (*Cyrylik sewilski*), Iopas (*Trojanie*), Chevalier de la Force (*Dialogi karmelitanek*) i Lindoro (*Włoszka w Algierze*). Debiutował tu w 1997 r. jako Bojar Chruszczow w *Borysie Godunowie*. Najczęściej śpiewał tu właśnie Don Octavia (24 razy) i Tamina (22). Wystąpił już w wielu teatrach operowych świata, m.in. w Covent Garden, w operach paryskich, w Monachium, Turynie, Wiedniu, Salzburgu i Florencji. W 2008 r. przyznano mu wielce prestiżową nagrodę Beverly Sills. W bieżącym sezonie jego plany objęły de Grioux w *La Scali*, Don Octavia w Covent Garden i Hoffmanna w Lyric Opera of Chicago.

Chiński bas-baryton Shenyang debiutował w MET właśnie partią Masetta i od tego czasu usłyszeliśmy go tu jako Colline'a w *Cyganerii*, a w bieżącym sezonie jako Garibalda w *Rodelindzie*.

Urodzony w Montrealu baryton, Gerald Finley zachwyił nas po raz pierwszy w MET jako Papageno w 1998 r. Potem wykonał tu tak różnorodne partie jak Golauda (*Pelleas et Melisande*), dr J. Roberta Oppenheimera (*Doktor Atomic*) i Marcella w *Cyganerii*. Był już też 9 razy *Don Giovannim* w MET w 2005 r.

Kurpińskiego. Utwór ten stanowił znakomite rozpoczęcie programu ale także idealne wręcz wprowadzenie do Beethovenowskiego *Koncertu skrzypcowego*. Wojciech Rodek, któremu nie brak temperamentu i artystycznej fantazji, przedstawił dzieło w sposób wręcz porównujący. Całość była niezwykle skonstruowana pod względem dynamicznym, a wejścia poszczególnych instrumentów – znakomicie podkreślone. Zawiodła natomiast Orkiestra Filharmonii Lubelskiej, która zdawała się być jakby ospała, grając chwilami nierówno, gubiąc się intonacyj-

nie. Mimo, że występ Orkiestry w tym utworze należy uznać za niezbyt udany, chyba każdy z słuchaczy mógł dostrzec znaczący postęp w porównaniu z poziomem z lat ubiegłych. Są to muzyki stale rozwijający się i to stanowi chyba największą ich zaletę. Artyści dobrze sprawdzili się za to w składającej się na drugą część koncertu *Pietruszce* Igora Strawińskiego, która była już znacznie lepiej dopracowana pod względem technicznym. Wojciech Rodek i tutaj wykazał wielki entuzjazm dla wykonywanej muzyki. Jego żywiołowa interpretacja, w której w znakomity

sposób podkreślił całą warstwę brzmieniową muzyki Strawińskiego, jej niezwykłą barwność, w sposób jednoznaczny określała ówczesny styl kompozytora – witalizm. I tutaj, niezwykle wrażliwy na wszelkie niuansy w partyturze, dyrygent, wydobył na główny plan kontrast (olbrzymia paleta dynamiczna i agogiczna). Kontrast zresztą stanowił też chyba zasadę kierującą doбором programu tego koncertu.

Łukasz Kaczmarek

Z tej serii przedstawień *Don Giovanniego* widziałam trzy: 21 i 29 II oraz 14 III. Słyszałam też transmisję radiową 10 III.

Sir Andrew Davis jest bardzo dobrym muzykiem więc jego prezentacja partytury Mozarta zasłużyła na uznanie choć pierwsze dwa spektakle nie były porywające. W uwerturze, podobnie zresztą jak i całej operze, zabrakło mi wyraźniejszych różnicowań dynamicznych pomiędzy lirycznymi fragmentami i tymi zdecydowanie bardziej dramatycznymi. Było płynnie, spójnie i raczej poprawnie niż zachwycająco. Dobrze wspomagał solistów i nie odbywało się to kosztem Mozarta. No i właśnie w uwerturze nie specjalnie mnie urzekły zbyt pospieszne tempa w szybszej jej części. 10 III podczas transmisji radiowej było już dobrze, po „mozartowsku”. Zdecydowanie lepsza równowaga tempa i dynamiki. 14 III niestety znów wiele fragmentów było zbyt szybkich w tempach, a między innymi cudowne trio z aktu II.

Ogromne brawa zebrała i tym razem Marina Rebeka (Donna Anna), która jeszcze bardziej rozśpiewała się w roli i wykonała ją z lekkością, pewnością wokalną i znakomicie interpretacyjnie.

Matthew Polenzani jest jednym z najwspanialszych współcześnie wykonawców partii Don Octavia. Jego ciepło płynny, liryczny ze znakomitą legato głos jest wspaniale wyszkolony technicznie. Urzekła więc nie tylko stylem i wokalnymi wykonaniem partii, ale i wglądem interpretacyjnym nadając postaci trójwymiarowość i czyniąc Don Octavia bardziej wiarygodnym psychologicznie. To prawdziwie zakochany, lojalny, współczujący, oddany, wrażliwy, delikatnie czuły oraz troskliwy młody człowiek, dla którego nie ma wyższej wartości niż honor i dobro jego ukochanej. A ponieważ Marina Rebeka również pokreśliła w swej interpretacji prawdziwość uczuć do niego, nie była manipulująca, a właśnie bardziej ofiarą uwodzicielskich zakusów Don Giovanniego, sceniczna chemia pomiędzy nimi uczyniła z nich bardzo sympatyczną i wzbudzącą współczucie parę, bardziej zainteresowaną sprawiedliwością niż zemstą.

Shenyang był znakomitą stylowo i wokalnie, melodyjno-płynnym Masettem. Wystarczająco komicznym kiedy trzeba i inteligentnie roztropnym o ciepłym sercu mężem rozflirtowanej Zerliny, Isabeli Leonard. Jej miękki i wysoki mezzosopran bez trudu zaprezentował tę partię. 21 II wysłałam z niedosytem kokieterii, czarującego rozflirtowania, którego oczekuję w tej roli. Ciemniejsza barwa głosu w bardzo stylowo zaśpiewanych dwóch popisowych ariach jest oczywiście kwestią gustu, ale jednego nie można pozbawić Zerliny – radosnej, urzekającej filiternej lekkości wokально-interpretacyjnej. Leonard 21 II była nieco zbyt sztywno poważna, za bardzo „na serio”, co oczywiście składam na karb napięć nerwowych związanych z jej debiutem w MET w tej roli. W kolejnych spektaklach było znacznie „lżej” i w głosie i w ruchu scenicznym.

Ellie Dehn (Donna Elwira) zupełnie dobrze zabrzmiała 21 II. Nie było problemów technicz-

no-wykonawczych w górze, dobry styl, ładna jasna barwa i dobre proporcje w prezentacji emocji sfrustrowanej obsesji, współczucia i uczucia do Don Giovanniego. Bardzo trudna *Mi tradi quell'alma ingrata* z aktu II prawdziwie zasłużyła na brawa tego wieczoru. 29 II nie było już tak pewnie intonacyjnie i lekko w górze rejestru, a 10 III, też w *Mi tradi*, nie obyło się bez potknięć. Oddechy nie zawsze w tych miejscach co trzeba, a sama góra brzmiała jakby była na granicy jej możliwości wokalnych. 14 III natomiast to pierwsza aria z aktu I sprawiła jej więcej kłopotów. Dobry choć niezbyt równy wokalnie występ.

James Morris był bardzo przekonującym Kommandatore tak sylwetką, jak i mocą głosu wzmocnionego mikrofonami, jak poprzednio, w scenie na cmentarzu. W scenie końcowej, czyli w konfrontacji z Don Giovannim, był natomiast doskonały. Wymarzona moc, barwa i głębia głosu.

We wszystkich 8 spektaklach zaplanowany był w partii Leporella John Releya, ale zachorował i rolę przejęli od niego najpierw Kyle Ketelsen, a później Bryn Terfel, który przygotowuje się w MET do cyklu *Ringu*.

Kyle Ketelsen wywarł na mnie znakomite wrażenie 21 i 29 II. Zapewne już niedługo wystąpi tu jako Don Giovanni ponieważ głos w mocy, barwie i stylu prawdziwie predysponuje go również do tytułowej roli. Póki co delektowałam się jego wspaniałym wokalnymi i interpretacyjnym wykonaniem sługi Dona. Świetny, z wypunktowanym staccato, ale i bardzo płynny początek opery w *Noite e giorno* oraz znakomita Madamina. Swobodny ruch sceniczny i bardzo dobre recitativo. Wielkie brawa przed kurtyną.

Rola ta jednak w bieżącym sezonie zdecydowanie należała do Bryna Terfela. Najpierw słyszałam go podczas transmisji radiowej 10 III, a na żywo w MET 14 III. Po pierwsze znakomita harmonia głosu z Geraldem Finleyem, Don Giovannim. Leporello Terfela jest szalenie wyrazistą postacią wokalnie i interpretacyjnie. Dykcja – modelowa, no i świetna prezentacja wokalna i aktorska roli. Podczas przerwy w transmisji w krótkim wywiadzie Bryn Terfel wyznał, że zdecydowanie preferuje partię Leporella niż Don Giovanniego, którego śpiewał, ale jego zdaniem, bardzo źle i dlatego też dość szybko przestał ją wykonywać. No cóż, sądząc z jego 8 występów w MET w tytułowej roli w roku 2000 (występ zarejestrowany na DVD), niekoniecznie musimy zgodzić się z jego opinią. Terfel woli jednak zdecydowanie Leporella, który bardziej odpowiada mu temperamentem i wokalnie; śpiewał go zresztą w MET w 5 przedstawieniach w 1995 r. Jego Leporello ma inną „chemię” z Don Giovannim. Jest bardziej wyraziście jego współnikiem we wszelakich poczynaniach. Terfel i Finley „dopasowali” też nieco inne, bardziej dynamiczne aktorstwo sceniczne w interakcjach. Obaj świetnie też „naśladowali” brzmienie głosów prezentowanych przez siebie postaci operowych. Najpierw Terfel omamiał Elwirę „głosem Don Giovanniego”, a potem Don Giovanni oszukiwał „głosem

Leporella” ścigającą Don Giovanniego grupę na czele z Masettem.

No i mieliśmy w MET prawdziwie doskonałego Don Giovanniego. Finley jest jednym z najbardziej wszechstronnych i inteligentnych współczesnych śpiewaków. Technika i styl – bez zarzutu. Prawdziwie mozartowski Don o pięknej barwie głosu i z doskonałą równowagą pomiędzy wieloma elementami charakteru postaci. Urzekał w *La Ci darem la mano*, w którym nie przesadzał w fizycznym kontakcie z Zerliną, a właśnie płynnej, uwodzącej gracji głosu powierzył swój sukces w jej zdobyciu. Nienagannie elegancki jako arystokrata, wystarczająco swobodny w prywatnych interakcjach z Leporello, zdeterminowanie zdobywczyni, ale bez wulgarnie ostrej agresywności w scenie otwierającej operę z Donną Anną, miodowo-pluszowy i delikatny w arii z mandoliną. Żywiotowo i z pięknym frazowaniem zaśpiewał też, ale właśnie zaśpiewał bez wykrzykiwania, arię z szampanem. Co dla mnie było bezcenne w jego występach to głęboke zrozumienie stylu muzyki Mozarta i jego muzycznego portretu Don Giovanniego. Finley z ogromnym szacunkiem zaśpiewał wszystkie nuty roli, nie popadał w parlando, deklamację czy przerysowania. Uwielbiał kobiety dla nich samych, ale też i manipulował ludźmi i sytuacjami. Nie był też cyniczny. Raczej inteligentnie wyrachowany w reakcjach na okoliczności. A więc czarujący, elegancki w wyrażaniu „łobuz”, któremu doprawdy trudno się oprzeć. Jego poczynania były przede wszystkim zabawą życiem, co umożliwiała mu oczywiście jego pozycja społeczna, a jednocześnie nie był jedynie płytkim hedonistą. Wiedział kiedy, na co i z kim może sobie pozwolić, a jego działania nie były nacechowane pogardą w stosunku do innych czy wyraźnym poczuciem własnej wyższości. Korzystał po prostu z okazji lub je kreował. Bez wyzywającej arogancji, dumny w spokojnej akceptacji kolei losu, jako logicznego rezultatu swych poczynań, wierny sobie samemu do końca, sprawiał wrażenie osoby świadomej faktu, że kara czy wyższa sprawiedliwość musi kiedyś osądzić jego czyny. Bardzo wyraźnie było to widoczne w scenie „ostatniej kolacji” kiedy to Finley z nienasyconą łapczywością, folgując swym wszelakim apetytom konsumował rozmaite uciechy zmysłowe, jakby przeczuwając, że zaproszony przez niego Kamienny Gość już niedługo go ich pozbawi. Nie był więc ani zaskoczony ani zdziwiony jego przybyciem, masek jedynie odchodził z lekkim westchnieniem żalu, że nastąpiło to tak wcześnie. A więc rewelacyjny pod każdym względem Don Giovanni. Doprawdy żałowałam, że nie widziałam więcej niż tylko trzy spektakle. Wedle mojej oceny w bieżącym sezonie to właśnie Finley okazał się kwintesencją uwodzicielstwa w tej roli i udało mu się przekazać wokalnie i scenicznie bardzo szeroki wachlarz wszelakich aspektów jego charakteru w doskonałych proporcjach i bez wyraźnie jednoznacznego wskazania w żadną ze stron. A więc Don Giovanni jako postać wiarygodnie prawdziwa psychologicznie i ambivalentna – czyli właśnie ta, która fascynuje nas od wieków. ☺

W moich relacjach z Nowego Jorku pisałam Państwu o *Chowańszczyźnie* jedynie z okazji Festiwalu Kirowa w MET w 2003 r. (*Muzyka21* 10/39, październik 2003). Nie ma też ta opera w MET zbyt długiej historii wykonania. Po raz pierwszy wystawiono ją w 1950 r. po angielsku, z głównie angielskojęzyczną, ale rewelacyjną obsadą: Lawrence Tibbett (Chowański), Brian Sullivan (Andriej), Rise Stevens (Marfa), Jerome Hines (Dosifiej). Wersją Rimskiego-Korsakowa dyrygował wtedy Emil Cooper. Po czterech zaledwie przedstawieniach *Chowańszczyżna* wypadła z repertuaru MET do 1985 r. kiedy to po raz pierwszy obejrzano wznowioną w bieżącym sezonie produkcję Augusta Everdinga, z dekoracjami Ming Cho Lee i kostiumami Johna Conklina. Śpiewaną po rosyjsku wersją Szostakowicza dyrygował wtedy Neeme Järvi, a wystąpili m.in.: Aage Haugland (Chowański), Wiesław Ochman (Golycyn, rola którą wykonał tu 18 razy), Martti Talvela

nich (druga i finał) nie zostały ukończone przez Musorgskiego. Nie było też pełnej orkiestracji, jedynie szkice ze wskazaniem jego intencji. Cenzorzy zakazali też ukazywania na scenie członków rodziny Romanowych, tak więc nieobecni są jako postacie operowe Sofia i Piotr. Postacie, których losy przedstawił Musorgski są mieszanką charakterów historycznych, na wpół historycznych i tych zupełnie fikcyjnych. Najbardziej złożoną psychologicznie postacią jest Marfa, która łączy w spójną dramatycznie całość akcji scenicznej wszystkie przedstawione tu świeckie i religijne światy.

Ponieważ Musorgski nie ukończył *Chowańszczyżny* (komponował ją w latach 1872–1880, a zmarł w 1881), istnieje kilka jej wersji: Rimskiego-Korsakowa, Strawińskiego i Szostakowicza.

Wersja Rimskiego-Korsakowa (orkiestracja z 1881–1882 po raz pierwszy wystawiona w 1886 r.), zawierała ukończony przez niego finał, ale również skracala inne sceny opery i zrezygnowała z części postaci.

Dla Paryża (1913) Siergiej Diagilew zaangażował Igora Strawińskiego. Diagilew

innych skomponowanych przez Musorgskiego utworów. Zaplanowany w roli Dosifieja Fiodor Szaliapin odmówił jednak śpiewania jakiegokolwiek innej wersji niż Rimskiego-Korsakowa, a więc Diagilew zaprezentował „mieszankę” wersji, która nie okazała się być sukcesem. I tak wersja Strawińskiego poszła w zapomnienie, poza finałem, który jest wykonywany do dziś.

Szostakowicz najpierw opracował w późnych latach 50. wersję muzyki *Chowańszczyżny* do filmu, i jak się powszechnie uważa, w najbardziej zbliżony do zamysłów Musorgskiego sposób uchwycił „nieogładzony”, autentyczny głos narodu. Wzmocnił też w dramatycznej intensywności sam finał. Swą wersję orkiestracji komponował w oparciu o partyturę wokalną w latach 1958–1959, a po raz pierwszy zaprezentowano ją w teatrze Kirowa 25 XI 1960 r.

Chowańszczyżna to muzyczny portret Rosji, jej kontrastujących ze sobą grup społecznych, postaci i charakterów. Najwspanialsze są oczywiście sceny z udziałem chóru. To ogromne spektrum emocjonalnych i dramatycznych różnicowań i atmosfery. Usłyszymy więc m.in. pijackie, wojskowe pieśni, melodie zaczerpnięte z pieśni ludowych, kościelne czy religijne zaśpiewy, refleksyjny smutek w pożegnaniu z Chowańskim, dramat i ból, szlachetną wzniosłość ducha i buńczuczność żołdaków.

Do najbardziej interesujących wykonywanych solo fragmentów należy wypełniona ogromnym ładunkiem emocjonalnym modlitwa Dosifieja (scena końcowa), pełna tragedii przepowiednia Szakłowitego (scena 3) i oczywiście wszystkie sceny z udziałem Marfy. Musorgski obdarzył Marfę najpełniejszym wachlarzem emocjonalnej złożoności psychologicznej. Są więc sceny wypełnione religijnym ferworem, jest wspaniały monolog/wróźba dotycząca przyszłości Golycyna, czy wypełnione miłością wyznaniem/refleksją o utraconej miłości Andrieja. Marfa to postać, którą najwyraźniej można utożsamić z cierpieniami całego narodu, a jej głos to przede wszystkim lament, żal i smutek.

Chowańszczyżnę rozpoczyna malarsko poetycki, pastelowy w brzmieniu, muzyczny portret świtu z włączeniem brzmienia dzwonów porannych cerkwi. Jest też muzyka baletu perskich niewolnic (scena 3), wspaniała scena pożegnania strzelców z Iwanem Chowańskim czy wzniosła, uduchowiona muzyka towarzysząca idącym na samospalenie Starowiercom.

Libretto *Chowańszczyżny*, którego autorem jest Musorgski, to epicki narodowy dramat operowy, który miał być też komentarzem współczesnych wydarzeń w Rosji. Historyczne tło to rebelia strzelców, imperialnej milicji z późnych lat XVII w. Niektórzy historycy wskazują nawet na konkretne lata: 1682 i 1689. Pierwsza i czwarta scena rozgrywa się w Moskwie na Placu Czerwonym przed bazyliką św. Bazyle-



M. Musorgski – *Chowańszczyżna*
Olga Borodina i Ildar Abdrazakov
fot. Ken Howard/MET

(Dosifiej) i debiutująca tym spektaklem w MET Helga Dernesch. W kolejnych wznowieniach usłyszeliśmy m.in. Paula Plishkę (Dosifiej, 1988) i Stefanię Toczyską, która debiutowała w MET jako Marfa w 1988, i którą zaprezentowała tu 5 razy, a w 1999 r. pod batutą Walerija Gergiewa – Paata Burchuladze (Chowański) i Dolorę Zajick (Marfa).

Premiera *Chowańszczyżny* miała miejsce w Petersburgu w 1886 r. w audytorium Konowa, a pierwszy jej profesjonalny spektakl odbył się w Teatrze Maryjskim w 1911 r.

Chowańszczyżna nie została podzielona na akty, ale na sceny, których jest 6. Dwie z

chciał by ta nowa wersja przywróciła sceny i fragmenty usunięte przez Rimskiego-Korsakowa oraz by Strawiński poddał krytycznemu opracowaniu inne fragmenty opery ze szczególnym uwzględnieniem finałowej sceny samospalenia Starowierców. Zajęty kompozycją *Święta wiosna* Strawiński poprosił o pomoc Maurice'a Ravela. Wprowadzono wiele zmian, a najważniejszą był finał, mniej bombastyczny niż w wersji Rimskiego-Korsakowa, bez prominentnie wyeksponowanych dętych, które zastąpiono nostalgicznym, refleksyjnym, powoli zanikającym chorałowym „zaśpiewem”, który Strawiński odnalazł wśród manuskryptów

go. To czasy niestabilności politycznej lat 1680. w Rosji, kiedy to rozmaite ugrupowania i frakcje walczyły pomiędzy sobą o władzę zanim, później nazwany Wielkim, car Piotr pochwyił ją w swe mocne ręce. Jednym z głównych i historycznie udokumentowanych konspiratorów był Iwan Chowański, początkowo związany z regentką, siostrą cara Sofią, a później przez nią zabity. Ważną rolę zajmuje też walka pomiędzy tradycyjnym ortodoksyjnym kościołem w Rosji i tzw. Starowiercami, radykalnym odłamem, który protestował przeciwko nowo wprowadzonym reformom. Są więc w tej operze sportretowane trzy strony konfliktu: władzy państwowej, wojskowej i kościelnej. Reprezentują je trzy postacie: Golicyn, inteligencja będąca po stronie wprowadzania reform na modłę Europy Zachodniej, Chowański i jego syn, liderzy strzelców, grupa o wielkich zasługach dla kraju, ale których późniejsze poczynania popadły w bezprawie i degradację moralną, i Dosifiej, przywódca religijnej mniejszości Starowierców, reakcyjnego odłamu kościoła. Bohaterem głównym jest oczywiście Rosja, którą reprezentuje tu chór i w dużej mierze najbardziej intrygująca, złożona psychologicznie i enigmatyczna postać – Marfa.

W bieżącym sezonie zaprezentowano w MET po raz pierwszy spośród jak dotąd wykonanych 32 spektakli *Chowańszczyzny* muzycznie mieszaną wersję. A więc w orkiestracji Szostakowicza, ale z finałem Strawińskiego. Ten wybór subtelny i delikatny w fakturach i barwach początku i końca ukazany był w scenicznej produkcji jako swoista kłamra spinająca całość: świt, kiedy to promienie słońca powoli nabierają mocy i blasku i koniec, który rozgrywa się w gasnących promieniach zachodu i przechodzi w całkowitą ciemność i ciszę.

Do wznowionej produkcji Everdinga dodano w tym sezonie nową oprawę choreograficzną baletu perskich niewolnic autorstwa debiutującego w MET Benjamin Millipieda, byłego głównego solisty New York City Ballet. Ostatnio można było obejrzeć jego choreografię w koprodukcji pomiędzy MET i Julliard w *Sprzedanej narzeczonej* Smetany pokazanej w ubiegłym sezonie. Millipied jest choreografem związanym i współpracującym m.in. z New York City Ballet, American Ballet Theatre, The School of American Ballet, The Paris Opera Ballet, Ballet de Geneve i jego własnej grupy baletowej Danse Concertantes. Przyznano mu też wiele nagród za wykreowanie choreografii do filmu Darrena Arnofskiego *Czarny Łabędź*, psychologicznego dramatu osadzonego w świecie baletu.

Dekoracje i kostiumy wielokrotnie też zbiebrały od widzów zasłużone brawa. Pierwsza scena rozgrywa się na Placu Czerwonym na tle zarysów kopuły Kremla. Scena druga, wnętrze pałacu Księcia Golicyna jest pomniejszeniem wielkiej przestrzeni sceny MET

i prezentuje kameralnie ujętą komnatę jego pałacu utrzymaną w barwach intensywnej, głębokiej zieleni z kremowymi akcentami i zachodnioeuropejskimi, podobnie jak i jego ubiór, meblami. Scena trzecia to kwatery strzelców. Wysokie drewniane płoty, a po lewej konstrukcja fragmentu drewnianej wieży obserwacyjnej i wejścia do siedziby Iwana Chowańskiego. Wnętrze siedziby Chowańskiego (scena 4) jest podobnie jak wnętrze komnaty Golicyna kameralnie pomniejszone. To utrzymana w głębokiej czerwieni, rosyjska w stylu komnata. Scena 5 znów przenosi nas na Plac Czerwony, gdzie ma się odbyć egzekucja strzelców, a którym w ostatniej chwili wybacza Car. Tym razem zarys kopuły Kremla jest bardziej przyciemniony, ponieważ akcja ma miejsce o zmierzchu, a nie o świcie jak w scenie 1. W finale mamy natomiast najpierw po lewej stronie boczny fragment konstrukcji wysokiego, piętrowego, wybudowanego w lesie drewnianego Zboru Starowierców z prowadzącą do niego i wijącą się wokół niego drewnianą rampą, po której do jego wnętrza wchodzi procesja zdecydowanych na samospalenie

w *Wesołej wdówce* Kiriła Petrenkę. Wystąpił tu później w spektaklach *Ariadne auf Naxos* (2005/6 i 2009/10), oraz w *Czarodziejskim flecie* (2007/8). Urodzony w Omsku rosyjski dyrygent jest byłym muzycznym dyrektorem Komische Oper w Berlinie (2002–2007), a od września 2013 r. zostanie muzycznym dyrektorem bawarskiej opery w Monachium. Występował już w Lyonie z cyklami oper opartych o dzieła Puszkina (*Eugeniusz Oniegin*, *Mazepa* i *Dama pikowa*), w Dreźnie (*Lady Makbet z mceńskiego powiatu* i *Walkiria*), we Florencji i Barcelonie (*Dama pikowa*), w Covent Garden (*Madama Butterfly*, *Erwartung* i *Zamek sinobrodęgo*), w paryskiej Opéra Bastille (*Don Giovanni*), w Moanchium (*Jenufa*), we Frankfurcie (*Chowańszczyzna* i *Palestrina*), a *Czarodziejski flet*, *Rigoletto* i *Ariadne auf Naxos* w Wiedniu. W bieżącym sezonie jego plany obejmują występy podczas Ruhrtrienna Festival (*Tristan i Izolda*) oraz koncerty z orkiestrami Paryża, Chicago i Berlina.

Obsadę wokalną podam Państwu w kolejności pojawiania się na scenie: Mark Schowalter (Strzelec Kózka, wartownik), Paul



M. Musorgski – *Chowańszczyzna*
Vladimir Galouzine i Anatoli Kotscherga
fot. Ken Howard/MET

Starowierców z Dosifiejem, a później Marfa i Andriej Chowański. Obrotowa kolista scena przesuwa się ukazując nam wnętrze Zboru ze zgromadzonymi na wszystkich jej poziomach Starowiercami trzymającymi w rękach zapalone świece oraz ze stosem ogniska pośrodku pierwszego poziomu. Po jego podpaleniu Zbór spowijają powoli dymy, a jasne światło płonącego i pochłaniającego ich ognia towarzyszy im do końca przechodząc w ciemność i ciszę. A więc stylowo, tradycyjnie, elegancko i w pięknej harmonii z muzyką.

Za pulpitem dyrygenckim powitaliśmy powracającego do MET po debiucie w 2003 r.

Corona (Pierwszy Strzelec), Jeffrey Wells (Drugi Strzelec), John Easterlin (Pisarz publiczny), George Gagnidze (Bojar Szakłowity), Anatoli Kotscherga (Książę Iwan Chowański, przywódca Strzelców i Starowierca; debiut w MET), Wendy Bryn Harmer (Emma, młoda dziewczyna z dzielnicy niemieckiej), Misha Didyk (Książę Andriej Chowański, syn Iwana Chowańskiego; debiut w MET), Olga Borodina (Marfa, narzeczoną Andrieja, Starowierczyni), Ildar Abdrazakov (Dosifiej, duchowy przywódca Starowierców), Vladimir Galouzine (Książę Wasyli Golicyn), David Crawford (Warsonofiew, posłaniec księcia Golicyna), Maria Gavrilova

(Susanna), Jeffrey Mosher (Służący Księcia Golicyna), Michael Todd Simpson (Stesznew, Herold carskiej gwardii).

Poza debiutami w rolach z *Chowańszczyzny*, faktyczne debiuty w MET miało dwóch rosyjskich śpiewaków: Misha Didyk, tenor, który śpiewał już w Filadelfii m.in. Wertera, Księcia w *Rigoletcie* i Tebalda w *Kapuletich i Montekich*. Był też Rodolfem w *Cyganerii* i Księciem w *Rigoletcie* w New York City Opera, a poza tym: Pinkertonem i Rodolfem w Pacific Opera, Hermannem w *Damie pikowej*, Karolem VII w *Dziwicy orleańskiej*, de Grioux w *Manon Lescaux*, Ruggierem w *La Rondine* w San Francisco, a poza tym śpiewał m.in. Hermanna w La Scali i Lyonie, de Grioux w Berlinie, Aleksieja z *Gracza* w La Scali i Berlinie, Grigorija w *Borsie Godunowie* w Madrycie, Siergieja z *Lady Makbet z mceńskiego powiatu* w Wiedniu, Alfreda z *Trawiaty* w Petersburgu i Percy'ego z *Anny Boleny* w fińskiej operze narodowej.

Urodzony na Ukrainie bas Anatolij Kotscherga po raz pierwszy zaśpiewał poza granicami Rosji właśnie rolę Chowańskiego w Wiedniu w 1989 r. Od tego czasu wykonał w teatrach operowych Europy m.in.: Borysa Godunowa podczas festiwalu w Salzburgu i w Wiedniu, Falstaffa i Banka z *Makbeta* w Monachium, Wielkiego Inkwizytora i Falstaffa podczas Festiwalu w Salzburgu, Księcia Gremina w Berlinie, Marszałka Kutuzowa w Paryżu, Koczubeja z *Mazepy* w La Scali, Borysa Godunowa w Wiedniu, Komendatora z *Don Giovanniego* w Barcelonie i podczas festiwalu Ruhrtriennale, oraz Iwana Chowańskiego w Paryżu, Wiedniu i w Brukseli.

Z sześciu spektakli *Chowańszczyzny* bieżącego sezonu widziałam trzy (premiera sezonu 27 II oraz 1 i 13 III) oraz słyszałam transmisję radiową 17 III.

Ogromnymi brawami i owacją na stojąco obdarzono przede wszystkim Anatolija Kotschergę za brawurowo wykonaną rolę Iwana Chowańskiego. Imponujący wokalnie ze znakomitą prezencją sceniczną-aktorską, największe wrażenie wywarł w pożegnaniu ze strzelcami i w scenie poprzedzającej jego zabójstwo. Prawdziwie wielkie, stylistycznie rosyjskie ujęcie intensywności dramatycznej roli.

Owacja i gwizdy uznania powitały też przed kurtyną doskonałą Olę Borodinę. Miękkość i moc jej wspaniałego w barwie i rejestrze głosu, pełnego pasji emocjonalnej i ferworu religijnego czy uduchowionych uniesień we wspomnieniach o utraconej miłości, była w każdej scenie z jej udziałem na najwyższym poziomie interpretacyjno wokalnym. Szczególnie oczywiście popisała się w scenie przepowiadania przyszłości w pałacu Golicyna. Borodina debiutowała w MET 19 XII 1997 r. kiedy to pod batutą Giergiewa zaśpiewała w sześciu spektaklach Marinę w *Borsie Godunowie*, którego wykonywał wtedy Samuel Ramey. Wśród jej jak dotąd zaprezentowanych tu 11 ról drugą śpiewaną po rosyjsku była Paulina/Daphne w *Damie pikowej* (8 spektakli w 1999 r.).

Jej mąż Ildar Abdrazakov po raz pierwszy od dnia swego debiutu w MET (1 III 2004 r. jako

Masetto w *Don Giovannim*, również jak do tej pory wykonał w MET 11 partii) zaśpiewał tu rosyjską rolę operową i też wywarł znakomite wrażenie. Choć tu zapewne wolelibyśmy nieco głębszy i silniejszy w mocy głos duchowego przywódcy Starowierców, ale liryczna strona charakteru postaci i wspaniałe frazy płynnego legato zachwyciły.

Doceniono też Johna Easterlina za znakomicie wykreowaną trudną rolę Pisarza publicznego i George'a Gagnidzego za świetnie zaśpiewaną partię Bojara Szakłowitego. Zresztą jedynie z dwoma wyjątkami, wszyscy występujący w tych spektaklach okazali się znakomici, a na koniec witała ich przed kurtyną burzliwa stojąca owacja.

Rozczarował niestety Misha Didyk jako Andriej, syn Chowańskiego. To oczywiście bardzo nieprzyjemna postać, a więc niewdzięczna rola. Nieszczerólnie atrakcyjna barwa głosu przechodząca momentami w krzykliwość ostrość i lekko duszący się w górze głos nie wywołał najlepszego wrażenia. Nie popisał się też wokalnie Vladimir Galouzine w roli Księcia Golicyna. Niestabilny głos miał też niestety tendencje do niepotrzebnego, zbyt głośnego patosu w momentami zbyt suchym lub głęboko gardłowym głosie.

No i dawno nie słyszałam tak burzliwej i w pełni zasłużonej owacji dla dyrygenta. Dopieszczone w każdym calu muzyczne wykonanie oczarowało nie tylko widownię, ale i muzyków orkiestry, którzy bili po zakończeniu spektakli brawa dla Maestro. Petrenko mając do dyspozycji rosyjskojęzyczną obsadę głównych ról, wiele uwagi poświęcił brzmieniu chóru MET, z którym odbył dwie osobne próby przekazując swe uwagi i poprawki wykonawcze. Podczas spektakli zabrzmieli bajecznie w każdej z tak bardzo przeciw różnorodnych stylistycznie scen. Ale ogólnie w całości *Chowańszczyzna* pod batutą Petrenki była wręcz doskonała. Tempa, płynna spójność, intensywność dramatyczna i dynamika, detal, delikatny śpiewny liryzm, pięknie szerokie frazowanie, niuans, uwypuklenie każdego pokładu muzycznego i wykreowana przez niego ogólna atmosfera. Prawdziwie porywająca epicka opowieść muzyczna. Widoczna i słyszalna była też świetna równowaga pomiędzy sceną i orkiestrą. Konsekwentny w budowaniu momentów kulminacyjnych i „grandeur” nigdy nie zagłuszał śpiewaków i świetnie przekazał piękno barw i harmonii oraz wspaniałą liryczną delikatność muzyki Musorgskiego. Te spektakle na długo zapadną w pamięć tych, którzy mieli okazję je obejrzeć w MET.

Melomanom z przyjemnością też donoszę, że można posłuchać w co najmniej 6 nagraniach audio Chowańszczyzny w wersji Rimskiego-Korsakowa (m.in. pierwsze z Kirowa z 1946 r., a pierwsze z Bolszoi z 1951 r.), a w wersji Szostakowicza w co najmniej 4 nagraniach, w tym nagranie z Wiednia pod batutą Claudia Abbado z finałem Strawińskiego z 1989 r. Jest też kilka nagrań na video czy DVD, a wśród nich to z Bolszoi z 1984 r. z Nesterenką i Archipową.👍

NAPÓJ MIŁOSNY Pełna gracji muzycznej komedia Donizettiego po raz pierwszy zawitała do MET w 1904 r. Śpiewali w niej wtedy Marcella Sembrich-Kochańska (12 występów w MET w tej roli w latach 1904–1909) i Enrico Caruso, którego Nemorino (zaprezentowany tu 32 razy) do dziś dnia pozostał legendarnym wykonaniem. Kolejnym wielkim tenorem w *Napój miłosny* w MET był Beniamino Gigli (11 razy, 1930–1932). Potem przyszła kolej na wspaniałego Ferruccio Tagliavinię (15 razy, 1948–1962), Nicolaia Gedde (11 razy, 1961–1968.), Alfreda Krausa (7 razy, 1969 i 1991), Luciana Pavarottiego (49 razy, 1973–1998). Nemorina śpiewał tu też Carlo Bergonzi 10 razy: w marcu 1966 r., w lutym 1972 r. oraz we wrześniu i październiku 1987 r.

Wznowioną w tym sezonie produkcję z 1991 r. Johna Copleya (dekoracje i kostiumy Beniego Montresora) po raz pierwszy usłyszeliśmy tu z udziałem Pavarottiego i Kathleen Battle (40 razy jako Adina w latach 1988–1993). Inne wspaniałe odtwórcynie tej roli w MET to: Frieda Hempel (11 razy, 1916–1920), Maria Barrantos (10 razy, 1917–1920), Bidu Sayao (18 razy, 1941–1950), Roberta Peters (16 razy, 1961–1973), Mirella Freni (5 razy w 1965 r.), Renata Scotti (8 razy, 1965–1972) i Ruth Ann Swenson (25 razy, 1988–2006).

Do wielkich wykonawców partii dr Dulcarmy zaliczyć należy oczywiście Adama Didura (18 razy, 1916–1920), Ezia Pinzę (14 razy, 1930–1933), Fernanda Corenę (53 razy, 1960–1978) i Paula Plishkę (47 razy, 1989–1999).

W partii Sierżanta Belcora słyszano tu tak legendarny głos jak Antoniego Scottiego (29 razy, 1904–1920).

Polak Ryszard Ordyński był reżyserem 3 spektakli *Napój miłosny* w MET w latach 1917–1919. W dwóch pierwszych śpiewali Hempel, Caruso, Didur i Scotti, a w trzecim, który miał miejsce podczas tournée objazdowego MET w Pensylwanii, poza Carusem w partii Nemorina wystąpił kolejny legendarny śpiewak jako Belcore – Giuseppe De Luca.

James Levine dyrygował tą operą tylko 6 razy, a wszystkie te spektakle odbyły się w 1991 r. Jeden z nich zaprezentowano w amerykańskiej telewizji i zrejstrowano, tak więc do dziś podziwiać możemy utrwalone na taśmie występy Luciana Pavarottiego i Kathleen Battle.

Poprzcza wokalna jest więc w MET ustawiona niezwykle wysoko i może lekko krępować współczesnych wykonawców.

W bieżącym sezonie MET po raz ostatni wznawia w 8 spektaklach tę produkcję. Następny sezon otworzy nowa oprawa sceniczna Bartlettta Shera (dekoracje Michaela Yeargana, kostiumy Catheriny Zuber, światło Jennifer Tipton), a w rolach głównych 10 zaplanowanych spektakli pod batutą Maurizia Beniniego wystąpić mają: Anna Netrebko, Matthew Polenzani, Mariusz Kwiecień i wymiennie Ambrogio Maestri i John Del Carlo.

Acte Préalable



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

ELŻBIETA ZAPOLSKA

premiera światowa płyty
8 marca 2012 r.

Maria Szymanowska
Ballady i Romanse

Elżbieta Zapolska
mezzosopran

Bart van Oort
fortepian Broadwood 1825



www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

Nowość – wiosna 2012

Albumy do kupienia w salonach EMPiK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl

Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Norwegia, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy.

Widziałam dwa przedstawienia – premierę sezonu 5 III i 12 III – oraz słyszałam transmisję radiową 31 III.

Bohaterem owych wieczorów był oczywiście Juan Diego Flórez, którego wokalna i aktorska prezentacja Nemorina przejdzie zapewne do annałów historii MET. Od czasów tych największych z wielkich wykonań tej roli, nie słyszano tu tak doskonałego wykonania *Una furtiva lagrima*, z tak perfekcyjnym legato, z liryzmem w pięknie wymodelowanych długich liniach wokalnych i wspaniałym diminuendo na końcu. Długa, burzliwa, szaleńcza owacja przerywała widziane i słyszane przeze mnie spektakle za każdym razem. Flórez jest naturalnym komikiem scenicznym, o czym zresztą nas już nie raz przekonał w MET, ale jako

odkrojonych nożem kawałkach. Rewelacyjny występ.

Jego ukochaną Adinę śpiewała Dina Damrau, którą niedawno słyszeliśmy tu jako Rosinę. Jak zwykle Damrau obdarzyła swą operową postać ogromną ilością energii ruchu scenicznego. Tym razem jednak było to bardziej elegancko stonowane i w zupełnie dobrej harmonii z doskonałą choreografią ruchu Flóreza. Filuterna, kokietująca, sprytna i bardzo sympatyczna scenicznie młoda panienska. Świetnie komicznie wypadła w serenadzie Gondolierki i Senatora. Wokalnie też było dobrze. Nie było większych problemów z górnymi tonami, choć zdarzały się tu i ówdzie ocierające się o ostrość nuty, ale można było z przyjemnością oglądać i słuchać jej występów. Dla mnie jednak poza wszystkimi pochwałami wydała się niestety zbyt mało idiomatyczna w tej roli Donizettego. I to jest moje największe zastrzeżenie do jej występów.

G. Donizetti – *Napój miłosny*
Diana Damrau i Juan Diego Flórez
fot. Cory Weaver/MET



Nemorino przeszedł chyba oczekiwania jego najgorętszych wielbicieli. Baletowo-wodewilowe pas wykonywane z lekkością i gracją profesjonalnego tancerza podczas sceny spotkania z Adiną, kiedy to podchmielony Nemorino prezentuje na scenie skutki działania eliksiru, były rozbijająco urocze. Nemorino Flóreza wzbudzał ogromną sympatię widzów czarem wokalnym i doskonałą interpretacją roli, w której nie przesadzał w ślapstickowym komizmie, i w której nie ukazał go jako prostaka o złotym sercu, ale bardziej jako naiwną postać wiejskiego młodzieńca. Flórez wprowadził też kilka dodatkowych komicznych elementów w akcie II. Zajada banana na scenie, a później obiera jabłko, które również pogryza w małych,

Partię Belcora w tym sezonie powierzono Mariuszowi Kwietniowi. Po premierowym spektaklu miałam trochę zastrzeżeń. Dotyczyły one nie tyle stylu czy wykonania wokalnego, które były doskonałe i w zasadzie bez zarzutu, ale ogólnego ujęcia roli. Belcore był zbyt sympatycznie czarujący, a za mało satyrycznie komiczny. A ponieważ Mariusz Kwiecień ma znakomitą sylwetkę i świetnie prezentuje się na scenie w mundurze sierżanta, nie bardzo było wiadomo, dlaczego właściwie Adina nie wybiera go jako przyszytego męża i w końcu jednak preferuje Nemorina. W drugim widzianym przez mnie spektaklu było już i pod tym względem znakomicie. Więcej buńczucznej pewności siebie, więcej komicznego napuszenia, lepszy komizm sceniczny postaci.

Dulcamarę w tych spektaklach śpiewał włoski baryton, Alessandro Corbelli (debiut w MET jako Dandini w *Kopciuszk* w 1997 r.), który pojawił się już

w MET w takich rolach jak: Gianni Schicci, Sulpice w *Córce pułku* czy Taddeo we *Włoszce w Algierze*. Podczas premiery sezonu popadał może zbyt w deklamacyjny styl śpiewu, ale w późniejszych spektaklach czarował doskonałym komizmem interpretacyjnym tak wokalnie jak i aktorsko. Zresztą cała czwórka głównych bohaterów *Napój miłosny* znakomicie była zgrana pod każdym względem.

Wszystkie jednak niepowodzenia czy usterki na scenie podczas pierwszego spektaklu w tym sezonie przypisuję dyrygentowi, który niemal zepsuł całość złym prowadzeniem orkiestry. Urodzony we Włoszech Donato Renzetti jak dotąd tylko raz wystąpił w MET dyrygując *Cyganerią* w 1989 r. Do 1995 r. był głównym

dyrygentem w Arena di Verona. Dyrygował w wielu włoskich teatrach operowych z La Scala włącznie. A poza Włochami słyszano go w Egipcie, podczas festiwalu w Glyndebourne, w Lyonie i Dallas. Miał też okazję prowadzić London Philharmonic i English Chamber Orchestra.

Premiera sezonu (5 III) była bardzo rozczarowująca. Bez wyczucia stylu, za szybko, krótkie, urwane frazy, brak synchronizacji ze sceną, którą najczęściej wyprzedzał w tempach i ogólny chaos. Ucierpiał i chór i wszyscy soliści. Wszystko się sypało od strony muzycznej, a śpiewacy starali się ratować sytuację. Nic więc dziwnego, że po spektaklu dały się słyszeć pojedyncze „Bu...” dla dyrygenta. Kolejny widziany przeze mnie spektakl 12 III był nieco bardziej wyrównany, ale zaledwie dający się zaakceptować od strony muzycznej.

Produkcja Johna Copleya jest pastelowo teatralnie umowna. Widzimy głównie pomalowane kartony, opuszczane z góry lub wylaniające się z boków i służące za tło. Jest więc np. piękny powóz Dulcamary, zwierczony obracający się postacią amorka z tukiem i ciągnięty przez dwa kartonowe koniki z piórami na głowach, które na podobieństwo zabawek dla dzieci poruszają mechanicznie nogami, czy malowane na kartonach po obu bokach sceny fragmenty budynków miasteczka, z rozwieszoną suszącą się bielizną. Środek sceny pozostaje niezabudowany umożliwiając kolejne sprawne zmiany miejsc akcji. Umieszczone po obu bokach sceny schody prowadzące do spinającej je kładki przejścia umieszczonego o jedno piętro wyżej, wykorzystują wielką przestrzeń sceny MET ukazując m.in. maszerujący oddział Sierżanta Belcora czy przechadzających się mieszkańców miasteczka. I to właśnie owa umowność i bajkowa barwność świetnie zresztą korespondująca barwami kostiumów, nadała tym spektaklom swoistego wdzięku i lekkości komicznej. Wielu krytyków w Nowym Jorku utyskiwało m.in. na jej staromodność. Mnie wydała się w znakomitej harmonii z muzyką i treścią tej opery Donizettego.

Ostatni spektakl sezonu (matinée 31 III) był jednocześnie transmisją radiową i pod każdym względem okazał się najlepszy. Nie jestem tylko pewna czy bardzo dobrą stroną muzyczną zawdzięczaliśmy dyrygentowi czy muzykom orkiestry. Dobre tempa, zgranie ze sceną, lekko i z wdziękiem.

Wokalnie – wszyscy wypadli wręcz wspaniale. Mariusz Kwiecień był znakomity, Diana Damrau tym razem zaprezentowała się od najlepszej strony podobnie jak Alessandro Corbelli. Ale po raz kolejny bohaterem przedstawienia był Juan Diego Flórez. Po rewelacyjnej *Una furtiva lagrima* owacja była tak szaleńcza, że artysta zdecydował się na bis. I było jeszcze wspanialej! Wprowadził lekkie, szalenie eleganckie i stylowe modyfikacje w linii melodycznej, ozdobniki, ornamentacje i modulacje i tak – interpolację tuż przed końcowym piano i diminuendo! Mięciutko, lekko, porywająco emocjonalnie i wzruszająco z pięknym legato w cudownie wymodelowanych długich i płynnych frazach. Czegoś takiego nie słyszano w MET od wielu lat!👍

W poszukiwaniu korzeni i inspiracji

Elżbieta Zapolska opowiada Łukaszowi Kaczmarskiemu o pieśniach Marii Szymanowskiej i nie tylko

Wnotce biograficznej dołączonej do płyty z pieśniami Marii Szymanowskiej widnieje informacja o pani polsko-rosyjskich korzeniach, o związkach z Francją. To ciekawa mieszkanka kulturowa. Proszę opowiedzieć o tym coś więcej. Jaki miało to wpływ na pani sztukę, muzyczne wykształcenie?

Myślę, że przez długi okres naszego życia przyjmujemy niektóre jego elementy jako coś naturalnego, wręcz logicznego i nie zastanawiamy się, dlaczego dokonaliśmy takich a nie innych wyborów. „Korzenie” zaczynają odgrywać pewną rolę, gdy nagle uświadamiamy sobie, że niektóre typy wypowiedzi artystycznej sprawiają nam mniej trudności, jakby były dla nas stworzone... Czyli pewien rodzaj intuicji okazuje się nieprzypadkowy... Co do mnie, chęć śpiewania po rosyjsku i pewna „oczywistość” języka sztuki tej strefy kulturowej związane są niewątpliwie z faktem, że moi przodkowie żyli i działali głównie na Ukrainie i Białorusi oraz to, że byli muzycy. Skąd jednak wzięła się u mnie pasja do języka francuskiego, nie potrafię sobie na razie wytłumaczyć, może to również należy do historii rodów, z których wyszłam... Także w carskiej Rosji francuski był językiem kultury...

Umiejętność posługiwania się kilkoma językami daje nam z pewnością pewną formę wrażliwości intelektualnej, bo szybko uświadamiamy sobie, że każdy z nich stanowi trochę inny sposób widzenia i wyrażania świata: tego, który jest w nas i tego, który nas otacza. Czas, przestrzeń, chleb, przyjaźń, obietnica oznaczają co innego dla Francuza, a co innego dla Finów... Do tego dochodzi emisja głosu: w każdym języku samogłoski i spółgłoski są artykułowane trochę inaczej, ich liczba również jest inna... Komunikujemy ciałem także w rozmaity sposób: gestykulując więcej lub mniej, patrząc rozmówcy w oczy lub unikając jego spojrzenia... Świadomość tych różnic pogłębia z pewnością naszą wyobraźnię, która jest bazą naszego potencjału twórczego... No i ta chęć komunikowania emocji poprzez formę artystyczną, która wydaje się nam bliska, naturalna... jak na przykład śpiew, poezja czy malowanie...

Często, kształcenie tych pragnień – które już same w sobie mogą sugerować potencjał twórczy – wymaga konfiguracji, do których nie mamy niestety dostępu... Co do mnie, śpiew – mimo że od dzieciństwa tak „oczywisty” i upragniony – przez długi, zbyt długi okres czasu, był źródłem sukcesów scenicznych, ale nie w takiej formie, do jakiej aspirowałam... Zaczęłam poznawać technikę bel canto i

teorię muzyki dopiero, gdy byłam już studentką Uniwersytetu... Fakt, że wyjechałam z Polski zaczynając karierę śpiewaczki zawodowej, utrudnił mi ten start a równocześnie pozwolił dostrzec wyraźnie te wszystkie różnice, o których mówiłam.

Śpiew artystyczny to bardzo złożony proces, związany z rozwojem naszej osobowości i naszego ciała.

Co odegrało w pani życiu artystycznym największą rolę?

Nigdy nie wiemy do końca, co w naszym życiu jest rzeczywiście najważniejsze, co powoduje, że ewoluujemy w dobrym kierunku... Myślę,

że w moim przypadku szczerze słowa uznania ze strony wielkich artystów, którzy wcale nie musieli mówić mi komplementów, sprawił, że uwierzyłam w głęboki sens pozostania sobą w sensie artystycznym. Oczywiście, każda sztuka wymaga opanowania jej języka wyrazu. W wypadku śpiewu klasycznego, jest to technika, którą każdy zdobywa w indywidualny sposób: jeden opanuje ją szybciej a drugi – wolniej, albo nigdy „do końca”... Jednak sama tylko technika, nawet doskonała, z pewnością nie wystarczy, by stworzyć interpretacje o wysokich walorach artystycznych.

Utrwalone na płytach nagrania dawnych mistrzów śpiewu dały mi bardzo wiele do myślenia: jak to jest, że mimo upływu czasu i złych jakościowo nagrań, niektóre wykonania niezmiennie „chwytają” nas „za gardło” i trudno nam opanować wzruszenie... Myślę, że to jest rezultat mistrzowskiego operowania energią...

Proszę opowiedzieć o swojej przygodzie z muzyką Marii Szymanowskiej. Jak ona się rozpoczęła, jakie były pani pierwsze wrażenia po zetknięciu się z jej twórczością? Która z pieśni, który z utworów tej kompozytorki jest pani ulubionym (jako słuchaczki i jako wykonawczyni)?

Zaproszono mnie – po raz kolejny – do Donaueschingen, gdzie sezon koncertowy 2008/9 był poświęcony kobietom-autorom. Miałam więc określony temat recitalu i zapragnęłam, oczywiście, zaśpiewać coś polskiego... Przypomniałam sobie o Marii Szymanowskiej, której *Switeziankę* i *Wilię* znalazłam i śpiewałam od dawna. Ponieważ wymyśliłam sobie program z tekstami kobiet i na ich temat, musiałam „przekopać” masę dokumentów, nut, książek... I nagle uświadamiałam sobie, że Maria Szymanowska jest postacią fantastyczną – pod każdym względem! Jej muzyka jest piękna i inspirująca, jej historia jest niezwykle: kobieta z początku XIX w. żyjąca jak my dzisiaj, tzn. dokonująca sama istotnych dla niej wyborów, w dodatku wspierana przez rodzinę i przyjaciół! Kobieta niezwykle twórcza i przedsiębiorcza, a równocześnie – niezwykle mądra i szczodroliwa. W Europie, na scenie publicznej ani w szkołach wyższych nie ma



fot. E. Rudolf

miejsca dla kobiet. Nie ma dla nich miejsca w księgach historii, chyba że są królowymi lub carycami... Mężczyźni zaś wolno wszystko: być mistrzem na piedestale, mieć kilka kochanek naraz, podróżować przez świat, wybierać szkoły i zawody, miejsce życia... Oczywiście mówimy tu o ludziach mających, bo biedni nigdzie nie mają wolnego wyboru.

Wśród pieśni Szymanowskiej jest wiele takich, które chciałabym śpiewać i słyszeć wykonywane w najrozmaitszy sposób! Proszę mi wierzyć, one się do tego nadają! Może właśnie dlatego, że często robią wrażenie jedynie „naskwicowanych”? Jak wiadomo, w dziedzinie kompozycji, Maria była samoukiem. Ograniczyła się więc do tego, co знаła i kochała: fortepianu śpiewu, poezji...

Na czym polega trudność przy wykonywaniu jej pieśni?

Na ich pozornej łatwości! Podobnie, jak w przypadku utworów wyłącznie fortepianowych. Nuty wydają się czasem „dziecinnie” proste, chciało by się powiedzieć – jak u Mozarta... Nikt nie podważa opinii, że pieśni Wolfganga Amadeusza wymagają nie lada rzemiosła, aby zabrzmiały z należą im klasą! Chciałabym, aby muzycy i melomani również w ten sposób traktowali utwory Marii Szymanowskiej.

Do jakiej innej muzyki przyrównałaby pani pieśni Marii Szymanowskiej?

To tak, jak z jej muzyką fortepianową... Słuchając jej myślimy o Chopinie, o Schumanie, o romansach rosyjskich i pieśniach bez słów Mendelssohna czy poematach Liszta... A przecież ona, razem z Fieldem i Ogińskim, wyszła z pokolenia, które to wszystko poprzedziło!

Glinka „odkrywał” muzykę wielu kompozytorów europejskich i stawał pierwsze kroki jako kompozytor w salonie Marii w Petersburgu... Chopin i Schumann uważnie śledzili jej rozwój artystyczny... Są napisane na ten temat rozprawy...

Jej romanse przypominają oczywiście twórczość innych kompozytorów tego okresu, jak choćby Sophie Gail. Jednak ośmielię się zauważyć, że Maria Szymanowska przywiązywała dużo większą wagę do tekstów; moim zdaniem nie tyle dla piękna samej poezji, ile – dla jej „teatralności”, a nawet – dramatyzmu, których pragnęła dla swojej muzyki.



fol. E. Rudolf

Czyją muzykę lubi pani śpiewać najbardziej?

Och, jej jest tak dużo, że trudno wymienić! Ogólnie rzecz biorąc, lubię muzykę, która daje mi możliwość wypowiedzenia się artystycznego z pewną dozą moich własnych pomysłów i interpretacji, a więc będzie to częściej muzyka mniej znana, zarówno dawna, jak i współczesna, z tekstami, które mnie inspirują, oraz wymagająca gry kolorów wokalnych, wszelkich niuansów, na które sama – jako człowiek i odbiorca sztuki – jestem wrażliwa.

Proszę opowiedzieć o pani współpracy z Bartem van Oortem.

Jest on wspaniałym muzykiem i pianistą, niezwykle profesjonalnym i bardzo zapracowanym. On również, jak niektórzy wielcy artyści spotkani na mojej drodze, nie musiał angażować się w ten projekt... Jednak cieszy mnie szczególnie to, że zdołałam nie tylko przekonać go do walorów artystycznych utworów Marii Szymanowskiej wybranych do projektu, ale również pozwolić mu „rozwinąć skrzydła” jego sztuce tam, gdzie – w innej konfiguracji – zachowałaby z pewnością więcej powściągliwości.

Przygotowanie i nagranie tej płyty było więc dla mnie doświadczeniem niezwykle przyjemnym i pozytywnie stymulującym, bo płynącym z tworzonej wspólnie artystycznej harmonii i dopełnienia.

Co oznacza dla pani partnerstwo w muzyce?

Właśnie to, o czym mówiłam, ale które w praktyce spotyka się raczej rzadko. Zwykle muzycy, z którymi koncertujemy, są wybrani przez organizatorów i trzeba być na tyle profesjonalnym, aby jak najlepiej wykonać powierzoną partię, bez względu na to, czy pozostali wykonawcy operują tym samym rodzajem języka artystycznego i wrażliwości...

Czy ma pani, na obecnym etapie życia, jakichś mentorów, przewodników?

Mojego męża...

Jakich śpiewaków, artystów, najbardziej sobie pani ceni?

Tych, którzy mają ciekawą i bogatą osobowość artystyczną, a przy tym są przyzwoitymi i prawymi ludźmi.

Co jest dla pani w życiu ważne?

Korzystać z jego piękna i dzielić się nim z innymi.

Jakie jest pani życiowe motto?

Nie tracić energii w bezsensowny sposób. Szukać jej tam, gdzie z pewnością jest.

Czy są obok śpiewu jakieś inne dziedziny sztuki, formy ekspresji, w których realizuje się pani najpełniej?

Lubię wszystko, co jest związane z głosem i ruchem scenicznym: teatr, taniec, improwizacje...

Jakie są pani plany, marzenia?

Chciałabym, aby mój projekt wokół postaci Marii Szymanowskiej nabrał jak najszerszego rozmiaru i wyzwolił w wielu ludziach, zwłaszcza kobietach, ich kreatywność, która według mnie jest jednym z najbardziej skutecznych sposobów regeneracji zasobów energii życiowej każdego z nas.

Chciałabym również bardzo przyczynić się do zmiany spojrzenia na pewne elementy naszej historii i uaktywnić kolosalny potencjał, który śpi przywalony ciężarem zawiści, sterylnych sporów i bezsensownych kompleksów niższości.

Czego mógłbym pani życzyć?

Dobrego kręgu ludzi wspomagających mnie w mądry sposób w realizacji tego projektu. No i powodzenia jego wielojęzycznej strony internetowej: www.maria-szymanowska.eu

Każdy człowiek ma prawo do muzyki.

Gustavo Dudamel Discoveries

Dorota Staszkiwicz

W ramach *El Sistema*, czyli funkcjonującego od 1975 r. w Wenezueli programu edukacyjnego, działa obecnie kilkadziesiąt szkół muzycznych i orkiestr młodzieżowych. „*El Sistema* jest najważniejszym projektem kulturalnym w moim ojczystym kraju” – mówi dyrygent Gustavo Dudamel – „ale symbolicznie to także jeden z najważniejszych projektów kulturalnych współczesnego świata. Propagując związek sztuki ze społeczeństwem zmienia postrzeganie przez ludzi muzyki klasycznej. Bycie członkiem orkiestry daje dzieciom szansę na budowanie marzeń o graniu w Orkiestrze im. Simóna Bolívara czy Filharmonikach Wiedeńskich. Krok po kroku, fantazje stają się rzeczywistością. Każdy człowiek ma prawo do muzyki – to jest właśnie idea *El Sistema*”.

Podczas gdy Dudamel chwali *El Sistema*, świat coraz głośniej chwali Dudamela. Ten nieco ponad trzydziestoletni pierwszy dyrygent Orkiestry Symfonicznej z Göteborga, dyrektor muzyczny Los Angeles Philharmonic i Młodzieżowej Orkiestry Symfonicznej im. Simóna Bolívara jest uważany za jednego z najbardziej interesujących artystów naszych czasów. Karierę muzyczną rozpoczął jako czteroletni skrzypek w rodzinnym Barquisimieto – w tej samej orkiestrze, w której na puzonie grał jego ojciec. Gry na skrzyp-

cach uczył się u Joségo Luisa Jiménez w Konserwatorium im. Jacinta Lary, a potem u Joségo Francisca del Castilla w Akademii Ameryki Łacińskiej. Jako czternastolatek prowadził orkiestrę kameralną Amadeus, w

El Sistema i jednocześnie założyciela Młodzieżowej Orkiestry im. Simóna Bolívara w Caracas, której kierownictwo muzyczne objął następnie młody Gustavo. W 2002 r. Dudamel został finalistą międzynarodowego konkursu

dyrygenckiego The Maazel/Vilar Conductors' Competition, a w maju 2004 r. zwyciężył w Konkursie Dyrygenckim im. Gustawa Mahlera, zorganizowanym przez Bamberger Symphoniker. Jednocześnie został zauważony przez wytwórnię Deutsche Grammophon, z którą rok później podpisał kontrakt na wyłączność. Jego debiutancki album nagrany z orkiestrą im. Bolívara, zawierający symfonię Beethovena, zdobył w Niemczech nagrodę Echo Award za „Debiut roku 2007” i gorące uznanie Sir Simona Rattle'a, który określił go „najważniejszym wydarzeniem w świecie muzyki klasycznej”. Drugie nagranie z tą samą orkiestrą (tym razem symfonii Mahlera, w 2007 r.) znalazło się na liście „Next Big Thing” iTunes jako jedyna pozycja z repertuaru muzyki poważnej. Następne albumy z dorobku młodego dyrygenta to *Fiesta* (2008) czyli przegląd utworów z kręgu Ameryki Łacińskiej, płyty z utworami H. Berlioz (2008), P. Czajkowskiego (2009), I. Strawińskiego (2010), J. Brahmsa (2011), J. Sibeliusa i A. Brucknera (2011). Na uwagę zasługują także *Koncert urodzinowy dla papieża Benedykta XVI* (2007) i DVD z filmem

foto: Luis Cobeles/DG



1996 r. wystartował z nauką dyrygentury u Rodolfa Saglimbeniego.

Studia dyrygenckie Dudamel kontynuował u Joségo Antonia Abreu, twórcy programu

Strawińskiego (2010), J. Brahmsa (2011), J. Sibeliusa i A. Brucknera (2011). Na uwagę zasługują także *Koncert urodzinowy dla papieża Benedykta XVI* (2007) i DVD z filmem

dokumentalnym o muzykach z zespołu im. Bolívara (*The Promise of Music*, 2008).

Oprócz orkiestry z Caracas, Dudamel występował i występuje na całym świecie z najslawniejszymi zespołami świata, m.in. ze wspomnianymi orkiestrami z Göteborga i Los Angeles (kierownictwo artystyczne filharmonii z Los Angeles objął w 2009 r.), a także Staatskapelle Berlin, Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Philharmonia Orchestra, orkiestrą mediolańską La Scali, Filharmonikami Berlińskimi i berlińską Staatsoper. Jest laureatem wielu nagród, m.in. w 2007 r. otrzymał Premio de la Latindad przyznawaną przez Unię Łacińską i Nagrodę dla Młodego Artysty Królewskiego Royal Philharmonic Society w Londynie, a w 2008 r. wraz z Josémem Antoniem Abreu został uhonorowany nagrodą „Q Prize”, przyznawaną przez Uniwersytet Harvarda.

Najnowszy album Dudamela czyli *Gustavo Dudamel Discoveries* to przegląd fragmentów najpopularniejszych dzieł orkiestrowych świata – od Beethovena po Bernsteina, w połączeniu z utworami nieco mniej u nas popularnych kompozytorów meksykańskich: Artura Márqueza (ur. 1950) i Silvestre’a Revueltasa (1899–1940). Niektóre kompozycje, które zawiera *Gustavo Dudamel Discoveries*, znamy z wcześniejszych płyt dyrygenta nagranych dla Deutsche Grammophon; inne znalazły się na CD po raz pierwszy – jak fragmenty zarejestrowane rok temu przez Filharmoników Wiedeńskich w Musikverein symfonii *Szkockiej* F. Mendelssohna (to wykonanie pod batutą Dudamela wiedeński Kurier nazwał „absolutnie bezbłędnym”) i *Bachanalia* z opery *Samson i Dalila* C. Saint-Saënsa w interpretacji Filharmoników Berlińskich. W *Scherzu z IX Symfonii* Brucknera usłyszymy orkiestrę z Göteborga, jednak znakomitą większość

utworów, czyli fragmenty symfonii L. van Beethovena, G. Mahlera i P. Czajkowskiego, *Święta wiosny* I. Strawińskiego, a także uwerturę D. Szostakowicza, taneczne miniatury orkiestrowe A. Márqueza, *La noche de los Mayas* S. Revueltasa i *Mambo* z *West Side Story* L. Bernsteina, wykonuje orkiestra im. Bolívara; z wyjątkiem zarejestrowanych studyjnie dzieł Mahlera, Szostakowicza i Beethovena są to nagrania „na żywo”.

Meksykański kompozytor Silvestre Revueltas powiedział, że „wszystko jest rytmem”, a ten pogląd doskonale odzwierciedlają interpretacje Dudamela. Suita symfoniczna *La noche de los Mayas* Revueltasa (dla której inspiracją stał się konflikt kultury indiańskiego

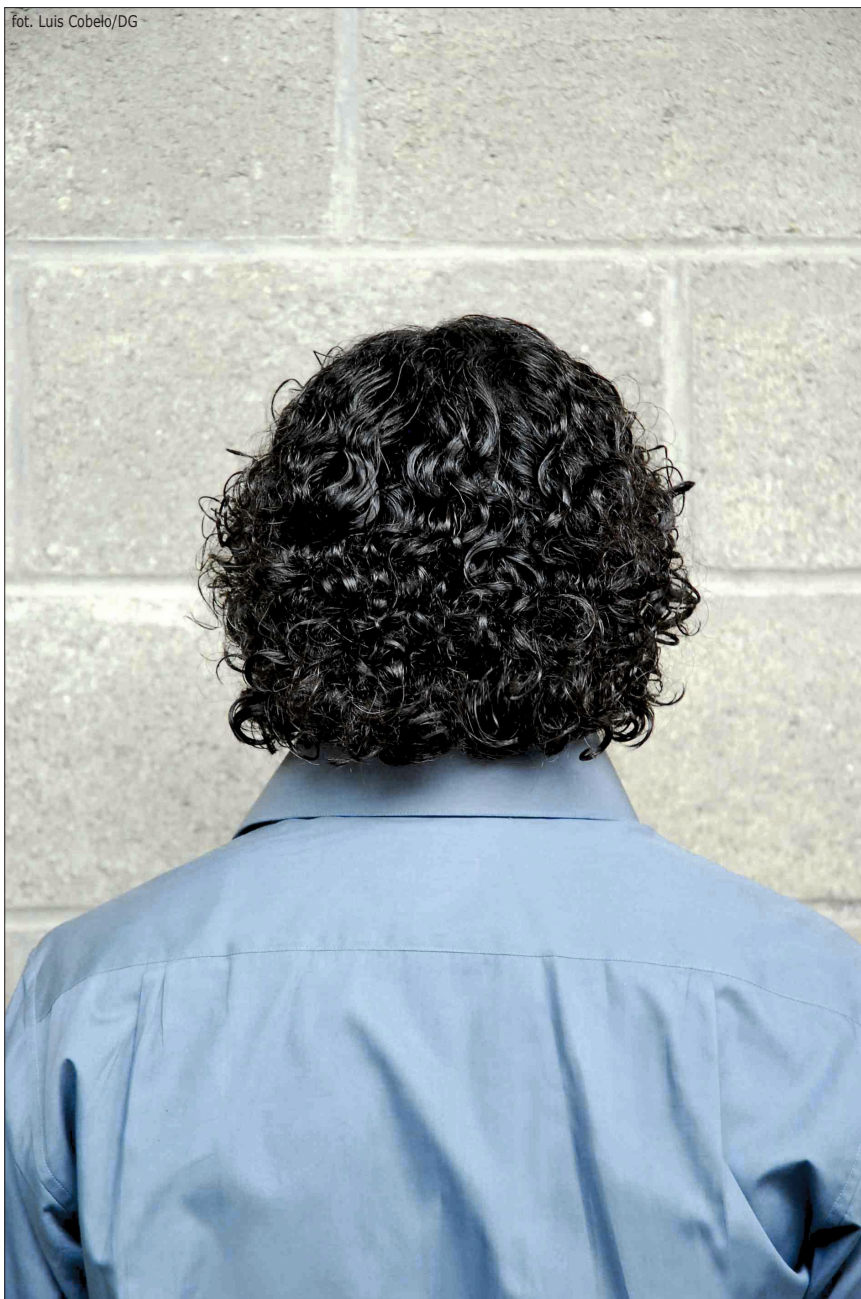
czy *Święto wiosny* Strawińskiego są pełne młodzieńczej energii – według wenezuelskiego dyrygenta dzieje się tak, ponieważ „wiosna odzwierciedla nowy początek, coś ważnego dla młodych ludzi”. Pamiętamy niezwykle żywiłowy występ Dudamela i orkiestry im. Bolívara w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, podczas którego obok dzieł kompozytorów południowoamerykańskich wykonano także utwór Strawińskiego. Dudamel mówi: „Znam *Święto* od czasu mojego pierwszego koncertu z orkiestrą z rodzinnego miasta, z którą występowałem jako trzynastoletni skrzypek. Teraz to znaczący utwór dla orkiestry im. Bolívara. Po raz pierwszy zagraliśmy go w 2009 r. w Londynie, Madrycie,

Lizbonie i oczywiście kilka razy w Wenezueli. To dlatego, że ta orkiestra rytm ma po prostu we krwi!”.

Pomimo niezwykle oddania orkiestrze im. Bolívara, rozpoczynając w tym roku pracę nad cyklem utworów Mahlera Dudamel musi dzielić swój czas pomiędzy Caracas i Los Angeles – a także Europę, gdzie dyryguje Orkiestrą Symfoniczną z Göteborga, Filharmonikami Berlińskimi i orkiestrą francuskiego radia. Wiosną dyrygent poprowadził przedstawienia *Don Giovanniego* i światową premierę oratorium J. Adamsa *The Gospel According to the Other Mary* w Los Angeles, a letnie plany Gustava obejmują koncerty w ogrodach Pałacu Schönbrunn z Filharmonikami Wiedeńskimi, koncerty w Szwecji z orkiestrą z Göteborga oraz orkiestrą im. Bolívara w London Festival Hall i Concertgebouw w Amsterdamie. Tymczasem wielbiciele talentu Dudamela, którzy nie mogą wybrać się na jego występy, z niecierpliwością czekają na

kolejne płyty tego trzeciego po ropie naftowej i kakao (jak żartobliwie nazywają go niektórzy dziennikarze) „towaru eksportowego Wenezueli”. 🎧

fot. Luis Cobelo/DG



plemienia i reszty współczesnego świata) jest poruszająca i sugestywna, zwłaszcza zakończenie utworu z tańcem na jedenaście instrumentów perkusyjnych. *La noche de los Mayas*

O 33 Wariacjach na temat walca Diabellego

opowiada Andreas Staier

33 *Wariacje na temat walca Antona Diabellego C-dur op. 120* tworzą zupełnie odrębny świat. Biorąc pod uwagę wielką różnorodność utworów, czy są one połączone nieco przypadkowo? Beethoven popisuje się swoimi kompetencjami, czy też może pan ujawnić podstawową ideę, która rządzi układem i realizacją tego cyklu?

Cykl ten ujawnia dumę Beethovena. Jednak nie dopatruję się w tym żadnego przypadku, nie widzę tu niczego dowolnego czy przypadkowego, wprost przeciwnie. Liczba 33 wariacji nie jest niewinna. Beethoven, znający doskonale symbolikę liczb, przekracza w ten sposób 30 *Wariacji Goldbergowskich* Bacha i swoje własne 32 *Wariacje c-moll*. Trudno jest sobie wyobrazić, że *Largo molto* z 31 wariacji nie otarło się o 25 wariację Goldberga. Kompozytor wniósł tu oczywiście swoje rozwiązanie. Budowa cyklu była starannie przemyślana. Przy drugiej próbie, w 1823 r., Beethoven umieścił dwie wariacje przed trzecią, która początkowo miała otwierać ten cykl. Podczas gdy bardziej tradycyjne cykle wariacji proponują najpierw wariacje pozostające dość blisko tematu, Beethoven wprowadza natychmiast ironiczny dystans do walca. Tempo, rytm wyzwoiliły się od tematu. Tak samo, układ następnych wariacji był także głęboko przemyślany. Porządek Bacha polegający na symetrycznych połączeniach zniknął. Został zastąpiony dynamicznymi falami. Nie można ani zagrać, ani zrozumieć *Wariacji Diabellego*, jeżeli wzięć je odrębnie.

Jak to się dzieje, że dzieło to jest tak mało znane. Czy dzieło to jest niewdzięczne?

Z całą pewnością późny Beethoven, ironiczny, nie jest od razu tak dostępny jak może być heroiczny Beethoven z *V Symfonii*, czy też z *Sonaty „Appassionaty”*. *Wariacje Diabellego* doprowadzają do ostateczności tę ironiczną, czy też sarkastyczną część osobowości kompozytora. Ta muzyka skierowana jest bardziej do znawców niż do amatorów, tak w istocie, jest

to muzyka dla muzyków. Należy zaakceptować ten wymiar, który nie ma w sobie niczego z „biedermeierowskiego” czy też umownego, należy przyjąć jego grę z wykonawcą i słuchaczem. Zaakceptować zarówno ironię, jak i powagę. Tam, gdzie Haydn dowodził swej tak mile widzianej świeżości, Beethoven proponuje jedynie niezmiernie rozstrajający sarkazm.

Dzieło to jest wykonywane bardzo rzadko. Specjaliści od fortepianu historycznego zdają się jego unikać. Istnieje zaledwie jedno nagranie wykonane na Hammerflügel. Uznaje się pana za pianistę obdarzonego bardzo szczególnym zmysłem brzmienia. Jak odkrył pan to dzieło, w jaki sposób je pan przyswoił z tego punktu widzenia? Sam Beethoven daje niewiele wskazówek w tym zakresie...

Cykl wariacji, w którym ukazują się wszystkie oblicza zdolności kompozytorskich Beethovena, wykorzystuje możliwości, jakie daje historyczny fortepian w dziedzinie zróżnicowania dźwięków. Pedaly „egzotyczne” były wtedy bardzo cenione przez amatorów. Wytwórcy instrumentów muzycznych, jak również kompozytorzy odnosili się do nich z pewną podejrzliwością. Jednak te pedaly przedstawiały także ciekawy potencjał do zastosowania zupełnie poważnego. Tak więc, moment z trzeciej wariacji, gdy muzyka zatrzymuje się, by zostawić miejsce niewidomej plamie, może być podkreślona w przekonywujący sposób przez użycie pedału nazywanego „moderator” i ta sama kwestia posuwa się jeszcze bardziej w przypadku kody. *Wariacja* nr 20, bardzo mistyczna, zyskuje wiele, gdy grana jest w niuansie nieco oddalonego fortepianu, efekt ten można uzyskać łącząc pedaly „una corda” i „moderato”. Pedał fagotowy umożliwia jeszcze bardziej zaakcentowanie „szyderczej” strony wariacji *Don Giovanni* jak również *Wariacja* nr 23, występująca po niej, karykatura etiud Czernego, jest wzmocniona w swoim charakterze poprzez zastosowanie odpowiedniego pedału, mającego funkcję sygnału. Jeśli stosuję go tutaj, to dużo więcej niż zwykła zabawa.

Co przyniosło panu studiowanie manuskryptu, który tak długo był niedostępny?

Ten manuskrypt, absolutnie fascynujący, pozwala rozpoznać to, co w Beethovenie mogło być niecierpliwego i pobudliwego, ale nie jego stronę ironiczną. Adnotacje pozwalają na ujawnienie się trosk, które były jego troskami i trudności, z którymi spotkał się podczas tak męczącego procesu kompozycyjnego. To, co zaczyna się jako dosłowna kopia, dość szybko przekształca się w manuskrypt. Kompozytor poprzez części kompozycji, naniesienie licznych poprawek i zmian, dostarcza nam wielu idei odnośnie swoich zamierzeń. To prawdziwa kopalnia dla wykonawcy.

Pański pomysł dokończenia *Introdutione*, którą kompozytor pozostawił nieukończoną, jest niezwykle przedsięwzięciem. Jaki był pana zamiar?

Za pomocą wstępu, zamierzam stworzyć przestrzeń brzmieniową, która wyraźnie oddziela *12 Preludiów* od Czernego do Schuberta, od wielkiego cyklu Beethovena. Jest to rodzaj oddechu w muzyce, której kompozycja jest niezwykle dokładna. Wydaje mi się, że wymiar improwizacji znajduje tu doskonale swe miejsce. Przy drugim słuchaniu, pozwala między innymi ponownie nadać świeżości walcowi Diabellego. Ja ograniczam się jedynie do istoty, którą można rozpoznać w szkicu zarysowanym przez Beethovena w 1819 r. i trzymam się blisko tematu. Tak więc motyw w trzech tonacjach, bardzo niezwykle, zawierający interwał łączący półton i tercję wzrastającą skłania do zbliżenia z finałem *Sonaty fortepianowej* op. 10 nr 3. Nie rozwinąłem natomiast kwarty opadającej ze skziku, na tyle, na ile Beethoven zrobił z tego prezentację niezwykle wyraźną, począwszy od pierwszej wariacji.

Simon Preston

Organista i dyrygent

Łukasz Rozen

Początki

Simon Preston urodził się 4 sierpnia 1938 r. w angielskim mieście Bournemouth położonym nad morzem. W tym wczesnym okresie życia był chórzystą w słynnym chórze King's College w Cambridge, który jest uważany od wielu lat za jeden z najlepszych chórów kościelnych w Anglii. Warto wspomnieć, że również inni wielcy angielscy muzycy śpiewali w dzieciństwie w chórach kościelnych, jak na przykład David Willcocks, Trevor Pinnock czy Robert King. Będąc już młodym mężczyzną rozpoczął on studia w jednym z najlepszych muzycznych ośrodków edukacyjnych w Anglii – Królewskiej Akademii Muzycznej, gdzie specjalizował się w grze na organach. W tym czasie otrzymał także możliwość wyjazdu do King's College, gdzie wcześniej śpiewał jako chłopiec w chórze. Pełnił tam funkcję organisty. Wówczas dyrektorem tego chóru był David Willcocks, jeden z największych chórmistrzów angielskich, który wydał między innymi słynne wykonania hymnów Haendla. Dzięki niemu Simon Preston mógł pogłębić praktykę gry organowej.

Organista

Po krótkim czasie w 1962 r. został on w wieku 24 lat jednym z organistów Opactwa Westminsterkiego, które jest najważniejszym kościołem Anglii oraz

Simon Preston to jeden z najwybitniejszych współczesnych organistów i chórmistrzów. Jego liczne wykonania dzieł muzyki sakralnej jak również organowej ukazują zarówno wielkość muzycznych tradycji angielskich oraz niezwykle talent samego wykonawcy. Szczególnie takie płyty Simona Prestona jak *Coronation Anthems* Haendla bądź komplet wszystkich utworów organowych Bacha wpisały się na stałe do muzyki dawnej, stanowiąc cenną inspirację dla kolejnych wykonawców. Uważam, że warto zapoznać się z życiem oraz dokonaniem tego angielskiego muzyka, ponieważ jego wykonania są naprawdę warte polecenia jak również w silny sposób wpłynęły na kolejne interpretacje dzieł muzyki poważnej.

tradycyjnym miejscem koronacji brytyjskich monarchów. Tę zaszczytną funkcję pełnił do 1967 r. Przez kolejne trzy lata koncertował on na organach w krajach europejskich jak również w Ameryce Północnej. W 1970 r. otrzymał posadę organisty i nauczyciela muzyki w katedrze Christ Church w Oksfordzie. Był to niespotykany istotny okres w błyskotliwej karierze Simona Prestona, ponieważ

mógł wówczas ukazać swoje zdolności nie tylko w wykonaniach organowych ale także chóralnych. W czasie jedenastoletniej współpracy z chórem oksfordzkiej katedry, Simon Preston wydał znaczną liczbę interpretacji dzieł chóralnych, zwłaszcza muzyki barokowej i klasycystycznej, jednak wykonywał także muzykę renesansową (Lassus) jak również romantyczną i współczesną (Dworzak, Poulenc, Strawiński). W tym czasie Simon Preston nawiązał współpracę ze znanymi wykonawcami muzyki dawnej na instrumentach epokowych – Christopherem Hogwoodem oraz Trevorem Pinnockiem. Z pierwszym dyrygentem, założycielem Academy of Ancient Music, wydał istotne dzieła muzyczne – pięć mszy Haydna, sakralne kompozycje Vivaldiego, *Magnificat* Bacha, i kilka dzieł Haendla – *Utrecht Te Deum/Utrecht Jubilate*, *Foundling Hospital Anthem*, *Odę na Urodziny Królowej Anny*. Jednak Simon Preston wykonywał także dzieła Haendla bez udziału tych muzyków (oratorium *Israel in Egypt*, suity *Water Music* i *Fireworks Music*). Według mnie jedną z najlepszych płyt, jaką wówczas nagrał, było wykonanie haendlowskiego *Utrecht Te Deum*. Jest to interpretacja pełna dynamizmu i ekspresji i ukazuje zarazem wspaniałe osiągnięcia angielskiej chóralistyki.

Divine Levine – boski Jimmy (4)

Człowiek

Moja praca jest najważniejsza – mówi James Levine. Nie znosi jak mu coś przerywa pracę i odrywa od niej. Wspomina jeszcze z czasów dzieciństwa jak nie cierpiał przerywać ćwiczenia na fortepianie czy studiowania partytury, by zasiąść z rodziną do obiadu przy stole, gdzie mówiło się o małych ważnych według niego sprawach, podczas gdy jego umysł chciał się skoncentrować na tych „ważniejszych” kwestiach. „Jedną z największych »walk« w moim życiu polegała na

uświadomieniu ludziom, by zrozumieli, że nie mam czasu na wiele rzeczy, na które oni mają czas. Moi rodzice nigdy nie rozumieli dlaczego nie mogę wysiedzieć 2 godzin podczas obiadu. Trudno im przyszło pojąć, że przerywali mi studiowanie problemu, który mnie absorbował cały czas podczas jego trwania”. Nic więc dziwnego, że jego „frustracje muzyczne” oddziałują bezpośrednio na związki z ludźmi, z tymi najbliższymi. A jak praca idzie dobrze – są wspaniałe!

Basia Jakubowska

W latach 70. krytykowano Levine'a, że wziął na siebie zbyt dużo obowiązków. „Winę” za to ponosi jego pogodna i ciepła natura, bo czasem trudno mu przychodzi powiedzieć twardo: NIE. Ale już przy końcu lat 70., mówił w jednym z wywiadów, że chciałby, by jego kariera potoczyła się następująco: „Jak osiągnę 50., chcę około 8 miesięcy pracy w roku z gwarancją 4 miesięcy na planowanie, co oznacza czas na odpoczynek, czas na podróże, czas na czytanie, czas na myślenie, czas na ćwiczenie na fortepianie,

Uważam, że chóry chłopięce oddają sakralną muzykę Haendla w wyjątkowo udany sposób, zwłaszcza pod kierownictwem takiego dyrygenta jak Simon Preston. Pod koniec swojej pracy w Oksfordzie, nawiązał on także współpracę z Trevorem Pinnockiem, który założył zespół The English Concert. Wydał wraz z tym dyrygentem sakralną muzykę Purcella. Płyta ta otrzymała nagrodę „German Record Prize” w 1982 r. Dzięki swojej pracy w Christ Church i licznym wykonaniom, Simon Preston stał się jednym z najważniejszych i najpopularniejszych chórmistrzów w Wielkiej Brytanii.

Chórmistrz

W 1981 r. Simon Preston otrzymał propozycję objęcia funkcji organisty oraz chórmistrza w dobrze znanym mu z lat młodzieńczych Opactwie Westminsterskim. W kilka miesięcy po rozpoczęciu pracy w opactwie, wydał wraz z Trevorem Pinnockiem *Hymny Koronacyjne* Haendla, w tym najslawniejszy hymn *Zadok the Priest*, który od swej premiery aż do dzisiaj pojawia się na każdej uroczystości koronacyjnej brytyjskiego monarchy. Płyta ta zalicza się do jednych z najważniejszych w całej dyskografii angielskiego muzyka. W 1983 r. bowiem otrzymał za nią prestiżową nagrodę „Grand Prix du Disque”. Moim



czas na akceptowanie projektów, którym nie mogę się oprzeć. W ciągu tych 8 miesięcy chcę głównie pracować w operze, współpracować z mediami, telewizją, dokonywać nagrań”.

Czas pokazał, że niestety nie udało się zrealizować owych marzeń. Maestro Levine zajęty jest bowiem stale i ma szczerze wypełniony kalendarz występów.

MET dla Levine'a jest rajem, bo on sam jest przecież „pracoholikiem”. Gdyby dano mu do wyboru: wolny dzień czy praca nad muzyką – wybrałby oczywiście pracę.

Jest elastyczny, ale zorganizowany. Lubi też mieć opcję poza „strukturą”. Bo życie Levine'a – to muzyka. Inni mają długie wakacje, a on rzadko kiedy ponad 2 tygodnie. Suzanne Thompson uwielbia tenis, a James – słoneczne baseny. Lubi również siadywać na tarasach, by studiować nieznaną mu partyturę. Lubi relaksować się czasem dobrym posiłkiem. Jego wybór kulinarny – to kuchnia francuska lub z północy Italii. Mała restauracyjka koło Bayreuth Festspiele też zna go dobrze. Jest

stałym klientem i ma tam swoje konto. A osiągnięcia kulinarne Suzanne są ponoć na tak doskonałym, mistrzowskim poziomie jak jej gra na oboju. Jego ulubione restauracje w Nowym Jorku to San Domenico i Aquavit (szwedzka).

Levine jest bardzo prywatną osobą i uważa, że jego życie prywatne nie powinno innych obchodzić. „Żyjemy w społeczeństwie, w którym każdy w takim czy innym stopniu uważa, że to jego sprawa by mówić innym jak mają żyć. Dlaczego to ma być w jakiegokolwiek formie moją sprawą co inni robią z życiem?”

Nienawidzi konfrontacji, a gdy jego życie poza profesjonalne z konieczności stało się centrum uwagi publicznej próbuje zachować i bronić maksymalnie swej prywatności. Mieszka w niepretensjonalnym, ale dużym mieszkaniu w jednym z starych budynków na Upper West Side na Manhattanie, niedaleko od Lincoln Center. Pozwala sobie na luksus przestrzeni mieszkalnej i ma wysokie sufity. Przypadkiem niektóre jego okna wychodzą na mieszkanie, które przez wiele lat zajmował Leonard Bern-

stein. Machali więc do siebie z okien, a Levine często jadał obiady u Bernsteina, szczególnie podczas obchodzonych przez nich świąt żydowskich. James Levine uwielbia stare filmy, jak może, chodzi do teatru, a dom to miejsce do czytania poważnych książek, publikacji, studiowania partytur, gry na fortepianie dla przyjemności i słuchania nagrań w innych wykonaniach. Prowadzi nocny tryb życia. Woli późno iść spać i późno wstawać. (Próby w MET zaczynają się o 11:00). Jak kończy spektakl to pierwsze co robi to przebiera się w coś suchego (wszystko na nim jest przecież mokre od potu) i zabiera mu to też sporo czasu, by trochę ochłoniąć.

Nie był przedmiotem skandalicznych doniesień w brukowcach. Są oczywiście plotki na jego temat, których nie da się uniknąć, ale jest to doskonała ilustracja tego, co Toscanini mówił o pogłoskach na swój temat: „Prymitywna dżungla, którą nazywamy światem muzyki”. Plotki i pogłoski o „niekonwencjonalnych preferencjach związków” – nigdy nie zostały po-

zdaniem jest to jedno z najlepszych wykonań hymnów koronacyjnych Haendla jak również najlepsza płyta Simona Prestona. Zwłaszcza interpretacja *Zadok the Priest* okazała się istotna dla kolejnych wykonawców Haendla. Wykonanie tego hymnu jest szybsze i bardziej dynamiczne niż wcześniejsze interpretacje, również chór i orkiestra przedstawiają najwyższy poziom artystyczny. Podczas pracy z chórem Opactwa Westminsterskiego wykonał on także inne dzieła Haendla – *Dettingen Te Deum/Dettingen Anthem* oraz *Dixit Dominus* z kilkoma innymi kompozycjami włoskimi Haendla. Simon Preston wydał także płytę *Coronation Music for King James II*, gdzie znajdują się hymny koronacyjne angielskich kompozytorów barokowych (Child, Lawes, Blow, Purcell). Wykonywał on jeszcze odmienne kompozycje – polifoniczną muzykę religijną włoskich kompozytorów, zwłaszcza Palestriny i Allegriego, oraz angielskie kolędy.

Koniec z opactwem Westminsterskim

W 1986 r. odbył się w Opactwie Westminsterskim ślub Księcia Andrzeja i Sary Ferguson, podczas którego Simon Preston pełnił funkcję dyrektora muzycznego. Rok później zrezygnował on z pracy w Opactwie Westminsterskim, i poświęcił się muzyce organowej. Od tego czasu tylko okazjonalnie wykonywał dzieła muzyki chóralnej, jak np. odeę Haendla *Alexander's Feast*. Uważam, że działalność Simona Prestona w Opactwie Westminsterskim była również bardzo udana i zaowocowała świetnymi wykonaniami. Można zauważyć, że kompozytorem, którego Simon Preston wykonywał najczęściej jest Haendel. Osobiście cenię wszystkie płyty angielskiego dyrygenta, ale uważam że najlepiej wykonuje dzieła Haendla. Potrafi on w swych wykonaniach doskonale ukazać zarówno piękno głosów

chóralnych w kompozycjach Haendla jak również „koncertowość” tej muzyki, czyli wkład zespołu instrumentalnego. Jego wykonania dzieł chóralnych, i to nie tylko Haendla, charakteryzują się dokładnością i precyzją oraz stanowią najwyższe osiągnięcie wielowiekowej tradycji chóralistyki angielskiej.

Nagrania

Do tej pory omawiałem przede wszystkim chóralny dorobek Simona Prestona, jednak największą popularność zdobył on jako organista. Tak naprawdę jako chórmistrz zasłynął dopiero podczas pracy w Christ Church, natomiast muzyką organową zajmował się już o wiele wcześniej, począwszy od wczesnych praktyk muzycznych w Cambridge. Podobnie jak w przypadku wykonań chóralnych, jego repertuar organowy jest także szeroki i obejmuje zarówno wczesną muzykę angielską (Bull, Byrd, Gibbons) jak również późniejszych kompozytorów, aż do Messiaena. Simon Preston wykonywał między innymi organowe dzieła Liszta, Saint-Saënsa, Poulenca, Widora. W jego organowej dyskografii istotne znaczenie zajmuje muzyka barokowa. Bowiernie angielski organista nagrał dwukrotnie koncerty organowe Haendla – wpraw z Yehudim Menuhinem, a później z Trevorem Pinnockiem. Ponadto wydał on wszystkie organowe kompozycje Bacha. Było to bardzo duże przedsięwzięcie muzyczne, ponieważ są one stosunkowo liczne. Komplet organowych utworów Bacha został wydany przez Deutsche Grammophon w 2000 r., i zawiera jego sonaty, toccaty, fugi, chorały. Z pewnością wkład Simona Prestona do muzyki organowej Bacha jest wielki i godny podziwu.

Szczyt sławy

Kilka lat temu angielski organista wydał płytę *Royal Albert Hall Organ Restored*, gdzie można usłyszeć kompozycje między innymi Mendelssohna, Schumanna, Gershwina. Także w Royal Albert Hall Simon Preston występował jako organista, zazwyczaj z orkiestrą. Jeden z najszlachetniejszych koncertów w tym miejscu z udziałem Simona Prestona odbył się w 2004 r., kiedy grał on wraz z BBC Symphony Orchestra pod kierunkiem Leonarda Slatkina. To właśnie tam miał miejsce debiut Simona Prestona w 1962 r., kiedy grał na organach w czasie wykonania *Mszy głagolickiej* Janaczka. Simon Preston wydawał kompozycje organowe we współpracy z innymi, znanymi muzykami, np. nagrał płytę z utworami na organy i trąbkę wraz z Haakanem Hardenbergerem. Jako organista współpracował ze znanymi światowymi orkiestrami, między innymi z Filharmonią Berlińską i Saint Louis Symphony Orchestra. Simon Preston jest także kompozytorem utworów organowych, a jego najbardziej znanym dziełem jest *Alleluyas*. Ponadto angielski muzyk dał się poznać jako klawesynista, między innymi w interpretacji *Koncertów brandenburskich* Bacha pod dyrekcją Petera Schreiera. Wspaniałym uhonorowaniem dorobku Simona Prestona był przyznany mu przez Królową Elżbietę II w 2009 r. order Imperium Brytyjskiego (CBE). Podsumowując, należy podkreślić że Simon Preston to jeden z najważniejszych współczesnych muzyków angielskich. Jego interpretacje zarówno muzyki chóralnej jak i organowej są wyjątkowo cenne i stanowią wzór dla kolejnych wykonawców. Nie można nie uwzględnić w historii współczesnej muzyki wielkiego dorobku, jaki wniósł do niej Simon Preston. 10

twierdzone. Przyjaciele, ale przede wszystkim wrogowie dokopywali się detali i szczegółów łącznie ze studiowaniem raportów policyjnych. Nic nie znalezione, bo nic takiego nie miało miejsca. Były to tylko fabrykacje mediów. „Nie mam najmniejszego pojęcia skąd się wzięły owe pogłoski i czemu służyły”, mówi James Levine, „(...) Nie jestem lekarzem, zonatym i z trójką dzieci i nie mieszkam w domu na przedmieściu. Więc może stąd...?”.

Z czasem wiele rzeczy przestało się dla Levine liczyć. Nie interesuje go glamour i blichtr „wielkiego świata”, podobnie jak pielęgnowanie „właściwych” kontaktów. „Dla mnie bywanie w towarzystwie dużych grup ludzi jest hałaśliwe i męczące. A gdybym się przejmował hałasem jak i z trójką dzieci i nie mieszkam w domu na przedmieściu”. Podobnie jest z ubraniami. To jego młodszy brat, Tom, pilnował by miał to co trzeba na odpowiednie okazje. Tom studiował księgowość i administrację businessu, ale w sumie został malarzem. Bardzo pomagał Jamesowi w jego dość skomplikowanych

kwestjach zarządzania życiem profesjonalnym. Twierdził, że nie poświęcił swej kariery dla brata. Zrobił to co chciał. Łączył zarządzanie sprawami Jamesa z malowaniem. Często miał też organizowane pokazy swych prac w USA i w Europie. Jimmy płacił mu oczywiście za pilnowanie finansów i koordynację planów. Tom umawiał go na spotkania, a jak Levine był chory i nie mógł polecieć do Hiszpanii, Tom wsiadł w samolot, by w jego imieniu wytłumaczyć sytuację osobiście 3 tenorom – bo każdy z nich ma przecież EGO „jak słoń” – czyli delikatnie.

Druga osoba, która zajmowała się „sprawami doczesnymi” Levine – to Ken Hunt. Porzucił studia w Harvard College by z nim pracować. Miał biuro na 2 piętrze MET, a zajmował się planowaniem podróży, samolotami, samochodami i kierowcami. Najpierw był to ogromny Cadillac. Po drugim pobycie w Austrii i w Niemczech – Levine zamienił go na mercedesa. Kilka lat temu, na pełnym ruchu rogu ulic Broadway i 72.j, kilka przecznic od Lincoln Center, podszedł do samochodu Levina jakiś człowiek,

wyciągnął pistolet, zmusił do opuszczenia go i sobie spokojnie dalej nim odjechał. Levine najbardziej się martwił i „plakał” za partyturami, które miał w bagażniku.

Życie Jamesa Levine opiera się na pojęciu miłości: miłości do rodziców, nauczycieli i tych bliskich, z którymi współpracuje. To go trzymało i dawało energię. Nowy śpiewak wchodził na scenę, patrzy na Maestro i... wita go przyjazny uśmiech, a nie marsowe oblicze. Levine to człowiek, który nie budzi zawiści, bo to co otrzymuje od innych zwraca światu dziesięciokrotnie, z nawiązką.

Lubi „gadać” z muzykami orkiestry o wszystkim: filozofia, natura, psychologia, literatura współczesna, kultura – czy też jej brak. Ma władzę i może stworzyć śpiewakom możliwości kariery. A nie tylko dlatego tak ciągnął do MET.

Na Święta Bożego Narodzenia miał też w zwyczaju rozdawać w MET prezenty ludziom, z którymi pracuje. Próbowano wymyślić i ustalić kogo najbardziej lubi, i który prezent jest najbardziej prestiżowy. Czy to butelka

Sergiu Celibidache

Samotny geniusz

Łukasz Kaczmarek

Rumuński dyrygent Sergiu Celibidache (1912–1996) jest jedną z najciekawszych i najgenialniejszych zarazem osobowości artystycznych XX w. Wielki samotnik, ekscentryk, filozof, a przede wszystkim dyrygent, w równym niemal stopniu zachwyca, co zadziwia. Był przeciwnikiem wszelkich nagrań płytowych, twierdząc iż wykonanie dzieła jest przeżyciem wpisanym w chwilę (ze wszystkimi jej składowymi, podlegającymi takim samym jak chwila prawom: przemijalności), stąd nie może zostać od niej oddzielone. Mija czas, odchodzi i muzyka. Ponadto, w rejestracji czy to koncertowej czy studyjnej, słyszymy jedynie tony podstawowe, bez alikwotów, a zatem muzyczna treść jest w znaczący sposób zubożona. Co więcej, nie tylko zubożona, ale i zniekształcona: wszak mikrofony wytwarzają własne vibracje! Celibidache twierdził, iż celem muzyki jest wyzwalanie spontaniczności. Muzyka z płyty zaś, jest w stanie jedynie odtwarzać tę samą treść, znacznie zubożoną wobec rzeczywistości, a co za tym idzie, nie może wywoływać twórczej spontaniczności, lecz najwyżej milczenie w odrętwieniu. Sprzeciwiał się także wykonywaniu oper. Jakże bowiem – twierdził Celibidache – muzyka i słowo może być na równym poziomie przedmiotem uwagi słuchacza! W swoim repertuarze wykonywanych dzieł scenicznych, posiadał jedynie Uwertury oraz wyjątki orkiestrowe.

Celibidache przez całe życie uważał za swoją misję wspieranie i opiekowanie się młodymi, uzdolnionymi muzykami. Jego wielkie dzieło jest obecnie kontynuowane przez dwie fundacje: Celibidache Foundation oraz S. C. Help. O ile zadaniem tej pierwszej jest przede wszystkim wspieranie i kształcenie młodych muzyków, o tyle charakter drugiej jest nie muzyczny, lecz ściśle humanitarny. Dochód ze sprzedaży „oficjalnych” nagrań Celibidache wspiera obie te fundacje.

W lutym 1986 r. odwiedził Polskę, by dać koncert w Filharmonii Warszawskiej. A 28 czerwca minie 100 lat od narodzin Artysty...

Choć urodził się w Rumunii, życie artystyczne Sergiu Celibidache'a rozpoczęło się w Berlinie. To tutaj odebrał wykształcenie, tutaj też związał się z orkiestrą. I to nie byle jaką, bowiem samą Berlińską Filharmonią, mianowany na jej szefa w lutym 1946 r. W roku 1952 ustąpił wprawdzie Wilhelmowi Furtwänglerowi, który powrócił na stanowisko po okresie denazyfikacji, jednak w dalszym ciągu pozostawał w jakiś sposób związany z zespołem, asystując wielkiemu szefowi. I kiedy w listopadzie roku 1954, Furtwängler zmarł, Celibidache miał nadzieję, że to jemu przypadnie zaszczyt bycia jego następcą. Jakież zatem było rozczarowanie rumuńskiego dyrygenta, kiedy na kolejnego szefa Berlińczyków wybrano Herberta von Karajana! Minęło wiele lat zanim Celibidache znów zawiązał do Berlina... W tym czasie zdążył już podbić serca, między innymi, publiczności włoskiej, brytyjskiej i szwedzkiej.

szampana, zestaw CD z jego nagraniami? Ale w końcu „konkurs” wygrały pudełka ciasteczek, bo Levine uwielbia ciasteczka – to więc uznano za najbardziej prestiżowe prezenty. W końcu owe „zgadywanki” ustały, bo Levine zaczął robić prezenty w formie finansowych dotacji dla każdego.

Żartują też, choć z respektem, z jego komentarzów i mówią, że należy się wystrzegać jego trzech „F”: „Jesteś fantastyczny, jesteś bajeczny, jesteś zwolniony” („You are fantastic, you are fabulous, you are fired”).

Zdrowie w zasadzie mu dopisywało przez długie lata choć wywiązało się drżenie mięśni w lewym ramieniu i nodze. Brał lekarstwa oraz poddawał się fizykoterapii. Dolegliwość owa pochodziła, jak wielu spekuluje, ale nikt tak na prawdę nie wie, z naruszonego mięśnia po ciągłym noszeniu rącznika na lewym ramieniu. Miał też problemy z kręgosłupem, ale to „choroba dyrygentów”, którzy muszą dużo i długo stać. 1 marca 2006 r. upadł na scenie podczas odbierania stojącej owacji w Bostonie

i musiał poddać się operacji barku. Powrócił na podium 7 lipca w Tanglewood. Latem 2008 roku wycofał się z większości występów Tanglewood ponieważ operowano go, by usunąć rakową cystę na nerce. Ale już 24 IX 2008 znów pojawił się na podium w Bostonie. 29 IX 2009 r. poddano go operacji dysku, ale ciągle bóle zmusiły go do ponownego korekcyjnego zabiegu chirurgicznego kręgosłupa. I tak od kwietnia do września 2010 r. Maestro Levine zmuszony był przerwać pracę. Triumfalnie powrócił na podium 27 IX w spektaklu nowej produkcji *Złota Renu* otwierającym sezon 2010/2011 w MET. W ciągu tego sezonu ponownie jednak pojawiły się kłopoty z dyskiem, który poddano kolejnej korekcie. Zapadł też na infekcję wirusową. Zdecydował więc, że powinien zrezygnować z funkcji muzycznego dyrektora orkiestry w Bostonie. Odwołał też spektakle w Carnegie Hall i część zaplanowanych występów w MET.

Prasę Levine postrzega zbiorowo jako stado sępów. A o nim mówi się, że jest tak



nieprzeniknioną fortecą, jak Watykan. Czasem udziela wywiadu, jeśli tematem jest muzyka, a nie jego osoba. „Przypuśćmy,” mówi, „że ktoś mi powie: opowiedz mi o swoim życiu; wszystko to co nie jest o muzyce. Nienawidzę takiej implikacji, że jest ostry podział pomiędzy częściami życia”.

O krytykach muzycznych ma zaś dość jasną i niepochebną opinię. „Tak wiele krytyki, którą się czyta jest po prostu nudna i/lub bezużyteczna. Mało lub nic nie mówią o muzyce. Nie odzwierciedla poprzednich doświadczeń z dziełem i małą, bądź żadną, percepcją realności koncertu. Nie jest bowiem w żadnym kontakcie z tematem. Relacja na stronie sportowej z gry w baseball mówi więcej o tym, co się wydarzyło podczas meczu. Recenzja koncertu może nigdy nie przekazać rzeczywistej relacji tego, co się podczas niego wydarzyło”.

Kolejny odcinek w następnym numerze

Sergiu Celibidache zmarł 14 sierpnia 1996 r. w Paryżu. Powszechnie znany był jego stosunek do rejestracji płytowych. Pozostawił po sobie jedynie dwa nagrania dokonane w studio. Było jednak jasne, iż nie upublicznione rejestracje koncertowe, staną się łatwym łupem dla piratów i w nielegalny sposób trafią na płytowy rynek. W rok po śmierci Mistrza, wytwórnia EMI oficjalnie ogłosiła planowane wydanie 10 płyt z nagraniami Sergiu Celibidache. Stało się to, oczywiście, za zgodą rodziny. Syn Mistrza, Serge, tak oto komentuje tę decyzję: „Wszystko, co pozostało mi po ojcu, stanowi cudowne wspomnienie. Dziś spoglądam na jego fotografię, na której szerze się uśmiecha. Zdjęcie mojego ojca nie jest moim ojcem, ale przynosi wiele obrazów z nim związanych, którymi mogę się napawać. Podobnie rzecz się ma w przypadku nagrań jego koncertów. Zarejestrowany koncert nie jest muzyką, ale może przynieść wspomnienia chwil, które mogły kiedyś być muzyką. Tak jak fotografia zbliża mnie do mojego ojca, tak nagranie zbliży nas do jego muzyki. To jest bezcenna pamiątka...”

W taki oto sposób powstał 10-płytowy album wytwórni EMI zawierający koncertowe nagrania Sergiu Celibidache'a i Orkiestry Filharmoników Monachijskich, z lat 1986–1994. Jego główną część stanowiły nagrania symfonii oraz dzieł sakralnych Antona Brucknera, kompozytora, który dla Celibidache był postacią szczególną. Jednak niewiele trzeba było czekać, a oto wytwórnia EMI wypuściła na rynek kolejną serię nagrań rumuńskiego dyrygenta. Wśród nich znalazły się takie perły, jak *Msza h-moll* Bacha, *Messa da Requiem* Verdiego, *Niemieckie Requiem* Brahmsa, czy *Requiem* Mozarta. Oczywiście nie zabrakło wielkiej symfoniki, jednak to wyszczególnienie przeze mnie dzieł religijnych jest nieprzypadkowe. Są to bowiem niezwykle głębokie, żarliwe i uduchowione interpretacje. Może czasem skrajnie wolne tempa nie sprzyjają wewnętrznej dramaturgii, za to jednak otrzymujemy atmosferę pełnego modlitewnego skupienia. A poza tym, jak często mówił Celibidache, nie istnieje jedynie słuszne, wyznaczone metronomem, tempo! Jego dobór za każdym razem uzależniony jest od jednej stałej i kilku zmiennych. Tą stałą jest oczywiście partytura i jej bogactwo (im więcej dźwięków, a co za tym idzie więcej alikwotów, im bogatsza muzyka, tym wolniejsze tempo, umożliwiające wybrzmienie tak dźwięków podstawowych jak i alikwotów, jak radził Celibidache), zmiennymi zaś – warunki wykonania, a przede wszystkim akustyka sali, w której odbywa się koncert. A ponieważ owe warunki z każdym wykonaniem są nieco inne, tempo, które słyszymy w danym nagraniu przestaje być słuszne. Stąd też, Celibidache tak bardzo przeciwny był rejestracjom koncertów. To, co w chwili wykonania było bowiem słuszne, w kolejnej chwili przestanie już takim być! To, co słyszymy podczas żywego wykonania (muzykę stworzoną z dźwięków podstawowych i ich alikwotów), na płycie brzmi inaczej (nie ma tonów składowych, czegoś brakuje, obrane tempo w naturalny sposób wydaje się więc zbyt wolne). Jeśli zatem narzekamy

czasem na zbyt wolne tempa, czy u Celibidache, czy Klemperera, czy też jakiegoś innego dyrygenta, przypomnijmy sobie słowa starego rumuńskiego Mistrza!

Obecnie, nie tylko wytwórnia EMI oficjalnie wydaje spuściznę koncertową Celibidache. W katalogu Deutsche Grammophon znajduje się całkiem sporo płyt z nagraniami z okresu współpracy Celibidache z Radiową Orkiestrą ze Stuttgartu.

Choć powołana do życia w roku 1946, Radiowa Orkiestra Symfoniczna (SWR) ze Stuttgartu, na światowych scenach zaistniała dopiero po 1971 r., kiedy to stanowisko jej głównego dyrygenta objął Sergiu Celibidache. Nową erę w dziejach Orkiestry wyznaczyła symboliczna data, 8 czerwca 1971 r., kiedy to odbył się jej jubileuszowy koncert z okazji 25-lecia istnienia. Za pulpitem dyrygentkim stanął Celibidache. Nie był to jego pierwszy kontakt z tą Orkiestrą; prowadził ją już w roku 1958. Podczas jubileuszowego koncertu wykonano natomiast *Symfonię Mathis der Maler* Paula Hindemitha oraz *VII Symfonię* Antona Brucknera – ze szczególną dedykacją, ku pamięci Carla Schurichta, wielkiego poprzednika Celibidache'a. Koncert zakończył się wielkim sukcesem, rozpoczynając okres sześcioletniej współpracy rumuńskiego dyrygenta z niemiecką orkiestrą. A Celibidache udowodnił wreszcie całemu muzycznemu światu, że wśród specjalistów od muzyki Antona Brucknera, zajmuje on jedno z czołowych miejsc. Na taką pozycję pracował wszak wiele lat. Już w roku 1946, za czasów kierownictwa Berlińskimi Filharmonikami, prowadził *VII Symfonię*. Utwór ten figurował również w programie Berlińskiego koncertu Celibidache'a z 1992 r. Oddajmy w tym miejscu głos samemu Maestro komentującemu własną pracę z Orkiestrą nad *VII Symfonią* Antona Brucknera: „Pracę rozpoczynamy od analizy przyjemnych doznań płynących z warstwy brzmieniowej dzieła i wszelkich powiązań pomiędzy naszym zmysłem słyszenia a emocjami. Lecz muzyka nie jest piękna: piękno jest tylko zewnętrznym pozorem. Muzyka jest prawdziwa. Muzyka nie jest czymś uroczym, ale niepowtarzalną szansą osiągnięcia nieprzemijalności w czymś, co jest krótkotrwałe. W muzyce nie ma niczego materialnego. Koniec jest bezpośrednią, równoczesną konsekwencją początku”.

Celibidache, prowadząc próby z orkiestrą, wielokrotnie używał słowa „Posłuchaj!”. Wiąże się to z całą jego filozofią muzyki.

„Słuchajcie siebie nawzajem – chodzi tutaj przede wszystkim o to, w jaki sposób wyrażacie siebie, lecz w muzycznym znaczeniu, chodzi tu o wszystko! Nigdy nie traćcie kontaktu z tym co robią inni. Symfoniczny nie oznacza wirtuozowski. Jest rzeczą słuszną by spróbować w sposób najdoskonalszy zrobić to, do czego jesteście zdolni – ale może się to zdarzyć jedynie w odniesieniu do tego, co robią inni. Stanowi to esencję znaczenia zespołowości, nie ograniczającej się tylko do spójności rytmicznej. Jedynie wówczas koniec będzie nieodzowną konsekwencją początku, wyrażoną za każdym

razem, jakby był to pierwszy raz, chociaż gracie utwór po raz 300. Jeśli tak się nie dzieje, akt twórczy nie jest autentyczny, nie jest szczerzy”.

Z postacią Sergiu Celibidache bliżej zapoznałem się dzięki emitowanym w Radiowej Dwójce audycjom Grażyny Teodorowicz. Autorka wielokrotnie sięgała po muzyczne ilustracje, przypominając zarówno rejestracje koncertów i przedkoncertowych prób dojrzałego Mistrza, jak i te, nieco wcześniejsze nagrania. Perłą wśród nich była interpretacja *Koncertu skrzypcowego D-dur* Johannesa Brahmsa z Londyńską Orkiestrą Symfoniczną i znakomitą polską skrzypaczką Ildą Haendel. Została ona utrwalona 6 marca 1953 r. i stanowi pierwszą z dwóch studyjnych rejestracji Celibidache. Drugą jest natomiast zapis własnej kompozycji, bajkowego, pisanego z myślą o dzieciach i inspirowanego dziełami, *Taschengarten*, z 1978 r.

Moja kolekcja nagrań Celibidache'a była wówczas, przed około dziesięcioma laty, wyjątkowo skromna, ograniczając się do kilku symfonicznych fragmentów zgromadzonych na samplerach. Jednak, któregoś razu przeglądając w jednym ze sklepów płyty z muzyką klasyczną, natrafiłem na całą serię Classical Gold z „klasycznymi hitami”. Płyty były bardzo tanie; wykonawcy, najczęściej bądź zupełnie nieznani, bądź rzeczywiście nieistniejący. Nie miałem zamiaru dokonywać zatem żadnego zakupu. Ale oto wśród tej plejady pojawił się krążek z *IV Symfonią* Johannesa Brahmsa. Grała Orkiestra Telewizji Włoskiej, dyrygował Sergiu Celibidache. Przetarłem oczy ze zdumienia. Oczywiście, nie wahałem się kupić płyty. Spośród innych, tzw. budżetowych wydań, wskazać muszę na znakomitą płytę wydawnictwa Ermitage z zapisem koncertu z 14 czerwca 1963 r. w Lugano. Celibidache prowadził tutaj Radiową Orkiestrę Szwajcarii Włoskiej, wykonując *VIII Symfonię Niedokończoną* Franciszka Schuberta oraz suitę z baletu *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego. Jednak główny trzon spuścizny Mistrza stanowią rejestracje koncertowe wydane przez wspomniane już wytwórnie EMI oraz Deutsche Grammophon. W każdej z nich, Celibidache daje się poznać jako znakomity architekt, zaabsorbowany całą muzyczną strukturą kompozycji.

Istnieją również rejestracje audiowizualne Sergiu Celibidache'a. Fragmenty niektórych z nich możemy zobaczyć korzystając z portalu internetowego youtube. W szczególny sposób warta uwagi jest interpretacja *I Rapsodii rumuńskiej* Georgesa Enescu. Celibidache wykonuje tutaj „swoją” rodzimą muzykę, chwilami tańczy w niezwykle dystyngowany sposób, chwilami opuszcza batutę podczas solowych partii instrumentalnych, by pozwolić muzykom na jeszcze większy ich osobisty wkład w interpretację. Bo był magiem, potrafiącym, jak nikt inny, „przekształcić dźwięki w muzykę”.

„Wykonywanie muzyki dla innych jest iluzją, ale stanowi drogę prowadzącą innych do wejścia w kontakt z prawdą. Ostateczne przeżycie jest dużo bliższe niż myślenie”.

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 · acteprealable@wp.pl

Nowość – wiosna 2012

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

Wytwórnia Acte Préalable wydała niedawno płytę *Almost in the Air*. Jej bohaterami jest para młodych, niezwykle utalentowanych włoskich artystów: harfistka Myriam Farina oraz gambista Guido Ponzini. W znakomity sposób zestawiają oni współczesne utwory muzyki klasycznej oraz tej lżejszej, tworząc dla nich nowe, fascynujące opracowania. Z okazji premiery najnowszej płyty muzyków działających już jako duet MG_INC, przeprowadziłem z artystami rozmowę. Podzielona na wątki treściowe, stanowi ona przedmiot niniejszego tekstu.

MG_INC o sobie

Kiedy stworzyliśmy nasz MG_INC duet, wystartowaliśmy z serią koncertów, podczas których wykonywaliśmy bardzo zróżnicowany repertuar. Program ten stanowił efekt eksperymentów z nowym językiem muzycznym, jaki mógłby być zrozumiały zarówno przez bardziej jak i mniej wyrobionych słuchaczy. Koncerty okazały się sukcesem i z tego też powodu zdecydowaliśmy się zarejestrować naszą pierwszą płytę. Wybór dzieł jaki znalazł się w tym albumie wynika także z naszej idei połączenia dwóch niezwykle instrumentów. Od samego początku zdecydowaliśmy aby stworzyć aranżacje muzyki współczesnej, muzyki bliskiej naszej publiczności, ale także dającej możliwość eksperymentowania z efektami dźwiękowymi możliwymi do uzyskania przez nasze instrumenty. Zobrazowaniem tej naszej muzycznej podróży, ale też wyłożeniem naszych eksperymentatorskich zasad może być fotografia przestrzeni kosmicznej wykonana starym aparatem: połączenie czegoś dawnego z czymś nowoczesnym i niedostępnym; jednoznaczny obraz dający możliwość ucieczki od czasu.

Partnerzy w życiu i w muzyce

Jedną z mocnych stron naszego zespołu jest to, że oboje świetnie się rozumiemy, zarówno z muzycznego, jak i osobistego punktu widzenia (jesteśmy parą narzeczeń-

ską). Stąd, nie jest przypadkiem, że podczas muzycznego eksperymentowania nie jest trudno nam zrozumieć zasady pozwalające na stworzenie spójnego i zrównoważonego dialogu pomiędzy instrumentami. Wspólne muzykowanie pomaga nam także zmagać się ze stresem obecnym podczas publicznych koncertów. Dążąc wspólnie do jednego celu, a także dzięki jednoczącej mocy muzyki, nigdy nie czujemy się przez siebie opuszczeni. Obecnie nie posiadamy innych muzycznych partnerów, jednak nie jest wykluczone, że w kolejnych projektach poszerzymy nasz zespół.



Myriam i Guido, czyli duet MG_INC, mówią o swojej najnowszej płycie

Łukasz Kaczmarek

Wspólne muzykowanie

Wspólne wykonywanie muzyki (w duecie, zespole kameralnym, czy też orkiestrze) zawsze wymaga od każdego z artystów wielkiej dojrzałości i pokory, nie tylko z

muzycznego punktu widzenia. W przeciwieństwie do wolności, jaką się ma będąc solistą, grając w zespole powinno się poszukiwać wspólnej harmonii i spójności brzmienia. Należy zrozumieć, kiedy istnieje pomiędzy instrumentami jakaś hierarchia, a kiedy każdy ma takie samo znaczenie, kiedy instrumenty dialogują ze sobą, a kiedy „śpiewają” razem. Szczególnie ważny jest oddech. Wspólne muzykowanie oznacza stworzenie z wielu instrumentów jedności: chociaż stworzonej z bogactwa różnorodności, dążącej do wspólnego celu. Z czysto „ludzkiego” punktu widzenia, znajomość ludzi, z którymi się gra jest szczególnie ważna po to, aby być bardziej świadomym tworzonej wspólnie muzyki. Szczególnie cenne jest wspólne studiowanie utworu. Stanowi to kluczowy element w przypadku małych zespołów kameralnych, stając się jeszcze bardziej złożone w przypadku zespołów większych, czy też orkiestry, gdzie, z tego właśnie powodu, potrzebny jest dyrygent, potrzebne jest zrozumienie własnej roli w zespole, a wreszcie słuchanie siebie nawzajem.

Filozofia życia

Oboje wierzymy, że najważniejszą rzeczą w życiu każdego człowieka jest realizacja siebie; nie tylko poprzez sztukę. Każdy powinien spojrzeć we własne wnętrze, aby odnaleźć pragnienie i możliwość zrealizowania swego talentu w taki sposób, aby być dumnym z tego co się robi i kim się jest. Najczęściej spełnia się to w zawodzie, ale samorealizacja jest też możliwa na gruncie zainteresowań, wyobraźni, okoliczności zupełnie nie związanej z pracą.

Pomocni mentorzy

Oboje jesteśmy kompozytorami. Tworzymy wspólnie muzykę do przedstawień teatralnych oraz audiobooków. Oboje także aranżujemy muzykę dla naszego duetu. Stąd, początkowo stworzyliśmy duet MG_INC jedynie własnymi siłami, polegając tylko na wzajemnej opinii i reakcji publiczności. Wkrótce jednak uświadomiliśmy sobie, że niezwykle pomocne byłyby dla nas także rady ekspertów. Podporządkowaliśmy więc w pewien sposób pracę, naszym profesorom: Roberto Giniemu i Emanuela degli Esposti, którzy wciąż pomagają nam poprzez swoje rady i wskazówki, a także profesorowi kameralistyki Konserwatorium im. Arrigo Boito w Parmie: Pierpaolo Mauriziemu, który obecnie pomaga nam w przygotowaniu nowych projektów muzycznych. Nad najnowszymi projektami współpracujemy także z uznanym włoskim kompozytorem, Emilio Ghezziem, który tworzy dla nas transkrypcje kolejnych utworów. My przedstawiamy mu sugestie techniczne związane z naszymi instrumentami, ale także efektami brzmieniowymi i technikami eksperymentalnymi, a on daje nam tak wiele świeżych i nowych pomysłów pomagających wydobyć z naszego duetu niezwykle brzmienie!

Przyszłość

Wnie tak odległej przyszłości, nad czym już pracujemy, chcielibyśmy poszerzyć nasze poszukiwania o nurt klasycznej muzyki współczesnej, nie tylko mając na względzie naszą zasadę tworzenia języka muzycznego zrozumiałego dla zróżnicowanej publiczności składającego się tak z ekspertów, jak i laików, lecz także reinterpretując tradycję klasyczną. Mamy nadzieję, że projekt ten zaowocuje nagraniem nowego albumu. Miło nam także zaanonsować, że nasz duet MG_INC wykonał część tego projektu podczas Terem Crossover Competition 2012 w Sankt Petersburgu. ©



fot. Federico Ferramola, Massimo Spadotto, MG_INC

Muzyka Mariana Sawy jest mi bliska



z organistą Bartoszem Rzymanem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Nie tak dawno zadebiutował pan na rynku płytowym ambitnym albumem z muzyką Mariana Sawy. Zazwyczaj młodzi organiści wybierają na pierwszą płytę utwory bardzo znane, pan na swoją płytę miał inny pomysł...

Muzyka Mariana Sawy jest mi szczególnie bliska. Urzeka mnie klimatem, często pełnym tajemniczości i zadumy, refleksją. Fascynuje mnie harmonią, osobliwym językiem kompozytorskim, w którym Marian Sawa stosuje z upodobaniem kwinty i kwarty czyste, trytony, akordy kwartsektowe, czy współbrzmienia bitonalne. Zawsze chciałem wydać płytę z muzyką tego kompozytora. W sezonie koncertowym w roku 2011 grałem około 50 utworów mistrza, od małych form, preludii, do dużych i wirtuozowskich form, jak na przykład *Toccatà i Fuga*, czy sekwencja *Dies Irae*. Pomyślałem, że warto by było swój trud włożony w przygotowanie tak dużego repertuaru, tak pięknej i doskonałej muzyki, uwiecznić na płycie. I pewnego dnia otrzymałem zaproszenie od pana Jana A. Jarnickiego do nagrania płyty z kompozycjami Mariana Sawy w wydawnictwie Acte Préalable. Wybrałem kompozycje jeszcze nienagrywane.

W katalogu prestiżowej firmy płytowej Acte Préalable pańska płyta jest już 5 woluminem dzieł organowych Mariana

Sawy. Co powoduje, że muzyka tego kompozytora jest taka popularna?

Jest to muzyka, którą bardzo wygodnie się gra, nawet jeśli jest to skomplikowany technicznie utwór, ona jest po prostu zaraz „pod palcami”. Z wielką przyjemnością się jej także słucha. Każdy, kto ma odrobinę serca i wrażliwości od razu pokocha tę muzykę. Wiele utworów opartych jest na polskich katolickich pieśniach, co dla ludzi jest ciekawe, gdyż w danym utworze mogą usłyszeć echa pieśni zasłyszanych i śpiewanych podczas nabożeństw w kościele. W muzyce Mariana Sawy jest szeroka paleta barw i nastrojów. Od pogodnych, czasami nawet dowcipnych do nastrojowych, tajemniczych, mistycznych, dramatycznych, często smutnych i bardzo osobistych – takim utworem jest przepiękna *Modlitwa łomżyńska*. Jest to jeden z ostatnich utworów kompozytora. Myślę, że to wszystko wpływa na popularność tej muzyki. Jest ona po prostu prawdziwa, szczerą, nie kłamie, nie udaje... po prostu jest czysta i piękna.

I dlatego postanowił pan zarejestrować swoje nagranie na organach Bazyliki w Strzegomiu...

Organy w Bazylice Strzegomskiej to bardzo ciekawy, 52-głosowy, zabytkowy instrument. Wybudowany został w 1927 r. przez słynną wówczas niemiecką firmę

Sauer z Frankfurtu nad Odrą. Są to organy o estetyce romantycznej, ale jej uniwersalna dyspozycja zezwala wykonywać na nich także muzykę baroku i muzykę współczesną. Sam kościół, wybudowany w pierwszej połowie XIII w. w stylu gotyku joanickiego, największy na Dolnym Śląsku, ma wspaniałą akustykę i niesamowity mistyczny klimat, idealnie pasujący do klimatu muzyki Mariana Sawy. Samo nagranie przebiegło bardzo sprawnie. W przeciągu jednego wieczoru nagraliśmy całą płytę. Nagranie odbywało się w nocy, co dodawało wrażeń i pomagało oddać istotę tej muzyki. Trzy osoby w tak wielkim kościele – reżyser dźwięku Grzegorz Stec, ja i Katarzyna Szydłowska, która czuwała nad strojem organów i pomagała przy rejestrowaniu, i oczywiście Pan Bóg oraz ta piękna, mistyczna muzyka...

Jest pan nie tylko koncertującym organistą, ale też śpiewakiem ...

Od najmłodszych lat byłem zakochany w muzyce organowej i oczywiście w samych organach – w ich możliwościach wyrazowych, technicznych. Jest to największe wrażenie. Swą edukację muzyczną zacząłem od fortepianu, potem były organy, od średniej szkoły muzycznej i oczywiście ciąg dalszy organowej edukacji na Akademii Muzycznej we Wrocławiu, którą ukończyłem

w 2007 r. Chcę tu przy okazji nadmienić, że na swoim recitalu dyplomowym też grałem utwór Mariana Sawy, był to słynny *Sekwens*. Następnie odbywałem liczne kursy mistrzowskie u znanych i cenionych pedagogów w Polsce i w Niemczech. A jeśli chodzi o śpiew to dopiero po mutacji podjąłem naukę kształcenia mego głosu u profesorów Akademii Muzycznej z Gdańska. Jak się okazało, miałem dużą skalę głosu i mogłem wykonywać nawet niektóre partie sopranowe, gdyż moja odmiana głosu to kontratenor. Jednak ostatnimi laty skupiam się głównie na grze organowej. Występuję z recitalami na licznych międzynarodowych festiwalach muzyki organowej w Polsce i za granicą, wykonując głównie muzykę XX i XXI w., a także wieku XVII i XVIII-tego. Ze szczególnym uwzględnieniem i upodobaniem do muzyki Mariana Sawy. Grałem wiele recitali monograficznych poświęconych temu twórcy, m.in. na festiwalu Caper Lubliniensis na zaproszenie Filharmonii w Lublinie, Katedry Polowej w Warszawie, kościoła polsko-niemieckiego w Kilonii i Essen. Zaszczytem jest dla mnie, gdy jakiś kompozytor dedykuje mi swój utwór, który będę wykonywał jako pierwszy. Tak było z *Fantazją „Ogień i Popiół”* Konstancji Kochaniec, której premiera odbyła się 3 maja 2011 r. na koncercie z okazji 220-lecia Konstytucji 3 Maja w Katedrze Polowej w Warszawie. A w maju br. 2012 wykonałem po raz pierwszy *Litanie na organy solo* Konstancji Kochaniec właśnie w Bazylice Strzegomskiej, z okazji 700-lecia miasta.

A jakie są pańskie poza muzyczne pasje i zainteresowania?

Lubię sztukę i kulturę w szerokim słów tych znaczeniu. Renesansowe i barokowe malarstwo, poezję. Przyznam się, że w 2009 r. we Wrocławiu wydano mój zbiór poezji *Esquisse*. Uwielbiam też podróże, takie w których choć na chwilę mogę przenieść się do mojego ulubionego XVIII w., a jest to możliwe, kiedy zwiedzam pałace, zamki z tego okresu. Kolekcjonuje także płyty. Moja prywatna kolekcja – płytoteka liczy około 1000 płyt. Jestem także wielbicielem i miłośnikiem talentu, głosu i osobowości takich piosenek jak Dalida, Violetta Villas, Kalina Jędrusik, czy Irena Santor i Zdzisława Sośnicka. Uwielbiam także kuchnię francuską i śródziemnomorską oraz wytrawne wino.

Jakie są pana najbliższe plany koncertowe i nagraniowe?

Najbliższe plany koncertowe związane są z promocją mojej płyty. Z tego, co pamiętam, będę występować na Festiwalach w Tarnobrzegu, Giżycku, Koszalinie, Gdańsku. A także będą to recitale promujące nagranie, m.in. w Strzegomiu na uroczystościach 700-lecia miasta, we Wrocławiu, Gdańsku, Opolu, Szczecinie, też i w małych miastach, w których w szczególności lubię występować, gdyż publiczność tam szczególnie

fol. Jerzy Krzywda



docenia artystę, jest szczerą i otwartą. Będą to koncerty m.in. w Oławie, Mieroszowie i innych miastach, miasteczkach. A z koncertów zagranicznych planowane są koncerty w Moskwie, Lipsku – w kościele św. Tomasza, Goerlitz i Neapolu. A z planów płytowych to z Urszulą Świerczyńską mamy pomysł, aby

nagrać muzykę kameralną, fortepianową i organową jako kolejny wolumin z dziełami Mariana Sawy w *Acte Préalable*. Tyle na razie mogą zdradzić.

Dziękuję za rozmowę. @

Acte Préalable



APO250

Marian Sawa Organ Works – V

Entrada festiva · 3 Elegies · Polish preludes
Preludes on Polish church's songs
Sonata Hafis · Toccata & Fugue

World Premiere Recording



Bartosz Patryk Rzyman

Artur Rubinstein (3)

Deus ex machina

Pośrednicy w sukcesie

Artur Rubinstein przez całe swoje życie był wielkim miłośnikiem muzyki Ryszarda Wagnera. Niezapomnianym przeżyciem były dla niego pierwsze odwiedziny Wagnerowskiej świątyni, Bayreuth, w roku 1908, by wysłuchać *Parsifala*, *Tristana* i *Pierścienia* pod batutą legendarnego Karla Mucka. Najbardziej intensywny etap fascynacji muzyką niemieckiego kompozytora zwał nawet żartobliwie „wagneritis”. Po wyjeździe z Niemiec, swe pierwsze kroki Artur skierował do Warszawy. Tam czekało go kilka koncertów pod batutą Grzegorza Fitelberga z Orkiestrą Księcia Władysława Lubomirskiego. W programie znalazł się *II Koncert fortepianowy g-moll* Saint-Saënsa. Dzięki mecenatowi Księcia, Rubinstein wystąpił także, rok później, w Berlinie z tamtejszymi Filharmonikami, grając pod batutą Fitelberga *II Koncert* Brahmsa i *IV* Beethovena. W tym też jednak czasie miała miejsce głośna afera obyczajowa, której stał się bohaterem. Oto bowiem do opinii publicznej przedostał się fakt jego romansu z Polą, siostrą Juliusza Wertheima, kobietą zamężną, wychowującą trójkę dzieci. A jednak boska sztuka Rubinsteina wciąż w nie mniejszym stopniu wprawiała w zachwyt słuchaczy jego koncertów. Koncertów, które odbywały się dzięki hojnemu wsparciu Księcia Lubomirskiego. Wśród nich wspomnieć należy przede wszystkim koncert lwowski dany wraz z Ignacym Friedmanem oraz wiedeński. Podczas tego ostatniego Rubinstein wykonał trzy wielkie *Koncerty*: *IV* Beethovena, *II* Brahmsa i *II* Saint-Saënsa. Wzruszenia, jakich doznał odwiedzając cmentarz i groby Haydna, Beethovena, Schuberta, Brahmsa, Wolfa i Johanna Straussa, niewątpliwie przyczyniły się do szczególnego natchnienia, jakie spłynęło nań podczas tego występu. Artura grającego wówczas na fortepianie Bösendorfera słuchał również sam Bösendorfer, który natychmiast zaproponował mu dodatkowy koncert w Bösendorfer-Saal. Podczas tego występu, wśród publiczności znalazła się cała muzyczna elita Wiednia tamtych czasów: Teodor Leszetycki, Maurycy Rosenthal, Emil von Sauer, Arnold Rosé, Franz Schalk...

Po Wiedniu przyszedł dla Artura czas na Rzym. Mimo, że był tam artystą jeszcze zupełnie nieznanym, dzięki pomocy hrabiego Skrzyńskiego udało się zorganizować kilka recitali prywatnych oraz potężny koncert, nota bene, zakończony sukcesem. Wówczas też

Rubinstein poznał Giovanniego Sgambatego i Modesta Czajkowskiego, brata Piotra. Z Włoch, przez Berlin i Lwów, powrócił Rubinstein do Warszawy. Tu zapoznał się z braćmi Moszkowskimi, tutaj także powziął decyzję wzięcia udziału w Konkursie Pianistycznym im. Antoniego Rubinsteina w Petersburgu. W ten sposób Artur miał zaprotestować przeciwko prawu zakazującemu Żydom przebywania w stolicy rosyjskiej dłużej niż dwadzieścia cztery godziny. W jury Konkursu zasiadali m.in. Anna Yesipowa-Leszetycka i przewodniczący, Aleksander Głazunow. Nagrodę główną przyznano Alfredowi Hoehnowi, protegowanemu księcia heskiego i carycy Aleksandry. Jednak nie sposób było nie wyróżnić Rubinsteina, który to podczas konkursowych przesłuchań dał z siebie wszystko. Zdobył więc pierwszą nagrodę honorową. Ponadto, drugą nagrodą honorową, nagrodzono Aleksandra Borowskiego. W Konkursie brał także udział Edwin Fischer, jednak bez większego sukcesu. Dowiedziawszy się o sukcesie Konkursowym Rubinsteina, Sergiusz Kusewicz wystosował doń zaproszenie na wspólne koncerty w Moskwie. Jako właściciel Agencji, zaangażował on także Rubinsteina na serię recitali w mniejszym miastach Rosji. Miesiąc wakacji spędził Artur w Tymoszwówce w towarzystwie Karola Szymanowskiego. Potem nastąpiło kilka koncertów, których spokój zakłócany był wszak problemami Artura wynikającymi z obowiązku odbycia służby wojskowej. Mimo wszystko, nie tracił jednak nadziei i optymizmu.

„Nigdy nie cieszyłem się życiem tak mocno, jak owej wiosny. Byłem człowiekiem szczęśliwym! Ośmielam się jednak twierdzić, że nadal jestem najszczęśliwszym człowiekiem, jakiego kiedykolwiek w życiu spotkałem. (...) Moim zdaniem większość ludzi podchodzi do szczęścia w sposób nierealistyczny, nieodmiennie posługując się fatalnym spójnikiem »gdyby«. Często słyszy się – jaki byłbym szczęśliwy, gdybym był bogaty albo gdybym mnie ta dziewczyna kochała, albo gdybym miał talent. No i najczęstsze »gdyby« – gdybym był zdrow. Często osiągną swój cel, ale wtedy szybko odkrywają znowu jakieś nowe »gdyby«. (...) Daleki jestem od twierdzenia, jakobym odznaczał się jakąś wyjątkową konstytucją lub hartem ducha czy też potrafił »śmiać się w obliczu przeciwności«. Wręcz odwrotnie – jak każdy podatny jestem na depresję lub wybuchy gniewu i zniecierpliwienia; jedyna różnica polega na tym, że w

Łukasz Kaczmarek

podświadomości akceptuję to wszystko jako nieuchronne przeciwieństwo stanu euforii. Życie może pozbawić nas wolności, zdrowia, majątku, przyjaciół, rodziny, sukcesu, ale nie może nam odebrać naszych myśli ani naszej wyobraźni, a zawsze jeszcze pozostaje miłość, muzyka, sztuka, kwiaty i książki. A także namiętne zainteresowanie wszystkim!” (Rubinstein, *Moje młode lata*, PWM 1986, str. 421-422).

W drodze do Londynu

Rok 1911 zaowocował w życiu Rubinsteina niezwykle cennymi znajomościami, jakie nawiązał chadzając wraz z Karolem Szymanowskim, Pawłem Kochańskim i Grzegorzem Fitelbergiem na koncerty występujących właśnie w Warszawie Raoula Pugno i Eugène'a Ysaye'a. Wraz z Kochańskim, Rubinstein zagrał dla obu wielkich muzyków *Sonatę Kreutzerowską* Beethovena, z wielkim sukcesem! Do Warszawy zawiązał także dawny przyjaciel Artura, Fiodor Szalapin. W kolejnym roku wraz z Fitelbergiem Rubinstein znowu wybrał się do Berlina, by wziąć udział w koncercie poświęconym muzyce Karola Szymanowskiego. Fitelberg poprowadził Berlińskich Filharmoników w *II Symfonii*, Rubinstein zaś zagrał w drugiej części *II Sonatę fortepianową*. Wśród publiczności obecny był m.in. Ferruccio Busoni, a koncert zakończył się sukcesem. Wtedy to jednak miało miejsce dramatyczne wydarzenie zakłócające spokój pokoncertowej uczty. Oto bowiem Harry Neuhauz, kuzyn Szymanowskiego, a jak się miało okazać później, także wybitny pianista i wielki pedagog, obecny na koncercie, w konfrontacji z wizjonerską muzyką Szymanowskiego i natchnioną grą Rubinsteina, w akcie desperacji, wyjechał do Florencji, aby tam dokonać próby samobójczej. Szczęśliwie, Neuhaus odratowano, a w ślad za nim natychmiast udali się Rubinstein i Szymanowski, by wspierać go w jego rekonwalescencji. Niedługo potem koncert berliński został powtórzony w Lipsku i w Wiedniu. Tam do polskich muzyków dołączył kolejny wielki Polak, Leopold Godowski, używając im gościny. W Wiedniu też Rubinstein poznał Pablo Casals, z którym miał wkrótce dać w Londynie recital sonat. Ponieważ zakończył się on oszalałymi sukcesem, Arturowi zaproponowano wieczór sonat z Jacquesem Thibaudem i oczywiście recitale solowe. Po Londynie znowu przyszedł czas na Europę środkową i środkowo-

wschodnią, tym razem jednak organizacją koncertów zajmował się pierwszy w życiu Rubinsteina osobisty sekretarz i impresario. Dzięki zawartym przyjaźniom, w roku 1913 Rubinstein po raz kolejny zawitał do Londynu. Muzyczną rozrywką były dlań spotkania w domu Muriel i Paula Drapperów, gdzie wraz z Paulem, tenorem i mniej lub bardziej wybitnymi artystami, oddawali się wspólnemu muzykowaniu. A byli wśród nich Jacques Thibaud, Albert Sammons, Eugene Goossens, Lionel Tertis, Pablo Casals, a wkrótce także Paweł Kochański, który wraz z żoną, Zosią, postanowił odwiedzić swego przyjaciela... Na ten rok datuje się też zakończony wielkim sukcesem koncert Rubinsteina wraz z Orkiestrą Sir Henry Wooda. Wtedy też Rubinstein miał okazję zobaczyć i usłyszeć występujący w Londynie zespół Baletów Rosyjskich Sergiusza Diaghilewa. Po zakończeniu sezonu i krótkim odpoczynku we Włoszech, powrócił na jakiś czas do Polski, by z początkiem 1914 r. znów wyruszyć w światowe tournée... i znów zawitać do Londynu. W tym też czasie, zafascynowany *Ognistym ptakiem*, *Pietruszką* i *Świętem wiosny*, nawiązał dożgonną przyjaźń z Igorem Strawieńskim.

I Wojna Światowa

Wybuch wojny zastał Rubinsteina w Londynie. Na wieść o formowaniu się polskiego legionu we Francji, wyruszył prędko do Paryża. Wiadomość okazała się jednak przedwczesna. W związku z tym, Rubinstein wyraził gotowość odbycia służby w Legii Cudzoziemskiej. Od urzeczywistnienia tego zamiaru odwiódł go zaprzyjaźniony pułkownik Osnobiszyn. Wkrótce jednak trafiła się właściwa dla artysty szansa: z pomocą Gabriela Astruca, swego pierwszego impresaria, został on zatrudniony jako tłumacz (tłumaczono listy i dokumenty znalezione przy jeńcach wojennych). W tym też czasie poznał dwoje polskich malarzy: Olgę Boznańską oraz Romana Kramsztyka, którzy zaszczylili Rubinsteina portretami, a także kompozytora Eugeniusza Morawskiego. W roku 1915, na wieść (wydrukowany afisz w gazecie) o swoim występie w Londynie z *IV Koncertem G-dur* Beethovena, Rubinstein opuścił Paryż. Zaczął znów odwiedzać Muriel Drapper (Paul przebywał w Ameryce opiekując się chorą matką), chadzać na muzyczne wieczory i koncertować z Eugène'em Ysayem na cele dobroczynne. Dał też kilka, zakończonych wielkim sukcesem, koncertów w Hiszpanii, występując z *I Koncertem d-moll* Brahmsa, a także niezliczonymi solowymi recitalami. Tutaj poznał i zaprzyjaźnił się z Pablo Picassem i Manuelem de Fallą, tutaj też narodziła się miłość Rubinsteina do muzyki hiszpańskiej. *Taniec ognia* de Falli we własnej transkrypcji Rubinsteina stał się

jednym z jego popisowych numerów. A swoimi interpretacjami *Iberii* Albeniza wywołał wielki zachwyt córki i wdowy po kompozytorze. Ale nie zaprzestał także koncertów w innych krajach. Z Orkiestrą Szkocką pod batutą Emila Młynarskiego wykonał w Glasgow i Edynburgu, także z sukcesem, Koncerty *b-moll* Czajkowskiego i *c-moll* Rachmaninowa. Największą radość i największe nadzieje

„Jestem szczęściarzem, ale mam w tej sprawie pewną małą teorię. Z moich własnych doświadczeń i obserwacji wynika, że Opatrzność, Przyroda, Bóg – czy jak inaczej nazwalibyśmy Siłę Twórczą – darzy szczęściem te istoty ludzkie, które życie akceptują i kochają, nie stawiając mu żadnych warunków. A ja z pewnością jestem jednym z nich, i to całym sercem. W rezultacie przekonałem się



fol. Sony

przyniosła jednak Rubinsteinowi propozycja argentyńskiego tournée, które odbył w roku 1917. Zaangażowany uprzednio zespół odmówił przyjazdu, w związku z czym Rubinstein stanął dla dyrektora Teatru Odeon ostatnią deską ratunku i wielką nadzieję. Będący już na statku do Argentyny, Artur nie posiadał się ze szczęścia, nazywając to swoim największym „deus ex machina”.

– dzięki wydarzeniom, które można by określić jedynie mianem cudów – że ilekroć moje ja podświadomie bardzo czegoś pragnie, życie tak czy inaczej pragnienie to spełni” (Rubinstein, *Moje młode lata*, PWM 1986, str. 557-558).¹⁰

ciąg dalszy w następnym numerze

Muzyczny portret Wojciecha Kilara (3)

Filmowy rozdział zamknięty

Szkic o współpracy z wybitnymi reżyserami (1)

Maria Wilczek-Krupa

Wszystko zaczęło się w 1958 r., ścieżką dźwiękową do filmu *Narciarze* – krótkometrażowego dokumentu Natalii Brzozowskiej. 26-letni wówczas Wojciech Kilar, świeżo wyróżniony absolwent PWSM w Katowicach, miał w swoich najbliższych planach stypendium w Paryżu pod kierunkiem Nadii Boulanger, w nieco dalszych – karierę kompozytora europejskiej awangardy, chłonnego z zapalem wszelkie prądy napływające z Darmstadt, z dodekafonią, serializmem i elementami punktualizmu na czele. Muzyka filmowa w tych planach nie istniała – miała być jedynie epizodem, wątkiem pobocznym, doraźnym zastrzykiem finansowym.

Los zarządził jednak inaczej i – wbrew ówczesnej woli kompozytora – niepozorne zlecenie napisania muzyki do dokumentu Brzozowskiej pociągnęło za sobą lawinę kolejnych ścieżek dźwiękowych, zaś darmstadtzkie doświadczenia z serializmem zaznaczyły się zaledwie w kilku utworach, niechętnie wspomnianych przez samego Kilara nawet dziś.

Jedno pozostało niezmiennie – podejście kompozytora do swojej twórczości. Bo choć od muzyki filmowej nie uwolnił się przez kolejne czterdzieści lat, wciąż traktuje ją wyłącznie w kategoriach zarobkowych, podczas gdy „klasyka” – od sonorystycznego *Riff 62*, którym wzbudził tak wielką sensację podczas Warszawskiej Jesieni w 1962 r., po najnowsze utwory narodowo-religijne – ma w hierarchii jego dokonań muzycznych zawsze numer jeden.

Filmowa kolekcja Kilara obejmuje niemal sto pięćdziesiąt tytułów i ponad dwadzieścia prestiżowych nagród za wybitne ścieżki dźwiękowe. Sam kompozytor, zapytany o kryteria wyboru ekranowych zleceń podkreśla, że interesują go wyłącznie trzy aspekty: nazwisko reżysera, wysokość honorarium oraz jakość filmowego scenariusza. Kolejność tych trzech punktów nie jest przypadkowa – postać reżysera pełni w procesie powstawania muzyki ekranowej Kilara rolę strategiczną, a scharakteryzowanie i usystematyzowanie jej według takiego właśnie klucza rzuca pewne światło na tajniki filmowego warsztatu kompozytora i pozwala lepiej zrozumieć nową jakość estetyczną, której narodzin jesteśmy świadkami.

Lista reżyserów, z którymi Kilar współpracował od 1958 r., liczy ponad czterdzieści nazwisk. Są wśród nich filmowcy, z którymi kompozytor związał się jedynie epizodycznie, niemal przypadkowo, jak właśnie Natalia

Brzozowska (*Narciarze*, 1958), Józef Wysocki (*Rodzina Milcarków*, 1962), Jan Weychert (*Obok prawdy*, 1964), Zbigniew Chmielewski (*Tabliczka marzenia*, 1968) czy Witold Lesiewicz (*Bolesław Śmiały*, 1971), ale są też tacy, których nazwiska pojawiają się w filmowym kalejdoskopie wielokrotnie (m.in. Kazimierz Kutz, Krzysztof Zanussi, Andrzej Wajda, Roman Polański, Stanisław Różewicz, Sylwester Chęciński, Paweł Komorowski, Jan Rybkowski, Aleksander Ścibor-Rylski czy Janusz Majewski). Jest i trzecia kategoria – reżyserów napotkanych na planie filmowym zaledwie raz czy dwa, lecz odgrywających niepoślednią lub zgoła kluczową rolę w rozwoju twórczości filmowej Wojciecha Kilara. Należą do nich przede wszystkim Francis Ford Coppola (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), Jane Campion (*Portret damy*, 1996), Tadeusz Konwicki (*Salto*, 1965), Jerzy Hoffman (*Trzy kroki po ziemi*, 1965; *Trędowata*, 1976), Wojciech Has (*Lalka*, 1968), Marek Piwowski (*Rejs*, 1970) i Krzysztof Kieślowski (*Przypadek*, 1981).

Z tych kilkudziesięciu nazwisk pięć zasługuje na szczególne zainteresowanie, raz z uwagi na filmowe arcydzieła, jakie powstały w efekcie współpracy z Wojciechem Kilarą, dwa – z powodu podziwu i entuzjazmu, z jakim o tej współpracy mówi sam kompozytor. Wśród reżyserów tworzących w Polsce, muzyczną oprawę Kilara najczęściej spotyka się w filmach trzech twórców: Kazimierza Kutza, Krzysztofa Zanussiego i Andrzeja Wajdy. Z każdym z nich kompozytor związał się zawodowo z innych powodów, jednak we wszystkich trzech przypadkach jego muzyka nie stanowi jedynie ilustracji czy prostego komentarza wydarzeń rozgrywających się w kadrze, ale staje się równoważnym, a niejednokrotnie nawet kluczowym środkiem filmowego wyrazu.

Muzyczna charakterystyka dzieła filmowego

Zacznijmy od Kutza, z którym połączyła kompozytora przede wszystkim sympatia dla Śląska. „Miłość do mojej małej ojczyzny, mojego Heimatu, do Lwowa, przekształciła się w miłość do Śląska. Dzieleń ją z Kazimierzem. Pisząc muzykę do filmów o powstaniach śląskich, miałem wrażenie, jakbym pracował nad filmem o Orłętach Lwowskich”¹ – wyznał Wojciech Kilar w rozmowie z Klaudią Podobińską i Leszkiem Polonym. Dla

Kutza zilustrował Kilar jedenaście obrazów filmowych.

Współpraca rozpoczęła się w 1960 r. eksperymentalną, skomplikowaną formalnie i daleką od wszelkich skojarzeń z fabułą ścieżką dźwiękową do *Nikt nie woła* – filmu nakręconego na podstawie niewydanej w Polsce powieści Józefa Hena. Była to trzecia produkcja w filmowym dorobku Wojciecha Kilara (po wspomnianym dokumencie Brzozowskiej oraz *Lunatykach* w reżyserii Bohdana Poręby) i drugi film w rozpoczynającej się karierze Kazimierza Kutza (po *Krzyżu Walecznych* z 1959 r., także na podstawie prozy Hena). Rok później powstały *Tarpany*, a w 1963 r. *Milczenie* (w oparciu o autobiograficzną powieść niewidomego pisarza Jerzego Szczygła) – zdaniem reżysera „film ciągle niedoceniony, choć jest sporo widzów, którzy go odkrywają i są zdumieni, iż w polskiej produkcji, między filmami o historii i patriotyzmie, nagle znalazł się obraz egzystencjalny, „na pograniczu skandalu”, w którym roztrząsa się sprawy moralne”². W *Milczeniu* Kilar zrezygnował z eksperymentatorstwa uprawianego w *Nikt nie woła* na rzecz prostych, niewyszukanych skojarzeń motywów muzycznych z wydarzeniami rozgrywającymi się na ekranie. Była to pewnego rodzaju ilustracyjność, oddająca celnie poetykę i wymowę filmu, jednocześnie jednak daleka od prostej imitacji czy kopiowania wrażeń wywoływanych obrazem. Jednym słowem – Kilar sformułował w produkcji Kutza rodzaj narracji muzycznej, kumulującej i łączącej to, co w ekranowej opowieści najważniejsze z tym, co najistotniejsze w sferze uczuć i emocji.

Z jedenastu wspólnych tytułów duetu Kutz-Kilar na szczególną uwagę zasługuje z pewnością *Sól ziemi czarnej* (1969) – entuzjastycznie przyjęta, pierwsza produkcja z cyklu śląskich opowieści filmowych, nakręconych na podstawie własnego scenariusza Kutza. W historii polskiej muzyki filmowej obraz ten stanowi prawdziwy krok milowy – Kilar konstatuje tutaj technikę muzycznych motywów przewodnich, odzwierciedlających kluczowe idee filmu, opisujących osobowości bohaterów, scalających narrację. Taki schemat działania będzie odąd cechował większość jego ekranowych kompozycji. W *Soli ziemi czarnej* słyszymy zatem m.in. motyw Śląska, wspomnianej „małej ojczyzny”, w postaci dwugłosowego murmuranda o nieco religijnym zabarwieniu, wykonywanego przez chór żeński. Mamy tutaj także – tak chętnie i zawsze po mistrzowsku opracowywany przez Kilara –

motyw zauroczenia, fascynacji, motyw miłości. Uczucie bohatera do niemieckiej pielęgniarki kompozytor ilustruje uroczystym Grave o dostojnej, pełnej przepychu, barokowej nucie. Dalej motyw wyidealizowanej, wymarzonej, wyższonej przez bohatera Polski – szeroka, tęskna melodia skrzypiec o elegijnym zabarwieniu, umiejscowiona w harmonicznej przestrzeni akordowego akompaniamentu kwintetu smyczkowego. Rozbrzmiewa m.in. w jednej z ulubionych scen Kilara, kiedy Gabriel ogląda Polskę przez lunetę z niemieckiej wieży strażniczej. I wreszcie tzw. „muzyka immanentna”, jak określa muzykę w kadrze Jerzy Płażewski, w postaci licznych tańców i pieśni śląskich, z przejmującą pieśnią *Nie damy Śląska* do melodii *Roty* włącznie.

Symbolika dźwięków

W latach 60., głównie w filmach Kutza, ale także w *Salcie* Tadeusza Konwickiego (1965) czy *Lalce* Wojciecha J. Hasa (1968) Kilara kreśli zatem swoją filmową estetykę i stylistykę kompozytorską (trzeba przypomnieć, że równoległe, także techniką „motywów przewodnich”, jednak ściślej podporządkowanych obrazowi, w mniejszym zaś stopniu budujących filmową dramaturgię, tworzy muzykę ekranową Krzysztof Komeda), którą rozwija w latach 70. i 80., przede wszystkim w filmach Krzysztofa Zanussiego, a do mistrzostwa doprowadza na przełomie wieków, w ścieżkach dźwiękowych do obrazów Andrzeja Wajdy, Romana Polańskiego i Francisa Forda Coppola. „Kilar wyciąga z filmu ekstrakt emocjonalny i znaczeniowy, i tym ekstraktem nasycza w jakiś sposób całą muzykę filmu. Nie ilustruje. Sceny się zmieniają, zmienia się też jak gdyby muzyka – są inne motywy, inne tempa, inna energia. Ale zawsze zaprawione jest to tym jednolitym wspólnym mianownikiem, jak wspólną przyprawą, nadającą całej muzyce jedność i spajającą cały film”³ – mówi Wojciech Michniewski w rozmowie z Marią Malatyńską i Agnieszką Malatyńską-Stankiewicz. Rolę „jedności narracyjnej, scalającej cały film”, jak również rolę kształtowania dramaturgii filmowej i swoistego manipulowania percepcją widza pełni z pewnością muzyka Kilara w filmach Krzysztofa Zanussiego. „W Wojtku jest ogromna wrażliwość na formę narracyjną”⁴ – zauważa sam reżyser.

Dla Kilara ścieżki dźwiękowe do obrazów Zanussiego to swoisty rodzaj intelektualnego komentarza, symboliki tego, czego nie da się wypowiedzieć słowem lub obrazem, bo zabrzmiałoby banalnie, nieszlachetnie, powierzchownie. W tej współpracy kompozytor ceni przede wszystkim wolność twórczą, jaką daje mu reżyser oraz możliwość i świadomość

uczestnictwa w budowaniu filmowej narracji. „On zdaje sobie sprawę, że moja muzyka to coś więcej niż standardowa, stereotypowa produkcja filmowa, że rozlegną się dźwięki, w których zawarta jest intencja pewnej szlachetności, przedstawienia choćby śladów wartości czysto muzycznych”⁵ – mówi Wojciech Kilar. Wspólny dorobek filmowy Zanussiego i Kilara liczy 42 tytuły. Współpraca rozpoczęła się w 1969 r. (a więc w tym samym czasie, w którym na ekrany kin weszła *Sól ziemi czarnej* Kazimierza Kutza), ścieżką dźwiękową do filmu *Struktura kryształu*. To 50. z kolei filmowa oprawa muzyczna Kilara – obok wspomnianych wyżej obrazów kompozytor ma już za sobą muzykę do tak różnych w charakterze produkcji, jak *Giuseppe w Warszawie* Stanisława Lenartowicza (1964), *Sami swoi* Sylwestra Chęcińskiego (1967), *Samotność we dwoje* Stanisława Różewicza (1969) czy *Przygody Pana Michała* Pawła Komorowskiego (1969).

Rok 1970 przynosi kolejne osiem obrazów z jego udziałem, w tym kultowy *Rejs* Marka Piwowskiego oraz dwie produkcje Krzysztofa Zanussiego – *Góry o zmierzchu* i *Życie rodzinne*. Dopiero dwa lata później – w roku 1972 – powstaje jedno z kluczowych arcydzieł Zanussiego i Kilara, filozoficzna opowieść o dojrzewaniu i poszukiwaniu sensu życia: *Iluminacja*. Z muzycznego punktu widzenia jest to prawdziwa kwintesencja nowej este-

ozdobnym tematem o barokowym charakterze (z typowo bachowskim, ciężko schodzącym w dół basem, symbolizującym kroki losu), podnoszącym rangę wydarzeń obserwowanych na ekranie, zaś sceny fabularne, mniej istotne dla wymowy filmu, rozgrywają się na tle lapidarnego fragmentu muzycznego, osłabiającego ich wagę i znaczenie. „W ten sposób na przykład romans bohatera, w obrazie wyglądający bardzo mocno – z muzyką się trywializuje”⁶ – przyznaje sam reżyser. *Iluminacja* – obok ukazania nowej jakości muzyki filmowej – prezentuje także całe niemal spektrum możliwości wykorzystania dźwięku na potrzeby dramaturgii. Mamy tu zatem przede wszystkim szeroko rozwiniętą technikę muzycznych motywów przewodnich, z głównym motywem przeznaczenia na czele, ale także z motywem refleksji nad życiem bohatera, tematem miłosnym, motywem życia rodzinnego, motywem „kruchości życia” a także rozmaitymi motywami ilustrującymi różnego rodzaju dyskursy naukowe pojawiające się w filmie.

Muzyka pełni w obrazie Zanussiego także rolę metaforyczną, symbolizującą drogę na drugą stronę życia (chóry towarzyszące wizycie bohatera w klasztorze i uroczystościom pogrzebowym zakonnika). I jeszcze trzecia funkcja – muzyka w kadrze, w postaci popularnych piosenek (np. *Gdy mi ciebie zabraknie*) czy mazura ze *Strasznego dworu* Moniuszki.⁷

Acte Préalable



Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich artystów

Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

dla tych, którzy kochają muzykę

15 LAT ACTE PRÉALABLE

ALBUMY KWARTETU
FOUR STRINGS

KONCERT PROMOCYJNY
XX Spotkania Muzyki
„Chanterelle Festival” 2012

**Kameralistyka w Zamku
Książąt Czartoryskich
w Gofuchowie**

**Niedziela, 10 czerwca
godz. 18.00 - PREMIERY**
Kwartety W. Żeleńskiego
Four Strings Quartet



Władysław Żeleński
String Quartets
Op. 28 in F major
Op. 42 in A major



Władysław Żeleński
Chamber Music
Piano Quartet Op. 61 in C minor
Variations on an original theme Op. 21 in G minor

tyki muzyki filmowej, mającej swe źródło w kompozycjach ekranowych Kilara i Komedy i charakteryzującej się świadomym użyciem muzyki jako nadrzędnego środka wyrazu, kierującego odczuciami i emocjami widza w określony sposób.

W *Iluminacji* wydarzenia pokazane w kadrze wartościowane są właśnie za pośrednictwem dźwięku. I tak sceny, które w wizji Zanussiego miały mieć egzystencjalny i filozoficzny sens, ilustrowane są bogatym i

Ciąg dalszy w następnym numerze

Przypisy:

- 1 K. Podobińska, L. Polony, *Cieszę się darem życia*, PWM, Kraków 2007, s. 49
- 2 M. Malatyńska, A. Malatyńska-Stankiewicz, *Scherzo dla Wojciecha Kilara*, PWM, Kraków 2002, s. 40
- 3 M. Malatyńska, A. Malatyńska-Stankiewicz, op.cit., s. 39-40
- 4 M. Malatyńska, A. Malatyńska-Stankiewicz, op.cit., s. 27
- 5 K. Podobińska, L. Polony, op.cit., s. 47
- 6 M. Malatyńska, A. Malatyńska-Stankiewicz, op.cit., s. 39

Tansmania (7)

Lekcja muzyki *Pour les Enfants*

Aleksander Tansman, którego długie, barwne życie upłynęło w centrum europejskich wydarzeń artystycznych, odczuwał głęboki żal, że w Polsce nikt nie śledzi jego drogi twórczej. Jeśli z przyczyn zupełnie od siebie niezależnych, kompozytor nie mógł wpłynąć na rozwój życia muzycznego w przedwojennej i powojennej Polsce, to z pewnością jego postać i twórczość zaczyna odgrywać coraz bardziej znaczącą rolę w kulturze muzycznej kraju.

Pierwsze próby kompozytorskie – drobne utwory fortepianowe wzorowane na Chopinie i Griegu – zaginęły. Wiele skomponowanych później utworów spotkał podobny los, inne zachowały się w rękopisie. Wśród utworów na fortepian solo dominują miniatury ujęte w cykl, bądź samodzielne. Są to etiudy, bagatele, burleski, kołysanki, arabski, impromptu, preludia, tańce: mazurki, polonezy, walce. Ważne miejsce zajmują sonaty fortepianowe, concertino i koncerty fortepianowe z towarzyszeniem orkiestry, a także muzyka na dwa fortepiany. Imponująco przedstawia się muzyka kameralna, w której fortepian występuje w towarzystwie skrzypiec, wiolonczeli, fletu czy altówki tworząc różne układy zespołowe (tria, kwartety, lub inne mniej typowe).

Fortepian jest obecny niemalże zawsze, traktowany fundamentalnie. Poprzez ten instrument Tansman również zwraca się do młodych adeptów sztuki. O to, jaki cel chciał osiągnąć oddając swoje utwory dzieciom kompozytor sam informuje we wstępie do cyklu *Młodzi przy fortepianie*. Przyznaje, że jest to cel dokładnie sprecyzowany i dość trudny do osiągnięcia, postawiony po to, by: „wypełnić, przynajmniej częściowo, wielką przepaść jaką przedstawia dla młodego pianisty nagłe przejście od ćwiczeń szkolnych do prawdziwego muzycznego repertuaru mistrzów, zaznajomić młodego muzyka z językiem muzycznym, sposobem pisania na fortepian i koncepcją artystyczną takich dzieł, do których miałby przystąpić, a do których był mało przygotowany, wprowadzić go stopniowo w harmonię, formy, koncepcje autorów klasycznych, romantycznych i współczesnych, aby stworzyć właściwą postawę wobec muzyki umieszczając każdy utwór pod charakterystycznym tytułem lecz unikając wszelkiego pierwiastka anegdotycznego bądź naśladowczego. Krótko mówiąc, by ustanowić most pomiędzy gamami i ćwiczeniami z jednej strony, a literaturą pianistyczną idącą od Bacha i Haendla do wyrazu współczesnego z drugiej”.

Na przestrzeni listopada i grudnia 1933 r. powstało 46 miniatur fortepianowych. Tansman

podjął się tej pracy tym chętniej, że pisanie dla dzieci wydało mu się „aktem przezorności ze strony kompozytora, bo jego nazwisko zapisze się w świadomości tych małych ludzi na całe życie”. Powstawaniu tych utworów przyświecało założenie, żeby stanowiły rodzaj przewodnika, z którym dziecko stopniowo pokonywałoby tajniki gry na fortepianie.

Swoje miniatury ułożył w czterech zeszytach pod wspólnym tytułem *Pour les enfants*. Każdy z zeszytów opatrzony został podtytułem określającym stopień trudności. Tak więc pierwszy zeszyt zawiera kompozycje określone jako *Très facile* – bardzo łatwe, drugi *Facile* – łatwe, trzeci *Assez facile* – dość łatwe, czwarty *Moyenne difficulté* – średnio trudne. Każda z miniatur posiada tytuł. Generalnie kompozytor daleki był od nadawania utworom pozamuzycznego sensu i wskazywania skojarzeń, jednak w tym wypadku, tytuły, które nadaje miniaturom, mają pobudzić wyobraźnię dziecka. Są elementem wspomagającym cały proces poznawania utworu i pracy nad jego interpretacją.

Dwanaście utworów z I zeszytu *Pour les enfants* przedstawia Tansmana jako wytrawnego dydaktyka. Twórczość adresowaną do dzieci układa on jak rodzaj elementarza muzycznego, dbając o to, by stała się dziedziną uczącą.

Warsztat kompozytorski dostosowuje do percepcji małego wykonawcy. Tansman zwraca się do dziecka, które ma przygotowany aparat ruchowy, potrafi wydobywać dźwięki artykulacją portato, legato, staccato, a także wiązać je w wyrazową całość, kończyć frazy swobodnym ruchem, umie grać pięciopalcówki i gamy, zna również notację muzyczną i opanowało grę z nut. Wychodząc od takiego przygotowania do gry na fortepianie, Tansman zachęca je do nieustannego zwiększania umiejętności.

Utwory zebrane w I zeszycie kompozytor określa jako bardzo łatwe (w swojej ocenie), a każdą miniaturę zaopatruje w tytuł odnoszący się do rzeczywistości pozamuzycznej. Tytuły mają stać się przynętą dla dzieci, kusić je odniesieniami do tego, co dla nich interesujące. Stąd proste odwołania do lalki, pluszowego misia, strażaków, lub do tańca (rosyjskiego, również walca czy menueta; ten ostatni ukryty jest pod tytułem *Figurynki z sewrskiej porcelany*). Ten aspekt z pewnością służy nauce. Tytuły poruszają wyobraźnię dziecka, mogą być pomocne w skupianiu uwagi na sposobie tworzenia (ożywiania) dźwięku i służą wypracowywaniu potrzeby dążenia do sugestywnej interpretacji.

Tansman często stawiając przed dzieckiem nawet trudne wyrazowo zadanie, pozwala mu

Agnieszka Kozłowska-Dąbek

w pełni skupić na nim uwagę, nie rozpraszając go różnorodnością dodatkowych zagadnień wykonawczych. Większość utworów utrzymana jest w tonacjach durowych, w kolejności zgodnej z kołem kwintowym. Kompozytor nie wykracza poza tonacje z czterema krzyżkami, zatem proponuje tylko takie, z którymi dziecko spotyka się już w pierwszej klasie, grając np. odpowiednio gamy. Początkowo są to tonacje ułożone równolegle C-dur, a-moll, G-dur, e-moll, następnie wyłącznie durowe D-dur, A-dur, E-dur. Od miniatury ósmej wykorzystuje wcześniejsze tonacje i tylko raz powraca do e-moll w *Finale*. Zaledwie jeden raz występuje tonacja E-dur w *Figurynkach z sewrskiej porcelany*.

Większość miniatur zbudowanych jest dwuczęściowo, z zastosowaniem techniki wariacyjnej. Taki sposób kształtowania jest bardzo przyjazny dla dziecka. Zapoznanie z tekstem następuje szybko, dziecko widząc znane już motywy rozpoznaje je, z łatwością spostrzega wprowadzone modyfikacje i chętnie zapamiętuje. Uczy się spostrzegawczości, świadomego czytania tekstu, zachowując ciekawość dalszych zmian lub powtórzeń. Rozmiar miniatur sprzyja szybkiemu opanowaniu utworów pod względem pamięciowym i daje możliwość pełnej koncentracji uwagi podczas wykonania.

Miniatury te cechuje duża rozbieżność między progiem stawianych wymagań pianistyczno-warsztatowych a długością tekstu, który należy opanować. W związku z tym trudno przyporządkować je do konkretnego wieku wykonawców: dla starszych są zbyt krótkie, dla młodszych – zbyt skomplikowane.

Formalne ukształtowanie miniatur pozwala młodemu wykonawcy na zaznajomienie się z podstawowymi sposobami budowania formy dzieł muzycznych (okresowość, szeregowanie, rozwijanie i wreszcie ewolucjonizm).

Ważny jest też rodzaj faktury, z jakim zmierzyć się musi wykonawca utworów. Tansman pozwala w pełni wykorzystać możliwości faktury fortepianowej, ale stawia to przed dzieckiem wiele wymagań. Konieczne jest posiadanie podstawowych umiejętności technicznych (prowadzenia wielogłosu, gry akordowej, pasażowej i innych), które tu można sprawdzić i rozwinąć. Homofonia dominująca w miniaturach sprawia, że konieczne jest różnicowanie przynajmniej dwóch planów dźwiękowych: melodii i akompaniamentu. W większości miniatur (*Lalka*, *Piłka*, *Pluszowy miś*, *Taniec rosyjski*, *Figurynki z sewrskiej porcelany*, *Koniec wakacji*, *Ślizganie się na łyżwach*, *Sen*) melodia główna umieszczona jest w rejestrze górnym. Wymaga

to prowadzenia w prawej ręce narracji muzycznej pełnym, brzmącym dźwiękiem i dostosowania do niej lewej. Akompaniament występuje zwykle w jednym głosie, jest prowadzony krótkimi motywami, które uzupełniają brzmienie harmoniczne oraz ruch rytmiczny prawej ręki. Jest to zadanie trudne, ale nie przekraczające możliwości małego dziecka, jeśli tylko podczas gry, a także na etapie ćwiczeń będzie kształciło umiejętność kontrolowania natężenia dźwięku i umiejętność tworzyło jego barwę.

Zgola inne proporcje brzmieniowe potrzebne są w utworach, w których melodię prowadzi lewa ręka (*Strażacy*, część środkowa *Finalu*). Sam niski rejestr, typowym dla niego, pełnym brzmieniem pomaga wydobyć melodię na plan pierwszy, jednak dziecko powinno ją świadomie zaprezentować kontrolując jednocześnie to, w jaki sposób prawa ręka wywiązuje się z rzadkiej roli akompaniatora.

Są w I zeszytce i takie utwory, które przez zastosowanie faktury polifonizującej wymagają umiejętności świadomego słyszenia wielu głosów przy jednoczesnym wyodrębnianiu melodii głównej. Z tego też powodu wydaje się, że najtrudniejsze pod tym względem są *Final* – część środkowa i *Walc marionetek* – część końcowa.

Kolejną trudnością w sugestywnym kształtowaniu linii melodycznej jest umiejętność prowadzenia dwugłosu granego jedną ręką, czyli eksponowania tej linii melodycznej, którą w danym momencie uznajemy za ważniejszą. Sytuacja ta wymaga i utrwała zarazem kontrolę niezależności palców.

Niektóre z miniatur mają zdecydowanie charakter etud kształcących technikę palcówą (*Piłka*, *Pluszowy miś*, *Ślizganie się na łyżwach*). Inne rozwijają technikę gry dwudźwiękową (*Koniec wakacji*, *Strażacy* – w partii akompaniamentu prawej ręki). Jednak zawsze są to etudy wpływające na rozwój techniczny tylko prawej ręki, jakby ćwiczenie obu rąk nie stanowiło dla Tansmana ważnego zadania. Tymczasem współczesna pedagogika fortepianowa zdecydowanie zaleca równoległy rozwój umiejętności tak prawej, jak i lewej ręki, co u motywowane jest potrzebami literatury fortepianowej począwszy od epoki baroku do dnia dzisiejszego. Ta jednostronność miniatur Tansmana powinna być zatem rekompensowana odpowiednio dobranym programem, nad którym uczeń pracować będzie równolegle.

Bezsporną wartością dzieł Tansmana jest język harmoniczny, typowy dla kompozytora w jego twórczości dla dorosłych, z którego – mimo, że utwory adresowane są dla dzieci – nie rezygnuje. Uczniowie szkół muzycznych I stopnia już od początku swojej nauki zapoznają się z pojęciem triady harmonicznego. Skoro potrafią śpiewać trójdźwięki podczas ćwiczeń kształcenia słuchu, mogą też opanować sztukę ich rozpoznawania w literaturze muzycznej. Miniatury z omawianego zeszytu zachęcają do podejmowania takich prób (choćby *Piłka*, *Figurynki z sewerskiej porcelany*, *Strażacy*) nie tylko w podstawowym zakresie. Analiza harmoniczna jest ważnym elementem w procesie poznawczym. Uzmysławia współdziałanie elementów

dzieła, pozwala zrozumieć kształtowanie formy, rozbudza myślenie analityczne. Z pewnością ułatwia opanowywanie tekstu muzycznego pod względem pamięciowym. Jeśli umiejętnie, w przystępny sposób nauczyciel zachęci ucznia do rozpoznawania treści harmonicznego opracowywanego utworu, wpłynie na wydatnie na jakość gry dziecka, świadomość interpretacji i utrwali się jako zwyczajna praktyka w pracy nad dalszym programem.

Pod względem agogicznym Tansman stosuje cztery rodzaje oznaczeń tempa: *lent* – powoli, *modéré* – umiarkowanie, *assez vif* – dość żywo i *vif* – żywo. Te względne określenia agogiczne pozwalają na grę w tempie wskazanym nie tylko dla utrzymania najważniejszej narracji i akcji muzycznej, ale też dostosowanym do możliwości ucznia. Prawidłowo dobrane tempo warunkuje osiągnięcie możliwie najlepszego, zgodnego z intencjami kompozytora wyrazu artystycznego. Miniatury – być może z powodu swej zwięzłości – nie wprowadzają zmian agogicznych, jedynie we frazach zakończeniowych kompozytor sugeruje *rallentando*.

We wszystkich miniaturach pochodzących z I zeszytu *Pour les enfants* poszczególne elementy dzieła muzycznego współdziałają ze sobą. Dotąd nie omawiana dynamika, dyskretnie tylko sugerowana przez kompozytora, kształtuje się zgodnie z kierunkiem linii melodycznej i rozwojem harmoniki, wspólnie z nią budując i uspokajając napięcia. Oba te elementy wyraźnie współpracują ze wzmożonym ruchem rytmicznym, co pozwala na efektowne zakończenie najkrótszej miniatury (*Ślizganie się na łyżwach*) niemal wirtuozowską koda.

Zagadnienia, z jakimi dziecko musi się zmierzyć, są nie tylko natury pianistycznej. Problemy dotyczące warsztatu gry, bardzo istotne w prawidłowym rozwoju pianistycznym dziecka, nie mogą stać się wyłącznym celem jego pracy. Stanowią one raczej zespół środków warunkujących poprawne wykonanie pod względem technicznym, ale i wywołujące emocje. Te emocje, wpisane w pozamuzyczną treść dzieła, muszą rozbudzić się w młodziutkim wykonawcy choćby pod wpływem tytułów i wyobrażeń dotyczących sugerowanych przez nie zjawisk czy obrazów. Następnie, umiejętnie przetworzone, wydatnie wpływają na wyrazowość gry, a w końcowym efekcie na proponowaną interpretację utworu.

Tansman nie pozostawił żadnych wskazówek dotyczących sposobu traktowania zeszytu. Nie jest to cykl zaplanowany do wykonania jako „organiczna” całość (po kolei od nr 1 do nr 12), można więc opracowywać wybraną miniaturę, bez wiązania jej z inną. Celowe zdaje się wybranie co najmniej dwóch (kontrastujących ze sobą nie tylko tempem, ale i charakterem) utworów. Opracowując każdą z tych miniatur, dziecko samo odkryje różniące je elementy i dążyć będzie do odrębności wyrazowej.

Czy jednak wyłącznie „dla dzieci”?

Tytuły utworów, budzące w dzieciach miłe skojarzenia, ożywiające ich wyobraźnię z pewnością czynią pracę przy instrumencie ciekawszą i przyjemniejszą. W taki sam – obrazowy – sposób w dalszych zeszytach *Pour les enfants* i innych zbiorach, Tansman zapoznaje dziecko z różnorodnością form muzycznych (toccata, chorał, inwencja, wariacje, kanon...), odkrywa przed nim tańce dworskie (menuet, gawot) lub ludowe (mazurki), oswaja z obecnością jazzu i jego jambicznych rytmów, przedstawia „muzyczną wieloznaczność” pisząc w stylu wielkich mistrzów (Bacha, Haendla, Schumana, de Falli, Albéniza, Ravela, Debussiego).

Choć w tytułach adresowane do dzieci, uważam, że nie są wyłącznie do nich kierowane. Dla dorosłych mogą stanowić miłe wspomnienie przeżyć, zabaw z dzieciństwa. Ponadto życiowe doświadczenie pozwoli im z większą swobodą objąć całość tekstu nutowego. Podczas gdy dla małego dziecka jest ono „gąszczem” symboli i znaków, które musi rozczytać, zrozumieć i przyswoić. Zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych ważna jest przyjemność wynikająca nie tylko z samej gry, ale i radości słuchania jej we własnym wykonaniu.

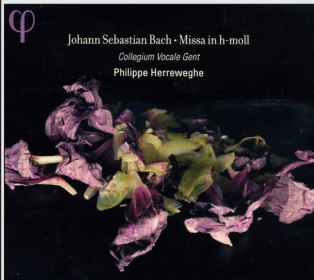
Pianistyczne kompozycje Tansmana *Pour les enfants* powinny, zgodnie ze swym tytułem, być włączone do programu dydaktycznego szkół muzycznych I stopnia. Wzbogacając repertuar, mogą wpłynąć na rozwój techniki pianistycznej uczniów, zwrócić ich uwagę na kształtowanie jakości wydobywanego dźwięku, na potrzebę tworzenia odpowiedniej barwy i przyczynią się do rozwoju muzycznej wyobraźni. Ważne jest jednak, by w procesie kształcenia program zawierający te miniatury uzupełniany był także i inną muzyką – zgodnie z wymaganiami programów nauczania, zalecającymi jednoczesną pracę nad wieloma zróżnicowanymi stylistycznie, pochodzącymi z różnych epok utworami.

Pour les enfants okazuje się również zbiorem atrakcyjnych propozycji dla uczniów fortepianu dodatkowego, którzy swą naukę rozpoczynają w piątej klasie szkoły muzycznej I stopnia. Ci są już więc dobrze zaznajomieni z notacją muzyczną, mają większe ręce, co pozwala na łatwiejsze pokonywanie skoków interwałowych, trudnych w realizacji dla młodszego dziecka. Przejrzysta faktura i niewielkie rozmiary miniatur mogą stanowić dodatkową zachętę do opanowania choćby jednej z nich w stopniu satysfakcjonującym młodego instrumentalistę posiadającego już pewne własne doświadczenia w grze na swoim głównym instrumencie.

Pozostaje jeszcze znaczna grupa miłośników gry na fortepianie rozpoczynających swą naukę już w wieku dojrzałym, bez zaplecza szerokiej, ogólnomuzycznej wiedzy jaką daje nauka w systemie szkolnym. Sądzę, że właśnie w tym przypadku utwory Tansmana, będące przedmiotem moich rozważań, okażą się szczególnie cenne. Pozwolą na najpełniejszą realizację celu, jaki wyznaczył, pisząc te miniatury, sam kompozytor. 🎹

PALCEM PO PŁYCI

HERREWEGHE I MSZA H-MOLL KOLEJNE PODEJŚCIE...



JAN SEBASTIAN BACH
Msza h-moll
Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH004 • w. 2011, n. 2011 • 101'18"

Muzyka21
plyta miesiaca

To już trzecie odczytanie Bachowskiego arcydzieła przez Philippe'a Herreweghe. Od poprzednich rejestracji minęło, odpowiednio, 24 (Virgin) i 16 lat (HM). Nie stanowi ono rewolucyjnej zmiany w stosunku do tamtych pamiętnych kreacji. Jest za to jeszcze bardziej konsekwentną i wyrazistą realizacją *Wielkiej Mszy h-moll*. Herreweghe przenika tutaj na wskroś Bachowskie arcydzieło. Jego interpretacja jest niezwykle analityczna. Dyrygent widzi w Bachu genialnego retoryka. Cała symbolika tej muzyki jest tutaj widoczna jak na dłoni. W *Crucifixus* niemalże widzimy i czujemy krzyż. Wszystkie muzyczne motywy nabierają w tym wykonaniu niezwyklej jedności, muzyczna interpunkcja jest tutaj bardzo wyraźna. Przy tym zarówno Philippe Herreweghe, jak i jego soliści dużą wagę przywiązują do artykulacji. Ich interpretacja jest niezwykle barokowa. Bachowskie arcydzieło nabiera w niej siły i majestatu, staje się prawdziwym monumentem sztuki ludzkiej. Dyrygentowi nie brak energii, jego tempa są generalnie szybsze, aniżeli

w dwu poprzednich rejestracjach. W jednym z wywiadów Herreweghe wspominał, że tempo arii zawsze dobiera takie, jak życzy sobie tego solista. Z drugiej jednak strony, jakby ustanawiając antytezę, wykonanie zrywa w pewien sposób z barokowością. Dyrygent nie doszukuje się w Bachowskim arcydziele dramatu, teatralności. To zupełnie odmienna wizja od tej, Marca Minkowskiego, plasującej się na przeciwnym biegunie. Herreweghe widzi przede wszystkim Bachowską *Mszę h-moll* i jej wymiar uniwersalny, wolny od czasu. A przy tym wykonanie nie wionie ponuractwem. Radość zawsze jest radością (*Gloria in excelsis Deo, Cum Sancto Spiritu, Et resurrexit, Osanna* etc.). Bo Herreweghe nigdy nie dokonuje reinterpretacji Bachowskiej partytury! Taka jest właśnie ta kreacja, tak rozumie Bachowskie

arcydzieło Philippe Herreweghe. A jacy są jego soliści? Z wyjątkiem basu, są to młodzi, utalentowani śpiewacy. Dorothee Mielsds (sopran I) to głos liryczny o miękkiej, delikatnej, przyjemnej barwie. Hanna Blažiková (sopran II) dysponuje głosem dźwięcznym, lecz ciemniejszym, o większej mocy, zbliżającym się w kierunku mezosopranu. Kontratenor Damien Guillon to nie jest artysta tej klasy, co Andreas Scholl, czy Gérard Lesne, ale śpiewa bardzo porządnie. Thomas Hobbs (tenor) to śpiewak o wielkiej kulturze muzycznej, dysponujący delikatnym głosem o niedużym wolumenie. Z kolei bas, Peter Kooij (czy też Kooy), to weteran, artysta który pojawiał się w wielu wcześniejszych produkcjach, jak chociażby poprzednich nagraniach Bachowskiej *Mszy h-moll* pod dyktando Philippe'a Herreweghe. Tym razem jego

głos jest nieco zmęczony (co szczególnie słychać w ozdobnikach), ale i tak wypada bardzo dobrze. I oczywiście, jak zwykle, całości dopełnia znakomity zespół Collegium Vocale z Gandawy, w genialny sposób realizujący wizję dyrygenta. Nagranie zostało wydane przez młodą, prywatną wytwórnię Philippe'a Herreweghe, PHI. W książeczce do albumu otrzymujemy znakomity komentarz profesora Christopha Wolffa, chyba najwybitniejszego dziś autorytetu w muzyce Johanna Sebastiana Bacha.

W swym najnowszym nagraniu, idealnie wyważonym, o idealnych proporcjach brzmieniowych, Philippe Herreweghe chyba już maksymalnie zbliżył się do ideału!

Łukasz Kaczmarek



Philippe Herreweghe
fot. Michel Garnier

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH

Trauer Musik

Tawener Consort & Players • Andrew Parrot, dyrygent

Avie AV2241 • w. 2011 • 78'40"

☆☆☆☆☆

Omawiana płyta przynosi rekonstrukcję Bachowskiej *Muzyki żałobnej dla Księcia Leopolda BWV 244a*, poświęconej pamięci zmarłego w roku 1728, w swoim 34 roku życia, protektora. Zadania tego podjął się Andrew Parrott, artysta niezwykle zasłużony także na gruncie muzykologicznym. Warto przed wysłuchaniem płyty zapoznać się z komentarzem jego autorstwa zamieszczonym w książeczce. Choć Bachowskie dzieło nie przetrwało do dzisiejszych czasów, zachował się tekst autorstwa Picandera, zdający się doskonale pasować do poszczególnych fragmentów *Pasji według św. Mateusza* i *Ody Żałobnej BWV 198*... Nie mamy tu jednak do czynienia z rekonstrukcją w rodzaju Koopmanowskiej *Pasji według św. Marka*. Bach obmyślił bowiem swą *Muzykę żałobną* jako pasticcio dwóch gotowych już dzieł: *Pasji* i *Ody*. Fakt ten znany był już badaczom z początku XIX w. I tak możemy usłyszeć w najnowszej rekonstrukcji Bachowskiej *Muzyki żałobnej*, arie *Buss und Reu*, *Blute nur*, *Erbarme dich*, *Aus Liebe*, *Komm süßes Kreuz*, *Gerne will ich mich bequemen*, *Ich will bei meinem Jesu wachen*, *Mache dich mein Herze rein*, *Ich will dir mein Herze schenken*, *Chór Wir setzen uns mit Tränen nieder* z *Pasji*, czy trzy chóry z *Ody BWV 198*. Recytatywy są zaś w całości dziełami Andrew Parrotta. W sumie taki układ brzmi w sposób bardzo przekonujący i muzykologicznie uzasadniony. Wykonanie także jest znakomite: świetny chór Taverner Consort złożony ze znakomych solistów, wśród których na słowa najwyższego uznania zasługują: Emily van Evera z przepięknym głosem brzmiącym chwilami jak sopran chłopięcy, Clare Wilkinson, bardziej mezzosopran niż alt, i Charles Daniels (którego pod względem barwy głosu umiejscowić możemy gdzieś pomiędzy Prégardienem a Bostridgem), dobrzy pozostali soliści, jak i zespół Taverner Players pod wodzą

Andrew Parrotta. Interpretacja otrzymuje tutaj piękny, niezwykle intymny charakter, znany już nam z wcześniejszych produkcji Bachowskich Parrotta, m.in. *Wielkiej Mszy h-moll* i *Pasji według św. Jana*. Wykonanie jest przejrzyste i wnikliwe, co udało się osiągnąć zarówno dzięki niewielkiej obsadzie, jak i analitycznemu podejściu dyrygenta. Płyta przynosi zatem coś więcej niż tylko eksperyment. Należy ją uznać za wiarygodną i muzykologicznie pełnowartościową rekonstrukcję zaginionego Bachowskiego dzieła.

Łukasz Kaczmarek



FRANZ BENDA

Sonaty skrzypcowe

Leila Schayegh, skrzypce; Václav Luks, klawesyn i fortepian; Felix Knecht, wiolonczela

Glossa GCD 922507 • w. 2012, n. 2011 • 67'15"

☆☆☆☆☆

O skali zainteresowania zagranicznych wydawców i wykonawców muzyką czeską świadczy fakt, iż wytwórnie zaczynają sięgać do coraz dawniejszych czasów w poszukiwaniu atrakcyjnego i nieznanego repertuaru. Przykładem jest najnowsza płyta hiszpańskiej Glossy przygotowana we współpracy z renomowaną uczelnią, bazylejską Scholą Cantorum, poświęcona jednemu ze znaczących w XVIII w. kompozytorów, obecnie mało znanego. Okazuje się, że i w dobie baroku czy klasycyzmu twórczość naszych sąsiadów miała się nadzwyczaj dobrze, a ich muzycy działali w zasadzie we wszystkich najważniejszych ośrodkach muzycznych ówczesnej Europy. Warto tu przypomnieć Heinricha Ignaza Franza von Bibera w Salzburgu, klany Stamiców i Richtarów w Mannheimie, cieszącego się we Włoszech wielkim uznaniem Josefa Myslivečka, osiadłego w

Paryżu Antonína Rejchę czy w Wiedniu Jana Křtitela Vaňhala, Leopolda Koželuha oraz braci Vranických. Z Berlinem natomiast był związany przez ponad pół wieku bohater niniejszej recenzji, František Benda, żyjący w latach 1708–1786. Jeden z najwybitniejszych skrzypków swojej epoki, podziwiany przez współczesnych i potomnych za nadzwyczajne osiągnięcia koncertowe, pedagogiczne oraz kompozytorskie.

Mały wycinek jego bogatej twórczości skrzypcowej prezentuje omawiany krążek, zawierający w sumie cztery z około 150 sonat oraz *Adagio* – fragment jednej z nich. Jak przystało na projekt hiszpańskiej wytwórni i bazylejskiej uczelni, całość opiera się na gruncie wykonawstwa historycznie poinformowanego. Materiał nutowy wykorzystany w nagraniu znaleziono w berlińskiej Staatsbibliothek i okazał się prawdziwym rarytasem, m.in. ze względu na arcyciekawy system notacji. Do stylu epoki, w jakiej powstały, nawiązuje rzecz jasna odpowiednie instrumentarium – skrzypce oraz realizujące partię basso continuo wiolonczela, klawesyn i fortepian, oryginalne bądź kopie. A grają na nich artyści doskonale obeznani z prawidłami ówczesnego wykonawstwa. Główną bohaterką nagrania jest oczywiście skrzypaczka Leila Schayegh, pokonująca techniczne i artykulacyjne (bogata ornamentacja) zawiłości swej partii z podziwu godną biegłością, ale nie można pominąć udziału wiolonczelisty Felixa Knechta czy klawesynisty Václava Luksa, który ze swym zespołem Collegium 1704 zasłynął w ostatnich latach wspaniałymi nagraniami genialnej muzyki Jana Dismasa Zelenki. Urzekają w tym niewątpliwie kompetentnym wykonaniu piękne, natchnione części wolne, będące znakiem rozpoznawczym twórczości Bendy, pełne długich, melodyjnych fraz. Odcinkom skrajnym za to nie sposób odmówić żywości i przekonującej ekspresji, choć już zupełnie innego rodzaju. Całość cechuje się bardzo dobrze skonstruowanymi tempami, wyrazistą artykulacją, idealnymi proporcjami brzmieniowymi między poszczególnymi instrumentami. Słychać wyraźnie, że muzycy bardzo do-

brze się rozumieją, że czują się w tym repertuarze wysmienicie, a wspólna udana kreacja dostarcza im dużo radości. To wielki atut płyty.

Ciekawy repertuar, wybitne wykonanie, bardzo dobra jakość techniczna, staranna edycja i dużo pożytecznych informacji w książeczce albumu – oto pozycja obowiązkowa nie tylko dla miłośników wiolinistyki i adeptów gry na skrzypcach.

Paweł Chmielowski



ANTON BRUCKNER

Symfonie nr 4 & 5

Staatskapelle Dresden • Karl Böhm, dyrygent

Profil PH 09025 • w. 2011, n. 1936/7

☆☆☆☆☆

W okresie, gdy coraz popularniejsze staje się kupowanie plików muzycznych za pośrednictwem Internetu, każdy kolejny bogato wydany album staje się swoistym rarytasem. Jako kolekcjoner płyt, któremu zdarza się jednak czasem wykorzystywać się do pobrania muzyki, zdecydowanie bardziej cenię sobie te płyty, których wydawcy przykładają dużą wagę do warstwy edytorskiej. Przed kilkoma laty z pasją kolekcjonowałem opery (i nie tylko!) wydawane przez EMI w serii *Great Recordings of the Century*. Piękne wydawnictwa, z wartościowymi tekstami opisującymi także sesje nagraniowe, fotografie dokumentujące owe sesje, to wszystko sprawiło, że słuchacz mógł nie tylko słuchać płyt, ale także je „ogłądać”, uczestnicząc wręcz w sesji nagraniowej. Niestety, *Great Recordings of the Century* zastąpiło ostatnimi czasy wydanie zredukowane: *The Greatest Opera Recordings*, gdzie o zdjęciach możemy tylko pomarzyć... Jeszcze bardziej dotkliwym przykładem jest chyba seria Sony-RCA *The Sony Opera House*, której wy-

danie jest wyjątkowo marne, nie wiążąc się wszak z niższą ceną albumu! Wysoki poziom zdaje się trzymać pod tym względem chyba tylko wytwórnia Naxos Historical, której wydawnictwa nie są wszak ilustrowane fotografiami, jednak teksty opisujące historię przedstawianych nagrań zdają się w pełni zaspokajać potrzeby żądnych wiedzy kolekcjonerów. Nie tak dawno na rynku płytowym pojawiła się wytwórnia Profil, specjalizująca się w nagraniach historycznych, wydawanych z wielką klasą i przepychem. Jednym z jej ostatnich wydawnictw są nagrania dwóch Symfonii Antona Brucknera: *IV Es-dur Romantycznej* oraz *V B-dur Chorałowej*, dokonane przez Staatskapelle Dresden pod dyrekcją Karla Böhma. Rejestracje pochodzą, odpowiednio, z lat 1936 i 1937, stanowiąc pierwsze w historii kompletne nagrania obu dzieł. Są to interpretacje, które i dziś zajmują jedno z najwyższych miejsc w całej Brucknerowskiej dyskografii. Bruckner pod batutą Böhma, to Bruckner klasyczny i wyważony. Nie mamy tu nadmiaru emocji, ekspresji, momentami czuć wręcz pewną powściągliwość. Interpretacje są mocno przemyślane: Böhm jest typem intelektualisty, który doskonale rozumie formalną budowę Symfonii. Jest tutaj sporo elegancji, a orkiestra gra wzorcowo. Chyba takiego wykonania życzyliby też sobie sam kompozytor, będący przecież człowiekiem skromnym ale i niezwykle pracowitym. Dźwięk, zważywszy na daty nagrań, jest bardzo dobry, a wydanie z piękną, ilustrowaną książeczką, jest typowo kolekcjonerskie. Oby więcej takich albumów!

Łukasz Kaczmarek

FRYDERYK CHOPIN

Etiudy
Wilhelm Backhaus, fortepiano
Profil PH10070 • w. 2010 • 53'16"
★★★★★

Wytwórnia Profil znana z niezwykle gustownych wydań nagrań historycznych, przypomina nam pierwszą kompletną rejestrację *24 Etiudy* op. 10 i op. 25 Fryderyka Chopina. Tego karkołomnego zadania podjął się w roku 1928 Wilhelm Backhaus (1884–1969). Nazwisko tego wielkiego pianisty kojarzy nam się dziś przede wszystkim z muzyką Beethovena i Brahmsa. Artysta miał nawet spo-

sobność poznać tego ostatniego... Ale jaki jest jego Chopin? Jakie jest to pierwsze nagranie *Etiudy*? *Etiuda nr 1* op.10 zaczyna się bardzo romantycznie. Pianista wyraźnie podkreśla akordy basowe tworzące podstawę harmoniczną. Ciekawie różnicuje pod względem dynamicznym poszczególne fragmenty (również w miejscach nie oznaczonych przez kompozytora), co sprawia efekt falowania dźwięku. Przedostatni takt jest wyraźnie spowolniony (choć i Chopin nie zapisał *ralentanda*).

Etiuda nr 2 to także interpretacja bardzo romantyczna, o czym świadczyć może chociażby ostatni akord, do którego pianista dodał arpeggio.

W *Etiudzie nr 3* uwagę przykuwa bogato zastosowane rubato i bardzo wyraźne zróżnicowanie charakteru poszczególnych części utworu. I do tego znakomita technika akordowa w burzliwej części środkowej!

Etiuda nr 4 jest istną eksplozją fajerwerków. Dziwi mnie jednak, że Backhaus użył *crescendo* (od 48 taktu) jedynie w minimalnym stopniu...

W *Etiudzie nr 5* pianista ciekawie wyciąga na pierwszy plan partię lewej ręki. Świetne oktawy!

W *Etiudzie nr 6* Backhaus lubuje się w arpeggiach stosując je tam, gdzie w partyturze nie ma żadnego ich śladu. Tym razem rubato stosowane przez artystę zdaje się nie sprawdzać: powoduje bowiem pewne powstrzymanie motoryki lewej ręki.

W interpretacji *Etiudy nr 7* uwagę zwraca przede wszystkim ciekawe prowadzenie linii basowej (kapitał c w takcie 34 i 38) i świetna technika akordowa prawej ręki.

Etiuda nr 8 wypada znakomicie pod względem technicznym. Pianista dysponuje ładnym, perlistym dźwiękiem.

W *Etiudzie nr 9* ciekawie brzmią pod palcami Backhau-
sa mordenty. Interpretacja jest niezwykle dramatyczna, pełna zrywów, emocji.

Etiuda nr 10 wykonanie jest bardzo romantyczne, zwiewne, z pięknymi srebrzystymi wysokimi dźwiękami i dodanym arpeggiem wieńczącym utwór.

Etiuda nr 11 pod palcami Backhau-
sa brzmi nieco szkolnie, nierówno, z kilkoma nieczystymi dźwiękami.

W ostatniej *Etiudzie* – *Rewolucyjnej* – Backhaus jawi nam się jako wielki wirtuoz przedstawiając nasyconą dramatyzmem interpretację.

Etiuda nr 1 rozpoczynająca opus 25 wykonana jest niezwykle delikatnie i bardzo chopinowsko. Uwagę zwraca ciepły, miękki ton Backhau-
sa.

W *Etiudzie nr 2* artysta ołsniewa znakomitą techniką prawej ręki. Interpretacja pełna jest zwiewności i elegancji.

Wykonanie *Etiudy nr 3* jest znakomite ze względu na intensyfikację dynamiki i tempa! Wieńczące utwór arpeggio jest już stałym elementem interpretacji Backhau-
sa.

W *Etiudzie nr 4* artysta zwraca uwagę pięknym rubatem.

Wykonanie *Etiudy nr 5* jest bardzo spójne i przemyślane, bez dysproporcji pomiędzy częściami skrajnymi a środkową utworu.

Kolejny raz mogę zwrócić uwagę na znakomitą technikę prawej ręki w *Etiudzie nr 6* i podkreślić dramatyczny charakter interpretacji, przynoszący ulgę w kolejnej *Etiudzie*.

Etiuda nr 7 zdaje się potwierdzać, że Wilhelm Backhaus traktuje oba chopinowskie cykle jako całość. 7. ma w sobie dużo spokoju, aż do kulminacji w takcie 27, a artysta zwraca uwagę bogatym użyciem rubata.

Etiuda nr 8 zaczyna się niezbyt zrozumiałym wstępem dodanym przez artystę. Sporo w tym wykonaniu chaosu, ale i wirtuozerii.

Etiuda nr 9 w interpretacji Backhau-
sa jest bardzo ciekawa pod względem rytmicznym.

Etiuda nr 10 zachwyca heroizmem części skrajnych i znakomitą wyczuciem chopinowskiej frazy części środkowej.

Etiudę nr 11 cechuje dramatyzm, ale też elegancja i umiar. Świetnie brzmią nuty basowe!

Ostatnia *Etiuda* w wykonaniu Backhau-
sa to kawał porządnej pianistyki! Artysta po raz kolejny zachwyca świetną techniką.

Chopin Backhau-
sa to Chopin przesiąknięty na wskroś duchem romantyzmu, ale też raczej Chopin nieskrępowany: artysta bowiem prezentuje twórcze podejście do tekstu. To na pewno wielka interpretacja! I wielka historia!

Łukasz Kaczmarek



MUZIO CLEMENTI
Wczesne sonaty fortepianowe wol. 3

Susan Alexander-Max, fortepian
Naxos 8.570475 • w. 2010, n. 2007 • 77'46"
★★★★★

Utwory Muzia Clementiego znane są chyba każdemu adeptomu pianistyki. Posiadając nieoceaniane wartości pedagogiczne, w swoim czasie przyczyniły się do znacznego rozwoju techniki gry na fortepianie. Sam Clementi, nieco starszy od Mozarta, cieszył się jako kompozytor i pianista wielkim uznaniem tego ostatniego, a nieco później również Ludwiga van Beethovena. Dziś wartość dzieł Clementiego nie sprowadza się jedynie do walorów pedagogicznych. Są to piękne, pełne blasku i ognia kompozycje, napisane z dużą fantazją. A pod palcami mistrza zamieniają się w prawdziwe perelki. Takiego właśnie kształtu nabierają w interpretacjach Władimira Horowitza, Josa van Immerseela, czy młodego Pietra Spady. A wytwórnia Naxos w swym szeroko zakrojonym projekcie stara się zarejestrować wszystkie sonaty fortepianowe Clementiego. Obecnie otrzymujemy trzeci wolumin poświęcony wczesnym dziełom tego gatunku. Znalazły się tutaj: *Sonata C-dur* op. 20, *Sonata F-dur* WoO 3, *Sonata Es-dur* op. 6 nr 2, *Sonata B-dur* op. 9 nr 1 oraz *Sonata F-dur* op. 13 nr 5. Wykonawczynią jest, po raz kolejny, Susan Alexander-Max, pianistka amerykańska, specjalizująca się przede wszystkim w wykonawstwie na dawnych fortepianach. W omawianym nagraniu artystka ma do dyspozycji współczesną kopię pianoforte Michaela Rosenberga z około 1798 r. Jest to znakomity instrument o dużej mocy brzmienia i olbrzymiej palecie barw. Wykonanie Susan Alexander-Max jest znakomite od strony technicznej, a przy tym niezwykle stylowe i barwne. Artystka w swej interpretacji dąży do uwydatnienia kontrastów

zawartych w muzyce Clementiego, co czyni ją jeszcze bardziej porywającą (wspaniałe *Allegro assai* otwierające *Sonatę* op. 9 nr 1). Chociaż stosuje raczej szybkie tempa, nie są one zagonione. Momentami jednak, wskutek nagłych przyspieszeń, puls zdaje się być nieco zachwiany. Jest to zapewne cena, jaką artystka zdecydowała się zapłacić za efekty wyrazowe. Pianistka głęboko „wchodzi w klawisze”, dysponując prawdziwie „męskim” dotykiem. Nie ma w jej grze czułości, występuje za to, w całkiem dużych, acz, na szczęście, nie śmiertelnych dawkach, element brawury. W jej interpretacjach Clementi jawi się jako Liszt drugiej połowy XVIII w. (bo z tego też czasu pochodzą zawarte na płycie sonaty). W całości: wykonanie bardzo przekonujące. Ta płyta to znakomita szkoła dla młodych pianistów, ale i miły klejnocik w kolekcji każdego melomana!

Łukasz Kaczmarek

BORYS CZAJKOWSKI
Koncert skrzypcowy, Sonata skrzypcowa

Borys Czajkowski, fortepian; Wiktor Pikaizen, skrzypce • Moscow Philharmonic Orchestra • Kirył Kondraszyn, dyrygent

Profil PH11047 • w. 2011, n. 1962/1972 • 56'48"

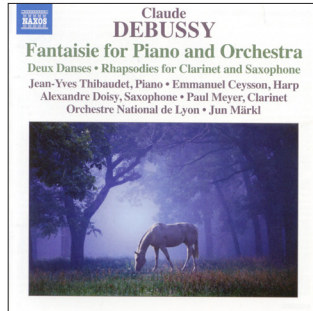
★★★★

Borys Czajkowski (1925–1996), uczeń Miaskowskiego, Szebalina i Szostakowicza, należy do tych kompozytorów rosyjskich, których twórczość wyrasta jeszcze z tradycji romantycznych, a przesiąknięta jest duchem narodowym. W jego kompozycjach słyhać także wyraźne fascynacje muzyką Leoša Janáčka, zwłaszcza w warstwie rytmicznej. *Koncert skrzypcowy* (1969), mający wiele wspólnego z witalizmem, gdzie szczególny nacisk został położony właśnie na rytm, zdradza wpływ Janáčka w bardzo dużym stopniu. Jest on zarazem ulubionym dziełem samego twórcy, hołdem złożonym przedwcześnie zmarłemu ojcu. Jak na tę formę przystało, opiera się przede wszystkim na dialogowaniu: skrzypiec z orkiestrą, co jest oczywiste, ale także poszczególnych sekcji instrumentalnych z perkusją. Z tym, że jest to dialogowanie momentami jakby

zbyt natarczywe, oczywiste. To efekt wpływów Janáčka, potraktowanych wszak przez kompozytora chyba zbyt dosłownie. Ciekawe, że partia skrzypiec prowadzona jest tutaj w iście romantyczny sposób! Trwające przeszło pół godziny dzieło, a przy tym niezwykle zwarte w swej jednoczęściowej formie, brzmi jednak interesująco, nie nużąc słuchacza. Egzystująca na płycie wraz z *Koncertem*, dwuczęściowa *Sonata skrzypcowa* (1959) zaczyna się lirycznie i bardzo pięknie. W części drugiej, pełnej znów eksperymentów rytmicznych, przeszkadza mi nieco perkusyjne potraktowanie partii fortepianu. Oba utwory są niezwykle wirtuozowskie, stanowiąc zarazem swoistą próbę wytrzymałościową dla skrzypka, w partii którego kompozytor zapisał bardzo niewiele pauz...

Na kształcie kompozycji skrzypcowych Borysa Czajkowskiego odcisnęła się w głównej mierze przyjaźń ze skrzypkiem, Wiktoorem Pikaizem. To jemu też Czajkowski zadedykował obia zamieszczone na omawianej płycie dzieła. Wiktor Pikaizen jest jednym z najwybitniejszych rosyjskich skrzypków, uczniem Dawida Ojstracha. Pochodzi z rodziny o muzycznych tradycjach: jego matka, pianistka, kształciła się u samego Simone'a Barera. Pikaizen jest zwycięzcą tak prestiżowych konkursów, jak Konkurs im. Jana Kubelika, Konkurs im. Królowej Elżbiety Belgijskiej, Konkurs Marguerite Long-Jacquesa Thibaud, Konkurs Czajkowskiego w Moskwie, czy Konkurs Paganiniego w Genui. Pikaizen zawsze chętnie sięgał po muzykę współczesną. Chaczaturian dedykował mu swoją *Sonatę-Monolog*. Obok Pikaizena jako solisty, na płycie pojawiają się także Kirył Kondraszyn dyrygujący Orkiestrą Filharmonii Moskiewskiej i sam kompozytor, akompaniujący skrzypkowi w *Sonacie skrzypcowej*. Wykonania są bogate i znakomite. Przyznam się, że nie znam innych nagrań tych dzieł; wszak te omawiane są dla mnie w pełni satysfakcjonujące. Może jedynie dźwięk mógłby być lepszy... Płytę polecam wszystkim miłośnikom literatury skrzypcowej i muzyki XX w.!

Łukasz Kaczmarek



CLAUDE DEBUSSY
Orchestral Works 7

Jean-Yves Thibaudet, fortepian • Orchestre National de Lyon • Jun Märkl, dyrygent

Naxos 8.572675 • w. 2011, n. 2010/11 • 51'27"

★★★★

Pięknie się rozrósł cykl nagrań utworów orkiestrowych Claude'a Debussy'ego rozpoczęty kilka lat temu w barwach wytwórni Naxos przez Juna Märkla i Orchestre National de Lyon. Przed nami już siódma pozycja z serii, zawierająca tym razem mniej znane dzieła koncertujące. Ustupują one popularności *Morzu* czy *Nokturnom*, lecz stanowią istotną pozycję nie tylko we francuskiej literaturze przeznaczonej na dany instrument. Są to: fortepianowa *Fantazja*, klawetowa i saksofonowa *Rapsodia*, wreszcie zaś *2 Tańce na harfę i smyczki*.

Wartość poznawcza owego albumu jest niewątpliwa, pod względem technicznym i artystycznym należy go uznać za rzetelny i poprawny; niestety brak w nim tego czegoś, co sprawia, że muzyka i jej wykonanie porywają odbiorcę. Tutaj mamy do czynienia jedynie z zainteresowaniem słuchacza i sprawieniem mu pewnej satysfakcji podczas poznawania zgromadzonych na krążku kompozycji. Spośród nich rozmiarami wyróżnia się niewątpliwie *Fantazja na fortepian i orkiestrę*, w kompetentnym ujęciu słynnego pianisty Jeana-Yvesa Thibaudeta, znanego od lat z interpretacji i nagrań dzieł impresjonistów. Szczególnie do gustu przypadły mi *Tańce na harfę i smyczki*, brzmiące wyjątkowo przekonująco: nastrojowo i idiomatycznie; słyhać wyraźnie, iż wyszły spod pióra Francuza. Bardzo udanie zaprezentował się w nich młody harfista Emmanuel Ceysson i ubolewam, że na płycie nie znalazło się dla niego większego pola do popisu, bo słuchanie tego artysty i jego instrumentu sprawiło mi naprawdę wiele satysfakcji (czyżby wyrastała

groźna konkurencja dla Xaviera de Maistre?). Chciałbym usłyszeć więcej płyt tego obiecującego wirtuoza! Nie sposób przeoczyć faktu, że Debussy w każdym z owych utworów dokładnie wykorzystuje techniczne i wyrazowe możliwości poszczególnych sekcji, zwłaszcza dętych, stawiając im dość znaczne wymagania w zakresie artykulacji i precyzji wydobywania dźwięku we wszystkich rejestrach. Muszę jednak przyznać, że saksofonowa *Rapsodia* bardziej do mnie przemówiła na albumie wytwórni Arts (Mario Marzi, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Hansjörg Schellenberger), zarówno pod względem płynności i czytelności wykonania, jak i przede wszystkim wysokiej jakości dźwięku. Doceniam występ artystów na płycie Naxosu, lecz trudno mi uznać ów tytuł za wybijający się spośród innych dostępnych na rynku. Zresztą cały omawiany cykl za sprawą dyrygenta ma swoje lepsze i gorsze strony; podobnie jest z jego siódmą, omawianą przeze mnie częścią.

Gwiazdki przyznaję więc tym razem przede wszystkim za interesujący i wartościowy repertuar, dzięki czemu orkiestrowy dorobek Debussy'ego zyskuje pełniejszy i ciekawszy obraz.

Paweł Chmielowski



ANTONI DWORZAK
Koncert skrzypcowy, Romans, 4 Utwory romantyczne

Hrachya Avanesyan, skrzypce; Marianna Shirinyan, fortepian • Sinfonia Varsovia • Augustin Dumay, dyrygent

Fuga Libera FUG 588 • w. 2011, n. 2011 • 62'15"

★★★★★

Wbrew pogardliwej opinii jednego polskiego skrzypka, twierdzącego, iż w *Koncertcie a-moll* op. 53 Antoniego Dworzaka „nie ma wiele do grania” i wyrażającego zdziwienie wobec faktu umieszczenia tegoż jako jednej z pozycji finału któregoś z ubiegłych Konkursów im. H. Wieniawskiego,

zagranczni wioliniści nad wyraz chętnie sięgają po ów utwór, a ich lista mogłaby zawstydzić naszego „znawcę”. Swą popularność zawdzięcza wymieniony utwór bezprzykładnemu wręcz bogactwu inwencji i pięknej melodyce, świetnej równowadze między instrumentem solowym a orkiestrą, romantyczno-słowińskiemu idiomowi, pożądanego zwłaszcza przez słuchaczy na Zachodzie i za oceanem. Gdybym miał podać przykład innego dzieła tego gatunku, mogącego zająć miejsce obok rzeczonyj kompozycji Dworzaka, byłby nim jedynie *Koncert D-dur* Piotra Czajkowskiego.

Ten dość długi wpis został zainspirowany pojawieniem się nowego, interesującego nagrania, tym razem wydanego przez wytwórnę Fuga Libera. W roli głównej młody ormiański skrzypek Hrachya Avanesyan oraz Sinfonia Varsovia prowadzona przez Augustina Dumaya, który oprócz *Koncertu a-moll* nagrali także nastrojowy *Romans f-moll* op. 11. Szkoda, że zabrakło *Mazurek e-moll* op. 21 – mielibyśmy w ten sposób komplet dzieł na skrzypce i orkiestrę czeskiego mistrza. W *Czterech utworach romantycznych* op. 75 Avanesyanowi towarzyszy pianistka Marianna Shirinyan.

Podane owe miniatury są pięknie, że wzruszającą prostotą i naturalnością, idealnie trafiając w sedno ich wyrazowych przymiotów – słowo „romantyczny” jest jak najbardziej odpowiednie w tym przypadku, podobnie jak w melancholijnym, uroczym *Romansie*, jak i porywającą słowińskością i ludycznością *Koncerte*. Jego wykonanie jest pełne pasji i świeżości, za co odpowiedzialny jest chyba młody wiek skrzypka. Bardzo dobrze współpracuje on z Sinfonią Varsovią i Dumayem za pulpitem dyrygenta. Ten, sam czynny koncertujący wioliniście i kameralista, swym bogatym doświadczeniem pomaga młodszemu koledze, wykazując przy tym kapelmistrzowskie predyspozycje wysokiej klasy. Orkiestra pod jego dyktando brzmi wręcz znakomicie, pozostając w idealnej równowadze ze skrzypkiem, nie zagłusza go mimo bardzo soczystego, pełnego, wyraźnego dźwięku. Dość umiarkowane, acz wyraziste tempa nie naruszają specyfiki każdej z części dzieła, ujawniają zaś jego ogromne bogactwo muzyczne i wyrazowe. Ta interpretacja, pełna

emocji i zaangażowania, naprawdę zachwyca i porywa.

Bardzo dobra jakość techniczna nagrania podnosi wysoką wartość tego cennego i interesującego albumu, dowodzącą, że w osobie młodego ormiańskiego skrzypka tkwi wielki talent i potencjał. Hrachya Avanesyan – warto zapamiętać to trudne do wymówienia imię i nazwisko.

Paweł Chmielowski



JERZY FRYDERYK HAENDL
Il caro Sassone

Lucy Crowe, sopran • *The English Concert* • Harry Bicket, dyrygent
Harmonia Mundi HMU 907559 • w. 2011 • 74'33"
★★★★

W warstwie brzmieniowej jest to piękna płyta. Zawiera dwie kantaty świeckie i *Salve Regina* Haendla, poprzepłatane kilkoma ariami i wyjątkami instrumentalnymi. Wszystkie dzieła wyszły spod pióra niewiele ponad dwudziestoletniego kompozytora, pochodząc z włoskiego okresu twórczości Haendla. Otwierająca płytę kantata *Armida abbandonata* to muzyczny portret targanej emocjami, porzuconej przez ukochanego kobiety, czarodziejki Armidy. Kantata *Alpestre monte* opowiada o kolei historii nieszczęśliwie zakochanego w nimie Nice młodzieńca, który przemierza samotnie szlaki górskie. Ostatecznie, decyduje się popełnić samobójstwo wierząc, iż jego grób odwiedzi ukochana. Kantata *Clori, Tirsi e Fileno* jest historią kapryśnej kobiety, która nie potrafi wybrać pomiędzy dwoma kochankami. Natomiast kantata *Aminta e Fillide* również opowiada o miłości człowieka do nimfy. Tym razem jednak, ulega ona miłosnym wyznaniom młodzieńca. Otrzymujemy zatem całą gamę emocji i afektów. Jak sobie radzi z nimi Lucy Crowe? Bardzo pięknie. Posłuchajmy w jaki sposób wypowiada ona kilkakrotnie słowa *Ah! Crudele...* (*Armida abbandonata*). Nie ma tu złości, nienawiści, wyrzutów

wobec wiarołomnego kochanka. Jest jakaś litość, smutek, spokój. Znakomicie wykonana aria! Gdy jednak bohaterką targają silne afekty, opanowanie artystki i pewna statyczność interpretacji, znacznie mniej przekonuje. Sięgniemy dla porównania po dawne nagranie wielkiej Janet Baker, w którym od emocji aż się przelewa! To samo można powiedzieć o fragmentach nacechowanych silnymi pozytywnymi emocjami. Posłuchajmy zatem dla porównania arii *Disserratevi, o porte d'Averno* w wykonaniu Lucy Crowe i Cecilii Bartoli. W tym porównaniu Lucy Crowe wypada wyjątkowo blado: śpiewa bez tego ognia i przejęcia, które ma Włoszka, w sposób monotony, nie dysponując tak znakomitą jak jej koleżanka techniką koloraturową. Również zespół *The English Concert* pod wodzą Harry'ego Bicketa nie może się równać z Muzykami z Luwru Marca Minkowskiego. Bardzo pięknie w wykonaniu Lucy Crowe wypada natomiast aria *Lascia la spina* z oratorium *Triumf czasu i prawdy*. Jasny, prawdziwie piękny głos, dobra intonacja, świetne frazowanie, uroczą ornamentyką: prawdziwa przyjemność słuchania! Należy zaznaczyć, że fragmenty liryczne, pełne zadumy, wypadają w wykonaniu artystki znakomicie, podczas gdy te bardziej dramatyczne: nieco blado. Szkoda też, że zespół *The English Concert* ogranicza się jedynie do akompaniamentu. Podsumowując, płyty słucha się bardzo dobrze, jednak obcuje z innymi Haendlowskimi nagrańmi, chciałoby się czegoś więcej, szczególnie w tych najbardziej przejmujących fragmentach!

Łukasz Kaczmarek



GIAN FRANCESCO MALIPIERO
Symfonie nr 5, 6, 8, 11
Moscow Symphony Orchestra • Antonio de Almeida, dyrygent
Naxos 8.570880 • w. 2011, n. 1994 • 73'51"
★★★★

Gian Francesco Malipiero (1883–1973) jest dziś twórcą nieco zapomnianym. Świetną inicjatywą wytwórni Naxos było zatem wznowienie dawnej serii Marco Polo prezentującej symfonie włoskiego mistrza w wykonaniu niebyle jakim, bowiem Moskiewskiej Orkiestry Symfonicznej, prowadzonej przez nieżyjącego już Antonia de Almeidy. Spośród 17 symfonii (w tym sześć nie numerowanych) Malipiero, na omawianej płycie znalazły się cztery: pochodzące z dojrzałego, a zarazem najbardziej płodnego okresu twórczości *V* i *VI* (1947), a także późne *VIII* (1964) i *XI* (1969), będąca ostatnią symfonią Malipiera. Każda z nich opatrzona została przez kompozytora odpowiednim podtytułem: *V – concertante in eco, VI – degli archi, VIII – symphonia brevis* (co odnosi się do trzyczęściowości, nie jest to bowiem najkrótsza czasowo spośród Symfonii Malipiero), *XI – delle cornamuse*. Są to dzieła raczej kameralne, pełne niezwykłych walorów kolorystycznych, a przy tym utrzymane (*Symphonie V* i *VI*) w neobarokowej stylistyce. Nie zapominajmy, że sam Malipiero był muzykologiem, pod redakcją którego ukazały się wydania dzieł Monteverdiego i Vivaldiego. *VI Symfonia* przeznaczona na smyczki jest najpopularniejszym dziełem tego gatunku Malipiera. Ona też jest najbardziej neobarokowa w wyrazie. To sam kompozytor wskazał na podobieństwa strukturalne do concerto grosso. Z kolei neobarokowość *V* zaznacza się przede wszystkim w instrumentacji: tu również można dostrzec nawiązania do concerto grosso, a to poprzez wprowadzenie do orkiestry dwóch fortepianów. Fascynację barokiem zastąpiła w *Symphoniach VIII* i *XI* fascynacja dodekafonią. Ale wciąż mamy do czynienia z myśleniem raczej „kameralnym” niż „symfonicznym”. Sprawilo to, że dzieła te cechuje duża przejrzystość, a muzyka wydaje się prostsza w odbiorze. I też cały czas słycać, że wyszły one spod pióra włoskiego twórcy! Wykonanie jakie otrzymujemy jest bardzo dobre, potwierdzając swoją artystyczną jakością, rangę dyrygenta. Almeida znakomicie rozplątuje całą muzyczną przestrzeń. Jego celem jest raczej tworzenie barw i wywoływanie nastrojów, niż chłodna i precyzyjna analiza. Orkiestra jest sprawna, choć zdarzają się drobne potknięcia intonacyjne.

Również proporcje brzmieniowe pomiędzy poszczególnymi sekcjami instrumentów są momentami zachwiane, co może być jednak wadą nagrania, nie interpretacji. Nie ma to wszak większego wpływu na radość płynącą z obcowania z tą znakomitą, a stosunkowo mało znaną muzyką.

Łukasz Kaczmarek



IGOR MARKEVITCH

Dzieła orkiestrowe wol. 3: Cantique d'amour, L'envol d'Icare, Concerto grosso

Arnhem Philharmonic Orchestra • Christopher Lyndon-Gee, dyrygent
Naxos 8.572153 • w. 2009, n. 1995 • 54'51"
★★★★★



Dzieła orkiestrowe wol. 5: Lorenzo il Magnifico, Psalme

Lucy Shelton, sopran • Arnhem Philharmonic Orchestra • Christopher Lyndon-Gee, dyrygent
Naxos 8.572155 • w. 2010, n. 1996 • 52'08"
★★★

Igor Markevitch jako kompozytor, jest postacią niezwykle intrygującą. Po serii młodzieńczych, niezwykle udanych i obiecujących dzieł, nagle w wieku 29 lat, przeszedłszy tajemniczą chorobę, zarzucił zupełnie komponowanie, by całkowicie poświęcić się dyrygenturze. Zapytany w roku 1958 o powody swojej decyzji, odpowiedział w taki oto sposób: „Mogę szczerze powiedzieć, iż jestem na tyle obiektywny, by stwierdzić, że istnieje sporo muzyki, która powinna być przypomniana przed moimi dziełami, a wobec której potrzeba przypomnienia jest pilniejsza. Poza

tym, jeśli moje dzieła są wystarczająco dobre, mogą zaczekać; jeśli zaś nie mogłyby zaczekać, nie ma sensu ich wykonywać”.

Dzieła Markevitcha wpisują się w nurt ówczesnej (lata 1930.) awangardy. Stylistycznie, zbliżone są do muzyki kompozytorów szkoły Nadii Boulanger i Igora Strawińskiego. Wszak i Markevitch cieszył się protekcją Sergiusza Diaghilewa. Wielką zaletą utworów Markevitcha jest znakomita orkiestracja. Dziś wytwórnia Naxos przypomina nam całą orkiestrową spuściznę kompozytorską Igora Markevitcha: są to reedycje nagrań dokonanych w latach 1990. dla Marco Polo. Wolumin trzeci przynosi trzy dzieła. Płytę rozpoczyna krótki *Cantique d'Amour* (*Hymn do Miłości*) z roku 1936, klasyczny i skriabinowski zarazem, pełen energii ale i chłodu. Potem następuje jedno z najambitniejszych dzieł Markevitcha, *L'Envol d'Icare* (*Lot Ikara*) z roku 1932. Jest to zarazem jedyny utwór zarejestrowany na płytach przez kompozytora, przypisującego mu wyjątkowe w swej twórczości znaczenie. Markevitch twierdził, iż odkrył tutaj nowy język muzyczny, faktem jednak jest, iż język ten w dużym stopniu zbliżony jest do języka Strawińskiego, ale również do języka Ravela. Kompozytor zastosował tu technikę ćwierćtonową i polirytmie. Orkiestracja jest fantastyczna! Z kolei, wieńczące płytę, wczesne *Concerto grosso* (1930), jest najbardziej klasyczne w formie. Utwór i dziś może fascynować, zwłaszcza w warstwie rytmicznej części skrajnych.

Piąty wolumin serii Naxos przedstawia dwa utwory wokalnie-instrumentalne: symfonię-kantatę *Lorenzo il Magnifico* z roku 1940, jedno z ostatnich dzieł Markevitcha, oraz *Psalm* z roku 1933. *Lorenzo il Magnifico* jest utworem bardzo włoskim w wyrazie. Słowa pochodzą z poezji Lorenza de Medici. Jest to muzyka niezwykle obrazowa, prostsza w formie, z mniej gęstą orkiestracją. Najpiękniejsza jest wyłącznie instrumentalna część trzecia: *Kontemplacja piękna*. Z kolei *Psalm* zwraca uwagę przede wszystkim swą warstwą rytmiczną. Wpływy Strawińskiego są tu słyszalne, choć utwór jest wielce oryginalny.

Dzieła Igora Markevitcha otrzymujemy na omawianych płytach w wykonaniu Orkiestry Filharmonicznej z Arnhem (w utworach wokalnie-instrumentalnych dołącza

zespół Cappella Carolina i sopran Lucy Shelton) pod dyрекcją Christophera Lyndona-Gee, doświadczonego i niezwykle kompetentnego propagatora muzyki XX w., a przy tym kompozytora. Jest to solidna, klasyczna interpretacja, w pełni zasługująca na uznanie. Piąty wolumin oceniam niżej ze względu na stronę wokalną wykonania. Lucy Shelton śpiewa mocno rozwibrowanym głosem o brzydkiej barwie, nad którym w bardzo niewielkim stopniu panuje. Alternatywy jednak brak.

Łukasz Kaczmarek

OLIVIER MESSIAEN

Kwartet na koniec czasu

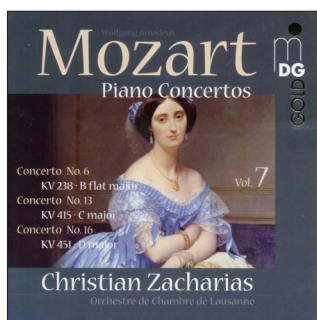
The Fibonacci Sequence
Deux-Elles DXL 1133 • w. 2009, n. 2008 • 47'00"
★★★★★

Czas Apokalipsy to koniec czasu. Jego wypełnienie, skamienienie, zagłada. I był to właśnie czas Zagłady, czas II wojny światowej, kiedy przebywający w stalagu w Zgorzelcu Olivier Messiaen skomponował swe opus magnum – *Kwartet na koniec czasu* – którego nietypowy skład: skrzypce, klarnet, wiolonczela i fortepian poddyktowany został przez okoliczności, gdyż grający na tych instrumentach znaleźli się pośród przetrzymywanych w obozie. Tam też odbyło się 15 stycznia 1941 r. prawykonanie utworu, które po latach wspominali również polscy jeńcy, między innymi reżyser radiowy Zdzisław Nardelli oraz krakowscy malarze: Jan Świdewski i Tadeusz Łanowski. Przed laty dane mi było przeżyć objawienie transcendencji w bocznej kaplicy paryskiej katedry Notre Dame, gdzie dyskretnie odprawiano nabożeństwo, aby nie „zakłócić” turystom zwiedzania katedry. I właśnie w osobach, wewnętrznie skupionych, autentycznie przeżywających liturgię, a nie na pokaz, dane mi było zobaczyć uobecniczonego w nich na czas trwania obrzędu Boga (por. Feriduddin Attar *Różmowa ptaków* w poszukiwaniu Simurgha, którym okazują się one same doń zmierzające – dziwne, ale sufickie rozumienie Absolutu zdaje się zbiegać w tym przypadku z mistycznym doświadczeniem z innego kręgu kulturowego, a w tym wszystkim ważną rolę odgrywa symbolika ornitologiczna). Drugi raz dane mi było doświadczyć dotknięcia transcendencji w refek-

tarzu u krakowskich Dominikanów, gdzie po raz pierwszy wysłuchałem Messiaenowskiego *Kwartetu na koniec czasu*). Może właśnie potrzebna jest laicka perspektywa dla zaistnienia autentycznych przeżyć metafizycznych? Olivier Messiaen, Francuz, a więc pochodzący z jednego z najbardziej zlaicyzowanych krajów, był jednocześnie w ubiegłym wieku chrześcijańskim kompozytorem w najpełniejszym tego słowa rozumieniu, mimo że nie pisał muzyki kościelnej w formalnym sensie (był za to organistą w paryskim kościele św. Trójcy). W przeciwieństwie do Mozarta, dla którego właśnie ona stanowiła jedyny dowód na istnienie Boga (Karol Stromenger). Messiaen szukał znaków Absolutu w synestezji, a więc związkach pomiędzy kolorami a barwami dźwięku (odznaczał się tzw. Barwnym słyszeniem), w śpiewie ptaków (nie przypadkiem jego inne opus magnum to opera *Święty Franciszek*). *Kwartet na koniec czasu*, to arcydzieło dwudziestowiecznej muzyki kameralnej, łączące typowo Messiaenowską gęstą harmonikę z ustępami o wręcz koronkowej fakturze (w *Wokalizie dla Anioła oznajmującego kres czasu*, skrzypcowe glissanda, naśladowujące głos słowika w otwierającej *Liturгии kryształu*). We wstępie do *Interludium* w formie *Scherza* oraz w *Tańcu gniewu na siedem trąb* w ulubiony przez siebie sposób kompozytor prowadzi głosy unisonowo, a w *Migotliwości tęczy Anioła oznajmującego koniec czasu* w partiach instrumentów smyczkowych odwołuje się do quasi-sonorystycznych środków rozszerzonej artykulacji. W *Pochwale odwieczności Jezusa* pobrzmiwa w partii wiolonczeli hebrajska melodia, prawdopodobnie nie przypadkiem umieszczona, jeśli w tym kontekście zważy się żydowskie pochodzenie klarnecisty Henri Akoki. Paralelę dla tego ustępu stanowi zamykająca dzieło *Pochwała nieśmiertelności Jezusa*, tym razem z kantyleną skrzypcową. Dodatkowo cykl zostaje wewnętrznie zróżnicowany pod względem obsady, albowiem obok epizodów z udziałem tutti, pojawia się przeznaczona na klarnet solo *Otchłań ptaków*, umieszczone w punkcie odwróconego złotego podziału *Interludium*, w którym nie występuje fortepian, akompaniujący z kolei solowej wiolonczeli oraz skrzypcom we wspomnianych *Pochwałach*. Skrzypek Jack

Liebeck, wiolonczelista Benjamin Hughes, klarnecista Julian Farrell i pianistka Kathron Sturrock, muzykom z założonego przez tę ostatnią angielskiego zespołu kameralnego Fibonacci Sequence, udało się znakomicie wyważyć proporcje pomiędzy ustępami medytacyjnej natury a tymi bardziej motorycznymi, stanowiącymi dramatyczną wizję kresu czasu i odmalowującymi jego grozę. Poza tym rozporządzają rozległą paletą mieniących się barw brzmieniowych, a także zróżnicowaną skalą dynamiczną, od grzmiącego fortissima po eteryczne pianissimo, w którym ostatecznie zamiera ta muzyka.

Lesław Czaplinski



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncerty fortepianowe KV 415, 238, 451

Christian Zacharias, fortepian, dyrygent • Orchestre de Chambre de Lausanne

MDG 940 1667-6 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 67'07"

★★★★★

Christian Zacharias i jego Orkiestra Kameralna z Lozanny nadal w wymienionej formie. Realizowany przez nich dla wytwórni MDG cykl nagrań ze wszystkimi *Koncertami fortepianowymi* Wolfganga Amadeusza Mozarta przyniósł im zasłużone uznanie melomanów i krytyków na całym świecie; również i na tych łamach Czytelnicy mieli okazję poznać kilka części owej serii obsypywanej pochwałami z lewa i prawa. Nie inaczej jest z siódmym woluminem projektu, zawierającym jak zwykle trzy utwory ułożone nie w kolejności chronologicznej: *Koncert C-dur* nr 13 KV 415, *Koncert B-dur* nr 6 KV 238 oraz *Koncert D-dur* nr 16 KV 451.

Zacharias i jego zespół przyzwyczaili już nas do niezwykle przekonujących Mozartowskich kreacji, przekonujących pod każdym względem: stylistycznym, formalnym, wyrazowym. Lekkość dźwięku i staranne jego wydobycie

oraz ukształtowanie w połączeniu ze znakomitą równowagą między pianistą a orkiestrą, jest jednym z tego przejawów. Za każdym razem imponuje mi szczególnie umiejętność Niemca w zakresie realizacji swych pomysłów za pomocą dwu muzycznych mediów, które wykorzystuje i kontroluje w bezbłędny i przemyślany sposób. Skutkuje to odświeżeniem brzmienia partii solowej i orkiestry. Kapelmistrzowskie predyspozycje pianisty oceniam równie wysoko. Bardzo naturalne tempa, płynnie brzmiące części wolne z właściwymi sobie uduchowieniem i muzycznym pulsem, splendor ogniw skrajnych z udziałem kotłów i trąbek, sytuują trzy *Koncerty* w ramach stylistycznych i konstrukcyjnych bliskich ideału. Dobra jakość techniczna nagrania potęguje wręcz to wrażenie.

Sądzę, iż nie trzeba długo zachęcać do sięgnięcia po albumy Christiana Zachariasia i Orkiestry Kameralnej z Lozanny, cieszących się od dawna zasłużoną renomą czołowych interpretatorów genialnej muzyki Mozarta. Pozwalam sobie w tym miejscu jednak po raz kolejny zarekomendować ich wspólną płytę w barwach wytwórni MDG, uznając ją za część jednego z najlepszych współczesnych projektów wydawniczych poświęconych twórczości autora *Czarodziejskiego fletu*.

Paweł Chmielowski



ARVO PÄRT

Piano Music

Ralph van Raat, fortepian • Netherlands Radio Chamber Philharmonic • JoAnn Falletta, dyrygent

Naxos 8.572525 • w. 2011, n. 2010 • 65'53" ★★★★★

Omawiany album przynosi muzykę fortepianową Arvo Pärta (*1935) powstałą pomiędzy rokiem 1958 a 2006, a więc w początkowym etapie twórczości i w całkiem niedawnych czasach. Otwierające płytę *Dwie Sonatiny* op. 1, pochodzą, odpowiednio,

z roku 1958 i 1959. Słychać w nich wyraźne wpływy Prokofiewa i Szostakowicza, kompozytorów-pianistów, tworzących w podobnych młodemu Pärtowi czasach i przestrzeni. Części szybko obrazują fascynację Pärta muzyką (skojarzenia z Bartókiem nasuwają się same) oraz techniką 12-tonową. Chromatyka jest tutaj bogato przez kompozytora rozwijana. Podobne cechy posiada pochodząca z roku 1959, *Partita* op. 2, utwór w niektórych częściach archaizujący (neobarokowa *Fughetta*). Z kolei, wolne części *Sonatin*, choć również zdradzają wpływy wspomnianych rosyjskich twórców, są już znacznie bliższe dojrzałemu stylowi Pärta. Kompozytor w charakterystyczny sobie, niezwykle oszczędny sposób, traktuje tutaj materiał muzyczny, w dużej mierze koncentrując się przy tym na melodyce. Jednak dopiero wraz z 10. ścieżką, rozpoczynającą na omawianej płycie *Wariacje na uzdrowienie Arinuschki*, ten właściwy, dojrzały styl Arvo Pärta, jest słyszalny. *Wariacje* to krótki, 6-częściowy cykl pochodzący z roku 1977, a reprezentujący sobą cały program ideowy estońskiego kompozytora. *Prostota jest esencją Prawdy* – mawia Pärt, a najbardziej intymne treści, tak w mowie, jak i w muzyce, przekazywane są poprzez ciszę. W muzyce – cisza jest wszystkim tym, co istnieje pomiędzy dźwiękami. Na wielkie znaczenie ciszy zwracała uwagę swym studentom sama Nadia Boulanger, tak przecież odmienna ideowo od Pärta. Po *Wariacjach* następują dwa krótkie utwory dedykowane dwóm młodym dziewczętom: *Für Alina* pochodzący z roku 1976 oraz *Für Anna Maria* z roku 2006, ostatnia kompozycja fortepianowa Pärta. Są one (zwłaszcza ten ostatni) afirmacją życia i młodości. Natomiast wieńczące płytę, ponad pół-godzinne dzieło na fortepian i orkiestrę, *Lamentate*, stanowi kontemplację życia i śmierci. Pochodzi ono sprzed równo dziesięciu laty, a powstało na zamówienie londyńskiej Tate Modern Gallery. Kompozytor poświęcił je brytyjskiemu rzeźbiarzowi Anishowi Kapoorowi i jego posagowi Marsjasza.

Wykonawcą wszystkich zawartych na płycie utworów jest Ralph van Raat, holenderski pianista i muzykolog, uczeń m.in. Claude'a Helffera i Pierre-Laurenta Aimarda. Jest on, mimo młodego wieku, artystą o wielkiej kulturze muzycznej

i niezwykle wnikliwym interpretatorem dzieł współczesnych. Jego wykonania brzmią skromnie ale są głęboko przemyślane. Raatowi towarzyszy w ostatnim zarejestrowanym na płycie dziele Orkiestra Netherlands Radio Chamber Philharmonic prowadzona przez JoAnn Fallettę. Wprawdzie wkład zespołu jest stosunkowo niewielki, jednak gra: sprawna. To bardzo dobra płyta z muzyką chyba najgenialniejszego współcześnie żyjącego kompozytora! A przy tym: naprawdę wielkie duchowe przeżycie!

Łukasz Kaczmarek

SERGIUSZ PROKOFIEW

Sonaty skrzypcowe

Benjamin Beilman, skrzypce; Yekwon Sunwoo, fortepian

Analekta AN 2 8763 • w. 2011

★★★

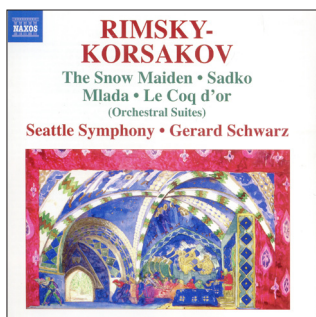
Sergiusz Prokofiew jest twórcą trzech sonat skrzypcowych: dwóch na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu; jednej – na skrzypce solo. O *Sonacie skrzypcowej f-moll* op. 80, Dawid Ojstrach wypowiedział się w taki sposób: „Nigdy nie pracowałem z taką pasją nad żadnym innym dziełem. Aż do dnia jego prawykonania, nie potrafiłem grać niczego innego ani o niczym innym myśleć”. A Nikolai Miaskowski nazwał Prokofiewowską *Sonatę* dziełem geniusza. Jest to utwór niezwykle mroczny, w którym Prokofiew nawiązuje do mordu dokonanego w roku 1938 przez władze sowieckie na niemal pół miliona ludności. Otwierająca płytę *II Sonata skrzypcowa D-dur* op. 94 b, dla odmiany, jest dziełem radosnym i posiadającym wiele uroku. Pierwotnie przeznaczona na flet, na prośbę i z pomocą Dawida Ojstracha, została opracowana na skrzypce. Płytę wieńczy *Sonata D-dur* op. 115 na skrzypce solo. Ona także stanowi radosny akcent albumu. Nie jest to dzieło przysparzające wykonawcy szczególnych trudności, może jednak stanowić prawdziwą perełkę w repertuarze każdego skrzypka.

Najnowsza płyta wytwórni Analekta przedstawia nam komplet *Sonat skrzypcowych* Sergiusza Prokofiewa w interpretacji młodziutkiego amerykańskiego artysty, Benjamina Beilmana, laureata I nagrody w sekcji skrzypiec Międzynarodowego Konkursu Muzycznego w Montrealu w roku 2010.

Istotnie, muzyk może poszczycić się pięknym dźwiękiem, świetną intonacją (zwłaszcza w *Sonacie na skrzypce solo*) i znakomitą sprawnością techniczną. Jednak jego styl, bardzo klasyczny, granie pełnym dźwiękiem na jednej płaszczyźnie brzmieniowej, znacznie bliższe są estetyce Mozarta, niż Prokofiewa. Wydaje się to być akceptowalne zarówno w *II Sonacie skrzypcowej*, jak i *Sonacie na skrzypce solo*. Są to interpretacje pełne gracji, elegancji, ale też, kiedy trzeba, młodzieńczej werwy (*Scherzo z Sonata* op. 94b), a przy tym spójne i bardzo piękne pod względem czysto dźwiękowym. Ale owa spójność obrała nieco negatywny kształt, ograniczając kontrasty, które przecież w muzyce Prokofiewa są nader częste. Do wad interpretacji zaliczyć należy również, choć piękny i bogaty, raczej jednopłaszczyznowy dźwięk Beilmana. A przecież muzyka Prokofiewa pełna jest nie tylko pięknego śpiewu, ale i szeptów, a czasem też krzyku. Największy niedosyt czuć jednak, słuchając wykonania *I Sonata*. Nie odnajdujemy tu nic z dramatu ani klimatu grozy. Jest tylko piękna muzyka. To trochę za mało. Akompaniament Yekwona Sunwoo, kolejnego młodziutkiego muzyka, jest co najwyżej zadowalający.

Płyta stanowi mimo wszystko udany debiut. Benjamin Beilman dysponuje znakomitymi zadatkami na wybitnego skrzypka. A do bycia artystą ma czas, aby jeszcze dojrzeć.

Lukasz Kaczmarek



MIKOŁAJ RIMSKI-KORSAKOW
Suity z oper
 Seattle Symphony • Gerard Schwarz, dyrygent

Naxos 8.572787 • w. 2011, n. 2011 • 70'04"
 ★★★★★

Promocja muzyki rosyjskiej w światowych wytwórniach fonograficznych ma się świetnie. Przyczynia się do tego np. Naxos, za

sprawą Orkiestry Symfonicznej z Seattle i Gerarda Schwarza, mającej na koncie krążek z *Symfonią* Aleksandra Borodina oraz będący w trakcie realizacji cykl nagrań twórczości Mikołaja Rimskiego-Korsakowa; wcześniejsze woluminy zawierające m.in. *Szeherazadę*, wzbudziły powszechny entuzjazm krytyki. Nie inaczej będzie zapewne z najnowszym albumem, na którym znalazły się tegoż autora suity z dzieł scenicznych: *Złoty kogucik*, *Młoda*, *Śnieżka*, jak również poemat symfoniczny, nazwany formalnie obrazem muzycznym, *Sadko* (legenda, na której jest oparty, stała się też kanwą napisanej potem kolejnej opery o tym samym tytule).

Mamy do czynienia z kolejną świetną płytą, wymarzoną pozycją dla wielbicieli dobrego orkiestrowego grania i wybitnych kreacji dyrygenckich w muzyce rosyjskiej. Seattle Symphony pod Gerardem Schwarzem osiąga bardzo wysoki poziom interpretacji, w czym zresztą pomagają same kompozycje, doskonale zinstrumentowane przez prawdziwego wirtuoza w tej dziedzinie, znawcę tajników pisania na duży symfoniczny skład. Muzyka Rimskiego-Korsakowa przybiera niezwykle efektowną postać, nie sposób nie dostrzec przepychu barw i brzmień w błyskotliwym wykonaniu. Ale uwaga, poszukujący wyłącznie powierzchownych dźwiękowych atrakcji mogą się zawieść. Warstwa wyrazowa i muzyczna tych utworów jest o wiele bogatsza. Wspaniała, oryginalna melodyka i typowo słowiański idiom wypukłone, o dziwo, bardzo trafnie przez amerykańskich artystów, zdołają uznać słuchaczy ceniących również stonowane emocje, liryzm, odcinki zachwycające spokojem i delikatną instrumentacją, chwile wyciszenia przed porywającymi rytmami, tempami i kolorami wszechobecnymi w twórczości tego autora.

Co prawda zawarte na omawianej płycie suity nie mogą się równać popularnością z *Kaprysem hiszpańskim* czy *Szeherazadą*, lecz są warte popularyzacji, do czego z pewnością przyczyni się płyta Naxosu z bardzo dobrym wykonaniem Symfoniaków z Seattle i Gerarda Schwarza. Czekam na ich kolejne albumy z muzyką rosyjską.

Paweł Chmielowski



WILHELM STENHAMMAR
Koncerty fortepianowe nr 1 i 2
 Niklas Sivelöv, fortepian • Malmö Symphony Orchestra • Mario Venza-go, dyrygent

Naxos 8.572259 • w. 2011, n. 2009 • 67'57"
 ★★★★★

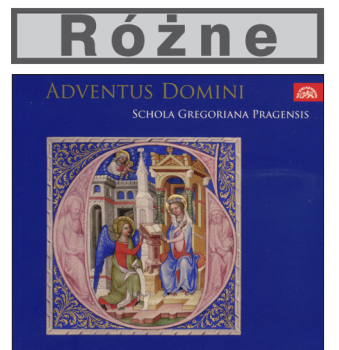
Wilhelm Stenhammar (1871–1927) jest ważną postacią dla muzyki szwedzkiej. Prócz kompozycji, studiował także dyrygenturę i pianistykę. Tę ostatnią u Heinricha Bartha, późniejszego profesora Artura Rubinsteina. Prócz rodzimej wytwórni BIS, twórczość Stenhammara przybliżył nam dzisiaj Naxos wydając jego czwartą monograficzną płytę. Tym razem otrzymujemy oba *Koncerty fortepianowe* kompozytora. Co ciekawe, w tym samym czasie utwory te nagrał również brytyjski Hyperion.

Wykonany po raz pierwszy w roku 1894, *I Koncert fortepianowy b-moll* op. 1, choć zdradza wpływ Brahmsa (słychać też trochę współczesnego Stenhammarowi Elgara), daje już pewne pojęcie na temat przyszłego stylu kompozytorskiego Stenhammara. Jest to piękne, czteroczęściowe, potężne, epickie dzieło, wymagające od solisty doskonałej techniki. Czynniki melodyczny jest tutaj na pierwszym planie. Pisząc utwór, kompozytor przywiązywał również dużą wagę do orkiestracji, która jest bogata i gęsta. Późniejszy o 14 lat, *II Koncert d-moll* op. 23, jest dziełem dojrzałym, bardziej zwięzłym, bez wyraźnego podziału na części. Wpisuje się w wielkie tradycje Lisztowsko-Rachmaninowskie i stanowi chyba najwybitniejszy przykład szwedzkiego koncertu fortepianowego. Obu utworów słucha się znakomicie!

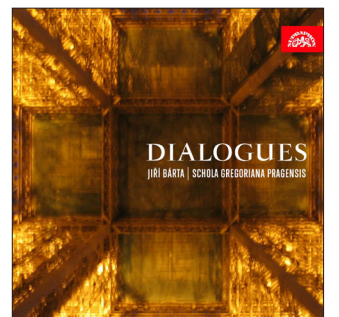
Pianista szwedzki, Niklas Sivelöv, muzykę Stenhammara ma w repertuarze już od wielu lat. W roku 1996 nagrał, także dla wytwórni Naxos, album z muzyką fortepianową kompozytora. Jego wykonanie *Koncertów* Stenhammara jest znakomite: bogate i

pełne, z troską o wszelkie detale, odpowiednio wirtuozowskie, kiedy trzeba dramatyczne, w innych momentach liryczne. Interpretacja jest pod tym względem doskonale wyważona. Znakomita jest również gra Orkiestry Symfonicznej z Malmö prowadzonej przez Mario Venza-gę. Artystom udaje się przekonać słuchaczy, że oto mamy do czynienia z wielkimi dziełami w literaturze muzycznej. Gorąco polecam tę płytę!

Lukasz Kaczmarek



ADVENTUS DOMINI
 Schola Gregoriana Pragensis
 Supraphon SU4071-2 • w. 2011, n. 2011 • 59'16"
 ★★★★★



DIALOGUES
 Jiří Barta, Jitka Vlašánková, wolonczela; David Řehoř, wibrafon; Kateřina Englichová, harfa • Schola Gregoriana Pragensis; David Eben, kierownictwo artystyczne
 Supraphon SU4009-2 • w. 2009, n. 2010 • 63'55"
 ★★★★★

Z dużą przyjemnością przedstawiam Czytelnikom *Muzyka21* kolejny doskonały czeski zespół specjalizujący się w muzyce dawnej, lecz tym razem wyłącznie wokalne. Schola Gregoriana Pragensis działa od 25 lat i cieszy się na całym świecie zastaną renomą jednej z czołowych grup prezentujących religijną twórczość średniowiecza. Współpracuje od dawna z czołową tamtejszą wytwórnią, Supraphon i ma na swym koncie liczne, nie-

zwykle interesujące pod względem repertuarowym i wykonawczym nagrania, dowodzące za każdym razem wymienionej formy śpiewaków i ich wielkiej klasy w obranym segmencie wykonawstwa. Oto krótkie omówienie najnowszych fonograficznych propozycji zespołu, które ukazały się na przestrzeni ostatnich dwóch lat.

Arcyciekawa jest płyta zatytułowana *Dialog*, zresztą bardzo trafnie, jako że jej sednem jest nieustanna muzyczna rozmowa odbywająca się na różnorodnych płaszczyznach czasowych, stylistycznych, obsadowych; jest to rozmowa między elementem wokalnym a instrumentalnym, między starannie realizowanym nutowym zapisem a swobodną improwizacją, między starym i nowym. Rezultatem jest doprawdy fascynujący, nie tylko za sprawą chórzystów, ale i pozostałych biorących udział w projekcie muzyków, z wymienionym wiolonczelistą Jirzim Bartą na czele. Płytę otwiera i przedziela w środku gregoriański chorał w postaci antyfon, tropów, gradualów, litanii, któremu towarzyszy dźwięk instrumentu Barty w pełnych wyrazu pasażach, trafnie wtapiając się w medytacyjną wokalną całość. Wirtuozowskie zacięcie i „łwi pazur” artysta pokazuje w dwudziestowiecznych utworach na wiolonczelę solo; dwu częściach *Suites* Petera Grahama oraz kompozycji Martina Smolki *Soutěska* (cz. „wawóz”, „przesmyk”, tu – wspomnienie z południowej Krety), wykorzystujących bogate możliwości wyrazowe i techniczne owego medium. Miłym polskim akcentem jest poruszające wykonanie *Miserere* Pawła Szymańskiego, przeznaczonego na głosy męskie, harfę, wibrafon i cztery wiolonczele, zręcznie wykorzystującego współczesny język muzyczny ze średniowieczną tradycją. Odnacza się wybitnymi walorami brzmieniowymi i wyrazowymi, podobnie jak należące już do klasyki XX w. *Fratres* Arvo Pärta, tutaj w pięknej aranżacji na kwartet wokalny i dwie wiolonczele. Program na krążku, mimo swych licznych odrębności, od początku do końca wydaje się stanowić jedną przekonującą, obejmującą całość, która stanowi słuchacza do wyciszenia, zastanowienia i wczucia się w owe niezwykle dźwiękowe światy wykreowane przez czeskich artystów. Warto spędzić godzinę w ich towarzystwie – nie zabraknie tu ani wzruszeń, ani poczucia

obcowania z pięknym, ani chwil refleksji czy ciekawych doświadczeń poznawczych.

Drugi z albumów, jaki mam przyjemność zaprezentować, jest zdecydowanie bardziej jednorodny w warstwie repertuarowej i stylistycznej, ale równie interesujący i wartościowy, jak jego poprzednik. Poświęcony jest roratom – mszy odbywającej się w godzinach porannych w okresie adwentu, czyli w ciągu 4 tygodni przed Bożym Narodzeniem. Co szczególnie zasługuje na uwagę, jest próba rekonstrukcji czeskiej odmiany tego gatunku, wzbogacanej na przestrzeni kilku stuleci przez pieśni, zarówno w języku rodzimym, jak i łacińskim, poszerzonej rozmiarami w stosunku do swych dawnych pierwowzorów i cieszącej się znaczną popularnością. Materiał pochodzący z różnych okresów wykorzystany w nagraniu pokazuje, jak od wczesnego średniowiecza do drugiej połowy XVI w., poranna msza adwentowa ewoluowała i nabywała odrębności. O szczegółach dotyczących muzyki religijnej w Czechach, omawianego gatunku i źródeł nutowych można się dowiedzieć z książeczki, skarbicy wiedzy pod tym względem, nie podejmują się ze względu na objętość recenzji zamieszczania wyczerpujących informacji na ten temat. Zachęcam jednak do zapoznania się z nimi i oczywiście do posłuchania tego cennego albumu. Jego warstwa wykonawcza jest absolutnie ujmująca i fascynująca; piękna, uduchowiona wokalna twórczość dawnych wieków odżywa na nowo w dwudziestym pierwszym stuleciu we wspaniałej kreacji Schola Gregoriana Pragensis. Natchniony, perfekcyjnie intonowany i współbrzmiący śpiew artystów trafia głęboko do serca słuchacza i zapada w pamięć. Dowodzi, że kilkusetletnia muzyka o nadzwyczajnych walorach brzmieniowych i estetycznych jest cały czas aktualna i potrzebna odbiorcy w erze Internetu i wirtualnej rzeczywistości. Niewątpliwie wielki sukces zespołu i wydawcy, kolejna promocja czeskich wykonawców i repertuaru w najlepszym wydaniu.

Wielbicielom muzyki dawnej gorąco polecam fonograficzne dokonania praskiej formacji i z niecierpliwością czekam na kolejne fascynujące płyty z jej udziałem.

Paweł Chmielowski



MARTHA ARGERICH • GIDON KREMER
• MISCHA MAISKY

The complete duo recordings

CD 1: Beethoven – *Sonaty skrzypcowe op. 12*; CD 2: Bach – *Sonaty BWV 1027–1029*; CD 3: Schumann – *Sonaty skrzypcowe op. 105 & 121*; CD 4: Beethoven – *Sonaty skrzypcowe nr 4 i 5*; CD 5: Bartók *Sonata skrzypcowa nr 1, Janacek – Sonata skrzypcowa, Messiaen – Temat i wariacje*; CD 6: Beethoven – *Sonaty wiolonczelowe op. 5, Wariacje*; CD 7: Prokofiew – *Sonaty skrzypcowe nr 1 i 2, 5 Melodii op. 35 bis*; CD 8: Beethoven – *Sonaty wiolonczelowe op. 69 & 102, Wariacje*; CD 9: Beethoven – *Sonaty skrzypcowe op. 30*; CD 10: Beethoven – *Sonaty skrzypcowe op. 47 i 96*; CD 11: Schumann – *utwory na wiolonczelę*; CD 12: *Live in Japan – Chopin, Franck, Debussy*; CD 13: *In Concert – Strawiński, Prokofiew, Szostakowicz*

Martha Argerich, fortepian; Gidon Kremer, skrzypce; Mischa Maisky, wiolonczela • Orpheus Chamber Orchestra
Deutsche Grammophon 477 9524 • w. 2012, n. 1985-2005 • 805*25"

★★★★★

To bardzo wartościowe 13-płytkowe pudełko dokumentujące 30-letnią przyjaźń artystyczną, która łączyła genialną pianistkę Marthę Argerich oraz fenomenalnego wiolonczelistę Miszę Maiskiego i świetnego skrzypka Gidona Kremera.

Album składa się z płyt, które gdy się pojawiły po raz pierwszy na rynku były bardzo pożądane i popularne ze względu na zjawiskową interpretację nagranych tam utworów. Do dziś stanowią one wyznacznik artystycznej kreacji i punkt odniesienia. Są dumą artystów i prestiżem firmy Deutsche Grammophon, która ma te nagrania w swoim katalogu.

Niniejszy zbiór zawiera wszystkie nagrania zrealizowane dla Deutsche Grammophon w duetach

przez Argerich/Kremer oraz Argerich/Maisky. Płyty umieszczone w pudełku w porządku chronologicznym. Wydawca postarał się, by każda płyta była w tekturowej kopercie ozdobionej repliką oryginalnej okładki.

Sztuka Marthy Argerich żywi się jej spontanicznością i upodobaniem do improwizacji, które są już w jej nagraniach legendarne. Według niej, całkowite oddanie się inspiracji chwili jest niezbędnym warunkiem, aby realizacja tekstu muzycznego przekształciła się w wydarzenie artystyczne. Stąd taką wartość mają dwa ostatnie albumy zarejestrowane podczas koncertów.

Marta Argerich i jej partnerzy sięgnęli po arcydzieła muzyki kameralnej. W sumie mamy tu wspaniałe utwory o głębokich emocjach, niebывалым pięknie wyrazu. To prawdziwy popis w budowaniu dramaturgii muzyki kameralnej. Jest tu zatem szereg uroczych tematów, które tworzą wspaniały klimat każdego z utworów. Z niecodzienną mocą i po mistrzowsku artyści demonstrują melodyczne bogactwo kompozycji, znakomicie wnikają w strukturę dzieł unikając emfazy. Każda fraza, każdy akord, dialog, czarująco pięknym, selektywnym dźwiękiem. Delikatność tonu, bogactwo barw, lekkość i finezja artykulacji to atuty tego albumu.

W sumie są to nagrania doskonałe. Takie zestawy kilkupłytkowe kupuje się w ciemno. Tym bardziej, gdy są w dobrej, przyjaznej cenie.

Arkadiusz Jędrasik

Modest Musorgski – *Obrazki z wystawy* • Sergiusz Rachmaninow – *Koncert fortepianowy nr 3*

Wladimir Horowitz, fortepian • Los Angeles Philharmonic Orchestra • Sergej Kussewicz, dyrygent

Urania URN 22.191 • w. 2001, n. 1950/51 • ADD, 59*43"

★★★★★

Pod palcami Władimira Horowitza *Obrazki z wystawy* pośmiertnej przedwcześnie zmarłego Wiktora Gartmana, ten swoisty reportaż dźwiękowy w formie impresji fortepianowych Modesta Musorgskiego, wcale nie wydaje się dopominać dopełnienia instrumentacyjnego, dokonanego skądinąd przez kompozytora z impresjonizmu się wywodzącego. Faktura fortepianowa okazuje się



POLISH PIANO TRIOS
Andrzej Koszewski • Tadeusz Szeligowski • Andrzej Panufnik

Poznańskie Trio Fortepianowe (Laura Sobolewska, fortepian; Anna Ziółkowska, skrzypce; Dagny Czarnecka, wiolonczela)

Acte Préalable AP0243 • n. 2009, w. 2011
 • 68'35"
 ★★★★★

Poznańskie Trio Fortepianowe tworzą absolwentki Uniwersytetu Muzycznego w Poznaniu: Debiutancka płyta wielkopolskie-

go zespołu zawiera premierowe nagrania triów fortepianowych Andrzeja Panufnika, Andrzeja Koszewskiego i Tadeusza Szeligowskiego. Utwory powstały na przestrzeni dwudziestu lat (najstarsze trio Panufnika powstało w 1936 r. a najmłodsze Szeligowskiego dwadzieścia lat później) i odzwierciedlają najbardziej wpływowe style pierwszej połowy XX w. – od neoklasycyzmu czy neoromantyzmu, poprzez impresjonizm aż do elementów muzyki dodekafonicznej. W swym świetnym komentarzu do płyty Danuta Gwizdalanka stawia nieco prowokujące pytania o możliwość odgadnięcia doświadczenia twórców (Koszewski i Panufnik napisali swe tria jako studenci, Szeligowski jako mistrz) i stopień trudności odbioru poszczególnych dzieł. Oczywiście można by się pokusić o próbę arbitralnych wskazań, ale osobiście wydaje mi się, że wszystkie te kompozycje

łączy świeżość pasji ich twórców, pracujących w myśl zasady „muzyka jest dla ludzi”.

Pomysłowość, otwartość na wiele stylów i przystępność dla odbiorców to walory wszystkich triów nagranych na płycie. *Trio* Koszewskiego przywołuje skojarzenia z kameralistyką Brahmsa (niewolne od dramatyizmu pierwsza i ostania część), jak i daje wyraz fascynacji twórcy dokonaniem francuskich impresjonistów – zwiewne, ulotne *Andantino* z pobrzmiewającą pentatoniką. Wpływy harmoniki serialnej dochodzą zaś do głosu w utworze Szeligowskiego. To tutaj można cieszyć się witalnymi pochodami „kanciasłych akordów” (*Allegro molto*) lub śledzić ciekawie opracowane fragmenty polifoniczne (*Allegro vivace*), czy doświadczyć odrealnionej intymności rodem z dzieł Rolfa Libermanna (*Andante patetico*). Wpływy Ravela słyszalne są także w triu Panufnika, które mieni się

wielością lekkich nastrojów (*Poco adagio, Allegro*) lub kołysze, niczym do snu, błogą kantyleną.

Poznańskie Trio Fortepianowe wnikliwie odczytało dzieła polskich twórców, oddając ich dramaturgię i nastroj. Pogratulować także należy adekwatności stylistycznej zespołu w tym różnorodnym repertuarze. Jako niedostatki wykonawcze dały się słyszeć urwane dźwięki skrzypiec (np. inicjująca partia *Tria* Koszewskiego), jak i matowa barwa akordów fortepianu (zwłaszcza w II części *Tria* Koszewskiego). Niemniej poznańskie trio może nagrany płytę uznać za sukces, nie tylko pod względem unikalności repertuaru, ale także w odniesieniu do wysokiego poziomu zgrania zespołu. Po tak solidnym debiucie pozostaje czekać na kolejną płytę z zapomnianymi dziełami rodzimej kameralistyki.

Piotr Wolanin

w pełni wystarczająca, choć można się też zastanawiać, na ile jednak pianista miał w uszach efekty orkiestracyjne Ravela i uwzględniał je w swojej interpretacji? Mieni się ona barwami *Targu w Limoges*, odznacza zwiewnością *Tańca kurcząt w skorupkach*, odwołuje do surowego następstwa akordów w *Katakumbach*, a nawet nie cofa przed dysonansową zgietkliwością w stanowiącej rodzaj scherza *Chatce Baby Jagi*, w której triu pojawiają się zgoła impresjonistyczne efekty brzmieniowe. W celu oddania tej złożoności artysta posługuje się najdrobniejszymi odcieniami dynamicznymi w *Cum mortuis in lingua mortua*, śpiewnym legatem w *Starym zamku*, kiedy indziej jego gra przybiera formę istnych fajerwerków dźwiękowych, rozsadzających fortepian, ale nie jest to nigdy dźwięk przebity, lecz zawsze głęboko osadzony w instrumentcie. W *Gnomie* oraz *Samuelu Goldbergu* i *Szmulu*, pianista sięga po śmiało rubata. Niewyobrażalną wręcz technikę, która wszelako nigdy nie służy wyłącznie wirtuozowskiemu popisowi (błyskawiczne przeskoki z grzmącego fortissimo do zwiewnego pianissima, znane mi na żywo jedynie z występów Świątosława Richter), łączy z pogłębioną interpretacją, która w pełni zasługuje na miano kreacji. W jego ujęciu nawet *Promenady* nie są li tylko wypełnieniem pomiędzy kolejnymi ogniwami,

lecz posiadają własną wymowę, indywidualną treść i zabarwienie. O ile otwierająca zachowuje jeszcze pozory beznamietności, nieomal palcówki, to w trzeciej pobrzmiewają echa ociężałe kroczących wołów, zaprzężonych do wozu, z poprzedzającego ją *Bydła*. Całość zamyka rozbudowana w formie repryzy *Wielka Brama Kijowska*, rozwijająca się z motywu wspomnianych promenad. W związku z tym cyklem warto odnotować dwa polonica. W spisie tytułów, w odniesieniu do siódmego ogniwa zachowano w oryginale polskie określenie *Bydło*, a *Samuel Goldberg* i *Szmul* nawiązywali z kolei do dwóch obrazów Gartmana, przedstawiających charakterystyczne typy sandomierskich Żydów: bogacza i biedaka, z którymi malarz zetknął się, przebywając w tamtych okolicach. Nagranie to pochodzi z koncertu w nowojorskiej Carnegie Hall 23.04.1950 r.

W przypadku *III Koncertu fortepianowego d-moll* op. 30 Rachmaninowa, zagranego rok wcześniej, 30.08 w Los Angeles i zarejestrowanego przez radio, możliwość oceny interpretacji do pewnego stopnia utrudnia niska jakość techniczna nagrania: szumy, trzaski, brak wyrównanych proporcji pomiędzy planami akustycznymi solisty i poszczególnych sekcji instrumentalnych akompaniującej pod dyktando Sergieja Kusewickiego miejscowej orkiestry filharmonicznej.

Prawdopodobnie uzyskano je z tłoczonych płyt, a nie oryginalnych materiałów wyjściowych, a co za tym idzie posiada w znacznej mierze wartość głównie natury dokumentacyjnej, dając niekiedy wypaczone wyobrażenie o samym wykonaniu? Trudno na przykład cokolwiek powiedzieć o jego walorach brzmieniowych. Pomimo tych zastrzeżeń wciąga jednak, pozwalając niekiedy zapomnieć o wszelkich technicznych mankamentach. Przede wszystkim podziwiać można biegłość techniczną, zwłaszcza w licznych ustępach o charakterze toccatowym. W pierwszej części – *Allegro ma non troppo* – pianista narzuca niekiedy zawrotne tempa, a w finałowym rondzie (*Alla breve*) daje popis różnicowanego touché: od potężnego w monumentalnych pochodach akordowych po niekiedy ledwo muskające klawisze. W pasażach środkowego *Intermezza* (*Adagio*) urzeka za to perlisty dźwięk. Zgodnie z romantyczną naturą tej muzyki artysta operuje gwałtownymi kontrastami dynamicznymi i agogicznymi, oddając w ten sposób gradację burzliwych uniesień.

Władimir Horowitz (1903–1989) wraz z Rachmaninowem wydają się zagubionymi w następnym stuleciu ludźmi i artystami dziewnastowiecznymi, w istocie w pełni będącymi jeszcze z ducha romantykami! Doskonałość sztuki

wykonawczej Horowitza porównać można chyba jedynie z Arturem Rubinsteinem, należącym już wszakże całkowicie do XX w.. Obydwaj poślubili córki wybitnych dyrygentów: Horowitz Wandę Toscanini, Rubinstein Anielę Młynarską. O ile ten ostatni był hedonistą, to pierwszy przeżywał liczne załamania nerwowe, połączone z depresją i kilkuletnimi przerwami w działalności koncertowej, wypełnionymi jedynie studyjnymi nagraniami. Zarejestrowane na płycie kreacje poprzedzały o dwa lata kolejne zamilknięcie, trwające aż do roku 1965. Trawestując Krasińskiego można stwierdzić, że wielki muzyk dostarcza słuchaczom szczęścia, sam szczęśliwym nie będąc.

Lesław Czaplński



L'ÂME RUSSE
Utwory: Czajkowskiego, Musorgskiego, Rachmaninowa, Skriabina, Prokofiewa, Szostakowicza

Grigory Sokolov, fortepian; Sergey Khachatryan, skrzypce; Sonia Wie-

der-Atherton, wiolonczela; Laurent Cabasso, fortepian • Orchestre National du Capitole de Toulouse; Orchestre National de France • Tugan Sokhiev, Kurt Mazur, dyrygenci

Naïve V 5271 • w. 2011 • 273'00"

★★★★

Firma Naïve proponuje zbiór czterech płyt wydanych przez siebie w przeszłości w boksie pod tytułem *L'âme russe*. Znajdują się na nich utwory rosyjskich kompozytorów, uporządkowane według gatunków: symfoniczne, koncerty solowe, utwory solowe i kameralne.

Pierwsza z nich to nagranie Orchestre National du Capitole de Toulouse pod batutą Tugana Sokhiewa. W repertuarze płyty znalazły się *Obrazki z wystawy Modesta Musorgskiego i IV Symfonia Piotra Czajkowskiego*. Dzieła tyleż samo popularne co i efektowne, więc płyta powinna być uczcią dla zmysłów, a jest... co najwyżej błędym przypomnieniem tych kompozycji. Dyrygent ograniczył swą rolę do taktowania, bo w wykonaniu obu kompozycji nie słychać ani korespondencji pomiędzy instrumentami lub ich grupami, ani cieniowania dynamicznego (brak nawet crescendo w zakończeniu *Chatki na kurzej stopie* będącej wstępem do ostatniej *Promenady*), ani symfonicznego rozmachu. Stąd obie kompozycje brzmią płasko i są zupełnie pozbawione malarstwa dźwiękowego (*Obrazki...*) i narracji (*Symfonia*). A z Orkiestrą z Tuluzi można osiągnąć o wiele lepsze rezultaty, bo dysponuje ona sprawną sekcją instrumentów dętych (bezbłędnie wykonane figuracje w *Obrazkach...* i majestatyczne fanfary otwierające symfonię Czajkowskiego) oraz mocnym, choć nieco przyćmawionym, kwintetem smyczkowym. Płyta stanowi podrygnowy przykład akademizmu dyrygenckiego.

Koncerty solowe w zbiorze reprezentują oba koncerty skrzypcowe Szostakowicza wykonane przez Sergeya Khachatryana i towarzyszącej mu Orchestre National de France pod kierownictwem Kurta Mazura. Rosjanin osiągnął wysoką biegłość techniczną, co w szczególności cieszy w szybkich fragmentach obu koncertów, a także w kadencji drugiego z nich. Jego grę określiłbym jako siarczystą lub ognistą ze względu na suchą barwę i silny, „iskrzący” sposób wykonania staccato. Słab-

szą stroną sztuki wiolinistycznej Khachatryana jest małe zróżnicowanie barwy, które ogranicza się do twardej, dominującej i lekkiej w nielicznych fragmentach kantyleonowych. Natomiast brzmienie orkiestry satysfakcjonuje i całość mogłaby stanowić ciekawą propozycję interpretacyjną, gdyby nie małe zaangażowanie dyrygenta. Mazur bowiem prowadzi rzetelnie, ale zupełnie nie interesuje go współgranie orkiestry z solistą, przez co *Koncert a-moll* op. 77 płynie jakby dwoma odrębnymi drogami, a w *II Koncercie cis-moll* op. 129, choć jest już nieco lepiej, także gubi kilka świetnych dialogów solisty z „drewnem”. Ogólnie więc na płycie zarejestrowano zdolnego skrzypka z dyrygentem odcinającym kupony od swej sławy.

Płytą recitalową w boksie *L'âme russe* jest zarejestrowany w 1988 r. w Petersburgu występ solowy Grigory'ego Sokołowa, w repertuarze którego znalazły się: *Sonaty nr 3 fis-moll* op. 23 i *nr 9 Czarna msza* op. 68 Skriabina, *Sonata nr 8 B-dur* op. 84 Prokofiewa i *Preludium nr 4 D-dur* op. 23 Rachmaninowa. Interpretacje wszystkich kompozycji są przemyślane, wciągają słuchacza w tok narracji budowanej przez pianistę. W *Sonacie nr 3* Skriabina zademonstrował umiejętność prowadzenia długich fraz à la Chopin. Przy czym najbardziej podobać mogą się *Sonata nr 9* Skriabina i *Sonata Prokofiewa*, w których Sokołow wytworzył osobliwy nastrój, niczym z psychotycznego seansu. Szkoda tylko, że tak inteligentna gra nie poparta została bardziej atrakcyjną barwą – Rosjanin gra matowym dźwiękiem pozbawionym przestrzeni i blasku.

Kameralistykę reprezentuje w tym zbiorze płyta Sonii Wieder-Artheton (wiolonczela) i Laurenta Cabbaso (fortepian) wypełniona *Sonata d-moll* op. 40 Szostakowicza oraz kompozycjami Prokofiewa: *Adagiem* op. 97 (*Kopciuszką*), *Sonata C-dur* op. 119 i *Balladą* op. 15. Duet w tym nagraniu sprawia wrażenie bardzo zainspirowanego bogactwem kompozycji Szostakowicza i Prokofiewa. Naturalnie wydobywa z niego szeroką paletę jakości wyrazowych. Na uwagę zasługuje również szczególnie umiarkowana umiarkowana zachowania umiaru emocjonalnego, dzięki czemu muzycy nie popadają w patos. Oboje muzyków dysponuje ładnym dźwiękiem, a ich współgranie jest zbalansowane dynamicznie. Tym

samym jest to najlepsza kreacja artystyczna w boksie.

Czy zbiór owych czterech płyt wywoła miłość do muzyki rosyjskiej? Stało by się tak na pewno gdyby nie zawiedli dyrygenci, bo solistów i kameralistów zdecydowanie należy postawić po stronie pozytywów. Tak czy inaczej, trudno pozbyć się wrażenia, że Naïve chcąc sprzedać mało chodliwe pozycje „ożeniła” popularne dzieła w przeciętnym wykonaniu z koneserskimi tytułami.

Piotr Wolanin

Jean Sibelius – Symfonia nr 5, Córka Pohjoli • Witold Lutosławski – Koncert na orkiestrę

London Philharmonic Orchestra • Jukka-Pekka Saraste, dyrygent

London Philharmonic Orchestra LPO 0057 • w. 2011, n. 2011 • 70'27"

★★★★★

Ciekawe, że kolejna dotacja z Instytutu Adama Mickiewicza w ramach programu PolskaMusic, trafiła do Londyńskiej Orkiestry Filharmonicznej, wykonującej w roku 2008 na jednym ze swych koncertów *Koncert na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego. Decydentom z owej instytucji pragnę przypomnieć, że to dzieło już od kilkudziesięciu lat należy do repertuaru najlepszych orkiestr z całego świata, a tym bardziej angielskich – na Wyspach Brytyjskich twórczość naszego kompozytora cieszy się od dawna sporym uznaniem. Zastanawiam się zatem, kiedy nastąpi kolejna kompromitacja urzędników z Ministerstwa Kultury i formacji jemu podległych; czy wykonania i nagrania kompozycji Chopina też będą dotować z publicznych pieniędzy? Muzyka Lutosławskiego sponsoringu raczej nie potrzebuje, albowiem jest wielu artystów sięgających po nią bez finansowej „inspiracji”. Szkoda, że pracujący za nasze podatki i wydający je według własnego widzimisię decydenci mają kiepskie rozeznanie w sytuacji na rynku muzycznym, skoro decydują się po raz kolejny wspomagać zagraniczne podmioty w prezentacji i rejestracji jednego z najpopularniejszych utworów klasyka XX w., partytury znanej z dziesiątków wykonań i nagrań wykonawców polskich i obcokrajowców.

Muszę jednak uczciwie przyznać, że Jukka-Pekka Saraste,

słynny fiński kapelmistrz, z *Koncertem na orkiestrę* Lutosławskiego poradził sobie znakomicie. Koncertowe wykonanie z lutego 2008 r. imponuje świetnymi tempami, żywością, zwłaszcza w ostatniej części, zgraniem orkiestry operującej wielką obsadą, wreszcie bogactwem ekspresji. W tym niezwykle przekonującym ujęciu słychać wyraźnie klasyczny wręcz charakter utworu, przejawiający się w mistrzowsko skonstruowanej formie i poprowadzonej narracji. Nic dziwnego, że ów występ wywołał owacje zgromadzonej w Southbank Centre's Royal Festival Hall publiczności.

Moje uznanie wzbudziły również pozostałe kompozycje zamieszczone na krążku, czyli poemat *Córka Pohjoli* oraz *V Symfonia Es-dur* Jana Sibeliusa (ciekawe, czy fińskie Ministerstwo Kultury dotuje wykonania i nagrania tego kompozytora na wzór Polaków? Śmiem wątpić – Finlandia, kraj bogaty i rozumny, nie szasta pieniędzmi). Jukka-Pekka Saraste jest dyrygentem z bogatym doświadczeniem w tym repertuarze, co wyraźnie słychać. Koncertowe kreacje obu arcydzieł są bardzo przekonujące pod względem jakości interpretacji i uchwycenia ich stylu oraz narodowego charakteru. Mój największy zachwyt wywołała *V Symfonia*. Utrzymana w płynnych, dość szybkich tempach, z niezwykle spójną i wciągającą narracją, fascynuje melodyczną inwencją, romantycznym wyrazem, porywającą oprawą instrumentalną. Londyńscy Filharmonicy pokazują się z najlepszej strony, zwłaszcza w prześlicznie grającej sekcji dętej drewnianej. Brzmienie pozostałych sekcji, ich zgranie, precyzyjnie zrealizowana dynamika, konsekwentna realizacja wizji kapelmistrza, świadczą o najwyższym poziomie wykonania. Tak gra zespół światowego formatu! Niniejsza kreacja z pewnością może przekonać sceptyków, że *Piąta* to najpiękniejsza symfonia Jana Sibeliusa!

Płyta LPO to kolejny wartościowy tytuł dokumentujący działalność Londyńskiej Orkiestry Filharmonicznej i współpracujących z nią mistrzów batuty. Pozycja obowiązkowa w kolekcjach miłośników wielkiej symfoniki.

Paweł Chmielowski



PAUL MEISEN
Portrait

Dzieła: J. S. Bacha, C. P. E. Bacha, S. Prokofiewa, M. Regera, C. Reineckego, E. Denissowa, J. Haydna, L. van Beethovena

Paul Meisen, flet; Ernő Sebestén, skrzypce; Wilfried Strehle, altówka; Martin Ostertag, wiolonczela; Gabriel Rosenberg, fortepian

MDG 302 1467-2 • w. 2008, n. 1980-1990
• 240'43"
★★★★★

Na pięciu płytach CD zarejestrowane zostały perły kameralistyki i arcydzieła solowej muzyki fletowej. Są to kolejno: CD1: J. S. Bach – *Sonata h-moll BWV 1030*, Max Reger – *Sonata fis-moll op. 84*, CD 2: Sergiusz Prokofiew – *Sonata D-dur op. 94*, Carl Reinecke – *Sonata e-moll Undine op. 167*, CD 3: J. S. Bach – *Sonata a-moll BWV 1013 na flet solo*, C. P. E. Bach – *Sonata a-moll Wq 132 na flet solo*, Edison Denissow – *Sonata*, CD 4: Joseph Haydn – *Six Divertimenti* (Hob. IV: 6-11) na flet, skrzypce i wiolonczelę, CD 5: L. van Beethoven – *Serenada D-dur op. 8 na skrzypce, altówkę i wiolonczelę*, *Serenada D-dur op. 25 na flet, skrzypce i altówkę*.

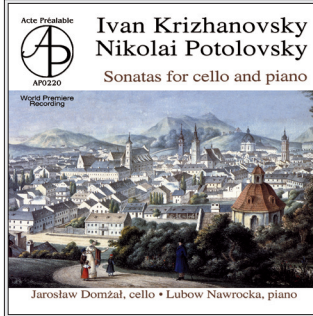
Kim jest Paul Meisen? To ceniony flecista szwajcarski starszego pokolenia (ur. 1933), znany pedagog i wytrawny artysta. Niestety sędzę, że w Polsce jego nazwisko może pojawić się po raz pierwszy. Jego aktywność artystyczna obejmowała trzy gałęzie: solową, orkiestrową i pedagogiczną. W każdej z nich osiągnął bardzo wiele: jako solista – m.in. wygrał renomowany Międzynarodowy Konkurs ARD w Monachium (1960), jako muzyk orkiestrowy – przez wiele lat piastował pozycję solisty w orkiestrze Filharmonii w Hamburgu, jako pedagog – wykładał m.in. w Hochschule für Musik w Lubece, Detmold oraz w Tokio National University of Fine Arts. Wydaje się, że drogę artystyczną Meisena od początku cechowała

indywidualność i przekora, która najpierw doprowadziła do podjęcia decyzji o przerwaniu studiów w Detmold, później – do powrotu do nauki i nauczycieli w Karlsruhe i wreszcie, pod wpływem André Janeta, wybitnego flecisty i pedagoga francuskiego, do zdecydowania się na samodzielną naukę i bycia nauczycielem dla samego siebie. Decyzję tę Meisen podjął około roku 1955, jako flecista zaledwie 22-letni. W roku 1956 był finalistą konkursu ARD w Monachium, a w roku 1960 został laureatem pierwszej nagrody. Oto co w książeczce programowej artysta powiedział na ten temat: „ta wygrana była dla mnie cenna tylko dlatego, że musiałem i chciałem sam przygotować nutę po nucie bez pomocy nauczyciela”.

Swoją dalszą artystyczną drogę Paul Meisen opisuje w książeczce albumu jako „crescendo – jeśli chodzi o pedagogikę i decrescendo – biorąc pod uwagę karierę solową”. Mottem życiowym Meisena stały się słowa: „wszystko staje się możliwe, kiedy się w to wierzy”. I wydaje się, że to właśnie owa sentencja przyswiecała temu fletciście, kiedy podjął się realizacji zupełnie wyjątkowego pomysłu wydania pięciopłytowego albumu portretującego swoje artystyczne życie i zainteresowania.

Pierwsza z płyt zawiera dwie kompozycje na flet i fortepian z różnych epok – baroku i romantyzmu. Otwierając album *Sonata h-moll* J. S. Bacha, w której Meisenowi partneruje na fortepianie Gabriel Rosenberg, cechuje elegancja, piękne i logiczne prowadzenie frazy, umiejętne dozowanie emocji i ich bogactwo – uzyskane dzięki bardzo dobremu warsztatowi obu muzyków. Z pewnością jest to wykonanie bardzo dobre, logiczne, przemyślane i stylowe.

Podobne zrozumienie frazy – ale już romantycznej, słyszymy w drugim z utworów na tej płycie, a mianowicie *Sonacie* na flet i fortepian Maxa Regera. Każda z jej czterech części (*Allegro moderato*, *Allegretto*, *Andante*, *Fuge*) wykonana jest z dużą starannością o wszystkie aspekty dzieła muzycznego. Na uwagę zasługuje bardzo dobre i czytelne zaplanowanie oraz realizacja sfery emocjonalnej utworu. Zamiany dynamiczne są bardzo konkretne i obejmują bardzo szeroki ambitus: od pastelowego pp do dynamicznego i pełnego napięcia ff.



KRIZHANOWSKI • POTOŁOWSKI
Sonaty wiolonczelowe

Jaroslav Domžal, wiolonczela; Lubow Nawrocka, fortepian

Acte Préalable AP0220 • w. 2011, n. 2009
• 60'02"
★★★★★

Kolejne znakomite repertuarowe odkrycie w katalogu Acte Préalable – tym razem wyjątkowo poświęcone muzyce rosyjskiej, a nie polskiej, mimo iż swojsko brzmiące nazwiska obu kompozytorów mogłyby wskazywać na jakieś związki z naszym krajem. Z przyjemnością przedstawiam Państwu utwory na wiolonczelę i fortepian Iwana Krizhanowskiego (1867–1924): *Sonata g-moll op. 2* oraz Mikołaja Potołowskiego (1878–1927): *Sonata d-moll op. 2* i *Deux pièces op. 3*. W roli głównej doborowi, doświadczeni wykonawcy, znani m.in. z innych świetnych nagrań dla warszawskiej wytwórni, mający na koncie znaczące osiągnięcia w przywracaniu do życia muzyki zapomnianej, by wspomnieć chociażby o doskona-

łym albumie rosyjskiej pianistki, poświęconym twórczości Henryka Pachulskiego.

Do grona bardzo cennych fonogramów z pewnością dołączy niniejsza płyta, którą gorąco polecam przede wszystkim miłośnikom kameralistyki późnego romantyzmu. Same kompozycje urzekają swą wyjątkową emocjonalnością, atrakcyjnym w odbiorze słowiańskim, melancholijnym charakterem, piękną melodyką. To prawdziwa rewelacja i znaczące odkrycie w wiolonczelowym repertuarze końca XIX i początku XX w.! Aż dziw bierze, że tak znakomite dzieła dopiero teraz doczekały się fonograficznej premiery. Co do wykonania, zasługuje również na najwyższe uznanie. Polsko-rosyjski duet świetnie się sprawdza w tej niezwykle emocjonalnej muzyce, gdzie zarówno wiolonczela, jak i fortepian mają ogromne pole do popisu. Szerokie frazy pełne pięknych melodii, pełne wyrazu dialogi między instrumentami, ich nasycone brzmienie są tworzywem wyjątkowej aury i sprawiają, że prezentowane kompozycje porywają odbiorcę. Bardzo dobra jest też realizacja techniczna nagrania, z czystym, wyraźnym, pełnym dźwiękiem we właściwych proporcjach.

Uznaję tę płytę za produkcję wybitną, zarówno pod względem doboru repertuaru, jak i wysokiego poziomu jego wykonania.

Paweł Chmielowski

Drugą płytę wypełniają dwie wielkie sonaty, które zajmują czołowe miejsce w kanonie kameralnej literatury fletowej. Na wstępie należy podkreślić bardzo dobrą współpracę w obu tych utworach flecisty i pianisty, Rosenberga, a także ich pełne zrozumienie treści muzycznej oraz wirtuozowski warsztat, który umożliwił im ukazanie tego zrozumienia. W *Sonacie* Sergiusza Prokofiewa Meisen w sposób wyrazisty i wirtuozowski wydobywa z treści muzycznej typowe dla kompozytora skontrastowanie nastrojów – od lirycznych do groteskowych. W wydobyciu tych afektów pomaga fletciście bardzo bogata i czytelna artykulacja, a także piękny i elastyczny dźwięk. Każda kolejna część dzieła jest potwierdzeniem tej opinii. Romantyczna i nieco bardziej patetyczna w charakterze druga z *Sonat* – dzieło Carla

Reineckego, szczególnie pokazuje natomiast piękny, aksamitny tembr dźwięku fletowego artysty oraz jego elastyczność. Na podkreślenie zasługuje także bogactwo środków wyrazowych, precyzyjne i różnorodne *staccato* oraz klarowność pomysłów interpretacyjnych.

Na płycie trzeciej nagrano trzy kompozycje solowe, dwie z okresu baroku i jedną z XX w. Dwie fletowe sonaty solowe Bachów – ojca i syna, wykonane są w sposób przemyślany, stylowy i elegancki. Tempa i charaktery tych dwóch wielkich sonat barokowych są wzorcowe. Pierwszy z utworów – *Sonata BWV 1013* Jana Sebastiana Bacha od pierwszej do ostatniej nuty zagrane są z wielką dbałością o dźwięk, artykulację i frazę, nie pozostawiając miejsca na przypadkowość. Powtórzenia poszczególnych fragmentów zostawiają nieco więcej swobody w

traktowaniu frazy i rytmu. Frazę Paula Meisena w tym utworze cechuje uporządkowanie i matematyczność, która staje się idealnym punktem wyjściowym do ukazania bogactw i stylowych pomysłów.

W *Sonacie* zaś Carla Philippa Emanuela Bacha od pierwszych nut uderza odmienna stylistyka, którą obrał flecista w tym dziele – skłaniająca się ku romantycznej. Także tu artysta pozostaje tej stylistyce wierny w całym utworze. Część pierwsza utworu – *Poco Adagio*, w tym wykonaniu, przywodzi na myśl bardzo silny związek z muzyką wokalną. Poszczególne frazy wykonywane są bez pośpiechu, a wręcz z pewnym ociąganiem agogicznym. Flecista ukazuje tutaj niewątpliwie całą paletę możliwości sonorystycznych fletu. W części drugiej, *Allegro* oraz trzeciej – także *Allegro*, Meisen nadal utrzymuje pewną „zachowawczość”. Tyczy się to zarówno ambitus dynamicznego, tempa, jak i ornamentacji.

Mimo, iż oba dotąd opisane dzieła na tej płycie potwierdzają niewątpliwie bardzo wysoki poziom gry Paula Meisena, z dwóch ukazanych przez niego obrazów solowych fletowych sonat barokowych – Jana Sebastiana i Carla Philippa Emanuela Bacha, zdecydowanie mi bliższa jest interpretacja pierwsza.

Kontrastujące z obiema barokowymi sonatami trzyczęściowe (*Tranquillo, Allegro, Lento*) dzieło Edisona Denissowa, *Sonata for Flute* (1982), wykonane jest w sposób bardzo emocjonalny, elegancki i wyważony. W dwóch skrajnych, wolnych częściach, po raz kolejny trzeba wyróżnić piękny, czysty, ciepły i aksamitny dźwięk Paula Mesinena, a także pełne przekonanie frazy i doskonałą organizację formalną utworu.

Czwarta płyta prezentuje sześć z jedenastu *Divertimenti* na flet, skrzypce i wiolonczelę, klasyka Josepha Haydna. O ile utwory zarejestrowane przez Paula Meisena na uprzednio opisanych płytach są znane i stosunkowo często obecne w praktyce koncertowej, o tyle już utwory kameralne Haydna nie są tak popularne. A to wielka szkoda, bo z pewnością na to zasługują. Między innymi ze względu na bogactwo treści muzycznej, pozwalające – przy odpowiednio wysokim poziomie wykonawczym wszystkich kameralistów, na jego pełne ukazanie.

Frazy wymyślone przez Haydna są bardzo eleganckie i przyjemne w odbiorze, a materiał muzyczny pozostaje wciąż zaskakujący dla słuchacza, co sprawia, że ich percepcja musi sprawiać prawdziwą przyjemność. Grę artystów w tych pięciu dziełach cechuje przede wszystkim zrozumienie idealnej równowagi i krystalicznej czystości typowej dla postawy artystycznej Haydna. Brzmienie muzyków jest wyrównane, na podkreślenie zasługuje godna podziwu biegłość techniczna wszystkich instrumentalistów, właściwa umiejętność analizy formy i faktury, bogata i zróżnicowana dynamika oraz bardzo dobre zgranie. Od pierwszej do ostatniej nuty we wszystkich pięciu *Divertimenti* słyszalna jest także ogromna radość ze wspólnego muzykowania. To z pewnością bardzo dobre wykonanie, wzorcowe i godne polecenia. Ze szczególną przyjemnością słuchałam zwłaszcza *Divertimento II G-dur*.

Płyta piąta jest muzycznym hołdem złożonym klasykowi Ludwikowi van Beethovenowi. Znajdują się na niej dwie *Serenady* – op. 8 na skrzypce, altówkę i wiolonczelę oraz op. 25 na flet, skrzypce i altówkę. W mojej recenzji zajmuję się drugą z nich, w której występuje flet – *Serenadą* op. 25. Także tutaj grę muzyków cechuje zrozumienie formy i istoty gry zespołowej, bardzo dobra intonacja i czytelna dynamika, podkreślająca zmieniające się jak w kalejdoskopie kierunki w muzyce. Sześcioczęściowe dzieło Beethovena wykonane jest z łatwością wspólnego muzykowania, finezją brzmienia i wirtuozerią techniczną. W części pierwszej, *Intrata. Allegro*, rozpoczynającej się charakterystycznym, żywiołowym w charakterze temacie, wykonywanym przez flet solo, zachowana jest klasyczna równowaga głosów i proporcji. Artykulacja fletu jest bardzo klarowna i wyrazista. Część druga utworu, *Tempo ordinario d'un Minuetto*, ukazuje śpiewną melodykę tematu i bogactwo dynamiczne. W części trzeciej, *Allegro moderato*, naprzemiennie występuje pokaz motywów tematycznych, przeplatany dialogami: flet – instrumenty smyczkowe. Grę muzyków cechuje lekkość i żartobliwość. Liryczna i nastrojowa część czwarta, *Andante con Variazioni*, pełna jest finezji, piękna i elegancji. Temat – *Andante*, wykonany jest wzorcowo, a zbudowane na jego treści poszczególne

wariacje urzekają swą lekkością i precyzją. Kolejna część, piąta, to żartobliwe *Allegro scherzando e vivace*, gdzie dominuje wirtuozeria i selektywność. Brzmienie jest bardzo dobrze wyważone i ujednoczone. Finałowa część szósta – *Adagio – Allegro vivace disinvolto*, jest podsumowaniem pomysłów kompozytorskich i możliwości wykonawczych. Pełna jest wdzięku, żartu i precyzji – czyli tych cech, które w zasadzie określają całe dzieło.

Projekt, którego podjął się Paul Meisen jest zupełnie wyjątkowy. Już samo bowiem nagranie pięciopłytkowego albumu pod względem logistycznym i organizacyjnym jest z pewnością zadaniem karkołomnym. I za to należą się Mu słowa uznania. Z pewnością przyczyni się tym samym do promowania piękna i różnorodności muzyki fletowej. Ale co istotniejsze – czyni to na bardzo wysokim poziomie technicznym, emocjonalnym i koncepcyjnym. A osobne słowa uznania należą się Paulowi Meisenowi za piękny, bardzo osobliwy, dźwięk fletowy.

Z całym przekonaniem polecam ten album.

Ewa Murawska



MŚCISŁAW ROSTROPOWICZ
THE COMPLETE DECCA RECORDINGS
Schubert – Sonata „arpeggione”
D 821 • Schumann – 5 Stücke im Volkston op. 102 • Haydn – Koncert wiolonczelowy Hob. VIIb:1 • Britten – Suita wiolonczelowa nr 1 & 2, Symfonia na wiolonczelę i orkiestrę op. 68 • Bridge – Sonata wiolonczelowa • Debussy – Sonata wiolonczelowa • Beethoven – Sonaty wiolonczelowe nr 1-5
 Światosław Richter, fortepian • English Chamber Orchestra • Benjamin Britten, fortepian i dyrygent
 Decca 478 3577 • w. 2012, n. 1962–1969 • 312'28"

★★★★★

Wszystkie firmy płytowe co jakiś czas wydają w postaci zbior-

czej swoje najlepsze nagrania. Są one warte zainteresowania z kilku powodów, z których najważniejsze to: dostępność tego, co najlepsze w jednym pudełku oraz przyjazna cena. M.in. te powody skłaniają do sięgnięcia po komplet nagrań, jakie nagrał dla brytyjskiej firmy Decca rosyjski legendarny wiolonczelista Mściśław Rostropowicz.

Mściśław Rostropowicz uważany jest za jednego z najlepszych wiolonczelistów wszechczasów. Z okazji 85. rocznicy jego urodzin Decca zebrała wszystkie nagrania, których artysta dokonał dla wytwórni Decca i Philips w jubileuszowym pięciopłytkowym wydawnictwie.

Albumy zawierają wszystkie nagrania Rostropowicza z Benjaminem Brittenem zawierające zarówno dzieła Brittena, które wszystkie dedykowane są wybitnemu wiolonczeliście, jak i wybrane przykłady z muzycznej literatury światowej.

Wydawnictwo obejmuje także nagranie z 1964 r. odkrytego wówczas *Koncertu wiolonczelowego C-dur* Józefa Haydna pod dyktando Brittena. Z Philipsa pochodzi komplet wykonań sonat wiolonczelowych Beethovena, które nagrane zostały przez Rostropowicza ze swoim równie wielkim i sławnym rodakiem, genialnym pianistą Światosławem Richterem, a które prestiżowy brytyjski miesięcznik Gramophone określił mianem „najlepszej płyty lat 60.”.

Mściśław Rostropowicz, znany ze swojej działalności opozycyjnej i walki o prawa człowieka, wiele czasu spędził na emigracji. Z własnego wyboru opuścił Związek Radziecki po tym, jak otwarcie wstawił się za Aleksandrem Sołżenicynem. Rosyjski wiolonczelista szczytł się tym, że w jego żyłach płynęła też polska krew (przodkowie pochodzili spod Sochaczewa). W jego spektakularnej karierze swoje utwory dedykowali mu najwybitniejsi kompozytorzy świata, w tym Witold Lutosławski i Krzysztof Penderecki.

Polecam to bardzo wartościowe pudełko z pięknymi i ważnymi nagraniami Mściśława Rostropowicza.

Arkadiusz Jędrasik



SONG OF THE REEDS

Albrecht Mayer, obój; Tabea Zimmermann, altówka; Marie-Luise Neunecker, róg; Markus Becker, fortepian
Decca 478 3564 • w. 2012, n. 2011 • 64'11"
★★★★★

Song of the Reeds (Pieśni z trzciny) to tytuł cyklu „pieśni bez słów” na obój, altówkę i fortepian skomponowanego przez Augusta Klugharda, a ostatnio nagranych przez Albrechta Mayera i jego przyjaciół. Poza tym utworem, na płytę trafiły wygrzebane z lamusa: 3 *Romanse na obój i fortepian* op. 94 Roberta Schumanna, *Trio na obój róg i fortepian* op. 61 Heinricha von Herzogenberga, *Mitosne zawołanie Fauna* na rożek angielski i fortepian Hansa Steinmetza, *Wariacje na obój i fortepian* op. 39 Juliusa Weismanna oraz jako uzupełnienie *Preludium-Improvizacja* Marcusa Beckera. Wspólnym mianownikiem wszystkich kompozycji jest prawdziwie romantyczny duch. Zgodnie z tytułem pierwszego cyklu Klugharda, kompozycje zawarte na płycie odnoszą się do romantycznej wrażliwości na naturę i płynącego z niej pragnienia miłości. Stąd kompozycje tu zamieszczone charakteryzują się idyllicznym, choć spowity mgiełką melancholii, nastrój. Można więc stwierdzić bez skrupowania, iż jest to muzyka do snucia marzeń.

Oczywiście w trakcie poszukiwań repertuaru kameralnego na obój Mayer musiał zagłębić się przede wszystkim w twórczość zapomnianych dziś kompozytorów. Niemniej jednak, nie znaczący to, że jest to literatura muzyczna niższych lotów. Mamy bowiem tu do czynienia z prawdziwymi perłami epoki wrażliwych serc i jej epigonów (Steinmetz i Weismann tworzyli w XX w.). Przy tej okazji rodzi się pragnienie, aby rodzimi muzycy również przystąpili do poszukiwań polskiego repertuaru, który z pewnością także skrywa wiele nieodkrytych skarbów.

Na superlatywy pod adresem wykonawców nie starczyłoby miej-

sca w całym numerze **Muzyka21**. Dlatego zwrócę tylko uwagę na doskonale współgranie oboju z rogiem w *Triu* Herzogenberga. Marie-Luise Neunecker na, jak się powszechnie sądzi, mało precyzyjnym rogu koncertuje z obojem z taką gracją i delikatnością, że zawstydzić mogłaby niejednego solistę tzw. mainstreamowego instrumentu.

Piotr Wolanin

MARTHA MÖDL

**The Portrait of a Legend
R. Wagner, R. Strauss, W. Fortner, A. Riemann, P. Czajkowski, L. van Beethoven**

Profil PH12006 • w. 2012 • 158'17"
★★★★★

W bieżącym roku przypada setna rocznica urodzin Marthy Mödl (1912–2001), wielkiego niemieckiego sopranu dramatycznego. Z tej okazji wytwórnia Hänssler Profil prezentuje w postaci dwupłytkowego albumu nigdy wcześniej nie wydane nagrania tej wybitnej śpiewaczki. Rejestracje pochodzą z lat 1950–1982, a więc okresu świetności tej artystki. Martha Mödl występowała bowiem niemal do śmierci w wieku 89 lat... Większość prezentowanych na płycie kreacji to muzyka Ryszarda Wagnera. Otwierająca pierwszą płytę scena z wczesnej opery *Rienzi*, to też jedna z najwcześniejszych rejestracji Marthy Mödl, z 1951 r. Potem następują fragmenty *Tristana* i *Izoldy* w dwóch nagraniach. Izolda była wielką rolą Marthy Mödl, której nota bene, nigdy nie zarejestrowała w studio. Dysponujemy jednak genialnym żywym nagraniem z 1952 r. z Bayreuth, poprowadzonym przez Herberta von Karajana. W omawianym albumie otrzymujemy fragmenty równie wspaniałego przedstawienia z roku 1958. Dyryguje Joseph Keilberth, Tristanem jest zaś Ludwig Suthaus. Obaj są znakomici, tak jak znakomita jest Martha Mödl: Izolda nasycona emocjami, pełna dramatyzmu, wielowymiarowa, o wspaniałym, bogatym głosie. Mödl podobnie prezentuje się we fragmentach przedstawienia z 1955 r. Jej partnerem jest wielki, acz jeszcze bardzo młody jak na Tristana, Wolfgang Windgassen. Dyryguje Ferdinand Leitner, kompetentny muzyk, choć nie dorównujący pod względem artystycznego formatu Keilberthowi... Płyty dopełnia cykl *Wesendonck-Lieder* w wersji na

sopran i orkiestrę. Pieśni stanowiły zaledwie marginalną część repertuaru Marthy Mödl. Pod muzycznym kierownictwem Josepha Keilbertha, jest jednak znakomitą ich interpretatorką. Druga z płyt tego albumu przynosi nam dwie kolejne role Wagnerowskie Mödl: Zyglinę w *Walkirii* (Keilberth, 1954) i Brunhildę w *Zmierzchu bogów* (Sebastian, 1957). Zwłaszcza ta druga stanowiła wielki skarb w jej repertuarze. Fascynujące jest zestawienie tej genialnej śpiewaczki w trzech Wagnerowskich kreacjach: Izolda, Zygliny i Brunhildy. To Wilhelm Furtwängler określał Mödl jako „magiczną skrzynię”, podkreślając jej niezwykłą zdolność wyczarowywania coraz to nowych charakterów. A Brunhilda Marthy Mödl pod batutą Furtwänglera (1953, EMI) w kompletnej rejestracji *Pierścienia* jest jedną z najgenialniejszych kreacji Wagnerowskich w całej historii! Nie na darmo zachwycony Wieland Wagner porównywał Mödl z Wilhelminą Schröder-Devrient, faworytą Ryszarda, wielką Beethovenową Leonorą. To muzyka Beehovena zamyka omawiany album. Zarejestrowany wraz z Michaeliem Raucheisenem w roku 1950, cykl pieśni *Sechs Lieder von Gellert* op.48, stanowić może znakomity dowód na wszechstronność talentu Marthy Mödl. A scena z *Elektry* Ryszarda Straussa (Suitner, 1967), w której Mödl wciela się w postać Klytämnestry, brzmi wręcz porywająco! Martha Mödl stworzyła genialną, pełną heroizmu, niezwykle ekspresyjną i uduchowioną kreację! Należy zwrócić tutaj uwagę na pewien niezwykle interesujący fakt. Martha Mödl rozpoczęła swoją karierę, tuż po zakończeniu II wojny światowej, jako mezzosopran. Mezzosopranową partią jest Klytämnestra. Mödl wykonywała ją oczywiście w pierwszych latach swojej kariery. Istnieje jej znakomite nagranie pod batutą Dimitri Mitropoulosa z 1950 r. W późniejszych latach Mödl powróciła do partii mezzosopranowych, z wielkim sukcesem. Tak było w roku 1967, w przypadku wspomnianego przedstawienia *Elektry*, tak było w roku 1982, gdy wystąpiła jako Hrabina w *Damie pikowej* Czajkowskiego w Operze w Grazu (scena z II aktu tego przedstawienia stanowi jedną ze ścieżek omawianego albumu), tak też było w kolejnych latach. Świadczyć to może o wielkiej rozwadze artystki w planowaniu

swej kariery artystycznej. Może też stanowić znakomity przykład śpiewaka kształconego jako niższy głos (mezzosopran), który w szczytowym okresie kariery śpiewa głosem wyższym (sopran), by następnie powrócić do niższych partii (mezzosopran) i cieszyć się kolejnymi latami świetności w nowym, nie mniej atrakcyjnym obliczu. Tak jest też przecież w przypadku Plácido Domingo, który rozpoczął karierę od partii barytonowych, by dziś, przekroczywszy 70., znów święcić w nich w pełni zasłużone triumfy. Jeśli chodzi o Mödl, w późniejszych latach swej kariery, nawet występując w niewielkich rolach, tworzyła wielkie, niezapomniane kreacje. Omawiany album zawiera jeszcze dwa interesujące nagrania, stanowiące przykład fascynacji Marthy Mödl muzyką współczesną, ale równocześnie fascynacji współczesnych kompozytorów Marthą Mödl. To aria z opery *Bluthochzeit* Wolfganga Fortnera i scena z opery *Melusine* Ariberta Reimanna. To drugie dzieło zostało zresztą dedykowane Marcie Mödl. Jej kreacja Pytii jest wstrząsająca! Oba te fragmenty ukazują kolejne oblicze wielkiej niemieckiej śpiewaczki.

Cóż więcej można powiedzieć o omawianym albumie? Na pewno powinni go poznać wszyscy zainteresowani muzyką wokalną. Przedstawia nieznaną wcześniej, genialne kreacje legendarnego sopranu dramatycznego XX w.

Łukasz Kaczmarek

Gwyn Pritchard – Intermezzo • Toshio Kawashima – Manic Psychosis • Ludwig Nussbichler – An die Nacht • Ysang Yun – Sori • Klaus Ager – Inkohärantz-Kohärantz • Salvatore Sciarrino – Canzona di ringrazimento

Irmgard Messin, flet
Hevhetia HV 0049-3-351 • w. 2011, n. 2008/9
★★★★★

„Istnieje olbrzymia różnorodność w zakresie współczesnej literatury fletowej” – tak, w wolnym tłumaczeniu, Irmgard Messin rozpoczęła tekst zamieszczony w książeczce dołączonej do nagranej przez austriacką artystkę płyty. Dalej czytamy: „Na potrzeby tego krążka zdecydowałam się wybrać te przykłady z muzyki solowej, które inspirowały mnie, i które stały się częścią mojego życia jako współczesnej flecistki. Z jednej strony są

to dzieła twórców, z którymi miałam przyjemność współpracować (Klaus Ager, Ludwig Nussbichler, Gwyn Pritchard). Z drugiej strony wybrałam kompozycje, które stanowiły dla mnie swego rodzaju wyzwanie (autorstwa Isang Yun, Salvatore Sciarrino i Toshio Kawashima)". Na repertuar zgrupowany na CD złożyły się więc wytwory muzycznej wyobraźni Anglika, Austriaków, Włocha i Koreańczyka. Wykonując utwory wyrosłe z różnych kultur Irmgard Messin zadbała o to, by zaprezentować współczesną muzykę fletową w sposób możliwie pełny (uwzględniając ograniczenia płyty).

Inspiracją dla Isang Yuna i jego Sori była wibrująca i rozedrgana koreańska muzyka tradycyjna. Ludwig Nussbichler pozostając pod wpływem poezji Georga Trakla w swoim *An die Nacht* przywołał atmosferę pełną melancholii. Toshio Kawashima w *Manic Psychosis I*

stawia wykonawcy wysokie wymagania tak w zakresie koncentracji psychicznej, jak i kondycji fizycznej. Oczekuje m.in. gry tak szybkiej jak to tylko możliwe, ale niekoniecznie z zachowaniem jednorodnego tempa, oddechów „normalnych” i „głębokich”, uderzenia językiem czy wydobywania dźwięków, w sposób który eksponuje świst powietrza. Natomiast Salvatore Sciarrino za pomocą tryli i tonów harmonicznyc usiłuje, dość skutecznie zresztą, stworzyć wrażenie wielogłosowości.

Jak można domniemywać na podstawie przedstawionych powyżej krótkich charakterystyk utworów zebranych na płycie Irmgard Messin realizując projekt nagraniowy podjęła się ambitnego zadania. Tryle, alikwoty, frullato, przedęcia, świsty, głośne oddechy, modyfikacje w zakresie intonacji, crescendo i decrescenda, dźwiękowe „rozsypanki” po całej skali instrumentu, przebiegi

drobnych wartości w szybkim tempie (itp., itd.) stanowią o technicznych trudnościach utworów. Prawidłowe wykonanie uwzględniać musi ponadto wyrazową stronę kompozycji, a „repertuar emocji” zebranych na krążku jest bogaty. Obejmuje on lekkość i swobodę *Intermezzo*, smutek i zadumę w *An die Nacht* oraz szczególnego rodzaju napięcie w *Manic Psychosis I* i *Inkohärenz-Kohärenz III*. By jednak mówić o sukcesie interpretacyjnym pod uwagę należy wziąć również muzyczną narrację.

W każdym z wymienionych trzech aspektów austriacka flecistka osiąga co najmniej zadowalający efekt. I tak: Irmgard Messin z sukcesem stawia czoło wymogom technicznym. Skupienie, które charakteryzuje jej grę, przekłada się na zachowanie ciągłości w zakresie budowania dramaturgii. Jeśli zaś chodzi o emocjonalną stronę muzyki, to cechuje ją powściągliwość.

Trzymając „emocjonalny dystans” artystka może lepiej skoncentrować się na dwóch poprzednich problemach wykonawczych.

Irmgard Messin decydując się na solowy projekt z muzyką współczesną rzuca wyzwanie słuchaczom. Wszak często sama etykieta „muzyka współczesna” wystarczy, by potencjalny odbiorca poczuł się zniechęcony. Na dodatek mamy tu do czynienia z „muzyką solową”. Przez wielu uważana jest ona, z założenia, za „uboższą” i mniej ciekawą od muzyki kameralnej, czy orkiestrowej. No i jeszcze flet – instrument niepolifoniczny. Myślę jednak, że odbiorca, który pokona wymienione powyżej „uprzedzenia” i sięgnie po płytę Irmgard Messin może zostać mile zaskoczony i z satysfakcją spędzi czas przy głośniku.

Romana Zaitz

Krzyżówka nr 25/czerwiec 2012

autor: Antoni Rojewski

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

Rozwiązanie krzyżówki nr 24 z maja 2012 r.

Piotr Beczała

płyty otrzymują:

Mariusz Kowalski, Warszawa; Anna Nowakowska, Katowice; Ireneusz Trzaskowski, Iława

tempa w utworze; I-11) *A mnie się marzy kurna ...* w znanej piosence; J-1) opera Haendla; L-1) ... *czarnoksiężnika* w utworze P. Dukasa; L-7) opera A. Scarlatti; Ł-13) ... *Brown*, brytyjska piosenkarzka, autorka tekstów, słynny singel *Stop!*; M-1) opera Czajkowskiego (dwa wyrazy); N-11) wybitny niemiecki budowniczy organów i fortepianów z XVIII w.

Litery z pól o współrzędnych: 3-E, 1-J, 7-F, 12-C, 1-B, 6-D, 11-L, 13-N, 2-L, 11-J, 10-G, 10-B, 3-L utworzą rozwiązanie.

Poziomo:

1-A) Konstancja ..., polska śpiewaczka, pierwsza miłość F. Chopina; 2-J) Stefan ..., polski dyrygent, skrzypek; 3-A) osoba z opery *Manon Lescaut* (nowela Sienkiewicza); 4-I) opera Manena (1883–1971); 5-A) trójdzwięk reprezentujący w systemie dur-moll tryb równoległy; 6-H) chiński instrument muzyczny; 7-D) opera L. Rossiego; 7-L) część trasy koncertowej; 9-A) talerze w orkiestrze; 9-H) imię wykonawczynie przeboju *Nie wrócą te lata*; 10-E) *Ognisty ...*, balet I. Strawińskiego; 11-H) wódz egipski z opery *Juliusz Cezar* Haendla; 12-A) balet Chaczaturiana; 13-H) balet K. Szymanowskiego; 14-A) Kazimierz ..., pol. pianista, kompozytor XIX w.; 15-F) polska piosenkarzka (imię i nazwisko), która śpiewała arie operowe D. Scarlatti.

Pionowo:

A-1) szybki taniec; B-5) fr. kompozytor i dyrygent 1879–1925 (imię i nazwisko); C-1) głos żeński; D-3) nazwa preludium w XVI w.; D-11) opera Becauda – francuskiego kompozytora i piosenkarza; F-7) osoba z opery *Eros i Psyche* Różyckiego (odzwierciana); G-1) Kurt ..., niem. kompozytor XX w.; H-5) zmiany



FineCMS.pl

PROFESJONALNY SYSTEM

ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ



STRONY JUŻ ZA

1000^{PLN}
NETTO

**WYSOKIEJ JAKOŚCI
STRONY I SKLEPY
INTERNETOWE**

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

**muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114

e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – kwiecień 2012 r. UNIVERSAL – DAVID GARRETT

Stefan Bywalec, Warszawa; **Sandra Czechowicz**, Zielnoa Góra; **Maria Dymowska**, Leszno; **Zygmunt Grabiec**, Kraków; **Aneta Hulewicz**, Zgierz; **Mateusz Małkowski**, Opole; **Matylda Nowak**, Warszawa; **Jędrzej Oleksiak**, Olsztyn; **Halina Ostrowska**, Warszawa; **Henryk Wójcik**, Łódź

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Gustavo Dudamel

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

Jaką płytą zadebiutował Gustavo Dudamel na rynku fonograficznym?



Nowości w dystrybucji CMD

fot. David Ignaszewski



JOANNE D'ARC legenda opowiedziana muzyką

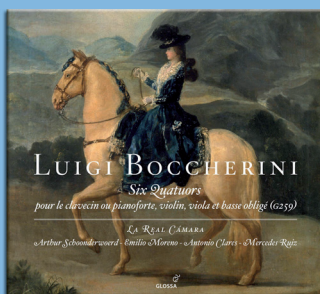
Montserrat Figueras, Louise Moaty, René Zosso, Manuel Weber
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
HESPÈRION XXI
Jordi Savall



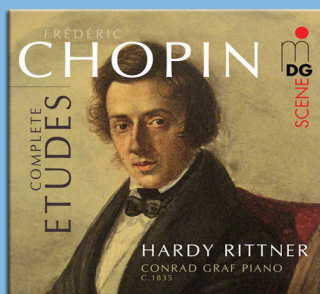
Alia Vox AVSA 9891



Alpha 601



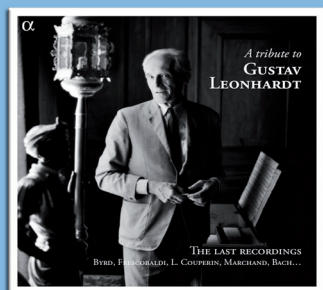
Glossa GCD 921806



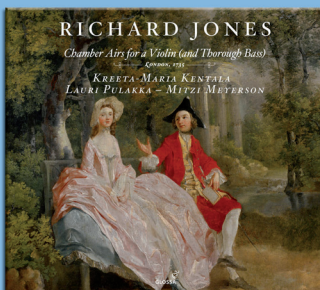
MDG 904 1747-6



Pan Classics PC 10268



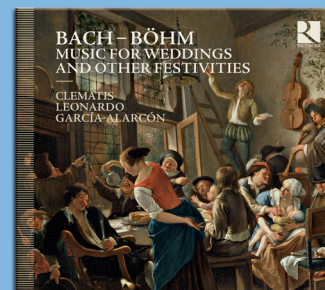
Alpha 815



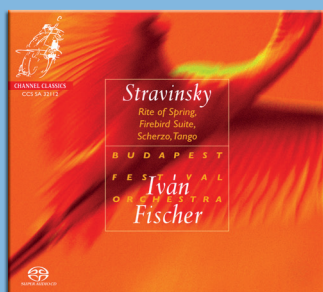
Glossa GCD 920312



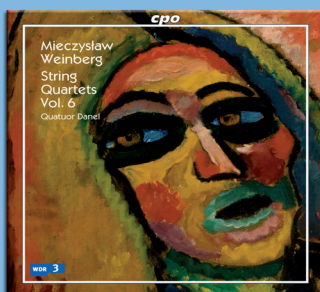
MDG 940 1745-6



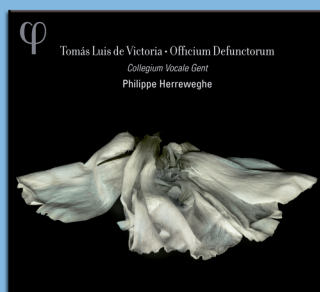
Riccarcar RIC 323



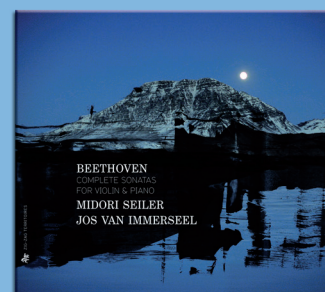
Chanel Classics CCS SA 32112



CPO 777 587-2



Phi LPH 005



Zig Zag Territoires ZZT 307

Acte Préalable



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

SZYMON MARCINIAK

15 LAT ACTE PRÉALABLE



Najwybitniejszy kontrabasista
młodego pokolenia i jego
znakomita interpretacja dzieł
wszystkich Adolfa Miśka na
kontrabas i fortepian

już w sprzedaży



premiera w czerwcu 2012



www.acteprealable.com • acteprealable@wp.pl

wiosenne nowości

Albumy do kupienia w salonach EMPIK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl

Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Norwegia, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy.