

The Metropolitan Opera: *Carmen* • *Trubadur* • Levine wraca

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 12 (149)  
grudzień 2012  
ROK XIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Kwartet Opium

nowa płyta Macieja Małeckiego

## Cyprien

## Katsaris

o utworach polskich kompozytorów

## Krystian

## Bezuidenhout

nie tylko Mozart

## Hélène Grimaud

## Sol Gabetta

ziemia i powietrze



**KRZYSZTOF KACZKA**  
flecista z pasją







Bella mia fiamma...  
**MOZART**  
Concert Arias

Olga Pasichnyk  
NFM Wrocław Baroque Orchestra  
Jarosław Thiel

ACD 175-2



ARTUR  
STEFANOWICZ

ensemble club europa  
Dorota Cybulska-Amsler

**PORPORA**  
cantatas

ACD 183-2



CD ACCORD usłyszysz więcej

www.cdaccord.com.pl e-mail: cdaccord@cdaccord.com.pl

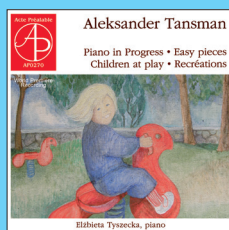
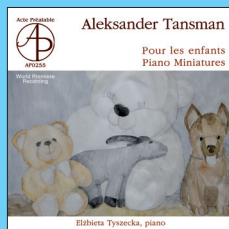
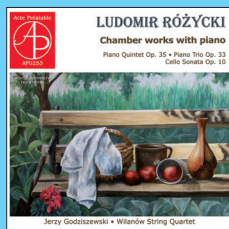
Distributed in Poland by Universal Music Polska Worldwide distribution by Naxos

Acte Préalable



**Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich artystów**  
**Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki**  
Nowości 2012. dla tych, którzy kochają muzykę

Tylko w grudniu! Zamów 4 dowolne CD w wydawnictwie, zapłacisz za 3!





Ogromne pieniądze inwestowane są w kulturę. Coraz to nowe miasta zakładają stałe orkiestry, które zaczynają nazywać się Filharmoniami, zgłaszają chęć zbudowania sal koncertowych, na co znajdują się fundusze. Tylko kto te sale będzie zapełniał i czy znajdują się środki na ich utrzymanie? Nasz niedawny rajd po filharmoniach polskich uświadomił nam, że z tym jest bardzo źle. Sale świecą pustkami. Ale czy można się temu dziwić? Promocja tych skostniałych instytucji właściwie nie istnieje. Repertuar od zawsze ten sam, beznadziejnie nijaki. Jedno widać na pewno: repertuaru nie tworzy filharmonia ale przyjezdni artyści. Nie dlatego się coś w nich gra, że tak ustalił dyrektor artystyczny, ale dlatego, że akurat to chce zagrać zaproszony dyrygent czy solista. Jest tak dlatego, że dyrektor artystyczny bardziej dba o to, by gdzieś wystąpić jako dyrygent, niż by podległa mu orkiestra wznosiła się na wyżyny sztuki wykonawczej. I tak, jak Polska długa i szeroka, mamy wciąż te same wykonania szlagierów muzyki poważnej, co w dzisiejszych czasach wszechobecnego dostępu do Internetu jest kompletnym nonsensem. Po co iść na przeciętne wykonanie *V Symfonii* Beethovena, skoro nie ruszając się z domu można mieć, dzięki dostępowi do sieci, setki najwybitniejszych wykonani tego utworu zrealizowanych na przestrzeni ostatnich ponad stu lat istnienia fonografii?

Na szczęście, są jeszcze Filharmonie, w których dba się o oryginalność, dba się o tradycję lokalną. Szesnastego listopada wielkim wydarzeniem było uświetnienie 100. rocznicy śmierci Józefa Wieniaw-

skiego (11 XI 1912) przez Filharmonię Lubelską. To jedyna instytucja z pośród tych, które powinny dbać o kulturę polską, która nie tylko odnotowała tę rocznicę, ale uświetniła ją koncertem. I to jakim! Był to koncert monograficzny, co samo w sobie w Polsce jest czymś wyjątkowym. Wykonano *Uwerturę „Guillaume le Taciturne” („Wilhelm milczek”)* op. 43, *Koncert fortepianowy g-moll* op. 20 w wykonaniu znakomitej Joanny Ławrynowicz oraz *Symfonię D-dur* op. 50. Orkiestrą Filharmonii Lubelskiej dyrygował jej dyrektor artystyczny Wojciech Rodek. O ile ten pierwszy utwór był, podobno, wykonany w Lublinie 40 lat temu, a drugi stał się, jak na warunki polskie, dość popularnym od czasu, gdy przywróciła go do życia Filharmonia Koszalińska w 2009 r. (w Lublinie miało miejsce już co najmniej czwarte polskie wykonanie od czasu jego przypomnienia w Koszalinie), o tyle *Symfonia* miała najprawdopodobniej swoją polską premierę, do której specjalnie przygotowano materiały orkiestrowe. Gdyby każda Filharmonia w Polsce choć raz w roku poświęciła jeden koncert odkrywaniu muzyki polskiej, za kilka nasza wiedza o niej byłaby bez porównania większa.

W czasie gdy powstaje ten tekst, odbywa się Konkurs Dyrygencki im. G. Fitelberga. Choć patron konkursu był kompozytorem i wielkim propagatorem muzyki polskiej, w programie konkursu polskich utworów prawie nie ma, a wśród tych kilku nie znalazł się żaden napisany przez samego Fitelberga. Podszyc się pod wybitną postać jest niezwykle

łatwo, ale zrobić cokolwiek, by ją promować przekracza możliwości organizatorów. Ale czy można się temu dziwić? Przecież to wymaga przygotowania merytorycznego!

Jak zajmować się promocją muzyki można uczyć się od pani Elżbiety Pendereckiej. Niedawno przyznano jej Krzyż Zasługi na Wstędze Orderu Zasługi Republiki Federalnej Niemiec. Jako szefowa Stowarzyszenia Ludwiga van Beethovena od 16 lat za pieniądze polskiego podatnika niestrudzenie promuje muzykę Beethovena i innych kompozytorów niemieckich, a przy okazji również i muzyków niemieckich: żadna inna nacja nie jest tak licznie reprezentowana na tych festiwalach, a Polacy są prawie nieobecni, zarówno kompozytorzy jak i wykonawcy. Nie dziwi więc wdzięczność narodu niemieckiego.

W listopadzie wspomniane Stowarzyszenie organizowało w Chinach Festiwal Kultury Polskiej. Wykonano tam oba koncerty fortepianowe Chopina, *Bajkę* Moniuszki, *Orawę* Kilara, *V Symfonię* Pendereckiego i *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego. Wziąwszy pod uwagę, że dla przeciętnego Chińczyka muzyka polska, jeśli w ogóle z czymś się kojarzy, to po pierwsze z Chopinem, wyjątkowe słowa uznania należą się dla pomysłodawców tak trafnego repertuaru. To naprawdę świetnie wydane nasze pieniądze wyłożone przez instytucje takie, jak: MSZ, MKiDN, IAM, Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego. Budżet przedsięwzięcia spożytkowany, a przeciętny Chińczyk dalej nic nie będzie wiedział o muzyce polskiej. ☹



*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 stawia się na wyznaczone przesłuchania i nagrania, Organizator może anulować nagrodę. W tym roku premiuje projekty dotyczące Witolda Maliszewskiego i Józefa Wieniawskiego.



**ŻYCIE**

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Bytom • Koszalin • Santa Fe
- 10 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Carmen* • *Trubadur* • Maestro Levine wraca na podium!

**CZŁOWIEK**

- 14 Flecista z pasją – z wybitnym polskim flecistą Krzysztofem Kaczką rozmawia Jan A. Jarnicki
- 18 Kocham tę muzykę, ponieważ w tak szczerzy sposób wypływa ona prosto z serca! z Cypriem Katsarisem rozmawia Łukasz Kaczmarek
- 21 Mozart i nie tylko... – z pianistą Krystianem Bezuidenhoutem rozmawia Łukasz Kaczmarek
- 23 Ziemia i powietrze – rozmowa z Héléne Grimaud i Sol Gabetta
- 25 Legendy polskiej wokalistyki (20)  
Jan Kusiewicz – Adam Czopek
- 26 Andreas Scholl – Niemiecki Wędrowiec – Alina Banasiak
- 28 Sir Georg Solti (1912–1997) – Życie z muzyką cz. 2 – Paweł Chmielowski
- 30 Sygnowano Maleck! – z artystkami z Opium String Quartet: Agnieszką Maruchą, Anną Szalińską, Magdaleną Malecką i Olgą Łosakiewicz-Marcyniak rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 32 Elégie harmonique – 200. rocznica śmierci Jana Ladislava Dusíka (2) – Sławomir Marciniak

**DZIEŁO**

- 34 Divine Levine – boski Jimmy (10)  
Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (4) – *Wesele Figara*  
Basia Jakubowska

**PLYTOTEKA**

- 35 Palcem po płycie – Cecilia Bartoli i Agostino Stefani – Łukasz Kaczmarek
- 37 Recenzje

**KONKURSY**

- 52 Krzyżówka nr 31 – Antoni Rojewski
- 54 Acte Préalable – Krzysztof Kaczka

# Muzyka21

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

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

tel. +48 22 648 88 38  
www.muzyka21.com  
muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski, Lesław Czapiński, 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  
Krzysztof Kaczka  
fot. Tom Lanzrath

skład i łamanie  
Acte Préalable Limited

web hosting  
FineCMS.PL

nakład  
10 000 egz.

wydawca  
Jan A. Jarnicki

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

## Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

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

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

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: 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).

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



# Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

**KRAKÓW** **S**łowiańskie granie. Na prze-strzeni miesiąca wystąpiły w Krakowie dwie orkiestry z dawnego terytorium dualistycznej monarchii habsburskiej, a konkretnie wówczas jej węgierskiej części: słowackich Koszyc i chorwackiego Zagrzebia.

Szkoda, że prezentację rodzimej twórczości muzycznej ograniczono do niezbyt reprezentatywnej i dość konwencjonalnej, okolicznościowej *Uwertury uroczystej Es-dur* Jána Levoslava Belli (1843–1936), katolickiego księdza, co było charakterystyczne dla słowackiego ruchu odrodzenia narodowego, który wszakże przeszedł potem na protestantyzm, pioniera słowackiej muzyki, autora pierwszej tamtejszej opery do libretta, nota bene, Richarda Wagnera. Dominuje w niej fanfarny temat, intonowany przez rogi i puzony, a co za tym idzie eksponujący pewne brzmienie sekcji blachy teje orkiestry, podejmowany następnie przez inne grupy instrumentów.

Militarny charakter posiada również główny temat pierwszej części *Koncertu na trąbkę i orkiestrę S. 49* Johanna Nepomuka Hummła, wykonywanego zazwyczaj w tej samej tonacji, choć w oryginale jest nią *E-dur*. Tak było i tym razem. W szybkich ogniwach skrajnych trąbce Juraja Bartoša nie dostawało elegancji brzmienia, jak przystało na utwór w stylu *brillant*. Więcej wyczucia wykazał natomiast w nastrojowej części środkowej, dla właściwego ukształtowania frazy wykorzystując płynność gry *legato*.

Nieco tępe, chropowate brzmienie tutti w *Adagiu*, otwierającym *IX Symfonię e-moll „Z Nowego Świata”* op. 95 Antonína Dvořáka, w niczym nie zapowiadało udanego w dalszym ciągu wykonania. Stanislav Vavřínek umiejętnie zarysował płaszczyzny tematyczne i skutecznie

przeprowadził kulminacje w jakie obfituje ta późnoromantyczna muzyka, acz nie przesadzał z nadmierną ekspresją. W skrajnych ogniwach, przepelnionych uczuciem elegijnego patosu, wręcz oszczędnie stopniował napięcie, za to na większą swobodę w doborze temp pozwolił sobie w rozpedzonym *Scherzu*, za to z rodzajowego obrazka w drugiej części wydobyl monotonne zapamiętanie, przypisywane przez kompozytora muzyce Indian i Murzynów, będącej wszelako bardziej tworem jego imaginacji niż odniesień do rzeczywistych, etnicznych źródeł. Piękne brzmienie wiolonczel, nie mające nic wspólnego z bezbarwnym szuraniem smyczkiem po strunach, z czym na co dzień ma się wielokrotnie do czynienia w przypadku krajowych orkiestr, przydało tej interpretacji odpowiedniego kolorytu dźwiękowego. Na bis zagrano *Taniec słowiański* tegoż kompozytora, co wynikało być może z faktu, że słowaccy goście wystąpili pod batutą czeskiego kapelmistrza.

Szkoda, że nie zaprezentowano symfonicznego fragmentu z którejś z oper Eugena Suchonia, czy też jakiejś z symfonii Alexandra Moyzesa lub kompozycji inspirowanego się słowackim folklorem Czecha Vítězslava Nováka.

Za sprawą prób zaanektowania osoby Hummła Słowacy starają się przedłużyć własne tradycje muzyczne. W rodzinnej Bratysławie (za jego życia noszącej niemiecką nazwę Preszburga lub węgierską Pożoni) znajduje się muzeum w zajmowanym przezeń domu. Rewindykacje względem niego zgłaszają też Chorwaci (wg Franjo Kuhača jego rodzina nosić miała nazwisko Kumbarič, co oznacza trzmiela i zostało dosłownie przetłumaczone na niemiecki jako „hummel” właśnie), ale występujący w Krakowie Filharmonicy z Zagrzebia nie sięgnęli tym razem do jego twórczości.

Vatroslav Lisinski pozostawił po sobie *Idyllę „Wieczorem”*, Ivan Zajc czteroczęściowy cykl symfoniczny skromnie nazwany wszakże *Obrazkiem*, ale na okazję gościnnego występu zdecydowano się na bardziej współczesnego Borisa Papandopulo (1906-1991), mimo że jego neoklasycyzujące „*Hommage à Sorkočević*” zbudowane jest na wzór osiemnastowiecznej symfonii, tyle że bez menueta. Po sonatowym *Festivo* następuje kantylenowa *Aria*, a w epizodzie zamykającego *Ronda* pojawia się nawet zgrabne *fugato*. Adresat tego muzycznego upamiętnienia – Luka Sorkočević – był kompozytorem działającym w tamtej epoce w Dubrowniku. Szlachetnym dźwiękiem odznaczała się gra kwintetu smyczkowego, natomiast brzmienie blachy, a zwłaszcza rogów, dalekie było od doskonałości, a niekiedy nawet i poprawności w zakresie intonacji. Dyrygujący koncertem Dmitrij Kitajenko przydał wykonaniu niezbędnej, Mozartowskiej wręcz lekkości.

W pierwszej części *I Koncertu wiolonczelowego Es-dur* op. 107 Dmitrija Szostakowicza zabrakło mi charakterystycznej dla tego twórcy dźwiękowej drapieżności, za którą trudno uznać zbyt przenikliwe brzmienie drzewa. Poza tym solistka i orkiestra grali jakby obok siebie, nie wchodząc w swoiste współzawodnictwo, wyznaczające dramaturgię zarówno tej części, jak i finałowej. Za to więcej delectowania się dźwiękową urodą można było odnaleźć w szeroko rozpiętym *Moderato*, w którym dochodzą do głosu pierwiastki lirycznej natury, z charakterystycznym dla Szostakowicza dźwiękiem czelesty w jego zakończeniu, podkreślającym tragiczną nieosiągalność dobra i piękna w otaczającej rzeczywistości. W drugiej połowie kadencji i finałowym *Allegro con moto* zupełnie nie odczuwano się efektu *crescenda*, wyznaczającego



kierunek ich przebiegu aż do kody, w nerwowym przyśpieszeniu kładącej mu kres.

Gra Moniki Leskovar odznacza się techniczną biegłością, choć brzmienie jej instrumentu nie posiada pożądanej głębi oraz ciepłej barwy, decydujących o sile jego wyrazu oraz przeznaczonej nań muzyki.

Więcej satysfakcji dostarczyła programowa *Symfonia h-moll „Manfred”* op. 58 Piotra Czajkowskiego, nie rezygnującego z absolutnego charakteru formy, mimo że punktem odniesienia był dla niego niewąt-

pliwie również Byronowski *Harold w Italii* Hectora Berlioz. I właśnie na dyscyplinę tematyczną położył nacisk Dmitrij Kitajenko w pierwszej części *Lento lugubre*, odnoszącej się do alpejskich wędrówek rozdartego wewnątrz i niepokodzonego ze sobą bohatera, mogącego uchodzić za *alter ego* samego rosyjskiego kompozytora i jego duchowych niepokojów. Na więcej malarstwa dźwiękowego dyrygent pozwolił sobie w posiadającym formę *Scherza* drugim ogniwie, z melancholijnym triem, w którym dochodzi do głosu,

tym razem stłumiony, przewodni motyw Manfreda. Bardziej dobitnie powraca on w kolejnych częściach, w pastoralnym przywołaniu scen z życia górali, a także w finale, stanowiąc spinającą je klamrę. Przed wieńczącą dzieło, potężną kodą, w której rozlegają się organy, pojawia się imponująca fuga, świadcząca, że technika polifoniczna nie była obca Czajkowskiemu, a rosyjski kapelmistrz zadbał o wyraziste jej przeprowadzenie.

Lesław Czaplński

**BYTOM** **Tosca w cieniu krzyża** (Opera Śląska w Bytomiu, kier. muz. Tadeusz Serafin, reż. Tadeusz Bradecki, scen. i kost. Jagna Janicka, premiera 22 X 2012). Nad widownią Teatru Śląskiego im. Wyspiańskiego w Katowicach, pod plafonem, zawisł dużych rozmiarów krzyż, będący niemyym świadkiem rozgrywających się poniżej wydarzeń.

Uproszczone dekoracje, składające się z pofałdowanych, pionowych ścianek, w zależności od aktu w innej tonacji kolorystycznej, uzupełniają detale, bliżej określające scenerię (realistyczna figura Madonny z Jezusem, równie nie przystająca do otoczenia jak to nieraz bywa w nowoczesnych polskich świątyniach, skromne wyposażenie gabinetu Scarpia, żelazna konstrukcja więziennej klatki schodowej, z wyświetlanym w tle przeźroczem, przedstawiającym arkadowy dziedziniec).

Do nieporadności reżyserskich zaliczyć należy wprowadzenie malowanego przez Cavaradossiego obrazu Marii Magdaleny. Gdyby była tylko o nim mowa, mogliśmy spodziewać się po nim wybitnego malarza, a tak widzimy szkaradne malowidło wykonane w teatralnej pracowni. Innym przykładem jest prowadzenie drugoplanowych postaci, które czekają z interwencją aż bohaterowie zakończą swoje wokalne partie, a więc w finale przyboczni Scarpia nie rzucają się na bohaterkę, by udaremnić jej samobójczy skok, lecz pozwalają jej wyśpiewać *Scarpia, staniemy przed Bogiem!* i spokojnie rzucić się w przepaść. A propos pewnych legend, to w literackim pierwowzorze Victoriena Sardou Tosca bynajmniej nie rzucała się z murów Zamku św. Anioła w nurt Tybru, co miało świadczyć o jego nieznanym miejscowych realiów, skorygowanych dopiero przez librecistów, a według opowiadania Dietera Zöchlinga *Zeznanie* przeżyła nawet desperacki skok,

spadając w rosnące na dole krzaki malin, i przed śledczymi odtwarza wypadki, które do niego doprowadziły. W tej inscenizacji zrezygnowano też z nieśmiertelnego ustawiania lichtarzy przy zwłokach Scarpia, co pojawiło się już na plakacie Adolfa Hohensteina, zapowiadającym rzymską prapremierę 14 stycznia 1900 r. i nie było bynajmniej pomysłem Emmy Carelli.

Monstrancja, niesiona w procesji, zamykającej I akt, przypominała mi o incydencie, do jakiego doszło podczas polskiej premiery 5 marca 1903 r. w Lwowie, gdzie z tego powodu oskarżono teatr o świętokradztwo, a reżyser, Józef Chodakowski, tłumaczył się, że wykorzystano jedynie prosty krucyfiks. Poza tym mieszany chór, który zastąpił chłopięcych ministrantów, w scenie *Te Deum* kołysze się rytmicznie na boki niczym publiczność, zasiadająca ongiś w amfiteatrach popularnych festiwalu piosenki.

Najwięcej uwagi poświęcono Scarpia, jako głównemu rozgrywającemu, oraz jego światu. Za sprawą charakterystyki (gładko ogolona głowa) oraz kostiumu (czarne ubranie ze skórzanym surdudem) wyeksponowano jego sadystyczne skłonności, znajdujące odzwierciedlenie również w czerni wyposażenia jego gabinetu (stół i taborety). Początkowo wszystko wskazywało, że będzie to główna osobowość przedstawienia, kiedy odtwarzający go Adam Woźniak budował złowrogą postać oszczędnymi środkami: rzucane od czasu do czasu przenikliwe spojrzenia, gesty, wykonywane za pomocą laski (zrazu mogło się nawet wydawać, że ukryty jest w niej sztylet, od którego zginie, albowiem na krótko przed zadaniem mu ciosu, Tosca na chwilę bierze ją do ręki). W dalszym jednak ciągu szczególnie nadużywał tych „znaczących” spojrzeń, na dodatek przybierających, wobec Toski, przesadnie lubieżną wymowę. Również w śpiewie

zabrakło większego zróżnicowania. Artysta prawie przez cały czas, może poza krótkim arioso *Ella verrà... per amor del suo Mario!* na początku II aktu, operował dynamiką forte i fortissimo, nadmiernie eksploatując swój i tak potężny głos. Zresztą odnosiło się to także do odtwórczyni tytułowej partii – Anny Wiśniewskiej – Schoppy – choć były, niestety, tylko momenty, kiedy potrafiła bardziej cieniować i dobierać subtelniejsze środki wyrazu, a więc, gdyby gruntowniej popracować z dobrym korepetytorem, to można by stworzyć prawdziwie wybitną kreację. Wyjątkowo przejmująco zabrzmiała w jej interpretacji słynna aria *Vissi d'arte, vissi d'amore*.

Maciej Komandera nadspodziewanie dobrze wypadł w partii Cavaradossiego. Muszę przyznać, iż kilka lat temu słyszałem go występującego w tej roli z mikroportem podczas plenerowego wystawienia opery na krakowskim Wawelu i można było odnieść wrażenie, iż przeżywa głęboki kryzys. Teraz na przykład bardzo pewnie zaintonował słynną inwokację na cześć zwycięstwa Napoleona w II akcie. Również pierwsza aria *Recondita armonia* zaśpiewana została z dużą kulturą wokalną. Do tego doszły poprawione warunki zewnętrzne: wyszczuplona sylwetka, dodający wyrazu zarost, pozwalające na wiarygodnie wcielanie się w rolę amantów. Należałoby jedynie popracować nad uczynieniem mimiki mniej sztampową i przesadną.

Sprawnie kierowana przez Tadeusza Serafina orkiestra właściwie nie wykraczała poza rolę dostarczania solistom solidnego akompaniamentu, albowiem dyrygent nie starał się z niej uczynić głównego kreatora-narratora wydarzeń, jak przystało na dramat muzyczny, jakim niewątpliwie jest ta werystyczna partytura Giacomo Pucciniego.

Lesław Czaplński

**KOSZALIN** **Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. Inauguracja sezonu artystycznego Filharmonii są w życiu kulturalnym Koszalina rzeczą normalną, wyróżnia je sam fakt powrotu po przerwie wakacyjnej do kontynuowania działalności koncertowej. Ale przecież 57. inauguracja – 21 IX 2012 r. – normalną nie była, zamykała bowiem 57 lat Filharmonii Bezdomej, tułaczki muzyków orkiestry symfonicznej po różnych salach, w warunkach jakie były policzkiem dla ich pracy, ich sztuki, ich ambicji, były policzkiem także dla słuchaczy pozbawionych możliwości odbioru muzyki symfonicznej – najwyższych twórczych wlotów ludzkiego ducha – nie zniekształconej fatalnymi warunkami akustycznymi. Stąd 57. inauguracja sezonu artystycznego była wydarzeniem niezwykłym, zamykającym owe 57 lat pracy w warunkach urągających podstawowym nawet potrzebom pracy artystycznego zespołu. To także ostatni już sezon udręk wiernych, i jakże licznych w Koszalinie, słuchaczy koncertów, oraz zbliżający się koniec przymusu odbioru szlachetnej sztuki muzycznej zniekształconej w jej najbardziej subtelnych faktorach.

Ruben Silva, szef koszalińskich filharmoników, na inaugurację tego niejako pożegnane sezonu, jaki odbędzie się nadal w sali kinowej, przygotował dwa dzieła wielkiej symfoniki Czajkowskiego: *Koncert skrzypcowy D-dur* oraz *VI Symfonię h-moll, „Patetyczną”*. Solistą był Konstanty Andrzej Kulka. Przygotował i poprowadził znakomicie, choć dało się odczuć w orkiestrze formę powakacyjną. Choć grała starannie, nawet doskonale, z pasją, to brakowało owego płynnego, wyważonego, naturalnego dla zespołu zgrania. Czuło się to zarówno w akompaniamentach do koncertu skrzypcowego, jak i w symfonii. Na pewno program ten zyskałby na większej liczbie prób – był chyba nieco za trudny, jak na tę tuż powakacyjną formę. Ale przecież świetna gra Konstantego Kulki, świetny czyn dyrygencki Rubena Silvy, pełna pasji i zaangażowania gra orkiestry, piękne solówki jej muzyków – złożyły się na wykonanie porywające, godne tych arcydzieł i tej niezwykłej okazji. Przyjęte owacyjnie.

Kolejny koncert (28 IX 2012) nosił tytuł *Gorące rytmy latynoskie*. Był on wyrazem faktu, że dyrektor artystyczny i dyrygent Koszalińskiej Filharmonii urodził się, wychował i wykształcił w Boliwii, stąd więc owe muzyczne resentymy, jakie

znalazły wyraz w programie poświęconym muzyce latynoamerykańskiej, były zupełnie zrozumiałe, a nawet oczekiwane. Oczekując zatem, słuchacze spodziewali się egzotyki, innego świata dźwięków wykształconego w obrębie innej kultury, innych tradycji. Tymczasem usłyszeli jakieś jej cząstki, jakieś rytmy latynoskie, ale w oprawie jak najbardziej uniwersalnej, europejskiej rozrywki. Ruben Silva zrezygnował w nim ze śpiewu i innych solistów, dał przekrój najbardziej znaczących w kulturze latynoamerykańskiej – i rodzimej dlań, boliwijskiej – utworów instrumentalnych (z historycznym komentarzem w programie). Zabrzmiały utwory o historycznym rodowodzie, rozrywkowe, kultowe, aranżowane na europejską orkiestrę symfoniczną – z dość słabą nutą egzotyki. Muzykę miłą, melodyjną, barwną. W dwu przypadkach były to utwory wyróżniające się wyrazistym stylem i brzmieniem aranżacji (*Morenada* Montenegro oraz *Sensemayá* Revueltasa). Publiczność przyjęła latynoski program – dyrygowany jakże kompetentnie – bardzo gorąco.

To było po przerwie, przed przerwą zaś zabrzmiały europejskie miazmaty muzyczne: cesarsko-królewska muzyka wielkiego Friedricha Guldy na zespół instrumentów dętych i solową wiolonczelę. Ten pięcioczęściowy *Koncert* był kapitalną zabawą muzyczną wielkiego muzyka, zabawą w stylu fin-de-sièclu: solowa wiolonczela w bardzo trudnych, popisowych partiach, z akompaniamentem kilkunastoosobowej orkiestry dętej, w zatowiszowanych i wysmakowanych, pełnych humoru partiach. Solistą był Jarosław Madejski, koncertmistrz orkiestry Filharmonii Słupskiej. Świetny muzyk, pięć części tego utworu były prawdziwymi arcydziełkami jego sztuki gry na wiolonczeli. Całość brzmiała i przebiegała lekko, ze smakiem, humorem i nostalgiczną nutą, „dęciacy” koszalińskiej orkiestry grali wspaniale. Zaś Ruben Silva, znakomity w cesarsko-królewskiej Europie, w drugiej części koncertu z wdziękiem przeobraził się w Latynosa; właściwie nie musiał się przeobrażać...

Pierwszy koncert październikowy (5 X 2012) prowadził Jacek Rogala – muzyk wszechstronny: dyrygent, szef artystyczny Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach, kompozytor, działacz muzyczny, pisarz. Program, jaki przygotował i poprowadził, wskazywałby na predylekcję do muzyki klasycznej: przejrzystej, pogodnej, har-

monijnej, ewokującej wartości czysto muzyczne – takie też cechy nosiły trzy prowadzone przezeń dzieła: Rossiniego (uwertura do opery *Semiramida*), Mozarta (*Koncert na róg KV 417*) i Haydna (ostatnia z symfonii *Londyńskich: D-dur nr 104*). Rozpoczynająca wieczór *Semiramida* w swej przejrzystości także bliska była klasycyzmowi – i już w niej odbiły się cechy sztuki Jacka Rogali: wszechogarniający umiar, a przy tym uporczywe taktowanie „na cztery”, czy „na sześć” – gdy całe długachne frazy, myśli, chciałyby lekko płynąć na „2”; a przy tym brak kontrastów w dłuższych planach. Ale ogólnie nurt muzyki płynął naturalnie i czytelnie.

Po tym „rossiniowskim” występie byliśmy świadkami rzadkiego w życiu koncertowym prawykonania nowego utworu, rzadkiego tym bardziej, że był to utwór koncertowy na akordeon i orkiestrę symfoniczną polskiego kompozytora urodzonego i wychowanego na Białorusi – Igora Jankowskiego. Twórca tam odebrał średnie wykształcenie, wyższe zaś kończy obecnie na uczelni warszawskiej. Wykonany utwór: *Rapsodia na akordeon i orkiestrę symfoniczną* jest muzyczną częścią jego pracy doktorskiej. Była to rzecz nowa na naszej estradzie – i niezwykle interesująca. Język bardzo oryginalny, nowoczesny, ale daleki od awangardowego banału, niezwykle zajmująco rozwijający się dialog akordeonu z orkiestrą, tworzący niezwykle, wyraziste barwy. Miała w tym swój ważny udział także inwencja świetnego muzyka, i świetnego akordeonisty, Macieja Drapińskiego, jaka ozdabiała, uszlachetniała przejrzystą, polifonizującą partię orkiestry. Dyrygent świetnie to wszystko reżyserował. W repertuarze symfonicznym pojawiło się oto dzieło świeże, oryginalne, entuzjastycznie przez słuchaczy przyjęte. Rzecz w naszym życiu muzycznym rzadka.

Jacek Rogala prowadził jeszcze jeden akompaniament: Mozarta *Koncert na waltornię Es-dur, KV 417*, grany świetnie i gładko przez Wojciecha Brylińskiego, zaś na deser muzycznej ucztę tego wieczoru poprowadził sprawnie ostatnią z *Londyńskich – 104 Symfonię* Josepha Haydna; poprowadził z całym szacunkiem dla jej cech „klasycznych”, choć w tej symfonii akurat znalazłby swą rację ostrzejsze akcenty, żywsze kontrasty dynamiczne – i w ogóle żywsza dynamika przebiegu, zaś jej *Menuetto* miało bardziej ludowe niż salonowe cechy...



Program drugiego październikowego wieczoru Filharmonii Koszalińskiej (19 X 2012) zawierał jedynie dwa dzieła: młodzieńczy, nasycony poetyczną, osobistą nutą *Koncert skrzypcowy A-dur* Mieczysława Karłowicza, oraz trzy symfoniczne obrazy Bedrzicha Smetany z cyklu sześciu poematów symfonicznych *Moja Ojczyzna*, pisanych w latach 1874–1879. Program zatem niezwykle skontrastowany, wymagający od wykonawców emocjonalnej identyfikacji z dwoma tak różnymi światami: poezji i epiki. Koncert prowadził Wojciech Rodek. Poezja należała do polskiej (zaś dokładnie: naszej, bo z Koszaliną) skrzypaczki, Marty Kowalczyk, należała jednak w sensie głębszym, gdyż artystka stworzyła w tej partii prawdziwą kreację, grała urzekająco, przepięknym dźwiękiem, z lekkością i precyzją, a nade wszystko z ową poetyczną nutą pozwalającą zapomnieć o fizycznej materii dźwięku, z doskonałą harmonią kontrastów, małych i większych dramatów, zamyślenia, uczucia. Problemy techniczne solistki zdawały się nie istnieć. Wirtuozeria I części oszałamiała precyzją i lekkością, *Romanza* głębią uczucia (tu refleksje bardzo dobrego rogu), *Finał* radością i tanecznym zapamiętaniem. W tej części Wojciech Rodek świetnie partnerował solistce, choć w częściach poprzednich jej interpretacje, śpiewność, lekkość, uczuciowość – nie znajdowały w pełni adekwatnego współdziałania.

Po przerwie Wojciech Rodek został sam na sam z trzema częściami wielkiego fresku symfonicznego Bedrzicha Smetany *Moja Ojczyzna*; fresku, który maluje dźwiękami wielka orkiestra symfoniczna. Wybrano z niego trzy pierwsze obrazy: *Wyszehrad* (najstarszy zamek Pragi), *Wełtawa* (obraz rzeki od źródeł aż do Pragi), oraz *Szarka* – to imię przywódczyni czeskich amazonek współrządzających niegdyś ojczyznę; czego jednak nie mogli znieść

mężczyźni i pozbawili je siłą lukratywnego przywileju. Wybuchła krwawa wojna – i tu kompozytor obficie korzysta z bogactwa wojennych stereotypów dźwiękowych, co zajmuje mu lwią część tego obrazu. Tu także dyrygent odbił sobie „akompaniatorską” pańszczyznę I części programu i z wielkim temperamentem ożywił bogate obrazy tego fresku, korzystając z dyrygenckiej racjonalizacji: lewa ręka szerokimi gestami pokazuje wejścia, charakter, dynamikę, zaś prawa krótkimi, energicznymi impulsami metrykę, motorykę, puls, akcenty. Rezultat? Żelazna dyscyplina przebiegu, zero niuansów, forsowany, brzydki dźwięk orkiestry. Ale było razem.

Wieczór symfoniczny 26 X 2012 r. mógłby być wzorem, jak nie należy układać programów koncertowych: Karłowicz, Beethoven, Dworzak – toż to triada różnych światów muzycznych, różnych wartości, różnych twórczych temperamentów; mógłby być owym niefortunnym wzorem, ale na szczęście wysoki poziom wykonawczy tego wieczoru skutecznie eliminował percepcyjne trudności. Dokonał tego Vladimir Kiradjev, świetny muzyk, artysta znany już w Koszalinie ze znakomitego dyrygenckiego warsztatu. Jeszcze pod kontrowersyjnym wrażeniem koncertu z minionego tygodnia, znaleźliśmy się oto w świecie ustalonych, satysfakcjonujących wartości na owych trzech polach symfonicznego fenomenu: słuchaczy, orkiestry, dyrygenta. Otóż dyrygent dyrygował jasno, naturalnie, dogłębnie rozumiejąc dzieła, orkiestra rozumiała dyrygenta doskonale i akceptująco, zaś słuchacze nie mieli ani na chwilę wątpliwości, że oto biorą udział w recepcji piękna i wyrazu; i artystycznej prawdy tych wykonaw.

A już pierwsze opadające, nabrzmiałe tęsknotą frazy basklarnetu (Robert Wasilewski) wprowadziły słuchaczy i zespół orkiestry w poważny ton *Powracających*

*fał* Mieczysława Karłowicza – oraz w trudnościach rozdrobnionej faktury tej rzadko wykonywanej kompozycji; a jest ona świetnym polem do popisu orkiestry i dyrygenta. Koszalińska orkiestra i dyrygent wykorzystali to rzeczywiście popisowo.

Wydarzeniem był także pierwszy u nas występ młodego pianisty, Piotra Grelowskiego, w *IV Koncercie fortepianowym G-dur* Beethovena: wielkie dzieło, wielkie wyzwanie dla każdego pianisty. Piotr Grelowski grał je doskonale technicznie, przyjął przy tym założenie wykonania koncertu możliwie lekko, delikatnie, niemal niematerialnie. Beethoven raczej takiej interpretacji nie oczekiwał, stworzył normalny, krwisty, choć także poetycki utwór; niezwykle jest w nim jedynie II część: dramatyczny dialog mocnych smyczków z delikatną skargą fortepianu; i ten fragment wykonania wypadł akurat nieco błado. W każdym razie propozycja solisty była bardzo interesująca i odniósł tu całkowity sukces, ujawniając przy tym świetny już warsztat pianistyczny i kulturę dźwięku – w czym pomogli wrażliwie dyrygent i orkiestra.

Po przerwie natomiast uraczono publiczność wyraźnym eksperymentem programowym: zabrzmiała *III Symfonia Es-dur* Dworzaka. Ta wczesna praca, ale utrzymana już w neoromantycznej poetyce, właściwie nieznaną, była wyzwaniem dla orkiestry i dyrygenta: muzycy nie tylko mu sprostali, ale pieczołowicie przygotowali i zagrali ogrom świetnej, barwnej, wysmakowanej symfoniki. Właśnie: wysmakowanej, nie epatującej trąbami i kotłami, raczej rozgrywającej swój bieg na polu barw i nastrojów – najczęściej sielskich, rzadko prezentującej bardziej wyraziste i efektowne możliwości orkiestry. Wielkie brawa dla dyrygenta, orkiestry – i publiczności, która przyjęła utwór bardzo gorąco.

Kazimierz Rozbicki

**SANTA FE** **M**uzyka Szymanowskiego w krainie oczarowania. W okresie wakacyjnym większość teatrów operowych na świecie pustoszeje. Gorące lato i leniwa kanikuła przenoszą życie kulturalne do licznych, malowniczo położonych festiwali letnich. Wakacyjna wizyta operowa w 2012 r. zawiodła mnie do malowniczego miasteczka Santa Fe w stanie Nowy Meksyk w USA. Nowy Meksyk, stan na południowym zachodzie USA, jest mieszaniną wielu kultur. Na tym ogromnym

obszarze mieszka niewiele ponad 2 miliony mieszkańców, w tym znacząca ilość stanowią ludy tubylcze, Hiszpanie oraz Latynosi. Nad pustynnym krajobrazem unosi się majestatycznie kilka pasm górskich. Stąd też biorą początek Góry Skaliste. Pocztówkowe widoki zapierają dech. Stolicą stanu jest Santa Fe, miasto założone przez Hiszpanów w XVII w. Położone na płaskowzgórzu na wysokości 2000 m. n.p.m. stanowi bardzo ważny ośrodek kulturalny. W tym niewielkim mieście, posiadającym tylko 70000 mieszkańców, mieści się ponad 300 waż-

nych galerii artystycznych. Podczas letnich miesięcy ma miejsce The Chamber Music Festival oraz Festiwal Operowy.

Santa Fe Opera została założona przez Johna Crosby'ego, niezwyklego entuzjastę, organizatora i dyrygenta. Pierwszy sezon rozpoczął się 3 lipca 1957 r. Crosby sprawował funkcję dyrektora generalnego aż do 2000 r. Obecny Festiwal kierowany jest przez Charlesa MacKaya. Zwykle w każdym sezonie (lipiec-sierpień) zespół operowy wystawia 5 produkcji oraz kilka koncertów uczestników szkoły operowej. W historii

tego zespołu operowego wystawiono ponad 40 amerykańskich i 11 międzynarodowych premier, a także 9 utworów specjalnie zamówionych przez Operę Santa Fe. Roczny budżet Festiwalu wynosi 18 milionów dolarów, w tym na szkołę operową przeznaczają się 1 milion. Przedstawienia odbywają się w amfiteatrze na wolnym powietrzu. Obecny imponujący gmach opery, trzeci z kolei, zwany The Crosby Theater, został zbudowany w 1998 r. Położony jest na malowniczym płaskowyżu pomiędzy górami Sangra de Christo (od strony wschodniej) i Jemez (od strony zachodniej). Posiada 2128 miejsc pod zadaszeniem. Małe ekraniki w oparciach foteli pozwalają na czytanie libretta po angielsku lub hiszpańsku.

Spektakle rozpoczynają się o zachodzie słońca, w lipcu o 20<sup>30</sup>, zaś w sierpniu o pół godziny wcześniej. Miłośnicy opery mogą także podziwiać zachód słońca przed spektaklem i usiane gwiazdami niebo po jego zakończeniu. Mimo uciążliwych upałów w ciągu dnia, wieczory czasami bywają chłodne. Muzyce ze sceny towarzyszy nieustannie ćwierkanie świerszczy, a czasami świergot ptaków. Emocje operowe łagodzi delikatny wietrzyk, przebiegający falami nad widownią. Silniejsze wiatry są hamowane przez umieszczone na bokach wiatrochrony. Amfiteatr posiada doskonałą akustykę. Wokół orkiestronu, w specjalnym korycie, non-stop płynie wartki strumień wody. Ma on na celu podniesienie wilgotności niezwykle suchego powietrza nad sceną oraz polepszyć akustykę.

W obecnym sezonie Festiwalu w Santa Fe wystawiono następujące nowe produkcje operowe: *Toska* Pucciniego, mało znana opera *Maometto II* Rossiniego w nowej edycji muzycznej, *Arabella* Straussa, *Poławiacze pereł* Bizeta oraz *Król Roger* Szymanowskiego. Inspiratorem wystawienia dzieła polskiego kompozytora był baryton Mariusz Kwiecień, najwybitniejszy obecnie polski śpiewak operowy występujący na wielu scenach operowych świata. W 2004 r. debiutował na Festiwalu w Santa Fe w roli Hrabiego Almavivy w *Weselu Figara*. Cztery lata później zaśpiewał tytułową partię w *Don Giovannim* Mozarta. Roger stał się obecnie jego popisową rolą. Z inicjatywy Mariusza Kwietnia operowi fani będą mogli obejrzeć operę Szymanowskiego w londyńskiej Covent Garden w 2015 r.

*Król Roger* jako opera jest gatunkiem nietypowym, o poetycko-symbolicznym znaczeniu. Stoi na pograniczu dramatu muzycznego, misterium lub oratorium.

Kompozytor swoje dzieło nazwał „operą filozoficzną”. Opera ma miejsce w średnio-wiecznej Sycylii. Łączy atmosferę surowego ascetyzmu wczesnego chrześcijaństwa z barwnym i tajemniczym światem kultury arabsko-bizantyjskiej oraz z kultem subtelnego erotyzmu i radości życia.

Pod względem muzycznym dzieło przypomina dźwiękowy tygiel, w którym widać echa impresjonizmu, muzyki cerkiewnej, elementy arabskie i hinduskie ze śladami muzyki folklorystycznej. Polska premiera odbyła się 19 czerwca 1926 r. w warszawskim Teatrze Wielkim pod kierownictwem muzycznym Emila Młynarskiego. Od tego czasu, poza licznymi wersjami koncertowymi, *Król Roger* miał ponad 30 realizacji scenicznych, w tym 14 w Polsce.

Realizację sceniczną *Króla Rogera* na Festiwalu w Santa Fe powierzono Amerykaninowi, Stephenowi Wadsworthowi, jednemu z najbardziej uznanych współczesnych reżyserów operowych. Jego koncepcja reżyserska była raczej tradycyjna, nawiązywała do swego rodzaju religijnego misterium. Dzięki sprawnej reżyserii akcja toczyła się interesująco i wartko, wręcz w tempie filmowym. Przedstawienie trwa tylko 90 minut bez przerwy, otwiera je scena chóralna osadzona w kościele bizantyjskim na Sycylii. Scenograf Thomas Lynch użył prostych środków scenicznych – z tyłu sceny połączona ściana, drewniane ławki i ozdobny tron królewski. Pozostałe akty miały raczej charakter abstrakcyjny. Chór w kostiumach zaprojektowanych przez Ann Hould-Ward ubrany jest w czarne habity kleru i mniszek. Pojawiają się też wielokolorowe kostiumy rodem z Afryki i średniowiecznej Europy. Król wyróżnia się z tłumu nowoczesnym, odświętnym ubraniem, koroną i ogromną, bogato haftowaną kapą. Rolę tę brawurowo wykonał Mariusz Kwiecień. Śpiewał z pełnym uczuciem, różnorodną kolorystyką oraz wyjątkowo pięknym pianissimo. Obdarzony silnym, ciepłym barytonowym głosem o aksamitnej barwie, konsekwentnie budował wyrazistą postać dręczonego króla, jego rozterki i nadzieje, wykazując wielkie doświadczenie sceniczne. Śpiewak prostymi środkami wyrazu artystycznego ukazał ambiwalencje głównego bohatera, który kocha Roksanę i cierpi, gdy ona odchodzi, a jednocześnie jest pod osobliwym urokiem Pasterza. Dzięki talentowi aktorskiemu i magnetycznej osobowości, postać Rogera z każdą minutą nabierała nowych barw aż do rewelacyjnie zaśpiewanej finałowej ody do wschodzącego słońca.

Partię królowej Roksany powierzono amerykańskiemu sopranowi Erin Morley. Imponowała czystym, dobrze brzmiącym sopranem, o intonacyjnej pewności. Kołysankę *Uśnijcie krwawe sny* zaśpiewała kusząco i powabnie, demonstrując doskonałe rzemiosło wokalne mimo zawilej wokalizacji o wschodniej ornamentyce. Reżyser po mistrzowsku przedstawił skomplikowaną i dwuznaczną relację pomiędzy Rogerem i Roksaną, która łatwo ulega mistycznej teologii i osobistemu urokowi Pasterza. Mankamentem śpiewaczki była słaba dykcja, bardzo przytłumiona i niewyraźna. Miałem trudności w zrozumieniu jej polskiego tekstu.

W niezwykle trudnej partii Pasterza wystąpił William Burden. Wyglądem być może nie przypominał „młodzieńca o pięknej twarzy okolonej miedzianymi puklami włosów”, jak w szczegółowych didaskaliach opisuje tę postać kompozytor. Jego ciemno brzmiący tenorowy głos z łatwością przebijal się przez ogromną orkiestrację dzieła. Aria *Mój Bóg jest piękny jako ja* wzbudziła u mnie dreszczyk emocji. Posiadał nieskazitelną dykcję i wręcz idealnie podawał polski tekst. W partii Edrisi, doradcy króla, wystąpił tenor Dennis Peterson, mezzosopran Laura Wilde jako Diakonisa i światowej sławy basso cantante Raymond Aceto w roli Arcybiskupa.

Warstwę muzyczną opracował i spektakle prowadził młody i zdolny amerykański dyrygent Evan Rogister. Fenomenalnie wyczuł dzieło Szymanowskiego, wydobywając z partytury moc niuansów i szczegółów. Pod jego mistrzowską batutą muzyka Szymanowskiego urzekła niezwykłą kolorystyką, ekspresją i precyzyjnie rozłożoną dynamiką. W sposób mistrzowski budował orkiestrowe kulminacje i inteligentnie współpracował z solistami. Świetny chór Santa Fe Desert Chorale wypełnił widownię potężnym, przejmującym dźwiękiem. Funkcję korepetytora języka polskiego, tak trudnego dla obcokrajowców, pełniła Basia Revi.

*Król Roger* wystawiony w Santa Fe jest kolejnym dowodem na osiągnięcia polskiej literatury muzycznej na scenie światowej. Festiwal był specjalnym momentem, aby uczcić rodzimy dorobek kulturalny, zwłaszcza, że opera rzadko gości poza granicami kraju.

*Kazik Jędrzejczak*

Autor artykułu pragnie złożyć gorące podziękowania dyrektorce Biura Prasowego Joyce Idema oraz jej personelowi za niezwykłą gościnność, pomoc i rady podczas Festiwalu.



# The Metropolitan Opera

G. Bizet – Carmen  
Yonghoon Lee (Don José) | Anita Rachvelishvili (Carmen)  
fot. Ken Howard/MET



## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**CARMEN** Pierwszy jej spektakl w tym sezonie w MET obejrzałam 11 X, a drugi 18 X, czyli czwarty i szósty z sześciu spektakli tej jesieni. Począwszy od lutego zaplanowanych jest jeszcze 7 przedstawień. We wszystkich tytułową partię śpiewa Anita Rachvelishvili. Rolami Micaeli podziela się: na jesieni Kate Royal, w lutym i marcu debiutująca tą partią w MET Jekaterina Szczerbaczenko, a 26 II – Hei Kyung Hong. Tragiczną ofiarą zauroczenia Carmen będą: na jesieni Yonghoon Lee, 9, 13, 16, 20 i 23 II debiutujący w MET Nikolai Szukow, a 26 II i 1 III również po raz pierwszy występujący w MET – Andrew Richards. Usłyszymy też aż trzech Escamilliów: Kyle’a Ketelsena, 11 X Dwayne’a Crofta, a w lutym i marcu – Teddy’ego Tahu Rhodesa. Podobnie będzie ze wspomagającymi rolami. Jesienne spektakle mają w obsadzie roli Mercedes Ginger Costa-Jackson, a od lutego – Jennifer Johnson Cano, La Remendado podziela między sobą Keith Jameson i Scott Scully, Le Dancaire – Malcolm MacKenzie i debiutujący w MET Marco Nistico, Zunigę – Keith Miller i Richard Bernstein. Obsada Frasquity (Daniele Pastin) i Moralesa (Trevor Scheunemann) podobnie jak rola tytułowa, nie ulegną w tym sezonie zmianie. Wszystkimi spektaklami ma dyrygować debiutujący w MET Michele Mariotti.

Urodzony w Pesaro, włoski dyrygent Michele Mariotti poza debiutem w MET, ma zaplanowane w tym sezonie występy w Neapolu (*Trawiata*) i w Covent Garden (*La Donna del Lago*). W roli dyrygenta operowego zadebiutował w 2005 r. prowadząc orkiestrę w *Cyruliku sewilskim* w Salerno Teatro Verdi. Od 2007 r. jest głównym dyrygentem Teatro Comunale w Bolonii.

W ubiegłym roku gruziński mezzosopran, Anita Rachvelishvili po raz pierwszy wystąpiła w MET również w roli Carmen. Partię tę śpiewała podczas debiutu w La Scali, w wielu prestiżowych teatrach operowych Europy, w Kanadzie, a w USA w San Francisco i Seattle.

Brytyjski sopran Kate Royal po debiucie w partii Eurydyki w 2011 r. powraca tu w tym sezonie jako Micaela. Urodzonego w Seulu, południowo-koreańskiego tenora Yonghoona Lee usłyszeliśmy po raz pierwszy w 2010 r. Don José to jego trzecia rola. Poprzednio występował tu jako Don Carlo i Ismaele w *Nabucco*. 11 X Jako Escamillo wystąpił amerykański baryton Dwayne Coft, który od lat tu śpiewa i ma na swym koncie ponad 450 spektakli w 33 rolach. 18 X usłyszałam w tej roli amerykańskiego bas-barytona Kyle’a Ketelsena, który debiutował w MET jako Angelotti w *Tosce*, a później śpiewał tu Leporella w *Don Giovannim* i Mr. Flinta w *Billym Buddzie*.

Carmen to nie tylko odpowiedni głos, rejestr i barwa. Ma być w nim i obietnica, i groźba, szysterstwo i duma, no i uwodzicielski, fascynujący sex appeal. Rachvelishvili ma głos do Carmen, z atrakcyjną ciemną „przydymioną” barwą, dobrą dźwięcznością i wystarczająco silnym dołem rejestru, ale nie usatysfakcjonowała mnie wokalnie w żadnym z dwóch widzianych przeze mnie spektakli. Na początku zbyt wyraźnie słyszalne było wibrato i to niestety właśnie w *Habanerze*. Wpłynęło to na brak płynnej ciągłości linii wokalne, a górne dźwięki były bardzo problematyczne w precyzji intonacyjnej. *Pres des remparts de Seville* było lepsze, ale tylko lepsze. Aria trzech kart wypadła poprawnie bo Rachvelishvili ma dobry dół, ale do aktu ostatniego nie zaferowała nam wyrazistej wokalnie postaci i nie porywała w pasji emocjonalnej. Zbyt polegała na samej barwie głosu. Dopiero na sam koniec, w konfrontacji z Don José, postarała się o większą intensywność i wykorzystwała potencjał głosu. A poza tym unosiła wysoko spódnicę, obejmowała nogami Don Joségo na leżąco czy siedząco, ale nie wyczuwało się w jej scenicznej prezentacji głównej bohaterki sex appealu. Bardzo „zimna” i wykalkulowana pod każdym względem Carmen.

Yonghoon Lee też specjalnie mnie nie zachwyił pierwszego wieczoru.



Sztywny aktorsko, zbyt miękki, bezradny, zagubiony i za słaby jako postać sceniczna. Prawdziwa ofiara. Podobnie jak Rachvelishvili dopiero w scenie konfrontacji zaprezentował dramatyczne wybuchy pasji i desperacji doprowadzającej go do morderstwa. Wokalnie był to mieszany występ. Dość silny i jasno brzmiący tenor bez trudu, pewnie intonacyjnie, radził sobie w górnym rejestrze. Atrakcyjnie prezentował też cieplejsze, miększe fragmenty roli jak w *La fleur*, ale tego wieczoru słyszalna była tendencja do zbyt nosowych dźwięków. Znacznie korzystniej wokalnie i aktorsko zaśpiewał Don Joségo 18 X. Bardziej wyrazisty przede wszystkim w wokalnym aktorstwie interpretacji roli. I to właśnie on najbardziej spodobał się widowni tego wieczoru.

Nie mieliśmy niestety szczęścia do dobrej wokalnie Micaeli. Sopran Kate Royal nie poradził sobie z rolą. Za słaby,

lekko wibrujący, siłowy w górze, a więc splaszający tony, nie potrafił nadać liniom wokalnym lirycznej, płynnej słodyczy oczekiwanej w tej roli, co oczywiście najbardziej słyszalne było w *Je dis que rien ne m'épouvante*, w której skracala frazy i niestety zbyt wiele tonów wycisnęła w górze za ostrym głosem.

Dwayne Croft też nie okazał się najlepszym wyborem do partii Torreadora. Bardzo lubię i szanuję tego śpiewaka, ale to było zdecydowanie nie to. Za miękko i bez wyrazistości. Dobrze muzycznie, ale nie porywająco. Zdecydowanie lepszym Escamillem okazał się 18 X Ketelsen, który lepiej, choć nie do końca doskonale, wcielił się wokalnie w tę postać. Był zdecydowanie bardziej magnetyczną, męsko uwodzicielską postacią.

Bardzo dobre wrażenie wywarły na mnie natomiast wspomagające głosy tej opery i chór. Maria Kowlaski i Eric Otto też zebrali sporo braw za sola taneczne.

Największą atrakcją obu wieczorów był dla mnie debiutujący w MET włoski Maestro Michele Mariotti. Co prawda nie do końca udało mu się uniknąć pułapki przyspieszania temp w co najmniej trzech fragmentach *Carmen*, ale ta tendencja niestety jest grzechem wykonawczym niemal wszystkich współczesnych dyrygentów *Carmen*. A mam tu na myśli sam początek opery, muzykę tańca w gospodzie Lillas Pastia i marsz przed corridą przy końcu opery. Ale bardzo wyraziście zaprezentował ogólną muzyczną koncepcję opery. Bardzo dobrze wyważone zróżnicowania dynamiczne, świetna liryczna płynność i ciągłość, bez „dziur” muzycznych, atrakcyjnie wydobyta paleta barw, intensywność dramatyczna i poza wyżej wspomnianymi fragmentami – znakomite, a gdzie trzeba sprężyste tempa. Jednym słowem stylowo i w liryce partytury i w jej dramatycznych fragmentach. ☺

**TRUBADUR** Wbieżącym sezonie MET zaplanowała *Trubadura* w 12 spektaklach – od 29 IX do 24 I 2013 r. We wszystkich przedstawieniach orkiestrę poprowadzi Daniele Callegari, natomiast obsada ulegnie zmianom. W partii Leonory aż dwa debiuty: Carmen Giannattasio i Guanqun Yu na jesieni, a od stycznia wymiennie Patricia Racette i Angela Meade. Dwie Azuceny: na jesieni Dolora Zajick, a w styczniu Stephanie Blythe, dwóch Manriców: w pierwszej serii Gwyn Hughes-Jones, a później Marco Berti, trzech Hrabiów di Luna: Franco Vassallo, debiutujący Angel Odena (17 X), a w styczniu Alexey Markov. Partią Ferranda podzielili się Morris Robinson i Christophoros Stamboglis, a Inez – Maria Zifchak i Edyta Kulczak. Jedyne Ruiza ma śpiewać we wszystkich spektaklach Hugo Vera.

Urodzony w Mediolanie Daniele Callegari wystąpił w MET jedynie w 2008 r. debiutując w spektaklach *Giocondy*. Włoch prowadził już orkiestry w La Scali, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Kopenhadze, Paryżu i Waszyngtonie.

Dolory Zajick chyba nie trzeba przedstawiać. Urodzony w Salem stan Oregon znakomity mezzosopran śpiewa w MET od 1988 r.

Walijski tenor Gwyn Hughes Jones debiutował w MET w 2001 r. jako Ismaele w *Nabucco*, a później zaśpiewał partię Fentona w *Falstaffie*.

Amerykański bas Morris Robinson najpierw wystąpił w MET jako Drugi Więzień w *Fideliu* (2002). Usłyszeliśmy go też jako Sarastra, Króla w *Aidzie*, Reinmara w *Tannhäuserze*, Wielkiego Kapłana Bala w *Nabuccu*, Mercurego w *Trojanach* i Pierwszego Nazareńczyka w *Salome*.

Debiutujący w MET hiszpański baryton Angel Odena od dnia swego debiutu operowego w 1994 r. występował głównie w Hiszpanii.

Guanqun Yu urodziła się w prowincji Szandong w Chinach. Młody sopran wygrał w bieżącym roku Operalia Plácida Dominga i zaprezentowała Leonorę w *Trubadurze* w Busetto podczas festiwalu Verdiego. W 2008 r. została członkiem operowego studia w Bolonii i wystąpiła już jako Elettra w *Idomeneo* Mozarta w Ferrarze, Modenie, Rawennie i Reggio Emilia. Zaproszono ją również do udziału w galowym koncercie w operze w Hong Kongu, oraz do wykonania Małgorzaty w *Joannie d'Arc au Bucher* Honeggera w wiedeńskiej Musikverein. W rodzinnej prowincji Szandong zaśpiewała Paminę i w serii koncertów, a w ubiegłym sezonie wystąpiła w roli Giuseppiny Strepponi w światowej premierze *Risogrimiento* Lorenza Ferrera w Teatro Comunale Luciana Pavarottiego w Modenie.

Debiutujący partią Leonory włoski sopran Carmen Giannattasio ma w planach bieżącego sezonu debiut w roli Violetty w neapolitańskim Teatro San Carlo, Vitellii

w *Łaskawości Tytusa* w Marsylii, występ w *Don Carlo* w Berlinie i galowe koncerty z Marcellem Alvarezem, Leo Nuccim i Vasseliną Kasarovą w Johannesburgu i Cape Town. W bieżącym roku debiutowała też w Covent Garden jako Mimi. Jest absolwentką programu szkolenia młodych śpiewaków w La Scali, a w 2002 r. wygrała pierwszą nagrodę w Operaliach Plácida Dominga. Nagrała już dwie płyty: *Ermionę* Rossiniego, w której zaśpiewała tytułową partię oraz Imogenę w *Piracie* Belliniego.

Włoski baryton Franco Vassallo debiutował w MET w 2005 r. jako Figaro w *Cyruliku sewilskim*. Później wystąpił tu jako Belcore w *Napoju miłosnym*, Riccardo w *Purytanach* i Ezio w *Attilii*.

Podczas premiery sezonu 29 IX planowany debiut Giannattasio nie doszedł do skutku. Wycofała się z powodu choroby. Przesunięto więc debiut Yu z 17 X, która zastąpiła ją w tej roli.

Widziałam jak dotąd 3 spektakle *Trubadura*: 4, 17 i 25 X. 4 X był wieczorem debiutu Giannattasio, która powróciła po chorobie jako Leonora. Pierwsze dwie części nie były dobre. Trudno spekulować co przyczyniło się do nieatrakcyjnego występu włoskiego sopranu. Może były to pozostałości choroby, a może paraliżująca trema. Głos dość chwiejnie wibrował, *Tacea la notte* zaśpiewała w zbyt szybkich tempach, góra była niepewna intonacyjnie, brzmiała ostro krzykliwie, lekko nosowo i ze splaszoną dźwięcznością siłowego



głosu. Gdzie można wybierać dolne opcje roli. Po przerwie nastąpiła niebywała zmiana. Słuchałam jakby innego głosu i innej śpiewaczki. Bardzo się zmobilizowała i w dwóch pozostałych aktach usłyszałam interesujący głos o ciekawej dramatycznej barwie i zupełnie dobry koniec opery. Wspaniała publiczność MET nagrodziła ją wieloma brawami, a Giannattasio, wyraźnie wzruszona, ocierała łzy z oczu. Nie był to zapewne debiutowy występ jaki chciała tu zaprezentować, ale wielbiciele opery docenili jej wysiłki.

Hughes-Jones, Manrico, jest zdecydowanie lirycznym tenorem i te fragmenty roli wypadły najkorzystniej. Niestety, nie ma dobrego, pewnego górnego rejestru i tu najbardziej uwidoczniły się problemy. Chciał to nadrobić lekką popisowością w mocy, ale osiągał wtedy dokładnie odwrotny do zamierzonego skutek. Począwszy od *Ah, si ben mio* do końca sceny, czyli z włączeniem oczekiwanej przez publiczność *Di quella pira*, rolę obniżono, ale i tak nie poradził sobie z górą końcówki.

spektaklu przedstawiciel MET prosił widzów w imieniu Zajick o wyrozumiałość. Nękający ją wirus mógł bowiem wpłynąć na jakość występu.

Yu ma dobrze wyszkolony technicznie głos i jedynie dół rejestru jest nieco za słaby. Pewna, precyzyjna góra, koloraturowe przebiegi wykonane nie popisowo, ale wypełnione przekazem interpretacyjnym charakteru roli, dobra dźwięczność i atrakcyjna barwa. Nie jest to w mocy głosu klasy Sondry Radvanovsky, ale wyraziście wzbijał się ponad brzmienia połączonych

G. Verdi – *Trubadur*  
Morris Robinson (Ferrando) i Dolora Zajick (Azucena)  
fot. Marty Sohl/MET



Ogólnie ten wieczór nie zaliczał się do udanych, poza oczywiście znakomitą Zajick w roli Azuceny. Morris Robinson ma mocny, głęboko soczysty bas. Brzmiał więc pięknie, ale za ciężko do Verdiego. Franco Vassallo (di Luna) nie miał najlepszego wokalnie wieczoru. Głos nie płynął lirycznie, Vassallo skracał frazy w lekko zbyt pospiesznych tempach, co niekorzystnie wpłynęło na wykonanie *Il ballen*, która jednak mimo wszystko zabrzmiała najlepiej w całym spektaklu.

Tego wieczoru nie byłam pewna czy obrane przez dyrygenta przyspieszone w wielu fragmentach opery tempa miały pomagać śpiewakom czy im przeszkadzały. Z jednej strony skrócenie długich linii wokalnych lekko ułatwiło im występ, ale niestety powodowało braki w synchronizacji, lekki chaos, głównie w ansamblach i pospieszną płytkość ogólnego brzmienia muzyki Verdiego.

17 X usłyszałam w roli Leonory Guanqun Yu i debiutującego w MET w partii di Luny Angela Odenę. Przed rozpoczęciem

sił orkiestry i ansamblu głosów, jak np. na końcu aktu II. Yu nie może też popisać się dobrymi piano czy pianissimo, ale to młoda śpiewaczka należy więc, jak sądzę, zaufać jej ambicji i talentowi w nadrobieniu niedostatków głosu. Tego wieczoru zaśpiewała Leonorę dość stylowo i tylko w nielicznych fragmentach głos brzmiał w zbyt, jak na wielkość widowni MET, wyciszony sposób.

Niekorzystne wrażenie wywarł na mnie debiutujący w MET Odena, który śpiewał głównie gromko, dość krzykliwie i dużą siłowością. Za pospiesznie, zbyt popisowo-

wo, bez melodyjnej, stylowej płynności linii wokalnych Verdiego.

Manrico, czyli Hughes-Jones, w zasadzie nie zaoferował tego wieczoru niczego lepszego czy atrakcyjniejszego wokalnie i jedynie liryczny duet z Azuceną z końca opery zaskarbił sobie moje uznanie.

Zajick jak zwykle zademonstrowała klasę i niesłychaną kontrolę techniczną głosu. Choć nie w pełnej formie, jedynie na samym początku *Stride la vampa* można było usłyszeć lekką ostrość barwy, ale poza tym była znakomita i słusznie zebrała największą owację od publiczności.

Tym razem dyrygent lekko zwolnił co korzystnie wpłynęło na ogólną płynność

muzyki, a i chór nie musiał przyspieszać by wyrobić się w tak obranych tempach.

Dopiero 25 X usłyszałam spektakl *Trubadura* na miarę młodych śpiewaków prezentujących trudne role Verdiego w MET. Było to ostatnie przedstawienie jesienniej serii, a więc wszyscy byli bardziej zrelaksowani, nie oszczędzali sił na kolejne występy i zaoferowali widowni Nowego Jorku wszystko co mieli najlepszego. Tego wieczoru powrócili w Trubadurze Yu, Hughes-Jones i Zajick oraz Vassalo jako Hrabia di Luna. Tempa były tym razem sprężyste, ale wyważone podobnie jak i dynamika całości, chór czarował mocą i pięknem wykonania, a Zajick – rewelacyj-

na. Ale i cała reszta obsady głównych ról była na bardzo dobrym poziomie. Vassalo nareszcie zabrzmiał jak soczysty w barwach, stylowy verdiowski baryton, Manrico słusznie postawił na liryczną płynność roli, a nie monochromatyczne bohaterstwo i nie próbował siłowo wyśpiewać górnych tonów roli wybierając obniżone opcje. Jego atrakcyjnie dźwięczny głos, z modulacjami barw w lirycznych scenach mógł usatysfakcjonować najwybredniejszych. Nareszcie wydobyl z roli desperację i ból postaci, a jego ukochana Leonora popisała się od strony aktorsko-wokalne. Bardzo udany i obiecujący występ młodego chińskiego sopranu. Warto śledzić jej dalszą karierę.📧

**11** X odbyło się zebranie członków zarządu MET, na którym Peter Gelb poinformował oficjalnie o planowanym powrocie na podium dyrygenckie Jamesa Levine'a. Tego samego wieczoru podano to w informacji oficjalnej 1600 członkom zespołu MET i prasie.

Graniczy to z cudem, ale wytrwałość i determinacja Jamesa Levine'a, prognozy i decyzja lekarzy zezwolą Maestro Levine'owi na powrót do pracy. Za zgodą Jamesa Levine'a MET ogłosiła raport medyczny jego stanu zdrowia co jest wydarzeniem nie mającym precedensu. Można przeczytać jego fragmenty oraz posłuchać Petera Gelba ogłaszającego powrót muzycznego dyrektora MET na ich stronie internetowej.

Po dwóch latach nieobecności w MET, 69-letni James Levine ma zaplanowany występ z orkiestrą MET w Carnegie Hall 19 V, a w kolejnym sezonie występy w trzech produkcjach operowych w MET.

Najpierw będzie to wznowienie *Così fan tutte* Mozarta w 9 spektaklach, z których pierwszy zaplanowany jest na 24 IX 2013 r. Kolejną operą ma być nowa produkcja *Falstaffa* – 10 przedstawień począwszy od 6 XII i wreszcie wznowienie *Wozzecka* – 5 wieczorów, z których pierwszy odbędzie się 6 III 2014 r. W planach uwzględniono też 3 występy w Carnegie Hall z orkiestrą MET oraz jeden koncert w maju 2014 r.

James Levine będzie dyrygował z wózka elektrycznego tak więc zespół

techniczny MET już planuje konstrukcję specjalnej mechanicznej windy, która umożliwi wnoszenie i opuszczanie wózka na poziom podium dyrygenckiego w MET i w Carnegie Hall.

Stan zdrowia Maestro Levine'a od wielu już lat budził poważne obawy. Po raz ostatni dyrygował w MET *Walkirią* 14 maja 2011 r. Tego lata w sierpniu podczas wakacji spadł z kilku schodków, co spowodowało poważny uraz kręgosłupa i kompletny paraliż nóg. Obecnie odzyskał już czucie i mobilność w nogach choć nadal jeszcze nie może chodzić. Od 1994 r. natomiast Maestro Levine cierpi również z powodu choroby, której symptomy pokrewne są Parkinsonowi. Jego stanu zdrowia związanego z Parkinsonem nie podawano do oficjalnej wiadomości na prośbę Maestro, który bardzo ceni sobie prywatność, ale pogłoski o jego stanie znane były w zasadzie wszystkim stałym bywalcom MET. Symptomy Parkinsona same w sobie nie wpływały na dyrygowanie, ale dotkliwe bóle kręgosłupa mogły doprowadzić do pogorszenia stanu. Podawano mu lek L-dopa, który niestety przyczyniał się do zwiększonego drżenia w nogach i lewej ręce, ale hamował inne symptomy choroby. Lekarze orzekli odmianę Parkinsona, na którą cierpi Levine jako „nie złośliwą”, czyli taką, która nie powoduje powolnego pogarszania się stanu.

Opublikowane na stronie internetowej MET oświadczenie o stanie zdrowia Maestro wymienia m.in. jego prywatnego lekarza, Dr. Lena Horowitza ze szpitala Lenox Hill, który również koordynuje zespół lekarzy zajmujący się zdrowiem Jamesa Levina. Wedle jego słów jego powrót do zdrowia jest „inspiracją dla podobnych przypadków (...) oraz rezul-

tatem niezwykle determinacji i ciężkiej pracy”. Opinie o stanie zdrowia Maestro wydało dwóch neurologów i chirurg, który leczył jego kręgosłup. Wszyscy zgodnie oświadczyli, że jego rekonwalescencja przebiega znakomicie tak więc może już wrócić do pracy. Górna część jego ciała jest też zdecydowanie silniejsza niż była i to od wielu lat. Dalsza rehabilitacja i terapia będą trwały nieprzerwanie, ale można to będzie pogodzić z jego pracą dyrygencką.

Od początku września bieżącego roku Maestro Levine regularnie już uczestniczył w zebraniach administracyjnych MET, szkolił młodych śpiewaków w ramach programu Lindermann oraz brał udział w przesłuchaniach. Tempo pracy ma powoli wzrastać począwszy od końca tego roku. MET zaczęła również przygotowywać program na kolejny sezon, który zwyczajowo już jest podawany do wiadomości publicznej w lutym. W wyniku pozytywnego oświadczenia lekarzy, włączono więc do planów występy Maestra Levine na kolejny sezon.

Fabio Luisi, który przejął prowadzenie spektakli w MET w wyniku choroby Levine'a pozostanie w MET jako główny dyrygent, ale nie jest jeszcze do końca jasne jak zostaną podzielone ich obowiązki. James Levine powraca oczywiście jako muzyczny dyrektor MET.

„Jestem niezwykle szczęśliwy z powrotu”, powiedział w wywiadzie telefonicznym Maestro Levine. „To dla mnie wydarzenie graniczące z cudem”.

Wielbiciele talentu Jamesa Levine'a mają więc co fetować. Dane nam bowiem będzie nadal podziwiać jego niezwyklej kunszt dyrygencki.📧

MAESTRO LEVINE WRACA NA PODIUM!



# Flecista z pasją

z wybitnym polskim flecistą Krzysztofem Kaczka rozmawia Jan A. Jarnicki

**Odkąd pana poznałem (w 2006 r.), jest pan w ciągłym ruchu. Pokonuje pan strefy czasowe z większą łatwością, niż przeciętny użytkownik warszawskiego metra pokonuje kilkadziesiąt kilometrów jego jedynej jak na razie linii. Co pana tak gna po świecie?**

Myślę, że związane jest to z moimi poszukiwaniami, a poza tym bardzo lubię podróżować, pasjonuje mnie poznawanie ludzi i świata. Kilkanaście lat temu podróżowanie to miało ścisły związek z poszukiwaniem nauczyciela, który pomógłby mi rozwinąć talent. Od dawna marzyłem o studiach za granicą i dlatego wybrałem Monachium. Miasto to jest jednym z kilku miejsc na świecie, w których czuję się jak w domu. Potem był Salzburg, Wiedeń, Paryż i Kanada. Muzyka była zawsze moją największą pasją i dlatego też każdego lata starałem się o stypendia i w miarę możliwości wyjeżdżałem na różnego rodzaju kursy, festiwale, warsztaty orkiestrowe i kameralne.

Znam wielu muzyków, którzy nigdy nie znaleźli swojego mistrza. Ja jestem niezwykle wdzięczny losowi, że udało mi się spotkać nauczyciela, który w ciągu roku potrafił doszlifować moją grę do światowego poziomu. Była to Irena Grafenauer, u której kształciłem się na studiach podyplomowych w Salzburgu. Warto było zmierzyć się z wieloma problemami i przeciwnościami, aby poznać takiego mentora...

Irena to nie tylko wspierała muzyk ale przede wszystkim niesamowity człowiek mówiący prawdę (nawet niewygodną), ale zawsze z wielką życzliwością. Wydaje się zatem, że to moje gnanie przez świat było jak najbardziej uzasadnione. Warto poznać w życiu prawdziwego pedagoga i artystę jakim jest Irena. Do dziś utrzymuję z nią kontakt i za każdym razem powtarza mi, że jest ze mnie bardzo dumna. To jest największa nagroda za trud włożony w moje poszukiwania. Byłoby jednak nieuczciwym pomijanie

innych nauczycieli, gdyż każdy z nich przekazał mi sporą wiedzę i umiejętności. Studia u Ireny były jednak momentem przełomowym w moim życiu i karierze. Generalnie całą moją edukację wspominam bardzo pozytywnie – no może z wyjątkiem studiów w Warszawie, które teraz oceniam jako mieszaninę klimatów absurdu Monthy Pytona i brazylijskiej telenoweli... W Monachium, Salzburgu, Wiedniu, Paryżu odnosiłem wiele sukcesów, czułem się doceniany. Jednakże po studiach muzyk często zaczyna mieć rozterki i próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie – co dalej? Podczas studiów grałem już sporo koncertów solowych, grałem w orkiestrach młodzieżowych. Po ich skończeniu stwierdziłem jednak, że pora znaleźć jakąś sensowną pracę, gdyż bycie „wolnym strzelcem” jest zbyt ryzykowne i stresujące. W Niemczech praca w orkiestrze to szczyt marzeń każdego studenta instrumentalisty – wiąże się z dobrym wynagrodzeniem i pewnym zabezpieczeniem na przyszłość, a przede wszystkim prestiżem. Najbardziej znany solista fletu Emmanuel Pahud to przede wszystkim muzyk orkiestrowy. Tak więc najważniejszym moim celem stało się zdobycie doświadczenia orkiestrowego. Oprócz tego dalej zamierzałem grać koncerty solowe, kameralne, nagrywać płyty i uczyć. Konkursów na stanowiska flecisty w niemieckich orkiestrach jest bardzo mało, poziom niezwykle wyśrubowany, a konkurencja ogromna. Wyższe Szkoły Muzyczne w Niemczech wypuszczają za dużo absolwentów i zdarza się, że na przesłuchanie zgłasza się kilkuset kandydatów. Wielkim sukcesem jest już otrzymanie zaproszenia, a bez doświadczenia orkiestrowego nawet najlepszy student takiego zaproszenia nie dostanie. Pewnego dnia koleżanka powiedziała mi, że jest wolne miejsce na stanowisku pierwszego flecisty Filharmonii Sudeckiej w Wałbrzychu. Nie zastanawiając się pojechałem do Wałbrzycha i ówczesny dyrektor – dr Dariusz Mikulski – bez pro-

blemu zaoferował mi pracę. Zawsze wydawało mi się, że Wałbrzych leży gdzieś na końcu świata. Za bardzo nie chciałem wracać do kraju ale uświadomiłem sobie, że muszę być pierwszym flecistą jakiegokolwiek orkiestry symfonicznej aby móc pisać się dalej. W Wałbrzychu przepracowałem półtora roku. W tamtym czasie grało tam wielu młodych muzyków, którzy dzisiaj pracują m.in. w Filharmonii Berlińskiej, Staatskapelle Berlin, orkiestrach londyńskich i w Oslo. Wszyscy bardzo polubiliśmy klimat Wałbrzycha i wytworzyła się niepowtarzalna atmosfera... Poza orkiestrą miałem uczniów w Monachium, jeździłem na koncerty za granicę, przygotowywałem się do konkursów i wreszcie prestiżowe orkiestry zaczęły zapraszać mnie na przesłuchania.

Wracając do gnania po świecie to przełomowym momentem było spotkanie z moją ukochaną prof. Wandą Wilkomirską. Grałem wtedy koncert w Sydney, na który chyba przypadkiem przyszła pani Wanda. Mówiła potem, że koncert był świetny, bardzo miło spędziłem czas na rozmowie z tą cudowną osobą. W końcu spytała, gdzie pracuję na stałe... Była trochę zdziwiona, że jest to Wałbrzych. Jej brat był wieloletnim dyrektorem Filharmonii Sudeckiej, więc doskonale znała tamtejsze realia. Usłyszałem wtedy, że jestem świetnym solista, ale teraz najważniejsze jest znalezienie dobrze płatnej pracy w orkiestrze, gdyż flet to przede wszystkim instrument orkiestrowy. Wróciłem z Australii do Polski i zacząłem na poważnie brać słowa, które usłyszałem w Sydney. Kilka dni później na tablicy informacyjnej FS pojawiła się informacja, że Shenzhen Symphony Orchestra poszukuje pierwszego flecisty. Zarobki były dużo wyższe niż w Wałbrzychu, a przesłuchanie miało się odbyć w moim rodzinnym mieście Toruniu. Pojechałem więc na weekend do rodziców i zagrałem przesłuchanie. Po kilku miesiącach otrzymałem e-maila z zapytaniem, kiedy mogę przeprowadzić się do Chin. Wtedy



dopiero doszło do mnie, że wyjeżdżam na drugi koniec świata. Okazało się, że Shenzhen to nowoczesna metropolia na granicy z Hong Kongiem, z przepiękną salą koncertową. Orkiestra w Shenzhen grała na dobrym poziomie, ale organizacja i zarządzanie było fatalne. Po kilku miesiącach zacząłem szukać innej pracy i akurat odbywały się przesłuchania w Nowym Jorku, Berlinie i Szanghaju do Shanghai Symphony Orchestra. Poleciałem do Szanghaju i udało mi się to przesłuchanie wygrać! Podszedł do mnie dyrektor Yu Long i powiedział, że w Szanghaju nie szukają pierwszego fletu ale w Guangzhou mam miejsce od zaraz! Nie zastanawiałem się i przyjąłem propozycję ...

A gdzie pognam dalej? Nie mam zielonego pojęcia i to jest najbardziej fascynujące w życiu. Czuje się gotów na pracę w jakiejś bardzo słynnej orkiestrze, ale

nie ukrywam, że bardzo polubiłem Chiny i mógłbym tam zostać na dłużej... niczego nie wykluczam zwłaszcza, że chińskie orkiestry mają bardzo duże aspiracje. Najważniejsze, że moja kariera solowa rozwija się w szybkim tempie.

**Uczestniczył pan w wielu konkursach, wiele z nich wygrał. Proszę o nich opowiedzieć.**

Jak twierdzi Anne Sophie Muter, „konkursy są dla koni” (śmiech). Szczerze mówiąc nigdy za konkursami nie przepadałem i mam co do nich mieszane uczucia. Z pewnością jest kilka konkursów pianistycznych czy smyczkowych, po których kariera może nabrać rozpędu. Inaczej jest z konkursami dla instrumentalistów pozostałych specjalności. Na pewno mogą być motywacją do pracy, ale myślę, że ich rola i era powoli się kończy. Kilkadziesiąt lat temu wygrana w konkursie pomagała w karierze. Teraz jest ich po prostu za dużo. Za dużo jest też laureatów.

Mnie najbardziej ucieszyła pierwsza nagroda podczas Australian Flute Festival Flute Competition w Adelajdzie. Świetnie się przygotowałem, ale nie miałem żadnych oczekiwań i po prostu chciałem pięknie grać. Poziom był wysoki a jury jednogłośnie przyznało mi pierwsze miejsce. Drugą nagrodę otrzymała Jessica Jiang – laureatka pierwszej nagrody małego ale znanego Konkursu im. Leonarda de Lorenzo w Viggiano. Wygrane w IBLA





Grand Prize i później pierwsza nagroda w Nowym Jorku dały mi możliwość występu w Carnegie Hall. Zdobyłem też kilka pierwszych nagród jako solista i kameralista na konkursach we Włoszech i drugą nagrodę na prestiżowym konkursie NFA w Pitsburgu w USA. Jednym z pierwszych konkursów, w których wziąłem udział, był Konkurs Fletowy w Kobe. Nie był on dla mnie sukcesem, ale każdy uczestnik miał okazję porozmawiać z dwoma jurorami. Podszedłem do legendarnego profesora Jeana Claude'a Gerarda, słynącego z bardzo ostrych opinii... Ku mojej radości na jego kartce przy moim nazwisku widniała adnotacja „bardzo dobry flecista, następna runda, pewna praca w orkiestrze”. To dało mi dużo motywacji.

Więcej grzechów nie pamiętam (śmiej).

### **Czy warto było w nich uczestniczyć? W czym mogą one pomóc artyście?**

Myślę, że warto jeśli człowiek nie nastawia się tylko i wyłącznie na wygraną. Miło jest otrzymać pierwszą nagrodę, ale jeśli się nie uda, to świat się przecież nie kończy. Na dużych konkursach wielu dobrych flecistów przystępuje do walki o podium i wygrana jest często loterią. Osobiście jestem bardzo dumny, że udało mi się wygrać kilka nagród mimo, że w jury żadnego z tych konkursów nie zasiadali moi nauczyciele. Znam wielu flecistów, którzy zdobywają nagrody tylko i wyłącznie przy obecności swojego pedagoga...

Największą niespodzianką było dla mnie ubiegłoroczna rozmowa z flecistami w Chinach o pewnym Polaku, który 6 lat temu z wielką osobowością i muzykalnością zagrał na konkursie w Pekinie i niespodziewanie odpadł.... Po krótkim zastanowieniu doszedłem do wniosku, że w tamtym konkursie brał udział jeden Polak... i to byłem ja (śmiej). To dowodzi, że nie trzeba wygrywać, żeby zostać zapamiętanym i docenionym.

### **Gratuluje pańskiego występu z przed kilku dni w Carnegie Hall. Jaki był repertuar i z kim go pan wykonał?**

Uwielbiam Nowy Jork, a Carnegie Hall to zawsze dla mnie wielka radość i nobilitacja. Grałem już tam po raz drugi, a w 2013 r. planowany jest kolejny występ. Tym razem zagrałem z zaprzyjaźnioną świetną pianistką z Kanady – Sarą Hagen. Wykonaliśmy przepiękne sonaty Mozarta i

Francka. Zabawne są okoliczności naszego poznania w Banff Center for the Arts. Ja byłem tam wówczas Artystą-Rezydentem, a Sarah przyjechała na imprezę taneczną. Kilka miesięcy później natknęliśmy się na siebie przypadkowo na moście Pont Alma w Paryżu... Jeszcze w tym samym roku zagraлиśmy koncert w Vancouver. W tym roku również trzykrotnie razem inaugurowaliśmy festiwale, których Sarah jest dyrektorem artystycznym.

### **Jak przyjęto pański występ?**

Były oklaski, gratulacje, nie było gwizdów i nikt nie rzucał w nas pomidorami i jajkami. To chyba dobrze?! (śmiej)

### **Gdzie pan jeszcze ostatnio występował?**

Jeżeli chodzi o koncerty solowe i kameralne to od naszego ostatniego spotkania bardzo dużo się wydarzyło. W październiku występowałem w Nowym Jorku i w kilku miastach w Kanadzie. W lipcu na zaproszenie Ambasad Niemiec i Polski zadebiutowałem w Teatro Nacional w Brasillii. Koncert ten przyjęty został owacją na stojąco.

Przez ostatnie dwa lata skupiłem się na pracy w orkiestrze, ale byłem też dwukrotnie na tournée po Australii i w Nowej Zelandii. W znanej Wellington Town Hall zagrałem koncert z okazji rocznicy upadku Muru Berlińskiego w obecności Ministra Kultury i ambasadorów kilkunastu krajów. Występ został znakomicie przyjęty. Trzykrotnie występowałem w Singapurze, potem w Tokio, Kuala Lumpur i kilku innych miejscach w Azji. I to wszystko obok prawie czterystu koncertów, które zagrałem w orkiestrze w przeciągu trzech ostatnich lat. Sam nie wiem jak ja to zrobiłem, bo przecież doba ma tylko 24 godziny... (śmiej)

### **Niedawno ukazała się pańska płyta *Nostalgy* z transkrypcjami dzieł Chopina na flet i marimbę, lub wibrafon. Skąd taki pomysł?**

Powód był dość prozaiczny. Bardzo chciałem nagrać muzykę Chopina w nietypowym brzmieniu.

### **Do współpracy przy tej płycie zaprosił pan Nicholasa Reeda. Gdzie spotkaliście się po raz pierwszy i jak przebiegała praca nad płytą?**

Z Nickiem znamy się od 2005 r. Przebywaliśmy razem na stypendium Erasmus/Sokrates w Konserwatorium Narodowym

w Paryżu. Pomysł na płytę narodził się cztery lata później, a jego realizacja możliwa była dzięki stypendium artystycznemu Marszałka Województwa Kujawsko-Pomorskiego. Ze względu na ograniczone możliwości techniczne marimbę aranżacja utworów Chopina na wybrany przez nas skład okazała się dość skomplikowana. W związku z tym nie wszystkie utwory, które początkowo miały znaleźć się na płycie okazały się trafnym wyborem. Trudności nastręczyła nam też organizacja prób, ze względu na odległość naszych miejsc pobytu. Mimo to dołożyliśmy wszelkich starań, aby projekt stypendialny wykonać na najwyższym poziomie i mam nadzieję, że chociaż po części nam się to udało.

### ***Nostalgy* została przyjęta entuzjastycznie przez krytyków w wielu krajach, ostatnio zdobyła „Global Music Award”. Proszę powiedzieć coś więcej o tym wyróżnieniu?**

Cieszę się, że nagranie się podoba. W październiku magazyn Flute Talk napisał, że „płyty tej słucha się bez końca”. Wielką niespodzianką było wspomniane przez pana wyróżnienie Award of Excellence przyznane nam przez Global Music Awards. Jury doceniło oryginalność projektu i kreatywność. GMA ma swoją siedzibę w San Diego w Kalifornii, a nagrody przyznawane są dwa razy w roku. Nagroda ta to dla nas ogromne wyróżnienie i wyraz uznania. Okazuje się bowiem, że nie trzeba być powiązanim ze światowymi potentatami muzycznymi aby móc promować swój talent.

### **Od kilku już lat jest pan związany z chińską orkiestrą w Kantonie. Czy praca z zespołem chińskim w czymś różni się od pracy z zespołami europejskimi?**

Z Guangzhou Symphony Orchestra w Kantonie związany jestem od 2009 r. Praca w orkiestrze w Chinach nie różni się aż tak bardzo od pracy w Europie poza jednym szczegółem – pracuje się o wiele więcej. W ciągu trzech lat zagrałem około 350 koncertów w GSO, nie wspominając o niezliczonych próbach.

### **Czy warto pracować w tak odległym i innym miejscu, jak Chiny?**

Jak najbardziej. Każde doświadczenie w naszym życiu jest niezwykle cenne. Poprzez podróże człowiek niesamowicie poszerza swoje horyzonty, stają się

bardziej tolerancyjny, otwarty i po prostu inaczej patrzy na świat. Chiny to w tej chwili supermocarstwo. Guangzhou Symphony Orchestra należy do trzech głównych orkiestr w Chinach. Są to China Philharmonic Orchestra w Pekinie, Szanghai Symphony Orchestra w Szangaju i właśnie Guangzhou Symphony Orchestra. Mamy wspólnego dyrektora – Maestro Yu Long. Dużo jest jeszcze do zrobienia, ale nie mam wątpliwości, że Chińczycy chcą być najlepsi we wszystkich dziedzinach życia... i na pewno będą. W tym roku pierwszy dyrygent GSO wygrał Międzynarodowy Konkurs Dyrygencki im. Georga Soltiego we Frankfurcie nad Menem.

Orkiestra w Chinach dała mi szansę na zdobycie niezwykle ważnego doświadczenia orkiestrowego. Nabrałem też pewności siebie. Grałem pod batutą wielu uznanych i wspaniałych dyrygentów jak: Jiri Belohlavek, Sylvian Camberling, Stephane Deneve, Bramwell Toovey, Krzysztof Penderecki, Lawrence Foster. Występowaliśmy z wieloma znakomitymi solistami jak: Lang Lang, Yundi Li, Maxim Vengerov, Yo Yo Ma, Lang Lang, Sarah Chang czy Midori w wspaniałych salach koncertowych – Xinghai Concert Hall w Kantonie, National Performing Arts Center w Pekinie, City Hall w Hong Kongu, Esplanade Theatre w Singapurze, Thailand Arts Center, Teatro la Fenice w Wenecji, KKL w Lucernie, Opera w Sydney. Cieszę się, że moja gra podobała się publiczności, dyrygentom i solistom. Jedną z najpiękniejszych chwil było wykonanie *Koncertu wiolonczelowego* Dworzaka z Yo Yo Ma. Było to wielkie przeżycie zwłaszcza, że w tym utworze flet ma spore partie solowe. Po próbie generalnej Yo Yo Ma podszedł do mnie i powiedział, że bardzo pięknie gram. Sprawilo mi to ogromną radość i dało niesamowitą motywację do dalszej pracy nad sobą.

Kanton jest trzecim co do wielkości miastem Chin. Położony jest blisko Hong Kongu i liczy około dwadzieścia milionów mieszkańców. Miasto rozwija się w niezwykłym tempie. Niespełna dekadę temu był to trzeci świat – na lotnisku sprzedawano kury, warzywa, mydło i powidło. Na ubiegłoroczne Igrzyska Azjatyckie wybudowano 15 linii metra i całe nowe centrum z setkami nowoczesnych drapaczy chmur. To właśnie zawrotne tempo postępu najbardziej fascynuje mnie w tym kraju. Niezwykle nowoczesny budynek naszej orkiestry również wybudowany został niemalże przez noc. (śmiej) Poza tym

bardzo odpowiada mi klimat południowych Chin. Od września do lutego pogoda jest fenomenalna. Później zaczynają się upały nie do wytrzymania i klimatyzacja musi być włączona bez przerwy. Nie ma jednak miejsca idealnego na świecie!

Poza tym każdą wolną chwilę wykorzystuję na podróże do okolicznych krajów. Odwiedzam Filipiny, Malezję, Tajlandię, Indonezję, Singapur. Moim ulubionym krajem są pobliskie Filipiny. Zwiedziłem już kilkanaście wysp, ale

skiego, utwory Krzysztofa Pendereckiego i muzyka filmowa Wojciecha Kilara.

**Czy zamierza pan zmienić miejsce pracy w najbliższym czasie. Jeśli tak, to gdzie teraz pana „wiatry poniosą”?**

Na razie mam sporo koncertów solowych, prowadzę kursy i warsztaty fletowe w Niemczech, myślę o powrocie do Chin, ale jeszcze nic nie zdecydowałem. Zobaczmy co życie przyniesie ... Nie ukrywam, że liczę na silny podmuch w żagle.

Krzysztof Kaczka  
fot. Mariusz Linkiewicz



pozostało mi jeszcze ponad siedem tysięcy. (śmiej)

**Czy przeciętny chiński meloman wie cokolwiek o muzyce polskiej?**

Niestety niezbyt wiele. Poza Chopinem raczej jest z tym kiepsko...

**Czy w Chinach grywa się muzykę polską, a jeśli tak to co?**

Chińczycy bardzo lubią Chopina ale generalnie najbardziej podoba im się muzyka rosyjska i niemiecka (romantyczna). Musi być szybko i głośno (śmiej). W repertuarze mojej orkiestry znalazł się koncert skrzypcowy Henryka Wieniaw-

**Jakie są pana najbliższe plany koncertowe?**

Właśnie wróciłem z koncertów w USA i Kanadzie. Do końca roku poprowadzę kilka kursów fletowych w Niemczech, a w maju zaplanowane mam koncerty w Ameryce Południowej i Azji. Cieszę się na koncert solowy w Filharmonii w Kolonii dla prawie dwutysięcznej publiczności. Oprócz tego wiele orkiestr zaprasza mnie jako pierwszego flicistę do swoich projektów m.in. Macau Orchestra czy Berliner Symphoniker. Myślę, że przyszły rok będzie jeszcze ciekawszy niż obecny!

**Dziękuję za rozmowę.®**



# Kocham tę muzykę, ponieważ w tak szczerzy sposób wypływa ona prosto z serca!

o utworach polskich kompozytorów, jakie znalazły się na najnowszej płycie Cypriena Katsarisa, i nie tylko, opowiada Łukaszowi Kaczmarkowi sam artysta

**W** programie swojej najnowszej płyty, zamieścił pan utwory polskich kompozytorów. Proszę opowiedzieć nam o tej przygodzie z polską muzyką. Co najbardziej interesującego odnajduje pan w niej?

Od wielu lat jest mi znane nazwisko Moniuszki. Dawniej, było to jedynie za sprawą dokonanej przez Tausiga parafrazy opartej na tematach z *Halki*. Nieco później, za sprawą starej, analogowej płyty Andrzeja Stefańskiego, poznałem dwa arcydzieła fortepianowe Paderewskiego: *Sonatę* op. 21 oraz *Wariacje i fugę* op. 23, oba w es-moll, skomponowane w tym samym, 1903 r. A nie tak dawno, mój przyjaciel, Polak, Karol Penson profesor fizyki na Uniwersytecie w Paryżu, a zarazem znakomity aranżer utworów na fortepian, zapoznał mnie z tymi cudownymi melodiami Moniuszki i Karłowicza. Kocham tę muzykę, ponieważ w tak szczerzy sposób wypływa ona prosto z serca! Te muzyczne perły powinny doczekać się światowego uznania, bowiem potrafią dotrzeć do ludzkich serc, bez względu na pochodzenie etniczne. Uniwersalność zawarta w tych melodiach jest porównywalna z uniwersalnością muzyki Schuberta czy Chopina.

**Wspomniał pan o Chopinie. W pana repertuarze znajduje się sporo dzieł tego kompozytora. Czy któreś z nich jest w jakiś szczególny sposób ważne dla pana?**

Nie potrafiłbym wskazać jednego takiego utworu. Chopin jest prawdopodobnie, obok Bacha, jedynym kompozytorem,



Photo © Carole Bellache

którego tak olbrzymią część twórczości stanowią arcydzieła! Weźmy na przykład *Sonatę c-moll* op. 4, uchodzącą za jedno z jego pomniejszych dzieł: jak inaczej można określić „tristanowski” temat w części pierwszej, czy *Larghetto* w metrum 5/4 (!), jeśli nie jako arcydzieła?! Chopin był, jest, i na zawsze pozostanie absolutnym geniuszem!

**Chopin był też niezrównanym improwizatorem... A jak pan się czuje w roli improwizatora i aranżera?**

Kiedy improwizuję, odczuwam zupełną wolność: żadnych zobowiązań wynikających z rygoru partytury, czy też

z bycia poddawany ciągłej krytyce. Wykonywanie dzieła muzycznego jest w równym stopniu duchowym, co fizycznym aktem miłości pomiędzy kompozytorem a wykonawcą i efektem: to cudowne dziecko zwane „interpretacją” jest darem wykonawcy dla publiczności. Aczkolwiek, gdy wykonawca jest też kompozytorem i improwizatorem, doznania duchowe są fantastyczne! Improwizowanie to tworzenie chwili.

**Lubi pan wykonywać fortepianowe opracowania dzieł symfonicznych, jak chociażby symfonie Beethovena w aranżacjach Liszta, czy *Pieśń o Ziemi* Mahlera w fortepianowej wersji. Co owe opracowania wnoszą do oryginalnej muzyki, w jaki sposób wzbogacają ją?**

Każdą fortepianową transkrypcję, czy opracowanie można by porównać do oryginału na zasadzie zestawienia fotografii czarnobiałej z kolorową. A czasem czarnobiała jest piękniejsza od tej kolorowej... Co więcej, brzmienie fortepianu jest klarowne, co nie zawsze można powiedzieć o brzmieniu orkiestrowym. Pozwólcie mi wyznać, że wykonywanie dzieła orkiestrowego na fortepianie przez kogoś, kto tak jak ja, nie jest dyrygentem, jest niczym spotkanie pięknej kobiety będącej w towarzystwie innego mężczyzny i... pożądanie jej, lecz ze świadomością, że nie ma żadnych szans, bowiem kobieta jest już zajęta.

Kiedy byłem małym chłopcem, zwykłem słuchać kilku nagrań orkiestrowych, wśród nich *Symfonii Pastoralnej* Beethovena, utworów Czajkowskiego,

czy Wagnera. Pomimo to, nie jestem dyrygentem. Wynika to być może z faktu, że zawsze chcę być bezpośrednio odpowiedzialny za to co robię, tak jak grając na fortepianie, własnymi rękami odpowiadam za dźwięk, jaki wydobywam. Aczkolwiek odczuwam silne pragnienie grania muzyki orkiestrowej! Jestem uparty i nic nie powstrzyma mnie przed wykonywaniem jej na fortepianie. W ten sposób, arcydzieło może być odbierane w nowym, odmiennym świetle. Spójrzmy, co zrobił La Fontaine z bajkami Ezopa: on najwzyczajniej przełożył je z antycznej greki na piękną francuszczyznę.

**Koncertuje pan w wielu krajach świata, w licznych salach koncertowych. Czy ma pan jakieś swoje ulubione?**

Czuję się bardzo dobrze na całym świecie! Pamiętam znakomitą akustykę Poznańskiej Filharmonii, Concertgebouw w Amsterdamie, Wiedeńskiej Musikverein, Paryskiej Salle Gaveau, Carnegie Hall w Nowym Jorku, Teatro Colon w Buenos Aires, czy też sal koncertowych Japonii, Aten oraz Tesselonik. Natomiast absolutnie niezwykle przeżyciem jest możliwość grania w starożytnych teatrach greckich (ateńska Herode Atticus), czy na Cyprze (Curium)!

**Współpracuje i współpracował pan z wieloma artystami, których możemy określić mianem gwiazd: z Brigitte Fassbaender, Eugene'em Ormandym, czy Leonardem Bernsteinem. Proszę opowiedzieć o tej współpracy?**

Podczas nagrywania *Wesela* Strawińskiego z Martha Argerich, Krystianem Zimermanem i Homerem Franceschem pod batutą Leonarda Bernsteina, zdarzyła się zabawna rzecz. Jest taki fragment, gdzie wszyscy czterej pianiści grają bardzo wolne akordy. Do tej pory nigdy razem nie muzykowaliśmy! Bernstein próbował różnych sposobów prowadzenia, bezskutecznie... Nagle, jakby zaprzestał

CYPRIEN KATSARIS  
Piano Rarities I Vol. 3 | Transcriptions



World Première Recordings

PIANO 21

## CYPRIEN KATSARIS

Piano Rarities I Vol. 3 | Transcriptions

World Première Recordings

P21 045-N

W trzecim woluminie serii „Piano Rarities”, Cyprien Katsaris w dalszym ciągu zgłębia niemal bezkresny świat transkrypcji na fortepian solo. Album ten, poświęcony przede wszystkim kompozytorom rosyjskim i środkowoeuropejskim, prezentuje próbki wielu aspektów sztuki transkrypcji. Melodie Dworzaka, Czajkowskiego, Moniuszki i Karłowicza prezentują się tutaj z właściwym sobie wdziękiem. Autorzy opracowań prześcigają się w pomysłach, przydając im cechy prawdziwych fortepianowych romansów. Orkiestrowa muzyka Chaczaturiana cudownie brzmi w fortepianowym kształcie: niepokorne wirtuozostwo Tańca z szablami sąsiaduje z tak wzruszającymi utworami, jak *Kołysanka* i *Adagio ze Spartakusa*, II Suita na dwa fortepiany Rachmaninowa, uwolniona od ciężaru wynikającego z zaangażowania dwojga wykonawców, znakomicie odnajduje się w stylistyce wykreowanej przez jednego pianistę, *Adagio z II Symfonii* tegoż kompozytora objawia się w całej emocjonalnej bezpośredniości i bogactwie fortepianowej transkrypcji.



### MUSIC ISLAND

ul. Napoleońska 17 - 61-671 Poznań

tel. +48 61 828 80 63, +48 604 13 63 83

info@music-island.com.pl

www.music-island.com.pl

[www.cyprienkatsaris.net](http://www.cyprienkatsaris.net)

jakichkolwiek dalszych wysiłków i zwrócił się do nas: „Nie wychodzi nam, ponieważ muszę poradzić sobie z czterema solistami!”. Oczywiście, nie to było przyczyną. W rzeczywistości bowiem, jest niemal niemożliwe, by 4 instrumenty perkusyjne, jak fortepiany, brzmiały perfekcyjnie równo.

Wielkim zaszczytem było dla mnie móc wykonać *III Koncert fortepianowy* Rachmaninowa z Eugenem Ormandym i Orkiestrą Filadelfijską, ponieważ sam kompozytor właśnie z tymi artystami nagrał swoje arcydzieło. Moje nagranie Liszta z Ormandym możliwe było dzięki partyturze *Koncertu* w stylu węgierskim Liszta/Mentera/Czajkowskiego. Zostałem poproszony przez Ormandy'ego, by

wykonać dla niego na jego prywatnym fortepianie trzy kompozycje Liszta. Gdy ukazał się w drzwiach, powiedział mi, że czuję się onieśmielony. Powiedział mi, że także czuł się onieśmielony, kiedy, jako młody dyrygent, został poproszony przez Rachmaninowa o zadyrygowanie koncertem, podczas którego sam Rachmaninow miał wykonać *Rapsodię na temat Paganiniego*. Przed koncertem, kompozytor dokonał kilku zmian w partyturze. Ormandy czuł się zmieszany. Powiedział mi: „Patrzyłem na Rachmaninowa, który wyglądał na bardzo rozdrażnionego.... Spojrzał na mnie i powiedział tylko: graj!. Byłem spanikowany, ponieważ myślałem, że orkiestra grała nierówno. Gdy występ



dobiegł końca, pełen strachu podszedłem do Rachmaninowa i wówczas zdarzyło się coś nieoczekiwanego. Rachmaninow przeprosił mnie, ponieważ podczas koncertu miał problemy z pamięcią, co wywołało jego złość na samego siebie, nie zaś na mnie, jak myślałem. Odczułem prawdziwą ulgę.”

Kiedy grałem *Koncert w stylu węgierskim*, Ormandy powiedział mi, że gdy był małym chłopcem, jeszcze w Budapeszcie, miał w zwyczaju śpiewać główny temat, będący popularną pieśnią. Pokazał mi także werandę mieszkania,



Photo © Carole Bellaïche

skąd widział całujących się na ulicy Gretę Garbo i Leopolda Stokowskiego...

W każdym razie, sesja nagraniowa rozpoczęła się następnego poranka od *Fantazji Wędrowiec* Schuberta-Liszta. Brzmiało to tak, jakby Orkiestra Filadelfijska wykonywała ją po raz pierwszy: w grze było dużo bałaganu. Gdy przygotowano mikrofony, zagraliśmy po raz drugi. Wprost nie mogłem uwierzyć: Orkiestra brzmiała perfekcyjnie! Kilka lat później spotkałem Harolda C. Schoenberga, słynnego krytyka New York Timesa. Powiedział mi, że gdy towarzyszył Ormandy'emu i Orkiestrze Filadelfijskiej w tournée po Chinach za czasów Nixona i Mao, Beijing Central Philharmonic Orchestra poprosiła Ormandy'ego by uczestniczył w próbie. Wtedy został zaproszony, by przez chwilę poprowadzić Orkiestrę. Schoenberg powiedział, że kiedy Ormandy zaczął dyrygować, bez uprzedniego wypowiedzenia choćby jednego słowa, zdarzył się prawdziwy cud: Orkiestra zabrzmiała całkowicie inaczej, jakby przeszła metamorfozę!

Moja współpraca z wielką mezzosopranistką Brigitte Fassbender, stanowiła prawdziwe wyzwanie, z powodu niesamowicie trudnej fortepianowej wersji (która nie jest transkrypcją!) *Pieśni o Ziemi*, autorstwa samego Mahlera. Kiedy nagrywaliśmy ją w

Berlinie, Fassbender powiedziała, że patrzy na nią w zupełnie inny sposób, niż na wersję orkiestrową, z powodu zupełnie nowych barw dźwiękowych wyczarowywanych przez fortepian. Była niesamowicie profesjonalnym muzykiem. Daliśmy także wspólny koncert z pięknym programem Brahmsowskim, który rozpoczęliśmy nagrywać dla EMI w Londynie, ale niestety kolejnego dnia musieliśmy przerwać, ponieważ Fassbender przeziębiła się. We wczesnych latach 1990., niedługo po naszym ostatnim koncercie w Paryżu, otrzymałem od niej list. Pisała, że zdecydowała zakończyć swoją karierę, ponieważ „przeszedł jej się podobać własny głos i woli zakończyć zanim innym przestanie się podobać”. Aczkolwiek, Mahlerowską *Pieśń o Ziemi* grałem jeszcze w Nowym Jorku, San Francisco oraz w Polsce, występując z wielką Ewą Podleś.

### **Proszę opowiedzieć nam o swoich nauczycielach, mentorach, osobach, które wywarły największy wpływ na pana i pańską sztukę.**

Miałem wspaniałych profesorów w Konserwatorium Paryskim: Aline Van Barentzen, jej asystentkę Marcelle Brousse, Monique de la Bruchollerie oraz jej asystentkę, Janine Vieuxtemps (której przodek, to słynny belgijski skrzypek Henri Vieuxtemps). Kiedy po raz pierwszy spotkałem panią de la Bruchollerie, grałem *I Koncert Czajkowskiego*. Poprosiła mnie, bym na następny tydzień przygotował *Fantazję chromatyczną i fugę* Bacha, *Sonatę nr 31* op.110 Beethovena oraz *Rapsodię na temat Paganiniego* Rachmaninowa. Ćwiczyłem także pod jej kierunkiem *Rachmaninowski III Koncert* i *II Koncert* Brahmsa. Te wielkie koncerty były jej czarnymi końmi, a była ona w latach 1950. prawdopodobnie jedną z bardzo nielicznych pianistek, mających je w repertuarze. Być może była także jedyną zachodnią pianistką, grającą *III Koncert* Rachmaninowa. De la Bruchollerie zwykła mówić: „Gdy jesteś na scenie, graj całym sercem. Nie przejmuj się błędami, czy problemami z pamięcią”. W Paryskim Konserwatorium miałem także cudownych profesorów od czytania prima vista, solfeżu, harmonii i kameralistyki. Co więcej, moim

pierwszym pianistycznym szokiem był koncert György'ego Cziffry, podczas którego wykonał *Fantazję węgierską* i *I Koncert Liszta*. Wówczas zdecydowałem się samemu sięgnąć po *Fantazję węgierską* – było to podczas mojego pierwszego w życiu koncertu, gdy miałem 15 lat, w Paryskim Théâtre des Champs-Élysées. Duży wpływ wywarł na mnie także Wilhelm Kempff: chociaż nie był on super-wirtuozem, miał magiczne momenty.

### **A czy mógłby powiedzieć nam pan o swoich planach na przyszłość?**

Muszę znaleźć czas, by nauczyć się i nagrać moją trudną i długą *Zorba Fantasy*, opartą na pięknej muzyce Mikisa Theodorakisa. Pragnie usłyszeć ją zanim umrze...

### **I na koniec proszę powiedzieć, czego mógłbym panu, w imieniu Czytelników i Redakcji Muzyka21, a także swoim własnym, życzyć.**

Abym wciąż doskonalił moją sztukę...

**Zatem tego panu życzę i serdecznie dziękuję za tak interesującą rozmowę!**

## Mozart i nie tylko...

z pianistą Krystianem Bezuidenhoutem rozmawia Łukasz Kaczmarek

**G**wiazda Kristiana Bezuidenhouta (rocznik 1979) rozbłysła na muzycznym firmamencie świata przed kilkoma laty. Urodził się w Południowej Afryce, studiował w Australii, następnie w USA, a dziś mieszka w Londynie. W roku 2001 zwyciężył prestiżowy Konkurs Pianistyczny w Brugii i od tej pory rozpoczęła się jego międzynarodowa kariera. Artystę od samego początku najbardziej fascynowała muzyka klasycyzmu i dawne odmiany fortepianu. W roku 2009 przystąpił do szeroko zakrojonego projektu Mozartowskiego, obejmującego nagranie kompletu utworów na fortepian solo tego kompozytora. I właśnie z postacią Mozarta jest dziś najbardziej kojarzony na całym świecie. Ale Bezuidenhout jest także znakomitym kameralistą, pianistą-akompaniatorem czy solistą w utworach na fortepian i orkiestrę. Jego dyskografia obejmuje dziesięć płyt, w tym sześć nagranych dla wytwórni Harmonia Mundi. Otrzymały one liczne międzynarodowe nagrody, zostały także bardzo wysoko ocenione w czasopiśmie *Muzyka21*. Od niedawna Kristian Bezuidenhout jest także pedagogiem, przekazując swoje bogate już doświadczenie studentom w Bazylejskiej Schola Cantorum, a także Eastman School of Music w Nowym Jorku. W mojej rozmowie z artystą najwięcej uwagi poświęcę Mozartowi i wspomnianemu już znakomitemu projektowi. Nie zabraknie jednak również innych wątków...



Kristian Bezuidenhout  
fot. Marco Borgreve

**N**agrywa pan muzykę fortepianową Wolfganga Amadeusza Mozarta. Płyty spotykają się z wielkim uznaniem wśród międzynarodowej krytyki, a także na łamach naszego miesięcznika *Muzyka21*. Proszę powiedzieć, co decyduje o kolejności rejestrowania poszczególnych utworów, a także o ich układzie na każdej z płyt?

Moją pierwotną inspiracją dla zasady porządkującej program Mozartowskiego cyklu stanowił list Mozarta do ojca. Mozart wspomina w nim wykonanie *Wariacji Es-dur* KV 364, jak również *Preludium i fugi C-dur* KV 394 podczas prywatnego przyjęcia i pisze, jak bardzo publiczność była zachwycona różnorodnością i ostrym kontrastem pomiędzy tymi kompozycjami. Rzeczywiście, idealny Mozartowski

program, jak wskazują na to liczne opisy koncertów w Wiedniu, opierał się przede wszystkim na maksymalnym zróżnicowaniu i kolorystycznej różnorodności. Aby uczynić temu zadość, zdecydowałem się nie łączyć samych tylko sonat, czy cykli wariacji, lecz zestawiać ze sobą różne gatunki i style z taką dowolnością, z jaką tylko jest to możliwe.

**Dla poszczególnych utworów doбира pan także odmienne instrumenty. Czy jest to kwestią przypadku, że na dany utwór przypada takie, a nie inne pianoforte?**

Jesteśmy ogromnie szczęśliwi, że mamy do dyspozycji tak cudowne instrumenty: zarówno współczesne kopie, jak i odrestaurowane instrumenty z epoki! Moim podstawowym priorytetem

przy doborze instrumentu dla każdego z nagrań zawsze była zasadnicza jakość dźwięku. Ktoś może zwrócić uwagę na fakt, że dwukrotnie użyłem współczesnych kopii pianoforte wiedeńskich z około 1802 r. (skonstruowanych przez Paula McNulty'ego), ale chociaż powstały one już po śmierci Mozarta, ich zasadnicza konstrukcja, mechanizm i składowe brzmienia tak bardzo przypominają instrumenty z lat 1790., że nie należy załamywać rąk nad ich wiekiem. Jest powszechnie wiadomo, że ciężko nagrywać na pianoforte, zawsze staram się więc poszukiwać takiego brzmienia, które cechuje się jasnością i klarownością, szczególnie jednak ciepłem i lirycznością (jako że właśnie te dwie ostatnie cechy są szczególnie trudne do uchwycenia przez mikrofon).



### Co jest dla pana główną inspiracją, jakie nagrania, podczas pracy nad pańskim cyklem Mozartowskim?

Dorastając w Australii i kształcąc się w Nowym Jorku, narażony na kilka nagrań, które radykalnie ukierunkowały moją percepcję Mozartowskiej muzyki. Między innymi *Koncerty fortepianowe* Mozarta nagrane przez Malcolma Bilsona, Johna Eliota Gardinera i English Baroque Soloists. Ten cykl wciąż pozostaje nie mniej istotny i postępowy, niż był w momencie powstania, w roku 1980. Dramatyzm i żywiołowość – tak gry Bilsona, jak i Orkiestry – całkowicie przemieniły naszą percepcję Mozartowskiego stylu orkiestrowego jako pedantycznego

Kristian Bezuidenhout  
 fot. Marco Borgreve



i przyzwoitego. Nigdy wcześniej nie słyszałem tak naturalnie ludzkiej ekscytacji w Koncertach fortepianowych Mozarta.

Także *Sonaty fortepianowe* Mozarta grane przez Geoffrey'a Lancastera. Ten Australijski pianista dokonał tego nagrania w połowie lat 1990. w Australii i wywołało ono entuzjazm. Konserwatyści byli przerażeni nieprawdopodobną giętkością i wysoce zróżnicowanym stylem, jaki według Lancastera stanowi część prawdziwie idiomatycznej interpretacji Mozartowskiej. Jego poczucie czasu sprawia na odbiorcy nieprawdopodobne

wrażenie, że wszystko tworzy się aktualnie – tu i teraz. Dla mnie: olbrzymie odkrycie!

Kolejne nagranie to 7 wielkich mozartowskich oper pod dyktando Johna Eliota Gardinera.

Czym byłby dzisiaj świat bez tego przełomowego triumfu? Często powracam do tych nagrań (także na DVD) z niedowierzaniem i zdumieniem. Gardinerowskie odczytanie *Idomenea*, myślę że mojej ulubionej Mozartowskiej opery, jest tak pełne mocy; nie potrafię wyobrazić sobie jak głębokie wrażenie musiało to sprawiać na świadkach tych żywych przedstawień w tamtym czasie!

### A w jaki sposób mógłby pan opisać siebie jako pianistę Mozartowskiego? Czym pański cykl różni się od innych rejestracji?

Z całych moich sił próbuję zadać kłam wyobrażeniu, że Mozartowskiej muzyce na fortepian solo brakuje dramatu i narracyjności. Oczywiście, jej emocjonalna ranga nie ma tej nieodpartej mocy, ani nie wywołuje takich dreszczy jak chociażby *Requiem*, czy *Symfonia g-moll* KV 550, lecz ocenianie sonat fortepianowych i wariacji przez pryzmat tamtych dzieł jest zarówno nieracjonalne, jak i historycznie nieuzasadnione.

Ludzie zbyt często podchodzą do muzyki kameralnej i solowej Mozarta z nastawieniem „mniej znaczy więcej” w odniesieniu do dźwięku, artykulacji, czy barwy. Mnie zawsze pociągały te niewyobrażalnie ludzkie i pełne pasji elementy, które kryją się pod powierzchnią tej niezwykłej muzyki i moją nadzieją jest, że przykładając należyłą wagę by w sposób różnorodny operować czasem, dźwiękiem i szczegółem, możemy przededefiniować nasze wyobrażenia na temat tego, co znaczy grać Mozarta ekspresyjnie.

### Współpracuje pan z różnymi muzycznymi partnerami: Petrą Müllejans, Gottfriedem von der Goltzem, Markiem Padmorem etc. Proszę powiedzieć, co oznacza dla pana partnerstwo w muzyce?

Współpraca artystyczna stwarza warunki dla ciągłych inspiracji. Nie potrafię wyobrazić sobie, że mógłbym siedzieć w pokoju i pracować sam nie mając przeświadczenia, że w którymś momencie spotkam się z przyjaciółmi i wymienimy między sobą nasze muzyczne idee. Wśród ważnych wydarzeń ostatniego czasu muszę wskazać inspirujący projekt z Orkiestrą Barokową z Fryburga i Petrą Müllejans, podczas którego wykonaliśmy dwa koncerty fortepianowe Mozarta, co zostało zarejestrowane dla Harmonii Mundi. I mamy wielką nadzieję kontynuować ten cykl.

### Proszę na koniec opowiedzieć nam o pana planach na przyszłość.

Oczekuję zakończenia mojego Mozartowskiego cyklu, co przypadnie najprawdopodobniej na koniec roku 2013. Potem mam kilka pomysłów, które chciałbym zrealizować: jakąś solową płytę Mendelssohna, Haydna i pieśni Beethovena z Markiem Padmorem. Chciałbym także rozpocząć poważne studia nad wczesnymi sonatami fortepianowymi Beethovena. To jest repertuar, z którym miałem kontakt podczas studiów w Konserwatorium – a teraz chciałbym się poważnie na nim skupić.

Zatem tego panu życzę, jak również wielu sukcesów artystycznych i osobistych. Dziękuję za rozmowę.®

## rozmowa z Hélène Grimaud i Sol Gabetta

**Wszystko zaczęło się przypadkowo: podczas lata 2011 r., kiedy obie artystki występowały jednocześnie na Festiwalu im. Menuhina w Gstaad, miały ochotę poznać się...**

Hélène Grimaud: Nie wierzę w przypadek.

Sol Gabetta: Ani ja, absolutnie nie.

**Zatem w co? W przeznaczenie, w opatrność?**

HG: Raczej w coś w rodzaju chemii, w „obopólną sympatię”.

**W jakim momencie przebiegła iskra między wami? Kiedy wiedziałyście, że będziecie mogli pracować razem?**

SG: Natychmiast! Ja czuję to od razu, niestety (śmiej), od pierwszych dwóch, trzech nut. W brzmieniu tej drugiej osoby, w jej postawie jest coś takiego, co do mnie przemawia. Lub nie przemawia do mnie. Hélène przemówiła do mnie bardzo mocno.

HG: Relacja między dwoma muzykami może być niewiarygodnie intensywna i osobista, dużo bardziej osobista niż między dwoma osobami, które dobrze się rozumieją, ale które nie grają razem. Istnieje w tym pewne niebezpieczeństwo: mogę kogoś cenić osobiście, ale muzycznie nie nadawać na tej samej długości fal – lub odwrotnie. Mogę podziwiać kogoś za jego artystyczną wirtuozerię, ale nie porusza mnie. Zajmowanie się muzyką jest czymś bardzo fizycznym, jest to sprawa rytmu sercowego, pulsu, wspólnego oddechu. Taki prąd przeszedł bezpośrednio między Sol i mną, zarówno

na płaszczyźnie muzycznej jak i ludzkiej – szczęśliwy traf.

**Czy takie szczęśliwe trafy zdarzają się często w trakcie kariery?**

SG: Prawdę mówiąc, niezbyt często, ponieważ każdego dnia jestem inna; moje uczucia, sposób w jaki postrzegam smaki, zapachy zmieniają się bez przerwy – zresztą jak u drugiej osoby! Nie jesteśmy statyczne, jesteśmy w nieustającym procesie transformacji, odczuwam to bardzo silnie. Rozumieć się muzycznie z tym samym partnerem na dłuższą metę, to graniczy niemalże z cudem.

HG: To właśnie jest to, co mnie fascynuje: na każdym z naszych spotkań, jesteśmy jak dwie obce osoby, nic nie jest tak jak dwa dni wcześniej. Czasami czegoś brakuje, czasami pojawia się coś nowego, czasami jesteśmy zadowolone, czasami rozczarowane – i nigdy nic nie przychodzi, by odpowiedzieć całkowicie na nasze oczekiwania, nigdy. Muzyka pozostaje potężniejsza od człowieka. Dodaje mi to ogromnej otuchy.

**Czy trudno jest, w aktualnie istniejącej sytuacji w sektorze muzyki, nadać waszemu spotkaniu znaczenie, na które zasługuje? Czy jesteście jeszcze w stanie reagować spontanicznie?**

HG: Mogłabym odpowiedzieć: jeśli naprawdę czegoś bardzo pragnę, znajduję na to niezbędny czas. Jednak prawdą jest, że jest to trudne. Nasze życia są tak bardzo zaplanowane, tak bardzo uregulowane jak papier nutowy, na którym nie ma praktycznie miejsca na coś nieprzewidzianego.

Wtedy to przeszkadza i tworzy napięcia. Osobiście chciałabym dodać więcej miejsca sile chwili obecnej, więcej przestrzeni we mnie. Byłoby bez wątpienia naiwnością powiedzieć: rzucam wszystko i słucham tylko swego własnego biorytmu artystycznego. Jednak wiedzieć, jak bardzo cenna jest każda chwila, mieć tego świadomość, to jest to, do czego chcę dotrzeć.

SG: Rzeczywiście! Czy nie zdarza się także tobie, że masz dwa dni wolne – i wcale nie czujesz się wolna, ale wprost przeciwnie pusta i nie masz na nic ochoty? To wtedy zdaję sobie sprawę, że coś jest nie tak, że moje życie wewnętrzne jest zbyt oddalone od tego, co robię. Marzę o tym, żeby bardziej słuchać swej wewnętrznej energii, a mniej słuchać zewnętrznej mechaniki. W ten sposób, na przykład, nie będę musiała odwoływać się do czarnej magii, żeby zorganizować spotkanie z Hélène.

**W jaki sposób opisałybyście siebie wzajemnie? Hélène: Sol jest...**

HG: ... jak jej imię – ponieważ rozmawialiśmy o czarnej magii! A tak poważnie, nie znam nikogo, kto tak dobrze nosiłby swoje imię: Sol, le soleil, il sole, słońce! W jej grze jest dużo światła, ciepła i witalności. W energetycznym sensie tego terminu, jak słońce, które utrzymuje przy życiu nasz świat. Czym jest muzyka? Wyrażeniem miłości. Kiedy Sol gra, udaje mi się to pojąć.

**A Hélène jest...**

SG: ... bardzo różna ode mnie! Kiedy grałyśmy razem pierwszy raz, powiedzia-



łam sobie: to jest moje przeciwieństwo, uosabia dokładnie to, czego ja potrzebuję! Ja jestem bardziej powietrzem, Hélène jest bardziej ziemią. Ona zakotwicza mnie w ziemi, tak w sensie metafizycznym jak i dosłownym, a nasza muzyka oscyluje między tymi dwoma biegunami. Pracuję z wieloma znakomitymi pianistami – jako wiolonczelistka, nie mogę się bez nich obyć. I chwila, kiedy wchodzimy na sce-

HG: Myślę, że podoba mi się ta metafora. Dom powinien być ożywiony, to jest naszą misją, jeśli tak nie jest, nikt nie chce w nim mieszkać. I nigdy nie możemy być pewni, że do tego dojdziemy. Znasz to z pewnością: wszystko wydaje się idealne, Orkiestra, dyrygent, repertuar, sale, publiczność, całe tournée – a mimo wszystko, podczas pewnych wieczorów nic się nie dzieje. Dlaczego? Nie

strowana, przywołuję te wspomnienia i odzyskuję ufność.

**Schuman, Debussy, Brahms, Szostakowicz: jak powstał program waszej wspólnej płyty?**

SG: Jako wiolonczelistka, zawsze osiągałam dobre wyniki w programach mieszanych. Muzyka przemawia tutaj czterema różnymi językami, ale całość



Hélène Grimaud i Sol Gabetta  
fot. Deutsche Grammophon

nę, jest za każdym razem decydująca. Jest to chwila prawdy. Bardzo często właśnie wtedy odkrywa się prawdziwą osobowość tej drugiej osoby. Ale jeszcze nigdy, przysięgam, nie miałam takiego uczucia, że nie jestem na scenie sama. Być może jest to dziwne, ale ona jest jak dom, w którym czuję się bezpiecznie.

HG: Jestem domem? (śmiej)

SG: Jesteś domem! Ponieważ jesteś szczerą i mądrą i zostawiasz między nami wystarczająco przestrzeni, dając mi poczucie bezpieczeństwa.

wiem, nikt tego nie wie. Jesteśmy ludźmi, istotami bardzo kruchymi i niestałymi. Partnerstwo artystyczne może się wyczerpać, ponieważ, być może powiedziano już wszystko to, co można było razem powiedzieć. Czy też, ponieważ nie było się zbyt uważnym w stosunku do drugiej osoby, zresztą tak, jak to się dzieje w prawdziwym życiu.

SG: To dlatego chwila obecna, o której mówiłaś, jest taka ważna. Próbuję zapisać w swej pamięci na zawsze momenty szczęścia i spełnienia. Potem, kiedy jestem nieszczęśliwa lub sfru-

nie jest niezgodna – publiczności w Gstaad bardzo się program podobał.

HG: Najmniej co można o nim powiedzieć, to jest to, że jest eklektyczny. Oczywiście, nie miałyśmy bardzo dużo czasu, żeby ułożyć program. Jednak ten program od tej pory stanowi część naszej wspólnej muzycznej biografii. To jest tak, kiedy się zakochujemy: spotykamy się, i nagle wszystko – miejsce, sytuacja – nabiera szczególnego znaczenia.®

rozmawiała Christine Lemke-Matwey © DG 2012  
tłum. Małgorzata Kaczmarek

## Jan Kusiewicz

Adam Czopek

Pisano o nim, że dysponował jednym z najpiękniejszych głosów jakie zaistniały w polskiej wokalistyce drugiej połowy XX w. Na tę opinię zasłużył znakomitymi warunkami głosowymi, na które składały się: piękna barwa, znakomita technika, swoboda prowadzenia głosu i jego rozległa skala oraz nieprzeciętny talent aktorski. Wszystko to razem pozwalało mu tworzyć kreacje, o jakich w swoim czasie było głośno w polskim operowym świecie. Całą swoją artystyczną karierę związał w zasadzie z jednym teatrem, Operą Bałtycką w Gdańsku, gdzie był przez wiele lat czołowym tenorem. Miał w repertuarze ponad 50 tenorowych partii operowych, a w artystycznym dorobku ponad 3000 występów. Z jednakowym powodzeniem śpiewał partie Radamesa, Turridu, czy Don Josego, Stefana czy Jontka, ale też te gatunkowo nieco lżejsze: Almavivę w Cyruliku sewilskim oraz Don Ottavia w Don Giovannim, Fausta, Leńskiego. Wanda Obińska pisała o nim, że „miał wysokie c: na zawołanie o każdej porze dnia, w każdym miejscu”. Jego dokonania artystyczne znane były na największych scenach operowych w Polsce i poza jej granicami. Był prawdziwym ambasadorem kultury polskiej poprzez fakt propagowania twórczości kompozytorów swojego kraju na obu półkulach świata. Śpiewał na scenach operowych i estradach koncertowych Czechosłowacji, Bułgarii, Rumunii, NRD, Belgii, Wielkiej Brytanii i Kanady.

Urodził się 21 września 1921 r. w Rzeplinie koło Jarosławia. Jednak wychował się i wyrósł w Toruniu, który uważa za swoje rodzinne miasto. W tym mieście rozpoczął swoją przygodę ze śpiewem, a śpiewał od najmłodszych lat. Na jego talencie pierwszy poznał się Ludwik Rutkowski, organista toruńskiej katedry, która przez kilka lat była świadkiem pierwszych jego występów. Po latach Toruń uhonorował artystę wpisem w Piemikową Aleję Gwiazd, stało się to w czerwcu 2007 r. Razem z nim odślaniała swoją tablicę Stefania Toczyska, wielokrotnie sceniczna partnerka Jana

Kusiewicza. W czasie II wojny światowej został aresztowany w Toruniu za udział w ruchu oporu i osadzony w obozie koncentracyjnym w Stutthofie. Zanim trafił do obozu był więziony w lochach krzyżackiego zamku w Malborku. Na szczęście udało mu się przeżyć i doczekać wyzwolenia. Naukę śpiewu rozpoczął jeszcze przed wybuchem wojny u prof. Konstancji Święcickiej. Po wyzwoleniu początkowo wrócił do nauki w Toruniu u dawnej profesorki, oraz znanego przedwojennego tenora Michała Prawdzica. Następnie kontynuował studia w PWSM w Sopocie najpierw w klasie prof. Kazimierza Czekałowskiego, później u legendarnego Stefana Beliny-Skupiewskiego.

Dyplom otrzymał w 1957 r. Debiutował, pod batutą niezapomnianego Zygmunta Latoszewskiego, partią Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* w 1950 r. w gdańskim Studiu Operowym, które z czasem stało się Operą Bałtycką, której oddał cały swój czas i talent. Pierwszy raz w premierowej obsadzie znalazł się jednak dopiero 30 grudnia 1956 r. podczas prapremiery opery *Krakatuk* Tadeusza Szeligowskiego prowadzonej wytrawną batutą Zygmunta Latoszewskiego, co jednak nie oznaczało, że pracował mało intensywnie. W tym czasie przygotował i śpiewał tenorowe partie w *Strasznym dworze*, *Madama Butterfly*, *Weselu Figara*, *Cyganerii*. Rok po swojej pierwszej premierze 18 października 1957 r. śpiewa partię Turridu w premierze *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, również pod dyrekcją Latoszewskiego. Wiele uznania przynosi mu kreacja w polskiej premierze *Petera Grimesa* Brittena (25 IX

1958), w której śpiewał metodystę Boba Bolesa. Później kolejno dokładając do swojego repertuaru Cavaradossiego w *Tosce*, Radamesa w *Aidzie* (1960), Don Josego w *Carmen* (1963), Kalafa w *Turandot* (1968), Manrica w *Trubadurze* (1969) dowodzi stałego i konsekwentnego rozwoju artystycznego pozwalającego mu na sięganie po coraz cięższe wokalne partie, których wykonanie z zasady kończy się sukcesem artysty. W październiku 1966 r. wziął udział w prapremierze opery *Płomienie* Stefana Paradowskiego wystawionej przez Operę Bałtycką.

Równoległe z działalnością sceniczną prowadził intensywne życie koncertowe. Miał w repertuarze dzieła oratoryjno-kantatowe i pieśni różnych kompozytorów, epok i stylów. Właśnie od tej formy artystycznej działalności rozpoczął swoją karierę, brał udział w słynnych „Wieczorach operowych” organizowanych w 1949 r. w Bydgoszczy, gdzie wystąpił we fragmentach *Strasznego dworu*, śpiewając partię Damazego. W



Jan Kusiewicz  
fot. z archiwum autora



jego bogatej karierze zdarzył się nawet filmowy epizod. Wystąpił w 1963 r. w filmie *Pamiętnik pani Hanki*, zagrał rolę słynnego pieśniarza wzorowaną na Janie Kiepurze, co przyniosło mu spory rozgłos i popularność. 21 marca 1971 r. wystąpił gościnnie na scenie stołecznego Teatru Wielkiego, w partii Manrica w *Trubadurze* Verdiego. Zaśpiewana wtedy słynna stretta z tym niebotycznym wysokim „C” do dzisiaj brzmi w uszach świadków tego wydarzenia.

W 1975 r., będąc w pełni sił wokalnych, przeszedł na emeryturę, co w jego przypadku nie oznaczało zaprzestania działalności artystycznej. Przez trzy sezony, na zaproszenie Roberta Satanowskiego, współpracował z Operą Krakowską, na scenie której dał pamiętną kreację Pastera w *Królu Rogerze* Szymanowskiego. Mając 80 lat wystąpił 11 kwietnia 2001 r. w toruńskiej katedrze w owacyjnie przyjętym Koncercie Pasyjnym.

W październiku 2011 r. obchodził dziewięćdziesiąte urodziny i 70-lecie pracy artystycznej, co stało się okazją do wielu wspomnień i listów. „Poznałem Pana wiele lat temu i, tak jak wszystkich, ujął mnie Pan swoją życzliwością, ciepłem i radością życia. Zaraził entuzjazmem i witalnością. Nigdy nie miałem przyjemności słuchać Pana na żywo na scenie, a przecież zakochałem się w pańskim śpiewie uwiecznionym w nagraniach, które prezentował mi Piotr [syn, przyp. A. Cz.]” – napisał prof. Ryszard Cieśla z Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie. Podobnie w tonie listy skierowali do Jubilata Bogusław Kaczyński, Wiesław Ochman oraz Elżbieta i Krzysztof Penderecy. Paweł Adamowicz, prezydent Gdańska przyznał z tej okazji Jubilatowi specjalną nagrodę. Szczególną radość sprawił Jubilatowi list od Ireny Santor, która napisała „... opatrzność obdarzyła Cię pięknym głosem i wielkim talentem, który podziwiał i podziwiał kilka pokoleń Polek i Polaków. Przez całe swoje życie stosowałeś zasadę – śpiewam więc jestem – a więc nadal z nami bądź i pozwól się kochać i zachwycać Twoim pięknym śpiewem”.

Jest w życiu Jana Kusiewicza jeszcze jedna arcyważna sprawa, syn Piotr, także tenor, śpiewak z niewiarygodną techniką głosową, śpiewający najtrudniejsze koloratury barokowe. To zasługa ojca, który z niecierpliwością i znanstwem przekazywał mu wiele lat tajniki wirtuozerii wokalne.

W 2012 r. Jan Kusiewicz otrzymał tytuł doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Gdańsku. ❷

**S**chubert i Brahms mogliby unieść bezradnie brew na myśl o falsecistach w pieśniach w okresie, gdy takie głosy były ograniczone jedynie do stelli chórów w katedrach. Jednak Andreas Scholl określał siebie zawsze najpierw jako muzyka, potem jako śpiewaka, a dopiero na trzecim miejscu jako kontratenora. Według niego, najważniejszym czynnikiem nie jest rodzaj głosu, ale ścisła identyfikacja z muzyką.

„Nie pragnę zostać pierwszym kontratenorem, który śpiewa to czy tamto. Chcę tylko interpretować arie, które interesują mnie. I może to być zarówno pieśń Schuberta, Mozarta czy Haydna jak również aria z Dowlanda. Podobnie jak Dowland, Schubert wychodzi od słów, trzeba nawiązać natychmiastową więź z tekstem. Istnieje także wyzwanie w postaci historii do opowiedzenia, brzmienia do zabarwienia w odpowiedzi na zmieniające się nastroje i kadry. Jeśli postępowanie śpiewaka jest prawdziwe, nie ma żadnego powodu, dla którego kontratenor nie mógłby śpiewać tak samo dobrze jak tenor czy baryton”.

Kiedy przed kilkoma laty Andreas Scholl zaśpiewał po raz pierwszy *Abendempfindung* Mozarta i grupę pieśni Schuberta w Bazylei, nie czuł się swobodnie. „*Abendempfindung* to była »wyszukana muzyka«, brakowało w niej prostoty. Dopiero, gdy pracowałem z uczniem, barytonem z Litwy, nad *Winterreise* zrozumiałem, że ten repertuar wykorzystuje prostotę. Wielu wykonawców zapomina o tym, dążąc do tego, by na nowo wymyślić lied. Jednak ekspresja jest już napisana w muzyce. W pieśniach, tak samo zresztą jak we wszystkich utworach, które śpiewam, prostota i szczerść są moimi priorytetami”.

Narracyjny talent Scholla ukazuje się na pierwszym planie w *Das Veilchen* Mozarta, doskonała muzyczna inkarnacja alegorycznej, ironicznej baśni Goethego, z delikatnymi muśnięciami malarskimi obrazującymi słowa. W *Abendempfindung* Mozart wychodzi poza słabe, pretensjonal-

ne wersy muzyką jednocześnie spokojną i elegijną, zintensyfikowaną odległymi poetyckimi modulacjami: „Sekret polega na tym, aby znaleźć odpowiednie tempo. Kiedyś śpiewałem to zbyt wolno. W płynniejszym tempie, mamy bardziej zdecydowane wrażenie, że zmierzamy do następnej kadencji, a i oddech trwa dłużej”.

Trzy canzonetty Haydna, znajdujące się na tej płycie, a pochodzące z jego drugiej, tryumfalnej podróży do Londynu w latach 1794–1795, od dawna figurują w programie recitalowym Andreasa Scholla. Wszystkie utwory są do wierszy przyjaciółki Haydna, Anne Hunter, wdowy po znanym chirurgu Sir Johnie Hunterze, która tworzyła wyrafinowane wersy, pozbawione jednak oryginalności, w zależności od nastroju dnia: najczęściej melancholijne i sentymentalne (*Recollection* i *Despair*), które wykorzystywały nastrój gotyckiej ponurości, będącej wówczas w modzie, tak jak w *The Wanderer*. „*The Wanderer* ma wspaniałą śpiewną melodię, opowiada Scholl. Tak jak zawsze w canzonettach Haydna, fortepian nakreśla atmosferę, którą śpiewak odmalowuje następnie za pomocą słów. Od drugiej zwrotki rozumiemy, że jest to język romantycznej duszy!”.

Podczas gdy Haydn i Mozart byli kompozytorami pod patronatem arystokracji, Schubert był przede wszystkim „kompozytorem przyjaźni”. Wiele wierszy z grupy Schuberta, które śpiewa Andreas Scholl, było napisanych przez jego przyjaciół. W *Der Jüngling auf dem Hügel* – scena w czterech kontrastowych sekcjach kończąca się śmiercią i transfiguracją Biedermeiera – muzyka Schuberta tryumfuje nad sentymentalnym i lżawym poematem Heinricha Hüttenbrennera, najmłodszego z trzech braci Graz. Utwór *Im Haine*, rozwijający się delikatnie leniwy walc, oparty na poemacie pisarza i filozofa (także przyszłego księdza redemptorysty) Franza von Bruchmanna; *Abendstern*, swoim hipnotyzującym rytmem czterech nut i swoimi słodko-gorzkiemi dwuznacznosciami między tonacjami

# Andreas Scholl

## Niemiecki Wędrowiec

Alina Banasiak

molową i durową, to jeden z wielu wierszy Johanna Mayrhofera, melancholijnego przyjaciela (a w końcu samobójcy) kompozytora, do których Schubert skomponował muzykę.

Wyjątki wśród pieśni Schuberta, które wybrał Scholl, to muzyka napisana do wierszy poetów z poprzedniej generacji: *Ave Maria*, wyśmienita modlitwa bel canto do Marii Dziewicy, pochodząca z *Dziewicy z jeziora* Waltera Scotta, niespokojne *An Mignon* skierowane do enigmatycznego, smutnego, porzuczonego dziecka w pół-biograficznej powieści Goethego, *Lata nauki* Wilhelma Meisnera i *Der Tod und Das Mädchen*, wiersza Mathiasa Claudiusa, który stał się jedną z najśłynniejszych pieśni Schuberta za jego życia. Pomyślany jako dialog między przestraszoną dziewczyną i postacią śmierci, jednocześnie poważną i pocieszającą, pieśń ta jest inną sceną, jak gdyby liryczną, i przypomnieniem, że życie w Wiedniu z początku XIX w., wyniszczonego przez chorobę, mogło być w każdej chwili brutalnie przerwane. „Swoim głosem kontratenora śpiewam młodą dziewczynę, natomiast Śmierć barytonem, mówi Scholl. I nie robię tego jako sztuczki! Jeśli jest to zrobione poważnie, podkreśla to narrację. Jeśli głos ofiaruje możliwość duetu z samym sobą, dlaczego nie?”


*Du bist die Ruh*, pieśń Schuberta została skomponowana do wersów z tomu poezji o perskiej inspiracji filologa i orientalisty Friedricha Eckerta. To największe wyrażenie ideału – miłości transcendentalnej – jest bez wątpienia naprawdę bardziej religijne w uczuciu, niż cała muzyka, którą Schubert, katolik bez przekonania skomponował dla kościoła.

Chociaż cała doniosłość geniuszu Schuberta została odkryta na długo po jego śmierci, liczne tańce i marsze na fortepian kompozytora, tak jak i jego pieśni, od razu znalazły rynek u wiedeńskich wydawców. *Walc h-moll*, ze swoim magicznym zwrotem, autentycznie schubertowskim, przechodząc od moll do dur na końcu utworu, pochodzi ze zbioru walców, szkockich i ländlerów, opublikowanych w 1823 r.

Alfred Deller jako pierwszy ukazał, jak bardzo popularne pieśni angielskie były odpowiednie dla głosu kontratenora, głosu o charakterze eterycznym, nierealnym i zdolnym do oddania intensywnego uczucia w sposób naturalny. Andreas Scholl robi tyle samo dla niemieckiej pieśni ludowej w pięciu utworach ze zbioru *Deutsche Volkslieder* Brahmsa opublikowanym w 1894 r. Sam kompozytor deklarował, że żadne inne dzieło nie sprawiło mu tyle radości. Wiele lat wcześniej komponował dla swojej muzy i powiernicy Clary Schumann: „Komponowanie pieśni myli obecnie drogę, do tego punktu, że nie można przypomnieć sobie wystarczająco dobrze ideału: i dla mnie jest to niemiecka pieśń ludowa”.

Granice między tradycyjną muzyką ludową a późniejszymi imitacjami były czasami zamącone, szczególnie w zbiorze

zebranych przez folklorystów Augusta Kretschmera i Antona von Zuccalaglio, z którego Brahms czerpał materiał do swych aranżacji pieśni ludowych. Jednak bardziej niż autentyczność, kompozytor cenił piękno bez ozdobników i bezpośredniość melodii. Subtelnymi dotknięciami harmonijnymi, malowaniem słów, rezultat jest taki, jak w tyłu oryginalnych pieśniach Brahmsa, jest inspirowaną syntezą między pieśnią ludową i wyszukaną muzyką.

W charakterze przesłania brahmsowskiego, Tamar Halperin gra *Intermezzo A-dur* z sześciu *Klavierstücke* wydanych w 1893 r. Zaznaczone jako *Andante teneramente*, jest kołysanką o wykwintnej melancholii, pełną subtelności budowy i harmonii charakterystycznych dla kompozycji późnego Brahmsa. 





# Sir Georg Solti (1912–1997)

## Życie z muzyką cz. 2

Paweł Chmielowski

Georg Solti  
fot. Decca

### Chicago

Objęcie kierownictwa Orkiestry Symfonicznej z Chicago w 1969 r. było z pewnością najważniejszym krokiem w karierze Soltiiego. Jego pierwsze kontakty z tym zespołem miały miejsce piętnaście lat wcześniej, kiedy prowadził ją na Festiwalu w Rawinii. Dwa lata później ponownie zawitał do tego miasta, dyrygując spektaklami *Mocy przeznaczenia*, *Walkirii* i *Salome*. Debiut w ówczesnej Orchestra Hall datuje się na grudzień 1965 r., zaś pierwsze koncerty jako szefa na wrzesień 1969 r. Po śmierci Fritza Reinera (1963) proponowano dyrygentowi objęcie tego stanowiska, lecz on, rozpoczynając pracę w Covent Garden, odmówił. W momencie objęcia szefostwa zaproponował też nawiązanie współpracy z wielkim włoskim mistrzem batuty, Carlem Marią Giulinim, z którym początkowo dzielił główny ciężar prowadzenia formacji. Sam stał na jej czele przez dwadzieścia dwa lata, do 1991 r. Za sprawą Soltiiego sława Orkiestry Chicagowskiej przekroczyła granicę USA

i stała się światową, do czego przyczyniło się nie tylko jej pierwsze międzynarodowe tournée z węgierskim dyrygentem, ale i wspaniałe nagrania symfoniczne i operowe realizowane na przestrzeni dwu dekad, by wspomnieć chociażby cykle symfonii Beethovena, Brahmsa, Brucknera i Mahlera czy utworów Bartóka. Z akcentów polskich warto przypomnieć, iż to właśnie tam miała miejsce premiera zamówionej *III Symfonii* Witolda Lutosławskiego oraz *Dziesiątej* Andrzeja Panufnika. Węgierski kapelmistrz bardzo się zżył z zespołem i pozostawił na jej brzmieniu i jakości gry wyraźny, własny ślad, czyniąc ją jedną z najlepszych formacji orkiestrowych świata. Owocna współpraca koncertowa i fonograficzna nie przeszkodziła Soltiemu w podejmowaniu innych zobowiązań dyrygenckich, takich jak dyrekcja Orchestre de Paris (1972–1975) czy Filharmonicy Londyńscy (1979–1981). W 1983 r. wreszcie zadebiutował na Festiwalu w Bayreuth, prowadząc *Tetralogię* Wagnera.

### Ostatnie lata

Z Orkiestrą Chicagowską Solti jako szef rozstał się w 1991 r., w wieku 79 lat. Szacunek i renoma, jakimi się cieszył, przynosiły mu od lat dziesiątki odznaczeń, wyróżnień i nagród z różnych stron świata, których ilość i prestiż przypowiadają o zawrót głowy, a wymienienie wszystkich zajęłoby mnóstwo miejsca w niniejszym tekście. Od tamtego momentu nie przyjmował już żadnych funkcji, występując jako dyrygent gościnny z najważniejszymi zespołami symfonicznymi i operowymi Europy i Ameryki. Wypada przy tej okazji wspomnieć jego intensywne kontakty z Filharmonikami Wiedeńskimi, z którymi np. miał wspólny koncert z okazji 200. rocznicy śmierci Mozarta, jak też liczne koncerty nie tylko w stolicy Austrii, ale i w Salzburgu, do którego powrócił jako czołowa osobistość po śmierci swojego rywala Herberta von Karajana (ten, przez dziesięciolecia nie dopuszczał węgierskie-

go kolegi do owej imprezy). Tam też, w 1996 r. dyrygował *Fideliem*, operą, z którą przed pół wiekiem zaczął swoją wielką karierę. Nadal intensywnie zajmował się operą, przede wszystkim w Londyńskiej Covent Garden, dla której odkrył i wypromował rumuńską sopranistkę Angelę Gheorghiu (*Traviata*). Nie ustawał w pracy nad repertuarem i nagraniami, miał szczerze wypełniony kalendarz, którego zapiski sięgały aż do XXI w. Energii, aktywności oraz ilości zobowiązań, a także nowych planów nagraniowych i koncertowych w ostatnich latach życia mogli mu pozazdrościć o wiele młodszy koledzy. Wrócił też do swojej węgierskiej ojczyzny po upadku komunizmu i dziesięcioleciach nieobecności. Niestety, nie doszedł do skutku zaplanowany na październik 1997 r. tysięczny koncert Soltiiego z Orkiestrą Chicagowską. Artysta zmarł 5 września tego roku we francuskiej miejscowości Antibes, do samego końca czynnie żyjąc muzyką: w czerwcu w Budapeszcie nagrał płytę z muzyką węgierską, w lipcu miał miejsce jego występ w Covent Garden przed jej zamknięciem na okres planowanego remontu, w tym samym miesiącu dał koncert, którego zapis ukazał się na krążku: z Orkiestrą Tonhalle w Zurychu, z którą pięćdziesiąt lat wcześniej nagrał *Uwerturę „Egmont”* Beethovena, wykonał *V Symfonię* Gustawa Mahlera. Do wszystkich tych wydarzeń można dopisać przymiotnik ostatni... Spoczął ostatecznie na budapesztańskim cmentarzu Farkasréti, obok grobu Bartóka.

### Dyrygent musi być uniwersalny

Georg Solti z pewnością wszedł do historii muzyki jako jeden z najwybitniejszych dyrygentów XX w. Przyszedł na świat w roku 1912, bardzo szczerym w narodziny przyszłych wielkich talentów, jako że wtedy urodzili się: Sergiu Celibidache, Günter Wand, Kurt Sanderling, Ferdinand Leitner, Igor Markiewicz. Sam uznawał dwa wielkie wzorce swojej kariery: Artura Toscaninie-

go i Wilhelma Furtwänglera, sam stojąc jakby pośrodku i starając się połączyć niemożliwe: precyzję, dyscyplinę, dbałość o detale, z natchnieniem i fantazją. Bardzo zaangażowany w swoją pracę, wymagał podobnego podejścia od śpiewaków i orkiestr. Obdarzony niewątpliwym autorytetem, był jednym z ostatnich tyranów batuty, narzucającym swoją wolę, często w bezkompromisowym stylu. Słynne są jego metody pracy na próbach, z których wzięło się jego przezwisko „Wrzeszcząca czaszka” (ang. Screaming skull). Miał bardzo szeroki repertuar, sięgający od baroku po czasy współczesne, szybko uczył się go i poszerzał, uważając przy tym, iż obowiązkiem dyrygenta musi być wszechstronność. Nagrania Soltiego powstałe przez dziesięciolecia pokazują rozwój jego sztuki dyrygenckiej. Wcześniejsze, wykazują podobieństwo z tradycją Toscaniniego, są obiektywne, utrzymane w sztywnych, żywych tempach, elektryzują precyzją, blaskiem i napięciem, za to brakuje w nich pięknego dźwięku. Późniejsze są ich przeciwieństwami. Obcy był mu powierzchowny sentymentalizm. Znany był z tego, iż dyrygował z partyturą, choć znał ją na pamięć. Nuty leżące na pulpicie często ulegały zniszczeniu za sprawą wielkiej energii wykazywanej na podium oraz nerwowych ruchów; nie tylko papier, ale i ciało maestra były w niebezpieczeństwie, jako że kiedyś, podczas spektaklu *Parsifala*, Solti tak wywijał batutą, że skaleczył się w oko, popłynęła krew, ale skończyło się na powierzchownym zranieniu bez poważniejszych konsekwencji. Filmy ukazują Węgry o dynamicznej gestykulacji, efektownej, ale konkretnej i wyrazistej, bardzo podobającej się publiczności, choć niekoniecznie krytyce. Przenosił on na odbiorcę swój zapał, błyskotliwość, pasję i siłę, stanowiące kontrast z drobną posturą. Zarzucano mu niekiedy naruszenie proporcji brzmieniowych w orkiestrze na korzyść blachy, z drugiej strony podziwiano znakomitą rytmikę, wyczulenie na kolorystykę i wyrazistość formy dzieła. Przykładał wielką wagę do technicznej biegłości orkiestr. Cenił długoletnią współpracę, o czym świadczy fakt piastowania zaledwie czterech kierowniczych pozycji w ciągu długiej kariery, był też lojalny wobec ulubionych artystów, których odkrywał i promował – miłośnicy opery mają szczególne powody do wdzięczności dla Soltiego za jego muzyczne związki z wybitnymi śpiewaczkami takimi, jak przywołana już

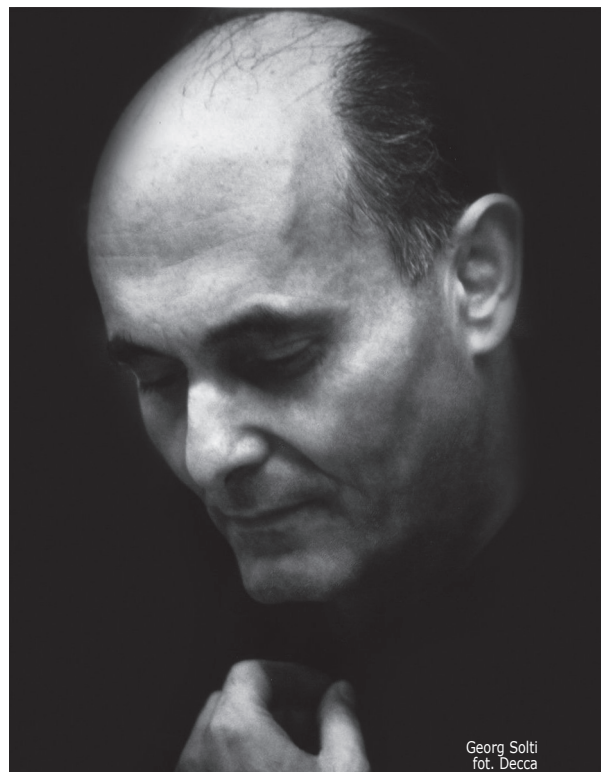
wcześniej Birgit Nilsson, Kiri Te Kanawa, czy Angela Gheorghiu.

### Imperium fonograficzne

Jestem bardzo dumny z tego, że w 1997 r. obchodzę nie tylko swoje 85. Urodziny, lecz także złoty jubileusz mojej współpracy z firmą Decca. To z pewnością najdłuższy kontrakt w historii przemysłu płytowego. Pierwsze nagranie dla tej firmy zrobiłem w 1947 r. z Tonhalle Orchester w Zurychu, a potem w ciągu pięćdziesięciu lat miałem szczęście dokonać ponad dwustu pięćdziesięciu nagrań najwspanialszych dzieł, w tym czterdziestu pięciu kompletnych oper. Wśród moich partnerów byli najwybitniejsi artyści, jakich wydało nasze stulecie. Z ogromną satysfakcją wspominam wspaniałe chwile, które miałem szczęście przeżyć w ciągu tych lat i pędzę z nadzieją w przyszłość z myślą o kontynuowaniu tej niezwyklej współpracy z nadchodzącym XXI w. Nie dane było sir Georgowi Soltiemu, wypowiadającemu te słowa w roku swojej śmierci, urzeczywistnić zamierzenia, a były one interesujące i sięgały w przyszłość. Myślał o operach Janaczka, Debussy'ego i *Borysie Godunowie* Musorgskiego, z symfoniki zaś chciał sięgnąć po dzieła Nielsena, Prokofiewa i Szostakowicza, za którego się zabrał stosunkowo późno. Odejście przerwało ambitne plany, lecz pozostawiony przez węgierskiego maestro imponujący dorobek fonograficzny wystawił mu nieśmiertelny pomnik. Wyróżniają się w nim oczywiście nagrania operowe, z utworami Wagnera, Mozarta, Verdiego i Straussa na czele. Powszechnie chwalony był *Pierścień Nibelunga*, powstały w latach 1958–1965 w Wiedniu, czy zrealizowany tam na początku lat 70. *Tannhäuser* i *Parsifal*; pozostałe dzieła ich autora krytykowano za niezbyt trafioną obsadę śpiewaczą, co często było przypadkiem rejestracji płytowych Soltiego. U Verdiego wybija się niewątpliwa *Aida*, *Bal maskowy*, *Don Carlos* czy *Rigoletto*, ten ostatni powstały we współpracy z RCA (w latach 50. i 60. dyrygent nagrywał dla niej kilka pozycji). Mozart to przede wszystkim opery do libretta

Lorenza da Ponte oraz *Czarodziejski flet*, Strauss zaś – *Salome*, *Elektra*, *Arabella*, *Kobieta bez cienia*, *Ariadna na Naxos*, *Kawaler z różą*. Dzięki najnowszej inicjatywie macierzystej wytwórni mamy okazję do poznania kompletu nagrań oper wspomnianych kompozytorów. Bardzo cenię dodatkowo *Fidelia* nagranych w Chicago. Równie znakomita jest kolekcja płyt symfoniki, z cyklami Beethovena, Brahmsa, Brucknera, Elgara, Haydna, Mahlera, dodatkowo ciekawy Czajkowski, Szostakowicz, Strawiński, świetna *IX Symfonia* Dworzaka, znakomity Bartók. Georg Solti okazał się rekordzistą w dziedzinie zdobytych nagród Grammy, miał ich na koncie aż 31, więcej niż jakikolwiek inny artysta działający zarówno na polu muzyki klasycznej, jak i rozrywkowej.

Choć od dawna nie ma już węgierskiego mistrza batuty wśród żywych, cały czas są dostępne na CD i DVD jego wyjątkowe kreacje: często dyskusyjne, kontrowersyjne, ale zawsze niebanalne i charakterystyczne. Tegoroczna rocznica jest wyśmienitą okazją do przypomnienia ich sobie czy poznania, co powinno docenić zwłaszcza młodsze z pokoleń melomanów. Warto obcować z imponującymi dokonaniem jednego z najwybitniejszych dyrygentów XX w., które niejednokrotnie wyznaczyły standardy wykonania żelaznego operowego i orkiestrowego repertuaru.®



Georg Solti  
fot. Decca



# Sygnowano Małecki!

z artystkami z Opium String Quartet: Agnieszką Maruchą, Anną Szalińską, Magdaleną Małecką i Olgą Łosakiewicz-Marcyniak rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**S**potykamy się by świętować wydanie nagranej przez panię nowej płyty z dziełami na kwartet smyczkowy Macieja Małeckiego. Jest to dla pań debiutancka płyta (*Acte Préalable AP0268*) w nowym składzie. Skąd pomysł na taki debiut?

Był to dla nas oczywisty wybór. Utwory Macieja Małeckiego wykonujemy w kwartecie od dawna, większość z nas jest z tą muzyką silnie związana. To, że zmienił się skład kwartetu, nie oznacza przekreślenia naszego dotychczasowego dorobku czy kierunku artystycznego. Wieloletnia współpraca z Małeckim zaowocowała powstaniem nowych kompozycji. Utwory *Suita Polska* i *Sen Fryderyka* napisane zostały z myślą o naszym kwartecie. Również *III Kwartet smyczkowy „Jesienne pejzaże”* powstał specjalnie dla OSQ, choć został wykonany już w nowym składzie. Było dla nas jasne, że prędzej czy później narodzi się z tych utworów cała płyta.

Podczas powstawania utworów niedługo miałyśmy wpływ na pewne rozwiązania techniczne czy agogiczne proponowane przez p. Małeckiego. Zdarzało się, że kompozytor, pracując nad danym fragmentem utworu dzwonił do nas, pytając: „czy da się to zagrać w ten sposób?”

Gdy utwór powstaje przy wspólnym zaufaniu i współpracy z kompozytorem, zupełnie inaczej się go wykonuje i inaczej do niego podchodzi. Taka sytuacja jest prawdziwym luksusem. I zobowiązuje.

**Analizując programy waszych koncertów i patrząc na dorobek płytowy łatwo zauważyć, że chętnie wykonujecie muzykę współczesną. Skąd ta miłość do muzyki nowej?**

W przypadku muzyki współczesnej, silny nacisk kładziemy przede wszystkim na wykonywanie muzyki polskiej. Nie możemy pogodzić się z tym, że promowanie polskiej kultury jest wciąż niedostateczne. Jest wiele doskonałych kompozycji, nad którymi warto się pochylić.

W mainstreamowym obiegu kulturalnym nie ma miejsca na polską twórczość. Dlatego w miarę naszych możliwości chcemy taką przestrzeń tworzyć, walczyć o nią. W tej chwili nasze zaangażowanie się zwraca. Dostajemy coraz więcej propozycji wykonawczych, zarówno od organizatorów festiwali jak i samych kompozytorów. Podczas tegorocznego koncertu towarzyszącego festiwalowi *Warszawska Jesień na Zamku Królewskim* dokonaliśmy aż czterech prawykonania, specjalnie napisanych na tę okazję utworów.

Nie jesteśmy jednak zespołem skupiającym się wyłącznie na muzyce współczesnej, gramy bardzo dużo klasyki. Z drugiej strony, przecież żyjemy w XXI w., to jest nasz świat i nasza epoka, dlaczego więc „nie grać tego świata”?

**Jak powstał Opium String Quartet? I dlaczego akurat taka nazwa?**

Zespół powstał w 2004 r. z inicjatywy altowiolistki, Magdaleny Małeckiej. Od początku tworzą go ludzie z pasją, czwórka osób o zróżnicowanych osobowościach artystycznych. Każda z nich kształtuje zespół, ma wpływ na jego dalszy rozwój, karierę. Pod koniec studiów, wielu muzyków zadaje sobie pytanie: „Co dalej?” Dla nas, absolwentów Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, najdoskonalszą i najbardziej pociągającą formą artystycznego wyrazu było wykonywanie muzyki kameralnej. Wiedzieliśmy, że to właśnie chcemy robić, dlatego naturalną rzeczą było założenie kwartetu.

Dlaczego Opium? Może chcieliśmy być wtedy oryginalni, inni? Z perspektywy czasu, jest to nawet zabawne. Nazwa przyłgnęła do nas i stała się na tyle rozpoznawalna, że już się nad nią nie zastanawiamy. To chyba dobrze, że wciąż budzi zainteresowanie. Jest charakterystyczna, dla niektórych kontrowersyjna, ale dzięki temu łatwo zapada w pamięć.

**Mimo krótkiego stażu, macie pokazany dorobek koncertowy. Otrzymujecie**

**bardzo pochlebne recenzje, gdzie szczególnie chwali się wasze interpretacje. W czym tkwi tajemnica?**

Nie ma żadnej tajemnicy. Jest ciężka praca. Zaangażowanie. Częste próby. Stawianie sobie coraz wyższej poprzeczki. Pasja. Jeśli ktoś to docenia i zauważa, sprawia nam to wielką radość. Dodaje skrzydeł.

**Jak zatem rodzą się wasze pomysły interpretacyjne, które przecież stanowią o budowaniu waszej renomy?**

Interpretacja jest wypadkową wszystkich nas, naszego wspólnego rozumienia muzyki. Pewne rozwiązania są naturalne, inne wymagają czasu, burzliwych dyskusji, kompromisu, żmudnej pracy. Niektóre miejsca w utworze muszą „dojrzeć” z próby na próbę. Inne stają się oczywiste dopiero po zagranii kilku koncertów, kiedy mamy już swobodną, szerszą perspektywę. Zdarza się też, że na estradzie, kiedy nie musimy już skupiać się nad każdym drobiazgiem, utwór sam nas prowadzi, zaczynamy czuć go intuicyjnie, fizycznie. Tak naprawdę, praca nad interpretacją nigdy się nie kończy. Nigdy nie jest za późno na nowe pomysły. Zawsze mamy w sobie poczucie, że może być jeszcze lepiej.

**Jakie wydarzenie w waszym życiu koncertowym uważacie za najważniejsze?**

Z naszego „wewnętrznego” kwartetowego punktu widzenia jest to koncert *Sygnowano Małecki*, który odbył się w Centrum Artystycznym Fabryka Trzciny 18.09.2011 r. Był to nasz pierwszy koncert z Agnieszką Maruchą jako prymariuszką OSQ. Dopiero zaczęliśmy razem pracować, jeszcze nie wiedzieliśmy czego możemy się po sobie nawzajem spodziewać. Poczuliśmy wspólną pasję i wspólną siłę na scenie. Ten koncert zdecydował o naszych planach na nadchodzący rok, zaowocował powstaniem *III Kwartetu smyczkowego „Jesienne pejzaże”* Małeckiego i wydaniem płyty.

**Jak szukałyście klucza do interpretacji dzieł Macieja Małeckiego, które ukazują się na najnowszej płycie? Czy konsultowałyście swoje interpretacje z kompozytorem?**

Maciej Małecki jest niezwykle dokładny i uporządkowany, dlatego też skrupulatne podejście do tekstu muzycznego rozwiązuje większość interpretacyjnych wątpliwości. Efekty swojej pracy konsultowałyśmy z kompozytorem dopiero wtedy, kiedy utwór był według nas gotowy.

W końcowym etapie pewne pomysły interpretacyjne pojawiały się wspólnie przy udziale kompozytora.

**Co w muzyce Małeckiego jest najtrudniejsze dla wykonawcy?**

Emocjonalne napięcie kontrastujące z melancholijnymi ilustracyjnymi fragmentami. Gęsta faktura, precyzja, skomplikowana harmonia (często niewygodna z technicznego punktu widzenia). Muzyka Małeckiego wymaga od wykonawcy dyscypliny, siły i spokoju zarazem, wspólnego odczuwania, a może nawet wspólnego bicia serca...

**Jak przebiegała wasza praca w studiu?**

Każdą sesję nagraniową poprzedza zawsze długi proces. Dbano o detal i ostateczną formę utworu. Natomiast samo

nagranie trwa tylko kilka godzin. Dlatego najważniejsze dla nas jest to, abyśmy weszły do studia jak najlepiej przygotowane. Wtedy presja czasu i adrenalina jaka towarzyszy nagraniu nie jest destrukcyjna, lecz pobudza, motywuje, wyęźa percepcję i sprawia wielką przyjemność. Atmosfera sesji jest szczególna. Ogromną rolę odgrywa w niej reżyser dźwięku, który koordynuje wszystkie nasze działania, czuwa nad całością. Niejednokrotnie sugestia reżysera, czasem jedno celne słowo, pozwala uzyskać nowy efekt, zagrać coś lepiej. Z naszym reżyserem dźwięku, Zbigniewem Kusiakiem pracowało się wspaniale. Brzmienie kwartetu



OSQ – od lewej: Magdalena Małecka, Olga Łosakiewicz-Marcyniak, Agnieszka Marucha, Anna Szalińska  
fot. Barbara Piotrowska/Vidoq



jakie wspólnie uzyskaliśmy w studio jest dla nas ogromną satysfakcją.

### Jakie macie plany promocyjne dla tej płyty i muzyki Macieja Maleckiego?

Najbliższy koncert promocyjny płyty odbędzie się 8 XII na Zamku Królewskim. Kompozycje Maleckiego z pewnością zasługują na prezentację podczas najważniejszych wydarzeń związanych z muzyką współczesną i o to będziemy się starać, jednak nie chcemy zamykać się jedynie w tych ramach. Chcemy promować naszą płytę jako muzykę polską, łącząc wybrane kompozycje Maleckiego z dziełami takich twórców jak Szymanowski czy Bacewicz.

**Muzyka współczesna nie jest zbyt łatwa w odbiorze i trudno do niej prze-**

### konać melomanów o tradycyjnych gustach. Rzadko gości w filharmoniach i na popularnych festiwalach... Jak do niej przekonać melomanów o tradycyjnych gustach?

Trzeba szukać kompromisu. Łączyć popularny klasyczny program z utworami nowymi, mało znanymi. Tylko w ten sposób można przekonać nieoswojoną publiczność do istnienia innych muzycznych światów, innych brzmień, czasem zaskakujących dla słuchacza, ale równie atrakcyjnych. Wielokrotnie zdarzało się, że po koncercie podchodził do nas ktoś z widowni, mówiąc: „nigdy wcześniej nie słuchałem takiej muzyki, ale ten utwór był niesamowity!”.

Zawsze staramy się uważnie dobierać repertuar. Muzyka Maleckiego jest współ-

czesna, to prawda, ale mimo to jest mocno zakorzeniona w systemie dur-moll. Ma wyrazistą formę. Wrażliwy słuchacz zawsze to wyczuje. Jeśli utwór ma w sobie nastrój, różnorodne emocje i ciekawą formę, niezależnie od epoki w jakiej powstał – ma duże szanse powodzenia.

### A jakie mają panie najbliższe plany koncertowe i nagraniowe?

W planach mamy kolejne projekty płytowe, nad którym już pracujemy. Jednak nie odsłaniajmy wszystkich kart. Niech jeszcze przez jakiś czas niektóre nasze plany pozostaną tajemnicą i zaskoczeniem dla melomanów.

Dziękuję za rozmowę. 

## Elégie harmonique

# 200. rocznica śmierci Jana Ladislava Dusíka (2)

Sławomir Marciniak

Oprócz swych licznych dzieł fortepianowych i kameralnych, Dusík zainspirowany oryginalnością i pięknem brzmienia harfy<sup>1</sup>, skomponował szereg utworów na ten instrument, w tym sześć dużych sonat napisanych dla Sophii. Jednakowoż trzeba zaznaczyć, że spora część kompozycji harfowych została Dusíkowi jedynie przypisana, podczas gdy faktyczną ich twórczynią była właśnie Sophia Giustina Corri-Dussek.<sup>2</sup>

Recitale Jana Ladislava i Sophii cieszyły się wielkim powodzeniem, a przepięknie prezentująca się para artystów wzbudzała u słuchaczy podziw graniczący z uwielbieniem.

Jan Ladislav i jego teść, Domenico Corri, założyli wydawnictwo muzyczne (Corri, Dussek & Comp.), w którym publikował m.in. swoje kompozycje.

Informacje o niezłym statusie materialnym kompozytora, a także echa jego londyńskich sukcesów, potwierdzone entuzjastycznymi opiniami samego Haydna, dotarły również do ojca Dusíka. Stary nauczyciel z Czasławia postanowił wyprawić w podróż do Anglii swą córkę Katerinę Veronikę w nadziei, że sławny brat udzieli siostrze pomocy w zdobyciu jakiejś życiowej pozycji. Re-

zultatem tych starań było małżeństwo dziewczyny z londyńskim marchandem i wydawcą, niejakim Cianchettinim.

W roku 1799 w życiu Dusíka nastąpił kolejny nieoczekiwany przełom. Skutkiem tego, że ani on, ani jego teść nie byli biznesmenami „z powołania”, obaj popadli w ogromne długi, a ich firma w roku 1800 zbankrutowała. Kompozytor, ścigany przez wierzycieli, porzucił swą żonę Sophię Giustinę pozostawiając ją z dziećmi w Anglii i salwował się ucieczką do Niemiec.<sup>3</sup> Jego teścia ujęto i osadzono za długi w więzieniu Newgate. Jako ciekawostkę warto dodać, że jedną z osób, która ucierpiała na handlowych kontaktach z firmą Corri, Dussek & Comp. był poeta i sławny librecista Mozarta, Lorenzo Da Ponte<sup>4</sup>.

Tym razem Jan Ladislav znalazł się w Hamburgu, gdzie przebywał do roku 1802. Co ciekawe, zerwał on jakiegokolwiek kontakty ze swą żoną, natomiast utrzymał żywy związek z Broadwoodem i innymi londyńskimi przyjaciółmi. W Niemczech Dusík kontynuował swą dobrą passę, zyskując niemałą popularność nie tylko dzięki swym recitalom, ale też wzbudzając rosnące zainteresowanie angielskimi fortepianami. Dzięki temu Jan Ladislav

zarobił niezłe pieniądze będąc – jakbyśmy to dziś określili – dilerem instrumentów firmy Broadwood & Son.

Latem 1802 r. Dusík zaplanował podróż do Czech, w tym do rodzinnego Czasławia. Tam, po latach rozłąki, spotkał się z rodziną, zawarł też nowe znajomości i przyjaźnie.

W swej działalności Dusík był przez cały okres życia uzależniony przede wszystkim od upodobań arystokratów. Mistrz dbał jednak o to, by jego muzyka trafiła również do szerszej publiczności, dawał więc także koncerty publiczne. Spośród takich wydarzeń warto wymienić wspólne występy Jana Ladislava z jego rodakiem Janem Václavem Stichem<sup>5</sup>.

Z kolei na jesieni 1802 r. Dusík zachwyił swą mistrzowską grą Pragę. Mógł być doprawdy usatysfakcjonowany entuzjastycznym przyjęciem, z jakim spotykał się każdy z jego recitali. Artysta był zapraszany przez przedstawicieli najwyższych sfer miasta, odbierał wyrazy prawdziwego zachwytu, zarówno ze strony znawców<sup>6</sup>, jak i szerokich rzesz wielbicieli muzyki. Miejskowa prasa, w tym najważniejszy periodyk Prager Neue Zeitung, pisała o nim w samych superlatywach.

Będąc następnego roku w Berlinie, Dusík został przedstawiony księciu Ludwi-

kowi Ferdynandowi von Hohenzollern. Jak zaświadcza źródła historyczne, książę był utalentowanym pianistą, także komponował. Jan Ladislav podjął się jego kształcenia zarówno w dziedzinie doskonalenia gry jak i stylu komponowania, nawiązał przy tym nić zażyłej przyjaźni z księciem. Po wybuchu wojny francusko-pruskiej Dusík, wraz z innymi dworzanami, towarzyszył swemu chlebodawcy nawet na polu walki (!). Gdy w październiku 1806 r. Ludwik Ferdynand poległ w bitwie pod Saalfeld, dla Jana Ladislava oznaczało to osobistą tragedię. Będąc pod wielkim wrażeniem śmierci chlebodawcy skomponował *Élégie*<sup>7</sup>, prawdopodobnie najlepszy swój utwór fortepianowy.

Po tych wydarzeniach Dusík na krótko związał się z dworem księcia von Isenburg, by ostatecznie wrócić do Francji.

Mistrz z rzadka już teraz przyjmował zaproszenia do publicznych występów. Pozwalał jedynie, by odwiedzali go tylko nieliczni bliscy, przy czym otaczał go bałagan rękopisów, nad którym nie potrafił, albo i nie chciał zapanować. Z reguły też unikał okazji towarzyskich, wołał oddawać się wspomnieniom. Od lata 1807 r. aż do swej śmierci Dusík przebywał w Paryżu, gdzie jego ówczesnym chlebodawcą był wysoki urzędnik państwowy i dyplomata książę Charles Maurice de Talleyrand-Périgord.

Dusík, pełniąc funkcję książęcego *maitre des concerts*, zajmował się głównie komponowaniem (co zresztą również należało do jego obowiązków) i publikacją swych starych i nowych prac. Osobliwym epizodem tamtego okresu życia kompozytora były prowadzone z zapałem doświadczenia z harfą eolską<sup>8</sup>.

W czasie swej służby u Talleyranda, mistrz skomponował też imponującą ilość utworów na dwa fortepiany i kompozycji fortepianowych na cztery ręce, w których zawarł sporo elementów romantycznych. Najznakomitszym jednak przykładem twórczości tamtego okresu są dwie duże sonaty fortepianowe<sup>9</sup>.

Stale pogarszający się stan zdrowia mistrza nie pozwalał mu już na kontynuowanie życia koncertowego. W roku 1808 Dusík pożegnał się z pełną sukcesów karierą wirtuoza koncertem w paryskim Odeonie, gdzie wystąpił wraz z francuskim skrzypkiem Pierrem Josephem Rodem. Ale już w styczniu następnego roku publiczność była świadkiem tryumfalnego powrotu Jana Ladislava, który tym razem

wystąpił na koncercie z innym wirtuozem skrzypiec, Pierrem Baillotem.

W tamtym też czasie Dusík zaprosił do siebie ojca, Jana Josefa. Wizyta u syna przyniosła prawdziwe pocieszenie starymu nauczycielowi z Czasławia, który stracił swój dom i dobytek w czasie napoleońskiej zawieruchy. Ale Janowi Josefowi Dusíkowi przyszło przeżyć sławnego syna aż o sześć lat; umarł w nędzy i samotności w roku 1818.

Ostatnie lata życia Jana Ladislava Dusíka nacechowane były przede wszystkim stale pogarszającym się stanem ducha i zupełną utratą sił. Schorowany Mistrz, opanowany przez melancholię i choroby gastryczne, szukał pocieszenia we wspomnieniach i alkoholu. Jakkolwiek, będąc nawet w tak opłakanyim stanie, Dusík umiał odnieść się do swej sytuacji z odrobiną humoru. Z tamtego też czasu pochodzi na polę żartobliwy utworek zatytułowany *Il esorcismo della Podagra*<sup>10</sup>.

Życie Jana Ladislava Dusíka dobiegało kresu. Ten wielki artysta wyczerpany chorobą zmarł 20 marca 1812 r., w całkowitym osamotnieniu. Co intrygujące, nie ma pewności co do miejsca, w którym to nastąpiło (mogło to być albo w Saint Germain-en-Laye, gdzie Dusík przebywał wówczas najczęściej, mógł to być też Paryż, a może i zupełnie inne miejsce). Również miejsce wiecznego spoczynku Dusíka nie jest znane do dziś dnia.

### Dorobek twórczy Dusíka

Katalog tematyczny Crawa<sup>11</sup> obejmuje bez mała 290 kompozycji Jana Ladislava Dusíka (skatalogowano tam także niektóre kompozycje Sophii Corri-Dussek). Z dużym prawdopodobieństwem przyjmuje się jednak, że ilość utworów skomponowanych przez czeskiego mistrza była faktycznie większa. Spośród najważniejszych zachowanych kompozycji, bądź ich cykli, wymienić należy: około 40 sonat fortepianowych, liczne rondo, wariacje, 6 preludiów oraz fantazję i fugę, utwory fortepianowe na cztery ręce i kompozycje na dwa fortepiany, obszerny zbiór utworów na harfę i duetów fortepianowo-harfowych, kompozycje na róg i fortepian oraz na flet i fortepian, zbiór utworów kameralnych, w tym 20 triów fortepianowych, septet fortepianowy, kilkanaście koncertów fortepianowych, w tym koncert podwójny.

Informację o niektórych utworach, w tym o tych które stanowią prawdziwą rzadkość

w twórczości wielkiego pianisty, podano w tekście powyżej.

Jan Ladislav Dusík był ponadto autorem kilku podręczników (szkół) gry na fortepianie wydanych m.in. podczas jego pobytów w Paryżu i w Londynie.<sup>12</sup>

#### Przypisy

- 1 W tym przypadku chodzi o konstrukcję z jednostopniowym mechanizmem pedałowym, czyli *harfę jednostopniową* (ang.: *single-action harp*), która w czasach Dusíka należała do najmodniejszych i ulubionych instrumentów w domach i salonach muzycznych. Srebrzysty i delikatny ton harfy tworzył aurę charakterystyczną dla muzyki przełomu klasycyzmu i romantyzmu.
- 2 Jest sporo nieścisłości jeśli chodzi o identyfikację kompozycji Sophii Corri-Dussek. Powody przypisywania autorstwa tych utworów Janowi Ladislavowi mogły wynikać z braku staranności antykwaryusza czy badaczy dawnych wydawnictw nutowych. Pomyłki mogły być też niezamierzonym skutkiem działania Sophii, która często podpisywała swe kompozycje samym nazwiskiem, zyskując gwarancję publikacji nut i większego ich powodzenia u nabywców. Oczywiście nie tłumaczy to takich przypadków, jak sześć sonat op. 2 sygnowanych w pierwotnej edycji „Madame Dussek”, podczas gdy w późniejszym wydaniu (Schott Verlag, Moguncja) opatrzone je nazwiskiem „J.L. Dussek” (nb. paryska edycja sygnowana jest tylko samym nazwiskiem „Dussek”). Skutki takich pomyłek i przeinaczeń trwały co najmniej do lat 60. i 70. ub. wieku, do kiedy to sądzono, że w zasadzie nie istnieją żadne zachowane kompozycje Sophii Corri-Dussek.
- 3 Po śmierci Jana Ladislava w roku 1812, Sophia wyszła ponownie za mąż za skrzypka Johna Alvisa Moralta. Małżonkowie osiedlili się w Paddington, gdzie założyli szkołę muzyczną.
- 4 O uwikłaniu w interesy z D. Corrim i Dusíkiem i opłakanych skutkach tego przedsięwzięcia opowiada Da Ponte na kartach swych „Pamiętników” (wyd. polskie: PWM, Kraków 1987).
- 5 Jan Václav Stich (znany jako Giovanni Punto), ur. w 1746 r. w Żehuśicach niedaleko Czasławia, zm. w 1803 r., sławny wirtuoz gry na rogu.
- 6 Warto przytoczyć tu słowa współczesnego Dusíkowi, kompozytora i profesora muzyki, V. Tomaška: „Było w tym coś magicznego i przemożnego, gdy przy fortepianie zasiadał Dusík, bardzo przystojny, dumny ze swego profilu i czarował publiczność dźwiękami subtelnyimi ale zarazem bardzo męskimi”.
- 7 *Élégie harmonique sur la mort du son Altesse Royale le Prince Louis Ferdinand de Prusse en Forme de Sonate pour le Piano-Forte* (op. 61, Craw 211)
- 8 Harfa eolska – instrument, którego struny poruszane są przez wiatr z nateżeniem zależnym od jego siły. Wywołany efekt jest podobny do zawodzenia jakie w skalnych szczelinach powstaje przy silnym wietrze. Najczęściej w formie prostokątnej skrzynki bez przedniej i tylnej ścianki z ruchomymi pokrywami które mają „łapać” wiatr, i strunami naciągniętymi równolegle pionowo obok siebie. Tworzą się współbrzmienia akordowe ponieważ struny, choć strojone w unisonie, są różnej grubości (sprężystości) i wydają różne tony harmoniczne, co nadaje instrumentowi, „upiorne”, niezmiernie brzmienie.
- 9 *Le retour à Paris* (op. 64, Craw 221) i *L'invocation* (op. 77, Craw 259).
- 10 *Il esorcismo della Podagra. Canone a Quattro voci (Wypędzanie Podagry. Kanon na cztery głosy)*, Craw 262.
- 11 Craw, H.A. *A biography and thematic catalogue...*, op. cit.
- 12 Ważniejsze źródła informacji wykorzystanych w niniejszym artykule: Internet, różne strony www, Informator tematyczny: stała ekspozycja pt. *Jan Ladislav Dusík a jeho doba*. Muzeum Miestek, Czasław (Čáslav), Republika Czeska 2001, Informacje z płyt z utworami J. L. Dusíka, Każyński Wiktor *Notatki z podróży muzycznej po Niemczech odbytej w roku 1844* (PWM, Kraków 1957), Sachs Curt *Historia instrumentów muzycznych* (PWM, Kraków 1989), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, op. cit. Craw, H. A. *A biography and thematic catalogue...*, op. cit.



Divine Levine – boski Jimmy (10)

# Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (4)

## *Wesele Figara*

Basia Jakubowska

**W** 1985 r. James Levine po raz pierwszy zagrał w MET *Wesele Figara* z obsadą marzeń. Spektakl ten udostępniono dopiero po jego telewizyjnej transmisji w 1985 r. W rozmowie o wyborze tego spektaklu do jubileuszowej kolekcji Maestro Levine wspomina, że była to szósta opera Mozarta, którą dyrygował w MET. Dla niego Mozart jest jednym z najbardziej idealnych, perfekcyjnych geniuszy w historii. Z jego trzech tzw. oper Mozart-Da Ponte, *Così fan tutte* jest najbardziej subtelne, *Don Giovanni* na największą skalę, jako archetypowy, mroczny mit operowy, a *Wesele Figara* jest innym rodzajem cudu. To operowe opracowanie ludzkiej komedii! Levine zalicza *Wesele Figara* do swej krótkiej listy najwspanialszych komedii ludzkich w operze, na której znajdują się: *Falstaff*, *Die Meistersinger*, *Der Rosenkavalier*, *Gianni Schicci*, *Don Pasquale* i *Sprzedana narzeczona*.

James Levine wspomina też swe doświadczenia ze współpracy z Jean-Pierrem Ponnellem, którego uważa za jednego z największych artystów z jakimi dane mu było współpracować. Nie była to jego pierwsza produkcja tej opery Mozarta, ale dla MET postanowił zaprojektować coś odmiennego od swych poprzednich kreacji, odmienną nieco atmosferę całości. Nie jest to typowa, konwencjonalna scenografia. Pałac Hrabiego jest w stanie sporego zaniedbania, jakby na krawędzi upadku. Daje to wyraźniejsze poczucie niebezpieczeństw sytuacyjnych, które są udziałem Susanny i Figara zanim wreszcie staną się parą małżeńską. Kreuje to też więcej możliwości napięć dramatycznych i lepiej prezentuje owe ciemniejsze aspekty opery niż konwencjonalne, „jaśniejsze” produkcje. Ponnelle był bardzo muzykalnym reżyserem. Jednym z jego nauczycieli był dyrygent Hans Rosbaud i podczas wspólnych dyskusji pomiędzy Levinem i Ponnellem obaj rozważali to, na co Levine jako dyrygent powinien reagować od strony teatralnej, a na co Ponnelle od strony muzycznej. Tak więc, jak to określa James Levine, obaj stworzyli „oczy i uszy” dla tej produkcji w jednej jakby osobie.

Obsadę wokalną Levine uważa za „ekstraordynaryjną” z wielkimi mozartowskimi śpiewakami owych lat, którzy jako zespół osiągnęli niezwykle dramatyczne zgranie. O Fedrice von Stade James Levine mówi, że była unikalnym Cherubinem, jedną z najwspanialszych ról jej kariery. Od samego początku udało jej się uchwycić wszystko co najważniejsze w tej roli. A w spektaklach oper Mozarta to ogromna rzadkość, ponieważ zawierają wielką ilość aspektów, które należy oddać na wiele różnych sposobów. Niemal nikomu nie udaje się oddanie całej esencji ról mozartowskich, chyba, że mają właśnie tak niezwykle i kompletne ich zrozumienie.

Na kilka lat przed tą produkcją *Wesele Figara*, James Levine po raz pierwszy zagrał w MET *Łaskawość Tytusa* i *Idomenea* i uważa to za najszcześniejsze wydarzenia jego kariery w MET, ponieważ w sumie grał w MET 7 arcydzieł operowych Mozarta. Do dziś, granie Mozarta jest dla niego wyzwaniem, by właściwie uchwycić proporcje i wszystkie aspekty dzieła. Jak twierdzi, jest to wyzwanie warte

całkowitego zanurzenia się w nim, ponieważ nie ma nic bardziej ekscytującego oraz niczego bardziej przynoszącego gratyfikację.

Dla większości obsady wokalnej tego spektaklu było to pierwsze doświadczenie śpiewania tych ról mozartowskich w MET. Raimondi, który od swego debiutu w MET w 1970 r. zaśpiewał tu 16 ról, po raz pierwszy wykonał Figara właśnie podczas spektakli tego sezonu. Podobnie było w przypadku Kathleene Battle, która po raz pierwszy zaśpiewała tu Susannę, oraz Carol Vaness, Thomasa Allena i Dawn Upshaw, która z roli Barbariny awansowała potem do Susanny i Cherubina. Jedynie Federica von Stade śpiewała tu Cherubina od 1972 r.

Jest wiele nagrań na video i DVD tej niezwykle popularnej opery Mozarta. To jednak wyróżnia się przede wszystkim od strony muzycznej. Muzyka jest jego prawdziwym uczestnikiem. Niezwykle wyraziście brzmi wyważenie dramatyczno-dynamiczne, słychać każdą nutę skomponowaną przez Mozarta. Nic nie ginie, wszystko w idealnej harmonii znakomitych w dramatycznych efektach ansambli, czy solowych fragmentów z wirtuozerską grą orkiestry pod batutą Levine'a. Wspaniałe wyczelowanie dramatycznej warstwy, subtelności, płynnej śpiewności oraz wzruszające do głębi piękno muzyki Mozarta. To nie głupiutka komedia pomyłek, ale prawdziwie wielki dramat z komediowym zabarwieniem.

Levine mógł oczywiście osiągnąć ten efekt również dzięki doskonałej obsadzie. Znakomity dobór głosów i ich współbrzmienie w całości spektaklu różnicujących nie tylko charaktery postaci, ale również ich status społeczny jak np. wyraźnie rozpoznawalny głos służącej i Hrabiny. Ten pierwszy jasno-błysłotliwy, ten drugi o nieco ciemniejszym zabarwieniu z jakby wrodzoną szlachetną elegancją. No i prawdziwie dramatyczny Figaro o bardziej złożonej osobowości niż te tradycyjne ujęcia roli. Docenić też należy doskonale wokalnie wspomagające role. Nie ma ani jednego słabego ogniwa, które poziomem odbiegałoby od całości.

Tak więc usłyszymy w tym spektaklu wyrafinowanie arystokratyczne, wysmakowanie w wiarygodnych i momentami wręcz ognistych emocjonalnie fragmentach i wyraziście uchwycone seksualne podteksty, które jednak nigdy nie wychodzą poza granice stylowości i dobrego smaku. Jest więc i nutka tragedii i komiczne sytuacje, i wszystko co pośrodku tak w głosach śpiewaków, jak i w ich aktorskiej prezentacji ról.

Zapewne wielu wielbicieli Mozarta mogłoby przywołać na pamięć kreacje innych śpiewaków, którzy lepiej ich zdaniem wykonali poszczególne partie w tej operze. Jednak jako całość, właśnie jako ansambl, jest to doprawdy wspaniały spektakl. Rzadko kiedy usłyszymy lepiej zaśpiewane przez Hrabiego *Contessa perdono* czy lepiej wykonaną partię Cherubina. Ale przede wszystkim polecam Państwu to przedstawienie jako wspaniałą całość, współgranie wszystkich elementów dramatyczno-scenicznych, wokalnych i muzycznych. Prawdziwie wielkie wykonanie Mozarta. 🎭

## CECILIA BARTOLI I AGOSTINO STEFANI



**CECILIA BARTOLI**  
**Mission**

**Arie, sceny i duety z oper Agostino Steffaniego**

*Cecilia Bartoli, sopran; Philippe Jaroussky, kontratenor; I Barocchisti • Diego Fasolis, dyrygent*

Decca 478 4732 • w. 2012, n. 2011/12 • 80'28"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Oto wreszcie ukazała się długo wyczekiwana, najnowsza płyta Cecilii Bartoli, o tajemniczym tytule: *Mission*. Po ariach Vivaldiego, Glucka, Salieriego etc., ta genialna włoska śpiewaczka odkrywa przed nami kolejną, zapomnianą postać: Agostina Steffaniego (1654–1728). Niezwykle bujne i interesujące życie tego kompozytora, księdza, dyplomaty i szpiega, tak bardzo zafascynowało amerykańską pisarkę Donnę Leon, że poświęciła mu swą najnowszą powieść. O jego istnieniu nigdy jednak nie dowiedziałyby się, gdyby nie jej przyjaciółka, Cecilia Bartoli! Czytelnikom **Muzyka21** starałem się przybliżyć postać Steffaniego w tekście promującym płytę, teraz więc skupię się już tylko na muzyce.

Płyta *Mission* zawiera wyjątki z 12 oper tego twórcy. Otwiera ją uroczysta aria *Schiere invitte, non tardate* z opery *Alarico il Baltha*. Jej przepych

oraz bogate wykorzystanie instrumentów dętych zdradza francuskie wykształcenie Steffaniego. Ale z drugiej strony, mogłaby ona stanowić część opery haendlowskiej. Cecilia Bartoli nazywa zresztą Steffaniego „młodym Haendlem”. Jej wykonanie jest istic porywające: cóż za temperament, jaka lekkość w pokonywaniu technicznych trudności, a wreszcie, cóż za piękny głos, który zachwyca nie mniej niż przed kilkunastoma laty w ariach Vivaldiego! Dalej następuje aria *Ogni core può sperar* z opery *Servio Tullio*: zupełnie odmienna w swym charakterze, sielankowa wręcz, o pięknej, wyraźnie wyodrębnionej linii melodycznej. *Ove son? Chi m'aita? In mezzo all'ombre... Dal mio petto* z *Niobe*, królowej *Teb* to bardziej złożona aria, poprzedzona recytatywem. Cecilia

Bartoli doskonale uchwyciła jej emocjonalny charakter, pełen smutku i przejmującego bólu. Krótko artykułowane dźwięki orkiestrowego akompaniamentu nasuwają na myśl opadające na ziemię, ciężkie lzy bohaterki... A potem, kolejny kontrast: taneczna *Più non v'ascondo* z opery *Tassilone*. Jej charakter doskonale oddaje już sam tekst ze znamionymi słowami: „son contenta”. Ale nawet bez słów, ze śpiewu Cecilii Bartoli można bez trudu odczytać prawdziwą radość, lekkość, beztroskę! Druga już aria z opery *Niobe*, ponownie wprowadza nas w smutny nastrój miłosnej udręki. Wspaniale brzmi tutaj głos Cecilii Bartoli, któremu towarzyszy solowa lutnia. Jako szósta pozycja na płycie, pojawia się duet z tejsze opery. We wszystkich czterech duetach, jakie znalazły się w

programie, Cecilii Bartoli towarzyszy kontratenor Philippe Jaroussky. Osobiście, mam dosyć ambiwalentny stosunek do tego śpiewaka, którego maniera głosowa czyni idealnym w rolach... zniewieściałego kochanka. W duecie z opery *Niobe*, Jaroussky odnajduje się znakomicie! Dalej słyszymy „połączone” ze sobą *Mie fide schiere, all'armi!* z opery *I trionfi del fato* oraz *Suoni, tuoni, il suolo scuota* z *Arminia*. Tutaj na słowa najwyższego uznania zasługuje nie tylko Cecilia Bartoli, jak zwykle ekspresyjna i porywająca, lecz także znakomity chór (Chór Radia i Telewizji Szwajcarskiej) oraz sekcja instrumentów dętych orkiestry I Barocchisti pod dyktando Diega Fasolisa. Kontemplacyjny charakter ma aria *Sposa, mancar mi sento... Deh non far colle tue lagrime* z opery *Tassilone*.

Cecilia Bartoli  
fot. Decca/Uli Weber





Bogactwo głosu Bartoli sprawia wrażenie, że można się w nim wręcz zatopić! Z kolei króciutka *Non prendo consiglio* z opery *La superbia d'Alessandro* to odmienny świat emocji: zemsta, furia i żywioł. Agostino Steffani to prawdziwy mistrz w ukazywaniu ludzkich emocji, na miarę samego Haendla!

ma z *I trionfi del fato* wypadł znakomicie. Gorący temperament Bartoli udziela się tutaj Jaroussky'emu: razem tworzą oni wspaniałą kreację! Jakże wyraziście brzmi aria *A facile vittoria* z opery *Tassilone*. Tym razem głos śpiewaczki musi się zmierzyć z koncertującą trąbką. A Steffani ponownie jawi

nich. Następujące dalej arie przynoszą pewne wytchnienie: *Foschi crepuscoli* z *La liberta contenta* oraz *Dell'alma stanca a raddolcir le tempre... Sfere amiche, or date al labbro* z *Niobe*. Znakomita okazja, aby w spokoju podelektować się boskim głosem Cecilii Bartoli...

*La cerasta più terribile* z opery *La lotta d'Hercole con Acheloo* to jeden z popisowych „numerów” tej płyty. Jakże efektownie skomponowana! Jak wspaniale wykonana! Bartoli porywa swym temperamentem i zachwyca bogactwem głosowym, wspaniale moduluje, ile odcieni potrafi z niego wydobyć, jakże przy tym jest wyrazista i przekonująca! Za to kolejny duet z Jaroussky'm (*Serena, o mio bel sole... Mia fiamma... Mio ardore* z opery *Niobe*), głównie za sprawą tego drugiego śpiewaka, brzmi nieco kiczowato, od słodczy aż się tutaj przelewa. Na szczęście Cecilia Bartoli potrafi pokazać swój prawdziwy charakter już w kolejnej arii: pełnej zdecydowania *Dal tuo labbro amor m'invita* z *Tassilone*. Czułości nie brakuje w *Deh stancati, o sorte* z *La liberta contenta*. W *Svenati, struggiti, combatti, suda* z tej samej opery, Bartoli olśniewa doskonałą techniką i boskimi mezzosopranowymi koloraturami. Potem – znów aria czarująca i pełna wzniosłych uczuć: *Padre, s'è colpa in lui* z *Tassilone*. Dalej słyszymy muzykę genialnie wręcz skomponowaną: duet *Timori, ruine* z *Le rivali concordi*. Do głosów obojga artystów dołącza tutaj chór. *Morirò fra strazi e scempi* z opery *Henrico Leone* to jedna z najpiękniejszych arii, jaka znalazła się na omawianej płycie! Program wieńczy chór z opery *Henrico Leone* to jedna z najpiękniejszych arii, jaka znalazła się na omawianej płycie!

prawdziwą pasją, która natychmiast udziela się słuchaczowi! Ale przecież niemalże równie inspirująca jest gra orkiestry I Barocchisti (o wspaniałym chórze, który jest tutaj ponad wszelkie pochwały, już wspominałem!) pod dyktando Diega Fasolisa: żywa, wartka, bardzo wyrazista, ze znakomitymi członkami-solistami, którzy w ariach obbligato są niezastąpieni! To prawdziwy muzyczny teatr, pochłaniający słuchacza bez reszty przez ponad 80 minut! Bo artyści do maksimum wykorzystali możliwy czas trwania płyty; chwała im za to!

Album został bardzo ciekawie wydany. Fotografie przedstawiające ucharakteryzowaną Cecilie Bartoli są znakomite, niezwykle stylowe, a często szalenie zabawne! Genialnym pomysłem okazało się przedstawienie Agostina Steffaniego na liście gończym: rzeczywistość, po jego śmierci słuch o nim zaginął. Projekt Cecilii Bartoli jest więc prawdziwą Misją! Misją wartą poświęcenia, bowiem prezentowana muzyka jest po prostu znakomita! Czy bez Steffaniego Haendel mógłby stworzyć tak genialne dzieła? A czy byłby w stanie znaleźć dla siebie doskonalszą inspirację? Bo Agostino Steffani to bez wątpienia jeden z największych geniuszy operowych epoki baroku, choć za swe najwybitniejsze dzieło uważał skomponowane pod koniec życia *Stabat Mater*...

Na zakończenie muszę wskazać na poważny błąd, jaki wkraść się do wydawnictwa albumu: kilka stron zawierających teksty arii zostało źle wydrukowanych, w efekcie czego niektórych z nich po prostu brakuje. Na szczęście sama płyta w pełni rekompensuje to niedopatrzenie. Muzyka jest genialna, wykonania iście porywające, o hipnotycznym wręcz działaniu!

Łukasz Kaczmarek

Cecilia Bartoli  
fot. Decca/Uli Weber



Sielankowość przynoszą dwie kolejne arie: *Sì, sì, riposa, o caro... Palpitanti sfere belle* z opery *Alarico il Baltha* oraz *Notte amica al cieco Dio* z opery *La liberta contenta*. Głos Cecilii Bartoli pełen jest słodczy. Duet *Combatton quest'al-*

się jako wielki mistrz godny Haendla! Jego *A facile vittoria* zestawić można z *The trumpet shall sound* z *Mesjasza*. Chyba jeszcze genialniej wypadają arie z chórem: *Tra le guerre e le vittorie* z opery *La superbia d'Alessandro* to kolejna z

Trzymając się na chwilę przy co niektórych ariach, zachwycałem się genialnym wykonaniem Cecilii Bartoli, jej olśniewającym głosem, jej

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Wariacje goldbergowskie, 15**  
**Sinfonias BWV 787-801**

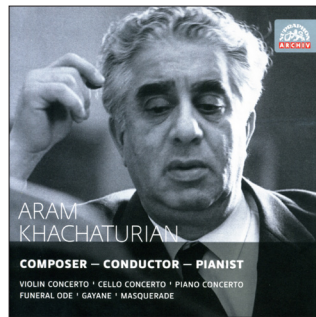
*Dmitry Sitkovetsky, skrzypce; Yuri Zhislin, altówka; Luigi Piovano, wiolonczela*

Nimbus Alliance NI 6199 • w. 2012, n. 2010 • 73'52"  
☆☆☆☆☆

Swoimi interpretacjami Bachowskimi Dymitr Sitkowiecki zachwyił mnie już przed kilkoma laty, kiedy poznałem jego znakomite nagranie sonat i partii na skrzypce solo. Dziś ten wspaniały artysta ponownie sięga po muzykę lipskiego kantora, jednak bierze na warsztat dzieła, które z repertuarem skrzypcowym niewiele mają wspólnego – *Wariacje goldbergowskie* BWV 988 oraz *15 Sinfonii* BWV 787-801. W wykonaniu artysty słyszymy je w jego własnym opracowaniu na trio smyczkowe. Jak pisze Sitkowiecki w swym komentarzu, inspiracją do stworzenia aranżacji *Wariacji goldbergowskich* było słynne nagranie Glenna Goulda z 1981 r. Już trzy lata później powstało pierwsze opracowanie Sitkowieckiego, które następnie, w toku licznych publicznych wykonań, osobistych doświadczeń i retuszy doczekało się swego ostatecznego kształtu, jaki słyszymy na omawianej płycie. Jakie są te opracowania? Przede wszystkim należy zaznaczyć, że dokonane one zostały „bez szkody” dla Bachowskiego oryginału – jego esencja jest tutaj stale obecna i stanowi jądro tego nowego odczytania. Cechuje je duża naturalność i prostota; słychać, że jest ono dziełem serca. Bowiem, sztuka transkrypcji, jak mówi Dymitr Sitkowiecki, jest „sposobem zgłębiania muzyki, słyszenia jej w nowy sposób, uczynienia swoją własną”. Jest jakies ciepło płynące

z tej wersji, co warunkuje nie tylko samo opracowanie materiału muzycznego – piękne i niezwykle stylowe, miejscami nieco romantyczne – ale i wykonanie – pełne śpiewności i łagodnego brzmienia. Dymitr Sitkowiecki dokonał swego nagrania z dwoma młodszymi od siebie, świetnymi muzykami: altowiolistą Jurijem Żyslinem oraz wiolonczelistą Luigim Piovanem. Znakomicie sprawdzają się oni w roli kameralistów, prowadząc pełne uroku muzyczne konwersacje, ale też odnajdują wspólne brzmienie, pewną organiczność. I jeszcze jedna kwestia: transkrypcje *Wariacji goldbergowskich*, a może w jeszcze większym stopniu *15 Sinfonii*, stanowią piękny dowód na uniwersalność Bachowskiej muzyki, która, jeśli tylko natrafi na mistrza, jakim niewątpliwie jest Sitkowiecki, w innym (nie oryginalnym) kształcie nic nie traci ze swej genialności, a zyskuje nowy, wspaniały wymiar. Mistrzostwo łączy się tutaj z prostotą i naturalnym pięknem. Całość jest wprost odświeżająca!

Łukasz Kaczmarek



**ARAM KHACHATURIAN**  
**Koncerty: skrzypcowy, fortepianowy, wiolonczelowy; Oda na śmierć Stalina; utwory fortepianowe**  
*Leonid Kogan, skrzypce; Światosław Knuszewicki, wiolonczela; Antonin Jelinek, Aram Chaczaturian, fortepian • Orkiestra Symfoniczna*

*ZSRR; Orkiestra Symfoniczna Praskiego Radia; Czeska Orkiestra Symfoniczna • Aram Chaczaturian, Aleksander Gauk, Alois Klima, dyrygenci*  
Supraphon SU 4100-2 • w. 2012 • 158'14"  
☆☆☆☆☆

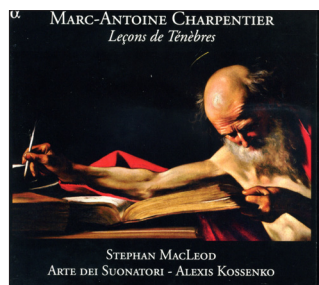
Wytwórnia Supraphon w swej fantastycznej serii *Russian Masters* przypomina nam tym razem rejestracje Arama Chaczaturiana. Jest to portret wielowymiarowy; już sam tytuł płyty brzmi: *Kompozytor-Dyrygent-Pianista*. Ale wielki armeński mistrz pojawia się tutaj w jeszcze jednej roli: śpiewaka, wykonując, z własnym towarzyszeniem fortepianowym, dwie pieśni. Śpiew Chaczaturiana może dziś wywoływać uśmiech, podobnie jak śpiew Charlesa Ivesa. W jakiś sposób oddaje jednak to, o czym pisze Grigory Shneerson, biograf armeńskiego kompozytora: „Jego mowa jest impulsywna i energiczna. Nie potrafi rozprawiać o muzyce spokojnie, w sposób obiektywny. Gdy w rozognionym sporze brakuje mu słownych argumentów, zasiada do fortepianu. Jeśli strumień muzyki zdaje się być zbyt bogaty by objąć go dziesięcioma palcami, dołącza do tego własny głos. Ze swoim mocnym barytonem potrafi stworzyć bardzo przekonujący muzyczny obraz”. Wszak, dwie zarejestrowane tutaj pieśni należy uznać za cenną ciekawostkę niniejszego albumu. Taki charakter ma też *Taniec z szablami* z baletu *Gajane* grany przez kompozytora na fortepianie (tego samego dnia co pieśni, 27 kwietnia 1950 r.) w iście porywający sposób! Ciekawostką, acz innego rodzaju, jest także *Oda żałobna na śmierć Lenina*, przykład propagandowej muzyki filmowej Chaczaturiana. Skądinąd jest to efektowny utwór orkiestrowy, który pod

batutą kompozytora zyskuje idealny kształt. Najcenniejszymi rejestracjami zamieszczonymi w omawianym albumie są jednak nagrania trzech koncertów oraz suit z *Maskarady i Gajane*, także poprowadzonych ręką Chaczaturiana. Ileż tu barwności, przepychu, znakomitej orkiestracji! Natomiast jeśli chodzi o koncerty, każdy z nich przynosi rejestrację niezwykłą, mimo, że tylko jedna dokonana została pod batutą kompozytora. Z roku 1959 pochodzi nagranie *Koncertu skrzypcowego*. Dyryguje Chaczaturian, solistą jest Leonid Kogan. Jest to jedno z tych wzorcowych nagrań dzieła: bogate, wirtuozowskie, opierające się na znakomitej współpracy skrzypka, orkiestry i dyrygenta. Można się zastanawiać, czy przewyższa ono inną, równie niezwykłą rejestrację Dawida Ojstracha (także z Chaczaturianem)... Natomiast *Koncert wiolonczelowy* w wykonaniu Światosława Knuszewickiego (adresata kompozycji), pod dyrekcją Aleksandra Gauka stanowi najlepsze znane mi odczytanie tego dzieła! I wreszcie *Koncert fortepianowy*, który słyszymy na omawianym albumie w czeskim wykonaniu, to kolejny skarb. Orkiestrę Filharmonii Czeskiej prowadzi Alois Klíma, solistą jest Antonín Jemelík: pianista znakomity i niezwykle utalentowany, a przedwcześnie zmarły, w wieku 31 lat, 14 stycznia 1962 r. Nagranie pochodzi z listopada 1960 r. Jest to rejestracja, która może być postawiona w jednym szeregu obok genialnego nagrania, także przedwcześnie zmarłego w wieku 31 lat, Williama Kapella. Wspaniały i wielowymiarowy to portret ukazujący znakomitą, barwną i zanurzoną w rodzimym folklorze muzykę Arama Chaczaturiana w najlepszych



wykonaniach. A ponadto, jest to niezwykle cenny dokument!

Lukasz Kaczmarek



**MARC-ANTOINE CHARPENTIER**  
**Leçon de Ténèbres**

Stephan MacLeod, bas • Arte dei Suonatori • Alexis Kossenko, dyrygent

Alpha 185 • w. 2012, n. 2011 • 65'40"  
★★★★★

Marc-Antoine Charpentier nie jest jedynie autorem popularnego *Te Deum*, którego początkowe *Preludium* rozpowszechnił w świecie sygnał Eurowizji, lecz także wielu innych, bardzo wartościowych kompozycji wokalo-instrumentalnych. Dobrą okazją, by się o tym przekonać, jest wydana niedawno nowa płyta francuskiej wytwórni Alpha zawierająca część znaczącego rozdziału bogatego twórczego dorobku Francuza – *Leçons de Ténèbres*. *Ciemne Jutrznie*, bądź *Czytania*, bo tak zdaje się należy przetłumaczyć ten tytuł, odnosi się do jednych z najważniejszych uroczystości religijnych w czasach panowania Ludwika XVI. Odprawiane w czasie Wielkiego Tygodnia, z własną dramaturgią i grą świateł, opierały się w warstwie literackiej przede wszystkim na biblijnych *Lamentacjach* Jeremiasza, bolejącego nad upadkiem Jerozolimy i uprowadzeniem Żydów do niewoli babilońskiej; symbolicznie zaś miały opisywać mękę i zmartwychwstanie Chrystusa. Wywodząc się z renesansowych muzycznych opracowań owych starotestamentowych tekstów, były pisane także przez wybit-

nych kompozytorów późniejszej epoki, takich jak np. Delalande, Couperin, Lambert, Giles czy właśnie Charpentier.

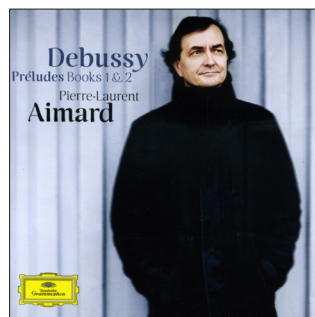
W ciągu swojego życia (1643–1704) kompozytor ów trzykrotnie sięgał po ten gatunek, tworząc w sumie 31 *Jutrznie*, lecz w przypadku płyty Alphy jej pomysłodawcy sięgnęli po grupę dzieł powstałych w latach 90. XVII stulecia, z których niestety zachowały się zaledwie trzy *Lekcje* – po pierwszej na Wielką Środę, Czwartek i Piątek. Przeznaczone na solowy głos basowy oraz orkiestrę operującą składem fletów prostych, obojów, fagotów, organów oraz smyczków, odznaczają się wielkim mistrzostwem wyrazowym przy jednoczesnym uproszczeniu stylu w bardziej surowy i powściągliwy, z ograniczoną ornamentacją, aczkolwiek pełnym odpowiedniej retoryki. Poprzedzają je liczne kompozycje czysto instrumentalne, mające swe znaczenie w trakcie liturgii.

Niniejszy album jest kolejnym fonograficznym sukcesem naszej formacji Arte Dei Suonatori i współpracującego z nią flecisty i kapelmistrza, Alexissa Kossenki. Mają też bogate doświadczenie w wykonywaniu tego repertuaru, który prezentowali na licznych koncertach w kraju i za granicą. Kolejnym bohaterem jest bas, Stephan MacLeod, śpiewający partię solową nie tylko w owych *Lekcjach*, ale także motecie *Pour plusieurs martyrs*, całkowicie pozbawionym akompaniamentu instrumentalnego! Słuchanie go sprawia dużo radości, jako że wreszcie do pięknego barokowego repertuaru dobrano śpiewaka obdarzonego głosem niskim, ale ruchliwym, gdzie nie ma niepotrzebnej, obezwładniającej wibracji i ciężkości, który swobodnie realizuje intencje twórcy we wcale niełatwej roli (Charpentier i inny francuscy kompozytorzy tworzyli *Jutrznie* dla znakomitych solistów mogących

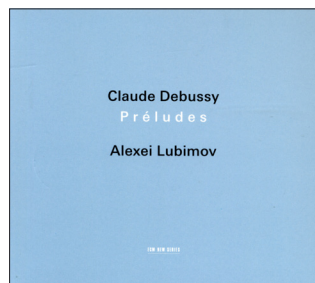
sprostać wyzwaniom trudności technicznych i wyrazowych). Doborowych partnerów ma w muzykach orkiestry i kierowniku artystycznym nagrania, budujących bardzo nastrojowe, przekonujące, łagodne dźwiękowe tło dla partii wokalne. W takim ujęciu muzyka Charpentiera, skupiona, natchniona, o wielkim ładunku wyrazowym i sile oddziaływania, ma szanse zainteresować i zdobyć kolejne rzesze słuchaczy.

W kolekcjach miłośników baroku i melomanów darzących sympatią formację Arte Dei Suonatori niniejsza płyta powinna być kolejnym cennym nabytkiem.

Paweł Chmielowski



**CLAUDE DEBUSSY**  
**Preludia**  
Pierre-Laurent Aimard, fortepian  
Deutsche Grammophon 477 9982 • w. 2012 • 79'46"  
★★★★★



**Preludia**  
Aleksiej Lubimow, fortepian  
ECM New Series ECM 2241/42 • w. 2012-05-30  
★★★★★

Przypadająca na rok obecny, 150. rocznica urodzin Claude'a Debussy'ego zaowocowała kilkoma ważnymi projektami

nagraniami. Wśród nich wyróżnić należy dwie rejestracje *Preludiów*: dokonane przez Pierre-Laurenta Aimarda oraz Aleksieja Lubimowa. Oba te nagrania ukazują dobitnie, jak odmienny sposób i dziś można podchodzić do muzyki fortepianowej francuskiego mistrza. Już w 1925 r., na łamach *Revue musicale*, francuski krytyk i kompozytor, Émile Vuillermoz napisał: „Jest wiele sposobów interpretowania muzyki Debussy'ego, lecz tylko jeden – Ravela”. Z drugiej zaś strony, wydaje się, że Debussy jasno dookreślił w swych partyturach wszystkie składowe wykonania, odnoszące się do tempa, rytmu, dynamiki, czy artykulacji, wymagając od wykonawcy bezwzględności ich przestrzegania. Jako „świadectwo potomnym”, pozostawił nawet kompozytor garść własnych nagrań w postaci rolek pianolowych (nie licząc kilku pieśni, w których akompaniuje na fortepianie śpiewaczka Mary Garden), wśród nich – pięć wybranych *Preludiów*. Są to wykonania pełne precyzji, mistrzowskie, choć z perspektywy 100 lat mogące wydawać się chłodne i zobiektywizowane; jednym słowem – pomnikowe, w najlepszym znaczeniu tego słowa. I mimo wprowadzonego przez kompozytora rygoru, dyskografia cyklu obfituje w liczne, znakomite, choć często bardzo różne od siebie rejestracje. A przecież nie można powiedzieć, by któryś z artystów lekcewał wolę twórcy, tworzył anty-interpretację, nie respektował zawartych w partyturze wskazań. Wśród tych najwybitniejszych rejestracji *Preludiów*, wskazać należy m.in. wersję Waltera Giesekinga, Roberta Casadesusa, Artura Benedetti-Michelangelego (oficjalnie nagrany został tylko I zeszyt, lecz istnieją także koncertowe rejestracje *Preludiów* z II zeszytu), Samsona François, Claudia Arraua, Jorgego Boleta, Krystiana Zimmermana, a z



FRYDERYK CHOPIN

**Nokturny**

Ivan Moravec, fortepian

Supraphon SU 4097-2 • w. 2012, n. 1966  
• 105'40"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Na wznowienie *Nokturnów* Fryderyka Chopina w wykonaniu Ivana Moravca czekali długo nie tylko właściciele oryginalnych longplay'ów wydanych trzydzieści sześć lat temu przez amerykańską wytwórnię Connoisseur Society. Już wtedy opublikowane nagrania zyskały wręcz kultowy status, ciesząc się entuzjastycznymi ocenami krytyki i melomanów. Przed dwoma dekadami wydała je fir-

ma Nonesuch, zaś teraz (2012) zestaw 19 kompozycji ukazał się w barwach Supraphonu, z którym wielki czeski pianista współpracuje od dawna. Warto przypomnieć, iż zostały zarejestrowane w Nowym Yorku i Wiedniu, na fortepianach marki Steinway i Bösendorfer, w kwietniu i listopadzie 1965 r.

Każda płyta Ivana Moravca jest wydarzeniem najwyższej rangi, lecz renomę jednego z najwybitniejszych współczesnych mistrzów klawiatury zawdzięcza on przede wszystkim swym niepowtarzalnym Chopinowskim kreacjom. Dowodzi tego niniejszy album, budzący zachwyt od pierwszych taktów *Nokturnu b-moll op. 9 nr 1* po ostatnie pośmiertnego op. 72. Podczas słuchania rodzi się u odbiorcy refleksja, że takiego grania obecnie się już raczej nie usłyszy i nie wynika to wyłącznie z kwestii przynależności pokoleniowej artysty do starszej generacji (1930). Absolutnie wyjątkowe podejście pianisty do dźwięku, wydobywanego bez najmniejszego wysiłku, pięk-

nego, ciepłego i eleganckiego oraz fenomenalna kultura gry, natychmiast intrygują i porywają. Dodawszy brak wyrazowych przerysowań, niesamowite rubato, klarowność frazy, nienaganną technikę, płynne tempa i bogactwo brzmienia, otrzymujemy interpretację najbliższą intencji twórcy i stylistycznego ideału. Utwory Chopina są tutaj cudownie śpiewne, liryczne, obeszladniają prostotą i naturalnością, dowodząc geniuszu wykonawczego Moravca. Świadczy o nim znakomita kontrola dynamiki, idealne połączenie harmonii i melodii przy całej niezależności obu rejestrów, co przynosi fantastyczny efekt w *Nokturnie Des-dur op. 27 nr 2*, gdzie partia lewej ręki jest prawdziwym cudem, wywiera wręcz impresjonistyczne wrażenie i przypomina o innym arcydziele, mającym zresztą tę samą tonację – *Berceuse op. 57*. Głębia interpretacji Czecha, łącząca w unikalny sposób wyrafinowanie i prostotę, jest czymś niespotykanym i dociera do sedna sztuki kom-

pozytorskiej naszego rodaka. Podkreślam ogromny szacunek do tekstu, oddawanie każdego niuansu, umiejscowienie nuty, frazy czy tematu we właściwym kontekście. Nie ulega wątpliwości, że muzyka wielkiego romantyka idealnie odpowiada osobowości, wrażliwości, doświadczeniu i talentowi Ivana Moravca, prawdziwego poety fortepianu. Pod jego palcami absolutnie olśniewa, hipnotyzuje, zaczarowuje słuchacza swym porywającym artystem i ekspresją.

Trudno dokładnie wyrazić słowami cały zachwyt nad wyjątkowym albumem Supraphonu i nie da się go w moim przekonaniu słuchać bez poczucia wzruszenia i fascynacji. Uważam owe płyty nie tylko za jedno z najlepszych, jeśli nie najlepsze nagranie *Nokturnów*, ale i całego Chopinowskiego repertuaru, sądząc, że byłby z nich bardzo zadowolony sam autor.

Paweł Chmielowski

nowszych – Wojciecha Światały, Jean-Yvesa Thibaudeta oraz Nelsona Freira. Oba omawiane w tej recenzji nagrania mogą zająć miejsce w jednym szeregu z wymienionymi „klasycami”, nie ustępują im pod względem artystycznej klasy. Oba są znakomite, ale też wielce odmienne od siebie. Aimard jest bardziej introwertyczny, analityczny, przywiązuje większą wagę do detali; Lubimow – ekstrawertyczny, ukazujący całe spektrum dynamiczne i wyrazowe tych kompozycji, bardziej „spektakularny”. Pierwszy kieruje się przede wszystkim rozumem, widzi w Debussy'm awangardzistę; drugi – uczuciem, wydobywając z muzyki całą jej romantyczną naturę, jego wersja zdaje się też być bardziej klasyczna, „pianistyczna”, śpiewna. Aimard jest bardziej chłodny, Lubimow

– cieplejszy, czasem wręcz rozlewny. Jakże odmiennie brzmią chociażby *Kroki na śniegu (VI Preludium, I zeszyt)*: u Aimarda – tajemniczo, mistycznie wręcz, u Lubimowa zaś pełne są niepokoju, jakiegoś napięcia, dominuje tu złowrogi nastrój, jakby zwiastujący jakąś tragedię... A jak zupełnie inaczej tańczy u obu pianistów Puck (*XI Preludium, I zeszyt*): u Aimarda z gracją i lekkością, u Lubimowa – jako nieporadnie, kanciasto, ale uroczo. Obaj pianiści całkowicie odmiennie widzą też mgłę (*I Preludium, II zeszyt*). U Aimarda jest ona lekka, ale gęsta, wciąż będąca w ruchu, u Lubimowa – ciężka i zawieszona, przesłaniająca widoczność. To tylko wybrane przykłady ukazujące odmienne podejście obu pianistów.

Ale czegoś mi jednak u Pierre-Laurenta Aimarda bra-

kuje. Niektóre preludia brzmią jakby „z laboratorium”, pięknie pod względem dźwiękowym, formalnie – idealnie wręcz, ale... bez ognia i bez życia. W tym zestawieniu wersja Lubimowa wydaje się bardziej prawdziwa, bliższa, bardziej pociągająca, atrakcyjna. Ciekawostką stanowi fakt, że Lubimow swoich rejestracji dokonał na „historycznych”, tj. pochodzących z czasów Debussy'ego, fortepianach: Steinwayu z 1913 r. oraz Bechsteinie z roku 1925. Poza tym obaj pianiści są mistrzami fortepianu, a ich wykonania od strony technicznej pozostają bezbłędne!

Płyta (właściwie 2-płytowy album) Lubimowa przynosi dodatkowe atrakcje w postaci opracowań na dwa fortepiany orkiestrowych *Nokturnów* (autorstwa Maurice'a Ravela) oraz *Preludium do Popołudnia fauna*

(autorstwa samego Debussy'ego; bardzo rzadka wersja!). Partnerem Lubimowa jest tutaj jego własny, niezwykle zdolny i już zasłużony uczeń, Aleksiej Zujew, a całość brzmi odświeżająco, stanowiąc świetne uzupełnienie *Preludiów*. To już kolejny argument przemawiający na korzyść albumu Lubimowa. Ale nagranie *Preludiów* Aimarda, tak odmiennie, mistrzowskie pod względem technicznym, także może przynieść wiele satysfakcji...

Jeden cykl, dwa różne podejścia – oba znakomite!

Łukasz Kaczmarek

**GAETANO DONIZETTI**  
**Lucia di Lammermoor**  
Vladislav Sulimsky; Natalie Dessay; Piotr Beczala; Dmitry Voropaev; Ilya Bannik; Zhanna Dombrovskaya; Sergei Skoro-



khodov • Chór i Orkiestra Teatru Maryjskiego • Walery Gergiew, dyrygent

Mariinsky MAR0512 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 131'05"

☆☆☆☆

Wielbiciele oper bel canto mają zapewne w swej kolekcji przynajmniej kilka „klasycznych” już obecnie nagrań *Łucji z Lammermoor*. Czy warto więc dodać do nich to najnowsze pod batutą Gergiewa? Warto, ale z zastrzeżeniami, o których poniżej.

Donizetti komponując *Łucję* dokonał swoistej „rewolucji” w potraktowaniu głosu wiodącego tenora opery, Edgarda i to właśnie on miał być głównym bohaterem tej opery. Donizetti zakończył operę wielką sceną, w której tenor miał śpiewać, podobnie jak i zresztą w całej operze, wszystkie wysokie tony z wysokim C włącznie, naturalnym głosem, co przez wiele lat uważane było w tym rejestrze za wulgarne. Była to w owych czasach nowość i początek później komponowanych wielkich tenorowych ról w operach. Sopranowały oczywiście wiele spektakularnych, ale też i tradycyjnie oczekiwanych scen, do których należały m.in. modlitwy czy sceny szaleństwa. Z upływem czasu, owa nowość w potraktowaniu głosu tenora stała się oczekiwaną normą i palmę pierwszeństwa w tej operze przejęły prima donny, a publiczność niecierpliwie czekała na tryle i koloraturowe pasáže wielkiej sceny szaleństwa *Łucji*. Doszło nawet od tego, że często wycinano ostatnią wielką scenę tenora i kończono operę sceną szaleństwa sopranu.

Przywrócenie równowagi pomiędzy głosami i oryginalnego zamysłu Donizettiego stało się ponownie normą wykonawczą i nagraniową w drugiej połowie XX w. Nadal jednak uwagę przykuwały sopranowały ich kunszt w scenie szaleństwa.

Nagrana w St. Petersburgu pod batutą Gergiewa w 2010

r. *Łucja z Lammermoor* ma za swych głównych bohaterów wokalnych dwa wielkie i wspaniałe głosy współczesnej opery: Natalie Dessay i Piotra Beczałę. Recenzję jednak zacznę od oceny towarzyszących im w tym nagraniu głosów.

Barytonową partię Enrica, brata *Łucji*, śpiewa Władysław Sulimski, solista Teatru Maryjskiego od 2004 r. Występował już wraz z Larysą Gergiewą w koncertach w Londynie, Bostonie, Bombaju, Rzymie, Helsinkach i Paryżu oraz wziął udział w tournée Maryjskiego po Japonii, USA, Wielkiej Brytanii, Finlandii i Francji. Wygrał sporo nagród w międzynarodowych konkursach wokalnych, w tym pierwszą nagrodę Konkursu Giacomina Lauri-Volpiego w 2010 r. w Rzymie.

Niewielką rolę Artura wykonuje w tym nagraniu Dymitr Wopajew (tenor), solista programu szkolenia młodych artystów w Akademii Teatru Maryjskiego, który poza St. Petersburgiem śpiewał m.in. w Austrii, Francji i Wielkiej Brytanii. Wygrał też jedną z nagród Operalii Plácida Dominga (2004) oraz był laureatem wielu innych konkursów śpiewaczych.

Ilja Bannik (bas) zaprezentował w tym nagraniu partię Raimonda. Poza występami w Teatrze Maryjskim jego głos jest już znany m.in. w Welsch National Opera, Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji, Opera de Bastille, Théâtre du Châtelet, Tetatro Carlo Felice w Genewie. Śpiewał też podczas festiwalu Verdiego we Włoszech i podczas Glyndebourne Festival. Bannik jest laureatem Międzynarodowego Konkursu im. Stanisława Moniuszki (Warszawa, 2004) oraz Międzynarodowego Konkursu im. Rimskiego-Korsakowa (St. Petersburg, 2000).

Krótką partia Alicji przypadła w tym nagraniu Żannie Dombrowskiej, sopranowi współpracującemu z Teatrem Maryj-

skim od 2003 r. Wiele koncertuje na terenie Rosji oraz na terenie Włoch, Południowej Korei, Japonii i Szwajcarii. Wystąpiła z Kirowem w MET, śpiewała w Moskwie, Madrycie i Rzymie.

Tenor Sergiej Skorochodow (Normano) dołączył do zespołu Maryjskiego w 2007 r., z którym wystąpił podczas tournée w Amsterdamie, Londynie, Sztokholmie, Waszyngtonie, Izraelu i Finlandii.

Wszyscy powyżej wspomniani soliści zaprezentowali w tym nagraniu atrakcyjnie brzmiące głosy. Trudno oczywiście oceniać ogólny kunszt artystyczny Alicji, Artura czy Normana mających niewielkie tylko partie, ale ogólnie przyczyniają się do atrakcyjnego brzmienia całości. Zastrzeżenia natomiast budzą Raimondo oraz przede wszystkim Enrico, duża i poważna rola w tej operze.

Ilja Bannik dysponuje dobrym i ładnym w barwie głosem, którego słucha się z przyjemnością dla samego brzmienia i ładnie uformowanych fraz roli. Problem pojawia się przy interpretacji. Za mało wyrazu emocjonalnego i charakteru postaci. Trochę lepiej pod tym względem wypada jego aria poprzedzającą scenę szaleństwa, ale w akcie II w dialogu z *Łucją* nie wykorzystuje oczekiwanego tu potencjału ekspresji emocjonalnej i nie przekonuje.

Bardzo rozczarowuje Enrico, popisowa przecież rola w operach bel canto dla barytona. Bardzo ładnie śpiewa dźwięcznym głosem linie melodyczne, ale jest jednolicie blady i jednowymiarowy interpretacyjnie. Zdarzają się momenty nieco nopuszonego patosu czy zbyt bohaterkiego brzmienia i ogólnie brakuje w tej roli emocjonalnej pasji i energii, złośliwej i zdradliwej podstępności. Nie jest też w żadnym przypadku partnerem wokalnym ani dla Dessay, ani dla Beczały. Jedynie w duetach jego głos stanowi atrakcyjne „tło-dodatek” do ich występów.

Wiele też niestety zastrzeżeń mam do prowadzenia orkiestry przez Gergiewa. Po pierwsze ogólna tendencja do bardzo szybkich temp w otwierającej poszczególne sceny opery muzyce, często z udziałem bardzo dobrego zresztą w brzmieniu chóru, który musi bardzo uważać by się w nich nie pogubić. Stanowi to też zbyt wielki i nieuzasadniony niczym kontrast ze znacznie wolniej granymi innymi fragmentami opery. Brakuje mi też płynnej jakości i ogólnej koncepcji prezentacji muzyki tej opery. Gergiew nie buduje punktów kulminacyjnych tylko gra scena po scenie, bez uwypuklenia wewnętrznej struktury logicznej całości. Zdarza się też, że muzyka jakby zanikała stanowiąc jedynie akompaniament w tle. Sprawdza się to jedynie w tempach i podążaniu za głosami solistów w przypadku arii Piotra Beczały i Natalie Dessay, gdzie Gergiew słusznie dostosowywał się do ich temp interpretacyjnych, ale już np. w duecie *Łucji* i Edgarda kończącym akt II za szybkie tempa wyraźnie nie sprzyjają ani głosom śpiewaków ani muzyce opery. Oczekiwany przez wielu sekstet z aktu II zabrzmiał natomiast bardzo atrakcyjnie pod każdym względem. Bardzo dobre współbrzmienie głosów i ładne uwypuklenie momentów dominacji poszczególnych jego uczestników.

Nie zachwyciło mnie też solo na harfie poprzedzające pierwszą arię *Łucji* w akcie I. Za szybko, za mało płynnie i niezbyt precyzyjnie. Na brawa natomiast zasłużył Sasza Rekert towarzyszący na szklanej harmonice *Łucji* podczas sceny szaleństwa. Prawdziwie „nieziemskie” brzmienie instrumentu wzmacniającego dodatkowo wrażenie zaburzonej równowagi psychicznej tytułowej bohaterki.

I tak, biorąc jedynie pod uwagę powyżej wspomniane opinie można by przejść obok tego

nagrania nie poświęcając mu więcej uwagi. O jego wartości jednak zdecydowały dwa głosy. Po pierwsze Natalie Dessay, jedna z najlepszych współcześnie odtwórczyń partii Łucji na świecie. Walory jej głosu w 2010 r. nie są już aż tak doskonałe jak w jej poprzednich słyszanych przez mnie na żywo wykonaniach tej roli jak choćby w MET w 2007 r., ale jest bez wątpienia najwspanialszą obecnie odtwórczynią tej roli. Zdarzają się już bowiem krótkie momenty lekko ostrego i napiętego siłowo w górze głosu, ale całość ujęcia roli nie ma jak dotąd współcześnie konkurencji. Znakomite aktorstwo wokalne i głębokie zrozumienie prezentowanego charakteru postaci zezwala jej na świetną i całkowicie oryginalną interpretację. Bardzo dobrze i szalenie przekonująco brzmi w interakcjach z Edgardem. Konfrontacja z bratem Enrica jest jednak niestety bardzo jednostronna i tu Dessay właściwie „gra głosem” sama ze sobą nie mając niestety w nim partnera. Scena szaleństwa z towarzyszeniem brzmienia szklanej harmoniki jest natomiast wspaniale wiarygodna i znakomita wokalnie. Tego doprawdy warto posłuchać.

Dla mnie jednak prawdziwym i niekwestionowanym bohaterem tego nagrania i powodem, dla którego polecałabym Państwu jego posłuchanie jest Edgardo w wykonaniu Piorta Beczały. Jego wokalne i interpretacyjne ujęcie roli należy do najlepszych z najlepszych znanych mi na żywo i z nagrań. Tu mamy bowiem wszystko: i piękno śpiewu bel canto i znakomitą ekspresję emocjonalną w interpretacji roli. Głos Piotra Beczały, piękny w barwie i dźwięczności, z lekkością wykonawczą demonstruje wszystko co najpiękniejsze w tej roli. A więc wspaniałe legata i płynność prowadzenia linii melodycznej, znakomite górne tony, precyzję intonacyjną,

czystość i klarowność dykcji. Świetna kontrola oddechu zezwala mu natomiast na malowanie barwami głosu w długich liniach melodycznych wszelkich subtelności interpretacyjnych roli tragicznego, romantycznego kochanka. Słyszymy więc miękki, ciepły głos zakochanego młodego człowieka jak też pasję, gorycz, tragedię złamanego serca, zazdrość i desperację doprowadzającą go do samobójstwa. Całość roli jest prawdziwym, szalenie stylowym i niezwykle wiarygodnym majstersztykiem wokально-aktorskim w emocjonalnej jej prezentacji, we wspaniałych interakcjach z Łucją, a ukoronowaniem tego jest ostatnia scena opery. Bravo, Bravissimo! Rewelacyjny Edgardo!

Podsumowując: z całą pewnością będę powracać do ścieżek z nagraniem w tej roli głosem Dessay, ale przede wszystkim będę mogła wielokrotnie delektować się ujęciem partii Edgarda przez Piotra Beczały.

Do nagrania dołączona jest książeczka z librettem po włosku i angielsku. Zawiera też informacje (po rosyjsku, angielsku, francusku i niemiecku) o śpiewakach występujących na tej płycie oraz esej o operze i kompozytorze pióra Jeremy'ego Commonsa.

Basia Jakubowska

**GIOVANNI GABRIELI**

**Ma Musica per San Rocco**

*Melodi Cantores; La Pifarescha • Elena Sartori, dyrygent*

Arts 47762-8 • w. 2012, n. 2012 • SACD, 72'11"

★★★★★

**GIOVANNI GABRIELI • HEINRICH SCHÜTZ**

**Polychoral Splendour**

*Cappella Murensis; Les Cornets Noirs*

Audite 392.652 • w. 2012, n. 2012 • SACD, 73'07"

★★★★★

W roku 1612 przypada czterysta lat od śmierci Giovanniego Gabriele'go, wybitnego włoskiego organisty i kompozytora, działającego głównie w Wenecji, choć nie tylko, gdyż przez kilka lat przebywał w Monachium. Zastąpił jako jeden z największych mistrzów szkoły weneckiej, z jej monumentalnymi dziełami wokально-instrumentalnymi o dużej obsadzie, z efektownymi partiami blachy, utrzymanych w stylu koncertującym. Tworzył mnóstwo utworów na chóry, instrumenty dęte, smyczkowe i organy, wydane w ważnych zbiorach: *Sacrae symphoniae, Canzoni et Sonate* czy *Ecclesiasticae Cantiones*. Szkoda, że o owej rocznicy nie pamiętali fonograficzni potentaci, zajęci na przykład bezsensownym wydawaniem kolejnych, niepotrzebnych kompletów symfonii Beethovena, za to mniejsze wytwórnie skorzystały z okazji, by dotrzeć do melomanów ze swymi interesującymi propozycjami, trafiając w gust miłośników muzyki dawnej i audiofilów ceniących doskonałą jakość dźwięku.

Zapraszam najpierw w podróż do Wenecji, do roku 1608, gdzie odbywają się uroczystości ku czci św. Rocha. Były niezwykle uroczystą imprezą nie tylko religijną, ale i muzyczną, odbywały się w sobotni wieczór i niedzielny poranek, trwając za każdym razem około trzech godzin. Płyta wytwórni Arts jest kolejną, po słynnym nagraniu Paula McCreesha dla Archivu sprzed kilkunastu lat, próba rekonstrukcji programu owego wydarzenia, jako że dokładny spis wykonywanych wówczas pozycji nie istnieje. Ponad siedemdziesiąt minut zgromadzonego materiału zawiera utwory samego Gabriele'go oraz Bartolomea Barbarina, kastrata wtedy występującego. W pierwszej części zaprezentowane kompozycje mają charakter niesporów, obsada jest zde-

cydowanie mniejsza, przeważa czynnik wokalny; w drugiej zaś dochodzi do głosu większy aparat wykonawczy w efektownej, pełnej splendoru wersji z udziałem wielkiego zastępu puzonów, cynków, dulcianów, perkusji i organów. Kończy ją imponujący *Magnificat* a 33. Odsyłając do książeczki Czytelników spragnionych szczegółowych informacji na temat kryteriów doboru poszczególnych kompozycji, oceniam pozytywnie całość nagrania, w czym wielką zasługę ma niewątpliwa pasja badawcza, poznawcza i przygotowanie merytoryczne jej pomysłodawców, włoskich formacji „historycznych”, czyli Melodi Cantores oraz La Pifarescha pod dyrekcją organistki i dyrygentki Eleny Sartori. Podziwiać należy efekt końcowy, rezultat gruntownych badań i starannych przygotowań muzycznych, zarówno w grupie wokalne, jak i instrumentalnej. Ich produkcja przekonuje mnie pod względem stylistycznym i dramaturgicznym, choć nieco mniej w zakresie jakości technicznej nagrania, w sumie dobrej, lecz niezupełnie perfekcyjnej. W motetach Barbarina prawie nie słychać kitaronu towarzyszącego obdarzonemu specyficznym głosem kontratenorowi, Alessandrowi Carnignaniemu, zaś początek utworu Gabriele'go *Buccinate in Neomenia Tuba* zdaje się zagłuszać śpiewaków i zaburzać proporcje brzmieniowe na korzyść grupy instrumentów blaszanych.

Tej niekonsekwencji dźwiękowej nie ma za to w kolejnym interesującym krążku, tym razem wytwórni Audite, bardzo spójnym pod każdym względem: technicznym, artystycznym i repertuarowym. Capella Murensis i Les Cornets Noirs pod dyrekcją Johanna Strobla w klasztorze w Muri zarejestrowali wybrane utwory Gabriele'go, jak też jego najwybitniejszego ucznia, Heinricha Schütza. Muzycy usytuowa-



ni przestrzennie w czterech emporach i parterze kościoła opactwa tworzą fascynującą brzmieniowo całość, w której technika polichoralna obu twórców święci triumfy w przeciwstawianiu i współdziałaniu poszczególnych elementów wielkiego wykonawczego aparatu. Świetna akustyka pomaga sycić się zawartością duchową i zewnętrznym splendorem dzieł mistrza (kompozycje instrumentalne) i ucznia (wokalnoinstrumentalne opracowania biblijnych *Psalmów* ze zbiorów *Psalmen Davids* oraz *Symphoniarium sacrarum teria pars*).

Oba albumy wydają się być cenną inicjatywą wydawniczą upamiętniającą przypadającą w roku 2012 czterechsetną rocznicę śmierci Giovanniego Gabrielego. Interesujący dobór repertuaru, dobre wykonanie, odpowiednia jakość techniczna nagrań powinny przypaść do gustu nie tylko miłośnikom muzyki dawnej, ale i audiofilom, ceniącym odbiór w systemie wielokanałowym formatu SACD, w jakim zostały zapisane.

Paweł Chmielowski

**FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY**  
**Elias**

Christine Wolff, sopran; Brita Schwarz, alt; Markus Schäfer, tenor; Klaus Mertens, bas • Kantorei der Schlosskirche Weilburg; Capella Weilburgensis • Doris Hagel, dyrygent

Profil PH12034 • w. 2012 • 130'37"

☆☆☆☆

Felix Mendelssohn jest autorem 3 oratoriów, *Elias* jest drugim z kolei. Ukończony w 1846 r. swą prapremierę światową miał w tym samym roku w Birmingham (pod dyktando kompozytora i z udziałem Jenny Lind, „szwedzkiego słowika”). Sukces prezentacji był olbrzymi. Po londyńskim powodzeniu (kwiecień, 1847), obecny na koncercie, zachwycony dziełem brytyjski książę

małżonek, Albert, tak napisał: „wielkiemu mistrzowi, który daje nam świadomość jedności swoich koncepcji w całym labiryncie twórczości, począwszy od delikatnych szeptów do rozszalałej potęgi żywiołów. Biblijną opowieść o Eliaszu podjął kompozytor świadomie: dla mnie Eliaz jest najprawdziwszym prorokiem, jakiego potrzebowałibyśmy choćby i dziś...”. Autorem libretta opartego na Starym Testamencie (I Księga Królewska, rozdz. 17 – 19) jest przyjaciel kompozytora, teolog protestancki, Julius Schubring. Dwuczęściowa kompozycja składa się z 42 numerów w 8 scenach.

*Elias* od swej prapremiery należy do czołowych pozycji w całej muzycznej literaturze oratoryjnej. Przypisać trzeba, iż w *Eliaszu* Mendelssohn uniknął „operowości” dzieła, mimo iż obok chóru i orkiestry wprowadził do niego czworo solistów. Równocześnie udało mu się uniknąć „opowiadania” treści. Osiem dramatycznych scen utworu potęgują zarówno soliści jak i chór prowadzący akcję. Chór, uosabiający lud, jest w zależności od sytuacji protagonistą lub antagonistą głównych postaci, zwłaszcza tytułowego bohatera. Prorok Eliaz – czczony przez żydów, chrześcijan i muzułmanów pozostaje bezwzględnie czołową postacią. Dla Mendelssohna to osoba „niezlomna, żarliwa, choć zapewne porywcza i groźna... a przecież unosząca się na anielskich jakby skrzydłach”. I tak jest ta postać scharakteryzowana muzycznie. Muzyka oratorium jest bardzo zróżnicowana w charakterze i wyrazie. Kompozytor nie unika zderzeń lirycznych z dramatyzmem. Muzyka ta jest wyrazista w treści, rytmicznie zwarta. Jej dodatkowym walorem staje się dobre operowanie masą chóru i orkiestry. Ta ostatnia cecha, to główna zaleta omawianego nagrania. Wykonawcami nagrania

są zespoły i soliści niemieccy należący do czołówki interpretatorów tego rodzaju muzyki w swym kraju. Całość bardzo dobrze prowadzi Doris Hagel. Spośród nich pewne zastrzeżenia budzi jedynie bas. Nie dysponuje on bowiem głosem mocnym i głębokim, jakim zwykle śpiewają wykonawcy partii Eliasza. Ale i jemu, i pozostałym nie brakuje stylu i kultury muzycznej. Chóry brzmią dramatycznie do finałowej kulminacji włącznie, a dźwiękowo-malarskie ujęcia kompozytora (burza, szum morza, trzęsienia ziemi, pożar) dobrze oddaje orkiestra. Wszystko w tej interpretacji jest przemyślane.

Jacek Chodorowski



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
**Koncerty fortepianowe nr 20 i 21**

Jan Lisiecki, fortepian • Symfonicznoorchester des Bayerischen Rundfunks • Christian Zacharias, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 0349 • w. 2012, n. 2011 • 59'35"

☆☆☆☆

W majowym numerze **Muzyka21** wiele miejsca poświęcono Janowi Lisieckiemu. Na łamach miesięcznika przybliżona została sylwetka tego młodego, urodzonego w rodzinie polskich emigrantów w 1995 r. w Kanadzie, dobrze zapowiadającego się pianisty. Dzięki rozmowie z artystą, który przeprowadziła Dorota Staszkiwicz, uważny czytelnik mógł poznać ponadto jego muzyczne poglądy.

Talent Jana wzbudza nie tylko uznanie w oczach pu-

bliczności uczestniczącej w jego koncertach, lecz również skupia na sobie uwagę firm fonograficznych. Owocem tego zainteresowania jest kontrakt z Deutsche Grammophon obejmujący pięć płyt. Pierwszą z nich jest krążek z dwoma koncertami fortepianowymi Mozarta: *d-moll* KV 466 i *C-dur* KV 467. W nagraniu towarzyszyła młodemu muzykowi Orkiestra Symfoniczna Radia Bawarskiego prowadzona przez Christiana Zachariasa.

Zarówno Jan Lisiecki, jak i mistrz batuty bardzo dobrze oceniają współpracę. Dla młodego pianisty nagranie było „niesamowitym” przeżyciem. Możliwość zagrania koncertów wiedeńskiego klasyka wielokrotnie, a tym samym zrealizowania w niewielkim odstępie czasu kilku ich muzycznych wersji/wyobrażeń/pomysłów była ekscytującą przygodą i wyjątkowo cennym doświadczeniem. Gra pianisty zyskała uznanie w oczach dyrygenta. Christian Zacharias docenił wewnętrzną dojrzałość nastolatka, jego „elastyczność” i określił Jana przymiotnikami: „nieprawdopodobnie utalentowany, otwarty i na luzie”.

Zapytany o wybór repertuaru na swoją pierwszą płytę dla prestiżowej, niemieckiej wytwórni fonograficznej Jan Lisiecki odpowiada: „Kocham Mozarta. Sądzę, że pomaga mi on grać lepiej Chopina i wielu innych kompozytorów”. Dodaje: „Mam nadzieję pokazać, jak piękna jest muzyka Mozarta – nie jak ja ją mogę grać, ale jakim on był geniuszem. [...] To jest dla mnie najważniejsze”. A gdyby dalej drążyć temat dlaczego młody pianista zdecydował się właśnie na te dwa utwory z bogatego dorobku klasyka, usłyszeliśmyby: „*Koncerty nr 20 i 21* są jakby swoim lustrzanym odbiciem. *Nr 20* zawiera smutne, ciemne, złe emocje, *nr 21* jest jasny, zupełnie inny. A z drugiej strony

powstały prawie jednocześnie, Mozart miał więc wyraźnie ten sam pomysł, gdy je pisał. Pod powłoką beztrojski w *Koncertie fortepianowym C-dur* czai się głębia i pewnego rodzaju ciemna energia, która ujawnia się w pełni w *Koncertie d-moll*. Z drugiej strony ta ostatnia kompozycja rozbłyskuje czasem lekkością pierwszego wymienionego koncertu. To powód, dla którego wybrałam na płytę właśnie te dwa utwory”.

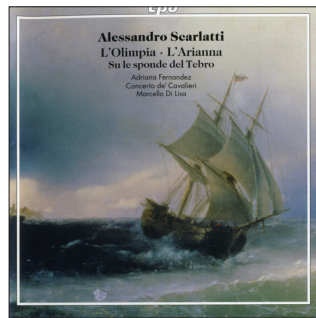
Jan Lisiecki wraz z symfoniakami Radia Bawarskiego pod batutą Christiana Zachariasa na blisko godzinę absorbują uwagę słuchacza. Czynią to w sposób nienachlany, naturalny, a odbiorca z przyjemnością daje się wciągnąć w ich grę. Innymi słowy: artyści znaleźli sposób na to, by po raz kolejny arcydzieła fortepianowe Mozarta uczynić atrakcyjnymi dla adresata-melomana. Kolejne dźwięki, akordy, motywy, frazy, zdania, okresy pojawiają się bez wysiłku, w pełni brzmienia. Abstrahując od skomplikowanej terminologii, teoretycznych podziałów muzyka płynie, rozwija się bez przeszkód. Od fortepianu dociera do nas dźwięk jasny, czysty, nośny. W grze Lisieckiego nie ma ani onieśmienia, ani brawury, ani przesadnej egzaltacji, ani efekciarstwa. Jest pewność, szczerłość, elegancja. Pianista „wygrywa do ostatniej nuty” zarówno karkołomne figuracje, jak i nastrojowe kantyleny. Stroni przy tym od forte fortissimo, bowiem nie poziom dynamiki, ale stopień nasycenia dźwięku wydaje się być dla niego priorytetem.

Orkiestra skutecznie sekunduje nastoletniemu muzykowi. Jej aktywność nie sprowadza się bynajmniej do roli tła czy dodatku. Instrumentaliści Radia Bawarskiego prowadzeni od pulpitu dyrygenckiego przez Christiana Zachariasa walczą o uwagę słuchacza, dopełniają brzmieniowo fortepian, podkreślają różnice, kreują

nastrój, czasem występują w charakterze życzliwego opo-nenta, zawsze ukazując pełnię swoich możliwości. Zacharias wydobywa z zespołu całą feerię barw. Prowadzi zespół „wielowłatkowo”, dając szansę zaprezentowania się z najlepszej strony tak całym grupom, jak i pojedynczym instrumentom.

Gdyby walory wykonania *Koncertów fortepianowych d-moll i C-dur* Mozarta przez Lisieckiego, Zachariasa i Bawarczyków próbować przedstawić za pomocą listy, to byłaby ona z pewnością długa i znalazłby się na niej takie cechy jak: profesjonalizm, dystans, staranność, swoboda, zaciekawianie...

Romana Zaitz



**ALESSANDRO SCARLATTI**  
Kantaty na sopran: *L'Olimpia, L'Arianna, Su le sponde del Tebro*

Adriana Fernandes, sopran • Concerto de' Cavalieri • Marcello di Lisa, klawesyn, dyrygent  
CPO 777 748-2 • w. 2012, n. 2009 • 48'41”  
★★★★★

Oto trzy kantaty na sopran, smyczki i basso continuo Aleksandra Scarlattiego. W ostatniej z nich – *Su le sponde del Tebro* – kompozytor zastosował również, co jest rzadkością, trąbkę.

Wykonawczynią jest urodzona w Buenos Aires Adriana Fernandes. Artystka ta od ponad 20 lat specjalizuje się w muzyce barokowej. Jak widać na przykładzie tej płyty, z ogromnym powodzeniem. Spiewaczka jest znakomicie przygotowana wokalnie, znakomicie przekazuje

emocje zapisane w partyturze przez Scarlattiego. Śpiewa w języku włoskim z perfekcyjną dykcją.

Towarzyszący jej zespół Concerto de' Cavalieri założył kilka lat temu Marcello di Lisa, znakomity muzyk, klawesynista, dyrygent, ale także literat i filozof. Zaangażowanie muzyków jest całkowite, świetnie radzą sobie z barokową stylistyką.

Płyta jak najbardziej warta zainteresowania, zachwyci wszystkich miłośników muzyki barokowej. W ciekawej książeczce zamieszczone jest również libretto kantat w języku oryginalnym, a także po angielsku i niemiecku. Jej jedynym mankamentem jest niezbyt długi czas trwania – wydaje mi się, że w spuściznie po Scarlattim można znaleźć choć jeszcze jedno dzieło podobnego rodzaju, dzięki czemu płyta trwałaby ponad godzinę.

Stanisław Lubliński

**Różne**



**Josef Suk – Asrael • Benjamin Britten – Sinfonia da Requiem**

BBC Symphony Orchestra • Jiri Belohlavek, dyrygent  
Supraphon SU 4095-2 • w. 2012 • 80'53”  
★★★★★

W ostatnich latach Supraphon wydaje coraz więcej koncertowych nagrań muzyki symfonicznej, by wspomnieć chociażby ostatnie występy sir Charlesa Mackerras z praskimi orkiestrami (Dworzak, Mar-

tinu, Suk), czy *Moją Ojczyznę* B. Smetany z Festiwalu Praska Wiosna 2010 (dyr. Jakub Hru-sza). W tę tendencję wpisuje się także wydany wiosną 2012 r. dwupłytowy album przypominający koncert BBC Symphony Orchestra ze swym ówczesnym szefem, Jirzim Belohlavkiem, mający miejsce cztery lata temu, w Domu Miejskim, w ramach 63 edycji wspomnianego wyżej Festiwalu.

Czeski maestro prowadził zespół przez sześć lat, by teraz (2012) opuścić Londyn i ponownie objąć szefostwo Czeskiej Filharmonii. Prowadząc intensywną działalność koncertową na Wyspach Brytyjskich, szczególnie zaś na słynnych Promsach, dał się poznać jako popularyzator dzieł swoich rodaków, tak jak to zresztą czynią wszyscy wybitni artyści z Czech – nie zapominają o ojczystej muzyce, wykonują i nagrywają ją, gdzie tylko można. Przykładem jest także program koncertu z czerwca 2008 roku, udokumentowany na dwu dyskach Supraphonu. Znalazła się na nim *Sinfonia da Requiem* Benjamina Brittena oraz *Asrael* Josefa Suka.

Program zatem ambitny, trudny, lecz bardzo atrakcyjny dla festiwalowej publiczności, jak również odpowiedni dla doskonałej angielskiej orkiestry i światowej sławy dyrygenta. Otwierająca ówczesny wieczór kompozycja autora *Petera Grimesa* zabrzmiała wybornie: mroczna, ekspresyjna, pełna napięcia i emocji, wywarła na mnie doskonałe wrażenie, może dlatego, iż BBC Symphony Orchestra ma ją po prostu we krwi, czy właściwiej powiedziawszy, pod palcami. Bardzo dobrze, a może i lepiej, wypadła także monumentalna, wspaniała, lecz u nas niestety mało znana *Symfonia c-moll „Asrael”* Josefa Suka; jest to jeden z mych ulubionych utworów. Belohlavek ma doświadczenie w prowadzeniu tej potężnej par-



tytury, jako że przed dwudziestu laty dokonał świetnego nagrania dla wytwórni Chandos. Koncertowa kreacja z Praskiej Wiosny 2008 przynosi chwałę zarówno jemu, jak i londyńskiej orkiestrze. Fenomenalna kultura gry, dyscyplina rytmiczna i dynamiczna, wyśmienita dramaturgia, płynne tempa, świetna forma i bogaty ładunek emocjonalny sprawiają, że słuchacz siedzi jak zaczarowany i poruszony wspaniałością muzyki Suka. Nie dziwią zatem burzliwe owacje publiczności po wybrzmieniu ostatnich akordów *Asraela*. Wykonanie Jirziego Bielohlavka i BBC Symphony Orchestra wpisuje się w grono naprawdę wybitnych dokonań fonograficznych tego repertuaru, by przypomnieć kreacje wybitnych czeskich kapelmistrzów: V. Talicha, V. Neumanna, R. Kubelika czy L. Peszka. Wśród nowszych rejestracji płytowych utworu, wersja opublikowana właśnie przez Supraphon jest bez wątpienia wydarzeniem najwyższej rangi.

Omawiany album jest także satysfakcjonujący pod względem jakości technicznej i choć może nie jest zupełnie perfekcyjny w tym zakresie, pozwala odbiorcy docenić znakomite wykonanie obu arcydzieł. Miłośnicy wielkiej symfoniki i imponujących kreacji dyrygenckich powinni się nim zainteresować.

Paweł Chmielowski



ANDRÉ CAMPRA – JEAN-FRANÇOIS DANDRIEU  
**Jesu Amantissime**

Les Folies Françaises

Cyprus CYP1665 • w. 2012 • 64'38"

☆☆☆☆

André Campra (1660–1774) należy do najwybitniejszych przedstawicieli barokowego motetu we Francji. W gatunku tym osiągnął mistrzostwo, łącząc styl francuski ze stylem włoskim, styl sakralny ze stylem świeckim. Z pewnością pomogła mu w tym jego praktyka operowa, Campra był bowiem najwybitniejszym przedstawicielem francuskiej tragédie lyrique i oper baletowych między Lullym a Rameau. Ale nie byłoby to też możliwe, gdyby nie patronat księcia Orleanu, którego otwartość wobec nowości i stylu włoskiego, umożliwiły kompozytorowi swobodne tworzenie. Spośród motetów Campra, wyróżniają się tzw. petit motets, czyli małe motety – skromniejsze objętościowo, pisane na mniejszy skład, opierające się na tekstach liturgicznych, bądź też jedynie fragmentach psalmów, czy nawet na innych, znacznie mniej „formalnych” tekstach o charakterze religijnym.

Motety Campra przedzielone są na omawianej płycie utworami organowymi Jean-François Dandrieu (1682–1738), kompozytora o generację młodszego od Campra, lecz podobnie jak on, dokonującego w swej muzyce syntezy stylu francuskiego i włoskiego. W przypadku Dandrieu, głównym źródłem inspiracji była sonata da chiesa i sonata da camera ukształtowane przez Corellego. Na omawianej płycie jego utwory znajdują znakomitego wykonawcę w osobie organisty Farnçois Saint-Yvesa.

Natomiast motety Campra przeznaczone są najczęściej na trzy męskie głosy: wysoki tenor, średni tenor oraz baryton, dwoje skrzypiec o wysokim stroju oraz basso continuo. Można się zastanawiać, czy „wysokiemu tenorowi” bardziej odpowiada kontratenor, czy tenor o wysokiej skali głosu, którego najlepszym przykładem w 2. połowie XX w. był chyba Paul

Elliott. W omawianym nagraniu słyszymy głos kontratenorowy Jean-François Lombarda. Zarówno on jak i Jean-François Novelli, tenor, dysponują pięknymi głosami o jasnej barwie, śpiewając bardzo stylowo. Pewne zastrzeżenia mam jednak do Marca Labonnette'a, basa, którego intonacja nie zawsze jest czysta. Artystom towarzyszą muzycy Les Folies Françaises prowadzeni przez skrzypka Patricia Cohena-Akenina. Brzmienie zespołu jest kameralne i delikatne. Bardzo miła to płyta, odkrywająca utwory mistrzów francuskiego baroku.

Lukasz Kaczmarek



ROSSI – MAZZOCCHI – CARISSIMI  
**Il tormento e l'estasi**

Los Músicos de Su Alteza • Luis Antonio González, dyrygent

Alpha 183 • w. 2012, n. 2010 • 64'10"

☆☆☆☆

Wiadomo, iż wytwórnia Alpha w swych pięknie wydanych albumach odnosi się także do malarstwa zamieszczając jego reprodukcje, ale w przypadku płyty, którą mam przyjemność omówić, pojawia się nawiązanie do kolejnej sztuki – filmu, w postaci tytułu całości, czyli *Il tormento e l'estasi* (*Udręka i ekstaza*). Oparty na powieści Irvinga Stone'a, wyreżyserowany przez Carola Reeda, opowiada o pracy Michała Anioła nad freskami Kaplicy Sykstyńskiej i stosunkach z papieżem Juliuszem II. Polecając Czytelnikom, rekomenduję zarazem najnowszą propozycję fonograficzną Alphy przenoszącą nas również do Rzymu, ale w epoce o prawie półtora

stulecia późniejszej, do miasta rozwijającego się intensywnie baroku w dziedzinie muzyki, plastyki, architektury i literatury, w połowie XVII w.

Nieprzypadkowo na okładce albumu i stronie tytułowej książeczki znajdziemy *Magdalenę w ekstazie*, reprodukcję obrazu Guida Cagnacciego, słynnego artysty włoskiego chętnie portretującego półnagie kobiety. Zmysłowość i świętość, życie i śmierć, grzech i odkupienie, ciało i dusza, światło i cień – zdają się przenikać malarskie arcydzieło w kontrowersyjny sposób podejmujące tematykę nagości w sztuce religijnej epoki potrydenckiej. Stosunek watykańskiej hierarchii do ówczesnej twórczości wizualnej był dwojaki: opierał się zarówno na próbach kontroli czy wręcz cenzury artystów, jak też fascynacji ich dziełami. W kręgu zainteresowania dostojników znalazła się również muzyka. Połowa XVII stulecia w Rzymie, a zwłaszcza ostatnie lata pontyfikatu papieża Urbana VIII i początek panowania Innocentego X, to intensywny rozwój opery. Patronował temu zjawisku przede wszystkim bardzo wpływowi ród Barberinich, z pierwszą ze wspomnianych wyżej głów Kościoła na czele, oraz arystokracja duchowna. Kompozytorzy nie tylko w rozkwitającym nowym gatunku, ale też w oratoriach czy kantatach, prezentowanych w okresie Adwentu czy Wielkiego Tygodnia, kiedy oper nie można było wystawiać, sięgali po teksty inspirowane zwykle treściami religijnymi i podejmujące ważne tematy: grzechu, winy, skruchy, pokuty, odpuszczenia, rozkoszy, ekstazy, chwały zbawienia. Twórczość muzyczna owej doby obfitowała w emocje, co skutkowało wyjątkową ekspresją kompozycji, ilustrujących obrazowe, intensywne wątki literackiego materiału. Działali wtedy w Rzymie m.in. Luigi Rossi, Domenico Mazzochi

czy Giacomo Carissimi, których wybrane utwory znalazły się na omawianym albumie Alpha.

Ten długi wstęp był, wydaje mi się, niezbędny, by dokładnie zrozumieć ideę przyświecającą recenzowanej płycie, zrealizowanej przez formację Los Músicos de Su Altera pod kierunkiem Luisa Antonia Gonzáleza. Ma on na swoim koncie w barwach francuskiej wytwórni dwie interesujące pozycje, udowadniające, iż zastęp hiszpańskich grup wykonujących muzykę dawną powiększył się o grupę niezwykle kompetentnych, obdarzonych szerokimi horyzontami artystów.

Tym razem jednak grają i śpiewają twórczość Włochów, a mianowicie kantatę *Un peccator pentito* Rossiego, arię *Pentito si rivolge a Dio* Mazochiego oraz słynne oratorium *Jephte* Carissimiego; czysto instrumentalna jest jedynie poruszająca *Passacaglia* Biagio Mariniego. Zresztą cały program albumu jest w warstwie brzmieniowej i muzycznej bardzo piękny, nastrojowy, zwłaszcza w przypadku dwu pierwszych twórców, którzy przepoili swoje kompozycje duchem kontemplacji, bóleści i smutku. Żywszymi akcentami dramatycznymi i bogatszą ekspresją cechuje się *Jephte*, arcydzieło gatunku, opowiadające historię izraelskiego wodza składającego w ofierze swe jedyne dziecko w ramach przysięgi.

Według mnie jest to nadzwyczaj udany album, dobór repertuaru i jego wykonanie zasługuje na najwyższe uznanie. Starannie dobrani śpiewacy w partiach solowych i chóralnych oddają całą gamę uczuć i nastrojów, podążając wiernie za tekstem czy intencjami kompozytorów. Subtelny akompaniament instrumentalny kontrpunktuje i wzbogaca warstwę wokalną, tworząc zachwycającą, spójną pod względem muzycznym i dramatycznym całość.

Bardzo mi się spodobała najnowsza płytowa propozycja zespołu Los Músicos de Su Alteza, wysmakowana repertuarowo i wykonawczo, przynosząca piękną, skupioną i wyrafinowaną muzykę Rzymu połowy XVII w.

Paweł Chmielowski



**CHRISTMAS WITH LOS ROMEROS**

Deutsche Grammophon 477 9365 • w. 2011 • 66'00" ★★★★★

Los Romeros to bodaj najśłynniejszy zespół gitarzystów na świecie. Od czasu założenia przed ponad 40. laty przez Celedonia Romera, jego skład ulegał zmianom. Na omawianej płycie słyszymy zespół złożony z pięciu muzyków. Obok gwiazdy Pepego Romera, pojawiają się tu: Celin, Lito, Celino oraz Angel. Artystom towarzyszy Concerto Málaga pod dyktando Massima Parisa. Repertuar, który znalazł się na płycie zdradza już sam jej tytuł: *Christmas with Los Romeros*. Mamy tu bowiem klasyczny repertuar świąteczny, a więc najpiękniejsze kolędy oraz kompozycje związane ze Świętami Bożego Narodzenia. Wielką zaletą płyty są interesujące i bardzo udane aranżacje większości utworów. Większości, bowiem jedynej kompozycją, jaką słyszymy tutaj w oryginale jest *X'mas Suite* Massima Parisa, urodzonego w 1953 r. włoskiego kompozytora, dyrygenta i altowiolisty. To składająca się z pięciu części, pełna uroku i prostoty kompozycja, niezwykle „stylowa”, związana oczywi-

ście z Bożym Narodzeniem. A aranżacje? Te najciekawsze to dzieło Patricka Kerbera (m.in. kapitalna, rozwinięta *Away in a Manger!*) oraz wielkiego Federica Morreny Torroby (*Ave Maria* Schuberta oraz Bacha-Gounoda). A ponadto mamy tutaj dwa chóry (nie mogło przecież zabraknąć *Alleluja!*) z Haendlowskiego *Mesjasza*, *Es ist ein' Ros' entsprungen* Praetoriusa oraz, oczywiście, kolędy: prócz tych tradycyjnych, także Mykoli Leontowicza oraz Vinca Guaraldiego. Wszystko brzmi znakomicie. Wykonanie zespołu Los Romeros oraz towarzyszącej im orkiestry Concerto Málaga i Massima Parisa, jest pełne delikatności, intymności wręcz, i niezwykle czaru. Album nie ma nic wspólnego z „komercyjną wizytówką”, wszystko jest tutaj doskonale przemyślane i zrealizowane. Jediną wadą jest chyba pewna monotonia. Mimo, że mistrzowskie, aranżacje utworów są tak naprawdę bardzo do siebie zbliżone. Odnoszę też wrażenie, że płyta dużo lepiej spełnia funkcję „miłego tła” dla Świąt, aniżeli samodzielnego przedmiotu kontemplacji. Ale czy to wada? Istotą Świąt jest przecież przyjście na świat Zbawiciela, a wszystko pozostałe ma jedynie pomóc przeżyć ten czas jeszcze piękniej. Bo rzeczywiście, album może przynieść wiele radości i stanowić niezwykle miłe tło dla nadchodzącego czasu bożonarodzeniowego.

Łukasz Kaczmarek

**CONTEMPORARY REFLECTIONS**  
**Utwory: Buffy, Siarrina, Jarrella, Sørensen, Beria, Oliveiry, Bachraty**  
*Quasars Ensemble*  
 Hevhetia HV 0045-2-331 • w. 2011  
 ★★★★★

Okładka płyty raczej nie zachęca do sięgnięcia po nią. Dwie dominujące barwy – rozmyta czerwień i czerń, zupełnie

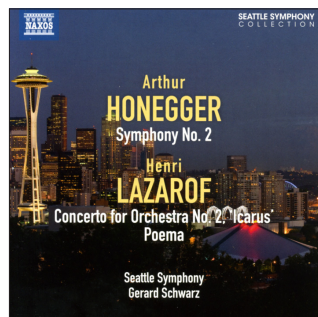
nie licują z zawartością albumu. Muzyka jaka się tutaj znalazła aż mieni się kolorami; efekty sonorystyczne w wielu utworach są wręcz bajeczne! Na początku słyszymy dwie kompozycje Ivana Buffy (ur. 1979 r.), który jednocześnie prowadzi zespół Quasars Ensemble w każdym z utworów, pojawiając się także jako pianista. Jest to niezwykle interesujące opracowanie 23. *Kaprysu „Labirynt”* Locatellogo oraz *Kaprysu* na skrzypce solo – kompozycja skomplikowana pod względem technicznym, pełna barw i bardzo efektowna. Sonorystyka dominuje też w *Quintettinie* na klarnet i kwartet smyczkowy Salvatora Sciarrina. Atonalność, mikrotony oraz niezwykle rodzaj dialogowania to inne kluczowe cechy tej kompozycji. Znakomicie wypada zestawienie jej z kolejnym utworem – *Assonance VI* Michaela Jarrella (ur. 1958 r.), może mniej odkrywczy, bardziej tradycyjnym w wyrazie. Interesująco brzmi *Dziewczyna i słowik* – rodzaj miniaturowego koncertu altówkowego norweskiego kompozytora Benta Sørensen (ur. 1958 r.). Jest to muzyka liryczna, pełna zadumy, skłaniająca do refleksji, chyba najlepiej odzwierciedlająca tytuł płyty: *Contemporary Reflections*, który może wszak rozumiany być dwójako: *Współczesne Refleksje*, bądź też *Współczesne Odbicia*. Malarstwo dźwiękowe w *Dziewczynie i słowiku* jest ogromne: szczególnie druga i czwarta część brzmia iście „ptasio”. Luciano Berio to obok Sciarrina, najbardziej znany kompozytor, którego muzyka znalazła się na omawianej płycie. *O King*, stanowiące drugą część słynnej *Symfonii*, zostało pomyślane jako epitaforium dla Martina Luthera Kinga. To kompozycja przeznaczona na głos i zespół kameralny, utwór niezwykle, rozwijający się, wychodzący od pojedynczych elementów, by w finale rozbrzmieć pełnym imieniem



Kinga. Ostatnie dwa utwory to zarazem najdłuższe kompozycje, jakie znalazły się na płycie. *Piramidy* na dwa fortepiany João Pedra Oliveiry (ur. 1959 r.) inspirowane są strukturami geometrycznymi. Słychać to w układzie interwałów, ich nakładaniu się i wariantach. Swym charakterem kompozycja przypomina dzieła Iannis Xenakisa, stanowiąc przykład konstruktywizmu w muzyce. Zwieńczeniem płyty jest utwór Petry Bachraty (ur. 1975 r.) *Oczy szeroko zamknięte*. Kompozytorka zadedykowała go zespołowi Quasars Ensemble. Na karcie utworu pojawia się jednak jeszcze jedna dedykacja „...tym wszystkim, którzy utracili w swym życiu właściwy kierunek i wybrali dobrowolną ślepotę, jako pozornie łatwiejszą drogę... tak niewiele trzeba jeszcze dojrzeć... wystarczy otworzyć serce... i nie zamykać duszy...”. Frapująca kompozycja zwracająca także uwagę nietypowymi zestawieniami instrumentów!

Płyta zawiera muzykę awangardową, momentami bardzo wymagającą w odbiorze. I chociaż nie wszystkie utwory prezentują równie wysoki poziom, dla walorów czysto brzmieniowych, każdy z nich wart jest posłuchania.

Łukasz Kaczmarek



**Arthur Honegger – Symfonia nr 2 • Henri Lazarof – Koncert na orkiestrę, Poema**

Seattle Symphony • Gerard Schwarz, dyrygent

Naxos 8.572748 • w. 2012, n. 1989/90/92 • 61'32"

☆☆☆

Kolejna płyta wytwórni Naxos z serii *Seattle Symphony Collection* łączy dzieło znane i wybitne: *II Symfonię* Arthura Honeggera z mniej popularnymi utworami współczesnego kompozytora Henri'ego Lazarofa.

*II Symfonia* Arthura Honeggera powstała na zamówienie Paula Sachera, wybitnego dyrygenta i wielkiego mecenasa sztuki. Pisana była w okresie II wojny światowej, w czasie niemieckiej okupacji, co nie pozostało bez wpływu na jej charakter: mroczny i poważny. *II Symfonia* jest dziełem na smyczki, jednak w finale kompozytor wprowadził trąbkę. I to ona nadaje owemu finałowi bardziej optymistyczny wyraz, zabarwiając kompozycję nadzieją. Znakomity to utwór!

Twórczość bułgarskiego kompozytora Henri'ego Lazarofa (ur. 1932 r.) jest reprezentowana na omawianej płycie przez dwa dzieła: *II Koncert na orkiestrę „Icarus”* oraz *Poema na orkiestrę*. Są to utwory dobrze zinstrumentowane, chwilami pełne blasku, o dużych walorach kolorystycznych, lecz zachowawcze w swym charakterze i chyba niewiele wnoszące do literatury symfonicznej. *Poema* dedykowane zostało Gerardowi Schwarzwowi i jego żonie, stanowiąc niezwykle prezent ślubny, zaś *Icarus* powstał na zamówienie Houston Symphony Orchestra.

Wykonania są dobre, ale w przypadku *II Symfonii* Honeggera, konkurencja jest duża. Każde nowe nagranie tego dzieła porównuje się do kanonicznej wersji Karajana. W tym zestawieniu, Schwarz plasuje się raczej na przegranej pozycji: jego wersja nie ma tyle autorytetu i głębi, a gra Orkiestry nie zawsze jest precyzyjna. Ciężko jednak porównać wykonania utworów Lazarofa, gdyż takowych jest bardzo niewiele. Zresztą, w tym repertuarze nagrania Gerarda Schwarza, znającego osobiście i dogłębnie

rozumiejącego twórczość Lazarofa, i tak zajmowałyby miejsce szczególne! Inną kwestią jest, czy *II Koncert na orkiestrę* albo *Poema* kompozytora są dziełami, które w pierwszej kolejności trzeba poznać...

Łukasz Kaczmarek

**MAGICAL PLACES**

**Poematy symfoniczne Musorgskiego, Alfvéna, Iberta, Liadowa, Brittena, Irelanda**

Goldston & Clemmow

Divine Art dda25104 • w. 2012 • 69'13"

☆☆☆☆

*Magiczne miejsca* – taki jest tytuł omawianej płyty, zawierającej sześć utworów symfonicznych w opracowaniach na dwa fortepiany. Otwiera ją *Noc na Łysej Górze* Modesta Musorgskiego w wersji Rimskiego-Korsakowa i aranżacji jego ucznia, Mikołaja Arcybuszewa. Jest to dzieło powszechnie znane; w fortepianowym kształcie staje się bardziej przejrzyste, subtelniejsze, choć wciąż pełne ognia i mrocznego klimatu. Po nim następuje *I Rapsodia szwedzka „Świętojańskie czuwanie”* Hugo Alfvéna (1872–1960) w kompozytorskim opracowaniu. To bodaj najsłynniejsza kompozycja tego nieco zapomnianego szwedzkiego kompozytora, która światową popularność zdobyła za sprawą big-bandowej aranżacji Percy'ego Faitha. Od melodii aż się tutaj przelewa! Utwór celebrujący noc świętojańską opatrzony jest w bogaty autorski program. W kompozytorskim opracowaniu pojawia się na płycie także cykl *Escales* (w tłumaczeniu polskim: *Porty* bądź też *Przystanie*) Jacquesa Iberta składający się z trzech części: *Rzym-Palermo*, *Tunis-Nefta* oraz *Walencja*. Otwierające utwór tryle przywołują na myśl blask skrzęcej się wody *Fontann rzymskich* Respighiego... To niezwykle obrazowa, pełna barw kompozycja! Po niej słyszymy *Zaczarowane jezioro*

Anatolija Liadowa w opracowaniu Wasyla Kalafatiego, innego ucznia Rimskiego-Korsakowa, muzykę fantastyczną, o wielkim uroku, a przy tym silnie oddziałującą na wyobraźnię. Małym arcydziełem są niewątpliwie *Cztery morskie interludia* z opery *Peter Grimes* Benjamin Brittena. Ich opracowania na dwa fortepiany dokonał Erwin Stein, uczeń Schoenberga, przyjaciół Brittena. Pierwsze Interludium, *Świt*, pełne jest magii i czaru. Drugie, osławiony *Niedzielnny Poranek*, to obraz przyrody opisanej dźwiękami muzyki. Trzecie, *Księżycowy blask*, chyba najpiękniejsze, pełne jest prostoty, zadumy i spokoju. I wreszcie czwarte, *Burza* – energiczne i niepokojące, stanowiące ostry kontrast dla poprzedniego. Omawianą płytę zamyka *The Forgotten Rite (Zapomniany obrządek)* Johna Irelanda, w kompozytorskim opracowaniu; utwór stanowiący wyraz zainteresowań autora, dzieło mistyczne, ale też pełne pasji, bardzo brytyjskie w swym charakterze.

Wykonawcami tych wszystkich pięknych kompozycji jest brytyjski duet fortepianowy Goldstone & Clemmow, czyli Anthony Goldstone i Caroline Clemmow. Prywatnie, małżonkowie, są oni także w muzyce znakomitymi partnerami. Ich gra sprawia wrażenie organicznej jedności. Dysponują ładnym, perlistym dźwiękiem. Gdy trzeba, są pełni energii i żaru (Musorgski), potrafią okazać w muzyce szczerą radość (Alfvén), ale też sugestywnie odmalować wyrafinowane nastroje (Britten). To bardzo udana płyta. Część utworów jest rzadko grywana, a te, które stanowią największe hity, przynoszą niespodziankę w postaci niecodziennej wersji na dwa fortepiany (wszystkie opracowania są znakomite): efekt dla muzyki jest odświeżający!

Łukasz Kaczmarek



**NEAPOLITAN CELLO CONCERTOS**  
**Leonardo Leo, Nicola Fiorenza, Giuseppe de Majo, Giovanni Sollima**

Giovanni Sollima, wiolonczela • I Turchini • Antonio Florio, dyrygent  
 Glossa GCD 922604 • w. 2012, n. 2011  
 • 71'56"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Neapolitańskie koncerty wiolonczelowe, to tytuł najnowszej płyty wiolonczelisty Giovanniego Sollimy i zespołu I Turchini Antonia Floria, nagranej dla wytwórni Glossa. Można się spodziewać, że w skład albumu wchodzić będą kompozycje pochodzące z okresu Baroku. Tak jednak nie jest, a to za sprawą nie kogo innego, lecz Giovanniego Sollimy, który jest także bardzo dobrym kompozytorem. Jego, pochodzący z 2011 r., barokowo-nowoczesny utwór *Fecit Neap. 17..*, przedziela kompozycje pochodzące z pierwszej połowy XVIII w. Ich twórcy, podobnie jak Sollima, byli neapolitańczykami. Pierwszy z nich, Leonardo Leo (1694–1744), jest twórcą sześciu koncertów wiolonczelowych. Na omawia-

nej płycie słyszymy czwarty z nich, pochodzący z kwietnia 1738 r., utrzymany w tonacji d-moll. Jest on zarazem chyba najbardziej wymagającym pod względem wykonawczym. Koncert składa się z czterech, kontrastujących ze sobą, części. *Andante grazioso* jest pełne uroku i melancholii, *Presto con spirito* – prawdziwie rozognione, *Amoroso* – liryczne i narracyjne, finałowe *Allegro* zaś – znów pełne ognia. W wykonaniu Giovanniego Sollimy i zespołu I Turchini, szybkie części są porywające i pełne żaru. Cóż za impet, doskonała artykulacja, wewnętrzne skonstrastowanie! Z kolei części wolne są pełne łagodności i pięknie wyważone. Wspaniale jest tutaj zwłaszcza dialogowanie solisty z zespołem. Sollima stosuje bardzo delikatne vibrato, które nigdy nie jest zbyt nachalne bądź niestylowe.

*Koncert wiolonczelowy B-dur* Nicola Fiorenzy (ok. 1700–1764) jest dziełem o 10 lat wcześniejszym od kompozycji Lea. I tutaj mamy cztery kontrastujące części: *Largo-Allegro-Largo-Allegro*. Jest to muzyka zbliżająca się już do sentymentalizmu i stylu galant, przywodząca na myśl kompozycje Carla Philippa Emanuela Bacha (część I). Ale część III to już przykład barokowej retoryki muzycznej. Część II jest wspaniale wirtuozowska, IV zaś – mogłaby stanowić część barokowej suity. Na omawianej

płycie słyszymy jeszcze jedną kompozycję Fiorenzy: *Sinfonia c-moll na czworo skrzypiec i b. c.* Jest to utwór pochodzący z lat 1730., o typowej dla ówczesnej praktyki kompozytorskiej obsadzie instrumentalnej. Jej druga część stanowi piękna barokowa fuga. Elementy polifonii odnajdziemy także w części czwartej. Uwagę zwraca w tej kompozycji także wymowa retoryczna części wolnych. Renesans muzyki Nicola Fiorenzy zdaje się właśnie następować.

Utworem wieńczącym omawianą płytę jest pochodzący z 1726 r. *Koncert wiolonczelowy F-dur* Giuseppego de Majo (1697–1777). Jego efektowny finał to prawdziwe wyzwanie dla solisty. Autorem kadencji do wszystkich trzech barokowych koncertów wiolonczelowych jest sam Giovanni Sollima. Są to znakomicie napisane, niezwykle wirtuozowskie, a przy tym utrzymane w stylu epoki, fragmenty. A wykonanie Sollimy oraz zespołu I Turchini pod dyktando Antonia Floria w każdym wypadku pełne jest życia, nie mając w sobie nic z muzealności. Dźwięk wiolonczeli jest miękki i ciepły, a przy tym pełen niezwykłych barw. Dzięki temu artyście udaje się uwydatnić wszelkie kontrasty wyrazowe muzyki neapolitańskich mistrzów baroku.

Na płycie znalazła się jeszcze jedna kompozycja: wspomniane już dzieło Giovanniego

Sollimy: *Fecit Neap. 17.. na wiolonczelę, smyczki i continuo*. Ten trwający niemal 20 minut utwór dedykowany został Antoniemu Floriowi. Jest to niezwykle dzieło. Postępując się środkami wykonawczymi XVIII wieku, Sollima przydaje temu współczesny wymiar. Mamy tutaj bas ostinato, przekształcenia tematyczne poprzez augmentację i dyminucję, ale także typowo współczesną harmonię, czy niezwykle ostrą rytmikę. W swym charakterze, utwór jest nieco kapryśny, a przy tym jakże wirtuozowski. Swym wykonaniem, Giovanni Sollima podkreśla raczej jego współczesność. Momentami jest dziki i pełen ognia, momentami nieco sentymentalny: ze swym romantyzującym vibrato i rozkołysanym rytmem. Zespół I Turchini pod wodzą Antonia Floria jest doskonałym partnerem!

A postać Giovanniego Sollimy pojawia się także na płytach polskich wytwórni. Czy pamiętają Państwo album wytwórni Acte Préalable *Almost in the Air?* To właśnie na tej płycie znajduje się kompozycja Giovanniego Sollimy *Terra Aria*, w wykonaniu duetu Myriam Fariny i Guida Ponziniego.

Najnowsza płyta wytwórni Glossa to niezwykle emocjonująca podróż muzyczna: z wiolonczelą, w Neapolu, poprzez muzyczne epoki...

Łukasz Kaczmarek



**MERRY CHRISTMAS**  
**Bambini di Praga**

Supraphon SU 4067-2 • w. 2011, n. 1998  
 • 51'20"  
 ★★★★★

**Jakub Jan Ryba – Czech Christmas Mass; Dear Children (Pastorella); Song of Praise for the Festival of the Birth of Christ „Hey, hey, brohter” • Jan Václav Antonín Stamic – Sinfonia pastorale in D op. 4 nr 2 • Václav Pichl – Sinfonia pastoralis in D**

Anna Hlavenková, sopran; Sylva Čmugrová, alt; Jan Ondrejka, tenor; Roman Janál, bas • Pavel Černý, organy i klawesyn • Czech Boys Chori boni Pueri • Czech

Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice • Marek Štrýncl, dyrygent

ArcoDiva UP 0142-2 131 • w. 2011, n. 2011 • 72'12"  
 ★★★★★

W numerze **Muzyka21** z grudnia 2009 r. miałem przyjemność omawiać kilka interesujących albumów poświęconych Świętom Bożego Narodzenia, z uwzględnieniem muzyki germańskiego kręgu kulturowego. Pod koniec

ubiegłego roku trafiły do mnie dwa ciekawe krążki z podobną tematyką, ale tym bardziej dla mnie atrakcyjną – czeską.

Pierwszy z nich wydał Supraphon, choć nagrania dokonano czterema lat temu. Jak tytuł wskazuje, mamy tu do czynienia z prezentacją wybranych kolęd z Czech, Moraw, Anglii, Niemiec, Francji, Hiszpanii, Ukrainy i Ameryki Północnej. Nie zabrakło też polskich akcentów, i to w dość pokaźnej liczbie czterech kompozycji:



Przybieżeli do Betlejem pastersze, Dlaczego dzisiaj wśród nocy dnieje, Triumfy króla niebieskiego, Bóg się rodzi. W roli głównej znany praski chór dziecięcy Bambini di Praga, którego nazwę miłośnicy literatury na pewno kojarzą z jednego dzieła Bohumila Hrabala; zakończył on swą kilkudziesięcioletnią działalność w ubiegłym roku. Wspomaga go Chór Męski Kühna oraz okazjonalny akompaniament instrumentalny: harfy, perkusji i fletu prostego, bardzo dobrze wpisujący się w charakter śpiewanych kolęd i budujący odpowiednią atmosferę. Wszystkie utwory śpiewane są w językach oryginalnych, z czym chórzystki i chórzystki radzą sobie całkiem zgrabnie, nawet w przypadku naszej trudnej polszczyzny; nie byłoby zresztą rozsądne „czepianie” się przy tej okazji i wytykanie drobnych lingwistycznych niezręczności w przypadku albumu ukierowanego na prezentację muzyki bożonarodzeniowej powstałej w różnych krajach i kulturach. Celów osiągnięto. Słuchanie tych atrakcyjnych w odbiorze wokalnych perełek sprawiło mi dużo radości. Podane w rozmaitych aranżacjach, naprawdę cieszą ucho w przed – i świątecznym okresie. Płyta Supraphonu, choć dość krótka i wydana w nadzwyczaj skromnej edycji, nadaje się dla wszystkich: dużych i małych, starszych i młodszych, laików i melomanów, wierzących i ateistów.

Prawdziwą rewelacją zaś okazał się dla mnie krążek innej praskiej wytwórni, poświęcony wyłącznie rodzimemu repertuarowi. A cóż innego mógłby zawierać, jeśli nie słynną Czeską Mszę Bożonarodzeniową Jakuba Jana Ryby? Utwór ten, ukończony w roku 1796, cieszy się u naszych sąsiadów ogromną popularnością. Co roku sięgają po niego amatorzy i profesjonaliści, wykonujący go w wielkich świątyniach i małych, wiejskich kościółkach, w salach

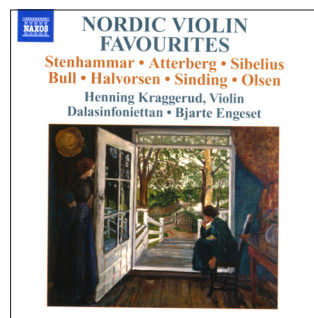
koncertowych, na rynkach i domach kultury miast i wsi. Składa się z dziewięciu części, które co prawda noszą zwyczajowe łacińskie nazwy porządku mszalnego, ale tylko oficjalnie, jako że dodano do nich czeskie tytuły i w tym języku zresztą Msza jest napisana. Przeznaczona na 4 solistów, chór i małą orkiestrę, ujmuje swym radosnym klimatem, prostotą, unikalnym połączeniem poważnego gatunku z ludową tradycją. Można ją opisać jako muzykę lekką, łatwą i przyjemną, ale ileż za to w niej uroku, liryzmu, pozytywnej energii! Takie dzieło mogli stworzyć tylko Czesi! Podobnym charakterem odznaczają się też dwie mniejsze kompozycje Ryby umieszczone na krążku, związane z tematyką Bożego Narodzenia: pastoralki *Milí synáčkové* oraz *Hej, hej, bratři*. Instrumentalnym uzupełnieniem są dwie interesujące i bardzo przyjemne w słuchaniu pozycje czeskiej symfoniki doby klasycyzmu: *Symfonie D-dur* Jana Wacława Antoniego Stamica oraz Wacława Pichla.

Bardzo dobrzy soliści oraz znany u naszych sąsiadów Chór Chłopięcy Boni Pueri, brzmią doprawdy wybornie, a szczególną przyjemnością jest dla mnie możliwość słuchania pięknego brzmienia czeszczyzny w swej oryginalnej, perfekcyjnej postaci. Godnie towarzyszy im Orkiestra Filharmonii Kameralnej z Pardubic pod dyrekcją specjalisty od muzyki XVIII i XIX w., Marka Štrýncla, znanego z nagrań i koncertów formacji Musica Florea, grającej na instrumentach z epoki.

Obcowanie z albumem Arco-Divy jest prawdziwą dawką radości, optymizmu i pozytywnych emocji, tak bardzo potrzebnych nam w codziennym życiu, nie tylko z okazji Świąt Bożego Narodzenia. Jest owa płyta cenną pozycją czysto muzyczną pod względem repertuarowym i wykonawczym, ma też istotną wartość poznawczą i kulturową.

Pokazuje atrakcyjne i ciekawe oblicze czeskiej tradycji, tak bliskiej nam geograficznie, lecz zupełnie u nas nieznaną.

Paweł Chmielowski



**NORDIC VIOLIN FAVOURITES**  
**Carl Gustav Sparre Olsen, Kurt Atterberg, Wilhelm Stenhammar, Ole Bornemann Bull, Johan Halvorsen, Jean Sibelius, Christian Sinding**  
*Henning Kraggerud, skrzypce • Dalasinfoniettan • Bjarte Engeset, dyrygent*

Naxos 8.572827 • w. 2012, n. 2011 • 74'48" ★★★★★

Skandynawska muzyka skrzypcowa nie jest u nas dobrze znana, z wyjątkiem bardzo popularnego *Koncertu d-moll* Jana Sibeliusa, a szkoda. Melomani obdarzeni większą potrzebą poznawania dobrego repertuaru i poszukujący nowych dźwiękowych podniet powinni jak zawsze w takich przypadkach zdać się na wytwórnię Naxos. W jej katalogu bowiem zawsze znajdują coś dla siebie, jak np. ostatnio wydany krążek, zatytułowany *Nordic Violin Favourites*. Znalazły się na nim dzieła kompozytorów norweskich (Carl Gustav Sparre Olsen, Ole Bull, Johan Halvorsen, Christian Sinding), szwedzkich (Kurt Atterberg, Wilhelm Stenhammar) oraz fińskich (wspomniany wyżej Sibelius, ale nie z koncertem, lecz z *Humoreskami* op. 87 i 89).

Bohaterowie krążka, który z ogromną przyjemnością rekomenduję, czyli świetny skrzypek Hennig Kraggerud oraz dyrygent Bjarte Engeset, nagrali już wcześniej album z podobnym

repertuarem, poświęcony jednak wyłącznie dziełom swoich rodaków (*Norwegian Violin Favourites*, Naxos 8.554497). Tym razem zaprezentowali dorobek autorów z trzech krajów, napisany w latach 1910–1930, do którego wszak nie należą dwie kompozycje Ole Bulla, jednego z najwybitniejszych kompozytorów-wiolinistów XIX w.

Bardzo mi niniejsza płyta przypadła do gustu, a to za sprawą wyśmienitego wykonania i bardzo ciekawego, wartościowego repertuaru. Na pochwały zasługuje przede wszystkim norweski skrzypek, Hennig Kraggerud, pokazujący się w świetnej formie. Zachwyca pięknym, śpiewnym, wyraźnym dźwiękiem, bogactwem ekspresji i imponującą techniką, dowodząc również wirtuozowskiego zacięcia. Brzmi fantastycznie! Spodobał mi się także dyrygent, tym razem prowadzący kameralną Dalasinfoniettan, sprawującą się nadzwyczaj rzetelnie. Współpraca między solistką, kapelmistrzem z orkiestrą jest wręcz wzorowa. Podkreśla to odpowiednio wysoka jakość techniczna nagrania, którą komplementuję szczególnie za idealnie uchwyconą równowagę między solowymi skrzypcami a zespołem.

Polecam również sam interesujący i atrakcyjny repertuar, z oryginalną melodyką, wykorzystujący zarówno nastrój i emocje, jak i efektowny popis techniczny. Płyta w sam raz dla miłośników wiolinistyki i muzycznych nowości rodem ze Skandynawii w najlepszym wydaniu.

Paweł Chmielowski

**JORGE LUIS PRATS**  
**Live in Zaragoza**

**Utwory: Granados, Villi-Lobos, Farinasa, Cervantesa, Lecuony**

*Jorge Luis Prats, fortepian*  
 Decca 478 2732 • w. 2011, n. 2011 • 81'51" ★★★★★



Nie lada wyczynem jest dla pianisty wykonanie podczas koncertu całego cyklu *Goyescas* Granadosa. Zadania tego podjął się 2 marca ubiegłego roku kubański pianista, Jorge Luis Prats. W programie jego ówczesnego recitalu w Saragossie znalazła się także *IV Bachiana brasileira* Heitora Villi-Lobosa, po której nastąpiły trzy bisy. Jorge Luis Prats nie jest pianistą powszechnie znanym. Urodził się w 1956 r. na Kubie. Jego nauczycielami byli: Rudolf Kerer, Paul Badura-Skoda oraz Magda Tagliaferro. W roku 1977 Prats wygrał Konkurs Marguerite Long – Jacquesa Thibaud. Wtedy też, jako zwycięzca, nagrał płytę dla Deutsche Grammophon. Po serii udanych koncertów, Prats na długie lata wycofał się z życia koncertowego. Dopiero w XXI w. powrócił na europejskie sale koncertowe. W roku 2008 dał entuzjastycznie przyjęty przez publiczność i krytykę recital w Concertgebouw w Amsterdamie. W rok później pianistą zainteresowała się wytwórnia Decca podpisując z nim kontrakt. Efektem tego jest omawiana płyta niezwykle ambitna pod względem repertuarowym, a co więcej, stanowiąca zapis żywego koncertu. Otwiera ją wspomniane już *Goyescas* Granadosa. Interpretacja Pratsa jest poetycka i wyważona. Pianista dysponuje znakomitym dotykiem, jego gra jest pełna lekkości i wdzięku. Dzięki temu, znakomicie wypada, często w ogóle pomijana przez pianistów, V część cyklu, *El pelele* (Kukła), o marszowym rytmie. W I części, *Zalotach*, Prats urzeka

znakomitym frazowaniem i delikatnym rubatem, co sprawia miły efekt falowania muzyki. Część II, *Rozmowę przy oknie*, artysta wykonuje w nieco szybszym tempie, aniżeli większość pianistów, gra też ją nieco lżej, dzięki czemu muzyka nie staje się nudna. W wypowiedzi zacytowanej w książeczce płytowej, Prats sam przyznaje, że nie jest dobrym tancerzem. Istotnie, jego *Fandango przy świecach*, część III, nie jest chyba najmocniejszym ogniwem cyklu. Jest to raczej sentymentalne wspomnienie tańca, aniżeli sam taniec. I, o dziwo, nieco brakuje tutaj lekkości... Pięknie brzmi za to IV część, *Lament albo dziewczyna i słowik*. Swoją subtelnością, delikatnym dotykiem, rubatem, pianista potrafi prawdziwie wzruszyć. Ale wykonania z pewnością nie można nazwać kłiwym! I wreszcie finał: *Miłość i śmierć* (Prats pomija *Epilog*), który w najbardziej intymnych momentach wypada znakomicie. Kapitalnie brzmią słupy akordowe w ustępie *Adagio*, brzmiącym marszem żałobnym. Świetne to wykonanie i wielki sukces artysty! Po Granadosie, otrzymujemy *IV Bachianę brasileira* Heitora Villi-Lobosa. Należy w tym miejscu przypomnieć, że Magda Tagliaferro, u której Prats pobierał lekcje, dobrze znała kompozytora. Jorge Luis Prats gra pierwsze trzy części utworu Villi-Lobosa z wielkim pietyzmem i wrażliwością, niczym Bachowskie preludium chorałowe. Ożywienie przynosi czwarta część, *Taniec*, fascynująca w wykonaniu pianisty znakomicie uchwyconą warstwą rytmiczną. I, jakby na deser, otrzymujemy jeszcze trzy bisy: *Alta Gracia* Carlosa Fariñasa (1934–2002), wybór *Danzas cubanas* Ignacia Cervantesa (1847–1905) oraz *Malagueña* Ernesta Lecuony (1895–1963). Są to utwory pochodzące z kręgu kubańskiego, niezwykle bliskie sercu Pratsa, które zdaje

się on doskonale rozumieć. Wirtuozeria i skomplikowana rytmika kompozycji *Fariñasa* kontrastuje z elegancją utworu Cervantesa, ten z kolei – z osławioną, prawdziwie kubańską *Malagueña* Lecuony. Wykonanie Pratsa jest pełnokrwiste i doskonale pod względem technicznym. Znakomita to płyta i wielkie odkrycie pianistyczne!

Lukasz Kaczmarek



**REQUIEM FOR A PINK MOON  
An Elizabethan Tribute to  
Nick Drake**

Ensemble Phoenix Munich • Joel Fredriksen, dyrygent  
Harmonia Mundi HMC 902111 • w. 2012,  
n. 2011 • 65'53"  
★★★★

Rok 1972 – ukazuje się na rynku album *Pink Moon* autorstwa angielskiego piosenkarza i kompozytora Nicka Drake'a, który miał się stać muzyczną legendą wspaniałych lat 70. Dwa lata później jego autor, cierpiący na depresję, popełnia samobójstwo. Rok 2012 – wytwórnia Harmonia Mundi publikuje najnowszą płytę Joela Fredriksena i jego Ensemble Phoenix Munich, poświęconą pamięci tragicznie zmarłego artysty i jego najwybitniejszego dzieła, zatytułowaną *Requiem for a Pink Moon*.

Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, iż niemieccy artyści na co dzień zajmują się muzyką dawną, wykonując ją na historycznych instrumentach. Joel Fredriksen natomiast wpadł na pomysł połączenia w zadziwiający sposób owych dwu odległych muzycznych światów, bowiem od razu był

głęboko przekonany, że materiał ze słynnej płyty świetnie się do tego nadaje. Trzeba przyznać, że piosenki Nicka Drake'a rzeczywiście brzmią ciekawie i przekonująco w dźwiękowej oprawie lutni, teorbenu, arcylutni, violi da gamba i perkusji. Największe wrażenie robi jednak wokół Fredriksena w postaci imponującego głosu basowego, który z pewnością doceni żeńska część słuchaczy, uzupełnianego okazynie przez równie dobry w odbiorze tenor Timothy'ego Leigha Evansa. Materiał z oryginalnego albumu *Pink Moon* uzupełniono bądź przez autorskie kompozycje pomysłodawcy owego projektu, bądź przez utwory z ery elżbietańskiej, autorstwa Johna Dowlanda, Michaela Cavendisha i Thomasa Campiona. O dziwo, całość jest bardzo przekonująca, poszczególne „numery” na krążku płynnie przechodzą jeden w drugi, świadcząc o wielkiej pomysłowości i wyobraźni Joela Fredriksena, aranżera wszystkich zgromadzonych na płycie pozycji.

Niewątpliwie jest to ciekawy album, będący kolejnym przykładem łączenia starego z nowym, przykładem często dziś spotykanych w fonografii prób tworzenia stylistycznych i gatunkowych hybryd. Muszę jednak przyznać, że Nicka Drake'a wolę słuchać w oryginalnej, zaś kreacji Ensemble Phoenix Munich we właściwym mu repertuarze renesansu czy późnego baroku. Doceniając omawiany tytuł za wyjątkową mieszankę oryginalnego pomysłu, wartościowego repertuaru i bardzo twórczego wykonania, polecam go miłośnikom nieortodoksyjnego podejścia do muzyki dawnej i popularnej, fanom angielskiego piosenkarza i międzynarodowej wokalnoinstrumentalnej formacji, znanej już z ciekawych i dobrze przyjętych płyt nie tylko w barwach wytwórni Harmonia Mundi. Stanowi piękny hołd złożony



tragicznie zmarłemu artyście, ujęty nie tylko w dźwiękach całego krążka, ale i ostatnim wersie tekstu Fredriksena w tekście książeczki dołączonej do płyty: „Spoczywaj w pokoju, Nick i dzięki za piękną muzykę”.

Paweł Chmielowski



**DI CORSICA RIPOST**  
**Requiem pour deux regards**  
O Filetta

La copla privé • w. 2011, n. 2011 • 67'03"

☆☆

W zasadzie nie wiem do jakiej kategorii powinienem zaliczyć omawianą płytę. Nawiązania do chóralu gregoriańskiego są tutaj wyraźnie słyszalne, a elementy etniczne, zwłaszcza orientalne i te zaczerpnięte z negro spirituals, wręcz nad reprezentowane. Coś jakby arabsko-afroamerykańska wersja zespołu Gregorian... Czyli, po prostu korsykańskie requiem. Zdaję sobie również sprawę, że moja ocena tej płyty może być skrajnie subiektywna... ale do mnie taka forma po prostu w ogóle nie przemawia. Zaczniemy jednak od początku! Na płycie znalazło się *Requiem dla dwóch spojrzeń (Di Corsica riposu)*, kompozycja przeznaczona na 7 głosów, narratora oraz bandoneon. Jej twórcą jest Jean-Claude Acquaviva. Utwór został napisany z myślą o Festiwalu w Saint-Denis w roku 2004. Tradycyjne teksty łacińskie przeplatają się w tym dziele z autorskimi twórcami Acquavivy. A kim jest Jean-Claude Acquaviva? Oczywiście, liderem zespołu A Filetta, wykonawców na omawianej płycie. W książeczce możemy wyczytać, że

misją zespołu jest kontynuacja wciąż żywych tradycji, nowych tradycji, a przede wszystkim dialog tradycji ze współczesnością. Niestety, świadectwo tego, w postaci omawianej płyty, nie brzmi zbyt zachęcająco. Całość, mimo takiej mieszanki sprawia wrażenie monotonii. *Dies irae* jest jakby w ogóle bez wyrazu, a głosy artystów brzmią beczkowo, tępo. Są na pewno tacy melomani, których omawiana płyta zainteresuje. Dla mnie jest to raczej bezosobowa, niepogłębiona muzyka, pogmatwana stylistycznie, i niezbyt atrakcyjna w odbiorze.

Łukasz Kaczmarek

**ROYAL MANUSCRIPT'S: THE GENIUS OF ILLUMINATION**

*The Hilliard Ensemble; The Sixteen • Harry Christophers, dyrygent*  
Coro COR16096 • w. 2011 • 74'26"

☆☆☆☆

Jakiś czas temu renomowana Biblioteka Brytyjska zorganizowała szeroko zakrojoną wystawę swych cennych zbiorów w postaci bogato ilustrowanych manuskryptów pochodzących z kolekcji królów Anglii. Specjalnie pod tym kątem wytwórnia Coro wypuściła na rynek krążek zawierający nagranie kompozycji zapisanych w owych muzycznych pamiątkach dalekiej przeszłości. Omawiany tytuł nie jest jednak produkcją nową, lecz kompilacją wcześniejszych rejestracji twórczości średniowiecza i renesansu, dokonaną przy udziale znakomitych formacji wokalnych: The Hilliard Ensemble oraz The Sixteen pod kierownictwem Harry'ego Christophersa.

Ta druga grupa ma największy udział na płycie będącej przedmiotem niniejszego omówienia, wykonuje bowiem aż 8 z 11 pozycji, zaczerpniętych zresztą z ich istniejących już krążków poświęconych utworom zapisanym w imponującej Księdze z Eton – bogato ilu-

strowanym zbiorze łacińskiej muzyki liturgicznej zachowanej do czasów Reformacji. Zespół nagrał dla wytwórni Coro w sumie pięć kompaktów z tym repertuarem. The Hilliard Ensemble z kolei prezentuje zaledwie trzy kompozycje z dwunasto- i trzynastowiecznej Akwitania oraz fragment *Missa Se le face ay pale* Guillaume'a Dufaya.

Udział czołowych grup z Wysp Brytyjskich zajmujących się muzyką średniowiecza i renesansu sam w sobie jest wystarczającym powodem, by zainteresować się niniejszą płytą, tym bardziej, że całość utrzymana jest naprawdę na wysokim poziomie. Szkoda jedynie, iż omawiany album jest jedynie kompilacją dobrze znanych, istniejących już od jakiegoś czasu nagrań, swoistym „the best of”. Sprawdzi się zapewne jako zachęta do zapoznania się z nimi, a dla słuchaczy wkraczających dopiero w świat twórczości wokalnej sprzed kilkuset lat będzie wykonawczą wizytówką obu słynnych formacji. I chyba nie pomylę się zbytnio w twierdzeniu, iż są to chyba główne założenia wydawcy przyświecające wydaniu tego krążka.

Paweł Chmielowski



**RUSSIAN STRING QUARTETS**  
**Mikołaj Afanasjew – Kwartet smyczkowy „Wołga” • Mikołaj Rimski-Korsakow – Chorał i wariacje, Fuga „W manastyrze” Kwartetu nr 2 • Sergiusz Rachmaninow – Romanze. Andanet espressivo, Scherzo. Allegro • Aleksander**

**Borodin – Kwartet nr 2 D-dur**  
*Leipziger Streichquartet*  
MDG 307 1758-2 • w. 2012, n. 2011 • 76'56"  
☆☆☆☆☆

Tytuł niniejszego albumu jest nieco mylący. Potencjalny amator może sądzić, że jest to jakaś antologia najważniejszych kwartetów smyczkowych w literaturze rosyjskiej. Po przestudiowaniu listy utworów zauważymy jednak, że jest to dosyć kuriozalne połączenie utworu wybitnego, powszechnie znanego jakim jest kompozycja Borodina z drobiazgami mało istotnymi kompozytorów znanych – Rimski-Korsakow i Rachmaninow – z kwartetem całkowicie dziś zapomnianego Afanasjewa.

Sama płyta jest jednak bardzo dobra i niejednego miłośnika muzyki kameralnej zachwyci. Kwartet z Lipska jak zwykle prezentuje bardzo wysoką jakość, ich interpretacja jest niezwykle przemyślana, czuć, że w rosyjskim repertuarze czują się bardzo swobodnie. Piękny, o ciepłej barwie dźwięk zespołu znakomicie oddaje piękno rosyjskiej muzyki.

Pochodzący z Tomska autodydakta Mikołaj Afanasjew (1820–1898) był m.in. koncertmistrzem opery moskiewskiej, a także płodnym kompozytorem. Stworzył m.in. 12 kwartetów smyczkowych, w tym prezentowany na niniejszej płycie, który zdobył w 1860 r. nagrodę Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego. W utworze tym słyhać wyraźne odwołania do folkloru rosyjskiego.

Mikołaj Rimski-Korsakow bardzo krytycznie odniósł się do swojego *II Kwartetu* i nie zdobył się na jego publikację. Tym niemniej po jakimś czasie zorkiestrował trzy jego pierwsze części i zastosował w *Sinfonietcie* op. 31, natomiast czwarta jego część oparta na prawosławnym hymnie *Ojczec nasz* istnieje w wersji na kwar-

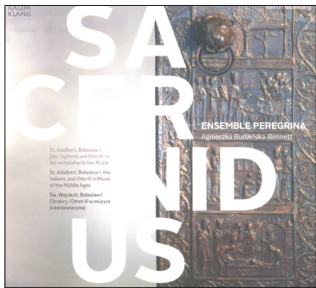
tet, została również użyta w operze *Sadko*.

Dwa drobiazgi na kwartet smyczkowy Sergiusza Rachmaninowa nagrane na tej płycie powstały podczas jego studiów w Konserwatorium petersburskim. Kompozytor pozostawał wtedy pod wpływem Areńskiego, słychać jednak w tych utworach przyszłego geniusza.

Kończący płytę *II Kwartet* Borodina, to dzieło bardzo znane, które już za życia kompozytora spotkało się z wielkim uznaniem. Najstynniejszą częścią utworu jest trzecia, wolne *Notturmo*. Ta kompozycja wymaga od wykonawców wielkiego kunsztu i dojrzałości. I tego nie brakuje zespołowi z Lipska.

Płyta bardzo interesująca, warta posiadania.

Stanisław Lubliński



SACERNIDUS

Św. Wojciech, Bolesław I Chrobry i Otton III w muzyce średniowiecznej

Ensemble Peregrina

Raum Kland RK3106 • w. 2012 • 70'09"

★★★★★

Cesarz Otton III, król Bolesław Chrobry i postać św. Wojciecha – to główni bohaterowie albumu zatytułowanego *Sacernidus* (święte gniazdo) – nawiązując do jednej z popularnych etymologii słowa Gniezno – jako „gniazda” Piastów, z którego „wyfruwali” pierwsi królowie i książęta. Pomysłodawczynią i realizatorką projektu nagranych w poznańskim kościele św. Wojciecha wraz z założoną przez nią grupą Ensemble Peregrina jest pol-

ska śpiewaczka i muzykolog Agnieszka Budzińska-Bennett.

Płytę otwiera nowatorska – głównie ze względu na wersję XIII-wiecznej wymowy języka, jak również polifoniczne wzbogacenie – interpretacja *Bogurodzicy*. Znajdują się na niej także utwory ku czci św. Wojciecha (głównie sekwencje: *O preclara Adalberti*, *Annua recolamus*, *Consurgat in preconia*, *Hac festa dies* i *Salve sidus Polonorum*), dwa utwory ze świeckimi tekstami dla Ottona i Bolesława Chrobrego oraz improwizowane utwory instrumentalne. Część z nich, to rekonstrukcje neumatycznych zapisów, część – to zupełnie nowe kompozycje stylizowane na średniowieczne (np. *Omnis etas, omnis sexus*). Przy wielkim uznaniu dla kunsztu wokalnego i instrumentalnego (harfa romańska, fidel, lira alemańska) artystów, spory niedosyt wywołuje we mnie brak najmniejszych odniesień do semiologii – szczególnie w utworach pochodzących z IX w., rekonstruowanych – co zaznacza autorka – na podstawie neumatycznych zapisów. Każdy z utworów jest rytmizowany, odchodząc od podążania za słowem, zgodnie z zasadami swobodnego rytmu oratorskiego. Niemniej jednak prezentowana przez zespół interpretacja (co zaznacza Budzińska-Bennett) jest to tylko jedną z propozycji, możliwości wykonawczych.

Bezsprzecznie najmocniejszą stroną albumu jest znakomity warsztat zespołu, klasyfikujący zespół wśród najlepszych. Nie bez przyczyny zresztą Agnieszka Budzińska-Bennett w 2011 r. została nominowana do paszportu „Polityki” za „odważną decyzję realizowania swoich ambicji artystycznych w trudnym obszarze średniowiecznej muzyki wokalne”. W odbiorze zaproponowanego materiału – nietawnej przecież muzyki średniowiecznej – bardzo pomaga dołączona

do płyty książeczka, z polskim komentarzem odnoszącym się do każdego z utworów, tłumaczeniem tekstów, a także historycznym kontekstem umuzycznionych wydarzeń (znakomity komentarz Elżbiety Cherezińskiej).

Emilia Dudkiewicz



SOUNDS OF THE 30s

Utwory Ravela, Strawińskiego, Weila, de Sabaty

Stefano Bollani, fortepian • Gewandhausorchester • Riccardo Chailly, dyrygent

Deutsche Grammophon 476 4832 • w.

2012, n. 2012

★★★★★

Po sukcesie albumu Gershwinowskiego włoski duet: pianista Stefano Bollani i kierujący Orkiestrą Lippkiego Gewandhausu Riccardo Chailly sięgają po kolejne atrakcyjne pozycje dwudziestowiecznego repertuaru, tym razem po wybrane kompozycje powstałe w latach 30. ubiegłego stulecia. Ponownie jazz, muzyka rozrywkowa, musical i klasyka zostają przekształcone w interesującą całość.

Płytę wytwórni Decca otwiera dzieło niezwykle często nagrywane i goszczące na filharmonicznych estradach – *Koncert fortepianowy G-dur* Maurycego Ravela; błyskotliwy, zdradzający inspirację popularniejszymi nurtami muzycznymi, zwłaszcza w wersji amerykańskiej, wirtuozowski, zarówno w partii fortepianu, jak i orkiestry. Bollani i Chailly postawili na dość nowe, autorskie i oryginalne potraktowanie materii

dzieła, zwłaszcza w częściach skrajnych, gdzie zróżnicowana rytmika, częste zmiany tempa i kapryśna narracja wydają się być znakiem owego swobodniejszego podejścia. Pianista prowadzi frazę i narrację z pewną nonszalancją, nie wydaje się być skrępowany koniecznością suchego i bezdusznego trzymania się nutowego zapisu, słychać u niego spontaniczność czy wręcz zabawę. Rozczarowaniem, i to sporym, okazała się przepiękna część wolna, wykonana względnie szybko (8'33"), bardzo monotonicznie pod względem wyrazowym i dynamicznym, oscylującym przez cały czas na jednym bądź podobnym poziomie. Nie jestem w stanie zrozumieć, dlaczego ogromne wyrazowe bogactwo tego ogniwa umknęło renomowanemu i doświadczonemu wykonawcom.

Bollani zaprezentował się następnie solo w *Tangu* Strawińskiego, które na płycie zostało wykonane również w orkiestrowej wersji, ale tutaj ujawnił identyczne mankamenty, co w wolnej części *Koncertu* Ravela; sama wyrazistość rytmiczna, choć fenomenalna, to za mało. Zdecydowana poprawa następuje w kompozycjach Kurta Weila – fragmentach *Opery za trzy grosze* (*Tango Ballad*) i *Happy Endu* (*Surabaya Johnny*), w których stylistyce i formie czuje się jak ryba w wodzie. Zdecydowanie świat jazzu i muzyki popularnej wydaje się być bliższy artyście niż klasyka. Prowadzenie narracji z wielką swobodą, naturalne kształtowanie frazy czy element improwizacji w wydaniu Bollaniego wywierają tu o wiele lepsze wrażenie.

Głównym punktem programu płyty jest zatem absolutna sensacja repertuarowa – suita baletowa *Tysiąc i jedna noc* Victora de Sabaty. Zasłynął on jako legendarny mistrz batuty, ale okazuje się, że miał także znaczące osiągnięcia na polu



kompozycji. Dość długi utwór (trwa prawie pół godziny) porywa odbiorcę fenomenalną instrumentacją, feerią barw i rytmów, a także łatwo wpadających w ucho melodii i tańców, wśród których oczywiście nie mogło zabraknąć tanga, walca i fokstroda. Riccardo Chailly i jego orkiestra pokazują się tu w pełnej krasie, wykonując też bardzo dobrą pracę w zakresie popularyzacji poza granicami Włoch niezbyt znanego w świecie dzieła.

W sumie album wytwórni Decca jest ciekawy i może się podobać zwłaszcza miłośnikom nieco lżejszej muzyki, lecz brak mu takiej spójności i siły przekonywania, jak poprzedni z utworami Gershwina.

Paweł Chmielowski

foto: Riccardo Chailly  
foto: Decca/Mathennek



**Krzyżówka nr 31/grudzień 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) Konstancja..., pol. śpiewaczka, młodzieńcza miłość F. Chopina; 2-J) opera Haendla; 3-A) opera R. Straussa; 4-I) opera Balfe'a; 5-A) Krystian..., znany pianista; 6-H) imię pianisty Harasiewiczza; 7-D) zespół 9 instrumentalistów; 7-L) Memphis ..., przedstawiciel bluesa; 9-A) znachorwółczęga z opery *Manru* Paderewskiego; 9-H) film, do którego muzykę napisał J. Harald; 10-E) ozdoba zbioru, unikat; 11-H) król z opery *Parsifal*; 12-A) .... *posłów greckich* w tytule opery Rudzińskiego; 13-H) opera Haendla; 14-A) imię Beethovena; 15-F) przyrząd do wytwarzania dźwięku w muzyce.

**Pionowo:** A-1) opera Prokofiewa; B-5) wstawka instrumentalna; C-1) imię słynnej Sari; D-3) szybki pochód gamowy o charakterze wirtuozowskim; D-11) Raymond ..., amerykański kontrabasista jazzowy; F-7) Zygmunt ..., pol. kompozytor, pedagog dyrygent; G-1) ... *muzyków*, operetka Moniuszki; H-5) osoba z opery *Wojna i pokój* Prokofiewa; I-11) muz. utwór wokalny, polifoniczny oparty na łacińskim tekście religijnym; J-1) opera Meyerbeera; L-1) szybkie następstwo

Rozwiązanie krzyżówki nr 30 z listopada 2012 r.

**Emanuel Kania**

płyty otrzymują:

**Aneta Kusak**, Toruń; **Janusz Turek**, Legnica; **Stefan Zabłocki**, Warszawa

dźwięków; L-7) jedno z miejsc rozgrywania się akcji operetki *Wiktoria i jej huzar* Abrahama; Ł-13) budowniczy biblijnej arki; M-1) Wanda ..., polska skrzypaczka; N-11) rozpoczęcie pracy w jakimś zawodzie.

Litery z pól o współrzędnych: 1-G, 2-L, 5-H, 2-C, 11-M, 3-F, 12-E, 15-M, 12-B, 13-D, 1-M, 7-L, 10-F, 4-L 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 – październik 2012 r. UNIVERSAL – CECILIA BARTOLI

**Maria Błażkiewicz**, Warszawa; **Krzysztof Ciepliński**, Słupsk; **Leopold Dąbrowski**,  
Poznań; **Tadeusz Lipowiecki**, Wrocław; **Anna Paradowska**, Kraków; **Zbigniew Rawski**,  
Nowy Sącz; **Karolina Sosnowska**, Kraków; **Władysława Terlecka**, Łódź; **Paweł**  
**Włodarczyk**, Warszawa; **Aneta Zakrzewska**, Katowice

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

## Konkurs płytowy Acte Préalable Krzysztof Kaczka

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.

Którą płytą Krzysztof Kaczka zadebiutował w Acte Préalable?

Krzysztof Kaczka  
fot. Mariusz Linkiewicz

**NOSTALGY**  
Chopin for flute & marimba  
Krzysztof Kaczka, flüte • Nicholas Reed, marimba



# Nowości w dystrybucji CMD

fol. David Ignaszewski

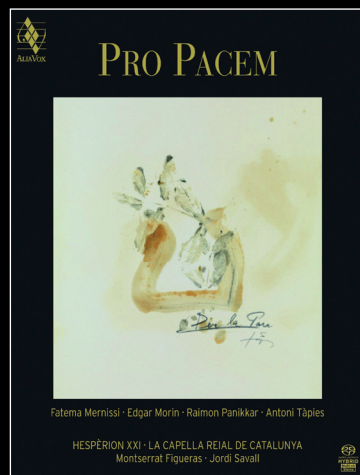


## PRO PACEM

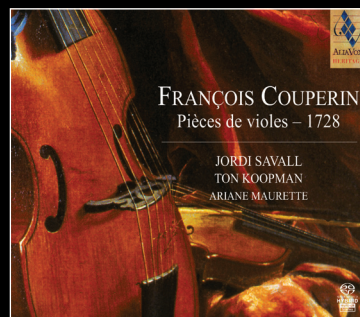
Czy za pomocą muzyki można uczynić świat lepszym?

Książka 1000 stron w 8 językach  
Muzyka od XV (Gilles Binchois)  
do XX wieku (Arvo Pärt)

Pierwsze nagranie Jordiego Savalla  
dla firmy Astrée z 1975 roku



Allia Vox AVSA 9894



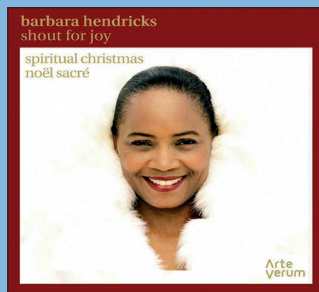
Allia Vox AVSA 9893



Naxos 8.572752



Agogique AGO 008



Arte Verum ARV-009



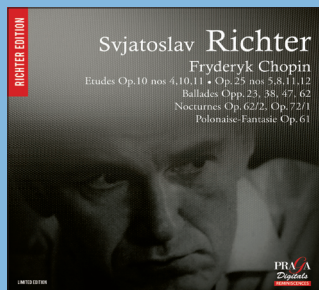
Bayer Klassik BR 900504



Harmonia Mundi HMC 902108



Harmonia Mundi HMU 907528



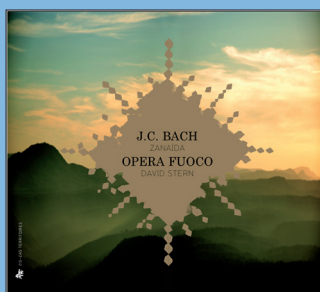
Praga Digitals PRD 350062



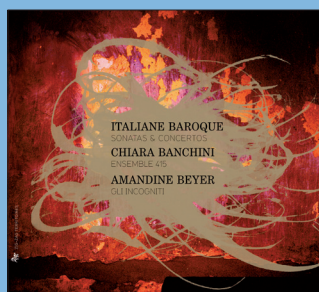
Praga Digitals PRD 350065



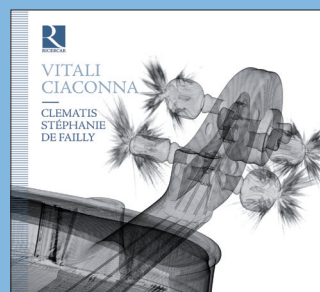
Zig Zag Territoires ZZT 306



Zig Zag Territoires ZZT 312



Zig Zag Territoires ZZT 316



Ricercar RIC 326





- concerts
- masterclasses
- workshops



**International Contact:**  
**Flutissimo, Bernd Wusk, [mail@flutissimo.de](mailto:mail@flutissimo.de),**  
**phone: 0049 - 2241 - 846 60-85, Germany**  
**[www.flutissimo.de](http://www.flutissimo.de)**

