

The Metropolitan Opera: *Bal maskowy* • *Don Giovanni* • *La Rondine*

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 3 (152)
marzec 2013
ROK XIV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Bart
van Oort**

miłość do
pianoforte

**Jonas
Kaufmann**

magia muzyki
Wagnera

**Clifford
Curzon**

brytyjski
geniusz

Liliana Górska

nowa płyta z pieśniami Bairda,
Krauzego, Bruzdowicz i Łuciuka



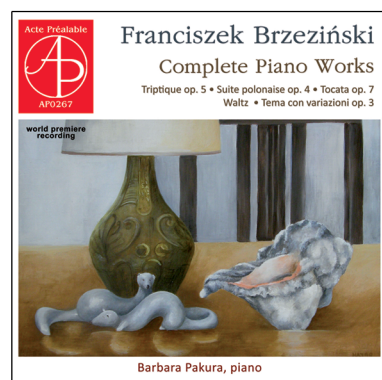


Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów

Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

dla tych, którzy kochają muzykę

Kolejne wielkie odkrycie Ireny Kalinowskiej-Grohs i Barbary Pakury: premierowe nagrania utworów Franciszka Brzezińskiego i Józefa Szulca



Po raz pierwszy na płytach twórczość Jana Baptisty Kleczyńskiego

Trio Alegrija



Grand Prix IX Konkursu Nagraniowego
"Zapomniana Muzyka Polska" już w sprzedaży

www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

Nowości 2013

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

Acte Préalable



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

W hołdzie Ludomirowi Różyckiemu 1883 – 1953



Acte Préalable



AP0263

LUDOMIR RÓŻYCKI

Piano Works

1

Gra fal op. 4 • 4 Impromptus op. 6 • 3 Morceaux op. 15
5 Fantasiestücke op. 46 • Rossignol op. 55
Balladyna op. 25 • 4 Intermezzi op. 42



world premiere
recording

Valentina Seferinova, piano

www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38 **Nowości 2013**

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

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Kielce
 12 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Bal maskowy • Don Giovanni • La Rondine*

CZŁOWIEK

- 18 Wyjątkowy i unikatowy repertuar
z mezzosopranistką Lilianą Górską rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 21 Legendy polskiej wokalistyki (22)
Franciszka Platówna – Adam Czopek
 22 O muzyce Mozarta – *z Olgą Pasiecznik rozmawia Maciej Michałkowski*
 24 Pierre Henry – 85 lat wielkiego klasyka muzyki elektronicznej (3) – *Dariusz Mazurowski*
 26 Miłość do pianoforte i pieśni Marii Szymanowskiej
Bart van Oort opowiada o swojej najnowszej płycie Łukaszowi Kaczmarekowi
 28 Sir Clifford Curzon – Najwybitniejszy pianista brytyjski XX w. – *Łukasz Kaczmarek*
 30 Obrazki z Rosji – Nowa płyta Alice Sary Ott
 31 Magia muzyki Wagnera – *o swojej najnowszej płycie mówi niemiecki tenor Jonas Kaufmann*

DZIEŁO

- 33 Divine Levine – boski Jimmy (13)
 Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (7) – *Ariadna auf Naxos*
Basia Jakubowska

PŁYTOTEKA

- 34 Palcem po płycie – Zjawiskowo piękne premierowe nagranie *Septem Verba a Christo in cruce moriente prolata Pergolesiego* – *Arkadiusz Jędrasik*
 35 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 34 – *Antoni Rojewski*
 54 Acte Préalable – *Liliana Górską*

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 Prealable 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 7³⁰ – 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 Prealable • 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 Janabę Jarnicką 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

Liliana Górską
 fot. Marzena Wierzbowska

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

KRAKÓW Kiedy 19 grudnia 2012 r. z estrady Filharmonii Krakowskiej – pośród nieustających oklasków – Fabio Biondi prezentował w triumfalnym geście uniesioną wysoko partyturę „dramma per musica” Attilia Ariostiego *La fede ne’ tradimenti* z 1701 r., potwierdzał tylko to, co dla publiczności po koncertowym wykonaniu dzieła było już oczywiste: znakomita opera i jej twórca triumfalnie i zasłużenie powracają po wiekach zapomnienia!

Wierność pośród zdrady – pozostając przez cały czas kwiatem oryginalnej inwencji swego twórcy – stanowi jednocześnie spektakularną syntezę XVII-wiecznych osiągnięć i przeczuć prądów, które następnie ukształtują operę wieku XVIII. Jako taka zaś pozwala umiejscawiać się w obydwóch perspektywach recepcyjnych: dokonanej już przeszłości – z której czerpie wzorce najlepsze – jak również nieodległej przyszłości.

Istotnie to kameralne w gruncie rzeczy dzieło, napisane dla berlińskiego dworu, któremu nadano okolicznościowy charakter, może szczyścić się wspaniałymi patronami. Nad *La fede ne’ tradimenti* unosić zdaje się duch samego Claudia Monteverdiego, obecności którego należy dopatrywać się i w przejawach płynności narracyjnej i charakterystycznym przymierzem tekstu z muzyką. Harmoniczna i melodyczna różnorodność pochodzi z kolei wprost spod znaku Alessandra Scarlattiego. Z kolei w jednoczesnej giętkości i zdobności recytatywów (stanowiących szczególnie ciekawą substancję dzieła) – wyjętej jak gdyby wprost z oper Francesca Cavalliego – udaje się zaobserwować wyprowadzane niepostrzeżenie formy świadczące o chęci zatarcia (dokonywanego już wówczas nieuchronnie)

podziału pomiędzy recytatywem a arią. Te ostatnie z kolei będą wprost odurzająco pięknym i choć można je wywodzić ze sztuki neapolitańskiej, bogactwem pomysłów samego Ariostiego potrafią przyćmić osiągnięcia całej szkoły. I dynamiczna aria agitata i wzruszający lament zamknięte zostaną w precyzyjnej konstrukcji da capo, a delikatne arioso – podobnie jak większość arii – rozpisze kompozytor a due. Tak więc w dziele, które wyprzedza premiery pierwszych oper Georga Friedricha Haendla (gdzie jego *Almira* będzie miała swe pierwsze wykonanie w roku 1705) i Antonia Vivaldiego (*Ottone in villa* wystawiony zostanie dopiero w 1713 r.) wszystko to dokonuje się jak gdyby w przeczuciu owej jedynej właściwej linii melodycznej – charakteryzującej dorobek operowy Saksończyka – i oszalałającej wprost wirtuozerii oper Wenecjanina o gęstej kolorystycznej instrumentalizacji i niebotycznych wymaganiach wokalnych. Jedyne jako opera seria – której formuła gatunkowa została przekroczona w kierunku dzieła komicznego – *Wierność pośród zdrady* pozostaje owocem swego czasu. Zawdzięcza to zresztą głównie libretto Geroloma Giglego, które – choć literacko nader udane, o czym świadczą zawsze na miarę skrojone recytatywy i doskonale zaprojektowane teksty arii – dramaturgicznie pełne jest nieprawdopodobnych relacji pomiędzy kwartetem bohaterów. Także humor, którym utwór próbuje czarować współczesnego słuchacza dawno już uległ dewaluacji.

Najważniejsze zalety tego dzieła w sposób najoczywistszy rozkwitają jednak w doskonałym wykonaniu (przenosząc nieliczne niedostatki na plan odległy), a polska premiera *La fede ne’ tradimenti* dokonała się – co jest już krakowską tradycją – w ramach cyklu *Opera rara*.

Oznacza to jednocześnie, że uczczona została zarówno udziałem fenomenalnych instrumentalistów – muzyków Europa Galante, jak i kompletnym garniturem znakomitych śpiewaków. Włoskie sopranistki Roberta Invernizzi (w partii Anagildy) oraz Lucia Cirillo (jako Elvira) zaprezentowały się obok artystów skandynawskich – Marianne Beate Kielland (mezzosopran) śpiewającej rolę Fernanda oraz Håvarda Stensvolda (bas) w roli króla Garzii.

Dzięki swemu mrocznemu głosowi jak i aktorstwu – którego świetną próbą jest choćby powściągliwa, ironiczna mimika à la Denis Quaid z jego dobrych filmów – Håvard Stensvold uwiarygodnił niejednoznaczny, a przez to nieco papierowy, postać króla Garzii. W przesiąkniętej cynizmem arii *Chi del cor gli arcani svela* z I aktu ten wszechstronny śpiewak odkrył akcenty wstrząsające i wyartykułował je w sposób najpewniej zgodny z intencją librecisty i kompozytora. Swoistą reprzykę tej charakterystyki można odnaleźć w – pochodzących z aktu ostatniego: recytatywie *Pur mi rispose Elvira* (deklowanym wśród wymownie oszczędnej, doniosłej obecności grupy basso continuo) oraz w przejmującej arii *Caro sì, ma non venne dal core*. Fragmenty śpiewane a cappella (Stensvold pokazał w nich najniższe rejestry swego gęstego głosu) przeplatają się tu z sekwencjami arii, w których swoistą dominantę instrumentacyjną stanowią ciężkie westchnienia pozytywu, co samo w sobie stanowi zresztą najdobitniej o nie znającej granic wyobraźni instrumentacyjnej kompozytora.

Podobną inwencją odznacza się cały – bardzo piękny – akt II *La fede ne’ tradimenti*. Jeżeli w dziele zaprowadzona została prawidłowość, iż każdy recytatyw wypływa z arii i do arii powraca, to

właśnie w początkach tej części opery kompozytor nie waha się doprowadzić owej naturalności przechodzenia pomiędzy formami do paroksyzmu. Związała w rzeczywistości aria króla Nawarry *Nell'Altar della vendetta* zostaje jak gdyby przerwana w pół słowa przez wypowiedź Anagildy, po której następują recytatyw, arioso i kolejny recytatyw (wszystkie a due). Ich zamknięciem zaś stanie się dopiero aria agitata bohaterki *Se Garzia fu traditore*, którą słuchacz odbiera jako wypowiedź dokonaną. Przede wszystkim akt ten rozpięty został jednak na łuku dwóch symetrycznych lamentów da capo – przewidzianych dla Fernanda. Ich zapowiedź widoczna staje się zresztą już w scenie VII aktu poprzedzającego (gdym bohater zostaje uwięziony). Odnajdujemy ją w recytatywie a due – *Se pena così fiera* o dwóch antytetycznych częściach. Oszczędnie poprowadzonej (niemal secco!) wypowiedzi Garzii odpowiada pełna wyrazu i całkowicie zinstrumentalizowana deklaracja kastylijskiego księcia (nie bez powodu przywodząca na myśl recytatyw XIX-wieczny, typowy dla belcanta Vincenzo Belliniego). Arie z II aktu – najpierw *Il morir m'è assai più fiero* z duetem obojów (będąca być może przecuciem najpiękniejszych lamentów

Händla z niedościgłym ideałem *Scherza, infida Ariodante* na czele), a nieco później *Questi ceppi, e quest'orrore* – staną się już tylko naturalną konsekwencją tej sceny, kontynuując tęskną linię melodyczną odpowiedzi młodego księcia. Dla tych, którym wykonania wirtuozowskich arii Fernanda nie były w stanie zawrócić w głowie, realizacje tych właśnie fragmentów opery pozwoliły docenić pełnię talentu Marianne Beate Kielland. Nieprzypadkowo w tych właśnie ariach rozbłysnął on z największą mocą. Obydwa lamente rozdziela natomiast scena Anagildy (która z kolei przypomina uświęcony w operach Gioacchino Rossiniego schemat *cavatina plus cabaletta*). Po *Io non so se mi lamento* z wionolczelą solo, w której niepodzielnie królowała niezrównana Roberta Invernizzi, następuje *Io sento che aduna*. Na przestrzeni tego fragmentu dokonuje się jeden z cudów Ariostiego: głos staje się pierwszym instrumentem orkiestry w isticie multiinstrumentalnym przymierzu z partiami smyczkowymi, cudownym solo skrzypcowym – wykonanym przez Biondiego – i koncertującym w dalszym planie fagotem.

Wyjątkowo trafnie obsadzona została także partia Elviry. Dla bohaterki, choć obecnej od początku dzieła, kompozytor

najciekawsze arie zachował do ostatniego aktu, gdzie towarzyszą jej bądź oboje – jak w *Pianto mio che sangue sei*, bądź też flety proste – w *Consigliate a morire*. Lucia Cirillo – dysponująca miękkim sopranem o ciemnych dolnych partiach skali – potwierdziła, iż jest wyjątkowo sprawną śpiewaczką, a jej plastyczna gestykulacja każe domyślać się również znacznego talentu aktorskiego. Artystka zaprzęgając jedno i drugie na użytek wielkiej „roli w roli”, wspaniale wydobyła z partii Elviry kreację czarnoksiężnika, która w innym wykonaniu prawdopodobnie pozostałaby niezauważona.

Jeśli więc doszło do tego, że na 300 lat zapomniano o kompozytorze, który w swym dziele przepowiedział rozwiązania podziwiane u Haendla i Vivaldiego, to w rękach znakomitych muzyków *Wierność pośród zdrady* ponownie budzi się i zrywa do nowego życia po wiekach zapomnienia. Krakowskie wykonanie było jak ciąg dalszy – zainicjowanego w Berlinie, w roku 2001 – zmartwychwstania... I tylko wolnych miejsc, których w sali krakowskiej Filharmonii zostało kilka, niechaj żałuje każdy, kto mógł być udział w tej operowej rezurekcji!

Damian Sowa

KRAKÓW **M**uzyczna codzienność **pośród jubileuszy i rocznic.** 5 stycznia w Filharmonii Krakowskiej Andrzej Dobber obchodził jubileusz trzydziestolecia pracy artystycznej. Prawdopodobnie mało kto dziś pamięta, że początkowo myślał o sobie jako przyszłym tenorze i dopiero w trakcie studiów dokonał przestawienia głosu na rejestr barytonowy. Swój występ rozpoczął od postaci słowiańskich: kontuszowego Miecznika i jego polonezowej arii *Kto z mych dziewczek serce której*, choć nie jest to chyba najbliższa mu estetyka, oraz bardziej lirycznego kniazia Igora *Dajcie mnie swobodę*, w którym melodia płynie szeroką kantyleną. Dramatyczna odmiana barytonu predestynuje go bardziej do wyrazistych charakterów, a zatem główną domenę w jego repertuarze stanowią role włoskie: verdiowskie i werystyczne. Z tychże w drugiej części zaprezentował swego koronnego Makbeta *Pietà, rispetto, amore* oraz monolog Scarpia *Va, Tosca*, rozbrzmiewający na tle chóralnego *Te*

Deum. Niestety, rozwijająca się infekcja nakazała bardziej oszczędne traktowanie głosu, stąd zabrakło większego dramatyzmu i odpowiedniej potęgi brzmienia. Nie zdecydował się też na bisy, przekładając dbałość o struny nad przychylność publiczności, podobnie jak kiedyś ukraiński tenor Iwan Kozłowski wolał zaryzykować niełaskę ze strony Stalina, odmawiając z tego samego powodu występu, co tamtego skłoniło do wynagrodzenia mu niedyspozycji i zastąpienia go w tej roli wykonaniem *Suliko*, ku przerażeniu obecnych przy tym osób, że, być może, zechce później usunąć spośród żywych świadków swojej kompromitacji.

Z tego wieczoru we wdzięcznej pamięci zachowamy natomiast Andrzeja Dobbera nade wszystko za przejmujące wykonanie sceny śmierci Posy *Elia giammai m'amo* z *Don Carlota*, w której cały tragizm sytuacji wygrany został wyłącznie oszczędnymi środkami wokalnymi, tak że w ogóle nie odczuwało się potrzeby jakiegokolwiek uwiarygodnienia scenicznego, oraz interpretację

monologu Amfortasa *Wehe mir der Qual* z Wagnerowskiego *Parsifala*, w którym, nie tracąc niczego z recytacyjnego charakteru partii, zadbał jednocześnie o piękno samego śpiewu, pozbawionego znamion wysiłku, jakże częstych w tym repertuarze. Zresztą, doceniłby to prawdopodobnie i sam kompozytor, który, zapoznawszy się we Włoszech z tamtejszym sposobem ujmowania jego muzyki, opowiedział się za zastosowaniem właściwej dla szkoły włoskiej techniki legato również w odniesieniu do swoich kompozycji. Czyżby zatem Andrzej Dobber miał się okazać pierwszym Polakiem, który przekroczy kulisy sceny na zielonym wzgórzu w Bayreuth?

Również towarzysząca mu orkiestra wydobyła całą złożoność tej partytury, bynajmniej nie polegającej wyłącznie na forsowaniu dynamiki i masywności brzmienia. Dziwić mogło, że na o wiele większą wrażliwość i subtelność orkiestra zdobyła się w przypadku Wagnera, także we wstępie do III aktu *Lohengrina*, niż w zdawałoby się bliższych jej ustępach baletowych ze *Strasznego dworu*

MONTEZUMA W KRAKOWIE

Koncert instrumentalny z głosami obligato. Losy partytury *Montezumy*, trzydziestej dziewiątej opery Antonia Vivaldiego, w katalogu Rihma figurującej pod pozycją 723, były równie sensacyjne, co jej fabuła. Długo uchodziła ona za zaginioną, dopóki na jej trop nie natrafił w bibliotece berlińskiej Singkademie Steffen Voss. Zbiory te zostały po zdobyciu stolicy Niemiec wywiezione do Związku Radzieckiego i przechowywane w Kijowie, skąd zostały rewindykowane dopiero w czasach niepodległej Ukrainy.

Według fabularnej hipotezy Aleja Carpentiera z jego *Koncertu barokowego*, weneckiego „rudego księdza” do napisania tego dzieła zainspirować miała widziana podczas karnawału maska, wzorowana na koronie ostatniego azteckiego władcy, przechowywanej w Muzeum Etnograficznym w Wiedniu.

Partytura zachowała się w niekompletnej postaci. Federico Maria Sardelli, jej pierwszy współczesny wykonawca, hołduje zasadzie nieuzupełniania brakujących ustępów i rygorystycznego ograniczania się do tego, co faktycznie wyszło spod ręki kompozytora.

Po raz kolejny można się było przekonać o bezzasadności twierdzeń, zarzucających Vivaldiemu brak wyczucia dramatycznego. W przypadku *Montezumy* najpełniej obala ten sąd tercet z połowy II aktu, w którym krzyżują się wyrażone środkami muzycznymi sprzeczne racje tytułowego bohatera, jego żony Mitreny i hiszpańskiego najeźdźcy Fernanda, pod którym to włoskojęzycznym mianem ukrywa się historyczny konkwestador – Hernán Cortes.

Tym razem głównymi bohaterami wieczoru (Kraków, 17 stycznia 2013 r. w Teatrze im. J. Słowackiego) okazali się muzycy orkiestrowi z zespołu *Modo Antiquo* pod batutą Sardellego. Do pewnego stopnia było to „concerto strumentale coi voci obbligati”, jakby wykazujące, iż głównym żywiołem weneckiego mistrza była muzyka instrumentalna. Już w otwierającej *Sinfonii* dano przedsmak tego, co nas czeka: ekspresyjne, niekiedy wręcz szarpane smyczkowanie w ustępach skrajnych, i delikatne, zaokrąglone brzmienie w wolnym ogniwie środkowym. Przede wszystkim zdemontowano bogactwo zróżnicowanych środków artykulacyjnych, występujących

w barokowej retoryce. W oparciu o nie rozwinięto paletę barw brzmieniowych, głównie w odniesieniu do instrumentów smyczkowych i teobanu. Budowanie odpowiedniego wyrazu uzupełniało sięganie do rozległego rejestru kontrastów dynamicznych i agogicznych.

Prawdziwą gwiazdą okazała się Delphine Galou w partii Mitreny, królewskiej małżonki tragicznego bohatera tytułowego, będącej prawdopodobnie najsilniejszym charakterem spośród występujących postaci. W pierwszej, typowej arii gniewu – *S'impugni la spada*, obfitującej w wirtuozowskie melizmaty, zabłysła techniczną łatwością w ich pokonywaniu. W dwóch pozostałych skoncentrowała się na głęboko przeżytym, skupionym wydobywaniu dramatu tej bohaterki.

Maria Invernizzi w roli azteckiego dowódcy Asprana, zwłaszcza w pierwszej arii *Nell'aspre Sue vicende* zaprezentowała umiejętność ekspresyjnego śpiewu, mimo nie zawsze nieskazitelnej emisji. Z kolei w wirtuozowskiej *D'ira e furor armato* z towarzyszeniem trąbki obligato, może nie wszystkie ozdobniki brzmiały w pełni swobodnie, ale jednocześnie pochwalić się mogła niezwykłą giętkością i biegłością głosu w pokonywaniu skomplikowanych pasaży.

Jak się już kiedyś rzekło przy innej okazji, barokowe opery niewiele miejsca do popisu pozostawiają śpiewakom, chyba że byli oni kastratami. Tytułowego Montezumę, jak przystało na bohatera z ówczesnej pespektywy barbarzyńskiego, powierzono głosowi basowemu. Zgodnie z obyczajem epoki, w jego antagonistę – Fernanda – pierwotnie wcielił się kastrat – Francesco Bilanzoni – obecnie zastępowani przez kontratenorów, a w konkretnie omawianym przypadku przez australijskiego sopranistę Davida Hansena.

Na koniec pewna sugestia. Niezależnie od korzyści z zaznajamiania polskich melomanów z operową twórczością Haendla czy Vivaldiego, czy prawdziwym repertuarowym odkryciem, jakim okazała się *Wierność pośród zdrad* Attilii Ariostiego, warto rozszerzyć ofertę programową Opery Rara o całkowicie w naszym kraju nieobecną twórczość Jeana-Philippe Rameau na polu tragedii lirycznej (poza jednorazowym i efemerycznym wystawieniem jego *Wykwintnych Indii*

w Poznaniu), czy późnobarokowe opery Johanna Adolpha Hassego czy Johanna Christiana Bacha.

Lesław Czaplński

W 280 lat po weneckiej prapremierze, dekadę od odnalezienia oryginalnych fragmentów partytury i 8 lat po pierwszym współczesnym wykonaniu, opera *Motezuma* Antonia Vivaldiego została zaprezentowana polskiej publiczności. Premierowe wykonanie z 17 stycznia 2013 r. – stanowiące zarazem pierwszą tegoroczną odsłonę cyklu *Opera Rara* – w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (podobnie jak ponowną światową premierę w Rotterdamie z 11 czerwca 2005 r.) poprowadził charyzmatyczny Federico Maria Sardelli.

Odzyskane dzieło Vivaldiego – podobnie jak całość dorobku kompozytora – Federico Maria Sardelli darzy uczuciem szczególnym. Z tego też powodu zaprezentował w Krakowie wyłącznie te fragmenty partytury, które zachowały się do naszych czasów. Jako przeciwnik rekonstrukcji nigdy nie rozważał stworzenia pasticcia *Motezumi*, ale też nie zdobył się na wykorzystanie istniejącej pracy autorstwa Alessandra Cicoliniego. Paradoksalnie jednak znajomość tej ostatniej pozwala dostrzec zalety krakowskiego wykonania (wytrenowana publiczność *Opera Rara* w muzyce odtworzonych fragmentów bez trudu odnajdzie całe arie wprost przeniesione z dzieł takich jak chociażby premierowo wykonany w Krakowie w ubiegłym roku *Tytus Manliusz*). Zachowane fragmenty – poprzez kontrast z partiami zrekonstruowanymi, które w większym lub mniejszym stopniu pozostaną domysłem stworzonym na kanwie innych dzieł kompozytora – lśnią pełnią oryginalnego blasku, magnetyzując uwagę publiczności, jak mają to w zwyczaju dzieła najwyższej próby. Niewątpliwa świadomość tego kontrastu, a także nadzwyczajna intuicja dyrygenta sprawia, że mógłby on podpisać się pod jednymi z najświetniejszych strof, jakie stworzył Reiner Maria Rilke (w liryku *Starożytny tors Apollona*, cytowanym tu w przekładzie Mieczysława Jastruna). „Myśmy nie znali jego głowy niesłychanej, / gdzie dojrzewały gałki oczu. Ale / tors jego jak kandelabr błyszczący dalej”, pisał poeta,

objawiając jednocześnie najprostszą z możliwych prawd o dziele sztuki, które spośród największych nawałnic historii, nawet w formie szczątkowej, zawsze wychodzi zwycięsko. Jakkolwiek więc można nie zgadzać się z wyjątkowo konserwatywną postawą Sardellego (czymś innym jest wszak przypadek *L'Oracolo in Messenia* autorstwa Fabia Biondiego), przyznać trzeba, iż takie ujęcie problematyki rekonstrukcji pozostaje dziś obce zbyt wielu muzykom. W przypadku niektórych z nich – muzyków, którzy koncentrują się na tworzeniu tradycji wykonawczej, której naczelnym celem ma być zaznaczenie ich własnej obecności, przy agresywnym zapręgnięciu dla jej reguł dzieła – dziesiąta część podejścia Sardellego działałaby cuda. Tymczasem trudno im dostrzec, iż mają przed sobą jeden z tych utworów, który broni się przed rekonstrukcją i czyni to tak skutecznie, że dla publiczności intuicyjnie trudna staje się wiara, że choćby tak wnikliwa praca jak ta, którą wykonał Ciccolini może dawać prawdziwy ogląd tego cośmy – być może już na wieki – utracili. Jeśli więc wierzyć słowom innego poety – Zbigniewa Herberta, który poszedł krok dalej śladami Rilkego i twierdził, że to wcale nie my oglądamy dzieła sztuki, lecz dzieła sztuki przyglądają się krytycznie publiczności, to nie kto inny jak Federico Maria Sardelli jest przykładem artysty eksplorującego najgłębsze arkana tego stanu świadomości. Stąd każdym kolejnym wykonaniem oper Vivaldiego (za Rilke) zdaje się nam uparcie powtarzać: „każde miejsce tego głazu/ widzi cię. Musisz swoje życie zmienić”.

Tak więc ingerencję w dzieło Vivaldiego dla celów krakowskiej realizacji Sardelli ograniczył do poprzedzenia zachowanych fragmentów *Motezumy* wykonaniem trzyczęściowej symfonii ze wspomnianego *Tytusa Manliusza*. Podzielił również odnalezione fragmenty pierwszego i ostatniego aktu oraz całość aktu środkowego na połowy, z których pierwsza kończy się nowatorskim tercetem Motezumy, Fernanda i Mitreny. Śpiewacy wykonujący wymienione role – na równi z kompozytorem i dyrygentem – stali się osobowościami koncertowego wykonania.

Ugo Guagliardo w partii tytułowej przekonywał wszystkimi walorami swego wyjątkowo sprawnego i szlachetnego głosu o ciemnej, a zarazem miękkiej barwie. Próbę jego niezmiernego bogactwa śpiewak dał już w pierwszej arii *Se prescritta in*

questo giorno. Obok egzotycznej energii emanującej od heroicznego bohatera, zilustrował refleksyjny charakter i dojrzałość Motezumy, a także lęk, którego smak poznaje zdradzony władca. Przedśmiertne rozważania zawarte w drugiej z zachowanych arii (*Dov'è la figlia?*), obok rozpacz, przynosiły z kolei delikatnie odmalowane w głosie uczucie katharsis. Tym sposobem Ugo Guagliardo stworzył prawdziwie królewską postać azteckiego monarchy, a wraz z odtwórczynią partii Mitreny wzorową parę silnych, choć skonstrastowanych osobowości dramatycznych.

Delphine Galou natomiast – po raz kolejny już – potwierdziła, iż jest artystką z olbrzymim potencjałem i istotnie okazała się godną spadkobierczynią Anny Girò – muzy Antonia Vivaldiego, dla której kompozytor stworzył absolutnie wyjątkowe stronice *Motezumy*. Delphine Galou zachwycała nie tylko swym fantastycznym kontraltem, ale może przede wszystkim szczerością aktorskiego ujęcia zdecydowanej, a zarazem współodczuwającej bohaterki. Przekonywała od pierwszej do ostatniej zaśpiewanej nuty, lecz w pamięć szczególnie zapadały znakomicie wykonane pod względem aktorskim recytatywy *accompagnato* oraz – niesłychanie wprost wirtuozowska – aria z I aktu *S'impugni la spada*. Utwór ten w węźle B konstrukcji da capo śpiewaczka z wielkim talentem przekształciła w przedmiot intymnej introspekcji. Z kolei w tercecie *A battaglia, a battaglia t'aspetta*, pośród sporu głosów basa i sopranisty, jej błagalne kwestie zabrzmiały wyjątkowo wstrząsająco.

David Hansen (który w finale tego samego tercetu z historyczną emfazą powtórzył słowo *non* na frazie *Non la merta e non l'avrà*), samym swym głosem zdołałby w wiarygodny sposób dopisać bohaterowi Vivaldiego wyjątkowo paskudny charakter. Wniósł on bowiem do roli hiszpańskiego konkwistadora równocześnie potencjał, jak i balast w postaci kłopotliwego w jednoznaczny odbiorze instrumentu. A jest to głos i wyjątkowo sprawny i niespotykane ostro w brzmieniu (z górnymi dźwiękami włącznie, które wręcz przypominają niekiedy pokrzykiwania pawia, chlubiącego się barwną wirtuozerią). Co interesujące, David Hansen nie obawiał się wzmocnić oddziaływania swego kontrowersyjnego sopranu silnym, niekiedy groteskowym, przerysowaniem postaci, co jeszcze bardziej uwiarygodniało jego bohatera.

Także obsada pozostałych partii opery Vivaldiego była niemal wymarzona. Uwielbiana w Krakowie sopranistka Roberta Invernizzi w roli azteckiego generała i tym razem wzbudziła zachwyt publiczności. Wirtuozowskie arie Asprana (pierwotnie przeznaczone dla kastrata, podobnie jak partie Fernanda) przez cały wieczór płynęły z tak zdumiewającą swobodą, że niewielkie wahania i niestabilności głosu w górze skali przechodziły niemal niezauważane. Sama rola – choć może nie stwarza takich możliwości wyrazowych, jak partie Motezumy i Mitreny – została zaś ujęta w naturalne ramy młodzieńczego żywiołu i bezpośredniości bohatera. Silvia Vajente, której zachowane fragmenty partytury kazały czekać do 13 sceny II aktu na pierwszą z dwóch arii Teutile – w których wreszcie mogła swobodnie rozwinąć skrzydła swego może nie wielkiego, ale z pełną świadomością prowadzonego głosu – już w recytatywach zdołała ukazać zarówno rozpacz jak i nieugiętą stanowczość królewskiej córki. Mniej przekonywająca okazała się być jedynie Eugenia Burgoyne. Realizacja partii Ramira stała się więc swoistym ozdobnikiem, dającym publiczności chwilę wytchnienia pomiędzy kolejnymi obręczami proporcjonalnie napiętej sprężyny dramaturgicznej *Motezumy*.

Znakomita formacja, której szefuje Federico Maria Sardelli – Modo Antiquo zaprezentowała sięgający wprost wyżyn poziom wykonawstwa historycznego, zarówno z uwagi na niedościgną wirtuozerię oraz zaangażowanie, jak i prawdziwość realizacji w jej przekazie. Także partie koncertujących instrumentów tworzyły najprawdziwsze duety z głosami śpiewaków, czego wspaniałym przykładem była aria Asprano *D'ira e furor armato* z trąbką obligato (przy instrumencie pokazał się znakomity Jonathan Pia). Bywało też, że dyskretnie wspierały one wyrazową stronę wykonania wokalnego, jak miało to miejsce w arii *In mezzo alla procella*, w którym to numerze koncertującymi instrumentami są dwie altówki (zagrali na nich porywająco Pasquale Lepore i Alessandro Lanaro).

Sukces polskiej premiery *Motezumy* był więc całkowity, w związku z czym przypieczętowały go bisy. Delphine Galou ponownie wykonała morderczą pierwszą arię Mitreny, Roberta Invernizzi powtórzyła zaś wirtuozowską arię z trąbką.

Damian Sowa

(Mazur) i *Kniazia Igora (Tańce połowickie)*, które zagrane zostały z przesadną dynamiką, by nie powiedzieć hałaśliwie. Za to bardzo pewne i wyrównane brzmienie puźonów otworzyło *Uwerturę do Nabuchodonozora*, której wykonanie odznaczało się ponadto idealną wręcz precyzją rytmiczną.

16 stycznia z koncertem wystąpiła Sinfonietta Cracovia. *II Symfonia* Andrzeja Krzanowskiego jest przykładem znacznej dezynwoltury w posługiwaniu się w muzyce nowoczesnej tradycyjnymi określeniami gatunkowymi, które nie posiadają większego związku z wypełniającą je substancją muzyczną. Składająca się z wielu krótkich ogniw, a więc przypominająca bardziej suitę, w znacznej mierze odwołuje się do technik dźwiękowych swoich czasów, nie wnosząc przy tym jakiś szczególnych rysów indywidualnych twórcy. Sonoryzm sąsiaduje w niej z ustępami utrzymanymi w formie aleatorycznej, brakuje wszakże dążenia do syntezy jak przystało na symfoniczną formę.

Niewiele Beethovena pozostało w *IV Koncercie fortepianowym G-dur* op. 58. Zabrakło zarówno klasycystycznej motoryki i pulsu w częściach skrajnych, jak i romantycznej egzaltacji w programowym ogniwie środkowym, a zwłaszcza koncertującego dialogu solisty z zespołem orkiestrowym. Wiele do życzenia pozostawiało też brzmienie solowego instrumentu, odznaczające się swoistą kostycznością i bezbarwnością. Do pewnego stopnia można było sądzić, że przyczyniło się do tego skompletowanie symfonicznej obsady na zasadzie pospolitego ruszenia, czyli doangażowania większości muzyków spoza smyczkowego trzonu Sinfonietty Cracovii. Potwierdzałyby to bisy (*Aria* z Bachowskich *Wariacji Goldbergowskich* oraz Szopenowski *Mazurek* z op. 30), kiedy fortepian pod palcami siedemnastoletniego, polsko-kanadyjskiego pianisty, Jana Lisieckiego brzmiał, jakby za klawiaturą zasiadł nieoczekiwanie całkiem kto inny. Stąd opanowującym uczuciem stał się żal, że nie wystąpił on z recitalem.

Tym większym okazało się zaskoczeniem, że po rozczarowaniach Beethovenowskich, nadzwyczaj dobrze zabrzmiała ta sama orkiestra w wymagającej drugiej części, którą wypełniła *Suita* z „*Ognistego ptaka*” Igora Strawińskiego, a więc partytura wyjątkowo wymagająca,

zwłaszcza w zakresie jakości brzmieniowej, skoro jej dźwiękowe malarstwo wręcz mieni się wszelkimi barwami symfonicznej instrumentacji. A zatem pełnią „grozy” odznaczał się *Piekielny taniec Kościeja*, przy czym ustrzeżono się jakiegokolwiek dynamicznego przeszarżowania, a z kolei liryczna *Kołysanka* wprawiała w zachwyt miękkością i delikatnością brzmienia.

Dawno już nie słyszałem orkiestry Filharmonii Krakowskiej w tak znakomitej dyspozycji artystycznej jak 19 stycznia, podczas koncertu w ramach obchodów stulecia urodzin Witolda Lutosławskiego. Wbrew rozpowszechnionym opiniom, że świetna orkiestra poradzi sobie pod każdym dyrygentem, który, jeśli nawet dołożyłby wszelkich starań, by jej to utrudnić, to i tak na nic zdadzą się jego wysiłki, by przeszkodzić jej w utrzymaniu wyrównanego poziomu, a nawet próbom w tym kierunku, kiedy na podium dyrygentem stawali: premier z batutą (brytyjski – Edward Heath), czy zgoła szympans, w praktyce nie zawsze znajduje to potwierdzenie. W omawianym przeze mnie przypadku bez wątpienia znaczącą rolę odegrała osobowość kapelmistrza – Tadeusza Strugały.

Muzyka pożegnalna op. 88 Krzysztofa Meyera to kompozycja doskonale nawiązująca do stylistyki twórcy, dla uczczenia którego została napisana. Dotyczy to zarówno kształtowania materiału dźwiękowego, jak i budowy formalnej, nawiązującej do właściwej dla Lutosławskiego konstrukcji łańcuchowej, a także typowej dla niego faktury instrumentalnej. Skądinąd, nie dziwi to u kompozytora wykazującego znaczne zdolności persyflażowe, co udowodnił przy okazji opracowania i uzupełnianiu partytury *Graczy*, nieukończonej opery Szostakowicza. Zabrakło może jedynie poddanego kontroli czynnika aleatorycznego, ale Meyerowi jest chyba obce dopuszczanie do ingerowania przez wykonawców w przebieg muzyczny jego kompozycji.

W otwierającej *Koncert wiolonczelowy* Witolda Lutosławskiego solowej kadencji, w grze Andrzeja Bauera przeszkadzało mi zrazu zbyt mechaniczne i bezosobowe artykułowanie obsesyjnie powracającego dźwięku „a”. Jest w tym dla mnie bardziej daremność wydostania się z dźwiękowej pułapki niż oschłość i beznamiętność. Następującym po tym

pasażom brakowało z kolei szybszego tempa i wirtuozerii, której pozory ukryć mają swoistą bezradność muzyka, pozbawionego wsparcia orkiestry. W dalszej jednak części artysta, gdy przewagę w partii solowej zyskuje na przemian liryczna kantylena i szarpane brzmienie gitarowe, artysta wyeksponował właściwą dla siebie szlachetność wiolonczelowego brzmienia, a więc odznaczającego się głębią i ciepłą barwą. Kiedy wreszcie po dłuższym czasie rozlegają się szorstkie odzywki fanfarowe trąbek, w zamierzeniu kompozytora brzmiały równie beznamiętnie, jak intonowane na początku dźwięki wiolonczeli, to jednak ich brzmienie bynajmniej nie powinno odznaczać się skrajnym turpizmem. Ale już w tutti orkiestra odzyskała równowagę, mimo że jej interwencje mają odznaczać się pewnego rodzaju brutalnością, a co za tym idzie i zgiełkowością. Nieustanna konfrontacja pomiędzy nią i solistą prowadzi nieoczekiwanie do rozpaczliwie przeciągłych dźwięków wiolonczeli, powtarzanych jak na początku, ale bardziej nerwowo i w wyższym rejestrze.

Ostatnia, *IV Symfonia* Lutosławskiego odznacza się właściwą dla niego budową, złożoną z dwóch części: pierwszej, przygotowawczej, stanowiącej ekspozycję, znajdującą rozwinięcie w drugiej, tworzącej zasadniczy zrąb kompozycji, a zarazem wychodzi poza ten model. Wypełnia ją zarazem odmienna, niż dotąd, materia dźwiękowa: bardziej eufoniczna, unikająca sonorystycznej brutalności. Ze swej strony dyrygent zarówno zarysował wspomnianą dramaturgię przebiegu muzycznego, jak i zadbał o wydobycie całego bogactwa oraz kunsztowności fakturalnej, przejawiającej się w jej naprzemiennym zagęszczaniu i rozrzedzeniu oraz w wyrafinowanej instrumentacji. Odpowiednio też wyważył płynne granice pomiędzy ścisłością a swobodą, jaką pozostawia muzykom zapis nutowy, odwołujący się do zasady ad libitum. Bardzo pięknie zabrzmiał też dialog koncertujących skrzypiec (Wiesław Kwaśny i Paweł Wajrak), poprzedzający zniecka pojawiającą się krótką kodę, wieńczącą dzieło.

Może więc mają rację ci, co uważają, że Tadeusz Strugała powinien ponownie stanąć na czele krakowskiej orkiestry filharmonicznej?

Lesław Czaplński

KIELCE **L**ekko, zwiewnie w Filharmonii Świętokrzyskiej. Wstyd się przyznać ale była to moja pierwsza wizyta w nowo wybudowanej, robiącej wrażenie Filharmonii Świętokrzyskiej mieszczącej się w oddanym do użytku rok temu Międzynarodowym Centrum Kultur. Na tytuł koncertu, który miał miejsce 11 stycznia też bym pewnie nie zwrócił uwagi gdyby nie fakt, że jednym z solistów był uznany w świecie tenor Krystian Krzeszowiak, który wystąpił wspólnie z Iwoną Tober. Tak naprawdę to od niego dowiedziałem się, że wystąpi w Kielcach i wtedy stało się jasne, że muszę wziąć w tym udział. Program koncertu, jak wskazuje jego tytuł, obejmował fragmenty z lżejszych gatunków muzycznych: operetek i musicali. W pierwszej części usłyszeliśmy między innymi tytułowy duet *Lekko, zwiewnie* z operetki *Hrabina Marica* Kalmana, słynną arię *Wielka sława to żart* z operetki *Baron cygański* Straussa, a także arie z *Wesołej wdówki* Lehara i *Księżniczki czardasza* Kalmana. Jeżeli miałbym coś wyróżnić to zdecydowanie arię z *Barona cygańskiego* i bardzo nastrojowo zaśpiewaną pieśń neapolitańską *Parlami d'amore Mariu*, Cesara Andrei Bixia. Iwona Tober natomiast trochę nazbyt siłowo podeszła do *Czardasza* Silvy. Druga część rozpoczęła się od zagranego z wdziękiem utworu Leroya Andersona *The Syncopated Clock*, po którym solistka zaśpiewała słynny przebój *Memory* z musicalu *Cats*. Wykonanie niezłe aczkolwiek przeszkadzało nadużywane miejscami vibrato. Bez zarzutu natomiast zaśpiewała arię *Przetańczyć całą noc* z musicalu *My Fair Lady*. Punktem kulminacyjnym programu była jednak słynna pieśń Caruso, *Luccia Dalli*, brawurowo zaśpiewana przez Krystiana Krzeszowiaka i powtórzona na koniec, na bis, na prośbę dużej części publiczności, w tym niżej podpisanego. Orkiestra Filharmonii Świętokrzyskiej starała się akompaniować solistom „lekko i zwiewnie” ale nie zawsze wychodziło to idealnie. Jednym z wyjątków był znakomicie zagrany utwór instrumentalny Jerry'ego Hermana *I am What I am* z musicalu *La cage aux folles*. Na koniec artyści zaśpiewali słynny duet *Time to say Goodbye*, znany z wykonania Sary Brightman i Andrei Bocellego. Mało kto wiedział, że Krystian Krzeszowiak przed koncertem zmagał się z gripą i właściwie, gdyby odwołał koncert, nikt nie mógłby mieć do niego pretensji. Zachował

się jednak jak prawdziwy profesjonalista i dał wspaniały pokaz śpiewu i obycia ze sceną i jestem pewien, że nikomu przez myśl nie przeszło, że był nie do końca zdrowy. Mam tę przyjemność i zaszczyt znać Krystiana osobiście i dlatego mogłem po koncercie spotkać się z nim, porozmawiać i przeprowadzić wywiad dla czytelników **Muzyka21**.

Szerszej publiczności znany jesteś z lżejszego repertuaru, takiego jak występy w Filharmonii Dowcipu. Przed tym jednak osiągałeś już znaczne sukcesy, głównie na włoskich scenach. Jak do tego doszło?

Podczas studiów we Wrocławskiej Akademii Muzycznej zobaczyłem ogłoszenie, że jest organizowany konkurs w Como we Włoszech na partię w *Cyruliku sewilskim*, i że termin upływa nazajutrz. Wysłałem zgłoszenie i jako jedyny z pierwszego etapu konkursu, który odbył się w Warszawie, przeszedłem dalej. Nie udało mi się wygrać, doszedłem do półfinału ale poznałem tam profesora z Konserwatorium Mediolańskiego, któremu spodobał się mój głos i zaprosił mnie do siebie na lekcje. Kiedy nie wziął pieniędzy za kolejne lekcje, pomyślałem, że chyba jest dobrze. Na koniec zaproponował mi naukę w konserwatorium. Zespoły wokalne prowadził tam starszy pan, którego nikt za bardzo nie słuchał, ale mnie te lekcje zainteresowały i bardzo się do nich przykładałem. Pewnego dnia zaproponował mi abym śpiewał u niego w chórze. Nie zareagowałem entuzjastycznie na tę propozycję ale gdy dowiedziałem się, że jest on szefem chóru w La Scali natychmiast zgłosiłem swój akces. Okazało się, że przesłuchanie jest na drugi dzień, a ja wtedy dorabiałem sobie pracą w restauracji i byłem kompletnie wykończony, jednak udało mi się zakwalifikować. Przepracowałem tam 3 lata, kiedy zaproponowano mi stały kontrakt ale nie chciałem się do końca wiązać z jednym miejscem. Później zaśpiewałem w La Scali partie solowe w *Teneke*, operze współczesnego kompozytora Fabia Vacchiego i *Powrocie Ulissesa do Ojczyzny* Monteverdiego z Rinaldem Alessandriniem.

Śpiewałeś w najsłynniejszych teatrach operowych Europy, w tym w La Scali. Czy występ w świątyni belcanta sprawia, że trema jest większa czy wręcz przeciwnie, dodaje siły?

Przez to, że śpiewałem tam w chórze

czułem się jak w domu. Śpiewanie w La Scali zawsze wiąże się z wielkim stresem ale ja znałem tam każdy zakątek i stąd było mi trochę łatwiej, nie było wielkiego stresu chociaż pamiętam, że przed pierwszym przedstawieniem nie spałem w nocy. Na szczęście jednak wszystko poszło dobrze.

Znana chińska śpiewaczka operowa Hui He powiedziała mi kiedyś, że dla niej wszystkie sceny operowe po zgaśnięciu świateł są takie same. Czy podzielasz ten pogląd?

Jest to piękny zawód i nic innego nie mógłbym robić z taką radością ale faktycznie po koncercie kiedy jestem sam to jest najgorszy zawód świata. Po tych pięknych aplauzach, bisach, adrenalina jeszcze się utrzymuje a ty zostajesz sam w pokoju. To jeszcze nie jest takie straszne ale my ciągle jeździmy, nie ma nas nigdy w domu, zawsze w jakimś obcym mieście. To jest taki moment, że wszystko fajnie ale gasną światła i jesteś w nowym miejscu, w hotelu zazwyczaj i robi się smutno.

Jak zainteresować młodych ludzi operą? Czasem się słyszy, że mają zachęcić do tego współczesne inscenizacje ale chyba nie tędy droga.

To nie jest tak do końca, że mogą one zainteresować, bo są często zrobione bardziej brutalnie i z pewnym seksizmem, tak że nie sądzę, że to najlepsza droga. A nawiązując do pierwszego pytania, dlatego rozpocząłem współpracę z Waldemarem Malickim. Moi znajomi byli lekko tym zdegustowani i można się z tym zgadzać albo nie. Gdyby to był człowiek, który nie umie grać i sobie żartuje to może mieli by rację, ale to jest absolutny geniusz muzyczny a do tego jest bardzo inteligentny. I powiedzmy, że to jest też taka droga, żeby promować muzykę poważną nie tylko wśród młodych ludzi. Dwa miesiące temu śpiewałem w Pekinie i poszedłem tam na przedstawienie do typowej opery pekińskiej i też nie wytrzymałem. Choć jest piękna, nie każdemu musi się podobać i nie dziwię się ludziom, którzy twierdzą, że opery nie znają i nie lubią. Na przykład dzisiaj, na próbę generalną, przyszła wycieczka dzieci ze szkoły i co mnie bardzo zdziwiło, nikt tych dzieci nie przywitał. Pamiętam jak to było w Stanach czy innych krajach, gdzie te dzieci są najważniejszą publicznością, bo to one w przyszłości będą dawać pieniądze na

nasze występy. Trzeba z nimi postępować tak aby się poczuły ważne.

Występujesz z powodzeniem w operach i dziełach oratoryjnych, dzisiaj śpiewałeś arie operetkowe. Który repertuar jest ci bliższy?

Uwielbiam operę, gdyż lubię grać na scenie. Specjalizuję się w muzyce barokowej i to jest jakby pierwsza rzecz, którą kocham. Czuję się też świetnie w operze klasycznej, a także w repertuarze lżejszym i nie uważam, że powinienem się tego wstydzić. Kiedyś moi znajomi z Akademii Muzycznej wypominali mi mój debiut w Gliwickim Teatrze Muzycznym. To był wprawdzie *Cyrulik sewilski* ale miejsce bardziej kojarzyło się z operetką. A ja kocham operetkę, bo się na niej wychowałem. Chciałem w niej śpiewać i nigdy się tego nie wstydziłem. Wiadomo, że partie mówione i śpiewane bywają niebezpieczne dla głosu ale można to wypośredkować i śpiewam jedną operetkę na rok i jest to świetna zabawa. Kiedy zaproponowano mi *Hrabinę Maricę* zgodziłem się od razu ponieważ występowali ze mną Anna Seniuk, Wojciech Pokora, Bogdan Łazuka. Oczywiście wolę operę i oratorium, w ogóle można powiedzieć, że uwielbiam muzykę.

Czy przygotowując się do roli wzorujesz się na kimś?

Nigdy nie słucham innych nagrań wcześniej. Gdy przygotowuję jakąś partię to chcę zrobić to samodzielnie, co jest trochę nietypowe, bo wielu śpiewaków najpierw słucha, żeby się wzorować na kimś. A ja chcę zobaczyć co się dzieje i później słucham tych najlepszych i czasami słyszę, że oni też tak zrobili i wtedy się czuję dumny. Ale nie sądzę, żebym mógł powiedzieć słuchając płyty z wielkimi nazwiskami, że śpiewam to lepiej od nich.

Jedziesz jeszcze dzisiaj do Nowego Sącza na koncert. Czego będziesz słuchał w samochodzie? Masz jakieś ulubione utwory, których słuchasz w wolnych chwilach, ulubionych śpiewaków?

Zazwyczaj w samochodzie słucham koncertów fortepianowych, głównie Rachmaninowa. Wszystkie trasy z Mediolanu do Wrocławia przejechałem na Rachmaninowie. Z muzyki operowej najbardziej lubię Pucciniego, a z tenorów uwielbiam Corellego. Są to zjawiska niepowtarzalne. Miałem tę przyjemność we Włoszech uczyć się u nauczycielki, która była jak gdyby wnuczką Pucciniego w takim sensie, że uczyła się ona u jego kochanki. Ponadto moja obecna nauczycielka była jedną z bliższych przyjaciółek Corellego, a dla mnie to jest bóstwo wokalne.

Jakie są twoje najbliższe plany nagraniowe i koncertowe?

Po latach współpracy z Capellą Cracoviensis i Janem Tomaszem Adamusem zdecydowałem, że pierwszą naprawdę solową płytę powinienem nagrać właśnie z nimi. Koncertmistrzem zgodził się zostać wybitny skrzypek i mój długoletni przyjaciel, Alberto Stevanin. Na płycie znajdują się wszystkie arie tenorowe z oper *Rodelinda* i *Tamerlano* Haendla. To mój ulubiony, często wykonywany przeze mnie repertuar. Ostatnie produkcje: *Rinaldo* z Ottavio Dantonem, *Il trionfo del tempo* z Fabiem Bonizzonim czy *Solomon* z Alessandrem de Marchi i oczywiście *Mesjasz*,

którego miałem okazję wykonywać w tym roku kilkakrotnie utwierdziły mnie w przekonaniu, że muzyka tego kompozytora to idealny materiał na moją pierwszą płytę. Od początku projektem zainteresowała się wytwórnia EMI, co jeszcze bardziej motywuje mnie do pracy.

Jeżeli chodzi o moje plany koncertowe to w najbliższych miesiącach będę pracował w Pradze w Narodnym Divadle nad operą Jozefa Mysliveczka *Olimpiade* pod dyktando Vaclava Luksa i jego zespołu Collegium Vocale 1704. Będę po raz kolejny pracował z Giovannim Antoninim i Il Giardino Armonico (najlepszy zespół, z którym do tej pory udało mi się śpiewać) najpierw w Budapeszcie

Krystian Krzeszowiak
 fot. SARA studio



i Krakowie, wykonując *Il trionfo del tempo* Haendla, a później na koncercie inauguracyjnym festiwalu Wratislavia Cantans z programem J. S. Bacha. W tym roku będę śpiewał również w Berlińskiej Filharmonii pod dyktando Wernera Ehrhardta. Ponadto, wystąpię w Luksemburgu, Dijon, Caen, Leverkusen, Wiedniu, Mediolanie z La Risonanza i Fabiem Bonizzonim, w kantatach Bacha... zawsze zapraszając czytelników **Muzyka21**.

Dziękuję za rozmowę i do zobaczenia w Krakowie.

Mariusz Trojanowski i Karolina Romańska

The Metropolitan Opera

G. Verdi – *Bal maskowy*
Dimitri Hvorostovsky jako Renato
fot. Ken Howard



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

BAL MASKOWY W 1859 r. w rzymskim teatrze operowym Apollo odbyła się światowa prapremiera *Balu maskowego* Verdiego. To jedna z tych najbardziej popularnych i najchętniej wystawianych spośród jego 28 oper. W MET po raz pierwszy usłyszano ją w 1889 r. po niemiecku z Lilli Lehmann. W 1913 r. pod batutą Artura Toscaniniego, w nowo opracowanej oprawie scenicznej, zaśpiewali: Emmy Destinn, Enrico Caruso i Pasquale Amato. Kolejną produkcję pokazano w MET w 1940 r. z Zinką Milanovą, która śpiewała Amelię w 30 przedstawieniach do 1956 r., a towarzyszyli jej: Jussi Björling i pierwsza czarnoskóra śpiewaczka na scenie MET – Marian Anderson jako Ulryka. Jej osiem występów w tej roli w latach 1955–1956 położyło wreszcie kres barierze „koloru skóry” w MET. W 1962 r. za pulpitem dyrygenckim w MET debiutował Nello Santi, a w nowej produkcji zaśpiewali: Leonie Rysanek, Carlo Bergonzi (33 spektakle jako Gustavo do 1983 r.) i Robert Merrill

(56 przedstawień w partii Renata w latach 1956–1976). Autorem nowej produkcji *Balu maskowego* w 1980 r. był Elijah Moshinsky, a obsada wokalna była nie mniej spektakularna: Katia Ricciarelli, Luciano Pavarotti (33 spektakle jako Gustavo do 1997 r.) i Louis Quilico. Pavarotti zaśpiewał Gustava również w nowej oprawie scenicznej *Balu* autorstwa Piera Faggioniego, w której pod batutą Jamesa Levine’a a u boku Pavarottiego wystąpili: Aprile Millo, Elena Obraztsova i Juan Pons.

Bal maskowy w MET zawsze mógł się poszczycić znakomitą obsadą głównych ról. Występowali w nim m.in.: Martina Arroyo, Montserrat Caballé, Leontyne Price, Jan Peerce, Richard Tucker, Plácido Domingo, Sherrill Milnes i Leo Nucci.

Nowa produkcja *Balu maskowego* w MET miała swą prapremierę 8 XI 2012 r. Jest to (niestety) kolejna opera Verdiego, którą Peter Gelb postanowił odnowić, a rezultat stał się tematem rozgrzanych debat i nowej fali frustracji widzów, co odzwierciedlał też znaczny w liczbach „exodus” podczas przerwy. A i tak sala

była ledwo w połowie zapełniona podczas wszystkich widzianych i słyszanych przeze mnie spektakli tego sezonu.

Autorstwo nowego opracowania scenicznego *Balu maskowego* Gelb powierzył urodzonemu w Nowym Jorku Davidowi Aldenowi, który debiutował w MET w 1980 r. w *Fideliu*, jak dotąd jedynej jego pokazywanej tu produkcji. Kariera Aldena głównie rozwijała się w Europie: Wiedeń, Lizbona, Lyon, Bordeaux, Frankfurt, Monachium, Berlin, Holandia, Wielka Brytania. Znany jest też w Kanadzie, a w USA wykreował oprawy sceniczne do oper w Santa Fe, Waszyngtonie, Chicago, St. Louis i Houston. Przyznano mu Bawarską Nagrodę Teatralną za indywidualne osiągnięcia artystyczne w długoletniej współpracy z operą w Monachium.

Autor scenografii, kolejny nowojorczyk, Paul Steineberg, debiutował tą produkcją w MET. On również głównie działa w Europie choć znany jest także w New York City Opera i Chicago. Kostiumy opracowała pochodząca z Monachium Brigitte Reichenstuel (debiut w MET

2009 r. w *Trubadurze*), za projekt światła odpowiedzialny jest urodzony w Chicago Adam Silverman (debiut w MET), a za choreografię urodzona w Wielkiej Brytanii Maxine Braham (debiut w MET).

MET zaplanowała 10 spektakli nowej produkcji *Balu maskowego* w bieżącym sezonie. Wszystkimi dyrygował Fabio Luisi, a w obsadzie wokalne wystąpili: Amelia – Sondra Radvanovsky/Amber Wagner – 14 XII, Oscar – Kathleen Kim, Ulrica – Dolora Zajick/Stephanie Blythe (27 i 30 XI oraz 4, 8, 14 XII), Gustav – Marcelo Alvarez, Renato – Dmitri Hvorostovsky. W pozostałych rolach słuchaliśmy: Trevora Scheunemanna (Christiano), Keitha Millera (Hrabia Ribbing), Davida Crawforda (Hrabia Horn), Marka Schowaltera (Naczelnny Sędzia) i Scotta Scully'ego (Służący Amelii).

W rozmowach publikowanych przed premierą nowej produkcji *Balu maskowego* w MET, David Alden podkreślał przede wszystkim, że chciał umieścić akcję opery w filmowej, szwedzkiej atmosferze oraz zintegrować wszystkie „stylistyczne paradoksy intrygującej opery Verdiego”. „Czy ludzie wiedzą o czym jest ta opera, o szaleństwie w jej ramach – niebezpieczeństwie w niej [zawartym] i również niemal [o] schizofrenicznych pokładach pod powierzchnią jej realizmu?”, komentował w jednym z wywiadów. „Wykreowaliśmy krajobraz snu, czy raczej koszmaru sennego z początku lat 20. XX w., bardzo poprawny, zapięty na wszystkie guziki dwór”, wyjaśniał dalej Alden. „Jest to bliższe Strindbergowi niż Bergmanowi niż szwedzkiemu Wersalowi. (...) To dzieło o królu, który nie chce już być królem. Chce pozbyć się wszelkich obowiązków i odpowiedzialności. Uformował w swej wyobraźni, bardziej niż w rzeczywistości, pasję [w stosunku] do żony swego poplecznika. Próbuje zniszczyć człowieka, który próbuje uratować go od konspiratorów i zamachów na życie. [I] to jest [tak], jakby sam kreował plan swej śmierci, w raczej piękny [sposób], estetycznie i z pasją. W tym człowieku jest jakieś dziwaczne szaleństwo”.

I tak w pokojach króla Alden umieścił malowidło Ikara, który „wykreował swe własne skrzydła, ale pofrunął zbyt blisko słońca i spadł ku swej śmierci. To [najdoskonalej obrazująca] prezentacja kogoś szukającego zbyt wielu przyjemności, życia i potęgi i jakoś towarzyszy królowi w krajobrazie jego przygód, i do [samej]

śmierci. Król jest jakby rodzajem Ikara. (...) Każda scena w tej operze jest bałem maskowym. Każdą z nich [transformuje] w przyjęcie”. A interpretując postać Oskara Adlen powiedział: „Verdi użył rodzaju muzyki operetkowej i obrócił ją z wewnątrz na zewnątrz, ponieważ jest ciemny element w podążaniu [króla] w ucieczkę w miłość i zabawę. (...) To prawie samobójcza strona [tych działań]. I są trzy różne poziomy istniejące w tym samym czasie. To jakby trzy różne opery, jakoś tak wepchnięte razem w ten interesujący sposób”.

Chyba wystarczy cytowania tego „majaczenia”. To kolejny z tych współczesnych „geniuszy”, który „odkrywa nowe znaczenia” w klasycznej operze i „wie lepiej”. Co ciekawe, podczas przerwy słyszałam reakcje widzów, które najlepiej chyba to skomentują: „Czym był naćpany, kiedy projektował to dla MET?”. Dalszych komentarzy nie mogę niestety cytować ponieważ nie byłyby do zaakceptowania w druku.

Co takiego więc widzieliśmy na scenie, poza oczywiście wszechobecnym malowidłem Ikara najpierw na kurtynie, a później zawieszonym pod różnymi kątami unoszącego się lub opadającego sufitu MET?

Pierwsza scena: fotel (bardziej jednak lata 40. lub 50. niż 20. XX w.) i podręczny stoliczek po lewej stronie sceny przed kurtyną. Ubrany w szlafrok Gustaw duma. Malowidło Ikara unosi się pod kątem i ukazuje zaburzoną geometrycznie perspektywę pustego wnętrza w odcieniach szarości. Tapeta na ścianach przypomina wzorek na pościeli popularny w latach 50. XX w. W drzwiach po przekątnej do króla pojawia się postać ubrana w biały garnitur z białymi skrzydłami na plecach i wykonuje spastyczny pseudo taniec lotu i upadku. To Oskar. Jedyne element świadczący o latach 20. to lampa art deco.

Nie zagłębiając się w szczegóły „dekoracji” w każdej ze scen, podam jedynie kilka co smakowitszych przykładów. W scenie, w której król przyjmuje petycje, na scenę wnoszone są metalowe biurka i krzesła w stylu Ikei, przy których zasiadają biurokraci. Niespecjalnie skoordynowani w kancjiastym, geometrycznym ruchu niżsi urzędnicy wnoszą dokumenty lawirując jak kelnerzy pomiędzy stolikami restauracji (nota bene – kelnerzy też są w tej produkcji!). Oskar ma twarz ozdobioną maleńką bródką i wąsikami. Wodewilowy taneczny krok z laseczkami, powiewaniem ku widowni kapeluszymi, kankanem

etc. w dwóch liniach „chóru” z Broadwayu kończy tę scenę. Ulryka siedzi na krześle pod zwisającą lampą nieco po lewej stronie sceny. Po prawej zgrupowane są dość biednie ubrane „babiny” z torebkami w rękach, które wnoszą kolejny zestaw metalowych krzesel. Towarzyszący Gustawowi członkowie dworu ubrani są w płaszcze i kapelusze przeciwdeszczowe w kolorze przybrudzonej ochry, podobne do tych jakie noszą rybacy, a w pewnym momencie rozkładają czarne parasole. Ulryka objaśniając Amelii gdzie ma zerwać „ziele zapomnienia” wręcza jej czaszkę. Scena pod szubienicą jest kolejnym geometrycznym czarno-szarym ciemnym pomieszczeniem z zaburzoną perspektywą, z pałem po lewej stronie i krzesłem w głębi po prawej. Tam siedzi Amelia. W podłodze – wiele powyrywanych i ułożonych malowniczo „fragmentów”, a więc dziur służących do wyłaniania się części uczestników tej sceny oraz do turlania się do ich wnętrza, jak czyni również Amelia. Sporo też czasu spędza leżąc na podłodze. Miłośny duet śpiewany jest głównie po obu krańcach sceny. Jedyne do zaakceptowania jest scena konfrontacji pomiędzy Amelią i Renatem, jej mężem. Pomniejszona do „kameralnego pudełka” scena obrazowała wnętrze ich mieszkania. Czarno-białe, geometrycznie i po liniach przekątnych, plus fotel i zdjęcie Gustawa na ścianie. Scena balu to tło obrazujące w odcieniach szarości widok na pałac, a po obu bokach ściany lustra odbijające wszystkich i wszystko. Uczestnicy balu, z wyjątkiem Amelii, Oskara i trzech uczestników spisku (Renato ma na sobie buraczkowy garnitur i taką kamizelkę, a dla odróżnienia jego dwaj towarzysze konspiracji – ciemnoniebieskie) ubrani są w bardzo szykowne czarne i naszywane mieniącymi się cekinami i dżetami stroje balowe z maskami na twarzach. Tu i ówdzie pojawia się postać w czarnym garniturze z maską śmierci na twarzy i czarnymi skrzydłami anioła.

Kostiumy Amelii były bardzo udane i twarzowe. Panowie też nie mogli narzekać na garnitury – no może na ich kolor w ostatniej scenie. Po zakończeniu spektaklu, głośne „buu...” unisono powitało przed kurtyną ekipę „twórców” nowej produkcji *Balu maskowego*.

Ale warto było zamknąć oczy by posłuchać znakomitej obsady wokalne, dlatego też widziałam, a raczej głównie słyszałam,

Bal maskowy aż 4 razy: prapremierę produkcji 8 XI oraz 19 i 27 XI oraz transmisję radiową 8 XII. W pierwszych dwóch spektaklach partię Ulryki śpiewała Dolora Zajick, a 27 XI i 8 XII – Stephanie Blythe.

W maju zeszłego roku zapowiadana w partii Amelii Karita Mattila wycofała swój udział i zastąpiła ją Sondra Radvanovsky, która okazała się bohaterką wokalną wszystkich przedstawień. Znakomita Amelia i jak dotąd na szczęście królujący nam w MET prawdziwie wiodowski sopran. To niezwykle i rzadko dziś spotykany głos. Przepiękna barwa, moc i wyrównane brzmienie w szerokim zasięgu rejestru, tryle, piana i pianissima. Najważniejszą jest jednak chyba przy tym bogactwie talentu i znakomitego opanowania technicznego głosu, ogromna muzykalność Sondry Radvanovsky'ej, jej wycucie stylu i idiomatyka wykonawcza. Nie ma frazy, której nie nadałaby intensywnej dramatycznej zawartości interpretacyjnej, czy której nie wypełniłaby znaczeniem śpiewanych słów i barwą emocji. I to głównie dla niej starałam się usłyszeć na żywo jak najwięcej jej Amelii w tym sezonie. Jej wielka scena z arią *Ma dall'arido stelo divulsa* rozpoczynająca akt II była absolutnym majstersztykiem. Przepiękne crescendo i decrescendo, piana i pianissima. Równie rewelacyjna okazała się w *Morro, ma prima in grazia* z pierwszej sceny aktu III.

Radvanovsky wystąpiła już w ponad 125 spektaklach w MET, a do jej ról należały m.in.: Toska, Aida, Luiza Miller, Leonora w *Trubadurze*, Lina w *Stiffeliu*, Elvira w *Ernanim*, Rosalinda w *Zemście nietoperza*, Roxana w *Cyranie de Bergerac* i Donna Anna w *Don Giovannim*. Nigdy nie rozczarowuje i zawsze całkowicie wciela się wokalnie w śpiewaną na scenie postać.

Miłą niespodziankę sprawił mi Marcelo Alvarez. Było to jedno z jego najlepszych od dłuższego czasu spektakli. W niewielu tylko momentach, głównie na początku (*La rivedre nell'estasi!*), „siłował” zbyt głośno i dramatycznie głos w górnym rejestrze, a jego dolny nie okazał się wystarczająco silny. Poza tym udało mu się całkiem dobrze przekazać głosem rolę Gustawa. Był lekko komiczny i rozbawiony w scenie z Ulryką (*E scherzo od e folia*), w miłosnym duecie wiarygodnie z nuansem, ciepłem i czułością wyznawał swe uczucia Amelii, a w scenie śmierci pojawiło się wiele modulacji barw. Tak więc usłyszeliśmy tym

razem rozmaite odcienie rozterek i desperacji udęczonego serca władcy Szwecji.

Nie wszystkie jednak spektakle widziane i słyszane przeze mnie były na tym samym poziomie wokalnym. Miewał tendencje do „łamania” płynności linii wokalnej, skracania fraz i „wybuchowości” w niepotrzebnie dramatycznych początkach fraz. Podczas transmisji Alvarez niestety postawił na zbyt dużą bohaterską popisowość i zaprezentował zbyt wiele ostrej krzykliwości.

Alvarez debiutował w MET w 1998 r. jako Alfredo w *Trawiacie*. Później zaśpiewał tu m.in.: Radamesa, Manrica w *Trubadurze*, Księcia w *Rigoletcie*, Egarda w *Łucji z Lammermooru*, Rodolfa w *Cyganerii*, des Grieux w *Manon* i Don Jose w *Carmen*.

Dmitri Hvorostovsky najkorzystniej zabrzmiał podczas prapremiery sezonu 8 XI. W każdym ze spektakli najpiękniej wypadało *Eri tu*. W reszcie przedstawienia bywało różnie. Nie najlepiej na początku opery, a w popisowej scenie konfrontacji z Amelią zbyt dramatyczno-teatralnie i całkiem niepotrzebnie „prześpiewywał” rolę „łamiąc” linie wokalne Verdiego i poświęcając ich śpiewną płynność dla efektu. Nie były to więc wyrównane w jakości wykonawczej spektakle. Powściągliwy w prezentacji głosu najwięcej „sił” i uwagi zachowywał na spektakularną scenę konfrontacji z Amelią i *Eri tu*, ale tu niestety „używał” Verdiego do promocji własnej osoby, a nie służył jego muzyce. Za wiele popisu, za mało stylu.

Na przeciwnym krańcu tego spektrum były natomiast Radvanovsky, Zajick, Blythe i Kim, które prawdziwie służyły Verdiemu w elegancji i interpretacyjnym przekazie emocji prezentowanych charakterów.

Od dnia swego debiutu w MET (1995 r. jako Jelecki w *Damie pikowej*) Dmitri Hvorostovsky ma spore grono wiernych wielbicieli. Jak dotąd zaprezentował tu różne stylistycznie role, które zbierały mieszane recenzje krytyków, m.in.: Don Carlo w *Ernanim*, Germont w *Trawiacie*, Simon Boccanegra, Hrabia di Luna, Velentin w *Fauście*, Belcore w *Napoju miłosnym*, Książę Andrei w *Wojnie i pokoju*, Don Giovanni i Eugeniusz Oniegin.

Dolora Zajick, znana tu i nazwana jako „siła natury”, jak zwykle popisowo zaprezentowała Ulrykę. Mieliśmy okazję usłyszeć ją już w ponad 200 spektaklach od dnia jej debiutu w MET w 1988 r. w

roli Azuceny. Była m.in.: Ebolei, Hrabinią w *Damie pikowej*, Adalgisą, Marfą w *Chowańszczyźnie*, Santuzzą, Jeżibabą w *Rusałce* i Elvirą Griffith w światowej prapremierze *Amerykańskiej tragedii*.

Ale tym razem „przebiła” ją chyba Stephanie Blythe. Nieprawdopodobna moc, głębia i piękno barwy głosu, a poza tym oczywiście ogromne wycucie stylu śpiewanej partii.

Bardzo wiele braw zebrała też Kathleen Kim za świetnie wykonaną rolę Oskara. Debiutowała w MET jako Barbarina w *Weselu Figara* w 2007 r. i do tego czasu zebrała wiele braw za znakomite wokalne kreacje Olympii, Zerbinetty, Papageny i Chang Ch'ing w *Nixonie w Chinach*. Jasno-srebrzysty głos bez najmniejszych napięć i szalenie stylowo kontrastował z ciemniejszymi tonami pozostałych członków obsady.

Fabio Lusi jakoś nie specjalnie mnie tym razem zachwyił. Spodziewałam się czegoś więcej po tych spektaklach. Jego Verdi jak dotąd był zawsze bardzo dobry, a w *Balu maskowym* jakoś kulała ogólna interpretacja. Nierówne występy. Nie wystarczające zróżnicowania dynamiczne w przekazie dramatycznego rozwoju akcji i wyrazistości ekspresji. Utykała spójność całości i płynność muzyki, bywały momenty przykrywania głosów solistów, okazjonalnego braku synchronizacji ze sceną i zbytniego przyspieszania temp głównie w ansamblach i chórach.

Najlepiej zabrzmiał podczas transmisji do kin i przez radio 8 XII. Ale i w tym spektaklu słyszalne były niedostatki w kreowaniu dynamiki dramatu i prawdziwego partnerstwa czy właściwie wyważonej równowagi w proporcjach pomiędzy muzyką orkiestry i liniami wokalnymi Verdiego. Zbyt często też brzmiał jak akompaniament czy muzyczne tło, a nie partner głosów i prawdziwy współuczestnik spektaklu.

Reasumując: kolejna po *Tosce* i *Trawiacie* trawestacja produkcyjna opery Verdiego, nie mająca nic wspólnego z jego muzyką czy historią libretta i wiele znakomitych kreacji wokalnych, które warto było usłyszeć w doskonałej akustyce sali MET, a przede wszystkim rewelacyjna Sondra Radvanovsky jako Amelia, dwie znakomite Ulryki – Zajick i Blythe, wspaniale kontrastujące wokalnie z jasno błyszczącym sopranem koloraturowym Kathleen Kim jako Oskara. ☺

DON GIOVANNI

Wbieżącym sezonie zaplanowano w MET 7 spektakli *Don Giovanniego*. Widziałam dwa: premierę sezonu 28 XI i 11 XII. Było tragicznie źle i to pod każdym względem: muzycznym i wokalnym.

Odpowiedzialny za owe nie-szczęście był przede wszystkim dyrygent, Brytyjczyk Edward Gardner, który debiutował w MET w 2011 r. w *Carmen*. Obsada wokalna, na oko, zapowiadała się dość obiecująco: Ildar Abdrazakov (bas, Don Giovanni), Erwin Schrott (bas, Leporello), Emma Bell (Donna Elvira), Susanna Phillips (Donna Anna), Ekaterina Siurina (Zerlina), Charles Castronovo (Don Octavio), David Soar (bas, debiut jako Masetto) i Raymond Aceto (bas, Commendatore).

Brytyjski bas, David Soar, poza debiutem w MET ma w bieżącym sezonie zaplanowane występy jako Basilio w *Cyruliku sewilskim* w English National Opera i La Rocca w *Un giorno di regno* Verdiego w Bilbao.

Reszta obsady śpiewała już w MET choć z różnym powodzeniem. I tak Abdrazakov po debiucie w 2004 r. jako Masetto, zaśpiewał tu już wiele różnorodnych w stylu partii, a w bieżącym sezonie zupełnie dobrze zaprezentował Figara w *Weselu Figara*.

Urodzony w Urugwaju Erwin Schrott, jak dotąd nie popisał się w żadnej z partii wykonywanej w MET, a były to: Colline w *Cyganerii* (debiut w 2000 r.), Don Giovanni, Escamillo w *Carmen* i Figaro w *Weselu Figara*.

Nowojorczyk Castronovo debiutował tu w 1999 r. jako Beppe w *Pajacach* i jak dotąd śpiewał tu jedynie wspomagające role (Głos Żeglarza w *Tristanie i Izoldzie*, Pierwszego Więźnia w *Fideliu* i Pierwszego Strażnika w *Manon*).

Amerykański sopran, Susanna Phillips, której w 2010 r. przyznano nagrodę Beverly Sills, znakomicie zaprezentowała się jako Musetta (debiut 2008 r.) i Pamina w MET.

Brytyjski sopran, Emma Bell, po debiucie w roli Hrabiny w *Weselu Figara* w 2009 r. powróciła do MET w tym sezonie jako Donna Elvira, a Rosjanka Ekaterina Siurina (debiut w 2006 r. jako Gilda), wystąpiła również w *Weselu Figara* jako Susanna.

Raymond Aceto, amerykański bas, zaśpiewał już w MET 18 ról w 17 operach w ponad 100 spektaklach. Debiutował w

1992 r. jako Strażnik Więzienny w *Tosce*, a później wykonał tu takie role, jak: Sparafucile, Król w *Aidzie*, Zachariasz w *Nabucco* i Titurel w *Parsifalu*.

Don Giovanni może być śpiewany przez basy, bas-barytony lub barytony – czyli przez wszystkie w zasadzie głęboko męskie głosy. O dopasowaniu do roli decyduje jego barwa, głębia, miękkie uwodzicielstwo, ale przede wszystkim stylowość. Najwspanialszy, moim zda-

Mozarta. A zaczęło się od pierwszych akordów uwertury – szybko, po łebkach, bez płynności, z szarpanymi, urywanymi frazami muzycznymi i płytką amplitudą dynamiczną. Niechlujnie i nudno. W scenie przemocy, pomiędzy Donna Anną i Don Giovannim, usłyszałam jedynie głośny, ciężki, szybki chaos tak głosów jak i instrumentów. Każdy sobie, a wszystko rozjeżdżało się w koordynacji temp – i tak już do końca spektaklu.

W. A. Mozart – *Don Giovanni*
Susanna Phillips (Donna Anna) i Ildar Abdrazakov (Don Giovanni)
fot. Marty Sohl



niem, wykonawca tej partii, Ezio Pinza, był basem, tak więc po udanym Figaro Ildara Abdrazakova, spodziewałam się zupełnie dobrej kreacji wokalnej Dona. Podobnie rzecz się ma z Leporello, więc obsadzenie drugiego basa w tej partii było ze wszech miar uzasadnione.

Nawet przy uwzględnieniu wszelkich niedostatków wokalnych obsady, za wyjątkowo złe przedstawienia winię niemal całkowicie dyrygenta, który zupełnie nie poradził sobie z partyturą arcydzieła

Notte e giorno wykonane przez Erwina Schrotta nie zachwyciło. To prawda, że głos jest atrakcyjny tak w barwie, jak i głębi, dopasowany do roli, tyle, że niestety Schrott nie wykorzystał tych dóbr. No i brak mu niestety wyczucia stylu w Mozarcie. A więc znów nudno, płasko, monochromatycznie, bez przekonania, a zbyt głośna orkiestra współzawodniczyła o prymat z mocą jego głosu i niekiedy przykrywała go kompletnie. W *Madamina* zabrakło humoru i była jakby wyrecytowana na

jednym poziomie dynamicznym. Okazała się bezbarwną, pozbawioną emocji czy wglądu interpretacyjnego nudną listą podbojów Don Giovanniego. Dopiero po przerwie Schrott nadał swej postaci nieco więcej komicznego humoru jak np. w scenie przed oknem Donny Elviry, kiedy udaje Don Giovanniego. Ale już do końca tego spektaklu miewał właśnie naprzemiennie dobre i nudne wokalnie i aktorsko momenty. Bardziej się już jednak zaznaczyło jego ujęcie interpretacyjne postaci – przebiegły łotrzyk, niekiedy cynicznie wyrachowany sługa, który chętnie zamieniłby się miejscami z arystokratycznym Donem. Lepiej też zagrała po przerwie sceniczna chemia obu postaci – pana i sługi.

Susanna Phillips ma głos do Donny Anny w barwie, mocy i dźwięczności, ale dyrygent nie umożliwił jej zaprezentowania się od najlepszej strony w dramatyczniejszych momentach. Tu bowiem ujawniała się tendencja do przyspieszania tempa, niepotrzebnie teatralnego, niestylowego w Mozarcie udratyczniania. Recytatyw poprzedzający *Or sai chi l'onore* wywarłby lepsze wrażenie, gdyby jego ujęcie interpretacyjne nie ukazywało Donny Anny jednoznacznie jako ofiary Don Giovanniego, pozbawiając ten fragment genialnej muzyki Mozarta wszystkich zawartych w niej podtekstów. Sama aria nie miała pazura emocjonalnego żądzy zemsty i zabrzmiała zbyt płynnie pięknie w legato. *Non mi dir* ukazało jednak muzykalność Phillips, ładną melancholijną lirykę i stylowe ujęcie postaci. Nie obyło się bez usterek, ale za to winę ponosiły głównie zbyt szybkie tempa preferowane nawet w tej lirycznej arii przez dyrygenta.

Don Octavio starał się brzmieć stylowo, a głosu ogólnie słuchało się z przyjemnością. Wydał mi się jednak zbyt bezbarwną, bladą postacią. *Dalla sua pace* nie zawsze okazała się też w ramach jego możliwości i lekko siłował się z jej linią wokalną w górze rejestru. *Il mio tesoro* zasłużyło natomiast na brawa. Ładna płynność frazowania i dobra kontrola oddechu.

Emma Bell niestety okazała się chybionym wyborem do Donny Elviry. Krzykliwie ostra, nieprzyjemna w barwie góra wywarła bardzo niekorzystne wrażenie w pierwszej arii *Ah, chi mi dice mai*. Nie lepiej było w *Mi tradi*.

Na tym tle zupełnie dobrze zaprezentował się głos Ekateriny Siuriny (Zerlina). Miło słodki i jasny w barwie. Atrakcyjne i stylowe *Batti, batti* ukazało Zerlinę właśnie

tak, jak portretuje ją muzyka Mozarta – zalotnie sprytną kokietkę o dobrym sercu. Jeszcze lepiej zaśpiewała *Vedrai carino* i okazała się najbardziej konsekwentnie stylową śpiewaczką tych spektakli.

Debiutujący w MET bas Masetta był zaledwie słyszalny i miał problemy z wyrobieniem się w zbyt szybkich tempach narzuconych przez dyrygenta. Zbyt mały w mocy głos na salę MET.

Abdrzakov rozpoczął sztywno i bezbarwnie w recytatywach. Pierwsza nadzieja, że ten spektakl może się jeszcze okazać do przyjęcia pojawiła się w duettynie *La ci darem la mano*. Abdrzakov był arystokratycznie elegancki i przekonywujący w uwodzeniu Zerliny. Ładne modulacje w miękkości głosu, liryczna płynność i wypełnione pasją emocji naleganie, które jak wiemy zakończyłoby się sukcesem, gdyby nie interwencja Donny Elviry. Co mi się spodobało w ujęciu roli Don Giovanniego, to ogólne wokalnie-aktorskie ukazanie tej postaci jako przede wszystkim arystokraty. Nie jest to jednak moim zdaniem dopracowana pod tym względem rola, bywał zbyt mało wyrazisty i zbyt wtapiał się w tło tak wokalnie jak aktorsko. *Fin ch'ha dal vino* natomiast ukazała wokalny potencjał Abdrzakova jako Don Giovanniego. Nawet w szalenie szybkich tempach narzuconych przez dyrygenta nie pogubił się, zaśpiewał, a nie wykrzyczał czy wyrecytował jej zawartość. I tu należały mu się brawa. Abdrzakov postawił chyba jednak zbyt wiele na jedną kartę, a mianowicie na sceniczną prezencję, magnetyzm osobisty i nie zawsze udawało mu się to poprzeć głosem. Spodobał mi się w arii z mandoliną, bo tu, w wolniejszych tempach, ujawniły się wszystkie pokłady barw i modulacje jego pięknie głębokiego głosu. Zresztą po przerwie wszyscy wokaliści bardziej się zmobilizowali i wypadli w drugiej części spektaklu korzystniej. Scena przed oknem Donny Elviry była ładnie stylowa, w ostatniej kolacji tuż przed przybyciem Commendatora, Abdrzakov obrał opcję sybaryty cieszącego się na wszelakie sposoby uciechami życia, a w konfrontacji był dramatycznie i wokalnie przekonujący, dumny, ale i świadom konsekwencji wyboru.

Trudno by wymienić wszystkie grzechy dyrygenta. Do najważniejszych zaliczam oczywiście totalne niezrozumienie stylu i wielkości geniuszu Mozarta oraz ciężką interpretacyjnie rękę. Przepadło wspaniałe trio *Proteggira il giusto cielo*, w większości

spektaklu nie był w synchronizacji z wokalistami i jak się wydaje uniemożliwił im w dużej mierze dobre wykonanie ról.

Odniosłam co prawda ogólne wrażenie, że tak Leporello jak i Don Giovanni to jeszcze nie dokończone wokalnie i interpretacyjnie partie, ponieważ zdarzało się trochę nieporadności scenicznej i w wyborach prezentacji barw ról.

11 XII było nieco lepiej, ale niestety znów nie pod względem muzycznym tylko wokalnym. Dyrygent potwierdził niestety kompletny brak kompetencji do wykonania partytury Mozarta. Lepiej wypadł wokalnie Schrott. Słabym punktem Abdrzakowa okazały się tego wieczoru głównie recytatywy, ale co spodobało mi się – nie okazał się w żadnym z momentów plebejsko wulgarny. Emma Bell niestety nadal nie radziła sobie z rolą. Lepiej, choć nadal zbyt cicho, zabrzmiał Masetto. Poprawiło się dramatyczne ujęcie zawartości emocji w *Or sai chi l'onore* Donny Anny. Don Ocatvio okazał się głosem, który się zapomina po spektaklu. Commendatore był jakby dodatkiem, a nie ważnym głosem opery, więc zdecydowanie dobra wokalnie i aktorsko Zerlina wybijała się na tym tle bardzo pozytywnie.

Reasumując – przy wszystkich niedostatkach wokalnych obsady, gdyby im dano innego dyrygenta, te spektakle mogłyby się okazać zupełnie dobre. Mam nadzieję, że MET nie zaprosi już więcej Gardnera do dyrygowania operami Mozarta w tym domu operowym. 12

LA RONDINE Wbieżącym sezonie MET wznowiła *Jaskółkę* Pucciniego w 5 spektaklach, z których widziałam jeden 14 I. Wyслуchałam też transmisji radiowej 16 I. Jest to wznowiona ko-produkcja z Théâtre du Capitole de Toulouse i Covent Garden autorstwa Nicolasa Joela, którą po raz pierwszy zaprezentowano w MET 31 XII 2008 r. Za pulpitem dyrygenckim stanął Ion Marin, a w obsadzie wokalne wystąpili: Kristine Opolais (Magda), Giuseppe Filianoti (Ruggero), Anna Christy (Lisette), Marius Brenciu (Prunier), Dwayne Croft (Rambaldo).

Rumuński dyrygent Ion Marin debiutował w MET w *Semiramidzie* (1992), a potem powrócił w *Ariadne auf Naxos* i *Czarodziejskim flecie*.

Pochodząca z Pasadeny Anna Christy – sopran – najpierw zaśpiewała w MET

Papagenę (2004). Jej kolejne role w MET to Olympia w *Opowieściach Hoffmanna* i Hortense w światowej prapremierze *Amerykańskiej tragedii* Pickera.

Włoski tenor Giuseppe Filianoti debiutował w MET jako Edgardo w *Łucji z Lammermoor* (2005), a później zaśpiewał tu Ruggera, Nemorina, Hoffmanna i Diuka.

Amerykański baryton Dwayne Croft ma już na swym koncie ponad 450 przedstawień w MET w 33 rolach.

Urodzony w Brasov tenor Marius Brenčiu debiutował tu właśnie jako Prunier w 2008 r.

Jedynym debiutem w spektaklach *Jaskółki* był występ pochodzącego z Rygi łotewskiego sopranu Kristiny Opolais. W bieżącym sezonie ma zaplanowaną Mimi w Berlinie i Wiedniu, Toskę w Covent Garden i Jenufę w Zurychu. Opolais zebrała wiele dobrych recenzji po zaśpiewaniu Rusałki w Monachium, a do jej wykonywanych ról należą m.in.: Cio Cio San (Covent Garden), Nedda, (La Scala) Tatiana (Walnecja), Lisa w *Damie pikowej* na Łotwie, Polina w *Graczu* Prokofiewa (La Scala, Berlin, Lyon). Śpiewała też w koncertach podczas festiwalu w Salzburgu, w Zurychu, Kopenhadze, Kolonii, i Birmingham.

Po spektaklu 14 I wyszłam z MET dość rozczarowana. Główna para kochanków, czyli Magda i Ruggero nie wywarli na mnie szczególnie pozytywnego wrażenia. Piękna *Pieśń Doretty*, jeden z najbardziej znanych fragmentów *La Rondine* nie wypadła zachwycająco. Opolais ma dobry głos, ale nie do tej roli. Tu potrzebna jest liryczna miękkość, wiele słodyczy i płynności, choć w akcie ostatnim są bardziej dramatycznie emocjonalnie momenty. Sopran Opolais nie płynął swobodnie, był lekko siłowy w górze i okazał się ogólnie za ciężki i za ostry do tej partii. Zbyt często więc sprawiała wrażenie zdecydowanie starszej od Ruggera kobiety. Wokalnie rozczarowująca jako Magda, aktorsko zaprezentowała ją ze sporym wyczuciem, choć odnosiłam wrażenie, że bardziej gra do widowni niż do wybrańca swego serca. 33-letnia Opolais zapewne powróci do MET, ale mam nadzieję, że w rolach bardziej dopasowanych do jej głosu i temperamentu wykonawczego.

Giuseppe Filianoti ma już od dłuższego czasu spore kłopoty z głosem, szczególnie w obu jego kracjach. Środek jest bardzo atrakcyjny w barwie, brzmi lirycznie i ładnie moduluje barwy. Niestety jest to tylko wąski przedział, a wszystkie wyższe tony roli są albo opuszczane, albo transponowane, a jeśli już wykonane – to siłowo i najczę-

pretacyjnie ujęcie. Bardzo dobrym głosem i wykonaniem roli mógł się poszczycić również poeta Prunier, czyli Brenčiu. Dobra moc i barwa słodko-lirycznego tenora i ładne prowadzenie frazy.

Dwayne Croft jak zwykle solidnie wokalnie i z wielkim wyczuciem stylu zaprezentował się w partii Rambalda.

G. Puccini – *La Rondine*
Marius Brenčiu (Prunier) i Anna Christy (Lisette)
fot. Ken Howard



ściej bez precyzji intonacji. Wszystko to, co było w partii ułożone po środku mogło wywrzeć jak najlepsze wrażenie czułą, liryczną, płynną delikatnością i ładnym niuansem. Przekonywał też w dramatycznej rozpacz w zakończeniu opery.

Lisette czyli Anna Christy zasłużyła na wiele braw zarówno za wokalną prezentację roli jak i za jej czarujące aktorsko i inter-

Dyrygent wywarł na mnie korzystne wrażenie, a chór w akcie II jak zwykle się popisał.

Miałam w planach jeszcze jedno przedstawienie *Jaskółki*, ale zrezygnowałam. Nie mogłam też oprzeć się wrażeniu, że gdyby zamieniono miejscami pary, spektakle mogłyby okazać się bardziej atrakcyjne wokalnie. ☺



fol. Marzena Wierbowska

Wyjątkowy i unikatowy repertuar

z mezzosopranistką Lilianą Górską rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Czym jest dla pani sztuka śpiewu?

Przede wszystkim wielkim wzruszeniem. Zawsze brzmienie głosu ludzkiego niezwykle silnie na mnie oddziaływało – jego tembr, barwa, energia, ekspresja – jego piękno. I nie myślę tu wyłącznie o wokalistyce klasycznej, ale o głosie ludzkim w muzyce w ogóle. Może właśnie dlatego, że poprzez śpiew tak bardzo bezpośrednio wyrażamy uczucia, emocje, przeżycia, a bogactwo możliwości głosowych jest tak zadziwiające. Dla mnie sztuka śpiewu to takie dążenie do doskonalenia techniki wokalne, które pozwoli na przekaz treści i charakteru kompozycji w sposób jak najbardziej naturalny, tzn. niewymuszony, nieforsowny, niesiłowy, ale zgodny z naturalnymi predyspozycjami głosu i pozwalający te predyspozycje odkryć w procesie kształcenia. Tego uczyła mnie prof. Bożena Harasimowicz, znakomita śpiewaczka i wspała pedagog.

Jak w takim kontekście pojmuje pani śpiewanie pieśni, które wśród śpiewaków są największą i najtrudniejszą sztuką?

W kontekście wszelkiego rodzaju subtelności, delikatności, w poszukiwaniu różnorodności odcieni, wsłuchiwanie się w mikroprzestrzeń treści i dźwięku. Wielopłaszczyznowe wyzwania, piękno i czar liryki wokalne inspirują i skłaniają do ciągłych poszukiwań, nigdy nie wiemy, czy udało nam się odnaleźć ich rzeczy-

wisty kształt. Opieramy się na naszej wrażliwości, intuicji, osobistym odczuciu. Na szczęście przestrzeń interpretacji są dość rozległe i dają nam różne możliwości rozumienia, postrzegania.

W styczniu ukazała się pani debiutancka płyta w katalogu Acte Préalable z wyborem pieśni kilku polskich kompozytorów. Dlaczego zdecydowała się pani na debiutowanie polskim repertuarem? Modnie jest zacząć Schubertem, Brahmem, Mozartem ...

Kiedy po raz pierwszy zetknęłam się z kameralistyką wokально-instrumentalną Tadeusza Bairda i Juliusza Łuciuka, wiedziałam, że mam do czynienia z repertuarem absolutnie wyjątkowym i unikatowym. Pamiętam to uczucie zachwytu i ekscytacji intrygującymi współbrzmieniami, bogactwem barw, niuansami odcieni. Zaczęłam szukać innych utworów kameralnych polskich kompozytorów z podobnego okresu, tzn. lat 60. i 70. XX w. Znalazłam wiele interesujących kompozycji, ale moją uwagę skupiły cykle Joanny Bruzdowicz i Zygmunta Krauzego. Zdziwił mnie fakt, że wcześniej nie spotkałam tych utworów w programach koncertowych, a przecież powstały niemal pół wieku temu. Uznałam, że jak najbardziej warto dążyć do realizacji nagrań. Cieszę się, że udało się doprowadzić także do ich wydania.

Pieśni truverów Bairda otwierają pani płytę. Proszę o nich opowiedzieć.

Tadeusz Baird był mistrzem archaizacji, często sięgał do minionych epok, jako źródeł inspiracji muzycznej, zachowując przy tym odrębny, indywidualny język dźwiękowy. Tu, w *Pieśniach truverów* (1963 r.) na alt lub mezzosopran, 2 flety i wiolonczelę, kompozytor nawiązał do francuskiej liryki średniowiecznej, wykorzystując autentyczne teksty i melodie trubadurów i truverów. Umiłowanie piękna i śpiewności melodyki, subtelnych, szlachetnych, wysmakowanych brzmień to rozpoznawalne cechy twórczości wybitnego i wrażliwego kompozytora. Także cykl wokально-instrumentalny *Pieśni truverów* jest przykładem niezwykle wrażliwości kompozytora na barwę dźwięku i szlachetny liryzm kantyleny. Przeważają miękkie brzmienia, aksamitne i delikatne. Ciemniejszym barwom wiolonczeli i głosu przeciwstawiona jest lekkość, ulotność oraz transparentny koloryt brzmienia fletów. Już instrumentalne preludium przenosi słuchacza w odległy, nieco odrealniony i rozmarzony świat dawnych pieśni. To część niezwykle subtelna i delikatna, wprowadzająca nastrój spokoju, harmonii i pewnej ulotności...

Dalej słuchamy cyklu Zygmunta Krauzego *Pantuny malajskie...*

... na trzy flety i alt lub mezzosopran. Powstały w 1961 r. i są jedynym w swoim rodzaju przykładem kompozycji unistycznej z zastosowaniem głosu ludzkiego we wczesnym okresie twórczości Zygmunta

Krauzego. Kompozytora zafascynowała wtedy teoria malarskiego unizmu Władysława Strzemińskiego. Teoria ta była bezpośrednim bodźcem do stworzenia w muzyce nowej koncepcji dzieła i stała się inspiracją do przełożenia wizji obrazu na dźwięk. Cechy charakterystyczne unizmu to m.in.: minimalizm, powtarzalność krótkich motywów rytmicznych, brak wyraźnych kontrastów w przebiegu strukturalnym, brak wyraźnego początku i końca utworu, co sprawia wrażenie muzyki zawieszanej w przestrzeni i w czasie. Pantuny to wyrafinowany gatunek ludowej poezji malajskiej (w indonezyjskiej grupie językowej). W cyklu Zygmunta Krauzego tekst oraz głos ludzki zostały celowo poddane odniesieniom instrumentalnym, barwowym, kolorystycznym, trudno więc doszukiwać się związków słowno-muzycznych w klasycznym rozumieniu. Niespotykany jest też dobór instrumentarium utworu oraz zastosowanie głosu, który jest tu najniższym składnikiem struktury utworu, oddalonym od wysokiego rejestru fletów, co wraz ze specyfiką rytmiczną i brakiem odniesień tonalnych tworzy przestrzenną, abstrakcyjną tkaninę dźwięków, budując muzyczną plamę barwną złożoną z pojedynczych, rozproszonych, pozornie niezwiązanych kropli i linii brzmieniowych. Twórczość Zygmunta Krauzego reprezentuje jedną z najbardziej eksperymentalnych, nowatorskich i oryginalnych postaw kompozytorskich drugiej połowy XX w. w Polsce.

Jest też cykl Joanny Bruzdowicz
Rysunki z przystani...

W 1967 r. powstało 7 miniatur na mezzosopran, flet, fortepian i perkusję, do poezji Joségo Gorostiza, uznawanego za jednego z największych poetów, przekazujących najgłębsze wartości uniwersalne

skupiająca najbardziej charakterystyczne cechy przedmiotu, czy podmiotu. Tutaj rysunki są muzyczną interpretacją i pod postacią obrazowania pejzażu i nastroju morza opowiadają o rzeczach znacznie

Liliana Górska – mezzosopran. Absolwentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku w klasie prof. Bożeny Harasimowicz. Doskonaliła umiejętności wokalne biorąc udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez m.in.: Helenę Łazarską, Wojciecha Drabowicza, Ruth Holton, Paula Esswooda (Wielka Brytania), Susan Moninger (USA). Współpracowała z Polską Filharmonią Kameralną Sopot, Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Częstochowskiej, Toruńską Orkiestrą Symfoniczną, Filharmonią Warmińsko-Mazurską, Orkiestrą Symfoniczną Akademii Muzycznej w Gdańsku, z Zespołem Muzyki Dawnej Cappella Gedanensis oraz licznymi orkiestrami kameralnymi. Współpracowała z takimi dyrygentami jak m.in.: Wojciech Rajski, Jerzy Salwarowski, Andrzej Straszyński, Eugeniusz Kus, Waldemar Górski, Marek Rocławski, Marcin Tomczak, Ziemowit Łajming, Alina Kowalska-Pińczak, Maja Metelska. Dokonała nagrań muzyki dawnej m.in. Georga Philippa Telemanna, Johanna Theodora Roemhildta oraz współczesnej: Dymitra Szostakowicza (cykl pieśni *Z żydowskiej poezji ludowej* op. 79), Juliusza Łuciuka (*Litania Polska*). Dokonała wielu prawykonań, m.in.: gdańskiej prapremiery barokowej *Then Svenska Messan* Johanna Heimlicha Romana, *Portretów lirycznych* Juliusza Łuciuka – wersji z 2009 r. na mezzosopran (rękopis kompozytora dedykowany wykonawczyni), cykli wokально-instrumentalnych Lucjana Marzewskiego: *Rapsodii Kopernikowskiej*, *Trzech pieśni lirycznych*, *Canzony*. Koncertuje z wybitnymi artystami w kraju i za granicą wykonując partie oratoryjno-kantatowe oraz cykle pieśni muzyki dawnej, romantycznej i współczesnej. Obszarem jej szczególnych zainteresowań jest kameralistyka wokально-instrumentalna. W stale wzbogacającym repertuarze znajdują się w znaczącej części dzieła muzyki współczesnej.

Mezzosopranistka od 2007 r. należy do Polskiego Stowarzyszenia Pedagogów Śpiewu. Od 2002 r. prowadzi klasę śpiewu solowego w Szkole Muzycznej II stopnia im. Fryderyka Chopina w Gdańsku-Wrzeszczu (2 Nagrody Dyrektora za szczególne osiągnięcia dydaktyczne) oraz Emisję Głosu w Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku, gdzie w 2011 r. uzyskała stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej – wokalistyka (tytuł pracy: *Problematyka wykonawcza w kameralistyce wokально-instrumentalnej współczesnych polskich kompozytorów drugiej połowy XX w. na przykładzie wybranych utworów na mezzosopran i zespół instrumentalny*, promotor: prof. Agnieszka Monasterska, AM Kraków). W 2012 r. otrzymała Nagrodę Rektora za szczególne osiągnięcia w pracy dydaktyczno-artystycznej.

naszych czasów. Kompozytorka nazwała cykl rysunkami – w sztukach wizualnych to najczęściej (poza studium) krótka, skondensowana wypowiedź artystyczna,

głębszych, uniwersalnych, filozoficznych, psychologicznych, ponadczasowych. Joanna Bruzdowicz mistrzowsko operuje formą miniaturową, zawierając w niej muzyczną kwintesencję sensu treści poetyckich. Wielopłaszczyznowa poezja Gorostiza przenosi nas w przestrzeń odległą niż rzeczywistość pejzaż morza, choć niejednokrotnie i w naturze pejzaż ten zdaje nam się być nierealnym. W *Rysunkach z przystani* Joanna Bruzdowicz kunsztownie zbudowała tę tajemniczą i metaforyczną wielowymiarowość.

Płytę zamykają Julia
Juliusza Łuciuka
Portrety liryczne...

To wokально-instrumentalny cykl złożony z pięciu niezwykle pięknych pieśni – impresji na głos (sopran lub mezzosopran), dwoje skrzypiec, wiolonczelę i fortepian. Cykl powstał w 1974 r. i jeszcze w tym samym roku uzyskał Gran Prix na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Monako. Każda z części, napisana do tekstów poetów polskich, tworzy osobny obraz dźwiękowy, pejzaż wrażeń, kolor odczuć. Każdy z tych obrazów-impresji to inna przestrzeń muzyczna, nawiązująca do treści, klimatu i charakteru wier-

sza. Dźwięki smyczków i fortepianu, przenikając się wzajemnie kształtują misterną, rozedrganą materię muzyczną. Pierwsza pieśń to krótka, wokально-instrumentalna

część, składająca się z 25 taktów. Od początkowych dźwięków instrumentalnego wstępu kompozytor buduje zaczarowany świat poezji miłosnej w jej najbardziej marzycielskiej odsłonie. Drugą pieśń inaugurują brzmienia fortepianu, stapiające się w migocących, zmiennych czterodźwiękach o ulotnej, prawie niewyczuwalnej wysokości, sprawiając wrażenie pędzących obłoków niesionych wiatrem...

Przy każdym cyklu pieśni towarzyszą pani zaproszeni muzycy, którzy tworzą zespół kameralny. Co dla pani oznacza muzyczne partnerstwo?

To przede wszystkim pasjonujący dialog i nieustanne inspirowanie siebie nawzajem, wymiana myśli i energii muzycznej. Miałam szczęście pracować ze wspaniałymi artystami, bez nich niemożliwe byłoby odnajdywanie na nowo dźwiękowego kształtu pieśni.

Pani najnowsza płyta to polski repertuar współczesny. Jest pani uznanym i cenionym pedagogiem, jak pani muzyczne zainteresowania nad polskim repertuarem przekładają się na zainteresowanie nimi swoich uczniów i studentów?

Włączam do programów utwory wielu polskich kompozytorów, także współczesnych, oczywiście ze względów organizacyjnych jest to najczęściej repertuar na głos z fortepianem, ale już przy recitalach dyplomowych zdarza się możliwość realizacji kameralistyki w nieco większej obsadzie. Niektóre kompozycje są zbyt trudne intonacyjnie dla uczniów, a czasem nawet studentów (wiele współbrzmień intensywnych między instrumentami i głosem – sekund, septym, non, często brak odniesień tonalnych) i wtedy do procesu dydaktycznego włączam łatwiejsze

utwory, chyba, że zjawia się osoba ze świetnym słuchem i bardzo dobrą pamięcią muzyczną.

Dziś polska muzyka rzadko pojawia się na koncertach czy nagraniach młodych polskich muzyków. Jak pani myśli, dlaczego tak jest? Skąd, wydawać się może, taka niechęć do dziedzictwa rodzimej kultury muzycznej?

zycie inne niż te nieliczne powtarzane od dawna. Dlatego tym bardziej warto samemu poszukiwać literatury spoza tego kręgu – kompozycji mało znanych, rzadko wykonywanych lub tych zupełnie nieznanymi, w ogóle niewykonywanych. Mamy bardzo wielu wspaniałych kompozytorów współczesnych i mnóstwo rewelacyjnej literatury muzycznej.



fot. Marzena Wierzbowska

Który z kompozytorów jest pani ulubionym: jako artystki i jako słuchaczki?

Uwielbiam Dowland i Purcella, zachwyca mnie Bach i Mozart, ale bliska jest mi bardzo pewna specyficzna, „malarska” wrażliwość na melodykę i barwy współbrzmień, jak u Mahlera, Brahmsa, Rachmaninowa. Jako wykonawczynie (o polskich współczesnych kompozytorach wspominałam już wcześniej) chętnie sięgam po pieśni de Falli, Brittena oraz kompozytorów francuskich i rosyjskich.

A czy jest jakiś współczesny kompozytor, z którym szczególnie lubi pani współpracować wykonując jego muzykę?

Miałam zaszczyt spotkać się i pracować z Joanną Bruzdowicz, Juliuszem Łuciukiem, Lucjanem Marzewskim i Markiem Czerniewiczem. To wielkie przeżycie wykonywać muzykę bezpośrednio

przed jej twórcą. Zawsze pojawia się obawa przed tym, że kompozytor inaczej wyobraża sobie realizację i nie sprostą się oczekiwaniom. Spotkałam się jednak z zaufaniem ze strony kompozytorów i postawą, pozwalającą wykonawcy na indywidualne rozumienie muzyki, akceptującą takie zjawisko, że utwór po stworzeniu żyje swoim życiem. Było to dla mnie spore zaskoczenie. Tymczasem ciekawość skłaniała do pytań i gdy uda-

przed jej twórcą. Zawsze pojawia się obawa przed tym, że kompozytor inaczej wyobraża sobie realizację i nie sprostą się oczekiwaniom. Spotkałam się jednak z zaufaniem ze strony kompozytorów i postawą, pozwalającą wykonawcy na indywidualne rozumienie muzyki, akceptującą takie zjawisko, że utwór po stworzeniu żyje swoim życiem. Było to dla mnie spore zaskoczenie. Tymczasem ciekawość skłaniała do pytań i gdy uda-

wało się zachęcić kompozytora do uwag, to był ten najbardziej pasjonujący i cenny dla mnie moment.

Jakie ma pani plany koncertowe i nagraniowe?

Koncertowe – to przekrojowy recital pieśni i duetów kompozytorów polskich, angielskich, francuskich, rosyjskich i niemieckich. Nagraniowe związane są z realizacją dwóch płyt CD w Acte Préalable – znajdują się na nich kompozycje nigdy wcześniej niewydane w Polsce. Pierwsza płyta zawierać będzie utwory bardzo rzad-

ko wykonywane, odszukane przez Jana A. Jarnickiego, dyrektora artystycznego Acte Préalable. Na drugiej znajdzie się współczesne oratorium polskiego kompozytora.

Jakie ma pani pozamuzyczne zainteresowania?

Rysunek i malarstwo. Rysunek był moją pasją od wczesnych lat, malarstwo pojawiło się później: akwarela, tempera, olej. Wprawdzie teraz mam na nie mało czasu, ale kiedyś całe godziny spędzałam w pracowni i w plenerach. Niektóre obrazy powstawały w ciągu 2-5 godzin (z

wyjątkiem „szybkich” akwrel i niektórych rysunków), ale przeważnie prace trwały wiele dni i wymagały skupienia i olbrzymiej cierpliwości. Uczono mnie (Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy), że nie ma mowy o czekaniu na natchnienie, trzeba pracować dużo i systematycznie i oczywiście to prawda. Wcześniej absorbo- wał mnie portret, pejzaż i martwa natura, a z biegiem czasu coraz częściej zachwyca mnie sztuka abstrakcyjna.

Dziękuję za rozmowę.®

Legendy Polskiej Wokalistyki (22)

Franciszka Płatówna

Adam Czopek

Byla jedną z najwyżej cenionych polskich śpiewaczek w okresie międzywojennym. „Płatównę slyszalem ostatni raz tuż przed drugą wojną światową jako Santuzzę w Poznaniu, w *Rycerskości wieśniaczej*. Postawna kobieta, śpiewała sopranem dramatycznym o sile, barwie i krągłości, jakich się dzisiaj nie slyszy” – tak wspominał tę wielką śpiewaczkę Jerzy Waldorff w Polityce. Zanim na dziesięć lat została solistką Opery Warszawskiej, przez dziesięć lat była primadonną Opery Lwowskiej. Po wojnie była pierwszą powojenną Halką w przedstawieniu inauguracyjnym 8 września 1945 r. działalność Opery Wrocławskiej, Jontkiem był tego wieczoru Stanisław Drabik (z którym w okresie przedwojennym wielokrotnie występowała), Januszem Antoni Wolak, Zofią Maria Morbitzerowa. Znacznie wcześniej, 8 października 1935 r., zaśpiewała tysięczne przedstawienie *Halki* na scenie Opery Warszawskiej, partnerował jej jako Jontek Tadeusz Bawół (Franco Beval). Płatówna była też jedną z pierwszych śpiewaczek zaangażowanych przez Adama Didura, który od 1 września 1939 r. obejmował stanowisko dyrektora Opery Warszawskiej.

Artystka urodziła się 27 lutego 1898 r. w Jaśle. W 1914 r. rozpoczęła naukę śpiewu w Konserwatorium w Krakowie w klasie Wandy Henrich i Adama Ludwiga. Gry scenicznej uczyła się we Lwowie u Tekli Trapszo. Debiutowała 29 maja 1920



Feliks Nowowiejski – *Legenda Bałtyku*
Franciszka Płatówna (1937)
for. archiwum autora

r. partią Halki w Operze Lwowskiej. Debiut był na tyle udany, że zaproponowano młodej artystce stały angaż. Przez dziesięć sezonów była sopranowym filarem lwowskiego zespołu, na jej barkach spoczywał cały repertuar przewidziany na sopran dramatyczny. Oklaskiwano ją w *Zmarłych oczach* d'Alberta (marzec 1922, Myrtole), *Lohegrinie* (grudzień 1922, Elza), *Dziewczynie z Zachodu* Pucciniego (maj 1925, Minnie). Wiele uznania przyniosły jej kreacje tytułowej Salome Ryszarda Straussa (1924) i Jenufy w operze Janaczka (1926) oraz Królowej Bony w *Zygmuncie Auguście* Tadeusza Joteyki (3 maja 1926). Jednym z większych jej sukcesów w tym czasie była Walentyna w *Hugonotach*, śpiewała w towarzystwie Adam Didura. „... nie od rzeczy będzie zaznaczyć ponowny sukces doskonałej Walentyny (p. Franciszka Platówna)...” napisano w Gazecie Lwowskiej z jesieni 1924 (nr 215). Z Didurem występowała też kilka razy w *Żydówce* jako Rachel, „... jedynie Platówna w pełni odpowiadała głosowo swemu zadaniu” – pisała po przedstawieniu w 1928 r. Stefania Łobaszewska w Gazecie Lwowskiej. Jedną z ostatnich jej lwowskich premier była *Hrabina*, w której 11 listopada 1929 r. śpiewała główną partię. Na pożegnanie z Operą Lwowską przygotowała rolę Saffi w *Baronie cygańskim*, premiera 26 lutego 1930 r. Do Lwowa wróciła jeszcze w 1933 r., by 15 lutego zaśpiewać gościnnie najpierw partię Elżbiety w *Tannhäuserze*, kilka dni później 25 lutego, kreuje Elżbietę w *Don Carlosie* Verdiego.

Solistką Opery Warszawskiej została w sezonie 1930/31, a pierwszą partią jaką tutaj zaśpiewała była Ułana w *Manru*, wystawionego z okazji 70. urodzin Ignacego Jana Paderewskiego. We wrześniu śpiewała tytułową Aidę pod batutą Waleriana Bierdiajewa. W 1936 r. była w Operze Warszawskiej partnerką Fiodora Szalapina podczas jego gościnnych występów w *Borysie Godunowie*. W marcu 1937 r. śpiewała partię Kundry w *Parsifalu* oraz tytułową Księżniczkę Turandot w operze Pucciniego, w październiku była Bogną w *Legendzie Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego. Rok 1938 dał jej kolejny raz szansę na nową kreację Hrabiny w operze Moniuszki, która należała do jej koronnych partii. W tym samym roku pojawiała się na scenie jeszcze jako Senta w *Holendrze tułaczku* oraz tytułowa Tosca, Aida. W sumie miała w repertuarze ponad czterdzieści partii sopranowych.

Po wojnie znalazła się we Wrocławiu, gdzie spotkała się ze Stanisławem Drabikiem, który zaproponował jej partię Halki w przygotowywanej przez siebie, na własny koszt i ryzyko, inscenizacji na otwarcie Opery Wrocławskiej. Była to jej jedyna powojenna kreacja sceniczna, zaśpiewała ją trzy razy 8, 9 i 10 września 1945 r. i wycofała się ze sceny. Jednocześnie zdecydowała się na podjęcie pracy pedagogicznej, objęła klasę śpiewu w PWSM we Wrocławiu. Była znanym i cenionym pedagogiem, do grona jej uczniów należą m.in. Edmund Kossowski, Halina Słoniowska, Włodzimierz Denysejko. Artystyczną działalność kontynuowała jej córka Stanisława, będąca cenionym recenzentem wrocławskiej prasy.

Zmarła 11 lutego 1974 r. we Wrocławiu w wieku 80 lat. ❷

Jak doszło do nagrania płyty z ariami koncertowymi Mozarta?

Płyta ta jest, moim zdaniem, jak długo wyczekiwane dziecko. Nie z tego powodu, że materiał na nią został nagrany prawie dwa lata temu i jej wydanie długo nie mogło ujrzeć światła dziennego z przyczyn on nas niezależnych, ale z zupełnie innego. Jeszcze podczas moich studiów, kiedy mogłam spotkać się z ariami koncertowymi Mozarta odkryłam dla siebie nadzwyczajny gatunek, jedyny w swoim rodzaju. Do jego wykonywania nie potrzebna jest scenografia, reżyseria i cały entourage sceniczny. Sama aria jest jakby małą operą w pigułce. Pierwsze moje spotkanie z tymi dziełami odbyło się ponad 15 lat temu. Podczas różnych koncertów na przestrzeni tego okresu wykonywałam je dość często. Gdy dostałam telefon od Jarosława Thielea z propozycją koncertu i nagrania płyty z tym repertuarem wraz z Wrocławską Orkiestrą Barokową nie miałam żadnych wątpliwości wobec tego projektu. Wybrałam 8 arii, które moim zdaniem są najpiękniejszymi utworami skomponowanymi przez klasyka wiedeńskiego w tym gatunku, najbardziej doskonale i napisane po mistrzowsku, skomponowane dla jego ulubionych śpiewaków, czyli „skrojone na miarę”. Dla Mozarta byli oni przede wszystkim przyjaciółmi, a pisząc te sceny dramatyczne wkładał w nie specjalne uczucie i natchnienie. Był z tymi osobami także związany emocjonalnie i uczuciowo, tym bardziej więc arie koncertowe zasługują na szczególną uwagę. Muzykę Mozarta wykonywałam od dawna, tak więc stylistyka i forma jest mi niezwykle dobrze znana.

W nagraniu towarzyszyła pani Wrocławska Orkiestra Barokowa, będąca jedynym w Polsce zespołem filharmonicznym, grającym na historycznym instrumentarium. Jak współpracowało się z wrocławskimi artystami i dyrektorem artystycznym Jarosławem Thielem?

We Wrocławskiej Orkiestrze Barokowej grają muzycy, z którymi już wcześniej współpracowałam i którzy działali również w innych formacjach muzycznych w Polsce. Większość z nich znam osobiście chociażby z Warszawskiej Opery Kameralnej. Darzę tych artystów ogromnym szacunkiem i sympatią. Wspaniale się z nimi muzykuje. Również z Jarosławem Thielem mieliśmy kilka okazji wspólnych pięknych koncertów. W czasie prób i nagrań każdy z nas miał bardzo dużo pracy, ponieważ wszystkie partie solowe czy drobne odzywki w orkiestrze mają ogromne znaczenie. Współpraca bardzo pięknie nam się układała. Nie mieliśmy co prawda za wiele czasu, ale poprzez mobilizację, poprzez piękno niezwykle rzadko wykonywanej muzyki w Polsce i na świecie udało nam się zrealizować to nagranie. Wielkie podziękowania powinnam skierować do Andrzeja Kosendiaka, który umożliwił edycję płyty, a także do reżyserów dźwięku: Andrzeja Sasina i Aleksandry Nagórko, bo dzięki ich profesjonalnemu podejściu do sprawy, wrażliwości i dążeniu do perfekcji płyta ta osiągnęła wspaniały kształt ostateczny.

Czy w albumie znajdują się arie koncertowe, które są pani najbliższe lub ulubione?

Spośród całego zbioru arii mam kilka które darze specjalnym senty-

O muzyce Mozarta

z Olgą Pasiecznik rozmawia Maciej Michałkowski

mentem. Wynika to z moich osobistych przeżyć, etapów i wydarzeń w prywatnym życiu. Np. *Bella mia fiamma* to była aria, którą po raz pierwszy zaśpiewałam od razu po urodzeniu dziecka i był to mój pierwszy projekt, który przygotowywałam w operze La Monnaie w Brukseli. Wówczas wystawiane były arie koncertowe inscenizowane i połączone z tańcem. Doskonale pamiętam moment, kiedy miałam 1,5-miesięczne dziecko na sali prób i codziennie śpiewałam tę arię. Tak samo jak również miałam okazję kilkakrotnie wykonywać arię *Ch'io mi scordi di te* z siostrą Natalią (występuje też jako solistka na tej płycie) pod batutą Christophera Hogwooda, który jest jednym z najlepszych na świecie dyrygentów, specjalizującym się w muzyce tej epoki, i którego niezwykle cenię. Są takie momenty, podczas wykonywania arii, które zawsze odzywają się specjalnym

echem, gdy powracam wspomnieniami do wcześniejszych wykonawców, ale kocham je wszystkie.

Jak zarekomendowałaby pani to wydawnictwo fonograficzne, dlaczego akurat arie koncertowe, dlaczego Mozart?

W czasie mojej artystycznej drogi nagrałam ponad 50 płyt, ale nie o każdej z nich mogłabym powiedzieć „oto płyta, którą gorąco polecam każdemu”. W tym konkretnym przypadku odważyłabym się to zrobić. Wydaje mi się, że jest to płyta nie tylko dla wytrawnych melomanów, ale i dla tych którzy nie mieli wcześniej



fot. z archiwum artystki/Andrzej Świetlik

okazji spotkać się z twórczością Mozarta bezpośrednio w operze czy na sali koncertowej. Oprócz samego czystego piękna płynącego z tej muzyki można poznać Mistrza poprzez utwory, które sam uważał za najlepsze co jemu się udało napisać.

Wykonuje pani muzykę od baroku do współczesności. Która stylistyka jest pani najbliższa?

To dla mnie dość trudne pytanie. Należę do tej grupy muzyków, którzy od początku buntują się przeciwko wszelkiemu rodzajowi szufladkowaniu do wykonawstwa dzieł z określonej epoki. Czułabym się bardzo niespełniona i nieszczęśliwa

gdybym była skazana na wykonywanie repertuaru ograniczonego – np. tylko bel canto, lub tylko barok czy tylko Verdi. Uważam, że każdy artysta ma prawo odkrywać swoje możliwości na różnych terenach. Im bardziej głos się rozwija, dojrzewa, sam podpowiada w którym kierunku chce iść. Wraz z naszym życiem, biegiem lat, emocjami, przeżyciami i doświadczeniem zmienia się ten wspólny instrument. Więc w miarę tego jak poznawałam na scenie repertuar romantyczny lub współczesny, kameralistykę francuską czy skandynawską, weryzm czy awangardę, miałam większą świadomość jakie możliwości posiadam. Dziś jestem w stanie stwierdzić, że mogę wykonywać muzykę różnych okresów i stylów muzycznych. Nie we wszystkich jednak tak samo się czuję. Dlatego w każdej epoce odnajduję takie utwory, które najbardziej mi odpowiadają, nie są wbrew

moim możliwościom, rezonują we mnie nie tylko pod względem muzycznym, ale i dramatycznym. I właśnie takim sposobem tworzy się mój repertuar. Dlatego być może mój dorobek fonograficzny jest tak zróżnicowany. Muszę mieć całkowite przekonanie do tego co wykonuję oraz kochać to co śpiewam – inaczej nie wyobrażam sobie swojej pracy. Na przestrzeni 20 lat kariery zdarzało mi się podejmować różne decyzje i dokonywać wielu wyborów. Czasem były mniej trafne, ale właśnie dzięki temu wiele się nauczyłam.

Dziękuję za rozmowę.®

Pierre Henry

85 lat wielkiego klasyka muzyki elektronicznej (3)

Dariusz Mazurowski

Na własną rękę

Henry był w tym momencie pozbawiony zaplecza technicznego, jakie dawało studio GRM i musiał stworzyć własne, praktycznie od początku. W tamtym czasie było to bardzo trudne, z wielu zresztą powodów. Po pierwsze – sprzętu dedykowanego takiej muzyce było niewiele i zwykle były to konstrukcje budowane jednostkowo, na potrzeby konkretnego ośrodka. Drugą barierą były pieniądze, wszystko było bardzo drogie. Pierre Henry miał dochody ze współpracy z Bédartem, czy muzyki ilustracyjnej, ale to mogło nie wystarczyć. Dlatego pierwszą bazą stał się dom rodziców kompozytora. Tu – w krótkim czasie – powstał wspomniany już balet *Orphée* oraz kompozycje *Coexistence* i *Investigations*. Wskazywały one na kierunek jaki obierze późniejsza twórczość autora, zorientowana na duże formy, często o dramatycznym podłożu i niekiedy związane z określonymi tekstami. Jednak domowe, raczej dość spartańskie warunki na dłuższą metę nie pozwalały na realizację ambitniejszych zadań.

17 września 1958 r. miała miejsce premiera wymienionego przed chwilą baletu, a 5 października Henry zagrał koncert na wystawie Światowej w Brukseli. Mówiąc „koncert” mamy oczywiście na myśli prezentację na żywo utworu na taśmę. Jednak nie było to po prostu odtworzenie nagrania, bowiem kompozytor wypracował własną metodę, z czasem przejętą także przez innych. Przygotowany w studiu utwór to jakby rodzaj prefabrykatu, a ostateczną postać otrzymuje on podczas koncertu, gdy Pierre Henry nadaje poszczególnym warstwom odpowiedni profil dynamiczny, jednocześnie lokując je w przestrzeni. Z czasem, dzięki coraz większej liczbie śladów dostępnych w magnetofonach (Henry często korzystał z wielu zsynchronizowanych ze sobą urządzeń) forma żywej prezentacji ulegała wzbogaceniu. Pojawiało się coraz więcej monitorów, prowadząc do powstania całej orkiestry

głośników. Przy tym występy te miały w sobie coś z niezwykłego misterium: „Koncert to artystyczne wydarzenie. Utwór koncertowy musi być ponownie nagrany i zmontowany do domowego słuchania. Kiedy tworzę wersję dla domu, ta wersja jest zamierzona na bliskie słuchanie, ale musi być bardziej wyrazista i bogatsza. Obie te sytuacje i wersje są interesujące”¹.

W lutym 1959 r. kompozytor wreszcie zakłada własne studio, nazwane APSOME (Applications de Procédés Sonores en Musiques Electroacoustiques²), zlokalizowane początkowo przy paryskiej rue Cardinet. Ciekawostką było to, że sprzęt udało się uzyskać głównie z Niemiec. W nowym studiu Henry wkrótce realizuje krótki utwór *Entite*, a po nim *Faciès*, ale pierwszą znaczącą kompozycją staje się *La Noire a Soixante* (1961). W tym dziele autor zawarł swoje wcześniejsze doświadczenia i w pełni wykorzystał możliwości przestrzennej projekcji dźwięku, oczywiście na ile pozwalała ówczesna technologia.

W okresie pracy w Club d'Essai (później GRMC) Henry wykorzystywał w swoich nagraniach przetworzone dźwięki akustyczne, uzyskane podczas nagrań mikrofonowych. Było to zgodne z definicją muzyki konkretnej w jej pierwotnej postaci. Chętnie wracał do preparowanego fortepianu, perkusji, ale także materiału o pozamuzycznym rodowodzie. W pewnym momencie odkrył możliwości wynikające ze stosowania tzw. efektu Larsena (sprzężenia między głośnikiem i mikrofonem), wkrótce chętnie wykorzystując go w kolejnych dziełach. Materii akustycznej pozostał wierny do dziś, choć z czasem (właśnie w latach 60.) stosował coraz więcej dźwięków elektronicznych, zaczął także wykorzystywać syntezatory – jednym z pierwszych był model EMS VCS 3. Stosowane przez niego zabiegi jednak tak dalece zmieniały charakter dźwięku, że słuchacz nie orientował się skąd on pochodzi, czy jest efektem obróbki nagrań mikrofonowych, czy syntetyzowany.

W 1962 r. Pierre Henry realizuje swoje pierwsze wielkie arcydzieło – *Le Voyage*. Obszerna kompozycja wywodzi się z *Tybetańskiej Księgi Umarłych*, na którą podobno zwrócił mu uwagę Bédart (nb. wykorzystał tę muzykę później jako suitę baletową). Znaczna część materiału dźwiękowego powstała w wyniku kontrolowanych sprzężeń – po stosownej obróbce powstały mroczne, głębokie struktury, tworzące niezwyklej nastrój dzieła. Premiera utworu miała miejsce w Kolonii, w kwietniu 1962 r. – autor później nieco zmodyfikował *Le Voyage* i w tej wersji stał się on znany z nagrań.

Dla Pierre'a Henry'ego był to niezwykle ważny, wręcz przełomowy moment, o czym zresztą często wspomina do dziś. *Le Voyage* rozpoczyna dojrzały okres jego twórczości, długą serię wielkich form, uważanych za największe osiągnięcia artysty. Wkrótce do ich listy zostanie dopisany kolejny tytuł – *Variations pour une porte et un soupir* (1963)³. Już sam pomysł wydawał się niezwyklej, wręcz zwariowany. Tytuł w wolnym tłumaczeniu oznacza *Wariacje na drzwi i westchnienie*, co zdradza źródło materii dźwiękowej. Z mnóstwa różnych skrzypień zawiasów, klamek autor stworzył prawdziwą orkiestrę, dla której kontrapunkt stanowiły spokojniejsze pasaża zbudowane w oparciu o nagrania oddechu. Nie była to muzyka łatwa w odbiorze i często sprawiała, że słuchacze byli nieco bezradni. W archiwach francuskiej telewizji znajdują się zarejestrowane występy kompozytora z lat 60., a także nagrywane tuż po nich opinie odbiorców. Wielu było zafascynowanych, reagowało bardzo emocjonalnie, inni wykazywali znudzenie i brak zainteresowania nową muzyką. Często można było usłyszeć zdania w stylu – nic z tego nie rozumiem, ale bardzo mi się podoba...

Dla Pierre'a Henry'ego niezwyklej ważną okazją do zaprezentowania szerszej publiczności stał się autorski koncert w świątyni Saint-Julien-le-Pauvre w Paryżu (27 czerwca 1963 r.), gdzie wykonał m.in. *Le Voyage* i *Variations pour une porte et*

un soupir. W tym samym roku realizuje *La Reine Verte*, w którym pojawiają się odniesienia do muzyki popularnej (motoryczne partie perkusyjne). Premiera ma miejsce 11 października 1963 r. w Théâtre Hébertot w Paryżu (także ta kompozycja stała się podstawą baletu Maurice'a Bédarta). Utwór jest też wart uwagi ze względu na bardzo duże zaangażowanie dźwięków elektronicznych, po raz pierwszy na taką skalę w twórczości artysty. I jeszcze jedna ciekawostka – ukazały się płyty z dwiema różnymi wersjami tej kompozycji, bo lata 60. to także okres dużego zainteresowania wytwórni fonograficznych, zwłaszcza Philipsa, wydającego kolejne dzieła Pierre'a Henry'ego. W 1966 r. publikacje te otrzymały Grand Prix National du Disque.

Wcześniej, w 1965 r. na podstawie *Variations pour une porte et un soupir* Maurice Bédart zrealizował widowisko baletowe – w tym okresie obaj artyści często współpracowali ze sobą, bowiem Henry przez kilka lat w zasadzie nie stworzył nowego dzieła, skupiając się na muzyce ilustracyjnej. Ponadto, w 1966 r., przeniósł swoje studio do nowej lokalizacji w Saint-Germain-des-Prés i miał w związku z tym sporo pracy. Dopiero 1967 r. przyniósł nowe dokonania, w tym także tytuł, który po latach dał kompozytorowi wielką sławę.

Z okazji inauguracji nowej katedry w Liverpoolu (26 maja 1967 r.) zamówiono o Pierre'a Henry'ego utwór o charakterze elektronicznej mszy. *Messe de Liverpool*, bo o tym dziele mowa, powstała wokół przetworzonych dźwięków wokalnych i instrumentalnych, przyczyniając się do powstania opinii, że twórca chętnie realizuje dokonania o charakterze religijnym, co nie do końca było prawdą. Istotnie, Henry chętnie sięgał do tekstów, zresztą wywodzących się z różnych religii (jak choćby wspomniana *Tybetańska Księga Umarłych*), jednak najbardziej interesowały go tematy, jakby tego nie ująć – dramatyczne, związane z katastrofami, zagładą, śmiercią. Nie był to oczywiście wyraz osobliwych skłonności, ale świadomy wybór twórczy – chodziło przecież o nadanie utworom szczególnego wymiaru: „Myślę, że to jest emocjonalna strona mnie. Mam wiele związków z tymi, którzy umarli. Uważam, że strata kogoś bliskiego, przyjaciela, ukochanej, wywołuje emocje i te emocje są także emocjami wywodzącymi się z tragedii, czy opowiadań. Śmierć to wielki temat do pracy”¹.

Drugim z powstałych w 1967 r. dzieł była kolejna, jakże jednak inna „msza” – *Messe pour le temps présent*. Tym razem ojcem chrzestnym kompozycji był Maurice Bédart, twórca spektaklu wystawionego w sierpniu 1967 r. podczas Festival d'Avignon. Utwór powstał przy współpracy ze znanym kompozytorem muzyki popularnej, Michele Colombierem (później pracował on także z Czesławem Niemenem). Był oryginalną i w tamtym czasie zupełnie nowatorską fuzją muzyki pop i elektroniki. W dorobku Pierre'a Henry'ego jest to – bądźmy szczerzy – rzecz o marginalnym znaczeniu artystycznym, nie mogąca się równać z największymi dziełami. A jednak obecnie to prawdopodobnie najbardziej znany jego utwór, przynajmniej przez masowego odbiorcę. Po latach elektroniczni muzycy, gwiazdy sceny klubowej obwołali kompozytora swoim guru i wzorem. *Messe pour le temps présent* doczekała się wielu remiksów i funkcjonuje jako klasyk muzyki... popularnej. Zanim to się jednak stało, poszczególne części – w sumie i tak niezbyt długiego utworu – zaczęły się ukazywać na singlach, a jedna z nich, *Psyche Rock*, stała się prawdziwym przebojem (niemal od ręki sprzedano 150 000 egzemplarzy). Pierre Henry na wszelki wypadek zdystansował się od całego zgiełku, podpisując te wydawnictwa pseudonimem Les Yper Sound. Jednak na pełnowymiarowym albumie (zawierającym też fragmenty wcześniejszych dzieł) pojawiło się już jego nazwisko.

Perfekcyjne połączenie przetwarzanych dźwięków akustycznych z elektronicznymi osiągnęło kulminację w kolejnym arcydziele kompozytora. *L'Apocalypse de Jean* (1968) jest często – i chyba słusznie – wymieniany jako jego magnum opus. Istotnie, zarówno ekspresją, zasobem środków, jak i nawet rozmiarami przyciemnia wszystkie wcześniejsze. Po raz kolejny (bynajmniej nie ostatni) Pierre Henry sięgnął po tekst religijny o dość dramatycznej wymowie. *Apokalipsa według św. Jana* idealnie odpowiadała jego zamierzeniu. Monumentalny utwór trwa godzinę i 41 minut, a zrealizowany został – po raz pierwszy w karierze artysty – na zamówienie francuskiego ministerstwa kultury. W adaptacji tekstu pomógł kompozytorowi Georges Lévitte, a narratorem był Jean Négroni.

Premiera *L'Apocalypse de Jean* miała miejsce 30 października 1968 r. w paryskim Théâtre de la Musique i była wielkim

wydarzeniem. Dzieło było później wielokrotnie prezentowane publicznie (m.in. w słynnej Olimpii), a w 1983 r. doczekało się nawet wykonania na Warszawskiej Jesieni. Utwór szybko trafił na płyty (trzy winylowe krążki), które w 1969 r. otrzymały prestiżową nagrodę Grand Prix International du Disque (Académie Charles Cros). Abstrahując od walorów artystycznych, na najwyższe uznanie zasługiwała realizacja techniczna – na długo przed pojawieniem się w studiach nagrań komputerów i technologii cyfrowej, Pierre Henry pokazał jak w absolutnie doskonały sposób zmontować utwór elektroakustyczny. Efekty robią wrażenie do dziś.

Po tym sukcesie artysta podjął się dość niecodziennego zadania, jakim było nagranie płyty wspólnie z zespołem rockowym – Spooky Tooth. Nie był jednak przekonany do tej pracy i tak wyjaśniał powody, które skłoniły go do jej wykonania: „Przyczyna była zdecydowanie bardziej komercyjna niż artystyczna. Wielki sukces *Messe pour le temps présent* i *Les Jerks Electroniques* z Michele Colombierem nasunął memu wydawcy u Philipsa pomysł, że powinienem pracować z jakimś angielskim zespołem, by stworzyć album koncepcyjny, oparty na idei mszy. Kiedy to się zaczęło, w ogóle nie znałem tych ludzi i zaakceptowałem rzecz z kilku powodów, które obecnie mnie nie interesują, ale dla mnie to przedsięwzięcie nie miało żadnych efektów przez lata”¹.

Ceremony, bo tak zatytułowany był ów album, wypełniły typowo rockowe utwory, skomponowane przez lidera i pianistę grupy, Gary Wrighta. Warstwę elektroniczną zrealizował Pierre Henry, nagrywając zresztą we własnym studiu i w ogóle nie spotykając się z muzykami. Płyta nie odniosła oczekiwanego sukcesu komercyjnego, choć po latach zyskała kultowy status i pewne grono zwolenników. W dorobku naszego bohatera to jednak tylko mało znaczący epizod. ☹

Przypisy :

¹ Fragment pochodzi z wywiadu, który w 1995 r. przeprowadził Ios Smolders (*Vital*, nr 44).

² Często można spotkać się z opinią, że było to pierwsze prywatne studio elektroniczne. Nie jest to do końca prawdą, bowiem kilka lat wcześniej własne studio stworzyła (w Nowym Jorku) małżeńska para – Louis i Bebe Barron. Ich działalność ograniczyła się jednak do elektronicznej muzyki filmowej (m.in. do *Zakazanej Planety*).

³ Wcześniej powstała muzyka do filmu *Malefices* (reż. Henri Decoin), określanego jako thriller.

Miłość do pianoforte i pieśni Marii Szymanowskiej

Bart van Oort opowiada o swojej najnowszej płycie Łukaszowi Kaczmarkowi

Holenderski pianista Bart van Oort jest dziś jednym z niekwestionowanych autorytetów w dziedzinie wykonawstwa z epoki. Choć w jego dorobku fonograficznym znaczące miejsce zajmują cykle poświęcone wielkim twórcom, jak Haydn, Mozart, czy Chopin, pasją artysty, prócz dawnych pianoforte, jest odkrywanie mało znanego repertuaru. Owocem tych zainteresowań może być chociażby niedawna płyta poświęcona pieśniom Marii Szymanowskiej, zarejestrowana wraz ze śpiewaczką Elżbietą Zapolską dla wytwórni Acte Préalable. O tym wszystkim opowiedział nam pianista w rozmowie, która koncentrowała się wokół dwóch wątków: pianoforte oraz pieśni Marii Szymanowskiej.

Zawsze odpowiedni instrument...

Kocham dawne pianoforte. Nie potrafiłbym jednak wskazać mojego ulubionego, ponieważ zależy to od repertuaru, jaki właśnie wykonuję.

Gdy gram Mozarta, czy Haydna, wybieram 5-oktawowe wiedeńskie pianoforte, przykładowo Waltera albo Steina. W rzeczywistości, nie ma oryginalnych instrumentów w nienaruszonym stanie, a my, fortepianiści, potrzebujemy instrumentów najwyższej jakości, po to, aby móc konkurować z artystami grającymi na współczesnych fortepianach

(Steinway, Yamaha etc.). Nie możemy ludzi się, że przekonamy publiczność, jeśli będziemy używali źle odrestaurowanych, bądź źle skonstruowanych instrumentów, a ich „rozklekotane” brzmienie tłumaczyli

złożony. Dla utworów powstałych przed rokiem 1800, wybieram Waltera; dla kompozycji napisanych już w XIX w. – dobre kopie 6-oktawowych wiedeńskich pianoforte, np. Grafa, Bösendorffera, czy

też mojego własnego, pięknego Zierera (ale mógłbym też wskazać dziesiątki innych instrumentów). Mit mówiący, jakoby „Beethoven ponad wszystko kochał Broadwooda”, powinien być wymazany z książek historycznych. Dla wczesnego Chopina (do, powiedzmy, około 1832 r.), idealny byłby Graf, lecz także inne ówczesne instrumenty wiedeńskie.

Dla muzyki francuskiej po roku 1833: Erard, Pleyel, Pape i inni.

W przypadku Mendelssohna i Schumannna, wybrałbym 6-, bądź 6,5-oktawowy instrument niemiecki, ale mógłby także być angielski (niektóre utwory Mendelssohna) bądź francuski (niektóre dzieła Schumannna).

Wszystko zależy zatem od repertuaru i okresu, dla którego dany instrument wy-

daje się być najodpowiedniejszy. I jest to jedna z wielkich zalet dawnych pianoforte: za każdym razem instrument może zainspirować nas do nowych sposobów odbierania dzieła muzycznego, dawać nowe możliwości oraz ustalać nowe granice, które także inspirują, jak również często tłumaczą, dlaczego kompozytor



fot.: Merlijn Doornik

napisał to, co napisał. Stąd takie podejście wydaje mi się właściwsze od wykorzystywania jednego instrumentu bez względu na repertuar. W ten sposób stają też po stronie zwolenników argumentu na rzecz jednakowego brzmienia wszystkich współczesnych fortepianów. Odkładając na bok wszelkie osobiste preferencje, sądzę, iż współczesne instrumenty wszystkie działają w ten sam sposób, a stąd przynoszą jednakowe efekty.

[Rejestracji Pieśni Marii Szymanowskiej Bart van Oort dokonał na instrumencie Broadwooda z 1825 r. Jego partnerką była Elżbieta Zapolska.]

Wspólne muzykowanie może być takie proste...

Pieśni Marii Szymanowskiej bardzo pięknie wpisują się w swój czas. Nacisk na jakość tekstu jest właściwy dla okresu, w którym muzyka stanowiła rozrywkę dla intelektualistów oraz klasy wyższej. Słowa są pouczające, lecz także poetyckie, muzyka podporządkowana treści, a równocześnie wzruszająca, typ pieśni – pomysły, jako nadający się do publicznego przedstawienia (choć dla niewielkiego grona), a przy tym bardzo osobisty. Partia fortepianu może być wykonywana przez „panią domu” podczas jednego z wieczorów salonowych, lecz przy tym napisana jest wystarczająco dobrze, aby także profesjonalny muzyk mógł czerpać z niej przyjemność. W całości, jest to muzyka najwyższej jakości, zasługująca na przestudiowanie, wykonanie oraz słuchanie.

Tym co szczególnie mi się podoba w tych pieśniach jest także to, że znakomicie odzwierciedlają one epokę, w której muzyka stanowiła rozrywkę dla wykształconych, choć pochodzących z wyższych klas, amatorów. Zwłaszcza dziewczęta odbierały edukację muzyczną (lecz także w zakresie haftowania, sztuki konwersacji oraz paru innych dziedzin, co pomagało im stawać się dobrze wychowanymi damami). Obejmowało to zarówno śpiew, jak i grę na instrumencie klawiszowym, który po roku 1800 zazwyczaj oznaczał fortepian (przed rokiem 1800 uczyły się także gry na gitarze, chociaż instrument ten wyszedł z mody, stając się instrumentem prostytutek...). A podczas długich wieczorów, gdy klasy wyższe i co światlejsi przedstawiciele klas średnich potrzebowali wspólnie rozerwać się, panie proszono o recytację wierszy. Wówczas podchodziły

one do instrumentu i... śpiewały pieśń akompaniując sobie. Piękne przykłady tego odnaleźć możemy w powieściach Jane Austen, w szczególności w *Dumie i uprzedzeniu*, a także niektórych książkach siostr Brönte, jak również wielu innych pisarzy epoki (choć nie u Charlesa Dickensa: on był związany i pisał o klasach niższych, wśród których taki rodzaj wykształcenia stanowił rzadkość).

Pieśni Marii Szymanowskiej przenoszą nas w tamten czas. W większości z nich, partia fortepianu może być wykonywana przez umiarkowanie zaawansowanego odtwórcę, chociaż miejscami są one bardzo wymagające. Oczywiście sama Szymanowska była całkiem dobrą pianistką, o czym świadczą jej utwory solowe; lecz swoje pieśni opatrzyła akompaniamentem nigdy nie odzwierciedlającym wszystkich jej technicznych możliwości. W przeciwnym wypadku, byłyby one niedostępne dla większości śpiewaków wywodzących się ze średniej klasy, którzy zwykli akompaniować sobie, czy nawet niedostępne dla pianistów-amatorów. W każdym razie, muzyka jest naprawdę piękna, co stanowi świadectwo, iż dobra sztuka nie potrzebuje popisów technicznych.

Elżbieta Zapolska jest uskrzydloną śpiewaczką. Z taką pasją podeszła ona do pieśni Marii Szymanowskiej i udało

jej się przekonać wielu do wartości tej muzyki, zanim jeszcze w ogóle mogli ją usłyszeć. Podobnie było ze mną. Elżbieta napisała do mnie, ponieważ natrafiła na moje nagranie jednego z nokturnów Szymanowskiej. Słuchając, czuła, że łączy nas wspólna miłość do tego typu muzyki (co jest prawdą) oraz, że możemy mieć pokrewne dusze muzyczne (co także jest prawdą), a wreszcie, że możemy dzielić jednakową pasję do odkrywania niesłusznie zapomnianego repertuaru (co prawdopodobnie nie jest całkowicie prawdą: nie mogę sobie wyobrazić, że nawet jej pasja w tym wypadku jest równa mojej). Rozpoczęliśmy więc współpracę przeglądając i opracowując repertuar, który był dla mnie zupełną nowością. Wybieranie pieśni do nagrania było niczym robienie zakupów na stoisku z cukierkami z portfelem mamy w kieszeni. Faktycznie, pracowało nam się bardzo dobrze i łatwo. Jej muzykalność przewyższa jedynie cudowna osobowość, która przejawia się w każdej wykonywanej na płycie pieśni. To cudowne współpracować z kimś, kto potrzebuje wręcz być ograniczany w muzycznej ekspresji... Dość szybko udało jej się wpasować w stylistykę i kolorystykę pianoforte, dając w rezultacie naturalną kombinację brzmienia. Wspólne muzykowanie może być takie proste...🎵



Sir Clifford Curzon

Najwybitniejszy pianista brytyjski XX w.

Łukasz Kaczmarek

Nie tak dawno, 1 września 2012 r., obchodziliśmy 30. rocznicę śmierci Sir Clifforda Curzona (1907–1982), wielkiego brytyjskiego pianisty, w swoim czasie uchodzącego za największy autorytet Mozartowski. Pozostawił po sobie stosunkowo skromną ilość nagrań, z czego znakomitą większość zarejestrowała Decca. Wszystkie one zostały niedawno wydane w postaci kilku boksów płytowych. Był pianistą niezwykłym: absolutnym perfekcjonistą, stawiającym kompozytora i jego dzieło na najwyższym piedestale. A przy tym artystą... na wskroś oryginalnym, wyrazistym, łatwo rozpoznawalnym, który, nie rezygnując z siebie tylko właściwego stylu, sprawiał, że każda kolejna interpretacja była tak wielce odmienna od poprzedniej. Niech ilustracją tego będzie pewna historia. Przed trzema laty natknąłem się na płytę (dołączoną do czasopisma BBC Music) z nieznanymi mi dotąd jego nagraniami: były to *Koncerty fortepianowe* Mozarta: nr 21 (KV 467) oraz nr 23 (KV 488), zarejestrowane z BBC Symphony Orchestra pod dyrekcją Bernharda Klee 10 listopada 1976 r. (KV 467) oraz z BBC Northern Symphony Orchestra pod batutą zmarłego niedawno George'a Hursta 26 grudnia 1963 r. (KV 488). Będąc, niedługo po zakupie tego arcyinteresującego nabytku, w odwiedzinach u znajomego, wielkiego fana Curzona, nie omieszkałem zaprezentować mu tych niezwykłych interpretacji, nie zdradzając jednak nazwiska pianisty. „Przysięgłbym, że to Curzon, ale to nie może być on: mam komplet jego nagrań, a to nie jest żadne z nich!” – powiedział mój znajomy, który doskonale rozpoznał styl Curzona. A prezentowanego mu nagrania, cóż, po prostu nie mógł znać: płyta oznakowana była jako: *BBC Archives. First time on CD*. Bo Curzon należy do tych właśnie artystów, którzy, słuchani kolejny raz w tym samym repertuarze, zawsze brzmią interesująco i świeżo!

Słynny wuj Albert

Muzyka towarzyszyła Cliffordowi Curzonowi od najwcześniejszych miesięcy, by nie powiedzieć tygodni, życia. Matka była śpiewaczką-amatorką, jednak wprowadzenie do świata muzyki młody Clifford zawdzięcza wujkowi: nie komu innemu, lecz samemu Albertowi W. Ketelbeyowi (1875–1959), znakomitemu kompozytorowi i dyrygentowi, związanemu z lżejszą muzyką brytyjską. Wiele lat później Curzon wspominał owe dziecięce czasy, gdy będąc przez opiekunkę kładzionym spać, wymykał się po cichu z łóżka i siadał na najwyższym schodku tak, aby móc słyszeć wuja Ketelbeya próbującego na fortepianie nowe kompozycje. Co ciekawe, instrumentem Clifforda były wówczas skrzypce! Zaś jego ojciec, handlarz antykami, nie posiadający muzycznego wykształcenia, z właściwą sobie wielkodusznością i pewną naiwnością, widział przyszłość syna jako kompozytora, aby mógł on „zarabiać tak dużo pieniędzy, jak wuj Albert...”

Co się zaś tyczy fortepianu, pierwsze lekcje gry na tym instrumencie Clifford Curzon pobierał od Manlia di Veroliego, pedagoga, który był korepetytorem wielu wybitnych śpiewaków, udzielając lekcji (śpiewu) także matce Clifforda. A tajniki śpiewu zgłębiał pod kierunkiem Elsy Stralii, słynnego wówczas sopranu. Wstępując w wieku 12 lat do Londyńskiej Royal Academy of Music, Curzon był jednym z najmłodszych, jeśli w ogóle nie najmłodszym, jej studentem. Mimo to, konkurując ze starszymi od siebie kolegami, Clifford osiągał znakomite wyniki. Jego wielkim osiągnięciem był otrzymany w roku 1924 Złoty Medal Macfarren, jedna z najbardziej prestiżowych nagród muzycznych w Wielkiej Brytanii.

Do profesorów Curzona należał m.in. Charles Reddie, uczeń Bernharda Stavenhagena (1862–1914), ucznia Franciszka Liszta. W tym kontekście zadziwiająco, miejscami wręcz niepokojące mogą się wydać Lisztowskie interpretacje Curzona.

Mam tu na myśli zwłaszcza *Sonatę h-moll*, która pod palcami brytyjskiego pianisty brzmi niezwykle oryginalnie i interesująco, w całości jednak może wydawać się nierówna, a miejscami wręcz niedopracowana. Z kolei *Marzenie miłosne nr 3* w wykonaniu Curzona uzyskuje chyba najdoskonalszy kształt...

Ale Clifford zetknął się z jeszcze jedną szkołą pianistyczną: Teodora Leszetyckiego, wielkiego pianisty i pedagoga. Stało się to najpierw za sprawą jego uczennicy, Katherine Goodson, kolejnej obok Reddie'go, profesorki Clifforda w Royal Academy, której już w roku 1926 był absolwentem, kilka lat później zaś – wielkiego Artura Schnabla.

Pod skrzydłami Wooda

Obrzymią rolę w życiu Clifforda odegrał Sir Henry Wood (1869–1944), wielka postać muzyki brytyjskiej, bez którego Festiwal Proms w ogóle by nie powstał! Koncert, który dał Curzon pod batutą Wooda, jeszcze za swych „akademickich” czasów, okazał się tak wielkim sukcesem, że poczynszy od kolejnego roku można mówić o stałej współpracy obojga muzyków. Niezwykle ważnym wydarzeniem w karierze pianisty, okazał się jego debiut w wieku 16 lat podczas Festiwalu BBC Proms. Clifford był wówczas jednym z solistów w *Koncertcie na trzy fortepiany* Bacha. Za dyrygenckim pulpitem stanął, oczywiście, Sir Henry Wood. 10 koncertów w każdym sezonie stanowiło wówczas normę Curzona. Zawdzięczał on to przede wszystkim swej zdolności szybkiego uczenia się, co predysponowało go do zastępowania artystów, którzy chwilowo zaniemogli. Ale kariera pianisty nie ograniczała się tylko do Londynu. Wraz z Sir Henrym Woodem odbył on kilka tras koncertowych po Wielkiej Brytanii.

„W tamtym czasie – wspomina po latach Curzon – mój repertuar był w dużym stopniu odmienny od obecnego. Pamiętam, że grałem wówczas *Koncert c-moll* Saint-

Saënsa, *Fantazję Wędrowiec* Schuberta-Liszta, *Fantazję polską* Paderewskiego, *Les Djinns* Francka, *Koncert* Montague'a Philippsa, czy *Symphonie sur un chant montagnard français* d'Indy'ego. Dopiero później przyszło mi skupić się na bardziej klasycznym repertuarze. Dokonałem także premierowego wykonania podczas Promsów *Ballady na fortepian i orkiestrę* Germaine Tailleferre. Innym utworem, jaki często wówczas wykonywałem, był *Koncert fortepianowy* Deliusa, za który muszę znów porządnie się zabrać. Jest to jedno z tych dzieł, którego wykonanie może uczynić arcydziełem, bądź całkowicie skompromitować, dlatego stanowi ono wyzwanie. Moja »muzyczna dieta«, w tamtych młodzieńczych latach, była jednak niestuszna, bowiem zaniedbywała muzykę pierwszej jakości. Myślę, że był to z mojej strony przejaw buntu, faza, przez którą większość młodych artystów musi kiedyś przejść».

Koncert fortepianowy Deliusa, o którym wspominał Curzon, stał się punktem programu jego ostatniego występu podczas londyńskich Promsów: we wrześniu 1981 r.

Mistrz Schnabel

Tymczasem ojciec Clifforda zaczął ciężko chorować, co bardzo niekorzystnie odbiło się na kondycji finansowej rodziny. Młody pianista podjął wówczas asystenturę w Londyńskiej Royal Academy, co zapewniło mu pewne środki do utrzymania. Zapomoga finansowa od matki zamożnego kolegi umożliwiła Curzonowi wyjazd do Berlina, by tam podjąć dalsze kształcenie pod kierunkiem wielkiego Artura Schnabla. Na dwa lata Clifford pozostawił dosłownie wszystko inne, by poświęcić się tylko pianistycznym studiom.

„Dobrze pamiętam – wspomina tamte ciężkie czasy Curzon – że brakowało mi pieniędzy nawet na płaszcz i ciepłe rękawiczki (...) Schnabel spytał mnie, jak sobie daję radę: »Czy masz własne łóżko i fortepian?«. Gdy odpowiedziałem twierdząco, orzekł: »To wszystko, czego potrzebujesz, pod warunkiem, że łóżko i fortepian są w tym samym pokoju«.

I w tym miejscu należy zwrócić uwagę na cechę łączącą Schnabla i Curzona, a dotyczącą stosunku do nagrań. O ile Schnabel dość sceptycznie i ostrożnie podchodził do nagrywania płyt, co wszak, w późniejszym okresie, udało mu się nieco zmienić, o tyle Curzon raczej nie lubił do-

konywania nagrań, ale również koncertowania. Bo też ciężko mu było uznać daną interpretację za definitywną, prawdziwie wartą utrwalenia. Wierzył w dążenie ku doskonałości i ewolucję kompozycji w toku kolejnych jej wykonań.

Clifford Curzon pracował ciężko pod kierunkiem Schnabla, w coraz większym stopniu doskonaląc swą sztukę. Zmianie uległ wówczas jego repertuar, w którym coraz większe miejsce poczęła zajmować wielka klasyka.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że to właśnie Schnablowski zawdzięcza Curzon poznanie Lucille Wallace, swojej przyszłej żony. W roku 1928, za namową i z pomocą Schnabla, dał w Berlinie recital, wykonując: *Sonatę Les Adieux* Beethovena, *Muzyczne momenty* Schuberta, jakąś kompozycję niemieckiego twórcy von Knorra oraz *Sonatę h-moll* Liszta. Jedną ze słuchaczek była wówczas zupełnie oczarowana grą Curzona Lucille... Chociaż była o 9 lat starsza od Clifforda, pobrali się w 1931 r. w Paryżu. Ich małżeństwo trwało aż do śmierci Lucille, w roku 1977. Nie posiadali własnych dzieci, lecz w roku 1954 adoptowali dwóch synów, których biologiczni rodzice: słynna śpiewaczka Maria Cebotari oraz aktor filmowy Gustav Diessl, zmarli w tragicznie młodym wieku.

Back to England...

Powróciwszy do Wielkiej Brytanii, Curzon kontynuował, przerwana na czas studiów u Schnabla, karierę pianistyczną. W 1932 r. postanowił zupełnie zrezygnować z posady w Royal Academy, aby całkowicie skupić się na działalności koncertowej, a przez to „własnej edukacji”. Edukacji w sensie dosłownym jednakże nie zaprzestał: jego wyjazd do Paryża zaowocował konsultacjami u dwóch wielkich dam muzyki: Wandy Landowskiej i Nadii Boulanger. Landowska, jak wspominał wiele lat później Curzon, była totalnym przeciwieństwem Schnabla, jeśli chodzi o metody nauczania. Ten ostatni szczególnie wagę przywiązywał do gestu i dotyku, Landowska zaś – do detali. Z obu tych szkół Curzon starał się wynieść tak wiele ile tylko się da, czego pięknym efektem jest jego wielka sztuka!

1 kwietnia 1937 r. powstało pierwsze nagranie Clifforda Curzona. Była to *Fantazja Wędrowiec* Schuberta-Liszta utrwalona wraz z Orkiestrą Queen's Hall pod dyktando Sir Henry Wooda.

Od czasu swego debiutu w Stanach Zjednoczonych w roku 1939, Curzon regularnie powracał tam z koncertami. A debiut ów... miał miejsce dokładnie tego samego dnia, co pożegnalny recital Paderewskiego!

Clifford Curzon doczekał się licznych odznaczeń. Już w roku 1958 otrzymał tytuł Commander of the Order of the British Empire. W roku 1977 odznaczony został tytułem szlacheckim, trzy lata później zaś – Złotym Medalem Royal Philharmonic Society. Zwłaszcza do tego ostatniego Curzon przywiązywał dużą wagę, bowiem nieco ponad 100 lat wcześniej jego laureatem był Johannes Brahms, kompozytor niezwykle mu bliski.

Artysta i człowiek

Sir Clifford Curzon interesował się sztuką wszelkiego rodzaju, kochał literaturę, uwielbiał oddawać się pracom ogrodniczym. Wraz z żoną, klawesynistką Lucille Wallace, także uczennicą Wandy Landowskiej, mieli domek letni w Austrii, nieopodal Salzburga, gdzie stworzyli własny azyl. I także tutaj możemy dopatrzeć się przełożenia na sztukę pianistyczną Curzona, z której często emanuje cudowny spokój. Cecha ta szczególnie predysponowała go do wykonawstwa muzyki Mozarta, której nagrania stanowią dziś kamienie milowe w historii fonografii. Był artystą niezwykle wrażliwym. W swej pianistyce wielki nacisk kładł na dotyk i jakość dźwięku. Warto w tym miejscu jeszcze raz sięgnąć do wypowiedzi Curzona.

„Rzecz, która mnie martwi, jest olbrzymia waga, jaką przywiązuje się dziś do technicznej perfekcji. Ale myślę, że tkwi w tym pewien paradoks: jeśli nie możesz zaryzykować fałszywej nuty, twoje właściwe nuty zaczynają znaczyć mniej”.

Artysta pragnął w późniejszych latach zwrócić się także ku Chopinowi, co jednak nie było mu dane... W jego terminarzu na styczeń 1984 roku planowana była pierwsza w karierze Curzona, oficjalna, płytowa rejestracja żywego wykonania z dwoma *Koncertami fortepianowymi* Mozarta, w których pianiście towarzyszyć miała Orkiestra Concertgebouw pod dyktando Bernarda Haitinka. Śmierć, 1 września 1982 r. pokrzyżowała te i wiele innych planów...☹

Bibliografia (wybrane pozycje):

Clifford Curzon talks to Alan Blyth, Gramophone 05/1971
Ross Callum, Clifford Curzon, w: *Clifford Curzon – The BBC Recitals*, DVD Decca 074 3186



Obrazki z Rosji

Nowa płyta Alice Sary Ott

fol. Esther Haase/DG

Dla Alice Sary Ott zagranie *Obrazów z wystawy* Musorgskiego w Teatrze Maryjskim w Petersburgu było wyjątkowym celem. Tak naprawdę artystka wzrastała razem z tym dziełem. Karl-Heinz Kämmerling, jej profesor w Mozarteum w Salzburgu, miał wielu rosyjskich uczniów i Ott mówi, że odkąd skończyła 12 lat, nie brała udziału w żadnych warsztatach interpretacyjnych, na których arcydzieło Musorgskiego nie byłoby grane. „To dzieło jest w mojej głowie od dzieciństwa, opowiada Ott, i zawsze chciałam je zagrać”.

Okazja zaprezentowania tej kompozycji na recitalu podczas Festiwalu Białych Nocy pojawiła się zaraz po dyskusjach prowadzonych z Deutsche Grammophon na temat programu płyty z solowym recitalem. Ott nigdy jeszcze nie nagrywała recitalu na żywo. „Grałam już w Petersburgu, ale było to zawsze zimą. Był to mój pierwszy występ podczas Białych Nocy i atmosfera była bardzo odmienna. Zagranie tam było dla mnie wielkim zaszczytem, i znaczyło to dla mnie wiele – zagrać Musorgskiego na rosyjskiej ziemi dla rosyjskiej publiczności, to oczywiście wielkie wyzwanie”.

Było wiele niepewności, przyznaje Ott, a pomysł nagrania live zdawał się być losem na loterii. „Każda nagrana płyta jest takim odciskiem palców, który pozostawiamy, i odcisk ten pozostaje na zawsze. W nagraniu studyjnym mamy wiele dni na to, by ułożyć sprawę. Jeśli coś dobrze nie poszło, zawsze mamy świadomość, że możemy to nagrać jeszcze raz. W nagraniu live nie ma o tym mowy. Wiemy, że mamy tylko jedną szansę. Tak więc byłam bardzo spięta podczas dni poprzedzających koncert w Petersburgu”.

Jednak w czasie koncertu Ott udało się zapomnieć, że jest on nagrywany. „Mogłam spędzić sporo czasu przy fortepianie, mieliśmy cudownego technika fortepianowego, który przyjechał z Hamburga, a akustyka sali była bajeczna. Tak więc czułam się całkowicie swobodnie, i naprawdę mogłam wyrazić to, co wtedy odczuwałam. Obecność publiczności jest bardzo wyzwalająca. Scena koncertowa jest miejscem, gdzie zawsze czułam się najswobodniej”.

Ze strony kogoś innego, to stwierdzenie mogłoby się wydawać przesadzone. Dla Ott, której matka jest Japonką a ojciec Niemcem, to jest rzeczywistość. „Być może dlatego, że wzrastałam w dwóch różnych kulturach, w dzieciństwie miałam zawsze uczucie, że nie mogę wyrazić się za pomocą słów. I ciągle jeszcze mam to wrażenie. Mogę sprawić, że jestem rozumiana do pewnego momentu, ale są rzeczy, których nie jestem w stanie wyrazić werbalnie. Muzyka jest dla mnie jedynym językiem, który łączy i w którym wszystko jest zrozumiane”.

Według Ott, kiedy artysta jest na scenie, celem jest być zrozumianym – emocje muzyka muszą być słyszane, publiczność identyfikuje je z własnymi myślami i uczuciami. „Bardzo ważne jest, aby nie grać wyłącznie dla siebie, opowiada pianistka, ale z publicznością – wysłać jej uczucia i otrzymać je z powrotem – wszystko jest porozumieniem”.

Jak wyjaśnia Ott, podczas koncertu czuje, że jej słuch jest wyostrzony w ponadnaturalny sposób, słyszy każde pokaszliwanie, każdy gest, każdy oddech publiczności. „Jeśli nawet publiczność nie robi niczego takiego, to się słyszy. Jeśli mam wrażenie, że sposób, w jaki się wy-

rażam nie pasuje, modyfikuję go. Chodzi o to, by oddychać razem, by dawać i brać, by słuchać i mówić”.

Mimo uczucia głębokiego szacunku, Ott nie była onieśmielona pomysłem zagrania słynnej partytury Musorgskiego dla rosyjskiej publiczności. „Oczywiście, że ta publiczność zna lepiej tę muzykę i że ma odmienne oczekiwania. Jednak ostatecznie to nie odgrywa żadnej roli. Dla mnie muzyka jest językiem, czy też swego rodzaju magią, która obnaża ludzi. Inaczej mówiąc, w muzyce nie można kłamać. Gdy w sali koncertowej słyszymy muzykę, można zapomnieć o czasie, można zapomnieć o swoim języku czy też kolorze swojej skóry. Tak więc, nie ma znaczenia w jakim kraju się znajduję”.

Dla tego koncertu w Teatrze Maryjskim, jak i tego nagrania, Ott zdecydowała, by połączyć nowatorskie dzieło Musorgskiego z mniej znaną *Sonatą fortepianową D-dur* D 850 Schuberta. „Nie ma bezpośredniego związku między tymi dziełami, mówi pianistka. Nie mogłoby być. Schubert żył w zupełnie innym świecie i jego muzyka jest w zupełnie innym stylu. Jedną rzeczą wspólną w tych dziełach jest to, że są nowoczesne. Patrzą w przyszłość i nie są po prostu wyrażeniem reguł epoki. Schubert odwraca się nieco od reguł, Musorgski robi to całkowicie. W muzyce Schuberta są rytmy, które odnajdujemy dopiero dużo później. Musorgski stosuje harmonie, które nie istniały w jego epoce. Ta muzyka dotyka każdego. Ci dwaj kompozytorzy nie byli uczeni teraźniejszości, spoglądali raczej w wieczność”.

Na podstawie materiałów prasowych DG

Magia muzyki Wagnera



o swojej najnowszej płycie mówi niemiecki tenor Jonas Kaufmann

Jakie obrazy wywołuje w panu muzyka Ryszarda Wagnera?

Przede wszystkim jest to wspomnienie z dzieciństwa: obraz mojego dziadka grającego Wagnera. To był prawdziwy wielbiciel Wagnera. Dziadek posiadał opracowania fortepianowe wszystkich oper Wagnera. Kiedy je grał, śpiewał jednocześnie wszystkie role, od Hagen do Brunhildy. Ponieważ mieszkaliśmy w tym samym domu, Wagner stanowił praktycznie część mego dzieciństwa. Wzrastałem z tą muzyką, z fascynacją przeglądałem partytury dziadka. Były to bardzo staranne wydania, ładnie ilustrowane dawnymi rycinami obrazującymi niektóre sceny, wydania te zawierały także spis motywów przewodnich. W ten sposób oswoiłem się z magią muzyki Wagnera w sposób zabawowy. To była jednak oczywiście bardzo długa droga od tego pierwszego kontaktu do mego pierwszego solowego wystąpienia w operze Wagnera. W miarę upływu lat mój entuzjazm nie osłabł, przeciwnie: im bardziej oddaję się tej muzyce, tym bardziej ją kocham.

Jakimi kryteriami kierował się pan w wyborze utworów do swojej płyty zatytułowanej Wagner?

Ideą wyjściową było zaprezentowanie panoramy ewolucji kompozytora i

rozpoczęcie tej płyty od *Wrózek*. Kuszący pomysł dla mnie, ponieważ jest to pierwsza opera Wagnera, w której się zaprezentowałem w Teatrze Gärtenplatz w Monachium – byłem najmłodszym członkiem dodatkowego chóru. Jednak po kolejnym przesłuchaniu *Wrózek* zmieniłem zdanie i zdecydowałem się zacząć od *Rienziego*.

Od *Rienziego do Zygryfda*, to długa droga, nie tylko w twórczości Wagnera, ale także w rozwoju śpiewaka...

To mało powiedziane. To ogromny wachlarz stylistyczny. *Modlitwa Rienziego* jest zbudowana jak klasyczna aria włoska i śpiewak musi wymyślić środek, który sprawi, że muzyka będzie żyła. Zygryf ma coś wspólnego z zupełnie odmiennym stylem, jest to recytatyw. Arioso legato ustępuje miejsca przede wszystkim parlando. I powinno to brzmieć w sposób tak oczywisty, jak język mówiony. Nie należy mylić tego z tym, co George Bernard Shaw nazwał „Bayreuth bark”. To parlando musi być rozwinięte począwszy od muzyki, to tak, jakby tekst był zwieńczony jedną wielką ligaturą. Nie dochodzi się do tego od razu, trzeba nad tym pracować.

Na płycie znajdują się jedynie dwa utwory, które pan już śpiewał na scenie: monolog miecza z *Walkirii* i *Am Stiller Herd* ze *Śpiewaków norymberskich*...

Cała reszta była dla mnie nowa, w tym także opowieść o Graalu z *Lohengrina*, ponieważ nagraliśmy wersję kompletną w dwóch zwrotkach. Stara płyta z 1936 r. z Franzem Völkerem daje cudowną interpretację tej wersji. Rozumiem, dlaczego Wagner usunął w ostatniej chwili drugą zwrotkę: obawiał się, że uwaga publiczności osłabnie. Ja jednak uważam, że szkoda byłoby ją opuścić. Po pierwsze, wyjaśnia ważny aspekt akcji, po drugie, jest to bardzo piękna muzyka. Te powody są wystarczające, by na nagraniu zachować „wersję oryginalną”.

Do tej pory śpiewał pan *Śpiewaków norymberskich* jedynie w wersji koncertowej na Festiwalu Edynburskim. Jak to się dzieje, że na scenie nie wcielił się pan jeszcze w Waltera?

Tak bywa w życiu; kiedy miałem czas, na horyzoncie nie było żadnej produkcji, i odwrotnie. Jednak dzieło figuruje na samej górze listy rzeczy do zrobienia i z pewnością pojawi się jakaś sceniczna produkcja. Już słyszę, jak niektóre głosy mnie obgadują: czy po poświęceniu się tak ciężkiej wadze jak Siegmund, ma jeszcze lekkość, by zaśpiewać Waltera? Odpowiedziałbym na to, że mojego pierwszego Siegmunda połączyłem z Faustem w MET. I wszystko bardzo dobrze poszło, nie martwię się więc zupełnie o rolę Waltera.

Co różni Siegmunda od Waltera i Lohengrina dla śpiewaka?

Przed wszystkim niski rejestr. Siegmund jest już prawie w rejestrze barytonowym. To właśnie dlatego niektórzy śpiewacy barytonowi żywili nadzieję na zaśpiewanie tej roli i od czasu do czasu przechodzili do czynu, z Ramónem Vinay'em na czele. Jego zdolności wokalne

jest tu Lauritz Melchior, a zwłaszcza jego nagrania live w MET. Jego „Wälse!”, bez końca jeśli chodzi o długość i wielkość, wywołują niesamowite wrażenie u słuchacza i stanowią wyzwanie dla każdego potencjalnego Siegmunda.

Jakie było pana pierwsze doświadczenie związane z *Tannhäuserem*?



fot. Mathias Bothor

sięgały od rejestru barytonu niskiego do Heldenentona i artysta dobrze je wykorzystał. Fakt, że po długich pasażach w rejestrze barytonowym następują regularnie pasaż w wysokich tonach sprawia, że ta rola jest wyjątkowo trudna. A pierwszy akt jest naprawdę trudny. Wymaga ogromnej energii, by utrzymać napięcie przez wszystkie partie solowe w stylu recytatywu aż do duetu z Sieglindą.

Tym razem nie wybrał pan *Winterstürme*, najbardziej znanego fragmentu tej roli, ale monolog miecza...

Ten monolog zawiera dużo bardziej cechy charakterystyczne postaci Siegmunda: jego cierpienie, walkę, nadzieję na lepsze życie. Innym aspektem stymulującym były oczywiście słynne zawołania: „Wälse!”. Absolutnym odniesieniem

Dobre, ku memu wielkiemu zaskoczeniu! Jestem raczej ostrożny i do teraz odrzucałem wszelkie propozycje zaśpiewania tej roli na scenie. Na początku zastanawiałem się, czy nagranie opowieści o podróży do Rzymu jest dobrym pomysłem. Jednak im dłużej pracowałem nad utworem, tym bardziej miałem wrażenie, że jestem bliżej roli, niż mi się wydawało. Ironia losu, utwór, który na początku stwarzał mi problemy, staje się ostatecznie świętem podczas nagrań. Ta progresja od depresji do ekstazy, od rozpaczki do hulaszczącej muzyki Wenus, entuzjazmuje mnie tak samo, gdy śpiewam rolę jak i gdy jej słucham. Odtąd *Tannhäuser* widnieje na samym szczycie mojej listy.

Jest także dodatek niespodzianka: *Wesendonck-Lieder* przeznaczone dla głosu kobiecego...

Ale tekst nie zawiera żadnej wskazówki odnośnie płci narratora, w odróżnieniu od *Miłości i życia kobiety* Schumanna i od *Podróży zimowej* Schuberta. Po tym, jak śpiewacy nagrali *Miłość i życie kobiety*, a śpiewaczki *Podróż zimową*, nie powinno być profanacją, że przedstawiciel płci męskiej ma zamiary w stosunku do *Wesendonck-Lieder*, tym bardziej, że Wagner częściowo wzięł na swoje konto teksty Mathildy Wesendonck, szczególnie następujące wersy z *Im Treibhaus*: „Wiem dobrze, o biedna roślino: dzielimy ten sam los; mimo błyszczącego światła, nie tutaj jest nasz kraj!”. Odnosi się to do sytuacji Wagnera na szwajcarskim wygnaniu. Obiektywnie wszystko było dobrze, ale nie czuł się tam jak u siebie. Dlaczego mężczyzna nie mógłby tego zaśpiewać?

Jonas Kaufmann, Donald Runnicles i Orkiestra Berlińskiej Deutsche Oper – czy można już było usłyszeć tę konstelację na koncercie?

Nie, to jest nasz pierwszy wspólny projekt, ale mam nadzieję, że nie ostatni. Wszystko przebiegło cudownie, zrozumieliśmy się bez potrzeby wielkich wyjaśnień. Jest to pierwsza płyta operowa, na której towarzyszyła mi orkiestra, która codziennie gra opery. Nie chcę przez to umniejszyć zasług poprzednich orkiestr! Jednak istnieje duża różnica między muzykami, którzy przed rozpoczęciem arii muszą być poinformowani o kontekście dramatycznym w jakim się znajdujemy, i inni, którzy mogą zagrać opowieść o podróży do Rzymu z trzeciego aktu *Tannhäusera* wiedząc, co wydarzyło się w dwóch poprzednich aktach. Od pierwszej nuty byliśmy w „scenicznym stanie ducha” i to nam bardzo pomogło. Bardzo zaskoczyła mnie akustyka studia w starym budynku Radia Berlin Wschodni. Ten budynek znajduje się bardzo daleko, między Treptow a Köpenick, jednak fantastyczna akustyka sali warta jest ceny taksówki, by tam dojechać: mniej głucha niż większość sal studyjnych i mniej odbijająca niż pusta sala koncertowa, więc akustyka sali koncertowej bez publiczności, z jakością studyjną. Idealne połączenie. Mam naprawdę nadzieję, że ta sala będzie jeszcze długo istnieć i że będę mógł dokonywać w niej nagrań od czasu do czasu.

Rozmawiał: Thomas Voigt / ©DG2013

Divine Levine – boski Jimmy (13)

Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (7)

Ariadne auf Naxos

Basia Jakubowska

W rozmowie z Mattem Dobkinem Maestro Levine wspomina swój pierwszy spektakl *Ariadne auf Naxos*, który widział w MET jako chłopiec. Dyrygował wtedy Karl Böhm, z którym Levine miał przez wiele lat znakomite relacje jako młody student w MET i w Salzburgu, a dla którego poza Wiedniem, MET była drugim domem. Prapremiera *Ariadny* w MET miała miejsce pod batutą Böhma 29 XII 1962 r. z Leonie Rysanek i Jessem Tomasem (reżyser: Carl Ebert, projekt oprawy scenicznej: Oliver Messel). Po latach, kiedy już sam Levine dyrygował w MET, po raz pierwszy wystawiono *Ariadnę* właśnie w tej produkcji, którą pamięta z owych lat.

Pierwszą operą Richarda Straussa, którą dyrygował Levine w MET była *Salome* (sezon 1973/4). Po 10 spektaklach, jak wspomina, postanowił odłożyć kolejne jej wykonania na jakiś czas, by wzbogacić swój, jak to określa, „stosunek dyrygencki” do niej. Wraz z upływem czasu i kolejnymi prezentacjami innych oper Straussa w MET, Levine stwierdził, że ma znacznie głębsze muzycznie podejście dyrygenckie do *Elektry*, *Ariadny* i *Kawalera srebrnej róży*. Ale co ciekawe, bardzo często wykonywał podczas koncertów końcową scenę z *Salome* z tak wielkimi divami jak: Birgitt Nilsson, Montserrat Caballe, Leontyne Price czy Karita Mattila. Podobnie jest z *Der Rosenkavalier*. Po serii przedstawień, czuje że musi odłożyć tę partyturę na jakiś czas, po czym powraca do niej z ogromnym zapalem. Zdaniem Levine, „spółka artystyczna Strauss/Hofmannsthal była niezwykła”. Mieli luksus tworzenia wszystkiego o czym tylko zamarzyli, choć nie mieli żadnej gwarancji, że końcowy efekt zyska aprobatę publiczności. No bo kto mógł wtedy przewidzieć znacznie późniejszy, aż tak wielki sukces *Ariadny*.

Orkiestracja opiewa na zaledwie 37 muzyków, ale Strauss potrafił skomponować takie ich brzmienie, że to co dobiegało z kanału orkiestry sprawiało wrażenie pełnego zespołu muzyków szczelnie wypełniającego wszystkie miejsca. Pytany o to, czym musi odznaczać się śpiewaczka wykonująca role skomponowane przez Richarda Straussa, Levine odpowiedział, że przede wszystkim niezwykłym pięknem tembru głosu, którego używa do wyrażania bardzo detalicznej prezentacji charakteru postaci. Muzyczna wyobraźnia Straussa dotycząca głosu sopranów była pełna wielkiej inspiracji twórczej i komponował trzy zasadniczo różniące się między sobą partie na sopran. Role, które wymagają dramatycznej energii i brzmienia mezzosopranu (czyli: Kompozytor, Octawian), role ułożone szalenie wysoko i znacznie lżejsze w brzmieniu (Zerbinetta, Sophie, Zdenka i Fiakermilli) oraz wielkie lirycznie i dramatycznie partie dla błyszczącego w barwach, świetlistego w tonie sopranu, jak: Ariadna, Cesarzowa, Marschallin, Hrabina w *Capricciu* i

Arabella. Wymienił też najwspanialsze jego zdaniem głosy, które śpiewały role w operach Straussa w MET (bardzo długa lista!), których kontynuacją w artystycznej doskonałości jest przedstawiona w tym spektaklu obsada.

Czytelnicy **Muzyka21** być może pamiętają moją relację z tych spektakli w MET (**Muzyka21** 8/37 sierpień 2003). Pisałam wtedy, że spektakl ten nagrywano i wyraziłam nadzieję, że pojawi się na półkach sklepowych. I tak też stało się w istocie. Poza niezwykle atrakcyjną produkcją doprawdy warto nie tylko posłuchać, ale i obejrzeć wspaniałą Zerbinettę Dessay, Ariadnę Voigt, która współcześnie utożsamiana jest z tą partią i Susan Mentzer w roli Kompozytora. Wspomagające role też zapewne nie umkną uwadze wielbicieli opery jak choćby Tony Stevenson, Nathan Gunn czy niewielkie partie wykonywane przez znanych i uznanych od wielu lat Wolfganga Brendla i Waldemara Kmentta.

A orkiestra? Brzmi jak marzenie. 🎻



Palcem po płycie

Piękne premierowe nagranie *Septem Verba a Christo* *in cruce moriente prolata* Pergolesiego



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

Septem Verba a Christo in cruce moriente prolata

Sophie Karthäuser, sopran; Christophe Dumaux, kontratenor; Julian Behr, tenor; Konstantin Wolff, bas • Akademie für Alte Musik Berlin • René Jacobs, dyrygent

Harmonia Mundi HMC902155 • w. 2013, n. 2012 • 80'30"

Muzyka21
płyta miesiąca

Tegoroczny Wielki Post może śmiało upłynąć przy słuchaniu oratorium o tematyce pasyjnej. 12 marca 2013 r. będzie miała światową premierę płyta z nagraniem *Siedmiu słów wypowiedzianych przez umierającego Chrystusa na Krzyżu* Pergolesiego.

Giovanni Battista Pergolesi to jeden z wielkich kompozytorów, który zmarł w bardzo młodym wieku, gdy w pełni rozkwitał jego ogromny talent i siły twórcze wydawały na świat dzieła tak znakomite jak *Stabat Mater*, *Salve Regina*, czy jednoaktową operę *La serva padona*. To ostatnie wymienione dzieło łączy się z powstaniem stylu opera buffa.

Album wydany przez Harmonię Mundi to światowa premiera fonograficzna oratorium Pergolesiego. Historia tego dzieła jest owiana tajemnicą. W interesujący sposób przedstawia ją książeczka płytowa, gdzie czytamy, że początek żmudnego procesu ustalania autorstwa dzieła rozpoczął się gdzieś w początkach XIX w. Początkowo, wyłącznie na podstawie niekompletnego rękopisu skatalogowanego w Bayerische Staatsbibliothek. Od 1882 r. dzieło uznawane jest za autentyczne. Niedawne odkrycie dwóch kolejnych rękopisów oratorium w opactwach Kremsmünster i Aldersbach przez muzykologa Reinhard Fehlinga rozstrzygnęło kwestię autentyczności raz na zawsze. Wszystkie cztery rękopisy dzieła (Kremsmünster, Monachium, Zurychu, Metten) są przypisane do tego samego autora. *Septem verba...* Pergolesiego miało swoją premierę koncertową na festiwalu w Beaune w lipcu 2012 r. A teraz pojawia się na płycie (nagranie zrealizowano zaraz po festiwalu, w sierpniu w Berlinie).

Cały album stanowi przykład produkcji na najwyższym światowym poziomie. Rzecz dotyczy zarówno strony edytorskiej, jak i wykonawczej. Do sięgnięcia po album zachęciła mnie bardzo ciekawa reprodukcja obrazu *Ukrzyżowanie Vélasqueza* umieszczona na okładce i nazwisko René Jacobsa (ostatnio specjalizującego się w poprawianiu Mozarta). Wewnątrz płyty interesujące omówienie odkrywanej muzyki, tekst oratorium



oraz słowo Jacobsa opisującego filozofię i symbolikę muzyczną oratorium Pergolesiego.

Premierowego nagrania muzyki wielkiego Włocha podjęli się artyści z Akademie für Alte Musik z Berlina oraz grupa utalentowanych i utytułowanych śpiewaków solistów. Rezultat ich pracy należy zakwalifikować do nagrań wybitnych, ujmujących klasą i mistrzostwem wykonawczym. Wyrazy szczególnego uznania kierują pod adresem solistów, których delikatne głosy idealnie pasują do delikatnej muzyki Pergolesiego (fenomenalna dykcja, artykulacja i czytelność w podawaniu tekstu śpiewanego).

Tekst wykorzystany przez kompozytora to unikalny, teologicznie głęboki i niezwykle poetycki dialog między Chrystusem a duszą człowieczą, który jest muzycznie niezwykle zróżnicowany. Muzyka *Siedmiu słów* opiera się na smyżkach (7 skrzypiec podzielonych na dwie grupy), do których dodane są obbligate instrumenty (harfa, trąbka, 2 rogi, 2 altówki, 2 wiolonczele, kontrabas, organy, klawesyn, lutnia). Szybkie fragmenty muzyczne mają niezwykle kolorystyczny i wirtuozerski. Recytatywy zaś ujmują prostotą i głębią muzycznego wyrazu.

Muzyka Pergolesiego jest wyjątkowo ciekawa i powodująca uczucie ogromnej satysfakcji w słuchaniu. Bardzo przyjemna w odbiorze czaruje kunsztownym kontrapunktem i ujmuje harmonią. Wytworna polifonia nawiązuje trochę do *stile antico*. Wszystko jest splecione niebywałą melodyczną inwencją (niespotykane jest tu zwłaszcza następstwo jednej melodii po drugiej) oraz samo brzmienie muzyki z eleganckimi ornamentami linii wokalnych. Na ma

tu miejsca, by opisać wszystkie walory muzyki Pergolesiego. Całość wykonania cechuje energia i dyscyplina, pasja i poezja, duchowość i pobożność, wrażliwość i wirtuozeria. Niebiańsko śpiewają bas, kontratenor i tenor. W zestawieniu z głosami fenomenalnie wypadają dialogujące rogi i trąbka. Aurę bólu i cierpienia wyjątkowo prawdziwie grają smyczki. A zmysł dramatyczny oratorium znakomicie zrealizował Jacobs. Jak pisali recenzenci po koncertowej prezentacji dzieła: „jedno z najbardziej intymnych dzieł sztuki, pełne łagodności, uczuć najgłębszych osadzonych w niezwykłych pokładach muzycznego piękna. To ważne dzieło neapolitańskiego baroku”.

Album wart polecenia każdemu, bo jest fascynującą przygodą spotkania muzyki Pergolesiego w nieznanym dotąd dziele. A co ważne, poszerza nasze horyzonty o nowe dzieło wybitnego kompozytora sprzed kilku wieków. Wielkie brawa dla dyrygenta, dla mnie to genialna płyta!

Arkadiusz Jędrasik

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH

Play Bach No. 1

Jacques Loussier, fortepian; Christian Garros, perkusja; Pierre Michelot, kontrabas

Membran 233101 • w. 2010 • 35'23"

☆☆☆☆

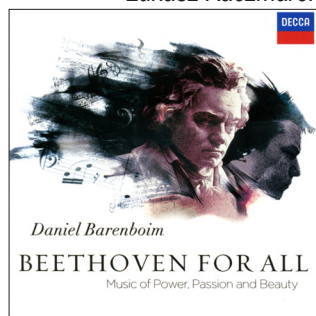
Wszystko zaczęło się w roku 1959. Wtedy to francuski pianista jazzowy Jacques Loussier wraz z założonym właśnie triem, w skład którego, prócz niego wchodził także kontrabasista Pierre Michelot oraz perkusista Christian Garros, nagrali swą pierwszą płytę poświęconą... muzyce Bacha, a właściwie jej jazzowym opracowaniom. Zachęceni wielkim sukcesem artyści nie ograniczyli się do tego jednego nagrania. Swą muzyczną, klasyczno-jazzową działalność, Loussier prowadzi do dziś, mając na koncie także interesujące projekty poświęcone muzyce m.in. Vivaldiego, Mozarta, Ravela czy Erica Satiego. Jednak trio, w swym pierwotnym składzie, stanowi część historii, zaś jego członkowie, prócz Loussiera, dziś już nie żyją.

Na tej pierwszej Bachowskiej płycie tria Jacquesa Loussiera słyszymy opracowania fragmentów I tomu *Das Wohltemperierte Klavier* oraz *Toccaty i fugi d-moll BWV 565*. Z perspektywy czasu możemy ocenić je jako klasyczne, może przesadnie ugrzecznione, ale nikt chyba nie odmówi im piękna, czystości, jakiejś silnej nici łączącej z Bachowskim źródłem. Nie należy też zapominać, że bez nich nie byłoby zapewne genialnych, dużo mniej ortodoksyjnych, niezwykle odważnych i twórczych projektów Uriego Caine'a. Faktem jednak jest, co odnosi się także do współczesnych produkcji Loussiera, że jego stosunek do twórców klasycznych cechuje

ogromny szacunek, uznanie autorytetu, jakaś też skromność. Jest to jednak klasyka i sztuka najwyższej miary!

Jakość techniczna tego nagrania jest zadowalająca, a atrakcyjna cena sprawia, że po płytę można sięgnąć bez wahania.

Łukasz Kaczmarek



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Beethoven for all

West-Eastern Divan Orchestra • Daniel Barenboim, fortepian i dyrygent

Decca 478 3513 • w. 2012 • 143'20"

☆☆☆

Na smutek świata – Beethoven. Dla zagubionych i poszukujących – Beethoven. Dla zabieganych i zmęczonych – Beethoven. Dla skłóconych – Beethoven. Dla Amerykanów, Chińczyków, Włochów, Hindusów i Aborygenów – Beethoven. Na szalejący kryzys, głód w Afryce i konflikty na bliskim wschodzie – Beethoven. Beethoven wszędzie, zawsze i dla wszystkich. Beethoven jako lekarstwo na bolączki współczesnego świata – taka jest myśl przewodnia projektu Daniela Barenboima *Beethoven for all*.

Długa historia projektu miała swój początek w 1999 r. w Palestynie, gdzie Barenboim, wraz z Edwardem Saïdem ufundował West-Eastern Divan Workshops (nazwa zainspirowana tytułem zbioru poezji Goethego *Dywan Zachodu i Wschodu*).

Na warsztatach spotkali się młodzi ludzie z Izraela i krajów arabskich, aby wspólnie grać muzykę, m.in. Beethovena. Eksperyment miał na celu promowanie dialogu pomiędzy krajami bliskiego wschodu i idei wspólnego muzykowania. Muzyka, nie będąc oczywiście panaceum na skomplikowaną sytuację polityczną, miała kształcić istotną umiejętność współistnienia i dyskusji – w zespole muzycznym każdy może w pełni wyrazić swoje uczucia, lecz musi przy tym uważnie słuchać sąsiada. Wydarzenie to rozrosło się w wielkie przedsięwzięcie, obejmujące wydanie płytowe wszystkich symfonii, koncertów i sonat fortepianowych Beethovena, a także światowe tournée, które rozpoczęło się w sierpniu 2010 r. koncertem w Teatro Cólón w Buenos Aires, a do 2013 r. ma dotrzeć w najdalsze zakątki co najmniej czterech kontynentów. W projekcie biorą udział West-Eastern Divan Orchestra, Staatskapelle Berlin i oczywiście Daniel Barenboim, jako pianista i dyrygent.

Pierwsze nagranie projektu *Beethoven for all*, niczym prawdziwe lekarstwo, ma formę „pigułki”. Na dwóch płytach CD znajdziemy m.in. I część V *Symfonii*, II część V *Koncertu fortepianowego*, I część *Sonaty księżycowej* i finał IX *Symfonii* ze słynną *Odą do radości*. Nagranie ma więc charakter „składanki” najsłynniejszych utworów kompozytora. Właśnie z tego powodu nie sądzę, aby było ono przeznaczone, jak głosi tytuł, dla wszystkich, a raczej dla nieprzekonanych, lub tych, którzy z muzyką poważną kontakt do tej pory mieli niewielki. Dzięki temu nagraniu będą oni mogli poznać najważniejsze punkty twórczości Beethovena, a nawet bardzo możliwe, że

nabiorą ochoty do wysłuchania tych utworów w całości. Bardzo doświadczeni melomani zapewne będą woleli poczekać na, niewydane jeszcze, serie wszystkich symfonii, koncertów i sonat fortepianowych Beethovena.

Płyta, dzięki swojemu przekrojowemu charakterowi, spełnia również rolę zwiastuna, czego możemy się spodziewać po kolejnych nagraniach projektu. Mnie najbardziej przypadły do gustu kantylenowe części koncertów i sonat fortepianowych, gdzie subtelna i delikatna gra Barenboima odsłania różnorodne odcienie tęsknoty, melancholii i pełnego zadumy spokoju, zawarte w muzyce Beethovena. Wykonaniem fragmentów symfonii, moim zdaniem, trochę brakuje dramatyzmu.

Nazwisko tak zasłużonego artysty, jak Daniel Barenboim jest niemal gwarancją wysokiej jakości wykonania i zaiste – wysoką jakość tu otrzymujemy. Jednak ten, kto oczekuje od tej interpretacji wielkiej oryginalności, czy zupełnie nowego spojrzenia na dobrze znane utwory – zawiedzie się. Pierwsze nagranie projektu *Beethoven for all* to po prostu porcja rzetelnie zagranej muzyki mistrza z Bonn. Tylko tyle. I aż tyle.

Maria Napieraj

PIERRE BOULEZ
Utwory fortepianowe

Dimitri Vassilakis, fortepian

Cybele 3SACD KiG 004 • w. 2012 • SACD, 177'57"

☆☆☆☆☆

Oto kolejny tom wydawanej przez wytwórnię Cybele Records serii *Künstler im Gespräch*, tym razem poświęcony twórczości fortepianowej Pierre'a Bouleza (ur. 1925 r.).

Ale seria ta prezentuje nie tylko muzykę, lecz jak wskazuje już sam jej tytuł, także słowo. Znakomity to pomysł, pozwalający na lepsze zrozumienie twórcy, zupełnie inną formę obcowania z nim, a wreszcie – głębsze wnikięcie w istotę muzyki. W omawianym albumie muzyce fortepianowej Bouleza w wykonaniu Dimitrija Vassilakisa towarzyszą rozmowy Mirjam Wiesemann z kompozytorem oraz z pianistą (wszystkie w języku niemieckim).

Pierre Boulez z całą pewnością należy do najwybitniejszych postaci muzycznych 2. połowy XX i początków XXI w. Jego pierwszym znaczącym dziełem był pochodzący z 1945 r. fortepianowy cykl *Douze Notations*. Już tutaj język muzyczny Bouleza, pełen precyzji i skupiający się na samej esencji, bez zbędnych szczegółów, znakomicie wykrystalizowany, ujawnił się w całej pełni. *12 Notacji* jest dziełem utrzymanym w technice 12-tonowej, charakteryzującym się niezwykle zróżnicowaną rytmiką. To za jej sprawą każdy z utworów cyklu brzmi tak odmiennie.

Potem następują trzy sonaty fortepianowe. *I Sonata*, z roku 1946, jest dziełem niezwykle nowocześnie, awangardowa, z drugiej – nawiązująca przecież do tradycji. Kompozytor opiera się tu bowiem na dualizmie (wprawdzie nie tematycznym, lecz motywicznym) oraz pracy motywicznej. Dwa, silnie kontrastujące ze sobą motywy, są opracowywane, rozwijane, zniekształcane, ukazywane w coraz to nowych obliczach. Inną cechą tego dwuczęściowego dzieła jest też swoisty wewnętrzny pęd: Boulez i tutaj olbrzymią wagę przywiązuje do warstwy rytmicznej.

Późniejsza o dwa lata, *II Sonata*, jest przede wszystkim dziełem o zupełnie innych rozmiarach: składa się z czterech części, a całkowity czas jej

trwania wynosi 28 minut (a więc jest ponad 3 razy dłuższy w porównaniu z zamkniętą w 8,5 minutach *I Sonata*). Poprzez budowę kompozycji, jej proporcje, Boulez zbliża się zatem do klasycznego modelu sonatowego. Ale i tutaj mamy dualizm tematyczny (aczkolwiek niezwykle związane, krótkie Boulezowskie tematy mogłyby być potraktowane jako motywy). W utworze słychać także nawiązania do średnio-wiecznych tropów, monofonii i polifonii (druga część). W finale kompozytor wprowadza zaś elementy fugi. Dzieło należy traktować jako swego rodzaju hołd współczesnego kompozytora dla wielkiej klasyki.

Nad swą *III Sonata*, Boulez pracował w latach 1955–1957 oraz 1963. Choć i tutaj pewne fragmenty mogą przywoływać na myśl dualizm tematyczny klasycznej formy sonatowej, jest to dzieło bardzo nowoczesne i odmienne od dwóch poprzednich. Cechuje się ono otwartą formą: to wykonawca decyduje, w jakiej kolejności pojawi się 10 sekcji. Kompozytor zwrócił się tutaj także w stronę sonoryzmu.

Po tak rewolucyjnej kompozycji jak *III Sonata fortepianowa*, ponad 30 lat musiało upłynąć, zanim sięgnął Boulez ponownie do fortepianu. Bliższe naszym czasom, pochodzące z lat 1994/2001 (*Incises*) oraz 2005 (*Une page d'éphéméride*) utwory także znalazły się w omawianym albumie. Oba powstały na zamówienie, oba też stanowią jedno z najbardziej „pianistycznych” kompozycji Bouleza. To znakomity przykład współczesnego fortepianowego wirtuozostwa!

Wykonawcą wszystkich dzieł jest grecki pianista Dimitri Vassilakis (ur. 1967 r.), blisko współpracujący z Boulezem, doskonale rozumiejący istotę jego muzyki (kapitałny układ *III Sonata*!). Wykonania są wzorcowe. Ileż w nich ognia, pasji,

a przy tym jakże są logiczne i klarowne! Album powinien stanowić obowiązkową pozycję w każdej kolekcji poważnej muzyki współczesnej!

Łukasz Kaczmarek

ANTON BRUCKNER

Symfonie 1, 2 i 3

Philharmonie Festiva • Gerd Schaller, dyrygent

Profil PH12022 • w. 2012 • 192'19"

★★★★

Nie tak dawno miałem okazję omawiać na łamach **Muzyka21** nagrania najpopularniejszych (IV, VII, IX) *Symfonii* Antona Brucknera, wydanych przez wytwórnię Profil w postaci rejestracji koncertów monachijskiej orkiestry Philharmonie Festiva pod dyrekcją Gerda Schallera. Atutem pierwszego albumu realizowanej serii był nie tylko bardzo dobry poziom wykonania, ale i sięgnięcie po czteroczęściową wersję *Dziwiątę* (co staje się obecnie coraz częstsze, by przypomnieć najnowsze dokonanie Filharmoników Berlińskich i Simona Rattle'a) w edycji Williama Carragana. Na niej bazują także interpretacje zgromadzone na drugim w kolejności albumie, prezentującym tym razem najbardziej problematyczne utwory Brucknera, czyli funkcjonujące w największej ilości wariantów *I, II, i III Symfonia*. W przypadku tej ostatniej kolejnym ewenementem fonograficznym na skalę światową jest realizacja niezna-nej do tej pory wersji z 1874 r.

Trzy płytowy zestaw z pewnością zasługuje na zainteresowanie koneserów twórczości austriackiego mistrza, lecz początkujących melomanów raczej odstraszy. Carragan zdecydował się na wydanie partytur w możliwie oryginalnym, początkowym kształcie, gdzie nie ma licznych późniejszych skreśleń i poprawek. Skutkuje to potężnymi rozmiarami dzieł – *Druga* (1872) i *Wagnerow-*

ska trwają 70 minut. Obfitują w wiele męczących powtórzeń i fragmentów niewnoszących nic do przebiegu narracji ani wizji całości, grzeszą nadmiarem materiału, niekiedy nieporadną instrumentacją. Słuchacz musi „wysiedzieć” oba utwory i z tęsknotą myśli o zdecydowanie lepszych, krótszych, przejrzystych i logicznych wersjach (1877 – *II* i 1889 – *III Symfonia*). Ogromna praca Williama Carragana zasługuje na uznanie i wysoką ocenę, lecz docenią ją zdecydowanie wyłącznie znawcy Brucknerowskiej twórczości.

Po raz kolejny wielkim atutem przedsięwzięcia jest udział orkiestry Philharmonie Festiva, wykazującą godny podziwu kunszt techniczny i kulturę gry, typową dla licznych, świetnych zespołów niemieckich. Gerd Schaller z kolei może się pochwalić doskonałym opanowaniem partytur, nieustanną kontrolą nad przebiegiem narracji i formą, świadomym posługiwaniem się tempami oraz dynamiką, a także zmysłem konstrukcyjnym. Owe zalety każą mi pozytywnie ocenić nie tylko jego predyspozycje do wykonywania muzyki Antona Brucknera, ale i ogólne kapelmistrzowskie kompetencje.

Paweł Chmielowski



NORBERT BURGMÜLLER

Utwory orkiestrowe: Koncert fortepianowy op. 1, Uwertura op. 5, Symfonia nr 2 op. 11

Leonard Hokanson, fortepian • Wuppertal Symphony Orchestra • Gernot Schmalfuß, dyrygent

MDG 335 0817-2 • w. 2012, n. 1998 • 77'42"

★★★★

Norbert Burgmüller należy do najwybitniejszych spośród całej plejady kompozytorów, którzy popadli w cień zapomnienia. W jego przypadku właściwie byłoby jednak mówić o trwającym od samego początku życia aż po dziś dzień niedoceny. Wpływ na to miała seria niefortunnych wydarzeń losowych z przedwczesną śmiercią Burgmüllera w wieku 26 lat, włącznie. Urodził się w 1810 r., był zatem rówieśnikiem Schumanna i Chopina, kompozytorem pokolenia Mendelssohna i Liszta. Kiedy w roku 1824 utracił ojca, to właśnie jego przyszłość, jako najmłodszego spośród braci, była najbardziej niepewna. Szczęśliwie, w kolejnym roku, Norbert podjął jednak studia muzyczne w Kassel, gdzie jego nauczycielami byli Louis Spohr (skrzypce) oraz Moritz Hauptmann (przedmioty teoretyczne). Dodatkowo pracował jako korepetytor śpiewaków oraz rozwijał karierę pianistyczną. Spohr chętnie powierzał swemu utalentowanemu uczniowi prowadzenie w zastępstwie przedstawień i najprawdopodobniej pokierowałby jego dalszą muzyczną karierą, gdyby nie kolejne niepomyślne wydarzenia losowe. Oto bowiem w roku 1830, przeżywszy poważny zawód miłosny, Burgmüller popadł w depresję i usunął się w cień, zrywając wszelkie zobowiązania i znajomości. Wtedy też zdrowie fizyczne młodego kompozytora zaczęło się stopniowo pogarszać, a jego ataki epilepsji były coraz częstsze. W roku 1836 został więc wysłany na kurację do Aachen, gdzie wkrótce zmarł. Nie doczekał już mającego się odbyć kilka tygodni później festiwalu z premierowymi wykonaniami jego muzyki. Ci, którym dane było poznać twórczość Norberta Burgmüllera, byli przekonani o jego wielkim talencie i niespełnionych nadziejach. Pisząc o śmierci Burgmüllera, Robert Schumann porównywał znaczenie tej straty

ze stratą Schuberta. Słuchając dziś kompozycji Burgmüllera, możemy się przekonać, że opinia ta była zasłużona. Spośród niezwykle skromnego zachowanego dorobku kompozytorskiego twórcy, na płycie znalazły się: *Uwertura na orkiestrę* op. 5, *II Symfonia D-dur* op. 11 (nieukończona; w trzech częściach) oraz *Koncert fortepianowy fis-moll* op. 1. Są to dojrzałe kompozycje, według najlepszych klasycznych wzorców, z wyrazistą, bardzo kunsztowną linią melodyczną, utrzymane w pięknym, romantycznym stylu, przywołującym na myśl muzykę Schumanna. Zwłaszcza *Koncert fortepianowy* zachwyca tym wszystkim, co stanowi esencję romantyzmu, a co tak pięknie odzwierciedlenie znajduje w twórczości Burgmüllera.

Wykonania, jakie otrzymujemy, są jednak dość przeciętne. Wuppertal Symphony Orchestra pod dyrekcją Gernota Schmalfussa gra sprawnie, ale nic więcej! Rozczarowuje także, skądinąd wybitny, pianista, Leonard Hokanson (1931–2003), po którym można by się spodziewać czegoś więcej niż bezbłędnego technicznie, a beznamietnego odczytania partytury. Rejestracje pochodzą z 1997 r. Ze względu na olbrzymią wartość i naturalne piękno tej muzyki, płyta była warta przypomnienia!

Łukasz Kaczmarek



JEAN FRANÇAIX
Kwintety dęte
 Kammervereinigung Berlin
 MDG 603 0557-2 • w. 2012, n. 1994 • 47'50"
 ★★★★★

Pośród XX-wiecznych kompozycji francuskich, muzyka Jeana Françaixa (1912–1997) stylistycznie najbliższa jest twórczości Francisa Poulenc'a, Dariusza Milhauda i Erika Satiego. Utrzymana w stylu neoklasycyzy, wykorzystująca często groteskę, a przy tym przejrzysta fakturalnie, jest stosunkowo prosta i bardzo miła w odbiorze. Jean Françaix, czego nie trudno się domyślić, był uczniem wielkiej Nadii Boulanger w Paryskim Konserwatorium. Studiował także fortepian w klasie Isidore'a Philippa. Przez całe swoje życie nie rozstawał się Françaix z tym instrumentem, wielokrotnie publicznie prezentując własne utwory i dokonując ich nagrań. Fakt ten przyczynił się też zapewne do dużej popularności kompozytora.

Omawiana płyta przynosi trzy dzieła Jeana Françaixa. *I Kwintet na instrumenty dęte* powstał w roku 1948 z myślą o muzykach Orchestre National de Paris. Już przez samo oznaczenie tonacji (E-dur), kompozytor wyraźnie odciął się od swych zafascynowanych awangardą i dodekafonią kolegów. Ale utwór ten daje wyobrażenie o tym, jak znakomite wykształcenie odebrał Françaix: *I Kwintet* jest znakomicie skomponowany i zinstrumentowany, prezentując prawdziwe mistrzostwo warsztatowe. Cóż za barwność, cóż za swoboda w operowaniu krótkimi motywami, jakże wyrafinowane użycie chromatyki! Szczególnie interesująco brzmią części trzecia i czwarta *Kwintetu*: *Andante z wariacjami* oraz *Tempo di marcia francese*. Niezwykle ciekawym utworem jest następujący potem, o rok wcześniejszy od *I Kwintetu*, *Sekstet na kwintet dęty i fortepian* „L'Heure du Berger” (*Godzina kochanków*). To trwające niewiele ponad 7 minut dziełko, składa się z trzech części: *Starzy modnisie*, *Spięte dziewczęta* oraz *Młodzi*

gniewni. Jest to utwór pełen groteski, o wyraźnie ironicznym charakterze, napisany zapewne w przyływie dobrego humoru, który już od pierwszych taktów udziela się słuchaczom. Z kolei *II Kwintet na instrumenty dęte* jest dziełem znacznie późniejszym, pochodzącym z 1987 r., a napisanym dla zespołu Aulos Quintet. Znamienny wydaje się układ części *II Kwintetu*: *Preludio*, *Toccata*, *Scherzando*, *Andante* oraz *Allegro*. W pierwszych dwu, Françaix nawiązuje do Bacha, w ostatniej – do Strawińskiego. Choć jest to kompozycja znacznie dojrzała od pozostałych, jakie znalazły się na tej płycie, posiada nie mniej wewnętrznej energii.

Wykonanie zespołu Kammervereinigung Berlin (oraz, w *L'Heure du Berger*, pianisty Frank-Imma Zichnera) jest bardzo dobre: barwne, młodzieńcze w swym charakterze, a przy tym, mimo daty powstania, wciąż brzmiące niezwykle świeżo.

To wspaniała, znakomicie skomponowana, pełna humoru muzyka, w tak mistrzowskim wykonaniu jak to prezentowane, w pełni zasługująca na naszą uwagę.

Łukasz Kaczmarek



GEORGE GERSHWIN
Koncert fortepianowy, Rapsodia nr 2, Wariacje I Got Rhythm
 Orion Weiss, fortepian • Buffalo Philharmonic Orchestra • JoAnn Falletta
 Naxos 8.559705 • w. 2012, n. 2010 • 58'39"
 ★★★★★

JoAnn Falletta jest wschodzącą gwiazdą dyrygencką. Swoją karierę dzieli pomiędzy trzy orkiestry: Buffalo Philharmonic, Virginia Symphony oraz Orkiestrę z Ulsteru. Z tą pierwszą dokonała właśnie dla wytwórni Naxos nagrania trzech utworów na fortepian i orkiestrę George'a Gershwina: *Koncertu fortepianowego F-dur, II Rapsodii oraz Wariacji „I Got Rhythm”*. Do współpracy zaprosiła młodego amerykańskiego pianistę, Orion Weissa. Rezultaty, jakie osiągnęły artyści, są wartościowe. Przede wszystkim, należą im się brawa za to, że w programie płyty zamieścili utwór rzadziej grywany: *II Rapsodię*. Ponadto, docenić należy wielką staranność, z jaką przygotowali każde z dzieł. Gershwin w ich wykonaniu to Gershwin klasyczny, zwrócony w kierunku wielkich klasycznych wzorców: Chopina, Bacha, Mozarta... Dobrane tempa są umiarkowane, raczej zbyt wolne, niż za szybkie. Interpretacje – zawsze wnikliwe, skoncentrowane na szczegółach, bogate w interesujące ukazane niuanse. Znakomicie gra Orkiestra Buffalo Philharmonic: z dużą precyzją, a dodatkowo – wdziękiem. Wszystkie instrumenty brzmią pięknie (aczkolwiek zjawiskowej trąbce Uana Raseya w wolnej części *Koncertu F-dur* z nagrania Previna-Kostelana chyba nic nie dorówna!). Niezwykle walory brzmieniowe omawianej interpretacji dodatkowo podkreśla bardzo dobra jakość nagrania. Ale wszystko jest tutaj statyczne, chyba nie w pełni oddając sprawiedliwość muzyce George'a Gershwina. W wykonaniu brakuje jakiegos luźnego, tej amerykańskości, pierwiastka jazzowego, który powinien być przeciwieństwem w tych kompozycjach wszechobecny. Nie sprzyja to zwłaszcza finałowemu *Allegro agitato* z *Koncertu F-dur*, które brzmi nudnawo, co najwyżej akademicko. Co ciekawe, artyści dużo lepiej

wypadają w utworach rzadziej wykonywanych, niż osławiony *Koncert fortepianowy F-dur*, a więc w *II Rapsodii* oraz *Wariacjach „I Got Rhythm”*, które brzmią więcej niż interesująco!

Chociaż płytę należy uznać za wartościową, osobiście nie jestem zwolennikiem takiego analitycznego podejścia do muzyki Gershwina. Jej proporcje zostały tutaj bowiem niekorzystnie zachwiane, przez co straciła ona wiele ze swego charakteru i polotu. Przy całej mistrzowskiej klasie i wielkiej pieczołowitości w podejściu do muzycznego materiału, zabrakło tego co najważniejsze – stylowości. Bryła lodu, choćby najpiękniej wyrzeźbiona, pozostanie lodem.

Łukasz Kaczmarek



Jerzy Fryderyk Haendel
Alessandro, HWV 21
 Max Emanuel Cencic (*Alessandro*); Julia Lezhneva (*Rossane*); Karina Gauvin (*Lisaura*); Xavier Sabata (*Tassile*); Juan Sancho (*Leonato*); In-Sung Sim (*Clito*); Vasily Khoroshev (*Cleone*) • *The City Of Athens Choir*; *Armonia Atenea* • *George Petrou*, dyrygent
 Decca 478 4699 • w. 2012, n. 2011 • 190'06"

★★★★★



Alessandro, HWV 21
 Lawrence Zazzo (*Alessandro*); Yetzabel Arias Fernandez (*Rossane*); Raffaella Milanese (*Lisaura*);

Martin Oro (*Tassile*); *Andrew finden* (*Clito*); *Sebastian Kohlhepp* (*Leonato*); *Rebecca Raffell* (*Cleone*) • *Deutsche Haendel-Solisten* • *Michael Form*, dyrygent
 Pan Classics PC 10273 • w. 2012

★★★★★

Alessandro to dziewięćdziesiąt oper Jerzego Fryderyka Haendla napisana dla Londynu z myślą o dwóch słynnych włoskich sopranach rywalizujących ze sobą. Haendel, jako wielki kompozytor i dobry biznesmen, doskonale czuł, że zaangażowanie ich obu do premiery gwarantuje wielkie zainteresowanie dziełem i samą premierą. Konflikt między dwoma wielkimi diwami tamtych lat był znakomitą reklamą dla *Alessandra Wielkiego*. *Alessandro* jest operą, która zakładała wyeksponowanie pierwszego popisu wokalnego dwóch sopranetek (które nieuchronnie miały być zakochanymi rywalkami w intrydze). Opera została wystawiona 5 maja 1726 r. i odniosła pełny sukces; było 13 przedstawień, i byłoby ich jeszcze więcej, gdyby Senesino grający rolę *Alessandra Wielkiego* nie zachorował i nie wycofał się. Haendel prezentował swą operę jeszcze w latach 1728 i 1732.

Opera ta posiada wiele ciekawych cech, w tym temat, którego bohater pozostał w zbiorowej pamięci. *Alessandro* nie jest zwykłym hołdem złożonym Aleksandrowi Wielkiemu i zawiera przynajmniej częściową krytykę idei wszechmocnej jednostki, która może okazać się nikczemna i niezdecydowana, tak że koniec końców brakuje do niej szacunku, czy też dyskutuje się o przywilejach rządzących. Elementy te jednak nie osłabiły opery, ofiarowały słuchaczom bardziej złożone doświadczenie godne zastanowienia, co nie miałoby miejsca przy podejściu wyłącznie schlebającym.

Intencją Haendla nie było oczywiście udzielenie lekcji historii, spora część perypetii

dzieła stanowi dokładne odbicie tego, co antyczni historycy, a zwłaszcza Plutarch, opowiada nam o zdobywcy macedońskim i jego życiu. Chociaż wiele incydentów odmalowanych w operze jest opartych na klasycznych tekstach, inne to czysta fikcja: Lisaura nie istniała, jak też indyjski król Tassile (który wsparł kampanie Aleksandra w swoim regionie), ani Aleksander nie był w nich zakochany; wielu współczesnych komentatorów jest zresztą zdania, że Aleksandra zupełnie nie interesowała piękność.

Śpiewacy, którymi dysponował Haendel wpłynęli oczywiście na styl jego kompozycji dla różnych ról. Włoski alt, kastrat Francesco Bernardi, odtwórca roli Aleksandra, był średnim aktorem, ale zdumiewającym śpiewakiem. Powszechnie znany pod nazwiskiem Senesino, został zatrudniony przez Haendla podczas podróży do Dreźnie, której celem było utworzenie pierwszej Royal Academy of Music w 1719 r. Śpiewak został w Londynie przez szesnaście lat i stworzył dla kompozytora siedemnaście ról, jednak pokłócili się i śpiewak dołączył do szeregów konkurencyjnej trupy. Podziwiany szczególnie w rolach heroicznym, artysta posiadał wspaniałą bagaż techniczny, z łatwością wprawiającą w zdumienie potrafił w szczególności śpiewać szybkie i złożone pasaże.

Francesca Cuzzoni (1696–1778), która w *Alessandro* śpiewała Lisaurę, stanowiła kolejny filar w trupie Haendla. Została w Royal Academy aż do jej rozwiązania w 1729 r., kreując dziewięć ról haendlowskich. Uważano, że była bardzo wzruszająca w wolnych ariach, jeśli nawet, na wzór Senesina, wiedziała, kiedy oddać się olśniewającym akrobacjom wokalnemu. Ta śpiewaczka także stanowiła cenny atut i zdobyła całą grupę zagorzałych zwolenników.

Faustina Bordoni (1697–1781) przybyła do Londynu, by wziąć udział w wystawieniu *Alessandro* wcielając się w rolę Rossany. Po okresie londyńskim, gdzie stworzyła role w trzech innych operach Haendla, rywalizując często z Cuzzoni na płaszczyźnie teatralnej i wokalne, wróciła do Włoch i poślubiła kompozytora Johanna Adolpha Hassego. Występowała w jego operach jeszcze przez 20 lat. Była piękniejszą i lepszą aktorką niż Cuzzoni; natomiast z punktu widzenia strictly wokálnego, prezentowały ten sam, wyjątkowy poziom.

Jednak spora grupa widzów chciała przede wszystkim uczestniczyć w konfrontacji Cuzzoni z Bordoni, i z pewnością nie byli rozczarowani. Etykieta została zachowana podczas serii przedstawień. Potem, podżegana przez fanów, rywalizacja między dwoma śpiewaczkami narastała, wywołując na scenie głośne manifestacje na korzyść, lub przeciwko każdej z nich. Na skutek incydentu, który miał miejsce podczas przedstawienia *Astinatte* Bononciniego 6 czerwca 1727 r., na którym była obecna księżniczka Karolina z Walii, wybuchły niemal rozruchy i, jeśli wierzyć niektórym świadkom, dwie artystki wymieniły ciosy i ciągnęły się za włosy. Dziennikarze i przeciwnicy opery włoskiej upiekli przy tym własną pieczęć i sezon został brutalnie przerwany. Jednak emocje opadły na tyle, że dwie śpiewaczki występowały nadal razem podczas następnych sezonów, w tym także w operze *Alessandro*.

Haendel proponuje plejadę arii swoim trzem głównym wykonawcom – Aleksander ma ich osiem, Rossana siedem, a Lisaura sześć – redukując tym samym role pozostałych bohaterów (libretto Paola Roliego swobodnie adaptuje tekst Ortensia Maura pod tytułem *La superbia d'Alessandro*, do

którego muzykę napisał Agostino Steffani w 1690 r. dla Hanoweru). Całość prezentuje zadziwiająco lekkość. Scena, w której Lisaura i Rossana wprawiają Aleksandra w zakłopotanie powtarzając mu ironicznie swe lekkomyślne deklaracje miłosne zakrawa na prawdziwą komedię i uczestniczymy bardziej w miłosnych intrygach Aleksandra, niż w jego bohaterskich czynach wojownika, czy też władcy, i to z całą pewnością dlatego, że to właśnie tego wymagała natura oryginalnego podziału ról w tej operze.

W naszych czasach *Aleksandra* Haendla jest dziełem słabo znanym, na rynku dostępne są prezentowane dwa najnowsze nagrania. Te dokonane przez Sigiswalda Kuijkena i La Petite Bande w połowie 1980 r. trudno dziś znaleźć. Do trzech głównych ról w *Alessandro* trzeba zaangażować trzech znakomitych śpiewaków, bo trzy główne role są wyjątkowo trudne i wymagają niepospolitych wokalnych możliwości.

Oba nagrania *Aleksandra* Haendla ukazały się niemal równolegle, na przełomie sierpnia i września 2012 r. Pierwsze wydała brytyjska Decca i jest to nagranie studyjne dokonane w Atenach w 2011 r., drugie to wydana przez niezależną firmę Pan Classics rejestracja lutowego koncertu podczas Festiwalu Haendlowskiego w Niemczech.

Gwiazdą pierwszego z prezentowanych nagrań jest chorwacki kontratenor Max Emanuel Cenčić w roli Aleksandra Wielkiego, towarzyszy mu znakomita kanadyjska sopranistka Karina Gauvin jako Lisaura oraz rewelacyjna młoda rosyjska sopranistka Julia Lezhneva jako Rossana, która podpisała niedawno kontrakt na wyłączność z Deccą. Nad całością czuwał genialny specjalista od barokowej muzyki, grecki dyrygent George Petrou, który zdobył wiele międzynarodowych na-

gród za poprzednie nagrania oper *Haendla*. Tu prowadzi orkiestrę instrumentów z epoki Armonia Atenea.

Kontratenor Max Emanuel Cenčić jak *Alessandro* jest w tej roli naprawdę wspaniały, bohaterski, liryczny, znakomicie oddaje wspaniałe niuansy partytury Haendla dla swojej roli. Sopranistka Karina Gauvin jako Lisaura jest absolutnie w najwyższej wokalne formie, to samo dotyczy Julii Lezhnevej jako Rossana, która w tej roli stworzyła wybitną kreację. Pozostali artyści: kontratenor Xavier Sabata jako Tassile, czy w rolach drugoplanowych tenor Juan Sancho (Leonato), bas In-Sung Sim (Clito) i kontratenor Vasily Khoroshev (Cleone) stanowią wyrównany tandem wokalny na wysokim poziomie.

Drugie nagranie *Aleksandra* ma również doskonałą obsadę: Lawrence Zazzo w roli tytułowej, Yetzabel Arias Fernandez, Raffaella Milanesi i Martin Oro. Po scenicznej prezentacji to wykonanie zdobyło wielkie uznanie zarówno publiczności, jak i krytyków. Lawrence Zazzo jest bohaterski i liryczny, realizuje partię tytułową po mistrzowsku i z dużym smakiem. Zapewne dylemat, które nagranie wybrać rozegra się na linii wielbicieli jednego czy drugiego kontratenora, których kunszt wokalny oddaje całe bogactwo partytury i charakter bohatera zapisany w nutach.

Mnie podobają się oba nagrania, z charakterystycznym odtwórcą głównej roli.

Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

GERHARD LAMPERSBERG

Muzyka kameralna

Ensemble Avantgarde

MDG 613 1760-2 • w. 2012, n. 2011 • 65'40"

★★★★

Austriak Gerhard Lampersberg (1928–2002) należy do

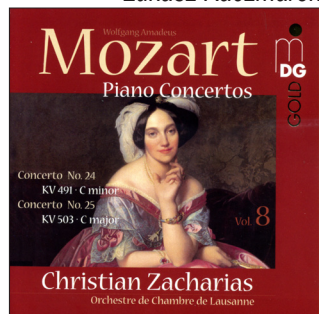


mniej znanych kompozytorów XX-wiecznych. W młodości przyjaźnił się z pisarzem Thomasem Bernhardem, skomponował nawet operę oraz kilka pieśni do jego słów. Dwa cykle trzech pieśni na sopran i fortepian z roku 1959 znalazły się w programie omawianej płyty. Nie wiadomo dokładnie, co było przyczyną burzliwego zerwania znajomości Lampersberga z Bernhardem, faktem jednak jest, że od tej pory pisarz przedstawiał kompozytora w niekorzystnym i krzywdzącym świetle. Posunął się nawet tak daleko, że w swej powieści *Wycinka* sportretował Lampersberga i jego żonę w taki sposób, że nikt nie miał najmniejszych wątpliwości, kto był pierwowzorem literackiej postaci. Historia urosła do rangi skandalu, a powieść wycofano z druku. Ale ironią losu jest, że właśnie za sprawą tejże powieści, Gerhard Lampersberg zyskał największą sławę. Na szczęście, dzięki nowej płycie MDG mamy dziś okazję sami ocenić jakość muzyki tego twórcy. Muzyka Lampersberga utrzymana jest w stylistyce dodekafonicznej, bogato czerpiąc wzorce i inspiracje z twórczości Antona Weberna. Bernhard nawet złośliwie nazwał Lampersberga epigonem Weberna. Po części jest to prawdą, Lampersberg bowiem przez całe swoje życie kultywował tradycje II Szkoły Wiedeńskiej. Nie jest jednak sprawiedliwym posądzanie kompozytora o bierne, nietwórcze naśladownictwo. W jego dziełach zwraca uwagę przede wszystkim mistrzowskie operowanie ciszą i dźwiękiem,

posługiwanie się krótkimi motywami, a potem znów cisza... „Stuchanie jest piekłem, cisza – przyjemnością” – zwykł mawiać kompozytor. Omawiana płyta przynosi jego muzykę kameralną pochodzącą z różnych okresów twórczości. Z końca lat 1950., prócz wspomnianych cykli *Pieśni*, mamy tutaj *Trio* oraz *komposition*. Z roku 1976 pochodzi fortepianowy cykl *bunte steine*, który też stał się tytułem całej płyty. Późniejsze o 10 lat są *sequenzen*. I wreszcie dzieła z roku 1991, a więc: *blumiade* (dedykowane Eberhardowi Blumowi), *jetzt*, *7 gemälde* oraz *augenblicke* (także poświęcone Blumowi). Znakomitymi wykonawcami są muzycy Ensemble Avantgarde z pianistą Steffenem Schleiermacherem na czele.

Dla wielbicieli i badaczy muzyki dodekafonicznej jest to obowiązkowa pozycja, dla pozostałych – okazja do posłuchania muzyki mniej znanego kompozytora II Szkoły Wiedeńskiej.

Łukasz Kaczmarek



Koncerty fortepianowe nr 24 i 25

Christian Zacharias, fortepiano • Orchestre de Chambre de Lausanne

MDG 940 1737-6 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 61'22" ★★★★★

**WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncerty fortepianowe nr 6, 8, 9**

Angela Hewitt, fortepiano • Orchestra da Camera di Mantova

Hyperion CDA67840 • w. 2011 • 75'23" ★★☆☆



Koncerty fortepianowe nr 19 i 23, Recitativ i rondo z Idomeneo

Hélène Grimaud, fortepiano; Mojca Erdmann, sopran • Kammerorchester des Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks • Radoslaw Szulc, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9849 • w. 2011, n. 2011 • 64'52"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Następny wysyp płyt z koncertami fortepianowymi Mozarta. Tym razem po arcydzieła wiedeńczyka sięgnęły debiutujące w tym repertuarze Hélène Grimaud i Angela Hewitt oraz nieformalny król koncertów wiedeńczyka – Christian Zacharias.

Hewitt wraz z Orkiestrą Kameralną z Mantovy nagrała wczesne koncerty nr 6, 8 i 9. Wszystkie bardzo sprawnie, energicznie, pewnie pod względem rytmicznym i intonacyjnym. Jednakże ze względu na brak zabiegów interpretacyjnych i głębi brzmienia ze strony solistki i orkiestry, w przypadku tej propozycji można mówić, co najwyżej, o bezbłędnym akademizmie. Angela Hewitt ogranicza się bowiem do nieustającej wierności wobec tekstu, zapominając o jego walorach stylistycznych i wyrazowych. Natomiast orkiestra brzmi płasko, co wywołuje niekorzystne wrażenie mechaniczności. Dlatego by doświadczyć pełni barwy i wyrazowości młodzieńczego arcydzieła Mozarta – *Jeunehomme-Konzert nr 9, Es-dur*, najlepiej sięgnąć po wspólne nagranie Zachariasza z Polską Orkiestrą Kameralną pod dyktando Jerzego Maksymiuka.

Nowa płyta Zachariasza i prowadzonej przez niego orkiestry kameralnej z Lozanny obok zachwyty budzi niekiedy obawy. Do elementów satysfakcjonujących należy zaliczyć grę orkiestry, która nieco inaczej, niż na wcześniejszych wydawnictwach serii nabrała większego rozmachu. Można powiedzieć, iż brzmi z ducha romantycznie (zwłaszcza KV 491), co nie oznacza, że odbiło się to na selektywności i czytelności fraz. Cieszą także nowe elementy wyeksponowane z partytur, np. pastoralne brzmienia w *Andante* (KV 503).

Po stronie niepokojących sygnałów należy zaś ująć nierówną grę Zachariasza. Obok zachwycających rozwiązań zdarzają się nieprzygotowane fioritury (*Allegretto* KV 491) lub niespotykane u tego pianisty chłód i jednostajność (*Andante* w KV 503). W przeciwieństwie do poprzednich nagrań można odnieść wrażenie, iż Zacharias skupił się bardziej na funkcji dyrygenta kosztem partii solowej. W wielu miejscach tych nagrań lepiej wypadają jego wcześniejsze rejestracje tychże koncertów, zrealizowane dla EMI. Nie można przy tym powiedzieć by Zacharias-pianista popadł w rutynę, o czym świadczyć może kapitalne wykonanie *Allegro* z KV 491, ale od tego artysty wymaga się wykonań na równym i jednocześnie najwyższym poziomie.

Hélène Grimaud w swoim mozartowskim debiucie fonograficznym może mówić o wielkim szczęściu. Bawarczycy pod wodzą Radosława Szulca stworzyli dla niej doskonały ekosystem brzmieniowy i wyrazowy. Pianistka ze świetnym warszatem technicznym, a do takich należy zaliczyć Francuzkę, nie pozostało właściwie nic ponad to, jak poddać się wybornej atmosferze kompozycji i wypowiedzieć zindywidualizowanym głosem.

Grimaud wykorzystała tę okazję. W jej grze zaznaczyła

się staranność o wyraziste kształtowanie tematów oraz potoczyste, płynne prowadzenie następujących po nich figuracji. Jej interpretacje nie są może tak wnikliwe, jak Zachariasza (co ujawnia choćby słynne *Adagio* z KV 488). Niemniej trzeba przyznać, że Grimaud posiada świadomość, które cząstki formotwórcze decydują o atrakcyjności i stabilności konstrukcji formalnej. I w decydujących fragmentach nie zawodzi, na nonszalancję instrumentalną pozwalając sobie tylko w odcinkach zdominowanych przez barwną orkiestrę. Na największe uznanie zaś zasługują momenty, w których solistka wspólnie z orkiestrą odkrywają walory niesłyszane dotąd w tych kompozycjach: przestrzenne zamknięcie przetworzenia *Allegro assai* (KV 459) lub kontrapunkcyjne struktury w *Allegro* (KV 488, wraz z kadencją Ferruccio'a Busoni'ego).

Uzupełnieniem płyty jest scena z *Idomeneo* opracowana przez Mozarta w formie Recytatywu i Ronda na sopran z fortepianem obligato *Ch'io mi scordi di te?* (KV 505). W roli Idamante wystąpiła Mojca Erdman, przy której Grimaud zaprezentowała się jako potencjalna akompaniorka w repertuarze pieśniowym. Przypuszczam, że obie panie nie uznają jednak tego nagrania za swe największe osiągnięcie. Erdman choć ujmuje liryzmem, ma ewidentne problemy w górze skali, a pianistka choć gra pięknym dźwiękiem, zdradza większą proweniencję ku występom solowym, niż do roli muzyka towarzyszącego. Niemniej jednak jest to tylko uroczy dodatek w formie przerywnika pomiędzy dwoma wielkimi dziełami. Dlatego całość należy uznać za sukces Grimaud i muzyków jej towarzyszących.

Piotr Wolanin



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncerty fortepianowe KV 414 i 537

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

MDG 941 1759-6 • w. 2012, n. 2009 • SACD, 54'20"
 ★★★★★

Powoli niestety dobiegł końca cykl *Koncertów fortepianowych* Wolfganga Amadeusza Mozarta, realizowany dla wytwórni MDG przez Christiana Zachariasia i kierowaną przez niego Orkiestrę Kameralną z Lozanny. Przed nami najnowszy, dziewiąty krążek, zawierający wyłącznie dwa dzieła w tonacji *D-dur* (KV 537) oraz *A-dur* (KV 414).

Towarzyszący naszemu młodemu rodakowi, Janowi Lisieckiemu, na płycie Deutsche Grammophon, niemiecki pianista i dyrygent słusznie może być uważany za mistrza w swoim fachu, specjalistę od klasycznego i romantycznego repertuaru. Muzykę Mozarta ma po prostu we krwi, a długoletnie doświadczenie w jej wykonywaniu wraz z wiekową dojrzałością są gwarancją kreacji na najwyższym poziomie. Dotyczy to wcześniejszego, pozornie beztróskiego, skromnego w zakresie obsady instrumentalnej, *Koncertu A-dur*, podanego tutaj bezpretensjonalnie, swobodnie, lekko, jak też *Koronacyjnego*. Jego ranga muzyczna i wyrazowa jest o wiele większa, nie tylko za sprawą wzbogaconej o parę kottów, trąbek, rogów, fagotów, obojów oraz fletu orkiestry. Zacharias trafnie uwypukla jego majestat i perfekcyjne

zrównoważenie melodyki, harmonii, kontrapunktu, partii solowej i zespołu, temp szybkich i wolnych. Do obu kompozycji artysta podchodzi z szacunkiem, każdej frazie poświęca wiele uwagi, nie gubiąc przy takiej staranności koniecznej w przypadku dzieł genialnego klasyka naturalności. Pełno jest emocji zarówno w grze jego, jak i Kameralistów z Lozanny. Muzyka brzmi świeżo i logicznie dzięki wyrazistości rytmicznej i artykulacyjnej. Jak już wspominałem wcześniej przy omawianiu poprzednich części cyklu, te interpretacje są stylistycznie bez zarzutu, nie ma tu żadnych tendencji romantyzujących, wybrane są tempa swobodne, dość żywe, brzmienie całości jest natomiast wprost idealnie zbalansowane i czytelne.

Po raz kolejny wybitna kreacja artystyczna Christiana Zachariasia i kierowanej przez niego orkiestry w *Koncertach fortepianowych* Mozarta idzie w parze z bardzo dobrą jakością techniczną nagrań, sytuując albumy MDG na pozycji jednego z najlepszych realizowanych współcześnie projektów fonograficznych z nieśmiertelną twórczością autora *Czarodziejskiego fletu*. Żal się tylko robi, że omawiany dysk trwa zaledwie 54 minuty i stanowi koniec fascynującego cyklu.

Paweł Chmielowski



ROBERT SCHUMANN
Symfonie nr 2 i 4

Orchestre de Chambre de Lausanne • Christian Zacharias, dyrygent
 MDG 940 1746-6 • w. 2012, n. 2012 • SAACD, 64'51"
 ★★★★★

Ostatnimi nagraniami Christian Zacharias utrwalił swoją pozycję pianisty i dyrygenta. Świadczą o tym znakomite płyty z koncertami fortepianowymi Mozarta, Chopina, czy Schumanna. Tym razem słyszymy go „tylko” w roli dyrygenta: prowadzi „swoją” Orkiestrę Kameralną z Lozanny w dwóch symfoniach Roberta Schumanna, dziełach do których nie wszyscy, a szkoda, podchodzą z należytyim szacunkiem: *II* oraz *IV*. Młodzieńczość, werwa i entuzjazm, to główne cechy tego wykonania. Dyrygent, gdzie tylko jest to możliwe, podkreśla taneczny charakter tej muzyki, jej lekkość, romantyczność, będącą pewnym uduchowieniem, sprawiającą, że człowiek unosi się ku górze, nie zaś całym ciężarem opada ku ziemi. Stąd, w wykonaniu Orkiestry Kameralnej z Lozanny pod dyktando Christiana Zachariasia, prezentowane symfonie Schumanna brzmią wartko i potoczysie. Finał *IV*, jeden z najlepszych!, jest wprost kapitalny! Może tylko Guido Cantelli jeszcze bardziej potrafi porwać... Wykonanie posiada jeszcze jedną cudowną cechę: przejrzystość (co warunkuje już sam kameralny charakter Orkiestry), która sprawia, że możemy rzeczywiście odkrywać tę muzykę, cieszyć się jej znakomitą kompozycją, harmoniami, smaczkami instrumentacyjnymi. Gra Orkiestry Kameralnej z Lozanny jest ponad wszelkie pochwały: jakże pięknie oni frazują, jak znakomicie wypadają w ich wykonaniu crescendo, jak wyraźnie słychać wszelkie artykulacyjne zmiany! A dyrygent: jest pełen fantazji i niezwykłych pomysłów; coś fascynującego!

Omawiane nagranie, bardzo klasyczne, a tak odmienne od tradycyjnych, utrzymanych często w stylu późnoromantycznym, chyba najbliższe jest wizji Philippe'a Herreweghe. Marriner, który przez wiele lat stanowił dla mnie jedną z

wzorcowych wersji, został przez Zachariasia jednak zdystansowany, podobnie Norrington (*II Symfonia* dla Haensslera). Efekty, jakie osiągnął Zacharias w Schumannie są porównywalne do tych Davida Zinmana w symfoniach Beethovena. Obaj używają tradycyjnych instrumentów, obaj starają się o jak najbardziej historycznie wierny kształt, obaj osiągają znakomite efekty. Płyta oznaczona jest jako *Symfonie – vol.1*. Czekamy zatem na równie frapujące *vol.2*: z *Wiosenną* i *Reńską!*

Łukasz Kaczmarek



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Koncerty fortepianowe nr 1 i 2, Concertino na 2 fortepiany

Aleksander Toradze, fortepian • Frankfurt Radio Symphony Orchestra • Paavo Järvi, dyrygent
 Panclassics PC 10261 • w. 2012, n. 2010/11 • 56'35"
 ★★★★★

Koncerty fortepianowe Dymitra Szostakowicza cieszą się nieustającym powodzeniem wśród pianistów oraz publiczności i chyba tym należy tłumaczyć pojawienie się na rynku kolejnego albumu z owymi utworami, wydanego przez niewielką wytwórnię Panclassics. Jej atutem jest światowa premiera fonograficzna *Concertina a-moll* op. 94 na dwa fortepiany pochodzącego z 1953 r. Originalna wersja nie była do tej pory dostępna na kompaktach, a recenzowany jakiś czas temu przeze mnie krążek firmy Haenssler zawierał opracowanie dzieła na fortepian i orkiestrę, którego autorem jest Ilya Dimov.

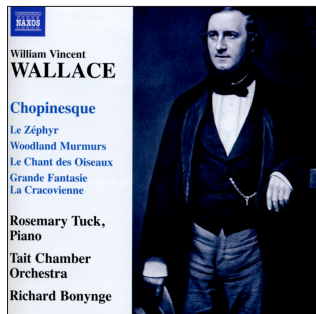
Towarzyszy tu głównemu bohaterowi, gruzińskiemu piani-

ście Aleksandrowi Toradzemu, jego rodak, George Vatchnadze, trębacz Jürgen Ellensohn, jak również świetna Orkiestra Symfoniczna Radia Niemieckiego we Frankfurcie pod kierunkiem jednego z czołowych współczesnych kapelmistrzów, Paava Järvięgo. Rezultatem jest bardzo atrakcyjne, świeże, czasami wręcz porywające wykonanie. Toradze, znany np. ze słynnego albumu z koncertami Prokofiewa (Philips), pokazuje lwi pazur i kawał dobrej pianistyki. Niekiedy brzmi drapieżnie, wykorzystując dynamiczne możliwości instrumentu, głównie w rejestrze basowym. Wyśmienicie oddaje rytmiczną złożoność i pozostałe techniczne wymagania swojej partii, ale równie dobrze odnajduje się we fragmentach lirycznych, ujmując pięknym tonem i delikatnością. Szkoda tylko, iż właśnie części wolne obu utworów, najbardziej nasycone melodyką i nastrojem, są nagrane zdecydowanie ciszej niż pozostałe ogniwa – wyjaśnienie owego zjawiska jest dla mnie zagadką i powodem irytacji.

Aleksander Toradze jest głównym bohaterem niniejszego albumu, lecz nie dominuje obrazu całości i nie spycha w cień pozostałych wykonawców. Dobrze współpracuje zarówno z trębaczem (op. 35), drugim pianistą (op. 94), jak i orkiestrą prowadzoną przez Järvięgo, które traktują ją efektownie i wirtuozowsko, dowodząc znakomitej dyspozycji swojej, jak i muzyków jednego z najciekawszych symfonicznych zespołów Niemiec.

Płyta interesująca, choć według mnie niezupełnie idealna, ale warta zainteresowania miłośników muzyki Dymitra Szostakowicza i ponadprzeciętnych pianistycznych kreacji.

Paweł Chmielowski



WILLIAM VINCENT WALLACE
Chopinesque: Polonaise de Wilna, Nocturne mélodique, La sympathie, Le zephyr, Souvenir de Cracovie, Woodland murmurs, Le chant des Oiseaux, Grande Fantaisie La Cracovienne

Rosemary Tuck, Richard Bonyngé, fortepiano • The Tait Chamber Orchestra • Richard Bonyngé, dyrygent

Naxos 8.572776 • w. 2012, n. 2011 • 79'20" ★★★★★

William Vincent Wallace (1812–1865) znany był mi dotychczas dzięki operze *Maritana* wydanej przez Marco Polo i dziełom symfonicznym z wytwórni Hyperion. Dzięki Naxosowi dowiedziałem się, że pisał również dzieła fortepianowe. Wydanie tego nagrania zbiegło się z 200. rocznicą urodzin kompozytora.

Wallace był wybitnym wirtuozem, pianistą i skrzypkiem, koncertującym w wielu krajach. Większość utworów z omawianej płyty powstała i została wydana w Ameryce podczas jego pobytu w latach 1852–1858.

Nie trudno zrozumieć tytuł płyty: kompozytor nawiązuje w wielu zawartych tu utworach do twórczości Chopina i jego ojczyzny. Stąd mamy *Wspomnienie z Wilna*, polonezy, nokturny, *Varsovie*, *Fantazję krakowską*.

Sądząc po tych utworach wykonywanych na koncertach przez ich twórcę możemy mieć pewność, że Wallace był wy-

bitnym wirtuozem. Przykładem może być choćby wspomniana *Fantazja krakowska*, utwór wymagający od wykonawcy dużych umiejętności. Rosemary Tuck stanęła na wysokości zadania: jest niezwykle utalentowaną pianistką, dzięki niej twórczość Wallace'a jest porywająca, piękna, zachęcająca do powtórnego słuchania. The Tait Chamber Orchestra pod dyktando Richarda Bonyngé'a świetnie towarzyszy pianistce w *Fantazji krakowskiej*. Przy okazji okazało się, że Ryszard Bonyngé jest znakomitym pianistą: świetnie jej towarzyszy Rosemary Tuck w *Poloniezie z Wilna*.

Znakomite odkrycie 2012 r.

Stanisław Lubliński

Różne

MARTHA ARGERICH – LUGANO CONCERTOS

Beethoven – I i II Koncert fortepianowy • Poulenc – Koncert na dwa fortepiany i orkiestrę • Mozart – Koncert na trzy fortepiany i orkiestrę, Andante i 5 wariacji na 4 ręce • Schumann – Koncert fortepianowy • Prokofiew – I i III Koncert fortepianowy • Liszt – I Koncert fortepianowy • Bartók – III Koncert fortepianowy • Schubert – Divertissement à la hongroise • Brahms – Liebeslieder op. 52 • Strawiński – Les Noces • Milhaud – Scaramouche

Martha Argerich, fortepiano • Lugano Percussion Group; Coro della Radiotelevisione Svizzera, Orchestra della Svizzera Italiana Deutsche Grammophon 477 9884 • w. 2012, n. 2002–2010 • 311'54"

★★★★★

W połowie września 2012 r. ukazał się kolejny znakomity album, który firmuje swoimi dokonaniem Martha Argerich. Tym razem Deutsche Grammophon wydało w ekskluzywnej formie 4 płyty z koncertowymi rejestracjami niektórych waż-



nych wydarzeń artystycznych ze szwajcarskiego Lugano, gdzie od wielu lat w czerwcu odbywa się festiwal „Progetto Martha Argerich”. Są to zapisy różnych koncertów z lat 2002–2010. Repertuar nie dubluje się oczywiście z wydanym wiosną zeszłego roku kilkupłytywym wydawnictwem EMI Classics. Tam były w większości nagrania kameralne, tu mamy koncerty z orkiestrą i parę kameralnych smaczków.

Za wybór repertuaru, który pojawia się w Lugano, odpowiada Carlo Piccardi, a firmuje go swoim nazwiskiem Martha Argerich. Tam m.in. pojawił się ostatnio *Kwintet fortepianowy* Juliusza Zarębskiego, który okazuje się w ostatnim czasie bodaj najpopularniejszym polskim dziełem. Jest wydany w EMI, Hyperionie, a zapis video pojawił się na DVD w NIFC.

Repertuar w Lugano to muzyka kameralna w różnych składach i koncerty fortepianowe, a także utwory na 4 ręce i dzieła na chór z towarzyszeniem fortepianu. Do tego albumu wybrano utwory, których w nagraniu Marthy Argerich nie ma w katalogu DG. Choć nie do końca jest to prawda, bo niektóre wydane tu koncerty są dublowane z jej wcześniejszymi nagraniami. Jednakże są też i muzyczne smakowitości, jak choćby *Koncert* Poulenca, Bartóka, czy *Pierwszy* Prokofiewa, a także Mozarta na trzy fortepiany, utwory Strawińskiego, cykl *Pieśni miłosnych* Brahmsa i utwór Milhauda.

Martha Argerich jest tu główną bohaterką, której towarzyszy jako stały zespół Orkiestra Symfoniczna Szwajcarii Włoskiej oraz różni pianiści,

jej przyjaciele, wschodzące gwiazdy, jak i wielcy już artyści (po szczegóły tego albumu odsyłam do Internetu). Jednym z dyrygentów zaangażowanych do projektu jest pochodzący z Polski Gabriel Chmura, który prowadzi *II Koncert fortepiano* Beethovena.

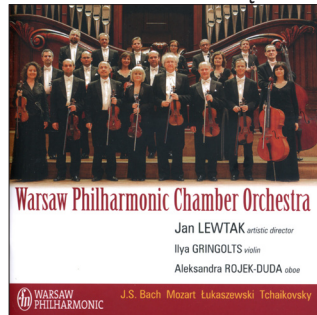
Sztuka Marthy Argerich żywi się jej spontanicznością i upodobaniem do improwizacji, które są już w jej nagraniach legendarne. Według niej, całkowite oddanie się inspiracji chwili jest niezbędnym warunkiem, aby realizacja tekstu muzycznego przekształciła się w wydarzenie artystyczne. Stąd taką wartość mają wydane tu rejestracje koncertowe, które najpełniej pokazują jej ogromny talent i wielkie artystyczne kreacje.

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

Umieszczone tu nagrania Marty Argerich nie rozczerwają nikogo. Są to realizacje na najwyższym poziomie. Album zrealizowano niezwykle starannie, tak pod względem edytorskim, jak i reżyserskim. Realizatorom nagrania udało się imponująco uchwycić brzmienie każdego z utworów i naturalność gry wspaniałej damy fortepiano, jaką pozostaje wciąż Marta Argerich.

Polecam ten wartościowy album, który można kupić w bardzo przyjaznej cenie.

Arkadiusz Jędrasik



Jan Sebastian Bach – III Koncert brandenburski • Wolfgang Amadeus Mozart – Koncert skrypcowy G-dur KV 216 • Paweł Łukaszewski – Trinity concerto na obój I orkiestrę smyczkową • Piotr Czajkowski – Serenada op. 48
Orkiestra Kameralna Filharmonii Warszawskiej • Jan Lewtak, dyrygent

CD Accord ACD 174-2 • w. 212, n. 2011 • 76'24"

★★★★★

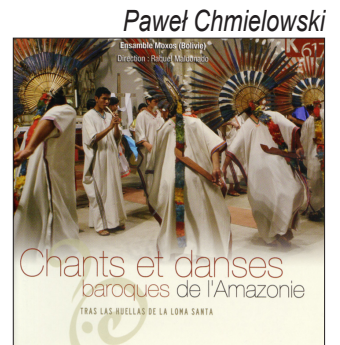
Rzadko kiedy na polskim rynku fonograficznym można znaleźć płyty starannie przygotowane pod względem technicznym, edytorskim, oraz satysfakcjonujące poziomem wykonania, do których nie ma się zastrzeżeń. Tak jest w przypadku jednej z nowszych propozycji wytwórni CD Accord, przedstawiającej zapis koncertu z okazji jubileuszu dziesięciolecia istnienia Orkiestry Kameralnej Filharmonii Warszawskiej. Miał on miejsce w Warszawie, 6 XII 2011 r., a z zespołem pod dyrekcją Jana Lewtaka wystąpili znakomici soliści.

Program wieczoru można uznać za swego rodzaju wizytówkę formacji, bardzo zresztą atrakcyjną dla słuchaczy. Co prawda wykonywanie dziś muzyki barokowej na instrumentach współczesnych nie jest już często praktykowane ani uzasadnione, lecz *III Koncert brandenburski* Bacha nie daje powodów do narzekań. Broni

się dobrym doborem temp, czytelną fakturą, wyrazistą artykulacją, lekkim brzmieniem. Bardzo mi się spodobał *Koncert skrypcowy G-dur KV 216* Mozarta, w którym wystąpił świetny rosyjski wiolinista młodszego pokolenia, Ilya Gringolts. Piękno dźwięku, rys wirtuozowski, pokonywanie z łatwością niełatwej wbrew pozorom partii, bezbłędna współpraca z dyrygentem i orkiestrą, wywarły nie tylko na mnie pozytywne wrażenie, co można usłyszeć w burzliwych brawach publiczności. Szkoda, że wytwórnia Deutsche Grammophon nie zdecydowała się na kontynuację współpracy z bardzo interesującym i utalentowanym artystą, którego karierę i dokonania fonograficzną śledzę z dużą życzliwością. Najciekawszym punktem programu okazało się prawykonanie *Trinity Concerto* Pawła Łukaszewskiego w oryginalnej wersji na obój i smyczki. Kompozytor od lat związany ze stolicą, znany jest głównie z wymienionej twórczości wokalne o charakterze sakralnym, lecz jak się okazuje, odnosi również sukcesy w pisaniu na składy czysto instrumentalne, czego dowodzi zaprezentowany wtedy utwór. Jest pozycją atrakcyjną, przystępną, zrozumiałą, „do słuchania”. Może właśnie dlatego nie uświadczy się muzyki tego autora ani na Warszawskiej Jesieni, ani w Polskim Radiu, czołowych promotorach dźwiękowej brzydoty i miernoty? Kreacja oboistki Aleksandry Dojek-Dudy zasługuje na uznanie i wypada mieć nadzieję na częstsze prezentacje *Koncertu* nie tylko na krajowych estradach. Wieczór miał godne i efektowne zakończenie w postaci słynnej *Serenady C-dur op. 48* Czajkowskiego. Przyznam się, że wersja na mniejszy zestaw smyczków bardzo przypadła mi do gustu, choć dominują zdaje się interpretacje dokonywane przez większe orkiestry, często

o symfonicznej obsadzie, co zresztą pozostaje w zgodzie z intencją jej twórcy. Jan Lewtak i warszawscy kameraliści pokazali w niej to, co najlepsze: piękno melodyki, humor, liryzm, romantyczną ekspresję. Zrecznie poprowadzona narracja, płynne, naturalne tempa, uchwycenie bogactwa kontrapunktycznego i harmonicznego wyjątkowego dzieła, z pewnością przyczyniły się do sukcesu wykonania.

Orkiestrze Kameralnej Filharmonii Warszawskiej i jej szefowi wypada zatem życzyć więcej tak udanych koncertów i dokonań fonograficznych, a przede wszystkim częstego sięgania po muzykę polską. Polecam niniejszy album jako pozycję utrzymaną na dobrym poziomie i mogącą sprawić wiele satysfakcji nawet początkującym melomanom.

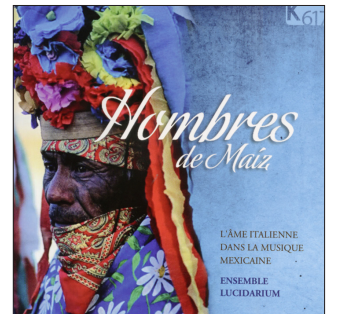


CHANTS ET DANSES BAROQUES DE L'AMAZONIE

Ensemble Moros • Raquel Maldonado, dyrygent

K617 232 • w. 2011, n. 2005-2010 • 63'19"

★★★★★



HOMBRES DE MAIZ
Ensemble Lucidarium

K617 228 • w. 2011, n. 2011 • 64'21"

★★★★★

Oto dwie płyty z muzyką okresu baroku pochodząca z Boliwii oraz Meksyku. Oryginalnie, włoska muzyka, przywieziona do tamtych rejonów i wykonywana przez rdzenną ludność na zbudowanych przez nich instrumentach, a więc innymi słowy: europejska sztuka podlana latynoskim sosem... Pierwsza z omawianych płyt poświęcona jest muzyce barokowej Amazonii. Chodzi tutaj o dziedzictwo jezuitów, przebywających w Boliwii w latach 1675–1767. Centralną częścią albumu wypełnia *Misa San Ignacio* Domenica Zipoliego, napisana ku czci św. Ignacego Loyoli. To przeurocze dziełko, pełne radości i prostoty, utrzymane w najlepszym barokowym stylu! Zipoli z pochodzenia był Toskańczykiem, uczniem Alessandra Scarlattiego i Bernarda Pasquiniego, który przyodziawszy jezuicki habit, przybył na misje do Cordoby. Prócz *Mszy*, na płycie znalazł się także psalm *Beatus vir* Zipoliego oraz *X Sonata* Pietra Locatellego. Wszystkie pozostałe to anonimowe kompozycje, świeckie i religijne – nie mniej zachwycające! Słyszymy je w wykonaniu boliwijskiego zespołu Ensemble Moxos pod dyrekcją Raquela Maldonada oraz, w przypadku *Misy San Ignacio*, Dziecięcego Chóru Szkoły Muzycznej prowadzonego przez Edgara Velę. Śpiewają często nieczysto, mają problemy intonacyjne, ale ich głosy są tak świeże, ich śpiew i gra tak szczerze i pełne oddania, że nie sposób nie ulec czarowi tego wykonania!

Płyta z muzyką Meksyku została zrealizowana z większą starannością, w bardziej profesjonalny sposób. Mimo, że i ona opiera się na włoskim baroku przywiezionym na amerykański teren, w swym charakterze jest bardziej „ludowa”, „rdzennie tradycyjna”. Jej program został podzielony na cztery części: *La Bergamasca i jej podróże*, *Pieśni z zaświatów*, *Matachin*,

Matazi i inni wojownicy oraz *Pieśni ziemi*. Wśród znanych z nazwiska kompozytorów wykonywanych utworów, wymienić należy: Giovanniego Battistę Vitalego, Gaspara Zanettiego oraz Francesca Ratisa (twórcę weneckiej muzyki karnawalowej). W większości jest to jednak muzyka prostego ludu... Wykonanie zespołu Ensemble Lucidarium jest niezwykle stylowe, a przy tym dopracowane w szczegółach.

Dlaczego zatem płytę z barokiem amazońskim oceniam wyżej niż tę z meksykańskim? Powód jest taki, że mimo świadomości jej wad, wydaje mi się ona bardziej uniwersalna, a przy tym posiadająca jakiś naturalny czar, niezwykle urok. I to do niej częściej będę powracał...

Lukasz Kaczmarek

**SERGIU CELIBIDACHE
Magier des Klangs**

Utwory: Brahmsa, Ravela, Coplanda, Schwarz-Schillinga, Gershwin, Barbera, Roussela, Tiessena, Czajkowskiego, R. Straussa, Cherubiniego, Purcella, Mozarta, Genzmera, Schumanna, Schuberta i Beethovena

Membran 233572 • w. 2012 • 10 CD



Wytwórnia Membran oferuje istny raj dla melomanów zafascynowanych fonograficzną historią. Za bardzo niską cenę można nabyć komplet 10 płyt zawierających całkiem przyzwoicie odrestaurowane, a bezcenne pod względem wartości artystycznej, nagrania historyczne. Tym razem otrzymujemy boks z rejestracjami legendarnego rumuńskiego dyrygenta. Nie muszę dodawać, że przeważająca większość to zapisy żywych koncertów – powszechnie wiadomo, że Celibidache nie uznawał nagrywania

płyt. Ale zarejestrowany w roku 1953 *Koncert skrzypcowy D-dur* Brahmsa z naszą znakomitą Ildą Haendel jest jedną z zaledwie dwu „oficjalnych”, studyjnych rejestracji Celibidache’a. I ona też znalazła się na pierwszej płycie omawianego albumu. To nagranie o wielkiej artystycznej klasie, liryczne i modelowe wręcz odczytanie Brahmsowskiego arcydzieła. Druga płyta przynosi trzy zapisy z lat 1948–1950. Są to: *Rapsodia hiszpańska* Ravela, suita baletowa *Appalachian Spring* Aarona Coplanda oraz *Introdukcja i fuga na smyczki* zapomnianego dziś twórcy, Reinharda Schwarza-Schillinga (1904–1985). Wśród nich wyróżnia się piękna, pastelowa interpretacja arcydzieła Coplanda. Trzecią płytę (nagrania: 1945–1950) otwiera jedna z najbardziej niezwykłych rejestracji *Błękitnej rapsodii* Gershwin: bardzo „symfoniczna”, a przy tym nostalgiczna, brzmiąca niczym pożegnanie z minioną epoką... Solistą jest pianista niemiecki, Gerhard Puchelt (1913–1987). Płytę tę dopełniają dwie, rzadko grywane, ciekawostki repertuarowe: *Capricorn* op. 21, czyli *Koncert na flet, obój, trąbkę i orkiestrę* Samuela Barbera oraz *Mała suita orkiestrowa* op. 39 Alberta Roussela. Płyta czwarta pozwala zapoznać się z interesującą twórczością symfoniczną zapomnianego kompozytora niemieckiego Heinza Tiessena (1887–1971). Nagrania pochodzą z 1957 r. Piąta płyta zaś dzieli się na dwie części. Pierwsza poświęcona jest suicie z *Dziadka do orzechów* Czajkowskiego (nagranie: 1963), druga – *Dylogowi Sowizdrzałowi* Ryszarda Straussa, uwerturze do opery *Aancreon* Cherubiniego oraz suicie z *Króla Artura* Purcella (nagrania z lat: 1945–1949). Płyta szósta to dwa arcydzieła Mozartowskie zarejestrowane podczas koncertu w 1959 r.: *36 Symfonia Linzka* oraz *Se-*

renada „Mała nocna muzyka” KV525, ta ostatnia – wykonana w iście porywający sposób, z werwą i znakomitą wyuczuciem. Na kolejnej płycie otrzymujemy rzadkie rejestracje Celibidache’a współpracującego z solistami; w tym wypadku – dwoma wybitnymi flecistami: Severinem Gazzelonim w *II Koncercie D-dur* KV 314 Mozarta (nagranie: 1958) oraz Gustavem Scheckiem w pięknym *Koncercie na flet i orkiestrę kameralną* Haralda Genzmera (1909–2007; nagranie: 1950). Trzy kolejne płyty przynoszą interpretacje na miarę stulecia: poetką *II Symfonię C-dur* op. 61 Schumanna oraz *VIII Symfonię „Niedokończoną”* Schuberta zarejestrowane w 1963 r., porywającą, odkrywczą i pełną intrygujących smaczków *IX Symfonię* Ludwiga van Beethovena (nagranie: 1958) oraz *Niemieckie Requiem* Brahmsa (nagranie: 1957) ze znakomitymi solistami: Agnes Giebel i Hansem Hotterem. Warto jeszcze nadmienić, że wśród orkiestr są m.in.: Berliński Filharmonicy, Londyńska Orkiestra Symfoniczna, Radiowa Orkiestra Symfoniczna w Berlinie, czy Orkiestra RAI z Turynu.

Wśród nagrań w zasadzie nie ma takiego, które można by określić mianem przeciętnego, mało interesującego; to są po prostu wielkie kreacje! Ciężko wśród nich wybrać jedną najlepszą, mnie jednak najbardziej zachwycała chyba *IX Symfonia* Beethovena – jakże zadziwiająco świeżo i odkrywczą dziś brzmiąca! Ale *Niemieckie Requiem* Brahmsa, *Błękitna rapsodia* Gershwin, *Symfonia „Niedokończona”* Schuberta, *Mała nocna muzyka* Mozarta etc., etc., to także kreacje, bez których ciężko wręcz się obyć!

Lukasz Kaczmarek



CHICK COREA
The Continents

Deutsche Grammophon 477 9952 • w. 2012 • 139'23"
★★★★☆

To już nie pierwszy kontakt Chicka Corei z muzyką poważną. Niemniej jednak koncert na kwintet jazzowy i orkiestrę kameralną jest bodaj najbardziej zaawansowaną próbą połączenia stylistyki jazzowej z klasyczną. The Continents stanowi jeden z najdłuższych koncertów fortepianowych w historii gatunku (74 minuty). Składa się z sześciu części opatrzonych nazwą kontynentu (obie Ameryki zostały ujęte w jednym numerze). Ich tytuły mogłyby sugerować, że autor w każdej z nich zastosuje stylizację przywołując skojarzenia z określonym regionem kuli ziemskiej. Tak jednak dzieje się tylko w Europie (klasycystyczne frazy smyczków), Ameryce (rytmy tańców latynoskich) i Antarktydzie (wykorzystanie zimnej atonalnej harmoniki). Trudno natomiast doszukać się wyraźnych śladów kultur Azji, Australii i Afryki w częściach poświęconych tym obszarom. Kompozycyjnie jest to tyleż samo bogata, co eklektyczna muzyka. Nie można bowiem Corei odmówić inwencji tematycznej, przy czym nie udało mu się odnaleźć sposobu na integrację kwintetu z orkiestrą. Naprzemienne wejścia obu mediów tworzą raczej odrębne bloki brzmieniowe, niż nową jakość. Niemniej ta mało sugestywna mozaika jazzowo-klasyczna, bogactwem i świetnym wykonaniem może

spodobać się tak miłośnikom jazzu, jak i muzyki poważnej. Dla swych zagorzałych fanów, Amerykanin nagrał na dodany do koncertu krążek solowe improwizacje fortepianowe oraz strictly jazzowe standardy: *Lotus Blossom*, *Blue Bossa*, *What's This?* i *Just Friend* wykonane przez kwintet.

Corea spełnił swoje marzenie o nagraniu koncertu na kwintet i orkiestrę. Czy ta kompozycja jednak spełni oczekiwania publiczności pragnącej połączenia jazzu i muzyki klasycznej? Osobiście poczekam na następną próbę tego rodzaju, słuchając Błękitnej Rapsodii.

Piotr Wolanin

P. Czajkowski – Koncert fortepianowy nr 1, Un poco di Chopin • F. Chopin – Barcarolle • Schubert/Liszt – Erlkönig, Frühlingsglaube, Die Forelle, Auf dem Wasser zu Singen, Die Stadt, Liebeslied
Danil Trifonow, fortepian • Mariinsky Orchestra • Walery Gergiew, dyrygent

Mariinsky MAR0530 • w. 2012, n. 2011/12 • SACD, 68'32"
★★★★☆

Podczas Konkursu Chopinowskiego w 2010 r. Danil Trifonow dał się poznać jako oryginalny, pełen pasji i wrażliwości wykonawca; zwrócił na siebie uwagę publiczności, krytyki oraz jury, które w skandalicznym werdykcie nagrodziło go trzecim miejscem. Potem przyszły liczne występy solowe i koncertowe ze znanymi orkiestrami i dyrygentami, debiutancka płyta w barwach wytwórni Decca, wreszcie zaś laury na kolejnych prestiżowych pianistycznych konkursach – im. Rubinsteina w Tel Awiwie oraz im. Czajkowskiego w Moskwie (2011). Na tym ostatnim oprócz Złotego Medalu zdobył dodatkowe wyróżnienie w postaci Grand Prix, przyznawanego najlepszemu uczestnikowi ze wszystkich kategorii.

Płyta wydana przez prowadzący niezwykle intensywną działalność artystyczną i fonograficzną Teatr Maryjski w Petersburgu, przynosi wspomnienie owego ważnego wydarzenia, nie tylko za sprawą głównego punktu programu – I Koncertu fortepianowego b-moll op. 23 Piotra Czajkowskiego. Towarzyszy Trifonowowi z orkiestrą swej instytucji Walery Gergiew, który jako Przewodniczący Komitetu Organizacyjnego Konkursu wręczał młodemu artyście nagrody.

Trzeba przyznać, iż wspólne wykonanie czołowej pozycji pianistycznego repertuaru zdecydowanie zasługuje na uwagę, mimo pewnych nieprecyzyjności w grze zespołu oraz synchronizacji jego gry z solistą, co wprawne ucho wychwyci. Znacznie ważniejszy jest jednak absolutnie fascynujący obraz całości, zwłaszcza w partii solowej. 21-letni artysta pokazuje się z najlepszej strony. Zachwyca jakością dźwięku, sposobem jego wydobycia i bogactwem brzmienia, zróżnicowaną artykulacją, w warstwie wyrazowej zaś cudownym liryzmem we fragmentach wolnych, szczególnie w pierwszej i drugiej części *Koncertu*. Imponuje błyskotliwością techniki, wirtuozowską realizacją licznych pochodów akordowych i biegników, pozostającą wszak na usługach muzycznego wyrazu dzieła. Wraz z orkiestrą pod dyktando Gergiewa, który na szczęście nie dominuje nad pianistą i nie forsuje ekscentrycznych pomysłów, wpisuje swoją kreację w ramy szeroko rozumianej rosyjskiej tradycji: jest śpiewna, romantyczna, pełna ładnych, szerokich fraz, „z duszą”. Dobrze dobrane tempa, ani śladu emocjonalnej przesady, sentymentalizmu czy patosu, wyróżniają pozytywnie omawianą wersję, sytuując ją na pozycji najciekawszego i najbardziej przekonującego wykonania arcydzieła Czajkow-

skiego w ostatnich latach. Zachwyca mnie czystość, piękno i szczerłość bijące z zapisanej na krążku Teatru Maryjskiego naprawdę wielkiej kreacji, tym bardziej zaskakującej, gdy weźmie się pod uwagę młody wiek Danila Trifonowa. W utworach solowych ujawnia on przymioty gry znane już z poprzedniego dzieła: energię, wielką wrażliwość, muzykalność, zmysł kolorystyczny, co szczególnie sprawdza się w *Barkaroli Fis-dur* Fryderyka Chopina. Interesująco brzmią pod palcami Rosjanina Lisztowskie aranżacje pieśni Schuberta i Schumanna – intrygują, niepokoją, wzruszają.

Miałem kłopot z końcową oceną tego albumu, jako że nie przypadła mi zdecydowanie do gustu jakość techniczna nagrania, ani dźwięk orkiestry, ani w mniejszym stopniu fortepianu. Przeważała jednak fascynacja wybitnymi dokonaniem Danila Trifonowa, które udowadniają, że laury zdobyte nie tylko w Moskwie były jak najbardziej zasłużone. Jestem pod wielkim wrażeniem jego artystycznego kunsztu i będę intensywnie śledzić karierę koncertową oraz fonograficzną młodego, obiecującego pianisty. Już dziś „ma świat u swych stóp”.

Paweł Chmielowski



NELSON FREIRE – BRASILEIRO
Utwory Villi-Lobosa i przyjaciół

Decca 478 3533 • w. 2012 • 73'40"

Muzyka21
płyta miesiąca

Ta płyta po prostu musiała powstać! Genialny pianista

brazylijski, Nelson Freire, w rodzimym repertuarze to połączenie, które gwarantuje wręcz sukces. A jeśli o repertuarze mowa, spośród wielu twórców brazylijskich, w świadomości melomanów na trwałe zapisał się chyba tylko Heitor Villa-Lobos. 125. rocznica jego urodzin minęła w zeszłym roku, ona też stanowiła pretekst do nagrania płyty. Żaden z zaprezentowanych tutaj utworów nie jest jednak powszechnie znany. Nawet sięgając po słynną przeciwieśnię *Prole do Bebê* Villi-Lobosa, Freire nie wybrał *Poliszynela*, czy jakiegoś wyjątku z zeszytu I, lecz utwór należący do rzadziej wykonywanego zeszytu II. Kompozycja Villi-Lobosa, acz o nieco innym charakterze, otwiera też omawiany album. Jest to 7-częściowa suita *Carnaval des Crianças* (*Karnawał dziecięcy*), kolejne dzieło, obok *Scen dziecięcych* Schumanna i *Kącika dziecięcego* Debussy'ego, inspirowane dzieciństwem i dziećmi, im też poświęcone, choć niekoniecznie przeznaczone dla najmłodszych pianistów. *Carnaval des Crianças* przedstawia karnawał na ulicach Rio de Janeiro w taki sposób, w jaki zapamiętał go kompozytor, gdy był kilkuletnim chłopcem. *Kucyk Małego Pierrota*, *Bicz Małego Diabełka*, czy *Dudy Chłopczyka w stroju karnawałowym*, to niektóre spośród części tego uroczego cyklu. Cyklu bardzo impresjonistycznego w swym charakterze, ale przy tym nie mniej „brazylijskiego”, pełnego rodzimych rytmów, z karnawałowym march-rancho na czele. Zachęcony sukcesem kompozycji, Villa Lobos w dziewięć lat po jej powstaniu, opracował wersję na fortepian z orkiestrą, znaną jako *Momoprecoce*, dedykując ją wielkiej brazylijskiej pianistce, Magdzie Tagliaferro. Po *Carnaval des Crianças* następuje *Choros nr 5 Alma Brasileira* (*Brazylijska Dusza*). To jedna spośród słynnych 14.

Choros Villi-Lobosa, dźwiękowych pocztówek z Brazylii, ale też swego rodzaju hołd dla niebywałych zdolności improwizatorskich brazylijskich muzyków. W swym charakterze, każda z *Choros* jest utworem złożonym, w którym da się wyróżnić kilka segmentów. Po melancholijnej, pełnej smutku *Serenadzie*, następują bardzo wyraziste pod względem rytmicznym dwie części z rdzenną, afro-brazylijską muzyką, by w finale przynieść ponownie *Serenadę*... Pełne uroku i prostoty *A Maré Encheu* z *Guia Prático* stanowi kolejną perełkę omawianej płyty, podobnie jak *Valsa da Dor*, w którym taneczny rytm łączy się z żalem i smutkiem. Ale jest to niezwykły walc: Villa-Lobos urzeczywistnia tutaj ideę „walca na cztery” nakładając na siebie akompaniament w rytmie trójdzielnym i melodię – w dwudzielnym. Kilka warstw dźwiękowych możemy wyodrębnić także w drugiej *Saudades das Selvas Brasileiras*. *Pobre Cega* (*Uboga niewidoma kobieta*) przywodzi natomiast na myśl Gershwinowskie *Summertime*... A charakterystyczny rytm może nasuwać obraz rozpaczliwego poszukiwania za pomocą laski, przez zropanzoną ociemniałą, właściwej drogi. *A Canoia Virou*, *A Lenda do Caboclo*, *New York Skyline*, czy wspomniane już *O Gatinho de Papelão* z II Zeszytu *Prole do Bebê* to pozostałe, nie mniej atrakcyjne kompozycje Heitora Villi-Lobosa, jakie znalazły się na omawianej płycie. Ale jej tytuł brzmi przeciwieście: *Brasileiro: Villa-Lobos & Friends*, nie ogranicza się więc tylko do muzyki tego najwybitniejszego spośród brazylijskich twórców. Istotnie, album poświęcony jest trzem generacjom kompozytorów Brazylii. Do pierwszej zaliczają się Alexandre Levy (1864–1892) oraz Henrique Oswald (1852–1931). Ten drugi jest twórcą przeuroczej miniatury – *Valse lente*, pełnej

prostoty, sentymentu i czaru; Levy zaś – słynnego *Tango Brasileiro*, chętnie wykonywanego przez wielkich pianistów z Magdą Tagliaferro i Guiomarem Novaesem na czele, który posłużył też za inspirację dla Dariusa Milhauda pracującego nad *Bykiem na dachu*. Dalszym w kolejności chronologicznej kompozytorem jest Joaquim Antônio Barrozo Netto (1881–1941). Jego miniatura *Minha Terra* łączy brazylijskie rytmy z tradycyjną harmoniką. Utwór ten stanowił też ulubiony w repertuarze 6-letniego Nelsona Freire, który podpisawszy w ten sposób partyturę, korzysta z niej po dziś dzień... Wszyscy pozostali twórcy, to kompozytorzy młodszy od Villi-Lobosa. W *Três Estudos em Forma de Sonatina* op. 62 Oscar Lorenzo Fernández (1897–1948) nawiązuje do twórczości Sergiusza Prokofiewa. Istotnie, neoklasyczny styl łączy się tu z wszechobecną brazylijską rytmiką. Twórczość Fernándeza zyskała sobie uznanie m.in. Toscaniniego i Bernsteina, podobnie jak kompozycje Francisca Mignone'a (1897–1986), które wykonywali z powodzeniem Ottorino Respighi, Erich Kleiber, czy wspomniany Arturo Toscanini. Trzy miniatury Mignone'a, jakie znalazły się na omawianej płycie to kompozycje nieco salonowe w swym charakterze, lecz wciąż zanurzone w brazylijskiej stylistyce. Camargo Guarnieri (1907–1993) oraz Claudio Santoro (1919–1989) to najmłodszy twórcy, których wybrał Nelson Freire. Guarnieri w swoim czasie uznawany był za drugiego po Villi-Lobosie, ciesząc się zainteresowaniem wybitnych dyrygentów amerykańskich: Sergiusza Kusewiczkiego i Leonarda Bernsteina. Jego kompozycje łączą tradycyjny brazylijski folklor, z interesującą, nowoczesną harmoniką i inspirującą melodyką. Warto dodać, że jedną ze swych ostatnich miniatur, *Estudo nr*

20, poświęcił Guarnieri właśnie Nelsonowi Freire. Także Claudio Santoro dedykował pianistce swą *Balladę* z roku 1976. Na program płyty, spośród kompozycji Santora, Freire wybrał kontrastujące ze sobą: *Paulistanę nr 1* oraz *Toccatę*.

Tak zatem wygląda pod względem repertuarowym ta wspaniała kolekcja muzycznych pereł z ojczyzny Nelsona Freire, który swym wykonaniem oddaje im pełną sprawiedliwość. Znakomicie uchwycił on charakterystyczną rytmikę każdego z nich, sprawiając, że mimo, często swej egzotyczności, brzmią one tak naturalnie. Każdy z utworów pianista gra w sposób lekki, sprawiający przyjemność słuchaczowi, ale i jemu samemu, co się łatwo wyczuwa. Ale też ukazuje często europejski rodowód tej muzyki, impresjonistyczne i neoklasyczne tradycje, do jakich ona nawiązuje. Bez wątpienia, jest to jedna z najwartościowszych płyt pianistycznych zeszłego roku!

Łukasz Kaczmarek

INSPIRATION

Hommage to Maria Curcio
Utwory: Schuberta, Rossiniego, Villi-Lobosa, Caselli, Schnabla, Mozarta, Beethovena, Chopina, Regeera, Schumanna

Anthony Goldstone, fortepian
 Divine Art dda25086 • w. 2010 • 75'33"
 ★★★★★

Maria Curcio (1919–2009) należy do najwybitniejszych pedagogów fortepianu minionego stulecia. W młodości była znakomitą pianistką, uczennicą Alfreda Caselli, Carla Zecchiego, Nadii Boulanger, Artura Schnabla oraz Fritza Buscha. Poważne problemy zdrowotne położyły jednak kres jej karierze pianistycznej, Curcio zmuszona była więc zwrócić się ku pedagogice, z wielkim zresztą sukcesem. Wśród jej uczniów, konsultantów, artystów

zwracających się w młodości po cenne porady, wymienić należy, m.in.: Pierre-Laurenta Aimarda, Marthę Argerich, Myung-Whun Chunga, Barry'ego Douglasa, Leona Fleishera, Radu Lupu, Rafaela Orozcę, Mitsuko Uchidę oraz Anthony'ego Goldstone'a. Ten ostatni omawianą płytą oddaje hołd swej wielkiej profesorce, która była też dla niego źródłem niekończących się inspiracji. Każdy z zaprezentowanych na płycie utworów w jakiś sposób wiąże się z postacią Marii Curcio: są to kompozycje, które Curcio szczególnie sobie upodobała, nad którymi chętnie pracowała z uczniami, a wreszcie takie, które przywołują jej imię, jak chociażby otwierająca program *Ave Maria* Schuberta w opracowaniu Franciszka Liszta. Dalej następuje kolejne Lisztowskie opracowanie – *Tarantella* Rossiniego. Piąte *Choros* Heitora Villi-Lobosa – *Alma Brasileira* – stanowi aluzję do brazylijskich korzeni Marii Curcio. *Wariacje na temat Chaconny* op. 3 Alfreda Caselli oraz *Walce* op. 15 nr 3 Artura Schnabla to kompozycje profesorów Curcio. Najbardziej upodobała sobie ona jednak dzieła wielkich klasyków fortepianu, stąd w programie płyty nie mogło zabraknąć utworów Mozarta (*Rondo a-moll* KV 511), Beethovena (*Fantazja g-moll* op. 77) oraz Chopina (*Polonez fis-moll* op. 44). Dalej następuje przepiękna *Kołysanka Marii Maxa Regera* oraz *Widmung* op. 25 Schumanna w opracowaniu Liszta – symbolizujące pasję i oddanie Marii Curcio, jak pięknie pisze w komentarzu Anthony Goldstone. A płytę wieńczy prawdziwa perła: *Aria Ch'io mi scordi di te* KV 505 Mozarta w wydobytych z archiwów, genialnym wykonaniu Elisabeth Schwarzkopf i Marii Curcio przy fortepianie oraz Orkiestry Concertgebouw pod dyktando Klemperera. To historyczne nagranie zostało utrwalone w 1957 r. Jego wartości nie sposób przecenić! A jak przedstawiają się intepre-

tacji Anthony'ego Goldstone'a? To dobry pianista, pełen wewnętrznej przekonania, choć czasem może zbyt dosadny, a za mało poetycki (Mozart, Villa-Lobos, Reger). Niemniej, w jego grze jest pasja i szczerzy zachwyt (znakomity, zadziorny Chopin!), a hołd który składa swej profesorce należy uznać godnym! Prócz wspomnianego historycznego skarbu, płyta jest też niezwykle interesująca ze względu na dwie repertuarowe ciekawostki: utwory Caselli i Schnabla, o których mało kto już dzisiaj pamięta...

Łukasz Kaczmarek



ITALIA

Nicola Benedetti gra Vivaldiego, Tartiniego, Veraciniego

Scottish Chamber Orchestra • Christian Curnyn, dyrygent

Decca 476 4342 • w. 2011, n. 2011 • 76'54" ★★★★★

Obawiałem się, że Decca po raz kolejny chce sprzedać znaną i do tego urodziwą twarz na okładce, zamiast muzyki na płycie. Okazało się jednak, że stylizowana na epokę filmów Felliniego fotografia Nicolii Benedetti, to tylko miłe dobrego początku.

Na płytę *Italia* Benedetti wraz ze Scottish Chamber Orchestra pod dyktando Christiana Curnyna nagrała utwory Antonia Vivaldiego (koncerty: *Grosso Mogul, Lato, a-moll* RV 358 oraz *Vedro con mio diletto* z opery *Il Giustino* i *Nulla in mundo pax sincera*), Giuseppego Tartiniego (*Sonata g-moll „Diabelski tryl”* i *Koncert a-moll* D115) oraz *Largo* z *Sonaty Akademickiej* A-dur

Francesca Veraciniego. Zatem jest to repertuar odznaczający się śpiewną melodyką, szlachetną prostotą formalną oraz pomysłowością aranżacyjną. Trzeba przyznać, iż artyści występujący na płycie nie omieszkali wykorzystać tych przymiotów. Benedetti weszła we włoski barok bez zażenowania nową dla siebie stylistyką, wzbogacając ją ożywczymi pomysłami brzmieniowymi, nie robiąc sobie przy tym wiele z poprawności historycznej (nonszalanckie traktowanie zwrotów kadencyjnych i stylowej artykulacji). Ponadto Brytyjka włoskiego pochodzenia wykazała się szczególnym wyczuciem kantyleny, zachowując pożądaną równowagę pomiędzy kliwistością a emocjonalnym chłodem (co zawiodło tylko w bezbarwnym *Largo* Veraciniego). Jej gra może nie przypaść do gustu zdeklarowanym entuzjastom muzycznego historyzmu, ale nawet oni muszą docenić jej swobodę i świeżość interpretacji. Niemalym zaskoczeniem może być również brzmienie Szkockiej Orkiestry Kameralnej – pełne, selektywne i jak najbardziej barokowe (rozbudowana grupa continuo: wiolonczela, teoreba, kameralne organy lub klawesyn). Niemala w tym zasługa dyrygenta – Curnyn nie tylko prowadzi od klawesynu orkiestrę, ale ponadto uczestniczy w realizacji basso continuo, pozwalając sobie na imponujące harce (najbardziej spodobał mi się pomysł dublowania wirtuozowskiej partii solistki).

Miło słucha się tej płyty. I to nie tylko dlatego, że trafiły na nią tak bardzo ograne utwory. Po prostu grupa wykonawców zainspirowała się tym repertuarem, co okazało się bardziej owocne niż studiowanie stylistycznych prawideł. Okazuje się, że nie tylko znawcy epoki mają klucz do świeżych interpretacji włoskiego baroku.

Piotr Wolanin

W KRĘGU FRYDERYKA WIELKIEGO
Utwory: Kirnbergera, Fryderyka Wielkiego, Quantza, C. P. E. Bacha, Bendy, Schuf-fratha

Małgorzata Wojciechowska, flet; Władysław Kłosiewicz, klawesyn; Mark Caudle, wiolonczela

Polskie Radio PRCD 1410 • w. 2011, n. 2011 • 69'12"

★★★★



FRIEDRICH DER GROSSE

Utwory: J. G. Grauna, C. Nichelmana, Fryderyka II, C. P. E. Bacha

Akademie für alte Musik

Harmonia Mundi HMC 902132 • w. 2012, n. 2011 • 73'58"

Muzyka21
plyta miesiaca

Postać Fryderyka II Wielkiego ukazuje nam względność oceny historycznej. Ta bowiem najbardziej uzależniona wydaje się być od tego, po której stronie barykady stoimy. Stąd też władca Prus, który powiększył swój kraj kosztem Cesarstwa Austro-Węgierskiego i Polski (przyczyniając się do jej rozbiorów), zdobył wśród swoich potomnych uznanie godne określenia „Wielki”. Tymczasem Polacy woleliby jego imienia w ogóle nie wspominać. Przynajmniej z powodów politycznych, bo z perspektywy kulturalnej Fryderykowi trudno odmówić zasług bez względu na narodowość. Król Prus był bowiem nie tylko szczodrym mecenasem kompozytorów określanych dziś mianem Szkoły Berlińskiej, ale również sam podejmował próby kompozycji.

300. rocznica urodzin Fryderyka II Wielkiego, przypadająca w zeszłym roku, zaowocowała nagraniami z dziełami władcy

i jego nadwornych kompozytorów. Co ciekawe, również rodzimi muzycy postanowili uczcić tę rocznicę. Flecistka Małgorzata Wojciechowska wraz z realizującymi partie continuo kolegami (Władysław Kłosiewicz – klawesyn, Mark Caudle – wiolonczela) nagrali płytę pod niekrótkim tytułem *W kręgu Fryderyka Wielkiego – sonaty fletowe kompozytorów berlińskich*. Zgodnie z nim na płytę trafiły sonaty Johanna Philippa Kirnbergera (*g-moll*), Fryderyka Wielkiego (*e-moll* nr 154), Johanna Joachima Quantza (*g-moll* nr 336), Frantiska Bendy (*e-moll*), a także *Duetto E-dur* Wq 84 C. P. E. Bacha i *Largo* z *Duetta G-dur* op. 1 nr 4 Christopa Schaffratha. Oprócz zakorzenionego w estetyce baroku utworu Kirnbergera i zdradzającego nieco wpływów tzw. stylu uczuciowego *Duetto* Bacha wszystkie kompozycje nagrane na płytę reprezentują styl Galant. Co umożliwiło solistce zaprezentowanie swej techniki na gruncie wirtuozowskich przebiegów oraz wrażliwości artystycznej w śpiewnych kantylenach. Małgorzata Wojciechowska, grająca na kopii instrumentu wykonanego według projektu Quantza, doskonale ujęła stylistykę XVIII-wiecznego manieryzmu muzycznego. Podobnie towarzyszący jej muzycy, którzy stylowo wykonali partie instrumentów akompaniujących.

Płyta pod względem repertuarowym i wykonawczym należy do rodzynków polskiej fonografii (utwory Szkoły Berlińskiej nieczęsto są u nas nagrywane). Merytorycznym uzupełnieniem wydawnictwa jest fachowy komentarz autorstwa solistki. Tym większy żal, że po raz kolejny w przypadku rodzimego wydawnictwa poziom graficznego opracowania jest żenujący.

W przeciwieństwie do polskiego krążka, płyta francuskiej wytwórni Harmonia Mundi, zachęca do jej poznania także cie-

kawą okładką – postać ubrana zgodnie z dawną modą, z przypiętym do piersi orderem, której ukazano tylko korpus, od razu staje się intrygującą zagadką. Tym bardziej chce się poznać tę tajemniczą osobistość, że jej oblicze oraz muzyczny charakter jej dworu (wszak domyślamy się, że chodzi o Fryderyka II Wielkiego) odsłoni przed nami Akademie für alte Musik Berlin. Zespół, który już wielokrotnie zaskakiwał odkrywczymi interpretacjami muzyki Berlina z okresu przedklasycznego.

Tym razem na płytę poświęconą twórczości muzycznej na dworze Fryderyka berlińczycy wybrali *Sonatę fletową* władcy (nr 190) oraz orkiestrowe kompozycje Johanna Gottlieba Grauna (*Uwertura i Allegro* GraunWV A:XI:2 i *Koncert na wiole da gamba* GraunWV A:XIII:14), Christopa Nichelmanna (*Koncert klawesynowy* D-B M.TH.169) oraz najbardziej znanego twórcy tej epoki – C.P.E. Bacha (*Symfonia nr 1* Wq 183, 1). Nie licząc barokowej *Uwerty* Grauna wszystkie z wymienionych kompozycji ukazują ducha przemian estetycznych i warsztatowych jakie zachodziły w muzyce drugiej połowy XVIII w. Stąd liczne w nich nowatorskie efekty brzmieniowe, śmiałe operowanie rytmem i dynamiką, wzmożona emocjonalność oraz poszukiwania w zakresie formy. Co ciekawe, cechy „empfindsamer stil” zdradza również sonata Fryderyka, a zwłaszcza otwierające ją *Recitativo* ze śmiałymi modulacjami harmonicznymi. W pozostałych kompozycjach niemal w każdym fragmencie spotykamy charakterystyczne dla nowej wówczas estetyki kontrasty wyrazowe, jak w *Koncertie gambowym* Grauna, gdzie ostre ostinato w genialny sposób przenika się ze śpiewną kantyleną. Najciekawszą jednak wydaje się *Symfonia* Bacha, z wykorzystaniem synkopowanych rytmów i ekspre-

syjnych crescendo na jednym dźwięku. Nowatorstwo tych kompozycji oraz płynące z niej walory wyrazowe orkiestra z Berlina wydobywa z zachwycającej swobodą i naturalnością. Nawet solowe partie w *Koncertcie na klawesyn* (tutaj nie bez uzasadnienia wykonanej na pianoforte), oraz *Koncertcie na wiole da gamba* wykonane przez członków zespołu nie ustępują poziomem od uznanych solistów. Niemniej jednak stylowe, ale surowe i szorstkie, brzmienie zespołu miłośnikom współczesnych orkiestr może nie przypaść do gustu. Choć i ci docenić powinni ogromną pracę interpretacyjną, co przejawia się również w starannej selekcji kompozycji. Doskonała płyta.

Piotr Wolanin

PASIÓN POÉTICA Buenos Aires hora cero

Saxismtango

Solo Musica SM 174 • w. 2012

★★★★★

Czego właściwie szukamy w tangu? Namiętności? Ekstrawagancji? Wolności? Nieujarzmionej ekspresji ujętej w ramy rytmu? A może tego osobliwego nastroju, który sprawia, że z tańca, pozwalającego na najintymniejsze zbliżenie tancerzy bije wrażenie tak rozpaczliwej samotności?

Co znajdziemy na płycie *Pasión Poética. Buenos Aires hora cero*? Tak jak obiecuje tytuł – poezję, pasję, niepokój chwil, w których nic nas już nie dzieli od nadciągającej przyszłości. Ale nie tylko – znajdziemy tu też spokój i pogodę ducha oraz melodie tak łagodne i proste, że aż zdumiewające swoją zwyczajnością. A mówiąc nieco konkretniej – na płycie znajdują się utwory Astora Piazzolli i Marcelo Nisinmana, a także innych kompozytorów nuevo tango. Gatunek ten, mający swój początek w twórczości Piazzolli, jest tangiem stylizowanym, skrzyżowanym z

muzyką innych gatunków, krajów i epok. Możemy usłyszeć w nim naleciałości jazzowe, czy echa barokowej polifonii. Niektórzy Argentyńscy twierdzą, że jest to tango zanieczyszczone i zepsute, inni znów widzą w nim wysublimowaną i najbardziej interesującą formę tego tańca. Ja zaś uważam, że, przynajmniej w przypadku twórczości zespołu Saxismtango, wszelkie zmiany względem tradycji tanga mogą stanowić jedynie zaletę, zwiększając różnorodność i siłę wyrazu jego brzmienia.

Charakterystyczną cechą Saxismtango, zespołu o międzynarodowym składzie, jest powiększenie tradycyjnego instrumentarium (bandoneon, gitara, fortepian i kontrabas) o saksofony i klamety. O indywidualnym brzmieniu Saxismtango decydują też aranże autorstwa członków zespołu: bandeonisty (i kompozytora) Marcela Nisinmana, gitarzysty Angela Garcii Arnésa i saksofonisty Rolfa Bürliego. Czy to dzięki oryginalnej instrumentacji, czy emocjonalnemu zaangażowaniu muzyków, tango w wykonaniu zespołu Saxismtango przemawia do słuchacza pełną mocą. Choć cały zespół instrumentalny zasługuje na pochwały, mi osobiście najbardziej zapadły w pamięć ciepłe, uduchowione dźwięki klametów (Witek Komacki, Rolf Bürl) i zachwycające swym bogactwem, płynnie przechodzące od tęsknej liryki do osobliwych, przenikliwych, zachrypniętych tonów, solówki saksofonów (Maja Lisac Barroso, Witek Komacki, Rolf Bürl).

Pewna niejednorodność w zespole Saxismtango pojawia się tam, gdzie do muzyki instrumentalnej dołącza wokal. Na tle wyrazistego podkładu, głos Marceli Arroyo brzmi zdumiewająco powściągliwie. Wokalistce brakuje tej rozedrganej, ekspansywnej emocjonalności, którą przywykłam już uważać za nieodłączną cechę latynoamerykańskich muzyków. Trudno

jednak uznać to za poważną wadę, gdy jej śpiew cieszy ciepłą, altową barwą i ujmuje prostotą i bezpretensjonalnością. Głos Arroyo jest w zespole Saxismtango elementem spokoju, dzięki któremu fragmenty instrumentalne brzmią tym bardziej ekspresyjnie.

Pasión poetica. Buenos Aires hora cero to tango zagrane z pomysłem, zaangażowaniem i charakterem. Tango intrygujące swoją różnorodnością, tak w zakresie nastroju i emocji, jak również struktury i brzmienia. Taka płyta to skarb dla wszystkich miłośników tego tańca. Gorąco polecam!

Maria Napieraj

Sergiusz Rachmaninow – Tańce symfoniczne • Igor Strawiński – Symfonia w trzech częściach

London Symphony Orchestra • Valery Gergiev, dyrygent

LSO Live LSO0688 • w. 2012, n. 2009 • SACD, 58'33"

☆☆☆

LSO mająca wydawać nagrania rejestrowane przez London Symphony Orchestra zdaje się upubliczniać niemal każde nagranie zrealizowane przy udziale jej głównych dyrygentów – Sir Colina Davisa i Walerego Gergiewa. Stąd też po cyklu symfonii Mahlera ukazała się płyta z kompozycjami Rachmaninowa i Strawińskiego pod batutą słynnego Rosjanina. Nagrania dokonano na żywo, mimo to jego jakość może uchodzić za wzorzec realizatorski. Do tego orkiestra prezentuje nieskazitelne, aksamitne brzmienie, godne jednej z najlepszych orkiestr na naszej planecie. Okazji do udowodnienia czego nie szczędzą wykonywane kompozycje – bogato zinstrumentowane, obfitujące w liczne kontrasty. Słowem doskonałe warunki by dokonać doskonałych nagrań. Jednak, by były one warte więcej niż okoliczności w jakich powstały, muszą zawierać indywidualną interpre-

tację, wynikającą z analitycznej pracy i pełnych poszukiwań prób. A te nagrania zdradzają brak obu tych czynników, bo londyńska orkiestra gra tak, jak by nie było przed nią dyrygenta. Oczywiście przebieg kompozycji jest wartki i pełen wigoru, tylko nic z niego nie wynika. Brak w tych wykonaniach korespondencji pomiędzy poszczególnymi częściami formotwórczymi, wyodrębniania wiodących motywów, stosowania kontrastu i współgrania poszczególnych instrumentów. Nawet tak oczywiste elementy, jak walcowy rytm (druga część *Tańców symfonicznych*), czy rytmika inspirowana jazzem (pierwsza część *Symfonii w trzech częściach*) nie zostały przez dyrygenta wykorzystane do stworzenia charakterystycznej kreacji. Całości słucha się jak pozbawionego logicznego następstwa zdarzeń muzycznych.

Pozostaje więc zachwycać się pięknym brzmieniem orkiestry i żałować, że bardziej rzetelni dyrygenci nie mają takiego szczęścia w fonografii jak Gergiew. Choćby Semjon Bychkov, który kilka lat temu nagrał *Tańce symfoniczne*, pokazując jak efektywnie mogą one brzmieć (ostatnio nie wydano żadnego nagrania z jego udziałem).

Wytwórci LSO pozostaje zatem staranniejszą selekcjonować wydawane nagrania.

Piotr Wolanin

TUNE THY MUSICKE TO THY HART
Stile Antico; Fretwork

Harmonia Mundi HMU 807554 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 64'45"

☆☆☆☆

Płyta *Tune thy Musicke to thy Hart* jest wspólnym dokonaniem angielskiego chóru Stile Antico i instrumentalistów z formacji Fretwork. Trafiły na nią religijne kompozycje z przełomu XVI i XVII w., które przeznaczone zostały przez twórców do wykonania domowych. Według takiego klucza doboru repertuaru skompilowany

został album z kompozycjami wokalnymi w formie motetu (pochwalne *O prise the Lord* Tomasa Tomkinsa, refleksyjne *A stranger here* Johna Amnera i pokutne *I shame at my unworthiness* John'a Dowland'a), jak i madrygalami angielskimi (*How are the mighty fall'n* Roberta Ramseya, *Purge o me, O Lord* Tomasa Tallisa, *From profound centre of my heart* Giovanniego Crocego i *When David heard* Tomkinsa). Kompozycje a cappella uzupełnia uroczy, homofoniczny hymn *Never weather – beaten sail* Thomasa Campiona. Owoce współpracy Stile Antico z zespołem Fretwork usłyszeć możemy w pieśni solowej *Why do I use my paper, ink and pen?* Williama Byrda (świąteczny występ Benedica Hymnasa w roli solisty) oraz w epickich madrygalach: *O ye little flock* Amnera i *See, see, the Word is incarnate* Orlanda Gibbonsa. Pomiędzy te kompozycje wplecione zostały również instrumentalne *In nomine* Johna Tavernera i dwa opracowania tego samego tematu przez Roberta Parsonsa.

Można więc przypuszczać, iż płyta stanowi pigułkę muzyki uprawianej w domowym zaciszu przez ówczesnych chrześcijan w Anglii. Nie trudno także wyobrazić sobie jaka atmosfera mogła panować przy tego rodzaju praktykach – nabożna i towarzyska zarazem, gdzie religijna powaga przeplatała się z radością wspólnego muzykowania. Jednakże album *Tune thy Musicke...* zdominował nastrój mszalnego skupienia. Stile Antico brzmi bowiem jakby śpiewali na nabożeństwie Anioł Pański w Watykanie. Próżno zatem szukać tu kontekstu wykonywanych kompozycji, czyli próby wykonania ich w atmosferze prywatnego spotkania. Oczywiście zespół brzmi, jak zawsze doskonale. Jednak po raz kolejny potwierdza się, iż Anglikom potrzebny jest dyrygent humanista, który wskaże im treść i sens kreacji. Ktoś pokroju Marcela Pereza lub Theodora

Curantizisa. Bowiem pod względem wyrazowym, kompozycje niewiele się tu różnią i nawet zaproszenie do współpracy zespołu wybornych gambistów nie urozmaica znacząco całości. Stile Antico pewnie i za ten album zostanie obsypany nagrodami. Nie zmienia to jednak faktu, że perfekcyjny warsztat techniczny jaki ten zespół posiada, nie został wykorzystany w służbie wyrazowości muzycznej, której Anglicy unikają jak ognia. Pierwiastka, którego nie powinno zabraknąć w przy wykonaniu tego repertuaru.

Piotr Wolanin

SALTARELLO

Dzieła H. Purcella, A. Vivaldiego, G. Knoxa, H. von Bingen, G. de MACHaut, K. Saariahy, J. Dowlanda

Garth Knox, viola, viola d'amore; Agnès Vesterman, wiolonczela; Sylvain Lemêtre, perkusja

ECM New Series 2157 • w. 2012, n. 2011

☆☆☆☆☆

Mimo, że płyta ta prezentuje muzykę powstałą na przestrzeni od XII do XXI w., w swym charakterze jest bardzo spójna i przemyślana. Zresztą, jak pisze w komentarzu Garth Knox, to nie chronologia decydowała o jej układzie, lecz względy estetyczne. Tak bowiem utwory współczesne sąsiadując z dawnymi, rzucają odmienne światło na siebie nawzajem, uwydatniając w ten sposób podobieństwa i różnice. Już same zestawienia mogą zatem dostarczyć nie lada emocji. Wszystko zaczyna się od tradycyjnej pieśni irlandzkiej *Black is the Colour of my True Love's Hair*, która zafascynowała nie tylko Gartha Knoxa, ale już kilkadziesiąt lat wcześniej – Luciana Berio. Na omawianej płycie słyszymy ją w opracowaniu na violę d'amore i wiolonczelę, dokonany, jak wszystkie inne zamieszczone tu aranżacje, przez Gartha Knoxa. *Black is the Colour of my True Love's Hair* została zestawiona z bezpośrednio

na interpretację posługując się organami kościoła św. Piotra w Lejdzie. Jego interpretację cechuje zróżnicowana dynamika, duża wrażliwość i muzykalność, a także doskonały warsztat i świetna technika. Porusza głębia chorałów, zwraca uwagę świetnie rozplanowana forma w *Toccacie* i w *Galliardzie*. Grę artysty cechuje wielka kultura, spokój, przemyślana forma i przebieg. Bardzo dobra rejestracja dźwięku w systemie SACD pozwala słuchaczowi poczuć się niemalże jak w kościele.

A. Klughardt – Symfonia nr 2 op. 27 Lenore • F. Gernsheim – Zu einem Drama op. 82

Anhaltische Philharmonie • Manfred Mayrhofer, dyrygent • SWR Rundfunkorchester, Kaiserlautern • Klaus Arp, dyrygent

Sterling CDS 1096-2 • w. 2012 • 61'07"

Sterling, jak zwykle, dostarcza melomanom sporą porcję niespodzianek. Uważny czytelnik może pamiętać o Augustie Klughardcie, niemieckim kompozytorze, którego płytę z muzyką kameralną wydaną przez MDG recenzowaliśmy jakiś czas temu. Jeśli chodzi o Fridericha Gernsheima to chyba nigdy żadne jego nagranie nie było recenzowane na naszych łamach. Obaj ci całkowicie zapomniani twórcy, za życia byli uznawani i cenionymi muzykami. Ich solidnie napisane dzieła prezentowane na tej płcie należą do późnoromantycznego nurtu w muzyce niemieckiej. Wykonanie jest bardzo dobre, choć wolę dzieła Gernsheima, ze względu na studyjne nagranie. Dodatkowo nagranie live *Symfonii* Klughardta niewolne jest od hałasów dochodzących z sali. Jednakże prezentowany album pozwoli na poszerzenie wiedzy na temat zapomnianej muzyki niemieckiej.

Stanisław Lubliński



POLSKA KAMERALISTYKA WSPÓŁCZESNA NA MEZZOSOPRAN
Pieśni Tadeusza Bairda, Zygmunta Krauzego, Joanny Bruzdowicz, Juliusza Łuciuka

Liliana Górska, mezzosopran

Acte Préalable AP0274 • w. 2013, n. 2012 • 42'51"

★★★★★

Tadeusz Baird (1928–1981), Juliusz Łuciuk (ur. 1927 r.), Zygmunt Krauze (ur. 1938 r.), Joanna Bruzdowicz (ur. 1943 r.) – co łączy tych kompozytorów prócz polskiego pochodzenia i zbliżonego okresu twórczości? Wszyscy oni są autorami kameralnych dzieł wokalnie-instrumentalnych przeznaczonych na głos mezzosopranowy. Ich cztery cykle zaprezentowała na swej najnowszej płycie Liliana Górska. Artystka jest absolwentką Akademii Muzycznej w Gdańsku w klasie prof. Bożeny Harasimowicz, uczestniczką kursów mistrzowskich prowadzonych przez, m.in. prof. Helenę Łazarską, Wojciecha Drabowicza i Paula Esswooda. Jest też osobą związaną ze światem nauki, posiadającą stopień doktora sztuki, pedagogiem z licznymi zasługami i wyróżnieniami.

Przygotowując omawianą płytę, Liliana Górska zaprosiła do współpracy dyrygentów: Katarzynę Bojaruniec oraz Szymona Morusa; flecistów: Dorotę Dąbrowską, Annę Gadzińską oraz Aleksandrę Pyrcz; wiolonczelistów: Krzysztofa Koziatka i Mariusza Mruczka; pianistów: Marcina Kucharzewskiego oraz Annę Mikolon; skrzypków: Artura Miliana i Annę Mrachacz, a także perkusistę Piotra Sutta. Są to artyści młodzi i pełni pasji,

którzy podobnie jak główna bohaterka nagrania, Liliana Górska, bardzo dobrze wywiązują się ze swojego zadania.

Program płyty otwiera pochodzący z 1963 r., cykl *Pieśni truverów* na mezzosopran, dwa flety i wiolonczelę Tadeusza Bairda. Podobnie jak *Cztery Sonety miłosne wg Szekspira* i *Suita „Colas Breugnon”*, stanowią one przykład stylizacji-archaizacji w twórczości kompozytora, który nawiązuje w nich do średnio-wiecznych pieśni rycerskich. Na cykl składają się trzy pieśni oraz cztery części instrumentalne. Od wykonawców wymagają prostoty w operowaniu środkami wyrazu, pewnej surowości brzmienia. Znakomicie udaje się to Lilianie Górskiej i towarzyszącym jej muzykom, którzy zachowują idealne proporcje pomiędzy archaicznością a nowoczesnością.

Kolejnym punktem programu jest cykl trzech *Pantun malajskich* na trzy flety i alt lub mezzosopran Zygmunta Krauzego, kompozycja z 1961 r. Krauze pozostawał wówczas pod wpływem teorii malarskiego unizmu Władysława Strzemińskiego, której idee pragnął przenieść na grunt muzyki. Utrzymane w tym stylu *Pantuny malajskie*, to kompozycje dążące do maksymalnej wewnętrznej homogeniczności, ograniczające kontrast do minimum, unikające kulminacji, a dążące do absolutu, charakteryzujące się wysokim poziomem abstrakcji. Kompozytor odchodzi w nich od tradycyjnie pojętej tonalności i formy. Liliana Górska, pozostając wierna kompozytorskim ideom, zaśpiewała je pięknym głosem o ciepłej barwie, wcale nie dążąc do odhumanizowania tych utworów, lecz raczej przybliżenia ich odbiorcy.

Trzecim cyklem, jaki znalazł się na omawianej płycie są *Rysunki z przystani* Joanny Bruzdowicz – utwór pochodzący z 1967 r., a przeznaczony na mezzosopran, flet, fortepian i perku-

sję. Tworzy go siedem pieśni wykorzystujących wiersze Joségo Gorostizy. Środki wokalne są tutaj w dużo większym stopniu zróżnicowane, aniżeli w cyklach Bairda, czy Krauzego. Ciekawe jest także potraktowanie partii instrumentalnych, tworzących barwne plamy dźwiękowe. To muzyka bardzo emocjonalna i wymagająca: tak w stosunku do artysty, jak i odbiorcy. Lilianie Górskiej w interpretacji tych pieśni pomogły z pewnością bogate doświadczenia w wykonawstwie muzyki współczesnej. Stara się ona przeniknąć skomplikowany charakter emocjonalny każdej z miniatur, wykazując się przy tym świetną techniką.

Z cyklem Joanny Bruzdowicz koresponduje zamykający program płyty cykl Juliusza Łuciuka. Swą, pochodzącą z 2009 r., mezzosopranową wersję *Portretów lirycznych*, kompozytor dedykował właśnie Lilianie Górskiej, jej też powierzając prawykonanie dzieła. Wersja pierwotna, wykorzystująca głos sopranowy, powstała w roku 1974, uzyskując na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Monako Nagrodę Grand Prix. To także muzyka emocjonalna, operująca współczesnymi środkami kompozytorskimi, utrzymana w nurcie sonorystycznym. Interesująca jest zwłaszcza niezwykle obrazowa, ostatnia, najdłuższa pieśń: *Promyk jaskra* do słów Haliny Poświatowskiej (pozostałe pieśni wykorzystują wiersze Anny Świrszczyńskiej, K. I. Gałczyńskiego, Jana Górec-Rosińskiego oraz J. Iwaszkiewicza). Wykonanie Liliany Górskiej i towarzyszących muzyków jest mistrzowskie, odpowiednio ekspresyjne i bardzo piękne!

Bardzo interesująca to płyta prezentująca znakomicie wykonane cztery ważne dla polskiej literatury muzycznej cykle pieśni drugiej połowy XX w.

Łukasz Kaczmarek

po niej następująca, stylowa, „tradycyjno-folkowa” *Leaving Britany* Johnny’ego Cunninghama (1957–2003). Jako kolejny utwór, pojawia się słynna *Music for a While* Henry’ego Purcella – także opracowana na violę d’amore i wiolonczelę, po niej zaś *Koncert na violę d’amore d-moll* RV 393 Antonia Vivaldiego... również w aranżacji na violę i wiolonczelę! To fascynujące, w jak niezwykle sposób brzmi *Koncert* Vivaldiego opracowany z partią orkiestry i basso continuo realizowaną tylko przez jeden instrument, podczas gdy drugi pełni solową rolę koncertującą! A gdy kompozytor każe instrumentowi solowemu milknąć, w opracowaniu Knoxa dołącza on do wiolonczeli przejmując partię orkiestry! Dzieło Vivaldiego zostało na omawianej płycie zestawione z kompozycją współczesną – *Fuga libre na*

altówkę solo samego Gartha Knoxa. To frapujący utwór, nawiązujący nieco do stylistyki baroku, ale też zawierający jazzowe elementy, o dość dowolnej formie fantazji. Zestawiony jest, w niezwykle sposób z dwoma kompozycjami średniowiecznymi: Hildegardy z Bingen oraz Guillaume’a de Machaut opracowanymi na fidel i perkusję (sic!). A po nich następuje... pierwsza część *Vent Nocturne* Saariaha. Niezwykle są tutaj barwne efekty brzmieniowe, jest to sonoryzm najwyższej próby! Nim zabrmi część druga tej współczesnej kompozycji na altówkę i instrumenty elektroniczne, usłyszymy jeszcze wczesnobarokową pieśń Johna Dowlanda (ponownie, w opracowaniu na violę d’amore i wiolonczelę). Płytę wieńczą trzy tańce XIV-wieczne: dwa saltarella przedzielone ghaetta, po

których następuje już tylko tradycyjna pieśń celtycka – wszystkie opracowane na fidel i perkusję. Płyta opiera się więc na zestawieniach: poszczególnych kompozycji, różnych epok, odmiennych stylów, czy nawet muzycznych gatunków, a wreszcie – instrumentów muzycznych. Tradycja przeplata się tu ze współczesnością, rustykalna ludowość z najbardziej wyszukaną elegancją, a przecież wszystko brzmi równie prawdziwie; w tej jakże różnorodnej mozaice nie ma wyraźnie odstającego, nie pasującego do reszty elementu. Wykonania są bardzo dobre. Garth Knox zawsze jest znakomity, bez względu na to, czy dzierży w rękę violę d’amore, altówkę, czy też fidel. To świetny muzyk, dawny członek Arditti String Quartett oraz Ensemble Intercontemporain, bardzo do-

brze odnajdujący się zwłaszcza we współczesnych kompozycjach. Wiolonczelistka Agnès Vesterman oraz perkusista Sylvain Lemêtre są doskonałymi partnerami.

I jeszcze jedna kwestia: *Saltarello*. „Saltare” w języku włoskim oznacza „skakać”. Czyż skokami nie są wszystkie te, z pozoru szokujące, zestawienia, o których była już mowa? To arcyinteresująca, niezwykle twórczy album o filozoficznym wręcz znaczeniu! Powszechnie znane utwory (Purcell, Vivaldi) nabrały tutaj zupełnie nowego oblicza. Słuchając współczesnej kompozycji Gartha Knoxa, po której następuje XII-wieczna pieśń maryjna Hildegardy, możemy sobie uświadomić, że dziewięć wieków to wcale nie jest tak wiele...

Lukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 34/marzec 2013 autor: Antoni Rojewski

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

Poziomo: 1-A) ... chybione w tytule wodewilu W. Kratzera; 2-J) kantata K. Wiłkomirskiego; 3-A) instrument W. Nahomego; 4-I) pięciu muzyków; 5-A) król z opery *Parsifal* Wagnera; 6-H) Alfred ..., austr. muzykolog; (anagram „role”); 7-D) kraj związkowy w Austrii kojarzący się z jodłowaniem; 7-L) stawiany w tańcu; 9-A) pisze prozę; 9-H) utwór muzyczny o charakterze tanecznym; 10-E) angielski muzykolog i krytyk muzyczny(1876–1957); 11-H) suita twórcy opery *Peer Gynt*; 12-A) opera P. Czajkowskiego; 13-H) Kazimierz ..., polski kompozytor i pedagog; 14-A) instrument C. Santany; 15-F) niedokończona opera Moniuszki.

Pionowo: AA-1) ... *czerwonego moru* w tytule baletu W. Kilara; B-5) operetka M. Sarta; C-1) znak łączenia nut; D-3) Grzegorz ..., współczesny polski śpiewak operowy; D-11) rosyjska harmonia ręczna; F-7) wykaz ról wykonywanych przez śpiewaka, aktora; G-1) ptak w tytule opery komicznej Rossiniego; H-5) piosenkarz, wokalista; I-11) imię Dallapiccoli, twórcy opery *Nocny lot*; J-1) ... *Lasku Wiedeńskiego* walc J. Straussa (syna); L-1)

imię Sokorskiej; L-7) głos lecących żurawi; Ł-13) Mateusz Stachura w stosunku do Dariusza Stachury; M-1) Józef ..., polski kompozytor utworów kościelnych, działał w II połowie XVIII w.; N11) imię śpiewaczki (sopran) Maszczyk.

Rozwiązanie krzyżówki nr 33 z lutego 2012 r.

Ignacy Dygas

płyty otrzymują:

Janusz Klepacki, Antwerpia; **Wojciech Przybylski**, Warszawa; **Jan Topolnicki**, Legnica

Litery z pól o współrzędnych: 4-M, 8-M, 5-A, 9-B, 13-K, 10-E, 3-M, 8-F, 7-J 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 – styczeń 2013 r. ACTE PRÉALABLE – LUDOMIR RÓŻYCKI

Mariola Biedrzycka, Warszawa; **Stanisław Cieśla**, Leżajsk; **Mateusz Falkowski**, Szczecin; **Maria Małkowska**, Olsztyn; **Szymon Nowaczyk**, Bydgoszcz; **Józef Oleksiak**, Iława; **Zygmunt Porębski**, Wołomin; **Tytus Rybiński**, Koszalin; **Teresa Wyrzykowska**, Warszawa; **Szczepan Zaborowski**, Rzeszów

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

Konkurs płytowy Acte Préalable Liliana Górska

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

W jakiej wyższej uczelni pracuje Liliana Górska?W



Liliana Górska
fot. Marzena Wierzbowska



Nowości w dystrybucji CMD

Johann Sebastian Bach
Sonaty na skrzypce solo



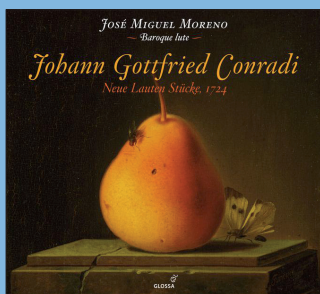
Pan Classics PC 10286



Gunar Letzbor
skrzypce barokowe
(Sebastian Klotz, XVIII w.)



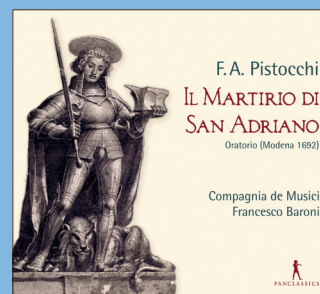
Naxos 8.557358-60



Glossa GCD 920113



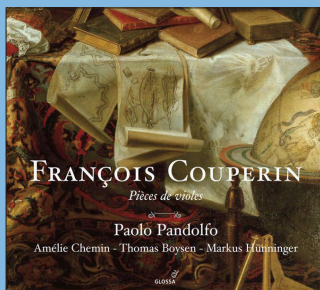
Harmonia Mundi HMC 902142



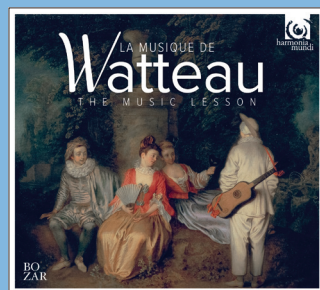
Pan Classics PC 10282



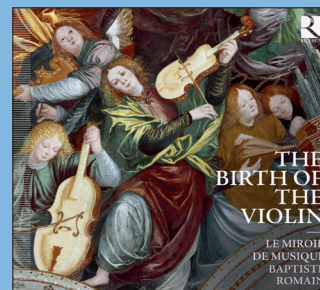
Naxos 8.572696



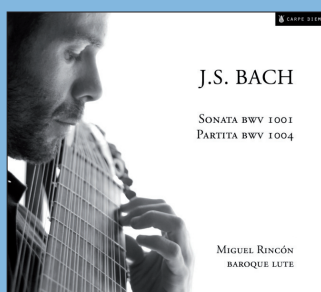
GlossaGCD 920414



Harmonia Mundi HML 5908535.36



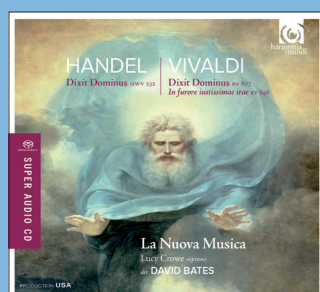
Ricercar RIC 333



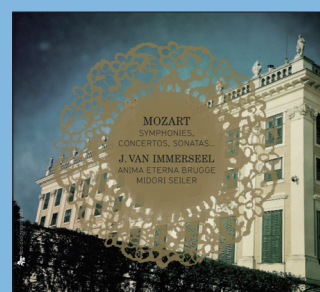
Carpe Diem CD-16295



Harmonia Mundi HMC 902152



Harmonia Mundi HMU 807587



Zig Zag Territoires ZZT 324

Acte Préalable



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

Polska kameralistyka współczesna na mezzosopran i zespoły instrumentalne



www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38 **Nowość 2013**

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