

W MET: *Le Comte Ory* | *Parsifal* | *Faust* z Piotrem Beczałą

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 6 (155)
czerwiec 2013
ROK XIV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Trio Alegrija

muzyka Jana Baptisty
Kleczyńskiego

Richard
Tauber
żywa legenda

Roman
Maciejewski
w 15. rocznicę śmierci



Józef Kapustka

pianista, który lubi łązić po Księżycu



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

Małgorzata Woltmann-Żebrowska

Pieśni Aleksandra Tansmana



„Zadziwiła mnie ta muzyka. Ma ona niezwykle wręcz brzmienie. Pracując nad tymi pieśniami, można ciągle odkrywać nowe barwy i nastroje. Muzyka ta zachwyciła mnie absolutnie – przede wszystkim swoją różnorodnością. Melodyka jest niezwykle bogata, a pod względem harmonicznym - wręcz zadziwiająca”.

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

Lider polskiej fonografii | Mecenas polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

25 kwietnia „Gazeta Prawna” opublikowała tekst pod wiele mówiącym tytułem *Jak zarobić na przebojach sprzed lat*. Gazeta powołuje się na Ministerstwo Skarbu, które doniosło, że niemogąca się dokonać od lat upadłość Polskich Nagrań ma właśnie miejsce – firma została postawiona w stan upadłości likwidacyjnej.

Już od wielu lat twierdziliśmy na naszych łamach, że to wydawnictwo nie miało prawa bytu przy takim zarządzaniu, przy takim prowadzeniu biznesu zarówno przez nie, jak i przez rząd. No bo czy można zrozumieć, dlaczego rząd będąc właścicielem firmy wydawniczej jednocześnie dofinansowywał jej prywatnych konkurentów zarówno w kraju, jak i za granicą? Czy można zrozumieć, dlaczego rząd przekształcił Polskie Nagrania z przedsiębiorstwa państwowego w spółkę z ograniczoną odpowiedzialnością, którą zarządza jednoosobowo osoba, której chyba jedynym sukcesem handlowym jest doprowadzenie do bankructwa firmy prywatnej wydającej miesięcznik „Studio”? Skąd takie zaufanie przez te wszystkie lata do tego zarządu, skoro nie potrafił nigdy wykazać się żadnymi sukcesami, a jego odważne nawigowanie po oceanie biznesu doprowadza do bankructwa?

Przyczyną postawienia w stan upadłości Polskich Nagrań jest m.in. niezapłacenie spadkobiercom Anny German tantiem w wysokości 2 mln zł (Państwo walczy z piratami, a samo jest piratem – dopiero niezawisły sąd musiał uznać jego winę; spadkobiercy tych pieniędzy pewnie nie zobaczą, gdyż najprawdopodobniej wszystko przeje syndyk masy upadłościowej). Od razu rodzi się pytanie, dlaczego ta suma jest tak ogromna? Przecież by osiągnąć tak wielką sumę tantiem, trzeba sprzedać pewnie z milion płyt. A skoro tyle płyt sprzedano, to gdzie są zyski? W tym samym czasie firma Pomaton EMI, korzystając z promocji Anny German przez TVP szczyty się sprzedażą 25000 egz. płyt z piosenkami Anny German, natomiast nie słychać by mieli przy okazji kłopoty z jej spadkobiercami. Jest oczywiście jedna wielka różnica między tymi firmami. PN sp. z o.o. cały czas należą do Skarbu Państwa, a więc są „niczyje”.

Jak podaje gazeta, Polskie Nagrania posiadają prawa własności do 34 tys. utworów, a majątek firmy wyceniany jest na 20 mln zł. Ale jednocześnie dowiadujemy się, że aktywa są bardzo trudne do wyceny i jeszcze trudniejsze do sprzedaży. Widać więc od razu, że suma ta wyssana jest z palca i nie ma nic wspólnego z rzeczywistością. A rzeczywistość jest taka, że w wypadku bankructwa PN nikt nie kupi tych utworów za 20 mln zł. Ale i tutaj sprytni biznesmeni z „bożej łaski” mają świetnie już opracowany w Polsce fortel, którego Zagłoba by się nie powstydział. Otóż wywiera się naciski na MKiDN, by od bankruta, jakim jest firma Polskie Nagrania, za 20 mln odkupić zbiór licencji i wraz z zasobami, przynajmniej częściowymi, Polskiego Wydawnictwa Muzycznego stworzyć

nowy instytut państwowy. W ten sposób Państwo kupi po raz kolejny od swojej firmy coś, co do niego należy, a następnie stworzy kolejną nikomu niepotrzebną – poza armią biurokratów – instytucję. Pytanie o to, dlaczego nieudolność prezesa Polskich Nagrań ma doprowadzić przy okazji do ruiny Polskie Wydawnictwo Muzyczne pozostanie na pewno bez odpowiedzi!

Po co Państwo Polskie ma zarządzać licencjami do piosenek, których nikt nie chce? Jeśli jest to skarb kultury, którym powinniśmy się zająć, to przecież, zgodnie z polskim prawem, wszystkie nagrania wydane przez Polskie Nagrania spoczywają w 2 egzemplarzach w Bibliotece Narodowej i Bibliotece Jagiellońskiej (a te niewydane chyba nikogo nie interesują). Co jeszcze potrzebujemy z nimi zrobić? Jedyne rozsądne rozwiązanie tego problemu to sprzedaż tych licencji temu, kto najwięcej zaoferuje, pod warunkiem, że jest to firma prywatna. Tylko wtedy można mieć choć trochę pewności, że te nagrania będą się pojawiały na rynku. Czy Beatlesi zniknęli z rynku po przejściu praw do nich przez Michaela Jacksona?

Trzeba jeszcze pamiętać, że ze zbioru 34 tys. utworów należy usunąć te wszystkie, które powstały przed rokiem 1963 bo już są w tak zwanej „public domain”. Poza tym, te z lat 1963 i 1964 staną się ogólnie dostępne zanim cała procedura zamykania Polskich Nagrań się zakończy. A z tego co pozostanie, ile jest prawdziwych hitów?

Warto jeszcze zastanowić się nad następującym wyliczeniem. Otóż w 2011 r. Polskie Nagrania wykazały obrót ok. 3 mln zł. i zysk 200 000 zł. Wynika z tego, że firma ta radzi sobie całkiem dobrze i z takim zyskiem w przeciągu 10 lat spłaci spadkobierców Anny German. A sprzedając 10% swoich licencji uzyska od razu 2 mln zł, co pozwoliłoby uregulować natychmiast tę wstydliwą sprawę zaległych tantiem.

Cała ta sytuacja dowodzi tylko, że nie ma nic gorszego niż państwowe zarządzanie firmami. Przecież renomowane wydawnictwo płytowe specjalizujące się głównie w muzyce rozrywkowej powinno raczej odnosić sukces. Ale co się dziwić, że pada, skoro nawet państwowi producenci tak chodliwego w Polsce produktu jak wódka bankrutują, jednocześnie prywatni producenci zagraniczni na potęgę zalewają nasz kraj swoimi wyrobami.

Polskie władze po raz kolejny doprowadziły albo świadomie, albo przez swoją indolencję, do upadku firmę, która mogła funkcjonować na rynku (niedawno jedna z jej płyt z muzyką poważną osiągnęła status płyty „platynowej!”). A teraz osoby, które do tego upadku doprowadziły kombinują, jak stworzyć instytucją budżetową, niezależną od wahań rynku, w której można będzie na ciepłych posadkach doczekać się pogodnej starości.

Wmawianie ogółowi, że kultura nie może rządzić się prawami rynku powoduje, że wprowadzane są w życie idiotyczne pomysły,

które w ogóle nie liczą się z nimi. A przeciętny obywatel, zasypywany informacjami o malwersacjach idących w miliardy złotych nie zauważa mikro skoku na publiczną kasę w wysokości 20 milionów!

O tym, że państwowe instytucje stworzone są tylko po to, by tworzyć nikomu niepotrzebne etaty, od prezesa do sprzątaczkę, a także by wydawać publiczne pieniądze na budowę nowych siedzib, świadczy przykład Narodowego Instytutu Audiowizualnego. W zeszłym roku wydał on 2 mln zł na wystawienie i rejestrację wideo *Pasji według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego. Film z tego koncertu został już wyemitowany w TVP. W tym roku przypada 80. rocznica urodzin Krzysztofa Pendereckiego, a jednak NInA nie pofatygowała się, by ten koncert wydać na płycie DVD lub Blu-ray. A przecież koszt całego przedsięwzięcia wyniósłby maksymalnie 5000 zł. Czy w budżecie 2 milionów nie dało się wygospodarować tak śmiesznej sumy?! Można mieć niemalże pewność, że teraz NInA wystąpi do budżetu o dotację 200 000 zł na wydanie płyty DVD z *Pasją Łukaszową* i nastąpi to już po zakończeniu tegorocznych obchodów!

Dla tych wszystkich, dla których 20 mln przeznaczone na „ratowanie” PN nie jest warte zainteresowania, kolejne doniesienie będzie tym bardziej nieistotne. Otóż z inicjatywy Ministerstwa Sportu polski podatnik stracił 5 mln zł. Instytucja ta, jak nazwa wskazuje, powołana do zajmowania się sportem, postanowiła zainwestować 6 mln zł w ubiegłoroczny koncert Madonny, gdyż z biznes planu jakiegoś domorosłego geniusza biznesu wynikało, że osiągnie się zysk w wysokości 200 tys. zł (na bezpiecznej, rocznej lokacie można uzyskać dużo więcej!). Nie wiemy, kim jest ten geniusz, który podszeptał tak diaboliczny plan pani minister Musze. Niestety, geniusz biznesu okazał się nieudacznikiem, a pani minister naraziła nas, podatników, na stratę 5 milionów. Trzeba się naprawdę dużo nagimnastykować, by na tak dochodowym „towarze” jak Madonna stracić. Ale dla chcącego nic trudnego. Pewien poseł z PO, zapytany przez dziennikarzy o tę sprawę zbył ich stwierdzeniem, że gdyby sprawa dotyczyła 60, a może 600 milionów to warto by o niej rozmawiać. Szkoda tylko, że ów poseł nie wyciągnął z portfela tych nędznych 6 mln i nie zatuszował wpadki koleżanki z partii.

Maluczczy będą wierzyć, że ktoś coś zabalagał, a prawda jest taka, że ktoś po prostu potrzebował tych pieniędzy. Minister kultury nie ma pieniędzy na wspieranie ambitnych projektów dotyczących naszej zapomnianej muzyki poważnej, a minister sportu ma 5 milionów na wspieranie jednej z najbardziej dochodowych artystek rozrywkowych świata! Jak widać, potrafimy stracić nie tylko na wódce, ale i na Madonnie. Pogratulować sukcesu!👍

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Poznań • Koszalin • Stary Sącz
12 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Le comte Ory • Parsifal • Faust*

CZŁOWIEK

- 18 Legendy polskiej wokalistyki (25)
Bożena Betley – *Adam Czopek*
21 Lubię łązić po Księżycu
ze znakomitym pianistą Józefem Kapustką rozmawia Arkadiusz Jędrasik
27 Żywa legenda – Richard Tauber (1891–1948) – *Damian Sowa*
29 Roman Maciejewski – w 15. rocznicę śmierci – *Łukasz Kaczmarek*
31 Debiut Trio Alegrija i muzyka J. B. Kleczyńskiego – z wiolonczelistą Przemysławem Wierzbą, skrzypaczką Marią Miłkowską i altowiolistką Magdaleną Sierpień-Wyworką rozmawia Łukasz Kaczmarek

DZIEŁO

- 33 Księżycowe podróże muzyczne przez mroki duszy – *Lesław Czaplński*
36 Divine Levine – boski Jimmy (16)
Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (10) – *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny*
Basia Jakubowska

PŁYTOTEKA

- 39 Recenzje
51 Palcem po płycie – Komplet kantat Bacha nareszcie zakończony – *Arkadiusz Jędrasik*

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 37 – *Antoni Rojewski*
54 Józef Kapustka – *Improwizacje z Bashirem*

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcińku przelewu wszystkich danych dotyczących adresu dostawy. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.

2) Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.

3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 15 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A.

Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej i na e-wydania można składać bezpośrednio na stronie www.prenumerata.ruch.com.pl. Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail: prenumerata@ruch.com.pl lub kontaktując się z Telefonicznym Biurem Obsługi Klienta pod numerem: 801 800 803 lub 22 717 59 59 – czynne w godzinach 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 Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93. Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym. Cena CD wraz z kosztami wysyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: 15 Euro za CD + 15 Euro za wysyłkę dowolnej ilości CD (tylko przedpłata na konto).

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38

www.muzyka21.com

muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Józef Kapustka
fot. archiwum artysty

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 Na czas wielkanocnego festiwalu Misteria Paschalia Kraków od dekady staje się dla melomanów miejscem magicznym. Ów unikatowy na skalę europejską przegląd muzyki dawnej – wypełniony przyrzeczeniem wielkotygodniowego muzykowania na światowym poziomie – sprawia, iż czas ulega tu rozciągnięciu. Towarzysząca religijnemu świętu atmosfera wyczekiwania nie dotyczy już tylko tych kilku zapelnionych tradycją dni. Choć nadal wyznaczają one cezurę, po której każda kolejna noc powinna przybliżać stęsknioną naturę do wiosny i trwania, które – niczym naczynia klepsydry – będzie wypełniało się odtąd światłem, a Kraków – dzięki muzycznym darom Wielkiego Tygodnia – zyska swoje drugie oblicze. W tym roku pierwszym z wyczekiwanych wieczorów był wielkotygodniowy poniedziałek 25 marca, kiedy to realizacją młodzieńczego oratorium Georga Friedricha Haendla *Trionfo del tempo e del desinganno*, zainaugurowany został jubileuszowy – dziesiąty festiwal. Wykonanie owej dysputy na cztery głosy i barokową orkiestrę poprzedziły optymistycznie brzmiące obietnice patronów i sponsorów festiwalu, które w niełatwych dla kultury czasach mają zapewnić mu kolejne dekady trwania. Jednak poniedziałkowy koncert był przede wszystkim nadzwyczajnym świętem muzyki. Pod dyrekcją Giovanniego Antoniniego zarówno instrumentalisci, jak i śpiewacy muzykowali niczym uskrzydleni.

Obserwując wybitnych artystów Il Giardino Armonico trudno nie docenić ich wirtuozerii, którą słowo jest w stanie sprowadzić chyba jedynie do często powtarzanego casusu o instrumencie będącym przedłużeniem ręki grającego.

W przypadku muzyków tej miary nabiera on jednak również innego znaczenia. Każdy z nich zdaje się bowiem tworzyć zespół ożywionych instrumentów i to za ich sprawą wyraża się tutaj najszczerze emocje. Jednym z tych muzyków pozostaje zresztą sam Giovanni Antonini – artysta o pełnej wyobraźni wizji dzieł okresu baroku, który – jak być może żaden z szefów znanych formacji muzyki dawnej – potrafi podkreślić swoją przynależność do zespołu jako do organizmu. W odróżnieniu od prowadzących od klawesynu dyrygentów zdaje się muzykować pozostając przez cały czas wewnątrz zespołu. W wielkotygodniowy poniedziałek wspólnie ze swoim Il Giardino Armonico zaprezentował pełne niuansów odczytanie oratorium Haendla, prowadząc publiczność zebraną w Filharmonii im. Karola Szymanowskiego od ekstrawertycznych fajerwerków zachwyty po kantylenowe skupienie ściszonej instrumentacji.

Będąca w znakomitej formie wokalne Roberta Invernizzi już w pierwszej arii Piękności *Fido specchio* kreśliła subtelny portret alegorycznej figury – cieniuąc strukturę fraz wokalnym sfumato swego miękkiego, a zarazem precyzyjnego głosu. Sopranistka przedstawiła w zwierciadlanym odbiciu melancholię młodości niepewnej trwania swej urody – niczym dawni mistrzowie malarskie odwzorowania kobiecych półfigur. Ta zaangażowana w kreowanie scenicznej postaci śpiewaczka w wiarygodny sposób odmalowała jednak również i gorączkowy zapał i dojrzewanie Piękności do przemiany. Wszechstronna Sara Mingardo brzmieniem swego ciemnego altu dodała niejednoznacznemu *Disinganno* prądowej siły autorytetu. Pod jego mocą uginają się racje zachwyty dla urody i

piękna młodości. Pośród oszczędnej instrumentacji arii *Se la bellezza perde vaghezza* głos śpiewaczki, podlegający jak się wydaje jedynie prawu niewymuszonej gry wokalne, w łagodnych napomnieniach prowadził Piękność do prawdziwego źródła szczęścia. W gronie tak znakomitych artystów także Krystian Adam Krzeszowiak był jak najbardziej na swoim miejscu. Śpiewak zaprezentował instrument o plastycznych właściwościach, które ujawniły się już w pierwszej arii *Czasu. Urne voi, che racchiudete* wykonana została głosem o przejmującej żarliwości, w naturalny sposób ciemniejącym w dramatycznych frazach i nabierającym refleksyjnych odcieni w ich wygłosowych akcentach. W duecie z Sarą Mingardo *Il bel pianto dell'aurora che s'indora* jego tenor jaśniał z kolei ściszym blaskiem, pozostającym w harmonii z przepelnionymi powagą frazami *Disinganno*.

Znakomitością wieczoru inauguracyjnego pozostała jednak Julija Leżniewa. Z partii *Piacere ta natchniona* artystka – której rozwój festiwalowa publiczność ma przyjemność obserwować z bliska – wydobyla sceniczny potencjał. Trafnie zasygnalizowała go zresztą samym swym wejściem na scenę, gdy przy pomocy damskiego garnituru z płaszczem podbitym czerwonym sukniem podkreśliła męski pierwiastek *Przyjemności* (*Piacere* w języku włoskim ma wszak rodzajnik męski). Precyzyjnie i konsekwentnie definiując swoją postać, doprowadziła tym samym do wiarygodnego ożywienia alegorycznej figury i przeniesienia jej rejestru wyrazowego w wymiar heroiczny – i czyż nie tak właśnie zabrzmiała bogata w koloraturowe zdobienia, wspaniała agitata *Un pensiero nemico di pace?* W arii tej Julija Leżniewa ujawniła wszystko to, z czego

już słynie: legendarną wirtuozerię, głos wciąż pięknie dojrzewający – który zdaje się nabierać ciemniejszych odcieni – i przemyślaną interpretację, która budzi szczerą potrzebę obcowania z jej talentem. Chociaż momentem magicznym wieczoru dla wielu pozostanie zapewne bajeczne wykonanie arii *Lascia la spina* (lepiej znanej jako lament Almireny z *Rinaldo*) – którą artystka w powtórzeniu pierwszej części da capo szczerze wzbogaciła delikatnymi kryształami zdobień – pamięć słuchaczy powinna przechować także realizację recytatywów *Piacere*. Wykonanie jednego z nich – programowego *Questa è la reggia mia* – może posłużyć nawet jako wzorzec służebnej postawy wobec kompozytora (o tej powinności śpie-

waka często mówiła Maria Callas, za której współczesne ucieleśnienie uważa się młodzianką Juliję). Wspomniany fragment libretta, autorstwa subtelno myślącego kardynała Benedetto Pamphiliego, zawiera wszak jedną z ciekawszych figur unaoczniających, jakie znała klasyczna retoryka. Jest to ekphrasis, a więc (najogólniej rzecz ujmując) literacki opis obiektu sztuki, mająca tu za przedmiot narracji rzeźbę z białego marmuru. Opis ów wyartykułowany został przez Juliję Leźniewą w idealnie wyważonych proporcjach akcentów deklamacyjnych i śpiewanych.

Wobec artystycznego dopracowania tak drobnych detali chyba jedynie niewzruszone alegorie oratorium mogły być pozostać nieprzekonane co

do nieskończonej trwałości królestwa Przyjemności. Publiczności takiej możliwości śpiewaczka nie pozostawiła, gdyż krakowskie wykonanie ostatecznie okazało się triumfem Przyjemności nad Czasem, *Disinganno*, a ostatecznie również i nad nieśmiałością Piękności. Rzymski kardynał i saksoński klawesynista, mając na czas banicji opery z Wiecznego Miasta swoich czasów do dyspozycji formułę oratorium, zmuszeni byli milczeć w tej sprawie, czyż jednak intuicja nie nakazuje zapytać, czy w takim odwróceniu wydzwięku tego dziwnego dzieła Julija Leźniewa nie wyśpiewała jedynie na głos ich utajonego przekonania o nieśmiertelności piękna?

Damian Sowa

KRAKÓW **T***Trionfo del tempo Haendla w Filharmonii.* Wybór koncertu na festiwalu *Misteria Paschalia* jest zawsze bardzo trudny. Tym razem nie miałem wątpliwości i kupiłem bilety na oratorium G. F. Haendla *Trionfo del tempo e del disinganno (Triumf Czasu i Rozczarowania)* inaugurujące festiwal. Uczyniłem to z kilku względów, ale przede wszystkim dlatego, że jednym z solistów był Krystian Adam Krzeszowiak, który zaprosił mnie na ten koncert podczas naszego spotkania w styczniu bieżącego roku w Kielcach. Pozostałych solistów można nazwać „starymi znajomymi” festiwalu *Misteria Paschalia* i cyklu *Opera Rara*. Robertę Invernizzi miałem okazję podziwiać w Krakowie już po raz piąty i za każdym razem dostarczała wielu pozytywnych emocji. Sarę Mingardo pamiętam z fantastycznego występu w *Stabat Mater* Vivaldiego, a Julija Leźniewa zaprezentowała swoje niesamowite warunki wokalne w *Ottone in Villa*. Solistom akompaniował legendarny już włoski zespół *Il Giardino Armonico* pod wodzą swojego charyzmatycznego lidera Giovanniego Antoniniego. Innym powodem wyboru tego właśnie koncertu jest wspaniała muzyka Haendla. *Trionfo* napisane wiosną 1707, to jedna z jego pierwszych znaczących kompozycji stworzonych w Rzymie, a także pierwsze oratorium. W roku 1697 papież zakazał publicznych spektakli operowych, dlatego też kompozytorzy i ich protektorzy wystawiali bogato inscenizowane oratoria, które do złudzenia przypominały

opery. Orkiestrę w *Trionfo* poprowadził sam Arcangelo Corelli, któremu, jak twierdził pierwszy biograf Haendla, John Mainwaring, największe trudności sprawiła uwertura w stylu francuskim i dlatego Haendel skomponował potem w jej miejsce symfonię w bardziej włoskim stylu. Sama historia jest dość bezbarwna i opowiada o konfliktach pomiędzy czterema uosobionymi pojęciami: Pięknością, Przyjemnością, Prawdą i Czasem. Muzycznie jednak jest to prawdziwa perełka z przepięknymi ariami i duetami, a także partiami instrumentalnymi. Rozpoczynająca oratorium sonata zagrana z niesamowitą precyzją i dynamiką była zapowiedzią wielkich emocji. Soliści wzniesli się na absolutne wyżyny sztuki wokalnego. Julija Leźniewa, odtwarzająca partię *Piacere*, zachwyliła w duecie z Belezzą (Roberta Invernizzi) *Il voler Nel fior degl'anni*, w arii *Tu giurasti di mai non lasciarmi*, a przede wszystkim w słynnej *Lascia la spina*, wykorzystanej później przez Haendla w operze *Rinaldo*. Aria ta została zasłużenie nagrodzona burzliwą owacją. Leźniewa, dysponująca dość mocnym głosem, znakomicie wypadła w brawurowych ariach koloraturowych, ale również idealnie sprawdzała się tam, gdzie trzeba było zaśpiewać lirycznie. Wspomniana już Roberta Invernizzi doskonale weszła w swoją rolę w arii rozpoczynającej oratorium *Fido specchio, in te vagheggio*. Bardzo podobała się również liryczna aria z towarzyszeniem wiolonczeli *Io vorrei due cori in seno*. Sarę Mingardo określiłem kiedyś jako artystkę z wielką klasą, oszczędną w gestach, ale

dostojną. I tak też śpiewała w poniedziałkowy wieczór w Filharmonii Krakowskiej. Czystym, wyrównanym we wszystkich rejestrach kontraltom. W arii *Crede l'uom ch'egli ripost*, w której towarzyszył jej na flecie sam maestro Antonini, pokazała, że jej przepiękne dźwięki piano nie mają sobie równych. Cudownie zabrzmiał też jej duet z Krystianem Krzeszowiakiem (*Tempo*) *Il bel pianto dell'aurora che s'indora*, a także aria *Quanto l'alma e piu Bella*. Partia *Tempo* nie jest zbyt rozbudowana, toteż Krzeszowiak nie miał wielu okazji pokazania swoich nieprzeciętnych umiejętności wokalnych, niemniej jednak we wspomnianym już duecie i w ariach *Urne voi, che racchiudete* oraz *E Ben folle quel nocchier* zaprezentował znakomite prowadzenie głosu, doskonale wczuwając się w dramaturgię postaci. Podczas naszego spotkania w Kielcach Krystian opowiadał mi o swoim pierwszym występie z *Il Giardino Armonico*. Spotkanie z taką legendą było dla niego dość stresującym doświadczeniem, ale w ostatnich latach koncertuje z tym zespołem dość regularnie. Muzycy *Il Giardino* doskonale akompaniowali solistom, zachwycając we wspomnianym już wstępie, w którym przepięknie zabrzmiały partie smyczków i obojów, jak również w sonacie z wirtuozowską partią organów. Owacja na stojąco na zakończenie koncertu była jak najbardziej zasłużona i zapowiadała, że w dalszej części festiwalu wiele będzie się działo.

Mariusz Trojanowski

KRAKÓW Wielką Środę, 27 marca 2013 r., w Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie, w ramach festiwalu Misteria Paschalia, zrealizowana została słynna baśń muzyczna Claudia Monteverdiego – *Orfeusz*.

Wykonanie koncertowe z elementami ruchu scenicznego poprowadził – a właściwie wyreżyserował – znakomity Claudio Cavina, który okazał się mistrzem nastrojów. Słuchacze, wprowadzeni przez niego w atmosferę święta opery, mogli poczuć się niemal jak garstka wybrańców, która 24 lutego 1607 r. na mantuańskim dworze Gonzagów miała szczęście usłyszeć po raz pierwszy dzieło boskiego Caviny. Ten znakomity muzyk nie pozostawił najmniejszej wątpliwości co do tego, że wykonanie jest realizowane przez znawcę dorobku Monteverdiego. Namacalny wręcz był pietyzm, z którym dyrygent stara się odwzorować dla festiwalowej publiczności pierwszą w historii operę, dokładnie w takim kształcie, w jakim chciał ją widzieć jego imiennik sprzed czterech wieków. Nie dziwi więc idealne porozumienie z muzykami La Venexiany. Założona przez Claudię Cavinę formacja swym wykonaniem potwierdziła status szlachetnej szkoły wykonawstwa historycznego. Oszałamiająca wirtuozeria instrumentalna to podążała wiernie śladami bohaterów akcji scenicznej, to znów uprzedzała dramatyczną interwencją zdarzenia, które za chwil kilka miały stać się udziałem protagonistów.

Jakkolwiek rzadko się zdarza, by śpiewacy byli wspierani przez dyrygenta, który sam śpiewa, sukces krakowskiego *L'Orfeo* to również wielka zasługa tych pierwszych. Świetnym przykładem takiej współpracy pozostaje kreacja chóru kameralnego Capelli Cracoviensis. Formacja zaprezentowała istny wokalny balet w akcie I dzieła, by następnie płynnie przejść w zamkniętą przestrzeń gęstych od westchnień, grobowych tonacji. Krakowska grupa wspaniale współpracowała również z solistami, czego pięknym przykładem był śpiew z pasterzami. Wieczory takie jak ten sprawiają, że z wielką przyjemnością obserwuje się dynamicznie postępujący rozwój tej formacji, która ze współczesnych „dilettanti” przeobraża się w zespół na światowym poziomie, wbijając w jak najbardziej uzasadnioną dumę krakowskich melomanów.

Podobnie partie solowe powierzono wokalistom wręcz znakomitym: o interesujących głosach i nienaganej technice; a w tak luksusowych warunkach publiczność mogła skupić się na interpretacji. Szczególne wrażenie robiły wykonania śpiewaków o niskich głosach. Ugo Guagliardo w śpiewnych recytatywach Plutona zaproponował hieratyczną postać władcy podziemi, by w akcie ostatnim – w zdobieniach Apollona – wznieść się w przestworza wirtuozerii, którą dzielił z samym Orfeuszem. Salvo Vitale użyczył swego charyzmatycznego głosu nieprzeжданemu Charonowi. Przy pomocy wyważonej deklamacji śpiewak ten trafnie zilustrował nikłe wrażenie, jakie pozostawia na jego bohaterze popis boskiego śpiewaka. Również Tony Corradini, który najpierw pojawił się w roli IV Pasterza, w kilku zaledwie solowych frazach II Ducha, gdzie rozpostarł bogatą paletę ciemnych barw swego głosu, zdążył wyrzucić niezatarte wrażenie na słuchających. Nieco mniej zindywidualizowaną grupę tworzyli wykonawcy partii Pasterzy: tenorzy Luca Cervoni, Alessio Tosi oraz kontratenor Raffaele Pé. Nie sposób odmówić im jednak zaangażowania w realizację, w czym celował pierwszy z wymienionych śpiewaków.

Partię trackiego śpiewaka powierzono Aniciowi Zorziemiu Giustinianiemu – tenorowi bez wątplenia znakomitemu, który jednak w Krakowie pozostał przede wszystkim wokalistą. Jego wykonanie arii Orfeusza z aktu II (*Rosa del ciel*) oraz słynnej *Possente spirito*, która umieszczona została w centralnej części opery, odznaczały się przede wszystkim ozdobnikami najczystszej próby, giętkością linii głosu i szlachetną bohaterką barwą. Recytatywy (szczególnie w akcie IV) dotkliwie odsłaniały jednak brak wyrazowej koncepcji dla legendarnej partii, a chwilami odnosiło się wręcz nieprzyjemne wrażenie, że *vocal acting* jest pojęciem mgliście tylko znanym wykonawcy roli boskiego śpiewaka. Błado włoski artysta wypadł szczególnie przy damach, zwłaszcza że trzy śpiewaczki zaangażowane do krakowskiego wykonania favola in musica zaprezentowały się w podwójnych rolach.

Roberta Mameli jako personifikacja Muzyki, a następnie jako Eurydyka, stworzyła dwie odrębne i wyraziste kreacje. W giętkich łukach recytatywu z prologu była ucieleśnieniem alegorii

o klasycznej urodzie hellenistycznej rzeźby: pojawiając się, zapowiada miłą pieśń, a następnie rozplywa pośród mgły słynnych fraz pozostawiając za sobą ciszę zachwytu. W śpiewie pięknej i nieświadomej swej śmiertelności nimfy z aktu I obecny był słoneczny pośpiech tanecznych fraz, na miejscu którego w akcie IV wykwiła czytelne ukąszenie nieobecności. Giorgia Milanese w I akcie dzieła pokazała się jako uwodzicielska Nimfa, by w IV odegrać wspaniałą Prozerpinę. Odzywa się ona ciemnym sopranem o masywnym brzmieniu, jak gdyby swą mowę istotnie wydobywała z czeluści ziemi. Powiedzieć, iż relacja nieszczęsnej nimfy Silvii zdominowała II akt wykonania dzieła Monteverdiego, to jakby nic nie powiedzieć. Kreacja Mariny de Liso wywarła czytelne wrażenie na słuchających i dla wielu musiała stać się centralnym punktem całego wykonania, skutecznie odsuwając na plan dalszy następujący w akcie kolejnym popis tenora. Śpiewaczka, w wypełnionych bólem frazach, w wyjątkowo trafny sposób oddała położenie kogoś, kto – upojony szczęściem – zmuszony jest porazić gromem. Jej monumentalny, dramatyczny głos o obszernym wolumenie, którego potęgę demonstrowała na nagłosowych frazach recytatywów, przechodził w miarę posuwania się narracji w liryczny szloch. Rozpacz Posłanki śpiewaczka podbiła gronostajową miękkością tego wyjątkowo pięknego, a zarazem wstrząsającego mezzosopranowego instrumentu, który umiejętnie przebarwiała w altowym dole skali w pogłosy cichej żałoby. Podobna jakość wykonawcza cechowała śpiew personifikacji Nadziei z początku aktu III, jednak to kreacja roli Posłanki stała się najdoskonalszym bodaj muzycznym ujęciem słynnej kwestii śmierci „et in Arcadia ego”, której zapis w kamieniu klasycystyczne malarstwo każe odkrywać zdumionym pasterzom arkadyjskim.

Wspomnieniu wykonania z Wielkiej Środy towarzyszy jedna tylko gorzka refleksja: szkoda, że dzieło wszechczasów – o którym współcześni wykonawcy mają tak rozległą wiedzę – w Polsce (jeśli nie liczyć wysiłków zasłużonej Warszawskiej Opery Kameralnej) zdaje się dzisiaj nie wzbudzać zainteresowania szefów teatrów operowych. Panie i Panowie, najwyższy czas się obudzić!

Damian Sowa

IV Międzynarodowy Festiwal Fletowy w Poznaniu.

Jak na początku każdego roku, Poznań na trzy dni stał się polską i europejską stolicą fletu. W dniach 21-23 lutego odbywał się tutaj IV Międzynarodowy Festiwal Fletowy, którego gospodarzem była Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego. Brało w nim udział ponad 250 flecistów z całej Europy. Uczestnicy mieli okazję pracować z wybitnymi flecistami z pięciu krajów. Wśród nich byli: prof. Patrick Gallois (Paryż), prof. Barbara Świątek-Zelazna (AM Kraków), prof. Moshe Aron Epstein (Tel-Awiv), prof. Jörn Eivind Schau (Kristiansand), prof. Gro Sandvik (Bergen), prof. Lars Asbjørssen (Wiesbaden, Kristiansand), prof. Henrik Svitzer (Dania), prof. Andrzej Łęgowski (AM Poznań), dr hab. Ewa Murawska (AM Poznań) oraz doktorantka Renata Guzik (Kraków). Przez trzy dni uczestnicy doskonalili swój kunszt pod kierunkiem mistrzów, a także koncertowali. Każdy festiwalowy dzień wypełniony był warsztatami, panelami dyskusyjnymi, wykładami i lekcjami mistrzowskimi, a zwieńczony był uroczystym koncertem w pięknej Auli Nova Akademii Muzycznej w Poznaniu. Podczas pierwszego koncertu zaprezentowali się pedagodzy festiwalowi oraz goście, m.in. Trond Schau – fortepian, Maiken Schau – flet, Elżbieta Karolak – organy, Marcin Murawski – altówka, Marek Lipiec – fortepian. Licznie zgromadzona tego dnia publiczność miała okazję wysłuchać utworów Griega, Fürstenaua, Devienne'a i Martina. Drugiego dnia odbył się koncert uczestników, podczas którego prezentowały się flecistki z polskich i zagranicznych ośrodków edukacyjnych, m.in. Akademii Muzycznej w Poznaniu, we Wrocławiu, goście z Kopenhagi oraz

z Zespołu Szkół Muzycznych w Koszalinie. Koncert uczestników zwieńczyło prawykonanie popisowego utworu *Satyricon*, skomponowanego przez Adama Domurata, który tego wieczoru również poprowadził swoją orkiestrę CoOperate. Koncert finałowy IV Międzynarodowego Festiwalu Fletowego wypełniły trzy orkiestry: w pierwszej części wystąpiła orkiestra fletowa z Kristiansand, która zagrała utwory kompozytorów norweskich skomponowanych dla zespołu.

i CoOperate Orchestra) wykonanymi wszystkimi partiami, a po niej – usłyszeliśmy ujmującą *Suitę „Z czasów Holberga”* Edwarda Griega. Przedostatnią pozycją koncertu finałowego była wirtuozowska *Fantazja na temat z Rigoletta*, w której ponownie spotkali się fleciści Patrick Gallois i Ewa Murawska oraz CoOperate Orchestra, kierowana tym razem przez Adama Domurata. Na zakończenie na scenę zostali zaproszeni wszyscy uczestnicy IV Międzynarodowego Festiwalu Fletowego,



Patrick Gallois i Ewa Murawska
fot. Studio DeKaDeEs

którzy wykonali wspólnie żartobliwą kompozycję Willa Offermansa *Jungle dance*. Uroczyste zamknięcie festiwalu dokonała JM Rektor Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, prof. Halina Lorkowska, zapraszając jednocześnie tłumnie zebraną publiczność na przyszłoroczną, jubileuszową edycję.

O tym, że poznański festiwal fletowy ma wysoką markę, świadczy przede wszystkim wysoka liczba uczestników, zwiększająca się z roku na rok. Potwierdza to również obecność wspaniałych gości, którzy z radością przyjmują zaproszenia do Poznania, by pracować z polską i zagraniczną młodzieżą oraz by prezentować swoją sztukę. Świadczą o tym także słowa Patricka Gallois, gościa honorowego tegorocznego festiwalu: „Jestem pod wrażeniem festiwalu – wartości kulturalnej i edukacyjnej, którą tworzy oraz znakomitej organizacji. Byłem dwa lata temu na podobnym festiwalu w Japonii, ale tutaj w Poznaniu jest lepiej i ciekawiej”.

Część pierwszą koncertu finałowego zakończyło brawurowe wykonanie koncertu podwójnego Antonia Vivaldiego z mistrzowskimi partiami fletów Patricka Galloisa i Ewy Murawskiej i niezwykle czujnym akompaniamentem norweskiego zespołu. W części drugiej publiczność wysłuchała koncertu potrójnego J. S. Bacha z wzorcowo przez muzyków (Moshe Aron Epstein, Mariusz Derewecki, Dagmara Kapczyńska, Patrick Gallois

oraz znakomitej organizacji. Byłem dwa lata temu na podobnym festiwalu w Japonii, ale tutaj w Poznaniu jest lepiej i ciekawiej”.

IV Międzynarodowy Festiwal Fletowy 2013 był współfinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Miasta Poznania. Strona internetowa festiwalu: www.fluteacademy.eu.

(red)

KRAKÓW **L**ipskie granie. Obchodząca w tym roku swoje dziewięćdziesięciolecie MDR Sinfonieorchester z Lipska, w porównaniu ze swoją miejscową rywalką – Orkiestrą Sukiennic, bo takie właśnie jest znaczenie nazwy Gewandhaus – posiadająca 270-letni staż, wydać się może dopiero co powstała. Radiowa orkiestra wystąpiła 28 marca w Krakowie z okazji czterdziestolecia współpracy łączącej podwawelski gród z metropolią znaną Białej Elstery.

Zespół poprowadził jej szef artystyczny Kristjan Järvi z estońskiego rodu kapelmistrzowskiego: syn Neemego i młodszy brat Paava. Jego ruchy na podium dyrygenckim sprawiają wrażenie, jakby opracowane zostały przez dwóch różnych choreografów, z których każdy zajął się inną połową jego ciała. albowiem z bardzo płynną i czytelną gestykulacją manualną kłóciła się nadekspresja roztańczonych i tupiących nóg.

Pod jego batutą szczególnie godne podziwu było piękne, miękkie brzmienie kwintetu smyczkowego. W otwierającej koncert *Uwerturze akademickiej c-moll op. 80* Johannesa Brahmsa imponowało wyraziste przeprowadzenie materiału tematycznego i jego przetworzeń, osiągające kulminację w przywołanym przez kompozytora studenckim hymnie *Gaudeamus igitur*. Aliści, „achillesową” okazała się blacha, która nie uniknęła drobnych potknięć intonacyjnych, abyśmy mogli odczuć, że obcujemy jednak z żywą muzyką, a nie perfekcyjnym organizmem, nie znającym żadnych słabości.

Clou programu stanowiło wykonanie *Koncertu skrzypcowego* Krzysztofa Pendereckiego, napisanego swego czasu dla Anne-Sophie Mutter. Rozwój muzyczny polega w nim na nieustannym agonie, czyli współzawodnictwie pomiędzy solistą a resztą zespołu, z efektowną kadencją w punkcie złotego podziału. Odtwórca solowej partii, polski skrzypek młodego pokolenia Jarosław Nadrzycki, bynajmniej nie ustępuje utytułowanej niemieckiej artystce. Obok brawurowego popisu wirtuozerii w ustępach, w których wykorzystany został persyflażowy materiał tematyczny z *Króla Ubu*, wydobyl z tego utworu kantylenowej natury pierwiastki liryczne, spokrewniające go z wiolinistyką Szymanowskiego, co mogło zastanawiać, zważywszy że kompozytor przez długi czas odżegnywał się od estetyki twórcy *Harnasiów*.

Nie przekonała mnie natomiast interpretacja *VIII Symfonii F-dur op. 93*.

Zagrana z nadmierną dynamiką, niekiedy wręcz hałaśliwie, i w przeszarżowanych, by nie powiedzieć zagonionych tempach, traciła na swym klasycyzującym wdzięku i klarowności. Należy bowiem mieć na uwadze, że świat dźwiękowy parzystych, taneczno-pastoralnych symfonii Beethovena różni się od monumentalizmu formy i przekazu nieparzystych. Zatarciu uległa też bliska Haydnowskiej motoryka i pulsacja rytmiczna, na przykład w drugiej części, scherzandowym, zgodnie z autorskim określeniem w partyturze, allegretcie. Jedyne finałowe *Allegro vivace* nabrało od tego prawdziwych rumieńców.

Obok *Tańców węgierskich* Brahmsa, na bis niezwykle błyskotliwie zagrano efektowną *Hurra polkę* z *Matej suit*y Lutosławskiego. Na ironię zakrawa, że wraz z *Koncertem na orkiestrę* cieszy się ona największą popularnością na światowych estradach, skoro sam twórca dystansował się od tych opusów, pisanych poniekąd pod przymusem zewnętrznych okoliczności, a co wynika być może z ich przystępności i stanowi swoisty, „spoza grobu”, triumf socrealistycznej doktryny estetycznej.

Lesław Czaplński

KRAKÓW **P**omiędzy dotykem transcendencji a tchnieniem muzeum czyli *Pasja według umęczonego Bacha*. Bach w wydaniu Andrew Parrotta to Bach dla oszczędnych albo na czas kryzysu. A więc rygorystycznie ograniczony do pojedynczych obsad. W przypadku pasji ci sami śpiewacy współtworzą dwa chóry, jak i wykonują ustępy solowe (koncert Capellae Cracoviensis z 24 marca).

Dla współczesnych Bachowi wykonywana w Wielki Piątek *Pasja* była nade wszystko przeżyciem natury religijnej, podczas gdy dla dzisiejszego odbiorcy posiada głównie wymiar estetyczny. Zresztą tego samego dnia w pozostałych kościołach przedstawiano dzieła tego gatunku, ale innych kompozytorów.

15 kwietnia 1729 r., w dniu premiery Bachowskiej, zaprezentowano też utwór Gottlieba Fröbera *Brockes-Passion*, który spotkał się z o wiele żywszym przyjęciem i większym uznaniem, a swój tytuł zawdzięcza nazwisku autora libretta – Bartholdowi Heinrichowi Brockesowi – do którego muzykę skomponowali także między innymi Haendel i Telemann.

Pasja wg św. Mateusza jest natomiast owocem współpracy Bacha z Picandrem, autorem słów do ustępów solowych i chóralnych, komentujących i uzupełniających przekaz ewangeliczny, zawarty w recytatywach i chorałach.

Jak już wspomniałem, angielski dyrygent i muzykolog, w oparciu o przeprowadzone badania, od lat propaguje pojedynczą obsadę wokalną. Wszelako *Pasja Mateuszowa* w tym ujęciu nie okazała się pasjonującą. O ile zasada ta znakomicie sprawdza się w odniesieniu do bardziej ascetycznej i dramatycznie skoncentrowanej *Pasji Janowej*, wykonanej z zespołami Capellae Cracoviensis trzy lata temu, a ogniskującej się głównie na przytoczeniu ewangelicznych wypadków, to w odniesieniu do łączącej pierwiastki natury kontemplacyjnej z monumentalizmem i przepychem formy *Pasji Mateuszowej* nie oddaje ona zawartego w niej barokowego theatrum sakralnego. W pojedynczej obsadzie zatracą się na przykład cała groza turby. O ile w przypadku zastosowania przez Joshuę Rifkina tego klucza do utworów instrumentalnych i kantat Bacha wydobyta została fakturalna przejrzystość ich polifonii, to w tym wypadku nie zyskała ona na konstrukcyjnej czytelności, a za to straciła wiele pod względem siły wyrazu.

Przede wszystkim zabrakło też większych osobowości pośród śpiewaków. Najwyraźniej nie udźwignęli powierzonych im zadań odtwórcy kluczowych partii: Ewangelisty i Jezusa. Pierwszy śpiewał brzydkim głosem i nie zawsze czysto intonacyjnie, drugiemu brakowało głosu o szerszym wolumenie. Co ciekawe, Marc Molomot o wiele lepiej poradził sobie w solowej arii nr 20 *Ich will bei meinem Jesu wachen – So schlafen unsre Sünden ein*, odnoszącej się do modlitwy Jezusa w Ogrodzie Getsemani, niż w recytatywach relacjonujących przebieg samych wydarzeń. A przecież w drugim chórze występował Jeremy Budd, wykonujący w drugiej części tenorową arię nr 35 *Geduld, Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen*, który prawdopodobnie mógł zaśpiewać z większym powodzeniem Ewangelistę, skoro wcale efektownie uczynił to w anglojęzycznym nagraniu Jeffreya Skidmore'a.

Z ansamblu śpiewaków zdecydowanie wyróżniały się: sopran Ulrike Hofbauer w arii z koncertującymi fletami nr 8 *Blute nur, du liebes Herz!* oraz alt Ann-Carolyn Schlüter w arii nr 30 *Ach, nun ist mein Jesus hin!*

W tej sytuacji o wiele korzystniejsze wrażenie wywarła grająca na kopiach instrumentów historycznych Capella Cracoviensis, choć w ich brzmieniu przydałaby się większa skala kolorystyczna. Poza tym, wskutek narzucenia przez dyrygenta jednorodnych temp oraz małego zróżnicowania dynamiki, wykonaniu brakowało odpowiedniej dozy ekspresji, wychodzącej naprzeciw barokowej retoryce. W większym stopniu niż artystą, Andrew Parrott okazał się muzealnikiem. Nie mam nic przeciwko tego rodzaju interpretacjom, jeśli służą ukazaniu nieznanego oblicza arcydzieł. Bawi mnie jednak przyjmowanie za niepodważalny dogmat, iż jest to jedyny sposób prezentacji tych utworów. Odnoszę wtedy wrażenie, że Sextus Beckmesser wciąż ma się dobrze, a nawet uległ cudownemu rozmnożeniu...

Lesław Czaplński

KOSZALIN Drugi kwartał koncertowy Filharmonii w 2013 r. rozpoczął 12 IV włoski dyrygent Massimiliano Caldi – artysta poznany już w roku 2011, kiedy to, także na początku kwietnia, świetnie prowadził wieczór muzyki włoskiej ukoronowany włoskimi reminiscencjami symfonii *Włoskiej* Mendelssohna. Tym razem włoskie uroki roztaczała *Uwertura do opery „Nabucco”* Verdiego prowadzona wzorcowo. Sama radość. Natomiast pozostałe dzieła należały do twórców niemieckich – dzieła dotąd w Koszalinie nie wykonywane, zaś autor pierwszego z nich pojawił się tu po raz pierwszy: to Carl Reinecke, wybitna postać niemieckiej, i w ogóle europejskiej, muzyki XIX w. Jego *Koncert na flet i orkiestrę D-dur* op. 283 wykonała Jagoda Sokołowska O'Donovan. Artystka miała tu ważniejsze i trudniejsze zadanie, niż wykonanie utworu z obiegowego repertuaru. Reinecke stworzył bowiem rodzaj symfonii koncertującej z solowym fletem, naznaczonej już delikatnie językiem orkiestry przełomu XIX i XX w. (napisana w 1908 r.), z jego romantyzującą ekspresją. Otóż solistka, grająca pewnie i doskonale technicznie, w tej dość „gęstej” wyrazowo oraz brzmieniowo muzyce wydawała się nie znajdować miejsca na fantazję i uczuciową ekspresję. Całość jednak, z dobrze grającą orkiestrą pod wrażliwą batutą maestro Caldiego, brzmiała bardzo pięknie.

Choć wykonana po przerwie *II Symfonia C-dur* op. 61 Roberta Schumanna powstała w latach czterdziestych XIX w. (ukończona

w 1846 r.), to swą ekspresją, energią, burliwym, a jednocześnie niesłychanie zwartym i logicznym przebiegiem – olśniewa, zadziwia, ucieka niejako kategoriom czasu, epoki, stylu, jest przy tym wypowiedzią bardzo osobistą. I jedną z najpiękniejszych emanacji romantyzmu, ale romantyzmu skoncentrowanego, ujarzmionego, poddanego logice muzycznego przebiegu. A zarazem ileż tu barw, odcieni, niuansów, jak szeroki wachlarz emocji. Aż nie do wiary, że to wszystko osiągnął Schumann nie wychodząc poza skład klasycznej orkiestry (dodał tylko trzy puźony, używane zresztą bardzo oszczędnie). Massimiliano Caldi prowadził jego nietatwe dzieło znakomicie, ważąc jego elementy niezwykle czytelnie i logicznie zarówno w warstwie przebiegu, jak i w warstwie brzmienia. A nade wszystko nadając mu owej zachwycającej, romantycznej emocjonalności cechowanej smakiem i wrażliwą muzykalnością. Orkiestra zaś dała jeden ze swych najlepszych występów (jakże piękne drzewo w *Adagio espressivo* III części).

W następnym tygodniu (19 IV) tylko dwa dzieła i tylko dwóch wybitnych artystów: dyrygent Jerzy Kosek, oraz pianista Paweł Kowalski. I pełny skład orkiestry.

Na pulpitach rozłożono dwa monumentalne dzieła: *Koncert fortepianowy a-moll* op. 17 Paderewskiego, oraz *IV Symfonię f-moll* op. 36 Czajkowskiego. Dzieło 24-letniego Paderewskiego powstało w roku 1884, dzieło 37-letniego Czajkowskiego w 1877; dzieli je tylko 7 lat, a poza tym dzieli dużo, choć pisane są w tym samym „języku” muzycznym. Młodzieńczy utwór Paderewskiego bronił się dzielnie i nie błądł obok mistrzowskiego dzieła Czajkowskiego, słuchacze mogli zatem z rozkoszą smakować tak różne, znakomite dania. Paderewski ma dużo do zawdzięczenia świetnemu, brawurowemu, pełnemu blasku, a gdzie trzeba ujmującym liryzmem, wykonaniu Pawła Kowalskiego (przy troskliwym akompaniamencie Jerzego Koska), zaś Czajkowski zapewne czuje się dłużnikiem dyrygenta, bo wykonanie jego *Czwartej* było znakomite, godne wspaniałego bankietu. Orkiestrze grającej wspaniale także pozostało niemało: długo niemilknące owacje publiczności. Piękny koncert.

Trzeci kwietniowy koncert Koszalińskich Filharmoników (26 IV) kontynuował passę bardzo dobrych kwietniowych wykonań. Tym razem przyłożył do tego uzbrojoną w batutę rękę Michał Czubaszek, dyrygent utalentowany, wrażliwy i doświadczony.

Rezultat był nadzwyczajny, zwłaszcza że uzyskany „na gruncie” dwóch muzycznych arcydzieł z najwyższej symfonicznej półki. Pierwsze z nich, *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61 Ludwiga van Beethovena, interpretacyjnie należało oczywiście do solistki – i tu dyrygent wykazał podwójną niejako maestrię, ponieważ solistka, Katarzyna Duda, niezwykle biegła w swej sztuce, miała własną, wysoce oryginalną koncepcję interpretacyjną tego arcydzieła: swoiste, daleko posunięte zniuansowanie jego dynamiki. Akompaniowanie wykonaniu prezentującemu tak zaskakująco, cukierkową „indywidualizację” klasycznego dzieła Beethovena było dla dyrygenta próbą nielada. Wyszedł z niej zwycięsko. Solistka też, pokazała przecież tak liczne i powabne atrybuty swej sztuki... A Beethoven? Nie takie już rzeczy słyszał w tysiącach wykonań swego arcydzieła.

Po przerwie *III Symfonia a-moll „Szkočka”* op. 56, Felixa Mendelssohna, ukończona w 1842 r. – reminiscencje kompozytora po jego podróży morskiej i pobycie w Szkocji, w 1829 r. Jakże silna musiała być inspiracja tą podróżą, jeśli po trzynastu latach znalazła w jego wspomnieniach kształt tak żywy, tak genialnie przetrawiony, oderwany od aspektu marynistycznego. Poetycka narracja, wysmakowana kolorystyka i epicki rozmach, czteroczęściowa, ale wykonywana bez przerw, w jednym ciągu obrazów, barw, nastrojów – składa się na unikalne poetyckie przeżycie o wielkiej sile. I jak zawsze pozostaje natchnioną muzyką rzadkiej urody.

Jeśli wszystkie te walory dzieł Mendelssohna znalazły swój wyraz w wykonaniu *Szkockiej*, a znalazły, to zasługa godnej uznania sztuki dyrygenckiej Michała Czubaszki. Absolutna precyzja w rytmicznej pulsacji tak zmiennej, i w tak zmiennych poetyckich nastrojach; kultura, celowość i skuteczność gestów, świetne akompaniamenty – to ujmujące cechy gościa Koszalińskich Filharmoników. Zalety te znalazły oczywiście swój wyraz w wyjątkowo dobrze grającej i brzmiącej orkiestrze.

Jakaż szkoda, że muzycy nie mieli na bis *Marsza weselnego* z muzyki do *Snu nocy letniej* Szekspira, napisanej przez 17-letniego Mendelssohna – chyba najpiękniejszego przeboju symfonicznego wszechczasów. Dojrzał już do pulpitów koszalińskiej orkiestry. Zaś zachwycona publiczność długo dziękowała...

Kazimierz Rozbicki

3-7 lipca 2013 r. – Muzyka polska – muzyka w Polsce. Starosądecki Festiwal Muzyki Dawnej, jeden z najstarszych festiwali muzyki dawnej w Polsce, ma w tym roku jubileuszową, trzydziestą piątą edycję. Był niegdyś estradą garstki zapaleńców próbujących wskrzesić zapomniane dzieła sprzed wieków, świadkiem rodzącego się w Polsce ruchu wykonawstwa muzyki dawnej na historycznych instrumentach. W Starym Sączu można było usłyszeć utwory najbardziej znane i kompozycje wydobywane z zapomnianych przez stulecia rękopisów, wykonywane przez artystów polskich i zagranicznych na instrumentach dawnych i współczesnych. Starosądecki Festiwal ewoluował wraz z epoką, której towarzyszył (bo z punktu widzenia przemian w kulturze to już cała epoka!), stając się powoli, używając modnego dziś określenia, „marką” znaną, ale może też z czasem nieco przyćmioną przez inne, bardziej spektakularne wydarzenia muzyczne w Polsce lat ostatnich.

A jednak Stary Sącz wciąż ma do zaoferowania wartości, które trudno odnaleźć gdzie indziej: przede wszystkim samo miasto, tak prześlicznie położone i tak urokliwe, że trudno się w nim nie zakochać; niewielkie, ale pełne historycznego klimatu kościoły; klasztor sióstr klarysek, pomnik tradycji nierozzerwalnie z miastem związanej; i wreszcie ludzie, którzy są tu prawdziwymi animatorami kultury. Wielkie festiwale sprowadzają plejadę gwiazd, ale nie zapewnią tej intymnej atmosfery, jaka w Starym Sączu rodzi się zupełnie naturalnie.

Jubileuszowy Festiwal poświęcamy polskiej kulturze muzycznej, która przecież zawsze była jego ważnym elementem. Nigdy nie dość przypominania sobie o naszej historii, słuchania dzieł tworzących nasz muzyczny krajobraz przed kilkoma wiekami, promowania kultury, z której naprawdę możemy być dumni. Któż robi to za nas, jeśli sami o to nie zadamy? Tytuł Festiwalu, *Muzyka polska – muzyka w Polsce*, wskazuje jednak na szerszą perspektywę. Nie chcemy koncentrować się na wąsko pojętej „muzyce polskiej”, cokolwiek to pojęcie miałoby dokładnie znaczyć, ale pragniemy pokazać dzieła, które tworzyły polską kulturę muzyczną, które były w Polsce znane, słuchane i (czasami) naśladowane, i które świadczą o wielowiekowej przynależności

naszego kraju do kulturalnego dziedzictwa zachodniej Europy.

Już najbardziej lokalne źródło, którego zawartość prezentujemy na Festiwalu, osiemnastowieczny rękopis z utworami na instrumenty klawiszowe zachowany w starosądeckim klasztorze sióstr klarysek, zadziwia kosmopolitycznością swojego repertuaru: wśród „Arii z różnych autorów zebranych”, niemal wyłącznie anonimowych, zidentyfikowano kompozycje twórców włoskich i niemieckich, które najwyraźniej znane były podówczas nawet za klawurą. Zostaną one wykonane na czterech instrumentach: dwóch klawikordach, z których jeden jest kopią instrumentu z klasztoru, klawesynie oraz zabytkowym pozytywie szkatułnym, na którym prawdopodobnie utwory te grano w czasach powstania rękopisu (niezwykła to okazja usłyszenia owego rzadko udostępnianego przez siostry klaryski siedemnastowiecznego instrumentu!).

Dwa koncerty monograficzne poświęcamy mniej znanym twórcom. Stanisław Sylwester Szarzyński, żyjący najprawdopodobniej

Franciszek Lessel z kolei jako jedyny polski kompozytor był uczniem wielkiego Józefa Haydna, chociaż jego późniejsza kariera w Polsce, z początku błyskotliwa, nie ułożyła się pomyślnie. Na jego twórczość, stopniowo dziś ponownie odkrywaną, obok bardziej znanych utworów fortepianowych składają się również wspaniałe dzieła kameralne, w tym sekstety na instrumenty dęte, i muzyka religijna. Napisane do polskich tekstów i zachowane wśród rękopisów z archiwum jasnogórskiego *Kantata do świętej Cecylii i Msza B-dur* są niezwykle ciekawymi utworami, w których zespołowi wokalnemu towarzyszą wyłącznie instrumenty dęte i grupa basso continuo. Pierwsze w Polsce wykonanie tych dzieł na historycznych instrumentach i – zgodnie z poświadczoną w źródłach praktyką – przez kwartet śpiewaków Capelli Cracoviensis zakończył starosądecki Festiwal.

Koncert muzyki instrumentalnej z siedemnastowiecznej Polski będzie okazją zarówno do usłyszenia na żywo legendar- nego zespołu The Parley of Instruments,

grającego na renesansowych instrumentach smyczkowych z rodziny skrzypiec, jak i do przekonania się o różnorodności ówczesnej muzyki. Utwory „poważne” i taneczne, solowe i zespołowe kompozytorów polskich, włoskich i niemieckich – to oczywiście tylko wybór z repertuaru, który jest niezwykle

szeroki, choć dotrwał do naszych czasów w szczątkowej zaledwie postaci. Angielscy artyści przygotowali ten program specjalnie dla Starego Sącza.

A dla kontrastu z koncertami goszczącymi w kościołach polsko-francuski zespół Cantate.fr zaprezentuje w sali koncertowej mało znany wycinek krajobrazu muzycznego związanego z warszawskim dworem króla Augusta II: utwory włoskie i francuskie z początków XVIII stulecia. Miłośne kantaty francuskie w roli „muzyki w Polsce”? Do tej pory można było o tym jedynie przeczytać w książkach.

Muzyka polska – muzyka w Polsce to temat fascynujący i pełen niespodzianek. Mógłby służyć Festiwalowi przez kolejne dziesięciolecie bez obawy o wyczerpanie materiału. Niech więc ten skromny wybór w postaci pięciu koncertów pozwoli choć skosztować naszej bogatej muzycznej historii.

(red)

XXXV

**STAROSĄDECKI
FESTIWAL
Muzyki Dawnej**



podobniej w drugiej połowie XVII wieku, jest chyba najbardziej tajemniczym polskim kompozytorem: oprócz informacji z kart tytułowych odpisów jego utworów, podających jego nazwisko i imiona oraz fakt, że był benedyktyinem lub cystersiem (nawet tu źródła są ze sobą sprzeczne), nie wiemy o jego życiu absolutnie nic. Jego utwory, w większości zachowane w odpisach bardzo niestarannie sporządzonych chyba już po jego śmierci, są rzadko wykonywane ze względu na niekompletność źródeł lub ewidentnie błędny przekaz źródłowy. Szkoda, bo twórca to ciekawy, stojący na pograniczu wczesnego i dojrzałego baroku, eksperymentator, którego śpiewne frazy na długo pozostają w uszach. Po raz pierwszy w Polsce na rozpoczęcie starosądeckiego Festiwalu zabrzmiały wszystkie znane dziś kompozycje Szarzyńskiego, zrekonstruowane w oparciu o dogłębną analizę źródeł i przygotowywane do mającego się ukazać za trzy lata wydania dzieł zebranych tego twórcy.

The Metropolitan Opera



G. Rossini – *Le Comte Ory*
Karine Deshayes (Isolier) / Juan Diego Flórez (Comte Ory)
fot. Henry South/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

LE COMTE ORY Uroczą komedię Rossiniego *Le Comte Ory* w doskonałej produkcji Bartletta Shera (2010/11) wystawiono w bieżącym sezonie do MET w sześciu spektaklach. Planowana w partii Adeli Nino Machaidze, jak podano w prasie, rozchorowała się i zastąpiła ją młoda, 27-letnia debiutantka, Pretty Yende. Powrócili natomiast Juan Diego Flórez (Hrabia Ory), Susanne Resmark (Ragonde, szwedzki mezzosopran, debiut w tej samej roli w 2011 r.) oraz w niemej roli Suflera Rob Besserer. Poza nimi usłyszeliśmy: Karine Deshayes (Isolier, francuski mezzosopran, debiut w MET jako Siebel w *Fauście* w 2006 r.), Nathana Gunna (Raimbaud, amerykański baryton, debiut w MET w ansambli *Duchów Wersalu* w 1995 r. i ponad 100 spektakli w 13 rolach) i debiutującego w MET Nicolę Ulivieriego (Guwerner). Wszystkimi przedstawieniami dyrygował Maurizio Benini.

Rewelacyjny Juan Diego Flórez, który niedawno obchodził swe 40. urodziny, zaśpiewał już w Metropolitan od dnia debiutu w styczniu 2002 r. (był wówczas Hrabią Almaviva w *Cyruliku sewilskim*) w blisko 100 spektaklach. Słyszeliśmy go w *Lunatyczce*, *Córce pułku*, *Don Pasquale*,

Kopciuszku, *Włoszce w Algierze* i *Napoiu miłosnym*. Wziął udział w dwóch galach: pierwszej, 20 maja 2006 r., honorującej Josepha Volpego (śpiewając *La speranza piu soave* z *Semiramidy*), oraz z okazji 125-lecia istnienia MET i 40-lecia pracy w tej operze Plácida Dominga (Flórez zaśpiewał *La donna e mobile* z *Rigoletta*). Wystąpił też jako gość w sylwestrowym spektaklu *Wesołej wdówki* (2003) czarując zebraną publiczność dziewięcioma (!) wysokimi C w arii *Ah, mes amis* z *Córki pułku*.

Włoski bas Nicola Ulivieri ma w planach bieżącego sezonu Alindora z *Kopciuszka* w Los Angeles, Leporella w weneckim La Fenice i Doktora Dulcamarę w Turynie. Śpiewał już w mediolańskiej La Scali, także w Genui, Bolonii, podczas festiwalu oper Rossiniego w Pesaro, Salzburgu, festiwalu w Aix-en-Provence, w Buenos Aires, Lyonie, Tokio i Brukseli.

Olśniewający wokalnie sopran, Pretty Yende, urodziła się we wschodniej prowincji Mpumalango, w pobliżu Swazilandu w RPA, w miasteczku Piet Retief. W wywiadach mówiła, że jest „dziewczyną z kościoła”, która po raz pierwszy w życiu, jako nastolatka, usłyszała muzykę operową w telewizyjnej reklamie British Airways. Był to duet z *Lakme* Delibesa i oczarował ją bez reszty. Półtora roku później, jako 16-latką,

wygrała nagrodę chórzystów, co umożliwiło jej wyjazd do Cape Town, przesłuchanie i studia w college'u muzycznym. Studiowała z Virginią Davis, która dała jej solidne podstawy techniczne. Davis była pierwszą czarnoskórą śpiewaczką i jedną z nielicznych, którym zezwolono na występy na scenie operowej RPA w latach apartheidu. Kolejnymi nauczycielami Yende w Cape Town byli Kamal Khan i urodzony w Mediolanie Angelo Gobbato, piastujący m.in. funkcję dyrektora uniwersyteckiej opery. Śpiewaczka wygrywała niemal wszystkie międzynarodowe konkursy, w jakich brała udział, m.in.: Bel Canto Vincozo Bellini, Montserrat Caballé, Savonlinna, Leyli Gencer. W 2009 r. zdobyła wszystkie możliwe nagrody podczas konkursu wokalnego Belvedere w Wiedniu. Członkowie jury byli jednogłośni – odkryto prawdziwy diament. Zwróciła uwagę Iliasa Tzempetonidisa, menadżera odpowiadającego za angaże w La Scali i przyjęto ją na trzyletnie studia do mediolańskiej Accademia Teatro La Scala. Jej kolejnymi mistrzami wokalnymi byli m.in.: Mirella Freni, Lucianna Sierra, Renato Bruson i Luigi Alva, a w klasach mistrzowskich Raina Kabaiwańska i Monsterrat Caballé. W 2011 r., czyli w roku ukończenia akademii, zwyciężyła w Operaliach Plácida Dominga. W La Scali

debiutowała w 2010 r. rolą Berenice w *L'occasione fa il ladro* Rossiniego. Później zaśpiewała tam m.in. Norinę (*Don Pasquale*), Elwirę (*Włoszka w Algierze*), Kaptankę w *Aidzie*, Barbarinę (*Wesele Figara*) i Musettę w *Cyganerii*.

Poza debiutem w MET w bieżącym sezonie ma zaśpiewać Musettę w *La Scali*, dać koncerty w Turynie i Rydze, a latem swą pierwszą Adinę podczas festiwalu w Bad Kissingen. Dalsze plany to debiuty w Barcelonie jako Norina, Micaëla w Waszyngtonie i pierwsza Łucja w wykonaniu koncertowym z orkiestrą Republiki Południowej Afryki. Rolę Łucji studiuje z Marielłą Devią, śpiewaczką specjalizującą się w bel canto. Ma też podjąć się niedługo swej pierwszej Donny Anny z *Don Giovanni* w Berlinie. Yende planuje też przenieść się do Paryża i nauczyć się francuskiego.

Jej operowy repertuar, poza wyżej wymienionymi rolami, to m.in.: Helena w *Śnie nocy letniej* Brittena, Fiordiligi i Hrabina Mozarta, Magda z *La Rondine*, Manon Masseneta i *Poppea* Monteverdiego.

Z sześciu zaplanowanych spektakli w MET widziałam trzy: 21 i 29 stycznia oraz ostatni, 5 lutego. Słyszałam też transmisję radiową 2 lutego.

Maurizio Benini miał lepsze i gorsze wieczory, kiedy to jego kontrola nad tempami i synchronizacją muzyków i śpiewaków była mniej lub bardziej efektywna. Był to więc głównie dość kompetentnie zagrany Rossini, ale niewiele więcej.

Doskonale natomiast zabrzmiał chór, a szczególnie jego część męska, w scenie posiłku w zamku Hrabiny Adeli, który przetrząsa się w suto zakrapianą winem głośną zabawę coraz bardziej nietrzeźwych, przebranych za mniszki rycerzy Hrabiego Ory. I tu Rossini popisową rolą obdarzył Raimbauda. Nathan Gunn rozczarował mnie wokalnie. Głos był zbyt cichy, pozbawiony głębi i atrakcyjnej barwy, które pamiętam z jego poprzednich występów. Jedynie podczas transmisji, zapewne dzięki reżyserom dźwięku, było lepiej. Jego popisowa aria w naturalnej akustyce sali była ledwo słyszalna i błada interpretacyjnie i, niestety, wpłynęła ogólnie bardzo niekorzystnie na atrakcyjność całej tej sceny.

Debiutujący w MET w roli Guwernera Ulivieri zaśpiewał swą rolę poprawnie, ale bez większego efektu. Bywały ładne wokalnie fragmenty, ale słyszalne też były napięcia w górze rejestru.

Dobry występ w roli Ragondy powtórzyła Resmark, prezentując solidny w mocy i

głębi głos i atrakcyjnie komiczne ujęcie roli.

Rolę Isoliera, którego uprzednio śpiewała doskonała Joyce DiDonato, w bieżącym sezonie wykonała Karine Deshayes. Wystarczająco giętki głos, przemyślane ujęcie partii i swoboda komiczna na scenie. Nie można jej było odmówić stylowego śpiewu, modulacji, niuansu i ładnego w harmonii brzmienia w duetach i większych ansamblach.

Juan Diego Flórez jest zawsze rewelacyjny wokalnie i aktorsko na scenie, a Hrabia Ory należy do jego prawdziwie spektakularnych popisów. Rozbrajająco zabawny w komediowym ujęciu partii, od strony wokalne ma ją opanowaną do absolutnej perfekcji, która umożliwiła mu modyfikacje w liniach melodycznych w zależności od wieczoru czy samopoczucia bez uszczerbku dla doskonałej jakości występu. Mistrzostwo technicznego panowania nad głosem i oddechem, czystość, precyzja intonacyjna, lekkość w produkowaniu najwyższych dźwięków zezwala mu na wprowadzanie zróżnicowań wykonawczych, których niewprawne ucho nie byłoby zapewne w stanie wyłowić. 21 i 29 stycznia miałam więc okazję usłyszeć kilka doskonałych górnych Cis i w dwóch przypadkach interpolacje do górnych Des, które dopiero w tym sezonie wprowadził do roli. Królujący współcześnie na całym świecie w bel canto Flórez nie podbił jednak widowni jedynie zapierającymi dech w piersiach górnymi tonami, czy znakomitym i szalenie komicznym falsetto. Miękkie, piękne, długie linie melodycznego legato i ciepło lirycznego tonu świadczyło o dopracowaniu interpretacyjnym roli w każdej wykonywanej sylabie.

Przed transmisją radiową (2 lutego) Peter Gelb ogłosił, że Flórez jest przeziębiony, ale zaśpiewa, nie chcąc sprawiać zawodu publiczności. Aż trudno było uwierzyć po tym, co nam zaprezentował wokalnie podczas tego przedstawienia, że w istocie jest chory. Oszczędzał trochę siły i nie wytrzymał może aż tak długo jak poprzednio najwyższych tonów, ale te były czyste i, jak zwykle, szalenie precyzyjne. Postawił bardziej na miękkość i liryzm partii i był doprawdy zachwycający. 5 lutego, po przerwie, Gelb w jego imieniu również powiadomił o niedomaganiu, ale znów znakomita większość widzów zapewne nie miałaby pojęcia, że nie jest do końca w dobrej formie. To profesjonalizm najwyższych lotów i niewiarygodne wręcz panowanie nad głosem.

Pretty Yende dowiedziała się o propozycji MET na około miesiąc przed premierą sezonu. Rola Adeli nie była jej znana i, jak mówiła w wywiadach, potrzeba jej było wiele odwagi, by ją zaakceptować. Przejrzała partyturę i zdecydowała, że ponieważ nie ma w jej partii zbyt wielu recytatywów, jest sporo ansambli, a arie leżą w jej wokalnych możliwościach – jest to do zrobienia nawet w tak krótkim czasie. Faktycznie, miała zaledwie tydzień na nauczanie się roli, jej przećwiczenie i próby w MET. Najpierw było sporo kłopotów z komunikacją, potem z wizą, a później w paradę weszły zaplanowane w MET przygotowania do *Trubadura*. Wreszcie 17 stycznia nadszedł wieczór debiutu. Prasa doniosła, że już na samym wstępie, podczas pantomimy rozgrywanej się przy dźwiękach uwerturny, schodząc po schodkach ze sceny teatralnej umieszczonej na scenie MET, Yende potknęła się i upadła twarzą w dół na rękę i kolana, niknąc na moment w sutych zwojach fioletoń jej przepięknej kreacji. Jak później mówiła w wywiadach, potłukła się i posiniaczyła, ale ponoć komiczny charakter upadku spowodował zelżenie stresu. Debiut, jak pisano, był ogromnym sukcesem, a na koniec burzliwa owacja na stojąco wynagrodziła artystce bolesny początek spektaklu. Słyszałam ją po tym wypadku w MET trzy razy. Doskonała, silny, znakomicie skoncentrowany w produkcji dźwięku i wyrównany w całości bardzo rozległego rejestru sopran, może poszczycić się i stratosferyczną górą i bardzo solidnym dołem. Zachwyca też jasnością srebrzyście dźwięcznego blasku i znakomitym wyszkoleniem technicznym zezwalającym jej na „puszystą” lekkość w najwyższych tonach bez cienia napięcia czy wysiłku. Imponowała też piękna jego giętkość w czystych i precyzyjnych intonacyjnie przebiegach koloratury. Dodajmy do tego czar, grację, elegancję stylu, doskonałe piana, pianissima, legato i miękkie tony sotto voce. Aktorsko zachowała doskonałą równowagę w pełnej godności pozie arystokratycznej Hrabiny i uroczo ujętym komizmie postaci. Ogromne wrażenie wywarła też na mnie wyrównana artystycznie wokalna jakość występów 27-letniej śpiewaczki i jej świetna prezencja sceniczna. Wysoka, smukła, bardzo atrakcyjna kobieta znakomicie prezentowała doskonale zaprojektowane kostiumy. Za każdym razem tak ją, jak i Flóreza witała przed kurtyną szaleńczo burzliwa owacja na stojąco, której towarzyszyło bicie w

boczne panele i okrzyki. Jednym słowem – była zachwycająca!

Słuchanie na żywo w akustyce MET pary Flórez/Yende przenosiło nas w dawne czasy złotych lat bel canta. Bajecznie zabrzmiało też trio w *Manage à trois* na wielkim i szerokim łożu. W bieżącym sezonie wyraźniej uwypuklono jego seksualną symbolikę, ale bez cienia wulgarności. W pięknej harmonii głosów zabrzmiał też septet a capella z końca aktu I, do którego po chwili dołączył chór.

Warto też wspomnieć o ogromnym koleżeństwie scenicznym Flóreza. Starał się dać Yende wyraźną ekspozycję. Nie przyćmiewał aktorsko, nie starał się jej „prześpiewać” i wspomagał w tych ważnych dla jej przyszłej kariery występach.

Po pierwszych spektaklach w MET dzwonił się telefon Yende z propozycjami występów. Odmówiła jak dotąd wszystkim. W wywiadach mówiła, że ten rok jest dla niej rokiem dalszych studiów i jest to sezon Verdiego i Wagnera, i nie ma jeszcze zbyt

wielu ról tych kompozytorów w swym repertuarze. A poza tym, jak uczono ją przez trzy lata w La Scali: „prima la salute, poi la musica” czyli „najpierw zdrowie, a potem muzyka”. Jeśli nadal będzie mądrze zarządzać swą karierą, z pewnością osiągnie sam szczyt. Myślę też, że MET nie wypuści z rąk tak wielkiego talentu i pięknego głosu. Warto śledzić dalsze losy tej prawdziwie już doskonałej śpiewaczki. ☺

Peter Gelb zdecydował chyba programowo pozbyć się jak największej ilości produkcji Zeffirellego i Schenka w MET, czyli tych, które są realistyczną i sceniczną wiarygodną oprawą oper lubianych i docenianych przez stałych bywalców MET. W bieżącym sezonie, po zrujnowaniu *Rigoletta* Schenka (1989) i zastąpieniu tej inscenizacji nonsensem z Las Vegas, przyszła kolej na *Parsifala* (1991). Jest to ko-produkcja z Opera National de Lyon i Canadian Opera Company.

W 2006 r. Gelb usłyszał Jonasa Kaufmanna śpiewającego Parsifala w Zurychu, w niewielkiej operze o około 1100 miejscach na widowni i zaprosił go do występów w nowej produkcji w MET. W 2008 r. zwrócił się do François Girarda z propozycją jej wykreowania. Projekty zaprezentowano w listopadzie 2010 r., a konstrukcję dekoracji i szycie kostiumów rozpoczęto jesienią 2011 r. Prapremiera odbyła się 9 marca 2012 w Opera National de Lyon, a próby techniczne w MET zaczęto 23 lipca 2012.

Z wyjątkiem Kanadyjczyka, Michaela Levine’a (jego debiut w MET to kostiumy i dekoracje do *Eugeniusza Oniegina* w 1997 r., a potem do *Mefistofelesa* i *Madama Butterfly* – tu wyłącznie dekoracje) i Carolyn Choa (urodzonej w Hong Kongu choreografki, której debiut w MET miał miejsce w 2005 r. w *Madama Butterfly* oraz jako współreżyserki nieżyjącego już męża, Anthony’ego Minghelli’ego), reszta ekipy nowej produkcji debiutowała w MET.

Urodzony w Quebecu reżyser, François Girard, współpracował już m.in. z operą w Lyonie, także podczas festiwalu w Edynburgu oraz z teatrami w Wellington oraz w Kanadzie. W branży filmowej znany jest zapewne z *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould* (1993), *The Red Violin* (1998) i *Silk* (2007). Jest również autorem tekstu

i reżyserem spektakli Cirque du Soleil: *Zarkana* i *Zed* (tylko reżyseria).

Autor kostiumów, pochodzący z Brukseli Thibault Van Craenenbroeck, współpracował z Girardem w Lyonie. Projektował kostiumy m.in. do oper w Niemczech, w La Scali, w Aix-en-Provence, Paryżu czy podczas wiosennego festiwalu w Salzburgu oraz dla teatru i baletu.

Odpowiedzialny za światło Amerykanin, David Finn, jako 16-latek pracował z lalkarzem Burrem Tillstromem w jego telewizyjnych programach *Kukła* oraz *Fran i Ollie*. W 2012 r. Finna uhonorowano nagrodą Knight of Illumination za *Sweet Violets* dla Royal Ballet, a w 2011 r. – nagrodą Yomiuri za *The Hunting Gun* w Tokio. Współpracował z Girardem i z Cirque du Soleil, był też reżyserem światła w operach w Paryżu, w londyńskiej Covent Garden (*Holender tułacz*, *Tannhäuser*), w Salzburgu, w mediolańskiej La Scali (*Don Carlo*), w Wiedniu, Florencji, Brukseli, Lyonie, Stuttgartcie, a także w New York City Opera, w San Francisco, w Kanadzie (*Pierścień Nibelunga*); współpracował z wieloma zespołami baletowymi. Był też stałym reżyserem światła w *White Oak Dance Project* Michaila Barysznikowa, autorem oprawy świetlnej projektów architektonicznych w Napa Valley, natomiast w filmie – w *Wiek niewinności* (reż. Martin Scorsese) i *The Green Monster*, serialu dla stacji PBS z 1999 r.

Urodzony w Bostonie Peter Flaherty, reżyser video, również współpracował z Girardem i jest popularnym autorem wielu projektów video dla instytucji kulturalnych całego świata. Zdobył nagrodę za pokazywany obecnie na festiwalach krótkometrażowy film *Signal from Shore*. Miał też wystawę w MOMA. Jest szefem departamentu projektów video dla świata sztuki w CalArts, wykładał na uniwersytetach Yale i w Nowym Yorku.

Na liście debiutantów w MET znalazł się też kanadyjski dramaturg, pisarz i poeta

Serge Lamothe, który także współpracował z Girardem podczas przygotowywania licznych projektów dla Cirque du Soleil i dla opery w Lyonie. Do jego teatralnych adaptacji należą m.in.: *Proces Kafki* (Montreal), *The Hunting Gun* (Montreal, Tokio), *The Temple of the Golden Pavilion* (reżyseria Amon Miyamoto – Kanagawa Arts Theater i Lincoln Center Festival, 2011). Jego sztuka *The Prince of Miguasha* zdobyła nagrodę Yvesa Theriaulta w Kanadzie, w 2003 r., a do jego osiągnięć pisarskich należą m.in.: *Les Enfants Lumiere* (2012), *Les Urbanchads* (2010), *Meterevers* (2009), *Tarquimpol* (2007) i *L’ange au berceau* (2002).

MET zaplanowała w bieżącym sezonie siedem spektakli *Parsifala* z dwoma dyrygentami: Danielem Gattim i Asherem Fischem (5 i 8 marca). Obsada pozostała ta sama, a więc w rolach głównych: Kundry – Katarina Dalayman (szwedzki sopran, debiut w MET jako Brangana w *Tristanie i Izoldzie* w 1999 r.), Parsifal – Jonas Kaufmann (debiut w MET jako Alfredo w *Trawiacie* w 2006 r.), Amfortas – Peter Mattei (szwedzki baryton, debiut w MET jako Hrabia Almaviva w *Weselu Figara* w 2002 r.), Klingsor – Jewgienij Nikitin (rosyjski bas-baryton, debiut w MET jako Dołochow w *Wojnie i pokoju*, 2002 r.), Gurnemanz – René Pape, Titurel – Runi Brattaber (debiut w MET).

W pozostałych rolach usłyszeliśmy czworo debiutantów: Heather Johnson (Kwietna Panna), Pierwszy Strażnik (Jennifer Forni), Drugi Strażnik (Laureen Mc Neese), Czwarty Strażnik (Mario Chang).

Widzowie kin mieli okazję obejrzeć nową produkcję *Parsifala* 2 marca. Można też było jej posłuchać w radiu SIRIUS (15, 21, 27 lutego i 2 marca), a premierowy spektakl sezonu z 15 marca – obejrzeć na żywo na stronie internetowej MET.

Jak wiemy, ostatnią skomponowaną przez Wagnera operą był właśnie *Parsifal*, którego rodzina kompozytora chciała uczynić spektaklem wyłącznie dla Bay-

reuth. „Embargo” przełamano w MET, w wieczór Bożego Narodzenia 1903 r. Jak zwykle, Wagner pozostawił wiele notatek i wskazówek dotyczących wystawiania *Parsifala*, które z większym lub mniejszym szacunkiem honorowano przy kolejnych jego produkcjach na całym świecie. Nie zmienia to jednak faktu, że *Parsifal* miał być ukoronowaniem wysiłków Wagnera nad „całościowym dziełem sztuki” (*Gesamtkunstwerk*). Tak więc, ignorując jego zalecenia dotyczące prezentacji scenicznej, ignorujemy jego wizję, czyli wizję autora. Wielu współczesnych „geniuszy” tworzących produkcje operowe czy teatralne

przecież przystoi poruszać się po świętej ziemi – utworzyć na scenie krąg rycerzy Graala. I tak od początku do końca opery wszyscy śpiewacy i chór chodzą boso.

Girard umieścił akcję *Parsifala* w bliżej nieokreślonym, post-apokaliptycznym krajobrazie i czasie. Trzy obrazy sceniczne, z rewelacyjną choreografią i rozplanowaniem lokalizacji większych grup, są atrakcyjne w symbolicie, oświetleniu i barwach. Są to budzące niepokój i skłaniające do refleksji tableau, które same w sobie mogłyby być bardzo ciekawymi obrazami na płótnie. Ale nie w połączeniu z librettem *Parsifala*. Zaprzeczają bowiem najczęściej treści

strony. Na końcu aktu I widzimy kłęczącego przed rozszerzającym się strumykiem krwi Parsifala, który symbolicznie zagląda do wnętrza rany Amfortasa, jak gdyby chciał się w niej pograżyć.

Akt II, czyli ciąg dalszy „duchowej wędrówki” naszego tytułowego bohatera, odbywa się chyba właśnie wewnątrz owej rany. Zwężające się do zaledwie szczeliny w tle sceny brunatne, ociekające krwią, wysokie ściany, dymy, opary czy mgła oraz „krew” na scenie – to wariacje Girarda na temat wagnerowskiego zaklętego pałacu i ogrodów Klingsora. MET zalała w tym akcie scenę blisko 7500 litrami sztucznej krwi,



R. Wagner – *Parsifal*
Jonas Kaufmann (*Parsifal*) i René Pape (*Gurnemanz*)
fot. Ken Howard/MET

wie jednak lepiej, co Wagner chciał nam przekazać i popuszczają wodze fantazji, dając miejsce własnym, arbitralnym wizjom interpretacyjnym.

I tak produkcja François Girarda mająca być częścią obchodów 200-lecia urodzin Wagnera była propozycją nowego odczytania idei kompozytora. Po pierwsze, Girard chciał włączyć do spektaklu widownię, a więc pierwsza scena ukazuje niby lustrzane jej odbicie. Pojedynczy ludzie powoli wstają, by uczestniczyć w misterium dramatu. Stojący w szeregu mężczyźni powoli zdejmują wierzchnie, codzienne ubrania, marynarki, krawaty, buty i skarpetki, by w białych koszulach i boso – bo tak

libretta zbyt odbiegając od śpiewanego tekstu Wagnera. Owa pseudointelektualna symboliczno-filozoficzna nadbudowa jawiła się jako pretensjonalny nonsens.

Pierwszy obraz to spękana brakiem wody szara ziemia, bez jakiegokolwiek roślinności, z szarym, pokrytym chmurami niebem. Scenę dzieli na dwie części wijąca się strużka strumyka krwi, który pojawia się i znika, rozszerza się i zwęża, wedle potrzeb. Strumyk stanowi też symboliczną nieprzekraczalną granicę strony męskiej i żeńskiej. Żaden szanujący się ptak (by nie wspomnieć o łabędziu, którego ciało wraz z wyraźną raną i krwią wynoszone jest z zaplecza sceny) nie zapędziłby się w te

którą specjalnie wykreowano z kombinacji wody, gliceryny i barwników gastronomicznych, i w której wszyscy śpiewacy brodzili po kostki. Kwietne Panny (znakomicie rozmieszczone na planie trójkątów) to ubrane w długie białe koszule bez rękawów wojowniczkiczki z włóczniami, a ich twarze na początku sceny przykrywają długie czarne włosy. Chór, w identycznych kostiumach i perukach, ustawiony jest natomiast po obu bokach zwężających się ścian. Klingsor wytłania się w oparach dymów z owego podłoża krwi. Spekulując na temat symboliki owej sceny, pierwsze co mi przyszło do głowy to armia mająca atakować intruza pałacu Klingsora. A może to repliki włóczni Amfortasa

mające wprowadzić Parsifala w błąd lub też symbol królestwa Klingsora, noszony przez wszystkich jego mieszkańców? Scena próby uwiedzenia Parsifala przez Kundry odbywa się na wniesionym przez szczerelinę w tyle sceny białym łożu, które powoli, zapewne pod ich ciężarem, nasiąka krwią pokrywając niemal całkowicie jego powierzchnię. Nie przypuszczam, żeby była to zachęcająca oprawa do uwiedzenia mężczyzny, ale może się myłę. Parsifal nie chwyta też rzuconej przez Klingsora włóczni, tylko wyjmuje ją bez trudu z jego rąk, po tym jak cały jego pałac na scenie zostaje jak gdyby zamrożony w bezruchu i w czasie.

Akt III jest powrotem do dekoracji aktu I. Krajobraz pokrywają wykopane groby lub jaśniejsze w kolorze plamy sugerujące wszechobecność tych już zasypanych. Trochę więc dziwnie się robi, gdy Parsifal przechadzając się po owym spękanym szaroczarnym podłożu, śpiewa o pięknie łąki na wiosnę. Mroczno, ponuro i bez iskiarki zapowiedzi, choćby jednego kielka nadziei. Nadzieja w misterium Parsifala, wedle produkcji Girarda, to połączenie, by nie być zbyt bardziej dosłowną, dwóch elementów – żeńskiego i męskiego. To bowiem nie Parsifal, jak chciał Wagner, ale kłęząca Kundry, jak chce Girard, odkrywa na końcu opery Grala, by ukazać go światu, a stojący nad trzymającą w obu dłoniach kielich Kundry Parsifal kieruje w stronę jego wnętrza włócznią. I tak wreszcie zostaje zniesiona granica pomiędzy żeńskim i męskim elementem świata i następuje ich połączenie.

Całość produkcji okraszały bardzo atrakcyjne i zharmonizowane z całością projekcje wideo. Było więc i pochmurne niebo, i obrazy różnych systemów planetarnych i galaktyk, były wschody i zachody planet tych najbliższych uczestnikom misterium.

Wszyscy współpracujący z Girardem, a szczególnie doskonała Carolyn Choa, zasłużyli na brawa. Zrobili bowiem, co mogli w zadanym im temacie. Za fiasko produkcji winię więc tylko i jedynie François Girarda, który uznał, że można totalnie zbagatelizować tekst libretta napisanego przez Wagnera oraz jego wskazówki dotyczące oprawy scenicznej.

Widziałam w MET najpierw drugi z kolei spektakl *Parsifala* (18 lutego), a ponieważ miałam zbyt wiele wątpliwości dotyczących zagrania partytury i wykonania niektórych ról, na trzeci (21 lutego) wybrałam się

„uzbrojona” w pełną orkiestrową partyturę. Z partyturą słuchałam też transmisji radiowej 2 marca.

Pod nieodżałowaną nieobecność maestro Jamesa Levine’a MET łąta jak może obsadę dyrygentką. W przypadku *Parsifala* batutę powierzyła aż dwóm dyrygentom. 18 lutego dyrygujący z pamięci Daniele Gatti rozczarował. Bardzo wolne tempa, ale może nawet nie byłoby to zbyt wielkim minusem, gdyby postarał się o wyrazista, o większej amplitudzie dynamikę różnicującą poszczególne części *Parsifala* czy jego sceny; energię czy intensywność w budowaniu dramatycznych momentów i napięć pomiędzy bohaterami oraz lepsze wydobywanie przeogromnego bogactwa palety barw z orkiestracji Wagnera. A więc zbyt wolno, zbyt rozwlekłe, a miejscami wręcz usypiająco. Bywało, że gubiła się ciągłość, brakowało głębi, świetlistej transcendencji, jaką wszyscy pamiętają z wykonań Levine’a, a długie łuki fraz w żółtych tempach z tak obraną opcją dynamiczną – nużyły zamiast kreować płynny dramat muzyczny. Pojawiały się więc „dziury” muzyczne, rozwarstwienia brzmień poszczególnych sekcji orkiestry czy nawet wewnątrz nich, a w najgorszych przypadkach słyszeliśmy wręcz chaos harmonii i dźwięków. Odnosiło się wrażenie, że Gatti nie panuje nad całością i nie tworzy integralnej muzycznie prezentacji partytury. 21 lutego było lepiej w dynamice, ogólnej spójności, zwartości i ciągłości dramatu. Nadal jednak kulała zbyt płaska dynamika. Poprawa nastąpiła dopiero podczas transmisji do kin świata i przez radio 2 marca, począwszy od aktu II. Natomiast w akcie III amplituda dynamiczna i intensywność dramatyczna była zdecydowanie lepsza. Nareszcie usłyszeliśmy bardziej wyraziste zróżnicowanie pomiędzy piano i forte, oraz napięcia muzyczne w crescendo i decrescendo. Nie udało się jednak Gattiemu przekazać mistycznego charakteru muzyki, jej świetlistej przejrzystości i klarowności.

Do dobrego wykonania tytułowego bohatera, czyli Parsifala, potrzebny jest nie tylko odpowiedni w mocy i barwie głos, umiejętność poprawnego i precyzyjnego zaśpiewania wszystkich zapisanych w partyturze nut, ale przede wszystkim dojrzałość artystyczna, która pozwoli na interpretację roli. To nie ćwiczenie pięknie brzmiącego wykonania poprawnych tonów – to wielka, bardzo złożona rola, której należy się podjąć w odpowiednim momencie kariery, by ją odpowiednio wykreować.

Wiek śpiewaka nie ma tu nic do rzeczy. Ważna jest psychologiczna gotowość i głębia interpretacyjnego jej przekazu. 43-letni Jonas Kaufmann, jak już nie raz pisałam, jest, moim zdaniem, tenorem o głosie, który wraz z dojrzałością artystyczną i odpowiednią gotowością aparatu wokalnego, może stać się jednym z prominentnych wykonawców ról w operach Wagnera. Ale *Parsifala* podjął się za wcześnie. Sam potencjał możliwości jej wykonania tu nie wystarczy.

18 i 21 lutego bywały momenty wręcz zaniku głosu w zbyt cichej projekcji w pianach. Interpretacyjnie rola nie zawierała też wystarczającej głębi charakteru i okazała się zbyt „płaska”. Kaufmann nie wykorzystał jej barw i odnosiło się wrażenie, że nie czuje roli. Najwięcej ciekawych interpretacyjnie fragmentów zaprezentował w akcie III podczas transmisji do kin i radia. Był też tym razem dobrze słyszalny, ale tu chyba pomógł mu reżyser dźwięku ponieważ w sali MET, jak już wspominałam, były problemy.

Nikitin jako Klingsor nie był najlepszy. Zbyt nosowo, dość szczerliwie brzmiały głos, czynił rolę przesadnie dramatyczną i nie zaferował ani większego wglądu interpretacyjnego ani piękna wykonania wokalnego.

Delayman, pomimo iż tessitura roli nie jest nieprzyjemna dla tego rejestru głosu (z wyjątkiem jednego momentu skoku po skali w *Lachen*), brzmiała w zbyt matronowaty sposób. Ogólnie ciemny w barwie głos w górze walczył o poprawność intonacyjną, co nie zawsze było uwieńczone sukcesem. A wiele napięć ostrego, o nieprzyjemnym, ocierającym się o krzykliwość głosu, nie uczyniły z niej wokalnej kandydatki do uwiedzenia Parsifala w akcie II.

Peter Mattei, który po raz pierwszy śpiewał Amfortasa w MET, oczarował wręcz doskonałą wokalną prezentacją roli i jej głębią interpretacyjną. Wspaniała paleta barw, znakomite uchwycenie charakteru postaci, no i ten głos, który podziwiam od dnia jego debiutu, i który jak dotąd mnie jeszcze nie zawiodł w żadnym z widzianych przeze mnie spektakli w MET.

Tegoroczny *Parsifal* należał jednak w całości do René Pape. Jego Gurnemanz jest lekcją śpiewu i technicznego opanowania głosu na usługach roli. Rewelacyjne wykonanie nie tylko w wokalnym pięknie śpiewanych nut, ich płynności, czy prowadzeniu linii legato, ale też w modelowej dykcji i od strony głębi interpretacyjnej. Nie było ani jednej pustej w emocjach frazy. Pape był charyzmatycznym liderem, który

potrafi przekonywająco udzielać reprimendy oraz pełnym współczuciu, wypełnionym bólem desperacji rycerzem Grała. Uchwycił każdy detal i niuans postaci, każdą jego fazę w modulacjach jego fenomenalnie brzmiącego basa.

21 lutego zdarzył się na scenie jeden, na szczęście niegroźny wypadek. Jedna ze stojących na froncie Panien Kwietnych omdlała opadając w krwisty płyn na scenie. Najpierw podtrzymały ją w pionie stojące po

obu jej bokach pozostałe Kwietne Panny, a potem wyprowadzono ją ze sceny. Jak się później dowiedziałam, omdlenie było wynikiem nagłego skoku ciśnienia krwi i po wypiciu szklanki soku pomarańczowego powróciła na scenę na czas, by zaśpiewać swą rolę.

Przed kurtyną, jak można się było spodziewać, największą owację zebrał René Pape i Petter Mattei. Po zakończeniu transmisji radiowej, na tle oklasków usłyszałam

też pojedyncze buczenia, gdy na scenie pojawiła się ekipa nowej produkcji.

Miałam w planie jeszcze jednego *Parsifala* (5 lutego), pod batutą Ashera Fischera, ale nie zaliczam się do grona jego wielbicieli, więc zrezygnowałam. Nawet doskonale głosy Papé i Mattei nie zdołały mnie skłonić do kolejnych blisko sześciu godzin w MET. 🎧

FAUST W marcu MET wznowiła w pięciu przedstawieniach *Fausta* w nowej (2011/12) produkcji Desa McAnuffa. Widziałam dwa spektakle: premierę sezonu, 21 marca oraz przedstawienie o tydzień późniejsze. Tym razem transmisji radiowej nie było. Wszystkimi spektaklami dyrygował urodzony w Paryżu Alain Altinoglu – debiutował w MET w *Carmen* w 2010 r., w bieżącym sezonie natomiast dyrygował *Otellem* i właśnie *Faustem*.

W obsadzie wokalne wystąpili: Faust – Piotr Beczała, Mefistofeles – John Relyea, Małgorzata – Marina Popławska, Valentin – Aleksiej Markow, Siebel – Julie Boulianne, Marta – Catherine Cook, Wagner – Richard Bernstein.

Szkoda, że mogłam obejrzeć tylko dwa spektakle z Piotrem Beczałą. To jego rola i był w swoim żywiole. Wokalny i interpretacyjny popis prawdziwie głęboko przemyślanej roli, której wymogi „leżą w jego gardle” jak ułaf. Elegancja, finezja, wrażliwość w subtelnych modulacjach barw głosu – prawdziwie – muzycznie i wokalnie – francuski *Faust* Gounoda z interpretacyjnym głębokim ukłonem w stronę Goethego. A więc obecnie rzadkość na scenach operowych.

Wspaniale udało się mu ściemnić w barwie głosu w pierwszej scenie, kiedy zmęczony, rozczarowany życiem stary Faust chce zakończyć cierpienia duszy i ciała i wypić truciznę, wzywając jednocześnie wyższe instancje, którym nie udało się (w jego przekonaniu) wypełnić jego życia prawdziwym sensem istnienia. To chyba jedna z najtrudniejszych interpretacyjnie scen w tej operze. Początkowe „rien” i to, co po nim następuje musi nas bowiem przekonać o głębi cierpienia, wszelkich jego pokładów i to w rozmaitych aspektach; oddać głosem wypełniającą duszę Fausta pustkę, utratę nadziei, świadomość przegranej i bezsens wysiłków działania całego życia.

W ujęciu Piotra Beczały pożądanie przez Fausta młodości, piękna i miłości nie ma prowadzić do ponownego smakowania jedynie zmysłowych rozkoszy młodych, męskich lat. To szansa na odnalezienie prawdziwych wartości i sensu życia. A więc jest to nie płytki uwodziciel Małgorzaty, a raczej młody filozof wyposażony w atrybuty umożliwiający mu ten cel.

Powyższe – to nie moje dywagacje, ale to, co Piotr Beczała przekazał nam głosem ze sceny MET i atmosfera, jaką udało mu się wykreować. Wokalnie – bez zarzutu.

Piękna, liryczna płynność w stylowym pod każdym względem wykonaniu *Salut! demeure chaste et pure* lekkość pian i piękno frazowania. Jednym słowem – doskonale zaśpiewana rola.

Podczas premiery sezonu Popławska miała niedobry wokalnie wieczór. *W II était un roi du Thule* głos okazał się zbyt ciemny, koloraturowy popis w *Ah, je ris de mes voir si belle* pozbawiony był lekkości i blasku. Nie było w jej głosie lirycznej słodyczy, a górne tony, jeśli już zaistniały, były ostro krzykliwe i wymuszone. W końcowym *Anges purs, anges radieux* orkiestra miłośnicznie pokryła jej głos, który tego wieczoru nie poddawał się kontroli i nie współgrał z jej bez wątpienia ciekawym interpretacyjnie ujęciem roli.

27 marca było lepiej. Góra nadal nie zachwycała lekkością czy pięknem barwy, ale dobrze wypadły wypełnione miękkim ciepłem i czułością duety z Faustem, jak np. *Laisse-moi*. Jej sceniczna prezentacja roli mogła jednak wyrzucić jak najlepsze wrażenie. Udało się jej przekazać impulsywność emocjonalną młodej panienki, jej brak zepsucia doświadczeniami życia, niewinność, romantyczność duszy, uczciwość i czystość, a później rozpacz i desperację doprowadzającą do tragicznego finału życia. Doskonale uzasadniało to zaferowane jej wybaczenie i zbawienie. Ale w operze aktorstwo ma wspierać prezentację wokalną, a nie ją zastępować. Tak

więc i tym razem nie udało się Popławskiej zaśpiewać Małgorzaty na oczekiwanym w MET poziomie.

Markow (Valentin) po raz kolejny zaprezentował bardzo piękny w barwie, głębi i opanowaniu technicznym baryton, który już sprawdził się doskonale w Verdim. Podziwiałam go więc dla samego piękna jego brzmienia i dobrej interpretacji roli. Znakoomite wrażenie wywarł w *Avant de quitter ses lieux*. Głos wydał mi się jednak momentami nieco zbyt ciężki do francuskiej opery, ale to i tak jeden z najlepszych i najciekawszych obecnie barytonów.

Relyea jako Mefistofeles w pierwszym spektaklu sezonu nie do końca się sprawdził. Za mało głębi i wolumenu w *Le veau d'or*, w którym jego tempa i tempa dyrygenta nieco się różniły. Za mało charyzmy i za wiele niezbyt stylowych przerysowań dynamicznych. Nabrał pewności wokalnej dopiero od sceny w katedrze. 27 marca było już całkiem niezłe, choć oczywiście nie ma miarę najlepszych współczesnych odtwórców tej roli w MET.

Ładnie, dźwięcznie i młodzieńczo zabrzmiał głos Siebel jednak, wedle moich preferencji, zdarzały się momenty zbyt ostrej góry, a popisowa aria z aktu III była za szybka w tempach.

Tym razem Altinoglu wywarł na mnie dobre wrażenie, choć nie obyło się bez potknięć. I tak np. 21 marca lekko rozjeżdżał się w tempach z chórem na początku opery, a w scenie pożegnania żołnierzy zbyt sprężyście i zbyt szybko poprowadził orkiestrę w tempach. Podczas spektaklu 27 marca było lepiej z koordynacją. Spodobała mi się też muzyczna koncepcja ujęcia partytury, dobre wydobywanie jej lirycznej płynności i bogactwa barw.

Oba widziane przeze mnie spektakle były niekwestionowanym sukcesem Piotra Beczały. Na brawa, poza owacyjnym przyjęciem jego występu, zasłużyli też, oczywiście, Markow i dyrygent. 🎧

Bożena Betley

Adam Czopek

Kariera artystyczna tej znakomitej śpiewaczki rozpoczęła się w orkiestrze Operetki Warszawskiej, w której w latach 1962–1969 grała na flecie. Jest absolwentką Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie na Wydziale Instrumentalnym (flet – dyplom z wyróżnieniem, w klasie doc. Henryka Bartnikowskiego w 1964 r.) oraz w klasie śpiewu solowego doc. Marii Bojar-Przemienieckiej na Wydziale Wokalnym, dyplom uzyskała w 1969 r.

Po siedmiu latach spędzonych w kanale orkiestrowym zdecydowała się zamienić działalność instrumentalisty na wokalistykę. Karierę sopranistki rozpoczęła na scenie Opery Bydgoskiej, gdzie debiutowała partią Aidy w 1968 r. W tym samym roku zaśpiewała jeszcze na bydgoskiej scenie w *Operze żebraczej* Benjamin Brittena i operetce *Księżniczka czardasza* Kalmana, gdzie wcieliła się w postać Silvy Varescu. Po tej premierze napisano, że „uwodziła głosem i czarowała wdziękiem”. Drugą operetkową partią na tej scenie była Liza w *Krainie uśmiechu* Lehara. Dla potwierdzenia słuszności dokonanego wyboru stanęła do kilku konkursów wokalnych. W 1969 r. została laureatką II nagrody na Konkursie Moniuszkowskim we Wrocławiu (pierwszej nagrody nie przyznano). W 1970 r. na Międzynarodowym Festiwalu Śpiewaczym w Tuluzie zdobyła drugie miejsce w kategorii głosów żeńskich oraz srebrny medal ufundowany przez Radę Miasta Paryża. Bydgoscy melomani mieli możliwość podziwiania jej jako Paminy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta (za tę kreację przyznano jej w 1971 r. „Złotą maskę” w plebiscycie „Dziennika Wieczornego”). Po obejrzeniu i wysłuchaniu tego przedstawienia Wojciech Dziędużycki napisał w „Życiu Literackim” – „...ze śpiewaków podobała mi się szczególnie Bożena Betley. Cóż to za świetna Pamina; głos o pięknej barwie, dobrze postawiony, duża muzykalność, ładna aparycja, dość dojrzałe aktorstwo,

składają się na bardzo udaną kreację”. Ponadto śpiewała w Bydgoszczy jeszcze partie: Basi w *Zaczarowanym kole* Jerzego Gablenza, Elżbiety de Valois w *Don Carlosie* Verdiego i Leili w *Poławiankach perel* Bizeta. W 1970 r. wyjeżdża po raz pierwszy na gościnne występy zagraniczne; pierwszym teatrem, który ją gościł była Opera w Bratysławie, gdzie śpiewała w przedstawieniach *Traviaty* i *Strasznego dworu*. Rok później pojawia się jako Hanna w *Strasznym dworze* w Ostrawie. Również tą partią wróciła, jako gość, na bydgoską scenę w 1981 r.

W 1974 r. zostaje solistką Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie debiutuje partią Violetty w *Traviacie*. Ze stołeczną sceną wiąże swoje artystyczne losy do końca kariery. Podziwiano ją tutaj jako Violetkę, Roksana w *Królu Rogerze*, Jagnę w prapremierze *Chłopów* Witolda Rudzińskiego (1974), Elżbietę w *Don Carlosie* i Amelię w *Balu maskowym* Verdiego, Donnę Annę w *Don Giovannim* (1974), tytułową bohaterkę *Hrabiny* Moniuszki, Micaelę w *Carmen* Bizeta i Zofię w *Halce*. Była też Siostrą Gabriellą w polskiej premierze *Diabłów z Loudun* Pendereckiego (1975).

Jednocześnie zaczyna coraz częściej pojawiać się na zagranicznych scenach, począwszy od słynnego Festiwalu Operowego w Glyndebourne, gdzie pierwszy raz występuje w 1974 r. Pierwszą jej tutaj partią jest Ilija w *Idomeneo* Mozarta, rolę Elektry w tych samych przedstawieniach śpiewała Krystyna Kujawińska. Sukces jej pierwszej kreacji sprawił, że wracała do Glyndebourne jeszcze czterokrotnie w latach 1975-1979. Najpierw jako Fioridiligi w *Cosi fan tutte* Mozarta. Jedno z przedstawień *Cosi* w 1978 r. odbyło się w wersji koncertowej w Royal Albert Hall w Londynie. Oklaskiwano ją też w 1976 r. jako stylową Hrabinę w *Weselu Figara*. Występy na tym renomowanym festiwalu dały artystce okazję współpracy ze znakomitymi mistrzami batuty, by wymienić Johna Pritcharda i Bernarda

Haitinka. W międzyczasie podziwiano ją w Teatro Massimo w Palermo, gdzie w 1974 r. śpiewa w kostiumach Marii Callas partię Violetty w dziesięciu przedstawieniach *Traviaty*. Odnosi też głośny sukces jako Roksana w wystawionym w 1981 r. w Buenos Aires, w słynnym Teatro Colon, *Królu Rogerze* Szymanowskiego pod batutą Stanisława Wisłockiego. W obsadzie obok niej pojawili się Andrzej Hiolski i Wiesław Ochman. Do wykazu zagranicznych wojaży Bożeny Betley należy jeszcze dodać śpiewaną po niemiecku partię Hanny w Theater der Stadt w Bonn (1980), udział w wykonaniu *XIV Symfonii* Dymitra Szostakowicza w Auditorium di Napoli (1984), oraz występy w *Małej Mszy Uroczystej* Rossiniego w Montpellier i *IV Symfonii* Mahlera w Kaiserslautern (1986). W 1979 r. otrzymała nagrodę I stopnia za twórczy wkład w realizację nagrania partii Hanny w *Strasznym Dworze* pod dyr. Jana Krenza dla PR i TV.

W 1989 r. w Zespole Szkół Muzycznych w Warszawie przy ul. Bednarskiej rozpoczyna Betley działalność pedagogiczną. Od 1995 r. jest nauczycielem akademickim w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. W 2003 r. uzyskała tytuł profesora sztuk wokalnych, a w 2008 r. nadano jej tytuł profesora zwyczajnego w UMFC w Warszawie, gdzie aktualnie pełni funkcję kierownika Katedry Wokalistyki.

W 2011 r. była jurorem na I Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Giulio Perottiego w Ueckermünde. Wcześniej, w 2005 r., uczestniczyła w pracach jury Konkursu Wokalnego im. Ady Sari w Nowym Sączu, wróciła tam w 2011 r. Jest też współorganizatorką warsztatów operowych w Konserwatorium Le Chand de Fonds (Szwajcaria, 2003) i organizatorką koncertów *Piękno pieśni polskiej* adresowanych do studentów Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina. ©

Ostrawskie Centrum
Nowej Muzyki prezentuje

PHILIP GLASS w OSTRAWIE

Music in Twelve Parts

pionierskie awangardowe dzieło lat 70

Philip Glass & the Philip Glass Ensemble

Philip Glass, Lisa Bielawa, David Crowell, Dan Dryden, Stephen Erb, Jon Gibson, Michael Riesman, Mick Rossi, Andrew Sterman

16. 8. 2013 / 18:00–23:00

GONG / Dolní oblast Vítkovice

Wstęp: www.ticketportal.cz

Zakwaterowanie za dobrą cenę: www.newmusicostrava.cz

Jest częścią festiwalu
Ostrava Days
16. – 31. 8. 2013

OSTRAVA!!!



VÍTKOVICE MACHINERY GROUP

Production Management POMEGRANATE ARTS, INC. Linda Brumbach, Producer

www.newmusicostrava.cz



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

Acte Préalable
 AP0264

Jan Baptysta Kleczyński

6 String trios op. 4 **1**
Trio no. 1 in C major
Trio no. 2 in G major
Trio no. 6 in A major

world premiere recording

Grand Prix of 9th Competition for a Recording Project Forgotten Polish Music

Alegrija: Maria Miłkowska • Magdalena Sierpień-Wyurocka • Przemysław Wierzba

Acte Préalable
 AP0265

Jan Baptysta Kleczyński

6 String trios op. 4 **2**
Trio no. 3 in D major
Trio no. 4 in E flat major
Trio no. 5 in B flat major

world premiere recording

Grand Prix of 9th Competition for a Recording Project Forgotten Polish Music

Alegrija: Maria Miłkowska • Magdalena Sierpień-Wyurocka • Przemysław Wierzba

Nagranie i wydanie płyt jest nagrodą GRAND PRIX w IX Konkursie „Zapomniana muzyka polska” organizowanym przez Acte Préalable i Jana A. Jarnickiego

więcej na www.acteprealable.com

JÓZEF KAPUSTKA

Improwizacje z Baszirem

nowy album

JOZEF KAPUSTKA

Improvisations with Bashir

DUX
Recording Producers

Bashir Faramarzi, santur (Iran)
Pedrâm Khâvarzamini, tonbak (Iran)
Jozef Kapustka, fortepian (Polska)

Program płyty:

Józef Kapustka

Lullaby for
Little Scheherazade

Dream of Reasons

Baghdad Butterflies

więcej na:
www.jozefkapustka.net

fol. © archiwum artysty
© proj. graf.: Studio Jeremi

Lubię łązić po Księżycu...

ze znakomitym pianistą Józefem Kapustką rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Przyczynkiem do naszej rozmowy jest pana najnowsza płyta o intrygującym tytule *Improwizacje z Baszirem*. Co to za projekt i jak doszło do jego realizacji?

Improwizacje z Baszirem są zapisem płytowym moich spotkań z irańskimi wirtuozami klasycznej muzyki perskiej: Baszirem Faramarzim (santur) i Pedramem Khavarzaminim (tonbak). Historia samego przedsięwzięcia jest dość długa, gdyż pierwsze inspiracje do niego czerpałem z moich licznych podróży po krajach Maghrebu i Bliskim Wschodzie, zapoznałem się również z niezliczonymi materiałami piśmiennymi i dźwiękowymi (myślę tu m.in. o nagraniach Hosseina Alizadeha, mistrza Loffiego, Mohammada Rezy Shajariana, Ouma Kalsuma, Mohammada Abd el-Wahaaba i wielu, wielu innych). Ponadto zapoznałem się z przebogatą spuścizną cywilizacji arabo-andaluzyjskiej, żywą tradycją melorecytacji sura Koranu oraz odbyłem wiele rozmów i spotkań z osobami, którym bliski jest świat islamu i które długo i barwnie potrafią o nim opowiadać. W 2004 r. znalazłem się w południowej Algierii w scenerii jako żywo przypominającej tę z pięknego i mądrego filmu *Ludzie Boga*, wokół trwała widoczna ofensywa wojsk rządowych przeciwko ukrywającym się w okolicznych grotach salafistom z tzw. „grup walki i kazania”, a jak wiadomo, takie okoliczności przeważnie sprzyjają wszelkiego rodzaju rozmyślaniom. Bezpośrednim impulsem do realizacji samego projektu były spotkania z kanadyjskim etnomuzykologiem, autorem antologii maqamu Iraku, prof. Robem Simmsem (Kamal Kassar, twórca libańskiej fundacji AMAR – Arab Music Archiving and Research – zezwolił mi wtedy na korzystanie z przebogatych zbiorów fonograficznych, służąc przy tym bezcennymi radami) oraz Sanaz Khosravi z Iranu, której za jej zaangażowanie w powstawanie i odwagę w promowaniu mojego projektu chciałbym tutaj złożyć szczególny hold. Ważnym elementem tej nieprawdopodobnej składanki był, pełni-

cy niejako rolę „siły spokoju”, rewelacyjny Thomas Vingtriner z najlepszego chyba paryskiego studia nagrań „Sequenza”, a na koniec zainteresowanie rezultatem wyraziła firma płytowa Dux z Warszawy, za co jestem jej wdzięczny.

Jest to pana fascynacja – ogólnie rzecz ujmując – orientem, kulturą arabską i perską?

Z jednej strony na pewno tak, jako że „opus magnum” tych obu kultur to dla postronnego obserwatora zachodniego wciąż „terra incognita”, z drugiej zaś to wyraz chęci budowania pomostów porozumienia poprzez bezpośrednie kontakty i współpracę artystyczną, z dala od medialnych manipulacji. To również chęć zwrócenia uwagi na tragedię coraz bardziej bezpłodnego świata islamu. Mimo całej swej ekspansywności tkwiącej w obskurantyzmie i rzeczywistości magicznej, świat ten jest rozrywany niekończącymi się, krwawymi wojnami wewnątrzkonfesyjnymi i nie potrafi wypracować innego niż konfrontacyjne stanowiska wobec cywilizacji zachodniej. Z drugiej strony jest cywilizacja zachodnia, przeżywająca głęboki kryzys tożsamości, pędząca donikąd, a w swoim stosunku do świata islamu oscylująca trójbiegunowo: między błogosławioną ignorancją, retoryką naiwnej poprawności politycznej i najzwyczajszym rasizmem. Ale chyba przede wszystkim zasadniczą motywacją, pomijając fascynacje estetyczne, była chęć burzenia granic, w pierwszym rzędzie tych w głowach i w umysłach, co jest mi dziełem szczególnie bliskim i myślę, że bliskim również wszystkim tym, którzy zajmują się problematyką bliskowschodnią i nie tylko.

Na płycie są nagrane pana kompozycje. Jest pan wirtuozem pianistą i kompozytorem?

To podchwytliwe pytanie, ale muszę pana zaskoczyć, ponieważ materiał na płycie, zgodnie z transową tradycją muzyki wschodniej, jest całkowicie improwizo-

wany. Najtrudniejsze było to, oczywiście, w przypadku formacji tria; nie zdradzę chyba sekretów kuchni, jeśli powiem, że najpierw ustalaliśmy strukturę, na kanwie której następnie, i przy określonych ograniczeniach czasowych, dawaliśmy upust wyobraźni (*Dream of Reasons* według pomysłu Baszira Faramarziego). Moje improwizacje solowe natomiast (*Lullaby for Little Scheherazade* i *Baghdad Butterflies*) są niejako wypadkową wielu lokalnych tradycji, widzianych przez pryzmat skrajnie osobisty i bez jakichkolwiek pretensji co do poprawności akademickiej. Można tam znaleźć twórczo rozwinięte elementy praktyk takich, jak taksim, maqam, wokalny avaz, perskiej i arabskiej tradycji instrumentalnej a wszystko w formie luźnych impresji. Jeżeli chodzi o estetykę całości, to utrzymana jest ona na poziomie czegoś, co nazwałbym „kontrolowanym bezdechem”, a co w zachodniej terminologii określiłibyśmy jako „affanato”, oraz właściwym dla kultury artystycznej Bliskiego Wschodu strachem przed pustką, co razem daje ten specyficzny, natychmiast rozpoznawalny koloryt, którego ważnym składnikiem jest przeładowanie zarówno formą, jak i treścią, niekoniecznie niosącą jakieś konkretne przesłanie. Jeżeli już tak się dzieje, to jest to przesłanie o charakterze religijno-ekstazyjnym, wręcz zmysłowo-erotycznym, co może wydawać się zaskakujące na pierwszy rzut oka, jako że w żadnej innej kulturze poza kulturą islamu obsesja ciała z jednej strony i jego negacja z drugiej nie przekłada się tak silnie na wykładnię tożsamości artystycznej. Z czysto warsztatowego punktu widzenia moje dwa utwory solowe są polimelodyczne i co za tym idzie polirytmiczne. Narracja, w której rytm traktowany onomatopeicznie podtrzymuje delikatne pajęczynki wschodnich melopei ma miejsce na 2-4 poziomach. Muzyka ta nie ma ani początku ani końca, może pojawiać się i znikać w najzupełniej dowolnym momencie. Właśnie ten aspekt, jak również mantryczno-medytacyjny charakter całości sprawił, że Kamal

Kassar zwrócił mi uwagę na wyraźne pokrewieństwo z indyjską ragą a Sanaz Khosravi dostrzegła elementy epickie o cechach wizjonerskiego „storytellingu”. Sam materiał dźwiękowy oparty jest na motywach pseudopentatonicznych, jako że nie wychodzących poza obręb tercji wielkiej, co w praktyce przekłada się na sukcesję półtonów, tonów i tonów zwiększonych rozproszonych przestrzennie bez prób dodatkowej systematyzacji. Jeżeli chodzi o pokrewieństwa lub coś z czym zachodni odbiorca może się w jakiś sposób zidentyfikować, to w muzyce Orientu dostrzegam rodzaj melancholii bardzo zbliżony do tej obecnej w muzyce baroku. Myślę też, że tu zaczyna się i kończy moja kompozytorska przygoda.

To nie jest pana pierwsza płyta, jakie były pana wcześniejsze dokonania płytowe?

Pomimo trwającego kryzysu przemysłu fonograficznego jest to mój trzeci już projekt płytowy o charakterze i zasięgu międzynarodowym. W roku 2010 nagrałem wraz z rosyjską sopranistką Irią Tiviane cykl *Romansów Czajkowskiego*. Irina Tiviane, obdarzona jak najbardziej niezwykłym głosem o unikalnej barwie i mocy, jakby specjalnie stworzonym do Verdiego, znana jest publiczności od Chile po Australię, od Szwajcarii po Indie i Nową Kaledonię. Naszą produkcję dostrzegł i umieścił w swojej paradyzie hitów opiniotwórczy francuski portal „Chronique musicale”. W tym samym roku, dzięki zaangażowaniu mojego producenta Martina Volla, nagrałem *Jozef Kapustka and Orquestra de Cordas da Grota conducted by Ubiratan Rodrigues play Bach live in Rio de Janeiro* zawierające koncerty BWV 1052 i BWV 1058 J. S. Bacha. Orquestra de Cordas da Grota to chyba najbardziej nieprawdopodobna orkiestra świata: składa się wyłącznie z młodych muzyków pochodzących z cieszących się złą sławą faweli Rio de Janeiro, wśród nich znajdują się również zreformowani członkowie gangów narkotykowych. Założona w 1995 r. przez parę pasjonatów Marcio Sellesa i Lenorę Mendes uratowała i nadała sens niejednemu młodemu życiu; jakiś czas temu telewizja ARTE nawet wyemitowała o niej film dokumentalny pt. *Vivaldi aus der Favela*. Nasze próby odbywały się w okolicznościach zaiste dramatycznych: w listopadzie 2010 r., o czym donosiły obficie światowe media,

po serii podpaleń wypełnionych ludźmi autobusów w turystycznych dzielnicach Ipanema i Copacabana, nastąpił zmasowany atak wojska, piechoty morskiej i tzw. policji pacyfikującej BOPE na cały, rozległy zespół faweli Rio mający na celu ujęcie lub eliminację szefów gangów narkotykowych. Mimo krążących nad głowami helikopterów, przejazdów czołgów i transporterów opancerzonych oraz bezustannej wymiany ognia, na próbach zawsze był komplet a naszą działalność (daliśmy również kilka koncertów w centralnym Rio) dostrzegła największa brazylijska gazeta „O Globo”. Wszystko to sprawia, że *Bach in Rio* jest dokumentem jak najbardziej niepowtarzalnym.

Wróćmy do początków pana kariery i wyboru muzyki, jako drogi życia. Kiedy się to wszystko zaczęło?

Bardzo wcześnie. Urodziłem się w Tarnowie na południu Polski, do dzisiaj najbardziej bliska jest mi atmosfera sennego, galicyjskiego miasteczka. Pochodzę z rodziny inteligentkiej o żywych tradycjach AK-owskich. Jakkolwiek żadne z rodziców nie było muzykami, w domu stało świetne pianino Seiler, potem przybył stary, wiedeński Bosendorfer. W domu panowała również atmosfera wysoce kulturalna, częste rodzinne wyjścia na koncerty muzyki klasycznej były normą, siostra uczyła się gry na skrzypcach. Moja babcia, Zofia Czaicka, była obdarzona pięknym, czyściuteńkim sopranem, a przedwojennymi tangami i innymi szlagierami sypała jak z rękawa. Mama, wrażliwa na muzykę i poezję, widząc moje jednopalcówki postanowiła udać się na konsultacje do pani Danuty Cieślik, która wkrótce została moim pierwszym nauczycielem fortepianu. Miałem chyba wtedy cztery lata... Potem sprawy potoczyły się same na zasadzie siły inercji: przeszedłem nieco chaotycznie poprzez wszystkie etapy tradycyjnego szkolnictwa muzycznego, a w roku 1985 otrzymałem stypendium Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci. Po pobycie w Krakowie, gdzie uczyłem się na zajęcia w Akademii Muzycznej w klasie prof. Ewy Bukojemskiej wyjechałem z Polski mając niespełna 19 lat.

Po studiach w Polsce były słynne The Juilliard School oraz, w ramach studiów podyplomowych, londyńska Royal Academy of Music. Jak pan wspomina tamten czas studiów?

To był okres niezwykle barwny, a wspominać go bardzo miło, no ale to normalne, młodość zawsze tak się wspomina. Nowy Jork końca lat 80. i początku 90. to była frenetyczna, kipiąca życiem i nigdy nie zasypiająca, jak w piosence, kosmopolityczna metropolia. A wszystko to na długo przed epoką burmistrza Rudy'ego Giulianiego; najbardziej chyba znany punkt odniesienia, 42 ulica w okolicach Times Square, wciąż była siedliskiem rozpusty i handlu czym popadnie. Szkoła znajdowała się tuż naprzeciw Metropolitan Opera, do której można było regularnie dostać wejściówki; pamiętam jakiś wieczór jubileuszowy, gdzie w kolejce do wejścia stałem za Imeldą Marcos, wdową po dyktatorze Filipin, Ferdynandzie i tak jak wszyscy pozostali przyglądałem się jej legendarnym butom. Miała wtedy niebotyczne srebrne szpilki, poruszała się na nich z trudem. W porze lunchu, na ulicy, najnaturalniej w świecie można było zderzyć się z Dustinem Hoffmanem albo Woody Allenem. Juilliard w tym okresie stał tradycją wielkich nazwisk światowej sceny takich jak Heifetz, Piatigorski, Stokowski, Bernstein, kursy mistrzowskie dawał m.in. Horowitz. Znalazłem się w klasie Josefa Raieffa, ucznia Lhevinne'ów, Schnabla i Silotiego, ucznia Liszta. Potem studiowałem u Jerome'a Lowenthala, a kameralistykę z Josephem Fuchsem, uczniem ucznia Brahmsa, Kneisela. Miał on niebezpieczny zwyczaj pojawiania się na zajęciach ze swoim Stradivariusem Cadiz 1722. Rzucił go wtedy na kanapę z gracją przemiłego starszego pana, po czym... udawał się na stronę. Że nie wspomnę o bezpośrednim sąsiedztwie Broadway'u i tych jedynek w swoim rodzaju, surrealistycznych wschodów i zachodów słońca nad rzeką Hudson. Wakacje spędzałem pracowicie, biorąc udział w kursach mistrzowskich kalifornijskiej Music Academy of the West w Santa Barbara, do której wtedy uczęszczali również m.in. laureaci konkursu Van Cliburna Aleksander Sztarkman i Tian Ying. Wszystko to robiło na młodym człowieku wstrząsające wręcz wrażenie. Potem dostrzegłem i drugą stronę medalu: proszę pamiętać, że amerykańskie konserwatoria prywatne to przede wszystkim jednostki biznesowe a to sprawia, że ich filozofia pedagogiczna może wydawać się mglista a strategia rozwoju sinusoidalna. Po jakimś czasie znalazłem się w Londynie, to był wciąż ten sam, słynny „swinging London” lat 60., miasto pełne

komunikatywnej energii, jak najbardziej porównywalnej z nowojorską. Prezydentem, co w strukturze Royal Academy of Music jest funkcją czysto reprezentacyjną, była księżna Walii Diana, a było to na rok przed jej tragiczną śmiercią. Szkoła znajdowała się pod osobistym patronatem królowej Elżbiety II oraz Królowej Matki – co nie pozostawało niezauważalnym dla osób postronnych oczywiście – i miała szczególne zasługi na polu krzewienia i systematyzowania praktyki tzw. wykonań historycznie świadomych (historical performance lub performance historically aware – w bibliotece uczelni znajdują się m.in. manuskrypty Purcella). Podczas mojego tam pobytu doktoratem honoris causa został wyróżniony Sir Elton John. Pamiętam, że zasadniczym elementem laudacji był fakt, że miał wtedy w dorobku ok. 150 milionów sprzedanych płyt (co może oznaczać, że przed *Improwizacjami z Baszirem* droga jeszcze daleka...). Znalaziono nawet z tej okazji bardzo sędziwą panią profesor, która najpierw nie wiedziała, kim był pan z kolczykiem, potem wspomniała, że rzeczywiście był taki, ale do gam i pasaży przykładał się nieszczerze. Do Nowego Jorku wracałem potem wielokrotnie, ostatnio w 2004 r., do Londynu powracam często i regularnie.

Studiował pan też u rosyjskich mistrzów: Dmitrija Baszkirowa w Madrycie i prof. dr hab. Wiery Gornostajewej w Moskwie...

Tak, to ważny epizod w moim życiu. Dmitrija Baszkirowa poznałem w Hiszpanii z okazji kursów mistrzowskich organizowanych niejako w cieniu Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Santander przez jego niestrudzoną fundatorkę, Palomę O’Shea a następnie wchłoniętych przez powstającą wtedy słynną szkołę im. Królowej Zofii, która z czasem miała stać się jedną z najważniejszych tego typu placówek na świecie. Niepohamowany temperament mistrza sprawiał, że publiczne lekcje miały przebieg niezwykle burzliwy, co z pewnością podobało się licznie zgromadzonej publiczności, a w powietrzu wisiała atmosfera grozy Sądu Ostatecznego. Pamiętam, że – mogąc porozumiewać się po rosyjsku – korzystałem niejako z taryfy ulgowej, a sam profesor był swego rodzaju „curiosum”, jako jeden z pierwszych na długiej liście przedstawicieli radzieckiej kultury i sztuki, którzy „wybrali wolność” i osiedlili się na Zachodzie. Mieliliśmy świadomość wyjątkowości obcowania nie tylko z pedagogiem mitycznego konserwatorium moskiewskiego, ale także z człowiekiem „stamtąd”. Do dzisiaj pamiętam znakomite seanse pracy nad arcytrudną *Alboradą del gracioso* Ravela. Później poznałem w Paryżu prof. Gornostajewą, znaną polskiej publiczności m.in. z Konkursu Chopinowskiego w 1975 r., do której następnie jeździłem do Moskwy. Szczególnie utkwiły mi w pamięci sesje z *II Koncertem Rachmaninowa*. Zajęcia z prof. Gornostajewą wspominam jako niezwykle bogate instruktazowo, kreatywne i intelektualnie stymulujące, chociażby dlatego, że

często odwoływała się do spuścizny i metody wielkiego Heinricha Neuhausa, których niewątpliwie jest strażniczką. Zarówno Dmitrij Baszkirow, jak i Wiera Gornostajewa, obok Elisso Wirsaladze i Grigorija Sokołowa to chyba najwybitniejsi przedstawiciele tzw. rosyjskiej szkoły pianistycznej, o wyjątkowości której nie sposób nie dorzucić kilka słów. Mało kto, poza wąskim gronem, zdaje sobie sprawę, że jest ona nie tylko kontynuatorką (poprzez uczniów – Siloti i naśladowców – Anton Rubinstein, Bałakiriew) wielkiej szkoły lisztowskiej, ale poprzez nią szkoły wiedeńskiej Beethovena, Czernego i potem Leszetyckiego. Jest to w Rosji tradycja niezwykle żywa, wciąż obecna, szczęśliwie i od dłuż-



Józef Kapustka
fot. archiwum artysty

szego czasu wychodząca ze swojego skansenu i zyskująca coraz to liczniejsze rzesze adeptów na scenie międzynarodowej. Jeśli miałbym natomiast wspomnieć o jednym tylko aspekcie stanowiącym o jej wyjątkowości, bez wahania wskazałbym na bardzo wysoką „kulturę dźwięku”, obecną potem na zasadzie historycznej transmisji w nurtach rosyjskim i niemieckim szkoły amerykańskiej, a zupełnie nieobecnym na przykład w dorobku szkoły francuskiej, co związane jest zapewne z jej, jak to określają sami Francuzi, „exception culturelle”.

Koncertował pan w bardzo wielu krajach całego świata, gdzie publiczność tworzy niezapomnianą atmosferę.

De Chirico mówił o metafizyce ulicy; jestem przekonany, że istnieje coś takiego, jak metafizyka publiczności. Rzeczywiście, miałem możliwość wielokrotnego występowania przed snobizującą publicznością nowojorskich Carnegie Hall i Lincoln Center, doskonale przygotowaną i rozumiejącą medium publicznością niemiecką i angielską, dyskretnie neutralną publicznością francuską, niewiarygodnie uprzejmą i równie wprawnie udającą stan najwyższego zachwytu publicznością japońską, wdzięczną publicznością południowoamerykańską, poza tym publicznością przypadkową, publicznością tak naprawdę nie będącą publicznością czy żywiołowo reagującą i szczerze zaangażowaną publicznością rosyjską, i to ta ostatnia jest moją publicznością idealną.

A który pański koncert, czy szczególne miejsce wciąż przywołuje niezapomniane emocje i wspaniałe wspomnienia?

Na pewno głębokim piętnem odcisnął się w mojej pamięci mój pierwszy poważny występ przed publicznością, który miał miejsce w Antoninie w 1987 r. Wystąpiłem tam z prof. Ewą Bukojemską w cyklu *Mistrz i uczeń*. Niezwykle miło wspominam również swój występ w auli konserwatorium Łysenki we Lwowie oraz przyjęcie i serce, jakie okazowali na każdym kroku lwowscy Polacy. Przewodniczącej naszej grupie prof. Krystynie Moszumańskiej-Nazar, lwowiance, chyba po raz pierwszy wtedy udało się odwiedzić rodzinny dom. Jak wspominała, wcześniejsze próby wyrwania się ze szponów radzieckich *cicerone* kończyły się natychmiastową deportacją z ZSRR. Zaczynała się epoka schyłkowego Gorbaczowa, sklepy stały puste, nasi gospodarze pod przewodnictwem prof. dr. Leszka Mazepy dokonywali cudów przedsiębiorczości, aby nas wyżywić, otaczając przy tym najbardziej czułą opieką i z nieporównywalną z niczym gościnnością. To była jedna z najdziwniejszych podróży, jakie odbyłem. Chciałbym dorzucić tu pewną refleksję natury ogólnej, mianowicie wydarzenie o charakterze zdecydowanie nienaturalnym, jakim jest koncert – gdzie współczesny gladiator przebrany za kelnera albo, co zdarza się coraz częściej, za plażowicza (marzy mi się policja artystyczna sprawdzająca uak-

tualnione zaświadczenia od krawca przed wyjściem na scenę) dziwnymi ruchami ciała wydobywa z dziwnych sprzętów dźwięki, które następnie w skupieniu wchłania niewiele z tego rozumiejąca średnia statystyczna publiczność – ma sens i może się udać tylko wtedy, gdy jedna i druga strona tego misterium będzie świadomie uczestniczyć w tworzeniu, a następnie w przepływie pozytywnej energii. Trzeba mieć świadomość, że z jednej strony artysta na scenie jest nagi, schodzi z niej w stanie nie zezwalającym na przypomnienie sobie własnego nazwiska, a równocześnie z drugiej strony publiczność tworzą pojedyncze, świadome jednostki o określonych potrzebach, dzielące z artystą czas i przestrzeń w określonym celu i przy określonych oczekiwaniach. Tylko wtedy istnieje szansa, że magia chwili zadziała, jakkolwiek ulotnie. Tutaj przypomina mi się anegdota o tym, jak podczas jednego z tzw. rejsów muzycznych znalazłem się na Morzu Śródziemnym, a koncert odbywał się przy sile wiatru dochodzącej do końcówki skali Beauforta. Publiczność kurczowo trzymała się przyśrubowanych do podłogi krzesel, co jest normą na statkach, a ja co chwilę wylatywałem zza fortepianu w stronę sufitu jak z procy. Niezapomniane uczucie, dobrze że fortepian też był przyśrubowany...

Oprócz solowej kariery współpracuje pan ze śpiewakami, różnymi instrumentalistami przy projektach kameralnych. Proszę nam o tym opowiedzieć.

Tak, współpracowałem lub nadal współpracuję z całą plejadą artystów, głównie rosyjskich lub wywodzących się z byłego ZSRR: skrzypkiem Dawidem Galoustowem, członkiem elitarniej formacji „Nowych wirtuozów”, wieloma solistami nowojorskiej MET, Teatru Maryjskiego w Petersburgu czy Opery Narodowej w Paryżu, tu muszę wymienić Mzię Nioradze, Michaiła Pietrenkę, Irinę Czistiakową, Sergieja Stilmaszenkę a także organistkę Narine Simonian; ze światowej sławy trębaczem Sergiejem Nakariakowem i jego siostrą Wierą, wybitną pianistką; zdarzyło mi się również akompaniować przy przesłuchaniach Walerego Giergiewa w Petersburgu czy w wiedeńskim Musikverein. W duecie fortepianowym występowałem ze znaną polskiej publiczności m.in. z Warszawskiej Jesieni oraz z nagrań koncertów Chopina, odznaczoną

niedawno litewskim orderem Wielkiego Księcia Giedymina, japońską pianistką Tamami Honma oraz równie błyskotliwą Yuko Hitsumoto, która do dzisiaj jest moimi „oczami i uszami”, doradzając mi między innymi przy moich projektach fonograficznych. Wielokrotnie występowałem ze wspomnianą już Iriną Tiviane, m.in. w Rosji, Francji, we Włoszech, w USA. Zajmuję się również oprawą muzyczną projektów multimedialnych, tak jak np. ostatnio projekcji wideo połączonej z recytacją, z okazji sponsorowanego m.in. przez polskie MKiDN Roku Czesława Miłosza, a zrealizowanego perfekcyjnie na paryskiej Sorbonie przez naszą równie perfekcyjną rodaczkę Mariolę Odzimkowską.

Co, według pana, stanowi o istocie dobrego i twórczego partnerstwa w muzyce kameralnej, pieśniach, koncertach z orkiestrą?

To trudne pytanie, odpowiedź na nie jest z natury wielowątkowa, choć dla wszystkich tych dziedzin zbliżona. Jeżeli chodzi o wymiar czysto ludzki bardzo ważna jest wspólnota i szczerłość intencji, spójność artystycznej wizji, nie do przecenienia jest również, szczególnie w pracy z wokalistami, zbliżony poziom przygotowania merytorycznego. Praca ze śpiewakiem operowym jest bardzo specyficzny zajęciem, wymagającym niemalże specjalistycznych znajomości z dziedziny techniki wokalne, znajomości, chociażby fonetycznej, języków obcych, nie mówiąc o znajomości samego, rozległego repertuaru, w wielu przypadkach bardzo trudnego nawet z czysto pianistycznego punktu widzenia (Czajkowski, Berg, zupełnie „niepianistyczne” redukcje oper Verdiego, Rossiniego). Należy przy tym pamiętać, że akt twórczy czy, jak kto woli, twórczo-odtwórczy, jest aktem bolesnym, wymagającym uszanowania cierpienia każdego z partnerów. Współpraca taka to też przede wszystkim wymiana, obie strony na bieżąc się czegoś od siebie uczą, chociaż częste są sytuacje, jak to i również bywa w życiu, że strona słabiej przygotowana usiłuje zdominować tę lepiej przygotowaną, ot taka reakcja obronna. Umiejętność świadomego, nieprzypadkowego doboru partnerów przy jednoczesnej ewolutywnej strategii zawodowej będzie gwarantować optymalne jakości i ciężar gatunkowy wspólnej produkcji. Innymi ważnymi cechami, które niezwykle ułatwiają życie, również to artystyczne, są osobista skrom-

ność i umiejętność słuchania. Natomiast przy pracy z orkiestrą absolutną podstawą jest przygotowany dyrygent, najlepiej o charyzmatycznej osobowości. Wiadomo też, że sama orkiestra najlepiej pracuje w atmosferze bezstresowej; łagodnie traktowani i szanowani przez hierarchiczną górę muzycy dają wtedy z siebie wszystko. Bardzo ważnym czynnikiem jest motywacja i to nie tylko ta artystyczna, ale również, a dla wielu przede wszystkim, merkantylna. I tu pieniądz jest mocnym afrodyzjakiem, a o zachowania nieetyczne czy wręcz patologiczne nietrudno. Z drugiej strony brak tego rodzaju motywacji jest częstym problemem orkiestr kontraktowych, nietatowych. Trudno wtedy przekonać bez mała setkę osób do wspólnego wysiłku, a tym bardziej w kontekście dewaloryzacji zawodu muzyka, z jaką, niestety, mamy powszechnie do czynienia. Natomiast jeżeli chodzi o samo środowisko muzyczne ogólnie rzecz biorąc, to jest ono środowiskiem silnie zantagonizowanym, gdzie czołową rolę odgrywa ego a walka o przetrwanie wcale nierzadko i całkiem dosłownie jest na śmierć i życie (vide ostatnio casus Filina). Mając tego rodzaju świadomość możemy wypracować swoją własną, indywidualną postawę, która pomoże pokonać wszelkie trudności w zgodzie ze samym sobą oraz przyczyni się do trwałego sukcesu kreatywnego, osobistego i komercyjnego.

Którego z pianistów lub pianistek określiłby pan mianem swojego mentora. Kto jest dla pana najważniejszy i panu najbliższy?

Tą osobą jest prof. Ewa Bukojemska,

kierownik katedry fortepianu Akademii Muzycznej w Krakowie. To nie tylko wielka pianistka i wybitny pedagog, ale przede wszystkim urocza kobieta o niezwykłych zaletach ducha i umysłu. Nauczyła mnie rzeczy najważniejszej, a mianowicie niezależności w sądach i wyborach, wprowadziła w arkana zawodu, a wiedza, którą mnie tak życzliwie obdarowała, służy mi do dzisiaj. Ogromnie też pomogła mi w moich

Études-tableaux Rachmaninowa, nie muszę chyba tłumaczyć. Czulem, jakbym nagle znalazł się w jednym pomieszczeniu z jakimś gigantem włoskiego renesansu, jakimś Michałem Aniołem, oto nagle siedziałem obok tego samego wielkiego Richtera, którego do tej pory znałem niemal wyłącznie ze znakomitych audycji radiowych nieodżałowanego red. Jana Webera.



Józef Kapustka
fot. archiwum artysty

przygotowaniach do wyjazdu do USA, a dzieło się to w zamierzczłej epoce, kiedy tego rodzaju przedsięwzięcie było równoznaczne z lotem na Marsa. Kolosalne wrażenie zrobiło na mnie spotkanie ze Światosławem Richterem, któremu jako 12-latek przewracałem nuty podczas jego niezapomnianego recitalu w Tarnowie. Do dzisiaj przechowuję jego dedykację jak cenną relikwię, a czym była możliwość oglądania z bliska Richtera grającego

Krytycy chwalą bardzo pana interpretacje dzieł m.in. Liszta, Czajkowskiego, Prokofiewa. Który kompozytor jest pana ulubionym a jego muzyka najbliższa pana artystycznej duszy?

Dziękuję, bardzo mi miło, że pan to zauważył. Od dosyć dawna fascynuje mnie zagadnienie tzw. techniki transcendentalnej, której emanacją w masowej wyobraźni jest Franciszek Liszt. Pirotechniczny show -off o wymiarze niemalże szekspirowskim,

jaki reprezentuje pewna część spuścizny wielkiego Węgra jest zdecydowanie pozbawiony elementu powierzchowności, jaki mu się często przypisuje. Relikty tego całego savoir-faire i wiedzy pedagogicznej na ten temat, które bezpowrotnie przepały w zgiełku konkursów i komercyjnym pędzie, a których na próżno szukać pośród tych szlachetnych skamienielin, jakimi są prestiżowe konserwatoria (nikt tam niczego podobnego więcej nie uczy), można podziwiać na nagraniach starych mistrzów fortepianu, takich jak Hofmann, Friedman, Rosenthal, Pachmann, Rachmaninow. Próby odtworzenia zakończenia *Walca Des-dur* op. 64 nr 1 Chopina zagrana w dzikim tempie gamą tercją pianissimo, tak jak to zwykł był robić Pachmann czy jakości nagrania *Mazeppy* Liszta przez Nyiregyhazi (choć wiadomo, że nagrania na tzw. piano rolls nie są, tak jakbyśmy to dzisiaj powiedzieli, do końca „live”) to stąpienie po polu minowym. Z jednej strony unikanie donkiszoterii, a z drugiej zmaganie się z niemożnością tego rodzaju eksperymentów na współczesnych, masowo produkowanych fortepianach o zwiększonej sile oporu klawiatury i ograniczonych możliwościach kolorystycznych. W ten nurt wpisuje się w swoisty sposób również Chopin i jego muzyka, do której mam stosunek szczególny, związany zapewne z ponadczasową wspólnotą emigracyjnego losu. Ponadto, jeżeli chodzi o polskich kompozytorów, to jestem pod olbrzymim wpływem przebogatej wyobraźni twórczej Szymanowskiego, którego odkryłem dosyć wcześnie (*Etiudy* op. 4, *Fantazja* op. 14) i którego potem stopniowo starałem się przyswajać w sposób chronologiczny. Moim ulubionym chyba „koncertem fortepianowym” jest *IV Symfonia koncertująca*. Marzę też o wykonaniu partii solowej koncertu fortepianowego Kilara. Tu chciałbym podzielić się osobistą refleksją na temat banalizacji tej skończonej doskonałej muzyki, jaką jest muzyka Chopina, poprzez pozostawianie jej w rękach taśmowo klonowanych zastępów coraz to młodszych a obowiązkowo nieletnich „chopinistów”, którzy swoimi beztle nowymi interpretacjami, z uporem godnym lepszej sprawy sprowadzają ją do wymiaru podkładu do reklamy pasty do zębów. No, ale wróćmy do tematu. Od jakiegoś czasu krążę również po obrzeżach awangardy lat 60. i 80., głównie na przykładzie Mor-tona Feldmana („new complexity”) i do niedawna zupełnie zapomnianej Galiny

Ustwolskiej. Trudno o większy kontrast, jest to mianowicie kontrast pomiędzy ciszą a hałasem. Wielogodzinne, silnie kontemplacyjne freski Feldmana to jakby podróż przez tajemniczy krajobraz widziany z okna bardzo powoli przesuwanego się środka lokomocji, natomiast skrajnie perkusyjne traktowanie fortepianu przez Ustwolską, tak jak nikt przed nią ani po niej tego nie robił, owocuje doświadczeniem skrajnym, w którym magma dźwiękowa opada i niszczy jak szczególnie zjadliwy pasożyt swojego zdezorientowanego żywiciela. Potem są jeszcze Ernesto Lecuona, Antonio Carlos Jobim, Leroy Anderson. Lubię ten rodzaj sentymentalizmu i kiczowatości. Natomiast jeżeli chodzi o zdecydowane preferencje stylistyczne, to z prawdziwym upodobaniem obracam się w sferze szeroko rozumianej muzyki post-romantycznej, szczególnie rosyjskiej. Lubię bezkres Rachmaninowa, szum oceanu Skriabina, wszystko widziane jakby z perspektywy lotu ptaka, a wschodni bałagan jest mi mentalnie bliższy od zachodniego porządku.

Jakie kolejne projekty koncertowe pan przygotowuje?

Pracuję obecnie nad *Koncertem nr 3* Rachmaninowa, z którym planuję wystąpić w Wielkiej Brytanii, Kanadzie i w Rosji. Jestem w tej chwili na etapie negocjacji, wszystkich państwa zainteresowanych śledzeniem na bieżąco postępów w tej dziedzinie zapraszam na mój blog www.jozefkapustka.net gdzie regularnie informuję o aktualnych wydarzeniach i projektach. Zamierzam również bardzo aktywnie promować moją najnowszą płytę poprzez koncerty i spotkania z publicznością, już mam pierwsze takie propozycje z Francji, Wielkiej Brytanii, Niemiec i Włoch.

A jakie będą następne płyty?

Zastanawiam się już nad dwoma następnymi projektami: pierwszy, to połączenie Satiego ze Skriabinem, może Rachmaninowem. Każdy z tych kompozytorów doprowadził na wyżyny doskonałości pewien rodzaj frustracji twórczej, co u Satiego zaowocowało sterylnością, u Skriabina szaleństwem a u Rachmaninowa manierą uznaną później za anachroniczną. Chciałbym wydobyć i rozsądnie zdekonstruować ten pierwiastek. Interesuje mnie tu zestawienie o charakterze zdecydowanie antynomicznym i możliwości wielorakiej, instynktownej percepcji, jakie

ono daje. Drugi to jakby muzyczna egzegeza czegoś, co nazwałbym „mistyką walca”, dokonaną na przykładzie landlerów Schuberta, a więc nieskażonych jeszcze fin-de-siecle’owym „blichtrzem” i „schmeltem”. Chciałbym ten projekt zrealizować na instrumencie z epoki, to zupełnie inny świat dźwięków z jednej strony, a wskrzeszanie martwej materii z drugiej, jako że przeciętnie fortepian żyje około 100 lat. Liczę, że uda mi się zainteresować pomysłem jedną z licznych fundacji zajmujących się promocją szeroko rozumianej muzyki dawnej. Samym idiomem walca zajmuję się już od jakiegoś czasu, mam w repertuarze zarówno parafrazy Straussa, jak i transkrypcje *La Valse* Ravela.

Oprócz muzyki znajduje pan w swoim życiu czas na różne zainteresowania, pasje?

Ależ oczywiście i do tego mam ich całkiem sporo. Najbardziej wierny jestem chyba bibliofilii, kiedyś bawiłem się filatelistyką. Interesują mnie przede wszystkim nowożytny, do XIX w., wydania historyków starożytnych, najbardziej tych mało znanych, jak np. Diodor Sycylijski oraz pierwsze wydania Mommsena, Gibbona, Curtiusa, Duruy’a, Droysena itp. Wiem też prawie wszystko o starych tkaninach wschodnich i zachodnich. To niezwykle, milczący świadek uciekającego czasu. W myśl starożytnej zasady „sunt lacrimae rerum”, w tych pierwszych, tak jak w oczach ludzi pustyni, zakłęty jest cały smutek świata wraz z jego poezją, a w tych drugich, część epoki, w której czas płynął wolniej, co nie pozostawiało bez wpływu na jakość i intensywność egzystencjalnego postrzegania. Lubię też „łazić po Księżycu”, to znaczy wertować zdjęcia NASA. Wie pan, że według niektórych mogą tam się znajdować nawet przysypane kosmicznym pyłem miasta dawno wymarłych, pozaziemskich cywilizacji? Polecam najnowsze zdjęcia z japońskiego Lunar Orbiter, w szczególności krateru Izsak Delporte. I mimo, że z racji wykonywanego zawodu przemierzyłem już planetę, jakby „przy okazji”, od Hawajów i Polinezji Francuskiej po morza Azji południowo-wschodniej, od Amazonii i Jukatenu przez Saharę po Spitsbergen, to największą przyjemność sprawiają mi długie, samotne spacerunki po Beskidach, w okolicach Tarnowa.

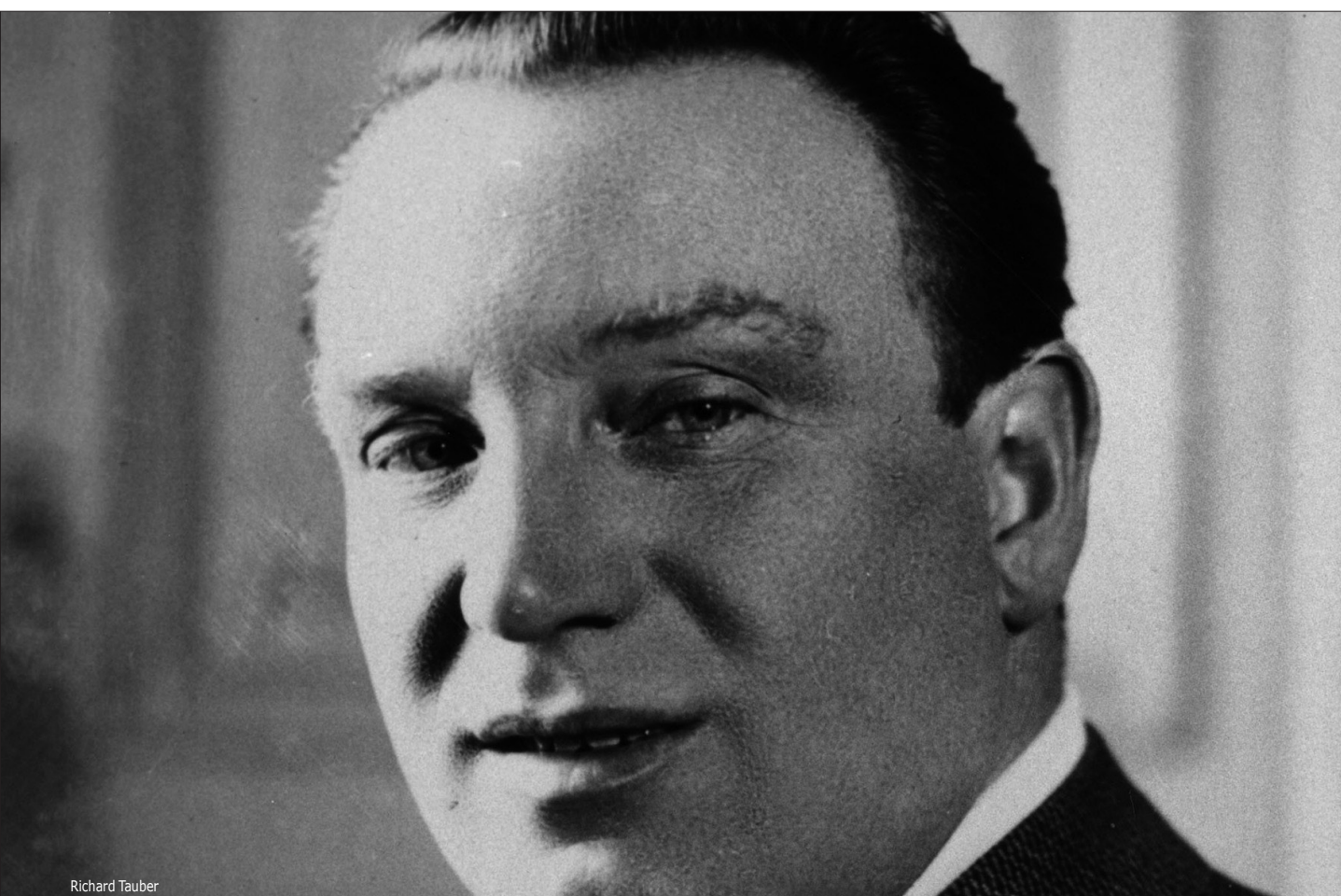
Dziękuję za interesującą rozmowę

Żywa legenda

Richard Tauber (1891–1948)

Damian Sowa

Szybko stało się oczywiste, że Pan Tauber jest obdarzony jednym z wyjątkowo precyzyjnie wymodelowanych lirycznych głosów obecnych czasów (New York Evening Journal). Jest muzykiem o tak wyjątkowych umiejętnościach, że zwykle i typowe określenia są całkowicie nieadekwatne, aby opisać jego maestrię (New York American). Urodził się nie tylko z głosem, ale również z darem wykonywania pieśni. Przed zakończeniem recitalu publiczność wiwatuje na jego cześć. Pan Tauber śpiewa bisy, a publiczność wciąż błaga o jeszcze jeden (New York Times). Nie ma potrzeby prorokować, że będzie popularny. On jest popularny (New York Evening Post).



Richard Tauber

Treść przytoczonych recenzji z lat trzydziestych ubiegłego wieku trafnie oddaje charakter talentu Richarda Taubera. U jego podstaw leżało pragnienie głosu, którego po przesłuchaniach w 1908 r. odmówili mu dwaj uznani mistrzowie wokalistyki z Wiednia i Wiesbaden. Jako 17-letni młodzieniec wstąpił więc do konserwatorium we Frankfurcie, gdzie studiował dyrygenturę, kompozycję i grę na fortepianie, by w 1911 r. ponownie stanąć do przesłuchania. Carl Beines nie tylko jako pierwszy dostrzegł w nim przyszłego śpiewaka o lekkim, lirycznym tenorowym głosie. Zrobił dla niego więcej: przygotował w swym studium wokalnym w sposób, który pozwolił artyście

przez lata obficie czerpać z zasobów swego instrumentu. Zarówno przebieg edukacji, jak i te wczesne doświadczenia muzyka, wyraźnie zaważyły na specyficznym charakterze kariery Richarda Taubera. W całym swoim przebiegu ujawni ona inteligentnego muzyka o hybrydowym talencie – kolejno: cenionego śpiewaka operowego, znakomitego artystę operetkowego, porywającego pieśniarza, interesującego aktora, kompozytora i dyrygenta. Charakterystyczne, że kariera ta wchodziła w kilka różnych faz, a wynikając z siebie bezpośrednio otwierały one przed Richardem Tauberem kolejne drogi rozwoju, który zdawał się kreować nieograniczone możliwości. Nie mniej znamienne,

że własnym głosem zdawał się on posługiwać jak narzędziem dla uzyskania empirycznej wiedzy o muzyce.

Od czasu debiutu na scenie operowej w saksońskim Chemnitz, 2 marca 1913 r., jako księżę Tamino w *Czarodziejskim flecie* Mozarta do końca sezonu 1927/28 Richard Tauber występował przede wszystkim na scenie operowej. Począwszy od roku 1919 zaczął nagrywać płyty dla ówczesnych wytwórni, a pod koniec lat dwudziestych dopiero, na większą niż wcześniej skalę, zaczął występować z recitalami pieśniarskimi i grać w filmach muzycznych. Do ról operowych z tego okresu należą Don José w *Carmen* Bizeta, Paul w *Umarłym mieście* Korn-

Goethe z *Fryderyki*, Sou-Chong z *Krainy uśmiechu*, Octavio z *Giuditty*, pospołu z popularnymi bohaterami dzieł Johana Straussa Jr. (*Zemsta nietoperza*) i Oscara Straussa (*Ostatni walc*, *Perły Kleopatry*) oraz własnych operetek śpiewaka (szczególnie *Old Chelsea*), z czasem pozostawia operowych herosów na marginesie repertuaru Richarda Taubera. Sukces estradowych występów spowodował, że artysta chętnie rzucał się w wir kolejnych na szeroką skalę zakrojonych tournée (po Egipcie, Wielkiej Brytanii i Irlandii, Stanach Zjednoczonych i Australii), w trakcie których prezentował obszerny repertuar pieśniarski, w tym słynne *Tauberlied*, komponowane specjalnie dla niego. Jak

ale może przede wszystkim niemożliwą do wykreowania, autentyczną potrzebą przebywania ze słuchaczami. By ich nie zawieść wypracował sobie nawet markę specjalisty od nagłych zastępstw. Mawiano o nim żartobliwie, ale i nie bez czułości – *SOS Tenor*. W najgorętszych momentach swej kariery potrafił podobno śpiewać siedem dni w tygodniu. Potrzebę bycia wśród ludzi biografowie śpiewaka tłumaczą wrodzoną niechęcią do samotności, ale jego niespotykana wprost aktywność możliwa była dzięki predyspozycjom do nauki muzyki i tekstów w rekordowo krótkim czasie i w każdych niemal warunkach. Potrzeby ówczesnej publiczności, podobnie jak sam rynek mu-

zyczny, stanowiły jego naturalne środowisko. Bez zastrzeżeń akceptował zainteresowanie wielbicieli i jako jeden z nielicznych śpiewaków tamtych czasów podpisywał swoje płyty w sklepach muzycznych. Łatwo uwierzyć w ekstrawertyczne usposobienie Richarda Taubera przyglądając się choćby tylko jego fotografiom. Pomijając wpływ ówczesnego managementu, w szytych na miarę garniturach, które były jego słabością, i z nieodzownym monoklem, artysta szczerym uśmiechem skutecznie przełamywał sztywność gabinetowych wizerunków, całkowicie pozbawiając je wrażenia pozy. Z tego też powodu nazwisko śpiewaka – jak gdyby niezależnie od okresu dojścia do władzy Hitlera i okrucieństw drugiej wojny światowej, na czas których przypadł póź-

Richard Tauber



nijszy okres jego kariery – wywołuje nostalgię za czasami swobodnej elegancji, przełamywania smutku radością przy pomocy medium form muzycznych i za okresem historycznych już dzisiaj rejestracji opatrywanych legendarnym logo His Master's Voice, przedstawiającym pieska melancholijnie wsłuchanego w głos swego pana utrwalony na płycie. Współczesnym dowodem na to, że postać Richarda Taubera i aura towarzysząca jego osobie wciąż pozostaje inspiracją jest pierwszy album Piotra Beczały nagrany w barwach Deutsche Grammophon, który polski śpiewak zadedykował tenorowi sprzed tak wielu dekad. 🎵

golda, Canio w *Pajacach* Leoncavalla, Rodolfo, Cavaradossi i Calaf w operach Pucciniego, ale także partie w dziełach Ryszarda Straussa i Wagnera. Swoją bogaty repertuar demonstrował głównie na scenie drezdeńskiej oraz w wiedeńskiej i berlińskiej Staatsoper. Z czasem zdobywał kolejne operowe bastiony, włącznie z paryskim Pałacem Garniera i londyńską Covent Garden. Kreacja roli Armanda w operetce *Frasquita* Franza Lehára pod koniec 1922 r., a dwa lata później występy w *Paganinim*, skomponowanym już z myślą o jego głosie, przekieruje zrazu łagodnie jego karierę w rejon lżejszego repertuaru. Carewicz,

na ówczesne warunki, tytaniczna wręcz była jego aktywność fonograficzna, a niemniej liczne występy w radio, gdzie realizowane były transmisje i nagrania z jego udziałem. Wystąpił również w filmach muzycznych (*Caluję Twoją dłoń*, *Madame*, *Kraina uśmiechu*, *Pajace*). Koncertował, nagrywał i komponował do ostatnich swych dni. Jesienią 1947 r., na kilka miesięcy przed śmiercią, zdążył jeszcze powrócić na scenę Covent Garden, gdzie zaśpiewał Ottavia w *Don Giovannim* Mozarta.

Miłość publiczności ten przystojny mężczyzna o przyjemnej aparycji zyskiwał sobie nie tylko bezpośrednio,

Roman Maciejewski

W 15. rocznicę śmierci

Łukasz Kaczmarek

30 kwietnia br. minęła 15. rocznica śmierci Romana Maciejewskiego (1910–1998), kompozytora i pianisty, jednej z najważniejszych postaci muzyki polskiej XX w. W świadomości melomanów Maciejewski zapisał się przede wszystkim jako twórca *Requiem*. Jego wieloletnia emigracja, a w jeszcze większym stopniu własna, „anty-komercyjna” postawa komponowania „dla siebie”, przyczyniły się zapewne do tego, że nie cieszy się on popularnością w takim stopniu, w jakim na to zasługuje. Dość powiedzieć, że aż do roku 1994 znakomita część spuścizny kompozytorskiej Maciejewskiego była w ogóle nieznana; spoczywała w szufladach biurka twórcy, dopóki jego brat, Wojciech, nie wymógł na nim zgody na przewiezienie partytur do Polski. Mimo, iż od roku 1994 minęło już niemal 20 lat, dyskografia kompozytora wciąż pozostaje stosunkowo skromna.

Młodzińcze lata

Roman Maciejewski przyszedł na świat 28 II 1910 r. w Berlinie. Jego pierwszą nauczycielką muzyki była matka, Bronisława, skrzypaczka. Nie była ona muzykiem-amatorem, lecz absolwentką Konserwatorium Berlińskiego, profesjonalnym pedagogiem skrzypiec i fortepianu. Jej najśłynniejszym uczniem, prócz syna, był Roman Jasiński (1900–1987), znakomity pianista i muzykolog. Rodzinna legenda głosi, że to właśnie na cześć Jasińskiego, państwo Maciejewscy nadali swemu pierworodnemu synowi imię Roman. Tak czy inaczej, Roman Maciejewski od najwcześniejszych lat przejawiał muzyczny talent. Już w wieku ośmiu lat został wpisany w poczet studentów Konserwatorium im. Juliusa Sterna w Berlinie. Maciejewski uczęszczał tam do klasy fortepianu Marii Goldenweiser. W roku 1919 rodzina Maciejewskich przeniósł się do Leszna. W tym czasie aktywność muzyczna Romana nie ograniczała się tylko do lekcji i ćwiczeń. Grał na organach podczas mszy świętych, dyrygował chórem harcerskim, stale wzbudzając zainteresowanie słuchaczy. Był wśród nich także hrabia Mielżyński, który urzeczony sztuką młodego muzyka, postanowił ufundować mu stypendium. Wybrał się więc Roman Maciejewski w roku 1924 na dalszą naukę do Konserwatorium w Poznaniu. Wstąpił do klasy fortepianu Bohdana Zalewskiego, kształcąc się także pod kierunkiem znakomych kompozytorów i pedagogów: Kazimierza Sikorskiego (harmonia, kontrapunkt) oraz Stanisława Wiechowicza (solfeż i inne zajęcia). W swoich późniejszych wypowiedziach, wielokrotnie wspominał Maciejewski, jak wiele im zawdzięcza. Ukończywszy w roku 1931 Konserwatorium Poznańskie, przeniósł się do Warszawy, by tam kształcić się dalej, w Wyższej Szkole Muzycznej, pod kierunkiem Kazimierza Sikorskiego. Podczas studiów poznał i zaprzyjaźnił się m.in. z Grażyną Bacewicz, Romanem Palestrem, Stefanem Kisielewskim, Antonim Szałowskim, Piotrem Perkowskim. Zawarł Maciejewski także znajomość z Karolem Szymanowskim, który żywo zainteresował się talentem studenta. Do najważniejszych,

tych pierwszych profesjonalnych utworów Romana Maciejewskiego, jakie powstały w tamtym czasie, zaliczyć należy fortepianowe *Mazurki*. Zachwycali się nimi Sikorski i Szymanowski, Kisielewski, Lutosławski, czy krytyk Mateusz Gliński. One też doczekały się wkrótce, ku wielkiej ucieście kompozytora, swego wydania. Zacytujmy w tym miejscu słowa Stefana Kisielewskiego. „Mazurki te to małe arcydzieła: jest w nich synteza współczesnych zdobyczy harmonii i faktury z najprawdziwszą, niezafalszowaną polskością melodyki i nastroju (...) Mazurki – perła naszej niezbyt bogatej literatury fortepianowej – zasługują na to, aby bardziej zainteresowali się nimi polscy pianiści (...) jest w nich coś z ducha chopinowskiego, a jest także, jakby w polskim skrócie, cała współczesność”.

Studenckimi kompozycjami Maciejewskiego zachwycił się także Karol Szymanowski. Jego wsparcie z pewnością okazało się pomocne dla młodego kompozytora. Kiedy ataki na Szymanowskiego, ówczesnego rektora uczelni, zaczęły się nasilać, tak, że w końcu został zmuszony opuścić uczelnię, Maciejewski stał po stronie walczących w obronie profesora, nawołując do strajków i bojkotów wykładów. W odpowiedzi władz uczelnianych, został wydalony. Chociaż w kilka miesięcy później proponowano mu powrót, nie skorzystał. Samodzielnie rozwijał karierę kompozytorską, odnosił sukcesy, zdecydował się też na emigrację.

Paryżanin

W roku 1933 Roman Maciejewski przeniósł się do Paryża. W domu, gdzie mieszkał, sąsiedował z Haliną Czerny-Stefańską. Dzięki uprzejmości i wpływowi Ignacego Jana Paderewskiego, wstąpił w poczet uczniów Nadii Boulanger. W swoich późniejszych wspomnieniach, Maciejewski mówi jednak o bardzo nieznacznym wpływie szkoły Boulanger na własny rozwój twórcy. W Paryżu zawiązał także znajomości m.in. z Igorem Strawińskim, Alfredem Casellą, Dariusem Milhaudem, Arthurem Honeggerem, Albertem Rousselem, Mauricem Ravelem, Francisem Poulenciem, Czesławem Miłoszem, czy Aleksandrem Tansmanem. Jeśli chodzi o kompozycje Maciejewskiego powstałe w tamtym paryskim czasie, wyróżnić należy *Koncert na dwa fortepiany*. Jego polska premiera miała miejsce w Warszawie, w kinie Roma, 23 II 1937 r. Atmosferę tamtego wydarzenia oddał w swej recenzji Jerzy Waldorff: „Przyjęcie, jakiego doznało to dzieło, trudno nazwać sukcesem – było to o wiele więcej. Ludzie podzieliли się na szereg grup: jedni trwali w zachwycie, drudzy dyskutowali zaciekle, trzeci oświadczyli po prostu, że nic nie rozumieją, ale czują wielkie rzeczy kryjące się w tym *Koncercie*. (...) *Koncert* Maciejewskiego jest w jego twórczości świadomym odwróceniem od tak dziś modnych stylizacji ludowych. (...) Jeśli młoda muzyka zarzuci pogoń za oryginalnością i aplauzem tłumów, a będzie przepojona tak głęboką powagą i poczuciem odpowiedzialności jak muzyka Maciejewskiego, to niedługo powróci epoka Bachów, Haendlów i Mozartów.”

Rok 1937 zapisał się także w życiu Romana Maciejewskiego śmiercią Karola Szymanowskiego. Młody kompozytor okazał się wówczas pomocny przy uroczystościach żałobnych, godnie oddając hold swemu Mistrzowi.

Wielkie przemiany

Współpracując z baletem Kurta Joossa, Maciejewski wdał się w romans ze szwedzką tancerką Elvi Gallén. 19 XII 1938 r., młodzi wzięli ślub. Ich wakacje 1939 r. w Göteborgu zakłócił wybuch II wojny światowej. Maciejewski podjął decyzję pozostania w Szwecji. Lata wojny były jednak dla młodej pary niezwykle ciężkie, naznaczone poważnymi chorobami obojga. Wtedy jednak kompozytor dokonał radykalnej przemiany swojego światopoglądu i nawyków: zainteresował się filozofią Dalekiego Wschodu, pamiętnikami Paramhansy Yoganandy, medycyną. Powziął ascezę, medytację, jogę, przeszedł na wegetarianizm.

Prawdopodobnie, z tej wdzięczności za uzdrowienie, w roku 1943 przystąpił Maciejewski do pracy nad swym najwybitniejszym dziełem, *Requiem*. Prawdopodobnie, istnieje bowiem inna wersja, mówiąca, jakoby *Requiem* miało być podziękowaniem Bogu za zakończoną wojnę, a poświęcone pamięci wszystkich poległych podczas sześćdziesięcioletniej tragedii ludzkości i „wszystkich wojen wszech czasów”. Tak, czy inaczej, *Requiem* Romana Maciejewskiego jest owocem wdzięczności. W liście do brata Zygmunta (prawdopodobnie z 1947 r.), tak o nim pisał: „Powracam do zdrowia i (...) pracuję nad największym może dziełem mego życia. Czuję, jakbym się rodził po raz drugi, ale tym razem jako świadomy swych celów i roli, doświadczeniem życiowym zahartowany, z entuzjazmem w przyszłość patrzący, życiem się radujący i w pokorze się ćwiczący sługa boży.”

Praca nad dziełem zajęła kompozytorowi około piętnastu lat. Stworzył monumentalną, trwającą przeszło dwie godziny mszę, w której wykorzystał pełny tekst liturgiczny.

Prócz *Requiem*, skomponował wówczas Maciejewski szereg innych utworów, głównie fortepianowych, których był też pierwszym wykonawcą. Ponadto akompaniował śpiewakom i dawał recitale złożone z dzieł klasyków, w tym oczywiście Fryderyka Chopina. Podjął się także Maciejewski niełatwej sztuki pisania kompozycji-opracowań, biorąc na warsztat chociażby *24 Kaprysy na skrzypce solo* op. 1 Paganiniego i nadając im atrakcyjny kształt na skrzypce i fortepian. A świeżo nawiązane znajomości z Ingmarem Bergmanem i Knutem Strömrem, zaowocowały również muzyką do sztuk teatralnych.

Niestety, małżeństwo Maciejewskiego nie układało się pomyślnie. Choroba i długotrwała rozłąka, a także podatność żony na destrukcyjne wpływy ze strony matki, doprowadziło do rozwodu. 12 września 1950 r. opuścił kompozytor Szwecję, udając się najpierw na kilka miesięcy do Szkocji, następnie zaś do Stanów Zjednoczonych, które miały stać się kolejnym miejscem jego emigracji, aż do roku 1976. I tutaj prowadził Maciejewski ożywioną karierę kompozytora, pianisty, korepetytora baletu, a nawet kościelnego organisty.

Kłopoty z *Requiem*

Bardzo ważne okazały się dla Maciejewskiego lata 1959–1960, kiedy to za *Requiem*, swoje „opus vitae”, jak je nazywał, otrzymał Nagrodę Fundacji I. J. Paderewskiego, następnie zaś udał się do Polski. *Requiem* miało mieć bowiem swą premierę

podczas IV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” (20 IX 1960 r. w Filharmonii Warszawskiej, pod dyrekcją kompozytora).

Requiem Romana Maciejewskiego wzbudziło kontrowersje wśród krytyków. Duża ich część, jako, iż prezentacja dzieła miała miejsce podczas Warszawskiej Jesieni, zarzucała kompozycji eklektyczność, archaiczny język i brak nowatorstwa dźwiękowego. Oddając *Requiem* sprawiedliwość, Ludwik Erhardt w taki oto sposób wypowiadał się o nim: „Mam nieodparte wrażenie, że był to jeden z nielicznych na festiwalu naprawdę szczerych i uczciwych utworów. Właśnie dlatego, że zachowawczy i eklektyczny – w Warszawie w 1960 r., gdzie tylu świetnych muzyków sprzedaje indywidualność za cenę jednego z wielu przemijających, modnych i przynoszących tylko rozgłos eksperymentów, o często wątpliwej wartości artystycznej”.

Co ciekawe, amerykańska premiera *Requiem*, która miała miejsce 1 listopada 1975 r. w Los Angeles, przyniosła kompozytorowi bardziej jednoznaczny sukces.

Ostatnie lata

Tymczasem po powrocie do USA, Roman Maciejewski oddał się przede wszystkim pracy z The Roman Choir, zgłębianiu muzyki religijnej, ale też pisaniu takowej dla zespołu.

Z początkiem lat 70. kompozytor popełnił rzecz bez precedensu w swojej karierze: stworzył muzykę do filmu telewizyjnego. Podjął się także nauczania kompozycji. Wkrótce jednak zdecydował rozstać się z Ameryką. Na początku roku 1977 Maciejewski opuścił USA. Po kilku tygodniach spędzonych na Wyspach Kanaryjskich, udał się do Szwecji, gdzie, jak się okazało, miał już osiedlić się na stałe (ponownie i tym razem dożgonnie). Zmiany zaszły także w życiu osobistym Maciejewskiego. W roku 1982 ponownie związał się z kobietą. Tą wybranką była Elsie Thoreson. Nie zamieszkali jednak wspólnie. W ostatnich latach życia Maciejewski komponował niewiele (w zasadzie tylko fortepianowe *Mazurki*), zajął się natomiast rewizją dotychczasowych dzieł. Dużo podróżował, w tym do Polski. Trzy ostatnie lata upłynęły jednak pod znakiem poważnych problemów zdrowotnych. Roman Maciejewski zmarł 30 IV 1998 r. w Göteborgu. Jego ciało przewieziono do ojczyzny, do rodzinnego Leszna.

Epilog

Życie mego brata to bajecznie kolorowa opowieść – rozpoczyna swój artykuł w „Przekroju” w 1995 r. Wojciech Maciejewski. Opowieść o człowieku, który stale poszukiwał, człowieku bezkompromisowym, człowieku, który pragnął pomóc drugiemu człowiekowi odnaleźć drogę do Boga. Taka jest też twórczość Romana Maciejewskiego – niezwykle interesująca, z początku silnie awangardowa, potem – zwracająca się ku tradycji, uniwersalnemu brzmieniu i przekazowi, często nawiązująca do folkloru (nie tylko polskiego!), czasem neoklasyczna i często bardzo uduchowiona.

„Życie jest krótkie, zwłaszcza, jeżeli się na nie patrzy wstecz. Tym bardziej dobrze jest żyć chwilą obecną (...) – tylko ci, co żyją w każdej chwili teraźniejszości, umieją cieszyć się życiem, tym boskim darem dla ludzi tu na ziemi – ci, co ustawicznie uciekają w przeszłość lub w przyszłość, tracą okazję do pełnego życia w chwili obecnej, które jest przygotowaniem do wiecznego bytu, w którym nie ma czasu i przestrzeni (...)”.

Debiut Tria Alegrija i muzyka J. B. Kleczyńskiego

z wiolonczelistą Przemysławem Wierzbą, skrzypaczką Marią Miłkowską i altowiolistką Magdaleną Sierpień-Wywrocką rozmawia Łukasz Kaczmarek

Nagrali państwo płytę z utworami Jana Baptisty Kleczyńskiego. Skąd taki pomysł? Kleczyński jest wszak niemal doszczętnie dziś zapomnianym twórcą...

Odpowiedź na pana pytanie będzie zapewne dość zaskakująca... Faktycznie, osoba i twórczość Jana Baptisty Kleczyńskiego jest zapomniana – niech świadczy o tym fakt, że tria smyczkowe przez nas nagrane znalazłem... kilka tygodni przed wysłaniem zgłoszenia do udziału w IX Konkursie na Projekt Nagraniowy „Zapomniana muzyka polska” zorganizowanym przez wydawnictwo Acte Préalable. I przyznać w tym miejscu muszę, że jest to dziełem szczęśliwego zbiegu okoliczności... Pod koniec 2011 r. w moje ręce trafił egzemplarz *Muzyka21* z informacją o IX Konkursie. W pierwszej chwili pomyślałem sobie, że odnalezienie cyklu kompozycji na trio smyczkowe w składzie: skrzypce, altówka i wiolonczela, polskiego, zapomnianego kompozytora graniczy z cudem i uznałem, że to nie jest projekt dla naszego zespołu. Zacząłem jednak przeszukiwać różne źródła nutowe i oto na stronie Petrucci Music Library trafiłem na niewiele mi wówczas mówiące nazwisko Kleczyński i jego opus 4., na które składa się sześć triów smyczkowych na skrzypce, altówkę i wiolonczelę. Entuzjazm pojawił się po pierwszej próbie naszego zespołu, kiedy okazało się, że „ciekawie brzmi” i padły porównania, niech wspomnę jedno, Marysi Miłkowskiej – „to taki polski Mozart”...

Jakie walory artystyczne posiadają tria Kleczyńskiego? Do jakich innych kompozycji można by je przyrównać? A co pana szczególnie w nich urzeka?

Te tria smyczkowe posiadają wiele cennych walorów artystycznych. Wśród nich wymienić należy śpiewną, wdzięczną



Trio Alegrija – od lewej: Magdalena Sierpień-Wywrocką, Przemysław Wierzbą, Maria Miłkowska

melodykę, klarowną klasyczną formę oraz przejrzystą fakturę. Warto także dodać, że tria Kleczyńskiego są dobrym przykładem rozwoju jego warsztatu kompozytorskiego. Pierwsze trzy tria wykazują cechy charakterystyczne klasycyzmowi, natomiast pozostałe przejawiają tendencje romantyczne. Zauważyć to można zwłaszcza w częściach środkowych utrzymanych w powolnych tempach. Dzieła Kleczyńskiego niewątpliwie nawiązują do utworów W. A. Mozarta. Słychać to zwłaszcza w I części *Tria nr 2*, która przypomina *Koncert skrzypcowy G-dur KV 216*. Część II *Tria nr 6*, to popularna w XVII i XVIII w. siciliana – taniec pojawiający się w twórczości takich kompozytorów jak Pergolesi, Vivaldi, Bach.

Jak przebiegała państwa praca nad przygotowaniem utworów? Jak przebiegały próby, potem nagrania?

Pracę rozpoczęliśmy od przygotowania pierwszych trzech *Triów* Kleczyńskiego – C-dur, G-dur i D-dur. Pozostałych trzech *Triów* nie mogliśmy odnaleźć nigdzie. Okazało się jednak, że Jan A. Jarnicki w swych zbiorach posiada partyturę brakujących – Es-dur, B-dur i A-dur. Po ustaleniu kwestii formalnych związanych z realizacją projektu zgodził się udostępnić nam brakujące nuty i w czasie wakacji przygotowaliśmy trzy ostatnie *Tria*. A było nad czym pracować... Partytura miejscami okazała się mało czytelna. Natrafiliśmy też na błędy tekstowe, które udało się wyjaśnić pracując nad Kleczyńskim pod mistrzowskim okiem prof. Piotra Reicherta podczas VIII Europejskich Warsztatów Muzycznych w Kołobrzegu. Ostatnie próby przed wyjazdem na Śląsk zaowocowały nowymi pomysłami interpretacyjnymi. Nagranie wszystkich 6. *Triów* op. 4 Kleczyńskiego zrealizowane zostało w dniach 22–24 sierpnia 2012 r.

w kościele Ewangelicko-Augsburskim w Mikołowie. Reżyser dźwięku czuwał w tym czasie nad każdym szczegółem, ze słuchawkami na uszach wychwytyjąc najdrobniejsze usterki. Szczekający pies, nadchodząca burza i deszcz uderzający w zadaszenie kościoła – takie dodatkowe efekty akustyczne pojawiły się kilkakrotnie podczas nagrań. Mogę jednak zapewnić wszystkich, że na naszych płytach ich nie odnajdą. Wyśmienita akustyka i atmosfera w mikołowskim kościele wręcz wymarzona do grania muzyki kameralnej, rekompensowały te chwilowe „zakłócenia” i sprawiły, że całe opus 4. Jana Kleczyńskiego nagraliśmy w dwa i pół dnia!

Czy mieli już państwo okazję zaprezentować tria Kleczyńskiego publiczności? Jaka była reakcja? A może mają państwo w planach jakieś koncerty?

Tak. W programie jednego z naszych koncertów kameralnych, który odbył się w Kielcach, jeszcze przed zgłoszeniem naszego udziału w konkursie wydawnictwa Acte Préalable, znalazło się *I Trio C-dur*. Muszę przyznać, że owa kompozycja została odebrana przez publiczność z należnym uznaniem. Dowodem na to niech będzie fakt, że po występie podszedł do nas jeden ze słuchaczy, który najwidoczniej nie zapoznał się z programem koncertu. Urzeczony – jak to określił – „elegancją zawierającą się w dźwiękach tego utworu” był ciekaw nazwiska jego autora. Spytał też, czy jest dostępne nagranie tejże kompozycji. Nie spodziewałem się wtedy, że za kilka miesięcy zrealizujemy je właśnie my.

Jakie inne kompozycje znajdują się w repertuarze Triu Alegrija? A jakie mają państwo plany, czy pracują państwo nad jakimiś nowymi, nie będącymi dotąd w repertuarze, dziełami?

W naszym repertuarze znajdują się kompozycje pochodzące z różnych epok, począwszy od baroku po współczesność. Gramy utwory takich mistrzów jak Haydn, Mozart, Schubert. W najbliższym czasie zamierzamy włączyć do naszego repertuaru tria smyczkowe Bohuslava Martinů. Są to kompozycje napisane z dużym rozmachem. Z pewnością ich przygotowanie da nam dużo satysfakcji.

W tym miejscu wspomnieć należy, że Trio Alegrija jest otwarte na współpracę, a także nie stroni od wykonywania muzyki kameralnej skierowanej do szerszej publiczności. W ostatnim czasie mieliśmy okazję przygotować cykl utworów Astora Piazzolli na kwartet smyczkowy i akordeon, nie pierwszy raz skład nasz rozszerzając o dwóch wspaniałych muzyków – akordeonistę Krzysztofa Korbana oraz skrzypka Marcina Kostkę.

Czy mają państwo w repertuarze utwory szczególnie wam bliskie, które mogliby określić mianem „wizytówek” Triu?

Owszem. To zbiór sześciu popularnych utworów wywodzących się z Ameryki Łacińskiej, wśród których jest między innymi słynne *Bésame Mucho* napisane przez Consuela Velázqueza. To kompozycje, od przygotowywania których rozpoczęliśmy naszą współpracę, dlatego będą nam przypominać rok 2010, w którym Trio Alegrija powstało.

A jakie są pana ulubione dzieła muzyki kameralnej (także jako słuchacza)?

Kompozycje symfoniczne, koncerty solowe poznajemy najpierw – jako twórczość bardziej popularną od muzyki kameralnej. Moje zainteresowanie wzbudzają przede wszystkim kompozycje kameralne tych twórców, których muzyka symfoniczna nie pozostaje mi obojętna. Należałoby więc spytać, jakich kompozytorów cenię najbardziej. Beethoven, Brahms, Schumann – to tylko początek listy moich ulubionych twórców... Ostatnio z zaciekawieniem słucham też muzyki kameralnej współczesnych kompozytorów, wśród których szczególnie miejsce zajmuje H. M. Górecki.

Proszę opowiedzieć nam o Triu Alegrija. Jak długo grają państwo razem? Jak doszło do nawiązania współpracy?

Trio Alegrija istnieje od połowy roku 2010. Skrzypaczka Maria Miłkowska dołączyła do nas w roku 2011. To krótki czas. Mogę jednak powiedzieć, że to, co już jest za nami, napawa optymizmem. Nadrzędnym celem przyświecającym nam wszystkim i każdemu z osobna jest muzyka – odkrywanie jej piękna, dzielenie się nim ze słuchaczami i czerpanie osobistej satysfakcji z dobrze wypełnionej artystycznej misji. Nigdy zapewne Trio Alegrija nie powstałoby, gdyby nie Orkiestra Filharmonii Świętokrzyskiej, której wszyscy jesteśmy muzykami: Maria Miłkowska od roku 2011, Magdalena Sierpień-Wywrocka od 2010, ja – od 2007. Tutaj zbiegły się nasze drogi, co zaowocowało powstaniem Triu Alegrija.

Czy czerpią państwo z jakichś wzorców, czy raczej starają się kroczyć własną ścieżką? Jakie zespoły kameralne państwo podziwiają?

Nim powstało Trio Alegrija każdy z nas, kształcąc się muzycznie, miał kontakt z wieloma pedagogami, słuchaliśmy świetnych zespołów, uczestniczyliśmy w kursach mistrzowskich. Niewątpliwie doświadczenia te wskazały nam muzyczną drogę, której warto się trzymać.

Inspirujące są dla nas wykonania kwartetu Camerata, Kwartetu Śląskiego i zagranicznych: Emerson, Amadeus, Brandis. Wśród wzorców, z których czerpiemy jest również Leopold String Trio. Pełne, głębokie brzmienie, przemyślane interpretacje, indywidualny styl wykonawczy w grze tych zespołów są dla nas niedoścignionym ideałem.

Nie chcemy jednak ograniczać się do naśladowania mistrzów. Próbuje znaleźć,

wpracować swój własny styl, oryginalny język muzyczny. Mamy świadomość, że ważne jest by grać w zgodzie z duchem epoki, z której pochodzi dana kompozycja, ukazywać piękno, jego różne odcienie kryjące się w dźwiękach muzyki. To cele, które nam przyświecają.

A pan, wiolonczelista, jakich artystów ceni sobie najbardziej?

Wiele lat temu, będąc jeszcze uczniem PSM w Kielcach, postanowiłem znaleźć „wzorcowe” wykonanie *Preludium w II Suity na wiolonczelę solo* Jana Sebastiana Bacha. Pomysł to dziwny – trzeba przyznać. Zgromadziłem pokaźną ilość nagrań. Większość przypadła mi do gustu ale tylko jedno okazało się wyjątkowe. Było to wykonanie wspomnianego dzieła należące do Jacqueline du Pré. Pochodziło prawdopodobnie z okresu, kiedy wiolonczelista walczyła już z nieuleczalną w tamtym czasie chorobą – stwardnieniem rozsianym. Z tego też zapewne względu nie było idealne technicznie, jednak narracja, napięcie muzyczne budowane na przestrzeni utworu, perfekcyjne dysponowanie czasem muzycznym – wszystko to sprawiło, że bez wahania dokonałem wyboru. Wtedy też zrozumiałem, co dla mnie jest najistotniejsze w sztuce gry, czego będę szukał u innych, do czego sam będę dążył.

Co jest zatem dla pana najważniejsze, gdy wykonuje pan muzykę kameralną, gra w zespole?

Według mnie, gra w zespole kameralnym to sztuka dialogu. Ta muzyczna dysputa staje się interesująca, kiedy wykonawcy wzajemnie słuchają się i uzupełniają oraz wiedzą, w którym momencie przekazać głos „kolejnemu rozmówcy”.

A co robią państwo na co dzień? Czy grają w orkiestrach, większych zespołach, a może prowadzą karierę solistyczną, bądź udzielają się na polu pedagogicznym?

Każdy z nas jest etatowym muzykiem orkiestrowym. Pracujemy w Filharmonii Świętokrzyskiej im. Oskara Kolberga w Kielcach. Udzielamy się także na polu pedagogicznym, ucząc w szkołach muzycznych i placówkach kultury województwa świętokrzyskiego. Mimo to znajdujemy czas na wypoczynek – wszak nie tylko pracą się żyje.

Bardzo dziękuję za interesującą rozmowę, życząc Triu Alegrija wielu sukcesów!

Księżycowe podróże muzyczne przez mroki duszy

Lesław Czapliński

Swą podróż przez mrok rozpoczął Arnold Schoenberg kameralnie, od *Sekstetu „Rozświetlona noc”* op. 4 (1899), opracowanego potem w roku 1917 na orkiestrę smyczkową. Inspiracją dla tej kompozycji był wiersz Richarda Dehmela, w którym „Dwoje ludzi wędruje przez martwy las/Księżyc w ślad za nimi podąża wraz/Księżyc płynie ponad wyniosłe dęby/Żaden obłok nie kładzie się na niebiesiech/W ich blasku rysują się czarne wręby/A głos kobiecy wokół się niesie”. Ona wyznaje mu, że zanim go poznała, związała się z pewnym cudzoziemcem, którego dziecka teraz się spodziewa. On obiecuje jej dojrzeć w tym dziecku zaczyn uczucia, które na trwałe ich połączy.

Utwór rozwija się z wolnego tematu na wzór Brucknerowsko-Mahlerowskiego *Adagia*, a przebiegiem muzycznym rządzą prawa „niekończącej się melodii” Wagnera, a więc brak kadencyjności prowadzi do nierozwiązywanego kulminacji, co wywołuje wrażenie nieustannej eskalacji napięcia. Nastrój niepokoju budują tremola, a kulminacje wyznaczają wyeksponowane pizzicata oraz triole i sekstole w partii skrzypiec (motyw popełnionego przez kobietę „grzechu”), podczas gdy solowymi dźwiękami skrzypiec i altówki przemawia sama para doświadczonych przez los kochanków. Motyw wybaczenia i pojednania daje znać o sobie w wysokim rejestrze skrzypiec. Wzburzone fale napiętości nie chcą tak szybko ucichnąć, choć przynajmniej dwukrotnie prosiło się o wcześniejsze zakończenie utworu, na przykład wraz ze ściszonymi arabeskami skrzypiec. Jest to jeszcze świat tonalny, z dominującym w nim d-moll.

Podczas swojego pierwszego pobytu w Berlinie, na przełomie lat 1901 i 1902, Schoenberg zatrudniony był jako kierownik muzyczny w literackim kabarecie „Überbrettli” Ernesta Wolzogeny, działającym przy Bunte Theater. Skomponował wówczas osiem pieśni kabaretowych – *Brettli-Lieder* – spośród których wyróżnia

się *Nocny marek (Nachtwandler)*. I to nie tylko tematyką (wiersz Gustava Falkego), ale i poszerzeniem fortepianowego akompaniamentu o werbel, pikulinę i trąbkę. W dosłownym tłumaczeniu tytuł brzmi *Lunatyk*, ale z treści wynika, iż rzecz dotyczy nie tyle chorobliwego wpływu księżyca na ludzkie zachowanie, co birbanta, pod osłoną nocy korzystającego z uciech życia (sam nazywa siebie „księżycowym pocieszniem”).

Siedem lat później powstał cykl dzieł w pięciu upiornych monodramów – *Erwartung (Oczekiwanie)* op. 17, stanowiących apogeum muzycznego ekspresjonizmu. Rzecz rozgrywa się w nocy (jeszcze bardziej obsesyjnie powraca tu motyw księżyca), a kończy o świcie, który odbierze bohaterce resztkę nadziei, że to, co przytrafiło się jej w mrokach nocy, było tylko przywidzeniem, złym snem, a co za tym idzie, już na zawsze będzie musiała przyjąć do wiadomości okrutną prawdę o śmierci ukochanego.

Według Alexandra Carpentera autorka libretta – Marie Pappenheim, studentka medycyny – miała inspirować się przy tworzeniu tekstu opisanym przez Zygmunta Freuda przypadkiem nie tyle Anny O., czyli jej krewnej, Berty Pappenheim (we wspólnie z Josephem Breuerem pracy *Studium nad histerią* z 1895 r.), jak się powszechnie przypuszcza (na ten trop wskazywał na przykład Theodor Adorno w poświęconym Schoenbergowi studium z *Filozofii nowej muzyki*), lecz Dory (przywołanym już samodzielnie przez Freuda dziesięć lat później), a zwłaszcza drugiego snu tej ostatniej o lesie i znajdującym się w nim dworcu kolejowym. Przemawiałaby za tym huśtawka skrajnych nastrojów, w jakie co chwila popada bohaterka, doświadczająca na przemian napadów lękowych, ataków zazdrości, stanów zubożenia i skrajnej euforii. Wszelako sam las w nocy, stanowiący miejsce akcji, wydaje mi raczej wytworem niemieckiej tradycji artystycznej, poczynając od braci Grimm poprzez Webera

po Wagnera, stanowiącym raczej przejaw nieświadomych treści zbiorowego ducha. Kobieta, wędrując przezeń, dociera do progu domu, gdzie znajduje martwe ciało kochanka. Nasuwa się kilka wyjaśnień zachodzących zdarzeń: bohaterka rzeczywiście poszukuje kochanka, od trzech dni nie dającego znaku życia, a z którym była umówiona, i w końcu odnajduje jego ciało, nie chcąc wszakże dopuścić do siebie faktu jego śmierci. A może sama zabiła go z zazdrości, w związku z podejrzeniem o zdradę, popełnioną z mieszkającą w domu kobietą (wskazywałyby na to jej skrwawione ręce i twarz, ukazujące się wraz z pojawieniem się światła księżyca)? Albo wszystko wymyśliła z powodu braku zaspokojenia i jest to wyłącznie jej monolog wewnętrzny, a cała sceneria stanowi wyłącznie wytwór jej chorej wyobraźni. Jedynym, niemym towarzyszem jej wędrówki i dramatu, jest księżyc, któremu bohaterka przydaje cech osobowych (przypisuje mu zarówno życzliwość, gdy dostarcza więcej światła, jak i złośliwość, a kiedy indziej wydaje się jej, że spogląda on z przerażeniem lub zatacza się niczym pijany), co sprawia, że jest nie tylko elementem scenerii, ale wręcz świadkiem wydarzeń, czy nawet ich współuczestnikiem. Motyw księżyca przywodzi na myśl podobną, związaną z nim niepokojącą aurę w *Salome*, tragedii Oscara Wilde’a i opartym na niej dramacie muzycznym Richarda Straussa, powstałym sześć lat przed *Oczekiwaniem*, a zapowiadającą wiszący w powietrzu dramat (Paziowi dziwny wygląd księżyca przypomina kobietę wstającą z grobu, Herodowi szaloną i pijaną, skoro w jego oczach zatacza się pośród chmur, a *Salome*, w przypiływie perwersyjnego pożądania, kojarzy się z ciałem Jana, by w finale zostać przesłoniętym przez chmurę, skrywającą przed wzrokiem dokonujące się niegodziwości). Z *Salome* spokrewnia utwór Schoenberga dodatkowo motyw pocałunków, składanych na martwych ustach ściętej głowy świętego

Jana oraz odnalezionego ciała kochanka. Pojawiają się ponadto motywy wizualne przypominające kompozycje sceniczne W. Kandinsky'ego, który skądinąd zachęcał Schoenberga do systematycznego zajęcia się malarstwem po okresie prób tegoż na tym polu.

Oczekiwanie składa się z dziewięciu krótkich ogniw, oddzielonych od siebie krótkimi interludiami instrumentalnymi. Najdłuższe i najbardziej złożone jest piąte, środkowe. Rządzi nimi paralelna dramaturgia muzyczna, albowiem w każdym pojawia się dramatyczna kulminacja, przybierająca formę wokalną z pogranicza krzyku (w chwili rozpoznania ciała kochanka, przy słowie „Hilfe” – „Pomocy” – głos wznosi się do *h*”). Współtworzą one trzy, odpowiadające im sceny, i czwartą, obejmującą pozostałe, kiedy bohaterka znajduje ciało kochanka. Kompozytor wykorzystuje w tym celu wyjątkowo zróżnicowany zestaw środków muzycznych: wyzwoloną z tonalności harmonikę, atematyczną melodykę, na którą składają się krótkie, rwące się frazy, odmalowujące grozę scenerii ostinato, a w orkiestrowym akompaniamencie stosuje ponadto zasadę melodyki barw brzmieniowych (Klangfarbenmelodie).

Po raz pierwszy w Polsce *Oczekiwanie* zaprezentowano podczas „Warszawskiej Jesieni” w 1965 r. w wykonaniu Elisabety Neculce Cartis oraz Orkiestry Kinematografii Rumuńskiej pod dyrekcją Constantina Bugeanu.

Wspomniany motyw księżycy – „I znów księżycy bladej blask/Jak wino splywa w kielich morza” (tł. Stanisław Barańczak) powróci trzy lata później w jego *Księżycowym Pierrocie*, a konkretnie za sprawą wykorzystanych w nim wierszy, poczynając od przywołanego ustępu z otwierającego cykl „Pijanego księżycy”. Poświata księżycy, wydobywająca biel róż, powraca w następnym – „Kolombinie” – by towarzyszyć z kolei charakteryzacji tytułowego bohatera w „Fircyku” oraz nocnej pracy kobiety w „Bladej pracze”. Przybiera postać chorego księżycy w wierszu tak zatytułowanym, przemieniającym się w wiszący nagi miecz w „Ścięciu”, wreszcie białej plamy, której Pierrot na próżno stara się pozbyć ze swoich pleców w „Plamie księżycowej” (motyw księżycy w znaczący sposób dla aury dzieła powróci w rozstrzygających scenach *Wozzecka*, pierwszej dodekafonicznej opery autorstwa Albana Berga,

ucznia Schoenberga. Na chwilę, zanim *Wozzeck* zabije Marię, ta zwraca uwagę na wschodzący na czerwono księżyc, a gdy tytułowy bohater wraca na miejsce zbrodni, odczuwa lęk, że wyda go księżyc, który w jego oczach jawi się skrwawionym. Również przechodzący tamtędy Kapitan dostrzega purpurę księżycy.). Podobnie jak w *Oczekiwaniu*, przebieg *Księżycowego Pierrota* rozpięty jest pomiędzy wstrząsającą wizją zapadającej ómy nocnej wskutek zlatujących się i przesłaniających światło słońca monstrualnych ciem-harpii, jakby rodem z *Caprichos* Goyi, a finałowym braskiem, przywodzącym na myśl pod względem treści, ale w żadnym wypadku muzycznego brzmienia, *Alborada del gracioso* Ravela.

Dwudzieste pierwsze opus Schoenberga swą nokturnową tematyką może też kojarzyć się ze *Światłem księżycy*, cyklem miniatur fortepianowych Claude'a Debussy'ego. Skomponowane zostało do dwudziestu jeden oniryczno-dekadencjonalnych wierszy Alberta Girauda w niemieckim tłumaczeniu Ottona Ericha Hartlebena. Odnaczają się one duszną atmosferą niczym z sennego koszmaru, w którym erotyczna perwersja sąsiaduje z bluźnierstwem. Albowiem jest „to świat gorączkowych marzeń, w których groteska przeplata się z makabreską” (Leszek Polony). Na przykład *Czerwona msza*, w której Pierrot posługuje się własnym sercem jako upiornym komunikantem, przywodzi zarazem na myśl podobne wizerunki Chrystusa, a przejmującą „Madonnę”-Pietę, uznać można za swoiste „Stabat mater” Schoenberga, mimo że w tym czasie on sam był, przynajmniej formalnie, luteraninem.

Ponadto można dostrzec pewne zbieżności z niektórymi motywami z jednej z wcześniejszych *Pieśni kabaretowych*, a mianowicie trzecią, *Niewymagającym kochankiem* do słów Hugona Salusa. Jego łysina, służąca swawolom z kotem ukochanej, powraca w *Nikczemności* i *Serenadzie* (numerach: 16 i 19 *Księżycowego Pierrota*), w których głowa Kasandra wykorzystywana jest jako popielnica przez palącego tytoń Pierrota oraz pudło rezonansowe do gry smyczkiem.

Sezon 1912/13, przynajmniej na gruncie muzyki, zapisał się jako zarazem przełomowy dla jej dalszego rozwoju. Podczas paryskiej premiery *Święta wiosny* Strawińskiego dochodziło do

kłótni i bijatyki między bardziej krewkimi widzami, oburzonymi i wyrażającymi swój protest, lub przeciwnie, zachwyconymi, a panujący na widowni tumult skutecznie zagłuszał muzykę. Tak jak dzieło Strawińskiego zrewolucjonizowało muzykę i sztukę tańca, tak o pół roku wcześniejszy *Księżycowy Pierrot* Schoenberga zrewolucjonizował sztukę wokalną, choć nie wywołał większych sprzeciwów i spotkał się raczej z życzliwym zainteresowaniem publiczności i krytyki. Azali berlińskie środowisko artystyczne byłoby bardziej otwarte i postępowe od paryskiego? Strawiński skądinąd obecny był na jednej z prób poprzedzających prawykonanie *Pierrota* i zanotował: „osiągnięcia tej partytury w warstwie instrumentalnej są według mnie niezaprzecalne” (*Kroniki mego życia*, tł. Juliusz Kydryński, Kraków 1974, s. 44).

Po włosku melodramat po pierwsze oznacza po prostu operę jako gatunek, a po drugie melodyczno-rytmiczną recytację na tle akompaniamentu (Emma Carelli posłużyła się nią, ustanawiając w Tosce praktykę przejmującego wygłaszania w ten sposób znamiennej kwestii nad zwłokami Scarpai: „I przed nim drżał cały Rzym!”). I do tego drugiego rozumienia nawiązał właśnie Schoenberg. Zarazem jednak, jako nowoczesny artysta, nie chciał w żaden sposób zrezygnować ze swoich autorskich uprawnień, stąd deklamacji nadał ścisłą formę, zapisując zarówno pojawiające się wysokości dźwięków, jak i ich wartości rytmiczne. Ten jej typ zwykło się określać mianem „śpiewnej mowy” (Sprechgesang), choć sam kompozytor w tym kontekście przywołuje termin „mówiącego głosu” (Sprechstimme). Poza tym, w przeciwieństwie do *Rozświetlonej nocy* jest to już świat dźwiękowy w pełni atonalny.

Księżycowy Pierrot, po swojej premierze 16 października 1912 r. w Berlinie, z udziałem Albertiny Zehme, aktorki i pomysłodawczyni całego przedsięwzięcia w głównej roli, choć w stroju Kolombiny, i kompozytorem, dyrygującym zespołem instrumentalnym, ukrytym za zasłoną, zaczął pojawiać się na scenach w opracowaniach choreograficznych: Adolpha Bolma w Operze Chicagowskiej (1926), Roberta Goffreya w Nowym Jorku (24 marca 1955) i Glenna Tetleya, też w Nowym Jorku, 5 maja 1962. Wcześniej pomysł wystawienia baletowego przez Leonida Massine'a udaremnił kompozy-

tor, a inicjatywie Johna Cranka w 1958 r. sprzeciwili się z kolei jego spadkobiercy.

W Polsce *Księżycowy Pierrot* po raz pierwszy wykonany został na „Warszawskiej Jesieni” 20 września 1961 r. W wersji koncertowej przedstawili go: Marie-Thérèse Escribano z towarzyszeniem Ensemble „Die Reihe” pod dyrekcją Friedricha Cerhy, który zastąpił później dokończeniem opery Albana Berga *Lulu*. O solistce tak pisał Jan Weber: „Escribano wykonała ten utwór z niezwykłą dokładnością, kładąc jednak nacisk na stronę wyrazową dzieła. Jej wizja poetycka wyczarowała Pierrota, zmusiła go, by zszedł ze sfery fantazji na salę i w na wpół materialnej postaci błąkał się w swym lunatycznym uniesieniu, to wśród muzyków na estradzie, to wśród podekscytowanej publiczności – na przemian strasząc swymi grymasami, budząc litość swoim błazeńskim smutkiem, by za chwilę znów przerazić i wzruszyć do głębi tragizmem swego beznadziejnego poszukiwania” („Ruch Muzyczny” nr 21 z 1961, s. 13). Na estrady tego festiwalu powracał jeszcze trzykrotnie. 22 września 1969 r. w interpretacji Mary Thomas i The Pierrot Players pod dyrekcją Harrisona Birtwistle’a i Petera Maxwella Daviesa, co w następujący sposób podsumował Mirosław Kondracki: „The Pierrot Players z Londynu dał świetnie zrealizowanego *Pierrota lunaire* (znakomita wręcz Mary Thomas)” („Ruch Muzyczny” nr 22 z 1969, s. 4). Artystka wystąpiła w kostiumie, a wykonanie posiadało dramatyzowany charakter. Wydarzeniem był występ 26 września 1991 r. w tej roli aktorki filmowej Reineri Wernera Fassbindera i Margarethy von Rotty – Barbary Sukovej i Schönberg Ensemble, kierowanego przez Reinberta de Leeuwa – co tak relacjonował Antoni Buchner: „Trzecią gwiazdą pierwszej wielkości wśród zagranicznych wykonawców tegorocznego festiwalu był zgoła nie muzyk, lecz aktorka Barbara Sukova, primadonna sprechgesangu („śpiewo-mowy”). W jej olśniewającej interpretacji usłyszeliśmy *Pierrota lunaire* Schönberga. Właściwie wykonanie tego utworu wymaga wyszkolonego wokalnie głosu, jakim dysponowała Marie-Thérèse Escribano czy Helga Pilarczyk. (...) Od czasu pierwszej wykonawczyni, Albertyny Zehme (1912), po dziś właściwie nie-śpiewaczki frapowało zmierzenie się z tym utworem. Barbara Sukova, aktorka wielu dobrych filmów niemieckich, stwo-

rzyła kreację fenomenalną muzycznie – może tym bardziej, im bardziej oszczędną w środkach gry aktorskiej: wystąpiła bez »księżycowego« kostiumu, bez dziwnych świateł. Klasyk muzyki współczesnej w klasycznej interpretacji” („Ruch Muzyczny” nr 22/1991. Po raz ostatni 28 września 2012 r. z udziałem Agaty Zubel i Orkiestry Nowej Muzyki z Katowic pod dyrekcją Szymona Bywalca.

Swoją polską premierę sceniczną w przekładzie Stanisława Barańczaka miał 20 grudnia 1976 r. w Krakowskim Teatrze Muzycznym i został wtedy zestawiony z ujętą w formie baletowej, wspomnianą *Rozświetloną nocą* (*Verklärte Nacht*) (wcześniej utwór ten pojawiał się opracowaniach choreograficznych: Antony’ego Tudora – nowojorski Balet Theatre 8 kwietnia 1942 r. – Jiříego Kyliána – Nederlands Dans Theater w Hadze 21 października 1975 r.) i Rolanda Petita – Opera Paryska 6 maja 1976 r. – a w Polsce, po Krakowie, wystawił go Polski Teatr Tańca w Poznaniu w układzie Sandora Tótha i scenografii Conrada Drzewieckiego – 28 maja 1978 r.) Uzyskała ona interesujący kształt sceniczny. Tak o tym pisał Leszek Polony: „Akcja baletowa przebiega na dwóch planach. Niższy przedstawia akt erotyczny, miłość zmysłową, namiętną. Para kochanków w czerwonych kostiumach tańczy wśród czarnych »demonów nocy«. Na planie wyższym dokonuje się symboliczne zbliżenie i połączenie drugiej pary miłosnej, połączenie jakby w sferze duchowej, transcendentnej. Niewinny uścisk nagiej pary następuje po ustaniu akcji na niższym planie, jakby pointa spektaklu – rozjaśniając swym światłem ciemności” („Gazeta Południowa” nr 7 z 7/8/9 stycznia 1977, s. 5), a Tadeusz Kaczyński ujął to w następujący sposób: „Para tancerzy odzianych na odmianną w jasne trykoty, ustawiona na dwóch przeciwległych krańcach wysokiego podestu. Ich jedynym zadaniem jest zbliżanie się do siebie w ciągu pół godziny trwania utworu” („Ruch Muzyczny” nr 9 z 1977, s. 6-8). Obaj recenzenci zgodnie podkreślali pełną symbiozę pomiędzy czynnikiem choreograficznym i muzycznym: „Rzecz ciekawa: wizualna strona spektaklu nie odwodziła tu od muzyki, ale wręcz skłaniała do uważnego jej słuchania, ekspresja ruchu wspaniale wręcz korespondowała z ekstatycznymi uniesieniami melodyki” (Leszek Polony, tamże), „adekwatność ruchu rąk i nóg tancerzy

z ruchem dźwięków. Komponowanie obrazów scenicznych harmonizujących z eufonicznymi obrazami dźwiękowymi” (Tadeusz Kaczyński, tamże).

Wykonawczynią partii melodeklamowanej w *Księżycowym Pierrocie* była Jadwiga Gadulanka, a zespołem instrumentalnym kierował Robert Satanowski. Kształt sceniczny nadała przedstawieniu Krystyna Zachwatowicz, a treść zilustrowana została pantomimicznie. Znaczne spory wywołała kwestia prezentacji tak specyficznego dzieła w polskiej wersji językowej, o czym pisali w swych recenzjach Tadeusz Kaczyński i Leszek Polony: „Z poranionego sprechgesang krew broczyła obficie. W tej sytuacji Jadwiga Gadulanka skłaniała się raczej ku recytacji – czysto muzyczne walory »mówionego śpiewu« Schönberga, ujawniające się przy bardzo precyzyjnej jego realizacji, zostały zaprzepaszczone” (jw.). Bardziej docenił kreację artystki Kaczyński: „Jej wykonanie zawierało element ekspresjonistycznej przesady, oscylując niekiedy na granicy parodii (co jest – zdaniem Pocięja – zgodne z ideą autora), nigdy wszakże nie wpadając w groteskę” (jw.), natomiast zdaniem Jerzego Parzyńskiego „ten rodzaj śpiewu niezbyt odpowiada warunkom artystycznym tej cenionej naszej solistki (ze względu na gatunek głosu, rodzaj jego barwy), to jednak dzięki wzorowej technice i kulturze wokalne wywiązała się ze swych zadań w pełni zadowolająco” („Echo Krakowa” nr 291 z 27 grudnia 1976, s. 5).

Kilka dni wcześniej, 14 grudnia, w wersji estradowej i po niemiecku zaprezentowała *Księżycowego Pierrota* w Krakowie Helena Łazarska.

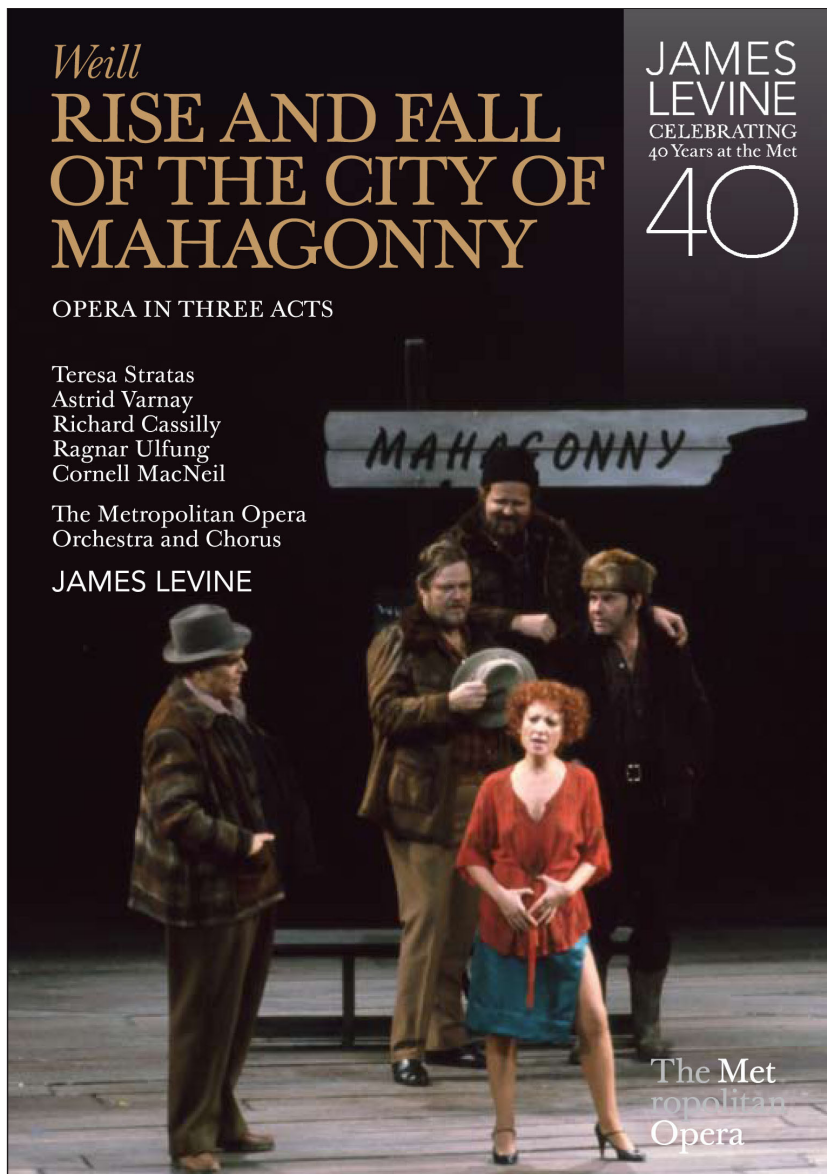
Po 37 latach *Księżycowy Pierrot* powrócił do Opery Krakowskiej, tym razem w jej nowym gmachu. Poprzedził go cykl ośmiu *Pieśni kabaretowych* (*Brettlieder*), a w charakterze preludium oraz interludium wykorzystano fragmenty dodekafonicznego już *Tria smyczkowego* op. 45. W ujęciu Agaty Zubel zabrakło mi wszelako większej drapieżności brzmieniowej, albowiem jej interpretacja odznaczała się dbałością o kulturę dźwięku, a przecież jest to utwór z rodzaju tych, które burząc zastany porządek, porażają zarazem śmiałym nowatorstwem, nie liczącym się z dotychczasowymi przyzwyczajeniami.☉

Divine Levine – boski Jimmy (16)

Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (10)

Rozkwit i upadek miasta Mahagonny

Basia Jakubowska



Weill

RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY

OPERA IN THREE ACTS

Teresa Stratas
Astrid Varnay
Richard Cassilly
Ragnar Ulfung
Cornell MacNeil

The Metropolitan Opera
Orchestra and Chorus

JAMES LEVINE

JAMES
LEVINE
CELEBRATING
40 Years at the Met

40

The Met
ropolitan
Opera

była ósmą produkcją powstałą w kreatywnej współpracy Levine/Dexter (pierwszą były *Nieszpory sycylijskie*). Levine wspominał też o wyjątkowej współpracy artystycznej z Teresą Stratas, którą umieszcza w nielicznej grupie prawdziwie wielkich śpiewaków, z którymi dane mu było pracować. Obecna podczas wszystkich prób w MET Lotte Lenya służyła wiedzą i doświadczeniem. Natychmiast też doceniła wspaniałą kreację Jenny, jaką stworzyła Stratas.

Recenzja opublikowana w New York Timesie po premierze nie była jednoznacznie pochlebna. Po pierwsze, pod znakiem zapytania postawiono sam projekt wystawienia opery Weilla w MET. Jak powszechnie wiadomo, wymyka się ona precyzyjnemu „zaszufladkowaniu”. Najtrafniej pewnie określić ją można jako teatr muzyczny. Ów, jak to określono „moralitet Brechta”, może okazać się dla wielu zbyt nachalnie powtarzający się, nużący, ale należy prawdziwie docenić doskonałą muzykę Weilla. Zbyttno też „wyglądono” ostrą brutalność prezentacji scenicznej. Miejscami jest zbyt romantyczna czy wręcz sentymentalno-liryczna. Dexter stworzył bardzo interesującą produkcję, ale znawcy teatru Brechta z pewnością wytkną mu wiele „oswojonych” na potrzeby MET fragmentów.

Warto jednak obejrzeć ten spektakl przede wszystkim ze względu na rewelacyjną kreację postaci Jenny. Stratas okazała się idealna wokalnie i pod względem temperamentu scenicznego. Ogromne uznanie musi też budzić doskonały występ Richarda Cassidy (Jimmy Mahoney). Cała obsada jest zresztą na szalenię wysokim i bardzo wyrównanym poziomie, a fizyczne postury znakomicie ko-

W wywiadzie opublikowanym w broszurze dołączonej do DVD James Levine mówi, że w wyniku rozmów z Johnem Dexterem zdecydowano włączyć do planów MET *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* jako ważne dzieło teatralno-operowe XX w. Około 1976 r. Levine i Dexter myśleli nawet o możliwości wystawiania w MET operetek Offenbacha czy Gilberta i Sullivana z obsadą takich gwiazd operowych, jak np. Regine Crespin, Joan Sutherland czy Marilyn Horne. Powody praktyczne zdecydowały o zarzuceniu pomysłu, tak więc *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* jest jedynym faktycznie zrealizowanym projektem owych artystycznych rozważań. Opera Weilla

respondują z wykonywanymi partiami. Astrid Varnay (urodzona w 1918 r.) nie ma już, oczywiście, najpiękniej brzmiącego głosu, ale akurat w tej produkcji to zbyttno nie przeszkadza i nadaje jej charakterowi wiarygodności. Była to zresztą ostatnia rola, jaką Varnay zaśpiewała w MET, a ostatnie przedstawienie z jej udziałem miało miejsce 22 grudnia 1979 r.

Po jedenastu spektaklach w roku prapremiery, MET wznowiła *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* w sezonach 1980/81 (16 spektakli), 1983/84 (7 spektakli; dyrygował Jeffrey Tate i już bez Teresy Stratas), oraz ponownie pod batutą Levine'a w sezonie 1995/6 (5 spektakli).Ⓜ

jubileuszowy
XXXV

STAROSĄDECKI FESTIWAL MUZYKI DAWNEJ



3 do 7 lipca
2013

„Muzyka polska - muzyka w Polsce”

dyrektor artystyczny *Marcin Szelest*

koncerty festiwalowe:

3 Lipca środa, godz. 19.30 - kościół św. Trójcy (klasztor Klarysek)
Ad hymnos, ad cantus! Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego dzieła wszystkie
Harmonia Sacra, kier. art. Marcin Szelest

4 Lipca czwartek, godz. 19.30 - kościół św. Elżbiety
Muzyka instrumentalna w siedemnastowiecznej Polsce
The Parley of Instruments Renaissance Violin Band (Wlk Bryt.), dyr. Peter Holman

5 Lipca piątek, godz. 19.30 – sala koncertowa (kino Sokół)
Na warszawskim dworze Augusta II
Cantate.fr (Polska/Francja), kier. art. Stefan Plewniak

6 Lipca sobota, godz. 19.30 - kościół św. Trójcy (klasztor Klarysek)
Muzyka na instrumenty klawiszowe z klasztoru sióstr klarysek w Starym Sączu
Maria Erdman (klawikord), Ewa Mrowca (klawesyn), Krzysztof Urbaniak (pozytyw)

7 Lipca niedziela, godz. 19.30 - kościół św. Elżbiety
U progu romantyzmu – polska muzyka religijna Franciszka Lessla
Capella Cracoviensis, dyr. Jan Tomasz Adamus

codziennie o godz. 12.30 zapraszamy do „ogródka festiwalowego”
na spotkania wprowadzające do koncertu z artystami i dyr. Marcinem Szelestem

informacje i obsługa gości: biuro festiwalowe Centrum Kultury i Sztuki
im. Ady Sari w Starym Sączu, Rynek 5, tel. 18 446 18 58
e-mail: wstarymsaczu@gmail.com
www.festiwal.stary.sacz.pl
www.wstarymsaczu.pl

przedsprzedaż karnetów „Omnia beneficia” (miejsca VIP podczas 5 koncertów, wstęp i poczęstunek na spotkaniach z artystami w *ogródku festiwalowym*, mapa i przewodnik po Starym Sączu, upominek) w Internecie: www.bilety.wstarymsaczu.pl w cenie 200 zł ilość karnetów ograniczona !



organizator
CENTRUM
KULTURY
i SZTUKI
im. Ady Sari
w Starym Sączu

patronat i współfinansowanie


Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.




TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM


ZYGMUNT NOSKOWSKI EDITION


utwory fortepianowe • dzieła kameralne

Acte Préalable
 Zygmunt Noskowski
Piano Works **1**
Impressions Op. 29 · 3 Pieces Op. 35 · Contes Op. 37
Moments mélodiques Op. 36 · Feuille de trèfle Op. 44
AP0188
World Premiere Recording




Valentina Seferinova


Acte Préalable
 Zygmunt Noskowski
Chamber Works **1**
String Quartet No. 1 in D minor Op. 9
String Quartet No. 2 in E major
AP0234
World Premiere Recording




Grand Prix
© Recording Project Competition
"Polski Fortepian Music" 2009


Four Strings Quartet

Acte Préalable
 Zygmunt Noskowski
Chamber Works **2**
String Quartet No. 3 in E minor · Kwartet humorystyczny
Variations on a theme by Viotti
AP0235
world premiere recording



Four Strings Quartet

Acte Préalable
 Zygmunt Noskowski
Chamber Works **3**
Violin sonata in A minor
Violin miniatures
AP0248
World Premiere Recording



Jolanta Sosnowska, violin • Donát Deaky, piano

więcej na www.acteprealable.com

Lider polskiej fonografii | Mecenas polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

Płydoteka – - nasze oceny płyt

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH

Koncerty klawesynowe

Matthew Halls, klawesyn • Retrospect Ensemble

Linn Records CDK 410 • w. 2012, n. 2012

• SACD, 64'24"

☆☆☆☆☆

Po znakomitych płytach z muzyką Purcella, *Wariacjami Goldbergowskimi* i oratoriami Bacha, Matthew Halls (występujący tutaj w podwójnej roli: solisty i dyrygenta) z zespołem Retrospect Ensemble sięgają po koncerty klawesynowe lipskiego geniusza. Na program płyty wybierają cztery: BWV 1052, 1055, 1057 oraz 1058. Trzy spośród nich znane są także w innych wersjach instrumentalnych: *F-dur* BWV 1057 to kompozytorska aranżacja *IV Koncertu brandenburskiego G-dur* BWV 1049, *g-moll* BWV 1058 – *Koncertu skrzypcowego a-moll* BWV 1041, zaś *A-dur* BWV 1055 stanowi klawesynową wersję *Koncertu obojowego*, funkcjonującego dziś jedynie w pięknej zresztą, rekonstrukcji... Wykonanie młodych muzyków jest znakomite! Od samego początku uwagę zwraca skromne brzmienie, odpowiednio pomniejszonego na potrzeby realizacji, Retrospect Ensemble. Wszak klawesynowi towarzyszy tutaj zespół złożony z zaledwie siedmiorga wykonawców: kwartetu smyczkowego, kontrabasu oraz dwóch fletów prostych. Ale skromność w sensie dobrze pojętego umiaru, jest także cechą tej interpretacji. Nie ma tutaj nadmiernych afektów, uniesień, niepotrzebnego hałasu, czy przerysowanych ozdobników. Piękny, jasny, krystaliczny dźwięk klawesynu znakomicie współgra z brzmieniem zespołu o wyraźnie kameeralnym charakterze. I chociaż jest on większy od 5-osobowego Les Folies Françaises z

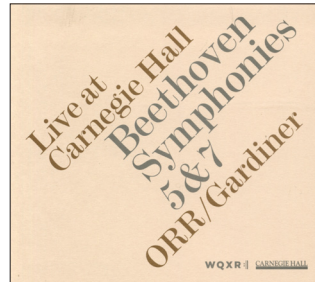
omawianego przeze mnie jakiś czas temu, także znakomitego nagrania Béatrice Martin, różnica ta zdaje się być zauważalna dopiero przy bardziej wnikliwym słuchaniu.

W zasadzie w każdej części czterech zarejestrowanych na płycie Bachowskich koncertów, muzycy wnoszą coś interesującego. Piękne brzmienie zespołu zachwyca w *Allegro* otwierającym *Koncert F-dur* BWV 1057. *Andante* to świadectwo cudownego dialogowania solisty z zespołem: jakże urzeka tutaj zwiewne i delikatne brzmienie klawesynu pod palcami Matthew Hallsa. W wieńczącym dzieło *Allegro assai* artysta ten zachwyca efektowną kaskadą dźwięków. Matthew Halls znakomicie ukazuje wszystkie smaczki *Allegro* z *Koncertu g-moll* BWV 1058: jakże doskonale uwypukla on całą Bachowską polifonię, przeniesioną z jednosystemowej faktury skrzypcowej na dużo bardziej złożoną fakturę klawesynową! A jakże znakomicie brzmi zespół (smyczki!) w środkowym *Andante*, gdzie kompozytor przeciwstawił sobie fragmenty piano z fragmentami forte: Retrospect Ensemble zdaje się oddychać (kapitałne akordy tutti w sekcjach forte). I prawdziwie „włoski” finał, *Allegro assai*: pełen doskonałych proporcji, bez zbędnych ozdobników i udziwnień, co tak często bywa zmorą wielu wykonawców tej części! Artyści znakomicie podkreślają wirtuozowski charakter *Allegro* otwierającego *Koncert klawesynowy d-moll* BWV 1052. To wykonanie pełne elegancji (choć odrobina więcej dramatu nie zaszkodziłaby muzyce). *Adagio* brzmi niczym piękna pieśń: w interpretacji Matthew Hallsa i Retrospect Ensemble nie ma zbędnego balastu! A finałowe *Allegro* to znów

znakomita gra solisty i zespołu. Zamykający płytę, *Koncert A-dur* BWV 1055 niejednemu może przywrócić uśmiech. To jeden z najpogodniejszych i chyba najpiękniejszych Bachowskich koncertów. Pełne radości jest też wykonanie zespołu Retrospect Ensemble. Największe brawa należą się jednak Matthew Hallsowi za fantastyczne *Larghetto*, w którym śpiewny ton klawesynu tak bardzo przywołuje na myśl „obojowy” rodowód dzieła...

Omawiana płyta to kolejny sukces młodych artystów. Aż trudno uwierzyć, że w momencie nagrania, zespół liczył sobie niewiele ponad dwa lata! Warto jeszcze zaznaczyć, że płyta została bardzo pięknie, przestrzennie nagrana, co, oczywiście, tym bardziej zwiększa jej atrakcyjność!

Łukasz Kaczmarek



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symfonie 5 i 7

Orchestre Revolutionnaire et Romantique • John Eliot Gardiner, dyrygent

Soli Deo Gloria SDG 717 • w. 2012, n.

2011 • 74'30"

☆☆☆☆☆

Kolejny już po F. Brüggene artysta związany z nurtem historycznego wykonawstwa sięga ostatnio po symfonię Beethovena, choć ma już na koncie cały ich komplet, zrealizowany dokładnie 20 lat temu. John Eliot Gardiner ze swą Orkiestrą Rewolucyjną i Romantyczną, tym razem w barwach własnego

wydawnictwa, Soli Deo Gloria, przedstawiają krążek z zapisem koncertu, jaki miał miejsce 16 XI 2011 r. w nowojorskiej Carnegie Hall. Zabrzmiały wtedy *V* i *VII Symfonia*, i te znalazły się na recenzowanym kompaktce, zabrakło zaś wykonanej wówczas *Uwertury „Egmont”*.

Porównując oba albumy (Glossa i SDG), opublikowane w pełni ubiegłej jesieni, muszę przyznać, iż lepsze wrażenie wywarły na mnie zdecydowane interpretacje Gardinera oraz jego zespołu. Lepsza jakość dźwięku poprawiła odbiór, na którego korzyść zadziały także szybkie tempa. Nie jestem co prawda ich wielkim entuzjastą, ale akurat do *VI* i *VII Symfonii* Beethovena pasują całkiem nieźle. Dyrygentowi pod tym względem w sumie niewiele mogę zarzucić, może jedynie zbyt pospieszny puls w pierwszej części *Siódmej*, gdzie kompozytor nie bez powodu wpisał oznaczenie „Vivace” zamiast „Molto vivace”. Całość, podobnie jak *Piąta*, brzmi jednak wyśmienicie. Jest pełna blasku, energii, pełnokrwista, zarysowana wyraźną linią rytmiczną, wyrazową i dynamiczną. Forma orkiestry, znajdująca całkowite uzasadnienie w swojej nazwie, również w warstwie brzmieniowej podoba mi się bardziej niż formacja przywołanego na wstępie Brüggena, której najnowsze płytowe wersje wszystkich Beethovenowskich dzieł tego gatunku również miałem okazję poznać. Prezentuje atuty gry i jakości dźwięku na najwyższym poziomie, osiągniętym także dzięki żelaznej kontroli Gardinera. Nie słyszę tu żadnych wielkich ekstrawagancji czy nietrafionych rozwiązań, co zasługuje na szczególne podkreślenie.

Omawiane kreacje sprawiły mi o dziwo całkiem przyjemną

niespodziankę – dawno już nie słyszałem dzieł genialnego klasyka granych z taką pasją i przekonaniem, a przy tym mistrzowsko technicznie. Recenzowany album można zatem uznać za niebanalne osiągnięcie wykonawcze i fonograficzne, które może zainteresować nawet sceptyków. Jak się okazuje, pojęcie „orkiestra grająca na instrumentach z epoki” może stać się synonimem wartościowych, żywych, poruszających i efektownych w dobrym sensie słowa interpretacji. Polecam, choć mimo wszystko zdecydowanie większy sentyment żywię do wersji *Piątej* i *Siódmej* zapisanych na jednym dysku pod niezapomnianą batutą Carlosa Kleibera (DG).

Paweł Chmielowski

JOHANNES BRAHMS

Symfonia nr 1

Wiener Symphoniker • Sergiu Celibidache, dyrygent

Wiener Symphoniker WS 002 • w. 2012, n. 1952 • 45'58"

★★★★★

Istnieje dwóch Celibidache'ów – jeden, ten którego lepiej znamy, starszy, uduchowiony, mistyczny, preferujący skrajnie powolne tempa; drugi – młody, pełen energii i ognia, unoszący się w zapamiętaniu ponad orkiestrą. Istotnie, jeśli zestawimy ze sobą wczesne, pochodzące z lat 1940/50. zapisy koncertów Sergiu Celibidache'a, z późniejszymi, z lat 1980/90., otrzymamy jakby portrety dwóch różnych dyrygentów. Metamorfiza, którą przeszedł rumuński mistrz batuty zdaje się być znacznie poważniejsza niż ta, jakiej doświadczył Otto Klemperer (który w późniejszych latach, skąd pochodzi przecież większość będących w powszechnym obiegu nagrań, wydanych przez EMI, także mocno „zwnił”). Z drugiej strony, jak mawiał Günter Wand, „Im bardziej się starzejesz, tym wyraźniejsza

staje się wizja ideału”. Zresztą w pewnej mierze obaj dyrygenci są podobni do siebie. Obaj byli mistrzami w niemieckim repertuarze romantycznym, symfoniach Brahmsa i Brucknera, w interpretacjach obu dużą wagę odgrywa pierwiastek mistyczny, obu fascynował monumentalizm, a przy tym obaj byli negatywnie nastawieni wobec idei nagrania studyjnego (Wand preferował „żywe” koncertowe rejestracje, Celibidache w ogóle odmówił dokonywania nagrań). I wreszcie, w świadomości melomanów, obaj zapisali się przede wszystkim jako sędziwi mistrzowie.

Nagranie które otrzymujemy na omawianej płycie pochodzi z wiedeńskiego koncertu, 30 października 1952 r., a zatem jest rejestracją 40-letniego Celibidache'a. Jak postępował rozwój rumuńskiego mistrza, albo też (jak woli Wand), w jaki sposób krystalizowała się jego artystyczna wizja ideału, możemy się przekonać, zestawiając omawiane nagranie z wydanym przez EMI, zapisem koncertu z Monachium, z 21 stycznia 1987 r. Przede wszystkim należy zaznaczyć, że w roku 1952 Celibidache stanął przed zespołem, którego nie znał tak dobrze, jak oddanych mu bez reszty muzyków Filharmonii Monachijskiej (rok 1987). Poza tym, 35 lat różnicy na tym etapie rozwoju fonografii, to jednak ogromna przepaść. Mając na uwadze te dwie kwestie, nie musimy jednak dawać już żadnej taryfy ulgowej dla będącego, pozornie, na „przebranej” pozycji, omawianego nagrania. Mamy tu bowiem do czynienia ze sztuką najwyższej miary. I chociaż akurat koncepcja *I Symfonii* Brahmsa Sergiu Celibidache'a, w porównaniu z wizjami innych dzieł, nie jest tą, która w największym stopniu uległa zmianie w trakcie jego kariery i procesie artystycznego rozwoju, pewnych różnic nie sposób pominąć. Przede wszystkim, co

oczywiste, w roku 1952, Maestro preferował szybsze tempa. W dużo większym stopniu niż czasy trwania poszczególnych części, skłonności te odzwierciedla jednak dramaturgia dzieła. Wcześniejsza wizja Celibidache'a (1952) jest nasycona emocjami, dramatyczna, żywa, rozedrgana, późniejsza (1987) – raczej statyczna i epicka, lecz przy tym pełna mocy i dostojności. Brahmsowska *I Symfonia* pod batutą młodego Celibidache'a chwilami skanduje, wykreowana przez dojrzałego mistrza – śpiewa. Tym samym, wcześniejsza wizja Celibidache'a zbliżona jest do Toscaniniego, późniejsza – do Waltera, ale też Furtwänglera. Co ciekawe, druga część dzieła, piękne *Andante sostenuto*, zarejestrowana w roku 1952, stosunkowo niewiele różni się od tej z 1987. Tutaj (znów powracamy do słów Güntera Wanda) muzyczna koncepcja rumuńskiego dyrygenta w zasadzie nie zmieniła się, lecz wykryła się, stała bardziej wyrazista. O dziwo, podobnie możemy stwierdzić o pogodnej części trzeciej, chociaż mnie osobiście w rejestracji z 1952 r. Celibidache ujął lekkością (aczkolwiek tempo i tak nie było zbyt prężne), w nagraniu z 1987 r. zaś – szlachetnością, śpiewnością i pięknym rozmarzeniem. I wreszcie część czwarta, w obu rejestracjach znakomita, aczkolwiek w omawianej, wcześniejszej, z odrobiną uroczego humoru. W całości, późniejsza kreacja jest z pewnością bardziej homogeniczna, wyrazista, wcześniejsza – poszukująca i swobodniejsza.

I jeszcze słowo o Orkiestrach. Wiedeńscy Symfonicy, w porównaniu z Filharmonią Monachijską, mają więcej sprężystości i swoistego pędu (który Francuzi, a za nimi, Anglicy, ujmują pięknym określeniem „élan”), za to Monachijczycy górują nad Wiedeńczykami szlachetnością brzmienia i jakimś wewnętrznym wyrównaniem.

Jakość nagrania, z uwagi na datę powstania i warunki żywego koncertu, jest zachwycająca: technicy dokonali istnego cudu! Omawiana płyta to kolejny bezcenny dokument i świadectwo wielkiej sztuki.

Łukasz Kaczmarek



JÓZEF HAYDN
Kwartety smyczkowe op. 20 nr 2, 4, 6

Leipziger Streichquartett
MDG 307 1706-2 • w. 2011, n. 2011 • 70'11"
★★★

To już czwarty album z serii Haydnowskich kwartetów smyczkowych nagrywanych przez Kwartet Lipski. Tym razem na płycie znalazły się trzy *Kwartety* z opusu 20.: *II, IV* oraz *VI*. Zespół wystąpił w składzie: Stefan Arzberger (I skrzypce), Tilman Büning (II skrzypce), Ivo Bauer (altówka) oraz Matthias Moosdorf (wiolonczela).

Wykonanie jest, co najwyżej, dobre i rzetelne (muzycy Kwartetu Lipskiego są niezwykle solidni w przestrzeganiu wszelkich repetycji), choć tylko w niewielu momentach zachwycające. Bardzo dobre są menuety – zwłaszcza ten z *VI Kwartetu* – zgrabny i pełen wdzięku (to samo można powiedzieć o menuecie z *II Kwartetu*, choć niekoniecznie *IV*). Nieźle wypada też wolna część *II Kwartetu* (*Capriccio. Adagio*): piękna i pełna spokoju. Poza tymi fragmentami, wątplię jednak, aby kimkolwiek nagranie to wstrząsnęło, czy też wywarło silniejsze wrażenie. Przede wszystkim gra artystów nie wydaje się być inspirowana, ciężko mi też przychodzi wy-

obrażenie sobie, by stanowiła ona dla nich źródło radości. Stosunek Kwartetu Lipskiego do muzyki Józefa Haydna jest bardzo schematyczny: każdy kwartet „skrojony” w ten sam sposób, punkty ciężkości rozłożone w tych samych miejscach, gdzieś tam pojawiające się (nieobecne w partyturze Haydnowskiej) ozdobniki – także wykorzystane w nader standardowy sposób – jednym słowem: wyrobnicstwo. Brak tu w ogóle większego zróżnicowania dynamicznego i agogicznego. Tempa są umiarkowane, choć mogłyby być szybsze – może w ten sposób udałoby się muzykom wykrzesać z siebie odrobinę energii i zapału. I wreszcie – rutyna i brak świeżych pomysłów, czyniące omawiane nagranie po prostu jednym z wielu, a chyba w żadnej mierze nie wyjątkowym. Smutne to wnioski, które jednak, żywiąc taką nadzieję, świadczą tylko o chwilowym kryzysie. Bo przed muzykami Kwartetu Lipskiego jeszcze długa droga!

Łukasz Kaczmarek

ARTHUR LOURIÉ

Utwory fortepianowe i aranżacje

Benedikt Koehlen, fortepian

Telos Music TLS 134 • w. 2012, n. 1992/3

• 60'52"

☆☆☆☆

Kim był Arthur Lourié (1892–1966)? Kompozytorem, wizjonerem, ekscentrykiem, a może buntownikiem bez powodu? Gdyby pozostał w swej ojczyźnie, pewnie do końca życia nazywałby się Łuria... Urodzony w Sankt Petersburgu, rozpoczął studia muzyczne w tamtejszym Konserwatorium, które jednakże szybko porzucił. Dyscyplina uczelni zupełnie nie odpowiadała silnemu, wielce zindywidualizowanemu charakterowi Arthura Lourié. Na jego artystycznym rozwoju w dużo poważniejszym stopniu odcisnęły się przyjaźnie i

znajomości z największymi muzycznymi ikonami swojej epoki: Schoenbergiem, Debussym, Skriabinem, Rachmaninowem, Kusewickim, Prokofiewem, a chyba przede wszystkim Igor Strawińskim. Rosję opuścił Lourié w roku 1924, by osiedlić się w Paryżu, a następnie, począwszy od 1941 r., w Stanach Zjednoczonych. Czas paryski w życiu Lourié zdeterminowany był przez zażyłą przyjaźnią ze wspomnianym Strawińskim. Wielki rosyjski mistrz widział w swym młodszym koledze zaufanego muzycznego konsultanta, jak również prawdziwy autorytet w dziedzinie filozofii życia. Niewyjaśnione są przyczyny całkowitego zerwania więzi pomiędzy obydwojma artystami w roku 1939. I nawet po śmierci Lourié, Strawiński odmówił jakichkolwiek wypowiedzi dotyczących postaci oraz muzyki swego byłego przyjaciela, twierdząc, jakoby nie dane było mu słyszeć chociażby jednej nuty, jaka wyszła spod jego pióra. A tymczasem Lourié jest autorem fortepianowych opracowań *Concertina na kwartet smyczkowy* oraz *Symfonii na instrumenty dęte* Strawińskiego, które znalazły się na omawianej płycie. Są to dobre opracowania, choć raczej wyrobnicze, niż twórcze i fascynujące. Fascynująca jest z kolei możliwość poznania „oryginalnych” kompozycji Arthura Lourié, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę daty ich powstania. Najwcześniejszymi dziełami są pochodzące, odpowiednio, z 1912 i 1914 r., cykle *Quatre Poèmes* op. 10 oraz *Synthèses* op. 16. To zbiory króciutkich, atonalnych utworów (najdłuższy trwa trzy minuty) pisanych w nowoczesnym stylu, mającym wówczas eksperymentalny charakter: z jednej strony wywodzącym się z twórczości Aleksandra Skriabina, z drugiej – inspirowanym kompozycjami fortepianowymi Arnolda Schoenberga. *Formes en l'air*

roku 1915 to cykl trzech krótkich utworów bez dodatkowych oznaczeń tempa, dedykowany Pablo Picasso. Tutaj zaznacza się już upodobanie kompozytora do minimalizmu. Całość może sprawiać raczej wrażenie szkicu do większej formy, niż integralnej całości... Kolejna kompozycja, pochodzący z 1917 r. *Upman's Smoking Sketch*, to przykład „lżejszej” muzyki, jaka wyszła spod pióra Arthura Lourié. Będąc nieco później w Ameryce, właśnie w ten sposób utrzymywał się kompozytor. Ostatnim dziełem, jakie znalazło się na omawianej płycie jest *Quatre Pièces pour piano*, powstałe w latach 1924–1927. Wpływy Strawińskiego są tutaj wyraźnie słyszalne. Ale można postawić w tym miejscu pytanie: kto na kogo wywarł większy wpływ: czy genialny Strawiński na Lourié, czy też pomysłowy Lourié na Strawińskiego? Bo chociaż Lourié nie miał ani odpowiedniego warsztatu kompozytorskiego, ani tej bożej iskry, jaką posiadali jego słynni koledzy, z pewnością nie można określić go mianem tradycjonalisty, a analiza jego utworów w kontekście powstającej wówczas muzyki, pozwala dostrzec w nim wizjonera. Dziś jednak muzyka Arthura Lourié ma już chyba tylko historyczne znaczenie. Nie mniej warto ją poznać, zwłaszcza w tak wartościowym wykonaniu, jak to zaprezentowane na omawianej płycie: niemieckiego pianisty, Benedikta Koechlena.

Łukasz Kaczmarek

FELIX MENDELSSOHN

Kwintety smyczkowe nr 1 i 2

The Raphael Ensemble

Helios CDH55377 • w. 2011, n. 1997 • 58'27"



Dwa kwintety smyczkowe Feliksa Mendelssohna dzieli 19 lat: *I A-dur* op. 18 jest dzie-

łem 17-latką, *II B-dur* op. 87 – 36-letniego twórcy, któremu pozostały jeszcze tylko dwa lata życia. I chociaż pod względem popularności ustępują one kwartetom, czy *Oktetowi*, ich artystyczna wartość jest wcale nie mniejsza! Ileż emocji, ognia i żaru zawarł w swych dwu kwintetach Feliks Mendelssohn! A przy tym, jakże mistrzowskie są to dzieła: doskonale skrojone, znakomite pod względem warsztatowym!

Wykonanie, jakie otrzymujemy na omawianej płycie oddaje Mendelssohnowski kwintet pełną sprawiedliwość, bo jest po prostu idealne! Radość, słońce i zaangażowanie muzyków słychać w *Allegro con moto* otwierającym *I Kwintet*. *Intermezzo* jest fascynującą opowieścią, w której raz po raz emocje zdają się wybuchać. *Scherzo* zachwyca precyzją i dyscypliną. Artyści skupiają się tutaj przede wszystkim na warstwie rytmicznej. A żywiołowa interpretacja finałowego *Allegro vivace*, nawiązując do części pierwszej *I Kwintetu*, stanowi znakomitą klamrę spinającą całość i przydającą tej kreacji właściwej spójności.

II Kwintet w wykonaniu The Raphael Ensemble już od pierwszych dźwięków *Allegro vivace* porywa i bez reszty angażuje słuchacza. Artystom znakomicie udaje się, w całej tej muzycznej gęstwinie, zachować odpowiednią przejrzystość. *Andante scherzando* intryguje. Wykonawcy poszukują w tej części retoryki. A ileż emocji wydobywają artyści z trzeciej części, *Adagio e lento*! Muzyka sprawia tutaj wrażenie oceanu: nieprzewidywalnego, wzburzonego, złowrogiego, którego fale napierają na brzeg, by za chwilę odpłynąć... Wieńczące dzieło, *Allegro molto vivace* jest pełne energii i po prostu porywające! W wykonaniu zwraca uwagę absolutna precyzja muzyków The Raphael Ensemble, która wcale nie przeszkadza im w

ciągłym podnoszeniu muzycznych emocji.

To wykonania pełne afektów, namiętności i kontrastów. Zróżnicowanie dynamiczne i agogiczne jest tutaj olbrzymie. Nawet najdrobniejsza zmiana w partyturze nigdy nie umyka uwadze muzyków, lecz zostaje przez nich właściwie uwydatniona. Artyści dobierają raczej szybkie tempa, nie pozwalając, aby uwaga odbiorcy, choćby na chwilę, osłabła. Ich gra zawsze jest inspirowana, nie ma tutaj nic z rutyny. A przy tym The Raphael Ensemble jest znakomitym zespołem muzyków znających i rozumiejących siebie nawzajem, którzy pod względem technicznym są perfekcyjni! Jeśli ktoś poszukuje najlepszej, jedynej, porywającej, najbardziej barwnej kreacji dwóch Kwintetów smyczkowych Feliksa Mendelssohna, omawiane nagranie powinno przynieść mu pełną satysfakcję.

Łukasz Kaczmarek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
La finta giardiniera

Freiburgerbarockorchester • René Jacobs, dyrygent

Harmonia Mundi HMC902126.28 • w. 2012 • 184'00"

☆☆☆☆

Ten Mozartowski ogród, do którego wprowadza słuchacza René Jacobs, jest w istocie nazbyt perfekcyjnie przystrzyżonym francuskim trawnikiem, co w najwyższym stopniu zawdzięcza precyzyjnym cięciom twórczych instrumentalistów Fryburskiej Orkiestry Barokowej. Czemu jednak pozbawiono go wokalnych kwiatów

o bardziej wyrazistej niż szara barwie, pozostaje największą tajemnicą zielonego miejsca, które rozpościera się za bramami nagrania. Owszem, śpiewacy demonstrują głosy o wyjątkowej biegłości. Z wyjątkiem Sophie Karthäuser, będzie ona jednak domeną panów, gdyż pozostałym solistkom zdołamy wypomnieć choćby rachityczną górę skali, której usprawiedliwić charakterem bohaterki niepodobna (w kategorii tej na czoło wysuwa się Aleks Penda – nie tak dawna jeszcze Aleksandrina Pendaczanska). I nawet jeśli doskonale słychać, że wszyscy wykonawcy świetnie czują się w konwencji buffa, pędząc tak bez ustanku – i opamiętania także – przez kolejne recytatywy, arie i duety, to gdzieś w okolicy X sceny I aktu dojmujący pocznie stawać się brak pośród nich choć jednej indywidualności, której format nakazywałyby słuchaczowi zatrzymać się na mgnienie kontemplacji.

Na domiar złego – z czysto dramaturgicznego punktu widzenia – librecista *Falszywej ogrodniczki* (za którym muzykologzy coraz to ślą listy gończe w oświeconą przeszłość) wystawia słuchacza na ciężką próbę. Młodzieńczemu geniuszowi Wolfganga Amadeusza – bo czymże w końcu jest 19 wiosen nawet w przypadku fenomenalnego ilustratora swej epoki – niestraszne są jednak żadne niedostatki. Tam bowiem, gdzie akcja zdaje się grzęznąć pośród bukszpanowego labiryntu dłużyzn na planie źle zaprojektowanej konwencji buffa – która nakazuje bohaterom na przemian posuwać i cofać się do tego samego punktu wyjścia oczekiwanych i niechcianych miłostek – kompozytor, jak w zabawie w podchody, rozsypał szczerze złote liście nowatorskiej inwencji scenicznej. Gdzie nie staje wykonawczego geniuszu, tym bardziej warto przypominać sobie o kilku choćby takich skarbach – szczególnie,

że René Jacobs ani na chwilę nie traci czujności i zapewnia im oprawę najlepszą jaką tylko może w zastanych okolicznościach przyrody.

Oto barytonowa aria Podesty *Dentro il mio petto io sento* (z samego początku I aktu) cudownie barwiona wywoływanymi przez głos instrumentami w krótkich, koncertujących sekwencjach. Od jej świeżości bardziej zadziwiać może chyba tylko okoliczność, iż – sama będąc syntezą osiągnięć kilku szkół muzycznych – doczekała się utrwalenia w dziełach innych twórców. Dość dodać, że na wiedeńskim podwórku Mozartowi podaje rękę nie kto inny jak sam... Antonio Salieri. Niczym w zwierciadle bowiem, przegląda się w tafli instrumentalnego akompaniamentu sopranowa akrobacja Lisotty z zapomnianej dziś niemal zupełnie (pomimo wysiłków niejkiej Cecilii Bartoli, która klejnot ten nagrała) opery *La ciffra*... Ech, czy doprawdy nadal konieczne jest dementowanie – utrwalonych przez Panów Puszkina i Formana – niecnych zamiarów wpływowego kompozytora wobec młodzieńca z Salzburga?

Odszukanie pozostałych złotych płatków kongenialnej pomysłowości to już zabawa dla Państwa – Drodzy Melomani. Nagranie będzie w tym – mimo wszystko – pomocne, choć odosobnione raczej nie doprowadzi w kręgi tych, dla których Mozart jest bogiem...

Damian Sowa

ALEKSANDER NOWAK

3 x 4 + 8

Kwartet Śląski • Cellonet

CD Accord ACD 180-2 • w. 2012 • 56'00"

☆☆☆☆

Aleksander Nowak jest kompozytorem młodego pokolenia (ur. 1979). Studiował kompozycję w kraju i za granicą (USA). Obecnie wykłada na Akademii Muzycznej im. K. Szy-

manowskiego w Katowicach. Pomimo młodego wieku dorobek kompozytorski Aleksandra Nowaka jest dość okazałych rozmiarów. Zawiera utwory muzyki kameralnej, symfonicznej i scenicznej. Kompozytor nie boi się sięgać po współczesne rozwiązania wprowadzając do dzieł środki elektroniczne. Na płycie 3x4+8 zaprezentowane są dwa kwartety smyczkowe, utwór *Ulica Spokojna 3* i *Quantemporette*.

Kwartety zamieszczone na płycie zostały nagrane przez Kwartet Śląski – zespół jeden z najlepszych w Polsce, w skład którego wchodzi wirtuozi i muzycy z olbrzymią pasją i umiejętnościami. Już ten fakt nasuwa myśl, że wykonanie z pewnością będzie mistrzowskie.

I Kwartet smyczkowy powstał w latach 2008–2009 na zamówienie Kwartetu Śląskiego, który też po raz pierwszy wykonał ten utwór. Kwartet rozpoczyna się w nieco mrocznym klimacie nasuwając skojarzenie natłoku chaotycznych dźwięków w brzmieniu podobnych nawet do gitary elektrycznej. Liczne dysonanse, ćwiercoton i ciemna barwa potęgują wrażenie grozy. Momentami wykonawcy celowo wydobywają brzydkie dźwięki z instrumentu by dodatkowo wzbogacić charakter. Fragmenty są zestawione kontrastowo – szybkie utrzymane w ostrej artykulacji momentami agresywnie przeplatają się z wolnymi opartymi na snujących się glissandach. Całość wprowadza w dość dekadenski nastrój.

II Kwartet smyczkowy „Mały komentarz na 25-lecie Pro Novum” powstał w 2011 r. na zamówienie Przedsiębiorstwa Usług Naukowo-Technicznych Pro Novum (firma ta wspomaga kulturalne przedsięwzięcia i artystów). Kwartet ten w odróżnieniu od pierwszego ma formę trzyczęściową i jest nieco „prostszy w brzmieniu” ze

względem na ograniczoną ilość dysonansów i ćwierćtonów. Wyraźne są kontrasty brzmieniowe (od ciemnej barwy po jasną), fakturalne (od gęstej po linearną), tempa, charakteru (od rozwiązań współczesnych – punktualizm, ćwierćtony; po bardziej klasyczne – nawiązania do chorału). Bardzo ciekawe jest spokojne solo wiolonczeli na tle akompaniamentu skrzypiec i altówki. Fragment ten doprowadza do niespokojnej i wyrazistej cody.

Quantemporette kolejny utwór zaprezentowany na płycie (skomponowany w 2008 r.) jest przeznaczony na ciekawy skład instrumentalny: klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian. Każdy instrument jest z innej grupy – dętej drewnianej, blaszanej, smyczkowej i klawiszowej. Biorąc pod uwagę skład można spodziewać się interesującej barwy. Już od pierwszych dźwięków budowane jest napięcie poprzez wejścia kolejnych instrumentów, które po chwili opada, by znów wzrosnąć. Fortepian jest najbardziej ruchliwym instrumentem z tej grupy. Wiolonczela dodaje koloru, natomiast puzon i klarnet stanowią główną linię. Często interwały konsonansowe przepłatają się z dysonansami, zwłaszcza między instrumentami dętymi. Utwór stanowi spójną całość interesującą dla słuchacza. Nazwa dzieła zawiera w sobie trzy słowa – quantum (część, ilość), temporal (chwilowy, tymczasowy), quartette (kwartet). Tytuł można interpretować jako chwilowy (krótki) kawałek kwartetu.

Ulica Spokojna 3 to utwór przeznaczony na osiem wiolonczel. Został zamówiony przez ZKP, prawykonany przez warszawską grupę Cellonet pod dyktando wiolonczelisty Andrzeja Bauera. Inspiracją do napisania utworu przez kompozytora był wielki budynek mieszczący się w pewnym mieście przy ulicy Spokojnej 3

o ponurym wyglądzie. Utwór jest bardzo płynny poprzez zastosowanie glissand i legat. Wyraźnie słyszalne są kontrasty rejestrów spotęgowane narastającą dynamiką. Całość utworu idealnie pasuje do opisu ponurego budynku. Muzyka ta budzi niepokój i grozę. Wywołuje raczej negatywne wręcz mroczne odczucia, a miarowa akcentacja i rytmika nasuwa skojarzenie psychodelicznych emocji. Utwór nadawałby się wręcz jako ścieżka muzyczna do filmu grozy.

Płyta z utworami Aleksandra Nowaka jest z pewnością pozycją interesującą, choć muzykę na niej zawartą można określić jako „ciężką” w odbiorze z nieco depresyjnym wydźwiękiem. Utwory te będą zrozumiane jedynie przez koneserów muzyki i muzyków. Wśród laików album ten nie spotka się raczej ze zrozumieniem. Myślę, że utwory bardzo zyskały na wartości dzięki doborowej obsadzie wykonawczej. Dzieła nie są jedynie odegrane lecz również nasycone emocjami co powoduje łatwiejszy odbiór.

Maria Ziarkowska



CAMILLE SAINT-SAËNS

Dzieła organowe

Ben van Oosten, organy

MDG 316 1767-2 • w. 2012, n. 2012

•166'09"

★★★★★

Camille Saint-Saëns, oprócz tego, że był znakomitym kompozytorem, był także świetnym dyrygentem, pianistą i organistą. O ile dysponujemy rejestracjami sztuki pianistycznej Saint-Saënsa, o tyle nie jest

mi wiadomo, aby dokonał on jakichkolwiek nagrań organowych. A tymczasem Franciszek Liszt uważał go za najwybitniejszego organistę swoich czasów. O sztuce Saint-Saënsa świadczyć mogą jego znakomite kompozycje organowe: doskonale pod względem formy *Preludia i Fugi*, czy wczesne *Rapsodie* op. 7, ale chyba w szczególności *Siedem Improwizacji* op. 150. To utwory charakteryzujące się interesującą, bogatą harmoniką i mistycznym charakterem, nawiązujące do późnego Liszta, a przy tym czerpiące ze średniowiecznych źródeł. Efektownym dziełem jest wczesna *Fantazja Es-dur* (bez numeru opusowego). Z kolei ostatnia organowa kompozycja Saint-Saënsa, *Fantazja C-dur* op. 157 utrzymana jest w impresjonistycznym charakterze. Wszak powstała ona w roku 1919, a więc już po śmierci Claude'a Debussy'ego. Ponadto, w albumie znalazły się: znakomita *Fantazja Des-dur* op. 101, *Marsz religijny* op. 107, *Bénédiction nuptiale* op. 9, piękne *Cyprès et Lauriers* op. 156 oraz *Élévation ou Communion* op. 13. W taki sposób zamyka się twórczość organowa jednego z największych francuskich mistrzów XIX i początku XX w., Camille'a Saint-Saënsa, nawiązująca do wzorców klasycznych, zapatrzona raczej w przeszłość, niż zwrócona w stronę przyszłości, ale znakomita pod względem formalnym i wielce interesująca.

Holenderski organista Ben van Oosten jest w szczególności sposobem związany z muzyką francuską. Do tej pory zarejestrował już dzieła Alexandre'a Guilmanta, Louisa Vierne'a, Charlesa-Marie Widora i Marcela Duprégo. Płyty spotkały się z prestiżowymi wyróżnieniami międzynarodowej krytyki. Możemy się spodziewać, że nagranie kompletu muzyki organowej Camille'a Saint-Saënsa, podzieli ich los. Ben van

Oosten dokonał go na pięknym i potężnym instrumencie Cavaillé-Colla w kościele La Madeleine w Paryżu. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że na tych organach grywał sam Saint-Saëns! Wykonanie Oostena jest bardzo dobre, artysta zawsze pozostaje wierny tekstowi, jego interpretacje posiadają zaś wiele autorytetu i szlachetności. Niektórym przeszkadzać może nadmierny pogłos, nie jest to jednak wada rzutująca na ogólny, bardzo wysoki poziom tego 3-płytowego albumu. Jego dodatkową atrakcją stanowi książeczka z wnikliwym komentarzem autorstwa Bena van Oostena oraz fotografiami Camille'a Saint-Saënsa. To pozycja o encyklopedycznym wręcz znaczeniu!

Łukasz Kaczmarek

FRANCISZEK SCHUBERT

Fantazja C-dur D 760, Sonata nr 21 D 960

Hideyo Harada, fortepian

Audite 92.575 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 69'40"

★★★★★

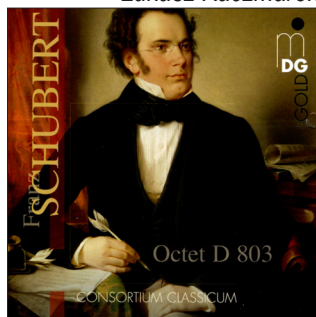
Oto piękne i interesujące kreacje dwóch Schubertowskich arcydzieł fortepianowych: *Fantazji C-dur „Wędrowiec”* oraz ostatniej *Sonaty B-dur D 960*. Japońska pianistka Hideyo Harada wydobywa z utworów ich pierwiastek liryczny. W efekcie, zdecydowanie najlepiej wypadają fragmenty, którym sam kompozytor, w zamyśleniu, nadał taki właśnie charakter. Spośród czterech części, składających się na *Fantazję Wędrowiec*, w wykonaniu Harady najpiękniej brzmi zamyślona druga część. Zwraca tutaj uwagę bogate użycie przez artystkę tempa rubato. Jej gra jest bardzo romantyczna, choć momentami nieco kapryśna. To wykonanie odznaczające się dużą klarownością. Hideyo Harada gra ładnym, świetlistym dźwiękiem, sporą

wagę przywiązując do dotyku. Artystka zawsze stara się być delikatna i subtelna. Odnoszę wrażenie, że bardziej koncentruje się ona na poszczególnych fragmentach, niż na strukturze całości: analizuje, nie przywiązując większej wagi do syntezy. Wszystkie te wrażenia dotyczą w równym stopniu *Fantazji*, co *Sonaty*. Co do tego drugiego dzieła, wypełniającego główną część omawianej płyty (czas trwania *Sonaty* stanowi dwukrotność czasu trwania *Fantazji*), muszę wspomnieć, że wielkim zaskoczeniem okazały się dla mnie dwa nagrania Marii Yudiny. Wielka rosyjska dama fortepianu rozpoczyna ostatnią Schubertowską Sonatę w tempie dwa razy wolniejszym od zwyczajowego. W podobnym stylu wykonuje ją też Światosław Richter (nagranie z 1961 r., Brilliant). Hideyo Harada również preferuje powolne tempa, acz stara się nie sięgać takich ekstremów. Początek *Sonaty* D960 pod jej palcami brzmi cudownie: jest nostalgiczny i pełen spokoju. Ale prawdziwą magię odkrywa artystka w rozmarzonej części drugiej. Lekkiego i zwiewnego charakteru nabiera w wykonaniu Harady część trzecia. Stanowi ona jakby przeciwwagę dla dwóch pierwszych części: emocje słuchacza mają tutaj nieco opaść, muzyka powinna zaś przynieść kojące działanie. Część czwarta zdaje się być w pewnej mierze niespójna z całością. Co może dziwić, Hideyo Harada momentami forsuje dźwięk, który nabiera teraz ostrości. Ale fragmenty piano wciąż miło dźwięczą w uszach...

Podsumowując, są to wykonania pełne cudownych, odkrywczych momentów, które nie raz mogą prawdziwie wzruszyć, a wiele Schubertowskich taktów pokrytych kurzem wykonawczej rutyny na nowo odświeżyć. Hideyo Harada być może nie należy do światowej czołówki pianistycznej, nie mniej potrafi

zainteresować słuchacza swoimi interpretacjami, a chwilami nawet mocno zaintrygować.

Łukasz Kaczmarek



FRANCISZEK SCHUBERT
Oktet D 803

Consortium Classicum

MDG 301 0768-2 • w. 2012, n. 1997 • 63'41"

★★★★★

Omawiana płyta to kolejne piękne świadectwo sztuki Dietera Klöckera (1936–2011), znakomitego klawecisty, twórcy zespołu Consortium Classicum. Artyści ci, którzy w swym repertuarze mieli sporo kompozycji zapomnianych, tym razem sięgnęli po uznane arcydzieło: *Oktet F-dur* D 803 Franciszka Schuberta. Bo obok analogicznego utworu Mendelssohna, jest to chyba najwybitniejszy oktet w całej literaturze muzycznej! Pierwiastek kameralny ściera się tutaj z pierwiastkiem symfonicznym, często ustępując mu. Pomimo to *Oktet F-dur* jest dziełem pełnym słońca i radości, w którym wszelkie konflikty szybko dążą ku rozwiązaniu, kontrasty zaś nigdy nie są zbyt ostre. Taki charakter dzieła uwypukla omawiane nagranie.

Dieter Klöcker i muzycy Consortium Classicum prezentują interpretację klasyczną i wyważoną. To doskonała lektura dla tych, którzy pragną dobrze zapoznać się z dziełem, bądź mieć w swojej kolekcji wykonanie non plus ultra. Dobrane przez artystów tempa są raczej umiarkowane. Jest w tym wykonaniu wiele spokoju i atmosfery idylliczności. Jest też zetknięcie

z doskonałością, jakąś boską częścią. Być może dla niektórych omawiane nagranie wyda się za mało spontaniczne, ale chyba nikt nie odmówi mu spójnej i klarownej wizji, doskonałych proporcji, technicznego mistrzostwa i czysto muzycznego piękna. W zasadzie ciężko byłoby wyróżnić jakąś część, fragment, który zwracałby w tym wykonaniu szczególną uwagę, albo też zaskakiwał. Wszystko jest tutaj takie naturalne... Mnie jednak niezwykle urzekło *Andante*, którego temat grany jest przepięknie, z taką starannością, wręcz czułością, że można do niego powracać bez końca!

Consortium Classicum jest zespołem o wyrównanym, organicznym brzmieniu, przywodzącym na myśl dobrą orkiestrę symfoniczną. Nad wszystkim czuwa oczywiście niezrównany Dieter Klöcker.

Gdybym miał komuś polecić jedno tylko nagranie Schubertowskiego *Oktetu F-dur*, to właśnie byłaby omawiana płyta MDG.

Łukasz Kaczmarek

ROBERT SCHUMANN

Muzyka na trio fortepianowe

Leif Ove Andsnes, fortepian; Christian Tetzlaff, skrzypce; Tanja Tetzlaff, wiolonczela

EMI Classics 0 904180 2 • w. 2011, n. 2011 • 120'56"

Muzyka21
plyta miesiaca

Muzyka na trio fortepianowe Roberta Schumanna obejmuje zaledwie cztery pozycje: trzy *Tria fortepianowe* oraz *Fantasiestücke* op. 88. Omawiany album zawiera jednakże jeszcze jeden cykl: *6 Etiud w formie kanonu* op. 56. Nie jest to dzieło, któremu sam kompozytor nadałby kameralny kształt (w oryginale, Schumann przeznaczył je na organy); uczynił to za niego przyjaciel, także kompozytor, Theodor Kirchner

(1823–1903). Zestawienie 6 *Etiud z Triami fortepianowymi* wydaje się wszak dodatkowo zasadne, gdyż pod względem formalnym są to utwory zbliżone do siebie: elementy polifoniczne, a także, bardziej bądź mniej jawne nawiązania do muzyki Bacha są w każdym z nich wszechobecne. 6 *Etiud* op. 56 Schumanna stosunkowo rzadko pojawia się na płytach i w programach koncertowych. To samo można powiedzieć o nieczęsto grywanym *III Triu fortepianowym*... Nawet cieszące się dużo większą popularnością *Tria nr 1 i nr 2* i tak ustępują pod tym względem chociażby *Kwintetowi fortepianowemu*, nie wspominając już o osławionych utworach innych gatunków...

Niemniej, wykonania, które otrzymujemy na omawianym albumie potrafią rzeczywiście przekonać, że oto mamy do czynienia z prawdziwie wielkimi dziełami, których twórcą jest geniusz! To interpretacje emocjonalne i pełne intensywności. Wszystkie instrumenty brzmią pięknie. Znakomity jest zwłaszcza Leif Ove Andsnes, chyba najwybitniejszy dziś wśród pianistów odtwórca muzyki Schumanna. To artysta o świetnym dotyku, z wielką subtelnością odkrywający przed słuchaczem najmocniej nasycone liryką, muzyczne karty... Ale w jego grze nie brakuje też emocji, a najbardziej dramatyczne momenty nigdy nie zawodzą. To samo można zresztą powiedzieć o wszystkich artystach: świetnym skrzypku Christianie Tetzlaffie (który jest po prostu idealny: mistrzowski i pewny siebie) i o jego, mniej znanej, acz znakomitej siostrze, wiolonczelistce Tanji Tetzlaff. Dzięki uchwyceniu przez artystów idealnych proporcji pomiędzy pierwiastkiem lirycznym i dramatycznym, *III Trio g-moll* op. 110 uzyskało w ich wykonaniu idealny kształt! Ale najbardziej magiczna jest chyba trzecia część *I Tria* – głównie za sprawą

natchnionego Christiana Tetzlaffa. Porównywałem kreacje (wszystkich zarejestrowanych w albumie kompozycji) Andsnesa i Tetzlaffów z innymi nagraniami, co wypadło zazwyczaj na korzyść tej najnowszej rejestracji. Klasyczna wersja Tria Beaux Arts momentami wydaje mi się jakaś chłodna i zagoniona, a muzycy (zwłaszcza pianista) mają skłonność do grania (niepotrzebnie) krótkim dźwiękiem. Jedynie *II Trio* w wersji Beaux Arts dorównywałoby temu najnowszemu nagraniu. Natomiast ciężko byłoby mi znaleźć równie dobre nagranie całego kompletu. Może Florestan Trio? Ale oni nie sięgają w równie piękny sposób co Andsnese z Tetzlaffami Schumannowskiej głębi... W *II Trio* omawianą wersję stawiam na równi z pełną dramatyzmu, ale też i nie tak dopracowaną, kreacją Nicholasa Angelicha i braci Capuçonów, utrwaloną podczas Festiwalu w Lugano w roku 2006, a także dawną, piękną wersją Horszowskiego, Schneidera i Casalsa. W *II Trio* – Trio Beaux Arts. W przypadku rzadko grywanego *III Tria* – nie widzę jawnych konkurentów dla omawianego nagrania! W *Fantasiestücke* op. 88 preferuję jednak kapitalne nagranie Argerich, Kremera i Maisky'ego: przepiękne i poetyckie (cz. I, III), a gdy trzeba zadziorne (cz. II, IV). Chociaż oczywiście najnowsza wersja wytrzymuje porównanie z tymi największymi mistrzami, a natchniona *Romanza* może naprawdę wzruszyć!

Jest to w całości bardzo udany album prezentujący chyba najbardziej satysfakcjonujące i najdoskonalsze istniejące nagranie kompletu utworów na trio fortepianowe Roberta Schumanna.

Łukasz Kaczmarek

KAZIMIERZ SEROCKI
Awangarda

Polskie Nagrania PNCD 1441 • w. 2012,
n. 1965-80 • 69'05"
★★★★★

Największą zaletą omawianej płyty jest fakt, że w ogóle powstała! Przypomina ona bowiem twórczość jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów XX w., wielkiego przedstawiciela awangardy. Kazimierzowi Serockiemu (1922–1981) nie dane było, niestety, dożyć sędziwych lat. Fakt ten zdaje się być dodatkowo bolesny, gdyż wielce ciekawą i pouczającą rzeczą byłaby możliwość śledzenia dalszego rozwoju artystycznego tego znakomitego kompozytora. Kompozytora, którego zasługi na polu instrumentów dętych i perkusyjnych mogą równać się chyba tylko z zasługami Krzysztofa Pendereckiego na polu instrumentów smyczkowych. Jednakże po swym „awangardowym” okresie, Penderecki radykalnie zmienił muzyczny język. Jaką drogą podążyłby Serocki: czy coraz bardziej pogłębiał obraną ścieżkę, czy, wzorem Pendereckiego, zwrócił się w przeciwną stronę, pozostawiając już tylko w sferze pytań i domysłów. Kazimierz Serocki, zarówno jako kompozytor, jak i człowiek, jest intrygującą postacią. Pięknego świadectwa dostarcza Jan Krenz, wspominający przyjaciela w rozmowie z Elżbietą Markowską (PWM, 1996). Wielki dyrygent i zasłużony kompozytor zwraca szczególną uwagę na dwie cechy Serockiego. Z jednej strony, był on człowiekiem bardzo skrytym, i twórcą mającym wątpliwości co do wartości swych dzieł i miary swojego talentu, z drugiej zaś – kompozytorem wymagającym od wykonawcy bezwzględного respektowania wszelkich zawartych w partyturze wskazówek, realizacji własnych idei w najściślejszym stopniu. Nagrania dzieł Kazi-

mierza Serockiego, jakie znalazły się na omawianej płycie, pochodzą z lat 1965–1980, dokonane więc zostały jeszcze za życia kompozytora i, prawdopodobnie, z jego współudziałem. Wykonawcami dwu pierwszych utworów (*Epizody*, *Segmenti*) jest WOSPR pod dyktando wspomnianego Jana Krenza, człowieka, który współpracował z Serockim najbliżej, jego idee zaś rozumiał chyba najdoskonalej, zawsze starając się pozostać im wierny. *Epizody* są kompozycją przeznaczoną na smyczki i trzy grupy perkusyjne. To dzieło prekursorskie pod względem potraktowania warstwy rytmicznej, a przy tym charakteryzujące się niezwykle mi walorami sonorystycznymi. Serocki przełożył tutaj na potrzeby własnego muzycznego języka zdobycze Stockhausenowskiej awangardy, z jakimi zetknął się podczas Kursów Nowej Muzyki w Darmstadtzie. Wielką zaletą (co stanowi cechę chyba wszystkich kompozycji Serockiego) utworu jest bardzo ekonomiczne operowanie muzycznym czasem. Jeszcze większą zwięzłością cechuje się *Segmenti* na orkiestrę (bez smyczków!), utwór genialny, jeśli chodzi o uzyskiwane przez kompozytora brzmienia. Serocki rozwinął tutaj ideę podziału zespołu wykonawczego na poszczególne grupy, co staje się przyczyną tworzenia nowych relacji przestrzennych, a stąd – nie wykorzystywanych dotąd współbrzmień. Trzecim utworem, jaki znalazł się na omawianej płycie, jest *Continuum* – sekstet na instrumenty perkusyjne (w sumie aż 123 instrumenty!). Następstwo kolejnych barw brzmieniowych rządzi się tu swoją własną dramaturgią i logiką – jeszcze bardziej wyrafinowaną, aniżeli ta prezentowana w *Segmenti*. Wykonawcami kompozycji jest Warszawska Grupa Perkusyjna. Kolejnym dziełem są *Fantasmagoria* na fortepian i

perkusję. Sposób, a właściwie sposoby, potraktowania fortepianu są tutaj absolutnie fenomenalne! To interesujące, że Serocki-pianista, potrafi wykorzystywać „swój” instrument w tak niekonwencjonalny, często isticie nie-pianistyczny sposób, przełamując wszelkie pokusy fiksjacji funkcjonalnej. Wykonawcami kompozycji na płycie są Roger Woodward i Hubert Rutkowski. Zupelnie odmienny świat ukazuje Serocki w swjej *Fantasia elegiaca* na organy i orkiestrę. Kompozytor znów wyczarowuje tutaj niezwykle, wyrafinowane brzmienia, lecz przy tym, przez cały czas trwania dzieła, pozostawia odbiorcę w nastroju medytacji i refleksji. Zaprezentowane na płycie nagranie pochodzi, podobnie jak wcześniejszych *Fantasmagorii* oraz następujących później *Arrangements*, z Festiwalu Warszawska Jesień. Organiście Karlowi-Erikowi Welinowi towarzyszy Orkiestra Symfoniczna Rozgłośni Haskiej pod dyktando Andrzeja Markowskiego, chyba najwybitniejszego polskiego dyrygenta specjalizującego się w muzyce XX w.! I wreszcie, zamykające program płyty, wspomniane *Arrangements*, to kompozycja przeznaczona, dla odmiany, na flety proste. Autor pozostawił dowolność co do ilości instrumentów (w omawianym nagraniu słyszymy cztery) oraz co do kolejności następstwa 17 segmentów, z jakich składa się utwór. Jak zwykle u Serockiego, mamy tu do czynienia z sonoryzmem o genialnym wręcz wyrafinowaniu, lecz przy tym z pewnym uproszczeniem stylu. Jest to pierwszy z trzech ostatnich utworów kompozytora. Wśród czworga flecistów wykonujących dzieło, znajduje się Czesław Pałkowski – człowiek, którego pomocy w odkrywaniu przed Serockim tajemnic swego instrumentu nie sposób przecenić!

Wszystkie sześć kompozycji zostało uszeregowanych w

kolejności chronologicznej: od pochodzących z lat 1958–1959, *Epizodów*, po powstałe w latach 1975–1976, *Arrangements*, obrazując w ten sposób cały artystyczny rozwój Serockiego.

To obowiązkowa pozycja w każdej kolekcji muzyki XX w!

Łukasz Kaczmarek

LEONARDO VINCI

Artaserse

Philippe Jaroussky; Max Emanuel Cenčić; Daniel Behle; Franco Fagioli; Valer Barna-Sabadus; Yuri Mynenko • Coro della Radio della Svizzera Italiana; Concerto Köln • Diego Fasolis, dyrygent

Virgin Classics 5099960286925 • w. 2012, n. 2012 • 187'48"



Pod koniec ubiegłego roku Virgin Classics sprawił prawdziwą niespodziankę miłośnikom barokowej muzyki wokalne. Przywrócił do życia operę zapomnianego Włocha, Leonarda Vinciego (1696–1730). *Artaserse*, bo o niej tu mowa, miała swoją premierę w Rzymie w roku 1730, kilka miesięcy przed śmiercią jej twórcy. Podobno śmierć Vinciego nastąpiła w sposób tragiczny, gdy był u szczytu sławy i możliwości twórczych. Kompozytor spotykał się potajemnie z pewną Rzymianką lecz nie potrafił tego zachować w sekrecie, w skutek czego ktoś z rodziny tej damy otrął go filiżanką czekolady. Warto jeszcze zwrócić uwagę polskich wykonawców muzyki barokowej tak chętnie podążających przetartymi śladami wyznaczonymi przez ich zagranicznych kolegów, że mogliby się pokusić o przywrócenie do życia innej opery Vinciego – *Gismondo, Re di Polonia*. Byłoby to przedsięwzięcie nie mniej spektakularne, co odkrycie 12 lat temu przez Acte Préalable *San Casimiro, Re di Polonia* Alessandra Scarlattiego.

Prezentowane nagranie jest prawdziwym rarytasem nie tylko muzykologicznym, ale i muzycznym. Jest tak dzięki całej plejadzie znakomitych artystów pod wodzą Diega Fasolisa. Najjaśniejszą gwiazdą tego albumu jest niewątpliwie znakomity Philippe Jaroussky, ale i pozostali artyści nie pozostają w jego cieniu.

Założeniem Diega Fasolisa było wykonanie dzieła tak, jak to robiono w początkach XVIII w. w Neapolu, a więc wyłącznie z męskimi śpiewakami. Dlatego w nagraniu wzięło udział aż pięciu kontratenorów. Tylko Daniel Behle jest tenorem. Początkowo *Artaserse*, monumentalne dzieło Vinciego, opowieść o losach króla perskiego, uchodziło za największe arcydzieło epoki. Dodatkowym argumentem przemawiającym za nim był Metastasio, jeden z najwybitniejszych autorów librett wszechczasów.

Później gusta uległy zmianie i dzieło, a także jego twórca, popadli w zapomnienie i dopiero w czasach najnowszych, gdy odkrywamy na nowo naszą historię, najpierw Vinci, a teraz jego opera, powrócili do łask.

Diego Fasolis to jeden z najwybitniejszych specjalistów od muzyki dawnej. I tym razem jego działania doprowadziły do nagrania niezwykle wysmakowanego, zarówno od strony instrumentalnej jak i wokalne. Wszystko w tej rejestracji jest na najwyższym poziomie. Nabywca tego albumu nie będzie zawiedziony i powróci do niego wielokrotnie.

Stanisław Lubliński

JAN DISMAS ZELENKA

Sonaty

Ensemble Marsyas

Linn Records CKD 415 • w. 2012 • 49'43" ★★★★★

Nie ustaje zainteresowanie światowych wytwórni twórczością Jana Dismasa Zelenki.

Coraz więcej jest nagrań z jego znakomitymi dziełami sakralnymi, lecz zaczynają się także pojawiać kolejne interesujące albumy z muzyką instrumentalną Czecha. Jakiś czas temu omawiałem na łamach **Muzyka21** krążek firmy Aulos z wybranymi *Sonatami triowymi* (ZWV 181), teraz zaś po ten sam zbiór sięgnął znakomity, choć młody wiekiem swych członków i estradowym stażem, Ensemble Marsyas. W barwach wytwórni Linn wydał jesienią ubiegłego roku świetny album, zbierający entuzjastyczne głosy krytyki.

Jego zaletą jest nie tylko wyborna jakość dźwięku, co nie dziwi w przypadku angielskiego wydawnictwa, ale także, a może przede wszystkim, wysmieniony poziom wykonania, gwarantowany przez dobrze wyszkolonych i przygotowanych artystów. Ich obeznanie z możliwościami swoich instrumentów oraz stylem dzieł Zelenki jest bezdyskusyjne. Ujmują z jednej strony inteligencją, z drugiej radością i spontanicznością gry. W roli gościa pojawia się słynna wiolinistka Monica Huggett, podejmująca partię skrzypiec w jedynej na krążku *III Sonacie B-dur* zawierającej takie odstępstwo od standardowej obsady dwu obojów z fagotem oraz grupą basso continuo, reprezentowanego przez violone, teorban, klawesyn i organy. Bardzo to wzbogaca warstwę brzmieniową prezentowanych kompozycji, zdominowaną przez sekcję instrumentów dętych. Gra muzyków odznacza się witalnością, żywym pulsem rytmicznym i wyrazowym; oprócz fragmentów pełnych blasku i utrzymanych w szybkim tempie, nie brak tu odcinków spokojnych, pełnych lirycznej, nastrojowej ekspresji, które po prostu żyją, są tak naturalne i trafne (np. wolna część *V Sonaty F-dur*). Podziwiam niebanalne, świeże podejście do materii członków Ensemble

Marsyas, jak również ich techniczną maestrię. Praktycznie w każdej partii kompozytor postawił przed nimi niełatwe zadania, wymagając wręcz wirtuozerii – moje szczególne uznanie kieruję głównie do fagocisty, Petera Whelana, na co dzień współpracującego ze znakomitą Szkołą Orkiestrą Kameralną. Wszyscy zresztą artyści są wybitnymi specjalistami w swojej dziedzinie, mającymi na koncie kooperację z czołowymi orkiestrami i dyrygentami historycznymi. W ich ujęciu muzyka Zelenki, którą zresztą wygrali prestiżowy Międzynarodowy Konkurs „Musica Antiqua” w Brugii, porywa, cieszy serce, bawi, wzrusza i daje mnóstwo radości.

Bardzo mi się spodobała wyjątkowa kreacja Ensemble Marsyas i polecam niniejszy album wszystkim wielbicielom instrumentalnego baroku, miłośnikom twórczości genialnego Jana Dismasa Zelenki w szczególności. Jedyne mankamentem omawianej pozycji jest krótki czas trwania – na dysku znalazłoby się miejsce dla co najmniej jeszcze jednej sonaty, albowiem w zbiorze oznaczonym numerem 181 w katalogu dzieł kompozytora, jest ich aż sześć. Szkoda zatem, że nie zdecydowano się nagrać dodatkowych pozycji, ale te, które są, i tak wystarczają słuchaczowi do docenienia walorów muzyki i jej wykonania.

Paweł Chmielowski

Różne

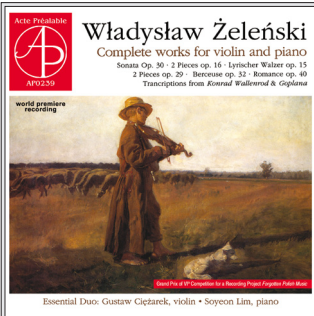
JOSÉ CARRERAS

The Comeback Concert

Membran 233552 • w. 2012, n. 1988 • 67'23"

★★★★★

Kiedy w lecie 1987 r. świat obiegrała wiadomość o chorobie José Carrerasa, chyba mało kto spodziewał się, że ten wybitny śpiewak jeszcze kiedykolwiek stanie na scenie. A tymczasem,



WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI
Works for violin and piano

Gustaw Ciężarek, skrzypce; Soyeon Lim, fortepian

Acte Preadable AP0239 • w. 2012, n. 2010/11
 • 69'54"

☆☆☆☆

Oto kolejna pozycja wytwórni Acte Préalable poświęcona muzyce Władysława Żeleńskiego: tym razem przedstawiająca komplet utworów na skrzypce i fortepian. Aż dziw bierze, że przeznaczona na te dwa instrumenty, twórczość tego „polskiego Brahmsa”, jakim w dziedzinie muzyki kameralnej jest niewątpliwie Władysław Żeleński, jest tak skromna. Co więcej, tylko niektóre z kompozycji, jakie znalazły się na omawianej płycie, napisane są w oryginale na skrzypce i fortepian. Są to znakomita *Sonata skrzypcowa F-dur* op. 30, *Deux morceaux de salon* op. 16, *Romance* op. 29 nr 1, *Danse fantastique* op. 29 nr 2 oraz *Berceuse* op. 32. W sumie, niewiele ponad 50 minut muzyki. Omawiana płyta została jednak wzbogacona dwoma

wyjątkami operowymi w opracowaniach oraz dwoma utworami w oryginale przeznaczonymi na wiolonczelę i fortepian.

Otwierająca album, *Sonata skrzypcowa F-dur* op. 30 jest dziełem dojrzałym i wybitnym. Skomponowana została na początku lat 1870. i utrzymana jest w stylu neoromantycznym. Utwór cechuje interesująca budowa: w częściach pierwszej i trzeciej (sic!) kompozytor wykorzystał formę sonatową, w drugiej – rondo. Bogactwo emocjonalne jest tutaj olbrzymie, a duża inwencja melodyczna sprawia, że dzieło wciąż jest frapujące: tak dla odbiorcy, jak i wykonawców! Pozostałe kompozycje omawianej płyty to utwory prostsze formalnie, lecz zawsze pełne uroku i czaru.

Gdybym miał oceniać omawianą płytę tylko na podstawie wykonania tworzących Essential Duo, skrzypka Gustawa Ciężarka i pianistki Soyeon Lim, przyznałbym jej najwyżej trzy gwiazdki. Główne zastrzeżenia dotyczą właśnie *Sonaty*. Artyści zdają się nie mieć pomysłu na to dzieło, burzą doskonałą formę, która staje się chaotyczna. A przy tym, słuchając ich kreacji, raczej trudno uwierzyć, że są oni zafascynowani dziełem. Mam też zastrzeżenia do niewyrównanego brzmienia skrzypiec i czasem rozchwiania intonacyjnego (zwłaszcza w wysokim rejestrze, już na początku *Sonaty*). Nie-

powność skrzypka i wyuczone, nadmierne stosowanie wibracji, daje się również odczuć w *Deux morceaux de salon* op. 16. W drugiej części skrzypce brzmią wręcz histerycznie. Składające się na ten piękny cykl *Romance* oraz *Chant élégique*, to utwory nasycone emocjami, lecz wydaje mi się, iż w zamierzeniu kompozytora, winny one być nieco subtelniejsze... Przepiękna melodia w partii skrzypiec o kantylenowym charakterze, otwierająca *Romance* op. 29 nr 1 znów brzmi w omawianym wykonaniu jakoś kulejąco, na czym zaciążyło rozchwianie intonacyjne skrzypiec. Co ciekawe, w dalszym toku narracji, gdy skrzypce grają w środkowym rejestrze, wykonanie jest satysfakcjonujące. W interpretacji uroczego, scherzowego *Danse fantastique* op. 29 nr 2 zabrakło mi nieco humoru i lekkości, wszystko dzieje się na poważnie. Mimo interpretacyjnych niedoskonałości, następujące dalej *Berceuse* op. 32 brzmi wzruszająco. To piękna i niezwykle pomysłowa kompozycja, w której Żeleński, prócz, jak zwykle u niego, czarującej melodii, wprowadza dyskretny kontrpunkt. Mimo natrętnej wibracji (i trylu, w finale utworu) skrzypiec, *Intermezzo* z opery *Goplana* wykonane zostało przez artystów w przekonujący sposób. Ale najlepiej dopracowanym pod względem wykonawczym punktem programu jest, dokonana

przez Olgierda i Andrzeja Straszyskich, transkrypcja *Sceny zalecanek z muzyki baletowej do opery „Konrad Wallenrod”*. Bezpretensjonalny urok tego utworu sytuuje go wśród najpiękniejszych kart, jakie wyszły spod pióra Władysława Żeleńskiego. W wykonaniu Essential Duo dobrze brzmi też dwa ostatnie punkty programu płyty: napisane w oryginale na wiolonczelę, *Walc liryczny* op. 16 oraz *Romans* op. 40. Ten pierwszy – mający w sobie wiele wdzięku i lekkości, drugi – rozedrgany emocjonalnie. Jednakże w przypadku *Romansu* op. 40, gdzie skrzypce Gustawa Ciężarka brzmią szlachetnie (ładny, wyrównany środkowy rejestr), brakuje mi nieco emocjonalności u Soyeon Lim: fortepianowa partia kompozycji powinna raczej nasuwać skojarzenia z Schubertowskim *Erlkönig*, stąd też przydałoby się więcej zaangażowania.

Ogólnie rzecz ujmując, w wykonawcach z pewnością tkwi duży potencjał artystyczny, o czym mogą świadczyć wszystkie piękne momenty interpretacyjne, których na omawianej płycie nie brakuje. Szkoda tylko, że nie wykorzystali oni pełni swych możliwości we wszystkich punktach programu płyty: znakomita muzyka Władysława Żeleńskiego z pewnością na to zasługuje!

Łukasz Kaczmarek

ponad 150-tysięczna publiczność, zgromadzona 21 lipca 1988 r. pod Łukiem Triumfalnym w Barcelonie, była świadkiem istnego cudu: oto bowiem głos Carrerasa znów zabrzmiał z całą swą świeżością i mocą, zdając się być w ogóle nietknięty ciężką chorobą i poważnym, wyniszczającym dla organizmu leczeniem. Jakże znamienne było miejsce, które wybrał artysta, by dać swój „powrotny” recital, jakże znamienne były też słowa wieńczące daną wówczas na bis arię *Nessun*

dorma: venceró! W tym samym, 1988 r., José Carreras wystąpił jeszcze w Peralda w Ogrodach Kastylonii (13 sierpnia), wiedeńskiej Staatsoper (16 września) oraz Gran Teatro del Liceu w Barcelonie (8 listopada).

Fragmenty tych właśnie czterech recitali przypomina nam dziś, znana z bezcennych wydawnictw historycznych, wytwórnia Membran. Płytę otwierają obszerne fragmenty „pierwszego” recitalu, z 21 lipca 1988 r. Wykonanie pieśni *Ich liebe dich* Griega śpiewanej w

języku katalońskim (!) jest pełne ekspresji, by nie powiedzieć hysterii. Emocje i wzruszenie artysty łatwo udzielały się publiczności, której żywiołowe reakcje także zostały utrwalone na omawianej płycie. Carreras jest absolutnym mistrzem w pieśniach Tostiego, Mompou, Vivesa, Toldry oraz katalońskiej *El cant dels ocells*. W jego wykonaniu dobrze wypada także *No puede ser* Pablo Sorozabala, aczkolwiek pierwszeństwo należy tutaj przyznać Plácido Domingo, który zresztą

niewzwykle upodobał sobie ten utwór, wykonując go przy każdej niemal możliwej okazji. I wreszcie, zamykające wybór z tego recitalu, wspomniane *Nessun dorma* z *Turandot* Pucciniego: może nie najczystsze, nie najpewniejsze głosowo, lecz jakże wzruszające i pełne wewnętrznego przekonania!

Poszczególne punkty kolejnych recitali nie są już tak wyrównane. 8 listopada 1988 r. w Barcelonie najlepiej wypadły chyba kompozycje Vincenza Belliniego: pełna ekspresji

aria *Ecco la tomba...* z opery *I Capuleti e i Montecchi* oraz pieśń *Vaga lunga*. W utworach Alessandra Scarlattiego i Giovanniego Bononciniego zabrakło nieco lekkości, w arii Rossiniego – humoru. Z kolei w przeuroczej pieśni *L'heure exquisite* Reynalda Hahna, wykonanej 13 sierpnia, przydałoby się więcej subtelności. *Le noir de Rosamonde* Duparca ucierpiała przez nieadekwatny, agresywny akompaniament fortepianowy. Na szczęście, dalsze punkty programu okazały się ponownie znakomite: wykonane niezwykle stylowo pieśni Mompou, Turiny oraz Obradorsa, jak również pochodząca z recitalu wiedeńskiego, z 16 września, słynna i efektowna *Granada* Lary.

We wszystkich utworach Carrerasowi towarzyszyli pianiści: bądź to Vincenzo Scalerą, bądź też Ronald Schneider: raczej sprawni rzemieślnicy, niż prawdziwie uduchowieni artyści.

Omawiana płyta pod względem artystycznym prezentuje wysoki poziom; jako dokument – przedstawia nieocenioną wartość.

Łukasz Kaczmarek



GREEK FLUTE MUSIC
Of the 20th and 21st Century
 Katrin Zenz, flet; Chara Iacovidou, klawesyn; Angelica Cathario, mezzosopran
 Naxos 8.572369 • w. 2011, n. 2009 • 67'20"
 ★★★

Omawiana płyta wytwórni Naxos poświęcona jest współczesnej greckiej muzyce fletowej.

Najstarsza z zaprezentowanych tutaj kompozycji powstała w roku 1970, najnowsze pochodzą z 2009 r. Tylko dwa utwory przeznaczone zostały na dwa instrumenty: odpowiednio flet i klawesyn oraz mezzosopran i flet, wszystkie pozostałe to kompozycje solowe (z wyjątkiem dzieła Logothesisa na flet i taśmę). Całość otwiera *Lament for Michelle* Theodore'a Antoniou (ur. 1935 r.) – swego rodzaju epitafium dla zmarłej flecistki. Nawiązania do tradycyjnej muzyki ludowej i skal modalnych łączą się tutaj z nowoczesnym, atonalnym językiem. Dalej następują *Dwa Marsze* Dimitrija Terzakisa (ur. 1938), chyba najpowszechniej znanego spośród 11. twórców, których muzyka znalazła się na płycie. W kompozycji ścierają się wielkie tradycje zachodnioeuropejskie z ludowym językiem muzycznym. I jest to też chyba najwybitniejsze spośród zaprezentowanych dzieł. W mroczny i tajemniczy świat przenosi nas *Globus Anestisa* Logothesisa (1921–1994). Ciekawą kompozycją, flirtującą z barokiem i współczesnością, jest *Blues* na flet i klawesyn Arghyrisa Kounadisa (ur. 1924 r.). Nowoczesnym i interesującym poznawczo, acz mało atrakcyjnym w odbiorze, językiem muzycznym, operuje Yannis Ioannidis (ur. 1930) w swym *Fragmento II*. Rozczarowuje też nieco *Melisma* Michaela Adamisa (ur. 1929 r.) – jeśli weźmiemy pod uwagę sposób potraktowania głosu ludzkiego, kompozytora można nazwać co najwyżej mało twórczym uczniem Luciana Berio. Choć nawiązująca do greckiej muzyki antycznej, *Elegia* Giorgosa Courouposa (ur. 1942 r.) może przywoływać na myśl kompozycje Witolda Szalonka, tym bardziej że w oryginale *Elegia* przeznaczona była na... obój solo! Fletowego opracowania dokonała sama Katrin Zenz. *Aeolian Elegy* Minasa Borbo-

udakisa (ur. 1974 r.) należałoby potraktować raczej jako etiudę fletową, aniżeli pełnowartościowy pod względem artystycznym utwór. Podobnie *Ansage* Manosa Tsangarisa (ur. 1956 r.) oraz *Diathlasis* Fani Kossony (ur. 1976 r.), których eksperymentalny wyraz przesłania szczątki muzycznego piękna. Program płyty wieńczy dedykowane Katrin Zenz, *Forget me* Giorgosa Koumendakisa (ur. 1959 r.), utwór nawiązujący do tańców ludowych, prostszy w odbiorze.

W nagraniu wzięły udział trzy greckie artystki. Dwie z nich (flecistka, śpiewaczka) związane są na codzień z muzyką współczesną. Trzecia (pianistka), choć zazwyczaj porusza się w odmiennym kręgu repertuarowym, dobrze wypada w swojej klawesynowej partii w kompozycji Kounadisa. W zasadzie zaprezentowane na płycie wykonania można przyjąć bez zastrzeżeń. Największe brawa należą się, rzecz jasna, flecistce Katrin Zenz, głównej bohaterce omawianej płyty, która z wielką maestrią wykonała każdy z utworów, pokonując, nieraz karłowate, trudności techniczne. Jedyne problemy polega na tym, że sam materiał muzyczny nie zawsze jest najwyższej próby.

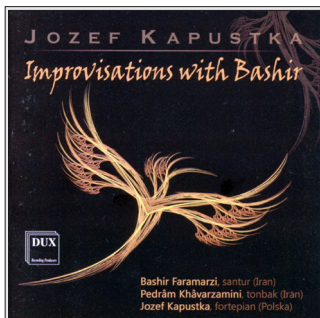
Łukasz Kaczmarek



Duo
 Héléne Grimaud • Sol Gabetta
 Deutsche Grammophon 479 0090 • w. 2012, n. 2012 • 75'10"
 ★★★★★

Nowa płyta Deutsche Grammophon, pierwszy wspólny album dwóch słynnych artystek: pianistki Héléne Grimaud

oraz wiolonczelistki Sol Gabetty, doczekał się już krąco odmiennej oceny. Fakt ten wydaje mi się o tyle dziwny, że w zasadzie zaprezentowane przez artystki interpretacje trudno nazwać kontrowersyjnymi. Trudno też, pomimo pewnych, oczywistych niedoskonałości, odmówić im maestrii. Na program płyty, Grimaud i Gabetta wybrały dzieła czterech twórców: Roberta Schumanna, Johannes Brahmsa, Claude'a Debussy'ego oraz Dymitra Szostakowicza. Całość otwierają trzy *Fantasiestücke* op. 73 Schumanna, stanowiące najmocniejszy punkt programu. Od dłuższego już czasu moją ulubioną wersją wiolonczelową tego cyklu (bo istnieje także klawesynowa, a nawet flugelhorn) pozostaje nagranie Mischy Maisky'ego i Marthy Argerich. Romantyczny Schumann u Maisky'ego-Argerich, zwraca się ku ekspresjonizmowi, Schumann Gabetty-Grimaud jest raczej klasyczny. *Rasch und mit Feuer*, trzecia *Fantasiestücke*, w obu wykonaniach jest porywająca! Zestawiając ze sobą obie kreacje, odnoszę też wrażenie, że młodsze artystki głębiej przenikają dźwięk. Nie jest to jednak głębia mogąca się równać z tą, Jacqueline du Pré i Daniela Barenboima, kiedy wspólnie wykonują oni *Sonatę wiolonczelową e-moll* op. 38 Johannes Brahmsa. Utwór ten stanowi drugi punkt programu najnowszej płyty Sol Gabetty i Héléne Grimaud. Interpretacja tych artystek, znów klasyczna, nie posiada też tej magii, jaka przenika kreację niezapomnianej pary... Po wysłuchaniu Gabetty i Grimaud wykonujących *Sonatę wiolonczelową d-moll* Debussy'ego (trzeci punkt programu nowej płyty), nie przestanę być wierny, historycznemu już, nagraniu Mścislawa Rostropowicza z Benjaminem Brittenem. Nagranie starszych mistrzów jest wizjonerskie, pełne fascynują-



IMPROVISATIONS WITH BASHIR

Józef Kapustka, fortepian; Bashir Faramarzi, santur; Pedrâm Khâvarzaminî, tonbak

Dux 0942 • w. 2012, n. 2012 • 51'04"

★★★★★

Niektórzy mogą się zastanawiać, do jakiej kategorii należałoby zaliczyć omawianą płytę: muzyki etnicznej, czy raczej nurtu *crossover*? *Improvisations with Bashir* – to wspólny projekt polskiego pianisty Józefa Kapustki oraz muzyków pochodzących z Persji. Dialog Wschodu z Zachodem, kultury europejskiej z kulturą Azji, zderzenie Persji i Arabii, ukazanie różnic, ale przede wszystkim

wspólnego rodowodu i ogólnoludzkich wartości, to główne idee prezentowanego albumu. Program wypełniają trzy improwizowane kompozycje: *Lullaby for Little Scheherezade*, *Dream of Reasons* oraz *Baghdad Butterflies*. Są one dziełem Józefa Kapustki i Bashira Faramarzi (*Dream of Reasons*). Słyszymy je zaś w wykonaniu artystów grających, odpowiednio, na fortepianie i santurze, a także Pedrâma Khâvarzaminiego, muzyka grającego na tonbaku. Fortepian, santur i tonbak: niecodzienne to trio! Nazwy dwojga ostatnich instrumentów nie wszystkim zapewne są znajome; warto więc o krótkie wyjaśnienie. Santur (santir) należy do grupy chordofonów; wykonawca uderza cienkimi pałeczkami jego metalowe struny. Z kolei tonbak należy do instrumentów perkusyjnych.

Wszyscy troje wykonawcy to prawdziwi mistrzowie! Nie tylko w sensie technicznym, lecz najszerzej pojętym artystycznym. Wprowadzają oni słuchacza w swoisty trans. Wykonywane przez nich kompozycje-improwizacje, to bowiem utwory utrzymane w nurcie repetytywnym, zwracające uwagę swą ostinatowością, statycznością, nastrojem medytacji, a także nieco egzotyczną modalnością. Od słuchacza wymagają

skupienia, stanu wewnętrznego spokoju i absolutnego otwarcia się na artystyczny przekaz. „Chciałem stworzyć świat radykalnie osobisty, wyłącznie mój, świat tajemniczy, wypełniony obrazami, twarzami, dźwiękami i zapachami, zupełnie nieznanymi dla większości” – pisze w komentarzu Józef Kapustka. I rzeczywiście, cel ten został osiągnięty!

Łukasz Kaczmarek



cych pomysłów, przykuwające uwagę niekonwencjonalnie potraktowaną warstwą rytmiczną w części drugiej, a wreszcie magiczne. Ta najnowsza kreacja, choć bardzo dobra, jest chyba jednak zbyt klasyczna i ugrzecznona. Zachwyliło mnie z kolei podejście młodych artystek do muzyki Dymitra Szostakowicza. Na omawianej płycie wykonują one jego *Sonatę wiolonczelową d-moll op. 40*. Jest to bardzo piękna interpretacja, subtelna i nieprzerysowana, nigdy nie popadająca w histerię, czy patos, albo w drugą stronę – w groteskę, a przy tym przyprawiona uroczym humorem (znakomita część czwarta *Sonaty!*). To, obok Schumanna, najmocniejszy punkt programu tej płyty!

Niezwykła delikatność obu artystek, ich cudowna muzikalność (wbrew wielu opiniom, sądzę, że stanowią one świetny tandem!), spontaniczność Sol

Gabetty, piękny dźwięk obu instrumentów i przemyślane, klasyczne wizje, to największe zalety interpretacji zaprezentowanych w omawianym albumie. Albumie, który posiada swe mocniejsze punkty programu (Schumann, Szostakowicz), ale nigdy przecież nie sięga poziomu przeciętnego!

Łukasz Kaczmarek

**PATRICIA PETIBON
Nouveau Monde**

Baroque Arias and Songs

La Cetra • Andrea Marcon, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 0079 • w.

2012 • 67'53"

★★★★★

Album *Nouveau Monde* Patricii Petibon najkrócej określić można mianem niespodzianki: w całości jest zaskoczeniem!

W entuzjazm wprawia repertuar zebrany na płycie. Będzie

on stopniowo odsłaniał przed słuchaczem obszerny fragment interioru wokalne muzyki baroku, ilustrujący jednocześnie przenikanie się kulturowych wpływów i formalnych rozwiązań tamtego czasu. Aria Eumene z zarzueli Joségo de Nebry, poprzez konstrukcję da capo, nawiązuje dialog z fragmentem *Kantaty hiszpańskiej* Haendla, a delikatnie zinstrumentalizowany utwór Henry'ego le Bailly *Yo soy la locura* dzieli kontemplacyjny charakter ze słynnym lamentem Dydony z opery Purcella. Odważną część nagrania stanowią przechowane przez tradycję pieśni i może one właśnie tworzą najciekawszą substancję zapisu. Zebrana na płycie ich kolekcja ilustruje swobodę muzyki baroku poprzez pryzmat formy najbliższej życiu, pozbawionej wpływów akademizmu i niepodatnej na wykonawczą doktrynę – formy kreującej tym

samym wyraźnie spójne, ale i osobne uniwersum.

Temperaturę tych utworów – wciąż gorących pod chłodnym oddechem minionych stuleci – podtrzymują muzyki La Cetry (wymarzony partner w barokowym szaleństwie), którym przewodniczy niezrównany Andrea Marcon. Dyrygent z wyczuciem prowadzi również solistów-instrumentalistów, wśród których Evangelina Mascardi, grająca na renesansowej lutni i gitarze barokowej, otrzymała wyjątkowo wdzięczny materiał do wykonania i prezentuje go w sposób zgoła mistrzowski. Całe



nagranie zresztą skrzy się od instrumentalnej wirtuozerii (i za to jest czwarta gwiazdka), chociaż prawdziwe iskry sywały się, gdyby na warsztat repertuar ten wzięła śpiewaczka o możliwościach Cecilii Bartoli.

Patricia Petibon zaś – obok chwalebnej postawy repertuarowego eksploratora – prezentuje mały głos i wielki temperament. Nagranie siłą rzeczy eksponuje filigranowy rozmiar jej sopranu – niemal kruchego i stalowego w barwie (a miejscami również prowadzonego siłowo). Kontemplacja zapisu nie jest więc wolna od wrażenia, że to czego artystce nie udaje się wykonać głosem, z powodzeniem (!) może zaśpiewać czystym – i pewnym swego oddziaływania – muzycznym charakterem. Jak się jednak okazuje, jest to broń obosieczna. Można jej wierzyć, gdy za de Nebłą przekonuje, że „miłość ma zasłonięte oczy, ale nie jest ślepa”. Jednak Medea – posępna kolchidzka księżniczka – pograżona w gorzkich monologowanych rozmyślaniach rozbudowanej sceny z opery Marca-Antoine’a Charpentiera, właśnie z powodu ekstrawertycznego usposobienia artystki, pozbawiona zostaje całej siły swego egzotycznego oddziaływania.



RUSSIAN TRUMPET CONCERTOS FROM THE 20TH CENTURY
Utwory: Ilii Szachowa, Aleksandra Arutiuniana, Oskara Böhmego, Sergeja Wasilenki, Aleksandra Goedickego Reinhold Friedrich, trąbka • Göttinger Symphonie Orchester • Christoph-Amthias Mueller, dyrygent

MDG 901 1770-6 • w. 2012, n. 2011/12 • SACD, 61'26"

★★★★★

Reinhold Friedrich, główny bohater omawianej płyty, jest czołowym niemieckim trębaczem na stałe związanym z Lucerne Festival Orchestra.

Prekursorami rosyjskiej szkoły gry na trąbce byli niemieccy emigranci z drugiej połowy XIX w. Dzieła dwóch z nich znalazły się na tym krążku. Są to Oskar Böhme (1870–1938) i jego tarantela *La Napolitaine* op. 25 oraz Aleksander Goedicke (1877–1957) z *Etiudą koncertową* op. 49. Poza tym na płycie znalazł się pochodzący z 1950 r., bardzo znany *Koncert* Aleksandra Arutiuniana (1920–2012), Ormianina, który elementy swojej kultury nie omieszkął wpleść w utwór. Muzykiem pochodzącym z pokolenia Arutiuniana jest również Ilii Szachow (1925–1986), autor *Koncertu romantycznego*.

Rosyjskim rówieśnikiem wspomnianych Niemców był Sergiusz Wasilenko (1872–1956), autor *Koncertu-poematu* op. 113.

Wszystkie nagrane na płycie utwory są bardzo wymagające i pozwalają trębaczowi na zademostrowanie swego kunsztu. Słuchając Reinholda Friedricha rozumiemy, dlaczego uznany jest za jednego z najwybitniejszych trębaczy w swoim kraju. Pokonuje wszelkie trudności z ogromną łatwością i elegancją, gra pięknym dźwiękiem, interpretacja jest bez zarzutu. Dźwięk jego instrumentu jest zachwycający, pełen blasku. Artysta wydobywa ze wszystkich utworów całą ich esencję. W orkiestrze z Göttinger trębacz ma ogromnego sprzymierzeńca. Jest to zespół charakteryzujący się szlachetnością brzmienia, równowagą pomiędzy sekcjami. Czuć w nagraniu, że wszyscy uczestnicy byli zafascynowani nagrywanymi utworami. Świetny album dla miłośników trąbki.

Stanisław Lubliński

VERONA LIVE
Arie operowe i pieśni

Montserrat Caballé, José Carreras, René Kollo, Giacomo Aragall, Ileana Cotrubas, Peter Dvorsky, Ghena Dimitrova, Leo Nucci, Elena Obraztsova, Eva Marton, Mara Zampieri, Ruggero Raimondi, Samuel Ramey • Orquesta Sinfonica de Madrid • José Collado, Carlo Franci, dyrygenci

Membran 233553 • w. 2012, n. 1988

★★★

Album zawiera wznowienie nagrania koncertu z 8 sierpnia 1988 r. z Areny w Weronie. Pod włoskim niebem na jeden wieczór zebrano śpiewaków, których nazwiska układają się w kompletną historię ostatniej ćwierci XX-wiecznego teatru operowego. Niezależnie od udziału Orkiestry Symfonicznej z Madrytu oraz dyrygentów – precyzyjnego i rzeczowego José Collado oraz uważnego, a jednak poetyckiego Carlo Franci’ego – to soliści przykuwają uwagę słuchacza. Niestety poziom wykonawczy jest zróżnicowany.

Na dwóch płytach odnaleźć można interpretacje artystów o talencie ożywiający niegdyś repertuar belcanto, ich kreacje jednak nie przetrwały próby czasu. Do takich zalicza się wykonanie arii *Casta diva* z *Normy* Belliniego w kontrowersyjnym ujęciu Mary Zampieri. Niektórych śpiewaków słuchacz zastanie tu w późnym okresie kariery, nadal jednak będą demonstrowali wyjątkową klasę wykonawczą, czego przykładem jest dramatyczna interpretacja mezzosopranowej arii z *Cyda* Masseneta, oddana w sopranie Montserrat Caballé. Przeznaczenie tylko nielicznych artystów to urzekanie publiczności bez względu na okoliczności. Do tego wprost stworzony jest Samuel Ramey, którego unikatowy basowy instrument z arii z *Attyli* – dzieła młodego Verdiego – czyni intymną scenę wewnętrznej

introspekcji. Jeszcze inni – jak Luca Canonici – będą zaskakiwali niczym meteoryty i na przestrzeni jednego utworu – w tym wypadku arii z *Arleżjanki* Cilei – ukażą niezmierzone bogactwo ilustracyjne lirycznego, tenorowego głosu.

Uwagę szczególną zwraca natomiast ostatnia pozycja w programie: José Carreras śpiewa pieśń *Lary* – słynną *Granadę* – głosem jak gdyby niepewnym swojego oddziaływania, za to z żarem znamienym dla jego wcześniejszych występów... Tyle że poprzednie recitale tenora (jeśli nie liczyć koncertu z Barcelony z 21 lipca 1988 r.), które publiczność może pamiętać, pochodzą z wiosny 1987 r., zanim na życiu śpiewaka dramatycznym cieniem położyła się diagnoza medyczna równa niemal fatalnej przepowiedni. To fundacja na rzecz przeciwdziałania białaczce, powołana przez José Carrerasa – któremu udało się przezwyciężyć ciężką chorobę – była organizatorem koncertu i pozostaje beneficjentem praw do omawianej rejestracji.

Tak więc zapis zachowałby wyłącznie wartość archiwalną, gdyby nie fakt, iż to pragnienie przeciwstawienia się okrutnym wyrokom losu nakazało wybitnym ludziom sztuki przemierzyć kontynenty, aby tego samego letniego wieczora zaśpiewać jedną arię w programie koncertu, którego realizacja pozostaje świadectwem humanizmu. Dzięki nagraniu także dzisiaj słuchacze mogą mieć w nim swój udział.

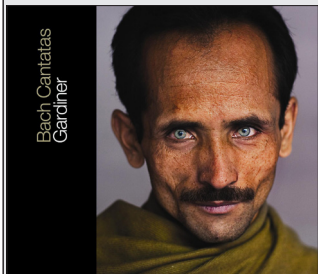
Damian Sowa

WHERE LATE THE SWEET BIRDS SANG

Utwory: Roberta Parsonsa, Roberta White’a, Williama Byrda
Magnificat • Philip Cave, dyrygent
 Linn Records CKD 417 • w. 2012 • SACD, 75'31"
 ★★★★★

Palcem po płycie

Komplet kantat Bacha nareszcie zakończony



Bach, Cantatas
Gardiner

JAN SEBASTIAN BACH

Kantaty na uroczystość Wniebowstąpienia Pańskiego (wol. 28)

Lenneke Ruiten, Meg Bragle, Andrew Tortise, Dietrich Henschel • The Monteverdi Choir • The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent

Soli Deo Gloria SDG 185 • w. 2013, n. 2012 • 77'08"

Muzyka21
płyta miesiąca

28 wolumin kantat Bacha zamyka definitywnie znakomity projekt realizowany przez sir Johna Eliota Gardinera i jego zespoły. Wszystko działa się w roku 2000, gdy dyrygent wyruszył w tzw. pielgrzymkę bachowską po świecie w roku 250 rocznicy śmierci kompozytora. Muzycy podróżowali w różne części świata do przepięknych świątyń, by w niedziele i święta wykonywać napisane na te dni kantaty lipskiego kantora.

Zamykająca edycję płyta pojawiła się jako wypadkowa kilku czynników i stanowi piękną puentę tego epokowego wydarzenia.

28 wolumin zawiera cztery kantaty napisane na uroczystość Wniebowstąpienia Chrystusa przypadającą na 40 dzień po jego Zmartwychwstaniu, które nagrano w londyńskim St Giles' Cripple-

gate 10 maja ubiegłego roku. To uzupełnienie brakujących utworów, które nie zostały dotychczas wydane. Co prawda zarejestrowano je w czasie bachowskiej pielgrzymki, jednakże dochodzące z zewnątrz hałasy uniemożliwiły ich wydanie na płycie. Sir John Eliot Gardiner ogłosił na początku zeszłego roku zbórkę na dogranie brakujących kantat i uzyskał wsparcie przeszło 100 osób i instytucji. To epokowe dokonanie fonograficzne i wydarzenie bez precedensu zostało zakończone z wielkim sukcesem.

Łącznikiem koncertów, zeszłorocznego i tych z przed trzynastu lat, był bas Dietrich Henschel oraz chór i orkiestra, pozostałych troje solistów nie brało udziału w koncertach w roku 2000.

Jak pisałem wcześniej recenzując poprzednie woluminy tej bachowskiej serii: Bach i

Gardiner to połączenie wyjątkowego podejścia do tekstu kompozytora i wyjątkowej ekspresji w prowadzeniu muzyki. Gdy trzeba mamy rytmiczny rozmach, radość, natchnioną modlitwę prośby i dziękczynienia. Całość nagrania kantat na Wniebowstąpienie jest bardzo dramatyczna, poszukująca kontrastu i wartkiej narracji. Kantaty są uroczyste i radosne, z muzyką zmysłową, różnokolorową. Wśród skrajnych kontrastów dynamiki, tempa, nastroju Gardiner porusza się z ogromną swobodą, przekonująco uwypuklając rytmikę. Całość jest bardzo wytworna i czysta.

Spod ręki Gardinera wychodzą prawdziwe muzyczne brylanty. Ma on niezwykle talent do wykonań bardzo stylowych i eleganckich, które cechują zawsze dobre tempa muzyczne (czasami lekko szalone). Kapitalnie dobiera

solistów do konkretnych partii w muzyce Bacha, a ze swoją orkiestrą wprowadza nas do muzycznego nieba.

I teraz w krótkim eseju na temat wykonywanych dzieł Gardiner wyjaśnia funkcję poszczególnych odcinków i swoją wizję dotyczącą ich interpretacji.

Album ten stanowi dobrą puentę całej edycji kantat Bacha. Okładkę zdobi charakterystyczne zdjęcie portretowe, proste liternictwo i ta elegancka czerń.

Polecam to bardzo wartościowe nagranie. Kto ma wcześniejsze płyty zamknie serię wartościowym krążkiem, a kto ich nie ma, to warto od niego zacząć kolekcję. Oto jedno z najlepszych wykonań bachowskich kantat w historii fonografii.

Arkadiusz Jędrasik



John Eliot Gardiner
fot. © Gunter Glücklich/DG

Magnificat kierowany przez Philipa Cave'a nie jest być może tak dobrze znany polskim melomanom, jak inne angielskie formacje wokalne zajmujące się wykonawstwem muzyki dawnej, ale bynajmniej nie gorszym, wręcz przeciwnie. Współpracuje z wytwórnią Linn i ma na swym koncie kilka doskonale przyjętych płyt, do których dołącza właśnie kolejną, absolutnie porywającą, wydana ubiegłej jesieni, zatytułowana *Where the sweet birds sang*.

Poświęcona jest sakralnej twórczości wybitnych kompozytorów epoki Tudorów i doby elżbietańskiej, jednych z wielu geniuszy działających wtedy w Anglii: Roberta Pearsonsa (1535–1572, *Ave Maria, Domine, quis habitatit*), Roberta White'a (1538–1574, *Lamentations a 5, Christe qui lux es*

et dies IV), a przede wszystkim Williama Byrda (1540–1623, *Christe qui lux es et dies, Domine, quis habitatit, Quomodo cantabimus, De Lamentatione*). Jak widać, wszystkie kompozycje zostały napisane do tekstów łacińskich, a niektóre z nich były przedmiotem opracowań więcej niż jednego twórcy. Tytuł albumu zaś pochodzi z wersetu *LXIII Sonetu* Williama Szekspira.

Jestem wprost oczarowany przedstawioną płytą i maestrą wykonawczą grupy Magnificat. Absolutnie perfekcyjna intonacja, zrównoważenie starannie dobranych głosów i genialnie wprost oddany duchowy wymiar dzieł sprawiają, że słuchanie niniejszego krążka jest prawdziwą ucztą estetyczną. Zachwyca interpretacja pełna powagi, skupienia, spokoju, stonowana, a zarazem precy-

zyjna pod względem technicznym. Imponuje starannością w odczytaniu partytur i oddaniu ich sensu najważniejszymi środkami wyrazu. Fenomenalna kultura śpiewu budzi prawdziwy zachwyt, spotęgowany wartością i pięknem samej genialnej twórczości angielskich mistrzów. Omawiana kreacja jest wyjątkowym połączeniem skrupulatności, wrażliwości oraz szlachetności. Można powiedzieć, że długoletnie doświadczenie wykonawcze i lata studiów nad repertuarem przyniosły doprawdy fascynujący rezultat. Nawet przy tak silnej konkurencji rodzimych formacji, by wymienić chociażby The Tallis Scholaris, The Sixteen czy Stile Antico, osiągnięcia zespołu pod kierownictwem Philipa Cave'a sytuują go bardzo wysoko na liście czołowych

współczesnych wokalnych ansambli specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej. Omawiana propozycja fonograficzna udowadnia także prymat grup z Wysp Brytyjskich w tej dziedzinie.

Przedstawiany przeze mnie album jest prawdziwym triumfem zarówno artystów, jak i wytwórni Linn, która zatroszczyła się o bardzo dobrą edycję i świetną jakość dźwięku, będącego również zasługą akustyki kościoła św. Jerzego w Chesterton. Polecam i rekomenduję tę płytę jako obowiązkową pozycję w kolekcjach miłośników chóralistyki w najlepszym wydaniu.

Paweł Chmielowski

Krzyżówka nr 37/czerwiec 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															

Poziamo: 1-A) Roman ... polski kompozytor i pedagog (1859–1926); 2-J) Czesław ... piosenkarz, kompozytor; 3-A) aust. kompozytor, wydawca dzieł Schuberta i Beethovena na temat walca; 4-I) Zdzisław ..., autor tekstów piosenek, kompozytor, współpracował z W. Stępnem; 5-A) znak umieszczony nad nutą lub nutami; 6-H) *Król* ... w tytule uwertury L. Grossmana; 7-D) ojczyzna P. Czajkowskiego; 7-L) Eugene ..., amer. pianista (1918–1985); 9-A) August ..., niemiecki działacz muzyczny, kompozytor (1869–1929); 9-H) kompozytor flamandzki, który działał we Włoszech (XV–XVIw); 10-E) ogół wartości przyjętych przez daną grupę społeczną; 11-H) wybitny współczesny polski pianista; 12-A) w muzyce żywe, szybkie tempo (wolniejsze niż presto); 13-H) kompozytor włoski (1904–2003); 14-A) imię dyrygenta Wita; 15-F) opera czeskiego kompozytora Háby (dwa wyrazy). **Pionowo:** A-1) opera Rimskiego-Korsakowa; B-5) operetka Dunajewskiego (dwa wyrazy); C-1) imię słynnej Sari; D-3) krótki życiorys umieszczany w encyklopediach; D-11) głos męski; F-7) Jan ..., polski pianista, propagator utworów fort. K. Szymanowskiego za granicą; G-1) zespół muzyczny R. Gawlińskiego; H-5) pod palcem pianisty; I-11)

Rozwiązanie krzyżówki nr 36 z maja 2013 r.

Agnieszka Duczmal

płyty otrzymują:

Czesława Czajkowska, Legionowo; **Kazimierz Miętus**, Zakopane; **Krystian Stachowiak**, Iława

imię piosenkarki Jarockiej; J-1) sposób wydobywania dźwięków muzycznych; L-1) twórca *Aidy*; L-7) opera Nováka; Ł-13) ... Brown – brytyjska piosenkarzka i autorka tekstów; M-1) operetka Moniuszki (dwa wyrazy); N-11) zła czarownica z opery Glinki *Ruslan i Ludmiła*.

Litery z pól współrzędnych 7-D, 1-F, 11-J, 8-L, 1-C, 3-G, 5-C, 1-B, 1-G, 7-H, 11-L, 10-B, 15-G, 15-H, 7-M, 5-H, 3-B utworzą rozwiązanie.

STRONY WWW

tylko **najwyższa** jakość

SERWISY INTERNETOWE profesjonalne

na zamówienie

SKLEPY INTERNETOWE indywidualne

rozwiązania e-commerce



✉ napisz do nas
info@finecms.pl

☎ zadzwoń
32 760 70 67

🌐 odwiedź stronę
www.finecms.pl

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	BNL	5	Hat Art	2	P21	5
Accent	5	Calliope	2	Hortus	5	Paraty	5
Acte Préalable	1	Carus	5	Hungaroton	2	Passacaille	5
Aeolus	5	Challenge Classics	5	Hyperion	5	Pentatone	5
Aeon	2	Chandos	5	Iris	2	Phaia Music	5
Agentur Paul Lenz	5	Channel Classics	2	K617	2	Philips	4
Al Sur	5	Christophorus	5	Label Bleu	2	Pneuma	5
Alia Vox	2	Classica D'Oro	5	Ligia	2	Praga Digitalis	2
Alpha	2	Coro & The Sixteen	5	Long Distance	2	Querstand	5
Amati	5	Coviello Classics	5	LSO Live	5	Raumklang	5
Ambroisie	2	CPO	2	Mandala	2	RCO Live	5
Ambronay	2	Cybele	5	Marc Aurel	5	Relief	5
Ameson	5	Cypres	2	Marco Polo	2	Ricercar	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mariinsky	5	Satirino	2
APR	5	Decca	4	MDG	2	Signum Classics	5
Arcana	2	DG	4	Mirare	2	Sketch	2
Archiv Produktion	4	ECM	4	Musica Ficta	5	Soli Deo Gloria	2
Armide	2	Eloquentia	2	Musique de la Chabotterie	5	Sterling	5
Ar Re Se	5	EPR Classic	5	Musique en Wallonie	5	Supraphon	2
Arthaus	2	Etccetera	5	Naxos Audiobooks	2	Symphonia	2
Ars Produktion	5	Euroarts	2	Naxos	2	Syrius	5
Arte Dell Arco	5	Flora	5	NM Classics	5	Tahra	2
Artone	5	Fuga Libera	2	Northern Flowers	5	Talanton	5
Arts	5	Genuin	5	O+ Music	2	Talent Classic	1
Atma	5	Gimell	5	Ocora	2	TDK	2
Avi Music	5	Globe	5	Oehms Classics	5	Tempéraments	2
Avie Records	5	Glossa	2	Olive Music	5	Verve	4
Bayer Records	5	Glyndebourne	5	Onyx	5	Vox Lucida	2
Bel Air	2	Gramola	5	Opera D'Oro	5	Wigmore Hall	5
Berliner Philh.	2	Hänssler	5	Opus Arte / BBC	2		
Bis	5	Harmonia Mundi	2	Orfeo	5		

① Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Poczтовая 71
02-800 Warszawa 93
Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: actepre@wp.pl

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

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: 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 – kwiecień 2013 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – ALEKSANDRA KURZAK

Anna Bąk, Poznań; **Stanisław Catek**, Legnica; **Jan Dębski**, Warszawa; **Władysław Fuks**, Kraków; **Zofia Kowalska**, Warszawa; **Tadeusz Malczewski**, Warszawa; **Leopold Nowak**, Poznań; **Janusz Oleksiak**, Iława; **Grzegorz Szymczak**, Warszawa; **Urszula Włodarczyk**, Kraków

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

Konkurs płytowy Józef Kapustka – *Improwizacje z Bashirem*

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

Z którego kraju pochodzą muzycy współpracujący z Józefem Kapustką przy nagraniu jego płyty?



Nowości w dystrybucji CMD

TRADYCJE MUZYCZNE NARODÓW PÓŁWYSPU BAŁKAŃSKIEGO

Jordi Savall

Hespèrion XXI

zaproszeni muzycy z Serbii, Bułgarii,
Chorwacji, Grecji i Turcji



Alia Vox AVSA 9898



Harmonia Mundi HMG 508235.36



Harmonia Mundi HMG 501099



Harmonia Mundi HMG 501498.99



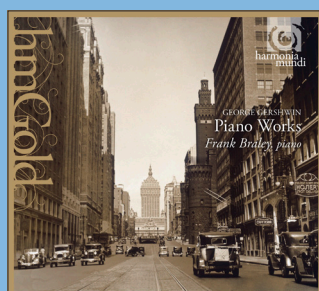
Harmonia Mundi HMG 501157



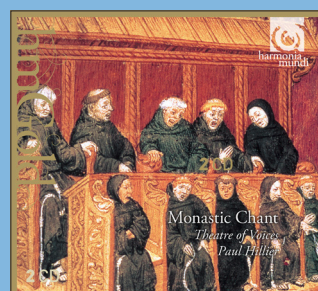
Harmonia Mundi HMG 508396.97



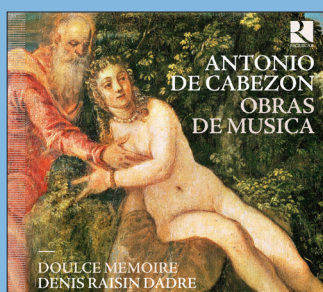
Harmonia Mundi HMG 501578.79



Harmonia Mundi HMG 501883



Harmonia Mundi HMG 507356.57



Ricercar RIC 335



Supraphon SU 4101-2



Alpha 192



Glossa GCD 921117



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

MARCIN MURAWSKI

Michael Kimber Muzyka na altówkę (i)



„Michael Kimber to wirtuoz altówki z USA, solista i kameralista. Swego czasu członek słynnego Kronos Quartet! Jego muzyka jest świetna. Różnorodna stylowo, skutecznie imitująca brzmienia i kolory Irlandii, Grecji, Armenii, Włoch, Korei i... Polski. W jednych dziełach smutna, melancholijna i głęboka, w innych groteskowa, wręcz skeczowo niepoważna, natomiast w każdym nasączona szeroką paletą emocji. Kimber jest mistrzem swojego instrumentu, tak jak mistrzami swoich byli Chopin i Wieniawski”.

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

Lider polskiej fonografii | Mecenas polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki