

The Metropolitan Opera: Otwarcie sezonu – *Napój miłosny*

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

nr 11 (148)  
listopad 2012  
ROK XIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Isabelle Faust**  
inspirować i być inspirowaną

**Avi  
Avital**  
Bach na mandolinie

**Klaus  
Heymann**  
Naxos ma 25 lat

**Georg Solti**  
życie z muzyką

**TORI AMOS**  
*Gold Dust*





NOWY ALBUM

# Tori Amos Gold Dust



Koncert  
**Tori Amos**  
13 października  
Warszawa  
Sala Kongresowa



 Pobierz z  
**iTunes**



Najważniejsze utwory w 20-letniej karierze artystki  
w nowych aranżacjach na orkiestrę symfoniczną



DZIENNIK  
GAZETA PRAWNA

Art&Business

HI-FI CHOICE  
& HOME CINEMA

cgm pl

empik.com

INTERIA.PL



**W** lipcowym numerze **Muzyka21** skrytykowaliśmy NOSPR za brak promocji muzyki polskiej. Mieliśmy nadzieję, że w tej skostniałej instytucji coś się zmieni. Niestety. Ignorowanie muzyki polskiej jest tam normą. Nadchodzący sezon również nie przyniesie nic dobrego naszej muzyce. Uważne przestudiowanie programu utwierdza nas w przekonaniu, że, niestety, mieliśmy rację.

Oto propozycja tej utrzymywanej z naszych podatków instytucji na sezon 2012/13. W sumie przewidziano 21 koncertów, z czego 6 w tym roku. Pierwszy z nich, 12 października, poświęcony rocznicy urodzin Karola Szymanowskiego, składa się z dwóch utworów: *I Koncertu skrzypcowego* Szymanowskiego i *III Symfonii* Pendereckiego. Kolejny, 18 października w ramach Śląskich Dni Muzyki Współczesnej prezentuje również tylko muzykę polską. No i ostatni tegoroczny koncert (28 października), w którym zaplanowano muzykę polską – *Rapsodię* Stojowskiego poprzedzoną *Suitą* Dworzaka i *Suitą z Miłości do trzech pomarańczy* Prokofiewa na zakończenie.

Na kolejną porcję muzyki polskiej trzeba czekać do 25 stycznia 2013 r. – wykonane zostaną trzy utwory Witolda Lutosławskiego z okazji rocznicy jego urodzin. Jeszcze dwa utwory tego kompozytora zostaną wykonane 3 marca. Swoją drogą dziwne, że rocznicę Szymanowskiego opędzono jednym utworem, a Lutosławskiego aż pięcioma w dwóch koncertach. Jeśli nie liczyć Festiwalu Prawykonawców „Polska Muzyka Najnowsza”, na tym kończy się przygoda z muzyką polską w NOSPR – tylko z nazwy narodowej i polskiej instytucji.

Trudno zrozumieć dlaczego ta szacowna instytucja kierowana kiedyś przez wielkiego promotora muzyki polskiej, Grzegorza Fitelberga, pożytkuje nasze podatki na obchodzenie rocznic Wagnera czy Milhauda, a nie zadaje sobie trudu, by przywracać do życia nasz własny repertuar? Ostatnie sensacyjne odkrycie muzyki polskiej – twórczość Ignacego Waghaltera – zostało dokonane dzięki Irminie Trynkos, polskiej skrzypaczce mieszkającej w Anglii, która zaprosiła do współpracy Royal Symphony Orchestra i wydała płytę w Naxosie, natomiast żadna polska instytucja nie była zainteresowana zaproszeniem jej z Waghalterem

do siebie. Czy naprawdę *Koncert na róg* Gliera jest ważniejszy dla władz NOSPR-u niż twórczość Waghaltera? Albo czy trzeba nagrywać archiwalnie *Koncert skrzypcowy* Miaskowskiego mając tak znakomite i nieznane dzieło polskiego kompozytora?

Warto przypomnieć, że przez wiele lat NOSPR, a wcześniej WOSPR, współpracował ściśle z firmą Naxos. Gdy nastąpiła całkowita zmiana orientacji i zamiast z Naxosem, NOSPR zaczął wydawać płyty (z muzyką Weinberga) w Chandosie. Niestety, współpraca ta została przerwana wraz z jego odejściem, a Chandos kontynuował serię weinbergowską z orkiestrą szwedzką. Teraz nawet trudno powiedzieć z kim NOSPR współpracuje, natomiast wspaniałe nagrania archiwalne tej instytucji trafiają do archiwum Polskiego Radia, by następnie, od przypadku do przypadku, trafić na antenę o pierwszej w nocy. Jakaś totalna niemoc ogarnęła od kilku lat dyrekcję NOSPR-u – znakomity zespół nie jest w stanie ani o własnych siłach, ani z pomocą jakiegoś wydawcy, konsekwentnie utrzymywać na płytach swego dorobku. Skąd ta niechęć?

Berliner Philharmoniker od 100 lat współpracuje z Deutsche Grammophon bez względu na to, kto jest dyrektorem naczelnym czy też artystycznym tej orkiestry. U nas, jak widać, działa się zupełnie inaczej. Każda zmiana władz powoduje zmianę polityki wydawniczej, jeśli w ogóle o takowej można mówić w przypadku tej, i innych, instytucji polskich. Przysłowiowe „skakanie z kwiatka na kwiatek”.

Dziwnym jest również dobór repertuaru do nagrań archiwalnych. Niejednokrotnie NOSPR nagrywa dla Polskiego Radia to, co wcześniej nagrała już Polska Orkiestra Radiowa i ukazało się na płytach. Repertuar czekający na przywrócenie do życia jest naprawdę ogromny. Jaki jest więc sens powtarzania go, i to w ramach tej samej instytucji? Może warto poczytać różne encyklopedie i leksykony, a także porozumieć się w ramach tej samej instytucji, by nie dublować swoich nagrań? Taka wiedza pozwoliłaby władzom NOSPR-u zorientować się, że można obchodzić rocznice nie tylko Dariusza Milhauda czy Ryszarda Wagnera, ale także naszych znakomych twórców.

Od tego roku na stanowisko dyrektora artystycznego i pierwszego dyrygenta NOSPR-u zatrudniono Niemca, Alexandra Liebreicha. Prawdopodobnie to posunięcie wzmocni obecność muzyki obcej w repertuarze tej instytucji, ale raczej umniejszy rolę muzyki polskiej, co już widać w programie nowego sezonu. Niestety, nowy dyrektor ma tak wiele obowiązków gdzie indziej, że nie miał czasu, by wystąpić na konferencji prasowej prezentującej jego pierwszy w Katowicach sezon. Na szczęście nie zawiodło Ministerstwo Cyfryzacji i pan dyrektor mógł uczestniczyć w konferencji prasowej będąc na krańcu świata dzięki łączom cyfrowym. Czy praca z zespołem też będzie odbywała się na odległość? W nadchodzącym sezonie nowy dyrektor będzie dyrygował 5 koncertami, w tym tylko jednym z utworami polskimi (koncert poświęcony w całości W. Lutosławskiemu). Ile dokona nagrań archiwalnych, i jakiego repertuaru, nie wiadomo.

O tym, że NOSPR nie promuje podczas swoich zagranicznych tournée muzyki polskiej pisaliśmy wielokrotnie. Nie przypominamy sobie, by grali gdziekolwiek za granicą, a także w Polsce, Fitelberga, Lipińskiego, Melcera, Noskowskiego, Zarzyckiego, Żeleńskiego....

**N**iestety, brak polskiej muzyki w repertuarach polskich artystów i zespołów to norma. Orkiestra Filharmonii Warszawskiej podczas ostatniego tournée, tym razem po USA, z muzyki polskiej zaprezentowała po raz kolejny ten sam do znudzenia repertuar: *II Koncert fortepianowy* Chopina i *Małą suitę* Lutosławskiego. A w Warszawie, gdy nie ma miejscowej orkiestry, grają orkiestry z innych polskich filharmonii. O ile Orkiestra Filharmonii Poznańskiej promowała swój region grając *IV Koncert fortepianowy* Szarwenki, o tyle Orkiestra Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej zagrała *II Koncert fortepianowy* Rachmaninowa, choć jej patron, Feliks Nowowiejski, napisał zarówno koncert fortepianowy jak i wiolonczelowy, nie mówiąc o kilku symfoniach... Ale kto o tym wie?☹



**ŻYCIE**

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Katowice • Słupsk
- 11 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Napój miłosny*

**CZŁOWIEK**

- 15 Bach na mandolinie – *Avi Vital*
- 16 Tori Amos – *Złoty pył* – *Łukasz Kaczmarek*
- 18 25 lat na muzycznym szczycie – z *Klausem Heymannem*, szefem i założycielem wytwórni *Naxos* rozmawia *Łukasz Kaczmarek*
- 20 Legendy polskiej wokalistyki (19)  
*Krystyna Szczepańska* – *Adam Czopek*
- 21 *Sir Georg Solti (1912–1997)* – *Życie z muzyką cz. 1* – *Paweł Chmielowski*
- 23 Inspirować i być inspirowaną – ze *skrzypaczką Isabelle Faust* rozmawia *Łukasz Kaczmarek*
- 25 Kocham śpiewać w Polsce – z *Jamesem Edwardsem* rozmawia *Łukasz Kaczmarek*
- 26 Romantyczna dusza Estonki – *Elīna Garanča* opowiada o swojej nowej płycie
- 29 Preludia Debussy'ego wg *Pierre-Laurenta Aimarda* – *Alina Banasiak*
- 31 *Elégie harmonique* – 200. rocznica śmierci *Jana Ladislava Dusíka* – *Sławomir Marciniak*

**DZIEŁO**

- 33 Muzyczny portret *Wojciecha Kilara (8)*  
*W mojej głowie gra orkiestra – O symfonice Wojciecha Kilara (2)*  
*Maria Wilczek-Krupa*
- 35 *Divine Levine* – boski *Jimmy (9)*  
*Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (3) – Koncerty w MET*  
*Basia Jakubowska*

**MYŚLI**

- 36 Odwieczna karuzela stanowisk – *Piotr Marek Stański*

**PŁYTOTEKA**

- 38 *Palcem po płycie* – *Dieter Klöcker* in memoriam – *Łukasz Kaczmarek*
- 39 Recenzje

**KONKURSY**

- 52 *Krzyżówka nr 31* – *Antoni Rojewski*
- 54 *Universal Music Polska* – *Tori Amos*

**Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów**

Kraj doręczenia: Polska – 108,00 zł, Europa – 194,00 zł, Ameryka Północna – 270,00 zł, reszta świata – 384,00 zł

konto: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – O/W-wa – Al. KEN 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861**

**Uwaga!**

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

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)

**Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable**

zamówienia należy składać telefonicznie: **22 648 88 38**, e-mailem: [acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) lub pocztą: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93**  
Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym. Cena CD wraz z kosztami 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](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto:muzyka21@interia.eu)

*zespół redakcyjny*

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

*współpracownicy*

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

*oprac. graficzne*

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



*zdjęcie na okładce*  
Tori Amos  
fot. ©Victor de Mello

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

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



# Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

**KRAKÓW** **Krakowskie lato muzyczne** (XXXVII Festiwal „Muzyka w starym Krakowie”: Kraków 15 – 31 sierpnia 2012 r.). Jak „Praskie wiosny” zwyczajowo otwiera wykonanie *Mojej ojczyzny* Bedřicha Smetany, tak „Muzykę w starym Krakowie”, tradycyjnie wypełniająca drugą połowę sierpnia, inauguruje zazwyczaj koncert utworów Mikołaja Zieleńskiego pod dyktando Stanisława Gałońskiego, założyciela i dyrektora festiwalu, z wiernymi mu: Emmą Kirkby i Joelem Frederiksenem, których przekonał do piękna i wartości muzyki staropolskiej. Jest to pokłosie zakończonego właśnie przez tych artystów nagrywania wszystkich, wydanych dzieł tego kompozytora.

## Ze staropolskiego skarbcza

Stanisław Gałoński wydaje się dziś jedynym, w pełni kompetentnym interpretatorem tych kompozycji. Jednakże daleko idąca powściągliwość w zakresie doboru temp, przydaje tym wykonaniom pewne znamiona akademizmu. Nie bez wpływu na tego rodzaju wrażenie pozostaje również zmniejszona obsada. Co prawda czytelniejsze stają się wtedy poszczególne głosy i ich prowadzenie, ale całości zbywa na brzmieniowym blasku. Śpiew Emmy Kirkby odznacza się znaczną biegłością techniczną, zwłaszcza przy odtwarzaniu ozdobników, ale pod względem barwy pozostawia nieco do życzenia. Najwięcej satysfakcji dostarczał mocny, bez trudu wypełniający gotyckie nawy kościoła św. Katarzyny bas Joela Frederiksena, który na koniec, w *Magnificat* dołączył do głosów trzeciego chóru, ustawionego przy organach. Polichoralne echa to ulubiona figura ówczesnej muzyki, ale sprzyja im bardziej rozbudowana obsada. Pamię-

tam porywające wykonanie tego utworu z filharmonicznymi chórami pod tymże Gałońskim sprzed bez mała czterdziestu laty. Tym razem, w kameralnym składzie, pomimo dodania instrumentów, brzmiał dość wątko i trudno było uwierzyć, że to jedno z arcydzieł dawnej muzyki polskiej.

Stąd, być może, po kolejnym koncercie, mającym miejsce w kościele Michała Archanioła na Skalce, pojawiło się odczucie, że najwybitniejszym kompozytorem staropolskim był jednak Bartłomiej Pękiel. Jego sprawność w operowaniu techniką kontrapunktu jest imponująca i bynajmniej nie zamyka się w skali osiągnięć lokalnych, lecz może śmiało konkurować z ówczesnymi dokonaniem zagranicą. Wszelako nie wiem, kto wpadł na pomysł, aby przedzielać ogniwa jego *Missy pulcherrimae* poszczególnymi częściami organowej *Mszy* Girolama Frescobaldiego, wskutek czego zatarta się organiczna spójność dzieła, a także o wykonaniu trudniej wyrokować, kiedy nie można go było prześledzić sukcesywnie. A przecież tak dobrze się zapowiadało, kiedy program tego ułożonego z wielkim smakiem koncertu otworzył chorał gregoriański, urzekający barwą brzmienia męskich głosów, tworzących zespół Rorantystów Królewskich, nazwą i kulturowanym repertuarem nawiązujących do swych poprzedników sprzed wieków.

Niektórzy artyści na dłużej wiążą się z festiwalem jako jego przyjaciele. Kiedyś było tak z Jordi Savallem, teraz podobnie stało się z Joelem Frederiksenem. Nazajutrz, po koncercie inauguracyjnym, dał recital pieśni renesansowej: staroangielskiej, starofrancuskiej i starowłoskiej, sam wtórując sobie na lutni. Szczególnie interesującą okazała się kompozycja Johna Dowlanda, z charakterystycznym następstwem opadających melizmatów, jako żywo przypominających sparodio-

wane przez Wagnera w *Śpiewakach norymberskich* wyczyny Sextusa Beckmessa, strażnika skostniałych tabulatur. Mogłoby to świadczyć, że przy pisaniu swego dzieła, nie mniej pedantyczny od wykpiwanego bohatera, dokładnie przestudiował muzykę z epoki, w której się ono rozgrywało.

## Biegun współczesności

**D**ziesięć *preludów* duńskiego kompozytora Hansa Abrahamsena (ur. 1952), sprawia wrażenie muzyki surkonwencjonalnej, w której, spod powierzchni studiów brzmieniowych, wylaniają się w charakterze substratu różnego rodzaju archaizacje, w tym technika neoklasyczna, a także odniesienia folklorystyczne w ogniu finałowym. Daje też znać o sobie swoisty humor muzyczny, kiedy grany przez wiolonczelę leitmotyw, swoisty cantus firmus, na tle którego pozostałe instrumenty wykonują swoje partie, pod koniec przejęty zostaje nieoczekiwanie przez altówkę.

Podobne rozwiązania powracają też w *III Kwartecie smyczkowym*.

W *Gabinecie osobliwości* dźwiękowych Norweg Rolf Wallin (ur. 1957), znany już z festiwalu „Sacrum Profanum” sprzed dwóch lat, kiedy dał się poznać jako znakomicie budujący formę, tym razem stworzył muzykę typowo narracyjną, z ogniwem wystukiwanym na pudłach rezonansowych, zakończonym nieoczekiwaną puentą.

Z kolei *Kwartet smyczkowy* Witolda Lutosławskiego w znacznej mierze uznać można za studium przygotowawcze do jego późniejszego *Koncertu wiolonczelowego*, zarówno pod względem materiału dźwiękowego, jak i samego przebiegu muzycznego. Rozpoczyna się dłuższym solo skrzypcowym, z obsesyjnie powta-



rzanymi dźwiękami. Później powracają charakterystyczne unisonowe ostinata. W drugiej części pojawiają się ustępy o charakterze aleatorycznym, a więc w pewnym zakresie ich ostateczny kształt zależy każdorazowo od konkretnych wykonawców. Czyżby po dochodzących z audytorium hałasach, można było sądzić, że do tej gry włączyła się także publiczność, choć raczej nieświadomie?

Akustyka sali w klasztorze franciszkański w naturalny sposób amplifikowała brzmienie zespołu, a więc precyzja jego gry i kultura dźwiękowa wystawione były na niełatwą próbę, z której młodzi muzycy z duńskiego Kwartetu Cikada wyszli „obronnym smyczkiem”.

Do tego nurtu zaliczał się też koncert Sinfonietty Cracovii w synagodze reformowanej „Tempel”. Muszę przyznać, że do tej pory nie żywiłem większego przekonania do programowych archaizacji Henryka Mikołaja Góreckiego (w *Muzyce staropolskiej* czy *Trzech utworach w dawnym stylu*), w przeciwieństwie do tych integralnie wtopionych w całość i skontrastowanych z drapieżnym sonoryzmem, jak na przykład w *II Symfonii „Kopernikowskiej”*. Jednakże w ujęciu prowadzącego orkiestrę Roberta Kabary te drugie ujawniły nieznaną dotąd oblicze, z wyraziście zarysowaną dramaturgią muzycznego przebiegu. Efektownie zabrzmiał też błyskotliwie napisany w stylu neoklasycznym *Koncert na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewicz. Z kolei w kompozycjach Wojciecha Kilara można było prześledzić twórczy dialog z przeszłością (*Preludium chorałowe*) oraz folklorem (*Orawa*), nie tyle dostarczającym pomysłów melodycznych, co inspirującym sposobami wydobywania dźwięku, niekiedy paralelnymi wobec technik sonorystycznych, czy na poły improwizowanym kształtowaniem przebiegu muzycznego, prowadzącego do charakterystycznej kulminacji. Na tym tle ostentacyjnym brakiem pomysłowości i nieporadnością charakteryzowały się solowe preparacje fletu oraz puzonu, autorstwa dwóch młodych kompozytorów. To prawda, że ten pierwszy posiada ograniczone możliwości poddawania go rozszerzonej artykulacji (puste przedęcia, perkusyjne wykorzystanie kłapek), ale nie usprawiedliwia to zredukowania formy do gromadzenia wyłącznie samego materiału dźwiękowego, nie poddawanego żadnemu rozwinięciu!

## Mistrzowie w starym Krakowie

Tę część festiwalu zainaugurował Iwan Monighetti. Swoisty wstęp do zasadniczego punktu programu stanowiły dwie *Suity wiolonczelowe: G-dur* BWV 1007 i *d-moll* BWV 1008 Johanna Sebastiana Bacha. Zagrane pięknym dźwiękiem, z wycuciem rytmicznym tancecznych pierwowzorów kolejnych ogniw, pozostawiły wszakże pewien niedosyt, nie przekraczając zabójczej dla sztuki granicy poprawności. Dla nadania im na poły metafizycznego wymiaru, przerastającego mechaniczne zestawienie, właściwe dla tej formy, konieczne jest chyba posiadanie swoistej charyzmy, jaką zapamiętałem z wykonania ich przed laty przez Daniela Szafrana. Aliści, główny ciężar gatunkowy spoczywał tym razem na dziele Tan Duna. Jego *Elegia* to właściwie koncert wiolonczelowy, złożony z dwóch kontrastowych części: kantylenowej oraz wirtuozowskiej, w których solowemu instrumentowi akompaniuje wyłącznie rozbudowana perkusja, wzbogacona o przedmioty, wcześniej raczej niewiele mające wspólnego z muzyką. Podtytuł *Śnieg w czerwcu* wskazywałby na odniesienia poetyckie, na przykład do zainspirowanych buddyzmem zen mini poematów haikai, ale faktycznie przywołuje konkretny, by nie rzec brutalny kontekst historyczno-polityczny, albowiem dotyczy stłumienia 4 czerwca 1989 r. protestów chińskich studentów na Placu Niebiańskiego Spokoju w Pekinie. Mając tego świadomość, można dosłuchać się w przejmującym „śpiewie” wiolonczeli reminiscencji szczytnych ideałów, okrutnie podeptanych, oraz rozbudzonych, a następnie srodze zawiedzionych nadziei, oraz towarzyszących im na przemian uczuć: tęsknoty, żalu, rozpacz, bezsilności, a w partii akompaniującej perkusji, między innymi echa bezwzględnej interwencji, a co za tym idzie budzącej grozę przemocy (rytmiczne, przenikliwe gwizdy). Pomimo to, w żadnym wypadku nie mamy tu do czynienia z jakąkolwiek dosłowną ilustracyjnością. Do pewnego stopnia z przesłaniem tego utworu korespondowała miniatura *Per Slava* Krzysztofa Pendereckiego, w ostatniej chwili dodana na samym początku, a dedykowana Mścisławowi Rostropowiczowi, świadkowi swoich czasów, również doświadczającemu totalitarnej opresji.

Grigorij Sokołow to już chyba ostatni Mohikanin starej, rosyjskiej szkoły

pianistycznej, którą wywieść można od Harry’ego Neuhausa. Charakterystyczny był dla niej monumentalizm, przejawiający się już w samym *touché*, głęboko osadzonym w instrumencie, a także błyskawiczne przechodzenie od rozsadzającego *fortissima* do zwiewnego, ledwo muskającego *pianissima*, znanego z niegdysiejszych występów Światosława Richterera, a sprawdzającego się zwłaszcza w kompozycjach Beethovena, których niezrównanym interpretatorem pozostaje także Sokołow. Tym razem, wszelako, wybrał całkiem inny repertuar.

Jean-Philippe Rameau w wersji fortepianowej lepiej oddaje cechy architektoniczne utworu: rysunek melodyczny i fakturę harmoniczną, w przeciwieństwie do odznaczającego się walorami kolorystycznymi klawesynu, acz Voltaire uważał, że nowy instrument bardziej nadaje się dla garkotłuków, ponieważ przypomina hałasy dochodzące z kuchni a nie brzmienie godne komnat. Swoiste pendant do *Suity D-dur* tworzyły zamykające program recitalu Brahmsowskie *Wariacje na temat Händla* op. 24. W pochodach oktavowych, czy ornamentyce, kilkakrotnie „omsknęła” się pianaście ręka, tak że mogliśmy uwierzyć, że mamy jednak do czynienia z człowiekiem i żywym wykonaniem, parafrazując z lekka wypowiedź George’a Bernarda Shawa, kiedy zajmował się jeszcze muzycznym recenzowaniem, a skierowaną do Jashy Heifetza.

*Sonata a-moll* KV 310 Wolfganga Amadeusa Mozarta zagrana została całkiem niezgodnie z orientacją muzycznej poprawności historycznej, zwłaszcza część środkowa – *Andante cantabile con espressione* – zabrzmiała szczególnie manierycznie, ale też wyjątkowo uwodzicielsko, jakby ujęta przez pryzmat doświadczeń tego, co zdarzyło się w muzyce później, a więc romantyzmu, a może nawet i impresjonizmu?

## Pod gołym niebem

Przy sprzyjającej w tym roku pogodzie koncerty plenerowe wypełniły najlepiej nadające się na tę okazję występy zespołów instrumentów dętych.

Program tego na Dziedzińcu Collegium Maius (dawnej Biblioteki Jagiellońskiej) był bardziej ambitny i zawierał kompozycje mistrzów, lecz te lżejszego autoramentu. *Serenada* op. 7 Richarda



Straussa jest zwarta i bardziej jednorodna tematycznie i brzmieniowo, w przeciwieństwie do nieco rozwlekłej, jak na przedstawiciela klasycyzmu, *Serenady* KV 361 Mozarta, z roztańczonymi drugimi triami w *Menuetach*.

Drugi, na Dziedzińcu Kolegium Nowodworskiego (Akademii Medycznej) był bardziej rozrywkowy. Hiszpańscy muzycy wypełnili go mniej lub bardziej swobodnymi, by nie powiedzieć dowolnymi, aranżacjami Johanna Sebastiana Bacha oraz kompozytorów hiszpańskich i włoskich.

### Ostatnie akordy

należały tym razem do krakowskich filharmoników pod dyktando dotychczasowego ich szefa – Pawła Przytockiego. Czy w przeciwstawieniu kompozycji Karola Szymanowskiego (*Kantata „Demeter”, Litania do Marii Panny*) oraz Igora Strawińskiego (*Symfonia psalmów*), bardziej zainspirowanych muzyką religijną niż ją współtworzących, tkwiła jakaś strategia programowa? Do pewnego stopnia unicestwiała ją trudna akustyka barokowej świątyni Piotra i Pawła. Nauczony złymi doświadczeniami, zająłem miejsca przy samych muzykach, gdzie nie jest się narażonym na deformację akustyczną, spowodowaną wydłużaniem pogłosu przez kopułę. Najpiękniej zabrzmiał pierwszy wspomniany utwór, odznaczający się impresjonistyczną fakturą i grą barw, które odnaleźć można było nie tylko w grze orkiestry, ale i śpiewie chóru żeńskiego oraz Katarzyny Hołysz, występującej tym razem w dotąd nietypowym dla siebie rejestrze, a mianowicie altowym. *Litania*, paralelna pod względem ascetyczności środków i uzyskanej w ten sposób niebywałej ekspresji ze *Stabat Mater*, nie znalazła godnej wykonawczyni, nie potrafiącej przezwyciężyć podstawowych problemów natury emisyjnej, tak że trudno było mówić o jakiegokolwiek interpretacji, na miarę niegdysiejszej Stefanii Woytowicz już nie wspominając. W przypadku Strawińskiego najlepiej wypadły ustępy psalmodyczne oraz koncertujące na początku drugiej części, natomiast w fugatach zabrakło nieodzownego pulsu, co wynikało być może z narzuconego wspomnianymi warunkami akustycznymi spowolnienia przez dyrygenta temp?

Lesław Czaplinski

**KATOWICE** **E**wa Podleś na Śląsku. 14 września Filharmonia Śląska im. Henryka Mikołaja Góreckiego w Katowicach koncertem z udziałem Ewy Podleś zainaugurowała swój 68 sezon artystyczny. Występ solistki oraz Chóru i Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Śląskiej poprowadził Mirosław Jacek Błaszczyk.

Udział w wieczorze inauguracyjnym, rzadko występującej w Polsce Ewy Podleś, planowany był zapewne jako prezent dla publiczności, który miał uświetniać powrót muzyków do ich stałej siedziby. Jednak – wbrew wcześniejszym, optymistycznym terminarzom rozbudowy budynku katowickiej filharmonii – otwarcie podwojów gmachu dla audytorium zostało odsunięte na czerwiec 2013 r. Jak okazało się jakiś czas temu, zabytkowy budynek z drugiej połowy XIX w. skrywał przed czujnym okiem rzeczoznawców kilka konstrukcyjnych tajemnic (szczególnie z okresu powojennego). W związku z koniecznością wykonania dodatkowych prac budowlanych, spowodowały one wprawdzie opóźnienie w udostępnieniu obiektu publiczności, ale zdają się nie wpływać na osłabienie znaczenia tego ambitnego – a zarazem rozległego – projektu, w który (niezależnie od szefostwa zainteresowanej instytucji) angażują się także władze województwa, o czym ze sceny zapewniali jej przedstawiciele (a z obietnic gorąca, śląska publiczność z pewnością nie zapomni rozliczyć samorządowców). Ewa Podleś, która przed dwoma laty (wieczorem poświęconym Rossiniemu) inaugurowała pierwszy sezon śląskich muzyków poza murami ich stałej siedziby, stając się w ten sposób niejako twarzą tego fascynującego projektu, powróciła zatem ponownie do sali koncertowej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, gdzie i tym razem odbyła się katowicka inauguracja nowego sezonu.

Na pierwszą część wieczoru złożyły się *Uwertura koncertowa E-dur* z opusu 12 Karola Szymanowskiego oraz kantata Josepha Haydna – *Ariadna na Naksos*. Część drugą koncertu wypełnił repertuar operowy: fragmenty z dzieł Gioacchina Rossiniego – uwertura z *Cyrulika sewilskiego* oraz słynna aria *Di tanti palpiti* z poprzedzającym ją recytatywem z I aktu *Tankreda*, po których wykonane zostały obszernie sceny zbiorowe z dwóch oper Giuseppego Verdiego – chór cyganów

*Vedi! le fosche notturne spoglie – Chi del gitano* z dramatyczną arią Azuceny Stride *la vampa* z II aktu *Trubadura* oraz chór *Gloria all'Egitto* i marsz triumfalny z II aktu *Aidy*. Toastem Orsiniego *Il segreto per esser felici* z opery *Lukrecja Borgia* Gaetano Donizettiego zamykano program wieczoru.

Śląscy Filharmonicy rozpoczęli zatem bieżący sezon nadzwyczaj mocnym akcentem, wyprzedzając tym samym o kilka długości większość instytucji muzycznych regionu (a może i kraju). Jednak utrzymanie publiczności przez resztę sezonu w elektryzującym napięciu, które towarzyszyło występowi kultowej śpiewaczki, jest zadaniem, z którym katowicki zespół będzie musiał poradzić sobie już sam, co może okazać się trudniejsze. Przesłanek do takich prognoz dostarczyli swym występem sami muzycy. Po wykonaniach utworów Haydna i Rossiniego – pełnych uwagi dla detalu, precyzji w prowadzeniu frazy i subtelności w odczytywaniu instrumentacyjnej faktury (w czym wielka zasługa maestro Błaszczyka) – orkiestra w sposób niespodziewanie neutralny zagrała – osadzone przez Verdiego w zdecydowanej i jakże odmiennej kolorystyce instrumentacyjnej – sceny zbiorowe z *Trubadura* i *Aidy*. Był to zatem wieczór zaskakująco nierówny jeśli chodzi o poziom wykonania instrumentalnego, ale – niestety – również chór (przygotowywany przez Jarosława Wolanina) nie stanął na wysokości zadania, ograniczając się do śpiewu bezbarwnego, a niekiedy także nieestetycznego (gdy śpiewacy pozwalali sobie na intonacyjne nieścisłości i nierówności brzmieniowe).

Niedostatki te jednak szybko ulatywały z pamięci słuchacza za sprawą głównej bohaterki wieczoru, gdyż śląski koncert – co w Katowicach oczywiście przewidziano – okazał się całkowitym tryumfem Ewy Podleś. Jako że we wrześniu śpiewaczka obchodziła okrągłe urodziny, już w pierwszej części wieczoru inauguracyjnego obdarowana została naręczem kwiatów, wspólnym *Sto lat!* muzyków i wielbicieli, a na zakończenie koncertu – odzwierciedlając pełnię oddania publiczności – „standing ovation” – po której zmuszona była (dosłownie, bo Ewa Podleś już tak ma) bisować toast Orsiniego. Śląski występ artystki, która nieodmiennie wprawia audytorium w specjalny rodzaj radosnego zachwyty, nie miał w sobie jednak niczego z koncertu okolicznościowego i już pierwsze pojawienie się śpiewaczki na

scenie publiczność trafnie odczytała jako zaproszenie na ucztę bogów.

Głos Ewy Podleś, wobec którego słowa tak często okazują się bezsilne, nadal – pomimo że na równi z innymi głosami podlega prawom transformacji pod wpływem lat spędzonych na scenie – jest instrumentem o możliwościach wirtuozowskich. Nadal także to wola śpiewaczki sprawia, że ulega on tak fascynującym wokalnemu przeobrażeniu. Jasno, niemal chłodno realizowane frazy z pierwszej arii Ariadny, w miarę pojawiania się okrutnej wiedzy bohaterki ciemniały, nabierając wręcz mrocznych odcieni rozpacz. Kulminacją tych akcentów zdawały się być niskie dźwięki dręczonej wizjami płonącego stosu Azuceny, zaśpiewane w jedynym bodaj, tak autentycznie brzmiącym rejestrze piersiowym. Również recytatywy, w tym – przepełniony radością z kresu tęsknoty – monolog Tankreda, Ewa Podleś wykonała w tak naturalny sposób, jak gdyby to śpiew, a nie mowa ludzka była pierwszym, naturalnym odruchem człowieka. Aksamitna miękkość głosu we fragmentach deklamacyjnych i wciąż nadzwyczajna ruchliwość jej kontraltu w górze skali – szczególnie żywa w ozdobnych ariach Tankreda i Orsiniego – dowiodły niezbitnie wciąż bajecznie rozległych zasobów wokalnych artystki.

W sposób niedościgły – jak być może żaden ze śpiewających obecnie artystów – Ewa Podleś potrafi oddać również cały charakter bohatera operowego w mgnieniu jednej arii, co szczególnie przekonujące jest w kreacjach męskich postaci, z Tankredem – jej koronną partią – na czele. Plastyczny głos śpiewaczki jest zdolny wyśpiewać wszystkie uczucia mężczyzny w krótkiej arii na wejście, trafnie odmalowując zarówno ambicję jak i – pulsującą ostrożnie pod smutkiem – radość życia. Od pierwszych słów recytatywu – wypowiedzianych z przepełnionym zadumą spokojem – nim jeszcze słuchacz zdąży się zorientować, znika także wszelki dystans i poczucie, że oto mamy przed sobą bohatera wyrwanego z kontekstu eposu rycerskiego sprzed wieków. To tak, jak gdyby Ewa Podleś przy pomocy swego niesłuchanego instrumentu przetapiała jego anachroniczną zbroję w maskę nowoczesnego samochodu, gdyż przy całej – wielokrotnie przestudiowanej przez krytyków – wirtuozerii, artystka wytrwale apeluje nie do rozumu, lecz do serca, potwierdzając w ten sposób – wbrew pesymizmowi z jakim i jej samej zdarza się mówić o przyszłości królowej sztuk – iż opera wciąż pozostaje językiem zrozumiałym dla publiczności XXI w. niemal pod każdą szerokością geograficzną.

Jednak to wykonania dłuższych form koncertowych – a do takich należą ulubione kantaty śpiewaczki: *Ariadna na Naksos* Josepha Haydna, czy *Joanna d'Arc* Rossiniego (którą zaśpiewała w Katowicach przed dwoma laty) – sprawiają, że słuchaczowi tak trudno rozstrzygnąć, czy to artystka w sposób absolutny daje się pochłonać śpiewanej przez siebie postaci, czy też przeciwnie, w swój niesłuchany głos zaklina bohaterkę. Ewa Podleś tak silnie stapia się ze śpiewaną postacią w jedno, że nie ma pewności, czy jest niczym pszczoła zatopiona w kroplach żywicy, czy przeciwnie: więzi w bezmiarze swego bursztynowego kontraltu bohaterkę. I to właśnie aktorstwo wokalne Ewy Podleś, będące drugą – obok głosu – siłą artystki, jest nośnikiem najsilniejszych wrażeń, niezapomnianych dla każdego melomana, który choć raz miał dane usłyszeć tę genialną śpiewaczkę. Jako śpiewająca aktorka, której blisko do legendarnych tragiczek z historii opery, Ewa Podleś zaciera granicę pomiędzy dwiema nietzscheańskimi siłami – Dionizosem i Apollinem; pomiędzy sztuką muzyki a sztuką obrazowania. W ten sposób, na naszych oczach, wciąż stwarza siebie jako artystę absolutnego.

Damian Sowa

**KRAKÓW** **Sztuka, to wyczerpujący obowiązek... zwłaszcza w eleganckim towarzystwie** (X Festiwal „Sacrum-Profanum”: Kraków 9 – 17 września 2012 r.). Wszyscy zachowują się, a może raczej udają, że postępują zgodnie z tym, co do nich należy i czego się od nich oczekuje, ściśle przestrzegając przy tym swoistego rytuału. Artyści starają się nie wystawiać publiczności na silniejsze przeżycia i wstrząsy estetyczne, słuchacze, niezależnie od stopnia znudzenia, nagradzają ich zdawkowymi i letnimi brawami...

Taką właśnie była instalacja audiowizualna i Cezarego Duchnowskiego, akcja muzyczna z pogranicza performensu i teatru instrumentalnego. Początek przywodzi nieco „na słuch” wstęp do *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka. Na tle elektronicznej warstwy dźwiękowej schodzą się muzycy musikFabrik, zasiadają przy pulpitych, niektórzy podejmują swoje partie. Niekiedy wstają i przemieszczają się w przestrzeni, zmieniając swoje usy-

tuowanie (np. flecistka). Można się zastanawiać, do jakiego stopnia decydująca w tym wszystkim rolę odgrywa czynnik improwizacji? Czy włączający się w pewnym momencie dyrygent, przewracający kartki partytury, rzeczywiście wykonuje swą czynność, mającą wpływ na wykonawców, czy też tylko ją markuje? Akcjom tym towarzyszą niefiguralne projekcje świetlne, posługujące się motywami geometrycznymi. Nasuwa to podejrzenie, że i cała kompozycja posiada czysto dekoracyjny charakter. Można wyróżnić w niej kilka faz, niekiedy przyjmujących postać reprzyzową, kiedy powracają pewne wcześniej pojawiające się motywy. Całość kończą nieartykułowane wokalizy jednego z instrumentalistów.

Głównym wydarzeniem tegorocznego, dziesiątego z kolei festiwalu „Sacrum-Profanum”, miało być prawykonanie najnowszej kompozycji dużego formatu, jaką stanowi *Król Lear* Pawła Mykietyna. Sam kompozytor definiuje go jako musical, dystansując się w ten sposób od opery (co prawda, na Broadwayu, ze

względu na niezbyt przystępny charakter utworu, chyba by go zlincowano?), ja zaś opowiadałbym się za „operalem”, idąc w ślady Wojciecha Młynarskiego, który, w związku z przepisaniem przez siebie sztuki Wojciecha Bogusławskiego *Henryk VI na łowach* do istniejącej muzyki *Zamku Lucypera* Karola Kurpińskiego, proponował takie właśnie określenie (sic!), albo zgoła mianem instalacji dźwiękowej „tout court”?

W znacznej mierze zawinił tu chyba Piotr Gruszczyński, autor opracowania literackiego pierwowzoru – dramatu Rodriga Garcii. Przede wszystkim wyeksponował sadystyczny wątek, związany ze znęcaniem się nad psem, bynajmniej nie dominujący w oryginale, w którym też nagromadzenie i eskalacja wulgaryzmów sprawiają, że przechodzą one w swe przeciwieństwo, a więc sięgają nieomal rejestru lirycznego, podczas gdy w wersji muzycznej pozostawiają raczej wrażenie niesmaku.

Można też było oczekiwać, że kolożowość warstwy tekstowej: połączenie dra-



matu Garcii ze śpiewanymi wstawkami, stanowiącymi przytoczenie fragmentów szekspirowskiego *Króla Leara*, znajdzie odzwierciedlenie w łączeniu dwóch różnych idiomów muzycznych. Aliści, rzecz polega raczej na przeciwstawieniu sobie żywiołu recytacyjnego oraz śpiewu. Początkowo zresztą ta logoreja w ogóle toczy się bez akompaniamentu instrumentalnego, na dodatek odtwórca głównej partii – Juan Noval-Moro (pierwotnie wystąpić miał Mateo di Monti, znany z warszawskiego *Wozzecka* Berga) – nie posiada głosu odznaczającego się indywidualnym brzmieniem i barwą (by przywołać z przeszłości niepowtarzalny tembr Leszka Herdegena czy Andrzeja Łapickiego), a więc nie jest w stanie nadać wypowiedzianym przez siebie zdaniom większej ekspresji, chyba że właśnie ten beznamiętny ton jego zabarwionych sadyzmem kwestii był świadomie zamierzony?

Kompozytor na konferencji prasowej zapewniał, że deklamowane partie ściśle opracował pod względem wysokości i rytmu, ale w interpretacji wspomnianego Novala w ogóle się tego nie odczuwało, za to odnosiło się wrażenie, że będąc rodowitym Hiszpanem nie radzi sobie z prozodią i że dobry lektor radiowy lepiej wywiązałby się z tego zadania. Poza tym, w pewnym momencie żałowałem, że nie zdecydowano się tego bilingwizmu (tekst Garcii wypowiedziany po hiszpańsku, a Shakespeare'a śpiewany po angielsku) zastąpić sztucznym językiem czysto brzmieniowej natury, niczym stworzony przez Teda Hughesa na użytek widowiska Petera Brooka *Orghast* w Persepolis, zamiast obciążać słuchaczy werbalną grandilokwencją, skoro w utworze muzycznym wszystko przemawia jednak za formułą: „prima la musica, poi le parole” (pierwszeństwa muzyki przed słowem)?

Samą muzykę cechuje polistylistyczność, a więc obok siebie sąsiadują ustępy o fakturze punktualistycznej oraz sonorystycznej, a także przebiegi o charakterze tokkatowym, z którymi korespondują archaizowane wokalizy i melizmaty w kontratenorowej partii Błazna (Jonathan Peter Kenny), ponadto parajazzowe asocjacje oboju, dźwięki generowane elektronicznie, wreszcie brzmienie przywodzące teremin lub fale Martenota, ale prawdopodobnie również uzyskiwany za pomocą syntezatora?

Śmiem ponadto twierdzić, że prowadzący *Króla Leara* Marek Moś uzyskałby o wiele lepsze rezultaty z własną Orkiestrą Kameralną miasta Tychy „Aukso” niż ze specjalnie sprowadzonym na tę okazję Ensemble Modern.

Jest to, jak na razie, przedsięwzięcie jednorazowe. Jeśli utwór Mykietyna potraktować jako „dzieło w stałym rozwoju”, to może lepiej, zamiast nadawać mu formę sceniczną, zaopatrzyć go w wideoinstalację, poza tym, dla uzyskania efektu większej spistości, przysłużyłoby się jego skrócenie i wykonywanie bez przerwy. Z drugiej jednak strony, przypadek jego *Pasji wg św. Marka* dowodzi, iż większe formy jego autorstwa wymagają stopniowego oswojenia i dostrzeżenia tkwiących w nich nowości, choć dla mnie pozostaje on mistrzem wypowiedzi bardziej aforystycznej natury.

W przeciwieństwie do poprzednich, w tym roku „Sacrum-Profanum” w całości poświęcone było muzyce polskiej. Spośród monograficznych koncertów kompozytorskich wyróżniłbym szczególnie dwa, poświęcone twórczości Sławomira Kupczaka oraz Aleksandra Nowaka.

W przypadku tego pierwszego mieliśmy do czynienia z intrygującą *Res facta*, w której partia tekstowa została wygenerowana mechanicznie. Z kolei *Anafora VI* stanowi swego rodzaju agon, czyli współzawodnictwo pomiędzy instrumentalistami a elektroniką. *Analogia I* składa się dwóch części. W pierwszej wyłania się orientalnie zabarwiona melodia, w drugiej zaś następuje apoteoza z wysuwającym się na pierwszy plan tereminem i jego nierzeczywistym dźwiękiem. Program dopełniał rozbudowany *Raport*, przez samego autora określany jako słuchowisko, a wykorzystujący w charakterze materiału dźwiękowo-fabularnego głosy nagranych wcześniej aktorów, snujących opowieść o nie do końca uchwytnym sensie.

W *Nocnej podróży* Aleksander Nowak nawiązuje częściowo do dźwiękonaśladowczych reportaży symfonicznych: *Pacific 231* Arthura Honeggera i *Odlewni stali* Aleksandra Mosołowa, zwłaszcza w zakresie rytmicznego odgłosu stukotu kół. *Hit II* polega na przeplataniu dwóch, przeciwstawnych ogniw: kontemplacyjnego i wyraziście zrytmizowanego.

Towarzyszące w ramach tego koncertu transkrypcje utworów elektronicznych Aphexa Twina na zespół instrumentów

akustycznych, dokonane przez muzyków z występującej formacji Alarm Will Sound nie był znów taką nowością, jeśli zważy się, że sonoryzm i preparacje tradycyjnych instrumentów wynikały właśnie z transponowania na nie dźwięków pierwotnie generowanych elektronicznie (np. prowadzenie głosu na wzór elektronicznych modulacji w pierwszej arii sopranowej z *Pasji wg św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego).

Nie od dziś Agata Zubel inspirowała w swojej twórczości kompozytorskiej utworami Samuela Becketta (na przykład jego wierszem *Cascando*). W przypadku adaptacji monodramu *Nie ja* można mówić o rodzaju instalacji operowej, bądź operowego performansu, jeśli zważy się osobisty udział samej kompozytorki w głównej roli. Wokalnemu monologowi towarzyszy projekcja trzech powiększonych ust, zaznaczonych zieloną szminką na brązowym tle, a warstwa muzyczna ściśle podąża za tekstem, którego natręctwom odpowiadają powracające motywy i ich przetworzenia. Program uzupełniły między innymi *Odcienie lodu* na wiolonczelę, klarnet i elektronikę, stanowiące studium możliwości kolorystycznych tychże instrumentów i mediów, a także kompozycja *Ulicami ludzkiego miasta*, teatralizująca zachowania muzyków, ciężkimi krokami schodzących się na estradę, w czym można się było dosłuchać i dopatrzeć pewnych podobieństw z wcześniej omawianym i Cezarego Duchnowskiego, tak jak Zubel wrocławianina, a których łączy ponadto częsta współpraca w ramach duetu ElektroVoce.

Od przyszłego roku formuła „Sacrum-Profanum” poddana ma zostać daleko idącym modyfikacjom, polegającym na otwarciu się w jeszcze większym stopniu na muzykę popularną. A mnie żal, że porzucono dokonywanie przeglądu współczesnej twórczości według klucza narodowego, zwłaszcza że nie poświęcono żadnego festiwalu muzyce środkowo- i wschodnioeuropejskiej, na przykład krajów bałtyckich, kaukaskich, czy „last but not least” rosyjskiej, podczas gdy aż dwa razy prezentowano amerykańską (sic!), nie mającą skądinąd tak wielkich osiągnięć, a przy tym ograniczono się głównie do minimalistów, całkowicie pomijając na przykład dorobek George’a Crumba.

Lesław Czaplński

# SŁUPSK 46. Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku

(8–14 września 2012 r.) był kolejną coroczną manifestacją kulturalnych potrzeb mieszkańców Słupska, jakie zogniskowały się w dziedzinie muzyki, szczególnie zaś w dziedzinie wykonawstwa fortepianowego (w początkowym okresie imprezy także klawesynowego) – jak głosi nazwa Festiwalu. Każdy kolejny rok jego długiej historii przynosił zmiany poszerzające program, zwiększające liczbę wykonawców i liczbę koncertów. Ale, co ciekawe: na 1. Festiwalu w 1967 r. wystąpiło jedenaścioro pianistów z pełnymi recitalami fortepianowymi, zaś na omawianym, 46. Festiwalu w 2012 r. – wystąpił już tylko jeden wybitny solista, w klasycznej formie recitalu; drugi solowy recital trudno by nazwać klasycznym, normalnym... Od kilku lat obserwujemy zatem wyraźny regres w owej „flagowej”, czysto pianistycznej dziedzinie Festiwalu... Czy zatem, po 45 latach, nadal mamy do czynienia z Festiwalem „Pianistyki Polskiej” w Słupsku? Czy ta historyczna nazwa nadal jest koherentna z artystycznymi programami ostatnich lat? Na pewno nie, w imprezie zaszły zmiany bardzo duże. Zwłaszcza po powstaniu w Słupsku Filharmonii (1977) i powołaniu nowego dyrektora artystycznego Festiwalu (2000) programy Festiwalu wzbogaciły się niepomniernie. Ale, niewątpliwie, odwoływanie się do inicjatywnych początków ma jednak swój sens, jak choćby nieocenioną, oczyszczającą rolę powrotu do źródeł.

Teraźniejszość zaś zapowiadała się ciekawie: na afiszu wieczoru inauguracyjnego (8 IX) *Koncert fortepianowy* Tadeusza Bairda (1949); dzieła pisanego na fali faworyzowanego wówczas folkloryzmu, prawykonanego w 1949 r., poza tym dotąd nie wykonywanego. Słusznie. Solista, Bartłomiej Kominek, z powodzeniem zademonstrował techniczną sprawność, zaś Orkiestra Polskiej Filharmonii „Sinfonia Baltica” w Słupsku, pod batutą Bohdana Jarmołowicza, swą zawodową rzetelność. I tyle. Po przerwie zostali wynagrodzeni przyjemnością akompaniowania w *II Koncercie c-moll* Rachmaninowa – świetnie granym przez Huberta Salwarowskiego. Inauguracji stało się zadość.

Kolejny wieczór w Sali Filharmonii (9 IX) zaćmił niejako wszelkie niedostatki pianistyki na Festiwalu Pianistyki. Krzysz-

tof Jabłoński dał rewelacyjny recital: Bacha *Chorał*, Mozarta *Sonata C-dur*, Beethovena *Sonata c-moll „Patetyczna”*, Chopina *Ballada f-moll*, *Sonata h-moll*; wielka pianistka, wielkie, unikalne przeżycie artystyczne, entuzjazm na sali.

10 IX salę Filharmonii wypełnili miłośnicy jazzu: wieczór Adama Makowicza „Jazz Pianoforte” był gratką nie lada. I był to Jazz wysmakowany, zadziwiająco perfekcyjny, wirtuozowski, zmuszający do zachwyty; jednak gdzieś od połowy wieczoru – przy tym wszystkim – już monotony wyrazowo. Ale nie dla entuzjastów, czyli całej wypełnionej sali.

Wieczór 11 IX należał do Stanisława Drzewieckiego z żoną Jekatieriną Drzewiecką. Stanisław grał kilkanaście utworów Chopina, w tym *Scherzo c-moll* i *Scherzo b-moll*; grał doskonale, jasno, bez przerysowań; interpretacje świetne, pełne kultury i chopinowskiej poezji. Po przerwie oboje dali urzekający cykl utworów na 4 ręce: Rachmaninowa (6 *Morceaux* op. 11), Brahmsa (*Tańce węgierskie*), Paderewskiego (fragmenty z *Albumu Tatrzańskiego*), Walerego Gawrilina (*Walc* i *Tarantella*). I całą wiązkę entuzjastycznie przyjętych bisów. Rewelacyjny występ.

Program zatytułowany „Solo i w kwintecie” (12 IX) dostarczył słuchaczom kameralistyki na najwyższym poziomie. Poprzedził ją pianista Piotr Sałajczyk dobrym wykonaniem *Sonaty B-dur* Franciszka Schuberta; wykonanie kompetentne, a zarazem zapoznające nas z mało znaną, poważną literaturą fortepianową Schuberta. A potem owa kameralistyka w wykonaniu kwartetu smyczkowego Lasoń Ensemble (Krzysztof Lasoń, Agnieszka Lasoń, Elżbieta Mrożek-Loska, Stanisław Lasoń), który wraz z Piotrem Sałajczykiem zaprezentował *Kwintet fortepianowy* Aleksandra Lasonia oraz *Kwintet fortepianowy* Juliusza Zarebskiego – jedno z bardziej znanych polskich dzieł kameralnych XIX w. (chwalone przez Liszta). Kameralistyka na wysokim poziomie.

13 IX pod modnym teraz hasłem: „ktoś tam taki to a taki... i jego Europa”, wystąpił znany już z estrady Festiwalu pianista Maciej Grzybowski. Grał m.in. Szymanowskiego (*Metopy*), Lutosławskiego (*12 melodii ludowych*), i – nawet: Glenu Goulda *Two Pieces*, ale także utwory Pawła Szymańskiego, Ravela, Brahmsa, J. S. Bacha – a więc coś w rodzaju osławiania klasyki – oraz Pawła Mykietyna;

dziełu tego ostatniego przypisał pewną szczególną rolę w pionierskim badaniu wytrzymałości słuchu, a więc szczytu możliwości percepcyjnych ludzkiej jednostki. Sam zaś Maciej Grzybowski zaprezentował swój specyficzny styl pianistyki: uderzać we właściwym momencie w klawisze, najlepiej możliwie szybko (tu wielki sukces). Wszelkie tradycyjne niuanse mogą muzyce tylko szkodzić. Publiczność zdawała się przyjmować to ze zrozumieniem.

Estrada Młodych (rodzaj konkursu) gościła w salce Muzeum sześcioro młodych pianistów – jak zawsze w ostatnich latach. Przegląd rozpoczęła od razu z wysokiego pułapu Elżbieta Bilicka, wykonując Chopina *Balladę f-moll* – może nadto refleksyjnie, z narzucającą się epizodycznością przebiegu, ale wszystko ozdabiał bardzo ładny ton; *Images* Debussy’ego (I zeszyt) urokliwe, wrażliwy ciąg obrazów, *Preludia* Szymanowskiego – naturalne, bardzo muzykalne „preludowanie”. Tomasz Ritter: bardzo udane sonaty Scarlattiego oraz *Wariacje c-moll* Beethovena, na deser Rachmaninowa *Elegia* i *Preludium g-moll* (może kantylena zbyt stonowana) oraz udane *Wariacje b-moll* Szymanowskiego. Anna Szalucka: zbyt celebrowane i afektowane 4 mazurki Szymanowskiego, *Suite bergamasque* Debussy’ego nieco bez wdzięku, za to dobre *Alborada del gracioso* i *Poranna serenada Trefnisia* z *Miroirs* Ravela. Marcin Mogiła ze świetną techniką palcową w *Sonacie e-moll nr 53* Haydna, Szymanowskiego *Błazen Tantris* z *Masek* – bardzo dobry, zaś Artura Schulz-Elver: Arabeski na temat „Nad pięknym, modrym Dunajem” – znakomite. Kinga Mikołajczyk – Chopin: *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* – ogólnie ładnie, choć spianato nie było spianato, przy tym dominowała lewa ręka (ale to zapewne mankament instrumentu i fatalnej akustyki małej salki na Zamku); poprawne 2 *Mazurki* Szymanowskiego, a następnie świetnie zagrana *II Rapsodia węgierska* Liszta. Maciej Wota: Szymanowskiego *Serenada Don Juana* z cyklu *Maski* grana z przesadnym impetem, Chopina *Fantazja f-moll*, *Polonez As-dur* op. 53 nadto burzliwe, Prokofiewa *III Sonata* przeszarżowana; wielki temperament, pianistyczny nerw.

Dodajmy: wszystkie te produkcje wykonano w warunkach akustycznie bardzo trudnych: mocno wyeksploatowany wielki koncertowy Steinway w maleńkiej salce...



Jurorzy Estrady Młodych uznali, że poziom jej tegorocznych uczestników był tak wysoki i wyrównany, iż wszyscy zasłużyli na równorzędne nagrody. Wszyscy wystąpili także przed samym koncertem finałowym Festiwalu, wykonując z sukcesem wybrane utwory z ich repertuaru.

Koncert finałowy 46. Festiwalu Pianistyki Polskiej odbył się 14 IX w sali Filharmonii i Teatru, program zawierał dwa arcydzieła rosyjskiej muzyki: *III Koncert fortepianowy d-moll* Sergiusza Rachmaninowa oraz orkiestrową suitę z baletu *Pietruszka* Igora Strawieńskiego. Solistą w *III Koncercie fortepianowym* był Mateusz Borowiak, orkiestrą Polskiej Filharmonii „Sinfonia Baltica” dyrygował jej szef, Bohdan Jaromłowicz. Obydwa dzieła bardzo trudne tak dla solisty, jak i orkiestry – i oczywiście dla dyrygenta; i obydwie wykonywane w sali o bardzo trudnych warunkach akustycznych. Muzycy orkiestry, a zwłaszcza dyrygent, znają te warunki, potrafią się do nich dostosować i uzyskać optymalny rezultat artystyczny. Ale wymaga to wielkiego wysiłku, poświęcenia niemal – zwłaszcza w przypadku repertuaru tego wieczora. Rezultat był znakomity, jedynie *Koncert fortepianowy*

jawiał się w kształcie mocno odbiegającym od artystycznego zamysłu, na wskroś romantycznego zamysłu Rachmaninowa, z wszelkimi jego cechami – jak śpiewność, rosyjska nuta, fantazja frazowania, uczuciowość, wielkie kontrasty... Tego niestety zabrakło. Solista preferował popis, epatowanie skrajnie intensywną dynamiką, w czym, niestety, musiał mu sekundować dyrygent. Znający dobrze to dzieło ze świetnych wykonawców, z trudem je rozpoznawali. Oczywiście ów dźwiękowy żywioł na estradzie robił wrażenie, ale nie jestem pewien czy sam Rachmaninow rozpoznałby całe poacie swego utworu ogołoczonego z poezji – i owej rosyjskiej nuty. Mateusz Borowiak jest znakomitym pianistą, nie ma problemów technicznych, ma wielki temperament, razem z orkiestrą i dyrygentem stworzyli na estradzie dźwiękowy żywioł porywający, upajający, ale daleki od rosyjskiego szlachetnego sentymentalizmu, jaki tak urzekająco nie pozwala zapomnieć o uczuciach i wrażliwości w najbardziej szaleńczej zabawie. Tego niestety w *III Koncercie* zabrakło. Pozostał popis oraz kaskady dźwięków, po jakich wesoła, wysmakowana, zabarwiona rosyjskim folklorem

zabawa w *Pietruszce* Strawieńskiego, wdała się blada, mózgową, szara... Zresztą świetnie przez Bohdana Jaromłowicza i orkiestrę przygotowana oraz odtworzona. To wielki sukces zespołu i efektowny finał 46. Festiwalu Pianistyki Polskiej.

Festiwalu bogatego, bardzo różnego i w ogóle wyjątkowo udanego. Jest on dojrzałym już dzieckiem Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego, pielęgnowanym przez Towarzystwo od jego pierwszej edycji w 1967 r. Przez wiele już lat przedmiot szczególnej troski Pań z Towarzystwa – Haliny Chmieleckiej i Barbary Pery, działających pod troskliwą opieką Przewodniczącego STSK, Stanisława Turczyka. Zaś organizacja każdego kolejnego Festiwalu trwa przez cały rok... Tu tkwi tajemnica owych 45. lat trwania i rozwoju. Zaś nasz 46. Festiwal gościł nie tylko znakomitych muzyków, ale także świetnych komentatorów, wprowadzających do muzyki swym światłym, fachowym słowem. Byli to: Pani Teresa Przeradzka, oraz Panowie: Konrad Mielnik, Bartosz Wiśniewski, Andrzej Zborowski, oraz Dyrektor Artystyczny Festiwalu.

Kazimierz Rozbicki



*Acte Préalable* i Jan A. Jarnicki

ogłaszają 1 X 2012 r.



**X Konkurs na Projekt Nagraniowy**

# **Zapomniana muzyka polska**

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 1 III 2013 r. dostarczyć do Organizatora e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż kwintet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż nie ma się w dorobku opublikowanego nagrania, ani że nie przygotowuje się żadnego (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż kwintet);
- 3) repertuar dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1943 r.
- 4) kopię (skan) partytur wszystkich dzieł proponowanych do nagrania;
- 5) próbne nagranie zawierające: a) 15 min. proponowanego repertuaru, b) 15 min. dowolnego repertuaru.

Organizator wyłoni laureata konkursu w terminie do 1 IV 2013 r. i ogłosi wynik w majowym numerze **Muzyka21**. Organizator najpierw sfinansuje laureatowi konkursu nagranie zwycięskiego projektu, a następnie sfinansuje jego wydanie na płycie kompaktowej we własnym wydawnictwie. Organizator zastrzega sobie możliwość modyfikacji nagrodzonego projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu, zapomnianemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Organizator wyznaczy mu datę i miejsce przesłuchania (w Polsce), po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin i miejsce nagrania (w Polsce). W przypadku, gdy lauret nie stawi się na wyznaczone przesłuchania i nagrania, Organizator może anulować nagrodę. W tym roku premiuje projekty dotyczące Witolda Maliszewskiego i Józefa Wieniawskiego.

Zgłoszenia i wszelkie zapytania prosimy kierować na adres: [actepre\\_konkurs@interia.eu](mailto:actepre_konkurs@interia.eu)

# The Metropolitan Opera

G. Donizetti – *Napój miłosny*  
Anna Netrebko  
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**NAPÓJ MIŁOSNY**  
**O**twarcie sezonu 2012/13. Nowy sezon w MET rozpoczął się 24 IX o 18<sup>30</sup> uroczystą galą z czerwonym dywanem dla znakomitości świata socjety Nowego Jorku. Przedstawienie zaplanowano na 19<sup>00</sup>, a tym razem pakiet dla 10 osób, z włączeniem uroczystej kolacji po spektaklu, kosztował 10 tys. dolarów od osoby.

Tradycyjnie już jest to również wydarzenie kulturalne dla całego Nowego Jorku z darmowymi biletami dla tych (3 tysiące miejsc siedzących), którzy zasiedli na Lincoln Plaza przed ogromnym ekranem zawieszonym na frontonie opery. Bezpłatne bilety rozdawano w niedzielę 23 IX (limit 2 na osobę) od południa. Podobnie jak w poprzednich sezonach można też było obejrzeć otwarcie sezonu na Times Square, gdzie transmitowano jego przebieg na wielu gigantycznych ekranach. 2 tys. miejsc siedzących plus wiele stojących zajmowano na zasadzie

kto pierwszy ten lepszy. Elektronika zapewniła też możliwość uczestniczenia w Gali tym, którzy wybrali opcje METRadio SiriusXM, lub stronę internetową MET.

Rozpoczęliśmy ten sezon nową produkcją *Napój miłosny* (prapremiera w mediolańskim Teatro alla Canobbiana 12 V 1832 r.), której autorami byli: Bartlett Sher, Michael Yeargan (scenografia), Catherine Zuber (kostiumy) i Jennifer Tipton (światło). Bartlett Sher zaprezentował już w MET trzy produkcje: *Cyrulik sewilski* (debiut 2006/7), *Opowieści Hoffmanna* (2009/10) i *Le Comte Ory* (2010/11). Michael Yeargan debiutował w MET w *Ariadne auf Naxos* (1992/3) i od tego czasu opracował dekoracje do 8 innych oper: *Otello* (1993/94), *Così fan tutte* (1995/96), *Susannah* (1998/99), *Don Giovanni* (2003/4) i do wszystkich poprzednich produkcji Shera. Catherine Zuber debiutowała w MET wraz z Sherem, a potem wykreowała ubiory do *Doctora Atomica* (2008/9) i do dwóch kolejnych jego produkcji. Jennifer Tipton po raz pierwszy zaprezentowała w MET

oprawę światła w *Żywocie rozpustnika* (1997/8). Jej kolejne projekty oświetlenia w MET to *Jaś i Małgosia* (2007/8) i *Trubadur* (2008/9).

Włoski dyrygent Maurizio Benini debiutował w MET właśnie *Napojem miłosnym* (19 I 1998) i od tego czasu słyszeliśmy go w MET w 9 operach, najczęściej w *Cyruliku sewilskim* (56 razy), którego poprowadził tu jak dotąd po raz ostatni w ubiegłym sezonie.

W obsadzie wokalne nowej produkcji wystąpili: Anna Netrebko (Adina), Matthew Polenzani (Nemorino), Mariusz Kwiecień (Belcore) i Ambrogio Maestri (Doctor Dulcamara).

Adina jest 14 rolą Netrebko w MET i po raz kolejny przyznano jej honor uczestniczenia w gali otwierającej sezon. W ubiegłym sezonie, jak pamiętamy, była to *Anna Bolena*. Od dnia debiutu w MET (2 I 1999) polski baryton Mariusz Kwiecień zaprezentował w MET już 14 ról, a amerykański tenor Polenzani (debiut w MET w 1997 r.) wystąpił w 30 partiach, w tym 28 razy jako Don Octavio. Młody włoski



baryton Ambrogio Maestri debiutował w MET 15 XI 2004 r. jako Amonasro i zaśpiewał tu jeszcze Alfa w *Rycerskości wieśniaczej*.

Poza Galą otwierającą sezon *Napój miłosny* zaplanowano w jeszcze 5 spektaklach na jesieni (ostatni jako sobotnie matinée i jednocześnie transmisja do kin 13 X) i cztery przedstawienia w 2013 r. – pierwsze 30 I 2013 r., a ostatnie w tym sezonie 9 II 2013 r.

W ubiegłym sezonie zdawałam Państwu relacje z ostatnich spektakli poprzedniej produkcji *Napój*. Lubiałam ją, bo była znakomicie teatralnie dopasowana do muzyki komedii Donizettiego: malowane kartonowe przesuwane po scenie plansze, bajkowa umowność i przymrużenie oka w lekko potraktowanej, jak trzeba, historii perypetii miłosnych. Z założenia bowiem Donizetti komponował to jako uroczą muzyczną rozrywkę, która nie zawiera drugiego, trzeciego czy czwartego dna interpretacyjno-intelektualnego. Ot – po prostu ma cieszyć uszy i radować oczy widzów.

Donizetti skomponował w swym życiu ponad 60 oper oraz wiele dzieł orkiestrowych, sakralnych, kameralnych, fortepianowych i pieśni. *Napój miłosny* powstał w prawdziwie, nawet jak na niego, rekordowym tempie. Wedle jego biografów, Donizetti miał zaledwie 10, lub może i mniej, tygodni na jego skomponowanie. A stało się tak dlatego, że inny kompozytor nie wywiązał się z kontraktu i impresario Alessandro Lanari, który wynajął mediolański teatr Canobbiana na wiosenny sezon 1832 r., zaapelował do Donizettiego o ratunek. Nie jestem więc pewna czy Donizetti mając tak krótki czas na zakończenie pracy, poświęcał wiele czasu rozważaniom natury politycznej i jak owe wątki wpleść w treść komedii, której libretto było adaptacją istniejących już pierwowzorów libretta Eugena Scribe'a dla Daniela François Auber'a *Le Philtre* (1831), a które z kolei było zaadaptowane z włoskiej sztuki *Il Filtro* Silvia Malaperta.

Bartlett Sher potraktował tę operę chyba zbyt serio, jakby chciał nam udowodnić, że w każdej historii może być zawarta jej ciemniejsza dramatycznie strona. I to może być dla wielu ciekawe ujęcie, tylko jest pytanie: po co?

W wywiadach publikowanych przed prapremierą Sher wskazywał na fakt, że lata życia i konkretna data powstania *Napój miłosny* były w historii Włoch

początkiem Risorgimento, które historycy datują na 1836 r. Umieścił więc akcję swej nowej produkcji właśnie w tym roku. Ale o ile wiadomo o wyraźnym politycznym zaangażowaniu Verdiego czy nawet można by wskazać na pewne fragmenty świadczące o takowych zainteresowaniach u Rossiniego, Donizetti nie jest traktowany przez jego biografów czy historyków opery jako kompozytor przekazujący widzom na scenie i w muzyce wyraźne polityczne stanowisko.

*Napój miłosny* to słodka, uroczą muzycznie, lekko sentymentalna komedia, która mniej popada w efekty buffo niż opery Rossiniego czy nawet późniejszy *Don Pasquale*, a sam Donizetti opatrzył ją podtytułem „melodrama giocoso”, a więc w wolnym tłumaczeniu: śmiech z westchnieniami romantycznymi.

Sher wyjaśniając swe reżyserskie podejście do tej produkcji mówił też o tym, że zgromadzeni na sali operowej czasów Donizettiego Włosi i Austriacy zupełnie inaczej odbierali tę operę i dostrzegali w niej inne warstwy nawiązań do czasów im współczesnych. Jako przykład Sher wspominał o tym, że Belcore próbując uwieść Adinę mówi o „kapitulacji” kobiet oczarowanych jego osobowością. Myślę jednak, że Belcore nie ma w tym momencie na myśli „kapitulacji” w sensie militarnym, jak chce to widzieć Sher, tylko w sensie komediowym – Sierżant, używający języka wojskowego, również w podbojach miłosnych.

Pozostawiłabym więc rozważania o politycznej zawartości *Napój miłosny* historykom opery i biografom Donizettiego, a widzom uroczą komedię w tzw. pierwszym nurcie, bez doszukiwania się trzeciego dna. Na upartego można przecież odnaleźć podskórne znaczenia, symbolikę czy polityczne intencje i w historyjkach dla dzieci na dobranoc.

Polityczne podejście interpretacyjne z założenia zmieniło też perspektywę wokalnno-aktorską. Jeśli więc potraktujemy Belcore jako reprezentanta Austriackiej strony, nie będzie dziwić ordynarność jego żołnierzy w stosunku do Nemorina czy wymierzenie mu siarczystego policzka. Nemorino jest bowiem w tym ujęciu reprezentantem uciemiężonych Włoch. Dla mnie było to zbyt wulgarnie.

AAAdina? Jej status społeczny, stosunkowa zamożność i niezależność finansowa czynią z niej prekursorkę sufrażystek. Zniknęła ze sceny czarując rozflirtowa-

na rezolutna młoda panna mogąca co prawda pozwolić sobie na wybór męża w zależności od skłonności serca, a na jej miejsce pojawiła się postać trochę zbyt wyraziście dominującej chłopczycy. Podkreślono to również w kostiumie i noszonym przez nią, zresztą bardzo atrakcyjnie twarzowym scenicznie, męskim czarnym kapeluszu/cylindrze i górze brązowego fraka. Jedynie Duclamarę pozostawiono tam, gdzie jego komediowe miejsce w akcji oryginału.

Wokalnie takie spojrzenie na tę komediową opowieść zezwala na większą liberalność w potraktowaniu linii wokalnych bel canto i przesunięcie ich w bardziej swobodny sposób ekspresji – z ukłonem w stronę weryzmu. Bardziej otwarte głosy i emocjonalna wyrazistość, dość głośno i niestety zbyt, jak na mój gust, jednoznacznie. Zniknęły filuterne smaczki, czar i wdzięk uroczej leciutkiej komedii i niestety w wielu przypadkach wokalny styl bel canto.

Scenografia nowej produkcji jest atrakcyjna wizualnie, tradycyjna, dopasowana do epoki, artystycznie bezpieczna i stanowi ładne tło do opowieści. Sher mówiąc o bazie scenograficznej wizji tej produkcji wspominał projekty Olivera Messera, znakomitego twórcy opraw operowych z lat 50. i 60. Wiele czasu też podobno poświęcono na studiowanie oryginalnej produkcji *Napój* z czasów Donizettiego.

Pomijając powyższe krytyczne uwagi, Gala była ogromnym sukcesem w MET. W pełni zasłużone owacje dla śpiewaków i dla autorów produkcji przed kurtyną. Był to bowiem w istocie bardzo atrakcyjny wokalnie spektakl, pod warunkiem, że nie oczekiwaliśmy śpiewu bel canto. Znakomicie dopasowane w mocy głosy świetnie brzmiały i solo, i w harmonii. Jedynie Maestri (Dulcamara) miał momenty zbyt dużego wyciszenia i zaniku głosu w dole rejestru basa.

Anna Netrebko zaprezentowała się tego wieczoru bardzo atrakcyjnie. Jeden z jej najbardziej udanych wokalnie spektakli w MET. Nie było to bel canto czy tradycyjne ujęcie postaci Adiny, ale brzmiała imponująco i czarowała piękną górą. Wielbiciele bel canto, do których i ja się zaliczam, z pewnością mogliby wskazać na brak doskonałości we fragmentach koloraturowych, zbyt już ciemny w barwie głos jak na rolę tradycyjnie śpiewaną przez sopranów specjalizujących się w rolach subrettek, momenty używania zbyt

popisowej mocy głosu bardziej przypominającego role z oper Pucciniego. Wolę u Adiny większą lekkość, jaśniejszą barwę, znacznie więcej wokalne finisze i zdecydowanie mniej popisu mocy głosu nie harmonizującego stylowo z muzyką Donizettiego.

Doskonale wypadł też Matthew Polenzani (Nemorino), którego *Una furtiva lagrima* należała do najznakomitszych stylowo fragmentów tego wieczoru, z przepięknym cieniowaniem barw,

wykonanie roli tego wieczoru to pomimo niedostatków głosu w dole rejestru, byłby to Ambrogio Maestri. To było bel canto w kragłości płynnie melodyjnych fraz, pozbawiona siłowości lekkość głosu oraz naturalny komizm aktorski w doskonałej harmonii z charakterem postaci.

Chór nieco mnie rozczarował brakiem odpowiedniej mocy, szczególnie na samym początku opery.

Na uznanie zasłużył też dyrygent, Maurizio Benini. Ładna dynamika i płynna

zbiorowych i z udziałem chóru. W drugiej części, po przerwie, nieco zwolnił i trochę więcej uwagi zwracał na solistów i nadał muzyce nieco więcej dynamicznych różnicowań.

Anna Netrebko tym razem nie miała najlepszego wokalnie wieczoru. Zbyt wiele chwiejności w utrzymywaniu linii wokalnych, zero subtelności w detalu czy niuansie roli, ogromna popisowość zbyt dużej mocy głosu. Zdarzały się też momenty lekkiej siłowości, a koloratury pasażerki pozostawiały tym razem zbyt wiele do życzenia w precyzji intonacyjnej. Ogólnie był to zbyt ciemnocieży glos, bez lekkości czy swobody wykonawczej, z wyraźnymi brakami w giętkości, głównie popisowo prezentujący moc w górze rejestru.

Matthew Polenzani zaczął zupełnie dobrze *Quanto e bella*, ale widać i tempa dyrygenta i ogólna popisowa moc głosów pozostałych bohaterów opery skłoniły go do nadmiernie jednolicie głośnego śpiewu. Jedynie w drugiej części *Una furtiva* była bardziej stylowo wycieniana barwami i modulacjami głosu choć też wydawało mi się, że obliczona była na zbyt dużą popisowość możliwości wokalnych.

Mariusz Kwiecień też nie miał zbyt wielkiej szansy na zaprezentowanie swego atrakcyjnego głosu. Ujęcie reżyserskie i szybkie tempa orkiestry uczyniły z Belcora w wielu momentach akcji wręcz odpychającą postać brutalnego ordynusa i bufona, zamiast komicznie buńczucznej, napuszonego i zadufanego w sobie sierżanta.

Tego wieczoru zabrakło w Donizettim czarującego komizmu, niuansu i lekkości wykonawczej. Było popisowo gromko, a niekiedy i krzykliwie głośno, za ciężko i poważnie w zbyt jednostajnej dynamice emocjonalnego ujęcia ról wokalnych. A więc jednowymiarowo i nie stylowo.

Sytuację ratował jedynie Ambrogio Maestri, który pomimo niedostatków w dole rejestru basa był stylowo komicznym Dulcamarą i tego wieczoru jako jedyny śpiewał bel canto Donizettiego. Myślę jednak, że w sobotnie matinée (13 X), które będzie transmitowane do kin, wszyscy jakoś się zmobilizują i zaprezentują korzystnie pod każdym względem – czego wszystkim widzom tej transmisji życzę. ☺

miękkością linii wokalne i cudownymi piano. Polenzani nadal brzmi słodko i lirycznie, ale głos nabral już większej mocy i głębi, i wzbogacił się o szerszą paletę barw w przekazie emocji. Bardzo stylowo zabrzmiał też Mariusz Kwiecień prezentujący swój pięknie aksamitny, ale i gdzie trzeba pełen mocy baryton, w długich i znakomicie wymodelowanych liniach wokalnych. Gdybym jednak miała wskazać na najbardziej stylowe wokalnie

ciągłość muzyki. Tym razem doprawdy świetnie zabrzmiała sekcja dętych, a całość akcji posuwała się w znakomitym tempie. Jedynie ansamble zagrane były w zbyt pospiesznych tempach.

Drugi obejrzyjany przeze mnie spektakl *Napój miłosnego* w MET (10 X) był rozczarowujący. Przede wszystkim w pierwszej części spektaklu Benini grał Donizettiego w bardzo szybkich tempach, szczególnie w ansamblach, scenach

G. Donizetti – *Napój miłosny*  
Anna Netrebko i Ambrogio Maestri  
fot. Ken Howard/MET





# Bach na mandolinie

opowiada Avi Avital

**C**o skłoniło pana do nagrania transkrypcji Bacha dla DG?

To nagranie jest marzeniem, które stało się rzeczywistością. Zawsze miałem uczucie, że mój pierwszy ważny projekt powinien być poświęcony Bachowi, ponieważ jego muzyka stanowiła zawsze zasadniczy element mojego życia. Absolutna natura muzyki Bacha sprawiła, że odważyłem się na zaproponowanie tych interpretacji na mandolinę. Ta muzyka wykracza dużo dalej poza jakikolwiek instrument.

**Dlaczego wybrał pan właśnie te szczególne utwory, w jaki sposób dokonał pan ich transkrypcji?**

Naturalniejsze jest granie na mandolinie muzyki skrzypcowej, ponieważ akord jest taki sam. Trzeba być twórczym w sposobie grania długich nut, sprawić, żeby śpiewały, w zagranium ozdobników itd. Jednak chciałem pójść jeszcze dalej: chciałem podkreślić uniwersalizm Bacha. Wśród dwóch koncertów klawesynowych z tego albumu, BWV 1052 był prawdopodobnie napisany początkowo na skrzypce, tymczasem obecnie uważa się, że został skomponowany na obój. Te dwa oryginały zaginęły, ale

**A**vi Avital to młody artysta z wielkimi pomysłami, zdecydowany, by wprowadzić mandolinę – piękny instrument – na scenę muzyczną. Opowiada w publikowanej na naszych łamach rozmowie, o swoim marzeniu, aby mandolina i repertuar na ten instrument zostały odkryte przez szerszą publiczność. Avi Avital jest, być może, pierwszą międzynarodową gwiazdą mandoliny mówiącą o tym z takim przejęciem i oddaniem. Izraelski artysta jest przy tym przepelniony urokiem i entuzjazmem. Dla potrzeb swojego pierwszego nagrania dla Deutsche Grammophon skupił się na muzyce Bacha. Muzyce, która jest jedną z jego największych pasji...

dokonano rekonstrukcji na skrzypce i brzmią one dobrze na mandolinie – tym bardziej, że sam instrument ma brzmie-

nie bliższe klawesynowi. Moje transkrypcje mieszczą się gdzieś między wersjami na klawesyn i na skrzypce. Badam głębiny muzyki, aby odkryć to, czego potrzebuję i adaptacje, których mogę dokonać. Orkiestra, z którą pracowałem przy tych koncertach, to cudowna poczdamska Kammerakademie. Orkiestra ta była wielkim wsparciem w podjęciu tego wyzwania. Na przykład, *Koncert d-mol* zawiera długie sekcje napisane prawie nieprzerwanie w szesnastkach. To właśnie one nadają intensywności temu tak niewiarygodnie dramatycznemu dziełu. Jednak jeśli

spojrzymy na nie z pewnej perspektywy, słyszymy wyraźnie strukturę. Staraliśmy się, aby te solidne, długie frazy

były dobrze wyczuwalne. *Koncert skrzypcowy a-mol* jest tak znany, że trudność polegała na tym, aby ukazać go jako nowy. Pracowaliśmy nad nim wyobrażając sobie, że odkrywamy muzykę po raz pierwszy. Jedną z moich ulubionych ścieżek, jest wolna część *Koncertu g-mol* (BWV 1056). Melodia jest boska – potężna, nie będąc przy tym sentymentalną. Uważam, że mandolina tworzy tutaj specjalną intymność: czystość dźwięku sprawia, iż odnosi się wrażenie, że w naszej duszy rozbrzmiewają dużo starsze



fot. ©Uwe Arens/DG



struny. Ciągłe zachwycała mnie *Sonata fletowa e-mol*. Kiedy miałem 18 lat, zostałem zaproszony w ostatniej chwili, aby ją zagrać podczas audycji radiowej prowadzonej na żywo, miałem zaledwie tydzień na przygotowanie się. Wydawało mi się, że ten cały tydzień był jedną medytacją. Żyłem tak bardzo wewnątrz muzyki, że wniknęła do moich żył. Przy flecie, frazy pojawiają się przy dmuchnięciu. Grając utwór na mandolinie, trzeba oddychać niemalże w taki sam sposób jak flecista. Dorastałem w Be'er Sheva w Izraelu, miałem 8 lat, gdy po lekcjach zacząłem chodzić do szkoły muzycznej. Jeden z moich kolegów uczył się grać na mandolinie, zdecydowałem więc, że będę grać na tym samym instrumencie. W mieście była młodzieżowa orkiestra mandolinowa, do której dołączyłem. Orkiestrę tę założył Siecha Nathansohn – bardzo charyzmatyczny profesor. Na początku był skrzypkiem, co okazało się wielką korzyścią, ponieważ muzyka była ważniejsza od instrumentu. Nauczyłem się przekazywać muzykę za pośrednictwem instrumentu, którym jest mandolina. Kontynuując naukę w Izraelu i we Włoszech, starałem się trzymać tej idei. Zgłębiłem tradycyjny repertuar na mandolinę eksperymentując przy tym z utworami napisanymi na inne instrumenty i zamawiając nowe utwory.

#### **Pana instrument różni się od mandoliny tradycyjnej.**

Ta wyjątkowa mandolina jest dziełem bardzo utalentowanego lutnika Arika Kermana. Jego wola, by nieustannie przesuwać ograniczenia instrumentu, odbiła się echem także na moim instrumencie. Miałem szczęście, że mogłem aktywnie uczestniczyć w tym procesie, ponieważ moje reakcje miały wpływ na sposób, w jaki postrzegał moją mandolinę. Rezultatem tego jest instrument o szerokiej palecie barw i niuansów.

#### **Co jest szczególnego w muzyce Bacha granej na mandolinie?**

Muzyka Bacha jest pełna tajemnic. Nawet, jeśli się ją gra od dawna, za każdym razem jest coś do odkrycia. Fakt, że używa się innego instrumentu pozwala usłyszeć ponadczasowość tej muzyki w nowy sposób. 🎧

rozmawiała: Jessica Duchen/©DG 2012

tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek



fot. ©Victor de Mello



# Tori Amos – Złoty pył dwudziestu lat...

Łukasz Kaczmarek

## Trzynasta płyta

**G**old Dust to już 13. album Tori Amos, a zarazem druga jej płyta zarejestrowana dla wytwórni Deutsche Grammophon. Pierwsza, ubiegłoroczna *Night of Hunters*, okazała się wielkim sukcesem. Album można też traktować jako drugi (a licząc „barokową” *Boys for Pele* – trzeci) już powrót artystki do korzeni – otrzymała ona przecież klasyczne wykształcenie muzyczne. Swoją edukację rozpoczęła w wieku 5 lat, jako uczennica Peabody Institute w Baltimore. Postrzegając ówczesny (lata 1970.) świat muzyki poważnej jako zbyt hermetyczny, już mając 13 lat zwróciła się w stronę rocka. A dziś – powraca na klasyczny teren, czując się wreszcie na tyle dojrzała, by i tutaj przemówić swoim własnym językiem. Opracowaniom klasycznych dzieł poświęcona była poprzednia płyta; obecna – chociaż zawiera piosenki nie nawiązujące do muzyki klasycznej, przedstawia je w symfonicznych opracowaniach. Znajdziemy tutaj, dobrane z największą starannością, te utwory, które Tori Amos najbardziej sobie ceni, m.in. słynne *Precious Things*, *Silent All These Years*, czy *Winter*, jak również mniej znane perełki. Chociaż często są one tak różne od siebie, każda jest częścią autobiografii Tori Amos, każda stanowi jakąś opowieść z jej życia. *Jackie’s Strength* opowiada o relacji z matką, *Winter* – o ojcu i dziadku, zaś *Snow Cherries from France*, jedna z ulubionych piosenek Tori, o miłości do męża. Pozostałe utwory, jakie znalazły się na tej najnowszej płycie, to: *Flavor*, *Yes*, *Anastasia*, *Cloud on my Tongue*, tytułowa *Gold Dust*, *Star of Wonder*, *Flying Dutchmann* będąca holdem dla Amsterdamu, gdzie miały miejsca sesje nagraniowe, *Programmable Soda*, *Marianne* oraz *Girl Disappearing*.

Co jednak pozostaje szczególnie ważne, a co zdecydowanie odróżnia utwory z najnowszej płyty od wersji pierwotnych jest fakt,

**D**wadzieścia lat temu, gdy w Stanach Zjednoczonych wydano moją pierwszą płytę *Little Earthquakes*, odbywałam tournée śpiewając z akompaniamentem samego tylko fortepianu. Fascynowała mnie wówczas myśl wykonania tamtych piosenek z towarzyszeniem orkiestry. Zastanawiałam się, czy wciąż byłoby możliwe takie poczucie intymności, kiedy na scenie znalazłoby się ponad 50. wykonawców... – wspomina dziś Tori Amos. Oto bowiem jej marzenie zrealizowało się. Propozycja wspólnego koncertu wyszła od Metropole Orchestra, a okazał się on tak wielkim sukcesem, że artystka niemal natychmiast zdecydowała się na dokonanie nagrania. Dawne piosenki nie tylko nabrały nowego kształtu, ale stały się dla Tori Amos nośnikiem nowego przesłania.

**Czułam, jakby orkiestra odślaniała przede mną subtelne znaczenia ukryte w moich własnych piosenkach, których dotąd sama nie odkryłam – powiedziała artystka.**

iz każdą z piosenek Tori Amos wykonuje z dzisiejszej perspektywy życia, z obecnym bagażem doświadczeń, w żaden sposób nie starając się powrócić do czasu, gdy śpiewała je po raz pierwszy. Dla przykładu, wykonując *Winter*, artystka ma przed oczyma obraz swego męża i córki bawiących się w śniegu. Stąd, jak mówi Tori Amos, jest to „zupełnie nowa płyta”, nie będąca składanką jej największych hitów!

„Trudność polegała na tym, że wszystkie te piosenki egzystowały w świecie, w którym były śpiewane po raz pierwszy i w pewien określony sposób. Natomiast moja relacja z nimi zmieniała się na przestrzeni lat, tak jak one zmieniały w tym czasie moje życie. Chodziło o wybranie takich piosenek, które opowiadały jakąś moją historię i wciąż miały wiele do opowiedzenia, kiedy nagrywałam je obecnie”.

W dokonaniu współczesnych opracowań dawnych utworów, Tori Amos pomógł John Philip Shenale, jej wieloletni współpracownik i producent. Tylko w przypadku trzech piosenek (*Winter*, *Silent All These Years* oraz *Flying Dutchman*) wykorzystwała artystka aranżacje Nicka DeCaro, poddane dalsze-

mu opracowaniu przez niezawodnego Philly’ego (Shenale). Na płycie, Tori Amos towarzyszy wspomniana już Metropole Orchestra, zespół holenderski, pod dyktando Julesa Buckleya. A główna bohaterka: jak zwykle, pojawia się jako wokalistka i pianistka.

## 20 lat inspirujących rozmów

**T**ori Amos mówi o swej najnowszej płycie, *Gold Dust*, jako o świętowaniu ponad 20 lat wszystkich rozmów z innymi ludźmi, które okazały się inspirujące dla powstania licznych piosenek. „Wiele spośród piosenek powstało pod wpływem rozmów z różnymi osobami na schodach przed sceną, stojąc gdzieś z filiżanką kawy, kiedy ktoś spotyka ciebie i opowiada swoją własną historię. Wiele razy były to moje jedyne w życiu spotkania z tymi osobami, a przecież zmieniły one moją perspektywę w ciągu zaledwie kilku minut”.

Ponad 20 lat trwa kariera Tori Amos. W tym czasie artystka sprzedała przeszło 12 milionów albumów, wystąpiła w ponad 1000 programach oraz stała się laureatką licznych, prestiżowych nagród. Ale uczyniła także coś więcej! Oto bowiem stała się dla wielu osób nauczycielką, mentorką, przemieniając ich życie, uzdrawiając, a nawet ocalając. Należy w tym miejscu przypomnieć, że Tori Amos prowadzi nie tylko ożywioną karierę artystyczną, ale jest też filantropką, mającą swój udział w światowych akcjach humanitarnych. Jest ona bowiem współzałożycielką organizacji RAINN (Rape, Abuse and Incest National Network) mającej na celu walkę z przemocą na tle seksualnym.

Dlaczego zatem *Gold Dust*? Dla Tori Amos owym „Złotym Pyłem” są wszystkie te rozmowy, jakich doświadczyła z innymi osobami, a które wpłynęły na jej życie i sztukę, by oto zaowocować dziełami, w nowy sposób poruszającymi kolejnych odbiorców. ☺



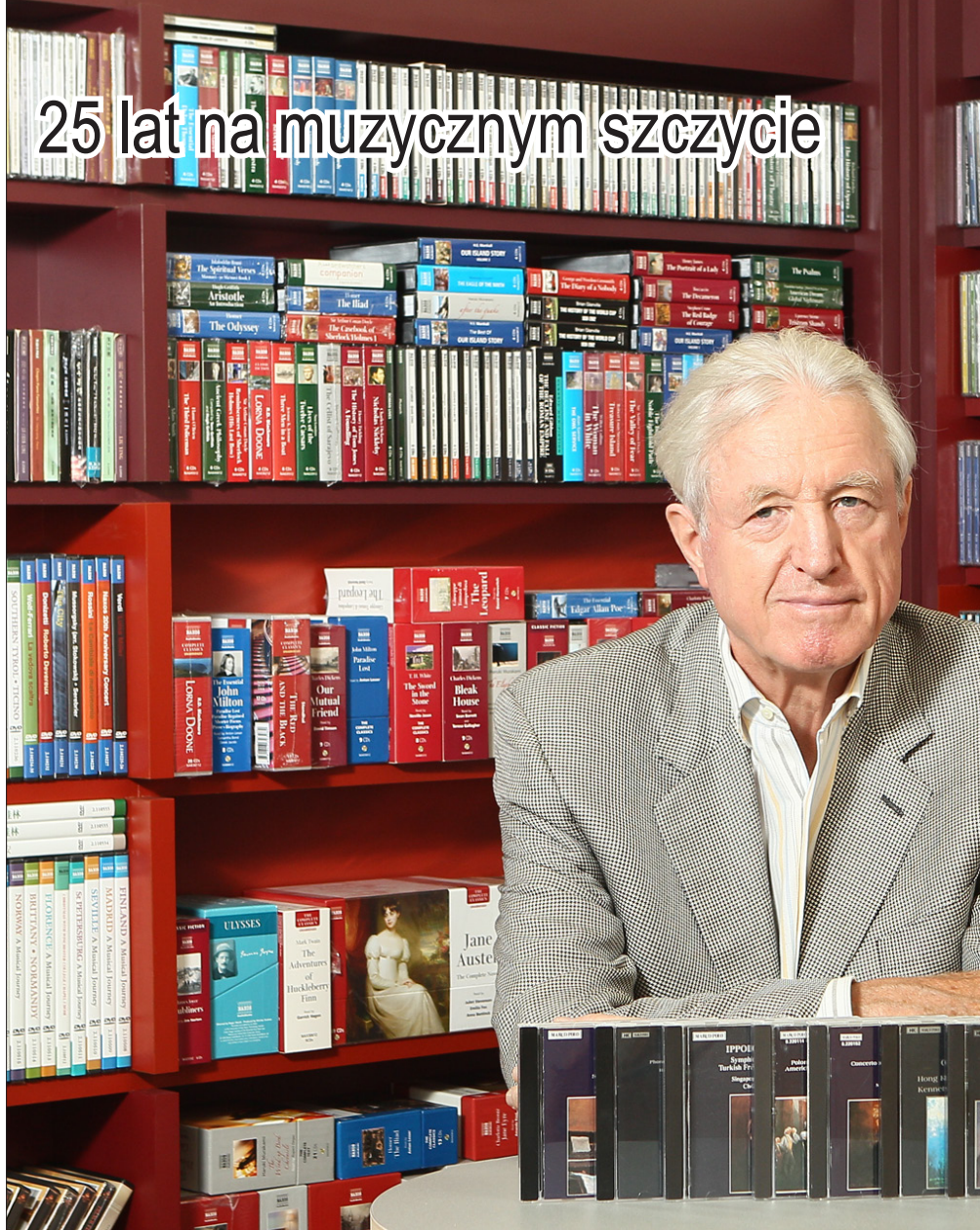
**W** tym roku obchodzi pan 25-lecie istnienia swojej wspaniałej wytwórni. Z tej okazji Nicolas Soames opublikował książkę *The Story of Naxos: The Extraordinary Story of the Independent Record Label That Changed Classical Recording for Ever*. Niestety, jak do tej pory, nie doczekaliśmy się jej polskiego tłumaczenia. Proszę zatem pokrótce opowiedzieć nam o historii pańskiej wytwórni. Czy to prawda, że nie jest pan muzykiem? Co skłoniło pana do stworzenia wytwórni płytowej? Jak to wszystko się zaczęło? Czy początki pana muzycznej działalności należy wiązać z 1982 r., kiedy to założył pan wytwórnię Marco Polo?

To prawda, nie jestem muzykiem. Nie potrafię nawet czytać nut, ani grać na żadnym muzycznym instrumencie. Będąc jeszcze studentem zacząłem interesować się muzyką poprzez kolekcjonowanie nagrań. To było już ponad 50 lat temu. Gdy przeprowadziłem się w roku 1967 do Hong Kongu, koncerty muzyki poważnej były rzadkim zjawiskiem, dlatego też zacząłem je sam organizować. Dostęp do nagrań także był trudny, postanowiłem więc samodzielnie importować płyty takich wytwórni, jak Supraphon, Hungaroton, Opus, Melodia, czy Polskie Nagrania. Założyłem także Orkiestrę Filharmoniczną Hong Kongu. I właśnie za sprawą tej orkiestry poznałem moją przyszłą żonę. Z myślą o niej rozpocząłem produkcję płyt poświęconych muzyce chińskiej: początkowo w wytwórni HK, założonej w 1978 r., a następnie w Marco Polo (od 1982 r.). Kiedy koszty produkcji płyt zaczęły spadać, w roku 1987 otworzyłem wytwórnię Naxos. Ceny moich płyt odpowiadały cenom tradycyjnych LP.

**Pańska żona, Takako Nishizaki jest słynną skrzypaczką. W jaki sposób pomaga ona panu w prowadzeniu wytwórni płytowej?**

Moja żona zawsze decyduje, wraz z dyrektorem A&R, z jakim nowym artystą, bądź orkiestrą podpisać umowę, ja zaś ustaliam, także w porozumieniu z dyrektorem A&R, jaki repertuar nagrać.

## 25 lat na muzycznym szczycie



**Pana muzyczna działalność nie ogranicza się tylko do produkcji płyt. Proszę opowiedzieć o innych jej formach.**

Nasz zespół wytwórni stanowi dziś ważny wkład w światowy rynek muzyki poważnej. Wykorzystujemy zarówno formy zwykłej, jak i cyfrowej dystrybucji najbardziej niezależnych wytwórni na całym świecie, w Północnej Ameryce zaś – dystrybucji dwu większych wytwórni. Staliśmy się także cyfrowym dystrybutorem sześciu platform: Naxos Music Library, Naxos Spoken Word Library, Naxos Video Library, naxos.com, Naxos Radio, Classics Online. Publikujemy także książki poświęcone edukacji muzycznej i wciąż rozwijamy nasz dział muzycznej edukacji.

**Jak wiele płyt do tej pory pan wydał? Czy mógłby pan wyszczególnić te, z których jest pan w największym stopniu dumny?**

Obecnie posiadamy w katalogu około 7000 albumów naszych własnych wytwórni, a więc Marco Polo, Naxos (z jej licznymi podzespołami), Grand Piano, Amadis i innych. Jestem bardzo zadowolony z Brucknerowskiego cyklu Georga Tintnera, koncertów skrzypcowych Mozarta mojej żony, *VIII Symfonii* Mahlera pod Antonim Witem oraz naszej laureatki licznych nagród Grammy, a więc płyty z pieśniami Bolcoma: *Songs of Innocence* oraz *Songs of Experience*.

**Nagrywa pan także muzykę polską, czego przykładem nazwiska takich twórców, jak: Chopin, Szymanowski, Lutosławski, Górecki, Penderecki, czy Karłowicz... Czy myśli pan o rozszerzeniu tego repertuaru, np. o kompozytorów dotąd nie nagrywanych przez Naxos?**



z Klausem Heymannem, szefem i założycielem  
wytworni Naxos rozmawia Łukasz Kaczmarek



foto: Lam King Yin

To Antoniemu Witowi zawdzięczamy obszerny katalog muzyki polskiej. Niedawno nagraliśmy kwartety Grażyny Bacewicz, a w przyszłości planujemy wydać także dzieła Lipińskiego. Nagrywamy także symfonie Mieczysława Weinberga nie zarejestrowane dotąd przez Chandos.

**Naxos to także Naxos Historical. Dla mnie jest to najwybitniejsza wytwórnia prezentująca tak wartościowe rejestracje historyczne! Jak narodził się ten pomysł?**

Idea ta wyszła od naszych dystrybutorów. Pomyśleli, że wartość historycznych nagrań w połączeniu z ceną Naxosu odniesie spory sukces. Koniec końców, okazało się to jednak kosztownym hobby, ponieważ nie możemy sprzedawać płyt w Stanach Zjednoczonych, największym rynku świata dla nagrań historycznych, z powodu praw autorskich.

**Z historii przenieśmy się zatem w obecne czasy. Żyje i działa dziś sporo interesujących kompozytorów. Czy ma pan swoich ulubionych?**

Jest to pytanie, na które ciężko mi odpowiedzieć, ponieważ nagrywamy sporo muzyki współczesnej i nie chciałbym sprawić żadnemu z twórców przykrości. Mogę tylko powiedzieć, że najlepiej sprzedający się kompozytorzy, to: Pärt, Glass, Adams, Corigliano, Tan Dun, Penderecki i Rutter.

**Czy w ogromie zajęć znajduje pan jakiś wolny czas? Mógłby pan zdradzić, jaki jest klucz pańskiego sukcesu?**

Ależ oczywiście, że mam wolny czas! Poświęcam go na drzemkę, albo pływanie, czy nawet grę w golfa. Ale faktem jest, że odkąd zamieszkałem w Hong Kongu, w roku 1967, nie miałem normalnych,

dłuższych wakacji. Z drugiej strony, to co robię przynosi mi prawdziwą radość. Myślę, że kluczem do naszego sukcesu jest to, że mogłem sobie pozwolić na zainwestowanie dużej sumy pieniędzy w biznes, który pozwolił mi wypróbować wielu rzeczy: niektórych bardzo udanych (Naxos Music Library, DVD distribution, Naxos Spoken Word), innych mniej (Naxos Jazz, Naxos World, SACD, DVD-A). Miałem też szczęście zarazić moją ideą i utrzymać przy sobie wielu znakomitych kierowników: niektórzy szefowie w każdym z krajów pracowali dla mnie przez długi czas, zdarzało się, że nawet ponad 20 lat. Udało mi się także pozostać w dobrych relacjach z naszymi czołowymi artystami i orkiestrami.

**Co poradziłby pan młodej osobie, pragnącej w dzisiejszych czasach założyć swoją własną wytwórnię płytową?**

Przede wszystkim idea musi być dobrze przemyślana i rozplanowana, musi być dobry repertuar i godni uwagi artyści. Ponadto, niezwykle przydatna może się okazać znajomość technologii informacyjnej i wykorzystanie wszelkich narzędzi promocyjnych i marketingowych oferowanych przez Internet. Współpraca z międzynarodowymi dystrybutorami także jest ważna:

obecnie nasza wytwórnia pomaga w ten sposób wielu innym.

**Proszę opowiedzieć nam jeszcze o pańskich planach na przyszłość. Nad jakimi nagraniami pan pracuje? A co będzie się dziać na innych polach; może ma pan jeszcze jakieś nowe pomysły?**

Wciąż staramy się zapełnić luki repertuarowe, skupiając się na interesujących obszarach i okresach. Jeden z naszych nowych projektów zakłada np. nagranie uwerstur do oper komicznych, muzyki baletowej i symfonicznej Julesa Masseneta. Jest też, wspomniany już projekt Weinbergowski. Pracujemy także nad interaktywną internetową encyklopedią muzyki poważnej, podstawowym jej zbiorem i podstawowym zbiorem klasycznych nagrań.

**Bardzo dziękuję za rozmowę. 🎧**



# Krystyna Szczepańska

Adam Czopek

Była bez wątpienia jedną z największych śpiewaczek w powojennych dziejach naszej sceny operowej. Jej kariera rozwijała się niezwykle spokojnie bez sztucznych fajerwerków, ale za to niezwykle konsekwentnie. Z nazwiskiem Krystyny Szczepańskiej związane są pierwsze lata działalności Opery Śląskiej w Bytomiu, która była jej pierwszym teatrem. To na jej scenie zaśpiewała po raz pierwszy większość partii, z którymi później była utożsamiana. Była pierwszą Księżną w polskiej premierze *Rusalki* Dargomyżskiego oraz Eboli w po raz pierwszy wystawionym po wojnie *Don Carlosie*. Tutaj zaśpiewała swoją pierwszą Carmen i Amneris.

Nazywała się Bulak i urodziła się 25 stycznia 1917 r. w Nasielsku, skąd po ukończeniu szkoły podstawowej jej rodzina przenosi się do Łomży, gdzie w 1935 r. kończy Liceum Ogólnokształcące im. Marii Konopnickiej. Rok później rozpoczyna studia w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, dyplom IV Wydziału (pedagogiczny) otrzymała 1939 r. I znowu wybuch wojny pokrzyżował plany kolejnej młodej artystce. Lata okupacji spędziła w Warszawie studiując śpiew w Miejskiej Szkole Muzycznej w klasie Stefana Beliny-Skupiewskiego. W tym okresie odbyły się jej pierwsze występy publiczne na „tajnych koncertach młodych talentów” oraz koncertach organizowanych przez RGO. Wybuch Powstania Warszawskiego zastał ją w podwarszawskim Józefowie, skąd po jego upadku wyjechała z rodzicami do Lublina. W tym mieście w 1944 r. podejmuje występy w prowadzonej przez Zygmunta Szczepańskiego Filharmonii Lubelskiej, która jako pierwsza po wojnie podjęła pracę. W 1947 r. Belina-Skupiewski, który po śmierci Adama Didura objął dyrekcję Opery Śląskiej w Bytomiu ściągnął ją do kierowanego przez siebie teatru, którego od 1 września 1947 r. została solistką. Na scenie debiutuje jako Amneris w *Aidzie* 18 października 1947 r. Pierwszą premierą

Szczepańskiej był *Faust* wystawiony 22 listopada 1947 r., w którym śpiewała partię Siebla w znakomitym towarzystwie Andrzeja Hiolskiego (Walenty), Bogdana Paprockiego (*Faust*) Antoniego Majaka (*Mefisto*) i Jadwigi Lachertówny (Małgorzata). Etatową solistką Opery Śląskiej będzie do 30 września 1960 r. Trzy ostatnie lata będzie łączyć pracę w Bytomiu z pracą w Operze Warszawskiej. Największe uznanie przyniosą jej na Śląsku kreacje Olgi w *Eugeniuszu Onieginie* (20 IV 1950), Magdaleny w *Rigoletcie* (13 V 1949), Jadwigi w *Strasznym dworze* (18 I 1952), Azuceni w *Trubadurze* (18 XII 1954), wspomnianej wyżej Eboli i Carmen. Trzy ostatnie partie okażą się jej życiowymi sukcesami. W sumie repertuar tej artystki obejmował blisko 40 partii.

Ponieważ lata 50. były okresem częstych występów Opery Śląskiej w innych miastach (Wrocław, Warszawa, Kraków, Łódź) więc sława Krystyny Szczepańskiej zataczała coraz szersze kręgi. Pierwszą swoją Carmen zaśpiewała Szczepańska na takim wyjazdowym przedstawieniu w Łodzi (od 1 VIII 1949). Warszawa poznaje jej kreację Carmen 18 lipca 1957 r. W tym roku zostaje też solistką Opery Warszawskiej, z którą wiąże się do końca kariery. W Warszawie powtarza w zasadzie swoje bytomskie partie. Zaczyna 26 czerwca 1958 r. od Amneris. Po premierze *Trubadura* (31 I 1959) z udziałem Bogdana Paprockiego, Andrzeja Hiolskiego i Jej napisano, że to nowa konstelacja operowych głosów... trzy piękne głosy i trzy talenty aktorskie. O kreacji Szczepańskiej wspomniano, że stworzyła „... wielką, głęboko ludzką kreację mściwej, buntującej się przeciwko nierówności społecznej Cyganki”. Józef Grubowski w wydawnictwie przygotowanym z okazji 15-lecia wznowionej po wojnie działalności Opery Warszawskiej doliczył się w ciągu zaledwie czterech lat czterdziestu jej występów w partii Carmen i trzydziestu w partii Amneris. Kolejny sukces przynosi premiera *Don*

*Carlota* (6 XII 1963), po której napisano, że „imponowała wyrazem dramatycznym i świetnym poczuciem stylu”. Rok wcześniej odnosi głośny sukces jako Jokasta w polskiej premierze *Króla Edypa* Igora Strawieńskiego (10 I 1962). Z czasem, jak to się dzieje w przypadku głosów mezosopranowych, śpiewała partie starej Hrabiny w *Damie pikowej* oraz Niani w *Eugeniuszu Onieginie*. W grudniu 1967 r. brała udział w gościnnych występach Teatru Wielkiego w Moskwie, gdzie śpiewała Jokastę w *Królu Edypie* oraz Carmen, co zostało wysoko ocenione przez moskiewskich krytyków i gorąco przyjęte przez publiczność.

Nadchodzi rok 1965 i planowane na listopad otwarcie odbudowanego z wojennych zniszczeń gmachu Teatru Wielkiego. Głównym wydarzeniem planowanego cyklu premier inauguracyjnych ma być zapowiedziany na 19 listopada *Strasznym dwór*, w którym powierzono jej partię Jadwigi. Scena odbudowanego Teatru Wielkiego staje się jakby przedłużeniem jej dokonań z Romy. Nadal zbiera uznanie za kreacje Carmen, Amneris, Azuceny. Od 31 marca 1981 r. przechodzi na emeryturę, ale nadal pojawia się gościnnie na scenie Teatru Wielkiego. Przez te wszystkie lata operowej kariery ani na chwilę nie zapomniała, że kiedyś chciała się poświęcić repertuarowi pieśniarskiemu i oratoryjnemu. By to zrealizować chętnie przyjmuje zaproszenia nie tylko z kraju, ale również zagraniczne (Anglia, Włochy, Belgia, Dania, Grecja) na tego typu koncerty stając się wysoko cenioną specjalistką w tym względzie. Jest jeszcze trzeci nurt jej artystycznej działalności, to pedagogika, której zaczęła się poświęcać już od 1966 r. najpierw w PWSM, później od 1979 r. w Akademii Muzycznej w Warszawie. Do grona jej uczniów należą między innymi Joanna Borowska przez całą niemal karierę związana z Wiener Staatsoper.

Zmarła po długiej i ciężkiej chorobie 30 sierpnia 1986 r. w Warszawie. 📄



# Sir Georg Solti (1912–1997)

## Życie z muzyką cz. 1

Paweł Chmielowski

**M**ijający rok jest szczególnie ważny w kontekście osoby i kariery sir Georga Solti. We wrześniu minęła piętnasta rocznica śmierci, zaś w październiku obchodziliby on setne urodziny. Sześćdziesiąt pięć lat temu powstało jego pierwsze nagranie, ostatnie zaś zostało dokonane na kilka miesięcy przed odejściem na zawsze. Macierzysta wytwórnia artysty, Decca, honorując owe niezwykle ważne daty, wypuściła z końcem sierpnia imponującą kolekcję płyt poświęconych wielkiemu dyrygentowi, będących jego wizytówką repertuarową i wykonawczą. Pogrupowane tematycznie, ukazały się wieloczęściowe albumy z utworami Bartóka i innych kompozytorów węgierskich (7 CD), oper Mozarta (15 CD), R. Straussa (15 CD), Verdiego (17 CD), oraz R. Wagnera (36 CD).

### Budapeszt i Szwajcaria

**B**ohater mojego tekstu urodził się 21 października 1912 r. w Budapeszcie w żydowskiej rodzinie jako György Stern, lecz w latach 20. ubiegłego stulecia sytuacja polityczna i fala oficjalnej hungaryzacji sprawiła, że bezpieczniej było je zmienić na Solti, wywodzące się od nazwy małego miasta w środkowych Węgrzech, z którego Sternowie pochodzili. Przyszły światowej sławy kapelmistrz ucząc się gry na fortepianie, nie był jako dziecko szczególnie pilnym adeptem, zamiast niej wolał np. grać w piłkę. Mimo to odnosił w niej wielkie sukcesy, tak że był uznawany za cudownie dziecko. Pierwszy publiczny recital jako pianista dał w wieku 12 lat. Wtedy też usłyszał Ericha Kleibera prowadzącego *V Symfonię* Beethovena, co wywarło na niego ogromny wpływ: obudziło się w młodym człowieku pragnienie poświęcenia się tej dziedzinie wykonawstwa. By móc zarobić na lekcje muzyki, których jego rodzina nie finansowała, dawał korepetycje z gry na fortepianie. Formalna edukacja Soltiego związana jest przede wszystkim z renomowaną Akademią im. Liszta w Budapeszcie, w której pobierał nauki w zakresie fortepianu, kameralistyki, dyrygentury i kompozycji. Jego nauczycielami były czołowe osobistości węgierskiego świata muzycznego: Béla Bartók, Leo Weiner, Ernő Dohnányi, Zoltan Kodály. Ukończył uczelnię w 1930 r. i został zaangażowany do Budapesztańskiej Opery Państwowej. Jako korepetytor przeszedł wtedy najlepszą szkołę dla kapelmistrza: uczył śpiewaków ról, towarzyszył im na instrumencie podczas prób, co okazało się nieocenionym doświadczeniem w perspektywie pracy w operze, teraz, jak i w późniejszych latach. Pracował tam do wybuchu II wojny światowej zyskując doświadczenie w innych miejscach: w 1932 r. został asystentem Josefa Kripsa w Karlsruhe, gdzie niestety nie zagrzał długo miejsca, jako że jego

promotor wyczuwając niebezpieczeństwo ze strony dochodzącej do władzy partii Adolfa Hitlera, odesłał młodego dyrygenta do Budapesztu; zresztą w owym czasie wielu żydowskich muzyków zaczęło opuszczać Niemcy. Przed Anshlussem często gościł w Austrii, współpracując m.in. na Festiwalu Salzburskim z wielkimi mistrzami batuty: Brunonem Walterem czy Arturem Toscaninim, którego asystentem został w 1937 r. „Toscanini był pierwszym wielkim muzycznym wrażeniem w moim życiu. Zanim go usłyszałem na żywo po raz pierwszy, nie słyszałem żadnego wielkiego dyrygenta operowego, w Budapeszcie też nie, i poznanie go było jak olśnienie. Jego *Falstaff* w 1936 r. wywarł na mnie ogromne wrażenie. Po raz pierwszy słyszałem zespół śpiewający absolutnie precyzyjnie. To było fantastyczne”. Włoski maestro zaszczylił w bohaterze niniejszego tekstu przede wszystkim głęboki szacunek do tekstu nutowego, etykę ciągłej pracy i nauki. Doświadczenia zdobyte przy współpracy z wielkim maestro oraz ciągła praca korepetytora sprawiły, że wreszcie mógł zadebiutować jako dyrygent operowy w

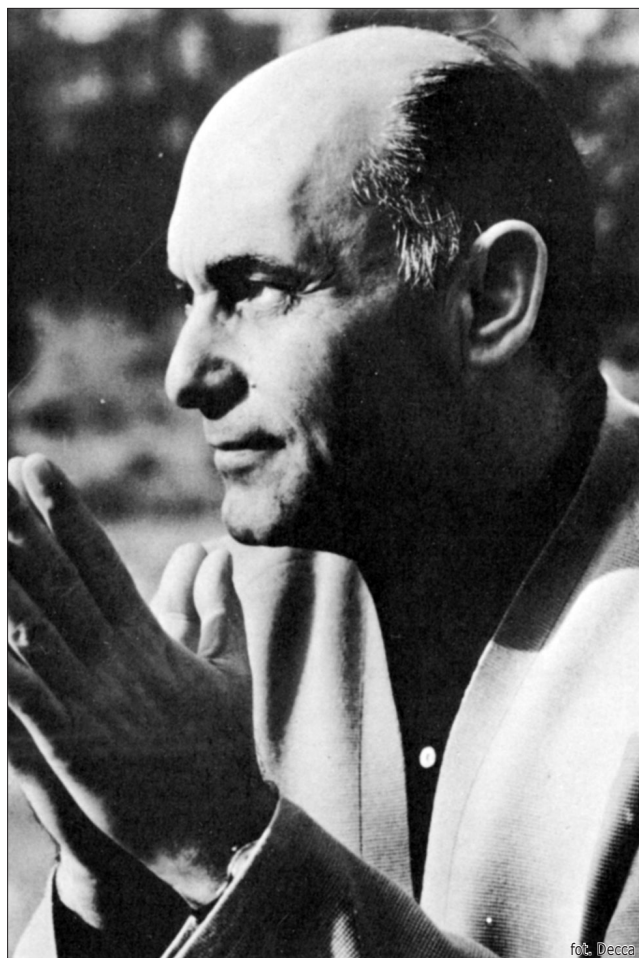


foto: Decca

rodzinnym mieście, prowadząc *Wesele Figara*. Niestety, miało to miejsce 11 marca 1938 r., w momencie inwazji na Austrię. Współpracujący z Hitlerem reżim Horthy'ego szybko przystąpił do wprowadzania restrykcji przeciwko Żydom. Solti wkrótce zakończył pracę w Operze Budapesztańskiej, zmagając się z coraz większymi ograniczeniami, groźną sytuacją polityczną i opuścił ojczyznę. Skierował się do Londynu, występując po raz pierwszy w Covent Garden z tamtejszymi Filharmonikami w koncercie muzyki baletowej. Wtedy też zmienił formę swojego imienia na Georg. Następnie udał się do Szwajcarii, gdzie ponownie miał okazję zetknąć się z Toscaninim w Lucernie. Nie udało się przy jego pomocy uzyskać angażu w Stanach Zjednoczonych, a wybuch II wojny światowej we wrześniu 1939 r. oznaczał dla Soltiego faktyczne uwięzienie i brak perspektyw na angażu dyrygenckim. Jego aktywność opierała się na pracy z tenorem Maxem Hirzelem i grze na fortepianie, w której nadal miał sporo do powiedzenia. Świadczy o tym jego sukces, zdobycie I nagrody na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Genewie w 1942 r. Po latach wyznał, że ma „w Szwajcarii przyjaciół, którzy do tej pory sądzą, że jestem o wiele lepszym pianistą niż dyrygentem”. Tam też poznał swoją pierwszą żonę, Hedwig Oeschli; zostali małżeństwem w 1946 r.

### W powojennych Niemczech: Monachium i Frankfurt

po zakończeniu wojny Solti skierował swoją uwagę na Niemcy, kuszące artystów wieloma stanowiskami do obsadzenia. Zadebiutował najpierw w Stuttgarcie, następnie zaś udał się do Monachium, gdzie za sprawą amerykańskich władz okupacyjnych prowadzących procedury denazyfikacji wielu niemieckich dyrygentów, po triumfalnym sukcesie *Fidelii*, dzieła, które w całej karierze Soltiego było bardzo ważne, przyjął stanowisko dyrektora Bawarskiej Opery Państwowej. Węgier od razu „złapał wiatr w żagle” i przystąpił do energicznej działalności dyrygenckiej, wskutek czego instytucja owa powiększała swój repertuar i zdobywała coraz większą renomę. Wtedy też datuje się bardzo ważne wydarzenie: nawiązanie kontaktu z Mauricem Rosengartnerem odpowiadającym za muzykę poważną w

Decca Records i podpisanie kontraktu na nagrywanie płyt. Pierwsza z nich powstała w 1947 r. i zapoczątkowała bezprecedensową, trwającą aż pół wieku współpracę dyrygenta z tą wytwórnią. Dwa lata później Solti poznał Johna Culshawa, producenta, z którym nagrał w Londynie *103 Symfonię Es-dur* Haydna, a przez następne dwie dekady mnóstwo innych dzieł. Na rok 1951 datuje się jego debiut na Festiwalu Salzburskim (*Idomeneo* Mozarta). W następnym kończy współpracę z Monachium, gdzie nasilają się głosy wzywające do angażu niemieckiego dyrygenta na kierownicze stanowisko w Bayerisches Staatsoper i obejmuje funkcję Generalnego Dyrektora Muzycznego Opery Frankfurckiej, kierując nie tylko spektaklami, ale i koncertami symfonicznymi. Z jego punktu widzenia miejsce to było może mniej prestiżowe, ale i ono dało mu okazję do wzbogacenia repertuaru i podniesienia standardu placówki. Uskarżając się na niedostatek wybitnych wokalistów, angażował często śpiewaków z zagranicy, głównie z USA. Przebywał w Monachium w sumie dziewięć lat, a w międzyczasie przyjął na dwie dekady obywatelstwo niemieckie i coraz częściej gościł na europejskich i amerykańskich scenach i salach koncertowych, występując w prestiżowych ośrodkach muzycznych Wiednia, Paryża, Rzymu, Edynburga, Florencji, Buenos Aires, San Francisco czy Chicago. Swoją międzynarodową renomę wybitnego dyrygenta operowego ugruntowywał dzięki spektakularnym nagraniom, realizowanym w ostatnich latach okresu frankfurckiego: *Arabelli* Straussa, a przede wszystkim rozpoczętemu w 1958 r. *Pierścieniowi Nibelunga* Wagnera. Ukończony dopiero siedem lat później, okazał się triumfem artystycznym i sukcesem komercyjnym.

### Covent Garden

Początek lat 60. przyniósł Soltiemu propozycję objęcia kierownictwa Filharmoników z Los Angeles, lecz nie doszedł do skutku wskutek protestu artysty przeciwko arbitralnej decyzji o równoczesnym angażu jego zastępcy, Zubina Mehty. Ukończywszy pracę we Frankfurcie (1961), maestro przeniósł się do Londynu, gdzie objął dyrekturę tamtejszej Covent Garden Opera Company, jednej z najlepszych

europejskich instytucji tego rodzaju. Początek pracy nie był dla niego łatwy, zmagając się z krytyką, atakami klik, czasami wręcz werbalną wrogością. Trudno mu też było przestawić się na brytyjską mentalność i inny styl życia: „Chciałem precyzji, dyscypliny (...) Nie rozumiem wspaniałej brytyjskiej tradycji tolerancji i nie rozumiem słowa »nie«. Nazywali mnie Prusakim, mnie, węgierskiego Żyda”. Konsekwencją, wprowadzone stopniowo zmiany w systemie działalności Opery, poszerzenie liczby śpiewaków i instrumentalistów, współpraca z wybitnymi reżyserami, poszerzenie repertuaru, przyniosły spodziewany efekt: Covent Garden błyszczała na tle innych teatrów. Był to pełen sukcesów, ale i nerwowy okres dla Soltiego. Apodyktyczny, nieprzyjemny na próbach, często krzyczał na muzyków, stawiał wysokie wymagania, co nie wszyscy chcieli zaakceptować. Birgit Nilsson tak po latach wspominała swoją z nim współpracę, w szczególności w trakcie nad nagraniem Wagnerowskiego *Ringu* w Wiedniu: „Najważniejszy jednak w mojej karierze był Georg Solti. Zawsze ciężko pracował, wiele oczekiwał od śpiewaków, ale jeszcze więcej żądał od siebie. Nie wszyscy lubili z nim pracować, dla niektórych był zbyt wymagający. Ja bardzo sobie ceniłam te kontakty, bo wiele mogłam się od niego nauczyć. To wspaniały człowiek, także prywatnie. Zapraszał nas do domu na kolacje – to jedyne obok Karla Böhma dyrygent, który to robił. W pierwszych latach naszej współpracy był bardzo spięty. Wtedy nie najlepiej układała się jego współpraca z Filharmonikami Wiedeńskimi. On był bardzo dumny, a oni nie potrafili tego zaakceptować, chcieli być niezależni. W końcu przekonali się do siebie i współpraca potoczyła się bardzo dobrze”. Doszły do tego komplikacje życia osobistego: separacja i rozwód, a następnie ponowne małżeństwo z dziennikarką Valerie Pitts (1967). Powstawały wtedy ważne nagrania, m.in. oper Wagnera, Verdiego i Straussa oraz *Symfonii* Mahlera, realizowane z London Symphony Orchestra. W Covent Garden pozostał na stanowisku kierowniczym do 1971 r., a uhonorowaniem jego działalności było nadanie mu przez Elżbietę II tytułu szlacheckiego (1972).<sup>12</sup>

ciąg dalszy w następnym numerze



# Inspirować i być inspirowaną

ze skrzypaczką Isabelle Faust rozmawia Łukasz Kaczmarek

**I**sabelle Faust jest skrzypaczką bardzo wszechstronną. W kręgu jej zainteresowań leży zarówno muzyka romantyczna, jak i *Sonaty i Partity na skrzypce solo* Jana Sebastiana Bacha, czy też dzieła twórców XX-wiecznych. Już od pierwszej płyty zarejestrowanej dla wytwórni Harmonia Mundi, z sonatami Béli Bartóka, za którą otrzymała prestiżową nagrodę Gramophone Award, jej interpretacje spotykają się z uznaniem międzynarodowej krytyki. W pierwszym nagraniu, w jednej z Bartókwskich sonat Isabelle Faust partnerowała polska pianistka Ewa Kupiec. Choć minęło 15 lat, związki skrzypaczki z Polską zdają się nadal trwać: w sierpniu bieżącego roku gościliśmy ją w Warszawie. Nie była to jej pierwsza wizyta w Polsce: Isabelle Faust ma tu swoich fanów, a jej kolejne nagrania spotykają się z dużym zainteresowaniem. Nie tak dawno, na łamach *Muzyka21* wysoko nagrodziliśmy płytę skrzypaczki z koncertami skrzypcowymi Albana Berga i Ludwiga van Beethovena. Warto jeszcze przypomnieć, że artystka gra na znakomitym instrumencie: skrzypcach Stradivariusa „Śpiąca królowna” z 1704 r. O swoich refleksjach, dotychczasowych dokonaniach i planach opowiedziała nam w krótkiej rozmowie.

**J**ednym z pani ostatnich nagrań jest wysoko oceniona przez krytykę płyta z koncertami skrzypcowymi Beethovena i Berga. To niezwykle połączenie. Co zdecydowało o wyborze takiego repertuaru?

Za tym wyborem stał Claudio Abbado: są to dwa spośród jego ulubionych koncertów skrzypcowych. Już kilka lat temu, zaraz na początku naszej współpracy poprosił mnie o ich zagranie z nim i jego Orkiestrą Mozartowską. Myślę, że koncerty Berga i Beethovena dobrze brzmią razem: oba cechuje częściowo transcendentny charakter, oba próbują dotknąć innego świata, w obu nie kładzie się nacisku na demonstrowanie czysto wirtuozowskich aspektów, oba koncentrują się na muzyce, nie próbując epatować odbiorców techniczno-wiolinistycznymi kwestiami.

**Pani interpretacja *Koncertu* Albana Berga jest bardzo emocjonalna. Jak się pani czuje po wykonaniu tego dzieła? Czy jest to dla pani emocjonalnie wyczerpujące? W jaki sposób wpływa to na pani nastrój, stan umysłu?**

fot. Felix Broede



Cóż, to prawda, jest to wręcz nieprawdopodobnie emocjonalny i głęboki utwór. Gdy go gram, czuję jakbym przeszła przez wszystkie możliwe stany umysłu. Zwłaszcza druga część jest tak dramatyczna i rzewna, że gdy w końcu dotrzemy do wyczekiwanego chorału, każdy czuje się naprawdę wyczerpany całym tym bólem i rozpaczą, ale także czuje ten niesamowity, niebiański spokój i wolność, jaką przynosi Bachowski chorał.

To jest właśnie dzieło, którego nie da się wykonywać czy słuchać, całkowicie nie angażując się emocjonalnie; nie da się stać z boku i po prostu kontemplować.

fot. Felix Broede



**Proszę nam opowiedzieć o pani współpracy z Claudiem Abbadem.**

Praca z Claudiem Abbadem daje olbrzymie poczucie spełnienia. On potrafi z największym mistrzostwem sprawić, że muzyka staje się na scenie czymś najbardziej magicznym, bajkowego świata: jest to sztuka w swoim najbardziej poetyckim znaczeniu. Praca podczas prób zawsze dawała nam wiele radości, każdy czuł się bardzo wyróżniony, mając swój udział w tak niezwykłym muzycznym przeżyciu. Dyskusowanie kwestii muzycznych z Abbadem jest wymianą obustronną; on zawsze dąży do wspólnego znalezienia najlepszego rozwiązania interpretacyjnego dla każdego dzieła.

**Kilka lat temu zarejestrowała pani *Sonaty i Partity na skrzypce solo* Jana Sebastiana Bacha. Jednakże wybrała**

**pani tylko niektóre z nich. Dlaczego? Czy zamierza pani dokończyć nagranie cyklu?**

Tak, właśnie nagrałam drugą połowę cyklu. Płyta ukaże się już tej jesieni. A zatem, w końcu będziemy mieli komplet.

**Jaki jest pani Bach? Czy mogłaby pani porównać swoją interpretację do jakichś innych?**

Nie sądzę, abym była odpowiednią osobą, by opisywać moje Bachowskie interpretacje, nie chciałabym także porównywać ich do wykonania kolegów. Myślę, że każda Bachowska interpretacja jest czymś głęboko indywidualnym, w ten sposób różniąc się zasadniczo od innych. Stąd, nie da się porównywać ich między sobą; są zbyt intymne, a równocześnie zbyt uniwersalne.

Starając się spojrzeć obiektywnie na moje podejście do Bacha, mogę jedynie powiedzieć, że od początku byłam bardzo zainteresowana praktyką wykonawstwa historycznie poinformowanego i próbowałam znaleźć tyle informacji z tego zakresu, aby móc przygotować te dwa woluminy i połączyć te aspekty z moim własnym doświadczeniem z muzyką Bacha. Jest to jednak długa droga, muzyka Bacha może być zaś wykonywana na różne sposoby: tyle nam daje w tej mierze nasz osobisty stan umysłu i moment rozwojowy, że wykonanie może zmieniać się z dnia na dzień. I to jest najbardziej fascynujące, a jednocześnie najtrudniejsze...

**Często wykonuje pani muzykę kameralną. Proszę opowiedzieć, jak się pani czuje w roli artystycznego partnera?**

Muzyka kameralna stanowi esencję mojej sztuki wykonawczej. Dorastałam grając w kwartecie smyczkowym i od tego czasu zawsze najwięcej radości sprawiało mi muzyczne dialogowanie: czy z kilkoma kolegami na scenie, czy z całą orkiestrą; nigdy nie stanowiło to dla mnie różnicy. I nawet z Bachowskiej polifonii na skrzypce solo próbuję wydobyć różne osobowości. Najpiękniejszą rzeczą jest, gdy jeden głos odpowiada na muzyczny komentarz drugiego, inspirowanie i bycie inspirowanym przez cudownych artystów, uczestniczenie w ciągłej wymianie, która cały czas nas rozwija, kwestionuje stare i uczy nowych rzeczy o znanych dziełach.

**Chciałbym na koniec poznać pani artystyczne plany.**

Właśnie zarejestrowałam dwa koncerty skrzypcowe Bartóka ze Szwedzką Orkiestrą Radiową i Danielem Hardingiem. Prócz Bacha, szykują się także dwie płyty z muzyką kameralną Webera i Beethovena: wkrótce pojawią się na rynku.

I oczywiście sporo cudownych koncertów: jestem bardzo szczęśliwa, że mogłam znowu gościć w Warszawie w sierpniu i wykonać sonaty skrzypcowe Schumanna z Andreasem Staierem oraz koncert skrzypcowy Beethovena z Franssem Brüggemem!

**Dziękuję za rozmowę i życzę wielu sukcesów artystycznych i osobistych.📧**



# Kocham śpiewać w Polsce

z Jamesem Edwardsem rozmawia Łukasz Kaczmarek



I. Strawiński – *The Rakes progress*  
Edwards James jako Tome Rakewell  
Gothenburg, 2010  
fot. Mats Bäcker

**P**rzede wszystkim pragnę Cię spytać o Twoje wrażenia z pobytu w Polsce. Czy lubisz współpracować z polskimi artystami?

Kocham śpiewać w Polsce, a to za sprawą dużej klasy i pasji polskich muzyków. Co prawda, mamy w Wielkiej Brytanii wiele znakomitych orkiestr i wielu wyspecjalizowanych, świetnych muzyków. Chociaż nie chcę dyskredytować brytyjskich orkiestr i muzyków, często dostrzegam brak szczerego zaangażowania w akt twórczy. W gruncie rzeczy, należy identyfikować się z własną narodowością i jej bolączkami. W Wielkiej Brytanii wszystko ma się zbyt łatwo i tak naprawdę ciężko jest się czymś pasjonować, chociaż w obliczu światowego kryzysu ekonomicznego to się zmienia. Brytyjcy

**J**ames Edwards należy do najwybitniejszych brytyjskich tenorów młodego pokolenia. Ten znakomity artysta słynie także jako wybitny interpretator muzyki Karola Szymanowskiego. Przy okazji jego pobytu w Polsce w związku z występem podczas finałowego koncertu Gdańskiego Festiwalu „Mozartiana”, przeprowadziłem z Jamesem Edwardsem krótką rozmowę.

muzycy muszą przewartościować kwestię zaangażowania w sztukę, zwłaszcza w związku z ograniczeniem funduszy na jej rzecz.

**Nie jesteś w Polsce po raz pierwszy, nie pierwszy raz śpiewasz z polskimi muzykami...**

To prawda! Moim pierwszym doświadczeniem współpracy z polską orkiestrą było wykonanie Mozartowskiego *Requ-*

*iem* podczas Festiwalu Chopinowskiego w roku 2010. W sumie śpiewałem w tym dziele ponad 20 razy, ale podczas tamtego wieczoru utwór nabrał nowego znaczenia. Nigdy nie byłoby to możliwe, gdyby ograniczyć się tylko do odpowiedniej techniki. To była prawdziwa pasja, a całość zabrzmiała jak gdyby była

grana i śpiewana po raz pierwszy! Od najwcześniejszych lat związany byłem z chórem: jako dziecko śpiewałem w londyńskiej St Paul's Cathedral, i byłem wprost oczarowany brzmieniem Polskiego Chóru Kameralnego. Jedyńy sposób, w jaki mogę go opisać, jest taki, że był on całkowicie pełny i perfekcyjny, jak gdyby stanowił jeden głos. Nie czuło się nawet, że coś brzmiało wysoko bądź nisko, bo brzmiało idealnie! Zwłaszcza

soprany wypadają znakomicie, bez jakiegokolwiek wysiłku, w wysokich rejestrach.

**A jak się czujesz w polskim repertuarze? Czy trudno jest Ci śpiewać w języku polskim?**

W roku 2009 brałem udział w żywym wykonaniu *Pieśni miłosnych Hafiza* Karola Szymanowskiego wraz z Orkiestrą Symfoniczną BBC. Śpiewanie w języku polskim było dla mnie wielkim przeżyciem: cudownie ekspresyjne spółgłoski i ciemne samogłoski, które znakomicie pasują do muzyki i mojego głosu! Obecnie nie mam w planach śpiewania innych dzieł z polskiego repertuaru; jestem przekonany, że jest wielu wspaniałych polskich artystów, którzy mogą poszczycić się lepszym niż ja rozumieniem języka. Muszę jednak przyznać, że byłoby mi niezmiernie miło zaśpiewać jeszcze coś w języku polskim...

**Posiadasz bardzo szeroki repertuar: tak operowy, oratoryjno-kantatowy, jak i pieśniarski. W jakiej muzyce czujesz się najlepiej? Jakie dzieła są Ci najbliższe, czy masz jakieś ulubione?**

Kiedy pyta się mnie o mój ulubiony repertuar, zawsze odpowiadam, że jest nim właśnie to, nad czym w danej chwili pracuję, co w danym czasie śpiewam. Muszę być całym sobą, w stu procentach w tym, co robię w obecnym momencie. Rynek operowy bardzo łatwo zaszufladkuje kogoś jako wykonującego tylko bardzo ograniczony repertuar. Dzieje się tak z dwu powodów: po pierwsze podejmującym decyzje kierownikom łatwiej jest stawać za czymś, z czym nie muszą wiązać się dalsze wybory, po drugie zaś – ludzie często identyfikują artystów nie dla ich indywidualności, lecz dla repertuaru. Spytałem kiedyś pewnego bardzo słynnego barytona, w jaki sposób dobiera sobie nowe role i poszerza repertuar. Odpowiedział: „Patrzę na najwyższą i najniższą nutę mojej partii. Jeśli potrafię zaśpiewać obie, biorę to”. Reszta, jeśli chodzi o decyzje dotyczące doboru ról jest kwestią gustu, nie jest natomiast moją rolą wyrokowanie, do czego mój głos jest odpowiedni, a do czego nie. Koncentruję się po prostu na śpiewaniu i to jest jedyna rzecz, za jaką odpowiadam w pełni.

**A czy masz jakichś swoich „idoli”? Od kogo najwięcej się uczysz?**

Bogiem wszystkich śpiewających musi być Pavarotti. Sporo uczę się od indywidualnych trenerów, nauczycieli, ale też od innych śpiewaków, z którymi pracuję. Jednakże pod koniec dnia staram się zapomnieć o wszystkich śpiewakach (łącznie z Pavarottim), jakich kiedykolwiek słyszałem, po to, aby zaśpiewać moim własnym głosem w mój własny sposób. Wielcy śpiewacy przeszłości zawsze brzmiali tylko w sobie właściwy sposób, ponieważ nie mogli naśladować śpiewu poprzednich pokoleń. Któż ma prawo wyrokować, co jest śpiewem właściwym, albo zdumiewającym? W sztuce nie ma reguł.

**Czego mogę Ci życzyć?**

Zdrowia, bogactwa, szczęścia i szybkiego samochodu!

**Zatem tego Ci życzę i dziękuję za bardzo miłą rozmowę! Czy spotkamy się jeszcze w Polsce?**

Nie wiem, w każdym razie zapraszam do siebie na herbatę, gdy będziesz przypadkiem w Londynie!☺

foto. © Karina Schwarz/DG



**W jaki sposób powstał tytuł płyty?**

Moim pierwszym pomysłem był tytuł *Love & Despair*, jednak pomyśleliśmy sobie, że w niektórych krajach ludzie mieliby trudności ze zrozumieniem tego tytułu, potrzebowaliśmy czegoś bardziej międzynarodowego. Tytuł *Romantique* wydał nam się lepszy.

**Co było punktem wyjścia dla tego projektu?**

Chciałam zająć się nieco poważniejszym repertuarem. Minęły lata, potrzebowalam czegoś nowego i mój głos się zmienił.

**Czy może to pani dokładniej wyjaśnić?**

Mój głos stał się okrągłyjszy, bogatszy, prosi się tylko o bel canto, o śpiew legato. Moje rejestry średni i niski wzmocniły się, jednak rejestry wysokie nie zniknęły, tak jak się to czasami zdarza śpiewakom, którzy ewoluują w tym kierunku.

**Czy te zmiany mają coś wspólnego z faktem, że niedawno została pani matką?**





## Romantyczna dusza Estonki

Elīna Garanča opowiada o swojej nowej płycie

Tak sądzę, nawet jeśli ciąży nie przekształciła mojego głosu w sposób tak znaczny jak to się dzieje u niektórych sopranistek. Nieco mniej zmian obserwuję się u mezzosopranistek. Cokolwiek by to było, podczas ciąży wszystkie mięśnie są napięte i człowiek czuje się jak balon bez powietrza w środku. Nie śpiewałam przez 6 miesięcy i mój głos całkowicie odpoczął. Potem trzeba było znowu ruszyć, to tak, jakby ponownie nauczyć się śpiewać – od tego czasu jestem bardziej wytrzymała. Niedawno jadłam obiad z Christą Ludwig, mogłyśmy długo dyskutować o różnych możliwościach. Rezultatem tych rozważań jest fakt, że zamierzam teraz zaśpiewać *Fidelio*, *Cavalleria rusticana* i *Lady Macbeth*.

**Większość postaci, w które się pani wcieliła na tej płycie, to kobiety dojrzałe...**

Absolutnie, i są one ofiarą intensywnych myśli i uczuć, nie mają czasu oddawać się wokalnemu akrobacjom. Potrafię opanować te wokalizy, podnieść wyzwanie techniczne, ale to nie na to jest wrażliwa moja dusza. Role takie jak Kopuszek Rossiniego są w moim zasięgu, ale to nie jestem ja. Bardziej odpowiadają mi role liryczne.

**Aria z *Faworyty Donizettiego Oh, mon Fernand* częściej śpiewana jest po włosku. Dlaczego powróciła pani do francuskiego oryginału?**

Ponieważ nie był często nagrywany po francusku.

**Co pani odczuwa śpiewając tę arię?**

Smutek, frustrację... Jednak nie wysilam się świadomie, by myśleć o emocjach wyrażonych w tekście. Jedyną rzeczą, której jestem świadoma jest to, że mam surowy materiał emocjonalny w swoim wnętrzu; wystarczy, że się tam skieruję, by zaczerpnąć czegoś dla każdej arii, to trochę tak, jakby wziąć łyżeczkę, żeby wydobyć mięso z kraba. Fraza muzyczna tej arii jest tym, co Niemcy określają jako „popisowy kawałek” – utwór pozwalający zabłysnąć, utwór, w którym człowiek daje z siebie wszystko to, co posiada.

**Co urzekającego znalazła pani w arii Dalily?**



Ta aria została słusznie uznana jako aria mezzo najbardziej zmysłowa i erotyczna, jaką kiedykolwiek napisano.

**Powszechnie uwodzicielska?**

Nie wszyscy są na nią wrażliwi. Każdy reaguje inaczej, ulega takiej a nie innej sile uwodzenia. Ta aria wyraża determinację Dalily wobec Samsona, aż ten złoży broń.

po rosyjsku stało się wielkim wyzwaniem zwłaszcza teraz, gdy tak wielu znakomitych rosyjskich śpiewaków występuje w Europie Zachodniej – śpiewacy ci wzrastali w tej muzyce, oddychali nią od dzieciństwa. Dorastałam na Łotwie w czasie, gdy republika stanowiła część Związku Radzieckiego, miałam język rosyjski w szkole, w moim otoczeniu było dużo Rosjan. Tak więc czuję się pewna w

w głowie jakiś krajobraz w ariach, które śpiewam. W tej arii widzę siebie na klifie, wieje silny wiatr, na dole czeka na mnie wzburzone morze, które niczym ogromna paszcza gotowe jest mnie pochłoniąć. Mówi się, że gdy mamy wypadek samochodowy, w jednej chwili przed oczami przesuwają nam się całe życie; to właśnie takie wrażenie odczuwam w tej muzyce. Safona jest więźniarką absolutnej rozpacz: prosi morze, by się otworzyło i skacze. Niezależnie od mojej interpretacji – jestem zbyt krytyczna w stosunku do tego, co robię, by obsypywać mnie kwiatami – kiedy słyszę mroczne przeczucie, które wyraża ta muzyka, włosy mi się jeżą na głowie.

**Aria z *Fausta* nie mogłaby być bardziej odmienna...**

Chcieliśmy czegoś radosnego, by zrównoważyć rozpacz, chciałam także w jakimś miejscu na płycie umieścić postać chłopca, jako pamiątkę ze swej przeszłości.

**Jako wspomnienie ról, w których interpretowała pani role chłopięce i które przyniosły pani sławę?**

To właśnie jest to, Oktawian w *Kawalerze z różą* ma siedemnaście lat, Cherubin, w postać którego się wcieliłam ma trzynaście, czternaście lat. Siebel ma czternaście lub piętnaście lat. Zawsze czułam się swobodnie w rolach chłopca, byłam raczej chłopczycą, jeździłam konno, bawiłam się w wojnę, a lalki nigdy mnie nie interesowały. Ta aria wychodzi mi dość dobrze, tak mi się wydaje, ponieważ jeśli nawet mój głos dojrzał, uważam, że jeszcze nadal może iskrzyć.

**Potem wraca pani jednak do kobiecego tragizmu...**

Tak, Małgorzata z *Berlioza* jest zrozpaczona, tak jak Solveig w *Peer Gyntie*; chce, żeby jej kochanek wrócił, jednak nadzieja jest daremna. A aria z *Króla* z *Ys* miesza zazdrość z rozpaczą w miłosnym trójkącie przypominającym historię *Aidy*. Ogólnie mówiąc, cała płyta opowiada o miłości – miłości skrytej, będącej poza zasięgiem, czy też zakazanej. Kończy się to bądź przemocą, bądź w impasie życia do końca nieszczęśliwego.Ⓜ

**A aria Czajkowskiego? Nie zajmowała się pani wielkimi klasykami...**

*Dziewica Orleańska* nie jest najwdzięczniejszą operą dla mezzosopranu, ale aria, którą wybrałam jest wspaniała w całej swej rozciągłości. Zaśpiewanie jej

tym języku, czuję się swobodnie w każdej sylabie. Dla mnie nie jest to język obcy.

**Co panią urzekło w arii Safony?**

To po prostu jedna z najpiękniejszych arii w repertuarze mezzo. Często mam

rozmawiał: Michael Church/© DG 2012  
tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek

fot. © Harald Hoffmann/DG





# Preludia Debussy'ego wg Pierre-Laurenta Aimarda



Alina Banasiak

fot. © Marco Broggreve

**P**asja. To właśnie to określenie definiuje najlepiej z całą pewnością stosunek, jaki ma Pierre-Laurent Aimard do *Preludiów* Debussy'ego. Oczywista przyjemność wypisana jest na jego twarzy, wyraża się w jego słowach, gdy wyjaśnia, że są to utwory wykonane idealnie, utwory, których nie można zdefiniować, bowiem są poza wszelkimi regułami, wszelkimi normami. „Są jednocześnie bardzo wymagające, bardzo bogate. Są to cudowne labirynty muzyczne”. Pomysł ich nagrania pojawił się stopniowo. Nie odczuł absolutnej konieczności ich nagrania. Jednak ochota by to zrobić, narzucała się powoli.

*Preludia* wg Pierre-Laurenta Aimarda: „są to najpierw wspaniałe chwile z pianistami z przeszłości, którzy grali je w cudowny sposób”. To także, w jego oczach, muzyka nieskończenie barwna, nieskończenie orkiestrowa, co zobowią-

zuje wykonawcę do tego, by sprawić, żeby wszystkie instrumenty orkiestry były obecne. Pierre-Laurent Aimard chwali siłą wyobraźni brzmieniowej Debussy'ego. „Wyobraźnia stymulująca naszą wyobraźnię. Nasze palce są tu po to, by odtworzyć te cudowne przestworza”.

*Preludia* odwołują się także bardzo do intuicji, ocenia artysta. Twierdzi niemalże z pokorą, że utwory te nie wymagają wielkiej wirtuozerii. „Technika jest konieczna, aby uzyskać różnego typu barwy brzmieniowe”, twierdzi, kładąc nacisk na kontekst kulturowy *Preludiów*. „Debussy był człowiekiem tak bardzo obeznanym w sztukach. Był nieustannie spragniony sztuki. Uważam, że można dać dużo więcej każdemu utworowi, jeśli spróbujemy nieco uchwycić, w jakiej kąpieli artystycznej żył kompozytor”.

Ponieważ dla Pierre-Laurenta Aimarda *Preludia* to chwile postrzegania, czytania,

doznań. A także reakcji na teksty poetyckie, czy też jeszcze sposobu zabawy z postaciami, czy spektaklem, który Debussy zobaczył. „jest to sposób na przedestylowanie momentów życiowych, poprzez różne filtry”. To właśnie tam tkwi jedna z trudności tej muzyki. „Czasami wiadomo, gdzie są źródła. Jest to nawet oczywiste. Ale czasami nie jest to zupełnie jasne. Nie wiemy dokładnie, dokąd nas prowadzi, i było to bez wątpienia zamierzone. Przekształca to, co go zainspirowało. To był bardzo skryty człowiek, zamknięty w sobie”, wyjaśnia francuski pianista, podkreślając jak bardzo wymagająca jest muzyka Debussy'ego. Niekoniecznie zresztą dla tego, kto jej słucha. Uważa, że dla słuchacza jest to przede wszystkim muzyka przyjemności. Przyjemności niezwykle subtelnym, niezwykle głębokich.

Muzyka ta natomiast narzuca wymagania wykonawcy. „Jego muzyka jest tak

cudownie ukształtowana, zrealizowana, wyważona”, twierdzi Pierre-Laurent Aimard, zanim z uszczypliwością podejmie temat: „Mimo wszystko ta muzyka, to przyjemność, ponieważ czasami najtrudniejsze przyjemności są najlepsze”.

Pierre-Laurent Aimarda urzeka fantastyczna różnorodność *Preludiów*,

go zagranie 24 *Preludiów* to wspaniałe doświadczenie, także budujące. Uważa, że należy pozwolić muzyce przyjść do siebie. Wprawić się w taki stan ducha, który jest odpowiedni dla tego, czy też dla innego utworu, przesiąknąć nim i pozwolić przeniknąć mu przez siebie, aby go następnie ukształtować.



fot. © Marco Broggreve

a jednocześnie przynależność każdego utworu do całości, od jednostki do całości. „jednostki, której należy szukać zwłaszcza w zastosowaniu niektórych interwałów, czy też niektórych komórek melodycznych, które generują melodie w całości, a czasami harmonie”. Dla nie-

Pierre-Laurent Aimard, wielki wykonawca współczesnego repertuaru, twierdzi także, że muzyka Debussy'ego jest zdecydowanie skierowana ku przyszłości. Wręcz jest to muzyka nowoczesna, która wywarła wpływ na kompozytorów następnych pokoleń.

Cytuje na przykład *Preludium „Wróżki są wybornymi tancerkami”*, którego bezpośrednią inspiracją był rysunek brytyjskiego ilustratora Arthura Rackhama. „Dzięki Messiaenowi odkryłem odwołanie do *Oberona* Webera. Pochylając się nad partyturą zobaczyłem pewną ilość zapożyczeń z tego dzieła, przedestynowanych, ukrytych z całkowicie szaloną elegancją pokazujących, że Debussy przywłaszczył ją sobie a następnie bawił się, manipulując nią. Pozwala się oczarować jakimś przedmiotowi, który zagarnął i nie może powstrzymać się przed tym, aby powoli przerobić go na swój sposób, ponieważ był jednak bardzo dziecinny”.

I być może jest to kolejna, znacząca cecha muzyki Debussy'ego, która tak bardzo podoba się artyście: jej dwuznaczność. Kompozytor mówi prawdę jedynie półsłówkami. Chowa się, gra dwuznacznościami. Te dwuznaczności wyróżniają się oczywiście w tytułach *Preludiów*. Pierre-Laurent Aimard podkreśla, że tytuły te mogą być interpretowane w różny sposób, wskazując, że muzyka zawiera wiele prawd. Tak dzieje się w przypadku *Mgły*. Aby lepiej zilustrować swą wypowiedź, Pierre-Laurent Aimard siada przy fortepianie. „W tym *Preludium* ręka bawi się doskonałymi akordami, są tu reminiscencje z *Pietruszki*, baletu Strawińskiego. Podczas gdy druga ręka gra zupełnie coś innego, ukrywa zbyt oczywistą pierwszą muzykę. Sprawia to, że to odwołanie jest bardzo zatarte. Wyczuwamy je trochę czasami, ale potem odczucie to znowu znika. Czy jest to muzyczna transkrypcja widzianego krajobrazu? A może muzyczna zabawa w chowanego? Pierre-Laurent Aimard zadaje pytania, które pozostają w zawieszeniu. Opisuje Debussy'ego jako kompozytora bawiącego się własnym komponowaniem. Muzyk ukrywający swe odniesienie, zanim je nagle ukaże. „Jest to jeden z elementów jego magii. Uwielbiam to”, dodaje Pierre-Laurent Aimard. ☺

Na podstawie materiałów prasowych DG



# Elégie harmonique

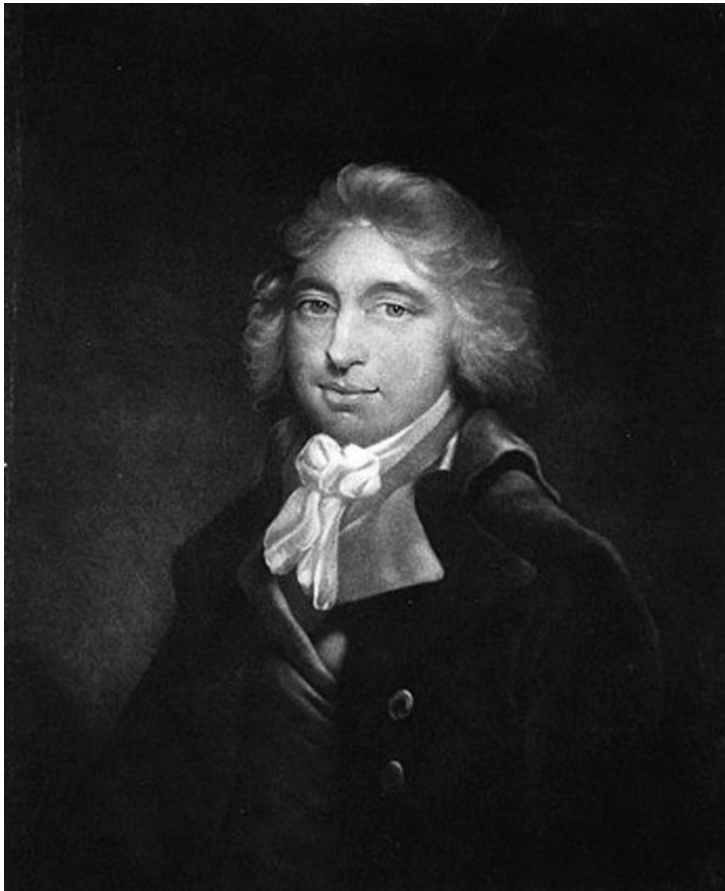
## 200. rocznica śmierci Jana Ladislava Dusíka

Sławomir Marciniak

**J**an Ladislav Dusík (Dusseck)<sup>1</sup> przyszedł na świat 12 lutego 1760 r. w Czaławiu w Czechach jako pierworođny syn miejscowego organisty kościelnego i nauczyciela Jana Josefa Dusíka. Jan Josef, wspólnie z innym nauczycielem, Martinem Kruhem, prowadził tam szkołę, animując kulturalne życie całego miasteczka. Warto dodać, że na przestrzeni XVIII i w początkach XIX w. takie niewielkie lokalne centra kultury (przede wszystkim muzyki) były dla ziem czeskich bardzo charakterystyczne. Zasłużenie też Bohemia zyskała w tamtych czasach miano „konserwatorium Europy”.

Już od chwili swych narodzin mały Jan Ladislav otoczony był wsząd muzyką. Ojciec bardzo wczesnie rozpoczął muzyczną edukację utalentowanego chłopca<sup>2</sup>. Matka, Veronika (z d. Štĕvetova), była wykształconą harfistką, także śpiewała. Dwoje młodszego rodzeństwa przejawiało także uzdolnienia muzyczne: František Josef został później organistą i pianistą, pełnił funkcję koncertmistrza w kilku teatrach we Włoszech. Z kolei siostra, Katerina Veronika, już w swych młodych latach dała się poznać jako biegła harfistka i pianistka.

Kilkunastoletni Jan Ladislav kontynuował naukę początkowo w szkole jezuickiej w Jihlavie, gdzie jego nauczycielem był m.in. Ladislav Špinar, a później w Kutnej Horze zrywając na długie lata kontakty z rodzinnym domem. W roku 1777 Dusík wstąpił na Uniwersytet w Pradze. Przez jakiś czas nosił się też z zamiarem udania



się do klasztoru. Jednak żywy temperament i uwielbienie dla muzyki przesądziły, że młody Jan Ladislav rozpoczął wkrótce karierę instrumentalisty-wirtuoza.

Dostawszy się w roku 1779 na służbę do hrabiego Männera, Jan Ladislav ruszył wkrótce ze swym patronem w podróż aż do Niderlandów. Wyjazd ten oznaczał dla Dusíka nie tylko rozstanie z rodzinnymi Czechami. Stał się przede wszystkim początkiem wieloletniej europejskiej kariery, pełnej artystycznych sukcesów, choć los nie szczędził Dusíkowi burzliwych przeżyć i osobistych rozczarowań.

W ciągu pierwszych lat pobytu w Niderlandach Dusík pracował jako nauczyciel muzyki i przebywał kolejno w kilku miastach, w tym w Mechelen, Amsterdamie i Hadze, gdzie wkrótce też powstały jego pierwsze kompozycje.

Nadciągające chmury konfliktu wojennego z Anglią skłoniły Dusíka do opuszczenia Holandii i udania się w roku 1783 do Niemiec. Pojawienie się tam Jana Ladislava było początkiem serii znakomitych koncertów, które pianista dał m.in. w Kassel, Berlinie i Moguncji. Swymi produkcjami wzbudził entuzjazm szerokiej publiczności i zyskał wielkie uznanie arystokracji. Jeszcze tego samego roku Dusík odwiedził Carla Philippa Emanuela Bacha i został jego uczniem, zyskując sposobność zapoznania się z pionierskimi rozwiązaniami na gruncie form muzycznych. Dzięki temu kontaktowi Jan Ladislav skorzystał z cennych rad starego mistrza w zakresie stylu kompozycji, ale też nie wahał się podzielić z Bachem swoim

niemałym doświadczeniem.

W roku 1783 Dusík znów ruszył w podróż, tym razem do Rosji. W Sankt Petersburgu artysta koncertował przed samą carycą Katarzyną II, która stała się wierną admiratorką jego gry. Jan Ladislav był przy tym zafascynowany wielkością, wspaniałą architekturą i kolorytem miasta. Komponował dużo i na różne okazje, a dzięki swej rosnącej popularności łatwo nawiązywał stosunki z przedstawicielami najmożniejszych rodów. Był hołubiony przez arystokratów, chętnie przyjmowany przez wysokich urzędników i wojskowych. Jako przykład twórczości Dusíka z tamtego okresu warto wymienić *Marsz* (Craw 10)<sup>3</sup> dedykowany znanemu generałowi, księciu Aleksandrowi Suworowowi. Za interesujący należy uznać fakt, że Dusík zawdzięczał swe liczne sukcesy

nie tylko błyskotliwej i nieskazitelnej pianistycy. Odmianą popularności zyskał też jako wirtuoz gry na harmonice szklanej<sup>4</sup>.

W tamtych, wydawałoby się tak pomyslnych dla kompozytora chwilach, życie przyniosło całkiem nieoczekiwany zwrot. Przez przypadek, zapewne też w wyniku czyichś pomówień, Dusik był aresztowany i przesłuchiwany w związku z podejrzeniem o udział w spisku przeciw carycy. Szczęśliwie zdarzyło się, że pomocną dłoń wyciągnął wówczas do Dusika gorący wielbiciel jego talentu książę Karol Radziwiłł, który zorganizował śmiałość i bardzo ryzykowną ucieczkę artysty z Rosji i skrył go następnie w swych dobrach w Nieświeżu na Litwie. Swoją drogą Jan Ladislav bardzo osobliwie „odwdziaczył się” księciu za tę przysługę, gdyż uwiódł jego bratową, księżnę Zofię i zbiegł z nią do Tytły.

Niedługo potem kompozytor ruszył w kolejną swą podróż, tym razem do Paryża. Także i tu publiczność była oczarowana występami wirtuoza, którego sława dotarła do stolicy Francji już dużo wcześniej. Swą wymakowaną i olśniewającą technicznie grą Dusik wywarł ogromne wrażenie na samej królowej Marii Antoninie<sup>5</sup>. Zyskując jej poparcie i odpowiednie środki, Dusik wyjechał na krótko do Mediolanu, ale podróż ta nie należała do zbyt udanych (przynajmniej pod względem artystycznym).

Wkrótce Jan Ladislav musiał znów stawić czoła niespodziewanym i niekorzystnym okolicznościom, gdyż po wybuchu rewolucji we Francji, kompozytor stał się obiektem wielu ataków, bowiem był postrzegany jako ulubieniec znieawidzonego dworu Ludwika XVI. W początkach 1789 r. Dusik podjął kolejną w swym życiu zuchwałą ucieczkę, dzięki której udało mu się szczęśliwie dotrzeć do Anglii. Osiadł w Londynie, gdzie od pierwszego dnia mógł cieszyć się nadzwyczajną popularnością, gdyż fama o niezwykłym wirtuozie fortepianu dotarła tu z odpowiednim wyprzedzeniem. Osobistości z wyższych sfer uważały za prawdziwy honor móc gościć w swych domach Jana Ladislava dającego wieczorne recitale. Na indywidualny styl i oryginalność jego kompozycji zwrócił uwagę także sławny Józef Haydn, który podczas swego pobytu w Anglii poznał i szczerze zaprzyjaźnił się z Dusikiem.

Kontynuując swą pracę kompozytorską Dusik pisał przede wszystkim utwory

fortepianowe, bądź z fortepianem w głównej roli. Przykłady innych gatunków na przestrzeni całego okresu jego twórczości są bardzo nieliczne, a należą do nich utwory wokalne: opera zatytułowana *Uwięziona w Spielbergu* (Craw 155), *Msza uroczysta G-dur* (Craw 256) i *Kantata wielkanocna C-dur* (Craw 26) oraz cykl trzech kwartetów smyczkowych, op. 60 (Craw 208, 209 i 210)<sup>6</sup>.

Podczas dziesięcioletniego pobytu w Londynie (1789–1799) Dusik występował i komponował używając przezwaniem (ale też z coraz większym zadowolaniem) koncertowych fortepianów z warsztatu Johna Broadwooda. Utrzymywał bliski kontakt z tym znakomitym budowniczym instrumentów, dzięki czemu zyskał szansę bezpośredniego wpływu na modyfikacje i ewolucję fortepianów z mechaniką angielską<sup>7</sup>. Jednocześnie zwiększające się możliwości tych instrumentów miały bez wątpienia znaczący wpływ na charakter fortepianowych kompozycji Dusika. Jego utwory, których stylistyka jest określana jako przykład tzw. szkoły angielskiej, pod wieloma względami były zapowiedzią nadchodzącego Romantyzmu. Warto wspomnieć, że w tamtych latach śmiało eksperymenty w zakresie harmonii oraz sonorystyczne podejmowali także inni działający wówczas w Londynie kompozytorzy, m.in. Muzio Clementi i Johann Baptist Cramer. W dorobku twórczym Dusika znajdujemy liczne przykłady dzieł będących wczesną zapowiedzią Schuberta, Webera i Mendelssohna. Niektórzy badacze uważają, że to właśnie w stylistyce koncertów Dusika należy się doszukiwać wzorów, które w swych kompozycjach na fortepian i orkiestrę wykorzystał Fryderyk Chopin<sup>8</sup>.

Pierwsze lata pobytu Dusika w Anglii można określić jako okres wielkich sukcesów koncertowych. Mistrz znajdował się wówczas w apogeum sławy, otoczony szczerym podziwem publiczności i – co ważne – nadzwyczajną hojnością bogatych. Kompozytor dawał nie tylko liczne recitale, ale też wielokrotnie dyrygował orkiestrą królewskiego teatru na Drury Lane.

W roku 1792 Jan Ladislav ożenił się z Sophią Giustiną Corri, 15 lat od siebie młodszą, znaną już wówczas harfistką, pianistką, uzdolnioną kompozytorką i śpiewaczką. Urodzona w Edynburgu Sophia była z pochodzenia Włoszką, córką muzycznego wydawcy i impresaria Domenica Corriego. Ze związku Jana Ladislava i So-

phii przyszła na świat córka, Olivia. Wspomnieć trzeba, że dziewczyna odziedziczyła po rodzicach duży talent muzyczny, będąc w późniejszych latach cenioną śpiewaczką i instrumentalistką. Oboje małżonkowie mieli ponadto drugie dziecko, syna, Johna Louisa.

#### Przypisy

1 Właściwie: Václav Jan Dusík. Działając w wielu krajach ówczesnej Europy (m.in. w Anglii, Niemczech i we Francji), kompozytor używał innej formy swojego nazwiska, występując najczęściej jako Johann Ladislaus (bądź Ludwig) Dussek.

2 Dysponujemy niezwykłym świadectwem z okresu dzieciństwa kompozytora w postaci słów sławnego XVIII-wiecznego muzykologa i podróżnika, Charlesa Burneya: „Udałem się w celu zobaczenia jak pracują w szkole. Klasa była pełna uczniów w wieku od 6 do 11 lat, zarówno chłopców jak i dziewcząt. Dzieci uczyły się czytać i pisać, grały też na instrumentach: skrzypcach, obojach, fletach i fagotach. Szkolny organista miał w swym domu cztery klawikordy, na których z zapalem grali chłopcy. Mały chłopak, chyba 10-letni, wydał mi się całkiem dobrym muzykiem”. Te ostatnie słowa odnoszą się nie do kogo innego, jak do Jana Ladislava Dusika.

3 Numer pozycji w tematycznym katalogu dzieł J.L. Dusika (Craw, Howard Allen *A biography and thematic catalogue of the works of Jan Ladislav Dussek (1760–1812)*, University of Southern California, 1964).

4 *Harmonika szklana* – rodzaj idiofonu w formie podłużnej drewnianej skrzyni, wewnątrz której jest umocowanych współosiowo kilkadziesiąt kryształowych talerzy (zwanymi też *kloszami*) różniących się wielkością, strojonych chromatycznie, które pełnią rolę wibratorów. Za pomocą mechanizmu napędzanego pedałem są one wprawiane w ruch obrotowy. Dotknięcie wirującego klosza zwilżonym opuszką palca wywołuje drganie klosza o częstotliwości zależnej od jego wielkości. Na przełomie XVIII i XIX w. harmonika szklana była dość popularna szczególnie w Niemczech i Austrii, utwory na ten instrument pisał m.in. Mozart. Na harmonice szklanej koncertował także polski pianista i kompozytor Franciszek Lessele (1780–1838).

5 Kilka lat później Dusik uwiecznił ostatnie, jakże tragiczne w swym wyrazie, chwile francuskiej królowej (ściętej w 1793 .) w charakterystycznej kompozycji na fortepian i głos (deklamacja) zatytułowanej *Tableau „Marie Antoinette”* (op. 23, Craw 98).

6 Choć kwartety smyczkowe z roku 1806 to jedyny przykład utworów kameralnych Dusika, w których nie występuje fortepian, dla kompozytora nie miały one bynajmniej znaczenia marginalnego. Przesyłając je do swojego wydawcy Breitkopfa i Härtla napisał: „Moje kwartety nie są w stylu Haydna ani w stylu Mozarta – to kompozycje nowatorskie, w moim indywidualnym stylu i jako takie uczynią zapewne duże zamieszanie w muzycznym świecie...”.

7 W owym czasie funkcjonowały dwa zasadnicze centra budowy fortepianów: Wiedeń i Londyn. Instrumenty wiedeńskie cechowały się bardzo delikatną akcją i czystą artykulacją, podczas gdy konstrukcje angielskie były potężniejsze, o większym i bardziej dynamicznym brzmieniu i skali, która wkrótce sięgnęła nawet 6½ oktawy. Najslawniejszym londyńskim budowniczym fortepianów był John Broadwood. Z warsztatu Broadwooda (prowadzonego już wówczas przez jego syna) pochodził instrument, który w roku 1818 подарowano Beethovenowi – co warto zaznaczyć – ku wielkiemu zadowoleniu kompozytora.

8 Taką tezę formułuje m.in. V. J. Sýkora w swych rozważaniach zawartych w artykule *J. L. Dussek, der älteste Vorgänger Chopins* (za *Encyklopediá Muzyczną PWM, część biograficzna*, tom CD, PWM, Kraków 1984)



# W mojej głowie gra orkiestra

## O symfonice Wojciecha Kilara (2)

Maria Wilczek-Krupa

### Z miłości do Tatr

**E**uropejska awangarda okazała się niewielką fascynacją w muzycznym życiu Wojciecha Kilara. „Przez pewien czas dałem się uwieść rzeczom nie swoim. (...) Potem Pan Bóg znów spojrzał na mnie łaskawie i oblał mnie zimną wodą. Zrozumiałem, że awangardę muzyczną spotka taki sam los, jaki spotyka każdą awangardę. Takie ruchy odnowy są konieczne, ale nie można być ich niewolnikiem. (...) Po awangardzie zostaje cmentarzysko partytur, które użyźniają glebę”<sup>1</sup> – mówi kompozytor. Jego odejście od stylistyki muzycznej związanej z Darmstadt, a dalej od prądów sonorystycznych uwydatnia się już w drugiej połowie lat 60. Kilar coraz silniej dryfuje w stronę „postmodernizmu zaangażowanego”, jak określa estetykę kompozytora – począwszy od lat 70. – Leszek Polony<sup>2</sup>. Prawdziwy przełom datuje się jednak dopiero na rok 1974, kiedy Kilar pisze *Krzesanego* jako „protest przeciw kłamstwu w muzyce”<sup>3</sup>. Utwór ten rozpoczyna w jego twórczości erę poematów symfonicznych inspirowanych miłością do Tatr (choć w tym czasie kompozytor nie znał jeszcze emocji związanych z wyprawami w góry), poza nim do tego nurtu zaliczymy później *Kościelec 1909*, *Siwą Mgłę* i *Orawę*. *Krzesany*, jak przyznaje Kilar, „pisał się sam, tak samo jak inne z kilkudziesięciu moich utworów, które uważam za udane”<sup>4</sup>. Zauważamy w nim powrót do tradycji wielkiej obsady orkiestrowej – znowu brzmi poczwórna „blacha”, „drzewo” i rozbudowana sekcja perkusyjna. Góralskiego „ducha kompozycji” – słyszalnego już w pierwszych akordach poematu – oddają jednak najsilniej smyczki, różnorodnie zakomponowane w partyturze i wszechstronnie wykorzystywane w toku narracji muzycznej. I jeszcze walory ekspresyjne – Kilar sięga do folkloru, góralszczyzny, podhalańskich tańców, są to jednak inspiracje sięgające samych źródeł: pierwotnych

zaśpiewów, brutalnej rytmiki i surowych współbrzmień. W efekcie powstaje dzieło nowatorskie, świeże, ale szokujące dziwą wręcz energią, ostrą rytmiką, nieokiełznaną tanecznością, agresywnością brzmienia i mnogością kulminacji i kontrastów.

Trudno dzisiaj stłumić uśmiech, wspominając reakcję ówczesnej krytyki muzycznej na prawykonanie *Krzesanego*. Pojawiające się w prasie entuzjastyczne opinie („apologia góralszczyzny”, „utwór ważny, autentyczny”, „niezły dowcip spleatany środowisku festiwalowemu”) przeplatały się ze świętym oburzeniem środowiska muzycznego („kompletny niewypał”, „utwór razi grubością i prymitywizmem”, „muzyka naiwna”). Sam kompozytor doskonale pamięta burzę, jaką spowodował swoim przełomowym poematem. „Napisanie takiego utworu było wielkim ryzykiem w czasach, w których królowała awangarda, toteż lament krytyków mnie nie zaskoczył. Pojawiały się słowa „kicz”, „nieudolność”, „naiwność”, „wtórność”, „prymitywizm”... Nie szkodzi. *Krzesany* – jak widać – przetrwał jednak próbę czasu”<sup>5</sup> – mówi Wojciech Kilar.

Tuż po ukończeniu *Krzesanego* kompozytor po raz pierwszy poszedł w góry. „14 lipca 1974 r., w rocznicę zburzenia Bastylji skończyłem partyturę, która zburzyła moją awangardową Bastylię. Skończyłem i pojechałem do Zakopanego (...) Syn naszych przyjaciół zaproponował mi wyjście w góry. Poszliśmy na Kościelec. Bardzo mi się to spodobało, w związku z czym na drugi dzień wybrałem się na Czerwone Wierchy. To spodobało mi się już trochę mniej. Potem zawędrowaliśmy do Morskiego Oka, na Szpiglasową Przełęcz, do Pięciu Stawów po łańcuchach (...) Od tego czasu „zachorowałem” na Tatry i jeździłem tam stale”<sup>6</sup> – wspomina Kilar w rozmowie z Klaudią Podobińską i Leszkiem Polonym. Ta fascynacja turystyką górską – trwająca do dziś, choć kompozytor nie może już chodzić po górach ze względu na stan zdrowia – zaowocowała kolejnym

poematem symfonicznym, napisanym w 1976 r. na obchody 75-lecia Filharmonii Narodowej. *Kościelec 1909*, bo o nim mowa, powstał jako połączenie fascynacji muzyką Mieczysława Karłowicza (w 1976 r. przypadała setna rocznica urodzin kompozytora), miłości do gór oraz chęci upamiętnienia pierwszej wycieczki w Tatry. Leszek Polony widzi w tym utworze muzyczną opowieść o śmierci Karłowicza, jego samotnej wycieczce w ukochane góry, zwieńczonej tragicznym finałem. „Kilar postanowił odtworzyć w swej muzycznej wyobraźni ów zimowy poranek 8 lutego 1909 r. w samym sercu Tatr – prawdopodobnie pełen złych przeczuć, które prześladowały samotnego amatora narciarstwa już w poprzednich dniach, ale które ustąpiły na widok tatrzańskiej panoramy, wyłaniającej się z porannych chmur i mgieł”<sup>7</sup> – pisze Polony w monografii kompozytora. Istotnie – tematy gór, opisane dźwiękowo w poemacie Kilara znajdują swój finał w budzącej grozę lawinie, przedstawionej za pomocą szumiących, klasterowych kaskad w partii fletów piccolo, obojów, klarnetów i smyczków. Całość wieńczy wzruszająca pieśń żałobna oraz dramatyczny w swej wymowie, perkusyjny motyw tragicznego przeznaczenia.

Po trzech latach od prawykonania *Kościeleca* Kilar znowu sięgnął po tatrzańskie inspiracje, tym razem w poemacie na baryton i orkiestrę, zatytułowanym *Siwa mgła*. Utwór dedykował przyjacielowi, znakomitemu śpiewakowi i narciarzowi Andrzejowi Bachledzie, zmarłemu w lutym 2009 r. (dzień po śmierci młodszego syna Jana, narciarza-olimpijczyka). Poetyckim pierwowzorem *Siwej mgły* była góralska przyspiewka, pochodząca ze śpiewnika *Górole, górole, góralska muzyka*. „Treść tej przyspiewki jest, szczerze mówiąc, mocno erotyczna. Opowiada o tym, jak to siwa mgła siadła na Giewoncie i zagroziła Juhasowi drogę do dziewczyny. Juhas woła »nie bój się, dziewczyno, nie sponiewierom cie« , księżyc oświetla

mu drogę i wtedy następuje fragment czysto muzyczny, bez tekstu. Słuchacz oczywiście orientuje się, że juhas tę dziewczynę właśnie »sponiewierał«... Andrzej Bachleda wykonywał to wszystko wspaniale, z niesamowitym wyczuciem, wręcz poetycko. Od jego śmierci nie ma kto śpiewać mojej *Siwej mgły*<sup>78</sup> – mówi Wojciech Kilar. Widzimy zatem, że po ciężkim, filozoficzno-egzystencjalnym studium, jakim był *Kościelec*, kompozytor sięga po lżejszą, wręcz frywolną tematykę, wciąż jednak nierozzerwalnie związaną z Tatrami. Od strony czysto muzycznej w *Siwej mgle* obserwujemy powrót do redukcji środków i obsady. Podstawę brzmieniową stanowi tutaj kwintet smyczkowy (z dodatkiem harfy i fortepianu), „blacha” wykorzystywana jest oszczędnie, podobnie perkusja, a z grupy instrumentów dętych drewnianych Kilar w ogóle rezygnuje. Podobnie, jak w *Kościelcu*, tak i tutaj kompozytor stosuje gęstą, dysonansową harmonikę trytonów oraz zestawy ostro brzmiących klasterów. Prowadzą one jednak nie do dramatycznego finału, ale do symfonicznego „happy-endu”, muzycznej symbiozy słabości człowieka z potęgą natury.

Swoje wielkie marzenie o skomponowaniu utworu inspirowanego kapelą góralską Kilar zrealizował w pełni dopiero w 1986 r., pisząc *Orawę* na orkiestrę kameralną. „Jest to właściwie utwór na zwielokrotnioną kapelę i zarazem jeden z rzadkich przykładów, kiedy byłem ze swojej pracy zadowolony – opowiada kompozytor. – »Zadowolony« oznacza oczywiście świadomość, że zrobiło się coś najlepiej, jak tylko człowieka na to stać, że nie widzę niczego, co można by w utworze zmienić czy poprawić. W innych przypadkach, chociażby po napisaniu *Krzesanego*, absolutnie nie byłem w stanie ocenić wartości swego dzieła<sup>79</sup>. *Orawa* stanowi zwieńczenie „góralskiego” okresu twórczości Wojciecha Kilara. Jej kościec zarówno formalny, jak i ekspresyjny stanowią ostinatowy rytm i motoryka, a także specyficzny kolaż współbrzmień i układów harmonicznym. Narracja muzyczna budowana jest zatem w sposób, jaki znamy już z wcześniejszych dzieł Wojciecha Kilara. Po latach kompozytor wraca do brutalnej, uporczywej rytmiki, sonorystycznego operowania barwami orkiestrowymi oraz witalizmu charakterystycznego dla utworów Strawińskiego czy Bartóka.

## W kręgu „symfoniki religijnej”

W 1988 r., a więc dwa lata po skomponowaniu *Orawy*, Wojciech Kilar znowu sięga po orkiestrę kameralną, pisząc *Choralvorspiel* – cykl trzech preludium połączonych attacca. Ta niezwykle liryczna kompozycja (zdaniem muzykologów jedna z najpiękniejszych w dorobku Kilara) łączy w sobie kontemplacyjny nastrój utworów sakralnych z poetyką charakterystycznego dla niego „postminimalizmu” oraz delikatną nutą ukochanej góralszczyzny. W jej następstwie powstaną kolejne utwory religijne oraz *I Koncert fortepianowy*; do czystej symfoniki kompozytor wróci dopiero w 2001 r., zainspirowany tragicznymi wydarzeniami w Nowym Jorku.

11 września 2001 r. Wojciech Kilar przebywał wraz z żoną w Paryżu. Po południowe spotkanie u Romana Polańskiego zakończone zostało wstrząsającą informacją o zamachu na WTC. Pomysł uczczenia tych wydarzeń kompozycją symfoniczną dojrzał jednak bardzo długo – *September Symphony* ujrzała światło dzienne dopiero w 2003 r. Na wzór m.in. *V Symfonii* Beethovena, Kilar zastosował w tym utworze motyw przewodni, zaczerpnięty z pieśni *America* Samuela A. Warda. Dzięki tej myśli muzycznej, nawiązującej nieco do stylistyki amerykańskiego bluesa, utwór stał się także epicką opowieścią o nadziei, nie zaś wyłącznie symbolem tragedii narodu. Motyw przewodni scala cztery części cyklu, najsilniej eksponowany jest jednak w inicjalnym *Largo*, ujętym w formę żałobno-rapsodycznego chorału. Część druga to *Allegro* o charakterystycznym dla Kilara, toccatowym charakterze, „upiornym i demonicznym, przywodzącym na myśl skrzydlate istoty niosące śmierć<sup>10</sup>”, jak pisze Leszek Polony. W części trzeciej wraca *Largo*, tym razem jako pieśń z elegijną kantyleną wiolonczeli. I wreszcie marszowy finał – *Moderato* – na motywach pieśni Warda, intonowanej początkowo w tonie funeralnym, by na koniec przeistoczyć się w symbol zwycięstwa.

W roku 2005 Wojciech Kilar jeszcze raz sięga po gatunek wielkiej symfonii programowej. W Światowym Roku Fizyki powstaje *Sinfonia de motu*, dedykowana „Fizykom polskim”. Jest to olbrzymich rozmiarów, monumentalny utwór wokalo-instrumentalny, w którym Kilar po raz kolejny sięga po wzmocnioną obsadę

wykonawczą: orkiestrze poszerzonej o poczworną „blachę” i „drzewo” (z fletami piccolo i kontrafagotami), rozbudowaną perkusję, fortepian, harfę i czeleste towarzyszy chór mieszany oraz głosy solowe (sopran i baryton). Sam tytuł symfonii odnosi się do ruchu jako jednego z podstawowych terminów fizycznych, kompozytor nie poprzestaje jednak na tym – już początek utworu zdradza nam bowiem jedną z naczelných idei utworu: zaszyfrowanie głównych pojęć fizycznych (stałej grawitacji – G, ładunku elektronu – E, prędkości światła – C, stałej Plancka – H, atomu – A) w pięciodźwiękowym motywie (GECHA), służącym jako materiał muzyczny wszystkich części *Sinfonii de motu*. Wstępne *Largo* (zatytułowane *Selva*, czyli las) to jedyna część symfonii pozbawiona partii chóru i głosów solowych; w części drugiej (*Allegro moderato* o tytule *Cammino* – droga), skonstruowanej na wzór demonicznego scherza, rozlega się szeroka kantylena barytonu, środkowe *Adagio* (*Luce*, czyli światło) to liryczna pieśń z udziałem obydwu głosów solowych, zaś wielki finał (*Amor* – miłość) to monumentalna kantata z wykorzystaniem wszystkich elementów obsady. Właśnie w ostatniej części najwyraźniej do głosu dochodzi inna idea kompozycji – religijna, filozoficzna, o mistycznym zabarwieniu. Kilar wykorzystuje w *Sinfonii de motu* tekst *Boskiej Komedii* Dantego – kantatowe opracowanie I i XXXIII Pieśni *Raju* stanowi ostateczny dowód religijnego przesłania dzieła, muzyczny symbol dantejskiej „miłości, co słońce i gwiazdy obraca”. „Jeśli Dante czy Mann postanowili spuentować swoje dzieła – jedno z nielicznych, które rzeczywiście zmieniły świat i człowieka – słowem „miłość”, to wierzę, że jedyną odpowiedzią na pytanie o wartość sztuki jest właśnie ona<sup>11</sup> – wyjaśnia kompozytor.

Począwszy od *Sinfonii de motu* twórczość orkiestrowa Wojciecha Kilara przybiera kształt wielowymiarowy. Kolejne utwory mają wymowę wieloraką: filozoficzną lub okolicznościową, a za każdym razem – także religijną. Skomponowana w 2007 r. *Symfonia Adwentowa* na chór i orkiestrę symfoniczną jest kontemplacyjnym aktem wiary, wyrazem poczucia wspólnoty religijnej. W skrajnych częściach Kilar umiejscawia chór, pełniący niejako rolę tłumu wiernych. W części pierwszej dominuje stylistyka chorału gregoriańskiego, uznawanego



przez kompozytora za najwyższą formę muzyki europejskiej. „Monodia została nam dana w sposób naturalny. Kłasztory, tamten czas, tamci ludzie, wszystko to sprawiało, że człowiek dotykał Boga (...) W kazaniu powiedziałbym, że to sam Pan śpiewa...”<sup>12</sup> – tłumaczy Wojciech Kilar. Nawiązanie do „boskiego śpiewu” pojawia się także w środkowych, czysto instrumentalnych częściach *Symfonii* – w części drugiej słyszymy opracowanie starej śląskiej pieśni *Jezu, Jezu do mnie przyjdź*, w trzeciej zaś kompozytor wykorzystuje fragmenty niemieckiej melodii adwentowej *Herr send herab uns deinen Sohn*.

Ostatnim utworem symfonicznym Wojciecha Kilara jest *Uwertura Uroczysta*, napisana w 2010 r. (na kilka miesięcy przed *II Koncertem fortepianowym*) i

sprezentowana prezydentowi Katowic Piotrowi Uszokowi (wraz z podziękowaniami za wszelkie dobro, którego kompozytor doświadczył na ziemi śląskiej) w 145. rocznicę nadania miastu praw. Choć nie ma w niej bezpośredniego nawiązania do tematyki sakralnej, jednak sposób rozdysponowania materiału muzycznego oraz budowania napięć przywołuje wspomnienie utworów religijnych, napisanych przez Kilara w czasach PRL-u. Narastająca dramaturgia utworu, gradacja wyrazowa, jak również stopniowe poszerzanie obsady są niejako stylistycznym dopełnieniem idei zapoczątkowanej przez kompozytora w takich arcydziełach, jak *Exodus* czy *Angelus*. *Uwertura Uroczysta*, podobnie jak wcześniej *Symfonia Adwentowa*, stanowią zatem symboliczne podsumowanie postawy twórczej Wojcie-

cha Kilara: symfonia umysłem, mistyka – sercem i duszą.<sup>13</sup>

Przypisy

- 1 Janowska K., Mucharski P., *Rozmowy na koniec wieku 3*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 223-224
- 2 Polony L., op. cit., s. 106
- 3 Janowska K., Mucharski P., op. cit., s. 225
- 4 Janowska K., Mucharski P., op. cit., s. 225
- 5 z rozmowy z autorką
- 6 Podobińska K., Polony L., op. cit., s. 34-35
- 7 Polony L., op. cit., s. 114
- 8 z rozmowy z autorką
- 9 Podobińska K., Polony L., op. cit., s. 35
- 10 Polony L., op. cit., s. 165
- 11 Janowska K., Mucharski P., op. cit., s. 229
- 12 Janowska K., Mucharski P., op. cit., s. 229

Divine Levine – boski Jimmy (9)

## Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (3) Koncerty w MET

Basia Jakubowska

W we wczesnych latach 80. James Levine dyrygował serią niedzielnych koncertów w MET, w których występowali najznakomitsi śpiewacy tych lat. Trzy z owych koncertów pokazano w telewizji amerykańskiej, a ich nagrane fragmenty po raz pierwszy zostają udostępnione na rynku w formie DVD. Rejestracji dźwiękowej dokonano niemal na 10 lat przed rozpoczęciem corocznych koncertów orkiestry MET pod batutą Jamesa Levine'a w Carnegie Hall.

W rozmowie z Mattem Dobkinem Maestro wspomina jak doszło do ich zorganizowania. Otóż w 1980 r. dysputy kontraktowe ze związkami zawodowymi przedłużyły się i opóźniły rozpoczęcie sezonu 1980/81. MET postanowiła więc jakoś to wynagrodzić publiczności proponując serie niedzielnych koncertów z udziałem wielkich śpiewaków. Trwało to około trzech sezonów i w tym czasie James Levine wziął udział w recitalach z Christą Ludwig, Nicolaiem Geddą, Federiką von Stade, Renatą Scotto oraz poza

wspomnianymi powyżej, Marttim Talvelą. Było to drogie przedsięwzięcie, ale umożliwiło śpiewanie recitali wielkim artystom MET. Poza recitalami, James Levine zagrał też kilka koncertów orkiestrowych w 1982 i 1983 r. Była to też niezwykła okazja, by zaprezentować muzyków orkiestry MET na scenie.

Wedle wspomnień Levine'a nie był to jeszcze w pełni uformowany muzycznie zespół orkiestry symfonicznej, co osiągnięto dopiero po kolejnych 10 latach pracy. Serie koncertów w Carnegie Hall rozpoczęto bowiem w 1991 r.

Decyzja o udostępnieniu fragmentów tych koncertów oraz innych wyborów pełnych już nagrań oper zawartych w jubileuszowej kolekcji DVD i CD została podjęta, jak mówi Levine, z dwóch powodów. Po pierwsze, aby

pokazać wykonania oper, którymi Levine dyrygował w MET, a które nie były dostępne komercyjnie, po drugie, aby

przedstawić mniej znany, ale wspaniały repertuar i tym samym umożliwić jego wydanie.

Są to niezwykle cenne nagrania prezentujące sztukę wokalną, który niestety od owych czasów staje się coraz rzadszy. Starszej generacji wielbicieli opery nie trzeba zapewne zachęcać do obejrzenia tych koncertów, ale młodszy pokolenie powinien się z nimi

zapoznać. Może pozwoli to im bardziej krytycznie spoglądać na okrzykane w mediach współczesne gwiazdy. Dla mnie, poza oczywistym pięknym wokalem owych nagrań, fascynujące było obserwowanie reakcji Jamesa Levine'a na podium dyrygenckim, jego całkowitego „zanurzenia się” w moment wykonawczy, totalnej symbiozy ze śpiewakami, wrażliwości i współpracy

w każdej sekundzie recitalu. Kamery wyraźnie też uchwyciły jego bezgłośnie poruszające się wargi „śpiewające” poszczególne słowa duetów czy arii razem z solistami.

Doskonałe programy recitali, wspinała wokalistyka, fantastyczne przeżycie artystyczne. Do tych programów można powracać latami! 🎭

## Odwieczna karuzela stanowisk

Piotr Marek Stański

**K**aruzela kręci się nie tylko w wierszu Miłosza, przy murze płonącego getta. W jednym z kabaretowych skeczy (chyba Jana Pietrzaka?) w dawno minionym już okresie dwóch aparatczyków, zastanawiając się nad obsadą urzędów, wymieniali: teraz Wypych z lasów przejdzie do oświaty, Wyżarło z tejże do górnictwa, Dymała z tegoż do kultury, a Rzuciłło z niej do rolnictwa, Ćwikłę z obronności damy do sądownictwa i mamy nowy rząd! A może nierząd? Okazuje się, że niewiele się zmieniło w tym względzie i przytoczony mechanizm obsadzania publicznych stanowisk wciąż ma się dobrze (w prywatnych spółkach intratne posady w zarządzie też obsadza się rodziną i znajomymi bez umiejętności, bo zysk i tak kto inny za nich i dla nich wypracuje). Swego czasu w resorcie spraw zagranicznych tybetolog zajmował się sprawami amerykańskimi, a iberoamerykanista Dalekim Wschodem, bo widocznie mianowani zostali za różnych protektorów, gdy nie było odpowiednich wakatów, zgodnych z ich wykształceniem. Pewnie na tej zasadzie powstało słynne „przejęzyczenie” prezydenta Obamy o polskich obozach zagłady, podobnie jak kilka dekad wcześniej, podczas wizyty prezydenta Jimmiego Cartera w Polsce, jego tłumacz mówił o polskich tubylcach, za co później oficjalnie przeproszano, ale wiadomo, że wraz z upływem czasu trwa inflacja obyczajów w myśl łańciskiego powiedzenia: *O tempora, o mores!*

A wszystko to piszę w związku z pomysłem obsadzenia dyrekcji jednej z ważniejszych w Polsce Filharmonii

przez polonistę i reżysera teatralnego (sic!). Zapewne swój oszczędnościowy program naprawczy zacznie od likwidacji w orkiestrze drugich skrzypiec, skoro istnieją pierwsze, to powinny przecież wystarczyć! Skądinąd jeden z niegdysiejszych administratorów Polskiej Filharmonii Kameralnej nie dał sobie wytłumaczyć, że orkiestra symfoniczna składa się z kwintetu smyczkowego, albowiem nie potrafił się jego w niej doliczyć, skoro przy pulpitych zasiadają i grają tylko skrzypce, altówki, wiolonczele i kontrabasy, a więc jest to najwyraźniej kwartet.

Aliści, jak powiedziałby Jerzy Waldorff, można też zakładać, że wspomniany dyrektor, jeśli minister kultury wyrazi zgodę na odstępstwo od procedury konkursu, o co zabiega wojewódzki samorząd, jako człowiek z zewnątrz, może wreszcie uporządkuje tę stajnię Augiasza i wpuści trochę świeżego powietrza, rozbijając przy okazji nie tyle okna, co spetryfikowane od dawna układy? Choć zarazem trudno sobie wyobrazić współpracę z muzycznym dyrektorem artystycznym, skoro naczelny w Polsce wciąż dzierży faktyczną władzę (to on decyduje kogo zatrudnić, a kogo zwolnić, może oczywiście wysłuchać doradców, którzy są po to, jak życie uczy, by ich rady lekceważyć), a nie jest tylko zarządcą od zapewnienia wyłącznie odpowiednich środków finansowych do artystycznego funkcjonowania. Nowy dyrektor już napomyka o festiwalu „Szymanowski i jego Europa”, w myśl odwiecznej rywalizacji pomiędzy obydwojoma grodami. W Polsce sprawdził się, jak dotąd, wyłącznie model

unii personalnej dyrekcji artystycznej z naczelną. Do pewnego stopnia podobnie jest w Niemczech, gdzie istnieją generalni dyrektorzy muzyczni, w całości odpowiedzialni za działalność wszystkich instytucji w mieście, służących tej sztuce, a intendent odpowiadają wyłącznie za sprawną administrację. A przy tym wszystkim wciąż pozostaje bez dyrektorskiego przydziału taki świetny kapelmistrz jak Gabriel Chmura, który niegdyś świetnie się sprawdził, kierując artystycznie NOSPRem.

Dziwne, że w krakowskim Starym Teatrze dyrektorem został reżyser Jan Klata, a nie dyrygent, choć w przypadku tej właśnie placówki istniał precedens w postaci dyrekcji kompozytora – Stanisława Radwana.

Może zatem dyrekcję Filharmonii Narodowej, w której kadencja dyrektora Wita dobiega końca wraz z kalendarzowym rokiem (to też curiosum w instytucji, której rytm wyznaczają sezony, podobnie jak szkół i uczelni), objąć powinien niedoszły zarządca warszawskiego Stadionu, też Narodowego, a tenże wziąć pod swój nadzór jakiś poeta, wszak, skoro są oni w naszej tradycji duchowymi przewodnikami narodu, to mogą stać się równie dobrze trenerami ciała, w myśl odwróconej maksymy starożytnego Juwenalisa: „w zdrowym duchu, zdrowe ciało (*„corpus sano in mente sana”*)”?

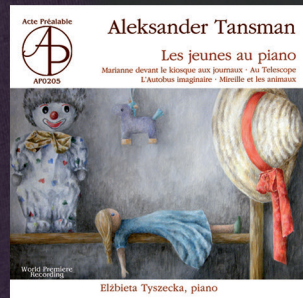
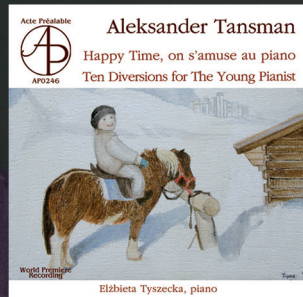
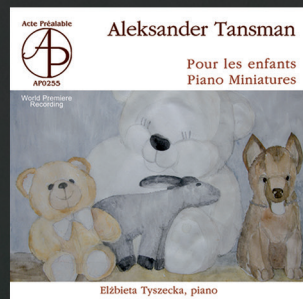
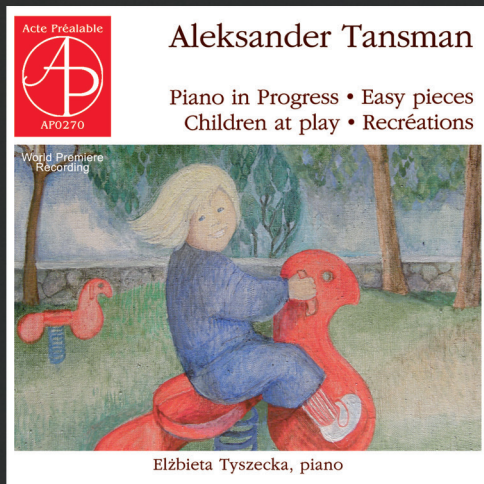
Z kolei pewien prezes regionalnej rozgłośni za swoich w niej rządów zlikwidował audycje operowe i stało się to najlepszą rekomendacją do zostania przezeń dyrektorem... Opery. I tak to się kręci! 🎭



Acte Préalable



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



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

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com) · [acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) **Nowości – październik 2012**

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



PALCEM PO PŁYCIĘ

## DIETER KLÖCKER IN MEMORIAM

SERENADE FÜR DIETER KLÖCKER  
utwory: Rossiniego, Hummła,  
Pleyela, Czernego, Haydna,  
Mozarta

Consortium Classicum

MDG 301 1775-2 • w. 2012 • 7CD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Dzień 21 maja 2011 r. wiąże się z dużą stratą dla świata muzycznego. Wtedy to bowiem na zawsze odszedł Dieter Klöcker, wybitny klawecista, niezwykle zasłużony odkrywca zapomnianego repertuaru. Ta pasja Klöckera wiąże się zapewne z jego młodzieńczymi zainteresowaniami, kiedy to pragnął zostać archeologiem, a jedynie za namową swoich profesorów klawetu obrał muzyczną drogę. Jeśli mowa o nauczycielach Dietera Klöckera, wspomnieć należy Karla Krolla, który utracił syna podczas II wojny światowej, przyjął młodego Dietera do swego domu otaczając go ojcowską opieką. To po nim odziedziczył Klöcker muzyczne zbiory: klarnety oraz rzadką kolekcję kompozycji na klarnet, którą w ciągu swego życia jeszcze poszerzył i uzupełnił. W roku 1962 wraz z przyjaciółmi założył zespół, z którym mógł wykonywać nowoodkryte kompozycje. Rhenish Wind Sextet w trzy lata później przemianowany został w Consortium Classicum, funkcjonując już pod tą nazwą aż po dziś dzień. To Dieter Klöcker i Consortium Classicum właśnie są bohaterami niniejszego albumu. Albumu, stanowiącego hołd zarówno dla sztuki wykonawczej Klöckera, jak i jego działalności jako „muzycznego archeologa”.

Pierwsza z płyt zawiera 6 kwartetów na flet, klarnet, róg i fagot Gioacchina Rossiniego.



Jest to debiutanckie nagranie zespołu Consortium Classicum w barwach wytwórni MDG, a zarazem pierwsza rejestracja małych rossiniowskich arcydzieł w ogóle! Wyszły ono spod pióra zaledwie 12-letniego kompozytora. Wersja jaką słyszymy na płycie jest opracowaniem Friedricha Berra. Spośród 6 kwartetów, jedynie VI jest dziś znany, jako *Andante z wariacjami*. Ale wszystkie są pełne uroku!

Druga płyta poświęcona jest muzyce na instrumenty dęte Johanna Nepomuka Hummła. To również znakomite kompozycje utrzymane w lekkim tonie, stanowiące odzwierciedlenie wyrafinowanych rozrywek pierwszej połowy XIX w. Echa Mozarta (u którego Hummel pobierał lekcje) są tutaj wyraźnie słyszalne...

To samo można powiedzieć o trzeciej płycie, z utworami na instrumenty dęte Ignaza Josepha Pleyela, słynnej postaci muzycznego Paryża przełomu XVIII i XIX w.: ucznia Haydna, kompozytora, muzyka, budowni-

czego fortepianów. Jego dzieła, podobnie jak Hummła, świadczą o doskonałym warsztacie kompozytorskim, a przy tym pełne są lekkości i czaru.

Nieco inny charakter ma czwarta płyta z dwoma utworami Carla Czernego, słynnego ucznia Beethovena, o wielkich zasługach w nauczaniu gry na fortepianie. W jego kompozycjach na instrumenty dęte nie mogło oczywiście zabraknąć fortepianu, któremu autor powierzył tutaj wirtuozowską partię. Są to ambitne, znakomite dzieła, których słucha się z przyjemnością. W nagraniu, do zespołu Consortium Classicum dołącza pianista Claudius Tanski.

Z kolei piąta płyta przynosi trzy kwartety Józefa Haydna niezwykle interesująco opracowane przez włoskiego kompozytora i wydawcę, Vincenta Gambaro.

Nie lada rarytasem jest szósta płyta z trzema kompozycjami Wolfganga Amdeusza Mozarta. *Symfonia koncertująca*



*Es-dur* KV 297b jest dziełem powszechnie znanym, znakomicie zresztą wykonanym przez Dietera Klöckera z przyjaciółmi, którym towarzyszy Orkiestra Kameralna Praskiej Filharmonii. Na płycie mamy jednak dwie niezwykle ciekawostki: *Wariacje B-dur na klarnet i orkiestrę* (na podstawie *Ronda na fortepian i orkiestrę* KV 382) oraz... *II* (chronologicznie pierwszy) *Koncert klarnetowy Es-dur*! Jest on klarnetowym opracowaniem *Koncertu skrzypcowego* Mozarta – jednego z dwóch, co do których autorstwo kompozytora nie jest pewne. Należy w tym miejscu przypomnieć, że to właśnie twórczość Mozarta zajmowała w repertuarze i dyskografii Dietera Klöckera miejsce szczególne – ten wybitny artysta ma na swoim koncie kilka płyt z muzyką „Mozarta spod znaku zapytania”, poświęconych kompozycjom o domniemanym Mozarta autorstwie, jemu też mogą zawdzięczać klamecisci na całym świecie poszerzenie repertuaru o wiele dzieł genialnego salzburczyka.

Siódmą płytą w tym komplecie jest urocza składanka – portret zespołu Consortium Classicum, a więc „najlepsze momenty” z ich najlepszych nagrań. Jakże pięknie brzmi w wykonaniu Dietera Klöckera i Consortium Classicum *Larghetto z Kwintetu klarnetowego* KV 581 Mozarta! A jakże interesujące są opracowania na skład dęty uwertur z oper Rossiniego czy Webera!

Omawiany album opatrzony jest woluminem 1. Czyżby więc szykowała się kolejna równie atrakcyjna edycja?

Łukasz Kaczmarek



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH

**Suity na wiolonczelę solo**

Richard Tunnicliffe, wiolonczela

Linn Records CKD 396 • w. 2012, n. 2010/11 • 13752"

☆☆☆

Sześć *Suit na wiolonczelę solo* BWV 1007-1012 Jana Sebastiana Bacha stanowi kamień milowy w historii muzyki i jedną z najważniejszych, jeśli nie najważniejszą, pozycję wiolonczelowej literatury muzycznej. Od pierwszego nagrania kompletu, dokonanego przez Pabla Casalsa w latach 1936–1939, minęło sporo czasu i sporo kolejnych rejestracji. Po cykl ten sięgał każdy szanujący się wiolonczelista; większość z nich dokonała także płytowych nagrań. Mimo to każda kolejna wersja wzbudza jakiś dreszczyk ekscytacji: co nowego udało się artyście odczytać w Bachowskim arcydziele, w tym niewyczerpanym źródle?

Najnowszego nagrania cyklu dokonał w roku ubiegłym dla wytwórni Linn, grający na instrumentach z epoki (instrumentach, bowiem *VI Suita* wymaga użycia wiolonczeli 5-strunowej), brytyjski wiolonczelista i gambista, Richard Tunnicliffe. Nagranie zyskuje raczej pozytywne, choć zróżnicowane oceny krytyki. Osobiście, mam co do tej rejestracji mieszane uczucia. Po pierwsze, drażni mnie dźwięk Tunnicliffe'a: jakby charczący, niezdrowy, krótki, pozbawiony głębi. Brakuje mi u niego legata, brakuje śpiewności. Ciekawie podkreśla on taneczny charakter utworów, a mimo to, w wykonaniu słychać pewną kanciastość. To bardzo „chłopska” wersja. O ileż szlachetniejszy jest Pieter Wispelwey (jedna z moich ulubionych wersji)! Brakuje mi też tutaj większego zróżnicowania dynamicznego. Barokowy

puls jest dobrze uchwycony, ale dlaczego Tunnicliffe tak radykalnie zubaża frazowanie, dlaczego muzyka spod jego smyczka nie płynie, nie faluje? Kiedy włączyłem początek *I Suity* w wykonaniu Tunnicliffe'a zaprzyjaźnionej wiolonczeliste, jej pierwszą reakcją było zdziwienie: „Dlaczego on nie gra na pustych strunach, tylko używa pozycji?” Zatem do stylowości omawianego nagrania także można mieć pewne zastrzeżenia. I jeszcze jedna kwestia: tempo. U Tunnicliffe'a są to najczęściej tempa wolne, tudzież umiarkowane, nie dość zróżnicowane w obrębie poszczególnych *suit*. Co jest zatem najmocniejszą stroną tego nagrania? Na pewno sprawność techniczna wiolonczelisty, ciekawe podkreślanie polifonii, pewna naturalność i niewątpliwie, jego kompetencja w dziedzinie wykonawczej. To rzetelne, choć niezbyt zachwycające nagranie, mogące z pewnością stanowić cenne uzupełnienie kolekcji, choć na pewno nie tę jedyną, najlepszą wersję!

Łukasz Kaczmarek

BELA BARTÓK

**Kwartety smyczkowe nr 1 i 2**

*Carmina Quartet*

Solo Musica SM 168 • w. 2012, n. 2009

☆☆☆☆☆

Sześć kwartetów smyczkowych Béli Bartóka to chyba najwybitniejsze dzieła tego gatunku powstałe w XX w. W całej literaturze muzycznej utwory te należy uznać za godne kwartetów Haydna, Beethovena czy Schuberta. Powstawały one na przestrzeni ponad 30. lat i doskonale obrazują ewolucję języka muzycznego Bartóka. *I Kwartet smyczkowy* op. 7 utrzymany jest jeszcze w

nurcie późnoromantycznym, nawiązując do późnych kwartetów Beethovena, do stylistyki Wagnerowskiej, Mahlerowskiej, Debussy'owskiej... Pisany był jeszcze pod wpływem przeżyć związanych z niespełnioną miłością do skrzypaczki Stefi Geyer. Jego rozwijający się charakter i z każdą kolejną częścią wzrastające tempo, obrazują jakby zmieniający się stan emocjonalny kompozytora: od depresji do pełni sił twórczych.

*II Kwartet smyczkowy* op. 17 powstawał w czasie I Wojny Światowej. Jego język muzyczny jest dużo bardziej nowoczesny aniżeli w *I Kwartecie*. Jest to utwór mroczny i zatopiony w smutku, ale też z wyraźnie zaznaczonymi elementami witalistycznymi, nawiązaniem do węgierskiej muzyki ludowej i naciskiem na warstwę rytmiczną (2 część: *Allegro molto capriccioso*). Choć oba utwory dzieli nie więcej niż 9 lat, ich charakter jest zupełnie różny!

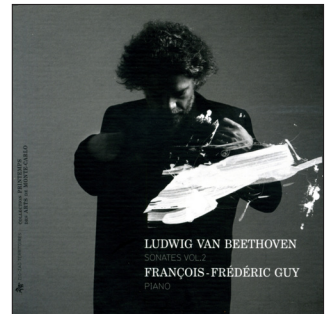
Wykonanie zespołu Carmina Quartett jest bardzo dobre. Ich tempa są na ogół spokojne i pełne oddechu, wolniejsze niż w większości znanych mi nagrań. Pomaga to muzykom głębiej zanurzyć się w Bartóckim świecie emocji i osiągnąć nastroj magii, czego przykładem pierwsze części obu kwartetów. Duża precyzja techniczna, rygor rytmiczny i przejrzystość wykonania daje najlepsze efekty w „dzikiej” drugiej części *II Kwartetu*: tutaj także olbrzymią rolę odgrywa fantazja artystów. W trzeciej części tegoż dzieła jawią się oni jako znakomici malarze, roztańczający przed odbiorcą szlachetny, choć pełen smutku i goryczy, pejzaż. Piękne jest brzmienie zespołu, w którym każdy instrument został idealnie wydzielony.

Nagranie powstało w roku 2009, ale wydano je dopiero

teraz. Estetyczna biała okładka płyty z papryczką chili może być myląca: w istocie wykonanie Carmina Quartett nie należy do tych najbardziej „ostrych”, jest raczej liryczne i narracyjne. Za to trzy wyraziste barwy okładki: biała, czerwona i zielona, znakomicie oddają zróżnicowanie kolorystyczne tej muzyki.

To niezwykle cenna pozycja w Bartóckowskiej dyskografii. Jestem bardzo ciekawy kolejnych Bartóckowskich produkcji Carmina Quartett, jeśli takowe powstaną...

Łukasz Kaczmarek



LUDWIG VAN BEETHOVEN  
**Sonaty fortepianowe wol. 2**

François-Frédéric Guy, fortepian

Zig Zag Territoires ZZT304 • w. 2012, n.

2009/10/11

☆☆☆☆☆

François-Frédéric Guy nie po raz pierwszy sięga po sonaty fortepianowe Ludwiga van Beethovena. Kilkanaście lat temu nagrał *Hammerklavier* op. 106 dla Harmonii Mundi, ponownie ją zarejestrował w roku 2005 w barwach wytwórni Naïve, co miałem przyjemność uhonorować najwyższą notą na tych łamach. W międzyczasie ukazały się jego wersje koncertów oraz sonat wiolonczelowych, udowadniających fascynację artysty twórczością genialnego klasyka. W roku 2008 przyszła niezwykła propozycja wykonania wszystkich sonat w ciągu zaledwie

tygodnia na Festiwalu Wiosna Sztuk w Monako, ewenement powtórzony zresztą później w paryskim Cité de la Musique. Do owych nadzwyczajnych koncertów odwołuje się album wytwórni Zig Zag Territoires stanowiący drugą część kolekcji fonograficznej dokumentującej nowy cykl koncertowy z tym repertuarem, rozpoczęty trzy lata temu. Znalazły się na nim kompozycje pogrupowane w opusach 28-101, ale z wyjątkiem op. 90, z mało znaną *Sonatą e-moll*. Zarejestrowane zostały na żywo w Wielkiej Sali Arsenалу w Metz w latach 2010–2011.

Jaki obraz muzyki Beethovena i sztuki pianistycznej Francuza rysuje się po poznaniu owego trzy płytowego zestawu? François-Frédéric Guy jest niewątpliwie jednym z najciekawszych współczesnych mistrzów klawiatury, a jego życie z twórczością autora *Fidelii* nie ulega najmniejszej wątpliwości. Skutkuje to kreacjami wybitnymi, oryginalnymi, utrzymanymi na najwyższym poziomie technicznym i interpretacyjnym. Muszę od razu poinformować, iż artysta wydaje się preferować klasyczny styl, ład i umiarkowanie, a nade wszystko liryzm – nie usłyszymy tu żadnych przerysowań, dźwiękowych „burzy i naporu”, fortepianu rozsadzającego gwałtownymi emocjami i potężnym dźwiękiem, nawet w *Apassionacie*. Stylistycznie interpretacje pianisty są bez zarzutu, zwłaszcza w odniesieniu do tzw. małych sonat z opp. 49, 78, 79, brzmiących doprawdy przeuroczo i lekko, lecz niepozabawionych, tak jak pozostałe dzieła, głębszych i bogatszych w wyrazie partii. Guy nawet w tych pozornie łatwych kompozycjach gra z zaangażowaniem, a przy tym z szacunkiem do intencji autora. Techniczna kontrola nad materiałem, zwłaszcza pod względem precyzji tonu, czytelności narracji, zróżnicowania dynamiki,

przede wszystkim w zakresie piano i pianissimo, rytmicznej wyrazistości, są godne podziwu. To, co najbardziej zapada w pamięć, jest jednak wspomniany powyżej klasyczny, liryczny obraz muzyki Beethovena. Owa śpiewność i lekkość jednak nie oznaczają zubożenia czy też sprowadzenia do jednego wymiaru emocjonalnego i muzycznego bogactwa *Sonat* – są wykonane nieco inaczej, lecz za to z wielką kulturą i nie mniejszą pasją. Dowodzi tego chociażby znakomita wersja *Waldsteinowskiej*, nagrodzona burzliwą owacją publiczności.

Omawiany album zasługuje na uwagę miłośników wielkiej pianistyki, albowiem taki poziom reprezentują nagrania francuskiego pianisty. Być może nie każdemu odbiorcy czy pianofilowi przypadną do gustu, lecz ja je oceniam wysoko.

Paweł Chmielowski

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
**Symfonia nr 9**

Shige Yano, sopran; Marga Höffgen, alt; Fritz Wunderlich, tenor; Theo Adam, bas • Chor des Hessischen Rundfunks; Chor des Süddeutschen Rundfunks; Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks • Dean Dixon, dyrygent  
Audite 85.620 • w. 2012, n. 1962 • 64'58"  
★★★★★

Chociaż na okładce omawianej płyty znalazło się portretowe zdjęcie Fritza Wunderlicha, nie jest on jedynym powodem, dla którego warto po nią sięgnąć. Niemiecka wytwórnia Audite tym razem przypomina nam nagranie *IX Symfonii* Beethovena, dokonane we Frankfurcie nad Menem 13 kwietnia 1962 r. podczas koncertu. Dyrygował Dean Dixon (1915–1976), znakomity czarnoskóry kapelmistrz, dziś już postać nieco zapomniana. Ten wybitny muzyk pozostawił po sobie bardzo niewiele rejestracji, tym bardziej cenny wydaje się zatem omawiany

album. Pod jego batutą zabrzmiała Orkiestra Symfoniczna Rozgłośni Haskiej oraz chóry: Rozgłośni Haskiej i Rozgłośni Południowoniemieckiej. A wraz z nimi, kwartet solistów: młodzianka japonka, uczennica Lotte Lehmann, Shige Yano, niezapomniana w repertuarze oratoryjno-kantatowym, zasłużona Marga Höffgen, legendarny, wspomniany już Wunderlich oraz słynny zwłaszcza z partii wagnerowskich, Theo Adam. Zespół znakomity; dla wykonania *IX Symfonii* Beethovena, wręcz wymarzony. Oczywiście, mimo wysokiego całościowego poziomu, błyszczą w nim Fritz Wunderlich, mogący poszczycić się przepiękną tenorową barwą, odpowiednio dużym wolumenem i niewiarygodną łatwością śpiewania. A ileż radości jest w jego głosie! Miłośnicy wielkiego, tragicznie zmarłego artysty, nie będą więc mieli wątpliwości co do zakupu omawianej płyty. Ale, na dobrą sprawę, każdemu powinna sprawić ona satysfakcję. Otrzymujemy bowiem, pod każdym względem znakomite wykonanie *IX Symfonii* Beethovena. Jest to interpretacja bogata, silnie udratyzowana, utrzymana w szybkich, żywych tempach. Dyrygent wyostrza wewnętrzne kontrasty, a jego interpretacja ma znamiona wielkości i szlachetności. Dixona cechuje duży rygor muzyczny i idealne poczucie rytmu, co wyraźnie słychać na omawianej płycie. Chociaż chóry i orkiestra nie są najbardziej renomowanymi zespołami świata, ich gra i śpiew także należy ocenić wysoko. W orkiestrze na pierwszy plan wybija się znakomita sekcja perkusji. W całości, omawiane wykonanie jest porywające i może być zestawiane tylko z tymi najlepszymi!

Dźwięk tego nagrania jest znakomity! Wielka interpretacja, wielki dokument, wielka płyta!

Łukasz Kaczmarek



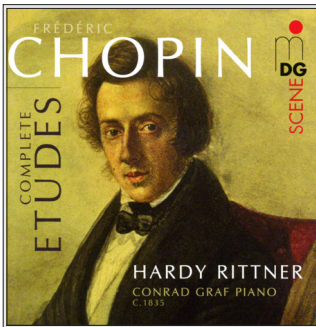
LUIGI BOCCHERINI  
**Tria smyczkowe op. 14**

Flieder Trio  
MDG 308 0378-2 • w. 2012, n. 1990 • 77'45"  
★★★★★

Muzyki Luigi Boccheriniego zawsze miło się słucha. Przyjemny, rokokowy klimat, lekki charakter i wielkie bogactwo melodyczne sprawiają, że utwory tego kompozytora stanowić mogą miłe tło dla codziennych zajęć. Nie znaczy to jednak wcale, że brakuje im głębi. Ileż uduchowienia jest bowiem w wolnych częściach prezentowanych na omawianej płycie kompozycji! Nie na darmo współczesny Boccherinemu francuski skrzypek Baillout porównał je do głosu z nieba...

Luigi Boccherini jest twórcą dwóch cykli sześciu triów smyczkowych. Ten wcześniejszy, op. 14, pochodzi z roku 1772. Był to szczęśliwy dlań, madrycki czas. *Tria* op. 14 to rozbudowane, 3-, bądź 4-częściowe kompozycje, zbliżone formą do przedklasycznych symfonii. Paryski wydawca nazwał zaś je triami koncertującymi. Kompozytor piętrzy bowiem przed wykonawcami trudności techniczne. Szczególnie skomplikowana jest partia wiolonczeli; wszak sam Boccherini był znakomitym wiolonczelistą i, być może, stworzył swe kompozycje z myślą o sobie jako wykonawcy. Niemal od pierwszego wydania, w roku 1773, tria cieszyły się wielką popularnością, a dziś mogą zostać uznane za prawdziwe arcydzieła gatunku. W całej twórczości Boccheriniego, któ-





FRYDERYK CHOPIN

**Etiudy**

Hardy Rittner, fortepiano

MDG 904 1747-6 • w. 2012, n. 2012 • SACD, 61'30"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

To najnowsze nagranie kompletu etiud Fryderyka Chopina zostało zarejestrowane na oryginalnym instrumencie Conrada Grafa, pochodzącym z około 1835 r. Co prawda, sam Chopin preferował fortepiany Pleyela, jednak i instrumenty Grafa cenili niezwykle wysoko, zaś w przypadku wykonania etiud, te ostatnie wydają się właściwsze, co tłumaczy w swym komentarzu Hardy Rittner. Ich dynamiczna ranga pozwala bowiem na wydobycie właściwego brzmienia i ukazania pierwiastka wirtuozowskiego, zaś nowoczesna pedalizacja

(w sumie cztery pedały, nie zaś tylko tradycyjne una corda i forte) – podkreślenie bogactwa niuansów chopinowskiej muzyki. Hardy Rittner, który jest bohaterem omawianego nagrania, mimo młodego wieku (to 31-letni pianista) posiada już bogate doświadczenie z instrumentami historycznymi, na których znakomicie zarejestrował muzykę Brahmsa. Ale to także wspaniałe muzyk, uczeń m.in. Siegberta Rampego, znanego z wykonawstwa historycznie poinformowanego, jak również Paula Badury-Skody, Dominique'a Merleta, Christiana Zachariasa oraz Andrija Gawriłowa, podczas kursów mistrzowskich, podopieczny Marii João Pires, Sylvaina Cambrelinga, Krystiana Zimmermana oraz Iva Pogorelića. Nazwiska mówią same za siebie! Wykonanie Hardy'ego Rittnera także. Przede wszystkim, pianista jest znakomitym wirtuozem, wspaniale radząc sobie pod względem technicznym z każdą z niełatwych chopinowskich etiud. Co więcej, zadanie przed jakim stanął, jest o tyle trudniejsze, że dawny fortepian wymaga odmiennego dotyku, dźwięk nie charakteryzuje się płynnością równą

współczesnym instrumentom, zaś każde niedokładności są wyraźnie słyszalne i znacznie trudniejsze do zatuszowania. Efekt, jaki osiąga młody pianista jest godny podziwu! W swym wykonaniu, artysta przywiązuje dużą wagę do wszelkich oznaczeń zawartych przez Chopina w partyturze, do wszelkich akcentów, wskazówek co do użycia pedału (na pewne kwestie wskazuje Rittner w swym komentarzu). A przy tym jego wykonanie jest niezwykle przejrzyste i klarowne: muzyka Chopina i szacunek artysty do niej jest tutaj na pierwszym miejscu. Na bazie tego Hardy Rittner tworzy interpretację: pełną pasji i ognia w najbardziej wirtuozowskich etiudach, o szybkich przebiegach i dramatycznym charakterze, liryczną i rozśpiewaną – w bardziej refleksyjnych utworach. Niezwykle jest *Etiuda nr 3 op. 10*, w której artysta genialnie uchwycił kontrast pomiędzy powolnym, kantylenowym tematem głównym a rozognioną częścią środkową, z ustępami zaznaczonymi przez Chopina jako *con forza* i *con bravura*. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że interpretacja Rittnera, choć nie pozbawiona silnych emocji, jest

bardziej chopinowsko klasyczna niż wybujała romantyczna, a artysta raczej nie szafuje nadmiernie rubatem: wykorzystuje je w dość oszczędny, choć bardzo mądry, i ze wszelkich miar właściwy sposób. Artykulacja pianisty w każdej z etiud jest wprost wzorcowa, a rozległa dynamiczna ranga – robi duże wrażenie. I wreszcie tempa – są z reguły szybkie, a zarazem pełne naturalności. To prawdziwie „autentyczne” wykonanie!

Hardy Rittner wykonuje na płycie wszystkie etiudy Chopina: a więc op. 10, op. 25, a także *Trois nouvelles Études*. Zachowany w bardzo dobrym stanie, dawny fortepian Conrada Grafa w każdym utworze brzmi bajecznie! Ciepło niskiego rejestru, czy blask góry mogą jeszcze dodać chopinowskiej muzyce właściwego czaru.

Jakość dźwięku tej płyty (zarejestrowanej w formacie SACD) jest znakomita! To jeden z najwybitniejszych albumów chopinowskich, wykorzystujących dawny fortepian i jedna z najcenniejszych pozycji w chopinowskiej dyskografii ostatniego czasu!

Łukasz Kaczmarek

rego możemy nazwać przede wszystkim mistrzem klasycznej kameralistyki, utwory te zajmują jedną z czołowych pozycji.

Na omawianej płycie słyszemy je w wykonaniu zespołu Flieder Trio. Skrzypaczka Klara Flieder studiowała pod kierunkiem Christiana Ferrasa i Arthura Grumiaux, uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Henryka Szerynga, Nathana Milsteina i Augustina Dumaya; nazwiska mówią same za siebie! Rzetelną edukacją poszczycić się także może altowiolista Johannes Flieder i wiolonczelista Raphael Flieder. Ten ostatni, uczeń m.in. Pierre'a Fourniera, jest laureatem licznych prestiżo-

wych konkursów. Mamy zatem zespół wspaniałych, dobrze rozumiejących się muzyków, którzy przedstawiają muzykę Boccheriniego w nader atrakcyjny sposób. Ich wykonanie jest barwne i żywiołowe, pełne wirtuozowskiego zacięcia i odpowiedniej lekkości.

Choć nagranie ma już przeszło 20 lat, wcale się nie zestarzało. Płyta jest nie tylko miła dla ucha, ale ze wszelkich miar znakomita!

Łukasz Kaczmarek

**FRYDERYK CHOPIN**  
**4 Ballady, 2 Nokturny op. 48,**  
**Scherzo b-moll op. 31**  
*Wojciech Światała, fortepian*

NIFC CD211 & CD026 • 122'02"

★★★★★

Dwie omawiane płyty wydane przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, stanowią doskonałą okazję do porównań. Oto bowiem ten sam pianista zarejestrował ten sam repertuar: jeden raz na koncertowym Steinwayu, drugi – na historycznym Pleyelu z 1848 r. Wojciech Światała na program swoich albumów wybrał 7 utworów Fryderyka Chopina: komplet czterech ballad, 2 nokturny z op. 48 oraz *Scherzo b-moll op. 31*. Obie te płyty potwierdzają wielki kunszt artysty i utrwalają jego pozycję wśród najwybitniejszych polskich chopinistów.

A co więcej – ukazują jego niezwykłą mądrość i elastyczność. Każde wykonanie, każda kreacja artystyczna musi być uzależniona od warunków ją tworzących. W prezentowanej sytuacji tymi warunkami są przede wszystkim odmienne, i to jak bardzo, instrumenty. Odmienne jest więc także wizja interpretacyjna Światały. W „wersji steinwayowskiej” jest liryczny, pełen delikatności, podkreślając wszelkie muzyczne niuansy. W „wersji pleyelowskiej” – dużo bardziej dramatyczny, czasem wręcz heroiczny, nie bojący się mocnego uderzenia i ukazania potęgi brzmienia. Może to moje osobiste odczucie, ale mam wrażenie, że grając na współ-

czesnym instrumentcie, Świtała zdaje się snuć swą opowieść, co zresztą czyni w niezwykle piękny sposób, jednak na historycznym Pleyelu – on nią żyje, wszystko dzieje się jakby na oczach (uszach) słuchaczy. A stary Pleyel wcale nie brzmi jak młockarnia: jego dźwięk jest zadziwiająco ciepły i miękki. Nie dziwi więc, że to właśnie ten instrument preferował Chopin. O zaletach Steinwaya pisać raczej nie muszę...

Ciężko rozstrzygnąć ten „pojedynek”, nasuwa mi się jednak jeden podstawowy wniosek – w przypadku utworów lirycznych, kantylenowych, z długimi frazami i dominującym legato, wybrałbym Steinwaya, synonim współczesnego fortepianu; w przypadku burzliwych i dramatycznych, wymagających ukazania zróżnicowanej dynamiki, często w krańcowych rejestrach, wybrałbym Pleyela, instrument dawny. Iluz to pianistów, którzy porywali swymi interpretacjami, zostało określonych mianem historycznych? Jestem przekonany, że gdyby swoje wizje zrealizowali na instrumentcie historycznym, rezultat byłby idealny, zaś opinie krytyki – dużo przychylniejsze.

Każdy więc może teraz zdecydować sam: czy kompletować swego Chopina na współczesnych koncertowych fortepianach, czy na instrumentach z epoki? Osobiście, nie potrafiłbym zrezygnować z żadnego...

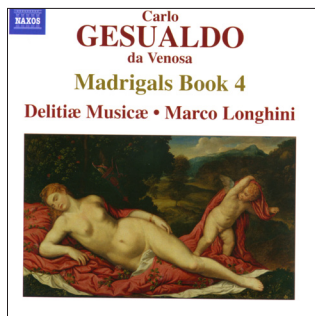
Znakomity pomysł NIFCu i ważne pozycje w chopinowskiej dyskografii!

Łukasz Kaczmarek

**CARLO GESUALDO DA VENOSA**  
**Madrigals Book 4**  
*Delitiae Musicae • Marco Longhini, dyrygent*

Naxos 8.572137 • w. 2012, n. 2009 • 68'59"  
☆☆☆☆☆

Oto kolejna, *IV Księga madrygałów* Carla Gesualda, Księ-



cia Venosa, w nagraniu zespołu Delitiae Musicae pod dyktando Marca Longhiniego. Zbiór po raz pierwszy wydany został w roku 1596 w Ferrarze. I po raz kolejny zwrócił się Gesualdo w stronę muzyki, jako tej, która przynieść miała ukojenie w jego bólu: dręczących go do końca życia wyrzutów sumienia po morderstwie wiarołomnej żony i jej kochanka. Te wszystkie wewnętrzne zmagania i rozdarcie słychać w utworach, które składają się na *IV Księgę madrygałów*: niespokojnych, o zmiennym tempie i rytmie, z wieloma dysonansami, przygotowanymi i rozwiązanymi w iście niekonwencjonalny sposób. To też świadczy o nowatorstwie tej muzyki, jakże odmiennej od analogicznych dzieł Palestriny! W prezentowanym zbiorze pojawia się jednak nowy element: przebaczenie. Mówi o tym madrygał Luzzasca Luzzaschiego, który wplótł Gesualdo do swej *IV Księgi*. Gesualdo zamówił u Luzzaschiego cały zbiór madrygałów; ten który zaś wybrał jako centralne ogniwo własnego, świeckiego przeciwieństwa cyklu, posiada sakralny charakter, co wydaje się wyjątkowo wymowne: „... nie bądź obojętny na me modlitwy; ach nie, Dobry Boże; przemawiaj do mnie po ojcowsku; jako uczyniłeś dobremu łotrowi na krzyżu”. A *Madrygały* Gesualda? Mówią o pragnieniu spokoju, o smutku, bólu, łzach, cierpieniu... W stosunku do *III Księgi* stanowią one wyraźny postęp: nie ma tu już tej brutalności, złości, związanych ze zdradą; są emocje targające duszą Księcia, skupiające się na własnej zbrodni

i winie. Podczas gdy *III Księga* stanowiła jeszcze głos honoru, *IV* jest głosem sumienia. *III* była skierowana ku zewnątrz, *IV* jest bardziej introwertyczna, choć nie mniej burzliwa.

Zespół Delitiae Musicae kierowany przez Marca Longhiniego po raz kolejny potwierdził swą wysoką klasę. Wykonanie pełne jest emocji, a przy tym niezwykle retoryczne, skupiające się na treści. Zespół osiąga bardzo ładne brzmienie. Dobrane tempa raczej są umiarkowane, co pozwala włączyć się w istotę tej muzyki i jej znaczenia, a także ukazać, w większym stopniu, introwertyczny aspekt. Pod względem technicznym wszyscy artyści, zarówno sześcioro śpiewaków, jak i klawesynistka/organistka, spisują się bez zarzutu. Znakomity kolejny wolumin tego zacnego cyklu!

Łukasz Kaczmarek

JÓZEF HAYDN

**Sonaty fortepianowe wol. 3**

*Marc-André Hamelin, fortepiano*  
Hyperion CDA67882 • w. 2012 • 157'39"

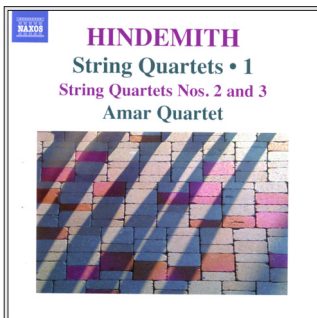
**Muzyka21**  
 **płyta miesiąca**

Są albumy od początku skazane na sukces; wystarczy tylko spojrzeć na nazwę wydawcy i osobę wykonawcy, gwarantującą najwyższy możliwy poziom i niezwykle muzyczne doznania. Nagranie, które mam wielką przyjemność przedstawić, natychmiast potwierdza owe założenia, ale czyż może być inaczej w przypadku takiego artysty, jak Marc-André Hamelin? Dodatkową, być może największą atrakcją, jest sam repertuar: sonaty fortepianowe Józefa Haydna, składające się tym samym na trzeci wolumin serii powstającej stopniowo od kilku lat, firmowanej przez kanadyjskiego mistrza klawiatury. Wykonuje kompozycje datowane w większości na lata

70. XVIII w., z wielką *Sonatą c-moll* na czele, ale także najwcześniejsze przykłady tego gatunku, powstałe dla celów dydaktycznych, jak również *Sonatę D-dur* napisaną w 1794 r. podczas drugiego londyńskiego pobytu mistrza; łącznie jest ich 11, w katalogu porządkowym dzieł kompozytora, w rozdziale XVI, noszą oznaczenia numeryczne 1, 2, 6, 20, 22, 25, 29, 36, 44, 51.

Znając wcześniejsze osiągnięcia Hamelina w mniej lub bardziej znanym wirtuozowskim repertuarze epok późniejszych, by przypomnieć chociażby jego rejestracje Liszta, Alkana, Chopina czy Brahmsa, może początkowo dziwić wybór klasycznych Haydnowskich sonat, lecz po usłyszeniu pierwszych dźwięków nagrania i po zapoznaniu się z całym dwupłyty albumem decyzja artysty staje się całkiem jasna. Kanadyjski pianista, obdarzony chyba nieograniczonymi możliwościami technicznymi i fascynującą muzyczną wyobraźnią, jest idealnym wykonawcą owych opusów. Zaprzecza stereotypom jakoby kompozytor objawiał w swych dziełach wyłącznie swoistą dobrotliwość, brak głębszych inspiracji, jeden, nieskomplikowany wyrazowo, technicznie i konstrukcyjnie, a przeto niezbyt ciekawy dla wymagającego odbiorcy, obraz twórczości. Pod palcami Hamelina utwory te fascynują mnóstwem szczegółów, świetnych pomysłów, obecnością wielu rozmaitych emocji: humoru, optymizmu, elegancji, prostoty, delikatności, ale również uduchowienia i powagi, zwłaszcza w wolnych częściach. Wzruszają, bawią, intrygują, śmieszają, skłaniają do refleksji – nie ma tu w ogóle miejsca na nudę, nijakość, brak indywidualizmu. Warsztat wykonawcy jest absolutnie zadziwiający: wspaniały, lekki dźwięk, przejrzysta artykulacja, idealnie kształtowana fraza,





**PAUL HINDEMITH**  
**Kwartety nr 2 i 3**  
*Amar Quartet*

Naxos 8.572163 • w. 2011, n. 2009/10  
• 64'39"

**Muzyka21**  
 **płyta miesiąca**

Kwartety Paula Hindemitha (1895–1963) są dzisiaj raczej zapomnianymi dziełami. Pisane były na różnych etapach życia kompozytora obrazując zmiany i rozwój jakie były na przestrzeni lat jego udziałem. Na kształt kwartetów smyczkowych Hindemitha niewątpliwie znaczący wpływ wywarł fakt, iż w młodości był on skrzypkiem oraz altowiolistą.

Istniejący od niespełna 20. lat Amar Quartet, które-

go nazwa pochodzi od nazwiska pierwszego skrzypka podobnego zespołu stworzonego w 1922 r. przez Hindemitha, rozpoczął rejestrowanie wszystkich siedmiu kwartetów smyczkowych kompozytora dla wytwórni Naxos. Otrzymujemy właśnie znakomity, pierwszy wolumin tej serii z wczesnymi kwartetami. *II Kwartet smyczkowy f-moll* op. 10 powstał na początku 1918 r., pośród okrucieństw wojny, w której Hindemith jako żołnierz brał czynny udział. Muzyka nie stanowiła jednak dla Hindemitha odzwierciedlenia życia, przeżyć wojennych, lecz ucieczkę od nich. W swym *II Kwartecie* dokonuje on ponadto swego rodzaju artystycznego bilansu: pierwszej próby syntezy dotychczasowej twórczości. To prawda, że żył wówczas w wielkiej niepewności i przeświadczeniu o kruchości życia. *II Kwartet* jest dziełem klasycznym, inspirowanym zarówno twórczością Brahmsa i Regera, jak i kompozytorów słowiańskich. Część pierwsza utworu posiada budowę formy

sonatowej, druga to cykl sześciu wariacji na własny temat, trzecia zaś charakteryzuje się uwydatnionym aspektem wirtuozowskim: jest to bardzo wymagający pod względem wykonawczym fragment. *III Kwartet smyczkowy C-dur* op. 16 jest ledwie dwa lata późniejszy od *II Kwartetu*, a operuje już odmiennym, dużo bardziej nowoczesnym językiem brzmieniowym. To niezwykle dojrzałe dzieło, a przy tym wciąż pełne młodzieńczej energii, traktujące tonalność w dużo bardziej dowolny sposób, z bogatą chromatyką, wielce wyszukane i wysoce intelektualne w swym charakterze. A co więcej – bardzo skomplikowane pod względem technicznym. Znakomite dzieło prawdziwego mistrza! Znakomite jest także wykonanie zespołu Amar Quartet. Muzycy dysponują pięknym, szlachetnym i wyrównanym brzmieniem o ciepłej barwie, a ich interpretacja celuje w ideał. Z jednej strony jest niezwykle intelektualna i przemyślana, podkreślająca wszelkie formalne aspekty

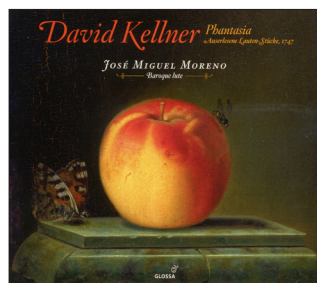
muzyki, z drugiej – ukazuje jej żywiołowość i naturalne piękno. Nie jest to wykonanie suche, pozbawione emocji, co tak często się zdarza w przypadku dzieł Hindemitha; wręcz przeciwnie! Artyści tylko czekają, by wydobyć z muzyki Hindemitha jej ukryte piękno i romantyczność, a nawet rozlewność uczuciową (kapitałny finał *III Kwartetu!*). Tempa są raczej szybkie, a wszelkie niuanse – odpowiednio uwydatnione. Wykonanie jest zarazem niezwykle klarowne, mogące stanowić idealne wręcz odczytanie tej muzyki! To ze wszechmiar wspaniała płyta, prezentuje bowiem rzadko wykonywany, a znakomity repertuar w prawdziwie mistrzowskim wykonaniu! Jeśli projekt z nie mniejszym sukcesem, uda się doprowadzić do końca, będzie on stanowił wydawnictwo na miarę stulecia, porównywalne z rejestracją kompletu kwartetów Beethovena przez Alban Berg Quartet, nota bene mentorów Amar Quartet.

Łukasz Kaczmarek

prorowadzenie partii obu rąk wręcz z rentgenowską czytelnością i konsekwencją, wyborne oddana rytmika, właściwe tempa, stylistyka – wzorowa. Słowa to za mało, by dokładnie opisać mistrzowską kreację pianisty w jej całym technicznym i muzycznym bogactwie.

Po poznaniu jego wyśmienitych kreacji w tym repertuarze zachwycony słuchacz może być pewien, że nie tylko stanie się oddanym wielbicielem pianistycznej maestrii Kanadyjczyka, ale również pokocha twórczość fortepianową Józefa Haydna. I jest to jeden z wielu powodów, by album ten nagrodzić najwyższą możliwą notą.

Paweł Chmielowski



**DAVID KELLNER**  
**Utwory lutniowe**

*José Miguel Moreno, lutnia*  
Glossa GCD 920112 • w. 2012 • 60'51"  
★★★★★

W okresie baroku lutnia nie cieszyła się już taką popularnością, jak w renesansie. Ale kompozycje na ten instrument wciąż powstawały, czego znakomitym przykładem są utwory Sylwiusa Leopolda Weissa, czy Davida Kellnera (ok. 1670–1748), bohatera omawianej płyty. Faktem jest, że chociaż cechowały się

mistrzostwem, pod względem estetyki muzycznej kompozycje Kellnera nawiązywały raczej do poprzednich epok. Nie wiadomo dokładnie, czy był on lutnistą. Pochodził z małej miejscowości pod Lipskiem, Liebertwolkwitz, jego życie było zaś naznaczone wojnami. Przez pewien czas Kellner służył nawet w szwedzkiej armii (doszedł do tytułu kapitana), przebywał też w rosyjskiej niewoli. Ostatnie, 35 spokojnych lat życia, spędził w Sztokholmie. Pracował jako adwokat i prawnik, pisywał też utwory poetyckie i muzyczne dla sławnych osobistości szwedzkich. Kellner jest autorem traktatu *Treulicher Unterricht im General-Bass*, poświęconego basowi cyfrowanemu, a opublikowanego po raz pierwszy w roku 1732. Natomiast jego kompozycje

lutniowe doczekały się wydania w Hamburgu w roku 1747 w postaci *XVI Auserlesene Lauten-Stücke*. Z tego zbioru pochodzą utwory zgromadzone na omawianej płycie. Pojedyncze miniatury rozproszone zaś są po archiwach monachijskich, warszawskich, wrocławskich i krakowskich. Czasem bywają mylnie przypisywane Weissowi... Wiele z nich doczekało się swoich opracowań gitarowych i w takiej postaci egzystują w życiu muzycznym. Utwory zgromadzone na omawianej płycie przeznaczone są na lutnię 11-strunową. Są to pełne prostoty i sztuki miniatury, niezwykle refleksyjne w swym charakterze. Obok *Fantazji*, mamy tutaj formy taneczne: *Gavotte*, *Courante*, ale i *Arię*, *Chaconnę*, a także inne formy o rodowodzie suitowym.

Kellner daje w nich dowód swojej rozległej wiedzy o stylu (elementy niemieckie, włoskie czy francuskie są tutaj słyszalne), ale i o zastosowaniu retoryki muzycznej. W swoich utworach Kellner wykorzystuje także wiedzę teoretyczną, bawi się tonacjami ze sprawnością prawdziwego mistrza.

Te uroczę, niezwykle i mistrzowskie utwory, na omawianej płycie wykonuje José Miguel Moreno. On też, na potrzeby niniejszego nagrania, skonstruował 11-strunową lutnię, nawiązującą do instrumentów z epoki. Wykonanie jest bardzo klarowne, pełne jasnych barw, a dźwięk instrumentu – ciepły i miękki. To piękna płyta, skłaniająca do refleksji i przynosząca ukojenie.

Łukasz Kaczmarek



FRANCISZEK LISZT

**Via Crucis**

Debrecen Kodaly Chorus • Zoltan Pad, dyrygent

Hungaroton HCD 32685 • w. 2011

☆☆☆☆

*Via Crucis* Franciszka Liszta na 4 głosy solowe, chór mieszany i organy lub fortepian, należy do mniej znanych utworów kompozytora. Choć zamysł skomponowania drogi krzyżowej powstał w 1875 r., została ukończona cztery lata później. Liszt zmarł siedem lat później, jednak za życia nie doczekał się ani wykonania, ani publikacji tego utworu, mimo iż proponował to znanemu wydawcy dzieł muzyki kościelnej i ksiąg liturgicznych, Friedrichowi Pustetowi. Dzieło po raz

pierwszy zostało wykonane w Budapeszcie dopiero 50 lat po jego ukończeniu, w Wielki Piątek 1929 r., a opublikowane jeszcze później, bo w 1936 r. (Breitkopf & Härtel).

Impulsem do skomponowania *Via Crucis* nie było konkretne zamówienie, lecz wewnętrzne przeżycia kompozytora – człowieka głęboko religijnego. W nabożeństwie tym – doskonale mu znanym – chciał wypowiedzieć „młodzieńcze uczucia, który przetrwały bez uszczerbku wszystkie próby czasu”. Skoncentrował się głównie na warstwie instrumentalnej, tekst ograniczając do ewangelicznych wersów i odniesień do wybranych śpiewów gregoriańskich (*Vexilla Regis*, *Ave Crux, spes unica*, *Stabat Mater*), czy chorałów Bacha (*O Haupt von Blut und Wunden*). Głosy solowe reprezentują Chrystusa, Piłata i płaczące niewiasty. Mimo istotnej roli instrumentu partia organów (lub fortepianu) nie służy wirtuozowskiemu popisom – jest skromna, introwertyczna, za to o niebywałej sile ekspresji. Wszystkie te elementy, jak również stosunkowo krótki czas trwania poszczególnych stacji pozwalają przypuszczać, że dzieło pomyślane zostało jako utwór użytkowy, funkcjonujący w trakcie nabożeństwa. Wrażenie to potwierdza prezentowane nagranie, które brzmi właśnie jak muzyka towarzysząca nabożeństwu – czyli skromnie, bez wybujałych uniesień, czy technicznych popisów, jakby zapraszając do włączenia się w śpiew, w modlitwę. Dobra intonacja i wyrównane brzmienie chóru, nienaganne wejścia solistów, mądre prowadzenie partii organowej (Dezső Karasszon) składają się na poprawne, przyjemne w odbiorze wykonanie.

Oprócz *Via Crucis* na płycie zostały zaprezentowane motety Liszta, które nieczęsto goszczą w repertuarach chóralnych: otwierające album *Crux! (Hymne des marins)*, a także

*Die Seligkeiten*, *Pro Papa*, *O Roma nobilis*, *Nun danket alle Gott* oraz *Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen*. Dla miłośników muzyki religijnej, a szczególnie twórczości Liszta – pozycja warta uwagi.

Emilia Dudkiewicz

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
**Apollo et Hyacinthus**

Andrew Kennedy, tenor; Klara Ek, sopran; Sophie Bevan, sopran; Lawrence Zazzo, kontratenor; Christopher Anslie, kontratenor • The Orchestra of the Classical Opera • Ian Page, dyrygent

Linn Records CKD 398 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 76'38"

☆☆☆☆

13 maja 1767 r. w wielkiej auli Uniwersytetu w Salzburgu miała miejsce światowa premiera pierwszej opery Mozarta, skomponowanej w wieku 11 lat (!), *Apollo i Hiacynt*. To dzieło młodzieńczego kompozytora określane jest jako „łacińska szkolna komedia” (Einstein) lub „intermezzo łacińskie” (Kamiński). W katalogu oper Mozarta, dzieło wymieniono na drugiej pozycji (po o dwa miesiące starszym singspielu *Powinność pierwszego przykazania*) pod numerem katalogowym KV 38. Mozart pozostawał wówczas pod wpływem Jana Ernesta Eberlina (1702–1762, austriacki organista i kompozytor) i, według opinii Alberta Einsteina, „spłacił daninę lokalnej, barokowej tradycji Salzburga”. Libretto tego trzyaktowego dzieła wyszło spod pióra księdza Rufinusa Widla i oparte jest na epizodzie z *Przemian* Owidiusza. Tytuł nie pochodzi od librecisty, dziełko „ochrzciła” bowiem siostra kompozytora, Nannerl (Marianna) w 1799 r. Treść opery, w dużym skrócie, jest następująca: Apollo pojawia się na dworze króla Lacedemonu, Oebalusa i wzbudza zachwyt jego córki Melii i syna Hyacinthusa oraz zazdrość

Zephyrusa, przyjaciela królewskiego syna. Podczas igrzysk Zephyrus śmiertelnie rani Hyacinthusa oskarżając o to Apollo. Za karę Apollo zamienia go w wiatr, wskrzesza Hyacinthusa i przyjmuje rękę Melii.

Muzyka tego utworu (choć trzy akty, czas trwania całości to tylko 77 minut!) jest pełna subtelnej, Mozartowskiej liryki. Daje też znać o sobie jego dziecięcy temperament oraz już znakomita instrumentacja. Szczególnie pięknie brzmią tu altówki divisi (pogrupowane tematycznie, pogłębiają swym miękkim, łagodnym, barwnym brzmieniem wyraz muzyczny utworu). Efekt altówki divisi jest wyraźnym przykładem wpływu Eberlina na młodego Mozarta. Wszystkie właściwie postacie opery wyposażone zostały w efektowne arie i duety (całość śpiewana jest po łacinie). Bogata jest partia Melii, prócz wirtuozowskiej arii (nr 4) z radosną koloraturą śpiewa jeszcze dwa duety (nr 6 i nr 8) oraz tercet (nr 9). Wszystkie pozostałe postacie mają również swoje popisowe arie. Nieco przydługawe są natomiast recytatywy, ale pamiętajmy, że ich twórca miał zaledwie 11 lat!

Wykonawcami omawianego nagrania jest zespół orkiestry i solistów Classical Opera pod dyrekcją Iana Page, twórcy założonego w 1997 r. zespołu właśnie dla odkrywania i popularyzacji dzieł Mozarta i jemu współczesnych kompozytorów. W takim repertuarze zespół koncertuje regularnie na scenie Covent Garden Opera w Londynie, starannie dobierając śpiewaków zapewniających stylowe i o wysokim poziomie muzycznym wykonanie. W recenzowanym nagraniu śpiewają: Andrew Kennedy (Oebalus, tenor), Klara Ek (Melii, sopran), Sophie Bevan (Hyacinthus, sopran), Lawrence Zazzo (Apollo, kontratenor), Christopher Anslie (Zephyrus, kontratenor). Nagranie to, dokonane dla





**NINO ROTA**

Richard Galliano

Deutsche Grammophon 476 4615 • w. 2011

**Muzyka21**

plyta miesiaca

W grudniu 2011 r. przypadła setna rocznica urodzin Nina Roty – legendarnego twórcy muzyki do filmów mistrzów włoskiego kina: Federica Felliniego, Luchina Viscontiego, Franca Zeffirellego i Francisca Forda Copolli. Z tej okazji szczegól-

ny, bo w całości poświęcony twórczości kompozytora projekt zaproponował wybitny francuski akordeonista, Richard Galliano. Do współpracy zaprosił czwórkę równie znakomitych muzyków jazzowych, jak Dave Douglas (trąbka), John Surrnan (saksofon i klarnet), Boris Kozlov (kontrabas) i Clarence Penn (perkusja). Zestawienie tak wielu znaczących nazwisk zawowocowało zachwycającym pod każdym względem albumem.

Wybrany materiał rozpocziera przed słuchaczem pełny obraz jakże wyrafinowanej muzyki Roty, z najdrobniejszymi jej odcieniami. Płytę rozpoczyna słynny *Waltz z Ojca chrzestnego*, grany przez Galliana solo na puzonie. Zresztą i pozostałe numery inspirowane są nie mniej znanymi tematami m.in. z *La dolce vita*, *La strada*, czy *Amar-*

*cord*; im bardziej rozpoznawalny motyw – tym większa swoboda melodycznego potraktowania materiału. Jest tu i radość, i nostalgia, groteska i powaga. Cyrkowe, taneczne (także z latynoskimi rymami), niekiedy wręcz przesyczone szaleństwem fragmenty z brawurową sekcją rytmiczną (co jest dużą zasługą Kozlova i Penna), funkcjonują razem z nastrojowymi, rzewnymi, romantycznymi, a innym razem smutnymi frazami, w których poszczególni muzycy dają wyraz swego kunsztu i muzykalności. Choć prym wiedzie Galliano, pozostali instrumentalści również pokazują cały wachlarz swoich umiejętności (np. Douglas w głównym temacie z *La strady* popisuje się zuchwałą wręcz sprawnością, by nieco później w *La processione* snuć żaloszny lament; Surman zaś

czaruje zarówno za pomocą klarnetu, jak i saksofonu); doskonale rozumiejąc się, tworzą nieprawdopodobny nastrój.

Interpretacja kwintetu daleka jest jednak od prostej prezentacji twórczości włoskiego kompozytora; nietuzinkowe improwizacje sprawiają, że filmowe tematy zamieniają się w jazzowe standardy. Wartość akcji oraz subtelne połączenia kolejnych utworów tworzą jednolitą, fascynującą opowieść. Album zamyka kompozycja Richarda Galliana *Nino*, emanująca pozytywnym podejściem do życia – co stanowi najlepsze podsumowanie muzyki Nina Roty. Polecam serdecznie – nie tylko wielbicielom muzyki Roty i talentu Galliana.

Emilia Dudkiewicz

małej szkockiej firmy, jest 7 w dyskografii tej opery. Warto dodać, iż pierwsze powstało w 1980 r. (dla firmy Voce) z udziałem Bach Kollegium pod dyrekcją Mathieu Lance'a i z Teresą Żylis-Garą w partii Melii.

Jacek Chodorowski

**MAURICE OHANA**

**Dzieła fortepianowe wol. 2**

*Prodomos Symeonides, fortepian Friedemann Werzlau, perkusja*

Telos Music CD TLS 091 • w. 2011, n. 2011 • 71'56"

☆☆☆☆

Maurice Ohana (1913–1992), choć nie zapisał się wśród najśłynniejszych kompozytorów muzyki XX w., był postacią niezwykle. Urodzony w Casablance, w Maroku, za ojca miał sefardyjskiego Żyda, Brytyjczyka mieszkającego w Gibraltarze, z korzeniami andaluzyjskimi, jego matka zaś posiadała korzenie andaluzyjskie i kastyljskie. Młody Maurice wzrastał wśród różnych grup etnicznych i wyznaniowych, używał zaś trzech języków:

francuskiego, hiszpańskiego i angielskiego. Te wszystkie mieszanki etniczne znalazły odbicie w jego muzyce. Widoczne są w niej także wpływy jazzu. Początkowo, Maurice Ohana myślał o zawodzie pianisty. I w tym też kierunku rozwijała się jego muzyczna kariera aż do lat 1950., kiedy to zdecydował w większej mierze poświęcić się kompozycji. Na tym polu podjął nawet 3-letnie studia w paryskiej Schola Cantorum, zgłębiając tajniki średniowiecznego i renesansowego kontrapunktu i śpiewu. Zwłaszcza chorał gregoriański stał się poważnym źródłem inspiracji w jego kompozycjach. Przełom lat 1940. i 50., przyniósł Ohanie sporo kłopotów w walce o muzyczną pozycję. Wobec panującego wówczas serializmu, Ohana postrzegany był za kompozytora niemodnego. Na jego wielkim talencie poznały się jednak liczące się we Francji osobistości, a wśród nich Henri Dutilleux. To m.in. dzięki jego wsparciu mógł Ohana dalej kroczyć kompozytorską drogą. Wkrótce stworzył nawet grupę

kompozytorską „Le Zodiaque”. W swojej twórczości Ohana inspirowała dawna modalność, wielkie wzorce średniowieczne i antyczne, ale też muzyka ludów pierwotnych z różnych zakątków świata. Pragnął on uwolnić muzykę od systemów, form i konwencji stanowiących naleciałości czasu, dotrzeć do pierwotnej, właściwej muzyce energii. Nie bez znaczenia dla jego ideowych zapatrywań była teoria archetypów Junga. Twórczość i bogate zasługi Ohany zostały docenione, a kompozytora, w ostatnich dwóch dekadach życia spotkał szereg zaszczytnych odznaczeń.

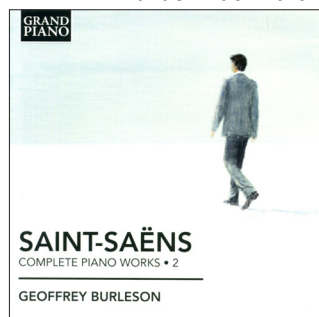
Omawiana płyta, stanowiąca drugi wolumin serii prezentującej komplet muzyki fortepianowej Ohany, zawiera cykl 12 *Etiud*. Są to podzielone na dwie księgi utwory pochodzące z lat 1981–1985 przeznaczone na fortepian (dwie ostatnie – z dodatkiem perkusji). Bardzo wymagające z pianistycznego punktu widzenia, opierają się na paralelnym ruchu kilku głosów, zdwojeniach interwałów, czy też powtarzalności linii melodycz-

nej. Kompozytor często stosuje równoległe kwarty i kwinty (nie do pomyślenia zarówno w muzyce renesansowej, jak i w regułach klasycznej harmonii), zaś melodia zostaje wpisana w masę dźwiękową, co sprawia wrażenie klasterów. Używa także czegoś, co nazywa łączonym kontrapunktem, a co polega na współwystępowaniu kilku kontrastujących struktur linearnych bez ścisłych reguł harmonicznnych. W ten sposób często otrzymuje dzieła o niewiarygodnej wręcz sile ekspresji. Wszystkim technicznym wyzwaniom kompozycji, wychodzi naprzeciw wykonanie greckiego pianisty, Prodomosa Symeonidisa, który nie tylko zgłębił tę muzykę (czemu dał wyraz już samym chociażby komentarzem do książeczki), ale potrafi przedstawić ją w nader sugestywny sposób (w 11. i 12. *Etiudzie* znakomicie partneruje mu perkusista Friedemann Werzlau).

*Etiudy* Ohany nie są zapewne dla współczesnego melomana tak atrakcyjne, jak utwory zgromadzone na pierw-

szej płycie w serii Telosu, lecz przecież stanowią pozycje wartościowe i arcyciekawe. Obcowanie z muzyką Ohany, to przede wszystkim doświadczenie o charakterze intelektualnym, filozoficznym. Jej gatunkowy ciężar jest jednak szybko odczuwalny...

Łukasz Kaczmarek



CAMILLE SAINT-SAËNS

**Dzieła fortepianowe wol. 2**

Geoffrey Burleson, fortepian

Grand Piano GP605 • w. 2012 • 53'38"

☆☆☆☆

Camille Saint-Saëns, prócz tego, że był kompozytorem, święcił także triumfy jako znakomity pianista. To połączenie zaowocowało licznymi utworami fortepianowymi, które wyszły spod jego pióra. Na omawianej płycie, drugą już ich część, przedstawia brytyjski pianista Geoffrey Burleson. Całość otwiera opracowane na fortepian solo *Allegro z III Koncertu fortepianowego Es-dur* op. 29. Po nim następuje *Suita na fortepian* op. 90, co jest ukłonem kompozytora w stronę baroku, bowiem poszczególne jej części to: *Preludium i Fuga*, *Menuet*, *Gawot* oraz *Gigue*. *Allegro appassionato* op. 70 także stanowi autorskie opracowanie Saint-Saënsa utworu na fortepian i orkiestrę. Po nim następuje *Thème varié* op. 97, utwór niezwykle wirtuozowski, dedykowany Ambroise'owi Thomasowi, napisany zaś jako element programu konkursowego studentów Konserwatorium Paryskiego (podobnie jak *Allegro z Koncertu* op. 29), którego Thomas był ow-

czesnym dyrektorem. Program płyty zamyka zaś *6 Fug* op. 161. Cykl ten dedykowany został Isidorowi Philippowi, znakomitemu pianiście i pedagogowi, uczniowi Saint-Saënsa. Chociaż Saint-Saëns posługuje się tutaj wszystkimi technikami charakterystycznymi dla klasycznej fugi, jak inwersja, rak, augmentacja, dyminucja, stretto, itp., często są to fugi o bardzo romantycznym charakterze, a wręcz nieco Lisztowskie (nr 1).

Wykonanie jest bardzo porządne. Geoffrey Burleson stara się przedstawić każdy utwór w klasyczny sposób, wydobywając tam gdzie jest to wskazane, aspekt wirtuozowski (op. 29, op. 70, op. 91), tam gdzie trzeba – polifonię i elementy konstrukcyjne (op. 90, op. 161). Dźwięk jest jasny, a gra czysta i klarowna. Pianista bardzo niewiele używa pedału forte, dzięki czemu słuchacz może jeszcze lepiej wychwycić niuanse. Jest jednak w tym wykonaniu jakaś kostyczność, maszynkowość, chłód. Bardziej stanowi ono odczytanie partytury, niż grę inspirowaną. Razić też czasem mogą przenikliwe wysokie dźwięki, co bardziej wydaje się jednak stanowić niedopatrzenie reżysera nagrania.

Ze względu na interesujący, a mało znany repertuar, płyta jest godna uwagi.

Łukasz Kaczmarek

ARNOLD SCHOENBERG

**Pelleas und Melizande op. 5; Erwartung op. 17**

Jeanne-Michèle Charbonnet, sopran • WDR Sinfonieorchester Köln • Jukka-Pekka Saraste, dyrygent

Profil PH12021 • w. 2012 • 64'36"

☆☆☆

Mimo, że utrzymane w odmiennej estetyce brzmieniowej, *Pelleasa i Melizandę* op. 5 oraz *Erwartung* op. 17 Schoenberga łączy niezwykle, nokturnowy, oniryczny klimat, silne emocje, tragiczne spotkanie, jakieś nie-

spełnienie... Z tym że *Pelleas* nawiązuje do romantyzmu, pełen jest brzmieniowego piękna, wzniosłości; *Erwartung* zaś stanowi esencję ekspresjonizmu, silnych negatywnych emocji, o chorobliwym wręcz charakterze.

Wszystko to zostało uwidatnione w interpretacji Jukki-Pekki Sarastego, prowadzącego Radiową Orkiestrę Symfoniczną WDR z Köln. Jest to wykonanie skupiające się na afektach, utrzymane w ciemnej, mrocznej kolorystyce brzmieniowej, tchnące beznadzieją, rozpaczą. Saraste z pewnością dogłębnie zrozumiał obie partytury, przeniknął bogaty świat emocjonalny tej muzyki. Jego interpretacja jest niezwykle wyrazista i niezwykle sugestywna, daleka od przeciętności. Momentami wydaje się jednak (zwłaszcza w *Erwartung*), że dyrygent poszedł nieco za daleko, że wykonanie staje się przerysowane, wręcz chorobliwe. Uważam też, że wielką pomyłką było obsadzenie Jeanne-Michèle Charbonnet w solowej partii *Erwartung*. Śpiewa ona bowiem głosem skrajnie rozwibrowanym, o mało atrakcyjnej barwie. Najlepiej wypada w dolnych rejestrach; jej góry nie nadają się do słuchania. Wykonanie sprawia wręcz wrażenie przykrego. Przyczynia się do tego także sama koncepcja artystki, próbującej nader realistycznie przedstawić całą gamę negatywnych emocji zawartych w *Erwartung*, a więc wpasowująca się w estetykę wykonania Jukki-Pekki Sarastego. Mało atrakcyjne to zestawienie...

Zastrzeżenia mam także co do wydania omawianej płyty: dlaczego pominięto daty nagrań, dlaczego nie zamieszczono tekstu *Erwartung*?

Płytę mogę polecić jedynie tym, którzy poszukują w muzyce mrocznych emocji i beznadziei, a którzy są w stanie zaakceptować poważne niedostatki wokalne.

Łukasz Kaczmarek



ROBERT SCHUMANN

**Kwartet i Kwintet fortepianowy**

Alexander Melnikov, fortepian; Jerusalem Quartet

Harmonia Mundi HMC 902122 • w. 2012 • 54'56"

☆☆☆☆

Gdy artyści nagrywają dobrze znane i bogato reprezentowane w dyskografii dzieło, spodziewamy się czegoś nowego, odkrywczego, czegoś co przyciągnie do tej nowej wersji. To najnowsze nagranie nie stanowi jednak interpretacyjnej rewolucji, nie przynosi też zaskakujących pomysłów. A mimo to, słucha się go znakomicie. Interpretacja Alexandra Melnikova i Kwartetu Jeruzolimskiego jest bardzo dobra, pełna liryzmu, wyważona i raczej klasyczna. Artyści starają się przedstawić oba dzieła (arcydzieła światowej kameralistyki!) w sposób niezwykle klarowny, dobierając najodpowiedniejsze tempa i ściśle stosując się do dynamicznych i artykulacyjnych oznaczeń Schumannowskich w partyturze. Szczególnie pięknie brzmi w ich wykonaniu *Andante cantabile z Kwartetu* op. 47: pastelowo, niezwykle śpiewnie, wręcz sielankowo. Na pochwałę zasługuje tutaj Melnikov obdarzony niezwykle wrażliwością, ale też każdy członek Kwartetu Jeruzolimskiego. W tym kontekście, następujące potem *Finale Vivace* wydaje się dramatyczne, wręcz nieco drapieżne. Całe dzieło w omawianym wykonaniu (dotyczy to także *Kwintetu*) wydaje się niezwykle spójne, a najdrobniejsze szczegóły – idealnie wyczelowane. Z



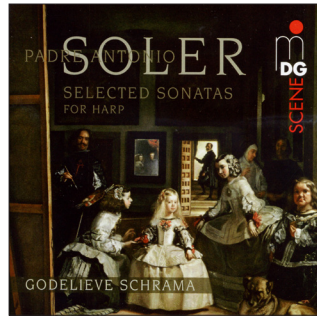
pewnością przygotowanie tego nagrania kosztowało artystów wiele godzin pracy i wysiłku, które w pełni się opłaciły.

Ale kiedy recenzuję płytę zawierającą nagranie dobrze znanego dzieła, często sięgam dla porównania po inne wersje, jakie spoczywają na półkach mojej kolekcji. W przypadku *Kwartetu*, punkt odniesienia stanowiły dla mnie nagrania tria Beaux Arts (Philips) oraz Marthy Argerich, Lindy Chen i braci Capuçonów z Festiwalu w Lugano (EMI). Każde z trzech wykonań cechowało się wysokim poziomem artystycznym, choć każde pod względem stylistycznym było odmienne. To omawiane miejsce się gdzieś w połowie drogi pomiędzy klasyczną wersją Beaux Arts a szaloną, porywczą, skonstrastowaną, niemal dziką interpretacją Argerich i przyjaciół. Osobiście – wybrałbym Argerich. W przypadku *Kwintetu*, spektrum porównawcze było dużo szersze. Co ciekawe, mimo że wśród „rywali” Melnikova i *Kwartetu Jeruzolimskiego* znalazły się zarówno wersje tria Beaux Arts z przyjaciółmi, jak i Argerich w towarzystwie młodych muzyków, różnice interpretacyjne wydały mi się tutaj znacznie mniejsze, niż w przypadku *Kwartetu*. Co jednak wydaje się interesujące – najnowsze nagranie znów pod względem stylistycznym plasowało się gdzieś pośrodku... Wśród pozostałych nagrań znalazła się także wcześniejsza wersja *Kwartetu Jeruzolimskiego* (z Jonathanem Bisseem; BBC Music 2004). Porównanie wypadło na korzyść najnowszego nagrania, i bardzo dobrze, świadczy to bowiem o postępach jakie poczynili muzycy przez te 7 lat. A może też Melnikov jest lepszym kameralistą?

Omawiana płyta przynosi znakomite, utrzymane na bardzo wysokim poziomie artystycznym wersje obu arcydzieł

Roberta Schumanna. Dla wielu może stanowić, i słusznie, rejestrację non plus ultra. Jest liryczna, wewnątrznie wyrównana, znakomicie wyważona, wręcz idealna. Jeśli jednak posiadają już Państwo w swoich kolekcjach kilka innych renomowanych nagrań, to omawiane raczej nie będzie stanowić zaskoczenia.

Łukasz Kaczmarek



ANTONIO SOLER

**Wybrane sonaty**

Godelieve Schrama, harfa

MDG 903 1627-2 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 66'50"

★★★★★

Katalończyk Padre Antonio Soler (1729–1783) był postacią niezwykłą. Zakonnik, introwertyk i melancholik, który spędził większość życia w klasztornych murach, prowadził niezwykle ascetyczny i pracowity tryb życia, śpiąc zaledwie cztery godziny na dobę. Przy tym był organistą i kompozytorem, w swej twórczości bogato nawiązującym do hiszpańskiego folkloru, a także do włoskiej muzyki instrumentalnej, tworzącym utwory pełne radości i słowna, utrzymane w tanecznym charakterze (Soler włączał do swych utworów nawet elementy flamenco). Największą część spuścizny kompozytorskiej Solera stanowią sonaty klawesynowe, z których 12 słyszymy na omawianej płycie. Dodać należy, że są to wersje utworów przeznaczone na harfę. W przeciwieństwie do muzyki Bacha, czy nawet Domenico Scarlattiego, sonaty klawesy-

nowe Solera, wykonywane na harfie brzmią znakomicie. Zachowany jest bowiem cały ich lekki, pełen radości i prostoty charakter, a przy tym nabierają lekkości i zwiewności, stając się muzyką na poły dziecięcą, na poły niebiańską. Sonaty Solera także są proste pod względem formalnym. Kompozytor wykorzystuje w nich jeden tylko wzorzec metryczny, ograniczając się też do jednego tematu. Praca tematyczna polega zaś na tworzeniu z króciutkich dwutaktowych motywów, barwnych mozaik dźwiękowych.

Wykonawczynią sonat jest holenderska harfistka, Godelieve Schrama, ukazująca bogactwo barw zawarte w muzyce Solera. Są to wykonania żywiołowe, pełne radości, a przy tym znakomite od strony technicznej. Gra Schramy jest niezwykle subtelna, a jej pasja do muzyki Solera zdaje się być łatwo wyczuwalna.

W całości jest to urocza płyta, przypominająca zapomnianą, pełną lekkości i prostoty, a zarazem wartościową muzykę Padre Antonia Solera.

Łukasz Kaczmarek

**RYSZARD STRAUSS**

**Elektra**

Jeanne-Michèle Charbonnet (*Elektra*), Angela Denoke (*Chryzotemis*), Felicity Palmer (*Klitemnestra*), Matthias Goerne (*Orestes*) London Symphony Chorus and Orchestra • Walery Giergiev, dyrygent

LSO Live LSO0701 • w. 2012, n. 2010 • SACD, 108'22"

★★★

Trudno mi będzie coś pozytywnego napisać o tym nagraniu arcydzieła spółki Richard Strauss/Hugo Hofmannstahl z London Symphony Orchestra pod batutą Walerego Giergiewa. Wydano je po z górą dwóch latach, a powstało na bazie trzech wykonań na żywo w londyńskim Barbican: 11, 12 i 14 I 2010 r.

W rolach głównych wystąpili: amerykański sopran Jeanne-Michèle Charbonnet, niemiecki sopran Angela Denoke, brytyjski mezzosopran Dame Felicity Palmer, niemiecki bas Matthias Goerne, brytyjski tenor Ian Storey. Wspomagające partie służących wykonały rosyjskie śpiewaczki.

*Elektra* to jedna z najtrudniejszych, jeśli nie najtrudniejsza, partia dla sopranu w literaturze operowej i jak zwykle w przypadku oper Richarda Straussa potrzebny jest głos o pięknym tonie, wielkim zasięgu rejestru i sile, ale wymaga również ogromnych umiejętności tzw. aktorstwa wokalnego. Charbonnet nie może się niestety poszczycić owymi zaletami. Braki występują w obu krańcach rejestru, a ogólne ujęcie interpretacyjne partii pozostawia wiele do życzenia z powodu zbyt małego zaangażowania w ekspresję emocjonalną postaci scenicznej. Barwa jest kwestią preferencji osobistych. Głos bywa ostry, ale również i lekko splaszczony w dźwięczności w niektórych górnych fragmentach roli. Dwie wielkie i kontrastujące ze sobą w charakterze sceny z jej udziałem to początkowy monolog *Alein!* oraz *Orest!* po rozpoznaniu brata. Żadna z nich nie wypadła przekonywująco w ekspresji emocji, a i wokalnie nie obyło się bez uchybień w swobodzie wykonawczej.

Kontrastująca z nią większą „jasnością” barwy sopranu Denoke zabrzmiała na jej tle bardzo korzystnie. Atrakcyjny pod każdym względem głos i dobrze wykonana rola. Żadnej z pań jednak nie udało się przekazać prawdziwie głębokiej intensywności dramatu.

Dame Felicity Palmer w roli Klitemestry wykazała się ogromną kulturą muzyczną w ujęciu partii. Elegancka wokalnie ale i wystarczająco złowroga w maniackalnym opętaniu ekspresji dramatycznej warstwy roli.

Znakomitym Orestesem jest w tym nagraniu Matthias Goerne, dobre wrażenie wywarł też Ian Storey (Aegist) oraz ładny w harmonii i barwie głosów zespół rosyjskich śpiewaczek w niewielkich wspomagających rolach. Ale wszystko to zbyt mało, by przeważać ogólne niedostatki tego nagrania.

Na najbardziej negatywną ocenę zasłużył Walery Giergiew, który nie poradził sobie z partyturą Straussa. Zabrakło całościowej koncepcji, która łączyłaby w spójną, wewnątrznie logiczną muzycznie ciągłość tę jednoaktową operę. Kolejnym minusem jest brak równowagi w kontrastach dynamicznych. Zbyt dużo bombastycznej wybuchowości w forte. Liryczne fragmenty wypadają najlepiej. Ale nic się tu ze sobą „nie klei” i trudno mówić o budowaniu punktów kulminacyjnych. Brzmi to jak nieco przypadkowy i niezorganizowany zbiór fragmentów muzycznych, a uwaga dyrygenta zdaje się koncentrować na uwypuklaniu dysharmonii i dysonansów. Nie dosłuchałam się też przejrzystości i klarowności faktur, a cudowne barwy poszczególnych sekcji orkiestry zniknęły w ogólnym zunifikowanym jej dźwięku. Mamy więc w tym nagraniu ogólne „poszatkowanie” muzyki Straussa na nie łączące się ze sobą „jednostki” muzyczne przy braku subtelnego piękna barw, wyrazistego wydobywania planów muzycznych, równowagi w ekspresji energii i witalności z jej płynną liryką na korzyść eksplozji forte. *Elektra* Straussa w swej mistrzowsko skomponowanej partyturze powinna trzymać w ciągłym napięciu, również w czuło-lirycznych jej momentach, począwszy od pierwszej nuty po intensywność dramatycznej ekstazy tańca Elektry w finale. Ujęcie Giergiewa niestety nie absorbuje. Co również budzi moje zastrzeżenia to „osobność” brzmienia orkiestry w stosunku do głosów. To jakby

dwa odrębne plany, a nie jednolita całość.

Do zestawu tych dwóch płyt dołączono książeczkę zawierającą informacje o wykonawcach i pełne libretto po niemiecku i angielsku.

Poza wieloma nagraniami z mojej kolekcji miałam szczęście słuchać prawdziwie wielkich współczesnych wykonań tej opery na żywo w MET. Trudno mi więc z czystym sumieniem polecić komukolwiek akurat to nagranie *Elektry*. Zbyt wiele doskonałych głosów w tej operze już zarejestrowano na płytach. Są również dostępne prawdziwe mistrzowskie wykonania tej partytury Straussa. Z tych najbardziej nam współczesnych – Hildegard Behrens, której towarzyszą Deborah Voigt i Brigitte Fassbaender pod batutą Jamesa Levine’a z orkiestrą MET (22 I 1994 DVD).

Basia Jakubowska



ANTONIO VIVALDI

**Arie z oper**

Roberta Invernizzi, sopran • *La Risonanza* • Fabio Biondi, dyrygent  
Glossa GCD 922201 • w. 2012, n. 2011  
• 72'11"

★★★★★

Oto nowa płyta z piękną muzyką, w znakomitym wykonaniu, mogąca przynieść wiele radości i wzruszeń. Roberta Invernizzi w towarzystwie zespołu *La Risonanza* pod dykcją Fabia Bonizzoniego wykonuje arie z oper Antonia Vivaldiego. Co ciekawe, jest to pierwsza recitalowa płyta śpiewaczki. Do tej pory uczestniczyła ona w nagraniach kompletnych dzieł, najczęściej u boku innych śpiewaków. Tym większą gratkę

stanowi najnowszy album dla miłośników jej sztuki!

Dysponująca sopranem o jasnej barwie i przepięknym brzmieniu, Roberta Invernizzi, znakomicie oddaje bogaty w emocje i afekty klimat każdej z zarejestrowanych tutaj 14. arii Vivaldiego. Jej głos może być cudownie liryczny (*Se mai senti spirarti sul volto* z *Catone in Utica*), jak i dramatyczny (*Dopo un'orrida procella* z *Griselda*), cechując się doskonałą techniką i ruchliwością. Artystka w rozsądny sposób używa vibrata, zawsze niezwykle stylowego i nie wychodzącego poza praktykę wykonawczą muzyki baroku. Pod względem wolumenu, nie dysponuje może zbyt „dużym” głosem, jednak wykonanie żadnej z arii nie pozostawia niedosytu, Invernizzi zawsze potrafi bowiem zrobić odpowiedni użytek z właściwego jej nerwu dramatycznego. W jej śpiewie nie ma może takiego ognia, jaki spotykamy u Bartoli, nigdy jednak nie ociera się o anemiczność (co bardzo mi przeszkadza u Kożeny). Najpiękniej w wykonaniu Invernizzi wypadają arie z oper: *Ottone in villa* (*Leggi almeno, tiranna infedele*), gdzie jest pełna liryzmu, *Ercole sul Termodonte* (*Da due venti un mar turbato*), efektownej i wymagającej zróżnicowanej techniki, *Griselda* (*Ombre vane, ingiusti orrori*), w której cudownie moduluje głos, stosuje crescendo i wzmaga wewnętrzne napięcie, czy, ponownie *Ottone in villa* (*Gelosia*) ze znakomitymi koloraturami służącymi uwydatnieniu dramatycznego efektu. Tak naprawdę jednak, żadna z przedstawionych tutaj arii nie pozostawia niedosytu, nie stanowi słabszego punktu.

Znakomity jest także towarzyszący Robercie Invernizzi zespół *La Risonanza* pod dykcją Fabia Bonizzoniego. Artyści dają prawdziwy popis zwłaszcza w arii *Fra le procelle del mar turbato* z opery *Tito*

*Manlio*, zaśpiewanej i zagranej z pasją, energią i odpowiednią, ostrą artykulacją. Zdają się być oni idealnymi muzycznymi partnerami dla Invernizzi. Wszak zarejestrowali już wspólnie m.in., wysoko ocenione przez międzynarodową krytykę, płyty z cyklem kantat włoskich Haendla. Omawiana płyta, bardziej różnorodna wyrazowo, gdzie Invernizzi jest prawdziwą gwiazdą, z pewnością także zostanie dostrzeżona i nagrodzona!

Łukasz Kaczmarek

**CARL MARIA VON WEBER  
Der Freischütz**

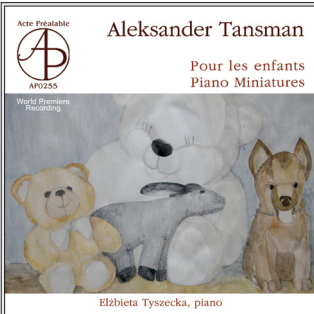
Karl Paul; Werner Faulhaber; Elfride Trötschel; Irma Beilke; Kurt Böhme; Bernd Aldenhoff; Hannes Haegele • Chor der Staatsoper Dresden; Staatskapelle Dresden • Rudolf Kempe, dyrygent

Profil PH10032 • w. 2012, n. 1951



Wytwórnia Profil wydobywa kolejne legendarne nagranie operowe: *Wolnego Strzelca* Carla Marii von Webera, zarejestrowanego w maju roku 1951 w Dreźnie. Była to radiowa rejestracja dokonana w niedoskonałej jeszcze technice stereofonicznej. Ale pod względem technicznym, biorąc pod uwagę datę powstania, jakość nagrania należy uznać za bardzo dobrą. Tym większa radość, mamy bowiem do czynienia z kreacją ze wszech miar znakomitą. Wszyscy śpiewacy wykonują swoje partie z wielkim zaangażowaniem dając z siebie wszystko. A pełne dynamizmu i ognia prowadzenie Staatskapelle Dresden przez Rudolfa Kempego jest wprost porywające! A jakaż wielkość i autorytet biją z tej kreacji! Nie ma tu jarmarczności, ani rubasznosci, co tak często jest spotykane w innych nagraniach, a co może się też podobać; u Rudolfa Kempego odnajdziemy raczej elegancję i





**ALEKSANDER TANSMAN**

*Pour les enfants – Piano Miniatures*  
Acte Préalable AP0255 • w. 2012, n. 2011  
• 61'32"  
★★★★★

Oto kolejna płyta z utworami dla dzieci skomponowanymi przez Aleksandra Tansmana. Tym razem otrzymujemy cykl *Pour les enfants* z roku 1933 oraz *Piano Miniatures* z 1945 r. *Pour les enfants*, czyli po prostu *Dla dzieci*, składa się z czterech części o wzrastającym stopniu trudności. Trzy

pierwsze zawierają po 12 utworów, IV – 10. Część pierwsza, oznaczona przez kompozytora jako „bardzo łatwe”, składająca się z najprostszymi technicznie utworów, przeznaczona jest dla najmłodszych pianistów, o czym świadczą tytuły poszczególnych części: *Mały pluszowy miś*, *Walc marionetek*, *Koniec wakacji*, czy *Ślizgawka*. Są to proste utwory, ale też o bardzo wyrazistych nastrojach, co u młodych pianistów kształtuje muzyczną wrażliwość, skłaniając do poszukiwania prób własnych interpretacji. Wiele utworów z cyklu posiada taneczny charakter, a rytm jest silnie zaznaczony, co nie tylko stanowi znakomite ćwiczenie rytmiczne, ale i uczy odpowiedniego rygoru. Podobny charakter, choć o wyższym stopniu trudności technicznej, posiada cykl II, „łatwych” utworów. Miniatury wchodzące w jego skład są już bardziej

wyrafinowane pod względem nastroju, by wspomnieć choćby *Małego Murzynka* w rytmie rag-time'u (znakomity wstęp do muzyki Scotta Joplina!). Są też utwory nawiązujące do nauki szkolnej (*Lekcja arytmetyki*). Trzeci tom zawiera miniatury „dość łatwe”. W porównaniu z poprzednim, różnica w technicznym skomplikowaniu utworów jest stosunkowo duża. *Hulajnoga*, czy *Trudny problem* można potraktować jako etudy, zaś *Ping-pong* jako ćwiczenie artykulacyjne. Początkowe *Przebudzenie* przywołuje z kolei na myśl osławionego *Menueta* Paderewskiego. Większość utworów stawia przed młodymi wykonawcami już poważniejsze problemy interpretacyjne, co jeszcze bardziej zostało pogłębione w tomie IV, „średnio-trudnym”. Szczególnie wyróżniają się tutaj *Stara opowieść*, *Ważna*

*chwila*, *Wenecja*, czy *Kołysanka*.  
Interesujący jest także cykl *Pięciu Miniatur fortepianowych*, ze znakomitymi stylizacjami menueta i bourée, ale i niezwykle *Kaprysem*, stanowiącym znakomity wstęp do trudnej sztuki wykonawczej muzyki XX w.

Aleksander Tansman po raz kolejny potwierdził swój znakomity zmysł pedagogiczny; walory edukacyjne zgromadzonych na płycie kompozycji są bowiem nie do przecenienia!

Młodzi adepci otrzymują tutaj także znakomity wzorzec w postaci interpretacji Elżbiety Tyszeckiej, stanowiącej idealne źródło konsultacji. Ale, paradoksalnie, bogactwo prościutkich miniatur Tansmana skłania do poszukiwań własnych ścieżek wykonawczych!

Łukasz Kaczmarek

odpowiednie proporcje estetyczne. Jego soliści są fantastyczni! Elfride Trötschel (1913–1958) jest idealną Agatą. Dysponuje pięknym, lirycznym sopranem, o jasnej, pełnej słodyczy, a zarazem szlachetnej, barwie. Bardzo dobra jest także Irma Beilke (1904–1989) w roli Anusi o dźwięcznym, pełnym uroku głosie. Bernd Aldenhoff (1908–1959) w roli Maksa wypada znakomicie: świetny głosowo, o wielkiej kulturze wokalne, prezentuje raczej klasyczną interpretację, znakomicie wpisując się w koncepcję dyrygenta. Artysta jest bardzo przekonujący w swojej roli, chwilami może nieco naiwny, lecz urzekający. Znakomicie koresponduje z nim Kurt Böhme (1908–1989) jako Kacper. Śpiewa on w niezwykle ekspresyjny sposób i z wielką swobodą, a przy swym odpowiednio „dużym” głosie, chwilami robi wstrząsające wrażenie. To chyba jego najlepsza rola utrwala na płytach! Wszyscy wykonawcy pozostałych partii spisują się znakomicie. Może tylko Hans Krämer o chwilami

nieco rozwibrowanym i niepewnym głosem w roli Pustelnika, w minimalnym stopniu zawodzi. Nie jest to śpiewak tej klasy co Otto Edelmann, czy Gottlob Frick, którzy także utrwaliли tę niewielką rolę na płytach. Wszystkim artystom, którzy wzięli udział w omawianym nagraniu, znakomicie towarzyszy Staatskapelle Dresden i chór Drezdeńskiej Staatsoper. Jest to kompletna wersja *Wolnego Strzelca* z uwzględnieniem wszystkich dialogów. Nagranie należy uznać za klasyk fonografii. Ale też sama opera ma wyjątkowe szczęście w swojej płytowej egzystencji. Wiele jest bowiem znakomitych rejestracji *Wolnego Strzelca*: Furtwängler, Ackermann, Keilberth, Kleiber, Kubelik, Harmoncourt... W zasadzie chyba nie ma takiej, którą należałoby zdyskwalifikować. A przy tym omawiana wersja wciąż zdaje się błyszczeć... to wspaniale, że została ona przywrócona do życia! Wytwórnia Profil daje nam do tego jeszcze swego rodzaju prezent w postaci wywiadu ze scenarzystą Karlem

von Appenem oraz czterech fragmentów z innego nagrania *Wolnego Strzelca*: z roku 1944 pod batutą Karla Elmendorffa, dyrygenta znanego przede wszystkim ze wspaniałych Wagnerowskich kreacji. Prowadzi on Staatskapelle Dresden, jego solistkami są zaś Elfride Trötschel (tym razem, nie mniej znakomita, w roli Anusi) oraz Margarete Teschemacher (Agata). Obie artystki wypadają świetnie! Całość została pięknie wydana i może stanowić ozdobę każdej operowej kolekcji.

Łukasz Kaczmarek

**FAIRY SONGS**

**Pieśni kompozytorów brytyjskich**

*Charlotte de Rothschild, sopran; Daniele Pierrett, harfa; Marianne Olyver, skrzypce*  
Nimbus Alliance NI 6193 • w. 2012, n. 2012 • 65'50"  
★★★★★

Charlotte de Rothschild, angielska śpiewaczka, starszannie wykształcona wokalnie

w Salzburgu (Mozarteum) i Londynie (Royal College of Music), dysponuje rozległym repertuarem pieśniarskim, od baroku po współczesność. Nie stroni także od wykonywania oratoriów czy kantat. Śpiewała m.in. Bacha, Mozarta (*Requiem*), Rossiniego (*Mała msza uroczysta*). Najczęściej jednak wykonuje pieśni. Jej działalność koncertowa obejmuje kraje Europy, strefę anglojęzyczną świata oraz, szczególnie, Japonię. Powiązania rodzinne z klanem Rothschildów zaowocowały serią koncertów nazywanych często *Rothschild Soirée*. Do historii wokalistyki weszły już także inne cykle przez nią proponowane: *A Japanese Journey (Japońska podróż)*, *A magical Evening (Magiczny wieczór)*, *An Orienta Fest (Orientalna uczta)*. Obrazowo rzecz traktując stanowią one „intrygującą historię utkaną z utworów muzycznych”. Bardzo dobrze przyjmowane są przez publiczność i wysoko oceniane przez krytyków.

Omawiany album, zatytułowany *Fairy Songs (Pieśni wróżki)*, to zapis kolejnego cyklu, na który składa się 21 pieśni kompozytorów angielskich przełomu XIX i XX w. oraz wieku XX. Cykl ten opowiada o elfach, wróżkach, duszkach, rycerzach, krasnoludkach i tym podobnych magicznych i bajkowych postaciach. Są to utwory melancholijne, zabawne i przejmujące w wyrazie. Pieśni te zostały nagrane wspólnie z harfistką Danielle Perrett. Współpraca obu pań datuje się od 1993 r. Harfistka znana jest z estrad koncertowych świata jako wybitna kameralistka i koncertująca solo artystka. W dwóch utworach omawianej płyty śpiewacze i harfistce towarzyszy skrzypaczka Marianne Olyver, także artystka angielska.

Charlotte de Rothschild dysponuje ładnym, doskonale wyszkolonym sopranem lirycznym. Śpiewa poprawnie emisyjnie, tonem wyrafinowanym, subtelnie i wrażliwie. Swój zadziwiający repertuar pieśniarski interpretuje w sposób zróżnicowany wyczuwając znakomicie nastrój śpiewanych słów. W jej głosie tkwi „ukryta siła”. Omawiana płyta prezentuje uroczy, pięknie zestrojony duet, a wykonywany program pełny jest zauroczenia i zachwyty.

Jacek Chodorowski

**L. van Beethoven – Koncert fortepianowy nr 4 G-dur op. 58 • J. Haydn – Symfonia nr 93 • J. S. Bach – Koncert skrzypcowy a-moll BWV 1041**

Robert Casadesus, fortepian; Roland Greutter, skrzypce • *Köln Rundfunk-Sinfonie-Orchester; NDR Sinfonieorchester • Günter Wand, dyrygent*

Profil PH06006 • w. 2008, n. 1967/1970/1992 • 68'40" ★★

Dwa pierwsze, zamieszczone na płycie nagrania, pochodzą z kolońskiego okresu

działalności Güntera Wanda (1902–2002) i zrealizowane zostały z orkiestrą Radia Zachodniemieckiego na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku.. *IV Koncert fortepianowy G-dur* op. 58 Ludwiga van Beethovena cechuje romantyczna już paradoksalność, a więc połączenie sprzeczności. Pierwsza część, mimo swego nowatorstwa (akordy solowego fortepianu otwierają dzieło, po których następuje dopiero zwyczajowa introdukcja orkiestrowa), odznacza się elegancją, lekkością i przejrzystością faktury, a więc tymi cechami, które zwykło się przypisywać Mozartowi, stąd całe dzieło zyskało miano „Skowronkowego”, od głównego tematu pierwszej części, wprowadzanego przez orkiestrę. Dramatyczne *Andante con moto*, w sensie dialogu jaki prowadzi fortepian ze smyczkami, skłoniło Roberta Schumanna do poszukiwań programowych skojarzeń i dopatrzenia się w nim odniesień do sceny pomiędzy Orfeuszem a z furiami z opery Glucka. Z kolei wirtuozowskie, popisowe rondo, utrzymane w tempie *Vivace*, swym wdziękiem znów przywołuje momentami nieomal rokokowe reminiscencje. Mozartowskość, a przynajmniej właściwe dla określonych czasów jej pojmowanie, znamionuje interpretację Roberta Casadesusa (1899–1971) i Güntera Wanda. Gra Casadesusa odznacza się delikatnością uderzeń, jakby muskanych za ledwie klawiszy. Operuje dźwiękiem perlistym, zaokrąglonym. Unika większych kontrastów dynamicznych. Nawet we wspomnianym ogniwie powolnym, poza krótką kadencją pod jej koniec, nie wychodzi poza kanony klasycystycznego umiaru i dobrego smaku, przeciwstawiając miękkość swego touché twardemu, nieubłaganemu brzmieniu smyczków. Również w akompaniamencie orkiestry dominuje zwiewność brzmienia,

w obiegowej opinii przypisywanego Mozartowi. *XCIII Symfonia G-dur „Oksfordzka”*, która swe miano zawdzięcza przyznaniu Josephowi Haydnowi w 1791 r. honorowego doktoratu tej wszechnicy, w związku z czym miał ją poprowadzić podczas tej uroczystości, powinna raczej nosić określenie „liryczna”, a to przez wzgląd na nietypowy dla tego kompozytora śpiewny temat zamiast miarowego w drugiej części, oznaczonej właśnie jako *Andante cantabile* (tamten dochodzi do głosu dopiero w jej środkowym ogniwie), powracający również w triu następującego potem *Menueta*, wskutek czego mówić można o daleko posuniętej i niezwyklej na tamte czasy jednorodności motywicznej dzieła. Jej wykonanie pod batutą Güntera Wanda jest idealnie przeźroczyste, pozbawione indywidualnego piętna, ograniczające się do wyrazistego zarysowania formy. Jednocześnie, z uwagi na zwielokrotną obsadę, w przeciwieństwie do skameralizowanej w wykonaniach historycznych, unika brzmieniowej dosadności tamtych. Podobnie rzecz się ma z o dwadzieścia lat późniejszym nagraniem *Koncertu skrzypcowego a-moll BWV 1041* Johana Sebastiana Bacha z czasów współpracy Wanda z Orkiestrą Radia Północniemieckiego w Hamburgu i Rolandem Greutterem, jej koncertmistrzem w roli solisty. Wyeksponowanie partii skrzypiec, a ograniczenie orkiestrowej do roli nieomal akompaniamentu, sprawia, że dzieło to nieoczekiwanie nabiera znamion wirtuozerii, a symfoniczny skład przydaje mu rozmachu, wykraczającego znacznie poza typowe współzawodnictwo, właściwe dla barokowych concerti grossi, stanowiących pierwowzór tego muzycznego gatunku. Wersja, z jaką mamy do czynienia na płycie, została zmontowana w oparciu o zapis dźwiękowy trzech, następujących po sobie

koncertów w hamburskiej Musikhalle w 1992 r.

Lesław Czaplński

**JOY IN THE MORNING**

Ex Cathedra • Jeffrey Skidmore, dyrygent

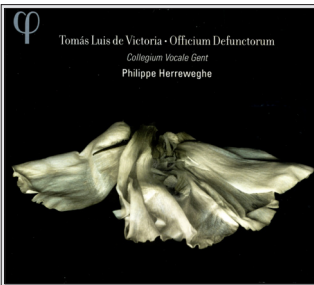
Orchid Classics ORC100008 • w. 2009, n. 2009 • 75'33"



*Joy in the Morning*, to bożonarodzeniowa propozycja zespołu Ex Cathedra, założonego i prowadzonego przez Jeffreya Skidmore'a i płyta jubileuszowa, ponieważ wydana została w 2009 r., kiedy to zespół obchodził czterdziestą rocznicę powstania (stąd XL w tytule na odwrocie krążka). Jest to projekt, który można określić jednocześnie jako wyjątkowy i przewidywalny; aczkolwiek przewidywalny w jak najbardziej pozytywnym tego słowa znaczeniu... Ex Cathedra jest to bowiem zespół, który słynie z zamiłowania do poszukiwań tego, co najlepsze, nieznanne i niespodziewane w repertuarze chóralnym – fakt ten każdorazowo gwarantuje spotkanie z niepowtarzalnym, unikatowym repertuarem. Jednocześnie poszukiwania te poparte są dogłębnymi badaniami i – co równie istotne – fenomenalnym warsztatem wykonawczym. Wszystkie te elementy sprawiają, że kolejne produkcje zespołu dają okazję do spotkania z wyjątkową muzyką w najlepszym wydaniu. Muzycy przyzwyczaili już do tego, że kolejne płyty są przewidywalnie znakomite i warto wzbogacać nimi własną kolekcję.

Tak też jest z prezentowaną płytą. Artystom udało się uniknąć banalności, jaka cechuje większość bożonarodzeniowych propozycji. Niejednoznaczność, dzięki której proponowane utwory za każdym kolejnym przesłuchaniem smakuje się z równą





Tomás Luis de Victoria • Officium Defunctorum  
Collegium Vocale Gent  
Philippe Herreweghe

**TOMÁS LUIS DE VICTORIA**  
**Officium Defunctorum, Motety**  
Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH 005 • w. 2012, n. 2011 • 59'40"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Rzadko kiedy słuchanie płyty i uhonorowanie jej najwyższą notą jest dla recenzenta taką przyjemnością i wręcz oczywistością, jak w przypadku najnowszego albumu wytwórni Phi, zawierającego sakralne arcydzieła jednego z największych twórców Renesansu – Tomása Luisa de Victorii. Philippe Herreweghe i jego Collegium Vocale z Gandawy, po sukcesach niedawno wydanych krążków z muzyką J. S. Bacha i J. Brahmsa, tym razem zwrócili się do odległej przeszłości, przełomu XVI i XVII stulecia, by wykonać wybrane *Motety* oraz *Officium Defunctorum* (1605) hiszpańskiego kompozytora. Efekt końcowy zapiera dech w piersiach. Już dawno nie słyszałem tak pięknego i uduchowionego nagrania, które ma wszelkie szanse zdezonizować

słynną kreację Paula McCreasha i Gabrieli Consort (Archiv) sprzed kilkunastu lat.

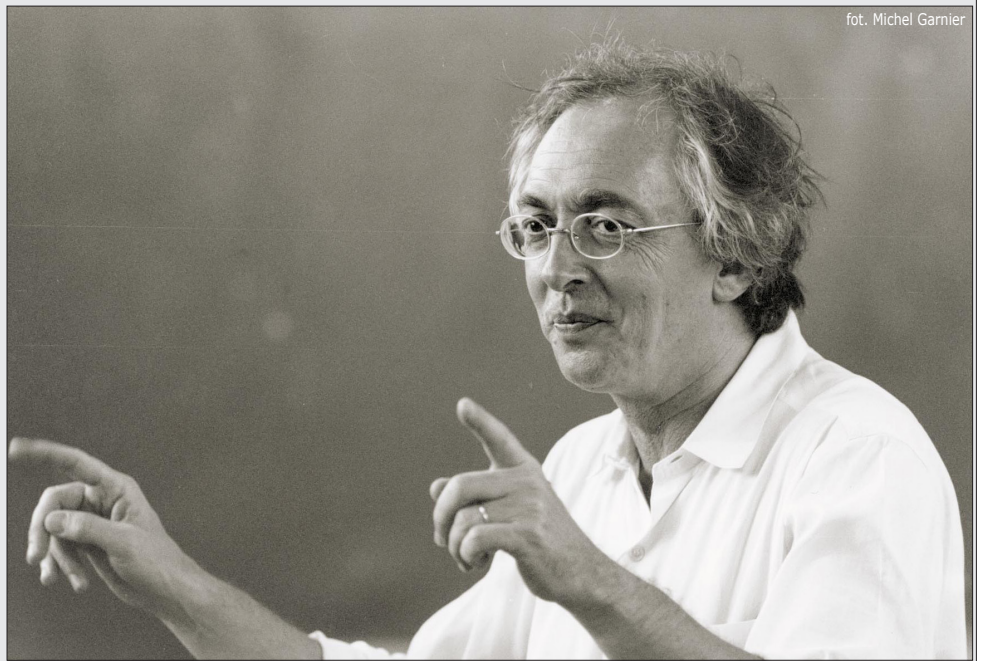
Tomás Luis de Victoria był człowiekiem głębokiej wiary, tworzył wyłącznie utwory religijne, głosząc w nich boską prawdę i chwałę. Ową duchową zawartość jego muzyki słysząc idealnie w omawianym nagraniu. Śpiew gandawskiego zespołu fascynuje i zachwyca oryginalnym, miękkim, wyrównanym brzmieniem oraz wyjątkowym kolorytem, wprost idealnie pasującym do sakralnych kompozycji Hiszpana. Piękne prowadzenie frazy, płynność legato, doskonałe proporcje między głosami, nadzwyczajna kultura interpretacji zdecydowanie wyróżniają tę wybitną

kreację. Philippe Herreweghe i jego formacja okazują się być specjalistami, czy może lepiej powiedziawszy, znawcami renesansowej polifonii. Wybornie rozumieją jej specyfikę i stylistykę, pozwalając kolejnym taktom poszczególnych dzieł wręcz płynąć, rozwijać się logicznie, naturalnie, z głębokim sensem. Oprócz czysto estetycznych muzycznych walorów ich produkcji, słuchacza zachwyca niewątpliwym wymiar duchowy wykonania. Odbiorcy oczekujący w tym repertuarze równowagi, spokoju, kontemplacji, stonowanych emocji, nie będą recenzowaną kreacją rozczarowani.

Na krążku znalazło się wielkie dzieło epoki renesansu,

czyli *Officium Defunctorum*, do którego powstania i opublikowania przyczyniła się śmierć cesarzowej wdowy, Marii oraz uroczystości żałobne z wiosny 1603 r., jak również wybrane motety: *O Domine Jesu Christe*, *Domine, nom sum digneus*, *Salve regina*, *Vadam et circumibo civitatem* wydane w Rzymie i Wenecji na przestrzeni lat 1572–1586. Nadzwyczajna kreacja flamandzkiego maestra i gandawskiego Collegium Vocale z pewnością zachwyci wszystkich miłośników religijnej twórczości doby renesansu, w jej najpiękniejszym, uduchowionym i poruszającym wydaniu.

Paweł Chmielowski



fot. Michel Garnier

przyjemnością stanowi chyba największy atut tego krążka. Owa niejednoznaczność osiągnięta została na wielu płaszczyznach. Muzycy zarówno pod względem doboru repertuaru, jak i przez posługiwanie się niezliczoną ilością odcieni wykonawczych osiągają z jednej strony niezwykle napięcie, z drugiej zaś ogromny pokój, potęgują tajemnicę – nie taką, która wprowadza poczucie lęku, lecz kierującą ku zdumieniu, zaskoczeniu, medytacji.

Program balansuje między ekstrawertyczną jubilacją a introwertyczną kontemplacją, stając się jednolitą opowieścią historii Wcielenia. Są i tradycyjne, pochodzące z różnych stron świata melodie (m.in. energetyzujące *Ole loloila*, *Tomorrow shall be my dancing day* Gardnera, czy gawędziarska *Wexford Carol* z subtelnym towarzyszeniem harfy) i medytacyjne utwory reprezentujące różny czas, styl i język muzyczny (np.: *In the bleak mid-winter* Brittena, *Epi-*

*log: Child of son* Rotha, czy *O magnum misterium* G. Gabriellego) i romantyczny rozmach (3 fragmenty dzieł Mendelssohna) i cała gama innych, pojedynczych „perełek”. Aranżacje są odpowiednio wyważone – w odpowiednim miejscu odzywają się soliści, instrumenty, ansamble, czy pełnia możliwości zespołu (paradoksalnie objawiająca się ze szczególną mocą w pozornie prostych, jedno – czy dwugłosowych fragmentach, ale zaśpiewanych ekstremalnie

jednolicie, piękną, ujmującą barwą). Długo można mnożyć pochwały. Gorąco zachęcam do osobistego podjęcia tej niezwykłej, muzycznej podróży.

Emilia Dudkiewicz

**ESPAÑA!**

Misza Majski, wiolonczela; Lily Majski, fortepian

Deutsche Grammophon 477 8100 • w. 2011, n. 2011 • 64'00"

★★★★★

Najnowsza płyta Miszy Majskiego po raz pierwszy prezentuje wielkiego wiolonczeliste w hiszpańskim repertuarze. Na program złożyły się opracowania utworów m.in. de Falli, Granadosa i Albéniza. W oryginale kompozycje te pisane były bądź to na głos ludzki, bądź na skrzypce, czy fortepian, bądź też na orkiestrę. Większości opracowań dokonał sam Majski, ale mamy tu także wiolonczelowe wersje innych legendarnych mistrzów takich, jak: Gaspar Cassadó, Grzegorz Piatigorski, czy Pablo Casals. W wywiadzie zamieszczonym w książeczce, Majski wyznaje, że główną zasadą przy sporządzaniu przez niego opracowań było pozostanie jak najwierniejszym oryginałowi. I cel ten osiągnął, płyty słucha się bowiem znakomicie, a wszystkie

zamieszczone tu kompozycje brzmią tak, jakby były w oryginale pisane na wiolonczelę. Misza Majski gra z pasją i ogniem, w idealny sposób przedstawiając emocjonalność każdego z utworów. Dobrane tempa są szybkie, wykonania cechuje jednak techniczna perfekcja. Każda interpretacja brzmi tutaj bardzo świeżo i interesująco. Uczuciowość i romantyczność gry Majskiego pociąga jednak za sobą stosunkowo bogate użycie vibrata, które na szczęście nie jest przesadne. Utwory utrzymane w wolnych tempach są pięknie rozkołysane (*Asturiana* i *Nana* ze *Suity hiszpańskiej* de Falli, *Tango* ze *suity España* Albéniza), podczas gdy szybkie brzmią błyskotliwie, zdają się być roziskrzone i pełne żaru.

Szczególnie porywająco brzmią utwory Manuela de

Falli: 1. *Taniec hiszpański z Krótkiego życia*, czy *Taniec rytualny z Czarodziejskiej miłości*. Natomiast wykonanie *Andaluzji* Granadosa ma w sobie wiele melancholii i sentymentu. Ponadto, na płycie znalazły się: *Intermezzo* z opery *Goyescas* i *Oriental* Granadosa, *Playera* Pabla de Sarasate, *Requiebro* Gaspara Cassadó, *Pièce en forme de habanera* Ravela, *Córdoba* Albéniza, a także dwa bisy: katalońska pieśń ludowa *El cant dels ocells* oraz *W stylu Albéniza* Rodiona Szczedrina.

Jest to pierwszy pełny album Majskiego zarejestrowany wraz z córką, świetną pianistką Lily. Znakomicie towarzyszy ona swemu ojcu, choć może zbyt często usuwa się w cień. Stąd więcej słychać w jej grze akompaniowania niż partnerowania. Niemniej, ich artystyczne kon-

cepcje są spójne, a barwa obu instrumentów – wyrównana.

Rejestracji dokonano podczas publicznych koncertów, co nie pozostało bez wpływu na szczególnie, emocjonalny charakter wykonania. Otrzymujemy zatem kolejną znakomitą płytę jednego z najwybitniejszych wiolonczelistów i jednego z najbardziej frapujących współczesnych artystów!

Łukasz Kaczmarek



### Krzyżówka nr 30/listopad 2012 autor: Antoni Rojewski

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

**Poziomo:** 1-A) Izaak Osipowicz ..., ros. kompozytor i dyrygent; 2-J) rodzinne miasto D. Scarlatti; 3-A) Adrian ..., kompozytor z XV-XVI w., działał we Włoszech; 4-I) opera Godarda; 5-A) norw. kompozytor, którego twórczość wywarła znaczny wpływ na E. Griega; 6-H) *Król ...* w tytule uwertury Grossmana; 7-D) opera Flotowa; 7-L) przenikliwy dźwięk; 9-A) imię Bartoka; 9-H) osoba z opery *Paria*, córka Akebara; 10-E) śpiewane w operze; 11-H) angielski piosenkarz i perkusista (imię i nazwisko); 12-A) balet Strawińskiego; 13-H) opera Spontiniego; 14-A) np.: *Appassionata* Beethovena; 15-F) śpiewaczka.

**Pionowo:** A-1) kantata J. Sikorskiego; B-5) szafa grająca ze strunami, bębenkami i dzwonekami; C-1) rzeka kojarząca się z operą *Aida*; D-3) *Ruslan i ...* w tytule opery Glinki; D-11) twórca operetki *Cygańska miłość*; F-7) osoba z opery *Zamek na Czorsztynie* Kurpińskiego; G-1) krawędź otworu w puszczalce, część ust; H-5) muz. instrument dęty; I-11) *Halka* na scenie; J-1) rozpoczęcie frazy muzycznej; L-1) np.: *Jezioro łabędzie*; L-7) instrument muzyczny; Ł-13) oratorium S. Kazury;

Rozwiązanie krzyżówki nr 29 z października 2012 r.

**Adelina Czapska**

płyty otrzymują:

**Janusz Czekaj**, Olsztyn; **Szymon Sitarz**, Zamosć; **Anna Zaborowska**, Zduńska Wola

M-1) kantata F. Rybickiego (dwa wyrazy); N-11) napiętość głosu ludzkiego.

Litery z pól o współrzędnych: 1-F, 11-J, 7-H, 14-C, 12-E, 3-F, 9-M, 15-M, 5-P, 9-H, 13-B, 13-N utworzą rozwiązanie.



## STRONY WWW

tylko **najwyższa** jakość

## SERWISY INTERNETOWE

## profesjonalne

na zamówienie

## SKLEPY INTERNETOWE

## indywidualne

rozwiązania e-commerce



✉ napisz do nas  
[info@finecms.pl](mailto:info@finecms.pl)

☎ zadzwoń  
32 760 70 67

🌐 odwiedź stronę  
[www.finecms.pl](http://www.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	2	Ricercar	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mariinsky	5	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	Etccetera	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	2	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](http://www.acteprealable.com)  
e-mail: [actepre@wp.pl](mailto: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](http://www.cmd.pl)  
e-mail: [cmd@cmd.pl](mailto:cmd@cmd.pl)

④ Universal Music Polska Sp. z o.o.  
ul. Włodarzewska 69  
02-384 Warszawa  
[www.universalmusic.pl](http://www.universalmusic.pl)

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

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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



# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

**Gadki z Chatki**

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

e-mail: [gadki@orion.umcs.lublin.pl](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)

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

## Rozstrzygnięcie konkursu – wrzesień 2012 r. UNIVERSAL – JOSEPH CALLEJA

**Tadeusz Adamczak**, Olsztyn; **Matylda Czeaka**, Gdańsk; **Magdalena Dąbrowska**,  
Szczecin; **Kazimierz Lewandowski**, Warszawa; **Karoll Maciejewski**, Łódź; **Maria  
Nowicka**, Kraków; **Janusz Nieznański**, Poznań; **Olga Pawełek**, Wrocław; **Jędrzej  
Wypych**, Warszawa; **Stanisława Zaborowska**, Rzeszów

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Tori Amos

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.

Jakie jest prawdziwe nazwisko Tori Amos?





# Nowości w dystrybucji CMD

## Muzyka z Neapolu – od Renesansu do XX wieku

Guido Morini, Andrea Falconieri, Adriano Willaert, Gaetano Latilla, Vincenzo Valente, Gaetano Lama, Giuseppe Cioffi, Pino Daniele, ...



Marco Beasley  
Guido Morini  
Ensemble Accordone



α

STORIE DI NAPOLI

MARCO BEASLEY  
GUIDO MORINI - ACCORDONE

Alpha 532

Villard de Honecourt Métrier, memories and travels of a 13th-century cathedral builder vol. 1

**Ossuaires**  
Office for Elizabeth of Hungary by Pierre de Cambrai  
Graindelavoix / Björn Schmelzer

Glossa GCD P32107

Arcangelo CORELLI  
Sonate à 3, Opera Quarta, Roma, 1694

ENSEMBLE AURORA  
Enrico Gatti

Glossa GCD 921207

Mozart  
Piano Concertos K 453 & 482  
Kiss: Bezuidenhout  
Freiburger Barockorchester  
Petra Mullejans

Harmonia Mundi HMC 902147

passion - RESURRECTION  
stile antico

Harmonia Mundi HMU 807555

Ludwig van Beethoven • Missa solennis  
Maris Petersen – Gerold Romberger – Benjamin Hulett – David Wilson-Johnson  
Colligium Vocale Gent – Orchestre des Champs-Élysées  
Philippe Herrewaghe

Phi LPH 007

JEAN-MARIE LECLAIR  
VIOLIN CONCERTOS Op. 7  
LES MUFFATTI – PETER VAN HEYGIN  
LEIS OJAVO SANTOS violin

Ramée RAM 1202

FRANÇOIS COUPERIN  
COMPLETE SONATAS  
LES DOMINOS  
FLORENCE MALGOIRE

Ricercar RIC 330

ADRIAEN WILLAERT  
CHANSONS  
MADRIGALI  
VILLANELLE  
ROMANESQUE  
PHILIPPE  
MALFEYT

Ricercar RIC 331

SCHUBERT  
THE COMPLETE SYMPHONIES  
ANIMA ETERNA BRUGGE  
JOS VAN IMMERSBEE

Zig Zag Territoires ZZT 308

DEBUSSY  
LA MER  
IMAGES  
PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE  
ANIMA ETERNA BRUGGE  
JOS VAN IMMERSBEE

Zig Zag Territoires ZZT 313

BELCEA QUARTET  
BEETHOVEN  
THE COMPLETE  
STRING QUARTETS VOL. 1

Zig Zag Territoires ZZT 315

JOHANN SEBASTIAN BACH  
Missa 1733  
PYGMALION

Alpha 188



Acte Préalable



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

Acte Préalable

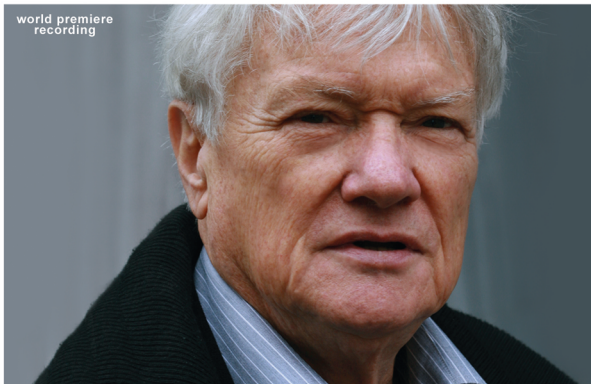


AP0268

world premiere  
recording

**Maciej Małecki**

*The Dream of Frédéric, Quartets Nos. 1-3*



Opium String Quartet

## Opium String Quartet

premierowa płyta  
w nowym składzie



Olga Łosakiewicz-Marcyniak • Agnieszka Marucha • Anna Szalińska • Magdalena Małecka

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

**Nowości – Listopad 2012**

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