

The Metropolitan Opera: *Burza* • *Łaskawość Tytusa*

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 2 (151)
luty 2013
ROK XIV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Gabriele
Tomasello

nowe nagranie Mozarta

Romuald
Twardowski

być sobą

Artur
Stefanowicz

o kantatach Porpory

Fabio Biondi

INGOLF WUNDER

300. nowa płyta



INGOLF WUNDER

NOWY ALBUM!

300



Podróż przez 300 lat muzyki!
Od Domenico Scarlattiego do Johna Williamsa!

RME *Classic*

AUDIO

merlin.pl

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA



Kraków będzie wśród kandydatów do organizacji zimowych igrzysk olimpijskich w 2022 r. – taką oto sensacyjną informację przekazała obywatelom minister sportu Joanna Mucha. Jak zwykle, władza z ogromną łatwością wydaje pieniądze, których nigdy sama nie zarobiła. Gdyby pani minister miała wydać choć jedną złotówkę zarobioną we własnym przedsiębiorstwie permanentnie gnębionym przez nieudolne i pazerne państwo, to by się zastanowiła kilka razy. Niestety, nasi włodarze z ogromną łatwością wydają nasze pieniądze nie martwiąc się o to jaki będzie tego rezultat. Euro 2012 za nami, pozostały po nim niedokończone autostrady i inne inwestycje, które teraz będą rozgrzebane na lata, pozostały cztery stadiony piłkarskie, wszystkie przynoszące deficyt. Całkowity ich koszt budowy to około 4 mld zł. Normalnie, taka suma pieniędzy powinna rok w rok przynosić ponad 200 mln zł zysku. Zainwestowana w stadiony przez nasze państwo nie tylko nie przynosi żadnych zysków, ale co roku generuje straty na poziomie kilkudziesięciu milionów. Ale kto by się tym przejmował? Decydenci zarobili swoje, a wydano nasze pieniądze, czyli niczyje...

Pani minister proponuje wydać 1,5 mld dolarów na nikomu niepotrzebne Zimowe Igrzyska Olimpijskie, ale gdy impreza dojdzie do skutku, ona dawno będzie na innym stanowisku i żadnej odpowiedzialności za nietrafioną decyzję nie poniesie. Natomiast nasze dzieci i wnuki, na wzór Greków, będą spłacały zaciągnięte kredyty na zaspokojenie próżności miłośniców nam panujących.

Wkulturze dzieje się dokładnie tak samo, tylko na mniejszą skalę. Któż by się przejmował 7 mln zł (a może i dwa razy tyle), które mamy w tym roku przeznaczyć na finansowanie Roku Witolda Lutosławskiego? Sama idea jest godna pochwały, tylko czy naprawdę trzeba wydawać aż tyle? Po obchodach Roku Chopinowskiego 2010 jedynym trwałym śladem są ławeczki na Trakcie Królewskim, niektóre jeszcze działające. Ale czy Chopin dzięki 300 mln złotych wydanych na rocznicę stał się bardziej rozpoznawalny w świecie? Czy w ogóle ktoś przeprowadził badania, by się tego dowiedzieć? Pewnie nie, gdyż jedynym celem wydawania publicznych środków jest samo wydawanie i zaspokajanie potrzeb decydentów. Wracając do Lutosławskiego. Polskie Nagrania, pozostający w permanentnej upadłości

układowej, nasz narodowy wydawca płyt wyprodukował 8-płytowy album z archiwalnymi nagraniami twórczości Lutosławskiego. Pomysł znakomity, cóż z tego, skoro płyty w ilości śladowej trafiły do handlu (na stronie wydawcy album jest już niedostępny!). Ponoć cały nakład został zamówiony przez MSZ. W ten sposób państwowe przedsiębiorstwo nie mogące starać się o dotację publiczną korzysta bez skrupowania ze środków publicznych! A przecież od wielu lat MKiDN finansuje nagrania dzieł Lutosławskiego w różnych polskich i zagranicznych wydawnictwach. Ile więc jeszcze kompletów dzieł tego wielkiego kompozytora musi sfinansować państwo, by uznano, że promocja udała się?

Rzeczpospolita od zawsze wzoruje się na Cesarstwie Rzymskim. Wprawdzie kiepsko jej idzie rozdawanie chleba potrzebującym, świetnie natomiast z organizacją igrzysk dla wszystkich. W branży muzycznej inwestycje idą pełną parą. Wszędzie powstają nowe sale koncertowe, opery, szkoły, niezależnie od tego, czy tak naprawdę są potrzebne. Co gorsza, nikt nie zastanawia się, skąd będą brane pieniądze na utrzymanie powstającej infrastruktury. Urządaliśmy Euro 2012 dla drużyny, która poległa już w eliminacjach i jak na razie wciąż jest niskich lotów, nie doprowadziliśmy inwestycji do końca, nie wykorzystaliśmy potencjału, jaki taka impreza dawała. Ale cel najważniejszy – wydanie pieniędzy udał się, jak zawsze, nadzwyczaj dobrze. To nam zawsze się udaje znakomicie!

Wobecny rok przypada również jubileusz Krzysztofa Pendereckiego. Żaden chyba polski twórca nie został tak obdarowany przez naród jak właśnie on. Jego muzyka żyje na wszystkich kontynentach, a jednak MKiDN oraz inne instytucje państwowe wciąż znajdują nowe sposoby, by go wesprzeć finansowo. W Nowym Jorku istnieje Carnegie Hall zbudowana za pieniądze niezwykle bogatego przemysłowca. A w Lusławicach właśnie powstał „Penderecki Hall”, tyle że sfinansowany przez podatników. To takie typowo polskie stawiać sobie pomniki za życia za publiczne pieniądze. Nieważne, że ta inwestycja pochłonęła 60 mln zł, ale to, że będzie teraz trzeba ją utrzymywać. Kto za to zapłaci, jak nie my? Czy wśród wielu istniejących akademii muzycznych nie znalazła się żadna godna współpracy z

Mistrzem przy nauczaniu najzdolniejszych artystów z całego świata?

Wrenomowanych salach koncertowych na całym świecie coś się dzieje kilka razy dziennie. W naszej Filharmonii Warszawskiej dzieje się coś kilka razy w tygodniu. Dlaczego więc Sinfonia Varsovia, zamiast korzystać z tej renomowanej Sali, próbuje budować swoją własną siedzibę? W Katowicach jest Filharmonia Śląska i NOSPR. Czy te dwie orkiestry muszą mieć dwie różne sale? Czy każda gra 7 dni w tygodniu?

Pisaliśmy o ogromnych pieniądzach wydanych, by Walery Giergiew zechciał zadyrygować utworami Szymanowskiego w Edynburgu i innych miastach Europy. Gdzie są badania, które udowodniłyby zasadność takiej inwestycji? Czy ktoś zbadał, jaka była rozpoznawalność Szymanowskiego w Edynburgu oraz pozostałych miastach przed i po koncertach sponsorowanych przez Polskę? Oczywiście nie. Ale w zamian za to, że Giergiew zechciał za nasze pieniądze grać Szymanowskiego, dostał order „Gloria artis”. Jak podaje strona internetowa MKiDN, medal jest nadawany m.in. osobom szczególnie wyróżniającym się w „ochronie dziedzictwa narodowego”. To już tylko budzi śmiech oraz rodzi pytanie: „co warte jest takie odznaczenie”. Za takie pieniądze jakie otrzymał Giergiew wielu chętnych z całego świata będzie „chroniło nasze dziedzictwo narodowe”, nawet bez medalu.

Przy tych wszystkich rocznicach po raz kolejny zapomniano o Ludomirze Różyckim. W tym roku przypada 60 rocznica jego śmierci i 130 urodzin. Jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów operowych wciąż ma pecha w ojczyźnie. Wprawdzie przybywa teatrów operowych, ale za to zawęża się ich repertuar, a Różyckiego w nich nie wystawiano chyba od pół wieku! Gdzie są te polskie wytwórnie płytowe, sale koncertowe, festiwale, które zainteresowały się tym znakomitym kompozytorem? Jedyna nadzieja w Festiwalu w Wexford, który być może za jakiś czas przypomni światu o naszym twórcy, i to za darmo. Powszechnie wiadomo, że mieszkańcy Wexford z burmistrzem na czele dumni są z tego, że pracują na rzecz Festiwalu jako wolontariusze... 12

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Warszawa • Kraków • Poznań • Pekin • Nowy Jork
 13 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Burza • Łaskawość Tytusa*

CZŁOWIEK

- 18 Muzyka i jej wpływ na życie – z pianistą Ingolfem Wunderem rozmawia Łukasz Kaczmarek
 20 Lisa Della Casa – 2 II 1919 – 10 XII 2012 – *Basia Jakubowska*
 21 Galina Wiszniewskaja – 25 X 1926 – 11 XII 2012 – *Basia Jakubowska*
 22 Pierre Henry – 85 lat wielkiego klasyka muzyki elektronicznej (2) – *Dariusz Mazurowski*
 24 Moim zamiarem jest pozostawienie trwałego śladu w duszach odbiorców... – włoski pianista Gabriele Tomasello rozmawia z Łukaszem Kaczmakiem o swoim Mozartowskim projekcie
 26 O kantatach Porpory i nie tylko – z wybitnym kontratenorem Arturem Stefanowiczem rozmawia Łukasz Kaczmarek
 28 Być sobą – z kompozytorem, Romualdem Twardowskim, rozmawia Andrea Angelini.
 30 Fabio Biondi – *Alan Misiewicz*
 31 *Nouveau Monde* Patricii Petibon – rozmawia Olivier Lexa

DZIEŁO

- 32 Divine Levine – boski Jimmy (12)
 Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (6) – *II Trittico*
Basia Jakubowska

PŁYTOTEKA

- 34 Palcem po płycie – Wybitne nagranie koncertów Mozarta – *Łukasz Kaczmarek*
 35 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 33 – *Antoni Rojewski*
 54 Konkurs płytowy Universal – *Ingolf Wunder*

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: Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – O/W-wa • konto: 60 1050 1025 1000 0023 6686 2932

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcińku przelewu wszystkich danych dotyczących adresu dostawy. 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

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A.

Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej i na e-wydania można składać bezpośrednio na stronie www.prenumerata.ruch.com.pl. Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail: prenumerata@ruch.com.pl lub kontaktując się z Telefonicznym Biurem Obsługi Klienta pod numerem: 801 800 803 lub 22 717 59 59 – czynne w godzinach 7⁰⁰ – 18⁰⁰. Koszt połączenia wg taryfy operatora.

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski, Lesław 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
 Ingolf Wunder
 fot. ©Patrick Walter/DG

skład i łamanie
 Acte Préalable

web hosting
 FineCMS.PL

nakład
 10 000 egz.

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

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

WARSZAWA W pięciu spektaklach z listopada i grudnia 2012 r. Teatr Wielki w Warszawie przypomniał produkcję *Madame Butterfly* Giacoma Pucciniego, która od czasu premiery w 1999 r. zdążyła okrążyć świat, wprawiając go w zachwyty. Po trzynastu latach inscenizacja stworzona przez zespół Opery Narodowej nadal odgrywa główną rolę w teatralnej realizacji japońskiej tragedii Pucciniego.

Jej recepcja jednak – co jest charakterystyczne tylko dla osiągnięć wybitnych – nadal nie została zakończona. I tak już chyba pozostanie, pomimo wysiłków licznych komentatorów, którzy do tej pory – zarówno przy okazji premiery, jak i kolejnych wznowień – starali się uchwycić fenomen warszawskiej *Butterfly*.

Z większości tekstów recenzji – podobnie jak z chętnie przytaczanych wypowiedzi samego reżysera aktualnej realizacji – wynikałoby, iż Mariusz Treliński postrzegał tradycję wykonawczą opery Pucciniego jako pewien zamknięty i krępujący system znaków scenicznych. I rzeczywiście w skali dzieła operowego, reżyser bez trudu mógł być dostrzec ową historię symboli towarzyszących od zarania dzieła Pucciniego, pośród nadmiaru których Japonia z *Madame Butterfly* jawi się w końcu jako przestrzeń asemii, a więc obszar neutralizacji wszelkiego sensu znaków dzieła przypisanych. Znamienne, iż analogiczny sposób analizy zastanego świata reprezentował niegdyś Roland Barthes – francuski intelektualista – który w drugiej połowie ubiegłego stulecia odbył szereg podróży do Japonii (zaowocowały one tyleż piękną, co nietatwą książką pod reprezentatywnym tytułem *Imperium znaków*). Ostatecznie – co potwierdza forma spektaklu – reżyser podąży własną drogą. Niemniej

jednak, podobnie jak niegdyś Barthes czytelnikom, Treliński swym widzom postara się zwrócić zafalszowany przez system operowych znaków obraz kraju kwitnącej wiśni. I tym właśnie wydaje się być przede wszystkim ta *Madame Butterfly*: wielowątkową medytacją nad obrazem operowej krainy, którą obecna inscenizacja wyrwa z chaosu znaków tyleż estetycznie wyeksploatowanych, co pustych (niczym papierowe wachlarze protagonistki). Reżyser zaś zwraca jej oblicze raczej ku „prostej” – bo w wielu wątkach pozbawionej warstwy orientu – bezznakowości, czego dokonuje zresztą w idealnej harmonii z transformacją bohaterki. Dziedzictwa ojczyznoznawstwa wyrzeka się ona przecież już w pierwszym akcie opery. Cio Cio San czyni to poprzez neutralizację większości znaczeń (niematerialnych i materialnych), które budują jej osobę (nazwisko, figurki przodków – niewidzialne jak kielichy, którymi wznoszone są toasty), zatrzymując dla siebie jeden tylko, za to ostateczny.

I jednym z niewielu zachowanych w ten sposób znaków, pozostaje właśnie rodowy sztylet heroiny, który będzie powracał na przestrzeni przedstawienia wielokrotnie, tyle że pod heterogenicznymi postaciami. Reżyser, który podąża wiernie za swoją bohaterką, dociera bowiem do owej Barthesowskiej „szczeliny”, w której objawia się sens znaku, ale jego istotę wskazuje publiczności poprzez użycie innego zgoła języka, niż ten na którym wspierała się większość wcześniejszych produkcji. Zamiast dosłowności prozy, przemawia poetyckim językiem Japonii – haiku. A Treliński odczytał z partytury Pucciniego wskazówki wstrząsające i niedostępne innym reżyserom. Za transfigurację sztyletu Butterfly, który bohaterka w I akcie skrywa przed oczami Pinkertona i widza, można uznać przecież rozsuwa-

jące się nagle z metalicznym hałasem szpony księcia Yamadori, przepelniony smutkiem, „rozcięty” uścisk dłoni chłopca, wykonywany przez pocziwego konsula Sharplessa z odległości przeciwległej krawędzi sceny, czy wreszcie niepokojącą formę sukni Kate Pinkerton, którą czytać należy chyba jako zapowiedź dymu o charakterystycznym kształcie grzyba, który powstanie w wyniku wybuchu bomby atomowej zrzuconej na Nagasaki. Wszystkie te przedstawienia – podobnie jak cios seppuku – niosą w swym znaczeniu przecież zagładę życiu ludzi... i motyli. Jasne staje się w ten sposób, że Trelińskiego nie satysfakcjonował sens pustych znaków – czym byłoby wielokrotne demonstrowanie nagiego ostrza przed oczami publiczności – poszukiwał raczej pięknie w symboliczności, którą ukazał poprzez formułę „rozkwitania przedmiotu” w wiecznej transformacji rzeczy. Podobnych chwytów w inscenizacji Teatru Wielkiego jest zresztą więcej. Ich obecność zaś skłania do konstatacji, iż na namacalnej linearności czasu w *Madame Butterfly* obrane zostały wyraźne punkty, które niczym zworniki regulują masę dramatyczną dzieła Pucciniego. Ich tropem reżyser konsekwentnie prowadzi widza także dzisiaj. Nie przyozdabia swej wizji znaczeniami, lecz – niczym dziecko – mówi wprost: „to!”, wskazując tym samym na istotę zjawiska, na ów moment nieuchwytny, gdzie „przestrzeń czystych fragmentów” i „pył zdarzeń” stają się „siecią klejnotów, z których każdy odbija światło innego”. I z takiej właśnie spójnej materii wewnętrznych odbić utkana jest warszawska historia Cio Cio San – spektakl doskonały i ponadczasowy niczym haiku (a pozornie tylko prosty i surowy).

Wykonaniem z 29 listopada, które zobaczyłem, dyrygował Tadeusz Koźłowski. Pozwalał on prowadzić się naprzemien-

nemu rytmowi dzieła, o substancji którego stanowią w równym stopniu najłżejsze drgnięcia skrzydeł owada, co burze spadające na jego ulotne istnienie. I soliści i muzycy Chóru oraz Orkiestry Teatru Wielkiego precyzyjnie podążali tą drogą.

Jakkolwiek idealna obsada *Madame Butterfly* musi w dzisiejszych czasach pozostać w sferze marzeń, tak przyznać trzeba, że warszawskie wznowienie zostało obsadzone wyjątkowo dobrze. W partii tytułowej wystąpiła Alketa Cela. Poza sceną orszaku ślubnego, w której pojawiły się historycznie odśpiewane frazy, na ogół sprawnie realizowała ona warstwę wokalną swej partii. Jednakże – pomimo ewidentnych przymiotów głosu o gęstej substancji i słonecznej barwie

– artystce nie udało się przekroczyć (absolutnie koniecznego w wypadku tej roli!) pułapu gry wokalne, bez której szczere poruszenie słuchacza pozostaje poza zasięgiem śpiewaka. Alketa Cela jest natomiast utalentowaną aktorką i doskonale realizując partię najbardziej ruchliwej postaci inscenizacji, zdołała zapewne wielu widzów przekonać do swego portretu bohaterki Pucciniego. Całkowicie przekonujące postacie japońskiego dramatu stworzyli natomiast Anna Lubańska (w roli Suzuki) i Krzysztof Szmyt (Goro): zarówno jako śpiewacy, jak i aktorzy. Swoje role w sposób mistrzowski „odśpiewali” także trzej charyzmatyczni tancerze – Krzysztof Baliński, Michał Ciećka i Tomasz Nerkowski. Obok tych kreacji, interpretacje

pozostałych partii – włącznie z Pinkertonem w wykonaniu Zorana Todorovicia, a nawet Sharplessem, w roli którego zaprezentował się znakomity skądinąd Adam Kruszewski – wypadły blado, za co nie można winić wyłącznie Pucciniego (który swym bohaterom odmówił wielowymiarowości protagonistki).

Tak więc prawdziwymi gwiazdami warszawskiej inscenizacji *Madame Butterfly* po dziś dzień pozostają: reżyseria Mariusza Trelińskiego, scenografia Borisa Kudlički, kostiumy Magdaleny Tesławskiej i Pawła Grabarczyka, choreografia Emila Wesolowskiego i światło Stanisława Zięby.

Damian Sowa

KRAKÓW **P**rima l'azione, dopo la musica e le parole. Attilio Ariosti (1666–1729?), autor *Wierności pośród zdrad* (*La Fede ne' tradimenti*), ostatniej opery, przedstawionej tego roku w ramach cyklu „Opera rara” (19 X 2012), reprezentuje szkołę wenecką. A więc prymat ekspresji dramatycznej nad popisem i wirtuozerią śpiewaczą. Służy temu wyeksponowanie znaczenia recytatywów, a także potoczne przechodzenie pomiędzy nimi a ariami, dość prostymi, często jednocześnie, a nawet, jeśli nawiązującymi do wzorca da capo, to nie tak rozbudowanymi, jak to później bywało. Za to formę nieomal scen przybierają niekiedy długie lamentsy (*Il morir m'è assai più fiero* i *Un sospiro a chi si muore* – obydwa z drugiego aktu), w których dochodzą do głosu tragiczne przeżycia postaci, które w danym momencie wydają się im sytuacjami bez wyjścia. A zatem więcej jest miejsca dla szczerego uczucia i spontanicznej inwencji melodycznej niż barokowej retoryki i ornamentyki. Dzieło napisane zostało dla teatru dworskiego elektora pruskiego Fryderyka III w Charlottenburgu, wówczas noszącym nazwę Lützenburgu, któremu patronowała jego żona Zofia Charlotte.

Jak na operę barokową akcja jest stosunkowo nieskomplikowana i dość przejrzysta. Rozgrywa się w rywalizujących ze sobą hiszpańskich królestwach: Kastylii i Nawarry. Fernando, książę tej pierwszej, zabił swego czasu w pojedynku króla tej drugiej, a teraz ma pojąć za żonę jego córkę Anagildę. Jej brat

Garzia zamierza wykorzystać okoliczność przybycia dawnego wroga w celu zaślubin, by go uwięzić i zgładzić, a co za tym idzie pomścić ojca. Nie przewidział jedynie, że siostra naprawdę się zakocha w Fernandzie i w męskim przebraniu dopomoże mu w ucieczce, a on sam z kolei straci serce dla księżniczki Elwiry z Nawarry, która przybyła także w męskim przebraniu ratować brata, albowiem od samego początku złe przecucia ostrzegały ją przed grożącym mu niebezpieczeństwem. Ostatecznie wszystko szczęśliwie się zakończy małżeństwami obydwu par.

Partia Fernanda była pierwotnie napisana dla kastrata. W obecnym wykonaniu przejęła ją norweska mezzosopranistka Marianne Beate Kielland, która stworzyła w niej wielką kreację wokalną. Zwłaszcza we wspomnianych lamentach jej śpiew odznaczał się wyjątkowo pięknym kształtowaniem frazy, czemu sprzyjało mistrzowskie opanowanie techniki legata, a ponadto umiejętność delikatnego wydobywania dźwięku.

Znaczną dozą ekspresji, a zarazem wielką muzykalnością odznaczał się śpiew Lucii Cirillo w roli jego siostry Elwiry. Jej sopranowy głos posiada dość szeroki wolumen, a więc z równą łatwością przychodziło jej artykułowanie wyrazistych melizmatów, jak i pogłębianie dramatycznej ekspresji poprzez schodzenie do ciemno zabarwionego rejestru piersiowego.

Najwięcej wokalnej ruchliwości można było odnaleźć w partii Anagildy, miotanej sprzecznymi uczuciami przywiązania i pamięci o zamordowanym ojcu oraz

rodzącej się miłości do jego zabójcy. Roberta Invernizzi dysponuje odpowiednią techniką, zapewniającą wykonywanie z dużą swobodą najbardziej karkołomnych ustępów wirtuozowskiej natury, ale w tym przypadku powstrzymywała się od nadmiernej efektywności, kierując się wiernością wobec powściągliwej stylistyki, przyjętej przez kompozytora.

W pewnym stopniu zredukowanym do funkcji komparsa był Håvard Stensvold, odtwórca roli jej brata i króla Nawarry – Garzii. Ale opera tamtych czasów nie była łaskawa dla mężczyzn śpiewających w swoich naturalnych rejestrach głosowych.

Europa Galante, jak zawsze kierowana od skrzypiec przez Fabia Biondiego, a odznaczająca się spośród włoskich formacji wykonawstwa barokowego największą dozą ekspresji, tym razem także czyniła to z większym umiarem, zadowalając się rolą wrażliwego akompaniatora, nigdy nie wychodzącego przed śpiewaków, na których ciąży w tym dziele główna odpowiedzialność za stwarzanie i kształtowanie odpowiedniego wyrazu. Zresztą i Ariosti, poza wprowadzonymi duetami skrzypiec, fletów i obojów, towarzyszącymi obbligato głosom w kilku numerach, skoncentrował się raczej na czynniku kolorystycznym, wydobywanym ze zróżnicowanej obsady instrumentalnej, w której ważną rolę odgrywają szarpane instrumenty strunowe – teorbani i harfa – i na ich podobieństwo traktowane niekiedy smyczki.

Lesław Czaplński

POZNAŃ

O rety! Flety! O IV Międzynarodowym Festiwalu Fletowym w Poznaniu. W dniach 21–23 lutego b.r. Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu już po raz czwarty będzie gospodarzem Międzynarodowego Festiwalu Fletowego.

W programie zaplanowano warsztaty, wykłady, lekcje mistrzowskie, prezentacje oraz trzy galowe koncerty.

Wśród artystów znaleźli się m.in.: Barbara Świątek-Żelazna, Gro Sanvdik, Ewa Murawska, Moshe Aron Epstein, Lars Asbjórnsen, Jónn Eivind Schau, Henrik Svitzer, Renata Guzik oraz Andrzej Łęgowski. Gościem honorowym festiwalu będzie maestro Patrick Gallois, który wystąpi w potrójnej roli: pedagoga, flecisty i dyrygenta. Wykonawcami koncertów będą wymienieni artyści, a także m.in. The Norwegian Flute Ensemble z Kristiansand (Norwegia) pod dyr. Robina Rolfhamre'a oraz CoOperate Orchestra pod dyr. Adama Domurata.

Zaplanowano trzy intensywne dni międzynarodowej współpracy artystycznej, od wczesnych godzin porannych do późnego wieczora, a każdy z nich zwieńczony koncertem galowym. Podczas koncertu inauguracyjnego (21 lutego) wystąpią festiwalowi fletyści oraz m.in. Elżbieta Karolak – organy, Trond Schau i Marek Lipiec – fortepian, a także Marcin Murawski – altówka. W programie utwory Thoresena, Griega, Martina i Devienne'a. Koncert drugi (22 lutego) oddany został uczestnikom festiwalu, a zabrzmi na nim m.in. utwór *Satyricon* A. Domurata, napisany specjalnie na zamówienie Festiwalu Fletowego. Koncert finałowy (23 lutego) zapowiada się szczególnie interesująco, bowiem wypełnią go dwie orkiestry, pięciu wspaniałych solistów (m.in. Patrick Gallois, Ewa Murawska i Mariusz Derewecki), a także trzech dyrygentów. I tak w pierwszej części posłuchamy utworów norweskich w wykonaniu jednej z nielicznych europejskich orkiestr fletowych z Kristiansand, natomiast część drugą wypełnią perły muzyki kameralnej

(kompozycje m.in. Bacha i Griega), w interpretacji CoOperate Orchestra, którą poprowadzi maestro Patrick Gallois.

Zróźnicowanie i ciekawie zapowiada się część dydaktyczna festiwalu – na

psychologiczne oraz wystawa fletów i akcesoriów fletowych.

„Kolejna edycja festiwalu z pewnością nie mogłaby się odbyć, gdyby nie wsparcie gospodarzy i gości – mówi



Ewa Murawska
photo: Janusz Gliszczyński

uczestników czeka dziesięciu wybitnych pedagogów, osiem wykładów (m.in. z zakresu grania zespołowego, poprawienia techniki, kontroli oddechu), warsztaty

ad. dr hab. Ewa Murawska, fletkistka i dyrektor festiwalu – dlatego składam wyrazy podziękowania dla władz Akademii Muzycznej w Poznaniu, pracujących pod

kierownictwem Rektor, Pani prof. AM dr Haliny Lorkowskiej. Słowa podziękowania kieruję także do prof. AM Janusza Stalmierskiego, dyrektora honorowego Festiwalu. Nade wszystko dziękuję wybitnym Gościom z Polski i zagranicy, którzy po raz kolejny zechcą dzielić się swoją wiedzą z uczestnikami Festiwalu. I ponownie gorąco zapraszam w tym roku wszystkich uczestników, bo to dla nich jest ten festiwal”.

„To, co odróżnia ten festiwal od innych na świecie, to z pewnością ta cudowna atmosfera; to jakby trzydniowe święta w wielkiej, fletowej rodzinie” – podsumowuje Moshe Aron Epstein.

W tegorocznej edycji Festiwalu partnerami poznańskiej Akademii Muzycznej są: Uniwersytet Muzyczny w Bergen, Uniwersytet Muzyczny w Kristiansand, Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu, Norsk Musikkinformasjon

(www.mic.no), Fundacja oraz Biuro Karier Akademii Muzycznej w Poznaniu, a także program LLP Erasmus. Festiwal odbywa się pod honorowym patronatem Prezydenta Miasta Poznania, a wizytę Patricka Gallois wspiera program Akademicki Poznań. Patronat medialny objęła **Muzyka21**. Szczegółowe informacje na stronie: www.fluteacademy.eu.

Magdalena Wolińska

KRAKÓW **M**usica polonica rediviva. Ten aspekt przyświecał cyklowi koncertów Akademii Beethovenowskiej *Jeszcze polska muzyka...*, a w konkretnym, omawianym przypadku, pierwszej części krakowskiego koncertu orkiestry Akademii Beethovenowskiej (4 XII), albowiem wydobyło z zapomnienia *Symfonię e-moll* op. 62 Wojciecha Sowińskiego. Jest to dzieło rozrośnięte do niebotycznych rozmiarów (w XX w. mogłoby się mierzyć z symfonią Havergala Briana), które znamionuje przerost formy, czyli technicznych umiejętności nad treścią: wariacyjne opracowanie *Adagia*, fugato w finale. Nie dziwi ten akademizm, skoro autor był uczniem Carla Czernego. Pompatyczność głównego, marszowego tematu finału, z podtytułem *Powrót do ojczyzny*, przywodzi na słuch słynny hymn *Rule Britannia*. W sumie bliżej mu do Kleofasa Ogińskiego i jego *Pożegnania ojczyzny* (w pierwszej części dają znać o sobie motywy polonezowe) niż nieco wcześniejszej, ale znacznie dojrzałszej symfoniki Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Raczej nie należą do grona entuzjastów Chopina, ale w odniesieniu do twórcy tej symfonii w pełni podzielam jego niezbyt przychylną opinię o jego twórczości.

W *Dziwiątę* Antonína Dvořáka prowadzący koncert Jacek Kasprzyk czytelnie przeprowadził jej główne myśli muzyczne (między innymi powracający we wszystkich ogniwach nostalgiczny motyw rogów). W finale pojawia się nadto reminiscencja, niczym w *Dziwiątę* Beethovena, z wcześniejszego *Scherza*, co sprawia, że dzieło to jest bardzo jednorodne i konsekwentne tematycznie. Dziwić natomiast mogą, zważywszy niezwykłą inwencję melodyczną tego twórcy, epizodyczne reminiscencje z oper: zakończenia *Wstępu do III aktu* z *Traviaty*, czy modulacji z *Carmen*. Nieco do życzenia pozostawiała strona brzmieniowa wykonania, a przecież czeski

kompozytor był mistrzem instrumentacji. Pozostaje paradoksem, że muzyczny wizerunek Hiszpanii na użytek świata w znacznym stopniu stworzony został przez kompozytorów francuskich (Bizeta, Iberta, Debussy'ego i Ravela). Odpowiada on pierwowzorowi w mniejszym (Bizet), lub większym (Ravel) stopniu, będąc w znacznej mierze umownym uogólnieniem, na tyle jednak sugestywnym, by w końcu przyjąć się i w kraju pochodzenia.

Obrazy Claude'a Debussy'ego skrócono o usunięty w ostatni chwili, otwierający je cykl *Gigues*. W środkowym ogniwie *Iberii* – *Zapachach nocy* – kompozytor odwołuje się do synestezji, kiedy za pomocą dźwięków, odbieranych poprzez słuch, stara się wywołać wrażenia odwołujące się do zmysłu powonienia.

Twórczość Francisca Poulenca jest wytworem typowo francuskim: dość eklektyczna i powierzchowna, by nie powiedzieć płytką, ale ujęta w elegancką, a niekiedy za sprawą instrumentacji wręcz wykwintną formę. Nie inaczej jest w przypadku jego *Glorii*, będącej pochodną wpływów Strawińskiego i Orffa, a więc uczynienia z rytmu czynnika pierwszoplanowego, któremu podporządkowana zostaje melodyka i harmonia, a orkiestracja przydaje całości odpowiedniej szaty kolorystycznej.

José Maria Florêncio, prowadzący ostatni w starym roku koncert filharmoniczny (21 XII), jest przede wszystkim mistrzem w zakresie kształtowania wielkich form symfonicznych. Pamiętam pod jego batutą niedościgłą interpretację z tą samą orkiestrą *Patetycznej* Czajkowskiego, gdzie każdy drobny nawet motyw czy zróżnicowanie agogiczne służyły wznoszeniu gmachu muzycznej architektоники, a starannie wyważone kontrasty współtworzyły niebywałe napięcie dramatyczne. Natomiast wydaje mi się, że świat dźwiękowej kolorystyki, właściwej twórcy muzycznego impresjonizmu, nie jest najbliższy jego wrażliwości, albowiem raczej

z akademicką precyzją poprowadził dyptyk Debussy'ego, tonując jego rozwichrzenie i nadając mu bardziej rysy symfonicznego fresku niż ulotnych pejzaży dźwiękowych, ulegających nieustannym metamorfozom.

Lepiej się odnalazł w muzyce Poulenca. Nic nie tracąc z właściwego jej wdzięku i kunsztowności, wydobył walory dramaturgiczne, sprawiające, że miało się wrażenie obcowania z rodzajem liturgicznego teatru. Złożyło się na to odpowiednie wyważeniu proporcji brzmieniowych pomiędzy chórem i orkiestrą, dokładne wycucie pulsującego rytmu, a w bardziej lirycznych ustępach sola sopranowego Anna Mikołajczyk-Niewiedział tchnęła w modlitewną żarliwość nutę szczerzej i osobistej uczuciowości, podkreślając zarazem czysto wokalną naturę tej partii.

Lesław Czaplński

PEKIN **Z**a Wielkim Murem – polska muzyka elektroakustyczna na pekińskim festiwalu Musicacustica. Nie da się ukryć, że Chiny odgrywają coraz większą rolę we współczesnym świecie. Nas jednak mniej interesują zagadnienia związane z ekonomią, a bardziej sztuka, w szczególności zaś muzyka. Rzecz w tym, że i w tej dziedzinie wypowiedziane na wstępie zdanie jest jak najbardziej prawdziwe. W kraju środka mają miejsce interesujące wydarzenia i powstaje sporo wartościowej muzyki, także elektroakustycznej, co jest zjawiskiem stosunkowo nowym. Chińczycy bardzo szybko odrobili zaległości i prezentują specyficzne podejście do tej dziedziny sztuki – oczywiście wiele utworów nie różni się stylistycznie od dokonań twórców europejskich, czy amerykańskich, ale nie brak dzieł czerpiących z lokalnej tradycji i przetwarzających ją w nowoczesny język dźwiękowy.

Szczególnym okresem jest koniec października, gdy – już od 1994 r. – od-

20 lat Warszawskiej Szkoły Talentów

20 lat temu z inicjatywy skrzypka i cenionego pedagoga została powołana elitarna szkoła muzyczna dla wybitnie uzdolnionej młodzieży. Prof. Zenon Brzewski – nestor polskiej edukacji skrzypcowej, inicjator, a po śmierci patron szkoły muzycznej – znany był jako twórca wielu cennych inicjatyw, które z rozmachem funkcjonują do dziś. Międzynarodowe Kursy Muzyczne w Łańcucie, Międzynarodowy Konkurs dla Młodych Skrzypków w Lublinie a pod koniec życia idea powstania Szkoły Talentów – to dzieła, które na trwałe wpisały się w kalendarz wydarzeń artystycznych kraju.

Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II st. im. Z. Brzewskiego jest w chwili obecnej wiodącą tego typu placówką w kraju o światowym poziomie kształcenia. Ilość sukcesów uczniów, ich laury konkursowe, rokrocznie przyznawane Stypendia Ministra Kultury, Prezesa Rady Ministrów, marszałków województw, Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci i inne a nadto nazwiska absolwentów, czołowych solistów młodego pokolenia są najlepszą wizytówką. Jubileusz szkoły zbiega się z 20 rocznicą śmierci prof. Z. Brzewskiego.

Z tej okazji odbędą się dwa uroczyste koncerty:

- 17 lutego br. o godz. 12⁰⁰ na Zamku Królewskim w Warszawie odbędzie się Uroczysty Koncert Dyplomantów;
- 18 lutego br. o godz. 19⁰⁰ w Sali koncertowej UMFC odbędzie się Koncert *Zenon Brzewski i in Memoriam* w wykonaniu absolwentów Szkoły. Solistom będzie towarzyszyła Warszawska Orkiestra Smyczkowa im. Z. Brzewskiego pod dyktando Andrzeja Gębskiego. W programie dzieła Bacha, Chopina, Czarnieckiego oraz *Koncert skrzypcowy* Romualda Twardowskiego.

Podczas koncertów zaprezentowana będzie wystawa poświęcona sylwetce prof. Z. Brzewskiego.

bywa się w Pekinie festiwal Musicacustica, jedna z najważniejszych imprez muzycznych w Chinach, a zarazem największa poświęcona właśnie muzyce elektroakustycznej (a przy okazji również towarzyszącym jej formom multimedialnym) i jedyna o międzynarodowym charakterze. Obecnie kieruje nim profesor Zhang Xiaofu, a za organizację odpowiedzialne jest Stowarzyszenie Muzyki Elektronicznej Chin (EMAC) oraz Chińskie Centrum Muzyki Elektronicznej (CEMC). Dzięki współpracy z ośrodkami muzyki elektroakustycznej z całego świata, a także uczelniami muzycznymi udaje się stworzyć interesujący repertuar i przybliżyć chińskiej publiczności dorobek innych krajów. Bardzo mocno swoją obecność na festiwalu zaznaczyła już w przeszłości muzyka polska, a to dzięki działalności Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej (PSeME).

Musicacustica jest w znacznej mierze sponzorowany przez pekińskie Centralne Konserwatorium Muzyczne (a są to środki, choćby w porównaniu z rodzimymi możliwościami, naprawdę imponujące...), które zarazem udostępnia swoje sale na koncerty i inne wydarzenia. Istotną częścią festiwalu jest narodowy konkurs kompozytorski, który ściąga najzdolniejszych chińskich twórców i jest okazją, by pokazali publicznie swoje dokonania. Każdego roku impreza ta odbywa się pod określonym hasłem, tym razem brzmiało ono: *Ponad granicami*.

Przy okazji najnowszej edycji festiwalu, w dniach od 21 i 22 października, odbyło się także Walne Zgromadzenie Międzynarodowej Konfederacji Muzyki Elektroakustycznej (CIME/ICEM, przypomnijmy, że jej prezesem jest obecnie nasz człowiek, Marek Chołoniewski), na którym podjęto kilka istotnych dla tej organizacji decyzji, co pozwoli jej w przyszłości nadal propagować tę dziedzinę sztuki dźwięku. Dla polskich melomanów najważniejsza jest informacja, że kolejne Walne Zgromadzenie odbędzie się w Krakowie, w październiku 2013 r. Towarzyszyć mu będzie międzynarodowa konferencja na temat muzyki i technologii, w programie której znajdują się również koncerty. Ponieważ w listopadzie odbywa się w tym mieście znakomity festiwal Audio Art, sympatycy muzyki elektronicznej już dziś powinni zaplanować sobie czas na jesień, bo będzie się działo... Dodajmy, że CIME podejmie też starania o pozyskanie finansowania ze środków Unii Europejskiej oraz innych międzynarodowych instytucji, co pozwoliłoby na pełniejszą realizację zadań statutowych.

CIME miała też kluczowy udział w przygotowaniu serii piętnastu koncertów narodowych stowarzyszeń, prezentujących dorobek różnych krajów. Oczywiście nie zabrakło wśród nich także polskiego wieczoru, gdy w sobotę, 27 października, zabrzmiała rodzima elektronika. Chińska publiczność miała okazję wysłuchać, a nawet w pewnym sensie obejrzeć, cztery utwory: *Pseudaria/China Mix* Dariusza Mazurowskiego (z towarzyszącą projekcją wideo),*nothing* ? Marka Chołoniewskiego, *Ósmą wyspę* Lidii Zielińskiej oraz *The Ruins of a factory*, które skomponował Grzegorz Pieniek. Wszystkie z wielokanałową projekcją dźwięku, potęgującą doznania akustyczne. Koncert spotkał się z dużym zainteresowaniem publiczności i zbytnio nie ryzykując

można ocenić go jako bardzo udany. Dodajmy, że dwa dni wcześniej Marek Chołoniewski wygłosił w Centralnym Konserwatorium Muzycznym wykład, którego tematem przewodnim była polska muzyka elektroakustyczna oraz wybrane zagadnienia sztuki dźwięku, poparte prezentacją najnowszej wersji instalacji *IterEter* sterowanej bezpośrednio z iPada.

Chiny są dziś niezwykle ważnym i wpływowym rynkiem sztuki współczesnej i dotyczy to także muzyki. Jako kraj stosujący i wytwarzający nowoczesne technologie, wydają się dobrym miejscem na wszelkie działania związane właśnie z muzyką elektroakustyczną, multimediami itp. Można więc liczyć na to, że spory udział w nich będą mieć także polscy artyści, którzy regularnie zaznaczają swoją obecność – także na takich festiwalach, jak Musicacustica. W Chinach po prostu nie tylko wypada, ale naprawdę warto być – nie brak głosów, że już wkrótce to Azja stanie się światowym centrum kultury i tutaj będą odbywać się najważniejsze, najbardziej prestiżowe imprezy. Choć z drugiej strony liczymy też, że „stara” Europa obroni swoją kluczową pozycję. Przy naszym, polskim udziale.

Magdalena Wolińska

NOWY JORK **Ś**wiąteczny grudzień. Tradycyjnie przed Świętami nowojorskie placówki muzyczne oferują ogromny wybór koncertów. Jako wielbicielka głosów wybrałam tym razem dwa koncerty chórów. Pierwszym był występ Archidiecezycznego Bizantyjskiego Chóru w Zankel Hall (nazwanym imieniem ich fundatorów Judy i Arthura Zankela), pierwszej sali koncertowej o 599 miejscach, otwartej w obecnie tak wszystkim znanym Carnegie Hall w kwietniu 1891 r.

Najpierw sala ta znana była jako Sala Recitali, a po pierwszej renowacji z 1896 r. nazwano ją Carnegie Lyceum. Wypożyczono ją Amerykańskiej Akademii Sztuk

Dramatycznych w 1989 r. Około 1959 r. powstało w niej kino. Przywrócono ją jako salę koncertową w 1997 r., a po renowacji i modernizacji, która umożliwiła rozmaite jej konfiguracje w zależności od potrzeb, otwarto ją ponownie dla publiczności we wrześniu 2003 r. Od tego czasu odbywają się tam koncerty muzyki kameralnej, chóralnej, recitale, jest placówką, w której można usłyszeć jazz i pop oraz zaproszonych z całego świata gościnnie występujących artystów.

Zatytułowany *Gloria na Wysokości* koncert połączonych chórów – Archidiecezycznego Bizantyjskiego Greko-Ortodoksyjnego Chóru i ich Chóru Młodzieżowego odbył się 16 XII. Był to już drugi ich występ w Zankel Hall. Zorganizowany pod egidą

Jego Eminencji Arcybiskupa Demetrios, poza włączeniem się w obchody świąteczne miał również na celu zebranie i przekazanie dochodów z występu na ręce Ekumenicznego Patriarchy Bartholomew zaangażowanego w odbudowę kościoła Świętych Archaniołów w Siyi w Turcji. Znany pod nazwą Taxiarches kościół ten wybudowano w VIII w. Jest więc jednym z najstarszych istniejących na tym terenie. Na początku XX w., po wypędzeniu mieszkańców tego obszaru, rząd turecki skonfiskował go i zamknął dla wiernych. Dopiero teraz, po około 100 latach pojawiła się możliwość jego otwarcia.

Archidiecezyczny Chór Młodzieżowy utworzono na wiosnę 2001 r. Miał stanowić kontynuację przekazywania mło-



Musica Sacra
fot. Richard Ten Dyke

demu pokoleniu bogatej tradycji piękna muzycznego mającej swe korzenie w tzw. muzyce hellenistycznej. Utworzenie chóru nadzorował Panikos Papanicolaou, a dyrygenturę powierzono urodzonej w Bułgarii Marii Kolewej. Członkami chóru są dzieci i młodzież, uczniowie Greko-Amerykańskiej Szkoły Parafialnej, jej szkół niedzielnych i studentów w Nowym Jorku. Jego repertuar obejmuje poza liturgią, klasykę, pieśni etniczne pochodzące z tego obszaru kulturowego – od Renesansu po współczesność. Tradycyjnie chór daje dwa stale wpisane w ich kalendarz występów koncerty – na wiosnę i podczas obchodów Świąt Bożego Narodzenia. Niedługo po utworzeniu Archidiecezycznej Szkoły Muzyki (październik 2010 r.) Arcybiskup Demetrios wyraził życzenie utworzenia chóru, który miałby na celu promowanie bogatej tradycji bizantyjskiej muzyki liturgicznej. Zadanie powierzono Arcydiakonowi Panteleimonowi Papadopoulosowi, który zorganizował utalentowanych śpiewaków i utworzył z nich w grudniu 2010 r. chór. W jego skład wchodzi członkowie kleru Greko-Ortodoksyjnego kościoła oraz świeccy młodzi mężczyźni. Wiek członków chóru waha się pomiędzy 16 a 40 rokiem życia, wszyscy przeszli formalne studia bizantyjskiej muzyki i śpiewu, a niektórzy mogą się nawet poszczycić stopniami akademickimi w muzyce bizantyjskiej z konserwatoriów w Atenach i Salonikach. Od początku chórem kieruje Demetrios Kehagis.

W pierwszej części koncertu usłyszeliśmy chór a cappella tradycyjnie złożony z męskich głosów w wyborze siedmiu wykonanych po grecku hymnów związanych tematycznie z obchodami Świąt Bożego Narodzenia. Teksty bądź ich streszczenia, pochodzące z Psalmów, literatury biblijnej i eklezjastycznej, wydrukowano w programie, a wspaniałe zharmonizowane głosy zaprezentowały szeroką gamę ich nastrojów – od radosnych, melancholijno-refleksyjnych, dziękczynnych, po wzniosłość duchowo-religijną. Doskonały był też dobór głosów solowych – od wysokich tenorów po głębokie basy. Wspaniała akustyka sali wzmocniła oczywiście wrażenie ich brzmienia przybliżając, na ile to możliwe, autentyczny dźwięk jakiego słuchają wierni zebrani w kościołach czy katedrach.

Druga część koncertu należała do młodych kobiet i dziewczynek, z których te najmłodsze miały na oko 4-5 lat. Akompaniował im na fortepianie urodzony w

Kwartet

Niebawem do polskich kin wejdzie debiut reżyserski Dustina Hoffmana pt. *Kwartet*. Ten film zagra Wam na emocjach i zarazi radością życia.

Pod koniec XIX wieku osiemdziesięciodwuletni Giuseppe Verdi postawił na swoje marzenia. Dochód ze swojej twórczości przeznaczył na zbudowanie Domu Emerytowanego Muzyka w Mediolanie zwanego Casa Verdi, który jak sam twierdzi, był największym dziełem jego życia. Od dnia otwarcia, którego niestety nie dożył, nigdy nie było w Casa Verdi pustego pokoju.

Niezwykła atmosfera domu spokojnej starości, w którym fortepian kryje się za każdym rogiem, do śniadania zakłada się fular, a po południu śpiewa *Toskę*, zainspirowała w latach osiemdziesiątych szwajcarskiego dokumentalistę Daniela Schmida, który w swoim filmie *Il Bacio di Tosca* postanowił zarejestrować życie jego mieszkańców i opowiedzieć o radości tworzenia, na przekór upływowi czasu.

Film Schmida przykuł uwagę angielskiego dramaturga i scenarzysty Ronalda Harwooda. Na jego motywach Harwood napisał sztukę teatralną pt. *Kwartet*, a później zaadaptował tekst na potrzeby filmu. Na plan pierwszy trafiła ekscentryczna diva – Jean, która za namową przyjaciół, po latach nieobecności na scenie, decyduje się znów zaśpiewać. Scenariusz trafił w ręce Dustina Hoffmana, którego w bohaterach *Kwartetu* urzekła pasja i nieustająca energia twórcza – jak się okazało – zaraźliwa, bo aktor zdecydował się zaraz potem na swój późny debiut reżyserski.

Fenomen *Kwartetu*, a wcześniej *Il Bacio di Tosca* polega na tym, że ich bohaterowie mają odwagę trwać na scenie do samego końca, nie wycofują się, nie usuwają w cień, nie boją się śmieszności, po prostu czerpią radość ze swojej pasji. „Będę śpiewać dwie godziny po mojej śmierci” – słyszymy z ust jednego z bohaterów *Il Bacio di Tosca*.

Ten głos stał się dla Dustina Hoffmana inspiracją, która pozwoliła mu po pięćdziesięciu latach kariery aktorskiej zaryzykować i stanąć po drugiej stronie kamery. Aktor zmierzył się nie tylko z reżyserią, ale i z muzyką klasyczną, o której, jak sam przyznaje, niewiele kiedyś wiedział: „Pamiętam, że po realizacji *Absolwenta* dostałem zaproszenie na *Carmen* z Jessye Norman” – wspomina. „Oglądałem arię i nagle zorientowałem się, że łzy spływają mi po policzkach. Nie miałem pojęcia, o czym śpiewała, ale było w tym śpiewie coś nie z tego świata, coś nadludzkiego”.

Tamtego wieczoru Hoffman nie wiedział jeszcze, że po czterdziestu pięciu latach wróci do tych emocji, realizując *Kwartet*. Reżyser dziś ma nadzieję, że film przybliży operę tym, którym ta dziedzina sztuki wydaje się nudna, hermetyczna, poza ich zasięgiem, a przede wszystkim otworzy widzów na nowe doświadczenia – bo, jak sam mówi: „w życiu, trzeba żyć, dano nam za mało czasu, żeby być frajerem i czekać”.

Specjalne Walentynkowe pokazy filmu Dustina Hoffmana w polskich kinach już 14 lutego 2013.

Atenach w 1989 r. znakomity pianista Konstantine Valliantos, zdobywca 11 nagród w tym 6 z międzynarodowych konkursów. Ta część koncertu była kompilacją rozmaitych stylów muzycznych pochodzących z różnych

okresów i obejmowała repertuar zaświadczonej o związaniu tej grupy chórzystów z tradycją jednej z najstarszych grup emigrantów w USA oraz ich włączenie się w tzw. główny nurt kultury Ameryki.

Pierwszy utwór, *Modlitwa Dzieci*, dyrygentka chóru zadedykowała pamięci ofiar tragicznej masakry w szkole w Newton. Następnie usłyszeliśmy tradycyjną *Kalanda of Kerkyra* śpiewaną również po grecku, *Cichą Noc*, piosenki i pieśni znane wszystkim w Ameryce, a wśród nich *Holiday Lights*, uroczą aranżację *Jingle Bells*, muzykę z *Dziadka do orzechów*, *White Christmas*, *The little Drummer Boy* i amerykański spiritual *Born, Born in Bethlehem*. Klasyczny repertuar reprezentowały: aranżacja XVI-wiecznych anglojęzycznych pieśni świątecznych, *Laudate Dominum* Mozarta, *Kanon* Pachelbela i dwa fragmenty z *Mesjasza* Haendla – *Rejoice Greatly*, *O Daughter of Sion* i *Hallelujah*, które zakończyło koncert.

Radosne zaangażowanie występujących z nawiązką wynagrodziło okazjonalne braki wokalne i te w precyzji intonacyjnej najmłodszych członków chóru. Porwały nas swym entuzjazmem, dumą w prezentacji swej tradycji kulturowej i religijnej. Wśród solistek tego wieczoru na plan pierwszy wybiła się Maggie Papayiannis, sopran obdarzony piękną barwą, mocą, precyzją intonacyjną, wyrównanym w całym rejestrze giętkim głosem, której profesjonalizm wokalnie-wykonawczy zaświadczał o ogromnym talencie. Miejmy nadzieję, że 19-letnia Maggie nie poprzestanie na śpiewaniu w chórze, ale podejmie studia wokalne i dane nam będzie usłyszeć jej głos na wielu scenach operowych świata. Oczarowana jej wspaniałym wykonaniem po grecku *Cichej Nocy*, po koncercie poprosiłam ją o autograf. Może będę jedną z pierwszych zabiegających o jej podpis na programie w przyszłości.

Drugim koncertem był *Mesjasz* Haendla. Wybór był ogromny: wykonywano go niemal wszędzie począwszy od kościołów czy katedr po New York Philharmonic. I tym razem zdecydowałam się na Carnegie Hall, w którego Isaac Stern Auditorium/Ronald O. Perelman Stage, Musica Sacra zaprezentowała jego dwa wykonania (20 i 23 XII). Widziałam i słyszałam ten 20 XII.

Wielu melomanom nie trzeba chyba przedstawiać wspaniałego zespołu 21 muzyków i 32 chórzystów Musica Sacra. Utworzony w 1964 r. przez zmarłego w 2008 r. dyrygenta Richarda Westenburga od lat prezentuje szeroki repertuar muzyki chóralnej. Poza arcydziełami muzyki barokowej w ich repertuarze znajdują

się utwory począwszy od tradycji śpiewu gregoriańskiego, po te najnowsze i te skomponowane na ich zamówienie. Śpiewali m.in. dzieła Benjamina Brittena, zmarłego niedawno Dave'a Brubecka, Arama Chaczaturiana, Neda Rorema czy Arva Pärta. Musica Sacra nagrywała głównie dla RCA, BMG, MSR Classics i Deutsche Grammophon. Byli pierwszym zespołem, który nagrał pierwsze w pełni cyfrowe wykonanie *Mesjasza* wydane w 1982 r. przez RCA/BMG.

Obecnie muzycznym dyrektorem i dyrygentem Musica Sacra jest Kent Tritle, który prowadzi ten zespół od 6 lat. Tritle jest również dyrektorem muzyki katedralnej i organistą w Katedrze St. John the Divine i Oratorio Society w Nowym Jorku. Piastuje też funkcję dyrektora muzyki chóralnej w Manhattan School of Music i jest członkiem fakultetu muzyki chóralnej w Julliard. Prowadzi również cotygodniowy program na stacji radiowej WQXR zatytułowany *The Choral Mix with Kent Tritle*. Jest też wirtuozem gry na organach współpracującym stale z Nowojorską Filharmonią i American Symphony Orchestra.

Solistami *Mesjasza* w tym roku byli: Kathryn Lewek (sopran), Kirsten Sollek (alt), Nicholas Phan (tenor) i Matt Boehler (bas). Wszyscy mają już na swym koncie wiele nagród, wygranych konkursów i występów.

W przeciwieństwie do wielu współczesnych wykonań Musica Sacra uniknęła wykonania *Mesjasza* wypełnionego wielkim, monumentalnym, pełnym dźwiękiem. Na ile to możliwe zachowano bardziej intymno-kameralny styl, zbliżony maksymalnie do „oryginału brzmienia” z czasów Haendla. Co natychmiast było słyszalne, to znakomite tempa, klarowność, precyzja i wspaniała dynamika. W całości wieczoru najwyższe uznanie należało się chórowi. Piękno współbrzmienia głosów i ich doskonałej harmonii, muzyczny smak, elegancja i wyczucie stylu. Była więc i liryczna, ciepła miękkość i doskonale wyważony w proporcji patos. *Hallelujah*, którego cała widownia Carnegie Hall wysłuchała tradycyjnie na stojąco, wzruszało i to nie tylko pięknym klarownych, szalenie precyzyjnych, jasnych sopranów w najwyższych rejestrach, ale prawdziwie porwijącą radosną atmosferą.

Zespół towarzyszących głosom muzyków popisał się ogromną wirtuozerią.

Doskonała płynność i wyraźna muzyczna koncepcja wykonania całości w sprężystych, ale nigdy pospiesznych tempach.

Z głosami solistów bywało różnie. Tenor wykazał się co prawda dobrym frazowaniem lirycznego głosu, modulacjami, dobrą dykcją w recytatywach i giętkością w ornamentacji, ale czasami „wyskakiwał przed orkiestrę” w zbyt głośnych, dramatycznych momentach. Zdarzały się również, najczęściej w recytatywach, niepotrzebne głośne „eksplozje” produkowanego dźwięku. W ariach i ariosach większe wyciszenie głosu i „wtopienie się” w mocy i stylu ekspresji w całość brzmienia zespołu owocowało wieloma wspaniałymi wokalnie fragmentami. Mniej odstawał od obranego charakteru wykonania, w którym głosy solistów traktowane są jako „instrumenty” barw, a nie solowe popisy ich wokalnych możliwości.

Sopran miał wiele momentów lirycznego ciepła i miękkości w welwetowym brzmieniu głosu. Jego jasna barwa, srebrzysta dźwięczność, klarowność, precyzja intonacyjna w górze i dobra dykcja znakomicie sprawdzały się w recytatywach i ariach. Największe wrażenie wywarł recytatyw *And The Angel Said Unto Them, Fear Not* ze wspaniałym towarzyszeniem organów, wiolonczeli i klawesynu oraz *Rejoice Greatly, O Daughter of Zion!*. Wspaniale też udało się jej „stopić w jedność” głos ze smyczkami w *I Know That My Redeemer Liveth*.

Alt pomimo ładnej barwy i dobrego smaku w stylu był niestety zbyt często za cichy i ginął w tle. Wyraźnie było to słyszalne, poza fragmentami solowymi, w duecie z sopranem i chórem *How Beautiful Are The Feet of Him* czy w duecie z tenorem *O Death, Where is Thy Sting?*.

Największe wrażenie wywarł na mnie bas, który z wielką konsekwencją przez cały wieczór śpiewał z ogromną elegancją i wyczuciem stylu, w pięknej harmonii proporcji mocy. Wystarczająco głęboki również w dole i wyrównany w całości rejestru głos o sporej giętkości w ornamentacji, najatrakcyjniej „stąpił się” w brzmieniu jako solista z resztą zespołu. Jego smak muzyczny najwyraźniej zabłysnął w *The Trumpet Shall Sound* z towarzyszeniem doskonałego solo na trąbce.

Ogólnie były to dwa niezapomniane wieczory.

Basia Jakubowska

The Metropolitan Opera

T. Adès – *Burza*
Isabel Leonard (Miranda) | Simon Keenlyside (Prospero)
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

BURZA W MET, jak się wydaje, Szekspir w ujęciu operowym był zawsze obecny. W ubiegłym sezonie odbyła się tu światowa prapremiera pastiszu *Zaklęta wyspa*, którego treść powstała w oparciu właśnie o *Burzę* i *Sen nocy letniej*, a do rekordzistów należą: *Romeo i Julia* Gounoda (329 spektakli), *Otello* (318), *Falstaff* (175) i *Macbeth* (98) Verdiego, *Hamlet* Thomasa (18) i *Sen nocy letniej* Brittena (13).

Wystawiona po raz pierwszy w 1611 r. *Burza* Szekspira inspirowała kompozytorów. W oparciu o jej treść powstało wiele dzieł muzycznych i operowych, żeby wymienić choćby Purcella (1695), wspaniałą muzykę incydentalną do jej wystawienia w Kopenhadze skomponowaną przez Sibeliusa (1926), czy jedno ze współczesnych jej ujęć Luciana Beria (*Un re in ascolto*, 1984).

Zafascynowała też urodzonego w Londynie w 1971 r. Thomasa Adèsa. Adès znany jest z takich dzieł, jak opera kameralna *Powder Her Face* (1995), symfonia *Asyle* (1997), *Tevot* – dzieło orkiestrowe skomponowane dla Sir Simona Rattle'a i berlińskich filharmoników (2007), *Mazurkas* (Emanuel Ax wykonał w Carnegie Hall w 2010 r.), a do jego ostatnio skomponowanych należą: *In Seven Day* – koncert fortepianowy z obrazami video inspirowany księgą *Biblij Genesis*, *Polaris* – utwór zaprezentowany w ubiegłym sezonie przez New York Philharmonic i *The Four Quartets* po raz pierwszy wykonane przez Emerson String Quartet w Carnegie Hall w 2011 r.

Libretto trzyaktowej *Burzy* powstało w oparciu o sztukę Szekspira, a napisała je w rymowanych kupletach urodzona w Sydney Meredith Oakes. Oakes jest dramatopisarką, autorką takich sztuk scenicznych, jak: *The Neighbour*, *The Editing Process*,

Faith, *Scenes from the Back and Beyond*, *Mind the Gap*, *Man for Hire* i *Shadowmouth*. Wystawiano je w wielu prestiżowych teatrach włączając w to London's Royal National Theater i Royal Court Theater. Poza twórczością dramatopisarską Oakes tłumaczy z francuskiego i niemieckiego, dokonuje adaptacji, pisze teksty do oper (*The Triumph of Beauty i Deceit* do muzyki Geralda Barry'ego; obecnie pracuje nad librettem do opery Jonathana Millera, która ma być wystawiona w Opera Australia), poezję i jest krytykiem muzycznym w Australii i Londynie. Niedawno wydano też jej monografię *Mr. Modernsky (How Stravinsky Survived Schoenberg)*.

W jednym z wywiadów Adès określił *Burzę* jako „symfoniczną operę” mającą swą własną integralną logikę związków i współzależności muzycznych. Pytany czy mógłby wymienić inne przykłady symfonicznych oper podał *Peleasa i Melizandę* oraz *Lulu*.

Spektakle *Burzy* bieżącego sezonu były jego debiutem dyrygenckim w MET. Adès jest jednym z nielicznych kompozytorów, którzy dyrygowali swymi dziełami w MET. Pierwszym z nich był Albert Wolff (*The Blue Bird*, 1919), kolejnymi: Henry Hadley (*Cleopatra's Night*, 1920), Richard Hageman (*Caponsacchi*, 1937), Walter Damrosch (*The Man Without a Country*, 1937), Italo Montemezzi (*L'Amore dei Tre Re*, 1941), Tan Dun (*The First Emperor*, 2006/7) i John Adams (*Nixon in China*, 2011).

Światowa prapremiera *Burzy* odbyła się w londyńskim Covent Garden 10 II 2004 r. Przyjęto ją owacyjnie, a 32-letni kompozytor nie po raz pierwszy w swej karierze zebrał zasłużone akolady. Jak dotąd *Burzę* wystawiono już w pięciu produkcjach na świecie. Oryginalnie oprawę sceniczną dla Londynu zaprojektował Tom Cains. Wznowiono ją w 2007 r. i z tego też roku pochodzi nagranie EMI dokonane na żywo 23 i 26 III.

W USA po raz pierwszy *Burzę* pokazano w Santa Fe Opera w 2007 r. Wystawiono ją też w Kopenhadze, Frankfurtcie, Lubece i Strasburgu.

W MET pojawiła się w bieżącym sezonie w serii 8 przedstawień (prapremiera 23 X). Z powodu huraganu Sandy MET odwołała dwa spektakle – *Wesele Figara* i *Turandot* (29 i 30 X), a wznowiła działanie 31 X właśnie (nomen omen) *Burzą*. Jak zwykle w przypadku prapremiery w MET zorganizowano wiele imprez towarzyszących. 8 X w Guggenheim Museum Thomas Adès, Robert Lepage i Peter Gelb uczestniczyli w dyskusji na temat opery, 10 X na antenie WQXR Adès oraz śpiewająca partię Ariela Audrey Luna prezentowali fragmenty muzyki *Burzy*, a 15 X Shakespeare Society zorganizowało wieczór piosenek ze sztuk Szekspira, komentarzy i czytania fragmentów tekstu *Burzy*, w którym udział wzięli m.in. Robert Lepage i śpiewacy z MET. W sklepie MET można było kupić wokalną partyturę, nagranie EMI, a od 16 X dostępna też była nowo wydana książka zawierająca rozmowy pomiędzy Thomasem Adèsem i krytykiem muzycznym Tomem Servicem.

Autorem produkcji *Burzy* jest Robert Lepage. Powstała w koprodukcji z Vienna Staatsoper i Operą w Quebecu, gdzie miała swą prapremierę podczas Festiwalu Opera du Quebec w lipcu 2012 r. Lepage debiutował w MET w 2008 r. *Potępieniem Fausta*. Peter Gelb powierzył mu też obecnie pokazywany w MET *Ring* Wagnera. Wszyscy pozostali twórcy produkcji *Burzy* debiutowali w MET.

Kanadyjka Jasmine Catudal, autorka scenografii, ukończyła w 2003 r. Ecole National de Theatre du Canada, gdzie studiowała projektowanie kostiumów i dekoracji scenicznych. Od tego czasu wykreowała ponad 50 opraw scenicznych w Quebecu. Współpracowała też w dwóch produkcjach z Cirque du Soleil.

Urodzona w Los Angeles Kym Barrett zaprojektowała ubiory do swego pierwszego filmu *Romeo + Juliet* (1996). Jej kolejne kostiumy do filmów to m.in.: *Zero Effect*, trylogia *Matrix*, *Red Planet*, *Eragon*, *Monster in Law*, *Rumor Has It*, *The Amazing Spiderman*, *Green Hornet*, *Gothica*, *Three Kings*, *Speed Racer* i *Cloud Atlas*. Współpracowała też z Robertem Lepagem przy produkcji *Totem* dla Cirque du Soleil.

Pochodzący z Montrealu Michel Beaulieu od ponad 41 lat projektuje oświetlenie dla telewizji, muzeów, wystaw, koncertów, baletu, teatru i opery. On również współpracował już wcześniej z Lepagem.

Autorem projektów video jest kolejny Kanadyjczyk, David Leclerc. Projektował m.in. dla Ex Machina i Lepage'a. Jego projekty wizualne i fotografie wykorzystywane są w wielu teatrach.

Urodzona w Vancouver Crystal Pite, choreograf, poza pracą w Kanadzie jest m.in. autorką ruchu scenicznego dla grup baletowych w Holandii i Niemczech. W 2002 r. stworzyła swą własną grupę Kidd Pivot, którą od tego czasu wielokrotnie nagradzano.

W obsadzie wokalne *Burzy* w MET wystąpili następujący śpiewacy. Pochodzący z Londynu znakomity baryton Simon Keenlyside (Prospero). Debiutował w MET w 1996 r. jako Belcore w *Napoju miłosnym*. Śpiewał tu również główną rolę w *Hamlecie*, Rodriga, Hrabiego Almavivę w *Weselu Figara*, Oliviera (*Capriccio*), Marcella w *Cyganerii* i Papagena.

Isabel Leonard (Miranda) – urodzony w Nowym Jorku mezzosopran (debiut w MET jako Stephano, *Romeo i Julia*, 2007). Śpiewała tu również w trzech operach Mozarta: Zerlinę, Dorabellę i Cherubina.

Audrey Lunę (ur. w Salem stan Oregon, sopran) obsadzono w niebotycznie trudnej roli Ariela. Luna debiutowała w MET w 2010 r. jako Królowa Nocy. Usłyszeliśmy ją też jako Najadę w *Ariadne auf Naxos*. Ariela śpiewała podczas prapremiery produkcji Lepage'a w Kanadzie.

Brytyjski tenor Alan Oke (Caliban) debiutował w MET jako Gandhi (*Satyangraha*, 2008). Śpiewał tu też role Czterech Służących w *Opowieściach Hoffmanna*, Witka w *Sprawie Makropulosa*, Czekalińskiego w *Damie pikowej* i Monostosa w *Czarodziejskim flecie*.

Kolejny tenor to pochodzący z Cleveland (Ohio) Alek Shrader. Jest laureatem przesłuchań do MET z 2007 r., a Ferdinand jest jego debiutem na tej scenie.

Amerykański tenor William Buden (Król Neapolu) po raz pierwszy wystąpił w MET w 1996 r. jako Janek w *Sprawie Makropulosa*. Poza tym śpiewał w MET partię Gilberta Griffitha w światowej premierze *An Amerykan Tragedy* Pickera, Pelleasa i Tybalta (*Romeo i Julia*).

Urodzonego w Yorku (Wielka Brytania) kontratenora Iestyna Davisa (Trincullo) po raz pierwszy usłyszeliśmy w MET w 2011 r. w roli Unulfa w *Rodelindzie*.

Pochodzący z Hartford (Wielka Brytania) tenor, Toby Spence (Antonio) po raz pierwszy zaśpiewał w MET w 2010 r. Rolą jego debiutu był Laertes w *Hamlecie*.

T. Adès - *Burza*
Audrey Luna jako Ariel
fot. Ken Howard/MET



Wspomagające role zaśpiewali: Kevin Burdette (bas, Stefano, debiut w 2009 r. w *Elektrze*), Christopher Feigum (bas-baryton, Sebastian, debiut w MET w 2012 r. w *Sprawie Makropulosa* jako Jaroslav Prus) i John Del Carlo (bas-baryton, Gonzalo, debiut w MET w 1993 r. w *Śpiewakach norymberskich* w roli Kothnera).

Rolę Prospera (baryton) Adès komponował dla Simona Keenlyside'a, który zaśpiewał ją również w MET. W jego ujęciu Prospero jest złożoną psychologicznie pełną konfliktów wewnętrzną postacią. To oczywiście czarnoksiężnik, który kontroluje wydarzenia i kreuje chaos burzy, ale również ojciec Mirandy, wyrzekający się swych mocy w imię miłości i wybaczenia i obie strony jego charakteru są wyrażenie obecne w muzyce Adès'a.

W tej samej rodzinie brzmienia jest partia Mirandy, jego córki (mezzosopran).

Caliban, w przeciwieństwie do tradycyjnie obsadzanych w tej roli basów mających podkreślać bestialstwo jego charakteru, jest wysokim lirycznym tenorem.

Ferdinand, syn króla Neapolu, Król Neapolu, Antonio, brat Prospera, który w wyniku intrygi pozbawił go tronu i wysłał na zbutwiałej tratwie na praktycznie pewną śmierć, to tenorzy.

Ariel jest koloraturowym sopranem, a wymogi jego roli sięgają ekstremalnych możliwości wokalnych – górną D, E (ponad 20), kilka F i G, a w *Five fathoms deep* zawiera skok po skali porównywalny w zasięgu rejestru z Abigaille z *Nabucca*. Adès skomponował

tę partię dla Cynthii Sieden i jest bardziej oparta na kreowaniu konkretnych dźwięków niż na przekazie słów.

Są też dwie komiczne, wspaniale kontrastujące wokalnie role dla Stefana (bas) i Trincula (kontratenor).

Adès podzielił głosy i partie wokalne głównych bohaterów wedle przynależności do właściwego im miejsca. Prospero (baryton) i Miranda (mezzosopran) nie należą do oryginalnych dźwięków wyspy. Jej dźwięki reprezentuje muzycznie i wokalnie Ariel i Caliban, czyli stratosferyczny koloraturowy sopran i liryczny tenor. Caliban daje temu wyraz śpiewając o wyspie pełnej dźwięków – akt II *Friends don't fear/The island's full of noises* w ważnej dla opery tonacji A-dur, o której Adès mówi: „Myślę, że Ziemia obraca się w tonacji A-dur”. Wyspa powinna więc być rajem specyficznych i charakterystycznych dla niej brzmień, które

oryginalną harmonię zakłócił uzurpowaniem władzy, gniewem i żądzą zemsty Prospero, nie należący do jej świata muzycznego.

Nieziemsko magiczna i poetycka w świetlistości brzmienia muzyka Ariela, liryka ale i eksplozje energii Calibana, wyrażenie kontrastują ze zdecydowanie bardziej strukturalnie uporządkowaną muzyką Prospera i rozbitków. Tu pojawiają się rytmy tańców dworskich muzyki baroku czy architektura struktur muzycznych Bacha. Muzyczny pomost pomiędzy tymi dwoma światami kreują Miranda i Ferdinand, a zapowiedzią przywrócenia ładu i ugody jest ich duet z aktu II *My lover smiling/Blessed asylum*. I tak końcowe fragmenty *Burzy* przywracają wyspie jej muzyczno-magiczny charakter brzmieniowy, a reprezentują go dźwięki wyzwolonego Ariela, które powoli zanikają w coraz większym ich wyciszeniu.

Muzyka Adès'a jest oryginalnym językiem tonalnym. Bardzo indywidualna w stylu, bogata, kompleksowa, zwarta w strukturze i świadczy o jego znakomitym wyczuciu dramatyczno-teatralnym. W przeciwieństwie do wielu innych współczesnych twórców nie jest eklektyczna. W ramach formalnej struktury opery, w której obecne są arie/monologi, duety, ansamble (np. wspaniały kwintet pod koniec aktu III) i chóry dominuje wyrazista w indywidualnej barwie brzmienia orkiestracji muzyczna abstrakcja. To nie tylko specyficzna paleta brzmień harmonii zawierająca m.in. chromatyczną muzykę szalejącej burzy w preludium (którą Adès skomponował dosłownie na kilka dni przed światową prapremierą), konsonansów i dysonansów, ale detal i szalenie zróżnicowana w ogromnej rozpiętości i bogactwie barw nastrojowość atmosfery poszczególnych scen i całości. Jest to w zasadzie muzyka liryczna, ale jak już wspominałam, wyrażenie odmienna dla poszczególnych charakterów i znakomicie ilustruje ich rozwój dramatyczny. Jest więc w niej m.in. komedia, romans, fantazja, refleksyjność, dyskomfort psychiczny i efekty działania magii Prospera.

W niektórych fragmentach daje się wyłowić ukłon dla Brittena i Bacha w fudze i końcowych passacagliach lub nawet nieco Barbera, ale nie jest to muzyka derywatywna. Dominuje jakby świetlista jej jakość, a całość jest pełna ogromnego wachlarza emocjonalnej ekspresji. Żądza zemsty i kontrola nad oryginalnymi mieszkańcami wyspy Arielem i Calibanem, budzące się uczucie miłości Mirandy do Ferdinanda sportretowane są na szerokim planie muzycznym, w dynamice przeciwstawnych uczuć – niewolniczego uzależnienia i wyzwolenia, transformacyjnej siły miłości i współczucia. Punktem zwrotnym jest moment, w którym Ariel mówi Prosperowi, że cierpienia, które na jego rozkaz spowodował i którym poddał jego wrogów, zmiękczyłyby nawet jego serce – gdyby był człowiekiem.

Co mogło wielu zaskoczyć to operowa płynna śpiewność języka angielskiego, wspaniale zintegrowana z muzyką. Angielski nie należy do najśpiewniejszych języków w operze, a tu stanowił muzyczną jedność z orkiestrą. Adès osiągnął to poprzez wykorzystanie jego naturalnej, indywidualnej melodyjności, która decydowała o długości poszczególnych fraz i większych fragmentów. Czas potrzebny na wyraziste, ale i płynne operowo śpiewne brzmienia poszczególnych spółgłosek, samogłosek i całych fraz prezentowanego tekstu był jakby dopasowywany w metrum i rytmach całości skomponowanej muzyki. Jest to więc i pod tym względem bardzo trudna do zagrania partytura. Ogromna zdradliwość zmiany temp i dynamika oscylująca pomiędzy potrójnym fortissimo i potrójnym pianissimo.



Poza standardowym składem instrumentów orkiestry Adès wzbogacił brzmienie sekcji perkusji. Wykorzystał wiele oryginalnie brzmiących instrumentów, od tych kreujących specyficzny nastrój atmosfery wyspy i barw brzmieniowych otaczającego ją morza, po dzwony rurowe, instrumenty kreujące dźwięki porywów wiatru i burzy oraz te, które w sferze dźwiękowej oddawały magię, poetykę snu, czy nierealności świata bohaterów opery.

W ujęciu Lepage'a Prospero jest XVIII-wiecznym impresariem i przebywającym na wygnaniu Księciem Mediolanu. Na wyspie, na której przyszło mu żyć z córką, Calibanem i Arielem, wykreował replikę La Scali. Jej wnętrzu stanowi obszar działania jego magii i manipulowania ludźmi – jak to czynią dyrektorzy operowi czy teatralni. W rozmowach o koncepcji swej najnowszej produkcji w MET Lepage interpretował postać Prospera jako maga teatralnej iluzji. Postanowił więc ową zdolność kreowania iluzji uwzględnić jako element artystycznej metafory. „W owych czasach La Scala była magicznym miejscem do wystawiania oper, ponieważ wyposażona była w najnowsze maszyny techniki teatralnej”, mówił w wywiadach. „Plaża, na której wszyscy są zagubieni, to w rzeczywistości scena umieszczona i wykreowana przez Prospera”, wyjaśniał dalej. Każdy z trzech aktów jest jej prezentacją, na którą spoglądamy pod innym kątem. Mamy więc spojrzenie z zaplecza na widownię, spojrzenie z widowni, zaplecze oraz boczne spojrzenie na scenę i część audytorium w finale. Powstała więc opera w operze jako tło dla akcji. Również sam początek opery do muzyki szalejącej burzy jest konserwatywnie, umownie teatralny. Wprawiana w ruch machiną teatralną błękitna płachta imituje szalejące fale, w których walczą o życie rozbitkowie okrętu, tu ukazanego na samym początku jako pomniejszony model. Na bujającym się niebezpiecznie nad nią wielkim kryształowym teatralnym żyrandolu widzimy akrobatę dublera Ariela, który z tej wysokości obserwuje przebieg ich losów.

Pierwsze spojrzenie na La Scalę obramowane jest widokiem machin poruszających iluzje teatralne. W światłach rampy podwyższonego poziomu sceny pojawiają się Prospero i Miranda. Ariel wnoszony jest z jej tyłu na rękach przez ubranych w czarne maskujące kostiumy, jak przypuszczam, pracowników technicznych. Sprawia więc wrażenie płynięcia w eterze.

Pojawia się też później na opuszczanej z góry w dół sceny machinie teatralnej z kładką, tak więc jego nogi w zasadzie nie dotykają, jak przystało na ducha eteru, ziemi czyli w tym przypadku sceny. Caliban natomiast wyłania się spod sceny, jakby z jaskini na pobyt w której skazał go Prospero.

Rozbitkowie, czyli chór, umieszczeni są na początku aktu II na kilkupoziomowej metalowej konstrukcji na zapleczu. Widoczne są też stopy krzesel i inne teatralne rekwizyty. Składający się z dwóch części sutu zastawiony jedzeniem i picciem stół wtacza natomiast grupka tancerzy baletu przebranych za chochliki/demony zamieszkujące wyspę, a będące na usługach Ariela i Prospera. Zapowiedzią zemsty Prospera jest demoniczna aparycja Ariela jako potwora/harpii. Żyrandol staje się jego wehikulem, a z jego boków wyrastają dwie pary długich, drapieżnych sześciu szponów, niby skrzydeł, unoszących Ariela. Z wyjątkiem górnej części torsu i ramion jego ciało obrastają pióra. Stopy stały się szponami zakończonymi pazurami – jak u drapieżnego ptaka.

Obrazy video wspaniale kreują iluzję ostępów leśnych wyspy oraz plażę, po której schodzą w dół ku morzu Miranda i Ferdynand.

Akt III i finał opery daje nam okazję spojrzeć na część widowni łóż i poziomu orkiestry oraz na fragment sceny, na której chochliki/demony za oświetloną białą płachtą materii kreują pantomimę cieni w stylu *comedia del arte*. W tle widoczna jest też jedna część długiej, ciemno czerwonej welwetowej kurtyny obramowującej pierwsze łożę prawej strony widowni, a po której wyzwolony Ariel, a raczej jego dubler, wspina się ku sufitowi teatru, czyli w eter, śpiewając końcowe nuty opery.

Doskonale dopasowane są też do tej koncepcji ujęcia *Burzy* kostiumy. Prospero ma widoczną nagą prawą stronę torsu pokrytą tatuażami, których pochodzenie jest zapewne miejscowe czyli z symbolami charakterystycznymi dla wyspy. Drugą część ciała spowija spięta złotym guzem czarna toga, której lewy rękaw jest pozostałością munduru kapitana okrętu. Miranda ma na sobie lekką, powiewną biało-niebieską suknię na ramiączkach – czyli ani ze świata wyspy, ani ze świata dworu. Ariel, poza występem w charakterze harpii, ubrany jest w obcisły, przylegający do ciała srebrzysty kombinezon, a na głowie ma również ciasno przylegający

czepeczek stanowiący całość z resztą kostiumu. Caliban, jak trzeba, wygląda jak potwór z deformującą głowę i twarz maską charakteryzacji, a reszta ciała może przywołać na pamięć postać ludzką z elementami egzotycznej ryby. Rozbitkowie (chór) prezentują się natomiast w strojach noszonych na barokowych dworach we Włoszech – to panie. Panowie mają na sobie ciemne mundury z szarfami w rozmaitych kolorach i z szablami u pasa.

Najbardziej wymagająca jest choreografia ruchu Ariela. Potrzebna jest zwinność i giętkość na miarę gimnastyczki. Smukła sylwetka Luny znakomicie prezentowała się w obcisłym, srebrzystym, mieniącym się kostiumie i z pełnym podziwem przyglądałam się jej płynno-baletowym ruchom.

Tym razem produkcja Lepage'a w całości koncepcji jej prezentacji scenicznej okazała się wręcz znakomita. Stanowiła wspaniałą całość z muzyką, jej charakterem i głosami śpiewaków. Totalny sukces!

Widziałam dwa spektakle *Burzy* w MET – prapremierę 23 X oraz przedstawienie 6 XI – i za każdym razem wychodziłam pod wielkim wrażeniem. Wszyscy bez wyjątku śpiewacy wspięli się w przedstawieniach *Burzy* na wokalne wyżyny sztuki. *Ke-enlyside* był oczywiście rewelacyjny. To jedna z jego popisowych partii. Trzeba też było podziwiać Lunę za perfekcyjne, precyzyjne wykonanie niemożliwej do zaśpiewania roli Ariela. Jego linia wokalna jest współczesnym przepisem jak najszybciej i najefektywniej stracić głos! Doskonali byli zresztą wszyscy i nawet najmniejsze, wspomagające role wypadły wspaniale.

To prawda, że muzyka Adès'a nie musi się wszystkim podobać, tak więc jak było do przewidzenia część widzów wychodziła podczas dwóch przerw. Znakomita jednak większość dała *Burzy* szansę i zgotowała Adèsowi, doskonałemu muzykom orkiestry, śpiewakom i ekipie produkcyjnej owacyjną brawę.

6 X MET nagrywała spektakl *Burzy*. Gorąco polecam Państwu to totalne doświadczenie operowe. Trzeba jednak posłuchać i obejrzeć ten spektakl kilka razy aby prawdziwie móc docenić i warsztat kompozytorski Adès'a, i wspaniałe wykonania wokalne solistów jego opery. Tym, którzy cenią i lubią jedynie tradycyjne brzmienie oper, czyli wielbicielom klasyki operowej, zapewne *Burza* Adès'a nie przypadnie od gustu, ale może warto spróbować? 🎭

Sześć spektakli *La Clemenza di Tito* Mozarta było jak dotąd serią najlepszych całościowo przedstawień bieżącego sezonu w MET. Pochodząca z 1984 r., czyli roku prapremiery w MET, znakomita produkcja Jean-Pierre'a Ponelle'a, bardzo dobry dyrygent, Brytyjczyk Harry Bicket i w większości dobrana obsada wokalna.

Harry Bickett debiutował w MET w spektaklach *Rodelindy* w 2004 r. W bieżącym sezonie poza przedstawieniami *Łaskawości Tytusa* usłyszymy go w *Giulio Cesare*.

W obsadzie wokalnej były dwa debiuty. Jeden planowany, a drugi nie. Świetnie zaprezentował się brytyjski sopran Lucy Crowe (Servilia), której jasno srebrzysty głos najbardziej przywołuje na pamięć Sophie z *Der Rosenkavalier*, rolę wykonywaną już przez nią w Berlinie, Monachium i Covent Garden.

Drugi debiut odbył się podczas ostatniego spektaklu bieżącego sezonu 10 XII. 38-letni francuski mezzosopran, Geraldine Chauvet zastąpiła chorą Elinę Garancę w partii Sesta. Chauvet studiowała na uniwersytecie w Tours flet i fortepian, a później w Salzburgu, z Grace Bumbry. Śpiewała już sporo wiodących ról we Włoszech, Niemczech i Hiszpanii, w tym Carmen, Adalgisę, Charlotte (*Werther*), Donnę Elvirę w *Don Giovannim* i Rosinę.

Włoski sopran, Barbarę Frittoli obsadzono jako Vitellię. Debiutowała w MET w 1995 r. jako Micaela w *Carmen* i wykonała tu m.in. tytułowe partie w *Suor Angelika* i *Luizie Miller*, Donnę Elvirę, Amelię Grimaldi, Fiordiligi, Desdemonę i Mimi podczas występów MET w Japonii.

Eliina Garanca (Sesto) po debiutowym występie w MET (2008) w partii Rosiny, wystąpiła tu jako Carmen i Angelina w *Kopciuszk*.

Amerykański mezzosopran Kate Lindsey, Annio w *Łaskawości Tytusa*, jest absolwentką Met's Lindermann Young Artist Development Program, a po raz pierwszy pojawiła się na scenie MET w 2005 r. jako Javotte (*Manon*). Wcieliła się też w rolę Jasia, Siebela (*Faust*), była Nicklaussem/Muzą (*Opowieści Hoffmanna*), Cherubinem, Stephanem (*Romeo i Julia*), Tebaldem (*Don Carlo*) i Wellgundą (*Złoto Renu*).

Urodzony we Włoszech tenor, Giuseppe Filianotti (Tytus), po raz pierwszy wystąpił w MET w 2005 r. jako Edgardo w *Łucji z Lammermoor*. Później usłyszeliśmy go jako

Ruggero, Nemorino, Hoffmanna i Księcia w *Rigoletcie*.

6 XII, w jednym tylko spektaklu, partię Tytusa wykonał Russell Thomas, Murzyn urodzony na Florydzie. On również jest absolwentem Met's Lindermann Young Artist Development Program. Debiutował jako Herald w *Don Carlo* w 2005 r., a później zaśpiewał tu Tamina, Andresa w *Wozzecku*, Foresta i Uldina w *Attilii*, Sternika w *Holendrze Tulaczu*, Malcolma w *Makbecie* i Pierwszego Więźnia w *Fidelii*.

Nowojorczyk Oren Gradus (bas, Publio), debiutował w MET niewielką partią Strażnika w *Elektrze* (2002). Zaśpiewał tu później Collina w *Cyganerii*, Giorgia w *Purytanach*, Timura w *Turandot*, Garibalda w *Rodelindzie*, Starego Hebrajczyka w *Samsonie i Dalili*, Króla w *Aidzie* i Masetta w *Don Giovannim*.

6 XII uwertura rozpoczęła się w nieco zbyt szybkich tempach i niezbyt klarownie. Ale już począwszy od wolniejszej jej części było dobrze, stylowo i prawdziwie po mozartowsku.

Tego wieczoru oczarował mnie przede wszystkim Russell Thomas w tytułowej roli. Miętko liryczny, szalenie giętki, wyrównany głos o bardzo atrakcyjnej barwie i dobrej mocy. Zaprezentował nam ogromną paletę wspaniałych modulacji w przekazie emocji prezentowanej postaci, a wszelkie ozdobniki roli w jego wykonaniu wydały się szalenie łatwe do wykonania. Znakomicie też sprawdził się interpretacyjnie w recytatywach. Może jedynie w kilku krótkich momentach dół jego rejestru nie okazał się wystarczająco silny. Wielka i zasłużona owacja przed kurtyną.

Barbara Frittoli (Vitellia) oszczędzała nieco głos i często brzmiała za cicho. Pojawiały się też niestety w jej głosie ostre tony w napiętej siłowo górze i wyraźnie słyszalne braki precyzji intonacyjnej. Próbowwała pokrywać niedostatki wokalne aktorską prezentacją roli, ale u Mozarta nie można „schować się” za sceniczną charakterystykę roli i wymagane jest 100% doskonałości fachu, bo nic nie uchodzi na sucho.

Znakomite wrażenie wywarła natomiast w roli Annia Kate Lindsey. Pięknie dźwięczno-młodzieńczy głos o świetnej giętkości, wspaniałych pianach i pianissimach, w każdej ze scen skupiał uwagę właśnie na tej postaci opery.

Jak dotąd role wykonywane przez Elinę Garancę w MET nie wywierały na mnie pozytywnego wrażenia. Dopiero w partii Sesta doceniłam wokalnie-interpretacyjne

ujęcie roli, dopasowany w barwie i mocy głos, muzykalność i styl. Dobre wrażenie wywarła w *Parto, parto*, ale od najlepszej strony zaprezentowała się jako tragiczna postać w wypełnionym ogromną ilością emocji akcie II.

Oren Gradus jak zwykle nie zawiódł w stylowym wykonaniu roli Publia. Płynne prowadzenie fraz, atrakcyjna barwa, moc i głębia głosu.

Co uważam jednak za najważniejsze, wszystkie głosy były zgrane i brzmiały w harmonii, do czego oczywiście przyczynił się dyrygent.

10 XII w tytułowej roli usłyszałam Giuseppe Filianottiego i debiutującą w MET Geraldine Chauvet.

Tym razem Bicket wraz z zespołem muzyków orkiestry MET zaprezentował znakomite wykonanie partytury Mozarta. Stylowo, sprężysto, w doskonałych tempach i klarownie.

Chauvet ma jasno-dźwięczny mezzosopran, który jest wyższy niż głos Garancy. Słychać to było wyraźnie w duetach np. z Vitelią czy Anniem, gdzie zróżnicowanie barwy głosu Sesta z ich sopranami nie było aż tak wyraziste. Nie jest to również głos o wystarczającej głębi i przestrzenności do roli i nie specjalnie radzi sobie w dole.

10 XII Frittoli niestety miała nieudany wokalnie wieczór. Wyraźnie słyszalne było na początku vibrato i nie zawsze zgadzała się w tempach z dyrygentem. Za wiele siłowo ostrych tonów i sporo wyraźnych uchybień w intonacji.

Giuseppe Filianotti w środku rejestru mógł zaimponować swobodą wykonawczą i atrakcyjną barwą. Góra bywała zbyt napięta i o problematycznej precyzji intonacyjnej. Nie był również wystarczająco płynny w długich liniach legato, które niestety skracał. Nie sprostał też wymogom roli w giętkości głosu i najczęściej upraszczał lub opuszczał ozdobniki. Najatrakcyjniej jego głos wypadł we fragmentach, w których nie starał się o, niepotrzebne zresztą, dramatyczne brzmienie czy zbyt, niestylowe w Mozarcie eksplozje emocjonalnej zawartości roli zamiast płynnej ciągłości legata. Dół jego rejestru też nie okazał się wystarczająco silny. Najlepiej zaśpiewał końcową arię opery.

Najwięcej braw tego wieczoru zebrali Annio, Servilia no i oczywiście dyrygent. Na ogromne uznanie zasłużył znakomity chór MET, Bradley Brookshire (continuo na klawesynie), David Heiss (continuo na wiolonczeli) i Anthony McGill (solo na klarnecie).Ⓜ

Muzyka i jej wpływ na życie

z pianistą Ingolfem Wunderem rozmawia Łukasz Kaczmarek

Pamiętam pana jeszcze z XV Konkursu Chopinowskiego, w 2005 r. Przyznam się, że, obok Rafała Blechacza, był pan moim faworytem.

Wkrótce po owym Konkursie miałem okazję usłyszeć pana na żywo w Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach, gdzie, pod batutą Jacka Rogali, grał pan m.in. *Koncert fortepiano-wy Es-dur* Franciszka Liszta. Potem, po czterech latach, z początkiem roku 2010, dał pan w Lublinie znakomity recital chopinowski. Ostatni raz słyszałem pana już po XVI Konkursie Chopinowskim, w Studiu Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie – także w repertuarze chopinowskim; tym razem z Orkiestrą Kameralną Amadeus i Agnieszką Duczmal. To w sumie ponad pięć lat. W jaki sposób rozwinął się pan w tym czasie jako artysta? Co okazało się dla pana najbardziej pomocne?

Tak, w tym czasie wiele się wydarzyło. Przede wszystkim odkryłem moją miłość

do muzyki Fryderyka Chopina – a to dzięki temu, że po prostu zacząłem rozumieć jego muzykę. Musiałem do tego dorosnąć, ale też musiałem spotkać na

Właśnie ukazała się nowa płyta Ingolfa Wundera, druga w barwach wytwórni Deutsche Grammophon: *300*. W programie znalazły się utwory, które są artystycznie szczególnie bliskie, które stanowią dlań źródło inspiracji, a wreszcie – które sprawiły, że poświęcił się on pianistyce: kompozycje Domenico Scarlatti, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Fryderyka Chopina, Franciszka Liszta, Raoula Koczalskiego, Claude'a Debussy'ego, Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, Sergiusza Rachmaninowa, Aleksandra Skriabina, Mauricego Moszkowskiego, Vladimira Horowitza, ale także Ennio Morricone i Johna Williamsa. Różne muzyczne światy, odmienne rodzaje pianistyki, ale jedna miłość i jedna fascynacja! Z okazji premiery płyty, przeprowadziliśmy z Ingoldem Wunderem krótką rozmowę.

mojej drodze Maestro Adama Harasiewicza. Praca z tym słynnym interpretatorem muzyki Chopina otworzyła mi oczy i duszę. Zaowocowała ona także głębszym rozumieniem muzyki w ogóle.

A czego najważniejszego nauczył się pan od Maestro Harasiewicza?

Nauczyłem się od niego bardzo, bardzo wiele, i wciąż się uczę! Kiedy tylko mam czas, widzę się z nim i odbywamy lekcję. Najważniejsze, czego się nauczyłem, to bycia inspirowanym przez muzykę. Mam tu na myśli odczuwanie i fascynację każdą muzyczną frazą, pojedynczą nutą. Właśnie to czyni muzykę wyjątkową.

Jak zatem mógłby pan określić siebie jako artystę? Jakim jest pan pianistą?

Każdy wie, jaką osobą był kiedyś. Spodziewam się, że będę wiedział, jakim jestem pianistą, gdy będę miał 80 lat. Najważniejszą rzeczą jest dla mnie uczyć się. Każdy powinien wciąż się uczyć i nie przestawać.

Rozumiem. Chciałbym jeszcze powrócić do XVI Konkursu Chopinowskiego. Co dała panu wówczas II nagroda? Czy czuje pan, że pomogła ona w karierze?

Na pewno jest to coś, co nie każdemu udaje się zdobyć, a co otwiera wiele drzwi, lecz oznacza także olbrzymią muzyczną odpowiedzialność. Jestem bardzo szczęśliwy z tego, w jaki sposób rozwija się moje życie, a tamten Konkurs stanowił znaczną część tego rozwoju.

Stosunkowo często występuje pan w Polsce. Jak odbiera pan polską publiczność?

Wielu pianistów boi się grać Chopina w Polsce. Osobiście jednak lubię to, gdyż każdy może poczuć, że Polacy odczuwają muzykę Chopina po prostu znacznie głębiej. Ale, pomijając Chopina, naprawdę lubię powracać do Polski z dowolnym repertuarem i z pewnością będę tak dalej czynił.

Pana przygoda z muzyką rozpoczęła się od skrzypiec. Czy zupełnie zarzucił pan grę na tym instrumencie?

Tak, w ogóle nie gram już na skrzypcach, lecz muszę przyznać, że nauka ta mocno wpłynęła i wciąż wpływa na moją grę na fortepianie. Proces wydobywania

dźwięku za pomocą palców jest w przypadku instrumentów smyczkowych czymś bardzo niezwykłym i pomaga w grze na fortepianie.

Co najbardziej lubi pan grać? A czego słuchać? Niektóre z tych utworów na pewno już pan zarejestrował na najnowszej płycie – 300...

Tak, część z nich znalazła się na płycie 300, ponieważ zawiera ona te kompozycje, które wywarły na mnie tak silny wpływ, że zdecydowałem się, w wieku 14 lat, zostać pianistą. Nie wszystkie, lecz większość utworów miało na mnie taki właśnie wpływ. Moi rodzice nigdy nie zmuszali mnie, bym ćwiczył na jakimś instrumencie, co przecież często się dzieje w przypadku innych dzieci, ani też nigdy nie myśleli, że zrobię profesjonalną karierę. O wszystkim decydowałem sam. Mój pierwszy nauczyciel otworzył przede mną nowy bogaty świat, prezentując wszystkie te wielkie nagrania i artystów, o których nigdy wcześniej nie miałem pojęcia. Wówczas mogłem wybierać, czym pragnąłem się inspirować. I właśnie wśród tych pierwszych

spotkań ze światem muzyki klasycznej, znalazło się wiele utworów, jakie miałem przyjemność nagrać dla Deutsche Grammophon. Istnieje oczywiście wiele innych kompozycji, które naprawdę lubię, a które z pewnością zaprezentuję w przyszłości.

Proszę zatem opowiedzieć nam o ulubionych nagraniach, pianistach, którzy najbardziej pana inspirują...

Z pewnością będą to Horowitz, Rubinstein, Richter, Michelangeli, Hofmann... A jeśli chodzi o konkretne płyty, jest ich naprawdę bardzo wiele! Ale nagrania *Koncertu* Czajkowskiego w wykonaniu Horowitza, rejestracje Richtera z Pragi, czy chopinowskie interpretacje Rubinsteina są tymi, które muszę wskazać w pierwszym rzędzie.

Proszę jeszcze na koniec powiedzieć, czego możemy życzyć...

Bym zawsze był szczęśliwy...

Zatem tego panu życzymy! I oczywiście wielu sukcesów! Bardzo dziękuję za rozmowę!

Ingolf Wunder
fot. ©Patrick Walter/DG



Lisa Della Casa

2 II 1919 – 10 XII 2012

Basia Jakubowska



Lisa Della Casa w *Weselu Figara*
 fot. The Metropolitan Opera Archives

Najwspanialsza Donna Elvira w *Don Giovannim* i jedna z najpiękniejszych, porównywanych do Elisabeth Taylor, kobiet na scenie operowej, zmarła w wieku lat 93 w Munsterlingen, Szwajcaria.

Palila papierosy, a pytana dlaczego – odpowiadała: „A dlaczego nie?”. W 1963 r. podczas wywiadu filmowanego dla telewizji BCC również zapytano ją o ten nałóg. Powiedziała wtedy: „Wie pan, gdy śpiewałam w Wiedniu wybrałam się do lekarza specjalisty dla śpiewaków, który mi powiedział: »To śpiewanie jest groźniejsze niż palenie«, i ja palę dłużej niż śpiewam”.

W MET debiutowała 20 XI 1953 r. jako Hrabina w *Weselu Figara* u boku debiutującej też wtedy Irmgardy Seefried. Jej ostatnim spektaklem w MET również była Hrabina, którą zaśpiewała podczas matinée 9 XII 1967 r. Wraz z nią wystąpili podczas tej transmisji: Mirella Freni (Susanna), Cesare Siepi (Fiagro), Teresa Stratas (Cherubino) i Tom Krause jako Hrabia. 15 sezonów w

MET nie zaliczała do najwspanialszych doświadczeń swej kariery. Rudolf Bing obsadzał ją bowiem w typowych dla jej głosu rolach, a więc przede wszystkim właśnie jako Hrabinę (47 występów) i Donnę Elwirę (34). Jej pozostałe role z MET to: Ewa w *Śpiewakach norymberskich* (23), Marschallin w *Kawalerze srebrnej róży* (17), Saffi w *Baronie cygańskim* (17), Arabella (16), Octavian w *Kawalerze srebrnej róży* (8), Ariadne w *Ariadne auf Naxos* (4), Elsa w *Lohengrinie* (4), Cio Cio San (2) i jedna tylko Mimi w *Cyganerii*. Della Casa uczestniczyła też w tzw. koncercie czterech sopranów, który odbył się w MET 29 XI 1964 r. Zaśpiewała wtedy Octavianą w akcie I *Kawalera srebrnej róży*, a jej Marschallin była Elisabeth Schwarzkopf. Poza nimi usłyszano wtedy: Renatę Tebaldi, Carla Bergonziego i Cesara Siepiego w akcie I *Cyganerii* oraz Joan Sutherland w akcie I *Trawiaty*.

Jej stosunki ze Schwarzkopf naznaczone były incydentem z 1960 r. na Festiwalu w Salzburgu. Otóż 26 VII 1960 r. podczas festiwalu Della Casa zaśpiewała Marschallin pod batutą Herberta von Karajana. Jej Octavianem była rewelacyjna Sena Jurinac. Zdecydowano wtedy nakręcić film z jej udziałem, ale stało się inaczej. Dyrektor i producent EMI, Walter Legge, w ostatniej chwili zastąpił ją swą żoną – Elisabeth Schwarzkopf. Zszokowana i oszukana Della Casa zaprzysięgła wtedy, że nigdy więcej nie zaśpiewa w Salzburgu. Proszono ją wielokrotnie, ale za każdym razem odpowiadała: Dla mnie Salzburg umarł!

Tak więc, gdy Schwarzkopf miała debiutować w MET (13 X 1964) właśnie jako Marschallin, obawiano się skandalu. Nie doceniono jednak klasy Lisy Della Casy. Zachowała się w 100% profesjonalnie i nie było pomiędzy nimi spięć.

Lisa Della Casa urodziła się w Burgdorf w Szwajcarii. Jej ojciec, Francesco, pochodził z włosko-szwajcarskiej rodziny, a matka, Margarete Müller, urodziła w się w Bawarii. Od

15 roku życia rozpoczęła studia w konserwatorium w Zurychu. W operze debiutowała profesjonalnie jako Cio Cio San w 1940 r. w Solothern-Biel. Od 1943 r. do 1950 r. śpiewała w operze w Zurychu. Były to głównie role z oper Mozarta: Królowa Nocy, Dorabella czy później Fiordilligi. Pierwsze małżeństwo trwało bardzo krótko i zakończyło się rozwodem, ale w 1949 r. wyszła ponownie za mąż za urodzonego w Jugosławii dziennikarza i skrzypka Dragana Debeljevica, z którym miała jedną córkę – Vesnę. Mąż stale z nią podróżował i zajmował się stroną menadżerską jej kariery. Podczas debiutu w Glydenbourne Festival, gdzie śpiewała Hrabinę w *Weselu Figara*, ktoś zapytał ją: „Co robi Pani mąż? Er Liebt mich! (On mnie kocha!)” – odpowiedziała.

Pierwszą Zdenkę w *Arabelli* Richarda Straussa Della Casa zaśpiewała w 1946 r. w Zurychu. Arabellą była wtedy uwielbiana i podziwiana przez nią śpiewaczka, Maria Cebotari. Cebotari

rozpoznała talent i piękno jej głosu i zarekomendowała ją do występów podczas festiwalu w Salzburgu, gdzie po raz pierwszy wystąpiła rok później. W tym samym roku, 1947, zaśpiewała swą pierwszą Gildę w Wiedniu, do którego się zresztą wkrótce przeniósła. W 1949 r. La Scala po raz pierwszy usłyszała jej rewelacyjną Sophie w *Kawalerze srebrnej róży* i Marcelinę w *Fideliu*, a Victor de Sabata proponował jej nawet przeniesienie się do Mediolanu i stałe występy w La Scali. Della Casa wybrała jednak Wiedeń.

Arabellę, jedną z najwspanialszych ról jej kariery, zaśpiewała po raz pierwszy w Monachium w 1951 r. Jej Ewę ze *Śpiewaków norymberskich* usłyszano też w Bayreuth w 1952 r., ale po tym występie Della Casa nie powróciła już do Bayreuth. Woląa Salzburg, gdzie śpiewała takie role, jak Ariadne czy Chrysothemis z *Elektry* Richarda Straussa. W 1961 r. Monachium usłyszało jej Salome. Herbert von Karajan

zapropował jej później wyjątkowo niedopasowaną do jej typu głosu partię Venus w *Tannhäuserze*, którą oczywiście odrzuciła.

Swą Arabellą zachwyciła również widownię Covent Garden w 1953 r., kiedy wystąpiła tam na gościnnych występach bawarskiej opery. W tym samym roku debiutowała w MET.

Della Casa stała się jedną z nielicznych śpiewaczek na świecie, które wykonały trzy role (Sophie, Octavian i Maschallin) w *Kawalerze srebrnej róży*, gdy w Wiedniu w 1955 r. zaśpiewała Marschallin. W swej późniejszej karierze podejmowała się bardziej dramatycznych ról jak Desdemona czy Toska, ale wróciła jednak do partii Mozarta i Straussa.

Ostatnią Arabellę zaśpiewała w 1974 r. w Wiedniu. Mając 55 lat wycofała się bez żadnych wyjaśnień ze sceny będąc na szczycie kariery i nie powracała na tzw. „pożegnalne” koncerty, nie udzielała wywiadów czy klas mistrzowskich.

W październiku 2007 r. i w listopadzie 2008 r. zaproszoną ją, jej bliskich i kolegów do nakręcenia dokumentalnego filmu o jej życiu i karierze. Autorami projektu byli Thomas Voigt i Wolfgang Wunderlich, a pokazano go w niemieckiej telewizji w kwietniu 2010 r.

Della Casa nagrywała głównie dla wytwórni Decca, a wśród jej znakomitych kreacji wokalnych na szczególną uwagę z pewnością zasługuje jej Donna Elwira z *Cesarem Siepim* (dostępna na CD i DVD), Hrabina pod batutą Ericha Kliebera lub Ericha Leinsdorfa z MET z Giorgiem Tozzim w partii Figara, Arabella z Georgem Soltim, ale może przede wszystkim nagrane w 1953 r. pod batutą Karla Böhma *Cztery ostatnie pieśni* Richarda Straussa, ich pierwsze komercyjne i uznawane przez wielu koneserów za najdoskonalsze nagranie.

Na wieść o śmierci śpiewaczki miasto Salzburg wywiesiło czarną żałobną flagę.®

Galina Wiszniewskaja

25 X 1926 – 11 XII 2012

Basia Jakubowska

Niezapomniana Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie* zadebiutowała w MET u boku Jona Vickersa 6 XI 1961 r. jako Aida. Recenzje były entuzjastyczne. Pisano o niej: „elektryzująca”, „czyste złoto wokalne” w *Numi pieta* i *O patria mia*, zachwycano się wspaniałymi piano i pianissimo. Wcieliła się w tę rolę 4 razy w tym sezonie, w którym zaśpiewała też 5 XII, po raz jedyny zresztą w MET, Cio Cio San. Śpiewała *Butterfly* po rosyjsku, z wyjątkiem *Un bel di*, podczas gdy reszta obsady wykonywała swe role po włosku. Jej pożegnalny występ w MET miał miejsce 24 III 1975 r., a rolą była Tosca. Wystąpiła w MET tylko w 6 spektaklach.

Wiele wiadomo o jej życiu i przebiegu kariery z opublikowanych w 1984 r. pamiętników *Galina, rosyjska historia*. Opisywała w nich jak to w wieku 3 lat przy akompaniamencie gitary, na której grała jej matka, śpiewała dla gości. Jak wspominała, wychowywała ją głównie babcia po tym jak jej ojciec, alkoholik, chciał zabić matkę siekierą. Jako 10-letnia dziewczynka dostała w prezencie swe pierwsze nagranie

operowe – *Eugeniusza Oniegina*, którego niemal bez przerwy słuchała. W 1944 r. po przesłuchaniu do operetkowego teatru w Leningradzie dołączyła do zespołu i śpiewała jako jedna z artystek występujących dla walczących żołnierzy. Były to jej pierwsze profesjonalne występy.

Jej pierwszym mężem był młody marynarz, niestety alkoholik, Georgi Wiszniewski, którego nazwisko zachowała do końca. Drugim był 22 lata od niej starszy skrzypek, Mark Rubin, z którym się rozstała, by poślubić w 1955 r. wiolonczelistę Mścislawa Rostropowicza. Pozostali razem do jego śmierci w 2007 r. Mieli dwie córki – Olgę i Elenę.

Studia wokalne rozpoczęła w 1952 r. u Wery Gaziny, ale jej karierze wokalne groziła gruźlica. Kupiona na czarnym rynku streptomycyna wyleczyła ją z choroby. W 1952 r. wygrała też konkurs w Bolszoi. Na przesłuchaniu wykonała pieśń Rachmaninowa i *O patria mia* z Aidy. Zaangażowano ją rok później i śpiewała tam 30 ról przez 23 lata – do 1974 r. Dzięki popularności wśród człon-

ków Kremla mogła niekiedy występować poza granicami ZSRR i tak 8 V 1960 r. zaśpiewała w Sarajewie Aidę, a sukces w tej roli powtórzyła rok później w Covent Garden. W La Scali usłyszano ją w 1964 r. jako Liu u boku Birgit Nilsson i Franca Corelliego. W USA jej występy (1951 i 1961) organizował Sol Hurok.

Poza repertuarem rosyjskim Wiszniewska wykonywała też partie z włoskiego repertuaru: Wiolettę, Toskę, Cio Cio San, Leonorę i Cherubina. Benjamin Britten specjalnie dla niej i na jej głos skomponował w 1962 r. partię sopranu w *War Requiem*.

„Podejrzane” politycznie przyjaźnie z Sacharowem i Solżenicynem nie były mile widziane w sowieckiej Rosji, szczególnie, że jak się później okazało, Solżenicyn napisał wielką część swego *Archipelagu Gułag* w ich daczach. Przyjaźnili się też z Dymitrem Szostakowiczem. W wyniku owej zażyłości powstało w EMI nagranie *Lady Makbet z mceńskiego powiatu*.

Wraz z mężem w 1974 r. poprosili rząd o zezwolenie na długoterminowy urlop i

wyjechali z Rosji. Osiedlili się na stałe w Paryżu i USA. Ich publiczna krytyka rządów sowieckich doprowadziła w 1978 r. do odebrania im obywatelstwa i zakaz przyjazdu do Rosji. Obywatelstwo przywrócono im i zezwolono na powrót do Rosji dopiero za rządów Gorbaczowa w 1990 r.

Galina i Sława często i regularnie występowali też razem. On grał na fortepianie, a ona śpiewała. Ze sceną

Nadano jej wiele orderów i odznaczeń, w tym tytuł artysty ZSRR w 1966 r., Order Lenina w 1973 r., Diamentowy order miasta Paryża w 1977 r., francuski order Arts et Lettres w 1982 r., Legię Honorową w 1983 r., rosyjskie orderzy za zasługi w latach 1996, 2006 i 2011 i wiele honorowych doktoratów na uniwersytetach w USA.

Galina zmarła w Moskwie w wieku 86 lat. Przeżyły ją córki i 6 wnucząt. Pozosta-



Galina Wiszniewskaja jako Aida
fot. Louis Melancon/The Metropolitan Opera Archives

pożegnała się rolą Tatiany w Paryżu w 1982 r. Ale już w 1987 r. wyreżyserowała dla waszyngtońskiej opery *Narzeczoną Cara* Rimskiego-Korsakowa. W 2002 r. otwarto w Moskwie centrum operowe jej imienia. W 2006 r. wystąpiła w dokumentalnym filmie Aleksandra Sokurowa *Elegia życia: Rostropowicz i Wiszniewska*, a rok później zagrała w jego filmie fabularnym *Aleksandra* rolę aktorską. Grała postać babci, która wybiera się na spotkanie z wnukiem podczas drugiej wojny w Czechenii. Film miał premierę w Cannes tego samego roku.

wiła po sobie wiele doskonałych nagrań, w tym wspinałką Tatianę nagrałą w latach 1956 i 1970, pieśni Musorgskiego (1961 i 1976), *War Requiem* Brittena z Peterem Pearsem i Dietrichem Fischerem Dieskau z 1963 r., *Borysa Godunowa* (1970, 1987), *Toskę* (1976), *Damę pikową* z Reginą Resnik (1976), *Lady Makbet z mceńskiego powiatu* (1978), *Jolantę* Czajkowskiego z Nicolaiem Geddą (1984) i *Wojnę i Pokój* Prokofiewa (1986).

Odeszła legenda sceny operowej i nie mniej dramatycznych czasów w historii XX w. ☹

Rok 1951 był dla obu twórców niezwykle pracowity. W miejsce Club d'Essai powołano specjalną placówkę (dokładnie stało się to 13 września) zajmująca się realizacją muzyki – Groupe de Recherche de Musique Concrète. Otwierało to także szansę przed innymi kompozytorami, których zainteresowały nowe środki. Dotąd bowiem tylko Schaeffer i Henry mogli nagrywać własne dzieła – od tego momentu w studiu zaczęli się pojawiać inni. Jednymi z pierwszych byli André Hodeir i Pierre Boulez. Dominowały miniatury, a przy ich realizacji zawsze asystował Henry. Było to zresztą konieczne, bowiem nikt inny nie znał warsztatu nowej muzyki i nie potrafił obsłużyć całego sprzętu.

W tym okresie Schaeffer i Henry pracują nad monumentalnym w zamyśle dziełem, łączącym środki elektroniczne, wokalne i instrumentalne – operą *Orphée 51*, ostatecznie zatytułowaną *Orphée 53* (od roku ukończenia). Jak się później okaże, zadanie przerosło siły autorów, a także możliwości ówczesnych słuchaczy, bo – być może – efekt nie był wcale aż tak nieudany. Jednak zanim doszło do głośnej premiery na festiwalu w Donaueschingen, Henry zrealizował szereg innych, autorskich utworów, które weszły w skład *Microphone Bien Tempéré*. Pracował także z innymi kompozytorami, w tym ze swoim nauczycielem, Olivierem Messiaenem, podczas realizacji jego *Timbres-Durée* (luty 1952). W czerwcu 1952 r. *Symphonie pour un Homme Seul* została wykorzystana przez Merce'a Cunninghama jako muzyka baletowa, oczywiście w skróconej przez współautora wersji. Później Henry zrealizował jeszcze ścieżkę dźwiękową do filmu Jeana Grémillona – *Astrologie*.

Wydarzeniem, którego znaczenia nie sposób przecenić, była wspomniana już premiera *Orphée 53*. Zakończyła się ona kłapą i niemal skandalem. Był to pierwszy tak poważny cios wymierzony

Pierre Henry

85 lat wielkiego klasyka muzyki elektronicznej (2)

Dariusz Mazurowski

muzyce konkretnej, cieszącej się raczej życzliwym zainteresowaniem. Czy stawiane operze zarzuty były słuszne, a reakcja publiczności uzasadniona? Tego dziś nie wiemy, bowiem utwór po nieszczęsnej premierze nigdy nie był w całości prezentowany. Najprawdopodobniej zachował się w archiwum, jednak jego twórcy konsekwentnie nie zgadzali się na dalsze upublicznianie. Kiedy w 2010 r. przygotowano do wydania trzecią edycję dzieł zebranych Schaeffera (z uwzględnieniem wspólnych dokonań), Henry przesłuchał zachowane taśmy i stanowczo nie zgodził się na ich publikację. Zamiast tego dwukrotnie wykorzystał archiwalne nagrania do stworzenia nowej kompozycji, o czym będzie jeszcze mowa.

Jednak jeden fragment opery – finał – obronił się jako samodzielny utwór i stał się jedną z najślawniejszych pozycji wczesnej muzyki elektroakustycznej. Mowa oczywiście o *Voile d'Orphée*, autorskiej kompozycji naszego bohatera. To zadziwiająco dojrzały, jak na tak młodego twórcę i wczesny okres nowego gatunku, utwór. Cechuje go siła wyrazu i dramaturgia, co stanowi dowód, że za pomocą środków elektroakustycznych, bez żywych wykonawców można stworzyć doskonale dzieło muzyczne. Charakterystyczne dla tego okresu było także to, że kompozytor powracał do swoich dokonań, poprawiając je i często skracając. Pierwsza wersja trwała nieco ponad 27 minut, kolejna – ostateczna – była o 12 minut krótsza. Trzeba zresztą przyznać, że na takiej kuracji odchudzającej *Voile d'Orphée* tylko zyskał. Nowa wersja została w 1958 r. włączona do baletu *Orphée*, który przygotował Maurice Bédart. Na tę okazję Henry skomponował zresztą sporo nowej muzyki, uzupełniającej starszy fragment.

Spotkanie z wybitną postacią baletu współczesnego było dla kompozytora kolejnym niezwykle istotnym wydarzeniem. Doszło do niego w 1954 r.,

po okresie bardzo intensywnej pracy Pierre'a Henry'ego. Wypełniło go pisanie *Variations pour les cordes du piano*, współpraca z Jeanem Barraqué, Dariuszem Milhaudem i Edgardem Varèsem (z ostatnim z wymienionych przy realizacji pierwszej wersji taśmy do jego *Déserts*). W tym okresie artysta parokrotnie prezentował swoje utwory publicznie, niekiedy wspólnie z innymi twórcami, jak Nicolas Schöffer i Boris Vian. W przypadku pierwszego z nich realizując *Spatiodynamisme*, bazujący na dźwiękach kinetycznych rzeźb jego pomysłu, w drugim zaś pisząc muzykę do spektaklu *Kesquidi*, bo tak zatytułowana była ta kompozycja, ujawnił też ogromne poczucie humoru autora. Materiałem dźwiękowym były przetworzone nagrania głosu Pierre'a Henry'ego, a całość okazała się przezabawna, porównywana do absurdalnych gagów barci Marx.

Po klęsce *Orphée* 53 Schaeffer na kilka lat opuścił GRMC, a kierownictwo tej placówki objął oczywiście Henry. W studiu coraz częściej pojawiali się inni kompozytorzy, jak choćby Roman Haubenstock-Ramati, Henri Sauguet, czy Iannis Xenakis. Sam szef nie zaniedbywał własnej twórczości, choć przez kilka lat nie stworzył dzieła na miarę *Voile d'Orphée* i jego aktywność kompozytorska nieco osłabła, co można wytłumaczyć innymi obowiązkami. Niezależnie od kierowania GRMC, współpracował z Bédartem, realizując dla niego muzykę baletową – także jako wykonawca i inżynier dźwięku. Początkowo wykorzystywano utwory napisane niezależnie, później parokrotnie Henry stworzył suity baletowe specjalnie w tym celu. Pierwszym wspólnym przedsięwzięciem obu wybitnych postaci był spektakl zaprezentowany 12 maja 1955 r.

Znacznie mniej znaną dziedziną aktywności Pierre'a Henry'ego była muzyka ilustracyjna, czy wręcz tworzenie efektów dźwiękowych do radiowych

słuchowisk. W latach 50. wiele z tych realizacji opublikowano na płytach, dziś na ogół zapomnianych i poszukiwanych przez najzagorzalszych słuchaczy. Należy do nich np. *Saint-Exupéry*, oparty na historii autora *Malego Księcia*.

W drugiej połowie lat 50. Pierre Henry brał także udział w przygotowaniu licznych wydawnictw płytowych o charakterze przekrojowym, jak choćby *Panorama de la Musique Concrète* (dla wytwórni Ducretet Thomson). Był to okres aktywnej promocji nowej muzyki, przez pewien czas konkurującej zresztą z kolońską muzyką elektroniczną. Wkrótce oba nurty połączyły się w jeden, wykorzystujący środki i techniki wypracowane w obu studiach.

W 1956 r. (od stycznia do marca) kompozytor realizuje *Haut-Voltage*, później wykorzystany przez Maurice'a Bédarta jako muzyka baletowa (premiera w lipcu 1957 r. w Théâtre Marigny). W drugiej połowie 1957 r. Henry odbędzie długą trasę koncertową z zespołem Bédarta, odwiedzając Niemcy, Irlandię, Szwajcarię i Belgię. Staje się powoli jasne, że coraz trudniej jest pogodzić obowiązki kierownika GRMC z własną twórczością. Rozwiązanie tego problemu przychodzi wraz z powrotem Pierre'a Schaeffera do Paryża.

Po czterech latach okazało się, że obaj panowie są już w zupełnie innych miejscach. Schaeffer był zainteresowany pracami badawczymi i w tym upatrywał główną rolę studia – które zresztą zmieniło nazwę na Groupe de Recherches Musicales (GRM). Henry czuł się kompozytorem i interesowało go tworzenie muzyki. Między nimi doszło do pewnych nieporozumień na tle artystycznym, ale także administracyjnym i w efekcie nasz bohater odszedł z GRM. Jak sam później przyznawał, jego relacje ze starszym kolegą uległy zerwaniu, ale później wszelkie animozje poszły w niepamięć i powróciła dawna przyjaźń, kultywowana aż do śmierci Schaeffera w 1995 r. 



Moim zamiarem jest pozostawienie trwałego śladu w duszach odbiorców...

włoski pianista Gabriele Tomasello rozmawia z Łukaszem Kaczmarkiem o swoim Mozartowskim projekcie

Właśnie rozpoczął pan nagrywanie cyklu sonat fortepianowych Mozarta. Proszę opowiedzieć nam o tym projekcie.

Dlaczego właśnie Mozart?

Dawniej nagrywałem niezbyt popularne kompozycje mniej znanych twórców, takie jak np. miniatury Siergieja Bortkiewicza, czy tzw. pomniejszych kompozytorów francuskich, ale także różne utwory Oliviera Messiaena. To wszystko odbierane było jako interesujące i zjednało mi, na szczęście, publiczność. Aczkolwiek w pewnym momencie mojego rozwoju artystycznego i

osobistego, poczułem, że mi to nie wystarcza. Muszę przyznać, że pianistów, próbujących wykreować swoje imię

Nakładem wytwórni Acte Préalable ukazała się właśnie nowa płyta z wybranymi sonatami fortepianowymi Wolfganga Amadeusza Mozarta, opatrzona symbolem „wol. 1”. Jej bohaterem jest włoski pianista Gabriele Tomasello (ur. 1980 r.).

poprzez nagrywanie utworów Mozarta, dawniej uważałem za „ogłupiały tłum”. Co do mnie, wierzę, i mam nadzieję, że

moi słuchacze to potwierdzą, że moja głupota jest przynajmniej zdrowa. Innymi słowy, myślę, że dotarłem do tego punktu, w którym mam wewnętrzną potrzebę przekierowania mojej ścieżki. To sprawi, że z nabytą dotąd wrażliwością, będę mógł podążać drogą niebiańskiego piękna, jaką, moim zdaniem, niewątpliwie wyznaczają sonaty Mozarta. Po latach słuchania i odkrywania, to piękno przemówiło do mnie i stąd też zdecydowałem się nagrywać sonaty i fantazje Mozarta. Z drugiej strony, mam żywy kontakt z muzyką kameralną Mozarta,

a w szczególności kompozycjami na trio fortepianowe. Dzieje się tak za sprawą działalności w Ars Trio, wraz ze skrzypaczką Samanthą Fidanżą i wiolonczelistą Pierem Paolem Maccaronem, moimi przyjaciółmi.

Co zdecydowało o układzie utworów na pana pierwszej płycie Mozartowskiej serii?

Repertuar tej pierwszej płyty daje szerokie i zróżnicowane spojrzenie na Mozartowską sztukę. Ośmielię się powiedzieć, że chciałem uniknąć zestawiania utworów w zbliżonych tonacjach.

A zatem dążył pan do uzyskania kontrastu?

Myślę, że tak...

Jaki jest pański Mozart?

Myślę, że jeśli, jak powiedział Do-stojewski, „piękno ocali świat”, idealnie perfekcyjna muzyka klasyków wiedeńskich najbardziej zbliża się do tego celu. Studiując i grając, moim zamiarem jest pozostawienie trwałego śladu w duszach odbiorców. Aby to osiągnąć, staram się przede wszystkim uwypuklić klarowność muzycznych idei (są daleko ważniejsze od niewątpliwie koniecznej klarowności technicznej), a także poszukiwać bezustannie kompozytorskich intencji i wrażliwości. Oczywiście, utwory fortepianowe Mozarta często przywołują na myśl licznych bohaterów i sytuacje z jego oper lirycznych. Jednak, podczas gdy ci bohaterowie jednoznacznie wyśpiewują, ogłaszają przy użyciu słów swoje myśli, emocje i uczucia, instrumentalne dzieła Mozarta pozostawiają to wszystko do odkrycia. Powiedziałbym, że muzyka fortepianowa Mozarta, podobnie jak ta Beethovena, Chopina, czy Rachmaninowa (by wskazać tylko „czysto muzyczną” stylistykę, bez uciekania się do pozamuzycznych treści) unika stawiania w pełni sformułowanych i precyzyjnych stwierdzeń, lecz zamiast tego ukazuje całą złożoność ludzkich uczuć na meta-werbalnym i afektywno-emocjonalnym planie komunikacyjnym.

Jakie są główne inspiracje (czyje nagrania) dla pańskiego cyklu sonat Mozarta?

Było wielu wspaniałych interpretatorów sonat i koncertów fortepianowych Mozarta. Kreacje Waltera Gieseckinga stanowią dla mnie znaczący punkt odniesienia. Z nieco bardziej współczesnych, wskazałbym Marię João Pires.

A w jaki sposób pańskie nagranie różni się od pozostałych?

Wyznam wiarę w podejście interpretacyjne opierające na nieustannym badaniu. W muzyce, a zwłaszcza w tym typie repertuaru, artysta nigdy nie przestaje się rozwijać i doskonalić. Mogę jedynie powiedzieć, że pracowałem uczciwie i rzetelnie, ale co najważniejsze, z wielką miłością dla tej muzyki. Aczkolwiek, nie jestem w stanie z absolutną pewnością stwierdzić, czy to wystarczyło...

Co pan sądzi o użyciu ornamentacji, na przykład w repetycjach, utworów fortepianowych Mozarta?

Mozartowskie ozdobniki są wyrafinowane, zawile, lecz nigdy nadmierne. Mozart żył w okresie przejściowym, gdy wykonawcom dawano tylko ograniczone pole dla wyrażania własnej ekspresji. Moje podejście w tej kwestii jest raczej proste i czyste. Podczas gdy język i

teoria są ważne, nie powinniśmy nadużywać tych kwestii, gdyż duch muzyki powinien ostatecznie zwyciężyć.

Czy nie myślał pan zatem o wykonaniu muzyki Mozarta na historycznym pianoforte?

Słuchałem kilku różnych wersji, które z pewnością są interesujące. Jeśli mam być szczery, uważam, że współczesny fortepian nie tylko bliższy jest wrażliwości współczesnego odbiorcy, lecz także dźwięk dobrego, współczesnego fortepianu jest bogatszy, bardziej zróżnicowany, a przez to interesujący (pod warunkiem, że wykonawcy dobrze się przygotowują oraz zapoznają z muzyką, jaką zamierzają grać) niż dźwięk historycznego instrumentu (będącego nawet w najlepszym stanie, bądź wiernie zrekonstruowanego). Nie muszę mówić, że chociaż żywię wielki respekt dla tych, którzy grają na instrumentach historycznych, taka praktyka po prostu wydaje mi się bardziej odpowiednia dla uczniów i specjalistów, niż szerszej publiczności.

Bardzo dziękuję za interesującą rozmowę i życzę sukcesu pana projektu Mozartowskiego i nie tylko!®

Acte Préalable
AP
APO272

Gabriele
Tomasello

Wolfgang Amadeus Mozart
Piano works vol. 1

Sonatas: KV 283, 309, 331, 570 • Fantasie KV 397

O kantatach Porpory i nie tylko

z wybitnym kontratenorem Arturem Stefanowiczem
rozmawia Łukasz Kaczmarek



foto. Tomasz Piatek

Pod koniec ubiegłego roku ukazała się pańska płyta z kantatami Porpory. Skąd pomysł na nagranie tych kompozycji?

Pomysł zrodził się już kilka lat temu. Wraz z Dorotą Cybulską, z którą przyjaźnię się już od wielu lat, poszukiwaliśmy utworów, które byłyby mniej znane szerszej publiczności. Dorota jest istną kopalnią wiedzy, jeśli chodzi o kompozytorów i zapomniane dzieła muzyki dawnej i ona właśnie skierowała moją uwagę na Porporę. Odnalazłem zatem jego kantaty londyńskie i, nie ukrywam, że zachwyciły mnie one od samego początku: zwłaszcza ich opracowania recytatywów, co jest dla mnie szczególnie ważne. I to stanowiło główną przyczynę, dla której zabrałem się do pracy nad tymi kantatami. Po niedługim czasie zauważyłem, że są one pod względem wykonawczym, dużo trudniejsze niż kantaty Haendla!

Czym podyktowany był wybór czterech kantat? Która z nich jest panu najbliższa?

W pewnej mierze sugerowaliśmy się tekstem literackim: chcieliśmy ująć to w całość. Nie ukrywam, że bardzo chciałem wykonać dwie kantaty, które były pisane dla Farinello. Jeśli miałbym zaś wskazać moją ulubioną, byłaby to zapewne *Abbandonato e solo*.

W swoim czasie Porpora uznawany był za równego Haendlowi. Jak pan zapatruje się na twórczość obu mistrzów? Czego Haendel mógłby pozazdrościć, nieco zapomnianemu dziś, Porporze?

Myślę, że na pewno mógłby pozazdrościć absolutnie genialnego warsztatu oraz znajomości zasad i techniki śpiewaczej. Porpora był wybitnym pedagogiem śpiewu, wykształcił największych śpiewaków swoich czasów, zwłaszcza kastratów, np. Farinello, i doskonale orientował się w mechanizmach służących do pracy głosem: jak używać głosu, w jaki sposób kształtować frazę. Ale chyba przede wszystkim jednorodności tekstu i muzyki: recytatywy Porpory

są absolutnym mistrzostwem świata! Szczerze mówiąc, nie znam drugiego kompozytora, który w tak niezwykle zróżnicowany sposób podchodziłby do recytatywu.

Proszę nam opowiedzieć o początkach pana muzycznej kariery. Czy zawsze chciał pan być śpiewakiem? I czy zawsze kontratenorem?

Bardzo długo, bo ponad 13 lat, śpiewałem w chórze chłopięcym i naturalną rzeczą było kontynuowanie nauki śpiewu. Ale będąc 15/16-latką, marzyłem, aby zostać marynarzem. Oczywiście, w dalszym ciągu kochałem śpiew i byłem oddany chórowi i wszystkiemu, co z tym związane. Nie wiem czy to była kwestia wypalenia sił, czy jakiegoś buntu, bo równocześnie uczyłem się gry na fortepianie i może, jak niektórzy młodzieńcy, w pewnym momencie miałem po prostu dość tej ciężkiej pracy. Ale po usłyszeniu pierwszy raz na żywo kontratenora w Polsce, zafascynowałem się absolutnie! W ogóle nie wiedziałem wtedy, kto to jest

kontratenor, nigdy w życiu nie słyszałem tego głosu i dla mnie było to objawienie! Zaczęłem więc ćwiczyć sam dla siebie. Nie sprawiało mi to większego problemu, ponieważ nie miałem też przerwy w trakcie mutacji głosu. Myślę, że u większości moich kolegów-kontratenorów istnieje taka prawidłowość, że w pewnym sensie forsują swój głos podczas mutacji, czyli śpiewają dłużej głosem chłopięcym (altem, sopranem – zależy, jaką kto ma skalę). I stąd pozostaje łatwość śpiewania techniką falsetową w przyszłości. Kiedy zdawałem na studia do Akademii Muzycznej w Poznaniu, nie było wówczas pedagoga, który kształciłby tego rodzaju głos, więc rozpocząłem swoją naukę jako baryton. Po pół roku komisja stwierdziła jednak, że bardzo źle radzę sobie z barytonowym śpiewem i postawiono mi ultimatum, że jeżeli przez następny semestr nie zrobię dużych, ewidentnych postępów, wówczas zostanę skreślony z listy studentów. Nie wiedziałem wówczas co mam z tym zrobić, ponieważ semestr trwał w Polsce mniej więcej 3,5 miesiąca. Biorąc pod uwagę postępy, jakie poczyniłem podczas I semestru, nie bardzo widziałem możliwość bardzo dużej poprawy. Postanowiłem jednak, że powinienem poczynić jakiś krok, dlatego też zmieniłem technikę głosu, tzn. postanowiłem, że odtąd będę śpiewał kontratenorem. Od momentu, kiedy usłyszałem tamten koncert, wciąż byłem pod wielkim wrażeniem i nie mogłem przestać o tym myśleć... Ćwiczyłem taką technikę na własny użytek, zacząłem słuchać innych nagrań kontratenorów i chciałem pójść tą drogą. Miałem wówczas w Polsce do wyboru dwóch pedagogów: profesora Artysza w Warszawie i profesora Sasiadka we Wrocławiu. Wybrałem profesora Artysza i pojechałem na przesłuchania do Warszawy. Profesor zgodził się ze mną pracować. Przeniósłem się na II rok studiów do Warszawy już jako kontratenor...

Zatem podczas przesłuchań śpiewał pan głosem kontratenorowym?

Tak. Prof. Artysz miał zresztą wówczas w swojej klasie kontratenora Mariusza Gebła, który w tej chwili już nie zajmuje się zawodowo śpiewaniem, ale był fantastycznym śpiewakiem specjalizującym się w muzyce średniowiecznej/renesansowej. Pierwszy rok pracy z profesorem był okupiony z mojej strony

ogromnymi wyrzeczeniami, ponieważ profesor przez cały czas pracował ze mną nad techniką i ćwiczeniami. Nie miałem wówczas w repertuarze prawie żadnych utworów, co dla młodego człowieka jest bardzo frustrujące, bo chciałby już szybko zacząć śpiewać arie, ale dało to efekty w postaci mojego debiutu na Wratislavii Cantans, już po roku studiów u profesora. Po następnym roku wyjechałem na Konkurs Mozartowski, który był organizowany przez UNESCO, we wszystkich miastach i operach związanych z twórczością Mozarta: I etap odbywał się w Wenecji, potem jechaliśmy do Pragi, Monachium, Wiednia, Paryża, Rzymu... Trwało to półtora miesiąca i brało w nim udział chyba ponad 500 śpiewaków. Wygrałem ten konkurs z takimi dzisiejszymi gwiazdami, jak Natalie Dessay, Christine Schäfer, Eva Mei, a więc w naprawdę doborowym towarzystwie. Wróciłem do Warszawy i wówczas, będąc jeszcze studentem, otrzymałem propozycję nagrania mojej pierwszej płyty dla Polskich Nagrań z ariami Mozarta. Po tej płycie, nastąpił mój debiut w Paryżu w Opéra Comique w operze *Ascanio in Alba* Mozarta i tak to się dalej potoczyło...

A jaka jest pana ulubiona rola? W jakim dziele czuje pan, że wyraża się najlepiej?

Ciężko mi odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ w każdej operze znajduję coś ciekawego, fascynującego, nad czym mogę pracować i na to się składa bardzo wiele rzeczy. Zależy to również od produkcji, od współpracy z zespołem. Na przykład uwielbiam *Kserksesa*, *Juliusza Cezara*, bardzo lubię *Orfeusza* Glucka, mam wspaniałe wspomnienia z produkcji *The Rake's Progress* Strawińskiego, gdzie śpiewałem Babę-Turka; to było ogromne wyzwanie! Ale moją najbardziej ulubioną jest chyba jednak Otton w *Koronacji Poppei*... Jest to opera, przy pracy nad którą za każdym razem mogę odnaleźć coś nowego, inaczej zinterpretować, znajduję jakieś nowe wyzwania.

Kogo z dzisiejszych kontratenorów ceni pan sobie najbardziej?

To wszystko zależy od repertuaru i od czasu. Z większością bardzo znanych kontratenorów występowałem, z niektórymi się przyjaźnię, także mój wybór na

pewno będzie subiektywny. Na przykład w muzyce operowej Haendla uważam, że fantastycznym wykonawcą jest David Daniels; jeśli chodzi o muzykę Bacha, Dowlanda – Andreas Scholl. Bardzo sobie cenię Michaela Chance'a, to fantastyczny śpiewak! Jego wykonania Bacha są absolutnym majstersztykiem. Nie ukrywam też, że sam zacząłem śpiewać Mozarta dzięki Jochenowi Kowalskiemu.

Od niedawna jest pan także pedagogiem. Jakie wartości pragnie pan przekazać swoim studentom?

Przede wszystkim ogromną pokorę do tego zawodu. Chciałbym, żebyśmy wszyscy więcej pracowali. Nawet najlepszy pedagog nie jest w stanie wiele zrobić, jeśli student nie pracuje samodzielnie. Uwagi pedagogiczne nakreślają kierunek, w którym student powinien podążać. Śpiewacy powinni mieć ogromnie dużo cierpliwości, zwłaszcza na początku swojej drogi. Oczywiście cierpliwość jest potrzebna na każdym etapie artystycznej kariery, ponieważ w tej chwili nasz zawód jest strasznie trudny. Istnieje tak wielu śpiewaków, jest tak ogromny dostęp do nagrań, do wszelkiego rodzaju wykonań, że zalewa nas czasem fala bardzo niedobrych wykonań, a młodzi ludzie, niestety, wzorują się na tym. Uczenie się przez nagrania jest najgorszym błędem, jaki można sobie wyobrazić. Ja generalnie nie jestem przeciwnikiem słuchania nagrań, uważam, że to bardzo rozwija, ale mam tu na myśli słuchanie nagrań jako pewnych całości, wsłuchiwanie się w interpretację, stylowość, poznanie utworu, nie zaś bierne naśladowanie, bo to do niczego nie prowadzi. Bardzo ważna jest pokora, skromność i szacunek do wszystkich, nie tylko do samego siebie, ale do kolegów, dyrygentów, zespołów, czasu, który się poświęca. Studenci, niestety, chcą za szybko uzyskać wymarzone efekty, za mało czasu poświęcając pracy. Z drugiej strony nawet najbardziej pracowity i utalentowany student nie jest w stanie nic zdziałać bez promocji. W tej materii jest w naszym kraju jeszcze bardzo wiele do zrobienia.

Bardzo dziękuję za interesującą rozmowę!®

Być sobą

z kompozytorem, Romualdem Twardowskim, rozmawia Andrea Angelini

Panie Profesorze, jaką muzykę prezentuje pan w swoim życiu artystycznym?

„... Cechy warsztatu twórczego Twardowskiego to umiarkowanie nowoczesny, komunikatywny język muzyczny, dominacja linii melodycznej, unikanie elementów ornamentacyjnych, ...oszczędny dobór środków wyrazu, przejrzysta instrumentacja oraz doskonała korelacja muzyki i tekstu. Muzyka Twardowskiego stanowi odrębne zjawisko w polskiej muzyce współczesnej”.

Tak o mojej muzyce pisze jedna z najważniejszych encyklopedii muzycznych. Od siebie dodam, że moją muzyczną wrażliwość kształtowały różne czynniki: stary, tradycyjny śpiew kościelny (przedwojenne polskie Wilno słynęło z tego), brzmienie organów, melodie ludowe, śpiewy cerkiewne, no i muzyka Beethovena, Czajkowskiego, później Bartóka, Strawińskiego, Ravela, Szymanowskiego... Zawsze była mi bliska kultura śródziemnomorska, tradycja romańskiej Europy, a nie tej północnej, nordyckiej.

To wszystko należało jakoś przetrwać, odnaleźć siebie w gąszczu różnych stylów i tendencji. Będę o tym mówił szerzej w kolejnych odpowiedziach na pańskie pytania. Teraz powiem jedynie to, że po latach udało mi się wypracować kilka własnych rozwiązań, które w jakiś sposób wyróżniają moją muzykę. Reszta to rzeczy nieuchwytnie, niepoddające się żadnym opisom, czy naukowym definicjom.

Jak było możliwe kontynuowanie komponowania muzyki sakralnej w czasach komunizmu?

Komunizm w Polsce właściwie nigdy nie istniał. Była natomiast jakaś namiastka socjalizmu, którego osiągnięcia i kompromitacje stanowiły przedmiot żartów i kpin licznych kabaretów i teatrów satyry.

Wprawdzie w końcu lat 40. i na początku lat 50. w okresie stalinizmu miały miejsce represje, które kosztowały życie wielu patriotów, niemniej w porównaniu z innymi

krajami tzw. obozu socjalistycznego, sytuacja w Polsce była o wiele lepsza: rolnictwo wciąż pozostawało w prywatnych rękach, kościół pełnił swoją misję. Wydarzenia 1956 r., dojście do władzy Władysława Gomułki, przyniosły powiew swobody. Artyści uzyskali spory zakres wolności, a jeżeli chodzi o kompozytorów to mieli oni niemal pełną swobodę działania. Na kanwie tych zmian powstał festiwal muzyki współczesnej Warszawa Jesień prezentujący najnowsze trendy w muzyce światowej, wśród których raczej nie było miejsca dla muzyki sakralnej. To właśnie tłumaczy niewielkie zainteresowanie naszych kompozytorów tego rodzaju twórczością.

Jak gdyby na przekór tej tendencji skomponowałem w roku 1962 i wydałem drukiem *Psalm 149* na chór mieszany, a w roku 1976 *Laudate Dominum*, dialog na 2 chóry mieszane. W roku 1968 na jednym z naszych festiwali zabrzmiała po raz pierwszy moja *Mała Liturgia Prawosławna*, a zaraz potem Penderecki zaprezentował swoją ogromną *Utrenię*. Dziś, z perspektywy czasu, oceniam lata 60. i 70. jako najlepsze w muzyce polskiej.

Czy uważa pan, że trend Awangardy szczególnie popularny po wojnie aż do lat 80. XX w. jest obecnie martwy?

Istotnie, dobre czasy dla awangardy i jej apostołów chyba już minęły. W chwili obecnej nic nowego ona nie proponuje zajęta zjadaniem własnego ogona. Niemniej festiwale jej poświęcone, jak np. Warszawa Jesień wciąż się odbywają gromadząc chętnych wszelakich nowinek słuchaczy. Jednak imprezy te nie wywołują dziś takich emocji jak dawniej. Mówię o tym jako kompozytor, którego utwory były przecież wielokrotnie prezentowane na wspomnianym festiwalu i fachowo recenzowane. O degrengoladzie awangardy świadczy choćby postawa Pierre'a Bouleza. Twórca *Domaine Musicale*, gorliwy propagator punktualizmu, dodekafonii i wszelkich innych „izmów” dziś przykładowo propaguje dzieła wielkich romantyków...

Czym się pan inspirował w swojej twórczości? Jakie „rzeczy” pozwalają w panu okazywać emocje?

W latach 60., w okresie „terroru” awangardy głoszącej prymat Nowego nad Starym, ośmieliłem się wyrazić opinię, że Nowe niekoniecznie musi być lepsze od Starego, a stosowanie Nowego jako głównego kryterium w ocenie dzieła sztuki jest błędem, gdyż to, co dziś jest Nowe, jutro stanie się Starym. Na miejsce Nowego proponowałem pojęcie Oryginalnego, które spełniając wymóg nowości daje kompozytorowi możliwość operowania tradycyjnymi elementami muzyki, jak np. trójdźwięk, ale w sposób dotąd niespotykany, oryginalny. To pozwalało mi na realizowanie mojej wizji syntezy Nowego i Starego, związania przeszłości z teraźniejszością, stworzenia stylu, który nazwałam neoarchaizmem. Był on bardzo bliski mojej Maitresse, Nadii Boulanger, u której studiowałem w Paryżu w latach 60. W utworach tego okresu – *Antyfonach*, *3 studiach wg Giotta*, *Sonatach Petrarki*, *Impresjach Florenckich* – realizowałem moje przemyślenia oddające jednocześnie hołd Italii, jako drugiej mojej ojczyźnie – kraju wielkich artystów i wielkiej sztuki. Dominującą emocją był tu i pozostał zachwyt, radosne zdziwienie i wola oddania tych uczuć w muzyce czystej, klarownej, dostępnej dla słuchacza.

Jak zmienił się pana styl komponowania w ciągu pańskiego życia?

Twórczość operowa, której się poświęciłem u schyłku lat 60., zmusiła mnie do modyfikacji moich założeń twórczych. Zaistniała konieczność wzbogacenia mej muzyki o nowe walory, jak większa ekspresja, dramatyzm, silne kontrasty. *Lord Jim* (1973), *Maria Stuard* (1980) wymagały innego języka muzycznego, nowych rozwiązań w sferze techniki kompozytorskiej. Ten nowy styl mógłbym określić jako „ekspresyjny” – emocja, gwałtowność uczuć były tu czynnikiem dominującym.

Późniejsze lata przyniosły uspokojenie i uproszczenie język muzycznego. *Concer-*

to *breve*, *Niggunim*, *Koncert skrzypcowy*, liczne utwory na chór są przykładem tego nowego trendu, który określiłbym mianem Nowej Prostoty.

Kiedy siedzi pan z ołówkiem i komponuje (stawia nuty na papierze) czy kontroluje pan bieg ołówka czy też sam ołówek „biegnie” po papierze za linią melodyczną?

Tak się składa, że „awangardowy” kompozytor w ogóle nie widzi żadnej roli dla „linii melodycznej”. W mojej muzyce natomiast element melodyczny zawsze gra znaczącą rolę, a to, czy ołówek pobiegnie za linią melodyczną zależy od nastroju, czy mówiąc podniosłe, od „natchnienia”, o które z biegiem lat coraz trudniej. Pomocne tu są doświadczenie i zaostrzona kontrola.

Urodził się pan na Litwie, kraju słynnym z ludowych „sutartinės”. Czy pana styl był pod wpływem tego szczególnego elementu litewskiej muzyki ludowej?

Z ludową muzyką litewską zetknąłem się w latach 50. w czasie moich studiów w Konserwatorium Wileńskim. Wykłady z folkloru prowadziła Jadwiga Čiurlonis, siostra znanego malarza i kompozytora Konstantego Čiurlonisa, nb. wychowanka Warszawskiego Konserwatorium. Jest ona autorką kilku obszernych zbiorów litewskich pieśni ludowych, wśród których „kafonicznie” brzmiące kilkugłosowe „sutartinės” zajmują osobne miejsce. Ta archaiczna forma śpiewu grupowego (coś podobnego istnieje również na Bałkanach) jest załączkiem techniki alegorycznej często stosowanej przeze mnie w mojej muzyce instrumentalnej. W muzyce chóralnej zastosowałem ją w *Hosanna II* na chór mieszany, *Wariacjach litewskich* na kwintet dęty i w *Lituanii*, utworze na orkiestrę smyczkową skomponowanym w 2011 r. z okazji 100-lecia urodzin polskiego poety, laureata nagrody Nobla, Czesława Miłosza, nb. urodzonego, podobnie jak wielu naszych artystów na Litwie.

Jak dotąd, jestem jedynym polskim

kompozytorem, który w swojej twórczości sięgnął do folkloru litewskiego. Jedyne wyjątek – romantyczna *Rapsodia litewska* Mieczysława Karłowicza – osnuta jest jednak, jak się wydaje, na motywach białoruskich...

Niemniej już w XIX w. zainteresowanie naszych twórców tematyką litewską było widoczne. Świadczą o tym niektóre utwo-

czającej go rzeczywistości. Uczestnictwo w zbiorowym śpiewie jest najprostszym i najbardziej demokratycznym sposobem zaspokojenia aspiracji artystycznych. Daje poza tym możliwość nawiązania kontaktów towarzyskich, poznania nowych ludzi, odbywania wspólnych podróży. Jako przewodniczący jury czterech Międzynarodowych konkursów chóralnych odbywających się w Polsce, mogę stwierdzić, że udział młodzieży jest w nich coraz większy. Kompozytorzy, zwłaszcza ci związani z tzw. awangardą, patrzący do niedawna z lekceważeniem na muzykę chóralną, dziś bardzo chętnie piszą dla chórów – widzą tu bowiem spore możliwości wykonania, o które coraz trudniej w przypadku muzyki instrumentalnej.

Czego pan nigdy nie skomponował w życiu? Co by pan chciał skomponować?

Kwartetu smyczkowego. Może właśnie kwartet?

Jeśli spotkałby pan Palestrinę, to co by mu pan powiedział?

Drogi Giovanni Pierluigi – mniej kontrapunktu, więcej uczucia!

W trzech słowach o muzyce chóralnej...

Dobry chór to najpiękniejsza orkiestra świata. W moim przypadku wszystko zaczęło się od chóru i na nim zapewne się skończy. Dziś komponuję właściwie tylko muzykę chóralną – ona bowiem daje mi możliwość najpełniejszego wypowiedzenia się zarówno na gruncie muzycznej tradycji Zachodu, jak i prawosławnego Wschodu. Dobre brzmienie chóru to suma dobrze napisanych głosów! 🎵

Tłumaczenie wywiadu, który ukazał się w amerykańskim czasopiśmie *International Choral Bulletin* nr 4/2012. Andrea Angelini, redaktor naczelny pisma, studiował dyrygenturę chóralną i grę na organach w konserwatorium w Ferrarze, Mediolanie, Rzymie i Pesaro. Od roku 1996 dyrektor artystyczny chóru katedry w Rimini, członek jury wielu konkursów międzynarodowych.

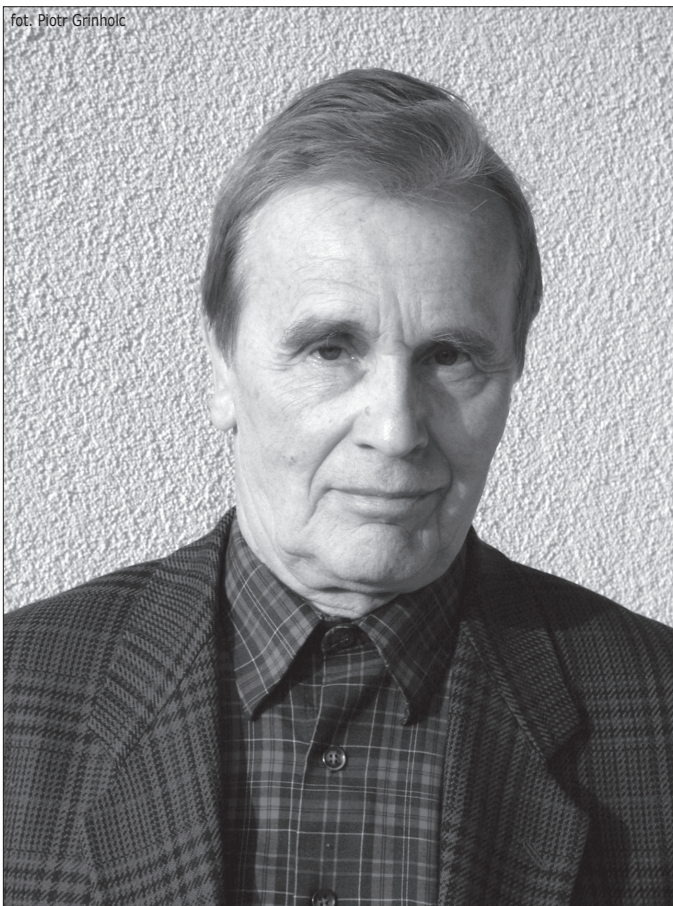


foto: Piotr Grinholc

ry (kantata *Milda*) Stanisława Moniuszki, powieści Ignacego Kraszewskiego, czy poezje Adama Mickiewicza. Zawsze jednak istniała jakaś przepaść między kulturą Polski i Litwy. Folklor polski z jego ognistymi rytmami, temperamentem nijak się ma do smętnych, monottonnych melodii Litwy...

Żyjemy w szybko zmieniającym się świecie, w którym technologia jest głównym aspektem, którym interesują się młodzi ludzie. Czy nadal potrzebujemy ludzi, którzy komponują muzykę chóralną? Jeśli tak to dlaczego?

Zainteresowanie technologią nie musi oznaczać braku potrzeby obcowania z muzyką, literaturą, w ogóle ze sztuką. To właśnie ona może korzystnie wpłynąć na harmonijny rozwój młodego człowieka, pomóc mu w lepszym rozumieniu ota-

Fabio Biondi



Alan Misiewicz

fot. EMI

Włoski skrzypek Fabio Biondi uznawany jest za pioniera gry na instrumentach z epoki baroku i historycznego wykonawstwa muzyki poważnej. Występuje jako dyrygent i solista, koncertuje na całym świecie, nagrywa płyty. Znany jest głównie z interpretacji muzyki włoskiej, szczególnie dzieł Vivaldiego.

Fabio Biondi przyszedł na świat w 1961 r. w Palermo na Sycylii. Przygodę z grą na skrzypcach rozpoczął w wieku 5 lat. Na scenie debiutował jako dwunastolatek z orkiestrą symfoniczną RAI. Cztery lata później grał już koncerty skrzypcowe Bacha w wiedeńskiej Musikverein. Jego kariera rozwinęła się błyskawicznie – w następnych latach współpracował z wieloma zespołami wykonującymi barokową muzykę na instrumentach z epoki, m.in. z La Capella Reial de Catalunya, Musica Antiqua Wien, Il Seminario Musicale, La Chapelle Royale i Les Musiciens du Louvre. Praktycznie od początku wykonywał wymagające kompozycje włoskich geniuszy skrzypiec – Veracinię, Locatellogo oraz Tartinię.

Gończy temperament Biondiego połączony z doskonałą, wypracowaną przez lata techniką sprawiają, iż jego interpretacje skomplikowanych dzieł skrzypcowych epoki baroku są niezwykle porywające i sprawiają niezapominane wrażenie na audytorium. Można pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie Biondi wytyczył całkiem nowy kierunek w wykonywaniu muzyki dawnej. Artysta nie tylko z niezwykłą pasją prezentuje powszechnie znane utwory barokowe. Biondi prowadzi niezwykle intensywne badania muzykologiczne i historyczne, dzięki którym przywraca współczesności wiele zapomnianych lub zachowanych tylko we fragmentach dzieł muzyki dawnej.

Przełomem w karierze młodego skrzyp-

ka stał się początek lat dziewięćdziesiątych. Właśnie w roku 1990 Biondi założył formację Europa Galante, zespół specjalizujący się w wykonawstwie historycznym utworów muzyki poważnej. Nienaganna technika, precyzja, restrykcyjne stosowanie reguł wykonawstwa historycznego, które bynajmniej nie wykluczają fantazyjnej brawury i fascynującej wręcz dynamiki wykonywanych przez muzyków utworów sprawiły, że orkiestra szybko zyskała ogromną popularność wśród słuchaczy i przychylną krytyków. Grę muzyków podziwiała publiczność najślynniejszych sal koncertowych. Progi La Scali, Accademii di Santa Cecilia, Suntory Hall, Concertgebouw, Royal Albert Hall, Musikverein, Lincoln Center i Sydney Opera House szybko stanęły przed nimi otworem.


Europa Galante specjalizuje się w wykonywaniu dużych form muzycznych, głównie oper czy oratoriów, ale elastyczna formuła prowadzenia orkiestry zupełnie nie ogranicza muzyków. Sporadycznie wykonują oni również mniejsze, bardziej kameralne kompozycje.

Szczególne miejsce w repertuarze zespołu zajmuje muzyka włoska. Artyści najczęściej sięgają po kompozycje Vivaldiego, A. i D. Scarlattich, Caldary i Boccherinię. Dzięki badaniom Biondiego orkiestra dokonała też kilkudziesięciu współczesnych prawykonań kompozycji pochodzących z XVII i XVIII w. Muzycy nie tylko koncertują, ale również nagrywają w studiu. Współpraca z wytwórnią Virgin Classics zaowocowała wydaniem kilkunastu bardzo dobrze przyjętych przez światową krytykę płyt. Ogromne uznanie zdobyły przede wszystkim krążki *Pyrotechnics*, zawierające arie w wykonaniu Vivici Genaux, oraz *Ercole sul Termodonte*. Najnowsze wydawnictwo, zrekonstruowana wersja opery Vivaldiego *L'Oracolo in*

Messenia, zdobyło prestiżowe wyróżnienie Diapason d'Or. Muzycy nie ustają w poszukiwaniach, ciągle wprowadzają w życie nowe projekty. W planach wydawniczych jest już nagranie opery Francesca Marii Veracinięgo *Adriano in Siria*. Orkiestra zarejestruje ją na żywo przy współpracy światowej klasy śpiewaczek: Vivici Genaux, Ann Hallenberg, Sonii Priny i Rominy Basso.

Działalność artystyczną Europa Galante wielokrotnie doceniano przyznając jej znaczące w świecie muzyki poważnej wyróżnienia i nagrody. Włoskie stowarzyszenie krytyków muzycznych Associazione Nazionale dei Critici Musicali dwukrotnie przyznało orkiestrze specjalne wyróżnienia. Zespół zdobył także Premio Cini, Choc de la Musique za debiutancką płytę, pięć razy Złoty Diapason, Złoty Diapason Roku we Francji, RTL Prize oraz Prix du Disque. Nominowano go do Record of the Year w Hiszpanii, Kanadzie, Szwecji, Francji i Finlandii. Dwa razy muzycy ubiegali się o nagrodę Grammy: w 2004 r. za *Concerti per mandolini, concerti con molti strumenti* oraz w 2006 r. za *Bajazet Vivaldiego*.

Biondi nie ogranicza się jednak bynajmniej do występów i nagrań z Europa Galante. Muzyk od 2005 r. pełni funkcję dyrektora artystycznego do spraw muzyki dawnej Stavanger Symfoniorkester. Sporadycznie współpracuje z orkiestrami we Włoszech, we Francji, w Hiszpanii, Anglii, a nawet w Japonii. Od 2011 r. zajmuje się również edukacją kolejnych pokoleń muzyków jako wykładowca w Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie.

Biondi na scenie używa skrzypiec z epoki, z której utwory wykonuje. Najczęściej gra na instrumencie Carla Ferdinanda Gagliana z 1766 r., na skrzypcach Andrei Guarneriego z 1686 r. lub Goffreda Cappy z 1690 r. 

Nouveau Monde Patricii Petibon

rozmowa ze śpiewaczką

Wzdobywaniu Nowego Świata wszystko pozostaje do powiedzenia, do napisania, do zrobienia i Patricia Petibon jest jedną z tych rzadkich osobowości, które potrafią zaferować nam na obrazach z przeszłości wciąż nowe spojrzenie, poprzez które wszystko staje się ponadczasowe. Cecha wielkich artystów, przemierzanie wielkich przestrzeni małymi skokami.

Na skrzyżowaniu wpływów iberyjskich, angielskich i francuskich, ludowych i tych bardziej uczonych, barok Ameryki Południowej wraca do nas dzisiaj, by ubarwić naszą instrumentację, rozjaśnić nasz stosunek do rytmu. Wyprawa złożona z niekończących się podróży tam i z powrotem, chociaż my dzisiaj znamy zaledwie pewną ilość etapów tej wyprawy. Spotkaliśmy się z Patricią Petibon w jej macierzystych portach, po to, by lepiej zrozumieć...

Pani Patricio, jest pani jedną z tych artystek, które otwierają nam nieustannie oczy na nieznanne tereny... Jaki jest związek pomiędzy pani sztuką śpiewu a ideą „Nouveau Monde”?

Śpiew, to sztuka chwili obecnej, teraźniejszej, poczynając od niej, otwiera się nasz świat wyobraźni. Wszystko to, co śpiewam zasila współczesny świat, który mnie otacza, jazz, rock, muzyki z różnych stron świata. Ten „Nowy Świat” otworzyli przede mną William Christie, Jordi Savall czy też Nikolaus Harnoncourt rewolucjonizując podejście do stylu, do dźwięku, ten nowy świat należy jednak ciągle zasilać nowymi podbojami, nowymi poszukiwaniami. Oni mnie nauczyli słuchać oczami. Pamiętam, jakim szokiem było dla mnie odkrycie *Czterech Pór Roku* w wykonaniu Il Giardino Armonico. Jest to poszukiwanie nowej substancji brzmieniowej, która mnie interesuje,

co sprawia, że jestem zawsze blisko, że interesują mnie dyrygenci, orkiestry i muzycy z którymi pracuję, tak jak w tym projekcie Andrea Marcon.

To nowe nagranie wydaje się być logiczną kontynuacją poprzednich etapów dyskograficznych, ale także

zakończeniem różnych przygód, które nadały kierunek pani karierze....

Ta płyta jest skonkretyzowaniem tego, czego poszukuję od lat: laboratorium dźwięku, nowych układów brzmieniowych uzyskanych dzięki instrumentom perkusyjnym, a w szczególności dzięki instrumentom egzotycznym. Miałam



fol. Felix Broede/DG

szczęście przejścia przez ekstremalnie różnorodne repertuary. Ostatnio rola Lulu z dzieła Berga, która była dla mnie podbojem nowego świata, wzmocniła moje pragnienie głębi, sensu. Przechodziłam wtedy ważny etap w swoim życiu osobistym i ta idea podboju nowego świata doprowadziła mnie oczywiście do niewiarygodnej przygody ludzkiej, do odkrycia Ameryk. Wychodząc poza dramaty, które mają tam miejsce, konfrontacja cywilizacji dała miejsce fascynującym wymianom artystycznym. Muzycy z Andów nadal przemierzają świat ze swoją muzyką, która powraca do nas, po tym jak została zasilona naszą muzyką.

Wraz z tym programem zabiera nas pani daleko... Można sobie wyobrazić różnorodność podróży, które nadają kierunek karierze artystki lirycznej. Lubi pani podróże?

Chciałam, by na tej płycie było to pojęcie „przeprawy”: przeprawa przez morza, odkrywanie nowych lądów, idea żeglarzy, odkrywców takich jak Krzysztof Kolumb, Hermàn Cortez. Lubię powiedzenie Corteza „mer adentro”: rzucić się w morze; ale także rzucić się w pasję, w życie, zaryzykować! „Se hace camino al andar”: „drogi tworzy się idąc” mówi poeta Machado; jest to dokładnie to, czego poszukuję w muzyce, otworzyć swą własną drogę...

Poza odległością geograficzną, ten Nowy Świat sprawia, że przemierzamy także czas. Kiedy śpiewa pani średniowieczną pieśń, arię barokową, romantyczną cavatinę, Lulu, lub też piosenkę Jaffa Buckley’a, czy myśli pani o różnych epokach, które przedstawiają te muzyczne dzieła? Jaki związek ma pani z historią?

Trzeba otworzyć biblioteki, sprawić, żeby oddychały! Otworzyć muzykologię, aby podzielić się jej owocami w najlepszych warunkach, podarować publiczności piękno i szczęście tej muzyki... W tym programie zależało mi na tym, aby połączyć muzykę wyszukaną z popularną, aby zakotwiczyć przeszłość w teraźniejszości. W scenach z *Medei*, na przykład, dostosowałam wymowę wierną stylowi, jednak „nieodtworzona”, by podkreślić współczesny charakter postaci i ciągle w tej barwie muzyki francuskiej, do której jestem przywiązana. *Medea*, podobnie jak wszystkie arcydzieła, jest nieśmiertelna. Natomiast w utworze *Widziałam wilka* pracowałam z Dominikiem Vissem nad dawną wymową, aby nabrać więcej swobody w oryginalnym charakterze, stroną „groove” tej piosenki, która umożliwiła nam sprawienie sobie przyjemności improwizując. Lubię brać pod uwagę różne gatunki muzyczne, różne środki ekspresji poprzez wymowę współczesną i dawną, a także dzięki improwizacji, która odgrywa szczególną rolę

na tej płycie. Wcześniej pracowaliśmy dużo z Andream Marconem i wszystkimi muzykami, ale także już w trakcie nagrania, „na ciepło”, w duchu świeżości, swobody i spontaniczności właściwej wszelkiej improwizacji. I potrzebnych było niewiele ujęć: wolę prawdziwe chwile.

Znając panią, można sobie wyobrazić, że *Nouveau Monde* nie będzie pani ostatnim programem...Jakie drzwi otwiera dzisiaj ten podbój?

Zdobycie nowej publiczności, szczęście dzielenia się tym wszystkim z ludźmi, którzy pochodzą z różnych światów. Myślę tu szczególnie o tym popowym radiu brazylijskim, które interesuje się obecnie moją pracą. Przychodzi mi do głowy jeszcze jeden przykład: ta historyczna realizacja *Don Giovanniego* Michaela Hanekego, tak bardzo zrozumiała i wierna Mozartowi, umieszczając go w zdecydowanie współczesnym świecie. Pamiętam tych wszystkich młodych widzów, którzy po spektaklu mówili: „Ach! To taka jest opera?”. To w tym kierunku będę nieustannie zmierzać, by otworzyć te muzyki przed współczesnym światem. Sposób, w jaki podchodzę do muzyki przemawia do niektórych osób, które odkrywają coś, o czym nie miały pojęcia. To jest najpiękniejszy podbój, to jest najpiękniejszy Nowy Świat.🎧

Rozmawiał Olivier Lexa/© DG 2012

Divine Levine – boski Jimmy (12)

Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine’a (6)

Il Trittico

Basia Jakubowska

W rozmowie z Mattem Dobkinem Maestro Levine wspomina przywrócenie w MET całości *Tryptyku* Pucciniego, jednego z najambitniejszych muzycznie i teatralnie wydarzeń. Była to dopiero druga jego całościowa prezentacja poczynawszy od światowej premiery w MET 14 XII 1918 r. Ważnym artystycznie wydarzeniem było również wykonanie trzech ról, w każdej z części *Tryptyku*, przez Renatę Scotto – doskonałą w werystycznym *Płaszczu*, ekstatycznie uduchowioną w *Siostrze Andżelice* i

słodko dziewczęcą w *Giannim Schicchim*. Jak wspomina Levine, Scotto zaczynała karierę wykonując lżejsze i wyżej ułożone w tessiturze role, w których osiągnęła ogromne sukcesy jak np. Łucja, Gilda, czy Adina w *Napój miłosnym*. Ale może właśnie jako Madama Butterfly rozpoczęła poszukiwania artystyczne w bardziej dramatycznym i bardziej intensywnym emocjonalnie repertuarze operowym. Zaowocowało to wykonaniem takich partii, jak właśnie role w *Tryptyku*, *Francesca da Rimini* czy *Vespi siciliani*. Jak wspo-

mina Maestro, Scotto obdarzona była niezwykłą wyobraźnią, była niezwykle muzykalna i otwarta na wszystko. Ciężko też pracowała, z ogromną energią i z wielką dyscypliną i tak w przeciągu wielu wspólnych lat pracy zaśpiewała pod batutą Levine’a partie reprezentujące bardzo szeroki wachlarz stylów operowych.

Maestro Levine mówił też o stronie wykonawczej *Tryptyku*, którego poszczególne części różnią się od siebie, a jednocześnie łączą podczas całego wieczoru w spójną całość. *Płaszcz*, ze



MECZYJE

KWINTET ŚLĄSKICH KAMERALISTÓW

www.kwintetslaskichkameralistow.pl

SPONSOR GŁÓWNY



SPONSORZY



swą ciemno-tragiczną atmosferą, desperacja i uduchowanie w *Siostrze Andżelice* i urocza komedia o ludzkiej chciwości i opowieści o młodych kochankach w *Gianni Schicchi*. Trzy tematy, które obejmują szerokie spektrum ludzkiej egzystencji i doświadczenia.

Poza wspomnianą już powyżej Renatą Scotto, której kreacja Giorgetty w *Płaszczu*, ale może szczególnie partii Siostry Andżeliki zasługują na wpisanie do panteonu wielkich przedstawień stulecia, mamy okazję posłuchać i obejrzeć innych legendarnych już obecnie śpiewaków z MET. A więc doskonałego Cornella Mac Neila jako Michele w *Płaszczu* czy Gabriela Baquiera w brawurowo wykonanej partii Gianiego Schicchiego.

Na wiele słów uznania zasługują też: Vasile Moldoveanu, który z dobrym wyczuciem dramatu i znakomicie wokalnie zaprezentował się w partii Luigiego w *Płaszczu*, czy Jocelyne Taillon w dwóch świetnych wcieleniach – Księżnej w *Siostrze Andżelice* i jako Zita w *Giannim Schicchim*.

Zresztą cała obsada wokalna jest wspaniała, a wśród tych najbardziej znanych – Italo Tajo jako Simone w *Giannim Schicchim*.

Spodoba się też zapewne Państwu produkcja. Realistyczna i umiejscowiona w czasie rozgrywania się akcji. Każda ze składowych jej części ma coś bardzo atrakcyjnego wizualnie do zaoferowania, a doskonale zaprojektowane światło fantastycznie kreuje emocjonalno-dramatyczną atmosferę.

To wielkie muzycznie nagranie i wspaniała prezentacja sceniczna i wokalna *Tryptyku* Pucciniego. 🎭

Puccini
IL TRITTICO

JAMES LEVINE
CELEBRATING
40 Years at the Met

Il Tabarro
Cornell MacNeil
Renata Scotto
Vasile Moldoveanu

Suor Angelica
Renata Scotto
Betsy Norden
Jocelyne Taillon

JAMES LEVINE · The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus

Gianni Schicchi
Gabriel Bacquier, Renata Scotto, Jocelyne Taillon, Italo Tajo, Philip Creech

The Metropolitan Opera

PALCEM PO PŁYCI

WYBITNE NAGRANIE KONCERTÓW MOZARTA



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncerty fortepianowe: nr 17 G-dur KV 453 i 22 Es-dur KV 482, Rondo A-dur KV 386

Kristian Bezuidenhout, pianoforte • Freiburger Barockorchester • Petra Müllejans, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 902147 • w. 2012, n. 2012 • 72'41"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Od razu ostrzegam: nie jest to Mozart dla każdego! Nie trzeba nawet wkładać płyty do odbiornika, by dowiedzieć się o jej pierwszych „niezwykłościach”; wyjaśnia je już zamieszczony w książeczce, esej pióra bohatera nagrania, znakomitego, pochodzącego z Afryki Południowej, fortepianisty, Kristiana Bezuidenhouta. Mowa mianowicie o rozmieszczeniu mikrofonów i zespole. Muzycy zdecydowali się ustawić pianoforte w centrum, grupę instrumentów dętych – w linii prostej przed pianoforte, smyczki zaś – dookoła, po zewnętrznej stronie. Jak efekty takich zabiegów brzmią – można się przekonać włączając płytę. Koncerty fortepianowe Mozarta nabierają wszak kameralno-symfonicznego charakteru, przypominając raczej symfonie koncertujące, niż koncerty jako takie. A pianoforte pełni tutaj zarówno rolę koncertującą, jak i wspomagającą basso continuo. Arcyinteresujący to zabieg!

Na program tej niezwyklej płyty artyści wybrali dwa Mozartowskie Koncerty: dość słynne, lecz przecież nie najślynniejsze (jak choćby 20., 21., 23., czy 24.): 17. G-dur KV 453 oraz 22. Es-dur KV 482, przedzielając je uroczym *Rondem A-dur KV 386*. Należy jeszcze na początku powiedzieć, kto jest, prócz Kristiana Bezuidenhouta, bohaterem albumu. Otóż partnerem tego znakomitego artysty, pracującego właśnie nad wszystkimi solowymi utworami fortepianowymi Mozarta, jest genialna Orkiestra Barokowa z Fryburga pod wodzą jej pierwszej skrzypaczki i koncertmistrzyni, Petry Müllejans. I nie jest to pierwszy owoc współpracy artystów.

Bezuidenhout zarejestrował już z Petrą Müllejans wybrane Sonaty skrzypcowe Mozarta; z Orkiestrą z Fryburga (lecz pod dyrekcją Gottfrieda Von der Goltza) zaś – dwa wczesne Koncerty Mendelssohna. Płyty te spotkały się z entuzjastycznymi ocenami międzynarodowej krytyki, zostały także wysoko ocenione na łamach **Muzyka21**.

Do omawianego nagrania krytycy podchodzą dość ostrożnie, starając się zwrócić uwagę na zalety i wady tego dość kontrowersyjnego podejścia, jednak nic nie powstrzyma mnie przed wyrażeniem mojego szczerego zachwytu! Przede



wszystkim pragnę podkreślić, że jest to najpiękniejsze, najbardziej porywające, a przy tym najbardziej odkrywcze i najciekawsze nagranie Mozartowskich Koncertów (KV 453 i KV 482) oraz *Ronda KV 386*, jakie dane mi było słyszeć! Wychowany na doskonałym nagraniu Bilsona z Gardinerem, Bezuidenhout w swej własnej koncepcji, w dużej mierze, pozostał wierny wizji starszych artystów. Aczkolwiek, nie odebrawszy Mozartowskim arcydziełom nic z tamtej dramaturgii i życia, jakie tchnęli weń Brytyjczycy, przydał im ciepła i słońca. Nie mniejszą rolę odegrali tu też, jak zwykle niezawodni, Fryburczycy, pod dyrekcją Petry Müllejans. Barwy dźwiękowe, jakie potrafi wyczarować ta Orkiestra, są bajeczne, a pasja ich muzykowania czyni wykonywane dzieła nasycone dramaturgią i emocjami tak silnymi, że odbiorca nie

może pozostać obojętny. „Dla skrzypaczki Petry Müllejans spontaniczność i emocje są nieodłącznymi komponentami historycznie poinformowanej praktyki wykonawczej, która ma na celu przekazywanie muzyki minionych epok w sposób żywy i zaangażowany” – czytamy w krótkim biogramie artystki. I właśnie na tym polega stylowość omawianych kreacji. Nie ma tu nic historycznego, muzycy Orkiestry nie stosują sztucznego vibrato, będącego często zmorem wielu interpretacji, a tempa zawsze są doskonale dobrane, nigdy zbyt spieszne, mieszczące się w kanonie umiarkowanie szybkich. A przy tym, jest to Mozart pełen kontrastów: partie solo są tutaj przeciwstawiane partiom tutti, co stanowi przecież istotę formy Koncertu! Ilekć ognia i fascynujących pomysłów interpretacyjnych wkładają artyści w części skrajne Koncertów! A jakże czarująco i pełne intymności, brzmią części środkowe! Interesującego, kameralnego charakteru, nabiera też rzadko wykonywane *Rondo KV 386*.

Jeszcze jedna rzecz wymaga zaznaczenia: Kristian Bezuidenhout, podobnie jak w Mozartowskich Sonatach, tak i w Koncertach, jest zwolennikiem stosowania ozdobników podczas repetycji. Jest to przecież zgodne z ówczesną praktyką wykonawczą, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki tak niezrównanego improwizatora, jakim był Wolfgang Amadeusz Mozart. Do nagrania, Kristian Bezuidenhout wybrał współczesną kopię pianoforte Antona Waltera z 1805 roku: instrument o pięknym, delikatnym, srebrzystym dźwięku i bogatym spektrum brzmieniowym.

Omawiana płyta z pewnością nie usatysfakcjonuje wszystkich, lecz energia i dramaturgia, jakie wydobyli artyści z Mozartowskich arcydzieł, bogactwo pomysłów interpretacyjnych, a wreszcie złożona, piękna barwa pianoforte i Orkiestry, nie pozwala mi nie przyznać albumowi najwyższej noty.

Łukasz Kaczmarek

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH

Inwencje i Sinfonie

Lilianna Stawarz, klawesyn

Polskie Radio PRCD 1411 • w. 2011 • 54'17"

☆☆☆☆☆

„Rzetelne wskazówki, w których miłośnikom instrumentów klawiszowych, szczególnie zaś spragnionym nauki, pokazany jest jasno sposób nie tylko jak nauczyć się czysto grać na dwa głosy, ale też, przy dalszych postępach, jak poradzić sobie dobrze i prawidłowo z trzema partiami obligato, a jednocześnie nie tylko przyswajając sobie dobre »inventiones«, ale też owe dobrze wykonane, szczególnie zaś osiągnąć śpiewny sposób gry, ponadto zaś zakosztować i kunsztu kompozycji. Anno Christi 1723”. Tak brzmią pierwsze słowa *Aufrichtige Anleitung*, zbioru, który popularnie określan jest jako *Inwencje* dwu- i trzygłosowe Jana Sebastiana Bacha (*Inwencje* BWV 772-786 i *Sinfonie* BWV 787-801); zbioru, choć przeznaczonego do celów dydaktycznych, odsłaniającego geniusz kompozytorski ich autora; zbioru, z którym zetknął się każdy adept pianistyki.

Jak się okazuje, nie tylko początkujący pianiści i klawesyniści sięgają do tych utworów (Leonhardt, Gould, Nikolayeva, Suzuki). W ostatnim czasie zmierzyła się z nimi znakomita polska klawesynistka Lilianna Stawarz. W opisie reklamującym płytę przedstawiona jako: „klawesynistka-solistka-kameralistka, czasami szef orkiestry. Pedagog. Entuzjastka muzyki instrumentalnej i wokalne epoki baroku. Muzyk, który często słyszy kolorami i widzi muzykę. Niepoprawna optymistka”. Trzeba przyznać, że to bardzo trafne określenia, które można odnaleźć w prezentowanym przez artystkę materiale.

Jest to propozycja dojrzała artystycznie, przemyślana, konsekwentna. Pedagogiczny aspekt najbardziej widoczny jest w załączonej do płyty książeczce, w której Stawarz nie tylko przybliży kontekst powstania bachowskiego zbioru, ale także do każdego z utworów kreśli krótki komentarz-analizę. Entuzjazm słysząc zarówno w energicznych, niekiedy wręcz brawurowych numerach (np. *Inwencja* 8, 13), jak i tych spokojniejszych (ujmująca 2 *Sinfonia*, czy 10 *Inwencja*). Operowanie kolorem, a przez to w dużej mierze również nastrojem dzięki ciekawie dobranej rejestracji (szczególnie zaskakującej w ostatniej, 15 *Inwencji*), uwypuklone jest przez trafnie dobraną artykulację (improvizowaną bardzo oszczędnie). Warto przy tej okazji wspomnieć o instrumencie, na którym gra solistka – dwumanałowy klawesyn Neupert, będący kopią XVIII-wiecznego instrumentu francuskiego Blancheta, daje szerokie możliwości. I wreszcie optymizm – cechujący całe nagranie, lecz spotęgowany w utworach narracyjnych, jak np. 5 *Sinfonii*.

Albert Schweitzer pisał: „W dziejach historii gry fortepianowej są więc *Inwencje* i *Sinfonie* protestem przeciw cymbałowej brzdąkaninie, która wówczas – i nie tylko wówczas – uchodziła za grę fortepianową. Wyczuwa się też w każdym taktie tych kompozycji, że powstały w przewidywaniu możliwości śpiewnego modulowania dźwięku. Śpiewność, elegancja, precyzja, subtelność” – to cechy charakteryzujące propozycję Lilianny Stawarz.

Emilia Dudkiewicz



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symfonia nr 3; Uwertury

Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela • Gustavo Dudamel, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 0250 • w. 2012 • 67'16"

☆☆☆☆

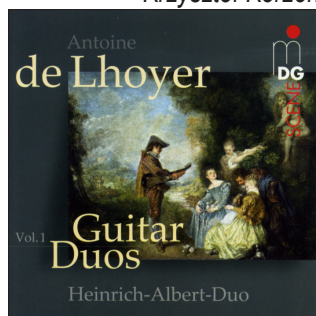
Myślę, że opisane w książeczce usunięcie przez Gustava Dudamela przymiotnika „młodzieżowa” z nazwy orkiestry Simona Bolivara było przedwczesne... Cóż... Cały muzyczny świat zwariował na punkcie tej orkiestry, jej dyrygenta... opiewając komunistyczny model edukacji biednych dzieci poprzez muzykę, słynne El Sistema. Idea wspinała i rzeczywiście podziwu godna. Wielu zastanawia się skąd na to wszystko wzięły się pieniądze w komunistycznym, acz wcale nie biednym kraju, jakim jest Wenezuela pod rządami Chaveza... Trudno dziwić się zachwytom nad El Sistema rozlegającym się w zachodniej Europie, gdzie system profesjonalnej edukacji muzycznej na poziomie szkół podstawowej i średniej właściwie nie istnieje... Nie bardzo umiem zrozumieć natomiast zachwytu wyraźnie słyszanego w postkomunistycznej Polsce... Mało tego, tutaj pasuje jak ulał stare polskie przysłowie „cudze chwalicie, swego nie znacie...”. Przecież rządzący krajami komunistycznymi potrzebują swoistej wizytówki, która wzbudzi na świecie podziw dla ich osoby, rządów,

polityki. Przecież w PRL zespoły pieśni i tańca, jak „Śląsk” czy „Mazowsze” nie schodziły z pierwszych stron gazet. Często słysząc było o nich i o ich zagranicznych wояżach. Przeciętnemu Kowalskiemu trudno było wyjechać na Zachód lecz polskie filharmonie wyjeżdżały itd., itd.... Mam znajomych wśród muzyków na Białorusi, którzy złego słowa nie powiedzą na swój los... (aktualnie zarabiają więcej niż muzycy w Polsce) i niestety z żalem trzeba przyznać, że razem z epoką PRL najlepsze czasy dla rodzimych artystów minęły... Oczywiście nie podróżowaliby, nie rozstawiali Gomółki, Gierka i Jaruzelskiego, gdyby nie wysoki poziom naszych artystycznych zespołów oparty na rewelacyjnym systemie edukacji muzycznej, który zupełnie nie doceniany, po dziś dzień w naszym kraju funkcjonuje... Dopiero bardzo niedawno pojawił się projekt reformy tego bardzo kosztownego i niestety nieprzystającego do teraźniejszej polskiej rzeczywistości systemu. Bardzo, bardzo szkoda... Mam nadzieję, że chociaż te reprezentujące najwyższy poziom kształcenia, ogólnokształcące szkoły muzyczne przetrwają tę burzę w niezmiętej postaci... Z pewnością jest to temat na osobny artykuł. Wróć więc do Wenezueli. El Sistema stworzyło w Wenezueli wiele znakomych, młodzieżowych zespołów orkiestrowych w tym ten elitarny – Orkiestrę Simona Bolivara. W Internecie można w tej chwili naprawdę dużo znaleźć i z całą pewnością muszę przyznać, że słyszałem już lepsze wenezuelskie zespoły (co prawda również pod batutą Dudamela). Nagranie płyty dla Deutsche Grammophon jest dla wielu świetnych muzyków nieosiągalnym marzeniem...

Tym młodym ludziom się udało, ale fakt taki zobowiązuje i nie jestem całkiem pewien czy aby jednak zasłużyli oni sobie na to bajkowe miejsce w muzycznej „ekstraklasie”... Politycznie na pewno, bo zamiast napadać na banki, mordować czy handlować narkotykami pięknie grają na swych instrumentach... Jeżeli jednak sam Szef orkiestry pisze, że jego podopieczni tak dobrze grają, że usuwa z nazwy przymiotnik „młodzieżowa” to fakt ten stawia mnie, jako piszącego recenzję w sytuacji, że podchodzę do tematu absolutnie profesjonalnie, tak jak życzy sobie tego Maestro Dudamel. Gdyby była to nadal orkiestra młodzieżowa – byłaby to dla mnie produkcja bardzo dobra, mogąca śmiało konkurować z nielicznymi pozycjami fonograficznymi najlepszej europejskiej orkiestry młodzieżowej – „Gustav Mahler Jugendorchester”. Gdy jednak porównamy Orkiestrę Bolívara do innych profesjonalnych zespołów nagrywających dla Deutsche Grammophon to przyznam, że to porównanie nie jest korzystne dla Wenezuelczyków... Przede wszystkim nie podoba mi się brzmienie orkiestry jako całości. Zespół brzmi grubo, ciężko, mało selektywnie. Akustyka sali, w której zrealizowano nagranie też mnie nie przekonuje. W każdej z części *Eroiki* zdarzają się rozmaite niedokładności. A to nierówne pizzicata smyczków, za niska intonacja sola fletu czy nieczystości w grupie skrzypiec. Mało precyzyjne wejścia poszczególnych grup instrumentów. Jeszcze gorzej jest w uwerturach. Ta do baletu *Twory Prometeusza* brzmi bardzo ciężko. Trudno jest mi sobie wyobrazić tancerzy pląsających w takt „przetaczanego parowozu”, z którym brzmienie orkiestry się tu kojarzy... W kończącej płytę uwerturze *Egmont* poza nie słabnącym, ciężkim brzmieniem, jednak bardziej

brahmsowskim niż beethovenowskim, można usłyszeć nierówno grane akordy przez poszczególne, składające się na całość brzmienia orkiestry, grupy instrumentów, szczególnie smyczkowych... Co napisać na zakończenie? „Jak na orkiestrę z Wenezueli to dobrze!”? Lub „Są jeszcze bardzo młodzi, wyrobią się!”? Doprawdy nie wiem, bo do tej pory sięgając po płyty z „żółtym znaczkiem” miało się „gwarancję najwyższej jakości”... Trochę przypomina mi to wybór pewnej Polki na Miss World w roku 1989...

Krzysztof Korzeń



ANTOINE DE LHOYER
Duo Concertanti op. 31 nr 1,
2 & 3, 12 Walcy op. 23

Heinrich-Alpert-Duo
MDG 603 1788-2 • w. 2012, n. 2012 • 71'34
★★★★★

Antoine de Lhoyer (1768–1852) był jednym, z najbardziej znanych gitarzystów-wirtuozów swojej epoki. Jego dzieła pełne są wyjątkowych trudności technicznych, które jeszcze dzisiaj są wyzwaniem dla wykonawcy. Dotyczy to również jego duetów gitarowych, z rzadka pojawiających się na salach koncertowych. Prezentowane nagranie, jest drugą znaną mi rejestracją jego duetów op. 31 (poprzednia pochodzi z płyty Phoenix Classics PH 03915), natomiast *12 Walców* poznałem dzięki temu nagraniu.

Utworki zgromadzone na tym krążku są jak gdyby skrojone na miarę wielkich możliwości artystów z Heinrich-Alpert-Duo. Joachim Schrader i Jan Erler, bo z nich składa się ten zespół,

to artyści wybitni, znakomicie radzący sobie z każdym repertuarem, o czym przekonałem się już wcześniej poznając ich nagrania zrealizowane również w ramach wydawnictwa MDG. Muzycy tworzą jeden spójny organizm. Zwraca uwagę nie tylko piękna barwa dźwięku obu instrumentów, ale także znakomita gotowość techniczna i głębokie zrozumienie muzyki Antoine'a de Lhoyer. Obaj grają lekkim, delikatnym, o ciepłej barwie, dźwiękiem, zaskakują dużą wrażliwością i muzykalnością. Mają znakomity warsztat i technikę.

Prezentowane trzy duety op. 31 to dzieła o przejrzystej strukturze, inspirowane muzyką Fernanda Sora i Maura Giulianiego. Widoczne to jest w szczególności w częściach krańcowych. Pierwszy duet (trzyczęściowy) zachwyca wyjątkową elegancją. W szczególności część druga urzeka swoimi rozwiązaniami harmonicznymi. Drugi duet, czteroczęściowy, zaskakuje wyjątkowo wyrafinowaną harmonią w części drugiej, a także w kończącym utwór *Rondzie*. Ostatni duet to pozycja naprawdę wybitna w twórczości Antoine'a de Lhoyer. Znakomite pasáže, dialogi między gitarami, wszystko to daje artystom możliwość zaprezentowania swego kunsztu.

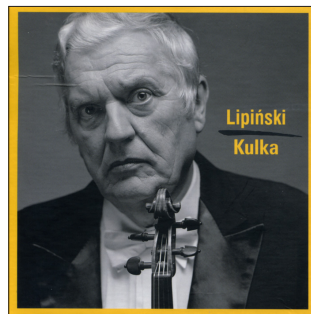
Płytę dopełnia *12 Walców*, utworów mniejszej wagi, lecz jakże uroczych.

Wielokrotnie słuchałem z przyjemnością najnowszej płyty duetu Heinrich-Alpert-Duo i bez skrupowania mogę ją polecić wszystkim melomanom.

Stanisław Lubliński

KAROL JÓZEF LIPIŃSKI
Wybrane utwory: 23 kompozycje na skrzypce z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego

Konstanty Andrzej Kulka, skrzypce • różni muzyki



CD Accord ACD 181-2 • w. 2012, n. 2012 • 362'37"

Muzyka21
płyta miesiąca

Koniec ubiegłego roku przyniósł na polskim rynku płytowym elegancko wydany sześciopłytowy album z utworami znakomitego kompozytora i genialnego skrzypka Karola Józefa Lipińskiego. Album zatytułowany jest *Lipiński/Kulka*, bowiem po dzieła zapomnianego polskiego kompozytora i wirtuoza skrzypiec sięgnął wybitny artysta Konstanty Andrzej Kulka. Album przyniósł rejestrację 23 kompozycji Karola Józefa Lipińskiego, z wciąż domagającej się odkrycia, bogatej spuścizny twórczej polskiego kompozytora.

Karol Józef Lipiński był znakomitym skrzypkiem, kompozytorem i dyrygentem (ur. 30 X 1790 r. w Radzynie na Podlasiu, zmarł 16 XII 1861 r. w Urłowie koło Lwowa). Naukę gry na skrzypkach rozpoczął w wieku pięciu lat pod kierunkiem ojca. Dodatkowo zainteresował się wiolonczelą i równie szybko jak na skrzypkach zdobył umiejętność gry na tym instrumencie. W 1814 r. wyjechał do Wiednia, gdzie spotkał się z Ludwikiem Spohrem. Za jego namową zdecydował się na karierę skrzypka-wirtuoza. W 1817 r. wystąpił we Lwowie, a następnie wybrał się w podróż artystyczną przez Węgry i Chorwację do Włoch – koncertował w Wenecji, Mediolanie, Padwie, Weronie i Piacenzie. W Piacenzie w kwietniu 1818 r. dwukrotnie wystąpił wspólnie z Niccollem Paganinim.

Podczas kilkuletniego tournée artystycznego koncertował w całej Europie, wszędzie zdobywając wielkie uznanie. Na przełomie 1827–1828 r. wystąpił z koncertami w Warszawie, po których otrzymał nominację na pierwszego skrzypka Dworu Królestwa Polskiego, a w 1831 Dworu Carskiego. W Warszawie ponownie koncertował w maju 1829 r. podczas uroczystości koronacji cara Mikołaja I – wówczas to znów zagrał z Paganinim.

W 1830 r. Lipiński na trzy lata zawiesił działalność koncertową i poświęcił się dalszemu doskonaleniu gry. W następnych latach wznowił tournée artystyczne po całej Europie (m.in. w Paryżu w organizacji koncertu pomógł mu Chopin). Po występach w Wiedniu, jako dowód uznania dla mistrzowskiej gry, otrzymał tytuł honorowego obywatela tego miasta.

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

Od 1846 r. z powodu choroby reumatycznej zaczął ograniczać stopniowo działalność koncertową. W 1854 r., za wybitne zasługi dla dworu królewskiego, został odznaczony Rycerskim Orderem księcia Alberta. Po przejściu na emeryturę w 1861 r. przeniósł się do swojego majątku w Urłowie koło Lwowa. Tu zorganizował szkołę muzyczną dla uzdolnionych dzieci chłopskich.

Sześciopłytkowy album z muzyką Karola Lipińskiego zawiera wybór z jego bogatego dorobku kompozytorskiego. Wybrane do nagrania dzie-

ła napisane są oryginalnym językiem. Wiele z nich jest autorskim opracowaniem w formie wariacji popularnych w tamtych czasach tematów operowych. Lipiński starał się w nich oddać bogactwo swojej fenomenalnej techniki gry na skrzypcach. Umieszczone na płytach kompozycje, oprócz różnych technicznych zabiegów, w pełni pokazują wielkie możliwości warsztatowe i talent twórczy polskiego kompozytora. Wiele z tych utworów ma charakter bardzo słowiański, polski. Muzyka wyraża głębokie emocje chwytające za serce.

Pisanie o mistrzowskiej interpretacji dokonanej przez Konstantego Andrzeja Kulkę wydaje się zbyt banalne, ale jest prawdziwe i oczywiste. Kulka to wirtuoz najwyższej klasy. Wciąż odcina kupony od swojej legendy budowanej przez lata znakomitymi dokonaniami artystycznymi. Doskonale tu odnalazł klucz do dobrej, kompetentnej i fascynującej interpretacji tych niełatwych utworów Lipińskiego. Gra pięknym, ciepłym dźwiękiem. Szykownie prowadzi szerokie melodie, imponuje dokładnością intonacyjną i rozgrywaniem skomplikowanych akordów. Wielkie brawa i uznanie!

W komentarzu do płyty czytamy, moim zdaniem, słuszną tezę, że winniśmy zrobić wszystko, by zmienić obiegowe opinie o Lipińskim i Paganinim. Czyli: „Lipiński nie jest polskim Paganinim, tylko Paganini jest włoskim Lipińskim. Warto to zapamiętać!”

Pewne wątpliwości natomiast wzbudza sprawa użytych do nagrania nut. Autor współczesnego opracowania nut Lipińskiego, Andrzej Wróbel pisze w komentarzu do płyty o tym, że zrezygnował w wielu utworach z akompaniamentu fortepianu i opracował go na kwintet smyczkowy. Dalej tłumaczy, że zrezygnował z oryginalnie użytych przez Lipińskiego instru-

mentów dętych, bowiem grają one tylko we fragmentach tutti. Taka argumentacja w ogóle nie przekonuje! Skoro kompozytor życzył sobie tak, a nie inaczej, to dlaczego współcześnie się tego nie akceptuje... W końcu Lipiński chyba najlepiej wiedział, co pisze i na jakie instrumenty. Pisanie, że rezygnuje się z użycia fortepianu, bo to obniża koszty wydaje się nietrafione, wszak w Filharmonii Narodowej, gdzie nagrywano ten album, fortepianów jest kilka, a jeden pianista nie kosztowałby więcej niż kilku muzyków z kwintetu... Nagranie i wydanie tego albumu jednak zostało wsparte dość pokaźną dotacją z ministerialnej kasy i bogatego sponsora jakim jest bank państwowy. Zatem co stało na przeszkodzie, by nagrać dzieła Lipińskiego w formie zaproponowanej przez kompozytora? Tym bardziej, że już od ponad dwudziestu lat na świecie gra się muzykę w sposób taki, jaki obowiązywał w epoce jej powstania, a także, jeśli to możliwe, na instrumentach z epoki. Trudno uwierzyć, by Lipiński był kompozytorem, którego dzieła wymagają przed odkryciem i premierowym nagraniem współczesnego ulepszenia.

Recenzencka uczciwość nakazuje zauważyć, że niektóre utwory zostały już kiedyś wydane w niefunkcjonującej obecnie firmie Selene. Zatem z sześciu wydanych tu płyt, dwie już były kiedyś wydane. Zastanawia też fakt, dlaczego w albumie Kulka/Lipiński, gdzie magnesem jest oczywiście Konstanty Andrzej Kulka nie dołożono dwóch kaprysów na skrzypce solo, które nagrane były na płycie Selene! Szkoda. Dołączone do płyt Selene komentarze wydają się być ciekawsze i, co najważniejsze, mają omówienia nagranych utworów, których w tej edycji brakuje. Mimo tych uwag albumem Kulka/Lipiński warto się zainteresować i mieć go w swojej kolekcji płytowej.

Na osobne słowa należącego uznania zasługuje wymakowana szata graficzna albumu, bardzo mi przypadła do gustu jej żółto-grafitowa stylistyka. Album wydano w postaci sześciu płyt umieszczonych w tekturowych kopertach, a całość z kilkudziesięciostronicową książeczką jest zapakowana w kartonowe pudełko. Awers i rewers albumu zdobiją zdjęcia Konstantego Andrzeja Kulki. Polecam ten piękny i wartościowy album!

Arkadiusz Jędrasik

WOLFGANG AMADEUS MOZART Requiem

Orchestre des Champs-Élysées; Collegium Vocale Gent; Accademia Chigiana Siena • Philippe Herreweghe, dyrygent

NIFC DVD-001 • w. 2012, n. 2010 • DVD-V, 73'00"

★★★★★

30 października 1849 r., w paryskim kościele św. Marii Magdaleny, odbyły się uroczystości pogrzebowe Fryderyka Chopina. Zgodnie z jego wolą, podczas ich sprawowania zabrzmiało *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Również zgodnie z życzeniem kompozytora urna z jego sercem została przywieziona do Polski i po różnych kolejach losu w 1945 r. spoczęła na stałe w warszawskim kościele św. Krzyża. Tradycją stało się, że każdego roku 17 października – w dniu śmierci Chopina – odprowadzana jest w jego intencji msza żałobna, podczas której rozbrzmiewa mozartowskie *Requiem*.

W Roku Chopinowskim do tego przedsięwzięcia zostali zaproszeni wyjątkowi goście – chóry Collegium Vocale Gent i Accademia Chigiana Siena, Orchestre des Champs-Élysées (grająca na XIX-wiecznych instrumentach) oraz soliści: Christina Landshamer, Ingeborg Danz, Robert Getchell i Matthew Brook – pod dy-

rekcją Philippe'a Herreweghe. Liturgii przewodniczył ks. prof. Kazimierz Szymonik, zaś części stałe, nie opracowane polifonicznie, zabrzmiały w gregoriańskiej wersji. Po dwóch latach nakładem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina ukazała się płyta DVD, prezentująca tamto wydarzenie, otwierając jednocześnie cykl *Romantyczne Requiem*.

Muszę zgodzić się z opisem NIFC-u, iż „zrealizowany w technice HD film, zachowujący najwyższą jakość dźwięku, w wysmakowany sposób przekazuje wyjątkową atmosferę uroczystości i miejsca, w którym się rozgrywa”. Wykonanie rzeczywiście wyjątkowe – dramatyczne, ale nie teatralne; raczej pokorne, dzięki czemu muzyka Mozarta nie stanowiła dodatku do liturgii, lecz ją współtworzyła. W wizualnym odbiorze wrażenie to psuło nieco ustawienie artystów (przed ołtarzem) – sięgając np. do *Karajan Memorial Concert* (rejestracji liturgicznej wersji mozartowskiego *Requiem* w katedrze w Salzburgu w 10. rocznicę śmierci Karajana), problem ten został rozwiązany przez ustawienie chóru i orkiestry w bocznej nawie. Ale tak naprawdę jest to jedyny mankament.

Realizatorzy – na czele z Waldemarem Stroińskim – spisali się wzorowo, za co największe wyrazy uznania. Otrzymałiśmy bowiem nie tylko efektowne ujęcia kościoła, ale również bardzo świadome, ciekawe zbliżenia publiczności (a wśród niej wielu gwiazd światowej pianistyki, obecnej wówczas w Warszawie przy okazji Konkursu Chopinowskiego), artystów i akcji liturgicznej, zrealizowanych z wyczuciem zarówno sprawowanych obrzędów, jak i narracji muzycznej (np. zbliżenia poszczególnych grup podejmujących temat). Całości dopełnia przejrzysta szata graficzna (merytoryczna również) menu płyty i książeczki.

Autorowi projektu wypada pogratulować pomysłu, artystom i realizatorom – jego wykonania i pozostaje nam z niecierpliwością oczekiwać kolejnych części cyklu.

Emilia Dudkiewicz



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Bella mia fiamma... – arie koncertowe

Olga Pasiecznik, sopran; Natalia Pasiecznik, fortepian; Marek Niedział, obój • NFM Wrocławska Orkiestra Barokowa • Jarosław Thiel, dyrygent

CD Accord ACD 175-2 • w. 2012, n. 2011 • 59'00"

Muzyka21
plyta miesiaca

Olga Pasiecznik jako śpiewaczka mozartowska już od wielu lat posiada ugruntowaną pozycję. Na swej najnowszej płycie, artystka sięga po arie genialnego klasyka, lecz tym razem są to arie koncertowe. Bogactwo zawartych tutaj emocji i przeżyć nie ustępuje jednak osławionym operowym „samograjom”. Tym bardziej, że Olga Pasiecznik tworzy żywe, pełnokrwiste kreacje, w których od namiętności aż kipi.

Całość otwiera *Ah, lo prevedi!* KV 272. Śpiewaczka w niezwykle sugestywny sposób odmalowuje tutaj rozpacz kobiety po stracie ukochanego. Z jaką mocą wypowiada ona oskarżycielskie słowa pod adresem Eurysteusza, który pozostał obojętny na śmierć Perseusza! Pod względem siły wyrazu, kreacja Pasiecznik równać się może chyba tylko z rolą Medei, gdy wcielala się w nią Maria Callas... Ale interpretacja Olgi Pasiecznik

posiada jeszcze dodatkowy wymiar. Po szaleńczym wybuchu, artystka wyczarowuje bowiem cudowny spokój – bohaterka zdecydowała już, że chce podążyć za ukochanym.

Od kolejnej arii, *Bella mia fiamma* KV 528, wziął się tytuł całej płyty. Pożegnalne słowa wypowiedane przez wygnanego króla, w postaci którego wciela się artystka, do ukochanej, którą ma już na zawsze opuścić, są pełne żaru i mocy. Sugestywne „terrible” dźwięczy słuchaczowi w uszach jeszcze długi czas po wybrzmieniu ostatnich akordów arii.

W nieco inny świat przenosi nas aria *A questo seno* KV 374. Głos tchnie tutaj lekkością, a jej interpretacja pełna jest gracji. To samo można powiedzieć o wykonaniu *Vorrei spiegarvi, oh Dio!* KV 418. Z jaką łatwością artystka realizuje swą nietatwą partię! Jej technika koloraturowa pozostaje nieskazitelna. A w jak znakomity sposób kontrastuje pomiędzy sobą kolejne segmenty arii, której finał brzmi isticie porywajaco!

W *Chi sa, chi sa qual sia* KV 582 sopranistka zachwyca humorem. Z kolei *Vado, ma dove?* KV 583 w całości jest bardzo piękna. Znakomitą kreację tworzy artystka w bodaj najślynniejszej mozartowskiej arii koncertowej, *Ch'io mi scordi di te?* KV 505. Cóż za bogactwo uczuć, jakaż artystyczna klasa! Kreacji tej nie powstydzilaby się chyba nawet wielka Elisabeth Schwarzkopf. Zresztą, pod względem artystycznego formatu, obie artystki reprezentują porównywalny poziom. I jeszcze jedna rzecz wymaga zaznaczenia w przypadku wykonania zaprezentowanego na omawianej płycie: znakomity dialog Olgi z siostrą, Natalią, grającą tutaj na kopii pianoforte Waltera z 1795 r. Całość zamyka sielankowa aria *Nehmt meinen Dank*

KV 383, przywołująca na myśl najbardziej pogodne Schubertowskie pieśni. Pełen uroku głos Olgi Pasiecznik doskonale oddaje charakter muzyki i stanowi idealne zwieńczenie programu.

Jest to płyta, którą można się prawdziwie delektować. Wszystkie wykonania są pełne życia i namiętności, bardzo emocjonalne i nasycone ekspresją. Akompaniament NFM Wrocławskiej Orkiestry Barokowej pod dyrekcją Jaroslawa Thiela jest znakomity: dość gęsty, lecz idealnie podkreślający charakter muzyki. Bo mamy tu do czynienia z Mozartem antycypującym już Beethovena... Jest to sztuka najwyższej próby!

Omawiana płyta stanowi prawdziwą perłę Mozartowskiej fonografii!

Lukasz Kaczmarek

SERGIUSZ RACHMANINOW
Sonata nr 2 op. 36, 5 Morceaux de fantaisie op. 3, Wariacje na temat Corellego op. 42

Alessandro Mazzamuto, fortepian
Arts 47761-8 • w. 2012, n. 2012 • SACD, 72'54"

☆☆☆☆

Nieczęsto usłyszeć można *II Sonatę fortepianową b-moll* Sergiusza Rachmaninowa w jej pierwotnej wersji z 1913 r. A właśnie tę włączył do programu swojej płyty Alessandro Mazzamuto, młody pianista włoski. Tę też przedstawił podczas 58. Konkursu Pianistycznego im. Ferruccio Busoniego w Bolzano w roku 2011, zdobywając prestiżową Lodovici Prize, przyznaną przez przewodniczącą jury, Marthę Argerich dla artysty najbardziej predysponowanego do nagrania płytowego. Za ideą nagrody stoi potrzeba oddania hołdu i kontynuowania szlachetnej działalności Gian Andrei Lodoviciego (1960–2008), zasłużonego krytyka

muzycznego oraz producenta nagrań, pomysłodawcy koncertów dla osób terminalnie chorych, zmagających się z rakiem. Owocem przyznanej w roku 2011 nagrody jest omawiana płyta. Alessandro Mazzamuto (ur. 1988 r.) w całości poświęcił ją muzyce Sergiusza Rachmaninowa. Prócz wspomnianej *II Sonaty* w jej pierwotnej wersji (znacznie dłuższej), znalazł tu się także cykl *5 Morceaux de Fantaisie* op. 3 oraz *Wariacje na temat Corelliego* op. 42 (właściwie wariacje na temat folii). Aby nie pozostawiać wątpliwości, od razu zaznaczę, że w moim przekonaniu, Mazzamuto zasłużenie odebrał swą nagrodę. Jego pianistyka jest bowiem najwyższej próby. Artysta odznacza się dużą wrażliwością, pięknym, subtelnym dźwiękiem i odpowiednią techniką, która wszak nigdy nie jest nadmiernie eksponowana. Znakomity, zdecydowany i wyrazisty początek *II Sonaty* nie daje pojęcia o tym, co będzie się działo dalej. Ileż poezji wydobywa młody pianista z rachmaninowskiej muzyki! Jego stylistyka ma przy tym delikatne, impresjonistyczne zabarwienie (piękna *Elegia* z op. 3). Znakomicie różnicuje on też kolejne wariacje w op. 42. Bo właśnie umiejętność wychwytywania niuansów, ukazywania detali jest jedną z najmocniejszych stron pianisty. Artysta prezentuje raczej analityczne podejście. Nieco słabiej sprawdza się to w *Melodii* z op. 3, w której nieco brakuje legata, swoistej romantyczności. Również w słynnym *Preludium cis-moll* z tegoż zbioru, brakuje mi pewnej szlachetności, autorytetu. Niemniej, wizja Mazzamuta jest bardzo spójna, piękna i artystycznie dojrzała. Miejmy nadzieję, że kariera tego pianisty rozwinie się w pożądanym kierunku i zaowocuje kolejnymi, nie mniej udanymi produkcjami. Z największym zaciekawieniem wyczekiwałam jego nagrań muzyki Debussy'ego, w której

talent pianisty zajaśniałby chyba najlepiej.

Łukasz Kaczmarek

SERGIUSZ RACHMANINOW
Symfonia nr 2, Tańce z opery Aleko

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • Wasyl Petrenko, dyrygent
EMI Classics 9 15473 2 • w. 2012 • 73'05"
★★★★★

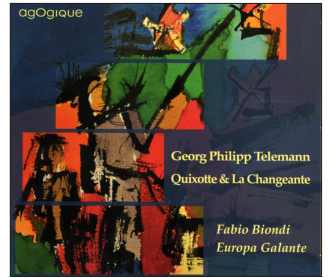
Powstałe w latach 70. ubiegłego stulecia nagrania symfoniki Sergiusza Rachmaninowa, dokonane dla EMI przez Londyńską Orkiestrę Symfoniczną i jej ówczesnego szefa, André Previna, zrobiły wiele dobrego dla percepcji orkiestrowej twórczości wielkiego kompozytora, zasłużenie sytuując się na czele najbardziej udanych fonograficznych kreacji tego repertuaru. Minęły dziesięciolecia, pojawiły się kolejne płyty z udziałem renomowanych zespołów i kapelmistrzów, lecz początek drugiej dekady XXI w. udowodnił prymat młodego rosyjskiego dyrygenta, o którym już od kilku lat jest głośno w świecie. Wasyl Petrenko, znany ze świetnego cyklu *Symfonii* Szostakowicza powstającego dla firmy Naxos, realizuje z kolei w barwach EMI projekt poświęcony kolejnemu rodakowi, czyli Rachmaninowowi. Pierwszy krążek z *III Symfonią* wzbudził entuzjazm krytyki; sądzę, że będzie podobnie z najnowszą płytą zasługującą na naprawdę wysoką ocenę.

Znalazły się na jej początku *Tańce z opery Aleko*, utwory niestety praktycznie u nas nieznanne, aczkolwiek warte zainteresowania, co udowadnia trzeci z nich, bardzo efektowna pozycja, w której nie ulega najmniejszej wątpliwości temperament Petrenki i kierowanej przez niego orkiestry z Liverpoolu. Świetnie wypadli w opus magnum albumu, czyli najpopularniejszej, *II Symfonii e-moll*, obecnej na dziesiątkach płytowych rejestracji. Jest dla

mnie oczywistym, że od tej pory prezentowane nagranie będzie dla nich najpoważniejszą konkurencją. Całość brzmi znakomicie: bardziej lirycznie niż dramatycznie, ze świetnie dobranymi tempami i dobrze uchwyconym charakterem. Robi wrażenie nastrojowy, wolny wstęp, idealnie wprowadzający w klimat i strukturę dzieła; zwraca uwagę powtórzenie ekspozycji, jak również mądry stosunek dyrygenta do kwestii czasu (umiarkowana agogika) i prowadzenia narracji w części pierwszej. Dzięki temu słychać ogromne bogactwo wątków, szczegółów oraz myśli, słabo obecnych lub ignorowanych w innych interpretacjach. Efektowne drugie ogniwo odznacza się żywym pulsem, wielką wyrazistością rytmiczną i czytelnością artykulacyjną. Piękna część trzecia, ze słynnym tematem klarnetu, ujmuje liryzmem i uczuciowością, ale nie nazbyt sentymentalną. Niezwykle starannie, niespiesznie wykonany finał zaś zachwyca blaskiem brzmienia zespołu, zwłaszcza blachy i perkusji.

Gorąco polecam omawianą płytę z wybitną kreacją Filharmoników z Liverpoolu pod wyśmienitym kierownictwem Wasyla Petrenki, którą uznaję za jedno z najlepszych nagrań *II Symfonii* Sergiusza Rachmaninowa dostępnych obecnie na rynku. A swoją drogą trzeba jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że promocja muzyki rosyjskiej na Wyspach Brytyjskich ma się świetnie już od dawna, lecz zintensyfikowała się w momencie swoistej inwazji pochodzących ze Wschodu kapelmistrzów (Walery Gergiew i Władimir Jurowski szefują najlepszym orkiestrom w Londynie). Przynosi to bardzo interesujące rezultaty koncertowe i fonograficzne, czego dowodzi omawiany album, prawdziwy sukces wydawcy i wykonawców.

Paweł Chmielowski



GEORG PHILIPP TELEMANN
Koncert F-dur na 3 skrzypiec, Suita Burlesque de Quixotte, Koncert G-dur na altówkę, Koncert C-dur na dwoje skrzypiec, Suita la Changeante

Fabio Biondi, Andrea Rognoni, Fabio Ravasi, skrzypce; Stefano Marocchi, altówka • Europa Galante
Agogique AGO005 • w. 2012, n. 2011 • 71'57"

★★★★★

To nowe nagranie zrealizowane przez Fabia Biondiego chce pokazać różne aspekty twórczości Telemanna. Mamy więc tutaj i suity, i koncerty. Dwie suity Telemanna nagrane na tej płycie, choć w formie są typowo francuskie, w stylu są raczej włoskie. W szczególności urzekająca jest sześcioczęściowa suita *Burlesque de Quixotte* oparta na kilku fragmentach z dzieła Cervantesa. Uwertura jest co prawda dosyć typowa, prawdziwym arcydziełem jest *Przebudzenie Donkiszota*; można jego słuchać wiele razy bez znużenia. Również *Jego miłosne westchnienia* przerywane dramatycznymi chwilami ciszy obrazują jego wahania, oczekiwania na ukochaną. Sancho Pansa daje okazję do naśladowania rżenia osła; nawet Saint-Saëns mógłby pozazdrościć Telemannowi inwencji twórczej. Z pośród trzech koncertów ten na altówkę jest najoryginalniejszy. Inspiruje się on formą czteroczęściową Corelliego. Altowiolista Stefano Marocchi jest wyjątkowo uduchowiony, gra pięknym dźwiękiem, a w finale pokazuje swoje możliwości jako wirtuoz.

Oto kolejny, bardzo udany album Fabia Biondiego, po który warto sięgnąć. Telemann na najwyższym poziomie.

Stanisław Lubliński



CARL MARIA VON WEBER
6 Sonat skrzypcowych op. 10, Kwartet fortepianowy op. 8
Isabelle Faust, skrzypce; Alexander Melnikov, fortepian; Boris Faust, altówka; Wolfgang Emanuel Schmidt, wiolonczela

Harmonia Mundi HMC 902108 • w. 2012, n. 2021 • 70'11"

★★★★★

Carl Maria von Weber znany jest przede wszystkim jako twórca oper, z których najslawniejszą jest oczywiście *Wolny strzelec*. A przecież katalog jego twórczości zawiera kilkadziesiąt utworów i obejmuje właściwie wszystkie gatunki. Prezentowana płyta zawiera dwa zapomniane dzieła tego wybitnego kompozytora. *6 Sonat* op. 10 dedykowanych, wedle autora, amatorom, a także *Kwartet fortepianowy* op. 8.

Sonaty op. 10 zostały odrzucone przez wydawcę ze względu na ich wątpliwą oryginalność. Ten znakomity album, którego główną bohaterką jest Isabelle Faust, przekona słuchacza, jak bardzo wydawca pomylił się. Niezwykła interpretacja tych dzieł w wykonaniu skrzypaczki i towarzyszącego jej pianisty, Alexandra Melnikova, porwie każdego słuchacza. Ten repertuar po raz kolejny pozwala nam zetknąć się ze znakomitymi możliwościami wykonawczymi tych artystów. Jest to prawdziwy popis technicznej precyzji, dbałości o

każdy szczegół, troski o piękne, wyraziste, soczyste brzmienie. Słuchając tych sonat nie można pojąć obiekcji XIX-wiecznego wydawcy.

Kolejnym znakomitym utworem na tej płycie jest *Kwartet* op. 8 napisany przez 22-letniego kompozytora. Do dwójki wymienionych artystów dołączył brat Isabelle Faust, altowiolista Boris oraz wiolonczelista Wolfgang Emanuel Schmidt. Ta czwórka fascynuje precyzją, energią, zaangażowaniem i mistrzostwem. Znakomita dramaturgia dzieła, subtelne niuanse poszczególnych głosów, muzycy tworzą jeden spójny organizm. Zwraca uwagę nie tylko piękna barwa dźwięku poszczególnych instrumentów, znakomita gotowość techniczna, ale przede wszystkim głębokie zrozumienie muzyki Webera.

Dzięki temu krążkowi każdy słuchacz na zawsze już zapamięta, że Weber to nie tylko opera. Jedna z najbardziej wartościowych płyt ubiegłego roku.

Stanisław Lubliński



MIECZYŚLAW WEINBERG
Complete Piano Works 1: I Sonata fortepianowa op. 5; Kołysanka op. 1; II Sonata fortepianowa op. 8; 2 Mazurki op. 10; Sonata fortepianowa op. 49 bis

Allison Brewster Franzetti, fortepian
 Grand Piano GP603 • w. 2012, n. 2009-2010 • 60'58"

★★★★★

Complete Piano Works 2: Partita op. 54; Sonatina fortepianowa op. 49; IV Sonata fortepianowa op. 56



Allison Brewster Franzetti, fortepian
 Grand Piano GP607 • w. 2012, n. 2009-2010 • 57'28"

★★★★★



Muzyka kameralna na instrumenty dęte drewniane: Sonata na klarnet i fortepian op. 28; 12 miniatur na flet i fortepian op. 29; Sonata na fagot solo op. 133; Trio na flet, altówkę i harfę op. 127

Elisaveta Blumina, fortepian; Wenzel Fuchs, klarnet; Henrik Wiese, flet; Mathias Baier, fagot; Nimrod Guez, altówka; Uta Jungwirth, harfa
 CPO 777 630-2 • w. 2012, n. 2009-2010 • 73'23"

★★★★★

Mieczysław Weinberg to polski kompozytor, którego dramatyczne losy rzuciły do Rosji, tam żył i tworzył przez prawie cały wiek XX. Jego wielobarwne i dramatyczne życie może stanowić scenariusz filmu. Wiele o nim zostało napisane na tych łamach przy okazji recenzowania płyt z jego muzyką. Ostatnimi laty muzyka Weinberga przeżywa wielki renesans, nagrywa ją wielu artystów i wiele orkiestr. W każdej szanującej się firmie płytowej znajduje się przynajmniej jedna weinbergowska płyta.

Teraz prezentujemy naszym czytelnikom trzy płyty, dwie z serii *Komplet muzyki fortepianowej*

i trzecia to *Muzyka kameralna na instrumenty dęte drewniane*.

Muzykę fortepianową nagrała amerykańska pianistka Allison Brewster Franzetti dla nowej firmy Grand Piano, której patronuje Klaus Heymann. Muzyka kameralna ukazała się w niemieckiej firmie CPO.

Mieczysław Weinberg, podobnie jak Dymitr Szostakowicz był pianistą. O jego wielkim kunszcie w tym względzie świadczą dokonania, m.in. w młodym wieku opanował *Sonatę h-moll* Liszta. Jako młody i wyjątkowo zdolny pianista współpracował przy prawykonaniu *Tria fortepianowego* Panufnika i *Koncertu fortepianowego* Zbigniewa Turckiego. Jego muzyka nagrana na pierwszej płycie pochodzi z tzw. wczesnego okresu jego życia, co potwierdzają numery opusów. W tym czasie Weinberg walczył z gruźlicą, która spowodowała przerwę w jego karierze koncertowej. A był rekomendowany przez Józefa Hofmanna do studiów w Curtis Institute of Music, które uniemożliwiła mu hitlerowska inwazja na Polskę i ucieczka na wschód Europy. Cztery z pięciu utworów nagranych na płytę zostały skomponowane w Polsce i w Mińsku, gdzie wznowił studia po ucieczce z kraju.

Pierwsza płyta z kompletu muzyki fortepianowej Mieczysława Weinberga zawiera trzy premierowe nagrania: *Kołysankę* op. 1, dwa *Mazurki* op. 10 oraz *Sonatę* op. 49 bis.

Otwierająca płytę *I Sonata fortepianowa* jest utworem napiętym i mocno udratyzowanym, którą rozpoczyna powolny wstęp, potem mamy odwołanie do Szostakowicza przypominające szaloną polkę, dalej powolne intermezzo i szaloną toccatę w rapsodycznym stylu, która zamyka to ekspresyjne dzieło. Jej nastrój i specyficzny język przypomina wczesne dzieła fortepianowe Szostakowicza.

Kołysanka jest frapująca, a jej nieubłagany rytmiczny

Różne

A JAPANESE JOURNEY Pieśni japońskich kompozytorów

Charlotte de Rotschild, sopran;
Masahiro Saitoh, fortepian

Nimbus Alliance NI 6190 • w. 2012, n.
2012 • 60'35"

★★★★

Muzyka japońska odznaczała się zawsze odrębnością, tkwiąc korzeniami w czasach prehistorycznych. Może największy wpływ miała na nią muzyka kontynentalnych Chin. Jako wiernie japońskie, ewoluujące na przestrzeni wieków, są tradycje pantomimy i tańców. Muzyka europejska przeniknęła do Japonii w drugiej połowie XIX w. Mniejszy wpływ pozostał europejski klasycyzm i romantyzm, natomiast duży wywarła muzyka impresjonistyczna oraz twórczość wiedeńskiej szkoły dodekafonistów. Znaczne ożywienie japońskiej muzyki, w europejskim znaczeniu i przy zachowaniu kulturowania tradycji, nastąpiło po drugiej wojnie światowej. Wzrosło też zainteresowanie tą oryginalną i ciekawą muzyką.

Dobrym przykładem tych tendencji jest omawiana płyta. Zawiera ona 22 pieśni ułożone przez wykonawczynię w cykl pór roku: jesień – zima – wiosna – lato. Autorami pieśni są japońscy kompozytorzy XIX i XX w., tworzący do słów poetów japońskich tego samego okresu. Spośród kompozytorów przypomnianych na tej płycie wymienić należy dwóch wybitnych i znanych nie tylko w Japonii, Kosaku Yamada (1886–1965) i Yoshinao Nakata (1923–2000). Zarówno oni, jak i pozostali, oryginalny japoński koloryt w swej twórczości łączą z wyraźnymi wpływami pieśni niemieckiej i francuskiego impresjonizmu, wyraźnie udowadniając, iż najważniejsze w muzyce jest piękno melodii.

impuls daje poczucie zastoju, podczas gdy burzliwe harmonie zapewniają poczucie niepokoju. Wczesne mazurki oznaczone jako op. 10, były rzeczywiście napisane, gdy kompozytor miał około 14 lat, są zarówno rytmiczne i wirtuozowskie.

II Sonata fortepianowa jest utworem napisanym w stylu prokofiewowskim, a jej prawykonania dokonał genialny rosyjski pianista Emil Gilels w Wielkiej Sali Konserwatorium Moskiewskiego w 1943 r., jest mniej ostra, ekspresyjna niż *Pierwsza sonata*. To dzieło bardziej klasycystyczne i posiada szcuplejszą teksturę, przez to jest bardziej jasna i fascynująca w pojedynczych liniach melodycznych, choć jej język jest nadal inspirowany modernistyczną szkołą tamtych lat.

Zamykająca płytę *Sonata* z opusu 49 bis powstała w czasach, gdy w ZSRR rządził muzyką Andriej Żdanow, a kompozytor oparł ją na prostocie języka muzycznego (wtedy bardzo bezpiecznego dla twórcy). Powrócił do dzieła w 1970 r. i rozszerzył jej język o swoje przeżycia z tamtych dni represji, co w sumie dało dzieło o intrygującym klimacie pokazującym smak refleksji o tamtych trudnych dniach. Ta *Sonata*, znana też jako *Sonatina*, jest bardziej liryczna i nostalgiczna od swojej pierwotnej wersji.

W *I Sonacie* Franzetti wyszukuje właściwą równowagę pomiędzy ciężkim charakterem fragmentów dysonansowych a wirtuozowskimi i delikatnymi przyplitkami i odpłytami bardziej lirycznych fragmentów dzieła. W *II Sonacie* pianistka delektuje się prostotą pracy kompozytora, na uwagę zasługuje ciągły ruch w muzyce, ciągłe wędrówki figuracji od bardziej stonowanych i hipnotyzujących do tych intensywnych brzmieniowo. Kto lubi muzykę fortepianową Prokofiewa i Szostakowicza, ten stanie się wielbicielem muzyki Weinberga.

Druga płyta jest premierowym zapisem *Partity* op. 54 i *Sonatiny* op. 49 (jej zmieniona wersja jest na pierwszej płycie, gdzie ma tytuł *Sonata* op. 49bis) oraz *IV Sonaty* fortepianowej.

Partita op. 54 została napisana pod koniec 1953 r. Zbudowana jest z dziesięciu części, które trwają ponad dwadzieścia dwie minuty. To monumentalne dzieło, w którym każda część to swoisty indywidualny mały majstersztyk kompozytorski. Pierwsze pięć części dzieła jest delikatne i refleksyjne (preludium, chorał, serenada, sara-banda, intermezzo), pozostałe fragmenty są zdecydowane, mocne, dosadne, a nawet „wybuchowe” (marsz, aria, ostinato, etiuda, kanon). Cała *Partita* robi ogromne wrażenie. Jak zauważa znawca twórczości Weinberga w książeczce płytowej, David Fanning, *Partita* była dziełem, jakiego radzieckie państwo oczekiwało od swych kompozytorów, by ich muzyka była stworzona i dostępna „dla mas” oraz zawierała elementy ludowe, do których odwołują się ludzie. W dziele tym zauważamy walkę tego co „stonowane i intymne” z tym co „dramatyczne i wirtuozowskie”.

Krótką *Sonatinę* op. 49 otwiera wspaniały walc, którego echa dają podobieństwa do dzieł fortepianowych Szostakowicza, a któremu ją Weinberg zadedykował. Dalej jej nastrój i charakter jest bardziej nostalgiczny, ciemny, pełen zadumy.

Mieczysław Weinberg w swojej twórczości bardzo często sięgał do źródeł, do swojej religii żydowskiej, do melodii żydowskich. Wiele ludowych melodii żydowskich jest w jego muzyce. Takie melodie tworzą materiał muzyczny *IV Sonaty fortepianowej*. Powstała ona w czasie pracy nad baletem *Złoty klucz*. Została zadedykowana Emilowi Gilelsowi (którego Weinberg poznał w czasie wojny w Taszkencie) i on ją prawykonał 19 II 1957 r. (znamy z nagrania jej

prawykonanie). W charakterze jest to dzieło bardzo tragiczne.

Franzetti interpretuje bardzo intensywnie *Partitę*, w *Sonatinie* eksponuje powolne ruchy i ostinato basów, w *IV Sonacie* stawia na skonstruowanie całościowej dramaturgii i wymowy dzieła, na pierwszy plan wydobywa jej melodię.

Allison Brewster Franzetti ma wielkie wyczucie muzyki Weinberga i jej mocno „muskularnego” stylu. Zasłynęła jako niezrównana interpretatorka muzyki współczesnej. Swego czasu zdobyła uznanie nagrywając dla Naxosu, XX-wieczne sonaty i muzykę Berga, Hindemitha, Schoenberga i Hartmanna. Amerykanka ma wielką muzykalność i bezbłędną technikę oraz mocny dźwięk, tak potrzebny przy tych dziełach. Jest to fascynująca i potężna interpretacja dzieł Weinberga.

Płyta CPO z utworami kameralnymi na instrumenty dęte drewniane jest wyjątkowo piękna. *Sonata na klarnet i fortepian* op. 28, *12 Miniatur na flet i fortepian* op. 29, *Sonata na fagot solo* op. 133 oraz *Trio na flet, altówkę i harfę* op. 127 mają swój własny charakter. To kompozycje pisane językiem z nowoczesnymi elementami, niektóre znakomicie uzupełnione żydowskimi melodiami ludowymi. Każde z dzieł zawiera w sobie mnóstwo czarownej muzyki z najwyższej półki. Udało się Weinbergowi połączyć nowoczesność języka z bogatą tradycją muzyczną. Stanowią te dzieła przykład tego co najpiękniejsze ma do zaoferowania muzyka z miniego wieku.

Płyta ta znajdzie miłośników wśród wielbicieli współczesnej muzyki kameralnej na wysokim poziomie. Zatrudnieni do jej nagrania artyści robią to w sposób doskonały. Otrzymaliśmy jedną z najlepszych płyt kameralnych zeszłego roku.

Arkadiusz Jędrasik

Wykonawczynią pieśni jest urodzona w 1955 r. sopranistka związana z rodziną angielskich bankierów i polityków, Charlotte de Rothschild, dysponująca bardzo ładnym, o szerokim brzmieniu, dźwięcznym głosem, starannie zresztą oszlifowanym w salzburskim Mozarteum i londyńskim Royal College of Music. *Japońska podróż* jest efektem fascynacji śpiewaczki Japonią. Przy fortepianie śpiewaczce towarzyszy wybitna japońska pianistka Masahiro Saito (studiowała m.in. w Krakowie u prof. Haliny Czerny-Stefańskiej), która intonację języka japońskiego wyraźnie wyraża rytmiką i melodią.

Jacek Chodorowski



ALL SHALL BE WELL

Exultate Singers • David Ogden, dyrygent

Naxos 8. 572760 • w. 2012, nn. 2011 • 61'11"

Muzyka21
płyta miesiąca

„Muzyka jest ową formą, która ze wszystkich form zbliża nas najbardziej do Ducha, jest najcieńszym welonem odgradzającym nas od Niego. (...) Jest punktem granicznym tego, co ludzkie i na tej granicy zaczyna się to, co boskie. Jest odwiecznym pomnikiem tego, że ludzie mogą przeczuwać, czym jest Bóg...”. Myśl wybitnego szwajcarskiego teologa Hansa Ursa von Balthasara zdaje się być trafnym komentarzem do albumu zatytułowanego *All Shall Be Well*, prezentowanego przez brytyjski zespół Exultate Singers, a wydanego w maju 2012 r. przez firmę Naxos.

Zawartość krążka, to starannie wybrane dzieła muzyki chóralnej XX w., których wspólnym mianownikiem są teksty w różny sposób podejmujące chrześcijańską tematykę. Koncepcja ludzako przypomina wcześniejsze propozycje Paula McCreesha i Gabrieli Consort (*The Road To Paradise*, czy *A Spotless Rose*). Zresztą, nie tylko koncepcja, ale również poziom wykonawczy (perfekcja intonacyjna), kultura dźwięku, sposób budowania nastroju (niezliczone odcienie operowania barwą) sprawiają, że w obu przypadkach mamy do czynienia z chóralistyką najwyższej klasy.

Najpierw słowa uznania dla Davida Ogdena – założyciela i dyrygenta zespołu – nie tylko za artystyczne walory (ukoronowaniem których jest kończące album *Stabat Mater* Nystedta, gdzie Ogdenowi udało się perfekcyjnie oddać niesłychanie bogatą symbolikę utworu), ale również za przemyślane skomponowanie całego programu tak, że stanowi on zarówno przegląd ciekawych i różnorodnych (pod względem języka muzycznego oraz środków wyrazu) współczesnych propozycji chóralnych, jak i (nade wszystko) konsekwentny przekaz teologiczny. Maryjny charakter teologicznej treści programu jest być może jednym z powodów, dzięki któremu na płycie znajdujemy polskie akcenty, bo czy polskiej duchowości chrześcijańskiej nie jest bliskie bezgraniczne zawierzenie Bogurodzicy, wiara w to, że Ona jest przewodniczką po drogach życia – także tych najbardziej zagmatwanych, prowadząc do nieba, czyli pełni szczęścia?

Album otwiera premierowy (a zarazem tytułowy) utwór skomponowany z okazji 20. rocznicy upadku muru berlińskiego przez córkę Andrzeja Panufnika, Roxanne. Autorka wykorzystała tekst i melodię

Bogurodzicy (wielkie słowa uznania dla śpiewaków za perfekcyjną dykcję!), dodając fragmenty średniowiecznych, angielskich tekstów. Niekiedy gęstej, niekiedy archaizującej harmonice towarzyszy bogata partia wionolczeli solo (Richard May – znakomity twórca nastroju, co potwierdza w pozostałych dwóch utworach). Drugim polskim akcentem jest *Totus tuus* Henryka Mikołaja Góreckiego – w moim odczuciu jedyne słabsze ogniwo albumu. Utwór, w którym owszem, nastrój budowany jest przez różnorodną barwę, ale pomysł ekstremalnie krótkich odcinków w środkowej części zupełnie pozbawia kompozycję atmosfery medytacji (co z kolei zespół zaprezentował w *Svyati Tavenera*).

Niemniej jednak jest to produkcja najwyższych lotów, która cieszy ucho i pobudza do refleksji.

Emilia Dudkiewicz



RUSSIAN FANTASY

Władimir i Vovka Aszkenazy, fortepian

Decca 478 2940 • w. 2011 • 59'43"

★★★★★

Rosyjska fantazja to najnowsza płyta Władimira Aszkenazego nagrana w duecie fortepianowym z synem – Vovką, także świetnym muzykiem. Główną część jej programu, w całości poświęconego XIX-wiecznej muzyce rosyjskiej w opracowaniach – rzadziej oryginalnych – na dwa fortepiany, stanowi *I Suita na dwa fortepiany g-moll* op. 5 Sergiusza Rachmaninowa, utwór bardzo rzadko wykonywany, będący

w cieniu osławionej *II Suity*. A tymczasem jest to kompozycja ze wszech miar znakomita! Wysłała spod pióra 20-letniego twórcy, który zadedykował ją Czajkowskiemu, entuzjaście młodzieńczej opery Rachmaninowa, *Aleko*. *I Suita* jest w twórczości rosyjskiego kompozytora dziełem niezwykłym. Powszechnie znana jest jego niechęć do programów, czy też poszukiwania pozamuzycznych inspiracji. A tymczasem w przypadku *I Suity* te inspiracje są ze wszech miar widoczne. Jej pierwsza część, *Barkarola*, nawiązuje do Lermontowa, druga, *Noc... Miłość* – do Byrona, trzecia, *Łzy* – do poematu Fiodora Tiutczewa, zaś czwarta, *Wielkanoc* – poematu Aleksieja Chomiakowa. Drugą kompozycją, która egzystuje na omawianej płycie w oryginalnej wersji jest *Fantazja a-moll na dwa fortepiany* Aleksandra Skriabina. Wszystkie pozostałe, to opracowania, bardzo dobre zresztą, Wowki Aszkenazego. Są to: *Noc na Łysej Górze* Modesta Musorgskiego, *Walc-Fantazja h-moll* Michaiła Glinki oraz słynne *Tańce połowieckie* z *Kniazia Igora* Aleksandra Borodina. Program płyty jest zatem bardzo interesujący, a prezentowane utwory bądź to stanowią część mniej znanego repertuaru (Rachmaninow, Glinka, Skriabin), bądź też prezentowane są w nowych, odświeżających opracowaniach (Musorgski, Glinka, Borodin). A wykonania utworów zawsze są mistrzowskie. Jest tutaj sporo prawdziwej wirtuozerii i blasku (Musorgski, Borodin), ale też i nastrojowości, melancholii, zadumy i prawdziwej głębi wyrazu (Rachmaninow). W drugiej części *Suity* Rachmaninowa, artyści uchwycili cudowną magię prowadzącą do kulminacyjnego momentu, kiedy wszystko inne przestaje istnieć, a pozostaje tylko muzyka. To prawdziwie wielka kreacja! Gdyby na płycie znalazła się

tylko ta / *Suita* Rachmaninowa, już byłby to wystarczający powód do sięgnięcia po nią. Ale przecież, tak rzadko grywane, fantazje Glinki i Skriabina też zasługują na poznanie! Oczywiście, trzy zamieszczone na płycie opracowania (łącznie z wspomnianym Glinką), mimo swego niewątpliwego mistrzostwa, ustępują orkiestrowym oryginałom, ale przecież celem Wowki Aszkenazego nie było udoskonalenie oryginalnych dzieł, lecz ukazanie ich w nowym, nieznanym dotąd obliczu. Omawiana płyta to znakomita porcja prawdziwej pianistyki i ukazanie muzycznego partnerstwa najwyższych lotów!

Łukasz Kaczmarek

EVGENI BOZHANOV – LIVE IN
WARSAW

Utwory Chopina, Schuberta,
Debussy'ego, Skriabina, Liszta

Profil PH12015 • w. 2012, n. 2011 • 75'07"
★★★★★

Evgenija Bozhanova pamiętamy przede wszystkim z ostatniego Konkursu Chopinowskiego. Jego wielki kunszt został doceniony zarówno przez jurorów (Bozhanov zdobył wówczas IV Nagrodę), jak i publiczność. W roku ubiegłym istotnym wydarzeniem okazał się recital pianisty, 19 sierpnia, w ramach Festiwalu „Chopin i jego Europa”, wydany obecnie na kompakcie wytwórni Profil. W programie nie mogło zabraknąć utworów Fryderyka Chopina, od których Bozhanov rozpoczął swój recital. Recital, który otwiera *Barkarola Fis-dur* op. 60, utwór szczególnie artyście bliski, od którego zwykł rozpoczynać swe koncerty. Jego interpretacja, bogata w kontrasty i niuanse, nieco patetyczna w swym charakterze, była pełna wewnętrznego przekonania. Po *Barkaroli* usłyszeliśmy 2 *Mazurki: cis-moll* op. 41 oraz *cis-moll* op. 50. Bozhanov duży nacisk kładzie na rytm; pod jego

palcami te urocze chopinowskie miniatury stają się pełne zadziorności i niepokorne! Koncepcją pianisty jest uczynić z nich „wielkie dzieła”, gra on dużym dźwiękiem, przez co jego *Mazurki* bardziej chyba przypominają dostojne *Polonezy*... Niemniej, interesująca interpretacja! Ciekawie pod względem rytmicznym brzmią też *Walce (Es-dur* op. 18, *As-dur* op. 64, *As-dur* op. 42), skłaniające się nieco w stronę oryginalnej wizji Zoltana Kocsisa. Dwa z nich (op. 42 i op. 64) zamieścił też Bozhanov w programie swojej studyjnej płyty zarejestrowanej dla wytwórni Fuga Libera, jego koncepcja uległa jednak wykrystalizowaniu. *Walc As-dur* op. 64 słyszymy teraz w wolniejszym tempie, jest on grany z większą precyzją, a pomysły interpretacyjne dojrzały i nabrały wyrazistości. To samo można powiedzieć o wykonaniu *Walca As-dur* op. 42 (niech nikogo nie zmyli czas trwania, który został w opisie płyty błędnie skrócony o minutę). Po Chopinie, w programie swego recitalu Bozhanov zamieścił 12 *Tańców niemieckich* D790 Schuberta. Pod jego palcami brzmią one kokieteryjnie, momentami ostro, a nawet agresywnie i histerycznie, chwilami nieco rustykalnie, są kompozycjami „z krwi i kości” (duży wolumen, wyraźnie zaznaczona warstwa rytmiczna). Nieco obiekcji mam natomiast w przypadku interpretacji dzieł Debussy'ego (*La plus que lente, L'Isle joyeuse*), gdzie Bozhanov, moim zdaniem, nadużywa prawego pedału, a jego forte jest nieco zbyt silne i nachalne (to samo można powiedzieć o trylach w *L'Isle joyeuse*). Są to interpretacje romantyzujące, z bogatym użyciem rubata, z silnymi akcentami i rozbudowaną skalą dynamiczną. Chociaż raczej mało stylowe, na pewno nie nudne! Po Debussym następuje, znakomicie zagrany przez Bozhanova, kapryśny w swym charakterze, *Walc*

op. 38 Aleksandra Skriabina. Recital wieńczą dwa dzieła Franciszka Liszta: 104 *Sonet Petrarki* oraz *Walc Mefisto* (nr 1, czego nie podano w opisie płyty), w których Bozhanov odnajduje się znakomicie. *Sonet* brzmi niezwykle ekspresyjnie i interesująco, z kolei *Walc Mefisto* porывa wręcz wirtuozerią, rytmiczną ostrością, wewnętrznym zróżnicowaniem! Chociaż nie wszystkie utwory okazały się najodpowiedniejsze dla temperamentu i stylu pianistyki Bozhanova, był to znakomity recital i bardzo dobrze, że ukazał się na płycie!

Ciekawostką stanowi zamieszczony w książeczce wywiad z artystą, kolejne świadectwo jego artystycznej klasy. Z całą pewnością, Evgeni Bozhanov jest dziś jednym z najciekawszych pianistów młodego pokolenia, a jego interpretacje, bardzo indywidualne, niepokorne i fascynujące, warte są poznania!

Łukasz Kaczmarek



CHICK COREA & NICOLAS ECONOMOU
On Two Pianos

Deutsche Grammophon 479 0011 • w. 2012, m. 1982 • 58'35"
★★★★★

24 czerwca 1982 r. w monachijskim Amerika-Haus miał miejsce koncert niezwykle do dwóch fortepianów zasiedli Chick Corea oraz Nicolas Economou po to, aby... wspólnie improwizować. Na pomysł taki wpadli już rok wcześniej. Wtedy to, w Los Angeles w prywatnym mieszkaniu Corei, grając dla siebie nawzajem utwory kla-

syczne przeplatane własnymi improwizacjami, naraz zasiedli wspólnie do dwóch fortepianów, aby od tej chwili wspólnie kreować sztukę. Rezultaty okazały się dla nich tak satysfakcjonujące i odkrywcze, że postanowili wystąpić wspólnie jeszcze w tym samym, 1981 r. I tak dali całą serię koncertów. Na program tego monachijskiego, z 24 czerwca 1982 r., złożyły się: improwizowana, 9. częściowa *Suita (Preludium, Ballada, Toccata, Humoreska, Inwencja, Fuga, Aria i Ostinato, Walc, Wewnątrz fortepianu)*, fragmenty *Mikrokosmosu* Béli Bartóka, dwie kompozycje Chicka Corei (*Homecoming* oraz *Duet na dwa fortepiany w trzech częściach*) a także, na zakończenie, improwizowana *Inwencja*. Rezultaty jakie osiągnęli artyści okazali się niezwykle: dwie silne osobowości przemawiające wspólnym językiem pozwalającym im na komunikację niemal bez żadnych ograniczeń. Ale należy przyznać, że zarówno Chick Corea, jak i Nicolas Economou to artyści wybitni, a zarazem wielce wszechstronni. Jeśli tego pierwszego określimy mianem jazzmana zafascynowanego klasyką, drugiego musielibyśmy nazwać klasycznym pianistą uwielbiającym jazz. Powszechnie znane są niezwykle Mozartowskie interpretacje Corei, jego współpraca z Bobbym McFerrinem w *Koncertach fortepianowych* Mozarta. Economou zaś pozostaje po dziś dzień niezwykle ceniony także jako autor opracowań klasycznych i jazzowych. Martha Argerich, z którą artysta tak lubił wspólnie występować, do dziś gra w duecie fortepianowym jego znakomite opracowanie suity z *Dziadka do orzechów* Czajkowskiego. Tyle, że już nie z Nicolasem Economou, który zginął tragicznie w wypadku samochodowym, na rodzimym Cyprze, z końcem 1993 r.

A jego wspólny recital (*Na Dwóch Fortepianach*) z Chic-

kiem Coreą pojawia się po raz pierwszy na płytach. Ukazuje on tych dwoje artystów w zupełnie nowych obliczach. W moim przekonaniu jest to świadectwo najlepszej współpracy, jaką osiągnął Corea w duecie z innym muzykiem. To nie jest kompromis, lecz nowa jakość! Obaj pianiści są absolutnie nieskrępowani, stuprocentowo zaangażowani i wzajemnie inspirujący się. Omawiany recital to także, chyba najlepsza z możliwych, lekcja improwizacji. Improwizacji, ale także muzycznego smaku. To wielki dokument, ale i wciąż żywa sztuka. „To był wielki koncert – pisał Baldur Bockhoff w *Süddeutsche Zeitung* – a co więcej, był oświecający. Można się z niego uczyć wagi kompozycji i wagi improwizacji”.

Łukasz Kaczmarek

CYPRIEN KATSARIS

Piano Rarities: vol. I, vol. II, vol. III

Cyprien Katsaris, fortepian

Piano21: P21 030-N, P21 037-N, P21 045-N • w. 2008/2011/2012, n. 1998-2009 • 66'41", 78'35", 79'37"

☆☆☆☆☆

Coraz więcej wybitnych artystów otwiera swoje własne, niezależne wytwórnie płytowe. Jordi Savall i Alia Vox, John Eliot Gardiner i Soli Deo Gloria, czy Philippe Herreweghe i Phi, to tylko niektóre przykłady. Podobnym śladem poszedł znakomity pianista francusko-cyprijski, Cyprien Katsaris (ur. 1951 r.), który XXI w. rozpoczął od założenia własnej wytwórni, Piano21. W jej katalogu, znajdują się arcyinteresujące nagrania Katsarisa dokonane na przestrzeni kilkudziesięciu lat jego działalności koncertowej. Artysta stara się zachować właściwe proporcje pomiędzy żelaznym repertuarem a pianistycznymi ciekawostkami. I tak, obok koncertów fortepianowych Mozarta, Schumanna

czy Griega, arcydzieł Bacha, Beethovena czy Schuberta, równie pokaźne miejsce zajmują fortepianowe rarytasy. Przykładem tego, jest znakomita seria opatrzona takim właśnie tytułem: *Piano Rarities*, której trzeci wolumin właśnie ujrzał światło dzienne.

Pojawienie się na płytowym rynku *Piano Rarities vol. I* w roku 2008, wywołało zachwyty krytyków muzycznych na całym świecie, m.in. prestiżowego brytyjskiego miesięcznika Gramophone oraz francuskiego Diapason. Katsaris sięgnął tam po bardziej i mniej znane kompozycje światowego repertuaru – wszystkie w znakomitych i rzadko dotąd słyszanych fortepianowych aranżacjach. Większości opracowań dokonał Karol A. Penson, przyjaciel Katsarisa, polski profesor fizyki na Uniwersytecie w Paryżu i... świetny muzyk! Wyszedłszy spod jego pióra, dzieła orkiestrowe, wokalne, czy gitarowe, w nowych aranżacjach nabrały istic pianistycznego charakteru. Ponadto Penson starał się, aby każdy z utworów w jak największym stopniu zachował swój własny, oryginalny wizerunek. Udało się to nadzwyczajnie! Autorami pozostałych opracowań są: N. Vaneyev, Ernő von Dohnányi, Bernhard Wolff, Sergio Fiorentino oraz David A. Pritzker. Program płyty otwiera słynne *Preludium i Allegro w stylu Pugnani*ego Fritza Kreislera, które jednakże w fortepianowej aranżacji stanowi światową premierę fonograficzną! To zadziwiające, w jak wielce wirtuozowski sposób ta skrzypcowa kompozycja może zabrzmieć na fortepianie! Piękny kształt otrzymały następujące dalej 4 pieśni: *Mondnacht* op. 39 nr 5 Schumanna, *An Sylvia* Schuberta, *Der Engel* Wagnera oraz *Zueignung* Ryszarda Straussa (znakomita!). Nieco kuriozalnie, ale jakże wzruszająco brzmi opracowanie *Ada-*

gietta z *V Symfonii* Mahlera! Interesujące są także miniatury Mompou, Tarregi, Mangoré'a, Bizeta oraz Faurégo. *Walc* z baletu *Coppellia* Delibesa oraz *Wokaliza* Rachmaninowa to jedyne dwie pozycje omawianej płyty, które, opracowane odpowiednio przez Dohnányia oraz Fiorentina, doczekały się wcześniejszych płytowych rejestracji. Nie lada ciekawostką stanowi pieśń *Gwiazdka* Moniuszki – jakże pięknie brzmiąca na samym tylko fortepianie! Całość zamyka *Walc* Reinholda Gliéra. A jakie jest wykonanie Cypriena Katsarisa? Przede wszystkim, artysta jest mistrzem stylu, grając zawsze z idealnym wyczuciem. Pianista doskonale uchwycił duszę każdego z utworów, prezentując delikatność i wyrafinowanie, cudowną prostotę, bądź też świetną wirtuozerię. Bo taki właśnie dualizm wyznacza charakter całej płyty: z jednej strony lirycznej, z drugiej – niezwykle wirtuozowskiej.

Drugi wolumin serii *Piano Rarities* ma w sobie także element zabawy i spontaniczności. Poświęcony on został muzyce francuskiej, dla której Cyprien Katsaris zawsze miał (zapewne również z racji jego pochodzenia) szczególnie sentyment. Miniatury fortepianowe Déodata de Sévérac (1872–1921), Noël-Gallona (1891–1966), Jeana Galloza (1878–1959), Simone'a Plé-Caussade'a (1897–1985), Jean-Michela Damasego (ur. 1928), Jean-Jacquesa Labry'ego (1916–2001), Jacoba Tardiena (ur. 1975), Renégo Berthelota (1903–1999), czy Jeana Wienera (1896–1982) są czarujące! A jakże wspaniale wirtuozowsko brzmią *Etiudy* Amédée'a Méreauxa (1802–1874), czy Michela Sogny'ego (ur. 1947). *Sonata „Renesans”* Stéphane'a Bleta (ur. 1969) oraz kameralna *Rengua-2* Yvesa Cloué (1927–2001)

brzmia intrygująco i świeżo, a *Galop-Marsz na 8 rąk* Alberta Lavignaca (1846–1916), to świetna porcja przedniej zabawy (genialne jest wykonanie Katsarisa, do którego dołącza tutaj troje innych pianistów). Kto wie, czy największą atrakcją płyty nie jest jednak *Improwizacja na tematy z muzyki francuskiej oraz Feuilles mortes* samego Cypriena Katsarisa! Pianistyczne mistrzostwo łączy się tutaj z genialnymi pomysłami i nieskrępowanym charakterem. W całości, jest to chyba nie mniej znakomita płyta niż wolumin 1.

I wreszcie, wydany niedawno wol. 3, poświęcony, podobnie jak wol. 1, fortepianowym transkrypcjom. Orkiestrowe bogactwo i prawdziwy ogień wyraził się tutaj w postaci jeszcze większych fajerwerków, aniżeli miało to miejsce w przypadku dwóch pierwszych płyt. *Taniec z szablami* z baletu *Gajane* Arama Chaczaturiana w opracowaniu Lva Soline'a i Cypriena Katsarisa po prostu porywa! To jedna z najdoskonalszych fortepianowych transkrypcji, jakie kiedykolwiek dane mi było słyszeć! Znakomite są także pozostałe aranżacje muzyki baletowej Chaczaturiana: *Maskarady*, *Gajane* oraz *Spartakusa* (ich twórcami są także Alec Rowley, Oscar Levant oraz Emin Chaczaturian). Pięknie brzmią *Tańce połowieckie* z *Kniazia Igora* Borodina w poetyckim opracowaniu Feliksa Blumenfelda. Słuchając *Il Suity na dwa fortepiany* Sergiusza Rachmaninowa w aranżacji Vladimira Leyetchkissa możemy zastanawiać się, czy kompozytor rzeczywiście potrzebował aż dwóch fortepianów... Urzekającą ciekawostką jest cudowne *Adagio* z *II Symfonii* Rachmaninowa w opracowaniu Georga Kirkora. A dalej Cyprien Katsaris może już tylko jeszcze bardziej wzruszyć! Pięć ostatnich pozycji programu płyty wypełniają bowiem

Franz Liszt – Années de pèlerinage – Troisième année (IV Jeux d'eau à la Villa d'Este), Harmonies poétiques et religieuses (Bénédictio de Dieu dans la solitude; Funérailles)
• Maurice Ravel – Miroirs, Jeux d'eau

Pablo Miró, fortepian

Acte Préalable AP0244 • w. 2011, n. 2010

• 75'17"

★★★★★

Znakomitą klamrą spinającą program omawianego albumu są *Igraszki wodne*. Utwór o tym właśnie tytule, a dokładniej *Jeux d'eau à la Villa d'Este* z III Roku *Lat Pielgrzymstwa* Franciszka Liszta otwiera płytę, zamyka ją zaś – *Jeux d'eau*

Maurice'a Ravela. Bohater nagrania, Pablo Miró, zestawiał ze sobą dzieła tych kompozytorów. Prócz wspomnianych *Igraszek wodnych*, znalazły się tutaj dwa utwory z cyklu *Harmonii poetyckich i religijnych* Liszta oraz *Miroirs* (ze słynną *Alboradą del Gracioso*) Ravela. Repertuar to bardzo ambitny i interesujący. Wykonanie także jest bardzo dobre i ze wszech miar satysfakcjonujące. Pablo Miró jest artystą wrażliwym, znakomicie czującym się we wszystkich wykonywanych utworach. Wielką zaletą pianisty jest lekki ton oraz interesująca barwa: jasna i kla-



rowna, świetnie odpowiadająca prezentowanym tutaj kompozycjom Liszta i Ravela. Nie ma na płycie jakiegoś słabego punktu, utworu, który wypadalby gorzej, bądź też był niedopracowany. Pewne braki dostrzeżemy jednak, zestawiając te interpretacje z wykonaniami, które na stałe zapisały się w historii fonografii. I tak, w *Jeux d'eau à la Villa d'Este* Liszta być może brakuje trochę podkreślenia niuansów dynamicznych i wyrazowych, słuchając *Bénédictio de Dieu dans la solitude* możemy nieco tęsknić za cudownym spokojem i hipnotycznością interpretacji Alfreda Brendla, zaś w *Funérailles*

przydałoby się więcej głębi, tragizmu. W tym ostatnim utworze Pablo Miró czyni jednak inny ciekawy zabieg: jego barwa, na ogół ciepła i jasna, staje się teraz wręcz lodowata. Ogólnie rzecz ujmując, koncepcja muzyki Liszta prezentowana przez pianistę jest romantyczna, a przy tym, za sprawą klarowności i pewnej prostoty, charakteryzująca się dążeniem do jak najwierniejszego przedstawienia dzieła. Ale idźmy dalej, analizując „część ravelowską” płyty. Otwierające cykl *Miroirs Noctuelles*, jest nieco zbyt jednolite, za mało skonstrastowane, *Oiseaux tristes* ze wszech miar znakomite:

piękne i poetyckie (zupełnie inne niż osławiona, klasyczna interpretacja Giesekinga, czy wersja kompozytorska utrwalona na rolkach pianolowych), *Une barque sur l'océan* może odrobinę zbyt ciężka, *Alborada del gracioso* zbyt anemiczna (nota bene, to samo mogę powiedzieć o niedawnym nagraniu Pierre-Laurenta Aimarda), zaś *La vallée des cloches* – ponownie znakomite. A o wieńczącym płytę, skądinąd bardzo dobrze zagranych *Jeux d'eau*, mogę powiedzieć to samo, co o *Jeux d'eau à la Villa d'Este* Liszta. Podsumowując, są to jednak wspaniałe interpretacje, znakomicie oddające istotę muzyki Liszta i Ravela. I tylko ich bardzo wysoka wartość umożliwiła zestawienie z tymi najlepszymi i dokonanie porównań.

Rozczarowywać może jednak stosunkowo słaba jakość rejestracji: całość momentami brzmi niczym odrestaurowane nagranie z lat 1950., a dźwięk fortepianu bywa zbyt przenikliwy i słypony.

Niemniej, Pablo Miró jest znakomitym artystą, a jego wykonania zaprezentowanych utworów Liszta oraz Ravela są na mistrzowskim, światowym poziomie.

Łukasz Kaczmarek

pieśni Piotra Czajkowskiego, Antonina Dvořáka, Stanisława Moniuszki (*O Matko Moja*), Mieczysława Karłowicza (*Dla zasmuconej*) oraz Ryszarda Straussa. Autorami transkrypcji są Earl Wild, Eduard Schütt, Michał Marian Biernacki oraz Karol A. Penson.

Z woluminu na wolumin, artystyczny poziom jest zawsze ten najwyższy, a bogactwo emocji coraz większe! To piękna, niezwykle wartościowa, interesująca i intrygująca seria, która oby wydawana była jak najdłużej!

Łukasz Kaczmarek



MACHET DIE TORE WEIT
Muzyka adwentowa i na Boże Narodzenie

Stuttgarter Hymnus-Chorknaben; Rainer Johannes Homburg, dirigent • Kay Johannsen, organy
 MDG 902 1725-6 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 65'41"

★★★★★

Oto piękny muzyczny zbiór utworów napisanych z myślą o czasie Adwentu oraz Świąt Bożego Narodzenia, powstałych na przestrzeni czterech wieków. Wszystkie kompozycje przeznaczone są na chór: a cappella, bądź z towarzyszeniem organów, bądź też instrumentów perkusyjnych, wibrafonu i marimbafonu oraz basso continuo. Psalm *Machet die Tore Weit* Andreasa Hammerschmidta (1612–1675), od którego wziął się tytuł płyty, otwiera cały program. To piękny i pełen radości początek! Znakomite są trzy kompozycje Michaela Praetoriusa

(1571–1621), wśród nich, słynny *Es ist ein' Ros' entsprungen*. Oczywiście nie mogło także zabraknąć motetów Heinricha Schütza (1585–1672), twórcy osławionej *Historii Bożego Narodzenia*, która nie znalazła się na omawianej płycie. Jednym z najwspanialszych utworów adwentowych jest *O Heiland, reiss die Himmel auf* Johannes Brahmsa. Znakomitym zwieńczeniem programu jest zaś Bachowski motet *Fürchte dich nicht*. Pozostałe kompozycje wyszły spod pióra: Jeana Clanchégo, Johanna Eccarda (1553–1611), Carla Riedla (1827–1888), Alberta Bec-

kerą (1834–1899), Walthera Schmidta (1913–1991), Siegfrieda Redy'ego (ur. 1948) oraz słynnego chórmistrza Davida Willcocks'a (ur. 1919).

Bohaterem nagrania jest znakomity, mający bogatą tradycję, Chór Chłopięcy Hymnus ze Stuttgartu, prowadzony przez Rainera Johannes'a Homburga. Na organach gra Kay Johannsen, a wśród pozostałych wykonawców (instrumenty perkusyjne) pojawia się m.in. Katarzyna Mycka, marimbanistka polskiego pochodzenia. Artyści z równą pieczołowitością podchodzą do muzyki Schütza, Bacha, czy Brahmsa, co do utworów współczesnych. W pierwszym przypadku dążą do historycznej wierności, zaś w przypadku kompozycji najnowszych, starają się ukazać zawartą w nich tradycję. Pięknie brzmi Chór Hymnus – głosy są jasne, czyste i świeże. Na słowa najwyższego uznania zasługuje Kay Johannsen oraz, oczywiście, czuwający nad całością Rainer Johannes Homburg. Płyta jest nad wyraz interesująca – znaczna część zawartych tutaj kompozycji nie jest powszechnie znana, a wykonania w każdym przypadku są idealnie trafione!

Łukasz Kaczmarek



THE MANCHESTER GAMBA BOOK
Dietmar Berger, viola da gamba
Naxos 8. 572863-84 • w. 2012, n. 2011
• 159'14"
☆☆☆

Omawiany album przynosi 46 wczesnobarokowych utworów na violę da gamba, zawartych w słynnym zbiorze

z Manchesteru z około 1660 r. Znalazły się tutaj kompozycje takich mistrzów, jak Alfonso Ferrabosco, John Jenkins, czy też, dużo mniej znanych, Richarda Sumarte'a, bądź Gerwise'a Gerrarde'a. Ten ostatni jest twórcą znakomitej *Paveny* – zawierającej bodaj najwięcej ozdobników kompozycji, jaka została napisana na gambę. Większość utworów, jakie znalazły się na płytach, utrzymana jest w powolnym tempie i melancholijnym nastroju, co decyduje o charakterze całego albumu: nostalgicznym, refleksyjnym, nieco nużącym. Jest to muzyka dla wyrafinowanych koneserów. Ale największa wartość omawianego albumu opiera się chyba na jego walorach „kronikarskich”: zawiera on bowiem płytową rejestrację najważniejszego muzycznego zbioru przeznaczonego na violę da gamba. Wykonawcą wszystkich utworów jest niemiecki wiolonczelista i gambista, Dietmar Berger, kojarzony przede wszystkim jako członek Delos Trio Köln. Chociaż jest on dobrym muzykiem, chwilami brakuje mu technicznej precyzji i niezachwianej intonacji. Szkoda też, że nie zrobił on nic, by chociaż w minimalnym stopniu zróżnicować prezentowane kompozycje. Album adresowany jest przede wszystkim do muzyków grających na violi da gamba i fanatyków tego instrumentu.

Łukasz Kaczmarek

Nicola Porpora – Kantaty: *Abbandonato e solo, Ecco che il primo albore, Destatevi destatevi o pastori, Oh se fosse il mio core* • Johann Gottlieb Goldberg – *Sonata per il cembalo*

Artur Stefanowicz, kontratenor; Dorota Cybulska-Amsler, klawesyn, dyrygent • Ensemble Club Europa

CD Accord ACD 183-2 • w. 2012, n. 2003, 2008



Muzyka21
płyta miesiąca

Chociaż nazwiska Porpory i Goldberga zapisały się trwałym śladem w historii muzyki, twórczość tych mistrzów jest dziś zapomniana. Poszczególne arie, a nawet (rzadziej!) kompletne opery Porpory (1686–1768) dopiero od całkiem niedawna pojawiają się na płytach, podobnie zresztą jak jego kantaty. Niewiele ponad rok wstecz, ukazało się nagranie wytwórni Hyperion (wcześniej zainteresował się nimi także nieoceniony Hungaroton), a ostatnio – to omawiane, które nota bene, powstało w roku 2008. Oczywiście, każda z tych płyt zawiera tylko wybrane kantaty (w sumie Porpora jest twórcą aż około 135. utworów tego gatunku).

Nazwisko Johanna Gottlieba Goldberga (1727–1756) na stałe zrosło się z Bachowskim arcydziełem: *Wariacjami Goldbergowskimi*. Dziś jednak wydaje się wątpliwe, aby ten, niełatwy przecież, cykl przeznaczony był do wykonania przez 14-letniego chłopca, jakim był wówczas Goldberg. Tak, czy inaczej, jego twórczość jest niemal doszczętnie zapomniana. Omawiana płyta przypomina nam Goldberga-kompozytora, prezentując jego *Sonatę klawesynową*. Chociaż Goldberg był uczniem Wilhelma Friedemana Bacha, w swym utworze, utrzymanym w stylu galant, bardziej chyba zbliża się do Carla Philippa Emanuela. *Sonata klawesynowa* to znakomite, wysoce skomplikowane pod względem technicznym dzieło,

pełne interesujących pomysłów i nieco kapryśne w swym charakterze. Na omawianej płycie stanowi ono świetne interludium pomiędzy kantatami Porpory, wypełniającymi główną część programu.

Za swego życia, Nicola Porpora cieszył się ogromną sławą; tak w roli kompozytora, jak i pedagoga. Do jego uczniów należeli m.in. słynni kastraci Farinelli i Cafarelli, librecista Metastasio, czy kompozytorzy Johann Adolf Hasse oraz Józef Haydn. W swoich utworach wokalnych, Porpora duży nacisk kładł na aspekt wirtuozowski, piętząc przed solistą trudności techniczne. Niezwykle kunsztowne i rozwinięte są zwłaszcza recytatywy. Pod względem wyrazu emocjonalnego i dramatycznego, kantaty wykazują się dużym bogactwem, choć przy często pełnych żaru, arcydziełach Haendla, mogą wydawać się nieco chłodne. W utworach Porpory wpływy szkoły neapolitańskiej są wszak bardzo wyraźne. Na omawianej płycie znalazły się cztery kantaty świeckiego włoskiego mistrza. *Abbandonato e solo (Opuszczony i samotny)* opowiada o cierpieniach młodzieńca, którego ukochana jest już daleko stąd. *Ecco che il primo albore (Oto pierwsze promyki jutrzeńki)* prezentuje tematykę pasterską. *Destatevi, destatevi o pastori (Wstawajcie, wstawajcie pasterze)* to znów nieszczyśliwa miłość: tym razem zdradzona. Zaś w *Kantacie Oh se fosse il mio core (Ach, gdyby serce me)*, bohater skarży się na miłość, która obezwładnia i odbiera zakochanemu wolność.

Wszystkie te emocje doskonale zostały ukazane w zaprezentowanym na płycie wykonaniu. Kontratenor Artur Stefanowicz jest znakomity. Dysponuje on piękną, jasną barwą głosu, który wciąż brzmi świeżo i budzi zachwyt. Fragmenty „sielankowe” pełne są uroku, podczas gdy w tych

bardziej dramatycznych, artysta prezentuje właściwą ekspresję (znakomity początkowy recytatyw *Destatevi, destatevi*), a w opowiadających o bólu i cierpieniu potrafi wzruszyć (bardzo pięknie zaśpiewana aria *Qui la selve* z *Abbandonato e solo*). Jest to wykonanie zaangażowane. Pod względem technicznym, śpiewak także prezentuje się bez zarzutu. Słowa najwyższego uznania należą się również pozostałym artystom, którzy wzięli udział w nagraniu, a przede wszystkim klawesynistce Dorocie Cybulskiej-Amsler, której gra zasługuje na miano „oświeconej”. Jest ona jakby duchem unoszącym się nad muzykami, inspirującym i porywającym, ale zawsze dbającym o doskonałe proporcje. Wszystko jest tutaj na właściwym miejscu. A ileż pomysłowej fantazji jest w jej interpretacji *Sonaty* Goldberga!

To płyta dopracowana w najdrobniejszych szczegółach! Zapomniana, a piękna muzyka została zaprezentowana w mistrzowskich wykonaniach, co sprawia, że album można uznać za prawdziwą perelkę polskiej fonografii!

Łukasz Kaczmarek

Sergiusz Rachmaninow – Sonata op. 19, Wokaliza • Wiktor Suslin – Chanson contre raison, Ton H

Hun-Jung Berger, wiolonczela; José Gallardo, fortepian

Solo Musica SM 165 • w. 2011, n. 2011 • 67'00"

☆☆☆☆☆

Bardzo udana płyta! Dwa utwory Sergiusza Rachmaninowa są tutaj zestawione z współczesnymi kompozycjami Wiktora Suslina (ur. 1942 r.). Co łączy obu kompozytorów? Przede wszystkim pochodzenie oraz fakt przymusowej emigracji z Rosji/Związku Radzieckiego do Ameryki (Rachmaninow) i Niemiec (Suslin). Ale także ich

muzyka ma wiele wspólnego: obaj są znakomici w kameralistyce (choć trzon twórczości Rachmaninowa zajmuje muzyka fortepianowa), obaj też posługują się raczej klasycznymi środkami kompozytorskimi. Omawiana płyta zawiera w sumie cztery kompozycje. Wśród nich, jedyną powszechnie znaną jest *Sonata wiolonczelowa g-moll op. 19* Rachmaninowa. Zafascynowany Chopinem, rosyjski mistrz nawet tutaj nawiązał do jego muzyki, za sprawą tonacji. W g-moll jest też przecież utrzymana *Sonata wiolonczelowa* Chopina! Rachmaninowska *Wokaliza* należy do najczęściej grywanych jego kompozycji, ale w omawianym nagraniu otrzymujemy ją w oryginalnej wersji z 1915 r. (po raz pierwszy na płycie!), co stanowi nie lada gratkę! Dwa kolejne utwory, jakie znalazły się w albumie to kompozycje Suslina: *Sonata na wiolonczelę solo „Chanson contre raison”* z 1984 r. oraz *Ton H na wiolonczelę i fortepian* z roku 2001. Pewnego wyjaśnienia wymagają tytuły utworów. *Chanson contre raison* (tytuł zaczerpnięty został z francuskiej pieśni miłosnej czasów Guillaume'a de Machaut) to *Pieśń przeciwko rozsądkowi*, zaś *Ton H* – to w rzeczywistości *Ton B*. W obu kompozycjach autor posługuje się skordaturą. W *Chanson contre raison*, Suslin znakomicie operuje ciszą i kontrastem, a co za tym idzie – nastrojem. Bogactwo dynamiczne jest tutaj także olbrzymie: od sfff do ppppp (finał). A przy tym jest to utwór o znakomitej konstrukcji i wewnętrznej logice. Z kolei *Ton H* jest dziełem bardzo wyrafinowanym, niezwykle złożonym pod względem harmonicznym, operującym ćwierćtonami i mikrotonami. Uwagę zwracają w nim przede wszystkim kolorystyczne walory brzmieniowe.

Interpretacje, jakie otrzymujemy, są bardzo dobre, piękne i poetyckie. Zwraca

tutaj uwagę znakomita współpraca obojga artystów, którzy wspólnie muzykują nie od dziś. Ale jest to efektem nie tylko rutyny i doświadczenia, a może przede wszystkim ich nieprzeciętnej wrażliwości. W wykonaniu wiolonczelistki Hyun-Jung Berger i pianisty José Gallardo, Rachmaninow brzmi lirycznie i szlachetnie, zaś Suslin – klasycznie, elegancko i jakoś „przystępnie”. Kluczem do interpretacji dzieł tego współczesnego kompozytora było z pewnością dogłębne zrozumienie jego idei. W każdym przypadku, efekty są więc znakomite. Staranne wydanie i rzetelne komentarze w książeczce, stanowią dodatkowe atuty tego bardzo wartościowego albumu.

Łukasz Kaczmarek

**ROBERT UND CLARA SCHUMANN
Utwory fortepianowe**

Franz Vorraber, fortepian

Thorofon CTH2591 • w. 2012, n. 2011 • 77'14"

☆☆☆☆☆

Nie często można usłyszeć utwory Clary Schumann. Na omawianej płycie są one łączone, czego nie trudno się domyślić, z kompozycjami jej genialnego męża Roberta oraz... Franza Vorrabera, współczesnego pianisty i kompozytora młodego pokolenia. Vorraber znany jest powszechnie ze swej miłości do muzyki Roberta Schumanna. Nie tylko dokonał on rejestracji kompletu muzyki fortepianowej tego kompozytora, ale także wystąpił z serią 12. recitali, podczas których wykonał całą spuściznę fortepianową Schumanna. A omawiana płyta jest niezwykła z kilku powodów: pierwszy jest taki, o czym już po części wspomniałem, że łączy utwory trojga kompozytorów. Tylko *Fantasiestücke* op. 12 Roberta Schumanna jest dziełem powszechnie znanym. Ponadto mamy tutaj dwie kompozycje Clary Schumann oraz

cykl *Gespensergeschichten* Franza Vorrabera. Oba utwory Clary (*Sonata fortepianowa g-moll* oraz *Scherzo c-moll* op. 14) są znakomite. Zławszcza *Sonata* (której dwie pierwsze części stanowiły prezent bożonarodzeniowy dla Roberta) jest dziełem wybitnym: dojrzała, niezwykle ekspresyjna, doskonale skomponowana na fortepian, o wielkiej sile wyrazu, a przy tym pod względem artystycznej klasy, nie ustępująca chyba dwóm *Sonatom* Roberta Schumanna, a więc prawdziwym arcydziełom! Z kolei cykl *Gespensergeschichten* (*Opowieści o duchach*) op. 20 Franza Vorrabera to utwór wyrastający z tradycji romantycznej, skomponowany w stylu początku XX w. W swym założeniu, dzieło ma odzwierciedlać dziecięce wizje duchów. Można się zastanawiać, czy taką właśnie muzykę mógłby tworzyć Schumann, gdyby przyszedł na świat 70 lat później? *Gespensergeschichten* jest z całą pewnością kompozycją interesującą i wartą poznania.

Drugim powodem stanowiącym o niezwykłości omawianej płyty jest osoba wykonawcy. Franz Vorraber doskonale rozumie wykonywaną muzykę, niemal utożsamiając się z nią. Faktem jednak jest, że jego interpretacja (zwłaszcza *Fantasiestücke* Roberta Schumanna) może wydawać się kontrowersyjna. Tempo *Des Abends*, dużo wolniejsze od zwyczajowego (pianista ma tendencje do wolnych temp), nie sprzyja muzycznej narracji. A w najbardziej szybkich i wirtuozowskich częściach, może się wydawać, że pianiście brakuje techniki (*Aufschwung*). Nie mniej, w interpretacji Vorrabera jest wiele prawdziwej poezji, skupienia, refleksji, delikatności (*Warum?*). A jak ciekawie wypada ujęcie warstwy rytmicznej w *Grillen*, przesiąkniętej jakimś niepokojem, o dużej sile wyrazu. Ciekawe, bardzo kapryśne, z nieco manierycznym użyciem

rubata, jest też wykonanie *Fabel*. Vorraber to artysta wrażliwy i predysponowany do wykonywania muzyki Schumannów!

Trzecim przyczynkiem do niezwykłości omawianego albumu jest instrument. W swoim nagraniu, Franz Vorraber posłużył się historycznym fortepianem z około 1860 r. (Flügel skonstruowany przez Wilhelma Wiecka, kuzyna Clary). Może nie jest to instrument najwyższej klasy (drażnić może chwilami perkusyjne brzmienie), nie wydaje się też być odrestaurowanym w najlepszym możliwym sposobie. W lirycznych częściach zawodzi, w szybkich – wydaje się zbyt ciężki. Jednak jego wartość historyczna jest duża, a użycie go w nagraniu stanowi nie lada ciekawostkę.

I wreszcie ostatni fakt czyniący omawianą płytę niezwykłą: miejsce nagrania. Wszystkie rejestracje dokonano w domu Schumannów w Lipsku, gdzie mieszkali przez cztery lata i gdzie przyszły na świat dwie spośród ich córek.

Jeszcze jedna uwaga nasuwa mi się w związku z warstwą edytorską płyty. Dlaczego w spisie, podając lata życia kompozytorów, pominięto rok urodzenia Vorrabera? Czyżby zapomniano, że pojawia się on w podwójnej roli, kompozytora i pianisty, a nie „jedynie” wykonawcy?

Płyta może stanowić interesujący, choć momentami kuriozalny nabytek!

Łukasz Kaczmarek

**TEMPORAL VARIATIONS
Music for oboe and piano
between 1935 and 1941**

Birgit Schmieder, obój; Akiko Yamashita, fortepian

Audite 92. 539 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 74'56"

☆☆☆☆☆

Bardzo interesujący pomysł, aby na jednej płycie zgromadzić czołowe kompozycje na obój

(tudzież rożek angielski) i fortepian, powstałe w latach 1935–1941. Równie dobrze można by nadać jej tytuł *Muzyka i polityka*. W swym znakomitym komentarzu Wolfgang Rathert wyjaśnia bowiem ściśle związki pomiędzy tymi dwoma dziedzinami życia. Wpływ tej ostatniej na życie i twórczość Paula Hindemitha okazał się bardzo bolesny. Powszechnie znana jest historia o wprowadzonym przez nazistów zakazie wykonywania jego muzyki, o odsunięciu jego postaci od życia muzycznego kraju, a wreszcie konieczności emigracji. Hindemith jest twórcą 15. sonat na dwa instrumenty komponowanych między 1935 a 1955 r. Na omawianej płycie słyszymy dwie z nich: na obój i fortepian z roku 1938 oraz na rożek angielski i fortepian z roku 1941. Utrzymane są one w stylu neoklasycznym. W *Sonacie obojowej* Hindemith eksperymentuje z tonalnością, wprowadza elementy polifonii, a ogólny nastrój jest raczej radosny. *Sonata na rożek angielski* wydaje się być bardziej zróżnicowana, może skromniejsza, ale przy tym chyba bardziej uduchowiona i mająca w sobie więcej uroku.

Na omawianej płycie znalazły się także dwie kompozycje Benjamina Brittena. *Temporal variations (Doczesne wariacje, albo też Wariacje świata)* otwierają album, stanowiąc zarazem jego tytuł. To złożone, bogate w kontrasty i nastroje dzieło, składające się z 9. części, m.in. *Marszu, Chorału, Walca czy Polki*. Natomiast *Two Insect Pieces (Dwa Utwory-Owady)* z wyszczególnionymi częściami: *Konik polny* i *Osa*, stanowią pełną humoru kompozycję, w której autor podejmuje flirt z odbiorcą. Dialogowanie obu instrumentów zostało w tym utworze znakomicie ukazane!

Albumu dopełniają dwa dzieła zapomnianych dziś nieco kompozytorów: *Concertino na obój solo z akompaniamentem*

fortepianu Nikosa Skalkottasa (1904–1949) oraz *Suita na obój i fortepian* op. 17 Pavla Haasa (1899–1944). Ten pierwszy należy, obok Xenakisa, do najbardziej znaczących kompozytorów greckich XX w. Jego *Concertino* to znakomite dzieło utrzymane w technice 12-tonowej i stylu neoklasycznym. Skalkottas zmarł najprawdopodobniej w wyniku obrażeń doznanych podczas okupacji nazistowskiej. Natomiast kompozytor morawski Pavel Haas został zamordowany w Auschwitz. Jego *Suita* op. 17 to utwór modernistyczny, sarkastyczny w charakterze, obrazujący trudną sytuację polityczną okupowanego przez Hitlera kraju w roku 1939.

Wykonawcami wszystkich utworów są: oboistka Birgit Schmieder oraz pianistka Akiko Yamashita. Ich interpretacja jest raczej chłodna, co wydaje się być zresztą zabiegiem zamierzonym. Obie artystki podkreślają gorzkość i zwątpienie obecne we wszystkich w zasadzie kompozycjach (może z wyjątkiem Brittena, który będąc pacyfistą podjął w roku 1939 dobrowolną emigrację). Ich wykonanie jest bardzo „stylowe” w tym sensie, że stara się przedstawić całe historyczne tło bez jakiego przecież nie powstałaby ta muzyka!

Łukasz Kaczmarek



THE ART OF BRYN TERFEL

Deutsche Grammophon 479 0494 • w. 2012 • 149'59"

☆☆☆☆☆

Walijczyk Bryn Terfel (ur. 1965 r.) należy nie tylko do

najwybitniejszych współczesnych barytonów, ale do największych śpiewaków świata! Piękny, soczysty głos o charakterystycznej, łatwo rozpoznawalnej barwie, znakomita technika, wokalne aktorstwo o cechach geniuszu – to główne zalety tego fantastycznego artysty. W hołdzie dla jego wielkiej sztuki, macierzysta wytwórnia wydała właśnie poświęcony mu 2-płytowy album. Pieśni, arie, duety, piosenki i sceny, jakie tutaj się znalazły, w znakomity sposób przedstawiają różnorodność repertuarową Terfela. Bryn Terfel wzrusza naturalnością i prostotą w pełnych uroku pieśniach amerykańskich (*Amazing Grace, Deep River*) i walijskich (*My Little Welsh Home, Ar Hyd Y Nos, Suo-Gân*), czy lżejszych piosenkach brzmiących w jego wykonaniu iście niebagatelnie (Richard Rodgers, Frederick Loewe, Arthur Sullivan), albo przepięknej *The Lord bless you and keep you* Johna Ruttera, znakomitego współczesnego kompozytora. Znakomicie wypada w liryce wokalnej Schuberta i Schumanna, przywołując na myśl nieodżałowanego Dietricha Fischer-Dieskaua. Są to jednak skojarzenia wywołane artystyczną wielkością i znakomitą wokalną aktorstwem u obu mistrzów, nie zaś, w żadnym wypadku, podobieństwem interpretacyjnym! Oczywiście, w pieśniach brytyjskich Ralpa Vaughana Williamsa, Johna Irelanda, Ivora Gurneya i Rogera Quiltera, Bryn Terfel jest absolutnym mistrzem! Stanowią one, w dużej części, przypomnienie jego wspaniałej płyty *The Vagabond*. Terfel jest też znakomitym śpiewakiem Mozartowskim, pełnym fantazji (Figaro), wdzięku (Guglielmo w *Così fan tutte*) i humoru (Papageno w *Czarodziejskim flecie*). Nieco mniej przekonują mnie jego kreacje Haendrowskie (pochodzące wszak z wczesnego okresu kariery), do których głos Terfela po prostu niezbyt pasuje. Ale za

to, ileż szlachetności i autorytetu ma jego Eliaz z oratorium Mendelssohna! Znakomite są też kreacje Wagnerowskie Terfela (*Holender tułacz*, *Tannhäuser*), a Pieśń *In diesem Wetter*, *in diesem Braus* z Mahlerowskich *Kindertotenlieder* zachwyca oryginalnością interpretacji. Prawdziwymi majstersztykami albumu są słynna *Ehil paggio!*... *L'onore* z Verdiowskiego *Falstaffa*, roli wręcz stworzonej z myślą o Brynie Terfela, fragment *Toski* Pucciniego, w której Terfel niezwykle sugestywnie kreuje postać Scarpia, a także pełnokrwiste interpretacje fragmentów *Potępienia Fausta* Berlioz z Terfelem – Mefistofeilesem.

Otrzymujemy zatem wielowymiarowy portret artysty. Dodatkową zaletą jest fakt, iż nagrania zostały dobrane w taki sposób, że ukazują niemal cały dotychczasowy przebieg kariery śpiewaka: najstarsze rejestracje pochodzą z 1992 r., najnowsze – z 2009. A oprócz Bryna Terfela mamy tutaj całą plejadę wielkich artystów, którzy współpracowali z genialnym walijczykiem: Cecilia Bartoli, Thomas Allen, Giuseppe Sinopoli, Sir Charles Mackerras, Sir Neville Marriner, Claudio Abbado, James Levine, John Eliot Gardiner... Czy żyje dzisiaj baryton, który w jakiś sposób mógłby przewyższyć Terfela? Nie sądzę.

Łukasz Kaczmarek

TERZETTI

Tria na flet, altówkę i harfę
Utwory: Arnolda Baxa, Claude'a Debussy'ego, Maurice'a Ravela, Williama Mathiasa, Theodore'a Dubois

The Debussy Ensemble

Divine art dda25099 • w. 2012 • 63'20"

☆☆☆☆

Flet, altówka i harfa stanowią piękne połączenie. Altówka nie jest bowiem skrzypcami – jej ton jest nieco ciemniejszy, bardziej zamglony, pastelowy; harfa zaś nie jest fortepianem – w jej

dźwięku jest jakaś szczególna ulotność, zwiewność, lekkość... Niezwykle walory brzmieniowe takiego tria dostrzegli już kompozytorzy żyjący na przełomie XIX i XX wieku: Théodore Dubois (1837–1924), Claude Debussy i Arnold Bax, których dzieła znalazły się na omawianej płycie. Ponadto otrzymujemy tu także kompozycje Williama Mathiasa (1934–1992) oraz Maurice'a Ravela. W przypadku tego ostatniego, jest to opracowanie fortepianowej *Sonaty*. Impresjonistyczny i pełen delikatności charakter płyty znakomicie ilustruje już sama okładka – utrzymana w fioletowych barwach z wizerunkiem motyla.

Album otwiera *Trio elegijne* Arnolda Baxa. Warto zwrócić uwagę na podane przez kompozytora oznaczenie tempa: tempo umiarkowane, łagodnie i potoczyscie. Chociaż utwór przywołuje irlandzką muzykę ludową, a stylistycznie stoi na skraju romantyzmu i impresjonizmu (z przewagą tego ostatniego), jego charakter jest poetycki i melancholijny, a przy tym bardzo brytyjski.

Sonata na trio Debussy'ego stanowi chyba najslawniejsze dzieło przeznaczone na flet, altówkę i harfę (choć w pierwotnej wersji altówka miała być zastąpiona obojem). Jest to utwór pochodzący z ostatniego okresu twórczości kompozytora, napisany w czasie I Wojny Światowej. To znakomite dzieło, sprawiające wrażenie na polu improwizowanego.

Opracowania *Sonaty* fortepianowej Maurice'a Ravela dokonał Carlos Salzedo (1885–1961), francusko-amerykański harfista. Utwór zyskał nowy, atrakcyjny kształt, który przypadł zresztą samemu Ravelowi do gustu.

Zodiac Trio op. 70 Williama Mathiasa jest dziełem pochodzącym z 1975 r. i obrazującym wędrówkę przez kosmos. Chociaż autor wykorzystuje tutaj nowoczesne techniki i środki

kompozytorskie, charakter utworu jest raczej impresjonistyczny, nawiązujący do przeszłości.

Małym dziełem o wielkim uroku jest zamykające płytę, 5-minutowe *Terzettino* Théodore'a Dubois, kompozytora francuskiego, twórcy przede wszystkim muzyki organowej. Będąc profesorem Konserwatorium Paryskiego, napotkał troje niezwykle uzdolnionych studentów, którzy zainspirowali go do napisania *Terzettina*. Byli to: Henrietta Renié, Van Waefelghem oraz Philippe Gaubert.

Wykonanie brytyjskich artystów tworzących The Debussy Ensemble: flecistki Susan Milan, altowiolisty Matthew Jonesa oraz harfisty Ieuan Jonesa jest dobre – subtelne, wrażliwe i odpowiednio stonowane. Nieco drażni mnie tylko rozwibrowany dźwięk fletu, sam w sobie stanowiący atrakcji, ani też nie wskazany wobec prezentowanej na płycie muzyki. Jest to jednak bardzo piękny repertuarowo i miły dla ucha album.

Łukasz Kaczmarek



THE ART OF RENÉE FLEMING

Decca 478 4446 • w. 2012 • 79'07"

☆☆☆☆

Od swego debiutu płytowego (Fiordiligi, *Così fan tutte*, Decca, 1984) Renée Fleming dokonała już (niezależnie od udziału w rejestracji fonograficznej całych oper) co najmniej kilkunastu nagrań recitalowych. Wszystkie jej recitale dowodzą wyjątkowego kunsztu wokalnego artystki, jej zdumiewających możliwości stylistycznych i wielostronności artystycznej. A w dodatku artystka ta zawsze zadziwiała

elegancją, subtelnością, urodą i wdziękiem. Dwanaście razy jej płyty nominowane były do prestiżowej Nagrody Grammy, a trzykrotnie ją otrzymywały, ostatnio za nagranie arii z oper werystyckich (*Verismo*, Decca, 2009). A rok później nagrała płytę z recitalem piosenek *Dark Hope*.

Ta urodzona w Rochester (Nowy Jork, USA) śpiewaczka, znajduje się w znakomitej formie wokalne, nadal otrzymuje bardzo dobre recenzje. I choć uważana za niewątpliwą primadonnę, jej styl bycia daleko odbiega od wielu posiadaczek tego tytułu. Starannie wykształcona muzycznie (Nowy Jork i Niemcy – u E. Schwarzkopf i A. Auger), laureatka szeregu amerykańskich i europejskich konkursów wokalnych, od zarańia swej kariery czaruje słuchaczy pięknym, soczystym i wyrównanym głosem, zawsze prowadzonym w idealnym legato. Krytycy podkreślają jej niepospolitą wrażliwość i głębię interpretacji.

Omawiana płyta obejmuje 18 arii i pieśni nagranych na przestrzeni od 2003 do 2010 r. i pochodzących z wcześniejszych jej recitali płytowych. Dla kolekcjonera nagrań artystki i miłośnika jej głosu nie będzie ta płyta stanowić żadnego odkrycia, co oczywiście nie umniejsza ogromnej przyjemności jej słuchania. Uderza jednak fakt pominięcia na omawianym krążku arii Mozartowskiej. Wszak Fleming dalej uważana jest przez wielu krytyków za wybitną odtwórczynię muzyki Mozarta. A zaczęło się od pełnej sukcesu interpretacji, w szeregu spektakli, partii Konstancji w *Uprowadzeniu z seraju* w Salzburgu, w 1985 r. Od swego natomiast amerykańskiego debiutu w partii Hrabiny w *Weselu Figara* (Houston, 1988) muzyka Mozarta stanowi bardzo poważną pozycję w repertuarze artystki. Prócz wymienionych, śpiewa Donnę Annę i Donnę Elwirę w *Don*

Giovanini, Pamię w *Czardziejskim flecie*, Ilię w *Idomeno*. Wcześniej podejmowała także partię Zerliny (*Don Giovanni*) i Zuzanny (*Wesele Figara*). Drugim kompozytorem, którego artystka szczególnie preferuje, jest Ryszard Strauss (też „pominięty” w omawianej antologii). A przecież jej *Arabella*, Marszałkowska czy nawet *Cztery ostatnie pieśni* tego kompozytora potwierdzają, przede wszystkim, łatwość śpiewania długich fraz Straussowskich oraz związaną z tym umiejętność operowania długim oddechem.

Na omawianej płycie przypomniano piękny głos artystki głównie w operach kompozytorów włoskich (Bellini, Cilea, Catalani, Puccini), pieśniach sakralnych (*Ave Maria* Schuberta i Bacha/Gounoda), pieśniach Gershwin, a także w utworach lżejszej muzy (m.in. Cohena, Rodgersa).

Płyta stanowi więc swoistą antologię repertuaru wielkiej śpiewaczki i choćby tylko z tego powodu warta jest przynajmniej posłuchania.

Jacek Chodorowski

THIS INVISIBLE WORLD

Utwory: Bonis, Hindemitha, Jongena, Witt, Stankovycha, Boustany’ego, Khoury’ego, Sibeliusa

Wissam Boustany, flet; Aleksander Szram, fortepian

Nimbus Alliance NI 6170/1 • w. 2011, n. 2011 • 122’30”

☆☆☆☆

Bardzo ciekawy album: interesujące, mało znane kompozycje, świetne, inspirujące wykonanie, znakomity komentarz artysty. Tytuł: *Ten Niewidzialny Świat* ma podwójne znaczenie, co tłumaczy Wissam Boustany w swym wstępie. Z jednej strony jest holdem osobom niewidomym, które wykształciły w sobie niezwykle słuch stanowiący ich główne narzędzie poznawania świata, ale też niezwykle

wrażliwość. To właśnie ci ludzie zainspirowali Boustany’ego do nagrania omawianej płyty. Drugie zaś znaczenie odnosi się do tego co jest wewnątrz nas, a pozostaje niewidzialne... Dwie płyty jakie wchodzi w skład albumu różnią się pod względem repertuarowym. Pierwsza zawiera kompozycje powstałe wiele lat temu: Mel Bonis (1858–1937), Paula Hindemitha oraz Josepha Jongena (1873–1953). Druga poświęcona jest muzyce współczesnej, twórców współpracujących z Boustany. Jedynym powszechnie znanym dziełem, jakie znalazło się w albumie jest *Sonata fletowa* Hindemitha. Wykonanie Wissama Boustany’ego i Aleksandra Szrama jest radosne, świeże, grane mocnym dźwiękiem, krzepkie i pozbawione sentymentu, zupełnie odmienne od nagrania Jean-Pierre’a Rampala i Roberta Veyron-Lacroixa. Wyraźnie ukazuje ono Hindemitha jako neoklasyka. Podobnie można powiedzieć o interpretacjach wszystkich pozostałych dzieł, trudniej jednak byłoby zestawzić je z innymi rejestracjami. Album otwiera *Sonata* Mel Bonis, kompozytorki francuskiej. Jest to utwór utrzymany w stylistyce romantycznej, niezwykle subtelny i czarujący, o bogatej inwencji melodycznej. Zwieńczenie pierwszej płyty stanowi zaś *Sonata* op. 77 Josepha Jongena: dzieło wielkiego formatu, nieco w stylu Debussy’ego, znakomicie skomponowane, przyciągające swą energią i melodyką. Na drugiej płycie znalazły się współczesne kompozycje. Otwiera ją *This Invisible World* Carla Witt (ur. 1959), utwór specjalnie zamówiony przez Boustany’ego. Jest to swego rodzaju poemat na flet i fortepian, klasyczny w wyrazie, ale mogący też stanowić przykład znakomitej muzyki filmowej. Ten wykorzystujący ostinatowość utwor, bogato oddziałuje na emocje odbiorcy wywołując zróżnicowane stany. Dwuczęściowa *Sonata*

Serenad Yevhena Stankovycha (ur. 1942) posługuje się już bardziej współczesnymi środkami kompozytorskimi. Jest to dzieło mroczne, momentami wręcz depresyjne. Ciekawostką stanowi kompozycja samego Wissama Boustany’ego: *... And the wind whispered... (... I wyszeptał wiatr...)*, nowoczesna w brzmieniu, bogata w efekty kolorystyczne, w swej warstwie ideowej ukazująca duchowe zagubienie współczesnego człowieka. W utworze pojawiają się słowa: „wiatr nigdy nie pokazuje paszportu, gdy przekracza granicę”. Dziełem o ciężkim charakterze jest *Après un rêve* Houtafa Khoury’ego (ur. 1967), składające się z czterech części: *Funèbre I*, *Allegro drammatico*, *Adagietto „Pieśń dla zmarłego dziecka”* oraz *Funèbre II*. Jest to kompozycja opowiadająca o tragedii, niesprawiedliwości, nieodwracalnej stracie... Uroczym dopełnieniem całego albumu jest swego rodzaju bis: miniatura *Scaramouche* op. 71 Jeana Sibeliusa. Radosny, taneczny charakter przeplata się tu z melancholią. Piękna kompozycja!

Wykonania wszystkich dzieł są dobre, choć pojawia się jedno utwór brzmi tutaj podobnie; dynamika i środki wyrazu powinny jednak być nieco bardziej zróżnicowane. W całości jest to jednak bardzo satysfakcjonujący album! Tylko dlaczego wszystkie płyty Boustany’ego mają tak mało atrakcyjne okładki?

Łukasz Kaczmarek

VIVALDI MA NON SOLO

Utwory Vivaldiego, Haendla, Bertonięgo

Marita Papparizou, mezzosopran • I Solisti Veneti • Claudio Scimone, dyrygent

MDG 609 1744-2 • w. 2012, n. 2011 • 43’55”

☆☆☆

Pierwszą myślą, jaka nasuwała mi się podczas słuchania



tej płyty była: po co wznawiać to stare nagranie? Jakież było moje zdumienie, gdy ujrzałem datę nagrań: wrzesień 2011 r. Istotnie, estetyka wykonawcza sugeruje raczej, że są to rejestracje z początku lat 1970. Tak brzmi zespół I Solisti Veneti pod dyrekcją Claudia Scimone: jak gdyby z ery „przedmarrinerowskiej”, z romantycznym frazowaniem, brakiem właściwego barokowego pulsu, zupełnie niestylową artykulacją, rozlewnością i mocnym vibratem smyczków. I, co jest chyba największą wadą: Scimone dyryguje bez wyobraźni i polotu. W podobnym stylu utrzymany jest też śpiew Marity Papparizou – śpiewaczki o skali mezzosopranu, lecz o zgoła kontraltowej barwie. Jej sposób śpiewu nasuwa na myśl Marilyn Horne. Niestety, pod względem technicznym, grecka artystka zupełnie nie może się równać z wielką Amerykanką. Jej głos nie ma też odpowiedniej ruchliwości, przez co Papparizou nie radzi sobie z barokową koloraturą, ozdobnikami i szybszymi ustępami. Niezastąpiona pod tym względem jest genialna Cecilia Bartoli... Papparizou w zasadzie w każdym z wykonywanych utworów prezentuje poważne problemy intonacyjne. Nie trafia w odpowiednie dźwięki, stosuje brzydkie glissandowe podjazdy, nadużywa vibrata, które wydaje się być poza jej kontrolą. Głos sprawia często wrażenie brzydka „trzęsącego się”, często przeforsowanego.

Na płycie znalazła się przede wszystkim muzyka Vivaldiego: *Stabat Mater* oraz trzy arie (dwie z *Orlando Furioso* i jedna z *Farnace*). Na dokładkę słyszymy

po jednym utworze Haendla i Ferdinando Bertoniiego (1725–1813). Wykonanie arii *Morirò mà vendicata* z opery *Teseo* Haendla w ogóle nie nadaje się do słuchania. Jest to totalny muzyczny chaos, głos artystki nie pasuje do tej muzyki, a szybkie ustępy wypadają fatalnie. Ze swoimi możliwościami głosowymi, artystka w żaden sposób nie może sprostać dobranemu przez dyrygenta, i tak niezbyt porywającemu, tempu utworu. Równie fatalnie brzmi aria z opery *Farnace*. Najlepiej wypada *Stabat Mater*, choć i tak w żaden sposób nie może się równać z interpretacją Sary Mingardo. Płyta zawiera niespełna 44 minuty muzyki, co jednak w tym wypadku jest dobre. Wątpliwą przyjemnością byłoby bowiem słuchanie kolejnych utworów w wykonaniu Marity Paparizou i zespołu I Solisti Veneti.

Łukasz Kaczmarek

UNSPOKEN

Utwory: J. Cage'a, S. Reinholda, B. Frankego, E. Beinkego, M. Kagela, T. Köhlera
Duo Conradi-Gehlen

Antes Edition BM 31. 9271 • w. 2011, n. 2010 • 52'15"

☆☆☆☆

Stefan Conradi i Bernd Gehlen poznali się podczas studiów w Akademii Muzycznej w Karlsruhe i od tego czasu występują wspólnie jako Duo Conradi-Gehlen. Wyszczepili się w repertuarze współczesnym, zwykle kojarzonym z awangardą. Grają przede wszystkim na gitarach, najchętniej elektrycznych, ale także szeregu innych (zwykle pokrewnych) instrumentach, używają obiekty „niemuzyczne” oraz elektronikę. Wykonują przy tym utwory pisane dla gitarowego duetu, ale także adaptują na własne potrzeby inne dokonania.

Klamrą spinającą repertuar ich płyty są dwie wersje *Water Walk* Johna Cage'a, osobli-

wego kolażu akustycznego, realizowanego na żywo przez wykonawców dysponujących całym arsenalem środków, w tym także uprzednio przygotowanymi taśmami. Sam kompozytor wykonał ten utwór przed wielu laty w studiu włoskiej telewizji i jest on dość charakterystyczny dla stylu Cage'a z przełomu lat 50. i 60.

Utwór Steffena Reinholda *arco* (z 2009 r., pisany małą literą) eksponuje specyficzną technikę gry na gitarze, co zresztą ujawnia nam już sam tytuł. Kompozycja sprawia wrażenie ciągu pasaży na dwa głosy, przerywanych atonalnymi interwencjami. Struny instrumentów są na przemian szarpane i traktowane smyczkiem, co tworzy pewien kontrast brzmieniowy i zarazem buduje dramaturgię całości. Dzięki niekonwencjonalnym zabiegom udaje się stworzyć złudzenie, że gra więcej instrumentów niż w rzeczywistości i nie są to wyłącznie gitary. Od strony formalnej nie jest to złożony utwór, więcej dzieje się tu w sferze sonorystycznej.

Stille Wasser (2006) Bernda Franke rozpisano na gitarę i bas – oba elektrycznie wzmacniane – oraz taśmę. W duecie Conradi-Gehlen znalazł swego idealnego wykonawcę, zresztą ci muzycy byli poniekąd adresatami *Stille Wasser* i jego pierwszymi wykonawcami. Początek wypełniają głuche tony płynące z taśmy, które przeradzają się w dźwięk kąpiącej wody (jakże wyeksploatowany w muzyce) – towarzyszą im nieco mroczne partie obu instrumentów. Grane w szczególny sposób, chciałoby się powiedzieć, celebrowane. Artykulacja, struktura partii gitarowych, ale także dobór instrumentów zdaje się sugerować odległe skojarzenia z krautrockową klasyką z początku lat 70. Być może był to zresztą celowy zabieg kompozytora.

Eckhart Beinke należy do tej samej generacji kompozytorów

co Bernd Franke, co więcej – jego utwór, *scheinlösung* (2009) także wykorzystuje taśmę oraz dwie gitary elektryczne. Sprawia wrażenie swobodnej improwizacji, w której dźwięki nagrane splatają się z instrumentalnymi, granymi w manierze free. Wykonawcy sięgają po bogaty repertuar środków, jak drapanie strun, glissanda, stukanie w korpus itp. Chwilami zresztą trudno jest odróżnić materiał elektroakustyczny od instrumentalnego. Utwór toczy się dość leniwie, ale trudno mu odmówić uroku, choć i tym razem większy nacisk położono na sferę sonorystyczną.

Obok Johna Cage'a, najbardziej znanym nazwiskiem na płycie jest Mauricio Kagel, którego *Montage à titre de spectacle* (1968) w specjalnej wersji, przygotowanej z myślą o tym wydawnictwie, jest najdłuższym utworem w tym zestawieniu. Idea tej kolażowej kompozycji było połączenie szeregu dzieł autora, w tym wypadku dziesięciu, w rodzaj składanki, dającej wykonawcom spore pole do popisu. Poszczególne tematy niekiedy następują po sobie, innym razem zaś grane są równocześnie, sprawiając wrażenie jakbyśmy słuchali audycji z kilku odbiorników radiowych.

Solaris (2002) Theodora Köhlera napisano na gitarę elektryczną, bas i środki elektroniczne, a w istocie materiał odtwarzany z taśmy oraz procesory przetwarzające tony instrumentów. Tytuł jednoznacznie wskazuje na sławną powieść Stanisława Lema jako źródło inspiracji kompozytora. Mroczny, statyczny początek stanowi introdukcję dla stopniowo budowanych partii instrumentalnych. Muzycy wykorzystują m.in. elektronicznie generowany pogłos i opóźnienie, w sposób charakterystyczny dla popularnej w latach 70. „muzyki kosmicznej” (space music/kosmische musik). Słuchacz ma więc do czynienia ze swoistym déj

vu, co jednak zaskakująco dobrze współgra z pozamuzyczną treścią utworu, kojarzącą się przecież z dziełem polskiego pisarza. Być może zresztą kompozytor wyobrażał sobie swoje dokonanie jako ścieżkę dźwiękową do wymagowanej ekranizacji *Solaris* (w istocie powstały dwa filmy i sam Lem żadnego nie zaakceptował).

Płyta wydaje się niepozorna (niezbyt udana okładka), ale zaskakująco wciąga – bogactwem dźwięków, niekonwencjonalnym traktowaniem gitary, a także ciekawie dobranym repertuarem. Rzecz nie tylko dla miłośników współczesnej awangardy, ale także osób lubiących tzw. „dziwne dźwięki”.

Dariusz Mazurowski



YUJI WANG
Fantasia

Utwory: Rachmaninowa, Glucka, Scarlattiiego, Albeniza, Bizeta, Schuberta, Straussa, Dukasa, Saint-Saënsa

Deutsche Grammophon 479 9952 • n. 2011, w. 2012 • 68'56"

☆☆☆☆

Najnowsza płyta Yuji Wang – *Fantasia*, stanowi kolejne wybitne dokonanie tej młodziutkiej pianistki. Pianistki – fenomenu, której talent można porównać tylko do tych największych, zaś sposób gry – do gigantów przeszłości. W programie płyty Wang zamieściła sporo muzyki rosyjskiej – jej ulubionego repertuaru, ale mamy tutaj i kilka innych klejnotów. Artystka jest absolutnie doskonała od strony technicznej. Lekkość gry i łatwość, z jaką pokonuje najbardziej skomplikowane karty

partytur, sprawiają oszalałymi-
ce wrażenie. W jej grze jest coś
z ubóstwianego przez nią Horow-
wita, ale jest i coś z Marthy Ar-
gerich. To niewiarygodny wręcz
temperament Yuji Wang, pewna
dzikość jej gry, nieokiełznanie,
taki bardzo naturalistyczny
rys. A przy tym, pianistka w
znakomity sposób panuje nad
klawiaturą, jest w jej interpre-
tacjach wiele pewności, jakby
Yuja Wang chciała nas przekona-
ć, że oto mamy do czynienia
z jedyną słuszną interpretacją.
Zupełnie wyjątkowo wypadają
w jej wykonaniu 4 wybrane
Etiudy-Obrazy Rachmaninowa:
wydaje się, że jest to idealne
odczytanie! To samo można
powiedzieć o *Wariacjach na
temat z Carmen Bizeta* Vladi-
mira Horowitza. Słuchaczowi,
może się wydawać, że ma do
czynienia z którymś z wielkich

gigantów fortepianu złotej ery.
Bo taka jest też gra Yuji Wang:
jedynej i niepowtarzalnej wśród
młodej generacji pianistów. Ale
artystka potrafi też być pięknie
liryczna, czego przykładem
wykonania *Melodii z Orfeusza*
i *Eurydyki* Glucka w opracowa-
niu Sgambatego, *Małgorzaty
przy kołowrotku* Schuberta w
aranżacji Liszta, czy *Walca
cis-moll* op. 64 Chopina. Utwory
te zdają się być obowiązkową
częścią programu płyty, stan-
owiąc nieodzowne momenty
wytchnienia. Niezwykle cieka-
wie brzmią także opracowania
Polki Tritsch-Tratsch Straussa
(Cziffra), *Ucznia czarnoksiężni-
ka* Dukasa (Staub) oraz *Tańca
szkieletów* Saint-Saënsa (Liszt/
Horowitz). To pierwsze stanowi
znakomity popis wirtuozerii
Yuji Wang; z dwóch kolejnych
artystka wydobywa niecodzien-

ny dramatyzm. Jej Scarlatti
(*Sonata G-dur K 455*) jest pełen
lekkości, bardzo horowitowski
w brzmieniu; *Triana* Albéniza
urzeka delikatnością dotyku
pianistki, zaś 5 wybranych
utworów Skriabina – zachwyca
poezją, jaką wydobywa z nich
Wang. Zatem – obowiązkowa
pozycja dla amatorów wielkiej
pianistyki!

A jednak przychodzi mi jesz-
cze smutna refleksja związana
ze stroną graficzną omawianej
płyty. Jest w tym coś diabolicz-
nego ale też coś odmiennego
w stosunku do poprzednich
albumów Yuji Wang. Nie jest
już ona przedstawiana jako
młoda dziewczyna, lecz doj-
rzała artystka. Ale nasuwa się
w tym miejscu pytanie: czy
jest to potrzebne, czy gra Yuji
Wang nie mówi sama za siebie?
Obiektywnie rzecz ujmując,

Yuja Wang jest dziś jedną z naj-
ciekawszych osobowości piani-
stycznych młodego pokolenia
i z pewnością nie potrzebuje
dodatkowej „nobilizacji” przez
kreowanie wokół niej aury nad
wyraz dojrzałego wizerunku. Bo
przecież wszystko ma właściwy
sobie czas, a przyspieszanie
pewnych procesów wbrew ich
naturze, doprowadzi w końcu
do konsternacji, kiedy padnie
pytanie: co dalej?

Ale lepiej chyba zamknąć
oczy i dać się poprowadzić Yuji
Wang w fascynującą muzyczną
podróż. Należy jednak pamię-
tać: to nie jest duch Horowitza
czy Hofmanna. Ta artystka wciąż
żyje i stanowi niezbitą dowód na
nieśmiertelność wielkiej sztuki!

Lukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 33/luty 2013 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															

Pozio: 1-A) imię twórcy poematu symf. *Powracające fale*; 2-J) naczelnik kasty bra-
minów z opery *Paria*; 3-A) opera Verdiego;
4-I) osoba z opery *Halka*, ojciec Zofii; 5-A)
opera Péreza; 6-H) tendencja w muzyce,
sztuce; 7-D) Hermann ..., niem. muzykolog
(1871–1927, anagram „Berta”); 7-L) niem.
kompozytor z XVIII w. lub brat Kaina; 9-A)
następstwo dźwięków uporządkowanych;
9-H) rodzina włoskich lutników z Cremony;
10-E) Conrad ..., szwajcarski kompozytor
XX w.; 11-H) opera Berlioz; 12-A) bęben z
naszego hymnu narodowego; 13-H) Goffredo
..., współczesny włoski kompozytor; 14-A)
polski pianista-akompaniator, kompozytor
(1898–1980); 15-F) suita orkiestrowa Bizeta.

Pionowo: A-1) opera Chrennikowa; B-5)
oratorium K. Szymanowskiego; C-1) imię
śpiewaczki Bandrowskiej-Turskiej; D-3) wł.
kompozytor, franciszkanin (1564–1645); D-11)
twórca słynnego *Bolera*; F-7) opera Dargo-
myżskiego; G-1) Eric ..., francuski kompozytor
(1866–1925); H-5) utwór inst. wykonywany
między częściami opery lub sztuki; I-11) amer.
muzykolog, profesor (1899–1977); J-1) róg w
muzyce; L-1) Kurt ..., napisał muzykę do *Opery za trzy grosze*; L-7) balet Cherubiniego (dwa
wyrazy); Ł-13) ... *mamotrawny* w tytule baletu Prokofiewa; M-1) Witold ..., pol. kompozytor,
pedagog, nauczyciel W. Lutosławskiego; N-11) imię pani Doolittle z musicalu *My Fair Lady*.

Rozwiązanie krzyżówki nr 32 ze stycznia 2013 r.
Krystyna Jamroz

płyty otrzymują:

Janusz Dębski, Leżajsk; **Józef Podolski**, Szczeci-
nek; **Zenon Wójcik**, Krosno

Litery z pól o współrzędnych: 1-B, 9-A, 12-G, 15-N, 1-D, 1-F, 6-D, 1-F, 9-A, 13-L, 9-M utworzą
rozwiązanie.

STRONY WWW

tylko **najwyższa** jakość

SERWISY INTERNETOWE profesjonalne

na zamówienie

SKLEPY INTERNETOWE indywidualne

rozwiązania e-commerce



✉ napisz do nas
info@finecms.pl

☎ zadzwoń
32 760 70 67

🌐 odwiedź stronę
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
e-mail: actepre@wp.pl

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

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka i okolic
świata

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – grudzień 2012 r. ACTE PRÉALABLE – KRZYSZTOF KACZKA

Zygmunt Balicki, Poznań; Anna Dąbrowska, Warszawa; Stanisław Ejsmont, Wrocław
Zofia Furmanik, Leszno; Mirosław Grabowski, Kraków; Tadeusz Nowak, Białystok;
Ryszard Rybicki, Inowrocław; Tadeusz Szczepański, Szczecin; Irena Topolnicka,
Piaśtów; Kazimierz Zakrzewski, Katowice

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

Konkurs płytowy Universal Ingolf Wunder

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 Acte Préalable poświęconych muzyce Ludomira Różyckiego. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

W którym roku Ingolf Wunder brał udział w Konkursie Chopinowskim?

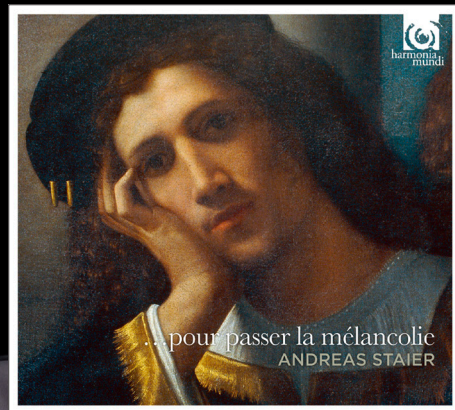


Ingolf Wunder
fot. ©Patrick Walter/DG

Nowości w dystrybucji CMD

Andreas Staier, klawesyn

... pour passer la mélancolie



Harmonia Mundi HMC 902143



Johann Jacobs Froberger, Jean-Henry d'Anglebert, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Louis Couperin, Louis Nicolas Clérambault, Georg Muffat

fol. Eric Manas



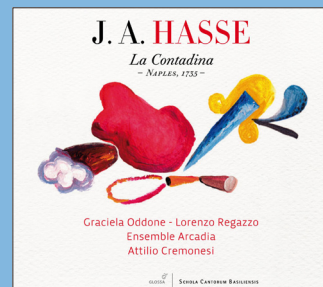
Harmonia Mundi HMC 902145



Harmonia Mundi HMU 907591.92



Ondine ODE 1216-2



Glossa GCD 922511



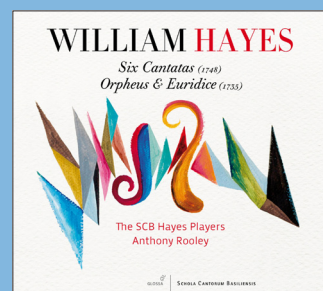
Naxos 8.572873



Pan Classics PC 10276



Pan Classics PC 10284



Glossa GCD 922510



Naxos 8.572662



Naxos 8.559737



Naxos 8.570487



Naxos 8.660323-25

UROCZY
„DAILY EXPRESS”

ZABAWNY
„URBANCINEFILE”

WZRUSZAJĄCY
„SWITCH”

REWELACJA!
JANUSZ WRÓBLEWSKI,
„POLITYKA”

KWARTET

KOMEDIA W REŻYSERII DUSTINA HOFFMANA

TA CZWÓRKA ZAGRA WAM NA EMOCJACH
I ZARAZI RADOŚCIĄ ŻYCIA

Przewrotna komedia o życiu i miłości w reżyserii Dustina Hoffmana. Popis gry aktorskiej w wykonaniu gwiazdorskiej obsady: laureatki dwóch Oscarów Maggie Smith, jednego z najsłynniejszych brytyjskich komików Billy’ego Connolly’ego, nominowanej do nagrody Akademii Pauline Collins i dwukrotnie nominowanego do Oscara Toma Courtenaya.

To będzie niepowtarzalny koncert, w którym światowej sławy kwartet wokalny znów zaśpiewa razem. Na scenie spotkają się Jean – ekscentryczna diva, jej pierwszy mąż – Reggie, lubieżny Wilfred oraz czwarty członek zespołu – roztrzepana Cissy, przedmiot pożądania Wilfreda. Tego wieczoru wyjdą na jaw ich sekrety i skrywane namiętności.



„Jeśli chcesz powiedzieć widzom prawdę, lepiej bądź zabawny – napisałem sobie na pierwszej stronie scenariusza i codziennie powtarzałem”.

W życiu Dustina Hoffmana muzyka pojawiła się bardzo wcześnie. Jako pięcioletek uczył się gry na pianinie i marzył o karierze jazzmana. Debiutujący tym filmem w roli reżysera aktor przyznaje jednak, że przed rozpoczęciem pracy nad *Kwartetem* niewiele wiedział o muzyce operowej. „Dostałem kiedyś zaproszenie na *Carmen* z Jessye Norman. Słuchając arii poczułem,

że łzy spływają mi po policzkach. Nie miałem pojęcia, o czym śpiewała, ale było w tym coś nie z tego świata, coś nadludzkiego.

Chciałabym, żeby *Kwartet* przybliżył operę tym, dla których wydaje się ona nudna, hermetyczna, poza ich zasięgiem. Być może dzięki filmowi będą chcieli doświadczyć tego przeżycia.

Choć *Kwartet* ogląda się jak wyśmienitą komedię, to jest w tym filmie też ziarno goryczy. Myślę, że właśnie takie jest życie – nieznośnie zabawne i niemiłosiernie smutne. O tym też chciałem opowiedzieć”.

Dustin Hoffman o swoim filmie

W KINACH OD 14 LUTEGO



PANI



Mieszkanie



Art&Business

