

The Metropolitan Opera: *Aida* • *Trojanie* • *Cyrulik sewilski*

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 4 (153)
kwiecień 2013
ROK XIV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Valentina Seferinova

odkrycie Różyckiego

Kwintet Śląskich Kameralistów

Mecyje

Daniel Hope

Sfery

Janine Jansen

kameralnie i koncertowo



Aleksandra Kurzak

nowa płyta z ariami Rossiniego





Aleksandra
KURZAK

NOWY ALBUM!

BEL RAGGIO



Arie z oper Gioachina Rossiniego!



O tym, że publiczne pieniądze są niczyje pisaliśmy wielokrotnie. Państwowi urzędnicy w imieniu narodu szastają naszymi podatkami na prawo i lewo, bez opamiętania, bez zastanowienia się ani chwili nad sensem wydawania. W rękach prywatnych pieniądze służą do pomnażania, a jeśli nawet cel nie zostanie osiągnięty, poszkodowanym jest tylko ich właściciel. W rękach urzędników państwowych pieniądze służą tylko i wyłącznie zaspakajaniu ich potrzeb.

Miesiąc temu Dziennik Polski (27.02.2013) opublikował wywiad z Jackiem Krupą, członkiem Zarządu Województwa Małopolskiego, dotyczący m.in. Filharmonii Krakowskiej. Okazuje się, że ta podległa mu placówka w przeciągu 3 lat doprowadziła do straty w wysokości prawie miliona złotych, czego nikt przez ten okres nie zauważył. Jak tłumaczy Jacek Krupa, „uspokajały nas dokumenty, które spływały do nas z filharmonii. Zaufaliśmy dyrektorowi, bo nasze instytucje kultury powinniśmy traktować i traktujemy jako byty autonomiczne, a nie części Urzędu Marszałkowskiego, sterowane przez nas. Oczywiście autonomiczne, ale pod pewnymi warunkami. (...) wynikającymi z ustawy, np. wybór dyrektora czy udzielanie dotacji jest po naszej stronie. Ale nigdy nie rościmy sobie pretensji do sterowania kreacją artystyczną. To nie nasze zadanie. Jako organizator, poprzez instytucje kultury, mamy do zrealizowania misję”. Czy Jacek Krupa równie lekceważąco podchodziłby do Filharmonii, gdyby to jego pieniądze ją finansowały?

Wobec takiego zadłużenia nowy dyrektor postanowił ciąć koszty. Znakomitym tego przykładem jest zastąpienie utworu Piotra Mossa *Tańcami połowieckimi* Borodina (po raz

kolejny Moskale górą!), gdyż dyrektor znalazł ich materiały nutowe za 100 zł. Najpierw pozwolono sprzeniewierzyć prawie milion, a teraz opowiada się o wielkim osiągnięciu, jakim jest usunięcie znanego polskiego kompozytora z repertuaru!

Jednocześnie w planach jest budowa nowej Filharmonii za skromne 500 mln zł. Skoro Filharmonii nie stać na granie Mossa, to skąd weźmie pieniądze na budowę, wyposażenie, a co najważniejsze, wieloletnie utrzymywanie nowej siedziby! Ale przecież najważniejsze jest to ile się wyda na inwestycję. Prowizje są przecież zależne od budżetu.

I nny przykład marnowania, czy raczej zawłaszczania, pieniędzy podatnika. Już kilkakrotnie pisaliśmy o tym, że MKiDN coraz mniej dotuje rodzime wydawnictwa płytowe, a jednocześnie miliony wypływają za granicę do tamtejszych wydawców. Niepojęte jest, dlaczego nasze podatki mają podtrzymywać gospodarki krajów niewspółmiernie bogatszych od Polski. Od kilku lat ogromne dotacje zostały skierowane do wydawnictw takich, jak austriacki Neos, niemiecki Eda Records, brytyjski Chandos czy Royal Philharmony Orchestra (wydające płyty). W roku Lutosławskiego zwiększyła się ilość dotacji wypływających z kraju. Polskie orkiestry jeżdżą po świecie znie promując polskich kompozytorów, jednocześnie MKiDN finansuje obce orkiestry do grania polskiego repertuaru, a później polskie media bezmyślnie chwalą zagranicznych artystów, którzy rzekomo zachwycają się naszymi twórcami. Ponieważ wykonywanie muzyki polskiej przez zagranicznych artystów ma miejsce, z małymi wyjątkami, tylko wtedy gdy my im za to płacimy, nie ma powodu do dumy.

Ogromny wysyp płyt z muzyką Lutosławskiego w tym roku nie dziwi. Dziwi jednak to, że te płyty powstają tylko i wyłącznie za nasze podatki. Zaraz podniosą się głosy, że nie cenimy muzyki tego twórcy. A przecież nie o nasze gusta chodzi. Tak samo uważamy, że nie powinno się marnować pieniędzy na nagrywanie Chopina, Szymanowskiego, Panufnika...

Państwo na szczęście nie zajmuje się już produkcją mleka, butów, zapalek, aspiryny. Dlaczego ma się zajmować produkcją nagrań? Dlaczego za nasze podatki finansuje konkurentów rodzimych wydawców? W celach promocyjnych? Ale aby promocja miała sens, musi mieć ogromny zasięg, musi dotrzeć do jak największej ilości odbiorców. Przeciętnie produkcja jednej płyty zwraca się po sprzedaży 2000 egzemplarzy. W skali kraju takiego jak Polska, rozprowadzenie po świecie 2000 egzemplarzy nie ma żadnego znaczenia, nie wpływa na postrzeganie naszego kraju, naszej kultury. Jeśli wydawnictwa potrzebują wsparcia MKiDN, to znaczy, że nie sprzedają nawet tak minimalnej ilości. Czy chodzi więc o promocję Polski, czy też o partykularne interesy tych, którzy mogą naszymi pieniędzmi rozporządzać?

Jeśli MKiDN zależy na promocji naszej kultury w świecie, dlaczego tych wszystkich nagrań nie umieszcza się w sieci, by każdy wszędzie mógł się bez ograniczeń delektować naszą kulturą? To by dopiero była promocja naszej kultury! Na dodatek wtedy będzie można zorientować się, do ilu osób taka promocja dociera. Niestety, nasze podatki finansują nagrania, ale to nie my, podatnicy, lecz wydawnictwa, bardzo często zagraniczne, czerpią z ich eksploatacji korzyści finansowe. A polski podatnik często nawet nie jest w stanie kupić tych nagrań w polskich sklepach!☹

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Warszawa • Sopot • Koszalin • San Diego
 12 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Aida* • *Trojanie* • *Cyrulik sewilski*

CZŁOWIEK

- 18 Wielka Brytania dała mi wolność wyrażania siebie
z wybitną pianistką Valentiną Seferinową rozmawia Łukasz Kaczmarek
 20 Legendy polskiej wokalistyki (23)
 Maria Olkisz – *Adam Czopek*
 22 Pierre Henry – 85 lat wielkiego klasyka muzyki elektronicznej (4) – *Dariusz Mazurowski*
 25 Janine Jansen – *Kameralnie i koncertowo* – *Łukasz Kaczmarek*
 26 Meczyje smyczkowe – *z Dariuszem Zbochem, prymariuszem Kwintetu Śląskich Kameralistów oraz autorem aranżacji, rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
 28 Aleksandra Kurzak – *nowa płyta z ariami Rossiniego* – *Basia Jakubowska*
 30 *Moje Sfery* – *Daniel Hope o swojej najnowszej płycie „Spheres”*

DZIEŁO

- 32 *Divine Levine* – *boski Jimmy (14)*
Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (8) – *Elektra*
Basia Jakubowska

PŁYTOTEKA

- 34 *Palcem po płycie* – *Epokowe nagrania Szymanowskiego* – *Arkadiusz Jędrasik*
 35 *Recenzje*

KONKURSY

- 52 *Krzyżówka nr 35* – *Antoni Rojewski*
 54 *Universal Music Polska* – *Aleksandra Kurzak*

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 Jana A. Jarnickiego w październiku 1999 r.

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski, Lesław Czaplinski, 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
 Aleksandra Kurzak
 fot. DG

skład i łamanie
 Acte Préalable

web hosting
 FineCMS.PL

nakład
 10 000 egz.

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

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW **N**iemieckie ballady i francuscy kompozytorzy. Czy artysta określonej narodowości, z racji samego swego pochodzenia, a więc miejsca urodzenia i wykształcenia, jest z góry predestynowany do lepszego wycucia i zrozumienia, a co za tym idzie i interpretowania rodzimej twórczości muzycznej? Mogliśmy się o tym „nausznie” przekonać podczas występu Jean-Luca Tingauda z krakowskimi filharmonikami 7 i 8 lutego. Lwią część tego koncertu wypełniła bowiem muzyka francuska, jeśli zaliczymy do niej również Belga Césara Francka, przez znaczną część życia mieszkającego w Paryżu, gdzie był organistą u św. Klotyldy. Dwa z trzech, zaprezentowanych tego wieczora utworów, stanowiących zarazem jego rami, zainspirowane zostały przez romantyczne ballady niemieckie. Ta autorstwa Gottfrieda Augusta Bürgera dostarczyła programu dla *Strzelca potępionego*, poematu symfonicznego Francka, który otwierał koncert. Utwór ten nie odznacza się bogactwem i zróżnicowaniem tematycznym (m.in. powracający fanfarrowany motyw rogów), ponieważ jego przebieg wyznacza przede wszystkim forma przetworzeniowa. Stąd koniecznym staje się oparcie jego dramaturgii na szerszym spektrum kontrastów dynamicznych. Inaczej bowiem odnieść można fałszywe wrażenie ubóstwa inwencji melodycznej, czy nawet pewnej monotonii przebiegu muzycznego. Najwyraźniej zabrakło tego w omawianym wykonaniu, ponieważ od początku orkiestra pod batutą Tingauda grała zbyt głośnym dźwiękiem, nie różnicując go w zależności od zmian sytuacyjnych w programowej narracji.

Z kolei zamykające koncert *Scherzo symfoniczne „Uczeń czarnoksiężnika”* Paula Dukasa, zainspirowane zostało

przez słynną balladę Johanna Wolfganga Goethego pod tym samym tytułem. Tu już znacznie lepiej poradziło sobie z zarysowaniem dźwiękowej opowieści, a nawet w znacznej mierze popisano się rytmicznym zdyscyplinowaniem i precyzją gry, uzyskując zarazem pożądaną efekt uporczywego *ostinato* oraz *crescenda*, ilustrujących zautomatyzowane działanie uruchomionych mechanizmów oraz niezdołność zapanowania przez tytułowego bohatera nad rozpętanymi przez siebie samego, czarodziejskimi żywiołami.

Muzyka francuska kojarzy się nade wszystko z wyobraźnią kolorystyczną. Odnosi się to już do twórczości romantyków (np. Hectora Berlioz, który opublikował nawet podręcznik instrumentacji, przez długi czas uchodzący za najbardziej miarodajne kompendium w tym względzie), ale szczególnie dotyczy impresjonistów i ich spadkobierców. Takie niewątpliwie cechy posiada *Rapsodia hiszpańska* Maurice’a Ravela, nie tyle odwołująca się wprost do iberyjskich rytmów, co ewokująca poprzez brzmienie określoną aurę muzyczną tego kraju. Najpełniej ta jej cecha dochodzi do głosu w otwierającym dzieło *Preludium do nocy*, odznaczającym się delikatnością konturów melodycznych, oscylujących wokół czterodźwiękowego, opadającego motywu *f-e-d-cis*, oraz zwiewnością wyszukanej faktury orkiestrowej, co znalazło odzwierciedlenie w uzyskanym przez zespół brzmieniu i jego migotliwej zmienności. Większego zróżnicowania barwowego zabrakło w kolejnych ogniach o wyraźnie już tanecznym rodowodzie, a zwłaszcza w finałowej *Feerii*.

Wszelako na pierwszy plan tego wieczoru wysunęło się wykonanie *Soliloquium II*, kompozycji Wojciecha Ziemowita Zycha, z podtytułem *Pejzaż myśli zamaryłych*, a przeznaczony na klarnet basowy i dwadzieścia instrumentów smyczkowych,

powstałej jeszcze pod koniec ubiegłego wieku, ale ostatnio zrewidowanej.

Rozstawienie muzyków na linii okręgu, otaczającego pierścieniem audytorium, a także przejmowanie przez kolejne instrumenty prowadzenia toku narracji sprawia, że o przebiegu muzycznym w równym stopniu decyduje czynnik czasowy, co przestrzenny, skoro słuchacz ma do czynienia z dosłownie wędrującym dźwiękiem. Zarazem pozostaje intrygującym i do końca jednoznacznie nierozstrzygniętym, czy wrażenie amplifikacji instrumentów jest złudzeniem, wynikającym ze wspomnianego ustawienia przestrzennego, czy też skutkiem zastosowanych środków rozszerzonej artykulacji? A cały ten mikrokosmos zdaje się spajać partia solowego klarnetu basowego. Aliści, przy całym zachwycie i urzeczeniu materia dźwiękową tego kompozytorskiego monologu wewnętrznego, albowiem tytuł można odczytać jako „rozmowę z sobą samym” (solus loqui), nie mogłem uwolnić się od refleksji, iż muzyka eksplorująca sonorystyczną wynalazczość powoli dobiega kresu swych możliwości, niczym wcześniej system tonalny dur/moll czy dodekafonia i wywodzące się z niej techniki serialne.

Do podobnej aranżacji przestrzennej odwołał się kompozytor w późniejszym, skomponowanym w ubiegłym roku na zamówienie „Sacrum-Profanum” utworze *Postgramatyka Miłosza*, ale tam, w przeciwieństwie do *Soliloquium*, poza czysto zewnętrznym efektem, raczej widowiskowej natury, nie było to podyktowane rzeczywistymi potrzebami muzycznymi, wynikającymi z partytury.

Na koniec warto odnotować, że Jean-Luc Tingaud, związany jest z Polską nie tylko za sprawą występów, ale i poprowadzeniem z końcem października ubiegłego roku na festiwalu w irlandzkim Loch Garman (Wexford) opery Emma-

nuela Chabrieria o polskiej tematyce, a mianowicie *Króla mimo woli*, traktującego o romansowo-awanturnych okolicznościach krótkotrwałego panowania Henryka Walezego i jego pośpiesznej rejteradzie z Krakowa.

Postscriptum.

Od nowego sezonu koncertowego 2013/14 pieczęć nad orkiestrą krakowskich filharmoników przejmie jako ich pierwszy dyrygent Michał Dworzyński. Zarazem jednak nie wiadomo, na ile będzie mógł rozwinąć skrzydła przy obecnych kłopotach

finansowych tej instytucji, od kwietnia zmniejszonej zmniejszy ilość abonamentowych koncertów symfonicznych do jednego w tygodniu, likwidując zwyczajowe wieczory piątkowe. Za sobotą przemawiają ponoć względy frekwencyjne, ale pamiętać należy, iż dotąd w tym dniu obowiązywały zniżki dla studentów, emerytów i rencistów, które przy okazji mają być zlikwidowane, przy jednoczesnym obniżeniu cen normalnych biletów. Można się zastanawiać, na ile w tej sytuacji Filharmonia wygra konkurencję z odbywającymi się w tym dniu kinowymi transmisjami operowymi, zwłaszcza z nowojorskiej MET? Dobrą natomiast wiadomością jest to, że właściciel budynku Filharmonii, krakowska Kuria Metropolitalna, nie pobiera czynszu, zadowolając się udostępnianiem sali przez 21 dni w roku na własne potrzeby. Nie wiem, dlaczego utrzymywano to rozwiązanie w tajemnicy, skoro w tym kontekście można mówić o swoistym i to rzeczywistym, w przeciwieństwie do wielu sponsorów mniemanych, swoje wsparcie przerzucających na korzystających z ich usług klientów, mecenacie nad Filharmonią przez krakowskich biskupów?

Lesław Czaplński

WARSZAWA **S**aul Haendla w Warszawie. W drugiej połowie lutego można było wysłuchać w Filharmonii oratorium *Saul*, które jest uznawane za jedno z najlepszych dzieł Haendla. Pierwszy koncert odbył się 15 lutego a jego powtórzenie następnego dnia. Orkiestrę Symfoniczną i Chór Filharmonii Warszawskiej poprowadził sławny niemiecki dyrygent Helmuth Rilling, a liczba solistów była znacząca – co prawda solowe partie wykonywało aż dziesięć osób, ale największy udział mieli: Anna Wierzbicka (sopran), Justyna Stępień (sopran), Sylwester Smulczyński (tenor), Jan Jakub Monowid (kontratenor) oraz Wojciech Gierlach (bas). Pozostali śpiewali jednocześnie w chórze, ale wcale nie oznaczało to gorszej jakości ich śpiewu.

Na początku chciałbym ogólnie ocenić warszawskie wykonanie. Przede wszystkim uważam je za udane i ciekawe. Obecnie normą jest wykonywanie muzyki barokowej przez wyspecjalizowane zespoły. Ale samo używanie dawnych instrumentów i znajomość barokowych technik wykonawczych nie przesądza o udanej interpretacji. Bardzo istotną, jeśli nie najważniejszą rzeczą, jest uchwycenie specyfiki muzyki Haendla, zrozumienie jego sposobu komponowania. Choć wykonanie naszych muzyków nie było tak stylowe jak innych zespołów wykonujących muzykę dawną, to jednak dobrze oddało muzykę Haendla. Rilling unikał zbytniej oryginalności, sztuczności i teatralności, dobierał także mało kontrowersyjne tempa, co nie oznacza, że omawiana interpretacja całkowicie była pozbawiona innowacyjności.

Trudno jednak nie docenić istotnej roli instrumentów z epoki. W 2009 i 2012 r. w Filharmonii Warszawskiej orkiestra Wolf-

ganga Katschnera „Lautten Compagny” wykonywała opery Haendla. Ten wyspecjalizowany w muzyce barokowej zespół brzmiał inaczej niż orkiestra Filharmonii, choć skład orkiestry podczas oratorium był większy – bardziej stylowo, lekko, wyraziście, z żywiej i radośniej pulsującym continuo. Nasz zespół mimo to całkiem dobrze poradził sobie z dziełem Haendla, szczególnie udana była gra fletów, puzonów oraz kameralnych organów i klawesynu – instrumentów tak istotnych dla sekcji continuo. Najbardziej zaskoczyły mnie flety w *Allegro* wprowadzającej uwertury – w znanych nagraniach tego oratorium słychać solową grę organów, niemniej zastępujące je flety świetnie urozmaiciły utwór, przywodząc na myśl *Acisa* i *Galateę* Haendla. Zauważalny był także ich wkład w finałowym chórze, co znakomicie kontrastowało z masywnymi partiami chóralnymi z puzonami i kotłami. Trudno nie wspomnieć o udanej grze na harfie oraz carillonie, dzięki czemu wykonanie odznaczało się dużym wdziękiem i kameralnością.

Skład solistów w oratorium był rozbudowany, choć niektórzy z nich, czyli chórzyci i soliści zarazem, nie mieli zbyt wielu okazji do solowego śpiewu. J. Stępień jako Mikal znakomicie ukazała tę postać, starając się śpiewać z wielkim oddaniem. Z niemniejszym przejęciem i ekspresją śpiewał J. J. Monowid (Dawid), zwłaszcza w arii *O King, your Favours with Delight I take*. Właśnie ci soliści w drugim akcie wykonali razem pełen czaru, wdzięku i magii duet *O Fairest of ten thousand Fair*, który stanowił jeden z najlepszych fragmentów podczas koncertu.

Najbardziej oczekiwałem na chóry, dlatego ze szczególną uwagą wsłuchiwałem się w wykonanie naszych chórzystów. Wypełniający całą salę pierwszy chór *How excellent thy Name, O Lord* zaskoczył

swoją potęgą, głośnością, uroczystością, ale także melodyjnością i radością. Na ogół tryumfalne utwory w mniejszym stopniu są melodyjne, Haendel tymczasem doskonale łączył w swych chórach wzniosłą i masywną strukturę z melodią. Cała sala z nieodpartym zaciekawieniem wysłuchiwała tego utworu. Udane były też kolejne chóry, zwłaszcza dwa z nich: *Welcome, welcome mighty King!* z carillonem, którego wdzięk i urok nie mogły zostać niezauważone oraz *O fatal Consequence* ciekawie łączący w sobie łagodność z ekspresją. Chór Filharmonii składał się ze znaczącej liczby śpiewaków, dzięki czemu można było szczególnie przeżyć utwory chóralne Haendla, choć w wykonaniach barokowych odchodzi się od tak rozbudowanych zespołów. Niemniej śpiewał on dobrze, wyraźnie i uroczyście. W częściach fugowanych każdy wchodzący głos był ostry i zauważalny, chórzyci umiejętnie śpiewali ciszej i głośniej, mocniej i delikatniej, starając się przy tym złączyć z orkiestrą, tak istotną w dziełach chóralnych Haendla. Duże uznanie należy przyznać Henrykowi Wojnarowskiemu, który od lat kieruje chórem i przygotowuje go do występów. Ostatni, finałowy chór *Gird on thy Sword* stanowił doskonałe podsumowanie oratorium i w moim odczuciu można go uznać za najlepszy utwór podczas całego koncertu. Ukazał on, jak wspaniała i porównywalna jest chóralna muzyka Haendla. Po kończącej ten chór krótkiej partii instrumentalnej od razu rozległy się głośnie brawa – część osób oklaskiwała z wielką radością wykonawców na stojąco. Myślę, że koncert był naprawdę udany i powinien zapisać się na długo w pamięci tych, którzy kochają muzykę barokową, zwłaszcza muzykę Haendla.

Łukasz Rozen

5. Letnia Akademia Śpiewu

(Sopot - Gdańsk, 27 lipca - 4 sierpnia 2013)

Mistrzowskie Kursy Wokalne

V Ogólnopolski Konkurs Wokalny - *Impressio Art* Sopot 2013

Pedagodzy kursu:

- **Prof. Charlotte Lehmann** (Niemcy)
- **Dr Izabella Kłosińska** (UMFC Warszawa)
- **Prof. Paul Esswood** (Wielka Brytania)
- **Adam Kruszewski** (Warszawa)

Zgłoszenia do dnia
31 maja 2013

www.impressioart.pl
INFO: 510 222 323



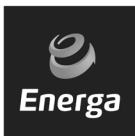
MECENAT:

PATRONAT:

PARTNERZY:

PATRONI MEDIALNI:

ORGANIZATOR:



SOPOT Letnia Akademia Śpiewu to kursy mistrzowskie oraz Ogólnopolski konkurs wokalny organizowany przez agencję artystyczną Impressio Art Management Prof. Bożeny Harasimowicz. Artystyczna oferta edukacyjna agencji skierowana jest do uczniów szkół muzycznych II stopnia o profilu wokalistyka, studentów i absolwentów polskich uczelni muzycznych w wieku od 17 do 32 lat.

Odbywa się co roku na przełomie lipca i sierpnia w Sopocie i w Gdańsku, a patronat nad nią sprawuje Prezydent Miasta Sopotu oraz Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu.

Począwszy od 2009 r., jej organizacja możliwa była dzięki życzliwości sponsorów: Kasie Stefczyka, sopockiej firmie Bauhaus Sp. z o.o., firmie Ziąja Ltd., a także dzięki pomocy ze strony Gminy Miasta Sopotu. Celem kursów mistrzowskich jest wspieranie edukacji wokalnie uzdolnionej młodzieży oraz zagwarantowanie najzdolniejszym z nich dalszego rozwoju w postaci promocji na polskim rynku muzyki klasycznej. Służy temu Ogólnopolski Konkurs Wokalny „Impressio Art”, który jest integralną częścią Akademii. „To szansa dla wybitnie uzdolnionych, ambitnych, młodych wokalistów na nawiązanie przyszłych zawodowych kontak-

tów i tym samym na rozpoczęcie kariery artystycznej” – mówi pomysłodawczyni Letniej Akademii Śpiewu, prof. Bożena Harasimowicz. „Jest to również jedyna w Polsce impreza edukacyjno-kulturalna, która łączy w sobie pracę na kursie u znakomitych pedagogów śpiewu solowego, daje uczestnikom radość uczestnictwa w koncertach oraz szansę zdrowej rywalizacji podczas przesłuchań konkursowych”.

Fundatorami nagród-koncertów promocyjnych byli m.in.: Filharmonia Pomorska, Filharmonia Śląska, Filharmonia Dolnośląska, Filharmonia Częstochowska, Gdański Festiwal Muzyczny, Cappella Gedanensis, Ambasada Polski



Ingrida Gápvová

w Irlandii, Centrum Kultury „Zamek” w Przemyślu, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Agencja Artystyczna „Pro Arte” z Białegostoku oraz Impressio Art Management. Dzięki promocji, niektóre instytucje zapraszające nawiązały z młodymi śpiewakami trwałą współpracę. Aby jeszcze uatrakcyjnić ofertę, od 2012 r. wprowadzono nagrody finansowe dla laureatów Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego „Impressio Art” w ramach Letniej Akademii Śpiewu, a ich fundatorem jest Prezydent Miasta Sopotu.

Piąta edycja Letniej Akademii Śpiewu to mały jubileusz, dlatego warto wymienić laureatów:

- 2009 – Ingrida Gápvová (sopran)
- 2010 – Joanna Freszel (sopran)
- 2011 – Joanna Zawarto (sopran)
- 2012 – Marta Motkowicz (mezzosopran).

5. Letnia Akademia Śpiewu odbędzie się w terminie 27 lipca – 4 sierpnia 2013 r. Kursy mistrzowskie poprowadzą: Prof. Charlotte Lehmann (Niemcy), Prof. Paul



Joanna Freszel



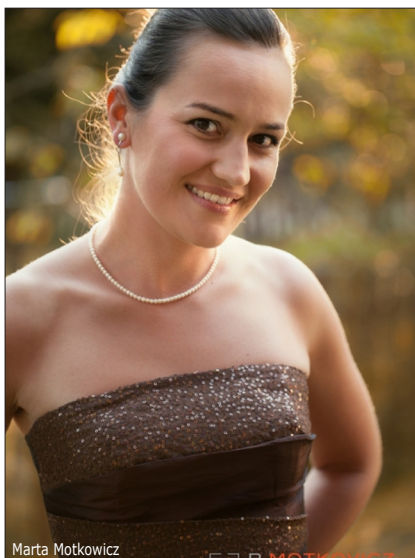
Joanna Zawarto

Esswood (Wielka Brytania), Dr Izabella Kłosińska (UMFC Warszawa) i Adam Kruszewski (Warszawa). Oprócz wyżej wymienionych pedagogów śpiewu w jury konkursu zasiadają: Prof. Jerzy Salwarowski – dyrygent oraz Prof. Bożena Harasimowicz – przewodnicząca jury. Młodzież zaprezentuje się podczas trzech koncertów w najpiękniejszych zakątkach Sopotu w kategorii: pieśń, opera-operetka-musical, muzyka sakralna (koncert z udziałem Cappelli Gedanensis pod dyr. Paula Esswooda). Warto podkreślić fakt, że od tego roku Mecenasem Letniej Akademii Śpiewu jest Grupa Energa S.A.

Więcej informacji na stronie www.impressioart.pl.

Serdecznie zapraszamy!

(red)



Marta Motkowicz

KOSZALIN Tradycyjnie już, Filharmonia Koszalińska przygotowała na karnawał 2013 pakiet cotygodniowych wieczorów rozrywkowych. Pierwszy z tych wieczorów (4/5 stycznia), z solistką Joanną Tylkowską, był właściwie typowym, popisowym recitalem wokalnym, pozostającym w repertuarze i stylu klasycznej operetki, ozdobianym orkiestrowymi tańcami z tegoż repertuaru. Pod wytrawną ręką prowadzącego koncert Rubena Silvy wszystko szło gładko, dominował sopran solistki – choć może nieco nadto nastawiony na ekspozycję jego walorów – miłośnicy pięknych głosów (czyli wszyscy) mieli więc pełną satysfakcję. Złożyła się na nią także dobra gra orkiestry.

Kolejny wieczór (10/11 stycznia) początkowo przebiegał dość kostycznie – solista wieczoru, Piotr Polk, rozpoczął swój występ w stylu swingujących piosenek sprzed lat kilkudziesięciu; robił to świetnie wraz z towarzyszącym mu zespołem, choć było nieco nudnawo; dobrze znalazł się tu zespół muzyków orkiestry koszalińskiej. Delikatne brzmienia i subtelna ekspresja tego stylu zaczęły jednak szybko ustępować miejsca piosenkom podawanym nadal z wielką kulturą, ale rysowanym coraz śmielej, a nade wszystko w bardzo przejrzystych, finezyjnych aranżacjach. Piotr Polk królował na estradzie swym świetnie podawanym słowem wiążącymi i pięknym, wyrazistym śpiewem, doskonale towarzyszył mu od pulpitu dyrygenckiego Tomasz Filipczak. W sumie wyjątkowo udany wieczór, wysmakowana rozrywka w najlepszym stylu.

Trzeci wieczór (17/18 stycznia) również przerosł słuchaczy do przeszłości – przeszłości ozdobianej piosenkarską działalnością Kaliny Jędrusik. Wybitna aktorka nie stroniła od niej, śpiewała w repertuarze estradowym, w teatrze, w radio, w telewizji, a nade wszystko w Kabarecie Starszych Panów; robiła to znakomicie, we własnym niepowtarzalnym stylu nobilitującym ówczesny styl muzyki rozrywkowej. Piosenkarskie nagrania Kaliny Jędrusik zafascynowały śpiewającą aktorkę, Olgę Bończyk. Gratulacje dla Pani Olgi za świetny występ wokalny, za ujmujący wdzięk, profesjonalizm i fascynację sztuką Kaliny, ale same piosenki Kaliny były nie do poznania dla znających ich oryginalne brzmienie i interpretacje. Czas jest nieubłagany. Walorem tego wieczoru była osobowość Olgi Bończyk. Jej sztuka, wrażliwość – i wielkiej muzykalności manifestacja za-

uroczenia niepowtarzalną sztuką Kaliny Jędrusik. Doskonale wykonał swą pracę na estradzie koszalińskiej dyrygent, Jacek Rogala, przenosząc swą doskonałość także na orkiestrę.

Ów orkiestrowo-wokalny nurt koncertów karnawału 2013 zamknął bardzo udanie czwarty wieczór karnawału zatytułowany *Brzydula i Rudzielec* (24/25 stycznia), przygotowany programowo i orkiestrowo przez Zbigniewa Górnego, ozdobiony świetnymi głosami oraz kreacjami Katarzyny Jamróz i Przemysława Brannego. Osią brawurowej akcji rozrywkowej był prowadzący ten koncert Zbigniew Górny, świetny dyrygent i showman, z wdziękiem, tempem i humorem kształtujący przebieg koncertu, a także prowadzący konkursy angażujące aktywność publiczności (a nawet orkiestry). Jeśli celem karnawału w Filharmonii była rozrywka, a była, to jej kulminacją wypadła szczęśliwie i logicznie, na ten szampański finał.

No, może nie całkiem, bo kulminacją karnawału, i finałem zarazem, było wystawienie w Filharmonii (7/8 lutego) operetki Johanna Straussa *Baron cygański* niemal w pełnym sztafażu scenicznym: gra aktorska, teksty mówione, kostiumy... Realizacja bardzo udana. Ruben Silva, konstruujący repertuar, na zakończenie karnawału zupełnie słusznie sięgnął do formy scenicznej, jako stanowiącej najbardziej tu stosowne i atrakcyjne résumé. Sięgnął bardzo ambitnie. Oczywiście wykorzystywał tu wieloletnie doświadczenia Filharmonii Koszalińskiej w realizacji na estradzie koncertowej dzieł scenicznych – zresztą dzieł nie tylko rozrywkowych; oczywiście w przypadku karnawałowych serwitutów mogła to być tylko operetka. I była operetka. I były problemy zrealizowania jej dynamicznej ruchliwości scenicznej na skrawku estrady wyrwanej orkiestrze – po prostu ruchliwość sprowadzono do minimum, zaś sukces należał do barwnego, dynamicznego zespołu aktorsko-śpiewaczego. W omawianym przedstawieniu tworzyło go – w uszczuplonej obsadzie – sześcioro znakomitych artystów: Maria Wylomańska, Julia Iwaszkiewicz, Małgorzata Ratajczak, Tadeusz Szenkler, Przemysław Rezner, Łukasz Ratajczak – artyści związani z Operetką Bydgoską. W tych mocno okrojonych warunkach oddali wspaniale klimat i wszystkie wykonawcze niuansy przynależne operetce i jej akcji. Wszyscy oni wielokrotnie pokazali w Koszalinie swe wielkie wokalne i aktorskie talenty oraz

umiejętności – tak było i tym razem. W wymagającym scenicznego rozmachu dziele Straussa dali na skrawku estrady wspaniały pokaz aktorskiej i wokalne brawury. Cofnięta w głąb orkiestra grała i brzmiała znakomicie, zarówno w tutti, jak i w partiach solowych. Na szczególne uznanie zasłużył Ruben Silva znany z dyrygenckiej maestrii: mając przed sobą statyczną orkiestrę, a za sobą rozbieganą, roztańczoną grupę solistów – w cudowny sposób jednoczył cały ten tłum w muzyce, w działaniach scenicznych i aktorskich. Był absolutnie znakomity. A już sam siebie przeszedł Andrzej Zborowski – nie tylko w swym słowie wiążącym eksplikując znakomicie niezliczone niuansy libretta, ale zda się wyczarowując wystrój sceniczny i ducha epoki... Przyjęcie wieczoru entuzjastyczne.

Zaś po solidnym wyczynie, 2 lutego wróciła do Filharmonii koncertowa normalność: zaczęła ją wieczór z dziełami Witolda Lutosławskiego i... Franza Schuberta. Wieczór symfoniczny przygotowany przez Filharmonię na stulecie urodzin kompozytora polskiego (1913–1994), był manifestacją pożądaną, choć mocno ograniczoną w stosunku do rangi tego wydarzenia. Lutosławski zasłużył bowiem na co najmniej pełny wieczór symfoniczny poświęcony jego pamięci i jego sztuce. Pozostawił dorobek znaczny i różny, można z niego wybrać i ułożyć wieczór niezwykle atrakcyjny, obrazujący najważniejsze dokonania jego twórczej drogi. To, co usłyszeliśmy na poświęconej Mistrzowi połowce filharmonicznego wieczoru 22 lutego, każe zapytać: dlaczego na tę okrojoną prezentację wybrano akurat *Uwerturę na smyczki* (1949) oraz *Koncert fortepianowy* (1988), kiedy w jego dorobku mamy kompozycje, które są kamieniami milowymi polskiej muzyki?

Obydwa te dzieła wykonano starannie, choć zbyt zachowawczo i, można by powiedzieć, ostrożnie. Dotyczy to szczególnie *Koncertu fortepianowego*. Przyczyną mogło być nagłe zastępstwo solisty w *Koncertcie*: Macieja Grzybowski go zastąpił na etapie prób Paweł Kowalski, który wywiązał się z artystycznego zadania doskonale, lecz wpisał się do ogólnego tonu całego programu prowadzonego przez ukraińskiego dyrygenta, Romana Rewakowicza: pewnej wstrzemięźliwości w planach dynamicznych w całym przebiegu. Zarówno *Uwertura na smyczki*, jak i *Koncert fortepianowy* grane były w obrębie owej wstrzemięźliwej dynamiki – i ekspresji. To oczywiste następstwo pracy orkiestry w

sali prób absolutnie nie nadającej się do zarysowania bardziej subtelnej dynamiki. Cierpią na to wszystkie przygotowywane tu dzieła, ucierpiał też *Koncert fortepianowy*. Poza tym dyrygent prowadził cały program bardzo czytelnie, w doskonałych tempach, bardzo ładnie brzmiała i przebiegała wypełniająca drugą część wieczoru *V Symfonia B-dur* Schuberta, która znalazła się tu chyba przypadkowo. Reasumując: sztuka żyje jednak z kontrastów, pięknych kontrastów, zdarzały się takie i na tym wieczorze, ale ogólnie wykonania cechowała owa dynamiczna, a więc i wyrazowa wstrzemięźliwość. Ale tempa były bardzo dobre, gra orkiestry staranna. Przyjęcie owacyjne.

Kazimierz Rozbicki

16 lutego 2013 r. w futurystycznej przestrzeni wystawienniczej Małopolskiego Ogrodu Sztuki przypomniana została opera Haendla *Amadigi di Gaula* w produkcji sygnowanej – dobrze już rozpoznawalnym w przestrzeni miejskiej Krakowa – znakiem Capelli Cracoviensis.

W kontekście większości dzieł Saksończyka wystawionych w londyńskim Teatrze Królewskim na Haymarket – które prawie zawsze cechuje rozbudowana obsada wokalna i orkiestrowa (czym olśniewa już wcześniejszy *Rinaldo*) – teatralne piękno *Amadysa*, choć wyposażone w harmonijną urodę muzyki potęgującej oś napięć pomiędzy protagonistami, pozostaje niemal surowe. Libretto opiewa bowiem dość pokrętnie skreślone losy tytułowego bohatera, który odtrąciwszy namiętność zakochanej czarownicy Melissy, naraża i siebie i obiekt swego uwielbienia – niewinną Orianę – na zemstę wiedźmy, w czym tej ostatniej sekundował będzie Dardanus, pragnący zaskarbić dla siebie względy księżniczki. Twórcom krakowskiej realizacji nie tylko udało się wyluskać z wątej opowieści pokaźny zbiór wartości uniwersalnych, ale i uznali najwidoczniej, że to zdecydowanie nie dość, skoro postanowili znacznie podrasować operową konwencję treściami zdumiewającymi niekiedy swą aktualnością. A ponieważ dla zilustrowania dzieła sprzed trzystu lat posłużyli się kanonem sztuki nowoczesnej przełomu XX i XXI w., a także nieograniczonymi zasobami współczesnej kultury masowej, bez trudu pozyskali dla swej inscenizacji sygnaturę kontrowersji. Teatralna wizja dzieła Haendla – ale tylko ona! – może stanowić zatem

powód zastrzeżenia: krakowska realizacja nie jest propozycją dla każdego. Jakkolwiek próby rozwarstwienia wystawienia dzieła operowego okazują się na ogół sztuczne, powyższa uwaga absolutnie nie dotyczy wykonania muzycznego. A miała okazję docenić ją – i doceniła! – wyjątkowo kompetentna, krakowska publiczność, która od lat przecież regularnie zapoznaje się ze zdobycami światowego wykonawstwa dzieł barokowych poprzez kolejne odsłony cyklu Opera Rara. Kwartet solistek z potencjałem, utalentowani instrumentalści i wymagający dyrygent od zawsze wszak stanowią podstawowy składnik niezawodnej receptury na zwycięstwo *Amadysa*!

Za sprawą reżyserii Cezarego Tomaszewskiego, scenografii Juula Dekkera, kostiumów Agnieszki Klepackiej i Macieja Chorążego oraz produkcji Eweliny Mikluszki, na podobrazu dzieła operowego grubą warstwą położony został więc kontekst społeczny, spleciony luźno zasadą symultaniczności zachodzących zjawisk. Pod tym względem inscenizacja stanowiła jednak również rodzaj samo zwrotnego instrumentu diagnostycznego. Obok trudnych zagadnień teraźniejszości – spośród wielości których wymienić można choćby treści tak różne jak przemoc i pornografia, a także granice wolności artystycznej i idea związków partnerskich – krytyce poddane zostało sprzedawane dziś na rogu każdej ulicy przeświadczenie o prymacie kultury masowej nad sztuką. Jeżeli z żelazną dyscypliną przeprowadzona realizacja spektaklu balansowała niekiedy na granicy rozbicia ram obiektu sztuki (a także – co tu dużo mówić – dobrego smaku), przyznać należy, że arsenał środków użytych w celu wywołania wprowadzonej problematyki okazał się konsekwentnie przemyślany (jeśli nawet wciąż szokujący). Oznaczono go zresztą wyraźnie już na poziomie komunikacji z widzem poprzez odzywki bohaterów kierowane bezpośrednio do publiczności, nie zawsze uzasadniony nadmiar wulgaryzmów, czy wprowadzenie natarczywie ponawianego dzwonka telefonu. Całość zaś – niekiedy mechanicznie – domykana była wizualnym i aktorskim przerysowaniem, które – jak ruch sceniczny – poza wrażeniami estetycznymi często powodował zepchniecie na plan dalszy zagadnień tak podstawowych dla opery jak choćby emisja głosów wykonawców. Choć szwankowała chwilami sprawność wielowątkowej realizacji, pośród rozbudowanej na scenie rekwizytorni i pozornie

bezludnej bieżącej wykonawców, udało się nie zdeptać kilku naprawdę niezłych pomysłów. Do takich należał sposób, w jaki – przy pomocy rejestrowanej kamerą z ręki animacji – ilustrowano zaklanianie losu przez czarownicę i wampiry reprezentujące jej ciemne siły. Podobnie rzecz się miała z przedstawieniem uniwersum czasu – z mistrzowską prostotą zamysłu oddano je w obrazie stosów ziaren, które niczym ożywione klepsydry w otępieniu kontemplowały i przenosiły z miejsca na miejsce piekielne furie Melissy (przemienione demiurgicznym gestem reżysera w zombie). Obydwa wymienione chwytły odnoszą się do sensów bezpośrednio wypływających z treści opery Haendla, dlatego też – przy całej swobodzie wystawienia – podkreślić należy przywiązanie twórców do mowy dzieła, które we współczesnym teatrze operowym nader często nie jest aż tak oczywiste. Fenomen – i jednocześnie problem – tej wyjątkowo bogatej, a zarazem niełatwej produkcji polega na tym, że publiczności stawiane są niemałe wyzwania poznawcze. Ma szansę docenić ją widz, który osiągnął co najmniej podstawowy poziom kompetencji kulturowej (w tym chociaż zasadniczą wiedzę medioznawczą). Nieprzypadkowo jednak realizacja sprawi szczerą radość widzowi, który z jednej strony komfortowo czuje się w sytuacji znacznego skrócenia dystansu pomiędzy artystą a widzem, z drugiej zaś zmysłowe doświadczenie dzieła sztuki przedkłada ponad jego potocznie pojmowane „rozumienie”.

Jeśli na plan pierwszy dwóch początkowych aktów opery wysuwały się wokalne kreacje niegdysiejszych wasali, a w planie zasadniczej akcji dzieła adwersarzy – *Amadysa* i *Dardanusa*, to pozostaje to wartym odnotowania osiągnięciem mezosopranistek – Joanny Dobrakowskiej i Heleny Poczykowskiej. Zaprezentowały one ciekawy pokaz aktorstwa wokalnego i cenną lekcję ustawienia głosów w naturalnej grze kontrastów. Ekstrawertycznemu, gęstemu w barwie instrumentowi, który odzwierciedlał partię żadnego czynu bohatera tytułowego, odpowiadał stonowany i refleksyjnie poprowadzony, jaśniejszy i nieco wyższy głos *Dardanusa*. Interesujące, iż to jak gdyby z tego przeciwstawienia dopiero wynikał kontrapost kreacji aktorskich. *Amadys* okazuje się być śmiałością kompulsywnie ruchliwym w działaniu i często wulgarnym w zachowaniu, jak przystało na osławionego sadystę, na

którego pozuje. Na czynach *Dardanusa* spoczywa natomiast zasłona bolesnej introspekcji (które śpiewaczka wyrażała w ostrożnym przemieszczaniu się po scenie) i destrukcja kierowana przeciwko samemu sobie. Przekonywająca jako Oriana była również Marzena Lubaszka, dysponująca chłodnym, srebrzystym sopranem o strzelistej strukturze górnych dźwięków, choć w tym wypadku agresja w kreacji bohaterki więcej zdawała się mieć wspólnego z zamysłem reżysera, niż z rzeczywistym charakterem postaci. Mogłoby się wydawać, że nieco słabsze ogniwo owej konstelacji czterech śpiewaczek będzie stanowiła Małgorzata Rodek. Sopranistce dysponującej sprawnym w średnicy i górze skali, ale jednak lirycznym i ciepłym w brzmieniu głosem powierzono najtrudniejsze bodaj do wykonania zadanie: oddać w głosie Haendlowski mit, jaki w istocie stanowi *Melissa* – powracające w operach Saksończyka ucieleśnienie zakochanej czarownicy. Nie dysponując niebotycznie wysoko ustawionym sopranem o alabastrowej temperaturze i przezroczystej barwie, artystka ta – zupełnie nie siląc się na zabiegi imitacyjne – wybrała rozwiązanie najprostsze i najdoskonalsze. Akceptując swój instrument takim jakim on jest, nadała potomkini pogańskiej wiedźmy *Armidy* z *Rinalda* (a zarazem protoplastce czarodziejki *Alcyny*) rysy ludzkie i wzruszające... a jednak – za fasadą równie ludzkiej namiętności – relatywistycznie demoniczne. Takie ujęcie roli – nawet jeśli śpiewaczka nie do końca swobodnie czuła się w tej wyjątkowo trudnej dla solistów inscenizacji – sporo mówi o talencie wykonawczyni.

Muzycy *Capelli Cracoviensis* wykreowali fantastycznie świeżą wizję niezwykłej muzyki *Amadysa* z *Galii*, szczególnie może zachwycając świetlistością i lekkością barw, jakie wydobyli z partii instrumentów smyczkowych. Dyrygujący od klawesynu Jan Tomasz Adamus był jak zawsze precyzyjny i głęboko skoncentrowany na myśli kompozytora. W premierowy wieczór szef *Capelli Cracoviensis* poprowadził nie tylko solistów i muzyków, ale również publiczność do magicznego świata przyszłości (niedalekiej – należy mieć nadzieję), w której nieśmiałe marzenie o cudzie oper *Georga Friedricha Haendla* wykonywanych w Krakowie, będzie miało szansę spełniać się nie tylko od święta.

Damian Sowa

Córka pułku. Moja następna podróż dokumentująca kolejny sukces artystyczny Ewy Podleś zawiodła mnie do San Diego, magicznego miasta na południu Kalifornii. Po kilkugodzinnym locie z mroźnego Toronto kalifornijskie miasto powitało mnie słoneczną, plażową pogodą. Miasto zostało założone w 1542 r. przez portugalskiego odkrywcę Juana Rodriguezu Cabrilla, podróżującego pod hiszpańską banderą. Patronem miasta jest święty Dydak, zwany po hiszpańsku San Diego. Obecnie ten wielki konglomerat miejski zamieszkuje ponad 2 miliony mieszkańców. Znajduje się tutaj wiele galerii i muzeów, działa kilka teatrów, w okolicach nakręcono ponad 1000 amerykańskich filmów, m.in. znaną komedię *Pól żartem, pół serio*. Za plan filmowy najczęściej służą plaże, deptaki nad oceanem, hotele, parki, stare miasto, port i centrum z wieżowcami. Od 1965 r. działa tutaj prężnie jeden z najlepszych zespołów operowych Ameryki – San Diego Opera (SDO). Magazyn Opera America plasuje ten zespół na czele 10 najznakomitszych instytucji operowych w USA. Od wielu lat dyrektorem naczelnym jest Ian Campbell, posiadający za sobą wiele lat doświadczenia w kierowaniu zespołem operowym. Sezon operowy zaczyna się od początku nowego roku i przeciętnie składa się z 5 inscenizacji. Większość z nich stanowi klasykę operową, zaś dla operowych koneserów dyrekcja jako niespodziankę wystawia jedno mało znane dzieło operowe. Zwykle sezon zawiera też hiszpańską zarzuelę, aby zadowolić gusta dużej latynoskiej populacji w San Diego. W obecnym sezonie widzowie obejrzą *Córkę pułku*, *Samsona i Dalię*, *Aidę* i mało znaną operę *Morderstwo w katedrze* kompozycji Ildebranda Pizzettiego. Na zakończenie sezonu wystawiona zostanie hiszpańska opera *Cruzar La Cora de la Luna* (Przekroczyć powierzchnię księżycy) autorstwa Joségo Pepegó Martinezá. Przedstawienia odbywają się w wielofunkcyjnym budynku The Civic Theater o dobrej akustyce i widowni posiadającej około 3000 miejsc. Ze względu na łagodny klimat, wiele towarzyszących imprez odbywa się na placu przed operą. W przestronnym, bogato udekorowanym namiocie odbyło się wykwintne przyjęcie dla sponsorów wieczoru. W barze można zamówić najbardziej wyszukany drink. W kuchni na świeżym powietrzu miejscowi smakosze mogli delektować się cudownymi kombinacjami naleśnikowymi.

Wszechobecni wolontariusze chętnie robili pamiątkowe zdjęcia na tle operowego logo. Wszystkie te działania stwarzały bardzo ciepłą, wręcz rodzinną atmosferę.

Na otwarcie obecnego sezonu operowego w San Diego wystawiono dwuaktową operę komiczną *Córka pułku* Donizettiego. Produkcja *Córki pułku* w SDO jest przeniesieniem popularnego już przedstawienia z Teatro Comunale w Bolonii. Hiszpański reżyser Emilio Sagi zmienił akcję opery z czasów napoleońskich na koniec II wojny światowej. Amerykańscy żołnierze, w mundurach khaki, kierowani przez sierżanta Sulpicjusza, wyswobodzili francuską wioskę. Zza sceny nadal dochodzą odgłosy walki. Przerażeni wieśniacy zgromadzili się w pobliskim barze, czekając na zakończenie ofensywy. Wśród nich ukrywa się Markiza de Berkenfield. Prosi żołnierzy o ochronę w drodze do jej zamku. Wcześniej, alianccy żołnierze zaopiekowali się młodą markietanką, Marie, nazywaną córką pułku. Przed laty została znaleziona jako małe dziecko na polu bitwy. W miarę postępu akcji na scenie okazuje się, że to zaginiona córka siostry arystokratki. Później dowiadujemy się, że jest rezultatem namiętej miłości Markizy z amerykańskim kapitanem Robertem. Pomimo protestów żołnierzy i francuskiego wieśniaka Tonia, zakochanego z wzajemnością w Marie, zostaje ona zabrana do pałacu Markizy celem reedukacji. Na całe szczęście melodyjna, mistrzowska muzyka Donizettiego pozwala zapomnieć o absurdalności libretta. Operę i dialogi wykonano w języku francuskim z napisami w języku angielskim. Dla podkreślenia autentyczności akcji w dialogach umieszczono kilka popularnych zwrotów angielskich wymawianych z ciężkim francuskim akcentem.

Reżyser zadbał o najmniejsze szczegóły przedstawienia. Każdemu chórzystcie wyznaczono zadanie sceniczne, podobnie jak i grupie statystów. Podczas drugiego aktu w posiadłościach Markizy, udekorowanych w stylu Art Deco, pokojówka i kamerdyner przypominali postaci z czarnobiałych filmów reżysera Ernesta Lubitscha. Triumfalny marsz pokojówki wymachującej rytmicznie miotłą i taneczne wygibasy kamerdynera z dwoma białymi chusteczkami wywoływały huragany śmiechu i ożywiały akcję. W pewnym momencie miałem wrażenie, że cały zespół na scenie doskonale się bawi i prześciga w wynalezieniu nowych gagów.

Partię Marie wykonała perfekcyjnie Lubi-ca Vargicova, sopran rodem z Bratysławy.

Artystka pokazała nie tylko wielki talent wokalny, ale również świetne aktorstwo i niezwykłą osobowość. W jej interpretacji Marie tryska nieprawdopodobną energią, wypełnia scenę porywającą aktywnością i świetnie obrazuje komiczne fragmenty opery. Niekwestionowanym bohaterem spektaklu był młody amerykański tenor Stephen Castello, który brawurowo wykonał karkołomną arię *Ah! Mes amis, quel jour de fete*. Wymaga ona 9 wysokich C i to prawie na początku opery, kiedy głos tenora nie jest jeszcze rozgrzany. Ta aria to prawdziwy tenorowy Everest.

W roli Markizy de Berkenfield wystąpiła znakomita polska artystka Ewa Podleś. W San Diego Opera debiutowała w 2006 r. w tytułowej partii opery *Juliusz Cesar* Jerzego Fryderyka Haendla. Z drugoplanowej partii Markizy stworzyła niezapomniane arcydzieło wykorzystując wszystkie zasoby wokalne i aktorskie. Krytycy podkreślali zgodnie wysokie walory wokalne i sceniczne artystki. Każdy przerysowany komiczny gest i wyrazista mimika wywoływały huragany śmiechu na widowni. W lekcji śpiewu wykonała fragment Habanery z opery *Carmen*. Znany brytyjski krytyk napisał, że „zwykle artyści unikają na scenie dzieci i zwierząt, gdyż mogą być przyćmieni ich obecnością”. „Do tej grupy – pisze dalej recenzent magazynu Opera – dodałbym też polski kontralt, Ewę Podleś, która potrafi zakasować wszystkich obecnych na scenie”. Partia Markizy w wykonaniu polskiego kontraltu stała się główną bohaterką opery. Śpiewaczka raz jeszcze potwierdziła fakt, że dla wielkich talentów nie ma małych ról.

W roli sierżanta i opiekuna Marie wystąpił amerykański baryton Kevin Burdette, śpiewając ją w charakterystycznej tradycji włoskiego charakteru buffo. Duży aplauz słuchaczy wywołała mówiona partia Księżnej Krackenthorp, w której wystąpiła z sukcesem znana sopranistka Carol Vaness. Nad stroną muzyczną przedstawienia czuwał kanadyjski dyrygent z prowincji Quebec, Yves Abel, z wyczuciem prowadząc orkiestrę i chór operowy. Uskrzydłona orkiestra symfoniczna San Diego wydobyla z partytury Donizettiego humor, radość życia, liryzm i piękno muzyki bel canto.

Muzycznie *Córkę pułku* krytycy określają jako wykwintny francuski soufflé o delikatnej strukturze i wielu smakach. Myślę, że ta produkcja mogłaby zadowolić najbardziej wymagających operowych smakoszy.

Kazik Jędrzejczak

The Metropolitan Opera

G. Verdi – *Aida*
Ludmiła Monastyrka jako Aida
fot. Henry South/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

AIDA **A**ida jest drugą co do popularności i częstotliwości wystawiania operą w MET. Pierwszeństwo ma *Cyganeria* – 1235 spektakli (ostatni w tej statystyce 8 XII 2012), a *Aida* – 1122 przedstawienia – ostatnie 3 III 2012.

Po raz pierwszy wystawiono ją w MET 12 XI 1886 r. w tzw. niemieckim sezonie i śpiewano ją po niemiecku aż do 1891 r. Była operą debiutu w MET Artura Toscaniniego (sezon 1908/9), a w tytułowej roli wystąpili wtedy: Emmy Destinn, która śpiewała ją aż 52 razy do 1920 r., Louise Homer jako Amneris (97 spektakli w latach 1900–1919) i Enrico Caruso (91 spektakli jako Radames pomiędzy rokiem 1903 i 1919). Inne wielkie wykonawczynie tej partii w MET to Zinka Milanov (75 występów), Elisabeth Rethberg (67) i legendarna Leontyne Price (42 w latach 1961–1985).

Wznowiona w bieżącym sezonie w 10 spektaklach produkcja Sonjii Frisell miała zapremierę w 1988 r. pod batutą Jamesa Levine'a. Wystąpili w niej: Leona Mitchell, Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo, Sherrill Milens i Paul Plishka.

Tym razem obejrzałam w MET 4 jej przedstawienia (26 i 29 XI oraz 12 i 19 XII) i wysłuchałam transmisji radiowej 15 XII. Wszystkimi spektaklami dyrygował Fabio Luisi, ale obsada ulegała zmianom.

Aidą była Ludmiła Monastyrka (debiut w MET) i Hiu He, w rolę Amneris wcieliły się Olga Borodina i Dolora Zajick, Rada-mesem miał być Marco Berti. Chorego zastąpili Carl Tanner i Roberto Alagna. Amonasrem byli Alberto Mastromarino i George Gagnidze, Ramfisem Stefan Kocan, Królem Miklos Sebestyen (debiut w MET), Głosem Kapłanki Jennifer Check a Pośląncem Hugo Vera.

Debiutująca w tytułowej roli Ludmiła Monastyrka urodziła się w Kijowie. Poza debiutem w MET ma w bieżącym sezonie zaplanowany wstęp w roli Amelii w *Balu maskowym* w rzymskiej Accademia Nazionale de Santa Cecilia i Abigaile (*Nabucco*) w Covent Garden, La Scali, Berlinie i Santiago. Na scenie operowej zadebiutowała w 1996 r. w Kijowie jako Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie*. Śpiewała tam również Aidę, Amelię (*Bal maskowy*), Lisę (*Dama pikowa*), Neddę (*Pajace*),

Santuzzę (*Rycerskość wieśniacza*) oraz Giocondę. W Berlinie po raz pierwszy wystąpiła jako Toska (2010), którą później zaprezentowała podczas festiwalu oper Pucciniego w Torre del Lago.

Chiński sopran, Hui He, po raz pierwszy wystąpiła w MET w 2010 r. właśnie w roli Aidy. Urodziła się w Chinach w cesarskim niegdyś mieście Xi'an, znanym obecnie na całym świecie z armii wojowników terakotowych. We wrześniu 2000 r. wygrała drugą nagrodę w Operaliach Plácida Dominga, a 5 I 2001 r. zaśpiewała wraz z nim w koncercie w Szanghaju. W 2002 r. zdobyła pierwszą nagrodę w międzynarodowym konkursie Voci Verdiane w Busetto, a przewodnicząca jury, Leyla Gencer, obdarzyła ją wieloma pochwałami. Hui He znana jest we wszystkich prestiżowych operach z ról Verdiego i Pucciniego. Śpiewała już Linę w *Stiffelliu*, Manon Lescaut, Liu i Odabellę z *Atilli*. Jej Cio Cio San za każdym razem zbierała entuzjastyczne recenzje. Partię Toski, którą zaśpiewała w 2002 r. w Teatro Reggiao w Parmie studiowała z Rainą Kabaiwańską i od tego występu posypały się oferty na

wiele występów. Wystąpiła jako Aida w produkcji Franca Zeffirelliego na terenie niemal całych Włoch, zaprezentowała Amelię w *Balu maskowym* w Arena di Verona, a jej Butterfly z Festiwalu Pucciniano w Tore Del Lago (2003) zarejestrowano na filmie dokumentalnym *Madama Butterfly. L'empreinte du papillon* pokazanym we francuskiej telewizji kablowej.

Olga Borodina debiutowała w MET w 1997 r. jako Marina w *Borysie Godunowie*. Amneris po raz pierwszy zaśpiewała w MET 21 X 1998 r. i wraz z bieżącymi spektaklami rolę tę wykonała tu 35 razy.

Dolora Zajick (debiut w MET jako Azucena w 1988 r.) to „rekordzistka” MET w śpiewaniu partii Amneris. Po raz pierwszy usłyszano ją w tej roli 25 IX 1989 r. i pojawiła się w niej w MET aż 75 razy.

Roberto Alagna (debiut w MET jako Rodolfo w *Cyganerii* w 1996 r.) pierwszy i jedyne raz wystąpił tu jako Radames 16 X 2007 r.

Urodzony w 1962 r. w Arlington, stan Virginia, Carl Tanner najpierw zaśpiewał z zespołem MET jako Calaf w *Turandot* podczas dwóch koncertowych wykonań *Turandot* w parkach Nowego Jorku latem 2003 r. W MET zadebiutował w roli Dicka Johnsona w *Fanciulla del West* 27 XII 2010 r. Radames jest jego drugą partią w MET.

George Gagnidze (debiut w MET jako Rigoletto w 2009 r.) i Alberto Mastromarino (debiut w MET jako Alfio w 2009 r.) w partii Amonasra, Stefan Kocan (debiut w MET w partii Króla w *Aidzie*) jako Ramfis, po raz pierwszy zaśpiewali te partie właśnie w bieżącym sezonie.

Urodzony w Budapeszcie bas Miklos Sebestyen poza partią Króla w *Aidzie* ma w planach bieżącego sezonu w MET rolę Mnicha w *Don Carlosie*. W sezonie 2008/9 dołączył do zespołu opery w Lipsku. Śpiewał również w Monachium, Zurychu, Turynie, Monte Carlo, Bazylei i Budapeszcie.

Rozpoczynająca operę, po krótkim wstępie Ramfisa, *Celeste Aida* Radamesa jest zmorą dla wszystkich tenorów. Carl Tanner nie do końca poradził sobie z tessiturą. Lekko nosowy, nie do końca wyrównany w całości rejestru i nie zawsze „skoncentrowany” głos, śpiewał ją co prawda wolno i z wyczuciem stylu, ale nie była to najpiękniejsza jakość i barwa głosu. Nie wyróżnił się niczym specjalnym ani wokalnie ani aktorsko. We fragmentach, w których wymagana była liryczna płynność

głosu wypadł najatrakcyjniej jak np. w kończącym operę duecie z Aidą,

12 i 19 XII oraz w transmisji radiowej i do kin (15 XII) w roli Radamesa usłyszałam Roberta Alagnę. 12 XII *Celeste Aida* miało wiele pięknych miękko czułych momentów. Śpiewał dość wolno z uwypukleniem subtelności wyrazu uczuć Radamesa. Arię zakończył nie w górze, ale w dole, jak sobie tego życzył Verdi. Atrakcyjne wokalnie i interpretacyjnie wykonanie tej arii zepsuło zachowawcze wykorzystanie głosu i odwoływanie się niekiedy do falsetto. W całej operze głos nie zawsze był precyzyjny w intonacji, zdarzały się momenty siłowości, lekkiej chwiejności i niestety kilka lekko beczących fragmentów w scenie nad Nilem i scenie sądu. Jednym słowem nierówny głos, który jednak potrafił brzmieć atrakcyjnie głównie w środku rejestru i w lirycznych fragmentach. Dobrze zabrzmiał podczas transmisji, ale w przedstawieniu 19 XII na żywo w MET przeszedł siebie samego. „Rozkręcił się” i zrelaksował po nerwach związanych z przekazem do kin, nie było w jego głosie ani napięć, ani siłowości i brzmiał równo dźwięcznie. Pięknie i miękko wymodelował *Un trono vicino al sol*, a w końcowym duecie usłyszeliśmy wiele barw rozpacz i melancholijny smutek pożegnania ze światem. Tym razem słuchałam jego głosu z prawdziwą przyjemnością.

Słuchanie głosu Olgi Borodiny zawsze sprawia mi ogromną przyjemność. Piękna, ciepło miękka ciemna barwa i znakomity w dźwięczności dół. We wszystkich jednak widzianych i słyszanych przeze mnie spektaklach w MET nie poradziła sobie z górnymi dźwiękami roli, które wymagane są na początku aktu II i w scenie sądu nad Radamesem. Dyrygent celowo przykrywał zwiększonym wolumenem orkiestry jej głos, by owe braki nie były aż tak wyraźnie słyszalne. Głos polepszał się podczas kolejnych spektakli, stawał się pewniejszy i stabilniejszy w górze i w transmisji zaprezentował się najkorzystniej. Spekulujący w kuluarach podczas przerw widzowie niejednokrotnie wyrażali swe zdziwienie i przypisywali to paraliżującemu ją strachowi przed wykonaniem owych górnych tonów, które przecież, jak niejednokrotnie nam udowodniła, leżą w zasięgu jej głosu. Było jednak co podziwiać w interpretacji. Wyraźnie zaznaczyła swój status córy faraona, była szyderczo złowroga, zakochana, zrozpaczona, pełna dostojności i dumy.

Do kunsztu artystyczno-wokalnego Dolory Zajick (19 XII) w roli Amneris nie muszę chyba nikogo przekonywać. Jak zwykle rewelacyjna w każdym momencie spektaklu, doskonała w ujęciu dramatycznym, zachwycająca wokalnie w scenie sądu. Zajick z większą otwartością niż powściągliwa w demonstrowaniu uczuć Borodina, uwypukliła pasję i intensywność emocji. Jej Amneris to potężna piękna wokalnego i aktorskiego. Stojąca owacja przed kurtyną.

Od pierwszych fraz Aida śpiewana przez Monastyrską zaświadczała o jej zżyciu się z rolą, przemyślanej interpretacji i swobodzie wokalne w jej wykonaniu. Spory w mocy z odcieniami dramatycznymi, wyrównany i krągły przestrzennie głos z ogromną lekkością i dźwięcznością wspinał się w najwyższy rejestr. Odnosiło się wrażenie, że Monastyrska ma w górze jeszcze spory zapas możliwości wokalnych. Jej pełna koncentracja skierowana była na interpretacyjne barwy i modulacje fraz roli, piana i pianissima, które wywarły ogromne wrażenie przede wszystkim w *Numi pieta*. Tradycyjnie jednak prawdziwym testem możliwości wokalnych Aidy jest scena nad Nilem, w której poza niezwykle trudną *O patria mia*, Aida musi okazać się wiarygodna w konfrontacji z ojcem – królem Amonasrem oraz być wystarczająco piękna wokalnie i uwodzicielska w kuszeniu Radamesa. A tu potrzebne są najpierw barwy złamane-go serca kochanki, oskarżającej swego wybranego o zdradę i brak uczuć, by za chwilę w ciepło miękkich tonach roztoczyć przed nim czarującą wizję wspólnego, szczęśliwego życia po ucieczce z Egiptu. To prawdziwe tour de force dla każdego sopranu podejmującego się tej roli. I tu Monastyrska wypadła znakomicie. Precyzja intonacyjna w górze, piękna płynność i piana. Podczas przerwy słyszałam nawet głosy, że od czasów legendarnej Leontyne Price jest to chyba najlepszy głos jaki słyszano w tej roli w MET.

19 XII rolę Aidy zaśpiewała Hui He. Nie ma może aż tak spektakularnego w mocy głosu jak Monastyrska, ale wynagradza to z nawiązką wielką muzykalnością i stylem. Mniej stali, więcej aksamitu. U Monastyrskiej jest więcej intensywności w dramatycznych emocjach, które niekiedy ujawniały lekką ostrość głosu, a He prezentuje więcej melancholijnej liryczności, rozterek serca i refleksyjności. Jej Aida jest bardziej subtelna i kobieco miękka.

Odnosiło się też wrażenie, że posiada szerszą paletę barw w modulacjach głosu. Czarowała pięknem barwy i dźwięczności w pianach w *Numi pieta*, pewnie, lekko i precyzyjnie zabrzmiała w *O patria mia*, a jej uwodzicielska miękkość głosu w duecie z Radamesem mogłaby nakłonić do ucieczki najbardziej oddanego patriotycznej sprawie wojownika. Słysząc więc było i melancholijną refleksję w żalu za utraconą ojczyznę i tragedię rozpacz w konfrontacji z Ojcem. W końcowym duecie z Alagną słyszeliśmy natomiast prawdziwie wiarygodną parę tragicznych kochanków, a jego „sceniczna chemia” z He była zdecydowanie większa niż z Monastyrską. Mniej sztywności, więcej ciepłych uczuć i ich scenicznej manifestacji. He przekazała nam tę rolę bez cienia popisowości, cały czas w służbie kompozytora.

Po zakończeniu tego wieczoru, ktoś z widowni rzucił na scenę bukiet czerwonych róż przeznaczonych dla Hui He. Alagna podniósł go i z galanterią wręczył swej Aidzie, a ta w pięknym geście szacunku, z ukłonem głowy na wyciągniętych rękach skierowała go z niemą prośbą o przyjęcie w stronę Dolory Zajick. Trudno było oczywiście odmówić, ale Zajick nie zatrzymała róż dla siebie. Szerokim gestem rzuciła bukiet w stronę widowni przy akompaniamencie głośnych wiwatów i oklasków.

Bardzo dobre wrażenie wywarli na mnie w partii Amonasra Alberto Mastromarino i George Gagnidze. Dobre, silne głosy o atrakcyjnej barwie. Obaj bardzo przekonujący dramatycznie w interpretacji, która nie poświęcała płynności frazowania i śpiewności linii melodycznych Verdiego. Sprawdzili się w wielce wiarygodnej konfrontacji z Aidą w scenie nad Nilem. W obu przypadkach byli i ojcami i królami, a rozgoryczenie i gniew w momencie wyrzekania się córki przepełnione było też bólem na granicy rozpacz.

Głęboko soczysty głos Ramfisa nie pozostawił nikomu wątpliwości, kto rządzi Egiptem. W porównaniu z Królem, dominował mocą, charyzmą i świetnym wokalem i interpretacyjnie ujęciem roli. Król miał zbyt cichy i niewystarczająco głęboki głos do tej roli w MET.

Bardzo dobre wrażenie wywarła natomiast Jennifer Check użyczająca swego głosu zza sceny jako Kapłanka w scenie w Świątyni.

Fabio Luisi, który nie popisał się zbytnią wnikliwością w prezentacji *Balu maskowego* w bieżącym sezonie, w *Aidzie* zadowolili

chyba wszystkich wielbicieli Verdiego. Jak mówił w wywiadach, *Aida* to jedna z jego najbardziej ulubionych oper Verdiego. I słysząc to było wyraźnie w prezentacji jej partytury. Bardzo dobry i wysmakowany muzycznie wstęp. Wolno z odcieniami barw orkiestracji Verdiego i znakomicie narastającej dramatycznej dynamiki. Świetnie panował nad sekcją dętą, która zaprezentowała jasno błyszczące brzmienia trąbek. Wyrażna była tym razem koncepcja całości. Grał szeroką, śpiewną, płynną frazę, gdzie trzeba był i „grandeur”, i dramat, a w scenie w świątyni uwypuklił świetliste, uduchowione ujęcie muzyki. Znakomity był w tempach i uroczystym brzmieniu w *Marszu triumfalnym*. Zdarzały się co prawda momenty niepotrzebnie przyspieszonych temp jak np. w wezwaniu do wojny *Guerra, guerra*. Bardzo dobrze jednak współpracował ze śpiewakami, był z nimi cały czas i wspomagał na rozmaite sposoby – wedle potrzeb. Najślabiej zabrzmiał 19 XII, jakby był już zmęczony w 10. jej spektaklu i dość automatycznie prowadził orkiestrę.

Na ogromną owację zasłużył doskonały chór MET, który popisał się pięknym współbrzmieniem głosów, a piana i pianissima w scenie w świątyni dawno nie były tak subtelne i doskonałe.

Widownia zmęczona widać ekscesami nowych ujęć scenicznych oper Verdiego w MET, nagradzała w kolejnych odśłonach produkcję burzliwymi oklaskami. Jak zwykle brawa zebrał *Marsz triumfalny*, ale pierwsze oklaski otrzymały konie otwierające paradę. Zatrudniono ich aż pięć. Dwa białe, bogato przystrojone, z białymi piórami na łbach, ciągnące rydwan z Radamesem, nie były za bardzo zachwycone pobyciem na scenie. Szczególnie ten z tyłu, grzebał niecierpliwie kopytem i potrząsał łbem, chcąc się zapewne pozbyć irytującej go ozdoby. Obyło się jednak bez wypadków, udało się je nieco uspokoić i po krótkim pobycie na scenie z wyraźną ulgą i żwawo zniknęły za kulisami z pustym już rydwanem.

Znakomita, niedawno odnowiona przez Aleksieja Ratmańskiego choreografia baletów w *Aidzie*, też wywarła jak najlepsze wrażenie. Kocio miękkie ruchy tancerzy solo (Christine Hamilton i Bradley Shelver 26, 29 XI, Laura Otto i Scott Weber 12 i 19 XII), którzy jak się zdawało w wielu momentach zaprzeczali prawom grawitacji, oraz cała zespół tańczący w marszu triumfalnym, za każdym razem gorąco oklaskiwano. 🎭

TROJANIE MET wznowiła w bieżącym sezonie w 7 spektaklach *Trojan* Berlioz. Produkcję zrealizowała Francesca Zambello (dekoracje: Maria Bjornson, kostiumy: Anita Yavich, choreografia: Doug Varone, światło: James F. Ingalls). Po raz pierwszy pokazano ją w 2003 r. Dokładną relację z tego wielkiego wydarzenia muzyczno-teatralnego już zdałam w *Muzyka21* (6/35 z 2003 r.). W bieżącym sezonie widziałam dwa przedstawienia 17 i 26 XII oraz słyszałam transmisję radiową i do kin 5 I 2013.

Tym razem za pulpitem dyrygenckim stanął Fabio Luisi. W części I – *Zdobycie Troi* – usłyszeliśmy: Deborah Voigt (Kasandra), jako Choreb wystąpił 17 XII Stephen Gaertner (zastępując chorego Crofta), a 26 XII już zdrowy Dwayne Croft, Marcella Giordaniego (17 XII), Bryana Hymela (26 XII i 5 I, debiut w MET) jako Eneasza, Julie Boulianne jako Askanio. W części II – *Trojanie w Kartaginie* – wystąpili: Susan Graham (Dydona), Karen Cargill (Anna), Eric Cutler (Iopas), Kwangchul Youn (Narbal/bóg Merkury), Paul Appelby (Hylas). Poza zespołem baletu MET tańczyli dla nas solo w części I Alex Springer (Laokon), a w części II: para podczas królewskich łowów – Julia Burrer i Andrew Robinson, duet na dworze Dydony – Christine McMillan i Eric Otto.

Susan Graham wycofała się z powodu choroby z dwóch spektakli i zastąpiła ją Elizabeth Bishop (29 XII i 1 I 2013). Po trzech spektaklach Marcello Giordani wycofał się z roli Eneasza i zastąpił go w pozostałych przedstawieniach młody, 33-letni amerykański tenor Bryan Hymel, który zadebiutował w MET 26 XII. Podczas pierwszych trzech spektakli *Trojan* w MET, Hymel śpiewał w Covent Garden w *Robert le Diable* Meyerbeera. Po ostatnim spektaklu w Londynie, w piątek 21 XII wsiadł w samolot do Nowego Jorku na debiut w roli Eneasza.

Bryan Hymel urodził się 8 VIII 1979 r. w Nowym Orleanie. Jako dziewiętnastolatek zdobył pierwszą nagrodę w Verdi Aria Competition podczas muzycznego festiwalu w Aspen. Rok później był najmłodszym uczestnikiem wielkiego finału przesłuchań do MET. Profesjonalnie zadebiutował w 1998 r. w niewielkiej roli postać Filistynów w *Samsonie i Dalili* w Nowym Orleanie, gdzie śpiewał później

wiele rozmaitych ról. W Europie po raz pierwszy pojawił się w 2007 r. podczas Wexford Festival, gdzie wykonał partię Księcia w *Rusalka*. Potem przyszedł debiuty w Nowym Jorku – recital z Michelle DeYoung i w Carnegie Hall jako jeden z uczestników gali zorganizowanej z okazji 100 przedstawienia Eve Queller, w którym śpiewał u boku Renée Fleming, Marcella Giordaniego i Dolory Zajick. W roli Don Joségo wystąpił w Covent Garden, Kanadzie, Wenezueli i La Scali. Eneasza zaśpiewał najpierw w De Nederlandse Opera, a potem, w czerwcu 2012 r. w Covent Garden.

Szkocki mezzosopran, Keren Cargill (Anna) debiutowała w MET w 2012 r. jako Waltrauta, którą ma i w tym sezonie zaśpiewać w MET. Ma też zaplanowany na ten sezon debiut w Covent Garden (Pierwsza Norna w *Zmierzchu bogów*), występy w *Gurrelieder* Schoenberga z berlińskimi filharmonikami, oraz koncerty w Rotterdamie, Bostonie i Filadelfii.

Amerykański baryton Stephen Gaertner, który zastąpił 17 XII Dwayne'a Crofta, debiutował w MET w 2007 r. jako Enrico w *Łucji z Lammermoor*. Wystąpił tu później w ponad 30. spektaklach we wspomagających partiach. W bieżącym sezonie ma zaplanowane w MET występy jako Montano w *Otelli* i w roli Berlingeria we *Francesce da Rimini*.

Spektakl 17 XII był ogólnie znacznie poniżej oczekiwań i poziomu MET tak wokalnie, jak muzycznie. Luisi nie radził sobie z ogarnięciem wielkości i złożoności partytury Berlioza. Ani tempa, ani barwy orkiestracji, ani dynamika, ani ciągłość i płynność nie zaświadczały o choćby poprawnym jej odczytaniu, żeby nie wspomnieć o jakiegokolwiek koncepcji jej prezentacji. Nieco się polepszyło w drugiej części, w *Trojanach w Kartaginie*, ale nadal odnosiło się wrażenie, że Luisi uczy się partytury podczas przedstawienia. Ogólnie grał muzykę Berlioza w bardzo wyciszony sposób jako tło, choć zdarzały się niekiedy niczym nie uzasadnione zrywy w forte. Nie usłyszeliśmy więc tego wieczoru szerokich fraz, pięknych barw orkiestracji, czy elegancji, a całość rozpadała się na nie łączące się ze sobą fragmenty.

Deborah Voigt brzmiała bardzo cicho, niekiedy wręcz ledwo słyszalnie, oszczędzała głos, a to co dało się słyszeć było zadziwiająco niedobre. Siłowość, nieatrakcyjna barwa, lekkie rozchwianie, problemy z intonacją.

Marcello Giordani nie powinien się być w ogóle podjąć partii Eneasza. Było bardzo źle pod każdym względem.

Prawdziwie dobrą śpiewaczką okazała się Susan Cargill, mezzosopran o ładnych ciemnych barwach, dobrym prowadzeniu frazy i ogólnej elegancji wykonawczej. Jej duet z Dydoną okazał się jedną z najwięk-

wywarła natomiast Julie Boulianne jako Askaniusz. Ładny, dźwięczny, młodzieńczy głos, świetnie dopasowany do roli syna Eneasza.

Tego wieczoru Susan Graham miała problemy z górnymi tonami roli. Może był to już początek jej choroby. Poza tym była jedynym powodem, dla którego warto było

H. Berlioz – *Trojanie*
Dwayne Croft jako Coroebus
fot. Cory Weaver/MET



szych atrakcji wokalnych tego wieczoru. Drugim wokalnie najlepszym fragmentem był duet Anny i świetnego basa, Kwangchula Youna.

Nie zachwycił Iopaz (Eric Cutler) z lekko chwiejnym głosem, siłową niezbyt precyzyjną intonacyjnie górą, ani Hy-las, Paul Appelby. Znakomite wrażenie

doszedź ten niemal cztero i pół godzinny spektakl do końca. W akcie ostatnim zaprezentowała bowiem wspaniałe wokально-dramatyczne ujęcie roli. Jak mówiła w wywiadach, Dydona to Mount Everest dla mezzosopranów, rola nie tylko złożona i trudna wokalnie, ale również niezmiernie bogata pod względem interpretacyjnym.

Za naszych czasów jedynie nie żyjąca już Lorraine Hunt-Lieberson potrafiła uchwycić każdy z aspektów tej partii.

Tak więc tego wieczoru, poza wspomnianymi powyżej śpiewakami, podziwiałam produkcję, świetny jak zwykle chór, tancerzy baletu i wspaniałe solo na klawecie poprzedzające wejście Andromachy w części I.

Przedstawienie 26 XII różniło się wokalną i muzyczną jakością od tego z 17 XII. Luisi nieco lepiej oswoił się z partyturą, choć nadal *Zdobycie Troi* brzmiało niestylowo. Skrzydła rozwinął nieco w części II, ale nadal nie odczuwało się wyraźnej koncepcji muzycznej. Voigt znów brzmiała zdecydowanie za cicho. Głos był drżąco chwiejny, niestabilny, nieatrakcyjny w barwie i ze słabym dołem.

Debiutujący w partii Eneasza Hymel okazał się po Giordanim niemal objawieniem. Dość silny, wyrównany, ze sporą lekkością wykonawczą w górze. Miałam jedynie zastrzeżenia do tendencji do no-

sowego brzmienia głosu. Eneasza to jedna z najtrudniejszych partii dla tenora we francuskim repertuarze, wymagająca opamiętania rozmaitych stylów i ogromnej palety barw. Musi być bowiem i heroicznie, dramatycznie silny z dobrą górą rejestru, ale co najważniejsze, umiejętnie zaprezentować wyrafinowaną elegancję w lirycznych fragmentach. Hymel najlepiej brzmiał właśnie w płynnym liryzmie partii, a szczególnie w ciepło miękko czułym duecie miłosnym z Dydoną kończącym akt IV.

Tym razem przerwę pomiędzy częściami przedłużono o około 30 minut. Jako powód podano trudności techniczne na zapleczu przy zmianie dekoracji.

I tego wieczoru Graham miała lekki problem z górnymi tonami roli, ale wspaniała dramatycznie wokalna brawura w akcie V wynagrodziła nam ich brak.

Fabio Lusi przebrnął raczej niż zagrał partyturę Berliozą, choć słyszalna była poprawa. Chór, Anna i Narbal okazali się ponownie bardzo atrakcyjni, a debiutujący

w MET Hymel zebrał stojącą, burzliwą owację od zachwyconej widowni.

Transmisji radiowej słuchałam więc wręcz z niedowierzaniem. Poprawa pod każdym względem była niesłychana. Voigt miała zupełnie niezły występ, zaprezentowała wszelkie dobra swego głosu z nadal atrakcyjnie brzmiącą górą. Był to też najlepszy spektakl dla Susan Graham. Doskonale wypadł jej duet z Anną. Hymel też wywarł bardzo pozytywne wrażenie, choć nadal nie mogę pozbyć się zastrzeżeń do nosowości śpiewu. Wspomagające role wypadły szalenie korzystnie (Anna i Narbal), a chór był wspaniały. Odniosłam więc wrażenie, że do transmisji słuchałam w MET prób przed wydarzeniem, które zostaje przekazywane na żywo do kin i jest rejestrowane na DVD. To oczywiście bardzo nie fair w stosunku do widowni MET, która słuchała złych lub nieciekawych pod względem muzycznym i wokalnymi spektakli. Poza transmisją radiową – rozczarowujące wznowienie *Trojan* Berliozą. ☹

CYRULIK SEWILSKI Od kilku już lat w sezonie świątecznym MET prezentuje spektakle przeznaczone dla najmłodszych. Tym razem przygotowano angielskojęzyczną, skróconą do około 2 godzin wersję *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego w znanej już nam (prapremiera produkcji 2006 r.) oprawie scenicznej Bartletta Shera (dekoracje: Michael Yeorgan, kostiumy: Catherine Zuber, światło: Christopher Akerlind).

Premiera sezonu odbyła się 18 XII, a poza tym zaplanowano 2 spektakle matinée (22 XII transmisja radiowa) i 4 wieczorne przedstawienia.

Tłumaczenia na angielski dokonał J. D. McClatchy, a pod batutą Yvesa Abela usłyszeliśmy: Rosina – Isabel Leonard, Hrabia Almaviva – Alek Shrader, Figaro – Rodion Pogossow, Doctor Bartolo – John Del Carlo, Don Basilio – Jordan Bisch. Kontinuo na klawesynie grał Robert Morrison.

J. D. McClatchy poprzednio już z wielkim sukcesem dokonał tłumaczenia skróconej angielskojęzycznej wersji *Czarodziejskiego fletu* dla MET. Tym razem nad projektem opracowania śpiewanej po angielsku wersji libretta czuwał dramaturg MET, Paul Cremona, a od strony muzyczno-wokalnej Dennis Giauque. Ich zadaniem było wykreowanie 90-minutowej wersji

Cyrulika, czyli mniej więcej tyle ile trwa akt I włoskiego oryginału. Po około roku współpracy przygotowano partyturę dla śpiewaków. W tak skondensowanej wersji poświęcono sporo znanych wszystkim fragmentów muzyki: część uwertury czy arię Don Basilio *La Calunnia*. Dokonywano oczywiście przeróbek i poprawek, i trwało to stosunkowo bardzo długo, szczególnie jeśli przypomnimy sobie, że w 1816 r. Cesare Sterbini napisał libretto w 12 dni, a Rossini skomponował muzykę w 13.

Urodzony w Kanadzie Yves Abel debiutował w MET (2002) prowadząc orkiestrę MET właśnie w *Cyruliku sewilskim*. Poza tym usłyszeliśmy go tu w *Córce pułku*, *Madama Butterfly*, *Trawiacie* i *Carmen*.

Nowojorski mezzosopran Isabel Leonard (Rosina) najpierw zaśpiewała w MET Stephana (*Romeo i Julia*, 2007). Potem powierzono jej partię Dorabelli, Zerliny i Cherubina.

Urodzony w Moskwie baryton, Rodion Pogossow wystąpił już w MET w pełnej wersji *Cyrulika* jako Fiorello. Debiutował w MET jako Herald w *Otellu*, gali otwierającej sezon 2001/2. Potem śpiewał tu Papagena i Marulla (*Rigoletto*).

Alek Shrader, jeden ze zwycięzców wielkich finałów przesłuchań do MET z 2007 r., zadebiutował tu w tym sezonie jako Ferdynand w *Burzy Adesa*. Młody, urodzony w Cleveland tenor ma w planach bieżącego sezonu Don Ramira w

Kopciuszkę w Hamburgu, Ernesta w *Don Pasquale* podczas festiwalu w Glyndebourne i recital w Carnegie Hall. Wiele już śpiewał na terenie USA, wystąpił już też w Glyndebourne, Francji, Monachium i podczas festiwalu w Salzburgu.

Pochodząca z Kalifornii Claudia White (sopran, Berta) debiutowała w MET w 1998 r. jako Pierwsza Dama w *Czarodziejskim fletu*, a potem śpiewała wiele wspomagających ról.

Stałym elementem tej produkcji *Cyrulika* był Rob Besserer w niemej, ślapstickowo-komicznej roli służącego Don Bartola, w której powrócił też urodzony w San Francisco bas-baryton John Del Carlo.

Niewielką w tej skróconej wersji partię Don Basilio zaśpiewał amerykański bas Jordan Bisch. Zadebiutował w MET jako Drugi Rycerz w *Parsifalu* (2006), a potem usłyszeliśmy jego głos jako Króla (*Aida*), Księcia Werony (*Romeo i Julia*), Trojanina (*Idomeneo*) i Ceprana (*Rigoletto*).

Pierwszy spektakl w tej wersji słyszałam w bieżącym sezonie w transmisji radiowej 22 XII i przyznam, że poczułam się rozczarowana. Wydawało mi się, że linie wokalne Rossiniego bardzo ucierpiały w ich angielskim przekładzie. Pomijam oczywiście skróty w partyturze, które wielbicielom tej opery mogły wydać się wręcz świętokradztwem – uwertura trwająca mniej niż 2 minuty czy bardzo okrojone lub opuszczone arie. Odnosiło się wrażenie,

że śpiewacy niezbyt dobrze czują Rossinię śpiewając go po angielsku. Brzmiało to jak teatr muzyczny z fragmentami opery. Zbyt wiele deklamacyjno śpiewnych recytatywów, za mało śpiewania, a muzyka rwała się na poszczególne, nielączące się ze sobą kawałki ilustrujące akcję sceniczną. Wokalnie na duże brawa zasłużyła przede wszystkim Isabel Leonard za Rosinę. Udało jej się zachować integralność

Cyrulika sewilskiego miała miejsce 18 XII, a więc transmisja 22 XII była drugim jego spektaklem.

W MET widziałam i słyszałam *Cyrulika* 3 I 2013 i było to jego 6. i przedostatnie wystawienie w tym sezonie. Aż trudno mi było uwierzyć, że słucham tej samej wersji, z tym samym dyrygentem i obsadą wokalną, z wyjątkiem Claudii White, Berty, która zachorowała, i którą

zawiódł, a wszyscy byli przy głosach. Stylowy, uroczy komicznie spektakl zachwyił więc nie tylko dzieci, ale i towarzyszących im dorosłych.

Wniosek, jaki nasunął mi się po tym przedstawieniu, był oczywisty: przyznano obsadzie i dyrygentowi zbyt mało prób. Nie da się bowiem inaczej wyjaśnić aż tak drastycznego niedogrania i niedośpiewania w drugim spektaklu i tak wspaniałej formy w 6.

G. Rossini – *Cyrulik sewilski*
Isabel Leonard (Roszyna) i Rodion Pogossow (Figaro)
fot. Ken Howard/MET



stylu i brzmiała najbardziej po rossiniowsku ze swym ładnym w barwie giętkim w pasażach koloraturowych głosem. Reszta wokalnej obsady miała swoje momenty i, co było wyraźnie słyszalne, znacznie lepiej wypadła w wolniejszych tempach.

No cóż, pomyślałam sobie, widać nie wszystko daje się przerobić na spektakl dla dzieci. Premiera sezonu tej wersji

zastąpiła tego wieczoru Holli Harrison. Dzień do nocy – różnica na korzyść była aż tak wielka. Wszystko i wszyscy dograli się i rozśpiewali i nareszcie można było docenić ich wysiłki. Okazało się też, że znakomity przekład libretta na angielski świetnie wpasowywał się w linie wokalne. Pełen energii akcji scenicznej i znakomitego śpiewu wieczór. Tym razem nikt nie

3 I poza śpiewakami wielkie brawa przed kurtyną zebrał osiołek Gabriele, który ku ucieście dzieci grał w wielu scenach prominentną choć, na szczęście, niemą rolę. Stojącego w szeregu wśród solistów Gabriele'a jedna ze śpiewaczek dyskretnie nagradzała marchewkami, które w dość szybkim tempie zniknęły w jego pyszczku. A więc pyszna zabawa dla wszystkich. ☺

Wielka Brytania dała mi wolność wyrażania siebie

z wybitną pianistką Valentiną Seferinową rozmawia Łukasz Kaczmarek

Właśnie ukazała się pani płyta z muzyką Ludomira Różyckiego. Proszę opowiedzieć nam o pani refleksjach związanych z tą muzyką. Co jest najtrudniejsze dla wykonawcy? Z twórczością jakich innych kompozytorów mogłaby pani porównać muzykę Różyckiego?

Gdy pierwszy raz ujrzałam partytury Ludomira Różyckiego, pomyślałam sobie, że są to utwory znakomicie napisane na fortepian. „On musiał być pianistą” – taka myśl przeszła mi przez głowę. Oczywiście fakt, że Różycki był pianistą powoduje, że jego muzyka na ten instrument stawia przed wykonawcą różne wyzwania. Jednak skomplikowanie fortepianowej faktury pozostaje tutaj raczej w służbie muzyki, nie zaś, jak w przypadku tak wielu innych kompozytorów, stanowi pole dla wykonawczego popisu. Przykładem może być *Skowronek* op. 55, gdzie mamy do czynienia z długimi trylami, trwającymi blisko 1 minutę.

Inną cechą muzyki Różyckiego, jaka wprawiła mnie niemal w osłupienie, był fakt, iż mimo, że był to XX-wieczny kompozytor, jakże inspirująca pozostała u niego melodyka i harmonika! Są one niczym wolny strumień wypływający z każdego pojedynczego akordu, frazy; coś absolutnie fantastycznego!

Styl kompozytorski Różyckiego ewoluował w ciągu całego jego życia. We wcześniejszych utworach, jak np. w *Grze fal* op. 4, był bardzo romantyczny, w op. 6 czy op. 15 – niewinny, znakomicie obrazowy, niezwykle barwny, niemalże Skriabinowski, zaś już w op. 55 – to malarstwo dźwiękowe nabiera niezwyklej wrażliwości, granicząc niemalże z muzyką impresjonizmu. Te zmiany w stylu kompozytorskim Różyckiego są tak fascynujące – to jest niczym podróż w czasie! Osobiście, kocham każdy z tych etapów. Wykonywanie tej muzyki było dla mnie, zarówno jako pianistki, jak i wielbicielki muzyki, wielkim przeżyciem!

Niedawno znakomita bułgarska pianistka Valentina Seferinova dokonała dla wytwórni Acte Préalable kolejnego nagrania z muzyką polską. Po twórczości Zygmunta Noskowskiego przyszła kolej na Ludomira Różyckiego, którego 60. rocznica śmierci i 130. rocznica urodzin obchodzona jest w tym roku. Z tej okazji przeprowadziliśmy z artystką wywiad.

Czy to jest pierwszy raz, gdy sięgnęła pani po polską muzykę?

Ależ skąd! Moje pierwsze spotkanie z muzyką polską miało miejsce w roku 2008, kiedy nagrywałam w Warszawie dla Acte Préalable muzykę XIX-wiecznego twórcy, Zygmunta Noskowskiego. Był to czas, gdy zadałam sobie wiele pytań w związku z historią muzyki. Często pytałam samej siebie, co stało się z polską muzyką po Chopinie... Wydawało mi się, jakby nagle na przełomie XIX i XX w., nazwiska Paderewskiego i Szymanowskiego, pojawiły się niemal z nikąd... A co działo się pomiędzy? – często zastanawiałam się. I to właśnie wówczas odkryłam, dzięki osobie producenta muzycznego i wydawcy, Jana A. Jarnickiego, niektóre brakujące ogniwa, m.in. Noskowskiego. Kiedy grałam muzykę Noskowskiego po raz pierwszy, od razu pokochałam ją, a w roku 2008 dokonałam nagrania pierwszego woluminu utworów fortepianowych tego twórcy, które było światową premierą fonograficzną. Jest dla mnie wielkim zaszczytem być wliczoną w poczet artystów nagrywających dla Acte Préalable! Jest to wytwórnia, która przywraca do życia to bogate dziedzictwo muzyki i sztuki, jaką może poszczycić się Polska. Chciałabym, by było więcej ludzi i wytwórni płytowych, zainteresowanych naszą przeszłością i dziedzictwem, nie zaś skupiających się na nagraniu po raz 1001. *Sonaty księżycowej*, czy *I Koncertu Chopina*.

Jest pani bułgarską pianistką żyjącą w Wielkiej Brytanii. To bardzo interesujące połączenie. W jaki sposób taka

„mieszanka” wpływa na pani sztukę?

To jest ciekawe pytanie! Postaram się streścić moją wypowiedź do jednego zdania: Bułgaria rozpoznała mój muzyczny talent, dała mi znakomitą edukację i zrobiła ze mnie pianistkę, Wielka Brytania zaś dała mi wolność wyrażania siebie i umożliwiła odnalezienie siebie jako artysty.

Proszę opowiedzieć nam o pani muzycznych nauczycielach, mentorach, osobach, które miały największy wpływ na pani sztukę. A może ma pani swojego ulubionego pianistę, będącego dla pani źródłem inspiracji?

Kiedy byłam mała, miałam 6 lat, moi rodzice kupili dla mojej starszej siostry, która była obiecującą wiolonczelistką, fortepian. W chwili, gdy ten instrument zawitał do naszego domu, pomyślałam sobie: kocham go, chcę grać na nim! Moi rodzice nie byli jednak zafascynowani tym pomysłem, tym bardziej, że zbliżałam się do wieku, kiedy powinnam pójść do szkoły. Postawili mi więc cel: miałam rok na to, aby udowodnić im, że potrafię pisać, czytać, płynnie dodawać i odejmować. Jeśli temu sprostam, wówczas będę gotowa rozpocząć naukę gry na fortepianie. Cóż, nie mogłam długo czekać, więc przez pierwszy rok nauki w szkole ze wszystkich sił starałam się zrobić co tylko mogę. Rodzice pozwolili mi więc uczęszczać do miejscowej szkoły muzycznej i pobierać lekcje fortepianu. Miałam 7 i pół roku. W przeciągu dwóch lat poczyniłam znaczne postępy, a nawet prześcignęłam moich kolegów, zdobywając w ogólnokrajowym konkursie 4. nagrodę! W tym też czasie, przygotowując się do konkursu, dzięki mojemu nauczycielowi poznałam mego późniejszego profesora, dr Lubomira Dinolowa. To jest właśnie osoba, która wzięła mnie pod swoje skrzydła, ukazując właściwą muzyczną drogę i pomagając stać się pianistką. Bez niego nigdy nie stałabym się tym, kim teraz jestem. On był najbardziej inspirującą osobą,



W hołdzie Ludomirowi Różyckiemu 1883 – 1953



LUDOMIR RÓŻYCKI

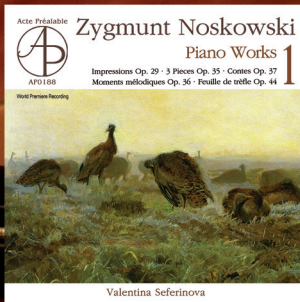
Piano Works

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

1



Valentina Seferinova, piano



Zygmunt Noskowski Piano Works

Impressions Op. 29 • 3 Pieces Op. 35 • Contes Op. 37
Moments mélodiques Op. 36 • Peuille de trefle Op. 44

1



Valentina Seferinova

także pod względem osobowościowym, która wyniosła mój talent na zupełnie nowy poziom i wskazała drogę rozwoju, nie tylko jako pianistki, lecz, w szerszym znaczeniu, jako muzyka. On też pobudził moją chęć poszukiwania bardziej niezwykłego repertuaru (który nie był zbyt przychylnie widziany w czasach panującego systemu komunistycznego, w którym wzrastałam) i zachęcał mnie na każdym moim kolejnym kroku. Byłam, jestem!, wielką szczęściarą, że miałam go jako jedyne go nauczyciela aż do czasu ukończenia przeze mnie studiów, potem zaś – jako doradcę i przyjaciela przez resztę mojego życia!

Inną osobą, która pomogła mi odkrywać inspirującą, lecz przez długi czas zapomnianą muzykę (co stało się moją wykonawczą pasją), jest Gareth Vaughan, którego spotkałam w Wielkiej Brytanii, gdy był menadżerem w Nowym Teatrze Królewskim w Portsmouth. Po jednym z pierwszych koncertów, jakie dałam w Wielkiej Brytanii, podszedł do mnie i powiedział: „pani Seferinova, zauważyłem, że lubi pani grać niezwykle repertuar. To fascynujące! Zastanawiam się, czy gra pani coś Joachima Raffę?”. Cóż, jedyne co wiedziałam o Raffie, to to, że był kompozytorem i o jego związkach z Lisztem, nigdy jednak nie słyszałam jego muzyki: w czasie gdy studiowałam, nie natrafiłam na żadne nagrania. Moja odpowiedź brzmiała więc: „Niestety, nie”. Vaughan powiedział: „Tutaj ma więc pani kilka partytur, proszę spojrzeć na nie i powiedzieć mi, co pani o nich sądzi”. Byłam wówczas zajęta koncertami, spodziewałam się też syna, do partytur sięgnęłam więc kilka miesięcy później. Kiedy zaczęłam grać, nie mogłam przestać. Musiałam każdą z nich przegrać do końca i natychmiast łakomie sięgałam po kolejną – to była piękna muzyka! Chwyliłam za telefon i powiedziałam Vaughanowi: „Uwielbiam tę muzykę! Gdzie udało się panu ją znaleźć?”. „Czy chciałaby pani ją nagrać” – spytał Vaughan. Reszta jest historią: zarejestrowałam pierwszą kompletną płytę z muzyką fortepianową Raffę. Niedługo potem byłam pierwszą odtwórczynią *I Koncertu fortepianowego* Solomona Jadassohna, nagrałam też płytę *Muzyka zapomnianych kompozytorów żydowskich*. Wkrótce Vaughan przedstawił mnie panu Jarnickiemu, który zapoznał mnie z zapomnianą muzyką polską! I oto doszliśmy do punktu, od którego rozpoczęliśmy naszą rozmowę – moich nagrań muzyki Noskowskiego i Różyckiego.

A co jest głównym źródłem pani poza muzycznych inspiracji? Czy ma pani takie?

Oczywiście, wokół nas jest naprawdę sporo nie-muzycznych źródeł inspiracji, na przykład dla moich muzycznych wykonaw. Czasem jest to przyroda (oczywiście, przyroda inspirowała też tak wielu innych muzyków!), czasem jest to inna forma sztuki – poezja, malarstwo, rzeźba, architektura, czasem są to uczucia i doświadczenia życiowe, szczęście, miłość do mojego męża i syna, która stała się inspirująca dla tak wielu interpretacji! Są niezliczone źródła inspiracji dokoła nas – potrzebujemy tylko je odnaleźć i napęlić muzyką.

A czy ma pani swojego ulubionego kompozytora – jako pianistka i jako miłośnik muzyki?

To jest pytanie, na które nigdy nie lubiłam odpowiadać. Ktoś powiedział, że „nie ma dobrej ani złej muzyki; jest tylko dobrze lub źle wykonana”. Na podstawie tego, naprawdę nie mogę powiedzieć, że mam jakąś ulubioną muzykę. Muszę jednak dodać, że najbardziej lubię muzykę romantyczną i post-romantyczną, impresjonistyczną. A muzyka słowiańska zawsze była mi tak bliska...

Proszę opowiedzieć nam jeszcze o swoich planach na przyszłość.

Połączenie wykonawstwa i pedagogiki muzycznej jest czymś, co przez wiele lat udawało mi się robić i, mam nadzieję, że tak pozostanie. Mówiąc szczerze, mój terminarz koncertowy jest szczerze wypełniony. Wciąż jest też tak dużo muzyki, która pozostaje zapomniana i potrzebuje przywrócenia życiu, jest tak wiele projektów, w których chciałabym wziąć udział – trzeba tylko znaleźć czas, by wszystko ze sobą pogodzić. Mogę jednak zdradzić, że jednym z moich kolejnych planów jest nagranie muzyki polskiej w duecie fortepianowym z moją partnerką muzyczną, Venerą Bojkovą (tworzymy razem *Va i Ve* duet). Reszta informacji niech będzie niespodzianką dla czytelników **Muzyka21**, aż do następnego razu!

Czego mogę zatem pani życzyć?

Bardzo bym chciała, i mam wielką nadzieję, aby być w Polsce wcześniej, niż za 4 lata, jak to miało miejsce ostatnio.

Tego pani życzymy i serdecznie zapraszamy!

Na bogaty i różnorodny repertuar tej cenionej artystki złożyło się blisko pięćdziesiąt mezzosopranowych partii w operach Verdiego, Bizeta, Moniuszki, Rossiniego, Wagnera i Belliniego. Nie stroniła też od partii w operach współczesnych Krzysztofa Pendereckiego, Dymitra Szostakowicza, Zygmunta Krauzego czy George'a Enescu. Przez wszystkie lata kariery była zasadniczo solistką Teatru Wielkiego w Warszawie i Poznaniu. Na tej ostatniej scenie najczęściej podziwiano ją jako Azucenę. Jednym z przedstawień *Trubadura* z jej udziałem dyrygował Enrico de Mori, który był zachwycony głosem i aktorstwem Polki, czemu dał wyraz w specjalnym wywiadzie. Równolegle współpracuje też z Teatrem Wielkim w Łodzi, gdzie pojawia się w partii Carmen oraz teatrami operowymi we Wrocławiu (*Izabela we Włoszce w Algierze*), Bydgoszczy i Bytomiu również jako Carmen.

Talent wokalny odziedziczyła po matce, która była profesjonalną śpiewaczką. Profesjonalnymi śpiewaczkami są również jej siostry Monika Olkisz-Chabros i Ewa Żurek. Pani Maria najpierw ukończyła Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia im. Józefa Elsnera w Warszawie w klasie Ireny Cywińskiej. Następnie kontynuowała naukę śpiewu w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie pod kierunkiem prof. Wiktora Brégy'ego. Wraz z dyplomem otrzymała nagrodę im. Kazimierza Czekotowskiego. Jeszcze będąc studentką otrzymała Srebrny Medal na Międzynarodowym Konkursie Muzycznym w Genewie w 1972 r. Cztery lata później, już jako solistka stołecznej sceny operowej, uzyskała wyróżnienie na konkursie w Tuluzie. Była również finalistką konkursów w Barcelonie i Vercelli. Dwukrotnie, już będąc solistką Teatru Wielkiego, uczestniczyła w kursach mistrzowskich w Accademia Musicale Chigiana w Sienie otrzymując w 1975 r. Dyploma d'Onore, dyplom honorowy najwyższego uznania.

W 1973 r. została solistką Teatru Wielkiego w Warszawie, na którego scenie

Maria Olkisz

Adam Czopek

debiutowała 5 maja partią Jadwigi w *Strasznym dworze*. Od tego momentu stołeczna scena operowa zdominowała jej artystyczne dokonania. Wenus w *Tannhäuserze*, Siostra Klara w polskiej premierze *Diabłów z Loudun* Pendereckiego oraz Sonia w premierze *Katarzynie Izmajłownej* Szostakowicza wyznaczają rytm pierwszych lat jej kariery. W 1977 r. śpiewa w macierzystym teatrze Ulrykę w premierze *Balu maskowego*, co okazuje się świetnym początkiem jej kolejnych kreacji mezzosopranowych partii w operach Verdiego. Przez wiele lat kariery będzie zbierała uznanie jako Azucena w *Trubadurze*, Amneris w *Aidzie*, Eboli w *Don Carlosie*, Magdalena w *Rigoletcie*, Flora w *Traviacie*, Fenena w *Nabucco*. Po poznańskiej premierze *Trubadura* Wojciech Kroppl napisał: „Osobne brawa dla Marii Olkisz, która stworzyła sugestywną, bardzo plastyczną postać Azuceny”. W przedstawieniach *Nabucca* śpiewając partię Feneny miewała za partnerkę w roli Abigaille siostrę Monikę. Po jednym z takich wspólnych występów Stanisław Bukowki na łamach *Expressu Wieczornego* napisał: „Siostry śpiewały bosko, ... a Maria Olkisz w partii mezzosopranowej błyszczą tle zespołu”.

A jednak w pewnym momencie kariera Marii Olkisz na scenie Teatru Wielkiego zostaje jakby zatrzymana. Jest rzadko obsadzana, jeżeli już pojawia się na scenie to albo w ramach nagłego zastępstwa, lub epizodycznej roli. To właśnie w tym okresie można było obserwować wzmożoną aktywność śpiewaczki na estradach koncertowych oraz innych polskich i zagranicznych scenach operowych. Od 1978 r. podejmuje wieloletnią współpracę z Teatrem Wielkim w Poznaniu, gdzie debiutuje 5 września jako Jadwiga w *Strasznym dworze*. Do maja 1982 r. poznańscy melomani będą mogli podziwiać jej kreacje w *Aidzie* (Amneris), w *Rigoletcie* (Magdalena), *Trubadurze* (Azucena), *Halce* (Zofia), *Don Carlosie* (Eboli) oraz tytułowej *Carmen*. Jednocześnie w 1980 r. w Tuluzie oklaskiwano ją jako Olgę w przedstawieniach *Eugeniusza Oniegina*, w którym występowali również Jurij Mazurok i Wiesław Ochman. W Bratysławie w 1983 r. podziwiano jej kreację Eboli, kilka miesięcy później w Koszycach wykonywała partię *Carmen*, a w Timisoarze Ulryki. W 1986 r. podziwiano artystkę w partii Azuceny w praskim Narodnym Divadle.

Jedną z głośniejszych swoich warszawskich premier zaśpiewała 26 stycznia 1991 r. na scenie Teatru Wielkiego podczas polskiej premiery opery *Capuleti i Montecchi* Belliniego. Główne partie śpiewały Maria Olkisz – Romeo i Zdzisława Donat – Giulietta. I chociaż samo przedstawienie wydarzeniem nie było,

Maria Olkisz
fot. W. Bietkowska/archiwum autora



to kreacje obu pań tak! Wymagająca głosu o dramatycznym zabarwieniu belcantowa partia Romea okazała się dla naszej bohaterki nie lada wyzwaniem, z którego wyszła zwycięsko. Krytycy niemal jednogłośnie podnosili jej kunszt wokalny, piękne prowadzenie frazy i nośne, ale subtelnie brzmiące piana. W 1988 r. bierze udział w głośniejszej warszawskiej realizacji wagnerowskiej tetralogii śpiewając w *Walkirii* partię Schwertleite. W 1993 r. dokłada do repertuaru wysoko ocenioną partię Herodiady w *Salome* R. Straussa.

W 2003 r. kończy oficjalnie karierę i odchodzi z Teatru Wielkiego pozostając nadal jego współpracownikiem oraz koncertującą śpiewaczką. W tym samym roku rozpoczyna pracę pedagogiczną, która szybko okazała się kolejną jej życiową pasją. Jako pedagog pracuje w Zespole Szkół Muzycznych im. Elsnera w Warszawie, prowadzi również zajęcia na Uniwersytecie Muzycznym w Warszawie.®

Pierre Henry

85 lat wielkiego klasyka muzyki elektronicznej (4)

Dariusz Mazurowski

Zasłużona sława

W lata 70. Henry wkraczał jako dojrzały i uznany artysta. Uważany za czołową postać muzyki elektroakustycznej i ceniony za niezwykle koncerty, które regularnie grał w różnych miejscach, nie tylko we Francji: „Spotkałem się z odzewem sporej publiczności, która była zainteresowana moimi koncertami. Wierzę, że wszędzie gdzie wykonywałem interpretacje moich dzieł, otrzymywałem natychmiastową reakcję publiczności. W przypadku płyt ta reakcja odbiorców jest poniekąd odległa”¹.

Rok 1970 był okresem szczególnej aktywności Pierre’a Henry’ego. Był to w znacznym stopniu efekt wcześniejszych sukcesów i tego, że artysta otrzymywał coraz więcej propozycji – tak stworzenia muzyki na różne okazje, jak i występów na żywo. Już 21 marca podczas Festival de Royan miała miejsce premiera utworu *Fragments pour Artaud*, opartego na *Tarahumaras* Antonina Artauda. Partie wokalne wykonał François Dufrière, a na wiolonczeli zagrał Jean Baronnet (obie partie były zarejestrowane na taśmie i z niej odtworzone). Zaledwie kilka tygodni później, 8 maja, podczas muzycznej majówki w Malakoff został wykonany utwór *Gymkhana* (na 10 magnetofonów).

W tym samym roku Maurice Béjart zamówił u kompozytora muzykę do swojego baletu *Nijinsky – Clown de Dieu*. Jak nie trudno odgadnąć, bohaterem tego przedstawienia jest wybitny tancerz, gwiazda Baletów Rosyjskich, Waclaw Niżyński². Z myślą o balecie Pierre Henry skomponował obszerny utwór, *Mouvement – Rythme – Etude*, funkcjonujący zresztą także jako samodzielny byt. W wersji koncertowej swoją premierę miał 5 grudnia 1970 r. w Palais des Sports w Tuluzie. Kompletne przedstawienie baletowe zostało zaprezentowane 8 października 1971 r. w Palais des Sports w Brukseli.

Kompozytor zawsze preferował manualną kontrolę zdarzeń muzycznych i dążył

do tego, by mieć równocześnie wpływ na jak największą liczbę parametrów – co było szczególnie istotne podczas koncertów. W tym okresie nawiązał współpracę z Rogerem Lafossem, wynalazcą i twórcą specjalnego systemu, który pozwalał na sterowanie za pomocą fal mózgowych. W dużym skrócie rzecz ujmując, chodziło o to, by w ten sposób dowolnie kształtować syntetyczne tony, tworząc w czasie rzeczywistym nową muzykę. Premiera nowej idei kompozytora miała miejsce w lutym 1971 r. w paryskim Musée d’Art Moderne. Realizacją techniczną zajęła się Groupe Artec, a w roli głównej wystąpił oczywiście... mózg Pierre’a Henry’ego.

Mise en musique du Corticalart była eksperymentalną improwizacją, manifestem nie tylko nowej estetyki, ale też i technologii. Oczywiście poszczególne partie były już uprzednio zaprogramowane, a sterowanie falami mózgowymi nadawało im ostateczny wymiar. Muzyka nie była łatwa w odbiorze, bo też nie sposób było przewidzieć w jakim kierunku się rozwinie. Było to więc wyzwanie zarówno dla słuchaczy, jak i dla kompozytora – wykonawcy. Koncert został zresztą nagrany i wkrótce ukazał się na płycie wytwórni Philips. Ponad 2 lata później (5 września 1973 r.) Henry powtórzył ten wyczyn w Marsylii (z okazji Międzynarodowego Kongresu Encefalografii, który organizowała miejscowa Klinika Neurofizjologii). Tym razem powstała realizacja z jeszcze większym udziałem improwizacji, ale o równie niezwyklej estetyce i dramaturgii. Także to nagranie trafiło na płytę – podobnie jak poprzednie nie zostało dotąd wznowione na CD i jest dziś kolekcjonerskim rarytasem.

W 1971 r. (11 września) Pierre Henry zagrał jeszcze jeden ważny koncert, tym razem podczas Fête de l’Humanité (organizowanego przez Francuską Partię Komunistyczną). Pod tytułem *Musiques pour une fête* krył się długi kolaż, składający się w znacznej części z fragmentów starszych nagrań. Wkrótce do listy dzieł dołączyła *II Symphonie* (1972).

Najambitniejszym dokonaniem z tego okresu był jednak monumentalny spektakl multimedialny, *Kyldex I*. Jego premiera miała miejsce w gmachu opery w Hamburgu, w lutym 1973 r. Stroną wizualną zajął się Nicolas Schöffer, choreografię opracowali Alwyn Nikolais i Carolyn Carlson. Było to przedsięwzięcie bardzo ambitne i angażujące wszelkie dostępne wówczas środki. Pierre Henry skomponował na tę okazję suitę zatytułowaną *Prismes*, utrzymaną w typowym dla siebie stylu. Wyróżniał się zwłaszcza trwający ponad kwadrans finał, będący jednym z najbardziej ekspresyjnych, wręcz żywiołowych dzieł autora. O ile cała suita, wydana na płycie wytwórni Philips, nie była później wznowiana (doczekała się jednak szeregu wykonań na żywo), ów finał – zresztą zatytułowany po prostu *Prismes* – parokrotnie pojawił się na kompaktach.

Zachęcony powodzeniem poprzedniego spektaklu, Henry rozpoczyna prace nad kolejnym (wcześniej realizuje jeszcze *Enivrez-vous*). Wbrew temu, co kiedyś powiedział o futurystach, składa tym razem muzyczny hołd ich przywódcy, Luigiemu Russolowi. W studiu APSOME nagrywa mnóstwo dźwięków, gromadząc przy tym liczne, często osobliwe przedmioty. Powraca do preparowanego fortepianu, który jest jednym z głównych źródeł surowca do dalszych przetworzeń. Suita *Futuriste*, wraz z towarzyszącą projekcją wizualną, miała premierę 16 października w paryskim Grand Théâtre de Chaillot. Przy spektaklu kompozytor współpracował m.in. z Bernardem Bonnierem i Isabelle Warnier. Na osobną wzmiankę zasługuje scenografia, nawiązująca do rekwizytów kojarzących się z futurystami, jak choćby ogromnych makiet budowanych przez nich instrumentów.

W 1976 r. zorganizowano serię 12 koncertów pod wspólnym tytułem *Parcours-Cosmogonie*, która była przeglądem twórczości Pierre’a Henry’ego, składającym się z wybranych utworów, często

przemontowanych na potrzeby tego przedstawienia.

Pracując nad kolejnym utworem artysta ponownie sięgnął po tekst literacki, tym razem niedokończony poemat *Dieu* (Bóg)³ Victora Hugo. Interpretacji tekstu, także podczas prezentacji koncertowych, podjął się aktor Jean-Paul Farré. Premiera *Dieu* (1977) miała miejsce podczas Festival de Lille – wkrótce doszło do kolejnych przedstawień, a w styczniu 1981 r. jedno z nich zarejestrowano na potrzeby francuskiego radia. W tym okresie artysta był szczególnie zainteresowany właśnie takimi formami multimedialnymi, z projekcjami wideo, aktorami i wielokanałowym dźwiękiem. Trzeba przyznać, że nie mógł narzekać na brak zainteresowania publiczności, zwłaszcza w rodzinnej Francji, gdzie nadal utrzymywała się dobra atmosfera wokół muzyki elektroakustycznej. Efektem była kolejna seria koncertów (1978), które prezentowały dorobek artysty. Kompilację znanych już fragmentów zilustrował choreografią M. Martin, a całość nazwano *Instanté-Simultané*. Po nich następowały dalsze przedsięwzięcia multimedialne: *Perpetuum* (1979, wspólnie z T. Vincensem), czy *Noces chimiques* (1980) oparty o „alchemiczne” teksty Johanna Valentina Andreae. W międzyczasie Henry zrealizował też dość niezwykle w założeniu utwór, którego materię dźwiękową stanowiły fragmenty dzieł Beethovena – był to jego własny punkt widzenia na hipotetyczną *X Symfonię*. *La dixième symphonie de Beethoven* miała swoją premierę w 1979 r., a po latach autor powrócił do swego dzieła i zrealizował mocno współcześnie-ny remiks, o czym jeszcze wspomnimy.

Nowe wyzwania

Na początku lat 80. powoli stało się jasne, że studio APSOME się starzeje i zgromadzona w nim technologia nie pozwala na realizację dzieł odpowiadających współczesnym oczekiwaniom. Pierre Henry co prawda nigdy nie gonił za nowoczesnością, dość długo pozostając wierny technologii analogowej, ale też szkoda było odrzucać możliwości jakie oferowały nowe narzędzia. Jedną z ostatnich kompozycji, które powstały w APSOME była *Pierres Reflechies* (1982), będąca w pewnym sensie hołdem złożonym staremu przyjacielowi, Schaefferowi. Utwór szybko doczekał się wykonania koncertowych, m.in. Centre-Acanthes

(Aix en Provence). niejako na marginesie warto wspomnieć o współpracy naszego bohatera z Gilbertem Artmanem i jego zespołem Urban Sax, czego efektem była płyta *Paradise Lost* (1982).

W 1982 r. Henry założył nowe studio, SON/RE (Son et Recherche Electroacoustique), zlokalizowane oczywiście w jego domu. Budynek ten pełni zresztą rolę niezwyklej galerii sztuki, kwatery głównej kompozytora i jest miejscem wernisaży, czy koncertów. Mniej znaną sferą działalności artysty są prace plastyczne, przede wszystkim asambláže, montowane z różnych przedmiotów, fotografii itp. Warto wspomnieć, że budowę SON/RE wspierał rząd francuski (ministerstwo kultury) oraz władze Paryża. W tym samym roku kompozytor zostaje uhonorowany krzyżem kawalerskim Legii Honorowej.

W pierwszej połowie lat 80. nawiązał owocną i trwającą do dziś współpracę z rozgłośnią radiową WDR w Kolonii. Jej zamówienia przyczyniły się do powstania wielu interesujących dzieł i wypadła żałować, że tylko niewielka część trafiła na płyty. Pierwszym z nich był zrealizowany w 1983 r. – już w SON/RE – utwór *La Maison des sons*. Kolejnym zaś dźwiękowy portret Paryża – *La Ville. Die Stadt (Metropolis Paris)*, 1984). Kompozytor doskonale oddał atmosferę wielkiego miasta, wykorzystując także nagrania ulicznego zgiełku. WDR zresztą zamówiła u innych kompozytorów ich wizję miast/metropolii, a seria tych dzieł była ozdobą wieczornych programów *Studio Akustische Kunst*.

Wspomniany utwór Pierre'a Henry'ego miał też drugie życie, gdy z muzyką zsynchronizowano sceny słynnego filmu Walthera Ruttmanna – *Berlin. Symfonia wielkiego miasta* (1927) – efekt był pokazywany na licznych festiwalach, gdzie wzbudził zrozumiałe uznanie. Nic dziwnego, że wkrótce nadeszły kolejne zamówienia z WDR, np. *Cristal Mémoire / Kristall der Erinnerung*, wywodzący się z powieściowego cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta (tekst czytali aktorzy Hanna Schygulla i Heinz Bennent).

W 1985 r. Pierre Henry realizuje *Hugosymphonie*, „kosmiczną symfonię” zainspirowaną twórczością Victora Hugo. Utwór składa się z czterech części, poświęconych żywiołom: ziemi, powietrzu, ogniovi i wodzie. Rok później składa hołd Françoisowi Dufrené, komponując *Portrait – Souvenir*. W 1988 r. powraca do zapo-

mnianej już *Orphée 53*, by przy pomocy starego materiału zrealizować nową kompozycję – *Écho d'Orphée* (później trafi ona na drugą edycję dzieł zebranych... Pierre'a Schaeffera). Mniej więcej w tym samym czasie otrzymuje zamówienie z paryskiego instytutu IRCAM na kolejny utwór. Ponownie podejmuje częsty w swojej twórczości temat śmierci, realizując *Le livre des morts égyptien* (1988). Koncertowa premiera dzieła miała miejsce 19 marca 1990 r. w Auditorium du Grand Louvre.

Zanim to nastąpiło, Pierre Henry zdążył nagrać kolejny utwór na zamówienie WDR – *Une Maison de Sons*. Wybrał ze swego prywatnego archiwum około 5 000 pętli i zmontował z nich wspomnianą kompozycję. Kolekcjonowanie dźwięków to zresztą jedna z pasji artysty, dzięki której zawsze ma pod ręką interesujący materiał. Space-rując po Paryżu można przypadkiem trafić na artystę, który przechadza się z parą mikrofonów i nagrywa odgłosy otoczenia.

W 1991 r. Henry skomponował i nagrał muzykę do 50 słuchowisk z cyklu *Les chants de Maldoror*, które francuskie radio nadawało od 15 lutego do 23 kwietnia 1993 r. W tym czasie artysta ponownie zmierzył się z materiałem filmową, a konkretnie kolejnym niemym arcydziełem, *Człowiekiem z kamerą* Dżigiego Wiertowa⁴. Suita *L'homme à la caméra* eksponowała rytm, odpowiadający zresztą temu, jaki można zauważyć w filmie.

Nadal trwała owocna współpraca z WDR, a jej efektem była m.in. muzyka do słuchowiska Friederike Mayröcker, *Schubertnotizen oder Das unbestechliche Muster der Extase* (1994). Później Henry wybrał fragmenty ścieżki dźwiękowej i zmontował z nich krótki utwór *Phrases de Quatuor*. Jednak poważniejszym zadaniem był *Les petits métiers* (1995), w którym zawarł antologię własnych dzieł. Wybrał fragmenty 15 z nich i przemontował, by uzyskać nową jakość. Ciekawostką niech będzie wykorzystanie przy tej okazji archiwalnych nagrań głosu Martina Luthera Kinga.

W połowie dekady artysta pracował równocześnie nad dwoma zamówieniami, sięgając po zbliżony materiał audio, co sprawiło, że są to dzieła sobie bardzo bliskie. Ponownie zaskoczył wszystkich, zapraszając do przygotowania surowca akustycznego zespół rockowy – Violent Femmes. Pierwsze z tych zamówień nadeszło znów z WDR i jego efektem był utwór *Antagonismen* (1996). Miał on

kilka kolejnych wersji, w tym także znaną z płyt *Antagonismes IV*. W 1997 r. radio-wa wersja otrzymała prestiżową nagrodę Karl-Szczuka, a w maju 2000 r. utwór zabrzmiał na żywo w Klaus von Bismarck Saal w Kolonii.

Drugi ze wspomnianych tytułów – *Intérieur/Extérieur* został przygotowany w związku z cyklem koncertów pod hasłem *Pierre Henry chez lui (Pierre Henry w domu)*, zorganizowanych przez Festival d'Automne. W istocie było to zaproszenie publiczności do prywatnego domu kompozytora, by wysłuchali go na żywo i obejrzeli ekspozycję prac plastycznych.

Pod koniec dekady Henry zrealizował jeszcze *Une histoire naturelle ou les roues de la terre* (1997), *Memory Start* (1998, kolejne zamówienie WDR) oraz *La dixième symphonie remix* (1998). W ostatnim wypadku powrócił do własnego dzieła sprzed niemal 20 lat i ponownie je zmontował, w duchu modnych współcześnie remiksów klubowych. Taki pomysł mógł się wydać co najmniej osobliwy w przypadku twórcy, który przekroczył 70 lat, ale Pierre Henry nie musiał niczego udowadniać, ani zabiegać o uznanie najmłodszej publiki – bo zdobył je dużo wcześniej. Remiks w takim wydaniu jest pomysłem dyskusyjnym, ale też świadczy od odwadze i dystansie do własnego dorobku. A widok kompozytora siedzącego podczas koncertu za aparaturą i ubranego w czapkę odwróconą daszkiem do tyłu jest bezcenny... Premiera nowej wersji miała miejsce na Festiwalu Jazzowym w Montreux, 4 lipca 1998 r.

W 1999 r., 7 stycznia, w sali Oliviera Messiaena Radia Francuskiego wykonano po raz pierwszy nowe dzieło – *Une tour de Babel*. Utwór powstał na zamówienie ministerstwa kultury, z okazji pięćdziesięciolecia muzyki konkretnej (które przypadało nieco wcześniej). Henry po swojemu potraktował biblijną wieżę Babel, komponując typową dla swego stylu suitę.

Lata 90. przyniosły artyście ogromną popularność, jakiej być może nigdy wcześniej nie zaznał. W dużym stopniu przyczyniły się do tego liczne płyty CD z kluczowymi dziełami. O ile pod koniec wcześniejszej dekady zdobycie albumu Pierre'a Henry'ego graniczyło z cudem, teraz stał się on najchętniej wydawanym kompozytorem muzyki elektroakustycznej. Zdobył też sympatię młodych odbiorców, często nie mających nic wspólnego z re-

prezentowanym przez niego gatunkiem. Na nowo odkryto *Messe pour le temps présent*, uznając ją za prototyp współczesnej elektroniki klubowej. Suita doczekała się licznych remiksów (m.in. w wersji Williama Orbita z 1997 r.) i zaczęła żyć własnym życiem. Na fali tej popularności wytwórnia Philips opublikowała cztery zestawy, zawierające po cztery albumy kompaktowe (niektóre z nich podwójne) i przypominające kluczowe dzieła. Nie zabrakło tu także dokonań premierowych, najnowszych. *Mix Pierre Henry*, bo taki tytuł ma ta kolekcja (z 2000 r.), nie była w stanie pomieścić wszystkich kompozycji, stąd brak wielu ważnych tytułów. Niektóre zostały skrócone, kilka pojawiło się w zupełnie innych wersjach niż ongiś na winylach (np. *Dieu i Futuriste*). Nie osłabiło to zainteresowania starymi płytami, bo wciąż było na nich wiele pozycji niedostępnych na CD.

XXI wiek

W nowe stulecie artysta wkroczył z pomysłami na kolejne dzieła i planami dalszych koncertów. Unowocześnił wyposażenie studia, a nawet zaczął szeroko stosować komputery i oprogramowanie, choć jeszcze kilka lat wcześniej wypowiadał się o nich niezbyt pochlebnie.

W 2002 r. zrealizował *Equivalences*, na zamówienie WDR, która zresztą pod koniec roku nadała specjalne słuchowisko dokumentalne z okazji 75 rocznicy urodzin kompozytora. W tym samym roku powstały dwa inne, duże utwory – *Labyrinth!*, w którym wykorzystał materiał akustyczny przygotowany przez grupę kompozytorów związanych z GRM, a także *Dracula*, wykorzystujący fragmenty *Złota Renu* Wagnera i przewidziany do wykonania w ramach imprezy *Pierre Henry chez lui 2*. Trzecia edycja domowych koncertów powstała w koprodukcji z Centre Pompidou i odbyła się między 17 a 23 marca 2005 r. (na tę okazję powstał *Voyage Initiatique*). W tym czasie France Culture nadała także słuchowisko z muzyką artysty, zatytułowane *Deux Coups De Sonnette*. Henry zdążył jeszcze nagrać *Comme une symphonie, envoi à Jules Verne*, przeznaczony na Festival de musiques de jazz et d'ailleurs (3 kwietnia 2005 r., Maison de la Culture, Amiens) i związany z setną rocznicą śmierci sławnego pisarza.

W 2007 r., gdy Pierre Henry osiągnął

80 lat, światło dzienne ujrzała cała seria nowych dzieł. *Pulsations* zrealizowany został na festiwal Printemps Français w Rydze (21 czerwca 2007), *Utopia i Impresions sismiques* na kolejną imprezę – Nuit Bleue (Arc et Senans, 7 lipca 2007), a *Grande Toccata* wykonano na festiwalu Automne en Normandie w Rouen (Hangar 23, 23 listopada 2007). Okragłą rocznicę uczczono także filmem dokumentalnym, *Pierre Henry ou l'art des sons (Pierre Henry albo sztuka dźwięku)*, w reżyserii Érica Darmona i Francka Malleta.

Polskich sympatyków twórczości Pierre'a Henry'ego nie lada atrakcja czekała na Warszawskiej Jesieni 2009, kiedy to nasz bohater po raz drugi wystąpił na tym festiwalu. Z tej okazji Polskie Radio nadało cykl audycji, przy okazji przeprowadzając wywiad z kompozytorem. Henry zdążył jeszcze zrealizować kolejny utwór, znów na zamówienie WDR. Z okazji 60-lecia pierwszego dzieła muzyki konkretnej powrócił do starych nagrań i wykorzystując je ponownie stworzył *Symphony Collector*.

Kiedy w 2010 r. pod egidą INA-GRM przygotowano nową edycję dzieł zebranych Pierre'a Schaeffera, poproszono Pierre'a Henry'ego by przesłuchał archiwalne taśmy z nagraniami niesławnej opery *Orphée 53*. Jako jej współautor uznał jednak, że materiał nie nadaje się do publikacji i w zamian zaproponował swój punkt widzenia na tę historyczną realizację. Korzystając ze starych taśm, ale bez partii wokalnych, skomponował, czy raczej zmontował *Orphée 53, suite de concert* i w tej postaci trafiła ona do tego wydawnictwa.

Pierre Henry jest dziś powszechnie szanowaną postacią, co w muzyce współczesnej zdarza się niezwykle rzadko. Nadal jest bardzo aktywny, pracując w swoim studiu i przygotowując kolejne koncerty. Zachował nie tylko znakomitą formę artystyczną, ale także poczucie humoru i dystans do samego siebie. Możemy zatem oczekiwać, że wkrótce uraczy nas nowymi dziełami i znów będzie go można zobaczyć w akcji.®

Przypisy :

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

² Pamiętany np. z niezwyklej choreografii do Święta Wiosny Strawińskiego.

³ Opublikowany dopiero po śmierci autora.

⁴ Ten sam film muzyką zilustrował także Michael Nyman.

Janine Jansen

Kameralnie i koncertowo

Łukasz Kaczmarek



foto: Dacca/©Harald Hoffmann

Janine Jansen znamy i lubimy. Piękne *Koncerty skrzypcowe* Mendelssohna, Brucha, Czajkowskiego, Beethovena i Brittena, muzyka Bacha, czy też niedawna płyta *Beau Soir*, to tylko niektóre spośród jej nagrań. Jeden z krytyków pięknie stwierdził, że swoją sztuką, Jansen „stałe prowadzi nas do nieba”. Na łamach czasopisma *The Independent* nazwana zaś została *Queen of the Downloads*, „skrzypaczką, której nagrania fani muzyki poważnej najbardziej pragną mieć na swoich iPodach”. O takim statusie Jansen mówić możemy począwszy od roku 2005, kiedy to jej rejestracja *Czterech pór roku* Vivaldiego trafiła na listę 20. najpopularniejszych przebojów iTunes, stając się zarazem najlepiej sprzedającą się elektronicznie płytą z muzyką poważną roku. Sukces o podobnej randze osiągnęła artystka trzy lata później, za sprawą swego albumu na żywo (pierwszego nagrania sesyjnego muzyki poważnej w historii iTunes!): *Live Sessions: Bach*. W ciągu dziesięciu lat Janine Jansen sprzedała przeszło 300 tysięcy płyt, co w przypadku rynku muzyki poważnej stanowi rzecz bez precedensu. Możemy się jednak spodziewać, że liczba ta ulegnie w najbliższym czasie zwiększeniu, oto bowiem ta wybitna holenderska skrzypaczka wydała właśnie

dwie nowe płyty. Pierwsza poświęcona jest muzyce kameralnej dwojga genialnych wiedeńczyków, których dzieli mniej więcej 100 lat: Franciszka Schuberta oraz Arnolda Schoenberga. Druga prezentuje dzieła kameralne i koncertowe jednego tylko kompozytora – Sergiusza Prokofiewa.

Okazją do nagrania pierwszej płyty była okrągła rocznica narodzin – ale nie Janine Jansen, lecz wykreowanego przez nią przed 10. laty, Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Kameralnej w Utrechcie. Na program jubileuszowego albumu złożyły się dwa arcydzieła kameralistyki: *Kwintet smyczkowy C-dur D956* Schuberta oraz, przeznaczona na sextet smyczkowy, *Verklärte Nacht* Schoenberga. Dla skrzypaczki są to „pochodzące z różnych okresów, wstrząsające kompozycje, mogące równać się ze sobą pod względem intymności i siły – a często nawet emocjonalnej kruchości”. *Kwintet D956* Schuberta to, ukończone na kilka tygodni przed śmiercią, ostatnie już dzieło instrumentalne kompozytora, stanowiące rodzaj artystycznego testamentu. Niełatwe w odbiorze, skomplikowane pod względem emocjonalnego charakteru, jest jednym z najsilniej oddziałujących na odbiorcę arcydzieł tego mistrza. Wielki Artur Rubinstein do końca swych dni zapamiętał chwilę,

w której dane mu było po raz pierwszy wysłuchać *Kwintetu*: „Nie potrafię opisać wzruszenia, jakie przeżyłem, słuchając tego dzieła. Mogę tylko powiedzieć, że począwszy od owego wieczoru moim niezmiennym pragnieniem jest, aby w godzinie śmierci móc usłyszeć – rzeczywistość lub w wyobraźni – owo niebiańskie *Adagio* brzmiące spokojem i rezygnacją”.

Natomiast *Verklärte Nacht (Rozjaśniona Noc)* to dzieło zaledwie 25-letniego Schoenberga, bardzo romantyczne w swym charakterze, choć zwiastujące już ekspresjonistyczną emocjonalność. I do dziś pozostaje jednym z najbardziej intrygujących i najpiękniejszych utworów mistrza II Szkoły Wiedeńskiej.

Oba te genialne dzieła Janine Jansen łączy ze sobą nie od dziś. Jej wykonania dane w londyńskiej Wigmore Hall na zakończenie sezonu artystycznego 2011/12 spotkały się z entuzjastycznymi reakcjami krytyki. Natomiast rejestracje utrwalone na najnowszej płycie pochodzą z maja bieżącego roku, z Dortmundu. Janine Jansen dokonała ich wraz ze swymi przyjaciółmi, a zarazem jej stałymi muzycznymi partnerami. Wszyscy oni są członkami *Spectrum Concerts Berlin*, zespołu, z którym skrzypaczka współpracuje od roku 1998: rosyjski skrzypek Boris Browcyn, altowio-

lista izraelski Amihai Grosz, wiolonczelista niemiecki Jens Peter Maintz, ukraiński altowiolista Maksim Rysanow oraz wiolonczelista szwedzki Torleif Thedéen. Ci dwaj ostatni przed pięcioma laty dokonali wraz z Janine Jansen wspólnego nagrania muzyki Jana Sebastiana Bacha.

A skrzypek Boris Browcyn towarzyszył także Jansen podczas nagrania jej drugiej tegorocznej płyty: tej z muzyką Sergiusza Prokofiewa. Oboje wykonują wspólnie *Sonatę na dwoje skrzypiec* rosyjskiego twórcy. Pianista Itamar Golan towarzyszy Janine Jansen w *I Sonacie skrzypcowej*, zaś London Philharmonic Orchestra pod dyktando Vladimira Jurowskiego – w *II Koncercie skrzypcowym g-moll*. Co się tyczy *Koncertu*, artyści odnieśli sukces prezentując go brytyjskiej publiczności podczas poświęconego Prokofiewowi

Festiwalu Jurowskiego w londyńskim Southbank Centre, w lutym tego roku. Recenzent Timesa napisał wówczas, że „za Janine Jansen słuchacz podąża wszędzie tam, gdziekolwiek go poprowadzi”. Cztery miesiące później, Jansen, Jurowski i Orkiestra London Philharmonic spotkali się w studio, aby dokonać tego nagrania. Nagrania jednego z największych Prokofiewowskich arcydzieł – pełnego liryzmu i szlachetności, klasycznego w stylu, a przy tym mającego w sobie coś z hiszpańskości (z uwagi na madrycką premierę *Koncertu*, kompozytor użył w finale kastanietów).

Z kolei *Sonata na dwoje skrzypiec* należy do rzadziej grywanych utworów Prokofiewa. Napisana została podczas wakacji w St. Tropez, w 1932 r. Kompozytor w żartobliwy sposób wyraża się o tym, co stanowiło inspirację dla jej powstania: „Słuchanie

złej muzyki czasem rodzi dobre pomysły”. Inspiracją tą była bowiem inna kompozycja na dwoje skrzypiec – „bardzo słaba”, lecz pozwalająca Prokofiewowi uświadomić sobie, że „pomimo oczywistych ograniczeń takiego duetu, można by ją uczynić wystarczająco interesującą, aby przyciągnąć uwagę słuchacza na 10-15 min.”.

Tragizm emanuje zaś z poruszającej *I Sonaty skrzypcowej f-moll* Prokofiewa, napisanej w Związku Radzieckim, na przełomie lat 1930/40. To już zupełnie odrębny świat, aniżeli zaprezentowane wcześniej kompozycje, jakby dopełnienie portretu. Portretu kompozytora, ale też portretu skrzypaczki. Janine Jansen należy bowiem do tych artystek, które potrafią odnaleźć swą duszę pod niejednym niebem – także tym, gdzie słońce zdaje się gasnąć...¹²

Mecyje smyczkowe

z Dariuszem Zbochem, prymariuszem Kwintetu Śląskich Kameralistów oraz autorem aranżacji, rozmawia Arkadiusz Jędrasik

stoi Katarzyna Biedrowska, a od lewej siedzą: Krzysztof Korzeń, Dariusz Zboch, Jakub Łysik, Jarosław Marzec
 fot. Krzysztof Lisak

Zadebiutowaliście w katalogu Acte Préalable dwa lata temu płytą *Ba... rockowo*. Znalazły się na niej hity muzyki rockowej w opracowaniu na kwintet smyczkowy. Album okazał się dużym sukcesem. Czy do dziś gracie ten repertuar na koncertach?

Owszem, bardzo często. To właśnie oryginalny repertuar stanowi nasz atut i odróżnia nas od podobnych zespołów. Dodam, że materiał na płytę *Ba... rockowo 2* jest już gotowy. Ogrywamy go więc, jak często jest to możliwe, przygotowując się do nagrania, nie zapominając o utworach z pierwszej płyty.

Co was skłoniło do nagrania albumu *Ba... rockowo* i skąd taki tytuł dla płyty?

Kilka lat temu otrzymałem zamówienie na aranżacje kilkunastu przebojów rockowych lub popowych z lat 60. i 70. na kwintet smyczkowy. Co najważniejsze, miałem absolutnie wolną rękę jeśli chodzi

o dobór muzyki, jak i sposób jej potraktowania. Sytuacja wprost wymarzona, więc zabrałem się do pracy i w krótkim czasie powstało około 10. aranżacji utworów, które dla mnie były ważne, które lubiłem, lub po prostu miałem pomysł na przeróbkę. Materiał „poszedł w świat”, ale zachowałem sobie prawo do wykorzystywania go dla własnych celów. Potem zacząłem przynosić nuty na próby mojego kwintetu, ciekawy opinii moich przyjaciół o tej muzyce. Ich reakcja była bardzo pozytywna i ku mojej radości zaczęliśmy powoli włączać te utwory do programów koncertowych. Z początku jako bisy, później już jako części repertuaru. Ośmieleni świetnym przyjęciem przez publiczność, coraz częściej graliśmy już koncerty wyłącznie z moimi aranżacjami. Płyta była już naturalną konsekwencją wszystkiego. Co do tytułu – długo głowiliśmy się nad nim. Szukaliśmy czegoś co prostym hasłem powie słuchaczowi czego może się spodziewać kupując płytę. Nie pamiętam już kto z nas wpadł ostatecznie na pomysł tytułu *Ba... rockowo*, ale wszystkim nam się bardzo spodobał.

W styczniu ukazała się wasza druga płyta. Tym razem, zupełnie inna...

Tak, owszem. Chcieliśmy wydać drugą płytę, lecz materiału muzycznego mieliśmy na dwie. Musieliśmy więc zdecydować, czy kontynuujemy poprzedni pomysł wydając po prostu *Ba... rockowo 2*, czy próbujemy czegoś zupełnie innego. Moje opracowania muzyki żydowskiej także były owocem pracy nad pewnym zamówieniem sprzed paru lat, a utwory te często włączaliśmy do programów koncertowych. Ostatecznie zwyciężyła druga opcja.

Skąd pomysł na tytuł *Mecyje*?

To także efekt „burzy mózgów”. Szukaliśmy jakiegoś słowa czy zwrotu pochodzącego z języka hebrajskiego, ale dobrze znanego Polakom i zakorzenionego w polskiej tradycji i języku. Jest tego wiele, przecież obie kultury przenikały się nawzajem przez kilkadziesiąt lat wspólnej historii. Kiedyś się mówiło – wielkie mi mecyje! Czyli coś w rodzaju: oj tam, wielka mi sprawa, nie ma się nad czym zastanawiać. Samo słowo „mecyje” znaczy właśnie różne, ważne rzeczy. Pomyśleliśmy, że dobrze pasuje do zawartości płyty.

Muzyka żydowska jest przeobfita. Według jakiego klucza wybieraliście utwory na płytę?

Jeśli można tu mówić o jakimkolwiek kluczu, to chyba była nim muzyka sama w sobie. Jak już wspominałem, kilka lat temu otrzymałem propozycję zrobienia koncertu z muzyką żydowską i mogłem dowolnie wybrać utwory. Zaaranżowałem więc to, co mi się podobało. Słuchacze znajdują więc na naszej płycie zarówno rzeczy bardzo dobrze znane, jak i te znane mniej lub wcale. Jest i hymn państwowy, są psalmy Dawida, ale również fragmenty musicalu, muzyka filmowa, popularne piosenki. Pozornie obszary bardzo odległe od siebie, ale jest jedno, co je łączy i co dla nas muzyków jest najważniejsze: jedyna, niepowtarzalna melodyjność o nieodpartym uroku, tak charakterystyczna dla muzyki żydowskiej. Dlatego jest rozpoznawalna wszędzie i słuchana na całym świecie.

Płyt z taką muzyką jest sporo na rynku, czym szczególnym wyróżnia się wasze nagranie i zaproponowane przez was opracowanie tej muzyki na kwintet?

Są to opracowania na klasyczny kwintet smyczkowy. Owszem, płyt tego rodzaju jest mnóstwo, ale większość z nich to nagrania zbliżone brzmieniowo do tradycji klezmerskiej, wykorzystujące typowe dla niej instrumenty, chociażby klarnet. My proponujemy coś innego. Nawiasem mówiąc, bardzo ciekaw jestem opinii znawców i miłośników muzyki żydowskiej w jej tradycyjnym i dobrze wszystkim znanym brzmieniu.

Na płycie jest zawarty program, jednakże album kończy się tzw. bonus track...

Są to dwa utwory nie pochodzące z Izraela. Ajde Jano to muzyka bałkańska, a kompozytorem *Through the Mist of Your Eyes* jest irański muzyk Yair Dalal. Postanowiliśmy jednak zamieścić je właśnie jako bonusy, bo są to, mówiąc kolokwialnie, świetne kawałki. Uwielbiamy je grać i chcieliśmy się nimi pochwalić.

Czy przy nagraniu i opracowaniu tej muzyki korzystaliście z jakich konsultacji, znawców i badaczy tej muzyki?

Nie. Zupełnie nie. Każda z tych aranżacji to moje osobiste i subiektywne spojrzenie na temat. No może z wyjątkiem te-

matu Johna Williamsa z *Listy Schindlera*. Tam nie trzeba było niczego zmieniać czy przerabiać (zresztą autor nie zgodziłby się na jakieś daleko idące przeróbki). Ta muzyka była już napisana na orkiestrę i brzmiała cudownie. Wystarczyło tylko zaaranżować ją na skład kwintetu.

Płyta *Mecyje* zwraca uwagę bardzo charakterystyczną okładką, również niecodzienna była okładka płyty *Ba... rockowo*.

Skoro pan o nią pyta, to znaczy, że spełnia swoje zadanie, czyli przyciąga uwagę, a to dobrze! Ten pomysł miałem w głowie od dawna i zdołałem przekonać do niego moich przyjaciół z Kwintetu. Gwiazda Dawida ułożona ze smyczków sugeruje dwie rzeczy: pierwsza, że chodzi tutaj o muzykę graną na instrumentach smyczkowych, druga, jaką muzykę. Nic więcej, nic mniej.

Jakie macie plany promocyjne i koncertowe dla płyty *Mecyje*?

Odbyliśmy już w styczniu tournée koncertowe po Niemczech. Wreszcie mogliśmy pochwalić się tamtejszej publiczności gotową płytą, bo zawsze po koncertach, na których graliśmy między innymi muzykę żydowską, pytano nas kiedy będzie można takową kupić. 16 lutego odbył się koncert promocyjny w siedzibie Muzeum Górnosląskiego w Bytomiu. Zagraliśmy również koncert z cyklu *Filharmonia w Starej Bibliotece* 26 marca w Katowicach. Tam też między innymi można było usłyszeć coś z naszej płyty.

A jakie są wasze plany na kolejne płyty?

Na początku naszej rozmowy wspominałem o gotowym materiale na drugą część *Ba... rockowo*. Mam nadzieję, że uda nam się to zrobić wkrótce. Znajdą się tam aranżacje m.in. zespołów Led Zeppelin, Omega, Moody Blues, Electric Light Orchestra i innych. Mam też nadzieję, że moje wersje okażą się dla słuchaczy jeszcze bardziej zaskakujące niż te z pierwszej płyty. Marzy nam się też nagranie płyty klasycznej, z utworami napisanymi oryginalnie na kwintet smyczkowy, czyli kwartet z kontrabasem. Wbrew pozorom niewiele jest takich dzieł. Co z tego wszystkiego wyjdzie, czas pokaże.

Dziękuję za rozmowę.®

Aleksandra Kurzak

Nowa płyta z ariami Rossiniego



Aleksandra Kurzak
fot. Decca/Aldona Karczmarczyk

Basia Jakubowska

Operowy sopran z doktoratem z muzyki? Niewiele współczesnych śpiewaczek może poszczycić się takim tytułem, który przyznano jej w 2009 r., gdy miała 32 lata. W tym samym roku zaśpiewała w MET swą trzecią rolę, Gildę w *Rigoletcie* (po raz pierwszy 24 I), a w jednym ze spektakli uwodził ją polski liryczny tenor Piotr Beczała (12 II).

Nie zdziwi to jednak zapewne jeśli przypomnimy sobie, że urodzona 7 VIII 1977 r. w Brzegu Dolnym Aleksandra była dzieckiem dwojga muzyków. Ojciec, Ryszard, grał na waltorni, a jej matka i nauczycielka głosu, sopran Jolanta Żmurko, towarzyszyła jej również na scenie podczas profesjonalnego debiutu we Wrocławiu. 21-letnia Ola zaśpiewała wtedy Zuzannę w *Weselu Figara*, a jej matka – Hrabinię. Był to rok 1998, w którym została również laureatką Międzynarodowego Konkursu Moniuszki. Później regularnie niemal wygrywała konkursy śpiewacze, w tym w Barcelonie, Helsinkach i Kantonie.

Nastąpiło to jednak znacznie wcześniej, kiedy jako 4-latkę zaczęła śpiewać. Jak wspominała w wywiadach, dorastała w operze, ponieważ ilekroć matka nie mogła znaleźć niani, zabierała małą Olę do teatru na próby i cały zespół jej pilnował. Zaczęła śpiewać ze słuchu podczas prób wraz z matką i szybko opanowała trudną arię Królowej Nocy. Matka wzbraniała się jednak

przed uczynieniem z niej dziecka gwiazdy i dopiero jako nastolatka Aleksandra zaczęła poważnie myśleć o karierze wokalne.

Muzyka była zawsze, od dzieciństwa, bardzo ważna w jej życiu. Jako 7-latkę rozpoczęła naukę gry na skrzypcach, a dwa lata później na fortepianie. Skrzypce mogły bowiem okazać się jej „oknem na świat” w komunistycznej Polsce. Naturalny talent i piękno głosu jednak zwyciężyły i postanowiła studiować wokalistykę. Gdy miała 19 lat, na trzy tygodnie przez wyznaczonym terminem egzaminów, zaczęła wraz z matką poważne przygotowania do przesłuchania do Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Aria, którą ćwiczyły była trudną arią Konstancy z *Urowadzenia z seraju*. Później kontynuowała edukację w Hamburgu, gdzie w latach 2001–2007 śpiewała jako stały członek tego zespołu operowego.

Przełom w rozwoju jej kariery wokalne nastąpił jej zdaniem w 2000 r., kiedy to wzięła udział w Operaliach Plácida Dominga. Nie wygrała i nawet nie zakwalifikowała się do finałów, ale po kilku miesiącach dostała list od Petera Katona, jednego z dyrektorów w Covent Garden, odpowiedzialnego za obsadę ról, a więc również za poszukiwania nowych, obiecujących talentów. Słyszał ją podczas konkursu i prosił o utrzymanie kontaktu. Aleksandra właśnie została przyjęta do uczestnictwa w programie szkolenia młodych śpiewaków w

Hamburgu. Upłynęło więc kilka lat zanim Katon znów przyjechał, by jej posłuchać. Zaczęto wtedy też rozmowy o potencjalnych rolach dla niej w Covent Garden. Myślano o Gildzie i Królowej Nocy, ale los zdecydował inaczej.

W tzw. międzyczasie, jako 26-latkę 10 XII 2004 r. zadebiutowała w MET. Była to Olympia w *Opowieściach Hoffmanna*. Czarowała widownię i krytyków pięknym głosu, uroczą lekkością wykonawczą i znakomitym aktorstwem mechanicznej lalki w czterech spektaklach, w których rolę zakochanego w niej Hoffmanna śpiewał Ramon Vargas.

W lipcu 2005 r. zaplanowany w Londynie sopran wycofał się ze spektakli *Mitridate Re di Ponte* i rolę Aspazji zaoferowano Aleksandrze. Zebrała znakomite recenzje za swój debiut w Covent Garden i miała w zasadzie otwarte drzwi do dalszych ról w Londynie.

Była jednak nadal na kontrakcie w Hamburgu, gdzie jej nie oszczędzano, a w jednym z sezonów zaplanowano dla niej aż 7 debiutów w różnych rolach.

Trzecim sukcesem na jednej z najbardziej prestiżowych scen operowych świata była jej Gilda (*Rigoletto*) wykonana podczas debiutu w La Scali w 2010 r.

Nie ograniczała jednak występów tylko do największych centrów operowych świata. Słyszano jej głos w całej Europie:

w Berlinie, Parmie, Tuluzie, Monachium, Wiedniu, Palermo, Walencji, Cardiff, podczas festiwalu w Salzburgu, a w USA: w Chicago i San Francisco.

Jak wielokrotnie wspominała w wywiadach, jej głos zawsze znakomicie „czuł się” w stratosferze rejestru sopranu. Łatwość i giętkość operowania głosem w najwyższym rejestrze, lekkość w przebiegach koloraturowych w sposób naturalny przekładał się na role np. w operach Rossiniego. Poza Rosiną, którą zaśpiewała po raz pierwszy we Wrocławiu w 2000 r., wykonała też Amenaidę we wznowieniu *Tancredi* w Wiedniu (2009), Fiorillę w *Turku w Italii* (Hamburg, Monachium, Londyn) oraz Matildę di Shabran w londyńskim Covent Garden w 2008 r.

Z czasem jednak młodzieńczo jasno brzmiący sopran zaczął nabierać bardziej dojrzałych, ciemniejszych tonów i stawał się coraz cieplejszy w środku. Repertuar ulegał więc zmianom. Wycofała się z wcześniej zaplanowanej partii Lulu w Covent Garden i z wielu niemieckojęzycznych ról, które nie były już dla niej. Postanowiła skoncentrować się na bel canto i Mozarcie.

Jak już wspomniałam, ogromnym sukcesem był udział w *Matildzie di Shabran*, w której śpiewała z Juanem Diego Flórezem. Londyńska publiczność przyszła, by posłuchać przede wszystkim jego występu, ale okazało się, że Aleksandra Kurzak pobiła go w popularności i stała się niekwestionowaną gwiazdą wieczoru i kolejnych spektakli. Jak sama wielokrotnie mówiła, w Rossinim czuje się jak ryba w wodzie i bardzo też lubi śpiewać w komediowych spektaklach, tak więc kolejnym wielkim sukcesem była jej Fiorilla w *Turku w Italii*.

Naturalny rozwój możliwości wokalnych w końcu zaowocował rolą Łucji, którą po raz pierwszy zaśpiewała w Seattle w 2010 r. Krytycy prześcigali się w entuzjastycznych pochwałach pisząc o wokalnem pięknie, charyzmie, precyzji koloratury i wspianiałym dramatycznym ujęciu roli.

Sopran Aleksandry Kurzak jest w czasach współczesnych niezwykły. To nie tylko naturalne piękno tonu i blask, ale znakomite techniczne wykształcenie, które zezwala jej na precyzyjne i bez wysiłku pokonywanie

najwyższych tessitur ról z w operach Mozarta. A jego giętkość i delikatność zachwyca również w miękkich i delikatnych tonach np. Gildy.

Jak bywa w życiu każdego artysty Aleksandra Kurzak miała też wypadek na scenie. Było to w Covent Garden podczas

okazał się groźny. Ale pełen winy McVicar bardzo gorąco ją przeproszał i nawet kupił jej prezent.

Sukcesy sceniczne Aleksandry Kurzak dostrzegła też firma fonograficzna Decca, która w 2011 r. podpisała z nią wyłączny kontrakt na nagrania. Pierwszym solowym albumem była wydana w sierpniu owego roku *Gioia*. Wcześniej, w 2010 r., Aleksandra Kurzak nagrała wraz z Mariuszem Kwietniem wydaną w Polsce płytę z pieśniami Chopina.

W MET jak dotąd wykonała 4 role podczas 23 wieczorów. Jej drugą wielce podziwianą partią (4 spektakle) była mozartowska Blonda z *Urowadzenia z seraju* (debiut w roli w MET 26 IV 2008). Widziałam i słyszałam Aleksandrę Kurzak we wszystkich śpiewanych przez nią rolach w MET, po raz ostatni jak dotąd jako uroczą Gretel w *Jasiu i Małgosi* (4 spektakle, pierwszy 16 XII 2011).

Ale Aleksandrę Kurzak można usłyszeć również w Polsce. W Teatrze Wielkim w Warszawie zaprezentowała już Gildę i Trawiatę, a 31 XII 2012 r. wystąpiła w uroczystym koncercie noworocznym w Sali Kongresowej. W czerwcu powróci do Teatru Wielkiego jako Violetta.

Tradycyjnie już przez nią śpiewany na świecie repertuarem różnych „in” (Norina, Adina, Rosina etc), w bieżącym sezonie ulegnie lekkim zmianom. Kurzak ma zaplanowane występy jako Marie w *Córce pułku*, Trawiata i Gilda (*Rigoletto*) w teatrach operowych Europy. Ale będzie też można usłyszeć jej Adinę (*Napój miłosny*).

Pytana o role, które chciałaby zaprezentować na scenie, a które nie leżą obecnie w jej typie głosu wybrała Toskę i Butterfly. Toska jest również rolą, z którą jak sądzi, najlepiej mogłaby się utożsamić. Do jej marzeń należy również wzięcie udziału w spektaklu z Plácidem Domingiem. Pytana o zainteresowania „typowo kobiece” przyznała się do kupowania torebek i butów. No i jak już wiadomo, lubi zbierać przepisy kulinarne.

Do moich natomiast marzeń zaliczam usłyszenie i obejrzenie Aleksandry Kurzak w MET w niedalekiej przyszłości w wielu rolach – i tych, które już tu śpiewała i debiutowała. ☺



Aleksandra Kurzak
fot. Decca/Aldona Karczmarczyk

prób do *Wesela Figara* 12 II 2012 r. David McVicar zastępował na scenie Hrabiego Almavivę i okazał zbyt wiele siły i impulsywności w manifestowaniu Susannie swych emocji. Pochwyił i przycisnął ją ze zbytnią mocą. Nie spodziewająca się aż takiego impetu Aleksandra upadła do tyłu i uderzyła głową o fortepian. Przewieziono ją do szpitala. Na szczęście upadek nie



Daniel Hope o swojej najnowszej płycie *Spheres*

fot. DG/©Harald Hoffmann

Kiedy byłem dzieckiem, jedyną rzeczą, która pociągała mnie tak bardzo jak muzyka, było niebo nocą. Gdy miałem osiem lat, kupiłem swój pierwszy teleskop i godzinami przyglądałem się księżycowi i gwiazdom. Pamiętam, że myślałem o tym, czym dla człowieka mogło być zrozumienie, że stanowimy zaledwie małą cząstkę wszechświata.

Kiedy byłem nastolatkiem, Yehudi Menuhin, który pracował nad swym projektem *The Music of Man*, przedstawił mnie wielkiemu astronomowi Carlovi Saganowi. To właśnie Sagan jako pierwszy otworzył mi oczy na wielkość wszechświata, a zwłaszcza na pojęcie muzyki sfer.

Na tym albumie moim zamierzeniem było połączenie muzyki i czasu poprzez dzieła kompozytorów pochodzących

z różnych epok, którzy być może nie zawsze znajdują się w tej samej „galaktyce”, są jednak połączeni odwiecznym pytaniem: czy jest tam coś w górze?

Pitagoras bez wątplenia był pierwszym, który wysunął ideę, że uniwersalna harmonia może być zakorzeniona w matematyce, po swym przypadkowym odkryciu, że wysokość nuty muzycznej zależy od długości struny, która ją wytwarza. Jednak czy coś tak magicznego i niewytłumaczalnego jak muzyka, może zredukować się do prostej formuły matematycznej? Podobnie, gdy myślimy o przestrzeni i planetach, czy słyszymy dźwięki, które są z nimi kojarzone, w tonacji minorowej, czy majorowej, czy też jest to cisza? Wielu kompozytorów brało z pewnością pod uwagę pierwszą możliwość. Wiadomo, że Haydn, zanim ukończył *Stworzenie świata*, konsultował

się z brytyjskim astronomem Williamem Herschelem i obserwował niebo przez jego teleskop. Walc *Sphärenklänge* Józefa Straussa proponował romantyczną wizję nieba, natomiast Philip Glass, którego *Echorus* to hołd dla Yehudiego Menuhina, od dawna zafascynowany jest takimi zagadkami jak: czy muzyka brzmiałaby wyżej, czy też niżej na krawędzi czarnej dziury? Jeśli chodzi o muzykologów, w dalszym ciągu próbują odkryć i wytłumaczyć niektóre tajemnice numerologiczne w muzyce J. S. Bacha, od oczywistego zastosowania motywu B-A-C-H do subtelniejszej obecności elementów skupionych na liczbie 3, przedstawiającej Świętą Trójcę.

Czy tam w górze jest więc coś? Chciałbym tak myśleć...¹²

Daniel Hope/© DG 2013

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

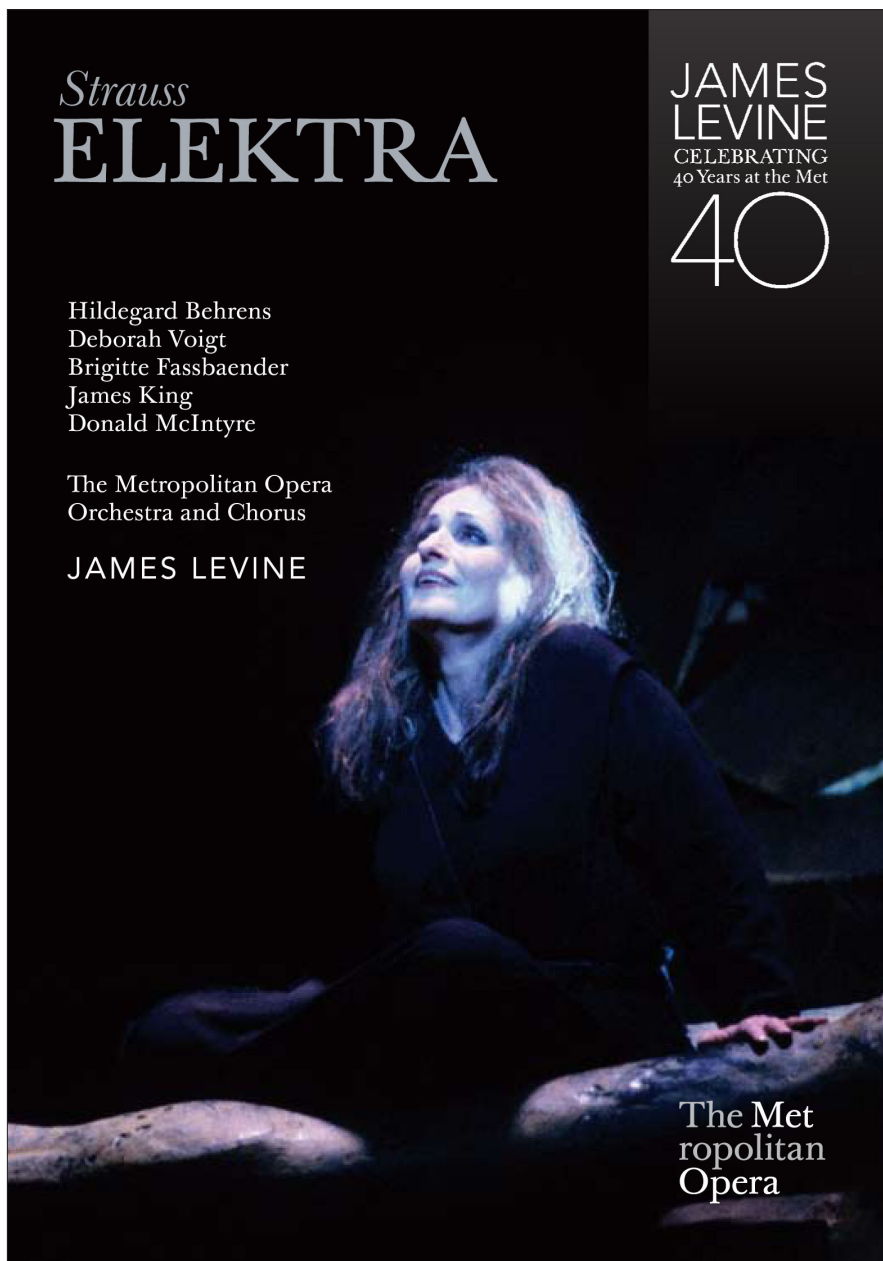
Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych oraz w sieci: m.in. www.gigant.pl i www.merlin.pl
Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia
Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur,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

Divine Levine – boski Jimmy (14)

Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (8)

Elektra

Basia Jakubowska



wiecie tych głośnych i pełnych mocy dramatycznej, ale chodzi głównie o kontrast i równowagę pomiędzy wybuchami ekspresji i czułymi scenami.

Hildegarda Behrens wykonała w MET wiele znakomitych ról jak np. Marie w *Wozzecku*, Leonora w *Fidelii* i Brunhilda, ale zdaniem Jamesa Levine'a szczególnie doskonale wypadła jej Elektra, a kontrast brzmienia jej głosu i głosów Voigt i Fassbaender został w tych spektaklach wyraziście uchwycony.

Miałam okazję oglądać na żywo ten spektakl *Elektry* w MET, którego nagranie po raz pierwszy udostępniono na DVD. Jest to jedno z największych zarejestrowanych na taśmie filmowej przedstawień operowych XX w. Brawura w orkiestrze i na scenie; intensywność i inspiracja artystyczna wszystkich biorących w nim udział. Jest to też zapewne jeden z najwspanialszych momentów w karierze Behrens i ostatni występ Brigitte Fassbaender w MET. Dramaturgia całości najbliższej jak to możliwe współcześnie oddaje „ducha” greckiej tragedii, a zbliżenia kamery zdołały uchwycić wspaniałe aktorstwo w ruchu scenicznym i ekspresję wyrazów twarzy. Po obejrzeniu tego spektaklu na długo zapewne pozostanie w pamięci szaleńczo-histeryczny końcowy taniec Behrens, czy triumfalno-szyderczy śmiech Klitemnestry, a głos Voigt zarejestrowany został w pełnej glorii jego blasku z owych lat. Warto też zwrócić uwagę na światło tej produkcji, które w scenie rozpoznania przez Elektry Oresta kreuje cienie przywołujące na pamięć niemieckie nieme kino Fritza Langa.

To 106 minut wstrząsającej intensywności w genialnej interpretacji muzyki Richarda Straussa przez Maestro Levine'a i brawurowe piękno wokalne w występie znakomitych śpiewaków na scenie uchwycone w ich szczytowej formie.🎭

W rozmowie z Mattem Dobkinem Maestro Levine mówił o *Elektrze* jako o jednej z największych oper tak pod względem tekstu jak i muzyki. Uważa też, że niewiele jest na świecie śpiewaczek, które mogą z sukcesem podjąć się wykonania tytułowej roli. Wymaga ona bowiem kontroli w dużej rozpiętości zasięgu rejestru głosu i

ogromnej palety emocjonalno-dramatycznej, a tytułowa bohaterka pozostaje na scenie od pojawienia się do końca. Jego zdaniem w tej roli zawarte jest wszystko. Musi być śpiewana ponad zwiększoną orkiestrą, ale jego zdaniem najtrudniejsze jej fragmenty to momenty wewnętrznego monologu i wyciszenia jak np. w scenie rozpoznania Oresta. Wiele jest oczy-

Acte Préalable



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



Acte Préalable

מציאה
מעצמם

KWINTET ŚLĄSKICH KAMERALISTÓW

Najnowsza płyta
Kwintetu Śląskich Kameralistów



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

Nowość 2013

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

Palcem po płycie

Epokowe nagrania Szymanowskiego



KAROL SZYMANOWSKI
Pieśni księżniczki z baśni, Harnasie, Pieśni miłosne Hafiza, Koncerty skrzypcowe, IV Symfonia koncertująca, Król Roger, Stabat Mater, Litania do Dziewicy Maryi, III Symfonia Pieśń o nocy

Różni artyści/soliści; City of Birmingham Symphony Orchestra and Chorus • Sir Simon Rattle, dyrygent

EMI Classics 5145762 • w. 2013, n. 1993-2006 • 280'02"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Firma EMI Classics wznowiła właśnie czteropłytowe pudełko zatytułowane *Sir Simon Rattle/Karol Szymanowski* z fenomenalnymi nagraniami muzyki Karola Szymanowskiego, których dokonał brytyjski dyrygent. Są to prawdziwe fonograficzne perły, które trzeba mieć w swojej kolekcji.

Wybrany na kolejne kilka lat na szefa Berliner Philharmoniker Rattle w przeciągu ostatnich kilkunastu lat dokonał rejestracji wielu dzieł muzyki polskiego kompozytora z City of Birmingham Symphony Orchestra i międzynarodowym zespołem solistów, w tym Polaków.

Każde z nagranych dzieł otrzymało mnóstwo nagród przy pierwszym wydaniu, teraz otrzymujemy wszystkie płyty

w jednym pudełku. Każdy z nagranych utworów jest ozdobą wydawnictwa. *Król Roger* z fenomenalnym Thomasem Hampsonem w głównej roli. Pozostali artyści to m.in.: pianista Leif Ove Andness, skrzypek Thomas Zehetmair, śpiewaczki Iwona Sobotka, Elżbieta Szmytka.

Simon Rattle daje jedną z najlepszych współczesnych interpretacji, jakie się w ostatnich latach ukazały na rynku. Te dzieła są w swej koncepcji znakomicie wykonane, pełne dramatyizmu i nieopisanego piękna. Od pierwszej do ostatniej nuty, dyrygent pozostaje

wrażliwy na każdy szczegół, najmniejszy niuans ukryty w partyturze Szymanowskiego. Na potrzeby tych nagrań brytyjski dyrygent zebrał znakomitych solistów wokalistów i instrumentalistów. Śpiewacy są fenomenalni, ich indywidualne brzmienia stapiają się w niezwykle interesującą dźwiękową strukturę.

Muzyka Szymanowskiego pod batutą sir Simona Rattle'a jest muzyką wyjątkową. Rattle nie tyle zanurzył się głęboko w partytury polskiego kompozytora, ale nimi na wskroś przeżył. Zaowocowało to jakże wieloma cudownymi

momentami, dla nich warto mieć ten komplet na półce. Pulsujące rytmy, logiczne zależności pomiędzy tempami poszczególnych części, świetna gra wszystkich sekcji orkiestry, przejrzystość planów, i swobodne, giętkie frazowanie składają się na to wspaniałe wykonanie muzyki Szymanowskiego. Wiele jest w tych nagraniach punktów naprawdę wyjątkowych.

Brytyjczyk był jednym z pierwszych wielkich artystów współczesnego świata, który świetnie wypromował muzykę Szymanowskiego w światowej firmie, której płyty można wszędzie kupić. A działa się to bez kilkuset tysięcy dotacji liczonych w euro i specjalnych komisji, programów i innych cudownych IAM pochłaniających, niczym czarna dziura, wszelkie państwowe dotacje! Ten wybitny dyrygent zrobił to sam, ze swoją ówczesną orkiestrą i efekt tych działań, tak naprawdę jest do dziś niedościgniony. Całe pudełko można kupić za nie całe 50 złotych!

Znakomity czteropłytowy album dla każdego! Jego wydanie jest ekskluzywne. Każda płyta zapakowana osobno w bardzo gustowny kartonik. Całość zaś wydano w pięknym pudełku. Sam komentarz do nagrań wydrukowano na kredowym papierze, a smaczkiem edycji są dołączone pełne libretta w kilku językach każdego dzieła wokalnego, z *Królem Rogerem* na czele.

To ekskluzywnie wydany Szymanowski dla każdego. Gorąco polecam.

Arkadiusz Jędrasik

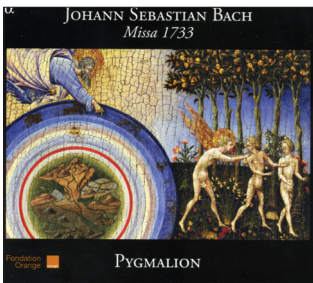


Simon Rattle
 fot. EMI

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH

Missa 1733

Pygmalion

Alpha 188 • w. 2012, n. 2011 • 56'57"

☆☆☆☆☆

Czym jest Bachowska *Missa 1733*? Jeśli dodam, że w Katalogu Wolfganga Schmiedera figuruje pod pozycją 232., rzecz wydawać się może wręcz tajemnicza i wątpliwa. Chodzi jednak o pierwowzór *Wielkiej Mszy h-moll*, tzn. tę jej wersję, jaką wykonano już prawdopodobnie w kwietniu 1733 r. w Lipsku, na cześć Augusta III, nowego króla Polski i elektora Saksonii. Była to msza napisana w obrządku luteranckim, a więc składająca się jedynie z pary *Kyrie – Gloria*. Pragnąc stworzyć pełny cykl w obrządku katolickim, Bach niemal do końca swego życia rozbudowywał dzieło, aż uzyskało ono kształt *Wielkiej Mszy h-moll*. I w takiej obszernej, pełnej formie znamy kompozycję dziś: w ten sposób się ją wykonuje oraz nagrywa. Raphaël Pichon pragnął jednak powrócić do pierwotnej wersji, zamykając w ten sposób cykl trzech płyt z rejestracjami wszystkich mszy luteranckich, tzw. „małych” mszy Bacha. „Dwa ważne powody wzbudziły nasze pragnienie nagrania oryginalnej wersji *Mszy* – pisze w swym wnikliwym komentarzu do płyty Raphaël Pichon – Przed wszystkim pragnęliśmy wyobrazić sobie, w jaki sposób mogła być ona wykonywana na drezdeńskim dworze. Po drugie, chcieliśmy wykorzy-

stać ostatnie wydanie nowej edycji *Mszy h-moll*, zawierające wszystkie znane materiały źródłowe i ukazać kilka różnic pomiędzy *Mszą* z 1733 r. a odpowiadającymi jej częściami kompletnej *Wielkiej Mszy* z lat 1748–1749”. W dalszej części wywodu, Pichon rozważa, jakim aparatem wykonawczym dysponował Bach w Dreźnie w roku 1733. Przed wszystkim, kompozytor bardzo cenił sobie tamtejszą orkiestrę. Jej członkami byli, m.in., zaprzyjaźnieni z Bachem, znakomici: skrzypek Johann Georg Pisendel, lutnista Sylvius Leopold Weiss, flecista Pierre-Gabriel Buffardin, oboista Johann Christian Richter, czy waltornista Johann Adam Schindler. Oczywiście jest, że z myślą o nich rozpisywał Bach głosy orkiestrowe. Następnie, powołując się na badania muzykologiczne, ustala Pichon ilość muzyków kapeli drezdeńskiej oraz najbardziej prawdopodobną obsadę dla każdej partii. I wreszcie, szczegółowo wskazuje na różnice pomiędzy wybraną przez siebie wersją z 1733 r., a późniejszą, tą „tradycyjną”. Dotyczą one przede wszystkim tempa (*Kyrie I*), rytmu (*Domine Deus*), artykulacji (*Christe eleison*), a także stylistyki wykonawczej (*Kyrie II*, *Quoniam tu solus sanctus*). Już chociażby ze względów poznawczych warto zatem sięgnąć po omawianą płytę. Ale okazuje się, że nie tylko! Wykonanie jest w całości utrzymane na wysokim poziomie. Pięknie gra i śpiewa zespół Pygmalion pod dyktando Raphaëla Pichona. Soliści, zazwyczaj dobrze sprawdzają się w swoich partiach. Najbardziej zachwyca kontratenor Carlos Mena, najbardziej też znany z plejady śpiewaków. Jego głęboki dolny rejestr i piękne, jasne góry, budzą zachwyt. Dobrze sprawdzają się oba soprany

(Eugénie Warnier, Anna Reinhold) i tenor (Emiliano Gonzalez Toro). Zawodzi natomiast Konstantin Wolff, bas: śpiewa głosem ściśniętym i zmęczonym, przejawiając problemy intonacyjne. Wskutek tego efektowna aria *Quoniam tu solus sanctus*, wypada blado. Mimo to, warto jednak zapoznać się z omawianą płytą i poznać pierwowzór *Wielkiej Mszy*.

Łukasz Kaczmarek



JAN SEBASTIAN BACH

Kantaty lipskie: BWV 25, 138, 105, 46

Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH006 • w. 2012 • 67'24"

☆☆☆☆☆

Wielu znaczących dyrygentów podejmuje trud nagrywania kantat Jana Sebastiana Bacha, lecz moim faworytem w tym repertuarze był od zawsze Philippe Herreweghe. Cenię go za właściwy sobie sposób podejścia do materii – intelektualny i przemyślany, ale zarazem subtelny, pełen niuansów i każdorazowo z właściwie oddanym duchowym charakterem dzieł, co idealnie sprawdza się w muzyce religijnej lipskiego kantora. Jego znakomite nagrania, dokonywane już od kilkudziesięciu lat, są klasą samą w sobie, wyznaczającą trendy we współczesnym wykonawstwie twórczości dawnych wieków. Nie dziwi zatem fakt, iż w barwach własnego wydawnictwa Phi przyszła pora na opublikowanie krążka poświęconego genial-

nemu kantatowemu dorobkowi autora *Koncertów brandenburskich*. Wypuszczony na rynek ubiegłej jesieni, zawiera cztery pozycje, z których dwie są w dorobku flamandzkiego meistra fonograficzną premierą (BWV 25 i 46), zaś pozostałe kolejną wersją, po zarejestrowanych wcześniej kreacjach dla wytwórni Virgin Classics (BWV 105) oraz Harmonia Mundi (BWV 138).

Prezentowany album przedstawia zatem cztery kantaty z pierwszego (1723) roku działalności Jana Sebastiana Bacha w kościele św. Tomasza w Lipsku. Kompozytor pokazał się w nich ze swej najlepszej strony, udowadniając, iż czasy tworzenia przez kantorów standardowej, przeciętnej muzyki minęły. Nie ma w nich bowiem żadnej rutyny ani schematyzmu, za to aż roi się od bogactwa pomysłów w zakresie kształtowania formy, konstrukcji chórów, chorałów, recytatywów oraz arii, instrumentacji, dźwiękowej charakterystyki tekstu. Wszelkie podjęte przez niego innowacje oraz niewątpliwa oryginalność, jaką zaskoczył wiernych i władze, miały na celu podkreślenie duchowego wymiaru dzieł i ich przesłania. Poruszone w owych utworach zostały tak ważne tematy natury religijnej i psychologicznej, jak choroba ciała i duszy (*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* BWV 25), bieda i udręka ziemskiego życia (*Was betrübst du dich, mein Herz* BWV 138), nadzieja na zbawienie i sprawiedliwy osąd w chwili śmierci (*Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht* BWV 105), wreszcie zaś wypowiedź gniewu Bożego i jego kary dla grzeszników (*Schauet doch und sehet, ob irgendetwas Schmerz sei* BWV 46).

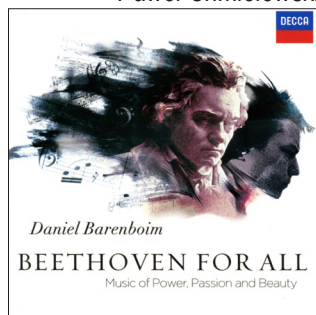
Przedstawione nagranie należy uznać za kolejny suk-

ces Philippe'a Herreweghe, Collegium Vocale Gent oraz solistów, wykonujących również fragmenty przeznaczone dla chóru, w łącznej sile 12 osób. Wyróżniają się wśród nich renomowani wokaliści, czołowi interpretatorzy muzyki Bacha doby obecnej: czeska sopranistka Hana Blažiková, kontratenor Damien Guillon, tenor Thomas Hobbs oraz bas Peter Kooij. Jest to doprawdy luksusowa obsada! Uczestniczący w przedsięwzięciu artyści bez większych problemów pokonują trudności techniczne i interpretacyjne swoich partii, uwypuklając piękno linii melodycznych oraz genialne oddanie treści tekstu środkami techniki kompozytorskiej. Philippe Herreweghe z muzykami z orkiestry pokazuje wielość barw dźwięku dzięki zróżnicowanej instrumentacji, za pomocą której Bach charakteryzuje odcienie ludzkich emocji: lęku, bólu, nadziei, pocieszenia. Skupiony, przemyślany, konsekwentny od początku do końca sposób realizacji partytury, pełny szacunku dla intencji autora, łączy w sobie mistrzowski poziom interpretacji, autentyczność wyrazu, głębię przesłania i psychologiczną prawdę. Wspaniale brzmiący zespół instrumentalny ze znaczącym udziałem sekcji dętej (flety, oboje, fagot, trąbka, róg, cynk, puzony) pomaga w kształtowaniu uroczystego, poważnego, a jednocześnie intymnego charakteru poszczególnych fragmentów kantat. Idealnie uzupełnia i wzbogaca partie solistów czy chóru, zachwycając miękkością, lekkością, giętkością, płynnym prowadzeniem frazy, kulturą gry. Faktura całości jest przejrzysta, narracja poprowadzona logicznie i w dobrych tempach, co nie dziwi w przypadku dyrygenta i jego zespołu, doskonale obeznanych od dziesięcioleci ze stylistyką i symboliką religijnej muzyki Jana Sebastiana Bacha. Wszystko osadzono we wła-

ściwym kontekście, na swoim miejscu, dzięki czemu nagrane dzieła zachwycają w warstwie sonorystycznej i estetycznej. Ich idea wydaje się być aktualna nawet dla nas, świadków XXI w. Siła oddziaływania kompozycji nie ulega najmniejszym wątpliwościom.

Śpiewacy, instrumentalści oraz kierujący nimi Philippe Herreweghe poprzez dogłębne zrozumienie tekstu i nutowego zapisu i ich realizację odpowiednimi środkami technicznymi i interpretacyjnymi, w poruszający, przekonujący sposób przekazują współczesnemu słuchaczowi całe piękno czterech kantat i ich duchowe przesłanie. Sądzę, że trafi ono nie tylko do miłośników muzyki baroku i ludzi żywej wiary, ale także do odbiorców dalekich od świata chrześcijańskich wartości, dowodząc uniwersalizmu twórczości Jana Sebastiana Bacha.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Beethoven for all
West-Eastern Divan Orchestra
 • Daniel Barenboim, fortepian i dyrygent
 Decca 478 3513 • w. 2012 • 143'20"
 ★★★★★

Omawiane wydawnictwo to kompilacja fragmentów trzech wielkich projektów fonograficznych zrealizowanych przez Daniela Barenboima dla firmy Decca pod wspólnym tytułem *Beethoven for all*. Objęły one komplet sonat fortepianowych klasyka wiedeńskiego (za fortepianem sam Barenboim), wszystkie jego symfonie (Barenboim prowadzi

West-Eastern Divan Orchestra) oraz pięć koncertów „Ludwika Wielkiego” (Barenboim od fortepianu prowadzi Staatskapelle Berlin).

Liryczne fragmenty z sonat (*Adagio* z sonat: *Księżycowej* i *Patetycznej*) ukazują naturalne wycucie idiomu stylistycznego Beethovena. Natomiast porywcze *Allegro assai* z sonaty nazwanej przez potomnych *Appassionata*, zdradza silne skłonności pianisty do poszukiwania symfonicznego rozmachu i nowych elementów wyrazowych. O ile liryzm wydobywający się spod palców dyrektora Staatskapelle Berlin ujmuje trafnością, o tyle jego ekspresyjne oblicze budzi wiele wątpliwości.

W częściach symfonii Barenboim prezentuje się jako pedagog. Mając do dyspozycji młodą orkiestrę zachowuje klasyczny umiar formalny i powściągliwość ekspresji. Co może nie frapuje, ale daje idealną okazję do zaprezentowania bogactwa konstrukcyjnego i brzmieniowego największego symfonika. Natomiast samo brzmienie orkiestry powinno budzić wielkie uznanie – niebaganna czystość intonacyjna, stopliwe brzmienie i selektywność poszczególnych sekcji jakie nabyli ci młodzi ludzie, może bowiem zawstydzić niejedną orkiestrę z tradycjami. Założony przez dyrygenta cel został osiągnięty – orkiestra prezentuje poziom, na którym można zacząć budować wysoce zindywidualizowane kreacje.

A na co stać Barenboima w tym zakresie można przekonać się słuchając fragmentów koncertów fortepianowych. Bowiem na gruncie tych kompozycji dochodzi do spotkania, które powoduje, że mamy do czytania z kreacją bliską ideału: perfekcję wykonawczą z maksymalną ekspresją. Podobnie jak we wcześniej nagranych koncertach Chopina, dyrygent odnajduje w tych partyturach

wiele niesłyszanych dotąd jakości brzmieniowych i wyrazowych. Z każdego taktu płynie muzyka, będąca wynikiem doskonałej znajomości repertuaru i jego głębokiej fascynacji. Stąd tak wiele tu uniesień, szaleństwa i pasji, która wydaje się niezbędna do odczytania arcydzieł największego idealisty w historii muzyki.

Dwupłytowe *Beethoven for all* można traktować dwojako: jako składankę typu „The Best of Beethoven” lub jako pilotażowy album trzech większych wydawnictw. Tak, czy inaczej, kompilacja dostarcza niemało wzruszeń, po których na pewno będę chciał sięgnąć po koncerty fortepianowe w pełnym wymiarze.

Piotr Wolanin

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonata B-dur op. 106, Wariacje Diabellego op. 120
Michael Leslie, fortepian

Telos TLS 110 • w. 2009, n. 2008 • 124'46"

Muzyka21
plyta miesiąca

Skomponowana w ostatnim, kontemplacyjnym okresie twórczości Beethovena sonata *Hammerklavier* op. 106 powstała pod wpływem fascynacji kompozytora fortepianem Broadwooda, otrzymanym od konstruktora w 1818 r. Trudno się dziwić ekscytacji Beethovena nowym instrumentem – w dobie poszukiwań oryginalnych, pełnych brzmień fortepianowych i przy jednoczesnej dostępności raczej prostych instrumentów wiedeńskich o cienkich strunach i małych młoteczkach, angielski Broadwood z obciążoną płytą wierzchnią i krzyżowym układem strun umożliwił zastosowanie nowych rozwiązań technicznych i skomplikowanych figur pianistycznych. Beethovenowi wciąż nie wystarczyło brzmienie czystego fortepianu, szukał instrumentu, który barwą i potęgą odpowia-

dały orkiestrze – Streicher podarował mu specjalny model ze wzmocnieniem naciągu strun, powiększonymi młoteczkami oraz większym spadkiem klawisza i ciężarem uderzenia, Erard wyprodukował fortepian wyposażony w cztery pedały, rejestr lutni i skalę poszerzoną do c4, lecz dopiero Broadwood zaspokoił (choć na krótko) pianistyczne wymagania kompozytora.

Z tych poszukiwań fortepianowo-orkiestrowych brzmień powstała sonata, którą Hector Berlioz nazwał później „zagadką Sfinksa dla każdego pianisty”. Z pewnością zasługuje ona na miano symfonii fortepianowej, zarówno pod względem rozmiarów (utwór 4-częściowy, trwający ok. 38 minut), jak i budowy (rozbudowana część pierwsza, scherzo na drugim miejscu, 3-głosowa fuga w finale) oraz rozplanowania materiału tematycznego. Pianistyczna „zagadka Sfinksa” polega natomiast przede wszystkim na mnogości typów faktur, zastosowanych przez kompozytora w tym utworze. *Hammerklavier* to swoisty katalog pianistycznych technik, typowych dla fortepianowego Beethovena – słyszymy tutaj najbardziej nawet skrajne kontrasty rejestrów, pochodzących akordów, dwojenia oktaw, skoki interwałowe i akordowe, ostinata, długie tryle, struktury wieloplanowe i skomplikowane układy polirytmiczne. Różnorodność faktur jest tak wielka, że aż onieśmialająca – po *Sonacie* op. 106 nie każdy pianista ma odwagę sięgnąć.

Australijski pianista Michael Leslie jest jednym z tych, którzy wydają się stworzeni do wykonywania takich dzieł. Znany z witalnych, żywiołowych i nie zawsze przewidywalnych interpretacji sięga najchętniej właśnie po muzyczne kolosy czy pianistyczną ekwilibrystykę: po *Wariacje goldbergowskie* Bacha, po koncerty

Beethovena, po motorycznie i rytmicznie agresywne utwory Bartóka. Jego *Hammerklavier* jest przekonywująca – pełna symfonicznego rozmachu, mocno brzmiąca, miejscami zaczepna, nawet diaboliczna. Można się przyczepić, że za mało tu skrajnych kontrastów, wieloplanowości czy gry quasi orkiestrowych barw, ale czy o takie niuansy w tym utworze chodzi? *Sonata* op. 106 ma być symfonią, potęgą fortepianowego brzmienia, wulkanem beethovenowskiego charakteru – w interpretacji Australijczyka taka właśnie jest. Inicjujące utwór, klasyczne *Allegro* prezentuje już na wstępie typowe dla Beethovena uderzenie mocnego akordu, nie brak w nim jednakże tej misternej, jasnej kolorystyki fortepianowych figuracji oraz drobiazgowej precyzji i imponującej dbałości o szczegóły techniczne. *Scherzo* – zgodnie z jego charakterem i tradycją – jest nieco kapryśne, z domieszką skrajnie dobranych emocji: delikatnego humoru i hałaśliwej brzmieniowo agresji. W *Adagiu* słyszymy z kolei późnego i mrocznego Beethovena, dotkniętego samotnością, kalectwem, rozpaczą, depresją. I wreszcie poprzedzony wolną częścią finał – ostra i perlista trzygłosowa fuga, w mistrzowski sposób łącząca klarowną polifonię z masywnością oraz wolumenem fortepianowego brzmienia. To z pewnością prawdziwy Beethoven – symfoniczny, różnorodny, romantycznie uczuciowy i klasycznie precyzyjny.

W drugiej części beethovenowskiego nagrania Leslie umieścił kolejne – obszerne i technicznie karkołomne – arcydzieło mistrza: *Diabelli Variations* op. 120. Napisał na prośbę wiedeńskiego wydawcy Antona Diabelliego, powszechnie równane z *Wariacjami Goldbergowskimi* Bacha, 33 *Wariacje Diabelliego* stanowią z pewnością jedno z

największych zdobyczy gatunku. Z tematu skomponowanego przez Diabelliego Beethoven pozostawił niewiele – może jedynie pewną dozę humoru, prostotę formy i oczywiście rytm i charakter walca. Te właśnie cechy uwypuklił w swej interpretacji Leslie – *Vivace* w jego wykonaniu brzmi pogodnie, żartobliwie, jakby z przymrużeniem oka. Następujące po sobie wariacje uwypuklają kolejne typy fortepianowego brzmienia – w drugiej słycać lekkość, finezyjność i subtelność scherza, w czwartej wielopłaszczyznowość barw, w ósmej rzewną pieśń z delikatnym akompaniamentem, w szesnastej zaś do głosu dochodzi mieszanina różnych faktur, charakterystycznych dla pianistyki Beethovena (łamane oktawy, przebiegi skalowe, układy akordowe). W ostatnich wariacjach, w których związki z tematem są właściwie iluzoryczne, kontrast wyrazowy i mistrzostwo techniczne przybierają na sile – Leslie interpretuje wariację 31 (*Largo, molto espressivo*) w duchu powolnych części sonat, następującą po niej fugę gra z kolei prosto, stabilnie, wręcz mechanicznie. Finałowy menuet nie pozwala nam zapomnieć, że muzyczny wizerunek Beethovena ma swoje korzenie w gracji i finezji Haydna i Mozarta – australijski wirtuoz nieoczekiwanie wycofuje się tutaj z pianistycznego popisu, uwypuklając koronkowość i subtelność francuskiego tańca.

Michael Leslie sięgnął w swym nagraniu po dwie najtrudniejsze kompozycje Beethovena, proponując nam bez mała osiemdziesięciminutowe spotkanie z symfonicznym typem fortepianowej faktury ostatniego z klasyków. Czy nie znudził symfonicznym charakterem, masywnością brzmienia, jednakowym spłotem „orkiestrowych” barw? Moim zdaniem – nie. Beethoven Lesliego jest prawdziwy, jest typowy, charak-

terystyczny. Komu więc beethovenowska aura odpowiada, temu i nagranie australijskiego wirtuoza przypadnie zapewne do gustu.

Maria Wilczek-Krupa



JOHN CAGE
Voice & Piano • Trombone & Piano • Violin & Piano

Steffen Schleiermacher, fortepian; Anna Clementi, głos; Mike Svoboda, puzon; Andreas Seidel, skrzypce

MDG 613 1765-2 • w. 2012, n. 2000/7/8 • 217'02"

★★★★★

Wytwórnica MDG nareszcie zebrała trzy wydane na przestrzeni niemal 10 lat płyty z muzyką Johna Cage'a: na głos i fortepian, na puzon i fortepian, a także na skrzypce i fortepian. Bohaterem wszystkich tych nagrań jest znakomity pianista niemiecki, Steffen Schleiermacher, na stałe związany z muzyką współczesną, który dokonał także nagrań muzyki na fortepian solo Cage'a. Pierwsza płyta, z utworami na głos i fortepian kompozytora, zawiera przede wszystkim wczesne dzieła, powstałe do roku 1950, a pisane (zwłaszcza w partii fortepianu) pod wpływem Schoenberga, którego Cage był uczniem. Chociaż w *Four Walls* z roku 1944 inspiracje twórczością Erika Satiego, którego Cage był wielbicielem, są wyraźnie słyszalne. To niezwykła kompozycja, mogąca antycypować muzyczny postmodernizm, opierająca się na repetytywności, w partii fortepianu zaś... wykorzystująca tylko białe klawisze! Słuchanie niektó-

rych spośród tych wczesnych utworów zadziwia: kto boi się późnego Cage'a, uważa go za anty-kompozytora, powinien koniecznie posłuchać jego wcześniejszych kompozycji, które w wielu momentach mogą wręcz wzruszyć. Chociaż i tutaj daje się poznać buntowniczy rys Cage'a i jego zamiłowanie do eksperymentów, czego przykładem skrajne dysproporcje pomiędzy partią głosu i fortepianu, które często pojawiają się zupełnie rozdzielnie! Pierwsza płyta albumu zawiera także jeden utwór późniejszy: pochodzące z 1984 r. *Nowth upon Nacht*, poświęcone pamięci Cathy Berberian. Solistka wykrzykuje tutaj swoją partię, rola pianisty zaś ogranicza się do trzaśnięcia po trzykroć wiekiem fortepianu. Niezwykła kompozycja!

Druga płyta, za wyjątkiem trzyminutowych *Variations I* z roku 1958, zawiera późne kompozycje: *Music for Two* z lat 1980. oraz *Two5* z roku 1991. Zastanawiający może się wydawać tytuł tego ostatniego utworu. Cage, zasypywany licznymi zamówieniami, a nie chcąc nikomu odmówić, tworzył całe serie kompozycji „numerycznych”, nadając im takie właśnie tytuły. O kształcie formalnym decydowały wyniki operacji losowych.

Obok *Two5* na puzon i fortepian, innymi przykładami kompozycji „numerycznych” są *Two4* oraz *Two6*: obie przeznaczone na skrzypce i fortepian, obie pochodzące z początku lat 1990., obie też zamieszczone na trzeciej płycie omawianego albumu. Zestawione zostały z dwoma utworami wcześniejszymi: *Sześcioma melodiami na skrzypce i instrument klawiszowy* z roku 1950 oraz *Nokturnem na skrzypce i fortepian* z roku 1947. Ten pierwszy nawiązuje do folkloru, drugi stanowi odbicie fascynacji Cage'a twórczością Erica Satiego. Nota bene, *Two6*, jedna z ostatnich kompozycji Cage'a, także szuka źródeł inspiracji w muzyce Satiego.

Wykonania w przypadku każdej z trzech płyt, są znakomite. Na pierwszej płycie Steffenowi Schleiermacherowi towarzyszy śpiewaczka Anna Clementi, córka Alda Clementiego, na drugiej – puzonista Mike Svoboda, na trzeciej zaś – skrzypek Andreas Seidel. Znakomita kolekcja, wydana najwyraźniej w związku z obchodzonym Rokiem Cage'owskim 2012.

Łukasz Kaczmarek

FRYDERYK CHOPIN

Sonata h-moll; Ballada op. 17; Nokturny, Scherzo cis-moll

Adam Harasiewicz, fortepian

NIFC CD 206 • w. 2012, n. 2010 • 68'20" ★★

NIFC tym wydawnictwem nie przysłużył się ani kompozytorowi, ani występującemu na nim Adamowi Harasiewiczowi. Nagrania na nim zebrane nie dokumentują bowiem utytułowanego pianisty w dobrej formie, ani też jego wielkiego zaangażowania w wykonywany repertuar (mimo, że z niego właśnie słynie).

W *Sonacie h-moll* ciekawe wydają się tylko „leżące” pod lewą ręką cezury we wstępnym fragmencie *Scherza* i swingujący akompaniament w *Finale*. Nokturny na tej płycie mogłyby nosić tytuł „Jutrzenki”, bo nastroju nocy w nich jak na lekarstwo. *Polonez fis-moll* zagrany jest płasko, brakuje mu sprężystości i wigoru. Natomiast *Scherzo cis-moll* jawi się jako gmatwanina epizodów i zdarzeń dźwiękowych.

Można by więc spytać, po cóż było dokonywać i wydawać te nagrania? Czyż NIFC nie dysponuje archiwalnymi nagraniami laureata Konkursu Chopinowskiego? Jak nie wiadomo, o co chodzi, to wiadomo, że chodzi o... kulturę w rozumieniu polskiego establishmentu.

Piotr Wolanin



FRYDERYK CHOPIN

Trio fortepianowe op. 8, Ron-do op. 73, Wariacje na flet i fortepian; Wariacje fis-moll, Mazurek D-dur

Kungsbacka Piano Trio

Naxos 8.572585 • w. 2011, n. 2010 • 52'40" ★★★★★

Prezentowane na niedawno wydanej płycie Naxosu utwory Fryderyka Chopina nie należą do najczęściej grywanych dzieł tego twórcy. Kompozycjom kameralnym towarzyszą tutaj dwie miniatury solowe. Główną część programu stanowi *Trio fortepianowe g-moll op. 8*. Wraz z *Rondem C-dur na dwa fortepiany op. 73*, są to najbardziej znane utwory, jakie znalazły się na płycie. *Wariacje E-dur na temat „Non più mesta” z Kopciuszka Rossiniego na flet i fortepian* włączył do programu swojego albumu *Nostalgia*, polski flecista Krzysztof Kaczka. *Mazurek D-dur* z roku 1829 można usłyszeć w niektórych rejestracjach kompletu mazurków (Ashkenazy, Fou Ts'ong). Jeśli zaś chodzi o *Valse mélancolique E-dur*, osobiście nie słyszałem innej rejestracji tego utworu. W tym przypadku, autorstwo Chopina jest zresztą wątpliwe. W sumie, otrzymujemy zatem bardzo interesujący repertuar z kilkoma małymi rarytasami.

Wykonania mniejszych kompozycji są dobre, *Trio g-moll* – wybitne. Pianiści Simon Crawford-Phillips i Philip Moore podkreślają salonowy charakter *Ronda C-dur op. 73*. Flecistka Emily Beynon wraz z Simonem Crawfordem-Phillipsem wykonują *Wariacje na temat*

Kopciuszka z wdziękiem, dbając o piękno brzmienia (choć momentami dźwięk flecisty może wydawać się odrobinę za krótki). Ten sam pianista pięknie gra dwie Chopinowskie miniatury. Wczesny *Mazurek D-dur* brzmi nadzwyczaj łagodnie, zwłaszcza w porównaniu z innymi znanymi mi wykonaniami. Z kolei *Valse mélancolique* rzeczywiście posiada melancholijny charakter. Oba utwory czarują delikatnym urokiem. Jak już wspomniałem, najmocniejszy punkt płyty stanowi jednak *Trio g-moll* wykonane z największą starannością. Kungsbacka Piano Trio (pianista Simon Crawford-Phillips, skrzypaczka Malin Broman oraz wiolonczelista Jesper Svedberg) dobierają raczej powolne tempa. Sporo jest w ich wykonaniu poetyckości i piękna. Dbają oni o wewnętrzną strukturę całości, ich interpretacja jest logiczna i spójna. Nagranie wytrzymuje porównanie z dwoma wielkimi klasykami: kreacją tria Beaux Arts oraz zespołu Emanuel Ax – Pamela Frank – Yo Yo Ma.

W sumie jest to dobra płyta, warta uwagi ze względu na mniej znane Chopinowskie kompozycje, ale także znakomitą interpretacją *Trio g-moll*.

Łukasz Kaczmarek

DAVID GORTON

Trajectories: Sonata na wiolonczelę solo, Kwartet smyczkowy, 2 Kaprysy, Melting form
Neil Heyde, wiolonczela; Peter Shepard Skaerved, skrzypce; Roderic Chadwic, fortepian • Kreutzer Quartet

Métier msvcd 92104 • w. 2010, n. 2005/6 • 52'54" ★★★★★

David Gorton należy do młodszej generacji kompozytorów brytyjskich i można go uznać za twórcę poszukującego sposobu na poszerzenie potencjału muzyki instrumentalnej. W tym określeniu mieści się

zarówno aspekt sonorystyczny, jak i formalny – jego utwory wymagają od wykonawcy sporej wyobraźni, jak i otwartości myślenia. Oczywiście w sztuce dźwięku chyba już wszystko wynaleziono i okres rewolucyjnych zmian mamy za sobą, ale to nie oznacza, że ambitny artysta nie ma już nic do powiedzenia.

Charakterystyczne dla Gortona elementy są dość wyraźne w materiale wypełniającym omawianą płytę. Składająca się z pięciu części *Sonata na wiolonczelę solo* stanowi niemal katalog środków interesujących autora. Muzyk chwilami eksploruje rejestry zastrzeżone raczej dla innych instrumentów, jak skrzypce, czy altówka. Utwór często prezentuje kontrastowe zestawienia – np. legato i pizzicato, dźwięki wysokie i niskie, bardzo dynamiczne i grane na progu słyszalności. Kompozytor unika jednak środków wyrazu typowych dla eksperymentów lat 50. i następnej dekady. Nie zapomina o tym, że jego sonata ma być przede wszystkim dokonaniem o muzycznej dramaturgii i walorach, a nie studium sonorystycznym. Nie zmienia to faktu, że nie jest to rzecz łatwa w odbiorze.

Trajectories na kwartet smyczkowy jest efektem zamówienia Tate Gallery i został wykonany właśnie w przestrzeni udostępnionej przez ten przybytek. Muzycy niejako otaczali zgromadzoną publiczność, wkomponowując się w stałą ekspozycję. Obok aspektu przestrzennego, na uwagę zasługuje zastosowany strój (zestawienia mikrointerwałowe), istotnie wpływający na wyraz całości. W pierwszej części poszczególne zlewają się ze sobą, tworząc jednolity obraz, przy czym właśnie odpowiednie nastrojenie poszczególnych instrumentów sprawia, że słuchacz odbiera tę muzykę właśnie w ten, a nie inny sposób. Interesujące, że Gorton, być

może nieświadomie, zastosował podobny zabieg, jak ongiś twórca muzyki elektroakustycznej podczas budowy wielotonów. Rozciągnięte w czasie dźwięki sprawiają, że mamy do czynienia z dość powolną akcją i słuchacz odbiera ten fragment jako niemal statyczny. Zmiana następuje w części drugiej. Choć znów mamy do czynienia raczej z masą dźwięku, partie są bardziej ekspresyjne, zróżnicowane – więcej tu kontrastowych zestawień. Jednak po nieco żywszym początku, powraca klimat znany już z pierwszej części, choć tym razem łatwiej jest odróżnić poszczególne instrumenty. Utwór ma zdecydowanie charakter instalacji dźwiękowej, związanej z określonym czasem i miejscem, stąd jego odbiór z płyty jest być może niepełny.

Dwa krótkie kaprysy na skrzypce solo stanowią próbkę nieco bardziej dynamicznej i ekspresyjnej strony twórczości brytyjskiego artysty. Pozwalają także muzykowi na wykazanie się kunsztem i opanowaniem warsztatu. Mimo dość nowoczesnej estetyki, wyraźnie nawiązują do klasyki (Paganini!), co w tym wypadku jest całkiem interesujące.

Melting forms na trio – fortepian, skrzypce i wiolonczelę – to kolejny, dość charakterystyczny dla Gortona utwór. W pewnym sensie sam tytuł sugeruje treść muzyczną. Chwilami odnosi się wrażenie, że instrumenty grają niezależne od siebie partie solowe – z różnym natężeniem emocji, środkami wyrazu itp. I niczym w tyglu, wszystko się tu miesza, przenika, pozostając w ciągłym ruchu. Ze względu na skład, ale także zabiegi formalne, to najbogatsza i najbardziej zróżnicowana z opublikowanych tu kompozycji.

Nie sposób odmówić twórczości Davida Gortona indywidualnych cech, wyraźnie wskazujących na świadome kształtowanie własnego stylu.

Kompozycje nie zawsze są łatwe w odbiorze, ale też artysta stawia sobie określone cele, z każdym utworem próbując rozwiązać specyficzny problem. Operuje przy tym bardzo skromnym instrumentarium, pozwalając muzykom, by w pewnym stopniu poczuli się współtwórcami dzieła. I zapewne znajduje także odbiorców, którzy docenią te wysiłki.

Dariusz Mazurowski



SOFIA GUBAIDULINA

Kwartety smyczkowe

Stamic Quartet

Supraphon SU 4078-2 • w. 2012 • 67'36"

★★★★

Sofia Gubaidulina na kwartet smyczkowy skomponowała cztery kwartety i kompozycję pod tytułem *Reflections on the B-A-C-H*. Kompozycje te powstały w latach 1971–2002. Ewolucja języka muzycznego kompozytorki na gruncie twórczości przeznaczonej na kwartet smyczkowy przejawia się w tendencji do rozwijania dłuższych fragmentów oraz postępującej skłonności do wykorzystywania cytatów z muzyki przeszłości. Niemniej jednak zmiany zachodzące w stylu Rosjanki w niewielkim stopniu ułatwiają odbiór jej kompozycji „kwartetowych”. Bo choć największym wyzwaniem dla słuchacza jest bez wątpienia pierwszy kwartet smyczkowy, będący zlepkiem wielu niepowiązanych ze sobą zdarzeń muzycznych, to w kolejnych kompozycjach odbiorca również zderza się z trudnymi do odczytania kompozycjami kameralnymi. Właściwie jedy-

nym utworem na płycie posiadającym znamiona rozwijającej się w czasie formy muzycznej jest kwartet czwarty z użyciem taśmy. Stąd też moje wielkie uznanie dla Stamic Quartet za wielkie zaangażowanie w wykonanie tego osobliwego repertuaru, jak i dla przyszłych słuchaczy tego nagrania za otwartość umysłu i cierpliwość w poszukiwaniu znaczenia tych kompozycji. Ostrzegam! Płyta tylko dla największych entuzjastów Gubaiduliny (tylko oni wytrzymają doskonale wykonania tych utworów? stworów? potworów?...).

Piotr Wolanin

Ivo Josipović

Music and Politics: Samba da camera, The Glass Bead Game, Mournful Song, Jubilus, Dernek

Bartłomiej Kominek, fortepian; Paweł Kubica, fortepian; Janusz Wawrowski, skrzypce • New Music Orchestra • Szymon Bywalec, dyrygent

Polskie Nagrania PNCD 1407 • w. 2011, n. 2011

★★★★★

23 września 2011 r. w Sali Wielkiej Zamku Królewskiego w Warszawie, w ramach konferencji Muzyka i Polityka, odbył się koncert niezwykle wyjątkowy. Wykonano wówczas pięć dzieł jednego twórcy: kompozytora, a zarazem prezydenta Republiki Chorwackiej, Iva Josipovića (ur. 1957 r.). Dodatkowo, wykształcenie prawnicze czyni z Josipovića prawdziwego człowieka renesansu. Co jest szczególnie godne podziwu, na każdym z pól prowadzi on ożywioną i bardzo aktywną działalność. Jako polityk, w roku 2003 został posłem do Zgromadzenia Narodowego, od 2010 r. pełni zaś funkcję prezydenta kraju. Jest profesorem prawa, zajmując się tą dziedziną, a zwłaszcza problematyką prawa autorskiego, naukowo od 1984 r. Od wielu

lat wydaje też liczne publikacje. A jako kompozytor... ukończył studia pod kierunkiem Stanka Horvata w Akademii Muzycznej w Zagrzebiu. Jak to miało miejsce w przypadku prawa, tak było i w przypadku muzyki: Ivo Josipović kontynuował karierę naukową, wykładając harmonię przez ponad 10 lat. Ponadto udzielał się społecznie pełniąc funkcję dyrektora Biennale Muzycznego w Zagrzebiu oraz sekretarza generalnego Związku Kompozytorów Chorwackich. Josipović-kompozytor jest laureatem licznych nagród krajowych oraz międzynarodowych. Do jego najwybitniejszych dzieł należy *Drmeš for Penderecki na orkiestrę tamburica*, a także... pięć kompozycji zarejestrowanych na omawianej płycie, stanowiącej zapis koncertu warszawskiego z 23 września 2011 r. Otwiera ją *Samba da camera na smyczki* z 1985 r. To dzieło napisane z wielką pomysłowością, a przy tym bardzo spontaniczne i żartobliwe w swym charakterze. Kompozytor nawiązuje tutaj do wzorców rytmicznych i melodycznych samby, poddając je najbardziej wyrafinowanej pracy motywiczej. Autor ucieka się nawet do techniki aleatorystycznej. Kolejną kompozycją jest pochodząca z 1986 r. *Gra szklanych paciorków* na fortepian. Tytuł zaczerpnięty został z powieści Hermanna Hessego. To także utwór niezwykle spontaniczny, korzystający z aleatoryzmu kontrolowanego, nasuwający na myśl skomplikowaną strukturę chemiczną... Po *Grze* następuje, pochodząca z 1994 r., *Pieśń żałobna* na skrzypce i fortepian. Jej charakter chyba najtrafniej określiła chorwacka muzykolog Sanja Raca: „... rozdarty między dwoma światami – zimnej, nieustępliwiej, niszczącej i brutalnej siły, przeciwstawionej smutkowi i szlachetnemu bólowi”. Utwór zachowuje idealne proporcje pomiędzy tradycją a awangar-

dą. *Jubilus* z 1992 r., to kolejna kompozycja przeznaczona na fortepian – jakby dalszy krok po *Grze szklanych paciorków*. Znakomite zwieńczenie płyty stanowi *Dernek na dwa fortepiany, perkusję i smyczki* z 1988 r. To pełne uroku dziełko o pogodnym, chwilami żartobliwym charakterze, zdradzające znakomity warsztat kompozytorski twórcy.

Wykonawcami są pianiści Bartłomiej Kominek oraz Paweł Kubica, skrzypek Janusz Wawrowski oraz Orkiestra Muzyki Nowej pod dyrekcją Szymona Bywalca. Artyści znakomicie czują muzykę Iva Josipovića, prezentując wartościowe kreacje. Omawiana płyta to piękna wizytówka sztuki jednego z najznamienitszych Chorwatów!

Łukasz Kaczmarek

DAVID LUMSDAINE

White Down

Lesley-Jane Rogers, sopran; John Turner, flet; Peter Lawson, fortepian; John Price, wiolonczela • GEMINI • Martyn Brabbins, dyrygent
Métier msv 28519 • w. 2010, n. 2010 • 119'50"

☆☆☆☆

Omawianą płytę, a właściwie album składający się z dwóch krążków, skonstruowano w szczególny sposób – słyszymy na przemian utwory pochodzącego z Australii twórcy, Davida Lumsdaine'a, oraz autentyczne pejzaże dźwiękowe, czyli nagrane przez niego samego odgłosy przyrody rodzinnego kraju. Idea włączenia dźwięków otaczającego nas świata do dzieła muzycznego nie jest niczym nowym, do mistrzostwa doprowadził ją Luc Ferrari, ale w tym wypadku chodzi o coś zupełnie innego. Zapewne o osadzenie muzyki w odpowiednim kontekście i pokazanie jak silnie związana jest z przyrodą – oczywiście jest to pewne uproszczenie, ale do pewnego stopnia ułatwiające odbiór płyty.

Przy tym trudno nie zauważyć, że – zwykle dość subtelne – utwory niemal płynnie wykluwają się z kolejnych nagrań głosów natury.

Krótką kantata *Tracey Chadwell in memoriam* eksponuje partię fortepianu, na tle której osnuta jest linia fletu prostego i sopranu – prowadzące do kulminacji i zwieńczenia całości. Pokazuje także szczególnie zamiłowanie artysty do kameralnych składów i bardzo oszczędnego dozowania środków wyrazu. Potwierdzeniem tej tezy jest także kolejna pozycja, *Blue upon Blue*, napisana na wiolonczelę. Leniwie rozwijająca się linia melodyczna jest okazjonalnie przerywana szarpanym pizzicato. I choć mamy do czynienia z utworem na instrument solowy, odnosi się wrażenie, że to duet. Pozornie nie jest to dzieło wirtuozerskie, ale jednak wymaga od muzyka dużej uwagi i wczucia się w klimat. Brzmienie wiolonczeli zdaje się chwilami nawiązywać do tradycyjnych instrumentów Aborygenów, może się także kojarzyć z dźwiękami muzyki japońskiej (i stosowanymi w jej tradycyjnej postaci instrumentami).

Six Postcards Pieces są dokładnie tym, co sugeruje tytuł – dźwiękowymi pocztówkami na fortepian, w pewien sposób wiążącymi się z konkretnymi osobami lub zdarzeniami. Najdłuższa z miniatur trwa zaledwie półtorej minuty, najkrótsza ledwie 22 sekundy. Jak się jednak okazuje, nawet w tak skromnych ramach można opowiedzieć ciekawą historię. Cykl należy do dzieł o mniejszym ciężarze gatunkowym, ale słucha się go ze sporą przyjemnością – a i sam wykonawca ma tu spore pole do popisu.

A tree telling of Orpheus jest jednym z dwóch najdłuższych dzieł zamieszczonych na omawianym albumie. Kompozytor stworzył je z myślą o zespole kameralnym Gemini, sięgając

po poezję Denise Levertov, wykorzystaną w wiodących partiach sopranu. Mają one zresztą bardzo szczególnie, niemal aktorski charakter (duże wahania napięcia, budowanie dramaturgii), co sprawia, że brzmi jak bardzo osobista wypowiedź, rodzaj monodramu. Partie instrumentalne, choć interesujące, pełnią tu rolę tła i nigdy nie wysuwają się na pierwszy plan, zawsze zostając o stopień niżej – przynajmniej gdy chodzi o intensywność.

Metamorphosis at Mullet Creek to kolejna w zestawie miniatura, napisana na flet prosty i wyraźnie zainspirowana śpiewem ptaków (partie instrumentu wręcz naśladują ich głosy). Z kolei *A Norfolk Songbook* jest kolejnym cyklem drobnych utworów z sopranem w roli głównej (śpiewaczce towarzyszy jedynie flet prosty, najwyraźniej bardzo lubiany przez kompozytora). Ich klimat ma wiele wspólnego z *Tracey Chadwell* (gwoździ ścisłości nieco późniejszym), także ze względu na podobne rozwiązania formalne i dramaturgiczne.

Dwupłytowy zbiór zamyka najdłuższy i zarazem najstarszy utwór, *Cambewarra* na fortepian. Napisany został w 1980 r., podczas gdy pozostałe pochodzą z lat 1990–1996. W zamyśle miał być, co u tego autora zdarzało się częściej, manifestem na cześć rodzimego kraju, jego przyrody i głosów natury. Stworzenie takiej wizji za pomocą fortepianu nie jest łatwe, ale kompozytorowi udało się bezpośrednio nawiązać do ptasich śpiewów i innych dźwięków kojarzonych z Australią. Wrażenie to pogłębiają subtelne pasaże, niekiedy grane w najwyższych rejestrach, a także oszczędnie dozowane tony instrumentu. W tej muzyce jest dużo przestrzeni, pauz, chciałoby się wręcz powiedzieć – oddechu.

Wybór utworów Davida Lumsdaine'a – choć ogranicza

się przede wszystkim do dość krótkiego okresu – wydaje się być bardzo reprezentatywny dla jego stylu. Dużo także mówi o pochodzeniu jego twórczości, inspiracjach i estetyce. Osadzenie go w określonym kontekście i uzupełnienie dźwiękowymi pejzażami okazało się być dobrym pomysłem. Może nie ma tu zbyt wiele miejsca na skrajne uniesienia i sięgające zenitu emocje, ale jest to zestaw, którego słucha się z przyjemnością.

Dariusz Mazurowski

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Eliasz

Chór Filharmonii Wrocławskiej; Gabrieli Young Singers; Gabrieli Consort&Players • Paul McCreesh, dyrygent

NMF • 2. 2012 • 135'58"



W ramach wrocławskich nagrań płytowych wielkich oratoriów we wrześniu 2012 r. miała swoją premierę kolejna odsłona cyklu w postaci dwupływowego wydania *Eliasza* Mendelssohna. Seria wydawnicza realizowana jest przez Międzynarodowy Festiwal Wratislavia Cantans, Narodowe Forum Muzyki oraz należąca do Paula McCreasha wytwórnię Winged Lion. Po *Grand messe de morts* Hectora Berlioz, która została przyjęta niezwykle przychylnie przez międzynarodową krytykę, przyszła kolej na monumentalnego *Eliasza*. Dzieło niemieckiego kompozytora było pisane na zamówienie festiwalu w Birmingham, gdzie również wykonano je po raz pierwszy w 1846 r., zyskując głośny aplauz zgromadzonej publiczności. Z wielkim *Eliaszem* zmierzył się Paul McCreesh, który zwiernie opracował materiał i (co stało się już marką rozpoznawczą artysty) wykreował swoją autorską wizję potężnego oratorium nasączonego starotestamentową epiką i percepcją zastoso-

wanych środków muzycznych przez kompozytora. Nagranie, co najważniejsze wypełniło na rynku fonograficznym sporą lukę i stało się znaczącym konkurentem dla niewielu innych powstałych wydań tego dzieła. Mało jest bowiem dobrych rejestracji *Eliasza* ze względu na wymagany mocno poszerzony skład orkiestry i chóru. W sesji nagraniowej wzięło udział ponad 400 artystów. Swoje siły połączyły zespoły Gabrieli Consort&Players, Gabrieli Young Singers Scheme oraz Chór Filharmonii Wrocławskiej. Ten ostatni może już stawać w szeregi z najlepszymi tego typu formacjami w Europie. Prowadzony od samego początku przez Agnieszkę Franków-Żelazny zespół, często realizujący projekty z McCreeshem i innymi mistrzami pracy nad głosem, zdołał wysunąć się na wyżyny polskiej chóralistyki. Najlepszym tego dowodem była obecność wrocławskiego zespołu na prestiżowym Festiwalu BBC Proms w roku ubiegłym. Tam również odbywały się sesje nagraniowe *Eliasza*.

Dwupłytowy album jest pieczołowicie wydany. Już sam opis merytoryczny oraz staranna szata graficzna zachęcają do poznania muzycznej zawartości. A jest się czym pochwalić, gdyż warstwa wokalo-instrumentalna jest doprawdy znakomita. McCreesh w sposób dynamiczny i zachowaniem wyważenia wszelkich proporcji mistrzowsko poprowadził tak wielki aparat wykonawczy. Całość jest wykonana na instrumentach z epoki – zadbano o XIX-wieczne instrumentarium i perfekcyjnie połączono je z przejrzystą intonacją chórów. Nic w tej muzyce nie jest przypadkowe. Momenty piano nasączone są liryzmem i delikatnością, zaś forte nie wywołują odczuć zbyt masywności lecz zachwycają odpowiednio wyważonym monumentalizmem. Na pierwszy plan wysu-

wają się dobrze dobrane głosy solowe angielskich artystów. Kwartet wokalistów w osobach Rosemary Joshua – sopran, Sarah Connolly – mezzosopran, Robert Murray – tenor i Simon Keenlyside tworzy przemyślany skład barwnie korespondujący z całością. W *Eliaszu* to właśnie chór staje się największym bohaterem, mającym wiele okazji do ukazania kunsztu muzycznego wyrazu. McCreesh prowadzi dzieło w sposób dojrzały i wizjonerski dbając zarówno o perfekcyjnie przygotowanie wszystkich artystów i przemyślane połączenie wszystkich elementów harmonicznym. Zdecydowanie warto mieć w swojej fonograficznej kolekcji to właśnie wydanie *Eliasza*.

Maciej Michałkowski

SERGIUSZ PROKOFIEW
Sonaty fortepianowe

Jakow Kasman, fortepiano

Phaia Music PHU008.10 • w. 2012, n. 1993/4 • 160'11"

★★★★★

Omawiany album przypomina rejestracje sprzed 18. lat wydane na płytach wytwórni Calliope, które w roku 1996 zdobyły we Francji zaszczytną nagrodę Grand Prix de la Nouvelle Académie du Disque. To komplet 9 sonat fortepianowych Sergiusza Prokofiewa w wykonaniu rosyjskiego pianisty Jakowa Kasmana (ur. 1967 r.). Artysta ten, absolwent Konserwatorium Moskiewskiego, choć nie należy do najbardziej rozpoznawalnych muzyków świata, posiada imponujące osiągnięcia, by wspomnieć chociażby laury zdobyte na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Artura Rubinsteina w Tel Awiwie (1992 r.), czy srebrny medal na 10. Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym Van Cliburna (1997 r.). Nagrania sonat fortepianowych Sergiusza Proko-

fiewa, bodaj najwybitniejsze w całym dorobku Kasmana, zdają się potwierdzać wielki kunszt tego artysty.

Pianista znakomicie uchwycił ducha muzyki rosyjskiego mistrza. Dobrane przezeń tempa są z reguły szybkie. Kasman poszukuje w muzyce Prokofiewa jej naturalnej dzikości, ludzmu. To Prokofiew bardzo witalistyczny, ekspresyjny. Niezwykle pomocne w wykreowaniu własnych wizji, staje się dla artysty znakomite poczucie rytmu. W wielu fragmentach (np. *Scherzo – Allegro marcato* z *II Sonaty*, *Allegro strepitoso* z *IX Sonaty*) Kasman nie boi się nadać muzyce Prokofiewa najbardziej witalistycznego, perkusyjnego wręcz charakteru. Jest wspaniale wirtuozowski (*Vivace* z *II Sonaty*, *Vivace* z *VIII Sonaty*). Ale artysta potrafi też zaskakiwać: jakże łagodnie rozpoczyna on *IV Sonatę*, która pod jego palcami jawi się z początku jako dzieło mroczne i nieco introwertyczne, by w części trzeciej rozbrzmieć kaskadą perlistych dźwięków. Bardzo ciekawie brzmi *Andantino* z *V Sonaty*: jakby zbyt spieszenie, niespokojnie. Z kolei następująca po nim *Un poco allegro* wydaje się skromne, stanowiąc swego rodzaju dalszy ciąg części drugiej. Jakow Kasman zaskakuje także w *VI Sonacie*, pierwszej z cyklu *Sonat wojennych*. W pierwszych trzech częściach jest zachowawczy, może zbyt ostrożny, nie przystając do wykreowanego przez siebie wcześniej wizerunku. Ale w finałowym *Vivace* olśniewa całą feerią dźwiękowych fajerwerków. Pianista w genialny sposób oddaje też całą brutalność zawartą w pierwszej części *VII Sonaty*. Zdziwiał w jego wykonaniu część trzecia, *Precipitato*: w powolnym tempie, jakby beznamietna, pozbawiona uczuć, nadziei... Ale dbałość o muzyczną narrację, przejrzystość i logikę wypowiedzi stanowi jedną z integralnych

cech kreacji Kasmana, co daje się słyszeć już w *Allegro ma non troppo*, otwierającym *II Sonatę*. Najpiękniej pod palcami pianisty brzmi jednak *Andante sognando* z *VIII Sonaty*: *cantabilissimo!*

To znakomita kreacja, wielce zróżnicowana, momentami zaskakująca, lecz zawsze dążąca do Prokofiewowskiego ideału. Należy tylko dookreślić czym jest ten ideał... Bo z jednej strony muzyka fortepianowa Sergiusza Prokofiewa jest bardzo witalistyczna, z uwydatnionym pierwiastkiem motorycznym, czasem brutalna, traktująca fortepian w iście perkusyjny sposób (gdy chociażby kompozytor zaleca grę pięścią), a z drugiej – „pianistyczna”, śpiewna, wywodząca się z najlepszych chopinowskich tradycji. Wykonanie Jakowa Kasmana zdaje się zachowywać właściwe proporcje pomiędzy tymi dwoma biegunami. Znakomity album! Szkoda tylko, że płyty wydane zostały tak niedbale: w omawianej tutaj reedycji Phaia Music brakuje nawet czasów trwania poszczególnych ścieżek.

Łukasz Kaczmarek

ROLF RIEHM

Die Tränen des Gletschers, Nuages immortels, Berceuse

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden Und Freiburg • Hans Zender, dyrygent

Telos TLS 128 • w. 2010, n. 2010 • 62'42"

★★★★★

Die Tränen des Gletschers (1998) jest utworem o dość intrygującym rodowodzie. Pomysł na kompozycję zrodził się podczas długiego lotu z Tokio, który przebiegał m.in. nad Syberią. Oglądanie niezwykłych krajobrazów z dużej wysokości stało się załącznikiem pomysłu na monumentalne dzieło orkiestrowe. Riehm operuje w nim masywnymi strukturami dźwiękowymi, sprawiającymi wrażenie mrocznych cieni,

chmur. Orkiestrę słyszymy więc raczej jako jednolitą masę, niż złożoną fakturę, w której można wyodrębnić poszczególne warstwy. Już materię prologu stanowią kolejne crescendo, poprzetykane ekspresyjnymi glissandami. Mieszając różne grupy instrumentów, autor używa interesujące zestawienia barw, pogłębiając przy tym dramaturgię utworu. Zastosował również w roli instrumentu perkusyjnego, chwilami wręcz solowego, bardzo nietypowe narzędzie – bat. Powstała muzyka o dużej sile wyrazu, ekspresyjna i mroczna, ale niewątpliwie dostarczająca odbiorcy sporej dawki wrażeń. A przy tym pozbawiona, trudnych do zaakceptowania przez część publiczności, zabiegów stricte z arsenału eksperymentalnego (jak niekonwencjonalne sposoby traktowania instrumentów).

Nuages Immortels oder Focusing on Solos (Medea in Avignon) z 2001 r. utrzymany jest w charakterystycznym dla kompozytora stylu, z dużym naciskiem na ekspresję i budowanie dramaturgii. Riehm lubi mocne efekty, wykorzystując do ich uzyskania rozbudowane zestawy perkusyjne i mocno akcentowane partie sekcji dętej. Formalnie rzecz biorąc utwór składa się z czterech części, czy raczej wątków (trzy z nich znalazły się w tytule), przy czym każdy ma swoje źródło w jakimś zdarzeniu. Raz było to zamówienie Deutsche Kammerphilharmonie z Bremy, innym razem wspomnienie płyty z rekonstrukcją muzyki antycznej Grecji (artysta wykorzystał – po przetworzeniu – jeden z motywów), czy nawet moda na różnego rodzaju talk-shows i turnieje amatorskich talentów. Wspomniane fakty stały się więc pożywką dla wyobraźni, a rezultatem jest omawiany utwór. Kompozytor stara się wykorzystać cały potencjał, jaki oferuje współczesna orkiestra, ale bez uciekania się

do niekonwencjonalnego traktowania instrumentów, które jeszcze w latach 60. niektórzy uważali za destrukcyjne (czego doświadczył choćby Krzysztof Penderecki). Rolf Riehm umiejętnie buduje nastrój, korzystając z różnych kontrastów – stwarzanych poprzez różnice barwy poszczególnych grup instrumentów, stopniowanie dynamiki, krótkie, acz wyraziste crescendo, czy wreszcie rozciąganie pewnych partii w czasie, a następnie przeciwstawianie im dźwięków perkusyjnych. Interesujące jest przy tym, że unika nagłych zmian tempa, odnosi się raczej wrażenie, że muzyka płynie jednostajnie, acz majestatycznie. O ile w przypadku wcześniejszej kompozycji mieliśmy do czynienia przede wszystkim z masami dźwięku, tutaj jest wiele partii solowych, także budowanych na zasadzie kontrastu – gęsta faktura orkiestrowa, a za chwilę solo (szczególnie zwracając uwagę smyczkowe).

Ostatnim z opublikowanych na płycie utworów jest *Berceuse* (1985), znacznie starszy od pozostałych i w zasadzie należący do innego okresu twórczości artysty. Mniej jest tu operowania masami dźwięku, a zdecydowanie więcej konstruowania kompleksowych struktur, zbudowanych z partii o różnej barwie, dynamice i tempie. Riehm bardzo dużą wagę przywiązuje do barwy – na pewno większą niż w późniejszych utworach – stąd poszerzenie składu orkiestry o przedmioty niekoniecznie kojarzące się z muzyką. Mniejszy nacisk kładzie na różnicowanie tempa, choć jest ono wyraźniej odczuwalne niż w przypadku obu pozostałych kompozycji.

Każdy z trzech tytułów został nagrany w innym czasie, przy czym najstarszy zapis od najnowszego dzieli niemal 18 lat – akurat tych, gdy w technice dokonały się spore zmiany. W procesie produkcji i masteringu

udało się jednak wyróżnić ew. różnice i słuchacz nie ma wrażenia, że obcuje ze składanką, której brak spójności – oczywiście poza tym, że *Berceuse* jest zupełnie innym dziełem niż pozostałe. Doskonała orkiestra i renomowani dyrygenci gwarantują z kolei najwyższy poziom wykonawczy. Muzyka Rolfa Riehma doskonale nadaje się do słuchania w domu, najlepiej na (co najmniej) dobrym zestawie – ale z pewnością największe wrażenie robi na koncercie, gdy słuchacz zderza się z potęgą żywej orkiestry.

Dariusz Mazurowski

PETER RUZICKA

Einschreibung; Aulodie; ...Zurücknehmen

Albreche Mayer, obój; NDR Sinfonieorchester; Schleswig-Holstein Festival Orchester; Wiener Philharmoniker • Christoph Eschenbach, Peter Ruzicka, Christian Thielemann, dyrygenci

Thorofon CTH2589 • w. 2012, n. 2010/11 • 57'07"

★★★★★

Pośród żyjących współcześnie kompozytorów-prawników, w historii muzyki na stałe zapisały się dwa nazwiska: Krzysztofa Pendereckiego oraz Petera Ruzicki. O ile twórczość tego pierwszego jest, szczególnie nam, jego rodakom, doskonale znana, o tyle Peter Ruzicka nie doczekał się jeszcze sławy na miarę swego talentu. Znakomita okazją do poznania interesujących kompozycji tego wybitnego twórcy jest więc omawiana płyta. Prócz repertuaru, posiada ona dodatkową zaletę w postaci wykonaw, które są wprost bajeczne! Trzema orkiestrami (a wśród nich samymi Wiedeńskimi Filharmonikami!) dyrygują: Christoph Eschenbach, Christian Thielemann i, oczywiście, Peter Ruzicka, także utalentowany dyrygent. Solistą jest zaś znakomity oboista, Albrecht Mayer. Zatem nazwiska

z najwyższej półki! Powiedzmy jednak parę słów o kompozytorze i jego muzyce. Peter Ruzicka (ur. 1948 r.) tajniki sztuki kompozytorskiej zgłębiał pod kierunkiem Hansa Wernera Henzego oraz Hansa Ottego. Studiował także fortepian oraz obój, co dało efekt w postaci intrygującej *Aulodie – Muzyki na obój i orkiestrę kameralną*, jaka znalazła się na omawianej płycie. Jego twórczość doczekała się uznania poprzez liczne nagrody, m.in. Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO, czy Nagrody im. Louisa Spohra. Ruzicka, prócz kariery kompozytorskiej, rozwija także dyrygencką, poświęcając się przede wszystkim muzyce końca XIX oraz XX w.

Omawiana płyta przynosi trzy utwory Ruzicki. Otwiera ją 6-częściowy cykl *Einschreibung* na orkiestrę, kompozycja powstała z okazji Roku Mahlerowskiego. To bardzo jednolite dzieło, w którym integralną rolę odgrywa... cisza. Znakomita jest tutaj instrumentacja i ekspresyjność muzyki. W ten sposób Ruzicka zbliża się do Mahlera. Część pierwsza *Einschreibung* odwołuje się do harmonii z naturą, druga, trzecia i czwarta – każda na swój sposób dotyka problematyki śmierci, piąta stanowi swego rodzaju powrót do życia, a przy tym jest chyba najbardziej „mahlerowska”. W tej części Ruzicka w najbogatszym stopniu wykorzystuje też cytaty z *Symfonii* genialnego neoromantyka. I wreszcie zamykająca całość, szósta część, jest najdłuższa pod względem czasowym, najbardziej złożona pod względem materiału muzycznego, a przy tym chyba najbardziej skomplikowana w odbiorze.

Drugim utworem jest zupełnie niezwykły *Koncert obojowy – Aulodie*, kompozycja z 2011 r. To dzieło również wielce ekspresyjne, pełne metafizycznej głębi, a przy tym w iście „koncertowy” sposób wirtuozowskie.

Tytuł odnosi się do mitologii, antycznego aulosa, bożka Pana i Narcyza spoglądającego we własne odbicie w tafli wody. „Niewykluczone, że jest to moja najbardziej nowelistyczna kompozycja” – powiedział o *Aulodie* Peter Ruzicka. Ze względu na wewnętrzne bogactwo, takie stwierdzenie autora może dziwić, nie mniej biorąc pod uwagę mityczną tematykę i dużą zwięzłość utworu, wydaje się ono uzasadnione.

Ostatnia kompozycja jaka znalazła się na płycie, pochodząca z 2009 r. ...*Zurücknehmen...* inspirowane było *Doktorem Faustusem* Tomasza Manna. To bardzo przejmujące, mroczne dzieło, o bogatym podłożu literackim.

Muzyka Petera Ruzicki może stanowić nie tylko wartościowe pole badawcze dla muzykologów, ale też całkiem wdzięczny materiał dla słuchaczy – pełna emocji, niezwykle ekspresyjna, zwracająca uwagę znakomitą instrumentacją – z pewnością daje świadectwo nie w pełni jeszcze docenionej wielkości jej twórcy. Na omawianej płycie zyskuje dodatkowy atut w postaci doskonałych wykonaw!

Łukasz Kaczmarek

FRANZ SCHUBERT

Di Sheyne Milnerin

Mark Glanville, baryton; Alexander Knapp, fortepian

Nimbus Alliance NI 6191 • w. 2012, n. 2012 • 61'35"

☆☆

Trudno mi tę płytę polecić z punktu widzenia wokalnego. To intelektualny i artystyczny projekt, który sam w sobie jest wartościowy i może apelować do wielu serc i umysłów. Nie słuchałam jednak jego wykonania z przyjemnością.

Korzenie urodzonego w Wielkiej Brytanii bas-barytona Marka Glanville'a wywodzą się ze świata kultury Jidysz Żydów Aszkenazych Europy. Podobnie

jak jego akompaniator, Alexander Knapp, stracił podczas Holocaustu wielu przodków.

Glanville studiował na Oxfordzie literaturę klasyczną i filozofię, ale wygrał stypendium na studia muzyczne i wokalne w Royal Northern College of Music. Śpiewał w operze, dawał koncerty z wieloma znanymi na świecie dyrygentami i nagrywał. Jest też pisarzem i dziennikarzem specjalizującym się w historii i literaturze żydowskiej oraz muzyce poważnej i operze. Publikuje w wielu prestiżowych czasopismach i magazynach, a w 2007 r. przyznano mu za dziennikarstwo muzyczne nagrodę Premio Lorenzo d'Arcangelo.

Alexander Knapp, muzyk, muzykolog i etnomuzykolog ukończył Cambridge ze stopniem doktora muzyki. Publikuje i wykłada na temat muzyki żydowskiej na całym niemal świecie i jest autorem artykułów do Nowej Encyklopedii Muzyki Grove'a. W 2006 r. przeszedł na częściową emeryturę, ale nadal komponuje, dokonuje aranżacji, dyryguje, występuje jako pianista i w programach radiowych. Jest też konsultantem i akompaniatorem kantorów i chórów na wielu nagraniach.

Autorem programów wcześniej nagranej *A Yiddish Winterreise*, a później *Di Sheyne Milnerin* jest Mark Glanville. Muzyczną aranżacją do nich opracował Alexander Knapp. Jest to zbiór 22 tekstów z repertuaru pieśni i piosenek w Jidysz, które mają opowiedzieć historię z cyklu *Pięknej młynarki* Szuberta z innego punktu widzenia, w odmiennej choć pokrewnej kulturze. Dramatycznie spójna narracja, muzycznie i wokalnie łączy poszczególne pieśni w cykl w stylu niemieckich Lieder i wedle jego twórców ma funkcjonować jako świadectwo bogatych związków kulturowych Niemców i Żydów w wiekach poprzedzających II wojnę światową.

Do tego projektu Knapp zaaranżował na nowo 8 tradycyjnych żydowskich pieśni, a do jednej z nich sam skomponował nową muzykę. Jego muzyczne aranżacje nawiązują w większości przypadków do nie-żydowskich stylów muzycznych, ich inspiracji i wpływów na popularne, ludowe, tradycyjne czy liturgiczne pieśni Żydów Europy. Znacznie więcej o muzycznej stronie projektu można przeczytać w dołączonej do płyty książeczce, w której zamieszczono esej pióra obu wykonawców. Broszurka zawiera też tłumaczenia śpiewanych pieśni cyklu w transliteracji z Jidysz oraz w tłumaczeniu na angielski. Dowiadujemy się też z niej, że prapremiera *Di Sheyne Milnerin* odbyła się w Żydowskim Muzeum w Londynie w listopadzie 2010 r., a w USA w nowojorskim Symphony Space w lutym 2011 r.

Glanville wybrał do cyklu 8 tradycyjnych znanych popularnych pieśni XIX- i XX-wiecznych kompozytorów żydowskich jak Warszawski czy Gebirtig, oraz dołączył jedno tłumaczenie z niemieckiego na Jidysz pieśni Schuberta pochodzącego z cyklu o pięknej młynarce – *Am Feirabend*.

Jednak oceniając tę płytę tylko i wyłącznie z punktu widzenia wokalnego wykonania, nie jest ona satysfakcjonująca. Nie można odmówić Knappowi znakomitej pianistyki. Słuchając tylko fortepianu odnosi się bowiem wrażenie, że jego udział nie ogranicza się jedynie do akompaniamentu, ale tworzy indywidualnie istniejącą wartość muzyczną. Niestety głos Glanville'a nie jest dla niego partnerem i nie kreują razem oczekiwanego artystycznie wartościowego dwugłosu. Jego bas-baryton jest niestabilny, z problemami w utrzymaniu poprawnej intonacji, bywa lekko siłowy, interpretacyjnie zbyt monochromatyczny, nieprzekonywujący w emocjonalnym

przekazie śpiewanych tekstów. Nie jest też atrakcyjny w barwie – choć to kwestia gustu.

Podsumowując – poza emocjonalnym związkiem z tym projektem – nie dostrzegłam w jego wykonaniu wokalnych walorów. Z całą pewnością będę wielokrotnie jeszcze słuchać moich ulubionych wykonań oryginalnego cyklu Schuberta o pięknej młynarce i wielu nagrań z mojej kolekcji tradycyjnych pieśni i piosenek żydowskich w Jidysz, ale do tej płyty pewnie już nie powrócę.

Basia Jakubowska

FRANCISZEK SCHUBERT

Dzieła fortepianowe wol. 5

Gerhard Oppitz, fortepian

Hänssler Classic 98.520 • w. 2010 • 66'38"

★★★★★

Franciszek Schubert raczej nie był wirtuozem fortepianu, jednak z pewnością nie brakowało mu sprawności pianistycznej, zwłaszcza w zakresie szeroko pojętego akompaniamentu. Grał do tańca (choć sam tańczyć nie potrafił), towarzyszył skrzypkom i śpiewakom, transkrybował także na fortepian symfonie Beethovena. Był pieśniarzem – to na pewno. W utworach orkiestrowych czy instrumentalnych każdy jego temat śpiewał. A choć mistrzem formy i faktury był dla niego przede wszystkim Beethoven, Schubert nie podzielał jego entuzjazmu do kontrastów dramatycznych i masywu brzmienia. Tam, gdzie u ostatniego z klasyków pojawiały się konflikty wyrazowe i walka tematów, u pierwszego z romantyków dochodziło do symbiozy myśli muzycznych – myśli może i różnych treściowo, ale potwierdzających się kolorystycznie.

Gerhard Oppitz, kiedy sięgnął po sonaty fortepianowe Schuberta, najwyraźniej o Schuberście-pieśniarzu zapomniał. Niemiecki pianista, znany głównie z mistrzowskich

wykonań koncertów Beethovena, główny nacisk swej interpretacji położył na klasyczne konotacje schubertowskich sonat. Rzecz godna pochwały – wszak to właśnie na zdobyczach Beethovena wyrósł cały XIX w. muzyczny, niezależnie od idei i poglądów estetycznych, wyznawanych przez kompozytorów. Lecz gdzie Schubert-liryk? Gdzie subtelna pieśń, wpleciona sprytnie w harmonikę i strukturę głosów, gdzie poetyka barw?

Piątą część płytowego cyklu z utworami fortepianowymi Schuberta Oppitz rozpoczął *Sonatą H-dur* op. 147 D 575, napisaną w 1817 r., a więc w „roku schubertowskich sonat”, jak o tym okresie mówią historycy. Rzeczywiście, w ciągu kilku miesięcy roku 1817 Schubert skomponował aż siedem utworów sonatowych na fortepian. Nazwa jednakże może wydać się dyskusyjna, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że pod koniec roku dwudziestoletni twórca miał już na swoim koncie przeszło trzysta pieśni. Spora część sonatowych rękopisów zaginęła; przetrwanie *Sonaty H-dur* zawdzięczamy przyjacielowi z dzieciństwa Schuberta, Albertowi Stadlerowi, który skopiował rękopis dla Josefine von Koller – młodej pianistki i jednocześnie muzy kompozytora, nazywanej przez niego czule „uroczą, utalentowaną młodzianką panną Pepi”.

Już w pierwszej części utworu, w jej fanfarnym, wojskowym motywie inicjalnym słychać echa Beethovena – Oppitz proponuje nam mocne, klasyczne w charakterze uderzenie, a w dalszym przebiegu precyzyjny, selektywny typ fortepianowej faktury. Prostota i klarowność myśli muzycznej sprawdza się w *Andante* – chorałowy temat w klasycznej oprawie brzmi pogodnie, przekonywująco i stylowo. I tylko pieśni wciąż brak, chociaż tak się prosi w lirycznej melody-

ce tenoru... *Scherzo* wręcz rozczarowuje – brak w nim iskry, brak uszczypliwości, brak przysłowiowego pazura. Podobnie finałowe *Allegro giusto* pozostawia niedosyt i tęsknotę: za schubertowskim poczuciem humoru, za muzycznym żartem, za liryką, za... pieśnią!

W bardziej romantycznym stylu Oppitz interpretuje *Sonatę a-moll* op. 42 D 845 z 1825 r. Już w początkowym unisonie *Moderata* słychać Schuberta dojrzałego, okrzepniętego, bogatego w doświadczenia. A choć w typie faktury pianista wciąż foruje Beethovena, jego akord nie jest jednak tak zdecydowany, siła uderzenia nie tak duża, forte nie tak hałaśliwe. Klasyczna stylistyka powraca w temacie z wariacjami w części drugiej, tu jednak pasuje, nie rozdrażnia, może nawet wzrusza. Gorzej jest w przypadku *Scherza*, gdzie znów nieco razi beethovenowski rodzaj brzmienia, a środkowa kołysanka niewiele ma wspólnego z poetyką czy romantycznym wdziękiem. Finałowe *Rondo* nie przynosi ukojenia – pomimo szybkiego tempa narracja muzyczna stoi w miejscu, a liryki... nadal nie ma.

Schubert w interpretacji Gerharda Oppitza bliższy jest z pewnością klasycznemu porządkowi niż romantycznej poetyce. Czy to dziwne? Niekoniecznie. Wszak kończący epokę klasycyzmu Beethoven umiera w roku 1827, zaś uważany za pierwszego romantyka Schubert zaledwie rok później. Komu zatem bliżej do beethovenowskich wzorców, ten z pewnością winien sięgnąć po płytę Oppitza. Komu jednak w duszy gra liryka schubertowskich pieśni, temu raczej w tym nagraniu czegoś braknie.

Maria Wilczek-Krupa



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Koncerty: skrypcowy nr 1, wiolonczelowy nr 1, fortepianowy nr 2

Leonard Bernstein, fortepian; Dawid Ojstrach, skrzypce; Mścisław Rostropowicz, wiolonczela • Orkiestra Filharmonii Leningradzkiej; New York Philharmonic Orchestra; The Philadelphia Orchestra • Jewgienij Mrawiński, Leonard Bernstein, Eugene Ormandy, dyrygenci

Praga Digitals PRCD 350 059 • w. 2012 • SACD, 89'31"

★★★★★

Wydawnictwo Praga Digitals zwykle wydaje nagrania artystów występujących w czeskiej stolicy, dowodzące bardzo bogatego życia muzycznego owej metropolii, ale nie zawsze. Tak jest w przypadku krążka zawierającego historyczne rejestracje *I Koncertu skrypcowego*, *I Koncertu wiolonczelowego* oraz *II Koncertu fortepianowego* Dymitra Szostakowicza. Zrealizowano je w latach 1956–1961 i ukazały się już wcześniej w postaci longplayów i kompaktów w barwach wytwórni Columbia, RCA czy Regis.

Oczywiście głównym powodem do sięgnięcia po nową płytę Pragi Digitals nie jest tylko sama wspaniała muzyka autora *Leningradzkiej*, lecz także znakomite grono solistów i dyrygentów ze ścisłej światowej czołówki. Leonard Bernstein świetnie się sprawuje w podwójnej roli pianisty i dyrygenta, kierującego Filharmonikami Nowojorskimi w op. 102, pozycji wręcz idealnej dla niego, zwłaszcza w drapieżnej części trzeciej, gdzie mistrz rytmu udowadnia swój prymat w tej

materii. Nie można przeoczyć Dawida Ojstracha i Filharmonii Leningradzkiej z legendarnym Jewgienijem Mrawińskim, pierwszych wykonawców wspianego *Koncertu skrzypcowego* czy Mścislawa Rostropowicza, grającego wspólnie z Orkiestrą Filadelfijską pod Eugenem Ormandym *Koncert wiolonczelowy*.

Słuchanie tych nadzwyczaj autentycznych i świeżych kreacji jest doznaniem wyjątkowym, nie tylko ze względu na renomę solistów, orkiestr i dyrygentów, ale i fakt, że owe kompozycje zostały dedykowane genialnym wykonawcom, współpracującym z kompozytorem przy ich powstaniu i prawykonaniu (mam na myśli obu Rosjan). Zgromadzone tu nagrania są też pierwszymi, bądź jednymi z pierwszych rejestracji wspomnianych dzieł. Z tego punktu widzenia recenzowany album jest niezwykle cenny. Miłośnicy twórczości Dymitra Szostakowicza z pewnością już je znają, lecz ta płyta jest niewątpliwą gratką dla wielbicieli wielkich dokonań artystycznych z przeszłości i jako taka zasługuje na rekomendację i wysoką ocenę również z powodu umieszczenia po raz pierwszy fonograficznych rejestracji trzech *Koncertów* na jednym krążku.

Paweł Chmielowski

RYSZARD WAGNER

**Wieder Wagner?
Najwcześniejsze powojenne nagrania z Semperoper w Dreźnie**

Profil PH11044 • w. 2012 • 201'21"

☆☆☆☆

Pierwszą siedzibę Opery Drezdeńskiej zaprojektował i wznosił Gottfried Semper (1803–1879). Budowę zakończono w 1841 r. Budynek ten niestety spłonął po 28 latach funkcjonowania. Dwa lata później rozpoczęto wznoszenie

nowego gmachu. Zaprojektował go ponownie Semper, a kierownictwo budowy objął syn słynnego architekta, Manfred. Budowa trwała do 1878 r. Sam obiekt został bogato wyposażony na zewnątrz postaciami słynnych literatów, a wewnątrz ornamentacjami i dekoracjami rzeźbiarskimi. 13 lutego 1945 r. zbombardowany budynek spłonął. W 1985 r. odbudowana i zrekonstruowana Opera Drezdeńska, popularnie zwana Semperoper, rozpoczęła działalność premierą *Wolnego strzelca* Webera. Prawie roczna przerwa w jej działalności wystąpiła w 2002 r. na skutek wielkiej powodzi (wylew Łaby). Po zjednoczeniu Niemiec, Semperoper nazwana została Sächsische Staatsoper (Saksońska Opera Państwowa).

Richard Wagner związany był z Dreznem i jego Operą bardzo mocno. W Dreźnie spędził przecież dzieciństwo, w latach 1843–1849 był królewskim kapelmistrzem jego Opery i do Drezna powrócił w 1862 r. Nic więc dziwnego, iż kolejne kierownictwa Semperoper pieczołowicie kultywują pamięć o tym kompozytorze i jego związkach z Dreznem, publikując m.in. zachowane nagrania fragmentów oper Richarda Wagnera będących w repertuarze Semperoper i z udziałem wybitnych interpretatorów (także w skali światowej) również związanych z Dreznem.

Płyta pierwsza z trzech, zawiera fragmenty *Śpiewaków norymberskich* (wstęp, 1948 r., dyr. J. Keilberth) oraz trzech obszernych fragmentów *Tannhäusera*. Z przyjemnością słucha się więc m.in. arii i duetów w wykonaniu sopranistki Brünnhildy Friedland i Ernsta Grubera (1953), Margarete Bäumer i Bernda Aldenhoffa (1948) oraz wzruszającej interpretacji *Pieśni do gwiazdy* przez Karla Paula (1949).

Płyta druga obejmuje kolejne wykonania fragmentów oper Wagnera w interpretacjach

głównie znakomitego, przedwcześnie zmarłego (w wieku 51 lat) tenora Wagnerowskiego z La Scali i MET, Bernda Aldenhoffa (*Lohengrin*, 1949 i *Siegfried*, 1948). Z *Lohengrina* (1945) dwie arie tytułowego bohatera, jakże inaczej, wykonuje Hans Hopf. Poza nimi słuchamy jeszcze Brünnhildy Friedland w balladzie Senty oraz chóru prądek z *Holendra tułacza* (1953 i 1950) i sceny ze *Śpiewaków norymberskich* (1948) w wykonaniu Josefa Hermanna.

Ostatnia, trzecia płyta tego wolumenu, przynosi mini recital świetnego Bernda Aldenhoffa. Z wybitną śpiewaczką Wagnerowską (i bardzo cenioną także przez R. Straussa) Christel Goltz śpiewa on duet z *Tannhäusera* (1947), a sam arie z *Tannhäusera* (1950), *Śpiewaków norymberskich* (1950) i z *Rienziiego* (1950). Słuchamy też instrumentalnych fragmentów z *Tristana i Izoldy* (1956) i, prawdopodobnie z próby nagrania, Christel Goltz jako Izolda (1947). Całość nagrań tej płyty i omawianego wolumenu zamyka obszerny fragment *Parsifala* (scena z III aktu, 1950) w znakomitym wykonaniu Joachima Sattlera (tenor), Arna Schellenberga (baryton) i Kurta Böhmego (bas) pod dyrekcją Kurta Stieglera.

Wolumen wyposażony został w bogato ilustrowany album zawierający informacje o Semperoper, wykonawcach nagranych fragmentów i szczegółach dotyczących samych nagrań. A wszystkie publikowane nagrania zostały poddane bardzo starannemu masteringowi i odświeżeniu.

Jacek Chodorowski

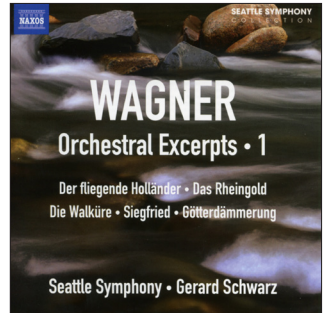
RYSZARD WAGNER

**Fragmenty orkiestrowe – 1
Seattle Symphony • Gerard Schwarz, dyrygent**

Naxos 8.572767 • w. 2012, n. 1986/1987/1992

• 69'21"

☆☆☆



Fragmenty orkiestrowe – 2

Alessandra Marc, sopran • Seattle Symphony • Gerard Schwarz, dyrygent

Naxos 8.572768 • w. 2012, n. 1987/1992

• 64'41"

☆☆☆

Jesień ubiegłego roku przyniosła w wytwórni Naxos dwa krążki zawierające fragmenty instrumentalne z jego oper: *Lohengrin*, *Parsifal*, *Der fliegende Holländer*, *Der Ring des Nibelungen* oraz mało znaną *Uwertura „Faust”*. Całość uzupełnia występ sopranistki Alessandry Marc w *Śnie Elzy z Lohengrina*. Prezentowane albumy są częścią szeroko zakrojonej serii, przedstawiającej starsze nagrania Seattle Symphony Orchestra i jej wieloletniego szefa, Gerarda Schwarza. Te z muzyką autora *Tetralogii* ukazały się dwadzieścia lat temu nakładem firmy Delos, zaś jesienią 2012 r. przypomni ją Naxos.

Muszę przyznać, że jestem gorącym wielbicielem najnowszych dokonań wyżej wymienionych wykonawców w repertuarze amerykańskim i rosyjskim, ale niestety krążki będące przedmiotem niniejszej recenzji nie wzbudziły u mnie podobnego entuzjazmu. Przyczyną jest chociażby niez-

dowalająca jakość techniczna nagrań – kompozycje Wagnera zarejestrowano zwykle na bardzo niskim poziomie głośności. Oprócz tego czytelność dźwięku i zróżnicowanie poszczególnych grup w orkiestrze pozostawia sporo do życzenia, czego przykładem jest początek wstępu do *Holendra tułacza*, gdzie o ważnej i jasno zarysowanej linii basu można jedynie pomarzyć. *Uwertura „Faust”*, utwór praktycznie nieznan, nie wywiera żadnego wrażenia, pozostając muzyką nijaką i przeciętnie wykonaną. Nieco lepiej, jest w przypadku fragmentów z *Lohengrina* i *Parsifala*, zaś wyjątki z *Pierścienia (Wejście bogów na Walhallę ze Złota Renu, Pożegnanie Wotana i Czar ognia z Walkirii, Szum lasu ze Zygryda oraz „mała suita” ze Zmierzchu bogów)* pozostawiły mnie raczej obojętnym, zwłaszcza jeśli chodzi o ostatni z przywołanych przykładów. Dość szybkie tempa nie przysłużyły się zupełnie *Marszowi żałobnemu* i samemu finałowi III aktu. Zabrzmiały pospiesznie i powierzchownie, nie wciągnęły mnie, nie porwały, zabrakło w nich nie tylko pasji, energii, ale przede wszystkim owego czaru typowego dla muzyki Wagnera.

Pozostają zatem przy ulubionych nagraniach takich mistrzów batuty jak: Georg Solti, Otto Klemperer, Herbert von Karajan, James Levine, Klaus Tennstedt czy Karl Böhm, życząc tego samego Czytelnikom i odradzając raczej sięgnięcie po albumy Naxosu, którym daleko niestety pod względem technicznym i artystycznym do ideału.

Paweł Chmielowski

ERMANNO WOLF-FERRARI
Koncerty na instrumenty dęte
Andrea Tenaglia, obój; William Moriconi, rożek angielski; Giuseppe



pe Ciabocchi, fagot • Orchestra Sinfonica di Roma • Francesco La Vecchia, dyrygent

Naxos 8.572921 • w. 2012, n. 2009 • 77'32" ★★★★★

„Na wszystko się godzę, ale gdyby mi powiedziano, że ma zniknąć melodia... wtedy powiedziałbym, że mam żyć nadaremno” – te słowa polskiego kompozytora, Jana Galla (1856–1912), twórcy pięknych pieśni, mogłyby także paść z ust Ermanna Wolfa-Ferrari (1876–1948). Trzy zgromadzone na płycie *Concertina na instrumenty dęte* to kompozycje typowo neoklasycy, w których zdecydowany prymat ma melodia (dar melodyczny Wolfa-Ferrari może równać się chyba tylko z Mozartowskim, czy Belliniowskim!). Dla słuchacza stanowią one muzykę łatwą i przyjemną, a przy tym wartościową i ambitną; jednym słowem: rozkoszną! Najnowszą płytę Naxosu otwiera *Idillio-concertino A-dur na obój i małą orkiestrę* op. 15, kompozycja z roku 1932. Owa „mała orkiestra” składa się ze smyczków i pary rogów, co nadaje dziełu kameralny charakter. Lekki, pogodny charakter utworu tylko w jednej części, najdłuższej i stanowiącej centralny punkt kompozycji, ustępuje rozmarzonej nostalgii (*Adagio*). *Concertino As-dur na rożek angielski i małą orkiestrę* op. 34, to utwór pochodzący z 1947 r. Jego charakter jest nieco bardziej dramatyczny, aniżeli w *Idillio-concertino*.

Tyczy się to zwłaszcza raptownego *Capriccia* (część druga *Concertina*). Najpiękniejsza

jest chyba jednak rozlewna trzecia część, *Adagio*. Ostatnią kompozycją na płycie jest *Suite-concertino F-dur na fagot i małą orkiestrę* op. 16 z roku 1933, dzieło, tak pod względem czasu powstania, jak i charakteru, zbliżone do *Idillio-concertino*. Nawet skład orkiestry w obu utworach jest ten sam (w *Concertinie* Wolf-Ferrari rozszerzył sekcję instrumentów dętych). Tym razem jednak ładunek emocjonalny został położony na otwierające utwór, rozmarzone *Notturmo*, najdłuższą część kompozycji. Najbardziej wyrazista zdaje się być jednak *Strimpellata* (druga część) z charakterystycznym rytmem i figurą melodyczną. Ermanno Wolf-Ferrari miał podwójne pochodzenie: niemieckie, ze strony ojca i włoskie, ze strony matki. Słysząc to w jego muzyce, gdzie niemieckie mistrzostwo warsztatowe łączy się z włoską radością i spontanicznością. Także o wykonaniu można mówić w samych superlatywach. Włoscy artyści wykonują muzykę Wolfa-Ferrari z przejęciem, radością i wielkim wdziękiem. Wszyscy trzej soliści sprawdzają się znakomicie, podobnie jak Orkiestra i prowadzący całość Francesco La Vecchia. Włoskie słońce jest tutaj wszechobecne!

Łukasz Kaczmarek

Różne

CELLO DUELLO

Utwory: Haendla, Haydna, Müllera-Wielanda, Barrière'a, Offenbacha, Paganiniego, Morricone

Jens Peter Maintz, Wolfgang Emanuel Schmidt, wiolonczele

Solo Musica SM 146 • w. 2011, n. 2010 • 75'25"

★★★★★

Zespół *Cello Duello* powstał w 1991 r. w Lubece. Stworzyli go studenci wiolonczeli z klasy profesora Davida Geringasa:

Jens Peter Mainz oraz Wolfgang Emanuel Schmidt. Zespół ma w swoim repertuarze kompozycje z okresu baroku, klasycyzmu, romantyzmu oraz współczesności. Artyści prezentują przeważnie utwory napisane na wiolonczelę (m. in. kompozycje J. Offenbacha, D. Poppera, J. Müllera-Wielanda), jednak podejmują się również aranżacji utworów przeznaczonych na inne instrumenty (np. dzieła N. Paganiniego).

Płyta *Cello Duello* prezentuje utwory z różnych okresów muzycznych. Są to dzieła napisane docelowo na dwie wiolonczele lub zaaranżowane przez wykonawców na zespół. Pierwszym utworem znajdującym się na płycie jest *Pas-sacaglia*. Utwór ten stanowi ciekawą propozycję, gdyż jest to kompozycja norweskiego twórcy, skrzypka i dyrygenta Johana Halvorsena (1864–1935) przeznaczona na skrzypce i wiolonczelę, stworzona w oparciu o fragment *Suity klawesynowej g-moll* Georga Friderica Haendla. Wykonawcy podjęli się aranżacji tego dzieła na dwie wiolonczele odnosząc niewątpliwie sukces. Warto podkreślić, że jest to jedna ze sztandarowych pozycji zespołu wykonywana podczas większości występów i spotyka się z przychylnością publiczności i sporym zainteresowaniem. W utworze zawarte są dwa style – barokowy i romantyczny. Głosy są równoważne, temat pojawia się wymiennie w obu partiach. Występują również charakterystyczne dla baroku ornamenty. Romantyczny charakter wyczuwalny jest poprzez wykorzystanie różnych technik np. glissanda czy vibrata.

Kolejny utwór zaprezentowany na płycie *Cello Duello* to *Duet D-dur* Josepha Haydna początkowo przeznaczony na dwie gamby barytonowe obecnie wykonywany na dwie wiolonczele. Haydn pisał muzykę kameralną na potrzeby dworu

księcia Miklosa Esterhazy'ego. Utwór składa się z czterech kontrastujących części: *Moderato* (umiarkowanej), *Menuet* (o charakterze tanecznym), *Adagio* (wolnej – wariacyjnej) oraz *Finale: Presto* (szybkiej). Dzieło to jest bardzo różnorodne. Posiada wiele kontrastów tematycznych i rytmicznych. Całość wykonana jest niezwykle delikatnie, zwiewnie i lekko, w oparciu o styl galant charakteryzujący się gracją i elegancją, adekwatny do muzyki dworskiej. Bardzo ciekawym zjawiskiem jest pojawienie się w czwartej części w finale motywów kadencji z I części *Koncertu wiolonczelowego D-dur* Haydna.

Następną pozycją płyty jest kompozycja Jana Mullera Wielanda *Sonata na dwie wiolonczele* skomponowana w 1994 r., zadedykowana muzykom zespołu Cello Duello. Sonata zawiera trzy części kontrastujące ze sobą: *Celeramente* (szybka), *Adagino* (wolna), *Vivente* (szybka). Pierwsza część jest niespokojna w charakterze, momentami burzliwa. Obie partie współgrają ze sobą, są równoważne i się wzajemnie uzupełniają. Część druga jest bardzo nostalgiczna i liryczna. Motywy przeplatają się ze sobą, tworząc wrażenie snującej się w oddali muzyki. Fraza jest niezwykle spójna i płynnie prowadzona przez oba instrumenty. Część trzecia jest bardzo różna w charakterze. Momenty lekkie, zwiewne, mgliste utrzymane w wysokich rejestrach przeplatają się z ciężkimi, naładowanymi patosem, pełnią brzmienia w niskich rejestrach.

Sonata G-dur, którą skomponował barokowy wiolonczelista Jean Barriere jest kolejną propozycją zespołu Cello Duello. Duet ten napisany jest w formie 3-częściowej (szybka – wolna – szybka). W *Sonacie* zdecydowanie jeden głos jest głównym, a drugi akompaniującym. Bardzo wyraźnie jest

to słyszalne w części *Adagio*, w której druga wiolonczela jedynie uzupełnia partię pierwszej, stanowi basso continuo. O barokowym charakterze i wpływach włoskich decydują liczne ornamenty – zwłaszcza w trzeciej części, która jest najbardziej popisową.

Po *Sonacie* zaprezentowany jest utwór Jacquesa Offenbacha, romantyka, prekursora operetki, który zaczynał swoją karierę jako wiolonczelista. Kompozytor napisał 3-częściowy *Duet wiolonczelowy E-dur*, który stanowi kolejną propozycję zespołu Cello Duello. Część pierwsza, *Allegro*, oparta jest o formę klasycznej sonaty, w której wyodrębnić można dwa tematy z wplecionymi przebiegami popisowo-figuracyjnymi. Część druga jest bardzo liryczna i nostalgiczna w charakterze, napisana w konwencji epoki romantyzmu. *Polonaise* jak nazwa sugeruje opiera się o formę poloneza. Charakter taneczny jest bardzo dobitnie przedstawiony poprzez podkreślenie trójdzielnego metrum i odpowiednią akcentację i artykulację.

Niccolo Paganini był wirtuozem skrzypiec i tworzył właśnie na ten instrument. Muzycy Cello Duello zaaranżowali na dwie wiolonczele utwór kompozytora *Fantazję na temat opery „Mojżesz w Egipcie” Rossiniego* przeznaczony na skrzypce i fortepian. Ponownie jeden głos ma partię wiodącą, a drugi akompaniującą. Kompozycja jest niezmiernie popisowa, wirtuozowska o pogodnym charakterze oparta o formę tematu z wariacjami.

Ostatnią pozycją na płycie jest utwór Ennia Moriconego *Harmonica*, zaczerpnięty z włoskiego westernu *Pewnego razu na Zachodzie* z 1968 r. Wolfgang Emanuel Schmidt zaaranżował tę kompozycję na dwie wiolonczele docelowo przeznaczoną na sześć instrumentów. Wykonawcy grają

utwór w sposób rozrywkowy, bawiąc się instrumentami i poszukując nowych barw np. poprzez próbę odzwierciedlenia brzmień gitary elektrycznej.

Płyta zespołu Cello Duello jest godną uwagi. Wykonawcy Jens Peter Maintz i Wolfgang Emanuel Schmidt są wirtuozami wiolonczeli, charakteryzuje ich wielka biegłość techniczna, lekkość i polot w grze, nośny dźwięk oraz umiejętność interpretacji podkreślająca cechy danej epoki. Artyści poszukują nowych brzmień, wplatając w swoje aranżacje elementy sonoryzmu. Na pochwałę zasługuje „elastyczność” muzyków. Grają oni wszelkiego rodzaju repertuar, często aranżowany na własne potrzeby, co dowodzi o ich profesjonalizmie, sporej wiedzy i umiejętnościach.

Maria Ziarkowska



CIGALA & TANGO

Edge 477 9716 • w. 2011 • 45'39"

★★★★★

Hiszpania i Argentyna, pasja, taniec, cierpienie i śmierć, tango i flamenco – ciężko jednoznacznie scharakteryzować omawianą płytę. Diego el Cigala, rodowity Hiszpan, mocno związany z flamenco, zwraca się ku argentyńskiemu tangu. Taniec i śpiew łączą się w pasji. A cierpienie? Ono wpisane jest w historię Argentyny, stało się też częścią życia El Cigali. I wreszcie śmierć – tym razem wystarczy spojrzeć na dedykację Diega: „Pamięci Isabel...”. Jest też w tej płycie coś legendarnego – ikoną jest Diego el Cigala, iście legendarny status

ma bandoneonista Néstor Marconi, gitarzysta Juanjo Domínguez, wiolonczelista Diego Sánchez, czy pianista Jaime Calabuch, znany jako „Jumitus”. Muzykiem młodszym, acz znakomitym jest też skrzypek – Paolo Agri. A są to tylko wybrane nazwiska artystów, którzy wzięli udział w wieczorze... Wszyscy oni: Argentyńscy i Hiszpan, spotkali się w Teatro Gran Rex w Buenos Aires, by dać wspólny koncert. Jego idea narodziła się w głowie El Cigali, który po znakomitych projektach-płytach *Blanco y Negro*, *Lágrimas negras* oraz niedawnym *Dos lágrimas*, zdecydował się obrać nieco inny kierunek. „...poszukując inspiracji (...) El Cigala potrzebował samotności; tamtej nocy odleciał (...) wydobyl dźwięki tanga z niczego, z nocnych ulic. Jego podstawowe pytanie: Po co żyć, jeśli się tego nie śpiewa? (...) Wciąż nowe plany, i wciąż odmienne, jakby potrzeba śpiewania była na niego narzucona przez własną duszę...” – pisze o bohaterze płyty Juan Cruz. Jakie jest zatem tango Diega el Cigali? Z jednej strony jakby niedostępne, mogące wydawać się odpychającym (podobnie jak chropowata barwa głosu artysty), z drugiej pełne jakiegoś smutku, tęsknoty, melancholii, cierpienia (i tu znów można znaleźć analogię do głosu El Cigali – doświadczonego, ukazującego bogactwo przeżyć człowieka, który ma go w swoim posiadaniu). Tym, co stanowi zasługę tak El Cigali, jak i pozostałych muzyków biorących udział w nagraniu (a właściwie koncercie), jest pasja, jaka z nich wypływa, jaka wypływa z ich tanga, w każdym przypadku uwalniając jego najbardziej fundamentalne przesłanie. To prawda, że nie znali się wcześniej; czy to zatem olbrzymi profesjonalizm, czy jakaś wspólnota dusz, sprawiły, że efekty są tak niezwykle?

Warto jeszcze powiedzieć, jakie tanga znalazły się na omawianej płycie. Nie mogło zabraknąć arcydzieł nieśmiertelnego Carlosa Gardela (*El día que me quieras, Tomo y obligo, Sus ojos se cerraron*), *Garganta con arena* Cacha Castañy, czy *Soledad* Enriquego Fabregata Jodara. Ale znalazły się tu także *Youkali* Kurta Weilla, *Alfonsina y el mar* Ariela Ramireza oraz cztery inne, nie mniej atrakcyjne utwory. Wszystkie, w nowym, atrakcyjnym kształcie i z prawdziwą pasją wypływającą z hiszpańskiej i argentyńskich dusz.

Łukasz Kaczmarek

MUSIQUE FRANÇAISE POUR ORGUE
Utwory: Widora, Duruflégo, Florentza, Robina, Escaicha, Alaina, Saint-Saënsa

Frédéric Champion, organy
 Atma Classique ACD2 2604 • w. 2009, n. 2009 • 69'12"
 ★★★★★

„Wielkie kompozycje zasługują na wspaniałe instrumenty” – czytamy w przedmowie do płyty z muzyką francuską, nagranej przez młodego organistę z Lyonu, *Frédérica* Championa. Trudno się nie zgodzić z tym twierdzeniem, odnosząc się jednak do repertuaru zarejestrowanego na krążku, należałoby do tego dodać: „na wspaniałe i bogate w brzmienia instrumenty”. Jakiego typu organów potrzebuje muzyka francuska? Na pewno takiego, który wydobędzie charakterystyczną dla niej grę barw i subtelność brzmienia. Potrzebuje instrumentu, który podkreśli mroczną, tajemniczą aurę tych utworów i zestawi ją w kontraście z delikatną, koronkową siatką zmysłowej melodyki.

Champion – zwycięzca pierwszej edycji Canadian International Organ Competition (Montreal, 2008) – gra na instrumencie kanadyjskiej firmy Casavant, zbudowanym

w 1915 r. i odrestaurowanym w ostatnich latach ubiegłego wieku (1995–1996). 4-manuałowe organy, skonstruowane na wzór wielkich instrumentów francuskich, znakomicie oddają klimat zarówno współczesnych utworów Florentza czy Robina, jak i kompozycji twórców z przelomu wieków – Widora, Saint-Saënsa czy Duprégo. Jak gra wirtuoz z Lyonu? Zacznę od końca, czyli od poematu symfonicznego *Danse macabre* op. 40, w organowej transkrypcji autorstwa samego Championa. Cieszy już sam fakt zmierzenia się z problemem aranżacji utworu orkiestrowego na instrument solowy, nawet tak bogaty w barwy i kolory, jak organy. Zazwyczaj dzieje się odwrotnie – utwory solowe ubierane są przez muzyków w nową, orkiestrową szatę. Skomasowanie symfonicznego brzmienia w partii jednego instrumentu, przy jednoczesnym zachowaniu kontrastów barwowych i dbałości o płynność narracji muzycznej – to spore wyzwanie. Championowi to się udało i jeszcze coś – swoją aranżacją udowodnił, jak blisko Saint-Saënsowi jest do Francka. Liryczne fragmenty utworu – także dzięki odpowiedniej rejestracji (m.in. z użyciem głosów językowych) – tchną subtelną, oniryczną atmosferą środkowych części franckowskich chorałów. Warto wspomnieć, że ostatnie nuty *Danse macabre* zostały naniesione na papier w roku 1874, kiedy to Paryż po raz pierwszy ujrzał rewolucyjne płótno Moneta *Impresja – wschód słońca*. W malarstwie zatem już nastąpił wtedy przełom, podczas gdy muzyka ciągle jeszcze dryfowała w stronę romantycznych idei i intensywnych rodzajów ekspresji. W organowej wersji *Danse macabre*, na wzór orkiestrowego oryginału, walczą ze sobą skrajne żywioły – wdzięczność ściera się z agresją, liryka z szaleństwem.

To z pewnością romantyczna w duchu aranżacja.

Także sam początek nagrania Championa sugeruje nam tę romantyczno-ekspresyjną aurę. Można powiedzieć, że lyoński wirtuoz gra *Allegro* z *VI Symfonii* op. 42 innego lyońskiego organisty i kompozytora, Charlesa-Marie Widora – stylowo. W swych dziesięciu symfoniach organowych Widor, podobnie jak Vierne czy Guilmant, kontynuuje linię estetyczną Francka – Champion bierze sobie to mocno do serca. Co dzieje się dalej, w *Preludium, Siciliane* i *Toccacie* ze *Suity* op. 5 XX-wiecznego już kompozytora, Maurice'a Duruflégo? Z pewnością zmienia się stylistyka, typ ekspresji, ładunek emocji, zmienia się także rodzaj muzycznej wrażliwości. Narracja muzyczna budowana jest za pomocą narastającej gry barw i tę cechę interpretacji liończyka – biorąc pod uwagę estetykę kompozytora – także można uznać za stylową. W *Siciliane* wzrusza prostota głównej melodii, w *Toccacie* zdumiewa precyzja i selektywność dźwięku. Następujące później utwory kompozytorów z drugiej połowy XX w. (kolejno poemat *Eaux natales* Thierry'ego Escaicha, *Harpe de Marie* z *Laudes* op. 5 Jean-Louisa Florentza i świątowa premiera *Regard vers l'Aïr* Jean-Baptiste'a Robina) przynoszą odmienne rodzaje nastroju. U Escaicha, następcy Duruflégo na stanowisku organisty w paryskim kościele St-Etienne-du-Mont, dominują ciemne barwy dźwięku i aura tajemniczości, niepokoju, zagrożenia. U Florentza, dla odmiany, do głosu dochodzi subtelna, cienka, jakby „chochlikowa” kolorystyka, u Robina zaś przewodzi lekkość i finezja brzmienia, ażurowa artykulacja, filligranowa ornamentyka. Trudno nie wspomnieć jeszcze o znakomitej technice Championa, która w tych współczesnych kompozycjach, zwłaszcza zaś

w drobnych przebiegach gamowych utworu Robina, robi wrażenie.

Na krążku zarejestrowano także dwie prawdziwe perełki organowe – *Deuxième Fantaisie* przedwcześnie zmarłego w 1940 r. (w wieku 29 lat) Jehana Alaina oraz finałową część (*Allegro deciso*) poematu *Évocation* op. 37 Marcela Duprégo, ucznia m.in. Ch. M. Widora i L. Vierne'a. Obydwa utwory – zarówno mistyczna w charakterze *Fantazja* Alaina jak i pełen wigoru i energii fragment *Évocation* Duprégo – dowodzą dbałości wykonawcy o możliwie wierny przekaz kompozytorskich idei ich twórców. Ponawiając zatem początkowe pytanie – jak gra Champion? – odpowiadam: gra stylowo, wiernie, precyzyjnie. Gra przekonywująco.

Maria Wilczek-Krupa

DER PIANIST
Paul Wittgenstein
Utwory: Ravela, Brittena, Lipattiego

Paul Wittgenstein, Dinu Lipatti, Julius Katchen, fortepian • Concertgebouworkest; London Symphony Orchestra • Bruno Walter, Benjamin Britten, dyrygenci
 Membran 233583 • w. 2012, n. 1937/1943/1954 • 42'07"
 ★★★★★

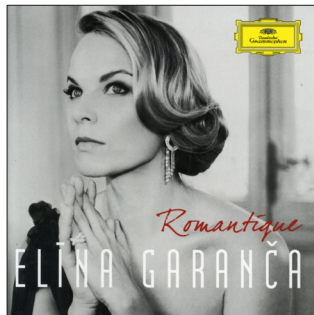
Nazwisko Paula Wittgensteina (1887–1961) na trwałe zapisało się w historii muzyki nie tylko dzięki jego sztuce, ale przede wszystkim dzięki... niepomysłnym okolicznościom i wynikającym stąd następstwom. Wywodzący się z inteligentkiej i liczącej się rodziny, mając za brata przyszłego, słynnego filozofa, Paul od najwcześniejszych lat pragnął rozwijać karierę pianistyczną. Studia odbył pod kierunkiem samego Teodora Leszetyckiego. I nie wiadomo, jak potoczyłaby się dalsza kariera wirtuozowska Wittgensteina, gdyby nie wypadki I Wojny Światowej: poważne ranienie

i konieczność amputacji prawej ręki. W żaden sposób nie osłabiło to jednak olbrzymiej determinacji Paula, który będąc człowiekiem mającym, począł zamawiać u najsłynniejszych twórców epoki kompozycje na fortepian na lewą rękę. Ravel, Richard Strauss, Prokofiew, Korngold, Hindemith, czy Britten, to tylko niektóre przykłady kompozytorów, u których Wittgenstein złożył swe zamówienia. Złożył, jednak rzadko kiedy był usatysfakcjonowany efektami, a najczęściej, mimo protestów autorów, dokonywał w kompozycjach własnych, dość radykalnych zmian, roszcząc sobie do nich pełne prawa. Tak też było w przypadku Ravela i jego słynnego *Koncertu D-dur na lewą rękę*. Skończyło się to, rzecz jasna, poważną wymianą zdań pomiędzy muzykami. Ale Wittgenstein, mimo licznych obiekcji, szczególnie upodobał sobie (trudno mu się dziwić) dzieło Ravela, dokonując nawet jego rejestracji. I właśnie to, pochodzące z 1937 r., nagranie znalazło się na omawianej płycie. Orkiestrę Concertgebouw prowadzi Bruno Walter. To niezwykle oryginalna interpretacja, która ma dziś status prawdziwej legendy. Kolejną kompozycją, jaka znalazła się w albumie, jest cykl *Diversions na fortepian na lewą rękę i orkiestrę* op. 21 Benjamin Brittena. To także znakomite dzieło i piękny owoc determinacji Wittgensteina. Wykonawcami utworu są Julius Katchen oraz London Symphony Orchestra pod dyktando kompozytora. To już bardzo klasyczne wykonanie, a przy tym nie pozbawione autorytetu prawdziwie wielkich muzyków. Trzeci z utworów na omawianej płycie nieco nie przystaje do pozostałych i postaci Wittgensteina. Owszem, to kompozycja przeznaczona na fortepian na lewą rękę, lecz nic mi nie wiadomo, aby Wittgenstein kiedykolwiek ją wykonywał, czy też w ogóle miał jakieś związki

z kompozytorem. Niemniej, jest to bardzo interesujący utwór (anegdota mówi, że powstał on tylko dlatego, bo jegotwórca brakło papieru nutowego by stworzyć dzieło na dwie ręce), a nagranie stanowi istny rarytas. *Sonatinę na lewą rękę* Dinu Lipattiego (!) wykonuje bowiem sam kompozytor. To zadziwiający utwór, jakże skromny (trwa zaledwie 2 minuty), a przy tym nowoczesny, zwięzły, znakomity pod względem warsztatowym. Wszak Lipatti studiował kompozycję pod kierunkiem nie byle kogo, bo Paula Dukasa i Igora Strawińskiego! A nagranie, prawdziwa rzadkość, to radiowa rejestracja Lipattiego z roku 1943.

Płyta stanowi więc dokument bezcenny i arcyinteresujący! Szkoda tylko, że czas jej trwania zamyka się w zaledwie 42. minutach... a przecież można było jeszcze zamieścić chociażby *Ciacconę na skrzypce solo* Bacha, której znakomite Brahmsowskie opracowanie na fortepian na lewą rękę Wittgenstein chętnie grywał, a nawet dokonał jego rejestracji.

Łukasz Kaczmarek



ELINA GARANČA
Romantique

Arie z oper: Donizettiego, Saint-Saënsa, Czajkowskiego, Gounoda, Vacchiego, Berlioz

Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna, Yves Abel – dyrygent
Deutsche Grammophon 479 0011 • w. 2012, n. 2012 • 60'42"
★★★★★

Romantique nie jest albumem, który uporczywie będzie

zabiegał o zachwyt słuchacza. Przeciwnie, jest to płyta, która – naszym przemyślaną opowieść – dopiero w miarę uważnego słuchania (może nawet wielokrotnego) wciąga odbiorcę w niespieszny tok wewnętrznej narracji. Ciężka opowieść ulega tu kolejnym napięciom, w które wprawiają jej linię fascynujące bohaterki: Leonora Donizettiego, Dalila Saint-Saënsa, Safona Gounoda, Małgorzata Berlioz... Elina Garanča, która w ich ariach przekonuje zresztą najbardziej, pozwala lśnić tym ucieleśnionym ikonami kobiecości, niedomagając się statusu protagonistki zapisu. Postawa to ryzykowna (a w czasach dzisiejszej fonografii szczególnie niepopularna) z uwagi na prawidłowość, iż mezzosopranowe arie zebrane na płycie pochodzą przeważnie z nietłuwego repertuaru oper, których odczytanie premierowej publiczności sprawiło brzemienne w skutki trudność. Po dziś dzień dzieła te nie mają łatwej drogi na scenę, a znaczne wymagania (wokalne, interpretacyjne, a najczęściej jedno i drugie) niejedną śpiewaczkę poprowadziły prostą drogą ku spektakularnej klęsce (by wspomnieć przypadek Fioreny Cossotto z *La Scali*, poległej w roku 1974 na partii Leonory).

Elina Garanča jest jednak muzykiem, którego i możliwości i ograniczenia doskonale harmonizują z tymi trudnymi bohaterkami odrzuconych oper. Nadzwyczajna sprawność chłodnego głosu śpiewaczki, przy pewnej powściągliwości interpretacyjnej, kreuje aurę niedostępności owych heroin, dla których słuchacz ma jednak szansę znaleźć zrozumienie, cierpliwość i czas, by na końcu zabiegów wykonawcy odnaleźć także... zachwyt. Takie właśnie jest piękno wykletych postaci operowych i taka – jak się wydaje – jest uroda samego talentu Eliny Garančy. Jedno i drugie konsekwentnie wspie-

ają muzycy Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna z dyrygującym Yvesem Ablem, który bardzo dba, aby wciąż wzbierającą falą instrumentalnej emocji przełamywać ową galerię wyrazistych, ale i nieco koturnowych charakterów.

Nawet jeżeli jest to płyta, a nie sceniczna kreacja (zawsze będąca ostatecznym sprawdzianem dla śpiewaka), zapis zasługuje na uwagę i należy wierzyć, że wyborem *Romantique* Elina Garanča nawiązuje do chlubnej tradycji wielkich śpiewaczek ubiegłego stulecia – Marilyn Horne, Tiaty Troyanos czy Christy Ludwig – poczuwających się do obowiązku przypominania publiczności dzieł, które uważały za niesłusznie zapomniane.

Damian Sowa



IN DULCI JUBILO

Norddeutscher Figuralchor • Jörg Straube, dyrygent

MDG 947 1651-6 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 74'57"

★★★★★

Oto piękny zbiór, pochodzących z drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX w., utworów chóralnych związanych z Bożym Narodzeniem. Wszystkie one przeznaczone są na chór a cappella, stanowiąc dźwiękową pocztówkę świąteczną w niemieckim, romantycznym ujęciu. Nazwiska kompozytorów będących twórcami tych cudownych kolęd w większości pozostają nieznanymi. Wyjątki stanowią Felix Mendelssohn, Max Reger i... Alban Berg. Dzięki omawianej płycie mamy okazję poznania bodaj

jedynego zachowanego dzieła tego wiedeńskiego twórcy przeznaczanego na chór. Motet *Es ist ein Reis entsprungen* to kompozycja pochodząca jeszcze z lat studenckich, powstała pod czujnym okiem profesora, niejakiego Arnolda Schoenberga... Słuchanie tego utworu jest fascynujące! Mistrzostwo cechuje wszystkie zamieszczone na płycie opracowania dokonane przez Maxa Regera, w których nawiązuje on do Bachowskiej polifonii. Podobnie czyni też Felix Mendelssohn w swych skromnych, acz pełnych uroku chorałach. Nie lada gratkę stanowi kompozycja spokrewnionego z Felixem, Arnolda Mendelssohna – motet *O Heiland reiss die Himmel auf*, także zwrócona ku przeszłości. Warto pamiętać, że do uczniów Arnolda Mendelssohna należał sam Paul Hindemith. Utworami z omawianej płyty, które zwracają szczególną uwagę są także piękne opracowania: *Adeste Fideles* autorstwa Friedricha Silchera oraz *Cichej Nocy* – Gustava Schrecka. Obaj znani byli w swoim czasie przede wszystkim jako twórcy muzyki chóralnej. A czy pamięta ktoś jeszcze takie nazwiska, jak: Heinrich Weinreis, Heinrich Kamiński, Felix Woysch, Karl Riedel, Hermann Riedel, Franz Wüllner, August von Othegraven, Eusebius Mandyczewski, czy Carl Hemer? Muzyka jaka wyszła spod ich pióra, bądź została przez nich opracowana, także znajduje się na omawianej płycie. Wszystkie zawarte tutaj utwory (jest ich łącznie 27) słyszymy w znakomitym wykonaniu Norddeutscher Figuralchor pod dyrekcją Jörga Straubego: na pozór skromnym, lecz znakomitym, cechującym się właściwym umiarem i doskonałym wyczuciem stylu. Głosy brzmią pięknie, a prowadzenie chyba nic nie pozostawia do życzenia! To piękna i wielce wyszukana płyta, która może dodatkowo umilić czas oczeki-

wania na przyjście Zbawiciela i radosnego Świętowania!

Lukasz Kaczmarek



Sergiusz Prokofiew – Sonata nr 6 • Camille Saint-Saëns – Suggestion diabolique, Sonata nr 6 • Franz Liszt – Bénédiction de Dieu dans la solitude; Mephisto Waltz nr 1
Behzod Abduraimov, fortepian
Decca 478 3301 • w. 2012, n. 2012 • 70'53"
★★★★★

Abduraimov to nazwisko, które należy zapamiętać, gdyż prawdopodobnie kryje się pod nim najbardziej obiecujący pianista młodego pokolenia. Charakteryzujące jego grę: wigor, sprężyste „touche”, klarowna barwa i szerokie możliwości w zakresie dynamiki, wyróżniają go z grona pianistów nowej generacji. Nic więc dziwnego, że po konkursie londyńskim w 2009 r., na którym wykonał *Koncert nr 3* Prokofiewa, został okrzyknięty nowym Horowitzem. Zapowiedź tyleż samo afektowana, co przykuwająca uwagę miłośników niebanalnej pianistyki.

Abduraimov to nazwisko, które należy zapamiętać. Udowadnia to także jego debiutancka płyta. Pod względem repertuaru, może ona śmiało pretendować do miana najbardziej oryginalnego i ambitnego debiutu fonograficznego wszechczasów. BOWIEM znalazły się na niej: *Danse macabre* Camille Saint-Saëns'a w transkrypcji Liszta i Horowica, *Sugestie diaboliczne nr 4* oraz *Sonata nr 6 A-dur* Prokofiewa, oraz *Benediction de Dieu dans la*

solitude i *Mephisto Waltz nr 1* Franciszka Liszta.

Abduraimov to nazwisko, które należy zapamiętać, mimo że kompozycje nagrane na jego debiucie fonograficznym odślaniają, poza niewątpliwym talentem, również niedoskonałości jego sztuki interpretacyjnej. Pod względem technicznym, pianista musi bowiem popracować nad różnicowaniem dynamicznym głosów, co szczególnie słychać w fugowanym odcinku *Danse macabre*. Ponadto zastrzeżenia budzić może jego sekwencyjne traktowanie formy, w której często trudno uchwycić logiczne następstwo zdarzeń muzycznych (szczególnie w Sonacie Prokofiewa). Natomiast pod względem wyrazowym brakować może pierwiastka groteskowości, co właściwie daje się we znaki we wszystkich kompozycjach na płycie, nie licząc lirycznego *Benediction...* Liszta.

Abduraimov to nazwisko, które należy zapamiętać. Bo choć płyta młodego Behzoda pozostawia słuchacza z lekkim niedosytem, to jednak przede wszystkim daje nadzieje na to, że oto stajemy się świadkami rozkwitu nowego bohatera fortepianu. Stąd też ocena płyty, jak na najbardziej obiecującego muzyka przystało, bez taryfy ulgowej – cztery, ale jakże mocne, gwiazdki.

Piotr Wolanin

**MUSIC FOR CLARINET & PIANO
VOL. 1**

Utwory: Schumanna, Debussy'ego, Saint-Saënsa, Poulenca, Arnolda

Arthur Campbell, klarnet; Helen Marlais, fortepian

Audite 97.536 • w. 2012, n. 2005 • 55'58"
★★★★★

Najnowsza płyta wytwórni Audite prezentuje piękne i pełne uroku kompozycje

na klarnet i fortepian wielkich mistrzów muzyki XIX i XX w.: Roberta Schumanna, Claude'a Debussy'ego, Camille'a Saint-Saënsa, Francisca Poulenca oraz Malcolma Arnolda. *Fantasiestücke* op. 73 Schumanna znane jest także w wersji na wiolonczelę (albo, rzadziej, skrzypce) i fortepian. Jest to od lat jedna z ulubionych kompozycji klawecistów, bardzo romantyczna w swym charakterze, co zdradzają już oznaczenia poszczególnych części: *Zart und mit Ausdruck* (czule i ekspresyjnie), *Lebhaft, leicht* (żywo, lekko) oraz *Rasch und mit Feuer* (szybko i z ogniem). Odmierna jest *I Rapsodia* Claude'a Debussy'ego, dzieło napisane na konkurs dla młodych klawecistów, a mający za zadanie weryfikować ich umiejętności interpretacyjne.



W utworze wyodrębnić można kilka odcinków, w każdym z nich wymaga się jednak od wykonawców (także pianisty!) miękkiego i łagodnego dźwięku. *Sonata klarnetowa Es-dur* op. 167 Saint-Saënsa, późne dzieło tego mistrza, charakteryzuje melancholijny nastrój, przełamany humorystycznym *Allegro animato* (część druga). W podobnym nastroju utrzymana jest też *Sonata klarnetowa* Francisca Poulenca: pełna humoru i groteski (części skrajne), ale i jakiejś nostalgii (powolna część). Oba te utwory są późnymi dziełami w twórczości francuskich kompozytorów. Humor i groteska w szybkich częściach skrajnych i nostalgia w środkowej, powolnej, to także cechy *Sonaty*

na klarnet i fortepian op. 29 Malcolma Arnolda. Brytyjski kompozytor, podobnie jak Poulenc, nawiązuje do jazzu (część pierwsza), czyniąc ze swego małego dziełka duże wyzwanie techniczne dla klarncisty.

Wykonania, jakie otrzymujemy na omawianej płycie, pełne są uroku. Artyści znakomicie współpracują ze sobą (prywatnie, są oni parą małżeńską). Piękny jest dźwięk klarnetu: ciepły i pełen blasku. Campbell i Marlais wydobywają z wykonywanych utworów całą ich esencję – nie prezentują podejścia analitycznego, lecz prawdziwie cieszą się muzyką! Są to wykonania bardzo ekstrawertyczne i pełne pozytywnych emocji. Idealne, by zapoznać się z prezentowanymi tu dziełami, ale też idealne by odpocząć od, często przeintelektualizowanych, interpretacji innych artystów. Ich Schumann i Saint-Saëns pełni są słońca, Debussy – grany pięknym dźwiękiem, pełen delikatności i różnych odcieni, Poulenc i Arnold to lekkość i humor, ale i olśniewająca wirtuozeria! Znakomita to płyta – tak wartościowa, jak i sprawiająca podczas słuchania prawdziwą przyjemność. A ponieważ oznaczona jest ona jako „vol.I”, możemy się spodziewać, że niedługo ukaże się „vol.II”. Po tej omawianej, powitam ją z radością!

Łukasz Kaczmarek

MAX REGER • OLIVIER MESSIAEN
Muzyka organowa

Matthias Jacob, organy

Thorofon CTH 2566 • w. 2010, n. 2008 • 70'52"

☆☆☆☆☆

Omawiana płyta przynosi muzykę organową dwóch geniuszy: Maxa Regera oraz Oliviera Messiaena. Obaj byli organistami (zwłaszcza Messiaen), a w uprawianej



przez nich twórczości wielu gatunków, istotne miejsce zajęła właśnie muzyka organowa. Reger, choć był katolikiem, przez całe swoje życie fascynował się protestanckim chórem. Znakomitym tego przykładem są dwie fantazje chorałowe, jakie znalazły się na płycie: *Wie schön leuchtet uns der Morgenstern* op. 40 nr 1 oraz *Wachet auf, ruft uns die Stimme* op. 52 nr 2. To kompozycje niezwykle poetyckie, pełne mistycyzmu, wyrażające szczere wzruszenie kompozytora treścią chorałów. A pod względem muzycznym – zachwycają znakomitym opanowaniem sztuki kontrapunktu oraz niezwykle wyrafinowaną polifonią. Finały obu fantazji stanowią fugi. Utworem o wielkim uroku, a zarazem pełnym prostoty jest nieopusowana *Introdukcja i Passacaglia d-moll*, piękny hołd Bachowi. Natomiast *Toccata d-moll* op. 59 nr 5 oraz *Fuga D-dur* op. 59 nr 6, to jedne z najczęściej grywanych kompozycji organowych Maxa Regera. Techniczne mistrzostwo i doskonałe opanowanie faktury polifonicznej łączą się tu z dramatycznym charakterem.

Dziełem Oliviera Messiaena, jakie zostało na omawianej płycie zaprezentowane we fragmentach (części I, IV oraz VI), jest pochodzące z 1939 r. *Les Corps glorieux – 7 Wizji życia zmartwychwstałych*. „Życie zmartwychwstałych jest wolne, czyste, świetliste, barwne. Barwy organów odzwierciedlają te cechy.” – mówił Messiaen, traktujący swe *Les Corps glorieux* ze szcze-

gólną estymą. To muzyka przesiąknięta mistycyzmem, wypływająca z głębokiej wiary kompozytora, a zarazem będąca jednym z najgenialniejszych dzieł organowych w całej historii muzyki.

Wykonawcą wszystkich utworów jest Matthias Jacob, artysta wybitny i zasłużony. Gra on na znakomicie odrestaurowanych przez Geralda Woehla i pięknie brzmiących organach Kościoła Pokoju w Poczdamie-Sanssouci. Artysta pisze o nich, że łączą w sobie „wczesny niemiecki romantyzm z francuską symfonią i późnoromantycznymi rejestrami”, co w szczególności sposób predysponuje je do muzyki Maxa Regera. Ale i arcydzieło Oliviera Messiaena brzmi na nich znakomicie. Dla organistów i wielbicieli muzyki organowej, omawiana płyta to wręcz obowiązkowa pozycja!

Łukasz Kaczmarek



STELLWAGEN ORGEL ZU ST. MARIEN, STRALSUND

Martin Rost, organy

MDG 320 1697-2 • w. 2011 • 72'15"

☆☆☆☆☆

Oto piękna kolekcja skarbów muzyki organowej od końca XVI do XIX w. Wszystkie one wyszły spod pióra, dziś już nieco zapomnianych, twórców północnoniemieckich, a zamieszczone zostały w Tabulaturze Gdańskiej. Mamy tutaj cztery *Fantazje* i *Chorał* Cajusa Schmiedtleina (1555–1611), dwa utwory Petrusa de Drusiny, albo po prostu Piotra Drusińskiego (ok.1550–1611),

Wariacje chorałowe i *Fantazję* Paula Sieferta (1586–1666), znakomitego ucznia Sweelincka i organisty na dworze Zygmunta III Wazy, dwa *Chorały* Andreasa Neunhabera (1603–1663), ucznia Sieferta i Meruli, *Fantazję chorałową* Ewaldta Hintza (1614–1668), ucznia Frobergera, *Wariacje chorałowe* Daniela Magnusa Gronaua (ok.1685–1747), *II Sonata d-moll* Theophila Andreasa Volckmara (1686–1768), rodowitego szczecinianina, *Chorał* Friedricha Wilhelma Markulla (1816–1887), uzdolnionego i wielce płodnego twórcy, oraz cztery *Chorały* Friedricha Christiana Mohrheima (1719–1780), ucznia nie kogo innego, tylko wielkiego Jana Sebastiana Bacha! Wszystkie kompozycje to utwory odznaczające się prawdziwym mistrzostwem, znakomity przykład wielkiej, niemieckiej tradycji organowej. Doskonały kształt zyskują wykonywane na bajecznym instrumencie przez świetnego artystę. Na wspaniałych organach kościoła Mariackiego w Stralsund, gra mistrz – Martin Rost. Instrument jest dziełem Friedericha Stellwagena: owocem jego sześćdziesięciu lat pracy, zwieńczonej w 1659 r., na kilka miesięcy przed śmiercią. Wartościowa pozycja i wspaniały dokument!

Łukasz Kaczmarek

TRISTAN'S HARP
Arthurian Medieval Music

Capilla Antigua de Chinchilla • José Ferrero, dyrygent

Naxos 8.572784 • w. 2012, n. 2011 • 61'16"

☆☆☆☆

Jakoś wyjątkowo często ostatnio trafiają do mnie nagrania muzyki dawnej z udziałem hiszpańskich zespołów. Oto kolejny z nich, Capilla Antigua de Chinchilla, istniejąca od dziesięciu lat, którą założył

i kieruje José Ferrero. Zajmuje się przede wszystkim wykonawstwem wokalnoinstrumentalnej twórczości renesansu i średniowiecza. W ów nurt programowy formacji wpisuje się kolejny zrealizowany dla wytwórni Naxos album.

Inspirowany jest wspaniałymi legendami o Królu Arturze i jego Rycerzach Okrągłego Stołu, rozpowszechnianych w Europie doby gotyku, nie tylko w Anglii, ale i na kontynencie europejskim: we Francji, Hiszpanii czy w Niemczech. Wśród zamieszczonych na krążku tytułów znaleźć można kompozycje anonimowe, ale, co ciekawe, również autorstwa sławnych postaci ówczesnych czasów. O ile dorobek słynnych trubadurów, takich jak Bertnart de Ventadorn czy Le Châtelain de Concy nie jest niczym zaskakującym, to fakt wykonania twórczości koronowanych głów, intryguje, jako że mamy tu do czynienia z płodami artystycznej działalności władców: Alfonsa X Mądrym, króla Ryszarda Lwie Serce czy rządzącego Nawarą Theobalda I. Nawiązują oczywiście do legend arturiańskich, ale także do innych współczesnych wydarzeń, odznaczając się wysokim artryzmem.

Sześcioro muzyków z formacji Capilla Antigua de Chinchilla postępuje kopiami czy też zrekonstruowanymi instrumentami z epoki (smyczki, perkusja, dęte), ale oprócz tego wykonują jednocześnie partie wokalne, solo lub jako ansambl. Idealnie odnajdują się w pierwotnej stylistyce prezentowanych utworów pochodzących z XII-XIV w., wśród których nie brak kompozycji tanecznych, o lżejszym charakterze, jak i refleksyjnych, a nawet religijnych, tworzących urozmaiconą, ale logiczną i spójną całość. W ich wersji średniowieczna muzyka ujawnia swój specyficzny czar i piękno, choć początkujący melomani z początku mogą mieć być może pewne trudności z przyzwyczajaniem się do śpiewu o charakterystycznym dla niektórych artystów brzmieniu i utrzymanego we właściwej dla epoki manierze, brzmiącej nawet dziś wyjątkowo oryginalnie, a wręcz nawet nowocześnie.



Jest to interesująca płyta, pokazująca aktywność i wysokie kompetencje wykonawcze hiszpańskiego zespołu, lecz doceniają ją w pełni raczej zaawansowani słuchacze, koneserzy muzyki średniowiecza.

Paweł Chmielowski

Krzyżówka nr 35/kwiecień 2013 autor: Antoni Rojewski

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

Pozio: 1-A) oratorium Edgara Tinela; 2-J) opera Periego; 3-A) wstęp do opery; 4-I) hrabia z opery *Rigoletto* Verdiego; 5-A) opera Berlioz; 6-H) Jacek ..., piosenkarz; 7-D) w piosence najpiękniejsze słowo świata; 7-L) widowisko rewiowe; 9-A) Ernest ..., (1913–2001), dyrygent francuski; 9-H) kraj związkowy Austrii kojarzący się z jodłowaniem; 10-E) król z uwertury L. Grossmana; 11-H) rodzaj wyższej uczelni muzycznej; 12-A) Francesco (1684–1755) kompozytor włoski, tworzył muzykę religijną; 13-H) opera L. Cherubini, R. Kreutzera; 14-A) instrument M. Rodowicz; 15-F) niedokończona opera Moniuszki.

Pionowo: A-1) opera L. Spohra; B-5) balet Prokofiewa; C-1) grecka bogini nieszczęścia, niezgody; D-3) część skały dźwiękowej; D-11) ... *Lucyfera* w tytule operetki Kurpińskiego; F-7) zestaw utworów śpiewaka; G-1) włoski kompozytor (1729–1802) – nadworny muzyk Katarzyny II w Petersburgu; H-5) opera R. Straussa oparta na tragedii Sofoklesa; I-11) stawiane w tańcu; J-1) pianista i właściciel fabryki fortepianów z XVIII–XIX w.; L-1) Isaac

Rozwiązanie krzyżówki z poprzedniego numeru
Ewa Podleś

płyty otrzymują:

Marek Dębski, Leszno; **Tadeusz Szary**, Wrocław;
Anna Zakrzewska, Szczecinek

..., wybitny skrzypek amerykański pochodzenia rosyjskiego; L-7) Antonio ... (1750–1825) kompozytor włoski nauczyciel Beethovena i Liszta; Ł-13) ... *mamotrawny* w tytule baletu Prokofiewa; M-1) Adam ..., polski tenor; N-11) imię kompozytorki i wokalistki Zubeł.

Litery z pól o współrzędnych: 7-B, 1-C, 3-D, 13-L, 12-D, 1-A, 5-C, 13-D, 2-J, 9-I, 4-M tworzą 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 Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Poczтовая 71
02-800 Warszawa 93
tel.: 0 – 22 648 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: acteprealable@wp.pl

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

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynе w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**
Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:
Gadki z Chatki
ACK UMCS „Chatka Żaka”
20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16
tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114
e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl
www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – luty 2013 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – INGOLF WUNDER

Dorota Bartosik, Kielce; **Grzegorz Czapowski**, Swinoujście; **Matylda Dąbrowska**,
Warszawa; **Kazimierz Głąb**, Poznań; **Stefan Jodkiewicz**, Gdańsk; **Małgorzata Korona**,
Olsztyn; **Dominika Mularska**, Leszno; **Tadeusz Nowaczyk**, Gdynia; **Janina Włodarczyk**,
Warszawa; **Franciszek Zaremba**, Rzeszów

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Aleksandra Kurzak

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

Kiedy i gdzie występowała Aleksandra Kurzak w Polsce?

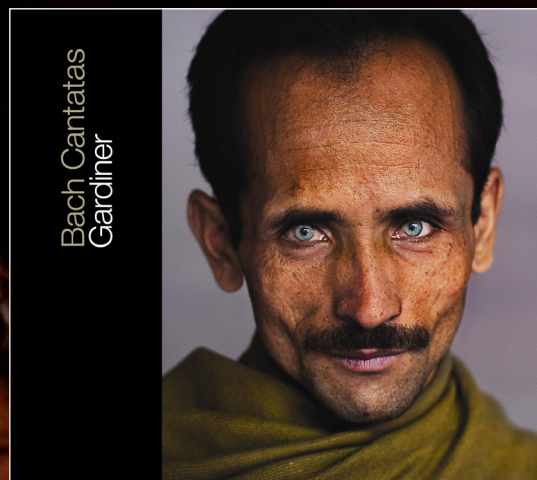


Aleksandra Kurzak
fot. DG

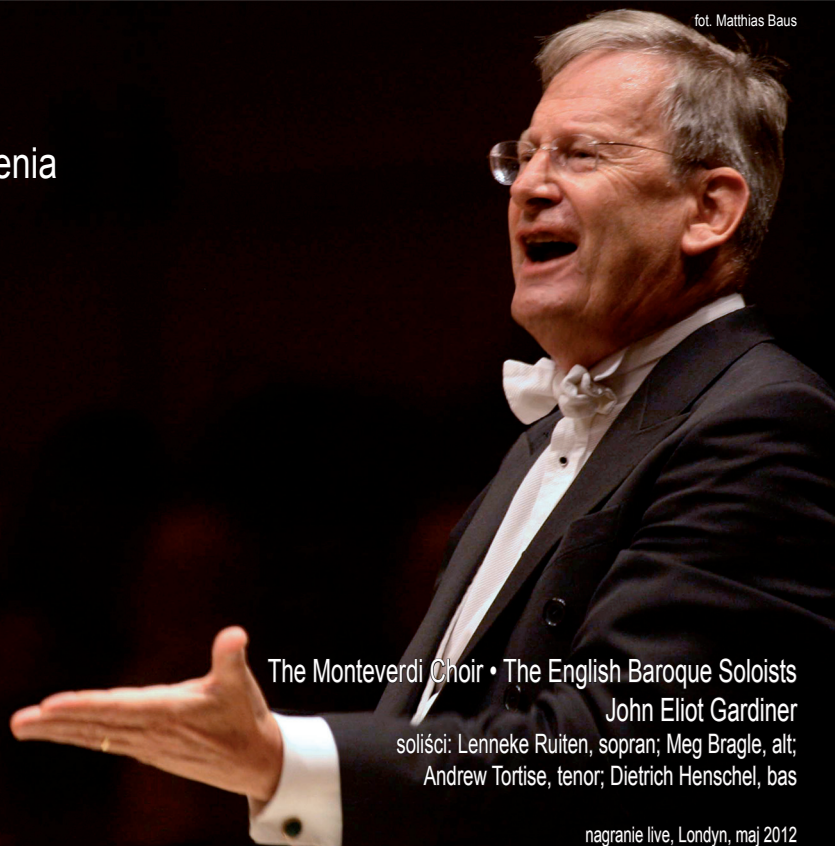
Nowości w dystrybucji CMD

fol. Matthias Baus

Johann Sebastian Bach Kantaty vol. 28 na dzień Wniebowstąpienia



Soli Deo Gloria SDG 185



The Monteverdi Choir • The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner
soliści: Lenneke Ruiten, sopran; Meg Bragle, alt;
Andrew Tortise, tenor; Dietrich Henschel, bas

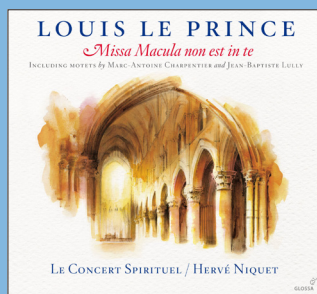
nagranie live, Londyn, maj 2012



Zig Zag Territoires ZZT 319



Pan Classics PC 10283



Glossa GCD 921627



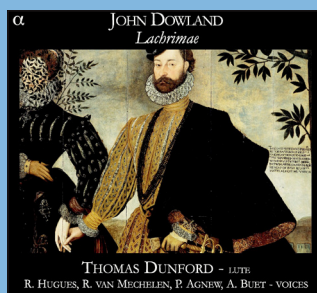
Glossa GCD 922606



Zig Zag Territoires ZZT 320



Pan Classics PC 10285



Alpha 187



Harmonia Mundi HMC 902130



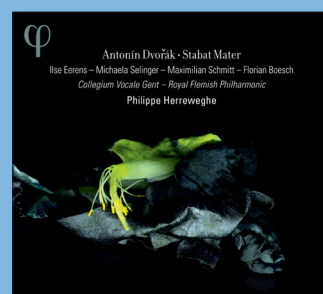
Zig Zag Territoires ZZT 321



Ramée RAM 1207



Channel Classics CCS SA 34113



Phi LPH 009

Acte Préalable



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



Wszystkie kwartety smyczkowe Zygmunta Noskowskiego w znakomitym wykonaniu Four Strings Quartet już dostępne (AP0234 i AP0235)

Dzięki nam znikają kolejne „białe plamy” muzyki polskiej...

Acte Préalable
AP0235

Zygmunt Noskowski

Chamber Works 2

String Quartet no. 3 in E minor • Humorous Quartet
Variations on a theme by Viotti • Vis-à-vis

world premiere recording

Four Strings Quartet



Maciej Łabecki i Elżbieta Tyszecka w 15 rocznicę śmierci Romana Maciejewskiego

Acte Préalable
AP0275

Roman Maciejewski

Works for Violin and Piano

Violin Sonata • Notturmo
7 Caprices by Paganini

world premiere recording

Maciej Łabecki, violin • Elżbieta Tyszecka, piano

www.acteprealable.com • acteprealable@wp.pl

Nowości kwiecień 2013

Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych oraz w sieci: m.in. www.gigant.pl i www.merlin.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.