

W Metropolitan Opera: *Traviata* • *Don Carlo* • *Otello*

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 7 (156)
lipiec 2013
ROK XIV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Marcin Murawski

świetna muzyka
Michaela Kimbera

Esa-Pekka Salonen

dyrygent i kompozytor

Misza Majski

jubileusze Maestra

Ella Jaroszewicz

życie składa się
ze spotkań i rozstań

Elżbieta Tyszecka

odkrywa zapomniane polskie skarby muzyczne





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 muzyki polskiej



Elżbieta Tyszecka
fot. Andrzej Bart

Rok 2013 został okrzyknięty Rokiem Lutosławskiego. Państwo, które zasłaniając się brakiem pieniędzy ignoruje potrzeby zwykłych ludzi nie żałowało grosza na promocję muzyki wielkiego Witolda. Witold Lutosławski okrzyknięty został jednym z najwybitniejszych kompozytorów polskich. Można się zastanawiać, jaki jest sens promowania czegoś, co promocji nie potrzebuje. Chyba, że chodzi o zapełnianie kont bankowych tym, którzy tą promocją się zajmują. Poświęcono na tę promocję ponad 20 milionów złotych, co jest sumą znikomą w porównaniu z miliardami, które przeznaczono na piłkę nożną (ze znanym powszechnie skutkiem), Dreamlinery (skutek podobny), czy nawet Madonnę, na której tylko my – Polacy – potrafiliśmy stracić. Jest to jednak suma ogromna, jeśli porówna się z niedofinansowaniem wszelkich instytucji powołanych do krzewienia kultury, nie od święta, lecz na co dzień.

Przy tej okazji zapomniano, że polska muzyka, to nie jedna, nawet najgenialniejsza osoba, lecz setki osób, bez których by jej nie było. Takim zapomnianym twórcą był niewątpliwie Roman Maciejewski, osoba niezwykle skromna, niezabiegająca o żadne zaszczyty. W tym roku obchodzimy 15. rocznicę jego śmierci, o czym poza naszym piśmem chyba wszyscy zapomnieli.

I właśnie tego twórcę postanowiła uczcić w tym roku, nie oglądając się na wsparcie kogokolwiek, goszcząca na naszej okładce wybitna pianistka, Elżbieta Tyszecka. Osoba ta, podobnie jak Roman Maciejewski, nie zabiega o zaszczyty, jest niezwykle skromna, a jednocześnie bardzo zaangażowana w to, co od lat robi. A robi bardzo dużo: przywraca do życia muzykę polską, i jako pianistka nagrywająca muzykę solową, i jako kameralistka zapraszająca do współpracy innych zarówno zasłużonych, wybitnych muzyków, jak i młodych utalentowanych debiutantów, dając im wszystkim szansę zaistnienia na rynku fonograficznym.

Przez ostatnie 8 lat Elżbieta Tyszecka, nie oglądając się na nikogo nagrała 16 płyt z muzyką takich twórców jak: Żeleński, Stojowski, Tansman, Dobrzyński, Szeligowski, Woytowicz, Paderewski, Chopin, Joachim, Bruch, Bloch, Moniuszko, Verdi, Karłowicz, Weinberg, Szałowski, Bacewicz, Bauer i ostatnio Maciejewski. Wiele z tych nagrań to premiery światowe. Gdyby

każdy z polskich muzyków dokonał choć 10% tego, co Elżbieta Tyszecka, białe plamy polskiej muzyki by zniknęły. I należy dodać, że Elżbieta Tyszecka nie spoczęła na laurach. Wciąż ma setki nowych pomysłów, które z żelazną konsekwencją kolejno realizuje.

Jest dla nas zaszczytem, że możemy tak zasłużoną dla muzyki polskiej artystkę przedstawić po raz kolejny naszym czytelnikom, tym razem jej dorobek honorując miejscem na naszej okładce. Mamy nadzieję, że nada to większego rozgłosu jej dokonaniom, a jej zapał i pasja staną się przykładem do naśladowania dla innych artystów. Elżbieta Tyszecka jest najlepszym dowodem na to, że „chcieć to móc”.

Kolejnym znakomitym i nietuzinkowym polskim artystą goszczącym w lipcowej **Muzyka21** jest altowiolista Marcin Murawski. Pochodzi z rodziny o pięknych tradycjach muzycznych. Na swoją kolejną płytę wybrał dzieła amerykańskiego kompozytora Michaela Kimbera. W przeszłości członek kwartetu Kronos, poświęcił się teraz tylko komponowaniu ze szczególnym umiłowaniem altówki. Projekt Marcina Murawskiego wydawać się może jednym z wielu pojawiających się co jakiś czas na rynku. Ale tak nie jest: to kolejny współczesny kompozytor, który w katalogu Acte Préalable zaistnieje z rekomendacją „światowa premiera nagraniowa”. Jednak płyta Marcina Murawskiego ma coś jeszcze, co stanowi o jej niecodzienności i wyjątkowości. Marcin Murawski będąc świetnym profesorem akademickim prowadzącym klasę altówki, zaprosił do nagrania muzyki Kimbera swoje trzy najlepsze absolwentki! W ten sposób muzyka Kimbera ukazała się w opcji „Mistrz i uczennice/Profesor i absolwentki”. Jest to zatem album niecodzienny w Polsce i na świecie, gdyż przeważnie i zwyczajowo na koniec nauki pojawiają się słowa uznania, kwiaty, różne obietnice. Tu jednak jest inaczej, profesor Marcin Murawski postanowił w sposób trwały wpisać się w historię fonografii i złożyć trwały wkład w rozwój karier swoich najlepszych absolwentek. Zaprosił młode artystki do wspólnego nagrania. Dziś otrzymaliśmy znakomitą płytę promującą muzykę altówkową i wyróżniającą się młode wirtuozki tego instrumentu grające ze swoim Mistrzem i Profesorem. 🎻



Marcin Murawski
fot. Mikołaj Pietz, www.konturstudio.com

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Wrocław • Kraków • Londyn
 9 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Traviata • Don Carlo • Otello*

CZŁOWIEK

- 14 Legendy polskiej wokalistyki (26)
 Izabella Nawe-Spychalska – *Adam Czopek*
 16 Szlachetność i oryginalność muzyki Maciejewskiego
 z wybitną pianistką Elżbietą Tyszecką rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 18 Esa-Pekka Salonen: dyrygent i kompozytor – *Łukasz Kaczmarek*
 20 Świetna muzyka Michaela Kimbera
 z altowiolistą Marcinem Murawskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 22 Sur Seine (2)
 Dla mnie życie składa się ze spotkań i rozstań... – rozmowa Elżbiety Zapolskiej z Ellą Jaroszewicz,
 twórczynią „teatru ciała” i jego paryskiej szkoły Magenia (czyt. „marzenia”)
 24 Rosyjska dusza i sztuka Władimira Aszkenazego
 27 Zaginiony album – *David Garrett opowiada o swoim albumie „Garett 14”*
 28 Jubileusze Maestra – rozmowa z wybitnym wiolonczelistą Miszą Majksi
 30 Anna Prohaska śpiewa arie barokowe

DZIEŁO

- 32 Divine Levine – boski Jimmy (17)
 Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (11) – *Lulu*
Basia Jakubowska
 32 Moc przekleństwa albo w Mantui księżę się bawi – *Lesław Czapiński*

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – *Beczała w hołdzie Tauberowi – Damian Sowa*
 37 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 38 – *Antoni Rojewski*
 54 Acte Préalable – *Elżbieta Tyszecka*

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

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

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

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

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A.:

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

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
 Elżbieta Tyszecka
 fot.: Witold Krymarys

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

G. Verdi – *Traviata*
Siri Jo w roli tytułowej i Łukasz Gaj jako Gaston
fot. Marek Grotowski

WROCLAW **D**ama chryzantemowa, albo reżyserzy zwracają uwertury. Zdaje się, że reżyserzy zaczynają wreszcie oddawać uwertury i orkiestrowe wstępy, wcześniej zawłaszczone przez nich na użytek mimicznych przedakcji. Za to jednak coraz bardziej upowszechnia się w teatrach operowych praktyka zastępowania niektórych ustępów wcześniej sporządzonymi nagraniami. Nie myślę już nawet o organach czy fragmentach wykonywanych dawniej przez instrumenty ustawione na scenie i dialogujące z tymi, pozostawionymi w orkiestronie, ale często dotyczy to również chóru (tym razem masek karnawałowych w ostatnim akcie).

Co prawda *Traviata* Verdiego powstała według *Damy kameliowej* Aleksandra Dumasa-syna, a *Pani chryzantema* to opera André Messagera według orientalnej powieści Pierre'a Lotiego, ale we wrocławskiej inscenizacji, kiedy w pierwszym akcie, za sprawą opuszczanego praktykablu z toaletką scena na moment zamienia się w buduar Violetty, ta skubie odmianę chryzantem, zwanych „koreankami”. A w roli Violetty występuje właśnie Koreanka Siri Jo, zwyciężczyni konkursu wokalnego w Montrealu. Także dzień wcześniej Koreańczycy wystąpili w rolach obydwu Germontów: Alfreda i jego ojca George'a.

Siri Jo najlepiej odnajduje się w tych ustępach partii Violetty, które nie wykraczają poza średnicę i posiadają charakter kantylenowy. Stąd bardzo pięknie zabrzmiała w jej wykonaniu pożegnalna aria *Addio del pasato*. Dwukrotnie, w arii „z wachlarzem” *Ah, fors'è lui* oraz we wspo-

mnianej, pożegnalnej, intonowała górne dźwięki pianissimo, by je potem stopniowo rozszerzać. Mniej udane były natomiast artykulacje w dynamice forte, niekiedy dawały też znać o sobie zachwiania emisyjne, objawiające się zwięźaniem głosu lub jego odbarwianiem, zdarzały się poza tym niedokładności intonacyjne. Również koloratury pozostawiały wiele do życzenia. Podobne problemy miał jej sceniczny partner, meksykański tenor Victor Campos Leal w partii Alfreda, wskutek czego zrezygnowano z wykonania cabaletty w drugim akcie. Na tym tle Mariusz Godlewski, debiutujący jako George Germont, wydawał się przybyć z zupełnie innego świata, w którym jakoś głosu, jego ustawienie i technika operowania nim są czymś oczywistym i służą jedynie jako punkt wyjścia dla tworzenia interpretacji. Zaśpiewał też pomijaną zazwyczaj cabalettę *Dunque invano trovato t'avro*, skądinąd niezbyt efektowną, ale dopiero dzięki jego wrażliwej interpretacji odsłaniającą nieznane dotąd walory muzyczne, służące nie tylko wokalnemu popisowi, co raczej ukazaniu sprzecznych uczuć targających postacią.

Jego surdut ze stójką mógł przywołać na myśl kołnierzyk z koloratką, wskutek czego do pewnego stopnia jawił się on kolejnym verdiońskim ojcem, przedzierzgniętym na wrocławskiej scenie w duchownego (po Jakubie, ojcu Joanny d'Arc, okazującym się kardynałem), tym razem zaś mamy prawdopodobnie do czynienia z protestantem-kami księdzem, czyli pastorem, skoro jawnie przyznaje się do posiadania rodziny.

Dekoracje i kostiumy (np. kielichy lamp w kształcie kwiatów), kojarzące się z art deco, wskazywałyby na okres między-

wojenny jako czas akcji. Z drugiej strony, częstowanie przez bohaterkę Alfreda heroiną, słuchawki na uszach posłańca, doręczającego list od opuszczającej go Violetty, sugerowałyby współczesność, ale w związku z tym anachronicznym wydaje się śpiewany tekst i jego tłumaczenie, wyświetlane na prompeterze, że nieobyczajne prowadzenie się Alfreda zaważyć może na małżeńskich losach jego siostry, co stanowi argument jego ojca, nakłaniającego Violettę do opuszczenia jego syna. Takich niekonsekwencji, jak to zwykle ostatnio bywa w uwspółcześnionych inscenizacjach, jest więcej. Może zatem należało dokonać odwrócenia ról i z Alfreda uczynić mężczyznę sponsorowanego przez Violettę, która musiałaby wtedy być odpowiednio starszą. Zresztą motyw bycia utrzymankiem kurtyzany występuje już w libretcie i skłania bohatera do publicznego upokorzenia ukochanej poprzez zwrot z wygranej wydanych przez nią na niego pieniędzy. W przeszłości i w rzeczywistości rolę taką pełnił u boku ex-gwiazdy filmowej Poli Negri piękny książę Sergiusz Mdiwani, w końcu jej mąż, wyrzucony w czasie rewolucji na emigracyjny bruk, a któremu pozostały jedynie uroda i tytuł. A może tego rodzaju wymowę przedstawienia należałoby dostosowywać każdorazowo do aktualnie występujących wykonawców?

W trzecim akcie, w baletowej scenie corridy, pojawia się tancerz z głową byka. Czyżby miała to być personifikacja sponsorującego Operę Wrocławską Taurona (nawiasem mówiąc, to faktycznie rolę tę spełniają jego klienci poprzez podnoszone ceny za świadczone im usługi, w których mieści się wspaniałomyślna hoj-

ność rzekomego darczyńcy), skoro w tej inscenizacji posiadającą swego sponsora utrzymanką jest także główna bohaterka? Poza tym dominującym w tym akcie elementem scenografii jest ustawiona w tle monstrualna maska molocho, z którego ust wychodzą tancerze i postacie; czyżby ofiary pożerającego wszystko i wszystkich bożka konsumpcjonizmu?

Prowadzący premierowe spektakle Bassem Akiki, młody kapelmistrz libański, na stałe związany z Operą Wrocławską, już w otwierającym operę wstępie, zagrany przy opuszczonej kurtynie, zadbał o walory brzmieniowe, w tym przypadku o eteryczność smyczków, powracającą w preludium przed aktem czwartym. Nie narzucał też przesadnych temp, a jednocześnie

kontrastował je, dzięki czemu muzyczna dramaturgia ani na moment nie stawała się nużąca. Uniknął też przesadnego sentymentalizmu, niebezpiecznie czającego się w tej partyturze.

Lesław Czaplński

C. W. Gluck – *Orfeusz i Eurydyka*
Dzmitry Procharau jako Orfeusz
fot. Wiktor Korpusenko



KRAKÓW **E**urydyka i Orfeusz oraz ich baletowe cienie. Ta opera Glucka wydaje się być dziełem, które szczególnie upodobała sobie Opera Krakowska. W jej 59-letniej historii wraca ono po raz czwarty. Po raz pierwszy wystawione zostało za dyrekcji Kazimierza Korda (1970), następnie Ewy Michnik (1984) oraz Piotra Rozkruta (2005). Tym razem za Bogusława Nowaka i, po raz pierwszy w Polsce, w wersji francuskiej. W 1970 r. wystawiono je jako balet, ze śpiewakami i chórem ukrytymi w orkiestronie, co stanowiło nawiązanie do idei Friedricha Nietzschego, by zastąpić ich, zazwyczaj nieudolnych aktorsko i nie zawsze posiadających odpowiedni wygląd, mimami. Tym razem pozostał tam tylko chór, podczas gdy śpiewakom przydano sobowtórów-tancerzy.

Po Giorgiu Madim, który przygotował już dla Opery Krakowskiej *Kopciuszek*, (bardzo efektowne i pomysłowe widowisko baletowe do muzyki Rossiniego, również z opery pod tym samym tytułem), spodziewałem się większej śmiałości i skłonności do ryzyka. Zwłaszcza w scenie piekielnej. Niestety, ciarki nie przeszły mi po plecach. Piekielne larwy miały naciągnięte na głowy maskujące pończochy, a ramiona zakończone czarnymi, ostrymi dziobami, ale nie budziły zbyt wielkiej grozy ani nie kojarzyły się z upiornymi wizjami, rodem z Hieronima Boscha. Było to bardzo grzeczne przedstawienie. Rozpoczyna się i kończy w stylizowanej scenerii, przywołującej kulisową scenę z czasów powstania utworu. Bardziej nowoczesna dekoracja towarzyszy zejściu Orfeusza do Hadesu (na pierwszym planie schody, w głębi i na wysokości niewielka galerijka), a z

kolei Pola Elizejskie i pojawienie się Eurydyki ukazane zostały za sprawą wyłaniającej się z zapadni w tle konchy, na dnie której spoczywa tancerka, uosabiająca tę postać, podczas gdy śpiewaczka znajduje się na proscenium.

Byłbym zadowolony z wykorzystania ciekawszej moim zdaniem wersji paryskiej, ale nie do końca rozumiem sens sięgania po nią, zwłaszcza że język francuski stanowi dla dzisiejszych artystów nie lada wyzwanie, skoro zgodnie z nią nie obsadzono w tytułowej roli tenora (w Paryżu kastratów uważano za swoiste wynaturzenie, stąd tego rodzaju zmiana w stosunku do wiedeńskiej wersji włoskiej), lecz mezzosopran, ale nie koloraturowy, we Włoszech okreśłany mianem kontraltu. Krakowska wykonawczyni Orfeusza jest raczej altem lub, co najwyżej, dramatycznym mezzosopranem, stąd ma

kłopoty z brawurową arią *Amour, viens rendre à mon âme*, zamykającą w tej redakcji pierwszy akt. Znakomicie ją wykonuje Ewa Podleś, choć, żeby było dziwniej, przetłumaczoną na włoski. Co prawda, w dalszym ciągu Agnieszka Rehlis z dużą kulturą i brzmieniową urodą wykonywała tę partię, ale niewątpliwie odpowiedniejsza dla niej byłaby wersja włoska. Dzielnie jej sekundował Dmitrij Procharau, w srebrzystej opasce biodrowej i takowym naramienniku, jako nieodstępujący jej na krok taneczny cień.

W tytule umieściłem w odwróconej kolejności imiona bohaterów, albowiem dzięki Iwonie Sosze, to właśnie, mimo szczupłości partii, Eurydyka wysunęła się na pierwszy plan. W jej ujęciu wyjątkowo pięknie zabrzmiała aria *Cet asile, aimable et tranquille*, przy czym autor inscenizacji nie ułatwił śpiewaczce zadania, każąc jej leżeć podczas

jej wykonywania. Krystalicznie brzmiący głos o dramatycznym odcieniu przydawał szlachetności dominującej w niej kantylenie.

Ożywienie Eurydyki oddano za pomocą zdjęcia białej opończy, spowijającej elizejskie cienie.

Zgodnie z francuską tradycją, wersję paryską i obecne krakowskie przedstawienie zamyka rozbudowane baletowe divertissement. Wzorem Isadory Duncan tancerze występują bosy – czyżby po to, by nie wypychać wata puenty? Humorystyczną formę przybrał *Menuet* w wykonaniu Adama Mośki, z uniesieniem go pod koniec przez tancerki. Czyżby w związku z tym odwróceniem klasycznych ról odznaczają się one obecnie wysokim wzrostem, co zapoczątkował Boris Eifman w swoim Petersburskim Teatrze Baletu? Niestety, wielu układom, zwłaszcza w przypadku pań, brakowało precyzyjnej

koordynacji rytmicznej, zbyt często przywołując na myśl scenkę baletową z łódzkiego teatru „Victoria” z filmowej *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy.

W warstwie muzycznej raziło mnie natomiast zbyt duże wykorzystanie wcześniej dokonanych nagrań. I to nie tylko w związku z efektem echa, z za sceny odpowiadającego orkiestrze, ale również z dublowaną w ten sposób harfą. W tej sytuacji, dla oszczędności, można by w ogóle zrezygnować z muzyki na żywo i zastąpić ją odpowiednio dobranym nagraniem z płyt, jak to coraz częściej praktykuje się w przypadku widowisk baletowych, albo wzorem koncertów muzyki rozrywkowej sięgnąć po playback. Ale do takiej opery chyba nie chciałbym już chodzić...

Lesław Czaplński

KRAKÓW **P**owracający Tobiasz wstępuje po drodze na obiad. Przepaść dzieli pierwsze oratorium Josepha Haydna *Powrót Tobiasza* Hob. XXI/1 od jego późnych arcydzieł tego gatunku: *Stworzenia świata* i *Pó roku*. Wszystkie trzy zaprezentowała na przestrzeni miesiąca Capella Cracoviensis w ramach nowego przedsięwzięcia – niedzielnych koncertów przedpołudniowych z przerwą obiadową (woryginalne występuje wyrażenie przyimkowe „na lunch”, ale wydaje mi się pewną przesadą już nie tylko zapożyczenie sformułowań językowych, ale i obyczajów gastronomicznych, co tchnie nieco zaściankowym snobizmem). Prawdopodobnie pozazdrozczono wagnerowskim festiwalom w Bayreuth, gdzie w trakcie wydłużonych antraktów publiczność udaje się posilić do pobliskich gospód na błoniach okalających festiwalowy teatr. I trzeba stwierdzić, iż powiodła się próba przesczepienia nieco zmodyfikowanej tego rodzaju formuły na grunt polski.

Powrót Tobiasza (Il ritorno di Tobbia) do libretta Giovanniego Gastona Boccheriniego (brata Luigiego), zaprezentowany 12 maja, stoi pomiędzy dawnymi a nowymi prądami w ówczesnej muzyce. Z jednej strony barokowego jeszcze rodowodu są recytatywy secco oraz arie da capo z koncertującymi instrumentami (w których dochodzi do głosu ornamentyka wokalna z poprzedniej jeszcze epoki, a więc oparta na melizmatach i rozbudowanych kadencjach), z czym wszakże wiąże się dająca znać o sobie pewna schematyczność utworu, momentami wywołująca wrażenie monotonii i związane z tym znużenie. Z drugiej strony – klasycyzm zapowiada dominacja melodycznych recytatywów akompaniowanych i podążanie niektórych ustępów za tekstem i jego wymową. W drugiej części wybitnie deklamacyjny charakter posiadają arie:

Sary *Non parmi esser fra gl'uomini* oraz Starego Tobiasza *Invan lo chiedi, amico*. Poza tym na pograniczu dwóch światów zdaje się jeszcze tkwić retoryka związana z dysonansowymi brzmieniami „diavolo in musica” w partii orkiestrowej, towarzyszącej arii Anny *Come in sogno un stul m'apparve* w drugiej części oraz chórze *Svanisce in un momento*. W partii tego ostatniego w finałach obydwu części pojawiają się fugi, a za tym dochodzi do głosu technika wielogłosowa z poprzedniej epoki.

Natomiast do świata klasycystycznego należy już bez wątpliwa otwierająca dzieło uwertura, ujęta w formę rozbudowanej symfonii. Przepaść dzieli również przygotowanie wokalne polskich śpiewaków od artystów z niektórych innych krajów europejskich, co miałem okazję zaobserwować także podczas przesłuchań tegorocznego konkursu wokalnego im. Ady Sari w Nowym Sączu. Otóż bardzo często absolwenci krajowych uczelni muzycznych dysponują wartościowymi materiałami głosowymi, znaczną muzykalnością i umiejętnościami interpretacyjnymi, zawodzą natomiast elementarne kwestie warsztatowe, podczas gdy zagraniczni artyści posiadają właściwie ustawione głosy i nie mają podstawowych problemów na przykład emisyjnej natury. Tym razem można się było o tym przekonać, słuchając śpiewaków anglosaskich.

Bettina Ranch, piękny alt sięgający mezzosopranowej koloratury (chciałoby się ją usłyszeć jako Orfeusza w francuskiej wersji opery Glucka), świetnie radziła sobie z efektownymi ozdobnikami, a przy tym w celu pogłębienia ekspresji partii Anny, żony starego Tobiasza i matki młodego, wykorzystywała efekty barwowe, między innymi poprzez umiejętne i oszczędne posługiwanie się rejestrem piersiowym.

Dzięki odpowiedniej impostacji, śpiew tenora Benjamin Huletta (jako tytułowego

Młodego Tobiasza) odznaczał się wyrównanym brzmieniem w obrębie całej tessitury dla tej partii, wskutek czego nie pojawiały się w nim najmniejsze nawet ślady dźwiękowego wysiłku, na przykład przy przechodzeniu do górnego rejestru.

Nie ustępował im pod względem szlachetności sopran Mhairi Lawson w roli Sary, opętanej przez nieczyste duchy żony młodego Tobiasza, doskonale radzącej sobie z wirtuozowskimi obiegnikami, wymagającymi nie lada umiejętności technicznych.

Cała trójka tworzyła zgrany ansambl, który z powodzeniem uzupełniali bas Peter Harvey jako Stary Tobiasz i Natalia Kawalek w roli niebiańskiego wysłannika, archaniola Rafaela, zrazu występującego pod przybranym imieniem Azariasza.

Brzmienie chóru w zmniejszonej obsadzie sprawia wrażenie o wiele bardziej monumentalne niż w przypadku wieloosobowych zespołów, zlewających się w bardziej stonowane i przytłumione pasmo dźwiękowe. Swoje walory ujawnił zwłaszcza we wspomnianych, fugowanych ustępach polifonicznych.

Dyrygujący haydnowskim oratorium Paul Goodwin nadał całości odpowiednie tempa, ani nie przesadnie szybkie, ani zbyt majestatyczne, lecz dostosowane do wymowy sytuacyjnej rozgrywającej się akcji. Szczególnego rozmachu nabrały pod jego batutą kulminacyjne w obydwu częściach finałowe chóry, połączone z ansamblami solistów i zapowiadające już concertati z późniejszych oper włoskich.

A tytułowy Tobiasz, po uwolnieniu Sary z mocy złego ducha i jej poślubieniu (relacje o tym wypełniają pierwszą część), musiał wstąpić na obiad, a wraz z nim publiczność, by nabrać sił przed drugą częścią, w której udaje mu się uleczyć ojca ze ślepoty.

Lesław Czaplński

G. Verdi – *Don Carlos*
 Ferruccio Furlanetto jako Filip II i Mariusz Kwiecień jako Rodrigo
 fot. ROH/Catherine Ashmore



LONDYN **C**isza przed burzą brow. Po czterech latach powrócił na scenę Covent Garden *Don Carlos* (maj 2013). W ten sposób Opera Królewska w Londynie uczciła 200-lecie urodzin Giuseppego Verdiego. W mistrzowskiej obsadzie znalazł się Mariusz Kwiecień jako Rodrigo, wspaniale przyjęty zarówno przez publiczność, jak i krytykę. The Times pisał o absolutnej ciszy podczas śpiewu polskiego barytona w duetach z Don Carlosem i następujących po nich ogłuszających brawach, a tweetujący melomani wymieniali jednym tchem nazwiska głównych wykonawców – Kaufmann, Furlanetto, Kwiecień i Harteros – jako obsadę obsad.

Rzeczywiście, było to prawdziwe operowe święto. Zagwarantowali je wspaniali artyści, którzy dysponują nie tylko nadzwyczajnym talentem wokalnym, ale i tak bardzo niezbędnymi na scenie predyspozycjami aktorskimi. Piękny śpiew, wygląd i dramatyczny wyraz cechowały każdego, choć oczywiście dla różnych odbiorców tego spektaklu i podczas różnych wieczorów jedne cechy wykonawstwa zaznaczały się silniej niż inne. Dla jednych bohaterem spektaklu był odtwórca Filipa II – Ferruccio Furlanetto, dla innych Jonas Kaufmann, czyli tytułowy Don Carlos, a dla jeszcze innych show „ukradł” Mariusz Kwiecień lub

też najbardziej kogoś wzruszyła wspaniała Elżbieta – Anja Harteros.

Tego rodzaju odczucia zapisywano i w prasowych recenzjach, i w głosach publiczności na internetowej stronie opery. Kierowały nimi już indywidualne gusta i sympatie wobec poszczególnych śpiewaków, bo wiadomo, że mowa tu o klasie jednej, czyli najwyższej. Jednoznacznie mówiono o wznowionym *Don Carlosie* jako o wydarzeniu nadzwyczajnym nawet na takiej scenie jak Covent Garden. Z pozycji wygodnego fotela krytyka pisano m.in.: „To był jeden z tych rzadkich i cudownych wieczorów w operze, kiedy pełna szlachetność dojrzałego geniuszu Verdiego komunikowana jest poprzez głosy odpowiadające jej pięknu, głębi i wymaganiom” (The Telegraph). Ale i z mniej wygodnej pozycji stojącego melomana padały opinie w stylu: „Trochę od stania bolą kolana, ale *Don Carlos* – genialny; Kaufmann, Furlanetto, Kwiecień – znakomici, Harteros – doskonała!”.

Inscenizacja Hytnera uderzała świetną dramaturgią, którą pomagała wydobyć i zarysować w całej skali kontrastów ekspresywna i symboliczna scenografia Boba Crowleya. Zderzenia wymownych barw, które się z tego spektaklu najbardziej pamięta – bieli, czerni, złota i czerwieni – świetnie budowały nastroje od lirycznych scen spotkań bohaterów i marzeń o innym, piękniejszym świecie, aż do brutalnych

konfrontacji z prawdą – i tą międzyludzką, i historyczną (szaleństwa inkwizycji, tyrania władzy). Na tym umownym tle kostiumy z epoki tym silniej budowały poczucie dramatyzmu sytuacji każdego z bohaterów – jako bardzo konkretnych jednostek z ich marzeniami i dążeniami, lecz zagubionych w niezrozumiałym świecie.

Mocniejszą postać mógł tylko zbudować Eric Halfvarson, który jako Wielki Inkwizytor nie miał aż takiej siły rażenia słowem i gestem, jak to się zdarza w inscenizacjach *Don Carlosa*. Siła głosu w tej akurat operze to nie wszystko (choć tak wiele!). Bez dramatycznego wyrazu postać tutaj ginie wśród innych głównych ról, bo przecież jest tu ich kilka, oprócz tej tytułowej. Tej samej mocy wyrazu nie osiągnęła również grająca księżniczkę Eboli – Beatrice Uria-Monzon, która zastąpiła pierwotnie ogłoszoną odtwórczynię tej partii, Christine Rice (ale to może tylko odczucia z jednego wieczoru?). Z dużym sukcesem z kolei przejęli po kilku pierwszych przedstawieniach role Don Carlosa i Elżbiety – Roberto Aronica i Lianna Haroutounian. Wspaniale również wypadł chór oraz orkiestra pod dyrekcją Antonia Pappana. Oby ta inscenizacja, która już stała się legendarna, powracała na sceniczne deski wielokrotnie.

Agnieszka Okońska

The Metropolitan Opera

G. Verdi – *Traviata*
Samir Pirgu jako Alfredo i Diana Damrau jako Violetta
fot. Ken Howard/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

TRAVIATA 7 spektakli tej opery w koszmarniej produkcji Williego Deckera tym razem zostało szybko wyprzedanych. Rzadki to ostatnio widok, by sala była aż tak wypełniona, a i przed MET pojawiły się osoby chcące odkupić bilet. Magnesem tak tłumnie przyciągającym widzów był z całą pewnością Plácido Domingo, który po raz pierwszy w swej długiej i wspaniałej karierze wystąpił w barytonowej roli ojca Alfreda. Tym razem tytułową partię zaśpiewała po raz pierwszy Diana Damrau.

W MET widziałam trzy przedstawienia: premierę sezonu, 14 marca oraz spektakle 18 marca i 3 kwietnia. Wysłuchałam też transmisji radiowej 30 marca. Orkiestrę prowadził Yannick Nezet-Seguin, a w obsadzie wokalne wystąpili: Alfredo – Samir Pirgu i Salvatore Cordella (ten ostatni – 18 marca; włoski tenor, debiutował w MET w styczniu 2012 r. w *Marii Stuardzie* jako Leicester), Doktor Grenvil – James Courtney, Flora – Patricia Riskey, Annina – Maria Zifchak, Marquis d'Obigny – Kyle Pfortmiller, Baron Douphol – Jason Stearns, Gastone

– Scott Scully. Albański tenor, Samir Pirgu, debiutował w MET w 2009 jako Rinuccio w *Giannim Schicchim*. Alfredo jest jego drugą rolą w Metropolitan.

Już samo pojawienie się Plácido Dominga na scenie w akcie II witało burzliwymi oklaskami i to zanim zaśpiewał choć jedną nutę. A zaśpiewał je wszystkie pięknie wokalnie i wzruszająco dramatycznie w doskonałej, jak zwykle, interpretacji roli. Premiera sezonu w całości należała do niego, nie był to bowiem najlepszy wieczór dla Damrau i Pirgu. Dopiero od połowy drugiego aktu Damrau zaoferowała wszelkie dobra wokально-interpretacyjne. Pirgu również znacznie lepiej zaprezentował się w drugiej części spektaklu. Tak więc pierwsze nuty zaśpiewane przepięknym w barwie, stabilnym i silnym głosem Dominga wywołały dosłownie gęsią skórę. Usłyszeliśmy prawdziwą klasę wokально-artystyczną, śpiewak znakomicie wcielił się (pod względem dramatycznym i interpretacyjnym) w swą postać. Jednym słowem – rewelacja!

Domingo mówił w wywiadach wielokrotnie, że podejmuje się obecnie wykonywania

niektórych ról barytonowych nie dlatego, że chce udawać barytona, ale dlatego, że obecna barwa głosu zezwala mu na wykreowanie owych postaci na scenie. Ma też nadzieję na wniesienie swego doświadczenia artystycznego, muzycznego i wokálnego do interpretacji. I rzeczywiście – za każdym razem, gdy go słucham, jest to niezwykle wzruszające artystycznie i piękne wokalnie doświadczenie. Nie jestem zresztą odosobniona w owych odczuciach. Spektakle z zaplanowaną przez niego na kwiecień w Covent Garden reakcją tytułowej partii w *Nabucco* na długo wcześniej zostały już kompletnie wyprzedane.

Ojciec Alfreda Germonta jest partią, która oferuje wspaniałe możliwości wykonawcze. Domingo bardzo wyraziście ukazał nam transformację tej postaci – od gniewnego ojca broniącego syna przed zakusami chciwej kurtyzany, za jaką uważa Violetkę, po głębokie współczucie, gdy przekonuje się, że jedyną motywacją jej działań jest prawdziwie wielka miłość. Rozumie i docenia jej ofiarę. Rozumie też ból i rozpacz syna, a jego szlachetny charakter nie pozwala mu

ukryć przed Alfredem prawdy o powodach zerwania związku przez Violetę. A więc ogromne bogactwo barw w wielu wspaniałych ariach. *Di Provenza* zebrała oczywiście

letą była jednym wielkim majstersztykiem. W tej produkcji nie ma cięć, nie skrócono końca aktu II i Domingo miał okazję wykonać dla nas wspaniałą cabalettę kończącą

zentacja tej roli wykonywanej przez prawdziwe barytony. Ale tu mieliśmy do czynienia z wielkim artystą i śpiewakiem, który po raz kolejny zaoferował nam niezapomniane przeżycia. Słuchanie głosu Domingo na żywo w akustyce sali MET nie jest porównywalne z żadnym innym doświadczeniem jego głosu, nawet w nagraniach słuchanych na najlepszym obecnie dostępnym sprzęcie audio i z najwyższej jakości głośnikami.

Przed transmisją radiową Peter Gelb przekazał w imieniu Plácida Dominga prośbę o wyrozumiałość. Nękająca go alergią mogła, jego zdaniem, obniżyć jakość wykonawczą w tym spektaklu. Gdyby jednak nie to ogłoszenie, trudno by było wytropić większe problemy z panowaniem nad głosem, z jego mocą, barwą i dźwięcznością.

Owacja na stojąco na zakończenie spektaklu za każdym razem rozsadała ściany MET. Wrzaski i okrzyki, bicia w boczne panele, tupania i gwizdy uznania. Kolejna wielka rola i kolejny triumf wybitnego artysty.

Począwszy od drugiego spektaklu, Violetta Diany Damrau była od strony wokalnejszej w zasadzie bez zarzutu. Co obecnie coraz rzadziej się zdarza, zaśpiewała wszystkie nuty roli, a koloratura była bezbłędna i pewna w przebiegach po skali, choć wykonana dość ostrożnie. Dłuższe niż zwyczajowo pauzy pomiędzy braniem górnych tonów w powtarzaniu „gioir” mogły też świadczyć o potrzebie przygotowania się do ich zaśpiewania. Były piana i pianissima, długo wytrzymane frazy w liryczno-melancholijnych fragmentach roli, znakomity łuk dramatyczny w *Amami Alfredo* i piękne w barwach *Addio del passato*. Doceniając sztukę wokalną jej Violetty nie potrafiłam jednak oprzeć się wrażeniu, że nie jest wykończona interpretacyjnie; niezbyt przekonująca i nieco płytka. Wszystko niby na miejscu w dynamice i modulacji barw, ale nie potrafiła wzruszyć.

Ruch sceniczny w tej produkcji jest bardzo wymagający. Niemal pusta scena pozostawia Violetę samą na samą z widownią i koncentruje uwagę na każdym jej geście. Damrau znakomicie radziła sobie z tymi dodatkowymi trudnościami. To obiecująca Violetta, która w każdym kolejnym widzianym i słyszonym przeze mnie spektaklu nabierała większej pewności wykonawczej.

Samir Pirgu po pierwszym spektaklu rozchorował się i w kolejnym przedstawieniu zastąpił go Salvatore Cordella. Uratował spektakl i w zasadzie tylko tyle. W transmisji

burzliwą owacją, która przerwała spektakl, ale znacznie wcześniej mogliśmy podziwiać jego pełne ciepła wykonanie *Pura si come angelo*. Zresztą cała scena spotkania z Vio-

bolesną konfrontacją z synem. Artyzm jego niezwykle wzruszającego portretu zrozpaczonego ojca i zdesperowanego człowieka zapadł mi w pamięć jak rzadko która pre-



G. Verdi – *Traviata*
Plácido Domingo jako Giorgio Germont
fot. Ken Howard/MET

radiowej Pirgu zabrzmiał już zupełnie dobrze. Nie był to jednak Alfredo na miarę indywidualności Damrau. Ładny w barwie głos, spora ilość miękkich tonów, górne nuty „na miejscu”, ale nieszczególnie stylowy.

Wspomagające partie wypadły zupełnie dobrze, a dyrygent, wyczulony na indywidualne potrzeby wokalistów, starał się je wkomponować w ciągłość muzyki Verdiego. Piękny liryzm początku opery, dobre, choć momentami zbyt niepotrzebnie dramatycznie przyspieszone tempa w rozwoju akcji, okazjonalny brak synchronizacji z chórem. Starał się też utrzymać wszystko i wszystkich pod kontrolą – z różnym, niestety, efektem. Więcej było w tych spektaklach reagowania niż dyrygowania.

W spektaklu 3 kwietnia była jedna zmiana w obsadzie. Niedysponowanego Jasona Stearnsa zastąpił debiutujący w MET niewielką partią Barona Douphola gruziński baryton Zurab Ninua.

Podczas tego wieczoru wszyscy śpiewacy, jak się zdawało, dali z siebie „ostatnią kroplę krwi”, jeśli chodzi o zaangażowanie. Uwidoczniło to jeszcze bardziej mój problem z tą obsadą. Poza Plácidem Domingiem, nikt nie śpiewał w 100 procentach linii wokalnych Verdiego. Jedynie też w interakcjach z Domingiem słyszeliśmy bardziej stylowy śpiew tak u Damrau, jak i u Pirgu – jakby podążali za płynnością jego głosu i zagłębiali się w kreowaną przez niego atmosferę muzyczną sceny. Tak więc np. smutny liryzm *Ditte alla giovine* był przez Damrau ładnie wymodulowany. W pozostałych scenach – mieszanina stylów wykonawczych. Zbyt wiele wybuchów emocjonalnych na miarę Pucciniego. Efektywnie, ale i popisowo. Przeszkadzała mi więc zbytnia impulsywność wokalna i zbytni dramatyzm głosów dwójki młodych, i wedle muzyki Verdiego, romantycznych bohaterów. Może zmiana tej okropnej produkcji w MET wpłynie korzystnie na śpiewaków? Czas pokaże. ☺

Alicja Węgorzewska, Dyrektor Artystyczny 47. Festiwalu im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju zaprasza na

Kurs Mistrzowski dla dyrygentów i wokalistów *Życ sztuka, żyć miłością* (Giacomo Puccini)
oraz Operowy Kurs Mistrzowski

w dniach 2-9 sierpnia 2013 w ramach 47. Festiwalu im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju

Prowadzący:

Maestro Tadeusz Kozłowski – wybitny dyrygent operowy, związany z Teatrem Wielkim Opery Narodową w Warszawie i Teatrem Wielkim w Łodzi

Jacek Laszczkowski – znakomity tenor, solista mediolańskiej La Scali, Covent Garden i Bayerische Staatsoper w Monachium

Najlepsi uczestnicy Kursów wystąpią 9 sierpnia 2013 w koncercie galowym Festiwalu Młodych Kiepurada z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej.

Warunkiem uczestnictwa w Kursach Mistrzowskich jest przysłanie CV oraz nagrania jednego utworu w formacie mp3 (wokaliści) do 10 lipca 2013 na adres: info@startsmart.com.pl

Osoby zakwalifikowane do udziału w Kursach Mistrzowskich zobowiązane będą do uiszczenia opłaty za kurs w wysokości 1500 PLN do 15 lipca 2013, obejmującej udział w kursie wraz z zakwaterowaniem.

Organizator:

Fundacja STARTSMART
02-797 Warszawa
ul. Reprezentacyjna 12
REGON: 141536330
NIP: 9512266941
KRS: 0000309224
Mobile: + 48 602-408-507
info@startsmart.com.pl



DON CARLO 22 lutego powrócił do MET *Don Carlo*. Było to wznowienie produkcji Nicholasa Hytnera z sezonu 2010/11. Tym razem w rolach głównych usłyszeliśmy: w roli Elisabeth de Valois – Barbarę Frittoli, jako Księżnę Eboli – Annę Smirnową (rosyjski mezzosopran, debiut w MET jako Eboli w 2010 r.), jako Don Carlo – Ramona Vargasa. Jako Rodrigo wystąpił Dimitrij Hworostowski, jako Król Filip II – Ferruccio Furlanetto, Wielki Inkwizytor – Eric Halfvarson (amerykański bas, debiut w MET jako Sarastro w 1993), Głos z Nieba – Lori Guilbeau (amerykański sopran, debiut w MET jako Kapłanka w *Aidzie* w 2012) i Jennifer Check (amerykański sopran, debiut w MET jako Klotylda w *Normie* w 2001), Tebaldo – Jennifer Holloway (amerykański mezzosopran, debiut w MET jako Flora w 2010), Lerma – Eduardo Valdes, Mnich – Miklos Sebastyen (węgierski bas, debiut w MET jako Król w *Aidzie* w 2012). Wśród głosów postów flamandzkich debiutował w MET Aleksiej Ławrow. Wszystkimi spektaklami dyrygował Lorin Maazel. Był on pierwszym amerykańskim dyrygentem, który poprowadził orkiestrę w Bayreuth. W swej długiej karierze piastował m.in. funkcję głównego dyrygenta i dyrektora muzycznego w Deutsche Oper w Berlinie

(1965–1971), występował w wiedeńskiej Staatsoper, dyrygował ponad 200 orkiestrami świata w ponad 7000 oper i koncertów. Poprowadził też orkiestrę w trzech sfilmowanych operach: *Don Giovanni* (1979), *Carmen* (1984) i *Otello* (1986). W 2006 r., w londyńskiej Covent Garden, odbyła się światowa prapremiera skomponowanej przez niego opery, której treść oparto o powieść Orwella *1984*, a której to opery krytyka nie przyjęła łaskawie. Debiutował w MET w *Don Giovannim* w 1962. Później, w tym samym sezonie, poprowadził orkiestrę w *Kawalerze srebrnej róży* z debiutującą w MET Regine Crespin jako Marszałkinią. Powrócił do MET dopiero po niemal 40 latach, w 2008 r. w pięciu spektaklach *Walkirii*. Obecnie Maazel jest dyrektorem muzycznym filharmoników w Monachium.

Widziałam trzy przedstawienia w MET (25 i 28 lutego oraz 13 marca) i wysłuchałam transmisji radiowej 9 marca.

We wszystkich spektaklach bezkonkurencyjnie dominował wokalnie, interpretacyjnie i aktorsko Ferruccio Furlanetto i w zasadzie jedynie, by obejrzeć i posłuchać tego śpiewaka wybierałam się do MET. Poza nim panowie spisali się zdecydowanie lepiej niż panie. Od lat postać Filipa II bez wątpienia należy do Furlanetta, ale za każdym razem słyhać jeszcze większą (o ile to możliwe) głębię wcielania się interpretacyjnego w

postać, jeszcze więcej piękna wokalnego, modulacji i barw jego rewelacyjnego głosu. Każdy moment jest dopieszczony w najmniejszym detalu, każda samogłoska ma odpowiednie zabarwienie i nic w jego prezentacji roli nie jest puste. Hipnotyzuje wręcz widownię, a podczas wielkiej arii *Ella giammai m'amo* na widowni zapada cisza jak makiem zasiał. Po jej zakończeniu okrzyki „brawo” i szaleńcza owacja przerywają spektakl na dobrych kilka minut. To smutna, wypelniona gorczą refleksja dumnego, pełnego godności króla, ale i przegranego człowieka w jego rolach ojca i męża. Barbara Frittoli miała z kolei bardzo niedobry wieczór 25 lutego. Już w *Łaskawości Tytusa* w bieżącym sezonie słyszalne były problemy z głosem, ale rola Elżbiety z *Don Carlo* wyraźnie przekroczyła jej siły i możliwości. Na początku była ledwo słyszalna. Zdawała się nie panować nad głosem, jego wolumenem i nieprzyjemnym dla ucha rozchwianiem. Walczyła o utrzymanie stabilności w prowadzeniu linii wokalnej i poprawności intonacyjnej, co niestety nieczęsto się udawało. W akcie I potknęła się na scenie zaczepiając o materiał markujący połacie śniegu i upadła na kolano. Na szczęście, stało się to przy stojącym w pobliżu Ramonie Vargasie, który ją podtrzymał i podniósł do pionu. W scenie pożegnania swej damy dworu

(*Non pinager, mia compagna*) nie potrafiła wzruszyć czy nadać śpiewanemu tekstowi większej czułości emocjonalnej lirycznego żalu. Najgorzej wypadła, niestety, wielka aria *Tu che le vanita*. Uchybień wokalnych i wręcz fałszy było bardzo wiele. Może te delikatniejsze fragmenty, rozpoczynające środkową jej część były do przyjęcia, ale poza tym, niestety, nie kwalifikowało się to jako poziom wykonania oczekiwanego w MET. 28 lutego natomiast, już od początku było lepiej. Większa stabilność głosu, mniej zachwiał w poprawności intonacyjnej i fragmentów o ogólnie rozchwianym głosie. Zdecydowanie lepszy, co nie znaczy dobry, wokalnie wieczór.

G. Verdi – *Don Carlo*
Anna Smirnova jako Eboli i Dmitri Hvorostovsky jako Rodrigo
fot. Ken Howard/MET



W bieżącym sezonie Anna Smirnova stawia wciąż na pokazanie siły i mocy głosu (często wykrzykując partię Eboli), a nie na śpiewanie swej partii. Piękna *Nel giardino del bello* mogła oczywiście wzbudzić uznanie precyzją intonacyjną w koloraturowych przebiegach i skokach po skali, ale było to „ciężkie”, pozbawione subtelnej lekkości czy elegancji wokalne i, niestety, zbyt głośne i popisowo krzykliwe wykonanie. Miewała, choć nieczęsto, delikatniejsze i lepiej wykonane fragmenty, np. w części tria z aktu III. W sumie jednak 25 lutego, właśnie w tej scenie wraz z Hvorostowskim postanowili niemal całkowicie przykryć głosami linię wokalną

Ramona Vargasa. *O don fatale* było bohatercko wykrzyczane bez odrobiny niuansu czy zabarwienia zróżnicowanymi emocjami i tu ocierała się Smirnova wręcz o wulgarność wykonawczą.

Dimitrij Hvorostowski miał różne jakościowo wieczory. 25 lutego postawił jedynie na pełne zaangażowanie wokalnie-interpretacyjne w dwóch scenach – konfrontacji z Filipem pod koniec aktu II oraz scenę śmierci na końcu opery. Nieszczególnie nawet przyłożył się do wspianego duetu *Dio, che nell'alma infondere* z Vargasem. Tego wieczoru resztę opery odśpiewał, oszczędzając głos na owe popisy. 28 lutego zaferował pełniejszy wokalnie portret Rodriga, choć jego interpretacja stawiała głównie na popisową męskość, a nie na bardziej subtelną prezentację emocji wewnętrznego konfliktu podwójnej lojalności. Dobrze wypadł duet z Don Carlem, scena przekazania Elżbiecie listu, w której usłyszeliśmy tryle i legato w prowadzeniu fraz. To był jeden z jego najlepszych wokalnie wieczorów. Dramatyczna pasja w konfrontacji z Filipem i popisowa wokalnie scena śmierci.

Wielki Inkwizytor był znakomicie dobranym w mocy i brawie głosem do konfrontacji pomiędzy nim a Filipem, czyli pojedynkiem woli tronu i kościoła.

Ramon Vargas jest, według mnie, bardzo dobrym interpretatorem tytułowej partii. Zawsze doceniałam jego muzykalność, wycucie stylu i to, że śpiewa, a nie wykrzykuje, by zwrócić na siebie uwagę i zdobyć oklaski widowni za popisy wokalne. To prawda, że 25 lutego w akcie I słyszalne było lekkie napięcie głosu w górze. 28 lutego, czyli w trzecim kolejnym spektaklu *Don Carla*, jak zwykle wszyscy się nieco lepiej dograli i rozśpiewali, tak więc i głos Vargasa uległ zdecydowanemu upłynnieniu począwszy od aktu I. Podziwiałam jego liryczne zabarwienie roli, jak to chce Verdi, tragicznego, udręczonego, romantycznego kochanka i zdesperowanego syna. Wokalnie Don Carlo Vargasa pozbawiony jest cienia gwiazdorskiej popisowości i jest całkowicie na usługach linii wokalnych Verdiego, jego dynamiki i intensywności zróżnicowań emocjonalnych w każdej scenie. Piękne legato w prowadzeniu fraz, piękna miękkość głosu i jego śpiewane właśnie, a nie wykrzykiwane dramatyczne wybuchy.

I tym razem mieliśmy na scenie niewielki wypadek. Jak zapewne pamiętamy, w akcie I Don Carlo rozpala na scenie małe ognisko, przy którym siada z Elżbietą, by się ogrzać. Sceniczne płomienie wymknęły się widać spod kontroli i podczas duetu pomiędzy Elżbietą i Don Carlem śpiewanego w pewnej odległości od ogniska, na scenę wszedł ubrany po cywilnemu pracownik techniczny z gaśnicą w rękach i silnym, syczącym strumieniem ugasił płonący ogień i tłące się fragmenty drewna. Śwąd spaleniżny dobiegał co prawda jeszcze widowni przez kilka dobrych minut, ale wszystko skończyło się bez większych emocji i bez przerywania ciągłości opery.

Wspomagające role: Mnich, Tebaldo czy Głos z Nieba, wypadły na dobrym poziomie.

Problem był z dyrygentem. 25 lutego Maazel poprowadził *Don Carla* w bardzo wolnych tempach i dość płaskiej dynamice. Odebrało to muzyce Verdiego sprężystą dramatyczną intensywność i grandeur. Grał to jak piękną symfoniczną muzykę, tak więc bywał w konflikcie ze sceną, solistami i chórem, co niestety zaważyło na jakości sceny *auto da fe*. Przy tak obranych tempach musiały się więc też pojawić rozwarstwienia w brzmieniu, i to nawet wewnątrz poszczególnych sekcji w orkiestrze. W kolejnych spektaklach uległo to poprawie, ale nie wiem, czy to była zasługa dyrygenta, czy muzyków orkiestry. Było bardziej sprężyste, w większym partnerstwie ze śpiewakami, choć nadal bardzo symfonicznie.

Jak zwykle już od dłuższego czasu, wszyscy zabrzmieli najkorzystniej podczas transmisji do kin 9 marca. Nadal wolno, ale orkiestra nabrała większej sprężystości w tempach. Poprawiła się też dynamika, choć nadal zdarzały się sceny, w których intensywność napięcia dramatycznego ulegała rozmyciu (np. scena *auto*

da fe). Zdarzały się też fragmenty o monumentalnej wręcz pompatozności. 13 marca bywało rozmaicie. Bardziej sprężyste na początku, ale z kolei z rozwleczone, niestety, w tempach duetem miłosnym, sporo fragmentów bez dramatycznej energii w przebiegu akcji, lepsze tempa w triu Eboli, Don Carla i Rodrigo – i tak do końca opery.

Barbara Frittoli bardzo się zmobilizowała w tym spektaklu. Słychać było płynny liryzm w scenie pożegnania damy dworu i rozpacz utraconej miłości w duecie z Don Carlem. Jednak w scenie konfrontacji z Filipem i w wielkiej arii *Tu che le vanità* słychać było wysiłek w napiętym w górze głosie śpiewającym na granicy możliwości wokalnych. 13 marca głos Frittoli powrócił, niestety, do sinusoidy naprzemiennych lepszych i gorszych fragmentów. Wydawało się, że zużyła wszelkie zasoby podczas transmisji do kin. Ostre brzmienie głosu, wyraźny wysiłek wykonawczy, nieprzyjemna krzykliwość w górze.

I tym razem można było podziwiać głos Hworostowskiego w scenie przekazania Elżbiecie listu. Więcej liryzmu i miękkości pojawiło się też w pożegnaniu z Don Carlem, choć i tu nie potrafił powstrzymać się śpiewak przed niepotrzebnie popisowo długo wytrzymanym tonem kończącym frazę „moro per te”. Jego Rodrigo jest więc zbyt jednoznacznie bohaterski, bez głębszego zaangażowania interpretacyjnego, a Hworostowski stawia głównie na prezentację piękna własnego głosu, a nie pełnej prezentacji śpiewanej postaci. 13 marca postarał się jednak o większą współpracę na scenie z partnerami duetów czy większych ansambli. Podsumowując, były to bardzo nierówne występy.

Smirnowa jako Eboli znów była głównie krzykливо-wulgarna.

Mniejsze, wspomagające partie wypadły bardzo korzystnie: imponujący bas Mnicha, czy wystarczająco słodki Głos z Nieba.

Podczas transmisji do kin oraz 13 marca Ramon Vargas chyba jeszcze lepiej wokalnie i interpretacyjnie wcielił się w postać udęczonego Don Carla. Piękna liryczna melodyjność, świetny przekaz intensywności targających nim emocji i zawsze wokalna elegancja.

Jednak cały spektakl ponownie należał do Ferruccia Furlanetta. To jedno z najwspanialszych przedstawień tej postaci w historii wykonał i nagrał tej opery Verdiego. Można by w zasadzie powiedzieć, że spektakle *Don Carlo* bieżącego sezonu to akt IV – wielka scena z monologiem Filipa i późniejsza jego konfrontacja z Wielkim Inkwizytorem.

Miałam więc wiele szczęścia słuchając go na żywo w świetnej akustycznie sali MET w trzech z siedmiu spektakli. Niezapomniane wrażenia wielkiego kunsztu wokalnie-artystycznego. 📍

OTELLO W roku obchodów 200-lecia urodzin Verdiego MET podzieliła spektakle *Otella* na dwie serie. Po pięciu spektaklach na jesieni, w marcu zaplanowano kolejnych sześć. Tym razem na podium dyrygenckim stanął Alain Altinoglu, a w obsadzie wokalne wystąpili: Otello – José Cura, Desdemona – Krassimira Stojanowa, Jago – Thomas Hampson oraz, debiutujący w MET, Marco

Urodzony w Paryżu Alain Altinoglu debiutował w MET w 2010 r. w *Carmen*. Poza spektaklami *Otella* poprowadzi też w bieżącym sezonie orkiestrę MET w przedstawieniach *Fausta*.

Bułgarski sopran Krassimira Stojanowa należy do moich ulubionych współczesnych głosów operowych. W MET debiutowała jako *Trawiata* w 2001 r., a później zaśpiewała tu Mimi, Donnę Annę, Micaelę, Liu i Neddę.

G. Verdi – *Otello*
Krassimira Stojanowa jako Desdemona i José Cura jako Otello
fot. Ken Howard/MET



Vratogna (27 marca), Casio – Aleksiej Dołgow (debiut w gmachu Metropolitan po występach z zespołem MET w Japonii w 2011 r., gdzie zaśpiewał Edgarda w *Łucji z Lammermoor*), Emilia – Jennifer Johnson Cano, Lodovico – Aleksandr Cymbaliuk. W pozostałych, wspomagających partiach zaśpiewali: Eduardo Valdes (Roderigo), Stephen Gartner (Montano) i Luthando Quave (Herold).

Thomasa Hampsona nie trzeba chyba nikomu przedstawiać. Debiutował w MET w 1986 r. w partii Hrabiego Almavivy w *Weselu Figara* i od tego czasu pojawia się tu regularnie. Do 2012 r. włącznie zaśpiewał w MET w 211 spektaklach. Jago jest jego szóstą rolą w operach Verdiego.

José Cura po raz pierwszy wystąpił w MET jako Turridu (1999) i, niestety, powrócił w rolach Samsona, Cavaradossiego, Stiffe-

lia oraz Cania i Turridu. MET uważana jest do dziś za operę śpiewaków. Rzeczywiście, jeśli przejrzymy roczniki zawierające spis występujących tu artystów, tradycje są ogromne. Każdy więc chciałby pojawić się na tej scenie. Nie każdy jednak powinien na niej śpiewać. Od dłuższego już czasu można zaobserwować obniżenie lotów zatrudnianych w Metropolitan śpiewaków. Są, oczywiście, ci najwspanialszy jednocześnie, ale są też tacy, którzy powinni pomyśleć o zmianie zawodu.

To, że José Cura chce śpiewać w MET jest zrozumiałe. To, że ktoś w MET podpisał z nim kontrakt i mu na to pozwolił – mniej. Jest to bowiem postać, która kreuje się na wszechstronnego artystę. Wszystko byłoby dobrze, gdyby miał czym poprzeć ambicje. Nie podejmuję się krytyki jego osiągnięć dyrygenckich – bo go w roli dyrygenta nie słyszałam i nie widziałam. Śpiewać jednak nie powinien, a przynajmniej opery i to w MET.

To, co pozostało z jego głosu, jest bardzo wąskim i do tego bardzo nieatrakcyjnym w barwie fragmentem środka rejestru. Gardłowo – zduszony w dźwięczności, ciemny, najczęściej nosowy i kompletnie bez góry czy dołu rejestru, chwiejny i niestabilny głos. Jak więc takim „instrumentem” zaśpiewać Otella? Początkowe *Esultate* było obniżone do jego możliwości wykonawczych, a dalej było wręcz żenująco. Deklamacyjne, wysyczone przez zęby fragmenty roli, duży i nie do ukrycia wysiłek w śpiewaniu nie zawsze poprawnych tonów; trochę złowrogiego gardłowego warczenia, trochę „dramatycznego” pokrzykiwania i trochę ledwo słyszalnych scenicznych szeptów miało złożyć się na wokalną interpretację roli. Tempa, w których Cura to wykonywał, zaskakiwały dobrego skądinąd dyrygenta, który radził sobie, jak mógł w tej sytuacji. Śpiewak, nie bacząc na nic i na nikogo, albo przyspieszał wyprzedzając muzyków orkiestry, albo ich spowalniał wedle własnego wzdrymisia. Aktorsko – głównie przechadzał się po scenie spokojnym krokiem, a resztę pozostawiał kolegom. Desdemona niemal zabijała sama siebie, bo Cura jedynie przyłożył ręce do jej gardła i zamarł w bezruchu pozostawiając jej inwencji uwiarygodnienie popełnianego mordu. Doprawdy, nie warto więcej pisać o tym „występie”, który w ogóle nie powinien był zaistnieć w MET.

Przeżyłam to dwukrotnie, 11 i 20 marca, ze względu na pozostałych śpiewaków obsady i zupełnie dobrego dyrygenta. Gdyby jednak nie Stojanowa, nic by mnie pewnie nie zmusiło do drugiego spektaklu.

Desdemona Stojanowej jest trójwymiarową postacią, a nie naiwną ofiarą. Stworzyła głęboki w interpretacyjnej dramaturgii wokalne portret romantycznie niewinnej, lirycznej i zakochanej kobiety. W akcie ostatnim jej przecucie utraty

życia doskonale manifestuje się w dwóch spektakularnych ariach wypełnionych bólem, smutkiem, desperacją prośby w modlitwie, czy we wzruszająco tragicznym pożegnaniu z Emilią. Nie są to więc tylko popisy długo wytrzymanych lirycznie pięknych fraz, a cała scena zawiera ogromne bogactwo barw tragicznego dramatu jej miłości. W tych fragmentach nie musiała też radzić sobie z brakiem współpracy wokalne Cury i koncentrować się na jego reakcjach i jej wspaniałym głosem wręcz zabłysz. Jedną z najwspanialszych kreacji Desdemony, jakie słyszałam na żywo, jeśli chodzi o piękno lirycznego wykonania roli, ze wspaniałymi modulacjami głosu w pianach i pianissimach oraz bogactwie w ujęciu kreowanej postaci.

Jago to bardo złożona dramatycznie i wokalnie postać, na scenie prezentowana ją w bardzo różny sposób. Są to bardzo oczywiste, przepełnione czy wręcz przesiąknięte złem, i te bardziej subtelne, które w swej przebiegłości i manipulacji czynią uległość Otella bardziej wiarygodną. Jago Thomasa Hampsona zalicza się właśnie do tej drugiej, groźniejszej kategorii, bardziej skrytego, szekspirowskiego złoczyńcy. Jedyne w *Credo* ujawnia swój prawdziwy charakter, a we wszystkich pozostałych interakcjach i w zależności od sytuacji jest mistrzem sączenia jadu w gładkich frazach, a także w manipulowaniu poprzez śpiew słabościami innych. Ma więc wiele głosów w wielu barwach i odcieniach. I to właśnie te aspekty postaci wykorzystał Hampson w swej niezwykle inteligentnej, znakomitej muzycznie i wokalnie interpretacji. Nie wszystkim owa subtelność ujęcia wokalne musiała przypaść do gustu i mogła wydać się zbyt mało otwarcie, dramatycznie zła, czy za mało wypełniona pasją, gniewem i nienawiścią. Należało ją jednak docenić, a w moim przypadku, i podziwiać.

Wspomagające role, głównie Cassio, Lodovico i Emilia, wypadły bardzo dobrze. Popisał się też znakomity chór MET, który tym razem nie miał większych problemów z dyrygentem. Już muzyka burzy wywarła na mnie znakomite wrażenie. Bardzo dramatyczny w forte pierwszy akord, ale później świetnie wyważone tempa i dynamika. Całość płynęła też w pięknych łukach melodyjnych fraz Verdięgo, z dobrą dramaturgią w ujęciu całości. Były więc i „grandeur”, i intensywność, i liryka. Było więc wnikliwe muzycznie i stylowe odczytanie partytury. Jedyne we fragmentach, w których chór musiał przewidywać indywidualne tempa Cury – synchronizacja ze sceną musiała szwankować.

Tak więc, mimo wszystko, nie żałuję tych wieczorów. Rzadko kiedy mamy obecnie na podium dobrego dyrygenta w *Otelli*. Były też znakomite kreacje Stojanowej i Hampsona. 🎭

Jest częstochowianką, urodziła się 27 maja 1943 r. w Mariankach Rędzińskich. Karierę artystyczną rozpoczęła mając piętnaście lat w 1958 r. od nagrania *Dziecięcej piosenki*. Była w tym czasie solistką Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” i – jak mówi – pupilką Stanisława Hadyny. Nieco później, z tym samym zespołem, dokonała nagrania polskich kolęd. Kiedy była solistką „Śląska” ukończyła naukę w Szkole Muzycznej w Katowicach w klasie wokalne J. Janiny Jeziorańskiej; właśnie ją uważa za swoją najważniejszą nauczycielkę. Podczas jednego z koncertów zespołu usłyszała ją Józef Klimanek, dyrektor Opery Łódzkiej. To on namówił młodą śpiewaczkę, by spróbowała swoich sił w operze i zaproponował jej partię Gildy w *Rigoletcie*.

Debiut 17 listopada 1968 r. był na tyle udany, że nigdy już nie wróciła do zespołu; została solistką Opery Łódzkiej, gdzie śpiewała przez cztery sezony. Największe uznanie przyniosły jej, w pierwszym okresie kariery, partie w dziełach Mozarta oraz Rossiniego (Rozyna). We wdzięcznej pamięci łódzkich melomanów pozostała znakomitą Fiordiligi w *Cosi fan tutte*, Konstancją w *Urowadzeniu z seraju* Mozarta, Rozyną w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Adelą w *Zemście nietoperza* Straussa, Małgorzatą w *Fauście* Gounoda. Okres pracy w łódzkim Teatrze Wielkim miał dla niej również wymiar czysto osobisty. Poznała tam cenionego tenora Romana Sychalskiego, który z czasem został jej mężem. Zanim jednak tak się stało, śpiewali razem najpierw w *Zemście nietoperza*, *Orfeusz w piekle*, a później *Cosi fan tutte*, gdzie byli parą narzeczonych, co szybko przeszło na ich prywatne życie.

W 1970 r. wyjechała na gościnne występy do Berlina, a niewiele później na 26 sezonów została solistką Staatsoper Unter den Linden, gdzie cieszyła się ogromną popularnością. Debiutowała, podobnie jak w Łodzi, rolą Gildy. „W przedstawieniu opery *Rigoletto* w Deutsche Staatsoper wyróżniła się w partii chóru Izabella Nawe, śpiewaczka koloraturowa z Teatru Wielkiego w Łodzi. Zaprezentowała ona godną podziwu błyskotliwą technikę, czystą koloraturę, kunszt we frazowaniu melodii. Ta młoda artystka predysponowana do śpiewu koloraturowego jest nieprzeciętnie muzykalna, a jej kreację aktorską cechuje młodzieńcza świeżość, uroda i wdzięk” –

Izabella Nawe-Spychalska

Adam Czopek

napisano w berlińskiej National Zeitung po berlińskim debiucie Izabeli Nawe. I tu wypada podkreślić, że partię Gildy śpiewała po polsku, a życzliwość dyrekcji berlińskiej Staatsoper poszła tak daleko, że pozwolono jej śpiewać tę partię po polsku przez niemal równy rok, aż do momentu, kiedy dobrze opanowała język niemiecki.

Debiut w Berlinie szybko zaowocował konkretnymi propozycjami stałego kontraktu i objęcia kolejnych partii: Noriny w *Don Pasquale*, Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*, Rozyny w *Cyruliku sewilskim*, Zerbinetty w *Ariadnie na Naxos* oraz Zofii w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa. Nie bez racji nazywano ją w Berlinie „polskim słowikiem”. Pierwszą berlińską premierą z jej udziałem był *Falstaff* Verdiego, w którym śpiewała partię Anusi (26 XII 1971 r.). W Berlinie podjęła też studia uzupełniające u Dagmar Friewald-Lange. Czasem jednak znajdowała czas, by wystąpić przed polską publicznością. W 1983 r. podziwiano ją w Teatrze Wielkim w Warszawie jako „świątynią pod każdym względem” Olimpię w *Opowieściach Hoffmanna*. W 1988 r. pojawiała się jako tytułowa Łucja w operze Donizettiego *Łucja z Lamermoor*. To po tym przedstawieniu otrzymała list od zachwyconego melomana. „... Pani interpretacja wokalnie-aktorska pozwoliła mi dopiero teraz zrozumieć głębię tej arii. To było znakomite! Zapomniałem, że jestem w teatrze”.

W jej interpretacjach podziwiano piękne brzmienie głosu, wzorową stylowość, koloraturową wirtuozerię i pewność oraz wielką swobodę w atakowaniu najwyższych dźwięków. Wszystko to podparte było ogromną kulturą muzyczną, aktorskim talentem i osobistym wdziękiem. Oczywiście, gościnnie występowała na warszawskiej scenie znacznie częściej, do 1991 r. była jej solistką. Najczęściej oklaskiwana była jako Konstancja w *Urowadzeniu z seraju* oraz Gilda. Wróciła też gościnnie na łódzką scenę operową najpierw jako Gilda, a w styczniu 1985 r. zaśpiewała partię Łucji.

Na szczęście, berliński angaż został tak skonstruowany, by nie przeszkadzał jej występować gościnnie na najważniejszych niemieckich scenach. W Monachium śpiewała Rozynę, po której jeden z recenzentów napisał krótko: „Brawurowa Rozyna o ekstra koloraturze”, w Hamburgu podziwiano ją u boku Pavarottiego w *Rigoletcie*, potem były

Hannover, Wiesbaden oraz Lizbona, Lozanna, Florencja, Wenecja, Bolonia, Paryż, Bruksela, Tokio. Częste występy na tych prestiżowych scenach dały jej okazję współpracy z czołowąk reżyserów operowych z Jean-Pierrem Ponnele, Ruth Berghaus i Harrym Kupferem, na czele. W San Francisco Opera debiutowała partią Gildy pod batutą Kazimierza Korda, który również po raz pierwszy dyrygował przedstawieniem w tym teatrze. W Brukseli była pierwszym polskim sopranem koloraturowym, jaki tutaj wystąpił po wojnie. Zaśpiewała na tej scenie, z wielkim sukcesem, partię Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*; tę rolę zaśpiewała również w Tokio. Wyjazd do Japonii odbyła jako solistka Opery Berlińskiej, z którą występowała także w Bolonii.

Największe uznanie na zagranicznych scenach przyniosły jej partie: Gildy, Królowej Nocy, Konstancji w *Urowadzeniu z seraju*, Zerbinetty w *Ariadnie na Naxos*, Noriny w *Don Pasquale*, Olimpij w *Opowieściach Hoffmanna* oraz Zofii w *Kawalerze srebrnej róży*. Tę ostatnią partię zaśpiewała 13 czerwca 1982 r. też w weneckim Teatro La Fenice. Bywała na scenie partnerką Petera Schriera, Thea Adama, Luciana Pavarottiego, Anny Tomowej-Sintow i Kurta Mola. W 1975 r. nadano jej honorowy tytuł „Kammersängerin”, szczególnie w Niemczech przez artystów opery ceniony. W czerwcu 1986 r. oklaskiwano ją w Operze w Sofii, gdzie śpiewała Gildę w towarzystwie Paulosa Raptisa, pod dyrekcją sprowadzonego z Bytomia Napoleona Siessa.

25 października 1986 r. ma miejsce pierwsza na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie premiera *Czarodziejskiego fletu*, w której Izabella Nawe śpiewa gościnnie partię Królowej Nocy. Wcześniej (sezon 1979/80) podziwiano



Izabella Nawe-Spychalska jako Konstancja w Urowadzeniu z seraju Mozarta, 1989 r.

ją na stołecznej scenie podczas gościnnych występów zespołu berlińskiej Staatsoper w Teatrze Wielkim. Śpiewała wówczas partię Zofii w *Kawalerze srebrnej róży* oraz Królowej Nocy w operze Mozarta. Berlińska Staatsoper te same przedstawienia z Izbellą Nawe prezentowała też w łódzkim Teatrze Wielkim.

W lutym 1996 r. śpiewała w Berlinie trzy pod rząd przedstawienia *Carmina burana* Orffa; po trzecim spektaklu, bezpośrednio po zejściu ze sceny, zasląbla. Wszyscy byli przekonani, że zasląbnięcie było spowodowane przepracowaniem. Mimo złego samopoczucia wróciła pociągami do Łodzi, a tutaj po wstępnych badaniach okazało się, że to zawał mięśnia sercowego. Po długotrwałym leczeniu i rekonwalescencji zdecydowała, że nie wraca na scenę i kończy karierę. Mimo wielu propozycji nie zdecydowała się na podjęcie pracy pedagogicznej. Osiedla z rodziną w swoim domu w miejscowości Kaletnik koło Koluszek, gdzie z zapałem pielęgnuje przydomowy ogródek. 🍷

Szlachetność i oryginalność muzyki Maciejewskiego

z wybitną pianistką Elżbietą Tyszecką rozmawia Arkadiusz Jędrasik

W katalogu prestiżowej firmy Acte Préalable ukazała się pani kolejna płyta. To już szesnasty album. Wybór padł na muzykę kameralną Romana Maciejewskiego. Skąd zainteresowanie muzyką tego kompozytora?

Praca nad tą płytą trwała dość długo i wiązała się z licznymi perypetiami. O wyborze kompozytora zdecydowały co najmniej trzy czynniki: olśnienie *Requiem* jako utworem niezwykłym, bardzo skomplikowana biografia Romana Maciejewskiego i fakt, że znalazł się on w grupie twórców budzących moje szczególne zainteresowanie, czyli polskich kompozytorów-emigrantów, często skazanych na zapomnienie. Szczęśliwy zbieg okoliczności sprawił, że płytę udało się wydać parę dni przed piętnastą rocznicą śmierci kompozytora. Wielką pomoc okazał, jak zwykle niezawodny producent muzyczny, pan Jan A. Jarnicki, dzięki któremu skontaktowałam się z bratem Romana Maciejewskim – panem Wojciechem Maciejewskim. Wiedziałam, że na płycie znajdzie się *Sonata na skrzypce i fortepian*. Pan Wojciech Maciejewski zaproponował poszerzenie repertuaru o *Notturmo* i transkrypcje *Kaprysów* Paganiniego. Udostępnił nam także materiały nutowe. Pierwsze dwa utwory były wydane przez poznańskie wydawnictwo Rebis. Z rękopisu transkrypcji *Kaprysów* trzeba było sporządzić partyturę, co również wymagało pewnego czasu. Ten problem pomógł nam rozwiązać pan Jacek Rządkowski, pracujący jako organista w jednym z łódzkich kościołów. Kiedy znaleźliśmy już repertuar należało tylko znaleźć czas na próby, a to przy naszych licznych zajęciach wcale nie było łatwe.

Proszę nam opowiedzieć o muzyce nagranej na płycie...

Muzyka Romana Maciejewskiego urzeka przede wszystkim swoją niezwykłą szlachetnością i oryginalnością. Te cechy ujawniają się szczególnie w *Sonacie*, będącej prawdziwym skarbem wśród utworów kameralnych. Już sama budowa formalna jest pewnym zaskoczeniem, ponieważ jest to dzieło jednoczęściowe, o konstrukcji mozaikowej, w którym poszczególne elementy mają bardzo różnicowany charakter. Zmieniają się tempa, dynamika, barwa, fragmenty oparte na pięknej kantylenie

przeplatają się z tymi, w których najważniejszą rolę spełnia rytm powodujący uczucie drapieżności czy nawet ukrytej agresji. W *Notturmo* – utworze, w którym szczególną uwagę zwraca spokojny nastrój podkreślony piękną kantyleną skrzypiec w części środkowej pojawia się fragment zaskakujący swoim burzliwym charakterem.

Do współpracy przy tym nagraniu zaprosiła pani utalentowanego skrzypka Macieja Łabeckiego. Jak doszło do waszego spotkania i wspólnego nagrania?

Próby rozpoczęłam z Basią Trojanowską, z którą pracuję od kilkunastu lat. Od razu ustaliliśmy, że wykonawcą transkrypcji *Kaprysów* będzie Maciej Łabecki – młody koncertmistrz Łódzkiej Filharmonii i pedagog w Akademii Muzycznej, który przygotowywał materiały związane z przewodem habilitacyjnym, więc planował również nagranie płyty. Początkowo znałam Macieja Łabeckiego tylko z nagrań konkursowych. Do naszego pierwszego spotkania doszło w Łódzkiej Filharmonii, gdy wystąpił jako solista w koncercie skrzypcowym Sibeliusa. Uplłynęło sporo czasu, zanim mogliśmy umówić się na pierwsze próby. Basia Trojanowska, niestety, zrezygnowała ze współpracy z powodu licznych życiowych i zdrowotnych kłopotów. Z Maciejem Łabeckim podzieliłmy pracę na dwa etapy. Pierwszym z nich było nagranie transkrypcji *Kaprysów*, drugim – pozostałych utworów.

Po przesłuchaniu płyty od razu odkrywamy, że wasza interpretacja to prawdziwe muzyczne partnerstwo i wyjątkowa dbałość interpretacyjna, w której jest wirtuozowskie zacięcie. Jak znaleźliście klucz do tak wartościowej interpretacji muzyki Maciejewskiego?

Znalezienie klucza do interpretacji muzyki Maciejewskiego nie było trudne, gdyż są to utwory bardzo czytelne, napisane przez wszechstronnie wykształconego pianistę. Staraliśmy się o dokładne odczytanie tekstu, ustaliliśmy tempa, dynamikę, a reszta polegała na przekazaniu naszych emocji i precyzyjnym zgraniu. Znacznie trudniejsze zadanie przypadło Maciejowi Łabeckiemu, który zwłaszcza w *Kaprysach* miał partię zdecydowanie wirtuozowską. Pomogło mu doświadczenie estradowe,

udział w licznych konkursach, koncertach, recitalach, a przede wszystkim – wielki profesjonalizm. Samo nagranie przebiegało w bardzo dobrej atmosferze i sądzę, że sprawiło nam wiele radości. Najtrudniejszy i najbardziej żmudny okazał się montaż, ponieważ, szczególnie w przypadku *Kaprysów*, mieliśmy dużo wersji, spośród których trzeba było wybrać tę, która wydawała się najlepsza.

Co stanowi o istocie partnerstwa w muzyce – w waszym przypadku duetu skrzypce z fortepianem – by dobrze oddać całe bogactwo partytury i ukryte w nutach emocje?

Istotą partnerstwa w muzyce porównałabym do dobrze prowadzonej rozmowy, w której obydwie strony potrafią siebie uważnie słuchać, nie przeszkadzając sobie wzajemnie. W przypadku duetu skrzypcowo-forte pianowego na prezentowanej płycie skrzypce występują w roli instrumentu solowego lub uczestniczą w dialogu typowym dla kameralistyki, natomiast fortepian pełni te same role, a oprócz tego staje się instrumentem akompaniującym (zwłaszcza w transkrypcji *Kaprysów* Paganiniego). Nasza praca nad wykonaniem utworów Romana Maciejewskiego wymagała skupienia, uwagi i wielkiej precyzji, szczególnie w niektórych fragmentach *Sonaty* opartych na skomplikowanych i nietypowych układach rytmicznych. Emocje ukryte w partyturach były na tyle bogate, że każda próba dostarczała nam nowych pomysłów i dzięki temu przygotowania do nagrania były tak fascynujące.

Skąd pani czerpie siły do tak twórczej, a zarazem tytanicznej pracy fonograficznej? Każda pani płyta to odkrycie, zazwyczaj światowa premiera fonograficzna znakomitej polskiej muzyki w przebieknej interpretacji...

Praca fonograficzna sprawia mi olbrzymią radość i jest spełnieniem bardzo odległych i przez długi czas nierealnych marzeń o nagrywaniu. Stanowi odskocznnię od codzienności i uzupełnienie zajęć z literatury i historii teatru prowadzonych przeze mnie w Łódzkiej Szkole Filmowej i Akademii Muzycznej. Staram się nagrywać utwory zapomniane. Przy mniejszych obciąże-

niach mogłabym poświęcić na powstawanie nowych płyt więcej czasu. Nagrywam dwie, czasem trzy płyty rocznie, bo na tyle pozwalają mi codzienne obowiązki.

Nie bez znaczenia jest też w dzisiejszych czasach ładna i gustowna oprawa plastyczna płyty. Pani płyty zawsze zdobią bardzo piękne obrazy. Są one wyjątkowo wysmakowane, świadczą o dobrym guście i wyjątkowym współgraniu obrazu z muzyką...

Mam pełne zaufanie do osób, które w wydawnictwie Acte Préalable zajmują się stroną graficzną. Z prawdziwą radością czekam na kolejne przysyłane propozycje opraw plastycznych płyt, które rzeczywiście bardzo dobrze współgrają z charakterem muzyki. W ciągu wieloletniej współpracy z Acte Préalable tylko raz zdarzyło mi się odrzucić projekt graficzny i zastąpić go własną propozycją. W przypadku ostatniej płyty obraz Stanisława Ignacego Witkiewicza znakomicie podkreśla ukrytą drażliwość muzyki Romana Maciejewskiego, odczuwaną zwłaszcza w *Sonacie*.

Jakie ma pani kolejne plany nagraniowe?

W czasie majowej sesji nagraniowej pracowałam nad kolejną płytą poświęconą Aleksandrowi Tansmanowi. Tym razem są to trzy cykle utworów fortepianowych nawiązujące do epoki romantycznej: arabski, impromptu i noveletty. Te miniatury pochodzą z różnych okresów twórczości kompozytora, odzwierciedlają jego biografię, podróże i bardzo różnorodne zainteresowania. Niektóre spośród utworów były dedykowane licznym przyjaciółom Tansmana. Ich charakter jest bardzo urozmaicony – są wśród nich stylizowane tańce, etiudy, lecz także preludium i fuga, a po niej zamykająca cykl improwizacja. Bardzo chciałabym nagrać kolejne sonaty na skrzypce i fortepian Mieczysława Weinberga tym bardziej, że jedna z nich była już przygotowana do nagrania. Planuję również wydobyć z zapomnienia jednego z polskich kompozytorów-emigrantów, którego nazwiska nie chcę jeszcze zdradzić.

Dziękuję za rozmowę. 



Esa-Pekka Salonen: dyrygent i kompozytor

Łukasz Kaczmarek



fot. DG/@Mat Hennek

Muzyka „u Disneya”

W roku 1938 Igorowi Strawińskiemu złożono niecodzienną propozycję. W swym nowym projekcie, wykorzystującym muzykę poważną, animowanym filmie *Fantasia*, Walt Disney pragnął wpleść także *Święto wiosny*. Miałoby ono towarzyszyć kompozycjom Bacha, Beethovena, Czajkowskiego, a także *Nocy na Łysej Górze* Modesta Musorgskiego. Jednakże wersje Disneyowskie były czymś zgoła odmiennym od oryginalnych kompozytorskich. Przede wszystkim, trwający około 32 minuty materiał muzyczny Strawińskiego został skrócony do ledwie dwudziestu. Co więcej, muzyka obrazowała tutaj zupełnie odmienne treści. Pogańskie rytuały zastąpił okres prehistoryczny. Tańcom i obrazom *Święta wiosny*, towarzyszyły wizje dinozaurów, wulkanów, trzęsień

ziemi i wędrowki gór. Za ironię losu można uznać fakt, że *Święto wiosny* Strawińskiego w oryginalnej, kompozytorskiej wersji, zabrzmiało 60 lat później, w październiku roku 2003 w Los Angeles podczas wieczoru inauguracyjnego w nowiułkiej i pięknej... Walt Disney Concert Hall! Orkiestrę Filharmoników w Los Angeles poprowadził oczywiście jej ówczesny szef, Esa-Pekka Salonen. Fiński muzyk był silnie zaangażowany w cały proces budowy nowej Disney Hall. Po koncercie inauguracyjnym, powiedział: „Mówiąc całkowicie szczerze, pracowałem ciężko, aby doprowadzić do budowy tej sali. Teraz, gdy cel ten został osiągnięty, pragnę doświadczać radości zbierania plonów. Ludzie pytają mnie często, w jaki sposób łagodzę przepaść pomiędzy światem Los Angeles, a kulturą europejską, w której się wychowałem. A ja czuję, że w ten sposób czynię siebie wolnym”.

Pięknym i ważnym plonem, a może i formą Salonowego „uwalniania” jest też nowa płyta, w programie której zestawia on trzy arcydzieła muzyki: wspomnianą już *Noc na Łysej Górze* Modesta Musorgskiego oraz *Święto wiosny* Igora Strawińskiego ze suitą z baletu *Cudowny Mandaryn* Béli Bartóka, stanowiącą swego rodzaju interludium dla rosyjskich kompozycji. Ale tak naprawdę, wszystkie te dzieła są sobie bardzo bliskie. Esa-Pekka Salonen wyraża to w taki sposób: „Wszystkie trzy łączą w sobie szorstki, dziki witalizm, wiążący się z ich wschodnioeuropejskim pochodzeniem, nie dotkniętym w ogóle bardziej formalnymi wzorcami tradycji symfoniki austriackiej i niemieckiej. Rosyjskie rytmy ludowe w kompozycjach Musorgskiego i Strawińskiego mają wspólne podłoże. A nieregularna ludowa rytmika, jaką zajmował się Bartók na rodzimych Węgrzech czerpie z tego samego

źródła. Wszystkie te utwory mają cudowne, pierwotne jarzmo, które, nie muszę dodawać, zdaje się być właściwe dla naszej nowej Walt Disney Concert Hall”.

Dodatkową atrakcją tej świetnej płyty jest fakt, że Salonen nie sięga po osławioną *Noc na Łysej Górze* w uładowanej wersji Rimskiego-Korsakowa, lecz po rzadki, oryginalny, kompozytorski materiał.

Chociaż muzyka ta z pewnością inaczej brzmiałaby w wizji Walta Disneya (o *Święcie wiosny* była już mowa, jeśli zaś chodzi o *Noc na Łysej Górze*, Disney wplótł do tej kompozycji także temat z... Schubertowskiej *Ave Maria!*), w Sali Disneya, pod batutą Salonena, otrzymuje ona najbardziej pożądany, oryginalny kształt!

Esa-Pekka Salonen (ur. 1958 r.) należy do plejady wybitnych dyrygentów-kompozytorów XX i XXI w. To szacowne grono powiększają m.in. Pierre Boulez, Lorin Maazel, jak również nasi znakomici Stanisław Skrowaczewski oraz Jan Krenz. W każdym z tych przypadków proporcje pomiędzy aktywnością dyrygencką a kompozytorską są jednak różne. U Bouleza przesuwają się one nieco na rzecz kompozycji; odwrotnie w przypadku Maazela, Skrowaczewskiego i Krenza. Jeśli zaś chodzi o Salonena, proporcje te są stosunkowo wyrównane, może tylko minimalnie ciążąc w stronę dyrygentury. Trudno zatem znaleźć wśród współczesnych muzyków, ukierunkowanych podobnie do Salonena. Śledząc jednak losy gigantów XX w., postać genialnego Leonarda Bernsteina nasuwa się, jako ta najbliższa Salonowi. Samo takie zestawienie może już dać pewne pojęcie o randze talentu fińskiego muzyka. Okazją do krótkiego przypomnienia jego postaci są dwie nowe płyty, jakie wydała właśnie jego rodzima wytwórnia Deutsche Grammophon.

Muzyka Salonena

Myszę o sobie przede wszystkim jako o kompozytorze – mówi Esa-Pekka Salonen – który trochę pokątnie dryduje, żeby móc opłacić rachunki. I właśnie to drugie oblicze Salonena ukazuje nam druga z ostatnio wydanych przez Deutsche Grammophon płyt. W rzeczywistości, ukazuje ona oba oblicza muzyka: Salonen jest też bowiem wykonawcą swoich kompozycji. Jakże zatem owe kompozycje są?

„Muzyka orkiestrowa Esa-Pekki Salonena może być określona jako postmodernistyczny impresjonizm. Salonen tworzy niesamowicie elegancki świat dźwiękowy, lecz świat wzbogacony o pulsację, jaka przechodzi przez ciało odbiorcy. Tworzy muzykę przepelnioną poczuciem obecności i działania, iskrzącą się dynamizmem i światłem zapisu” – pisze w swym komentarzu Susanna Välimäki.

Muzyka Salonena przejawia dualizm. Z jednej strony, wywodzi się z późno-romantycznych, impresjonistycznych i neoklasycznych tradycji symfonicznych: Mahlera, Strawińskiego, czy Debussy'ego z całą jego kolorystyką brzmieniową, z drugiej zaś – jest bardzo współczesna, w tym sensie, że silnie osadzona w dzisiejszych czasach. Dlatego też, kompozytor stara się znaleźć jak najwięcej możliwych dróg, aby dotrzeć do odbiorcy, poszukując stymulacji polisensorycznej. W założeniach, muzyka ta czerpie zatem z tradycji, w formie ekspresji – przemawia językiem nowoczesnym. Jej dualizm przejawia się także w grze światła i cienia, jasności i ciemności, współobecności elementów intymnych, introwertycznych, introspekcyjnych, statycznych i dynamicznych, ekspresyjnych, ekstrawertycznych, spektakularnych, uniwersalnych. Susanna Välimäki, pisze także o „głębokim pogrążeniu się i wygładzonych powierzchniach”:

„Jej typowe elementy zawierają sieci brzmieniowe, lekkie niczym chmury, potężne strumienie, wirujące struktury, ekstatyczne wybuchy, efekty mechaniczne, wymyślne chorały, kosmiczny pył, intrygujące rytmy, czy szeregi harmoniczne. Doświadczenie obcowania z tą muzyką ma posmak dziwnej przyjemności, dźwiękowego upojenia”.

Na najnowszej płycie znalazły się dwie kompozycje Salonena: *Koncert skrzypcowy* oraz *Nyx*, utwory powstałe, odpowiednio, w roku 2009 oraz 2010. Swój *Koncert skrzypcowy* napisał Salonen z myślą o amerykańskiej skrzypaczce Leili Josefowicz. W zamierzeniu, miał on stanowić tak portret wykonawczyni, jak i samego twórcy z jego

ponad 50-letnim doświadczeniem. Na przestrzeni czterech części dzieła (*Mirage*, *Pulse I*, *Pulse II* oraz *Adieu*), zestawia ze sobą fragmenty wirtuozowskie, nacechowane wyrazistym pulsem rytmicznym, z medytacyjnymi, pełnymi melancholii, przywołującymi wizje


dualizm stylistyczny Salonena jest w tym utworze wyraźnie zaznaczony. Nyx jest bowiem boginią nocy, snu i śmierci, z drugiej zaś strony – marzeń, dnia i przyjemności zmysłowych. Kompozytor nie mógł chyba znaleźć lepszej inspiracji! 

foto. DG/©Mat Hennek



kosmosu. Ciekawostką stanowić może fakt, że Peter Martins, nowojorski choreograf, uczynił z *Koncertu skrzypcowego* Salonena balet *Mirages*.

Z kolei pierwszą kwestią, jaka intryguje w kompozycji *Nyx*, jest jej tytuł. Pochodzi on od imienia greckiej bogini nocy. Cały

W artykule wykorzystano opracowane fragmenty tekstów Alana Richa:

The New Disney Version. Salonen and the Los Angeles Philharmonic play Stravinsky, Mussorgsky & Bartok oraz *The Music of Esa-Pekka Salonen*, a także *Salonen – Violin Concerto · Nyx* Susanny Välimäki, z materiałów Deutsche Grammophon.

Świetna muzyka Michaela Kimbera

z altowiolistą Marcinem Murawskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Rozmawiamy z okazji wydania przez pana kolejnej płyty w Acte Préalable. Tym razem jest to muzyka Michaela Kimbera. Kim on jest?

To wirtuoz altówki z USA, solista i kameralista. Swego czasu członek słynnego Kronos Quartet! A oprócz tego wieloletni pedagog na Uniwersytetach w Kansas i Southern Mississippi, wychowawca wielu wspaniałych muzyków. To człowiek, który w młodym wieku wybrał grę na altówce zamiast komponowania, ale po wielu latach wrócił do tworzenia, z jakże wspaniałym opanowaniem warsztatu swojego instrumentu, z bagażem wieloletnich doświadczeń przekuwanych potem na autorskie utwory na altówkę. To ikona amerykańskiej wiolinistyki, nazwisko cenione i znane wszędzie w USA, twórca odznaczony nagrodą honorową za całokształt dokonań przez International Viola Society... A prywatnie fantastyczny człowiek, z dystansem do siebie i do życia, z niesamowitym poczuciem humoru i wielką wiedzą. Od lat mam zaszczyt pozostawać z Michaeliem w przyjacielskich relacjach; wielokrotnie miałem też przyjemność wykonywać w Europie jego dzieła po raz pierwszy. Bardzo się cieszę, że moja płyta CD będzie również pierwszym zapisem jego twórczości na świecie.

To jaka jest jego muzyka, ta, którą pan nagrał? Proszę nam o niej opowiedzieć...

Jest świetna. Różnorodna stylistycznie, rozpięta w różnych formach (od koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową, poprzez miniatury i sonaty solowe na kwartetach altówkowych kończąc). Obcuje z awangardą, z otwartą skalą dwunastostopniową, ujmująca klasyczną harmonią, skutecznie imitująca brzmienia i kolory Irlandii, Grecji, Armenii, Włoch, Korei i... Polski. Czerpiąca z bogatych doświadczeń klasycznych i wprowadzająca nowinki techniczne, a przy tym bardzo dobrze przyswajana przez publiczność. W jednych dziełach smutna, melancholijna i głęboka, w innych groteskowa, wręcz skeczowo niepoważna, natomiast we wszystkich nasączona ogromem emocji. Kimber jest mistrzem swojego instrumentu, tak jak mistrzami swoich byli Chopin i Wieniawski. Nie dziwi więc, że jego dzieła, choć trudne i wymagające technicznie dla wykonawców, są jednak napisane precyzyjnie i fachowo („pod palcami”), umiejętnie eksponując najlepsze

i najciekawsze atuty mojego instrumentu. A jednocześnie pisane przez praktyka – co sprawia, że są logiczne i osiągalne manualnie dla wszystkich skrzypków i altowiolistów. Osobiście raczej sceptycznie podchodzę do nowych – pisanych na przełomie XX i XXI

Istotnie, to świetne dziewczyny z mojej klasy altówki w Akademii Sztuki w Szczecinie. Grzechem byłoby zrobić sobie pamiątkowe zdjęcie na koniec kilku lat owocnej współpracy i nie wykorzystać ich wartości, jaką sobą reprezentują. Niesamowitego muzycznego



Marcin Murawski



Edyta Hedzielska

w. – kompozycji, czy to polskich czy innych twórców. Większość z nich nie przechodzi próby czasu, a już naprawdę mało która dobrze brzmi na altówce i jest regularnie wykonywana (vide *Cadenza* Pendereckiego). Kompozytor piszący świetne dzieła na altówkę jest dla altowiolistów skarbem w naszej ciągle nie dość obszernej i oryginalnej literaturze. Mam przekonanie, że taką wartością jest wkład Michaela Kimbera, którego utwory obok walorów artystycznych mają również wiele pedagogicznych.

Do nagrania zaprosił pan swoje absolwentki. To bardzo dobra promocja młodych talentów na płycie: mistrz i uczennice...

potencjału i dojrzałości Edyty Hedzielskiej, pracowitości i muzykalności Justyny Kowalczyk, czy pięknej barwy i naturalności w grze Aleksandry Bazan, choć to tylko częściowy i niepełny opis każdej z nich. To przyjemność i dumą dla pedagoga patrzeć, jak skutecznie i mądrze rozwijają się jego podopieczni, czy to w Akademii Muzycznej w Poznaniu (z którą jestem związany od 15 lat), czy w Szczecinie. Chcę tutaj podkreślić również zasługi Urszuli Szaryńskiej – wytrawnej pianistki, z którą od siedmiu lat tworzymy klasę altówki w Szczecinie, a z którą od lat mam przyjemność występować i nagrywać (nagraliśmy płytę z utworami J. N. Hummela – Acte Préalable AP0226) i z którą pokazujemy naszym studentom, że warto, że można, że

trzeba i że nie zawsze jest łatwo – nie tylko na scenie, ale i w życiu. Edycie, Justynie i Oli życzę wszystkiego co dobre i żeby ich dominanty septymowe problemów zawsze się rozwiązywały, tak samo jak i pozostałym moim studentom.

Co według pana stanowi o istocie dobrego i twórczego partnerstwa w muzyce kameralnej?

Paradoksalnie, czasami w efekcie końcowym skuteczniejszy jest despotyzm, o ile wprowadzany jest przez muzyka z największym doświadczeniem czy po prostu najlepszym instrumentalistę w zespole, a do tego mimo wszystko dość taktownie. Natomiast w większości przypadków istotą jest to samo, co

nieustalonej wcześniej) zmiany dynamiki czy tempa... Wreszcie trzeba na siebie patrzeć, uśmiechać się, flirtować i puszczać do siebie oko i absolutnie nie wstydzić się swoich emocji. I być maksymalnie elastycznym, chłonny i umieć się błyskawicznie dopasować, no i czerpać przyjemność z tego, co się robi, z tego, z kim się gra i co się gra...

Ucząc młodych sztuki muzycznej na co pan zwraca uwagę przede wszystkim, co jest dla pana najważniejsze w kształtowaniu młodych?

Na samym początku zwracam uwagę na emocje, na wiarygodność młodego adepta: czy grając na przykład sonatę X kompozytora Y, którą grało już mnóstwo innych osób, umie

ta, a potem nauczenie go wybierania z kilku różnych opcji najlepszych rozwiązań dla niego samego. Po latach wspólnej pracy dobrze jest dostrzec zmianę adepta akceptującego wszystko, co mówi jego profesor, w młodego artystę mającego czasem odmienne zdanie czy odmienny pomysł na zagranie danej frazy czy też odcinka muzycznego, jednakże umiającego skutecznie na scenie obronić swoje idee tak, by być przekonywającym i dla mnie, i dla publiczności. Ergo – najważniejsze są dla mnie emocje w grze (przy precyzji technicznej!) i wiarygodność.

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

Jestem zapalonym graczem komputerowym, gram w *World of Tanks*, tam jestem dowódcą polowym w jednym z polskich klanów. Po części wynika to z mojego zafascynowania okresem drugiej wojny światowej i militariami z tamtego czasu, po części z faktu, iż zawsze uwielbiałem dobre gry komputerowe, szczególnie zaś strategiczne, pokroju *Company of Heroes* czy *Civilisation*. Co jakiś czas gna mnie z urokliwego balkonu, na którym lubimy przesiadywać w słońcu wraz z moimi bliskimi i dwoma kocurami (Loki i Eino, rosyjskie niebieskie). Wtedy rozpędzam się z Poznania do Szczecina, a czasem i dalej (Reykjavik, Bergen, przez lata w maju jeździliśmy z orkiestrą do Francji). Jestem kibicem piłki nożnej, heavy-metalowcem, nałogowo słucham Dream Theater, od roku z upodobaniem odkrywam rowerowe zakątki Poznania, a ostatnio znowu zacząłem pisać i założyłem blog o kotach.

Jakie ma pan kolejne plany koncertowe i fonograficzne?

Koncertowe: w najbliższym czasie wezmę udział w przewodzie doktorskim Urszuli Szyryńskiej w AM w Gdańsku grając kompozycje Hummla. 15 IX zagramy wraz z prof. Donaldem Mauricem (altowiolistą z Nowej Zelandii) w Warszawie na uroczystym koncercie z okazji 40-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Nową Zelandią a Polską, w programie przeplatanych polskimi (Wieniawski), europejskimi (Wranitzky) i nowozelandzkimi (Lilburn) kompozycjami. Jeśli chodzi o plany fonograficzne – jest ich wiele, ale jak to w życiu: na pewne nie starczy zapалу, na inne czasu, a na większość środków finansowych. Jednakże chciałbym w niedalekiej przyszłości skonsumentować sukces CD z utworami Kimbera i nagrać kolejną płytę poświęconą jego twórczości, tym razem z orkiestrą. Chciałbym też za jakiś czas móc poszczycić się podobną płytą polskiego kompozytora...

Dziękuję za rozmowę.☺



Justyna Kowalczyk



Aleksandra Bazan

w normalnym życiu: chemia, zrozumienie, zaufanie, przyjemność spędzania ze sobą wielu godzin w małych pomieszczeniach mimo problemów i mimo zmiennych nastrojów. Kameralistyka jest jak związek: tym lepszy, im dojrzałsi są partnerzy nauczeni na błędach w przeszłości a jednak z entuzjazmem budujący coś nowego, choć czasem może się równie fantastycznie udać mikstura doświadczenia z młodością. Partner musi być frapujący, interesujący, musi czasami – mimo że go znamy – zagrać frazę tak, że aż człowiek dostaje gęsiej skórki i sam napędza się tą frazą zwrótnie. W kameralistyce trzeba nauczyć się siebie nawzajem: swoich reakcji, ruchów, oddychania, sposobu zaczynania dźwięku, intuicyjnego wyczuwania nadchodzącej (i

w niej odnaleźć coś unikatowego, swojego, interesującego oraz wyróżniającego spośród innych i przekazać to publicznie na scenie. Na początku pracy pedagogicznej jestem w stanie wybaczyć uchybienia intonacyjne (można nad tym pracować w przyszłości, czasem to tylko wina stresu – nad tym też można pracować), pomyłki w tekście (kwestia grania z nut lub z głowy powinna być dowolnym wyborem muzyka, a nie czymś obowiązkowym) czy brak zgrania z fortepianem, jeśli tylko ktoś ujmie mnie naturalnością i przekona mnie do siebie, zaintryguje. Natomiast w dalszej pracy niezbędna jest otwartość umysłu, systematyczna praca samodzielna, odpowiednie dobranie programu pod kątem rozwijania zdolności technicznych i muzycznych studen-

Dla mnie życie składa się ze spotkań i rozstań...

rozmowa Elżbiety Zapolskiej z Ellą Jaroszewicz, twórczynią „teatru ciała” i jego paryskiej szkoły Magenia (czyt. „marzenia”)

Jest pani żywą legendą świata pantomimy: tancerka o wysmukłych dłoniach i giętkości kota, kreująca choreografie stworzone specjalnie dla niej przez Henryka Tomaszewskiego, partnerka – na scenie i w życiu – Marcela Marceau, autorka koncepcji „teatru ciała”, którą realizuje pani od ponad 30 lat w swojej paryskiej szkole i kompanii teatralnej MAGENIA.

Czy ma pani wrażenie, że budowała pani swoją karierę sama, czy też ułożyła się ona właśnie tak a nie inaczej trochę przez przypadek?

Jak odpowiedzieć na pytanie, które obejmuje prawie całe moje życie? „Przypadek” to dla mnie pojęcie trudne do wyjaśnienia... Choć już dużo zapomniałam, pamiętam doskonale niektóre rady i uwagi mojej babci i mamy, ich powiedzenia typu „to w gwiazdach zapisane”, „haft należy oglądać odwrócony (jak dywany): nie powinien mieć węzłów”, „bliższa koszula ciała niż sukmana”, „nosił dzban razy kilka aż mu się ucho urwało”, „kradzione nie tuczy” albo „zapomniał wół, jak cielęciami był”... Tak też moja babka, która była zielarką i akuszerką, przyjmując mnie na ten świat powiedziała: „W czepku urodzona! Tfu, tfu, tfu, oby się tylko dobrze chowała!”. Przez całe życie opowiadała mi to moja matka... Czy był to więc przypadek, że urodziłam się „w czepku”? Czy tak było „w gwiazdach zapisane”? Wrażenie mam jednak bardzo jasne, że budowałam wszystko sama, sama – w sensie odpowiedzialności, którą się odczuwa na jesieni życia...

Moja kariera i sprawy prywatne spłotyły się jakby w jeden warkocz. Życie składało się dla mnie ze spotkań i rozstań. Wszystko, co decydowało o najważniejszych aspektach mojej egzystencji, podobne było do pioruna, który spada nagle w pogodny dzień, bez uprzedzenia! Ale to już godne innej, dłuższej opowieści...

Na czym polega pani koncepcja „teatru ciała”? Czym różni się ona od wizji Henryka Tomaszewskiego, twórcy wrocławskiego Teatru Pantomimy, z którym długo pani współpracowała?

Moje koncepcje rodziły się stopniowo. Wyniosłam z teatru Tomaszewskiego jego główną ideę: pantomima nie zastępuje ani

nie ilustruje słów, jest to po prostu teatr, tylko – inaczej. Należy sobie uświadomić, że kiedy Tomaszewski tworzył swój styl, określenia „teatr wizualny”, „teatr tańca”, „balet współczesny”, „teatr ciała” czy „teatr fizyczny” nie istniały. Dla publiczności jasne były definicje typu: balet, teatr, cyrk, marionetki, folklor... Możliwość łączenia różnych form sztuki w teatrze, wykorzystanie elementów baletu, sportu, mimu, muzyki, gestu, głosu, były przez niego wspaniale wykorzystywane w zależności od tematu, który wybierał do swoich realizacji. Ten właśnie aspekt najbardziej mnie łączy z Tomaszewskim.

Różnica polega na tym, że mój własny zapis i język sceniczny tworzyłam sama, żyjąc już w innych krajach i społeczeństwach. Kierując się pasją do pantomimy, miałam na uwadze myśl Tomaszewskiego o nieskończonych możliwościach ekspresji ciała ludzkiego. Fascynowała mnie zwłaszcza technika. Dziś mogę bez zbytniej skromności powiedzieć, że dużo elementów technicznych sztuki mimu zostało wprowadzonych i ugruntowanych przeze mnie. Stworzyłam we Francji pojęcie „théâtre corporel” („teatr ciała”). Również dzięki mnie uznano tu po raz pierwszy zawód „artysty-mima” a dyplom państwowego szkoły, którą prowadzę, równoważny jest z ukończeniem dwuletnich wyższych studiów artystycznych.

Henryk Tomaszewski widział spektakle, które realizowałam poza granicami kraju i był zachwycony moją pracą. Traktuję to jako wielką nagrodę.

Jest pani zapraszana do prestiżowych teatrów tańca klasycznego – jak Opera Paryska czy English National Ballet School, gdzie daje pani kursy mistrzowskie. Z jakim przyjęciem tancerzy i organizatorów spotykają się pani koncepcje?

Moje koncepcje odnośnie do wyrazu scenicznego tancerzy i aktorów spotykają się z coraz większym zainteresowaniem. Ponad 30 lat temu stworzyłam w Szkole Baletowej Opery Paryskiej klasę „ekspresji poprzez sztukę mimu” i dzisiaj prowadzi ją moja była studentka. Wszyscy tancerze Baletu Opery Paryskiej poznają więc moją technikę będąc uczniami tej szkoły.

Wykładałam na Uniwersytecie Flinders w Australii, w London National Ballet School... Moje spektakle wystawiane między innymi w Operach w Grazu w Austrii i we Frankfurcie w Niemczech, w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, na Festiwalu w Sitges w Hiszpanii, zdobyły wspaniałe recenzje w wielu krajach Europy.

Dla kogo stworzyła pani szkołę w Paryżu – Studio Magenia? Kogo tam pani kształci i z jakim przeznaczeniem?

Szkoła „Magenia” kształci młodych artystów z całego świata. Każdego roku przyjeżdżają do mnie studenci z Korei, USA, Włoch, Brazylii, Japonii... oraz z całej Francji. Szkoła jest otwarta dla wszystkich, których moja metoda interesuje i którzy akceptują ciężką, codzienną pracę wymagającą dyscypliny, odpowiedzialności i skromności. Szkoła proponuje lekcje techniki pantomimy, baletu klasycznego, jazzu, także sztukę walki „dahara” (zblizoną do kung-fu), śpiew, teatr i jego historię, szermierkę teatralną, przygotowanie sceniczne w formie prezentacji przed publicznością, spotkania z osobistościami świata sztuki, projekcje filmów z dziedziny baletu i teatru. Każdego roku zapraszani są do nas wykładowcy z różnych dziedzin sztuki do prowadzenia warsztatów.

Ma więc pani studentów w różnym wieku, z różnych środowisk i kultur. Jakie trudności to stwarza? Czy wszyscy łatwo dostosowują się do pani metod pracy i osobowości?

„Wielokulturowość” w Studio Magenia i czasami różnice wieku wśród studentów są bardzo pozytywnym zjawiskiem. Wszyscy mają ten sam cel i szybko przyswajają sobie motto szkoły: jeden za wszystkich – wszyscy za jednego, jak u trzech muszkieterów... Do mojej metody pracy i mojej osobowości dostosowują się dość szybko, bo wiedzą, że to dobra droga do zdobycia zawodu i wiedzy. Jak mawiał Nuriejew: „nie jest się dyrektorem po to, by być lubianym, ale po to, by kierować baletem i rozwijać talenty”.

Jaką rolę odgrywa w pani spektaklach muzyka? Czy jest ona elementem niezbędnym? Jaka muzyka inspiruje panią w sposób szczególny?

Muzyka w moich spektaklach, jak i w lekcjach, odgrywa bardzo ważną rolę. Tworzy obrazy i rozbudza wyobraźnię. Nie ma myśli bez obrazu. Muzyka mnie inspiruje, lubię różne jej style, najmniej z pewnością rap. Wśród kompozytorów muzyki poważnej mam swoich ulubionych, jak i ulubione utwory z różnych epok. Nie wyobrażam sobie życia bez muzyki! Może to też było „w gwiazdach zapisane”? Mój ojciec był właśnie muzykiem: grał na klarecie i saksofonie.

Stworzyła pani bardzo piękną i wzruszającą choreografię do *Romansu księżniczki Galicyjna Marii Szymanowskiej*, wy-

Zna pani wielu bardzo sławnych ludzi – ze świata teatru, kina, malarstwa, literatury... Co daje kontakt z takimi ludźmi? Czy różnią się bardzo od tych mniej znanych?

Tak, znam – lub znałam – mnóstwo ludzi sławnych... Poznanie wielkich artystów zawsze było i jest dla mnie czymś bardzo ważnym i często wzruszającym. Wiele takich spotkań zostało na zawsze w mojej pamięci i w sercu. Może dlatego, że byłam „w czepku urodzona” i było tak „w gwiazdach zapisane” – miałam szczęście poznać tych naprawdę wielkich artystów – skromnych, z ogromnym talentem i sławą, na którą w pełni zasługiwali czy też – zasługują. Cze-

Millera, dyskutować (często o Polsce) przy lampce wina z Pierrem Schoendœfferem, być w gronie przyjaciół i znajomych z Claudem Bollingiem, Jeanem Cardotem, Jeanem Jacquesem Annaudem, mieć okazję pokazać swoją pracę gwiazdom baletu jak Yvette Chauviré, Claude de Vulpian, Michel Renault, Georges Piletta, Cyril Atanasoff czy Roland Petit ... to są ważne i piękne wspomnienia!

Dzisiaj również zdarza mi się spotykać wielu wspaniałych artystów, ale niekoniecznie tych „wyłowionych” z audycji telewizyjnych... Nie należy jednak nigdy zapominać, że istnieje „rajska kraina uludy” i często wspaniali artyści są mniej wspaniałymi ludźmi.



Ella Jaroszewicz

konaną 14 grudnia 2012 r. w Paryżu – na III Salonie tej kompozytorki – przez dwie artystki koreańskie : Eunil Ko i Hye Min Yang. Czy muzyka Marii Szymanowskiej jest łatwa do wyrazu ciałem?

Kiedy mi Pani zaproponowała zrobienie choreografii do tej muzyki, inspiracją było dla mnie życie Marii Szymanowskiej. Gdybym nic nie wiedziała o jej walce, zawzięciu, trudnościach, jakim musiała stawić czoła, by uznano ją jako kompozytorkę i pianistkę zawodową w świecie zdominowanym przez mężczyzn, moja choreografia z pewnością byłaby nieco inna: dużo lżejsza, powiewna, a może nawet – „słodka”?

sto, będąc bardzo młodą, przy takich spotkaniach miałam wrażenie, że stoję przed ołtarzem oświetlonym dziesiątkami świateł. W takich sytuacjach wydaje się, że człowiek jest w innym świecie, niewymiernym, gdzie istnieje tylko piękno, sztuka, dźwięk cudownych głosów, harmonia, niesamowite uniesienie ducha i gdzie nic złego nie może się przydarzyć.

Zamienić parę zdań z Charliem Chaplinem, przyjmować w domu Anthony'ego Quinna czy Carroll Baker, poznać Charltona Hestona, Gregory Pecka, Zsa Zsę Gabor, być przyjęta i grać w teatrze Jean-Louisa Barraulta, słuchać przy kominku Henry'ego

Zapewne nie przez przypadek wybrała pani słowo „Marzenia” jako nazwę dla szkoły i kompanii teatralnej, które założyła pani w Paryżu w 1974 r....

To moje niczym nie zachwiane przekonanie, że trzeba marzyć, aby móc tworzyć i realizować, a nazwa – choć napisana tak, aby obcokrajowcy mogli ją poprawnie wymówić – dla podkreślenia, że jestem Polką. Zawsze używałam też mojego polskiego nazwiska, a zdrobnienie „Ela” od Elżbiety stało się „Ella”, bo tak napisał je Marcel Marceau w akcie ślubnym.

(www.magenia.com)©

Rosyjska dusza i sztuka Władimira Aszkenazego



fol. Decca/Ben Ealovega

Wiecznie młoda postać Władimira Aszkenazego jest dobrze znana, nawet tym, dla których muzyka poważna jest nieco tajemnicza. Wśród nielicznych żyjących pianistów, których nazwiska są powszechnie znane, jego muzyczna paleta, jak i energia, są ogromne, jego stateczność, urok osobisty i skromność są nie mniej legendarne.

Władimir Aszkenazy urodził się w 1937 r. w Gorki, w Rosji. Obdarzony niespokojnym i docieklwym duchem, stał się siłą rzeczy postacią marginalną w świecie półprawd i wykrętów komunizmu (artysta sporządza inwentarz dławiącej biurokracji tego reżimu nader wyraziście w swojej biografii *Ponad granicami*). Marzył o tym, by poszerzyć swe muzyczne horyzonty, by wystawić na próbę swe zdolności intelektualne i emocjonalne, by pokazać to, do czego jest zdolny. W 1963 r. wyjeżdża na Zachód, ściągając na siebie znaczącą uwagę, która była tak obca jego naturze, jak jego swoiste uwięzienie wewnątrz sowieckiego systemu.

Tymczasem, począwszy od tego życiowego zawirowania, jego kariera przebiega w sposób spektakularny, szczególnie dzięki bardzo twórczym kontaktom z najwybitniejszymi ówczesnymi muzykami, takimi jak wiolonczelista Jacqueline du Pré, jej mąż, pianista Daniel Barenboim i dyrygent Zubin Mehta. Początek ekskluzywnego kontraktu


Aszkenazego z Deccą przypada także na ten okres, a wraz z nim zaczynają się gigantyczne projekty muzyczne: wszystkie koncerty fortepianowe Rachmaninowa i Prokofiewa, dwadzieścia siedem koncertów fortepianowych Mozarta, koncerty fortepianowe Beethovena, Brahmsa i Bartóka, trzydzieści dwie sonaty fortepianowe Beethovena w całości i cała muzyka fortepianowa Chopina. Wszystko to, oprócz nagrań z kolegami tej miary, co André Previn, sopranistka Elizabeth Söderström, skrzypek Itzhak Perlman i wiolonczelista Lynn Harell.

Wraz z upływem czasu, droga jego ewolucji muzycznej doprowadziła go zupełnie naturalnie do dyrygowania orkiestrą. Nagrał symfonie Rachmaninowa i Sibeliusa, następnie symfonie Szostakowicza. W niniejszym wyborze, fragmenty pochodzące z koncertów Beethovena i Mozarta ukazują jego mistrzostwo jednocześnie jako solisty i jako dyrygenta. Niedawno potwierdziła się ponownie jego hojność muzycznego partnerstwa wraz z powrotem do koncertów Rachmaninowa, tym razem jako dyrygenta wspierającego młodego wirtuoza francuskiego, Jean-Yvesa Thibaudeta.

Według Aszkenazego, taka ilość, taka jakość, takie bogactwo i taka różnorodność możliwe są po prostu dlatego, że traktuje on muzykę jako najwierniejsze, a jednak najmniej uchwytnie odzwierciedlenie do-

świadczenia, życia z całym swym humorem, powagą, werwą i głębią. Fakt nie mniej charakterystyczny – jego sztuka muzyka zostaje wzbogacany najbardziej różnorodnymi zainteresowaniami. Miłość do Szekspira skłoniła go do pójścia na spektakl *Króla Leara* podczas pierwszego pobytu w Anglii, zanim jeszcze opanował na tyle język angielski, by stanąć na wysokości zadania i dogłębnie zrozumieć to dzieło. Często okazywał Aszkenazy żywe zainteresowanie współczesnymi pisarzami takimi jak John Fowles.

Reasumując, muzyk widzi swą karierę jako duchowe poszukiwanie całego życia. „Staram się zbliżyć nieco bardziej do centrum. Nie zawsze mi się to udaje, ale przynajmniej próbuję”.

Dla Aszkenazego jego sukces jest niespodziewanym plusem. Z rozbijającą prostodusznością twierdzi, że wielu pianistów uzdolnionych tak samo jak on wegetuje w ciemności. Według niego, wiele zawdzięcza szczęściu, okolicznościom niezależnym od jego woli. Niewielu to potwierdzi. Wyjątkowa sława Aszkenazego wynika nie tylko z jego cudownej swobody i naturalnych refleksów urodzonego pianisty, ale także z jego niespożytej energii, wielkiego uporu, ciężkiej pracy a także z żarliwego pragnienia, by tworzyć nieustannie głęboką muzykę. 

Na podstawie materiałów prasowych Decca



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

LUDOMIR RÓŻYCKI EDITION

utwory: na fortepian i orkiestrę | na skrzypce i orkiestrę
 kameralne z fortepianem | fortepianowe

Acte Préalable

 AP0217

LUDOMIR RÓŻYCKI
 Ballade for piano and orchestra op. 18
 Piano concerto no. 1 in G minor op. 43

World Premiere Recording



KRYSZYNA MAKOWSKA-LAWRYNOWICZ • POLISH RADIO & TV ORCHESTRA IN CRACOW
 ANDRZEJ STRASZYŃSKI • SZYMON KAWALLA

Acte Préalable

 AP0219

LUDOMIR RÓŻYCKI
 violin concerto op. 70
 works for violin and piano

Ewelina Nowicka, violin

POLISH NATIONAL RADIO SYMPHONY ORCHESTRA KATOWICE
 Zygmunt Rychert, conductor



World Premiere Recording

Acte Préalable

 AP0253

LUDOMIR RÓŻYCKI
 Chamber works with piano

Piano Quintet Op. 35 • Piano Trio Op. 33
 Cello Sonata Op. 10

world premiere recording



Jerzy Godziszewski • Wilanów String Quartet

Acte Préalable

 AP0263

LUDOMIR RÓŻYCKI
 Piano Works **1**

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

world premiere recording



Valentina Seferinova, piano

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

Lider polskiej fonografii | Mecenaz polskich artystów
 Wybitne dokonania w odkrywaniu muzyki polskiej



Zaginiony album

David Garrett opowiada o swoim albumie *Garrett 14*

Jednym z cudownych aspektów muzyki jest to, że przedstawia ona język subiektywny, emocjonalny, język, w którym nigdy nie ma jedynej prawdy, czy jedyne go błędu. Myślę, że swoboda i emocjonalna prawda stanowią część tego, co początkowo pociągnęło mnie w stronę muzyki, i czym posiłałem się w trudnych latach młodości. Muzyka ewoluuje, ale trwała uniwersalność jest niezwykle ważna w życiu 14.

W czasie nagrania tej płyty miałem czternaście lat. Rodzice wytyczyli mi ambitne cele. Miałem szczęście pracować z wielkimi mentorami, takimi jak Isaac Stern, Itzhak Perlman czy Ida Haendel, którzy dodali mi wiele odwagi. W tym wieku miałem już na koncie serię nagrań dla Deutsche Grammophon. Nie jestem pewien, czy wtedy tak naprawdę rozumiałem, co to dla mnie znaczyło, ale z wiekiem coraz bardziej zdaję sobie sprawę z zaszczytu, jakim było dla mnie rozpoczęcie kariery dyskopograficznej dla najbardziej prestiżowego studia nagrywającego muzykę klasyczną.

Ten album uważany był jako wirtuozowski recital ukazujący moją technikę i muzykalność. Niestety, nie został wydany, a taśmy gdzieś zniknęły w archiwach Deutsche Grammophon. Przez te wszystkie lata nigdy nie zapominałem, że to moje niewydane nagranie „śpi” tam, ponieważ instynktownie wiedziałem, że nagranie to poszło dobrze. Nie chciałbym wydać się arogancki, ale będąc muzykiem, czuje się, czy coś poszło dobrze, czy nie: artyści są swoimi najsurowszymi krytykami. Oczywiście, dziwnie jest słuchać tych nagrań po tylu latach. Jednak także dzisiaj odpowiadam za rezultat, chociaż minęło prawie dwadzieścia lat od tego nagrania.

Wiele dzieł z tej płyty stanowi część moich ulubionych utworów, które towarzyszą mi w trakcie mojej muzycznej drogi. Oczywiście, jest wiele rzeczy, które teraz wykonuję w inny sposób. Rozwinąłem swą własną osobowość i brzmienie, nie zapominając o tym, że moja wizja ewoluowała. Między dwunastym, a czternastym rokiem życia bardzo urosłem i dostosowałem się właśnie do tych wszystkich

zmian fizycznych, kiedy to nagranie miało miejsce. Jednak uważam, że jest to wykonanie pełne swobody i ciekawości. Album ujawnia sposoby ekspresji i szczegóły, które

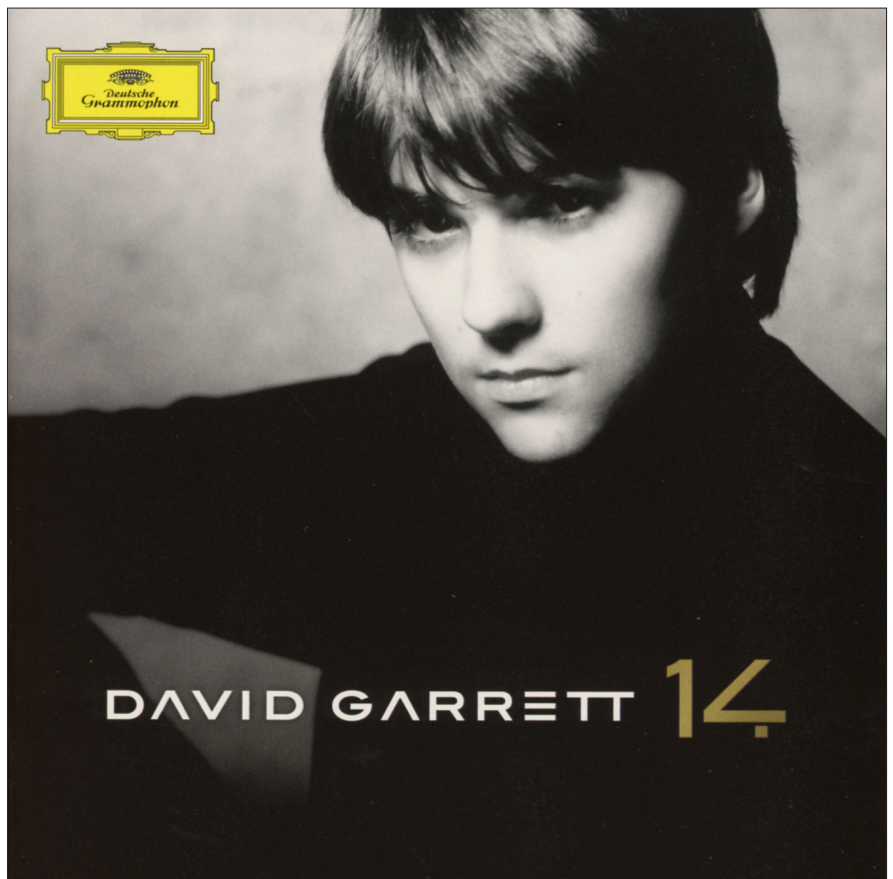
Czternaście lat to szczególny wiek. Tyle rzeczy się zmienia – na płaszczyźnie fizycznej, społecznej i uczuciowej. Byłem nieśmiałym nastolatkiem, chudym, nie za bardzo wysportowanym. Byłem trochę dziwaczny wśród rówieśników i nie czułem się dobrze w tym, czym był dla mnie nudny świat muzyki poważnej. Jednak, gdy jest się młodym, tyle rzeczy jest sprawą instynktu, a ja ciągle miałem uczucie, że mam coś do powiedzenia za pomocą swoich skrzypiec.

miałem opanowane instynktownie. Cofając się, zadziwia mnie, że wtedy mi się to udało. Nie uwierzyłbym nigdy, że jest to możliwe.

To właśnie dlatego jestem zachwycony, że ten „zagubiony” album, został ostatecznie

wydany. 14 ujmuje chwilę w czasie – jest to „migawka” w moim życiu, most między młodością a dorosłością, jest to ważny etap, bez którego nie byłbym tym czym jestem, tym kim jestem. Muzyka jest tak osobista: gram każdego dnia, każdego dnia ktoś słucha, a nazajutrz zabrzmi to inaczej. Odkrywając ponownie ten album, jestem zaskoczony i wzruszony: album ten przypomina mi nieustannie o zadziwiającej zdolności muzyki do ukazania niekończących się możliwości wyobraźni i serca. Po tylu latach, cieszę się bardzo, że mogę podzielić się z państwem tym albumem – razem ze wszystkimi uczuciami i wspomnieniami w nim zawartymi. 🎻

David Garrett © DG 2013



Jubileusze Maestra

rozmowa z wybitnym wiolonczelistą Miszą Majskim

Pana pierwsze nagranie dla Deutsche Grammophon miało miejsce trzydzieści lat temu a niebawem będzie pan świętował swoje 65. urodziny. Jakie znaczenie mają dla pana te rocznice?

Wyjawiając wszystko, to tak naprawdę najbardziej cieszy mnie jeszcze inna „rocznica”. To, co nazywam swoim „drugim życiem” zaczęło się 7 listopada, czterdzieści lat temu: opuściłem Związek Radziecki i musiałem obrać zupełnie nowy kierunek. Z innej strony, świętuję 29 listopada, tego dnia dostałem swoją cudowną wiolonczelę. To była prawdziwa miłość od pierwszego wejrzenia i od trzydziestu dziewięciu lat tworzymy bardzo zgodną parę. Oczywiście, trzydzieści lat w Deutsche Grammophon, to także bardzo ważne dla mnie wydarzenie.

Co się odczuwa słuchając swych własnych nagrań sprzed dwudziestu, trzydziestu lat?

To tak jak ze starymi zdjęciami. Po jakimś czasie tak naprawdę już się na nich nie rozpoznajemy. To dlatego zdarzyło mi się nagrać niektóre utwory wielokrotnie, tak było na przykład ze suitami na wiolonczelę Bacha. Drugie nagranie ukazało się 15 lat po pierwszym, ale uważam, że muzyka, którą tam słyszymy jest dużo młodsza. Jest dużo swobodniejsza, bardziej płynna, żywsza. Co do innych utworów, mogę jedynie przyznać rację Władimirowi Aszkenazemu. Kiedy odtworzono mu jego młodzieńcze nagranie *Etiudy c-moll* Chopina, powiedział: „Być może nie mógłbym już tego zagrać tak samo dobrze dzisiaj”.

Według jakich kryteriów nagrania zostały wybrane?

Oczywiście suity Bacha musiały się pojawić. Dla mnie to swego rodzaju Biblia. Są także nagrania, w których brały udział cudowne orkiestry i wspaniali dyrygenci, z którymi miałem przyjemność pracować. Najtrudniej było mi dokonać wyboru spośród wszystkich ważnych nagrań muzyki kameralnej. Bardzo zależało mi na tym, aby znalazło się tam osiemnaście niewielkich utworów z albumu *Meditation*, który zadedykowałem swojej córce na urodziny. Czuję szczególną więź z *Vokalise – Russian Romances*, ponieważ od dziecka znam

wszystkie te melodie zaaranżowane tutaj na wiolonczelę i fortepian. Kiedy nagrywałem ten album, miałem do dyspozycji wiele setek tytułów, wśród których miałem dokonać wyboru. Jeśli chodzi o *Après un rêve*, sytuacja była dokładnie odwrotna; znałem niektóre z tych francuskich melodii, jednak kiedy wykonywałem tę sekcję, odkryłem wiele nowych rzeczy, nawet kompozytorów, których zupełnie nie znałem.

Czy aranżowanie utworów skomponowanych na głos nie jest czasami nieco problematyczne?

W niektórych przypadkach tak. Zaskoczyło mnie, gdy zobaczyłem do jakiego stopnia Schubert był uparty w tym względzie. W większości jego pieśni tekst jest tak ważny, że wydawało mi się niemożliwe dokończyć czysto instrumentalnej interpretacji. Sądzę natomiast, że wiele pieśni Brahmsa można cudownie przełożyć na wiolonczelę. Oczywiście, kiedy dokonujemy aranżacji, należy zawsze podchodzić do wyboru z wielkim wyczuciem i traktować oryginał z szacunkiem, to znaczy, zmieniać go jak najmniej jest to tylko możliwe.

To dlaczego gra pan *Wariacje Roco* Czajkowskiego nie w wersji oryginalnej, lecz w mocno zmodyfikowanej wersji wiolonczelisty Wilhelma Fitzenhagena?

W tym przypadku rzeczywiście zrobiłem wyjątek. W Rosji zawsze grano wersję Fitzenhagena. Wersja ta zresztą była uznana przez kompozytora. Skłaniałem się, oczywiście, ku oryginałowi. Jednak uważam, że jest to bardzo zadziwiające, iż Czajkowski umieszcza wariację d-moll – emocjonalny punkt kulminacyjny – na początku utworu. Fitzenhagen umieszcza ją przed finałem, co według mnie jest bardziej przekonujące – podobnie zresztą jak jego pozostałe modyfikacje.

Czworo pianistów, czworo ważnych dla pana partnerów: Martha Argerich, Pavel Gililov, Daria Hovora i Sergio Tiempo.

Martha Argerich jest moją partnerką przy fortepianie od trzydziestu siedmiu lat, to także jedna z moich najlepszych przyjaciółek. Niestety, jej nagrania ponownie były wydane niedawno, co wyjaśnia, że ta

edycja zawiera tylko pięć jej interpretacji Schumanna. Jednak cenię sobie także ogromnie Sergio Tiempo, cudownego młodego wirtuoza.

Koncert wiolonczelowy Schumanna gra pan z Orpheus Chamber Orchestra bez dyrygenta.

Niezwykle wyzwanie, które nadaje temu utworowi charakter muzyki kameralnej, co mi się bardzo podoba.

Można tylko zauważyć brak nagrań, które zrealizował pan z Leonardem Bernsteinem...

Jestem niezmiernie szczęśliwy, że mogłem zrealizować ponad dwadzieścia koncertów i trzy nagrania z Leonardem Bernsteinem. To był nie tylko wielki muzyk, to była także wielka osobowość. Miał swą całkowicie osobistą wizję muzyki. Jednak praca z nim nie była łatwa. Nagranie *Koncertu wiolonczelowego* Dworzaka pod dyktando Zubina Mehty, które włączyliśmy do tego albumu, dużo bardziej zgadza się z moją wizją dzieła niż nagranie, które zrealizowałem z Bernsteinem. To nagranie było dłuższe o siedem i pół minuty!

Czy dyrygent lub muzyk może sobie pozwolić na taką swobodę? Często pan podkreślał wagę, jaką przywiązuje pan do autentyczności wykonania.

Przez autentyczność rozumiem uczucia. Wszystko to, co pochodzi z serca jest autentyczne. Nie próbuję zagrać Bacha tak, jak grano go dwieście pięćdziesiąt lat temu. Według mnie, muzyka jest czymś żywym, czymś, co nieustannie się rozwija i przekształca. Dorastałem w państwie, które znało tylko jedną słuszną prawdę. To jest niezwykle niebezpieczna mentalność, owoc totalitarnego reżimu. Ujmując kwestię bardziej filozoficznie: największym problemem na świecie jest to, że ludzie czują się zagrożeni przez różnice. Różnimy się religią, kulturą, tradycją – różnimy się także sposobem grania Bacha. Tym lepiej! Czuję się naprawdę kosmopolitą: urodziłem się na Łotwie, studiowałem w Rosji, wyemigrowałem do Izraela, mieszkam obecnie w Belgii, gram na włoskiej wiolonczeli z niemieckimi strunami, mam francuski smyczek, moje dzieci urodziły się w różnych krajach itd.

Dużo podróżuję i wydaje mi się, że różne kultury mogą się od siebie wzajemnie dużo nauczyć, pod warunkiem, że podejmiemy do nich z powagą i tolerancją. Tak samo jest z muzyką. Słucham wielu wiolonczelistów, którzy grają w taki sposób, który nigdy nie przyszedłby mi do głowy. Nie przeszkadza mi to w czerpaniu przyjemności ze słuchania tej muzyki, w docenieniu muzyka, czy też nauczaniu się czegoś. Trzeba szanować zdanie innej osoby.

z nim więcej czasu niż z Rostropowiczem w ciągu czterech lat. W moim „pierwszym życiu” Rostropowicz był swego rodzaju ojcem zastępczym. Piatigorski był ojcem mego „drugiego życia”. Kiedyś zacytował mi swego przyjaciela, Strawieńskiego: „Zrozumiałem, że nie mam już czasu na to, by się spieszyć”. Uznałem to za bardzo mądre stwierdzenie. Im bardziej staramy się zrobić coś szybciej, tym idzie nam to wolniej. Począwszy od tego momentu kwestie wieku i

mować muzykę. Ponieważ obojętnie w jaki sposób utwory te są grane, ściąga się je na tę ziemię. Ja próbuję unieść ludzi. Zależy mi na tym, by ich wzruszyć, by nawiązać bezpośredni kontakt, z serca do serca, żeby na długo to zostało w ich pamięci. To jest prawdziwy sens muzyki. Grać poprawnie, perfekcyjnie, to tylko dodatek.

Czy muzyka jest także lekarstwem na upływający wiek?

Wspomniał pan o swoim „pierwszym życiu” w ZSRR. Mówi się, iż został pan zatrzymany i skazany na półtora roku obozu pracy za to, że chciał pan kupić radiomagnetofon na czarnym rynku. Czy to prawda?

Sprawa jest oczywiście dużo bardziej skomplikowana. Prawdziwym powodem mojego aresztowania była emigracja siostry do Izraela. Władze państwowe podejrzewały mnie, że chcę za nią podążyć. Jednak wiedziały, że nie wyjechałbym przed ukończeniem studiów pod kierunkiem Mściława Rostropowicza w moskiewskim konserwatorium i starali mi się przeszkodzić w uzyskaniu dyplomu. Byłem dobrym uczniem, byłem laureatem na Konkursie im. Piotra Czajkowskiego w 1966 r. i miałem za sobą Rostropowicza. Mogłem więc kontynuować studia, ale władze sprawiły, że moje życie stało się ciężkie. Kiedy władze stwierdziły, że dobrze mi idzie, poszukały pretekstu, by mnie zatrzymać. W tym czasie nagrywałem lekcje Rostropowicza na taśmie magnetofonowej i poszukiwałem nowego sprzętu. Było oczywiście zupełnie niemożliwe nabyć tego rodzaju przedmiot w zwykłym sklepie. Zwabiono mnie do „nieoficjalnego” sklepu. Kupiłem sprzęt i zostałem zatrzymany przy wyjściu. Następných osiemnaście miesięcy spędziłem na przesypaniu dziennie dziesięciu ton cementu. Z lekką ironią można powiedzieć, że przyczyniłem się do budowy komunizmu.

Jak udało się panu wyemigrować?

Po zatrzymaniu, aby uniknąć służby wojskowej, dałem się zamknąć w klinice, potem mogłem wyemigrować do Izraela. Nie znałem słowa po angielsku; oprócz siostry nie znałem tam nikogo. Inni debiutowali z filharmonikami nowojorskimi mając 9 lat. Ja miałem 24 lata i od dwóch lat nie tknąłem wiolonczeli. Czuję się zbyt stary na to, by rozpocząć karierę muzyka. Ale wyjechałem do Kalifornii i brałem udział w klasie mistrzowskiej Gregora Piatigorskiego. W ciągu czterech miesięcy spędziłem

kariery zacząłem traktować z nieco większą obojętnością. Dzisiaj czuję się młodszy niż czterdzieści lat temu, zawdzięczam to oczywiście mojej cudownej żonie i dzieciom.

Czy ma pan coś w rodzaju credo, które prowadzi pana w muzycznym działaniu?

Powróćmy jeszcze raz do Bacha. Po koncercie często słyszę, że zagrałem tak dobrze! A tymczasem wszystko to, co staram się zrobić, to jak najmniej zdefor-

Proszę pomyśleć o Pablu Casalsie. Spotkałem go w Jerozolimie niedługo przed jego śmiercią. Słyszałem go jakiś rok wcześniej jako solistę i dyrygenta. Trzeba było zobaczyć tę energię, która od niego emanowała, gdy tylko miał kontakt z muzyką, a miał wtedy 96 lat. Mogę tylko dodać, że jednym z moich największych zamierzeń jest żyć bardzo długo, ale umrzeć młodo!☺

Rozmawiał Sören Ingwersen © DG 2013, tłumaczenie z języka francuskiego Małgorzata Kaczmarek



fol. Bernard Rosenberg/DG

Anna Prohaska śpiewa arie barokowe

Są głosy, których nie potrafili-
byśmy uchwycić, zamknąć
w pudełku, skategoryzować.
Jednym z nich jest głos Anny Proha-
skiej. I być może, nie jest to sprawą
przypadku, że na swojej nowej płycie
Enchanted Forest przenika do królestwa nimf
wraz z jego lasami, zagajnikami i polankami.
Ponieważ ma ona wiele wspólnego z tymi
życzliwymi stworzonkami, które ukrywają się
przed prawami tego świata.

Nimfa nie należy ani do świata bogów,
ani do świata ludzi. Jest to uczynny duszek
kochający góry, żyjący w drzewach i na po-
lach, który jednak jest zupełnie niezależny od
swego otoczenia. Od kilku lat Anna Prohaska
przemierza królestwo muzyki poważnej ze
swobodą i beztronską nimfą, sprawiając, że jej
zaczarowany świat mieni się wszystkimi bar-
wami tęczy. Podąża tradycyjnymi ścieżkami,
ale nie opiera się nowym doświadczeniom.
Występuje z największymi dyrygentami,
pracując najchętniej nad nieznanym reper-
tuarem. Wywołuje entuzjazm tłumów ariami
muzyki barokowej i wykonaniami muzyki
Mozarta. Sprawia, że słuchamy niezwyklego
brzmienia Bernda Aloisa Zimmermanna,
zanurza nas w ciężkich stanach duszy Berga
i Mahlera, czy też prezentuje współczesne
kompozycje Rihma. Jest tak samo nieuchwytna
jak nimfa. To właśnie być może dlatego
zawraca nam w głowie. Gdy sobie wyobra-
żamy, że możemy ją złapać, przemienia się
i przeciwstawia się nam – jako Despina,
porywcy Oskar, zbuntowana Sophie, czy też
zakochana do szaleństwa Poppea.

Anna Prohaska jest tak różnorodna jak
nimfy, będąc to nimfą, to driadą, czy też jedną
z nimf Plejady.

Śpiewaczka wzrastała z muzyką poważ-
ną. Córka austriackiego reżysera i śpiewaczki
anglo-irlandzkiej, swe wczesne lata spędza
w Wiedniu i w Berlinie; będąc jeszcze dziec-
kiem, śpiewa w operze. Obecnie należy do
zespołu berlińskiej Staatsoper Unter den Lin-
den i znalazła swą własną drogę. Jej profil nie
ma niczego wspólnego z ideą, jaką zazwyczaj
sobie wyrabiamy na temat śpiewaczki. Nie
czeka, żeby muzyka poważna przyszła do
niej, ale dobrowolnie przeczesuje dokładnie
las bajek, mitów i dźwięków. Jest daleka od
tego, by pozostawić publiczność na drodze w
swych zaczarowanych ekspedycjach, udaje
jej się natomiast przekazać publiczności swój

Aнна Prohaska jest nowym rodzajem
śpiewaczki. Być może, jej ostatnia pły-
ta zawiera wskazówki na temat tego,
co sprawia, że śpiewaczka jest tak wyjątkowa.

entuzjazm, uwodząc zarówno słuchaczy
obeznanych z muzyką poważną jak i tych, dla
których nie jest to teren zbyt znany.

Recepta jest prosta: odwraca się od
sztuczności i stawia na magiczną wielkość i
siłę dźwięku. Jej jasny, bezpośredni głos bez
jakiegokolwiek firyrtury robi duże wrażenie.

Ten tak bardzo wyjątkowy timbre Anny
Prohaskiej był także wyraźnie słyszalny na
poprzedniej płycie, *Syrena*. W tym samym
czasie trafia w sedno z romantyczno-
współczesnym teledyskiem, w którym śpiewa
słynny duet syren z *Króla Artura* Purcellego w
duecie z samą sobą. „To nie jest sztuczne”,
mogliśmy przeczytać we Frankfurter Allge-
meine Sonntagszeitung, „Anna Prohaska
znalazła najlepszą partnerkę... samą siebie”.

Prohaska należy do nowej generacji śpie-
waków, stawiających na pierwszym planie
muzykę i, oczywiście, swe zdolności wokalne
a nie własne ego: „Mój repertuar zależy od
mojego timbre – wyjaśnia śpiewaczka – mój
głos nie ma rozległości, która pozwoliłaby mi
śpiewać ciężkie role Wagnera czy Verdiego.
Poszukuję więc muzyki, w której czuję się
dobrze i w której mogę się rozprzestrzenić –
muzyki, która pasuje do mego głosu, a więc
do mego ducha”.

Według niej głos stanowi możliwość, aby
wślizgnąć się w różne role, by zaprezentowa-
ć, w dosłownym słowa tego znaczeniu,
obce uczucia. Robiąc to, poszerza chętnie
limity czułości i dramatu.

Także dla *Enchanted Forest*, artystka wy-
ruszyła w odkrywczą podróż. Punktem wyj-
ścia płyty była słabość, jaką śpiewaczka ma
dla Williama Szekspira: „Można go po prostu
uważać za największego autora. A *Sen nocy
letniej* fascynował mnie zawsze, ponieważ
widzimy tam, w tajemniczym świecie lasu,
jak ludzie po raz pierwszy nawiązują kontakt
ze swoją nieświadomością, ze zwierzęcą
częścią swej istoty, która zawsze musi być
stłumiona w cywilizacji. Magia przedstawia
tutaj inicjację umożliwiającą przejście do
dorosłości”.

Podobnie jak *Sen nocy letniej*, *Enchanted
Forest* gra na wielu płaszczyznach wiedzy.

Tym razem Anna Prohaska skon-
centrowała się na repertuarze baro-
kowym i tym samym ożywia epokę;
jej nowa płyta stanowi preludium do
nowych publikacji. „To zaszczyt dla
mnie”, podkreśla sopranistka, zafa-

sycynowana interpretacją muzyki barokowej.
„W moich oczach, praktyka historyzująca
jest spotkaniem współczesnej wrażliwości z
muzyką dawną, i uwydatnieniem jej auten-
tycznego, bezpośredniego charakteru”.

W sercu *Enchanted Forest*, Anna Proha-
ska zawarła różnorodność. Tak jak podobne
są tematy nimf, natury, magii u Purcella,
Vivaldiego, Cavalliego i Haendla, tak różne są
muzyczne temperamenty ich leśnych stwo-
rzonek. I Anna Prohaska nie byłaby sobą,
gdyby nie poszerzyła różnorodności sztuki
barokowej, wychodząc poza postacie z oper
czy też innych dzieł teatralnych, umieszczając
w swoim programie madrygał Monteverdiego.

„Jest to zupełnie normalne, aby na tego
rodzaju płycie połączyć swój głos z innymi.
Historia *Lamento della nimfa*, w której nimfa
zostaje zlekceważona przez swego ukocha-
nego, ma szczególny urok: w tej mini-operze,
wszystko brzmi najpierw bardzo prosto, aż
do chwili, gdy za sprawą jednego z męskich
głosów słyszymy niewiarygodne dysonanse;
odnosi się natychmiast wrażenie, że ponow-
nie zanurzamy się w naszych współczesnych
czasach”.

To właśnie być może dlatego Anna Pro-
haska zdumiewa nas swoim głosem i swoimi
odkryciami: w muzyce ujawnia nie to, co jest
związane ze światem, ale to, co jest ponadcza-
sowe. Wreszcie - temat nowej płyty jest dla niej
tematem bardzo aktualnym: „Mistyczna wiara
w nimfy i wróżki ma miejsce we wszystkich
okresach ludzkości”, podkreśla śpiewaczka.
„Za każdym razem, gdy czegoś nie mogliśmy
wyjaśnić, pocieszaliśmy się, mówiąc sobie, że
było to dziełem czarodzieja. I, jeśli przyjrzymy
się temu dokładniej, ta zasada nie zmieniła
się do dziś: zwłaszcza w świecie, w którym
królową jest technologia, chcielibyśmy, aby
niektóre rzeczy zostały niewy tłumaczone – a
natura jest w stanie najlepiej podsunąć nam
pod oczy na co dzień to, co jest niepojęte”.

Anna Prohaska pozostała niepojęta. I
dobrze, że pozwala nam to usłyszeć po raz
kolejny.

© tekst powstał w oparciu o materiały prasowe DG



Divine Levine – boski Jimmy (17)

Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (11)

Lulu

Basia Jakubowska



Dzięki uporowi i wytrwałości Jamesa Levine'a *Lulu* Albana Berga zawitała do MET 18 III 1977 r. Spektakl nagrany 20 XII 1980 r. należy do grupy legendarnych wykonań operowych i był, co oczywiste, jednym z największych wydarzeń w świecie opery tego roku, szczególnie, że właśnie w 1980 r. włączono do niego ukończony

po śmierci Berga akt III opery, który po raz pierwszy usłyszano w Paryżu rok wcześniej. Jak dotąd *Lulu* pokazano w MET 36 razy w 7 sezonach. 30 przedstawieniami dyrygował James Levine, a oprócz niego: raz Jeffrey Tate (1980), dwukrotnie Donald Runnicles (1988) i trzykrotnie Fabio Luisi (2010). Tytułową partię śpiewało 9 sopranów, w tym: Teresa Stratas (4 razy, 1980/81), Julia Migenes (8 razy, 1980 i 1985), Catherine Malfitano (5 razy, 1988), Christine Schafer (7 razy, 2001 i 2002) oraz Marlis Petersen (3 razy, 2010).

Lulu Berga to wyjątkowe doświadczenie muzyczno-teatralne. Uwielbienie i głębokie zrozumienie partytury Berga przez Levine'a zaowocowało niezapomnianymi spektaklami w MET. Przedstawienia z 1980 r. mają też w obsadzie znakomitą trójkę wokalistów: Julię Migenes, Evelyn Lear i Franza Mazurę – to nadzwyczajne w dramaturgii kreacje aktorsko-wokalne.

Wszyscy, którzy wzbraniają się jak dotąd przed *Lulu* Berga, powinni spróbować obejrzeć ten spektakl. Jestem przekonana, że siła wyrazu, intensywność ekspresji i liryzm tego przedstawienia pozwoli wielu niechętnym docenić, a może i pokochać *Lulu*.

O spektaklach *Lulu* z 2001 r., z których jeden nagrano na trzech płytach w tej ko-

lekcji, pisałam w relacji z MET w **Muzyka21** (nr 8/25, sierpień 2002 r.). W wywiadzie z Levinem opublikowanym w dołączonej do płyt książeczce możemy przeczytać jego opinie o tym niewątpliwym arcydziele operowym XX w., w którym Berg w pełni wykorzystał środki wyrazu i technikę kompozycji dwudziestego stulecia. Spektakle z 1977 r. oferowały na koniec orkiestrową suitę Berga, która sugerowała dalszy rozwój wypadków. W 1980 r. Levine mógł już włączyć do spektakli wersję aktu III przygotowaną przez Friedricha Cerhę. James Levine uważa też, że *Lulu* jest jedną z najbardziej „intensywnych” partii operowych dla głównej bohaterki. Jej skala i konieczność śpiewania z pełną w brzmieniu orkiestrą nie ułatwia sprawy. Potrzebne jest też spełnienie fizycznych wymagań, konieczność posiadania „swoistego magnetyzmu” w tytułowej roli, podobnie zresztą, jak uważa Levine, w *Don Giovannim* czy *Carmen*. Role te, jego zdaniem, wymagają specyficznego, uniwersalnego, „fundamentalnego erotyzmu”.

Nagrania *Lulu* z MET powinny, według mnie, obowiązkowo znaleźć się w kolekcji każdego wielbiciela opery. Trudno też wybiierać. Przyparta do muru, pewnie wskazałabym na nagranie na DVD z Julią Migenes. ☺

Moc przekleństwa albo w Mantui księżę się bawi

Lesław Czaplinski

Varium et mutabile semper femina.
Vergilius, „Eneida”, IV, 569.

L a donna è mobile/qu'al piuma al vento czyli *Kobieta zmienną jest/jak piórko na wietrze*, tak brzmią trawestujące Vergiliusza słowa pieśni Księcia z III aktu *Rigoletta* Verdiego, w której dokonuje on projekcji czyli przeniesienia własnej niestałości uczuciowej na ofiary swych uwodzicielskich zapędów. Stanowią one początek jednego z najbardziej popularnych ustępów tego dzieła, a może i w ogóle całej literatury

operowej. Igor Strawiński z pewną dozą polemicznej przesady utrzymywał, że mieści się w nim „więcej treści i więcej prawdziwej inwencji niż w retoryce i wrzawie (Wagnerowskiej) *Tetralogii*” („Poetyka muzyczna”, Kraków 1980, s. 46). W każdym razie słowa i melodię tej pieśni znają prawdopodobnie nawet ci, którzy nie słyszeli o samej operze. Tę popisową z czasem pozycję w repertuarze licznych tenorów kompozytor utrzymywać miał w najgłębszej tajemnicy do ostatniej niemal chwili, dostarczając nut śpiewającemu Księciu Raffaele Mirante

dopiero w przeddzień próby generalnej, aby przez przedwczesne rozpowszechnienie nie osłabił efektu na prapremierze. Zważywszy ilość numerów solowych, można Księcia za postać pierwszoplanową. Jego tytułowym pierwowzorem literackim był bohater romantycznego dramatu Victora Hugo *Król się bawi* – Franciszek I Walezy, protektor uczonych i artystów (m.in. Leonarda da Vinci), w którego kręgu narodziła się słynna szkoła malarska z Fontainebleau, sam piszący wiersze (np. *Do Ukrzyżowanego*, spolszczony przez

Leopolda Staffa i zamieszczony w antologii *Liryki francuscy*, 1924).

O rzut kamieniem od księżęcej rezydencji w Mantui znajduje się domek Rigoletta, tytułowego bohatera opery Verdiego. Jego historyczny prototyp, Le Fleurial, był Francuzem, mieszkał w Paryżu i jako nadworny błazen Ludwika XII oraz Franciszka I zyskał przydomek Trybuleta¹. Jako postać literacka pojawia się po raz pierwszy w rubasznym arcydziele François Rabelais'go, którego Panurg prześciga się z tytułowym Pantagruellem w obmyślaniu dla niego jak najbardziej pomysłów, a zarazem absurdalnych określeń w rodzaju m.in. błazna „błędnego, patriarchalnego, transcendentalnego, algebraicznego, dobrze upyconego, piedestalnego, fiskalnego” (*Gargantua i Pantagruel*, tł. Tadeusz Boy-Zeleński, Warszawa 2001, ss. 645-647) i nomen omen proroczo „barytonowego”, skoro takim właśnie głosem śpiewa u Verdiego po zmianie zawołania na Rigoletta.

Franciszek I i Trybulet ponownie spotkali się w dramacie Hugo. Jego akcja ogniskuje się wokół motywu fatalnego igrania z losem i wynikającej z tego tragicznej ironii. Trybulet bawi bowiem swego pana nie tylko zręcznymi kalamburami, ale pośredniczy również w aranżowaniu jego kolejnych miłosnych przygód do czasu, kiedy ofiarą cynicznego uwodziciela pada jego własna córka – Blanka, którą starał się trzymać z dala od wielkiego świata i jego rozwiązłych obyczajów. Samą intrygę zaczerpnął Hugo z wystawionej rok wcześniej, a rozgrywającej się w Ferrarze dramy *Trefniś Mélesville'a* i *Saintine'a*, znanej także teatralnym widzom Warszawy i Krakowa. W dramie tej Paola, siostrzenica tytułowego trefnisia imieniem Bambetto, uprowadzona zostaje przez zaszniczkę Księcia, w którym rozpoznaje występującego wcześniej

w przebraniu tajemniczego adoratora. Jak nietrudno się domyślić, była ona poprzedniczką Blanki-Gildy ze sztuki Hugo i opartej na niej opery Verdiego. Aleksander Dumas ojciec trafnie wytknął niezbyt fortunną fuzję wątku melodramatycznego z zawartymi w fabule tezami natury społecznej, zauważając: „Ah! Gdybym posiadał umiejętność składania wierszy jak Hugo, a on moją pisania dramatów”. I rzeczywiście: „Król się bawi” na prapremierze 22 listopada 1832 r. w paryskiej Comédie Française (w Polsce po

raz pierwszy pojawił się w Krakowie w 1867 r.) nie spotkał się z większym entuzjazmem publiczności, a mimo to władze polityczne zakazały nazajutrz dalszych przedstawień pod pretekstem propagowania nieprzyzwoitych treści, a faktycznie ze względu na jego antymonarchistyczny wydźwięk.

Verdi, mający już na swym koncie muzyczne opracowanie innego dramatu Hugo – *Ernaniego* – zaczął myśleć o *Królu się bawi* jako podstawie libretta swej kolejnej opery w roku 1849. Zamiar ów urzeczywistnił się

Znanięckiego przebija ją jednocześnie sztyletem ku przerażeniu rozbawionego dotąd tłumu dworzan), wskutek czego dotknęło go niebawem podobny los. Motyw ten stał się osią akcji, również muzycznej, po raz pierwszy pojawiając się w orkiestrowym wstępie, przywoływany przez trąbki i puzyry, a następnie kilkakrotnie powracając na przestrzeni całej partytury. Na marginesie warto odnotować, iż Rigoletto dołączył samemu do galerii Verdiowskich ojców w fatalny sposób przyczyniających się do



G. Verdi – *Rigoletto*
Joseph Calleja jako Książę i Diana Damrau jako Gilda
fot. Ken Howard/MET

w następnym roku za sprawą zamówienia z weneckiego teatru La Fenice.

Jednakże, gdy wstępne projekty nabrały konkretnych kształtów, mnożyć się zaczęły trudności ze strony cenzury, od całkowitego zakazu do mniejszych lub dalej idących ingerencji w tkankę przyszłego utworu. Jego pierwotnym tytułem miało być *Przekleństwo*² (*La maledizione*), jakie ściąga na siebie Rigoletto, sztydząc z nieszczęścia ojca uwiedzionej przez księcia córki (we wrocławskiej inscenizacji Michała

niedoli swych dzieci. Wystarczy wspomnieć Jakuba z *Joanny d'Arc* i hrabiego Waltera z wcześniejszej *Luizy Miller*, czy też George'a Germona z późniejszej *Traviaty* oraz Amonastra z *Aidy*.

Największą koncesję na rzecz „ancien regime'u” i reprezentującej jego interesy cenzury stanowiło przeniesienie akcji do Mantui i zdegradowanie Franciszka I do rzędu jej anonimowego władcy, w którego osobie dopatrywano się wszelako rysów historycznego Vincenza Gonzagi, podobnie

jak jego francuski odpowiednik będącego mecenasem artystów (np. Tycjana). Do pewnego stopnia wychodziło to naprzeciw miejscowym obyczajom i tradycjom, albowiem w Mantui umiano i lubiano się hucznie bawić, czego muzycznym świadectwem był fakt, że podczas prapremiery na tamtejszym dworze *Orfeusza* Claudia Monteverdiego operowa akcja niepostrzeżenie przechodziła w trwający równocześnie bal. Dworskim baleń zaczyna się także *Rigoletto*, co korespondowało z okolicznością, iż powstał dla uświetnienia weneckiego sezonu karnawałowego, w czasie którego odbyła się, 11 marca 1851 r., jego prapremiera. W tytułowej partii wystąpił Felice Varesi, który dał się już poznać z najlepszej strony w niemniej złożonej dramatycznie i wokalnie roli Verdiowskiego Makbeta.

Z natury Verdi nie tylko nie był muzycznym rewolucjonistą, ale nie był też programowym reformatorem, dążącym do z góry wytkniętego celu. Wszelkie niekonwencjonalne rozwiązania dyktowały mu wyłącznie potrzeby dramaturgiczne, ponieważ będąc obdarzony niepospolitym zmysłem teatralnym, starał się zawsze podążać w swej muzyce za słowem i sytuacjami scenicznymi. A libretto Francesco Marii Piave dość ściśle trzyma się literackiego pierwowzoru nie tylko w zakresie ogólnej wymowy, ale i dosłownego wręcz przeniesienia dialogów i monologów (przywołana na wstępie pieśń uwodzicielskiego władcy występuje już u Hugo), a nawet konkretnych rozwiązań sytuacyjnych (np. jednoczesnego prowadzenia przez Rigoletta na pozór beztroskiej konwersacji i poszukiwania śladów bytności porwanej córki). Stąd w partyturze, w zależności od biegu wypadków i stanu ducha bohaterów, występują obok siebie zarówno formy typowe dla opery włoskiego belcanta, jak i ustępy swobodniej ukształtowane.

Do świata dawnej opery w znacznej mierze przynależy tenorowa partia Księcia, a zwłaszcza jego aria z II aktu, składająca się z lirycznej cavatiny *Parmi veder le lagrime*, w której budzą się w nim nieznanne dotąd uczucia; tzw. *tempa di mezzo*, czyli dialogu z dworzanami sprowadzającymi pożądaną przezeń kobietę; wreszcie wieńczącej cały numer cabaletty *Possente amor mi chiama*, w której natura donzuana ponownie bierze górę. Zupełnie odmienny jest wizerunek wokalny Rigoletta, zwiastujący ewolucję stylu kompozytora w stronę dramatu muzycznego, czego najdobitniejszym przejawem jest, w pełnym tego słowa znaczeniu, monolog *Pari siamo* z I aktu. Z kolei rozbudowana scena z jego udziałem w następnym akcie to swobodnie rozwijające się tzw. *tempo d'attacco*, w którym monologi, dialogi i ariosa nawzajem w siebie przechodzą. Pomędzy tymi przeciwstawnymi biegunami sytuuje się

muzyczne ujęcie postaci Gildy, pierwotnie pomyślane – zgodnie z dotychczasową praktyką – jako partia dla sopranu dramatycznego. Ostatecznie kompozytor przeznaczył ją na liryczną odmianę tego głosu, wprowadzając w I akcie dyskretne wokalizy czyli koloratury w duecie z ojcem *Deh non parlare al misero* oplatające jego śpiew oraz w pojawiającej się nieco dalej arii *Caro nome*, płynnie przechodzącej w następną scenę. Te trzy portrety wokalne, do których dołącza w III akcie zmysłowa Magdalena, splatają się w mistrzowskim kontrapunkcie muzyczno-charakterologicznym słynnego kwartetu *Un dì, se ben rammentomi*. Nawet Hugo, który podejmował liczne kroki, by nie dopuścić opery Verdiego na sceny francuskie (w 1857 r. podał do sądu impresaria Théâtre Italien), po wystłuchaniu sześć lat później wersji w ojczystym języku musiał przyznać, że „chciałby w swych dramatach uczynić, aby cztery osoby mówily na raz w taki sposób, żeby publiczność uchwyciła ich słowa i uczucia, jak ma to miejsce w *Rigoletcie*” (Mario Rinaldi *Le opere più note di Giuseppe Verdi*, Firenze 1986, s. 128).

Triumfalny pochód *Rigoletta* przez sceny świata nie ominął Polski, docierając do Warszawy 8 listopada 1853 r., zrazu w wersji oryginalnej z włoskimi śpiewakami. Jako Gilda wystąpiła wtedy Maria Spezia, która w niespełna rok później wstąpiła tym, iż przywróciła do życia scenicznego *Traviatę* po jej wcześniejszej klęsce na prapremierze w La Fenice. W celu ułatwienia publiczności śledzenia fabuły, sprzedawano broszurę z tłumaczeniem libretta, dokonany przez Jana Chęcińskiego. Ujrzało ono światła rampy tego samego warszawskiego Teatru Wielkiego 14 sierpnia 1859 r. Do Krakowa z kolei *Rigoletto* zawitał po raz pierwszy w wersji niemieckiej 6 grudnia 1856 r. O operze tak oto pisał recenzent miejscowego „Czasu”: „osnuta na tle najohydniejszego splotu zbrodni, pełna jaskrawych efektów (...) szczerze bezprześcannie uczuciem widza. (...) tylko muzyka w pewnych ustępach wdzięczniejszy nadaje koloryt” (nr 284 z 10 grudnia 1856 r., s. 3). W inscenizacji Henryka Baranowskiego z 2004 r. pojawił się wątek kazirodczy, zgodnie z którym, tak, jak podejrzewają dworzanie, Gilda jest jednocześnie kochanką Rigoletta, co uwiarygadnia fakt, że dopiero niedawno, kiedy stała się odpowiednio dojrzała, ściągnął ją do siebie z klasztoru, w którym przebywała od urodzenia, a zarazem od śmierci matki. Poza tym występował motyw osaczenia tytułowego bohatera za sprawą wprowadzenia do jego domu Magdaleny, siostry Sparafucilae, albowiem ta sama śpiewaczka wykonywała role tejsze oraz w oryginale Giovanni, opiekunki Gildy. Może te pomysły godne są szerszego upowszechnienia jako trwała praktyka wykonawcza?

Rigoletto zapoczątkował dojrzały okres w twórczości 38-letniego wówczas kompozytora. Zwykło się zestawiać go z bezpośrednio po nim następującymi *Trubadurem* i *Traviatą* w tzw. trilogia popularne, choć dzieła te różnią się tak pod względem treści i zastosowanych środków, jak i stopnia nowatorstwa. Natomiast partie wokalne nie są już w nim tak morderczo forsowne jak to wcześniej u Verdiego bywało. Skłoniło to nawet Hansa von Bülowa do obdarzenia go mianem „Attyli krtani” (aluzja do tytułowego bohatera opery z tamtego okresu, okrutnego wodza Hunów), co znalazło smutne potwierdzenie w osobie ukochanej i przyszłej żony kompozytora – śpiewaczki Giuseppiny Strepponi – pierwszej odtwórczyni Abigail na prapremierze *Nabuchodonozora*, która przypłaciła to utratą głosu.

Potraktowanie postaci Rigoletta jako pogłębionego studium charakterologicznego sprawiło, że od jego wykonawcy wymaga się nie tylko znakomitych warunków głosowych, ale i umiejętności aktorskich, umożliwiających stworzenie wiarygodnego wizerunku scenicznego. Nic dziwnego, że po rolę tę sięgały największe indywidualności wśród barytonów: Mattia Battistini, Titta Ruffo czy Tito Gobbi, który zagrał i zaśpiewał w filmie Carmine Gallone z 1946 r.³ W bliższych nam czasach nieźrównanymi odtwórcami partii Rigoletta byli Richard Merrill, Nicolae Herlea i Andrzej Hiolski. W ten sposób operowy Rigoletto nabrał tragicznej szlachetności, dalekiej od portretu rzeczywistego Trybuleta z obrazu Bonifazia di Pitatiego czy wiersza współczesnego mu Jeana Marota:

Trybulet był szaleńcem z pustką w
głowie
Nie mędrszy w późnej dobie niżli w
matki łonie.
Wielkie oczy, nos garbaty, także plecy
Największy nawet ciężar ich nie przy-
tłoczył.
Wszem się pokrzywia, z wszystkich
sobie tworuje
Skacze wesół, choć dwór cały nań
pomstuje. ❸

Przypisy

- 1 Notabene tereny operowej akcji na przełomie XVIII i XIX w. przez pewien czas podlegały tym razem rewolucyjnej Francji jako tzw. Republika Cisalpińska, a urodzony wtedy o kilometr od Mantui przyszły kompozytor formalnie był obywatelem francuskim, odnotowanym w księgach metrykalnych jako Joseph Fortunin François Verdi.
- 2 Pod tym właśnie tytułem *Rigoletto* grany był we Lwowie 11 września 1875 r.
- 3 Spośród mniej lub bardziej wiernych ekranizacji warto przytoczyć niemą (sic!) jeszcze Davida Griffitha z 1910 r. oraz Maria Bonarda z 1941 r. z charakterystycznym Michelelem Simonem w tytułowej roli, z podłożonym głosem.



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

NIEZWYKŁA PROMOCJA POLSKIEJ MUZYKI

Wybierz z największego na świecie katalogu płyt
 z premierowymi nagraniami polskiej muzyki

50 płyt za 500 zł

Do końca 2013 r. (lub do wyczerpania zapasów) trwa niezwykła promocja nagrań muzyki polskiej. Każdy może wybrać z katalogu Acte Préalable 50 dowolnych płyt CD (nie albumów), które wydawnictwo dostarczy pod wskazany adres w Polsce w cenie 500 złotych wraz kosztami wysyłki.

Zamówienia można składać drogą elektroniczną na adres acteprealable@wp.pl lub w formie listownej:

Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93

Dodatkowo: w ramach promocji roczna krajowa prenumerata miesięcznika Muzyka21 warta 108 zł gratis!

więcej na www.acteprealable.com



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



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

Palcem po płycie

Beczala w hołdzie Tauberowi



PIOTR BECZALA

**Twoim jest serce me
W hołdzie Richardowi Tauberowi**

Piotr Beczala, tenor; Anna Netrebko, sopran; Avi Avital, mandolina; Berlin Comedian Harmonists • Royal Philharmonic Orchestra
Deutsche Grammophon 0289 479 1399 • w. 2013, n. X 2012 • 60'26"

Muzyka21
płyta miesiąca

Wyczekiwany od czasu pierwszych prasowych doniesień o współpracy polskiego tenora z renomowaną wytwórnią płytową album *Mein Ganzes Herz*. *Richard Tauber's Grösste Erfolge* pokazuje, że legendarny gwiazdor ubiegłego wieku pozostaje dzisiaj dobrym duchem Piotra Beczala. Zapisany repertuar leży naszemu śpiewakowi niczym skrojony na miarę garnitur. Zróznicowany zbiór arii i duetów z operetek Franza Lehára, Emmericha Kálmána oraz Sigmunta Romberga, numery filmowe Roberta Stolza i Ralpha Erwina, a także pieśni Rudolfa Sieczyńskiego, Carla Bohma oraz samego Richarda Taubera – Piotr Beczala prezentuje z wprawą repertuarowego kameleona, którego w każdym z muzycznych nastrojów rozpoznamy przekonującego siebie niczym we własnej skórze.

Artysta demonstrując znakomity warsztat belcanto – dzięki któremu na powierzchni utworów z płyty rozsypuje złoty

pył wokalne bezpośrednio – eksponuje świeżą, miękką i świetlistą strukturę swego głosu. Potwierdza tym samym, że uprawia coś więcej niż sztukę śpiewu. Tenorowy instrument stanowi dla muzyka wszak „tylko” jedno z narzędzi wykorzystywanych dla celów rzadkiej maestrii wokalnemu malarstwu. W sposób zachwycający Piotr Beczala kształtuje subtelne odcienie nastrojów i wrażeń na poziomie interpretacji. Praca ta dostrzegalna jest już w warstwie tekstowej utworu i języka, gdzie śpiewak prezentuje zwłaszcza wspaniałą, niemiecką dykcję. W zapis nutowy potrafi tchnąć wielkie uczucie w subtelnych jego przejawach, znaczących elegancją intonacji, trafnością akcentów wyrazowych lub nastrojową ciszą pauz (*O mia bella Napoli* Stolza, *Ich küsse Ihre Hand, Madame Erwina*). Giętą linią głosu potrafi nadać kształt płomiennym wyznaniom i szeptom wokalnej erotyki (*Ich liebe dich!* Stolza), co w najbardziej bodaj przekonujący sposób przypomina o potencjale drzemającym w repertuarze, który artysta wziął na warsztat. Śpiewak okazuje się w końcu także mistrzem zachwytu i sprawia, że na nowo można zachłysnąć się nawet bardzo dobrze znanymi utworami (*Ob blond, ob braun, Ich liebe alle Frau'n!* z repertuaru Jana Kiepury). Realizacja zawdzięcza

swoją świeżość – będącą rozpoznawalnym znakiem albumu – także muzycznym partnerom Piotra Beczala; zarówno świetnym Filharmonikom Królewskim, jak i porywającym śpiewakom z Berlin Comedian Harmonists oraz obu czarującym sopranistkom (choć – sądząc po próbie duetów – to Daniela Fally wydaje się być stworzona do tego repertuaru).

Mein Ganzes Herz to album spełniający wszystkie wymogi, jakie przed tego rodzaju przedsięwzięciem musi dziś stawiać nowoczesność. Zachwyca autentycznością poprzez specyficzny czar, spowijający tę realizację, będący efektem zachowania równowagi pomiędzy przeszłością, którą oglądać dziś

można nie inaczej, jak przez zakurzoną szybę czasu i teraźniejszością, w przejawach której tamta wciąż trwa. Przywołując imię austriackiego tenora, Piotr Beczala jednocześnie pozostał sobą i nie zrezygnował z tradycji wykonawczej. Jeśli śpiewak wyrasta więc na spadkobiercę Richarda Taubera, to w projekt nagrania wszedł z najlepszym kapitałem, jaki mógł zapewnić. Wszystko to sprawia, że pierwszy album Piotra Beczala dla wytwórni Deutsche Grammophon należy umieścić wśród obowiązkowych lektur fonograficznych 2013 r.

Damian Sowa



Piotr Beczala
fot. Anja Frers/DG

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Missa solemnis

Marlis Petersen, sopran; Gerhild Romberger, mezzosopran; Benjamin Hulett, tenor; David Wilson-Johnson, baryton • Collegium Vocale Gent; Orchestre des Champs-Élysées • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH 007 • w. 2012, n. 2011 • 75'22"

☆☆☆☆

Beethovenowska *Missa solemnis* op. 123 zaliczona została do grona największych dzieł sakralnych w historii muzyki. Pierwotnie miało być ono skomponowane na uroczystość ingresu kardynała, arcybiskupa Rudolfa Habsburga (syna cesarza Leopolda II) obejmującego arcybiskupstwo w Ołomuńcu. Jednak kompozytor – wbrew wcześniejszym zapowiedziom – nie zdążył go ukończyć przed planowanym ingresem. W sumie Beethoven pracował nad tą mszą nie rok, ale blisko cztery lata, a jej prawykonywanie w pełnej wersji odbyło się w Sankt Petersburgu 17 kwietnia 1824 r., bez obecności kompozytora. Kilka tygodni później (7 maja 1824 r.) wykonano ją w Wiedniu, a zaraz potem *Missa solemnis* zabrzmiała w Paryżu. Jako motto kompozytor, który uważał *Mszę* za „najbardziej udany produkt swego ducha”, napisał na partyturze mszy „Von Herzen – möge es zu Herzen gehenn” (Z serca – oby do serc trafiła). Warto pamiętać, że Beethoven nigdy nie usłyszał tego dzieła, nie dożył też wydania jego partytury, co stało się dopiero w 1827 r., kilka dni po jego śmierci.

Monumentalne rozmiary pięcioczęściowej *Mszy* i rozbudowany aparat wykonawczy składający się z chóru, kwartetu solistów (sopran, alt, tenor, bas), orkiestry symfonicznej wspomaganej przez organy sprawiają, że stosunkowo rzadko jest wykonywana. Choćby tylko z tego względu z satysfakcją należy odnotować fakt pojawienia się kolejnego jej nagrania firmowanego przez doborowe zespoły i artystów. Prowadzący wykonanie znany dyrygent Philippe

Herreweghe świetnie panuje nad zespołem wykonawców dbając jednocześnie przede wszystkim o wyeksponowanie monumentalnego i uroczystego charakteru dzieła. Pod jego dynamiczną batutą *Msza* brzmi z należącej jej potęgą, ujmując zarazem dynamicznymi kontrastami, wyrazistą i przejrzystą artykulacją oraz potoczną narracją i ekspresją. Jest też w tym wykonaniu ogromny ładunek emocji i symfoniczny rozmach. Świetnie brzmi niemal idealnie zestrojony kwartet solistów, z których najwyższemu oceniam dokonania tenora (Benjamin Hulett) i mezzosopranu (Gerhild Romberger), oboje prezentują wysoką kulturę wykonawczą. Równie wysoka ocena należy się chórowi, któremu dyscyplina wokalna i nasycone brzmienie wystawiają jak najlepsze świadectwo. Dla pełnego obrazu tego albumu należy jeszcze wspomnieć o precyzyjnej grze licznych w tym dziele solówek i pięknym brzmieniu orkiestry we wszystkich jej sekcjach.

Adam Czopek

HECTOR BERLIOZ

Symfonia fantastyczna op. 14, Uwertura *Béatrice et Bénédict* Scottish Chamber Orchestra • Robin Ticciati, dyrygent

Linn Records CKD 400 • w. 2012, n. 2011

• SACD, 63'12"

☆☆☆☆

To intrygujące, gdy po jedno z najważniejszych dzieł symfonicznych sięga orkiestra nosząca miano kameralnej. Choć w tym konkretnym przypadku nie chodzi o *VIII Symfonię Es-dur* Mahlera, która ze względu na potężny aparat wykonawczy nazywana bywa *Symfonią tysiąca*, ale „zaledwie” o *Symfonię fantastyczną* op. 14 Berlioza i tak przedsięwzięcie wydaje się być karkołomne.

Symfonia fantastyczna zajmuje wyjątkową pozycję na kartach historii muzyki. Wyszła spod ręki czołowego twórcy romantycznej symfoniki i nowatora w zakresie instrumentacji. To ona wyznacza początek rozwoju właściwej

muzyki programowej. To na jej gruncie po raz pierwszy w dziejach muzyki symfonicznej została konsekwentnie zrealizowana koncepcja motywu przewodniego. To jej premiera w grudniu 1830 r. wzbudziła ogromne kontrowersje. Podczas gdy jedni krytykowali i atakowali Berlioza za swobodę architektoniczną i eksperymentatorstwo instrumentacyjne, drudzy doceniali oryginalną koncepcję formalną utworu i niezwykłość zastosowanych w utworze środków techniczno-muzycznych. Choć z upływem czasu *Symfonia fantastyczna* przestała być postrzegana przez wykonawców i odbiorców jako dzieło rewolucyjne, to niezmiennie stawia ona wysokie wymagania. Dyrygent musi zapanować nad rozbudowanym w stosunku do klasycznego składem orkiestry. Instrumentaliści muszą zmierzyć się z niekonwencjonalną kolorystyką. Wszyscy oni muszą zadbac o wierność nadrzędnej idei, jaką jest dołączony do symfonii przez kompozytora program literacki. Opowiada on o wrażliwym, zakochanym artyście i niezulej wybrance; o ideale kobiety, która ostatecznie okazuje się być demonem; o miłości, nadziei, ale również o rozpacz; o marzeniach i koszmarnych, mrocznych wizjach. Od strony muzycznej Berlioz zawarł w symfonii m.in. epizody taneczne: walc (część II) i korowód czarownic (część V), dwa kontrastujące ze sobą charakterem marsze (część IV), a także akcent folklorystyczny – piosenkę górali alpejskich (część III) i religijny – fragment sekwencji *Dies irae*.

Na omawianej płycie obok *Symfonii fantastycznej* zamieszczono również uwerturę z dwuaktowej opery *Béatrice et Bénédict*, opery opartej na motywach sztuki *Wiele hałasu o nic* Szekspira. W uwerturze zawarł Berlioz kilka pomysłów muzycznych, które wykorzystał w dalszej części opery. Muzyka uwertury, jako że stanowi ona wstęp do komedii, jest lekka, pełna dowcipu i uroku.

Wykonawcami *Symfonii fantastycznej* i uwertury *Béatrice*

et *Bénédict* są muzycy Scottish Chamber Orchestra pod batutą Robina Ticciatiego. Zespół powstał w 1974 r. i miał służyć pierwotnie przede wszystkim lokalnej, szkockiej społeczności. Z czasem wypracował sobie jednak pozycję jednego z najlepszych na świecie składów kameralnych i stał się „kulturalnym ambasadorem” Szkocji. Orkiestra wiele koncertuje, zarówno w kraju, jak i poza jego granicami. Zespół współpracuje z wieloma wybitnymi artystami, zarówno dyrygentami, jak i kompozytorami. Liczba dzieł powstałych na zlecenie lub z myślą o Scottish Chamber Orchestra przekroczyła setkę. Ponadto instrumentalisci mają na swoim koncie blisko sto pięćdziesiąt nagrań, z których wiele wzbudziło żywe zainteresowanie środowiska muzycznego i docenionych zostało przez krytykę. Grupa od lat z sukcesem realizuje unikatowy program sprzyjający rozwijaniu muzycznych zainteresowań i podnoszeniu muzycznej świadomości tak wśród dzieci, jak i wśród osób dorosłych.

Od 2009 r. dyrygentem Scottish Chamber Orchestra jest Robin Ticciati. Jest on jednym z najlepiej zapowiadających się dyrygentów młodego pokolenia. Za sprawą debiutów na deskach Teatro alla Scala w Mediolanie i festiwalu w Salzburgu przeszedł do historii jako najmłodszy dyrygent, który mógł cieszyć się przywilejem występów na tak renomowanych scenach. Ticciati należy do grona szczęśliwców, którzy mimo młodego wieku mieli już okazję prowadzić najbardziej renomowane zespoły orkiestrowe świata.

Kompozycje Berlioza w interpretacji artystów Scottish Chamber Orchestra, choć tak różne pod względem charakteru, brzmią przekonująco. W *Symfonii* dochodzą do głosu i diabelski chichot, i alpejska sielanka, i religijna powaga, i marzenia i namiętności. Uwertura zaś porywa do tańca, by już po chwili wprowadzić nastroj zadumy. Kolejno straszy nieco dramatycznym

„obrotem spraw”, by zakończyć w atmosferze „happy endu”.

Ticciati prowadzi zespół z rozmachem, wydobywając z konkretnych instrumentów i całych ich grup pełnię brzmienia. Słuchając muzyki wydaje się, że instrumentalisci czerpią przyjemność z gry i współdziałania. Precyzja, ale również i swoboda z jaką artyści realizują muzyczne pomysły Berliozu dowodzą ich wysokich wykonawczych kompetencji i dużej wrażliwości. Robin Ticciati i Scottish Chamber Orchestra prezentując się w romantycznym repertuarze udowodnili swą klasę.

Romana Zaitz

ARCANGELO CORELLI

Concerti grossi op. 6

The Avison Ensemble • Pavlo Beznosiuk, dyrygent

Linn Records CKD 411 • w. 2012, n. 2012

• SACD, 129'37"

★★★★★

Stosunkowo rzadko wydaje się współcześnie *Concerti grossi* op. 6 Arcangela Corelliego. Dziwi to bardzo, jeśli weźmie się pod uwagę rangę owych kompozycji o najwyższej wartości artystycznej i fundamentalnym znaczeniu w dziejach europejskiej twórczości orkiestrowej doby baroku. Są także muzyką dostarczającą czysto sensualnej przyjemności podczas słuchania. Dobrze się zatem stało, iż jesień ubiegłego roku przyniosła nową, niezwykle ciekawą rejestrację płytową owych dzieł, będącą zasługą wytwórni Linn Records i współpracującego z nią The Avison Ensemble pod dyktando Pavla Beznosiuka.

Formacja ta jest bardzo ceniona nie tylko na Wyspach Brytyjskich za sprawą swojej działalności koncertowej i fonograficznej, a ma już na koncie np. op. 8 Antonia Vivaldiego, komplet dzieł patrona, Charlesa Avisona czy *Concerti grossi* op. 6 Jerzego Fryderyka Haendla, co miałem, z pewnymi wątpliwościami zresztą, okazję tu recenzować jakiś czas temu. Teraz do znakomitej kolekcji nagrań dołączają krążki z nieśmiertelnymi kompozycjami włoskiego mistrza, bardzo dobrze wykonane i zarejestrowane.

Zachwycają słuchacza w prezentowanej interpretacji od pierwszej do ostatniej minuty – ileż tu jest radości, subtelności, braku jakiegokolwiek wykonawczej rutyny. Każdy z dwunastu *Koncertów* jawi się jako żywa, samoistna i przekonująca całość, intrygująca kształtem formalnym i zawartością muzyczną. Przeciwwstawianie grupy concertino i ripieno jest wyraźnie uchwycone i właściwie zrealizowane dzięki kreatywności i wysokim kompetencjom wykonawczym członków grupy. The Avison Ensemble pod świetną dyktando Pavla Beznosiuka gra lekko, przejrzysto, z czytelnym, jasnym dźwiękiem, w płynnych tempach, dzięki czemu zachowany jest wyraźny puls i odrębność każdego dzieła. Ujmują liryzmem i nastrojem fragmenty wolne, zaś szybkie emanują energią i wirtuozerią. Warto poznać je wszystkie, nie tylko słynny, skądinąd rzeczywiście przepiękny, „święteczny” *VIII Koncert g-moll*. Przedstawiane nagranie jest najlepszym hołdem dla muzyki włoskiego kompozytora w okrągłą rocznicę jego śmierci (1713), wnoszącym wiele dobrego i nowego do dyskografii jego dzieł. Pozytywny odbiór niniejszej kreacji podkreśla wzorowa wręcz realizacja techniczna nagrania, co nie dziwi w przypadku wytwórni Linn Records.

Choć moim zdecydowanym faworytem w *Concerti grossi* op. 6 Corelliego jest The English Concert z Trevorem Pinnockiem (Archiv), uznaję przedstawiony album za jeden z najciekawszych i najwartościowszych w tym repertuarze, polecając go tym samym miłośnikom barokowej muzyki instrumentalnej w najlepszym wydaniu.

Paweł Chmielowski

FRANÇOIS COUPERIN

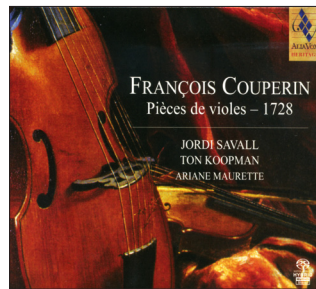
Pièces de violes, 1728

Jordi Savall, viola; Ton Koopman, klawesyn; Ariane Maurette, viola

Alia Vox AVSA 9893 • w. 2012, n. 1975 • SACD, 43'51"

★★★★★

Niezwykle interesujące i poruszające jest słuchanie dziś muzyki dawnej zarejestrowanej w nurcie wykonawstwa histo-



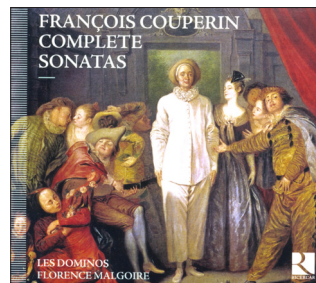
rycznie poinformowanego w latach 60., 70., a nawet 80. Daje to przede wszystkim możliwość zweryfikowania, na ile poszczególne kreacje zostały dotknięte upływem czasu, w jakim stopniu zwyczajnie się zestarzały. Najbardziej zadziwiające jest jednak odkrycie, kiedy 30-, 40-letnia interpretacja muzyki dawnej wciąż jest świeża i frajująca. Z tym właśnie mamy do czynienia w przypadku omawianej płyty. Nagrania dwóch suit François Couperina, Jordi Savall, Ton Koopman oraz Ariane Maurette dokonali w roku 1975, a więc 38 lat temu! Mimo to, wykonanie nie straciło nic na aktualności, a jego obecna pozycja w fonografii jest nie mniej istotna niż w momencie powstania. Jordi Savall zapoczątkował nim swą współpracę z wytwórnią Astrée i jej szefem, Michélem Bernsteinem. I chociaż jego pierwszą rejestracją były jednak utwory Marina Maraisa, to właśnie płyta z muzyką François Couperina ukazała się jako pierwsza, stanowiąc swego rodzaju wizytówkę.

Swoich 11 utworów na violę z roku 1728, François Couperin ujął w formie dwóch suit. Zadziwia piękno i maestria tych kompozycji, zwążywszy że ich autor nie był wirtuozem instrumentu, na który są one przeznaczone. *I Suita e-moll*, składająca się z siedmiu części (w tym czterech będących tradycyjnymi tańcami) nawiązuje budową do włoskiej sonaty da chiesa. Na uwagę zasługuje zwłaszcza przepiękna, kunsztowna *Passacaglia (Passacaille ou Chaconne)* zamykająca cykl, o wielkim bogactwie materiału muzycznego. Pozornie skromniejsza, lecz nie mniej znakomita, jest 4-częściowa *II Suita A-dur*. Jej finałowe ogniwo, *La chemise blanche* stanowi jedną z najpiękniejszych, a zarazem najbardziej tajemniczych kart literatury muzycznej na violę.

Wykonanie, o czym wspomniałem już na początku, jest wspaniałe i wcale nie starzejące się! Młody Jordi Savall, absolutny mistrz violi, wyczarowuje z niej coraz to piękniejsze barwy, porywa tanecznymi rytmami, zachwyca wirtuozerią, imponuje fantazją, wyobraźnią i pomysłowością (cudowna *Passacaglia z I Suity!*). Nie mniej znakomici są partnerujący mu, klawesynista Ton Koopman oraz, realizująca na violi partię basu, Ariane Maurette.

Nagranie ukazało się w serii Heritage wytwórni Alia Vox, prezentującej rejestrację Jordiego Savalla powstałe przed rokiem 1997, pochodzące z katalogu Astrée. Omawiana kreacja doczeka się zapewne jeszcze wielu kolejnych wydań, bowiem jej artystyczna wartość jest ogromna!

Łukasz Kaczmarek



FRANÇOIS COUPERIN

Sonaty

Les Dominos • Florence Malgoire, dyrygent

Ricercar RIC 330 • w. 2012 • 69'47"

★★★★★

Francuskiego kompozytora François Couperina (1668–1733) od zawsze pociągał włoski styl. Wyraz temu dał m.in. w swych sonatach przeznaczonych na dwoje skrzypiec, dwa flety (w niektórych rezygnował on ze skrzypiec bądź fletów), dwie viole basowe, klawesyn oraz teorbę. Pierwsza sonata Couperina miała być w ogóle pierwszym dziełem tego gatunku powstałym we Francji. Mówiąc o niej, kompozytor otwarcie przyznawał się do miłości do muzyki Corelliego i Lully'ego. Znając gusta ówczesnej rodzimej publiczności, wydał ją jednak pod zmienionym, włoskim nazwiskiem. Dzieło odniosło sukces! W sonatach Couperina zadziwia wszak jedna rzecz. Pomimo, iż są to dzieła niezwykle

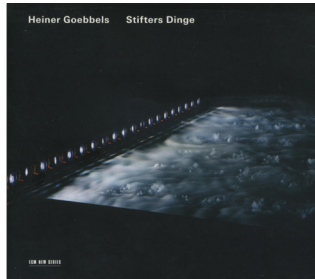
barwne, pisane w iście włoskim stylu, raczej trudno doszukiwać się w nich sugerowanych przez ich tytuły obrazów. Na omawianej płycie zaprezentowano wszystkie sonaty Couperina, których jest dokładnie siedem. Całkiem niedawno została bowiem odkryta, zachowana w odpisie sporządzonym przez Johanna Georga Pisendla, mistrzowska *La Convalescente*. Jest to prawdopodobnie ostatnie dzieło tego gatunku skomponowane przez Couperina. Sześć utworów to sonaty triowe, *La Sultane* – sonata-kwartet: dzieło znakomite, utrzymane w formie sonata da chiesa, ze wspaniałymi partiami koncertującymi. Tytuły pozostałych utworów brzmią: *La Pucelle*, *La Steinquerque*, *L'Astrée*, *La Superbe* oraz *La Visionnaire*. We wszystkich kompozytor w genialny sposób łączy francuską szkołę z włoskim stylem, ale też niemiecką maestrią. To dzieła pełne uroku, blasku i świetnych, wysublimowanych pomysłów.

Warunkiem, aby móc w pełni docenić ich walory jest dobre wykonanie. I właśnie takie otrzymujemy na omawianej płycie. Istniejący od 10. lat, zespół Les Dominos daje interpretację piękną i przemyślaną, bliską ideału. Muzycy nie epatują słuchacza skrajnymi tempami, starają się oni raczej zachować odpowiednie proporcje pomiędzy wszystkimi pierwiastkami zawartymi w muzyce Couperina, nie zapominając, że z pochodzenia był on jednak Francuzem, nie Włochem. A przy tym są to znakomici wirtuozzi. W skład zespołu Les Dominos wchodzi: skrzypaczki Florence Malgoire oraz Stéphanie de Fallily, fleciści Serge Saitta i Amélie Michel, realizujący na violach partie basu Guido Balestracci i Isabelle Saint Yves, grający na teorbii Jonathan Rubin, a także klawesynistka Blandine Rannou. Całość prowadzi Florence Malgoire. Spośród nich, na uznanie zasługują zwłaszcza Malgoire, Balestracci oraz świetnie nam znana, chociażby z niedawnych *Wariacji Goldbergowskich*, Blandine Rannou.

Okładka płyty przedstawia obraz *Włosey komedianci* Antoine'a Watteau. Całość została wydana ładnie, choć skromnie...

może zbyt skromnie. Zabrakło na przykład notki na temat zespołu. Nie rzutuje to jednak na ogólny, bardzo wysoki poziom płyty. Przedstawia ona zebrane po raz pierwszy w całość, 7 sonat François Couperina w bardzo pięknym i stylowym wykonaniu.

Lukasz Kaczmarek



HEINER GOEBBELS
Stiffers Dinge

ECM New Series ECM 2216 • w. 2012-08-14

★★★★★

Ciężko jest jednoznacznie określić omawianą płytę. Performance, kolaż, muzyka konkretna, muzyka na taśmę...? Całość jest dźwiękowym zapisem instalacji-performance'u z 13 września 2007 r. w Théâtre Vidy w Lozannie. Jego autor, kompozytor Heiner Goebbels (ur. 1952 r.) w niezwykle sposób oddaje hołd naturze, środowisku w którym żyjemy, a zarazem dziedzictwu kulturowemu. Na płycie obrazuje to 12 kompozycji o tytułach odwołujących się przede wszystkim do świata natury: *Mgła*, *Sól*, *Woda*, *Wiatr*, *Drzewa*, *Rzecz*, *Deszcz*, *Grzmot*, *Brzmienie*, *Burza Morska*, *Wybrzeże*, a także *Wystawa Przedmiotów*. Natomiast tytuł performance'u, a zarazem i płyty – *Stiffers Dinge* (*Rzeczy Stiftera*), odnosi się do austriackiego pisarza Adalberta Stiftera (1805–1868). Z jego postacią wiąże się zwłaszcza część *Drzewa*, gdzie czytany jest fragment opowiadania *Teczka mojego pradziadka*. Ale w swym performance, Heiner Goebbels wykorzystuje także kilka fonograficznych dokumentów, mających dla historii ludzkości fundamentalne znaczenie. Część *Wiatr* zawiera nagranie dokonane w Papua Nowa Gwinea, 26 grudnia 1905 r. przez austriackiego etnografa Rudolfa Pöcha. Absolutnie

niezwykła jest część *Deszcz*. Tutaj muzyka Jana Sebastiana Bacha (druga część *Koncertu włoskiego* BWV 971) łączy się z wywiadem danym przez Claude'a Lévi-Straussa (1908–2009), francuskiego antropologa, dla Radio France, w roku 1988. *Grzmot* także łączy dwa nagrania: William S. Burroughs (1914–1997), amerykański pisarz, czyta fragment powieści *Nova Express*, zaś Malcolm X (1925–1965), legendarny czarnoskóry przywódca, mający fundamentalne znaczenie w walce o równouprawnienie rasowe, udziela wywiadu. *El Sonido* (*Brzmienie*) wykorzystuje archiwalne nagranie kolumbijskich Indian, zaś *Wybrzeże* – tradycyjną pieśń grecką, śpiewaną w 1930 r. przez Ekaterini Mangoúlię. Wszystkiemu towarzyszą spreparowane dźwięki przyrody oraz pięciu fortepianów mechanicznych, z których dźwięk wydobywany jest w iście niekonwencjonalny sposób, za pomocą kamieni, czy metalu. Całość niesie głębokie przesłanie dla współczesnego człowieka i przede wszystkim z takiej perspektywy powinna być odczytywana treść omawianej płyty. Eksperymentatorski muzyczny charakter ma w tym kontekście raczej drugorzędne znaczenie.

Lukasz Kaczmarek

JAMES MACMILLAN

Veni, veni, Emanuel
Netherlands Radio Chamber Philharmonic • James MacMillan, dyrygent

Challenge Classics CC72540 • w. 2012 • 70'29"

★★★★★

Szkocki kompozytor i dyrygent James MacMillan (ur. 1959 r.) należy do najbardziej znaczących twórców muzyki przełomu XX i XXI w. Jego najwybitniejsze dzieła przypominają właśnie w swej nowej serii wytwórnia Challenge Classics. Wolumin 1., który omawiamy w niniejszej recenzji, zawiera trzy kompozycje powstałe na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat.

Otwiera ją *A Deep but Dazzling Darkness*, utwór z lat 2001/2, przeznaczony na skrzyp-

ce, orkiestrę i taśmę. Już sam tytuł, wzięty z wiersza Henry'ego Vaughana, *Noc*, zdaje się być wielce znamienny: *Głęboka lecz Osłepiająca Ciemność*. Wskazuje on na pełen kontrastów, a nawet jawnych sprzeczności, charakter kompozycji. Poprzez dobór instrumentów i rejestrów, autor zestawia ze sobą światłość z ciemnością. Wszechobecny mistycyzm może przywoływać na myśl skojarzenia z ukazaniem świata zbawionego ze światem potępionym, a może cierpienia i zbawienia? Ale jakie jest wobec tego znaczenie groteskowego tanecznego korowodu, czy cytatu ze średniowiecznej chanson *L'homme armé*? Po części (ale, na szczęście, tylko po części) wyjaśnia to komentarz w załączanej książeczce. Pierwszym wykonawcą *A Deep but Dazzling Darkness* był serbski skrzypek Gordan Nikolic, który też w omawianym nagraniu występuje w roli solisty. Znakomicie towarzyszy mu zespół Netherlands Radio Chamber Philharmonic pod dyktando samego kompozytora.

Drugim dziełem na omawianej płycie jest *I* (*A Meditation on Iona*) na smyczki i perkusję z roku 1996. Tytuł odwołuje się do wyspy Iona, gdzie w VI w. żył św. Kolumba, irlandzki misjonarz. Muzyka jest znów pełna kontrastów, przechodząca od mistycznego spokoju do przełomowej burzy, co z pewnością ma też związek z działalnością św. Kolumby. Finał zaś – podobnie jak początek – tchnie spokojem, co stanowi może metaforę życia jako zintegrowanej całości. Na omawianej płycie, zespołowi Netherlands Radio Chamber Philharmonic pod dyktando Jamesa MacMillana towarzyszy w tej kompozycji perkusistka Colin Currie. Ci sami artyści wykonują też osławiony *Veni, Veni, Emmanuel*, czyli *Koncert na perkusję i orkiestrę*, chyba najwybitniejszą kompozycję całego albumu. Jest to utwór wcześniejszy, bo powstały w roku 1992. Inspiracje religijne są tutaj jeszcze silniejsze niż w dwu pozostałych dziełach. Kompozytor odmalowuje czas Adwentu – radosnego oczekiwania na przyjscie Zbawiciela, Narodzin Mesjasza, Ukrzyżowania, a wreszcie Zmartwychwstania,

nawiązując do średniowiecznych technik, łącznie z muzycznym opracowaniem XV-wiecznego hymnu *Veni, Veni, Emmanuel*. To dzieło genialne pod względem siły duchowego oddziaływania, stanowiące zarazem kolejny przykład mistrzostwa MacMillana w operowaniu dużymi formami orkiestrowymi.

Wszystkie wykonania są znakomite, a dzieła – ponad wszelkie pochwały, stanowiące już dziś klasykę współczesności!

Łukasz Kaczmarek



BOHUSLAV MARTINŮ
Tria fortepianowe
Arbor Piano Trio
 Naxos 8.572251 • w. 2012, n. 2010 • 74'33"
 ★★★★★

Muzyka kameralna czeskiego kompozytora Bohuslava Martinů (1890–1959) zdaje się ustępować pod względem popularności jego dziełom orkiestrowym, wokalnoinstrumentalnym, czy koncertowym. A tymczasem są to znakomite, bardzo zgrabnie napisane kompozycje, utrzymane najczęściej w nurcie neoklasycyzmu, nierzadko o humorystycznym charakterze, stanowiące wdzięczny repertuar dla wykonawców i słuchaczy. Odnosi się to zwłaszcza do utworów przeznaczonych na trio fortepianowe z najnowszej płyty Naxosu.

Pochodzące z 1930 r., *I Trio fortepianowe* Martinů, to w istocie *Pięć krótkich utworów (Cinq pièces brèves)*. Najdłuższy z nich nie przekracza czterech minut, najkrótsze trwają mniej niż dwie. Zachwyca ich lekki charakter, oryginalne potraktowanie harmonii, ale też duża zwięzłość. Kompozytor w bardzo ekonomiczny sposób potraktował w nich czas. Cztery utwory utrzymane są w szybkich tempach – mogłyby być określone mianem scherza; jeden jest nastrojowym adagiem.

Z pięciu utworów składa się także, o 9 lat późniejszy od *I Tria*, cykl *Bergerettes*. Bardzo piękny jest trzeci utwór, *Andantino*, o hymnicznym charakterze. Pozostałe cztery, utrzymane w szybkich, tudzież umiarkowanych tempach, zwracają uwagę uwytadnioną motoryką. W całym cyklu zaś słycać delikatne odwołania do czeskiej muzyki ludowej.

Z lat 1950–1952 pochodzą dwa *Tria fortepianowe: II d-moll* oraz *III C-dur „Wielkie”*. Są to chyba najwybitniejsze i najbogatsze spośród wszystkich zarejestrowanych na płycie kompozycji. Język muzyczny twórcy dojrzał, harmonia jest jeszcze ciekawsza, linia melodyczna szlachetniejsza, a styl bardziej wyrazisty i emocjonalny. Przy tym, w większym stopniu aniżeli *Bergerettes* oraz *I Trio*, są one dziełami klasycyzującymi.

Wykonanie *Arbor Piano Trio*, występujących w składzie: Dmitri Vorobiev (fortepian), Stephen Shipp (skrzypce) oraz Richard Aaron (wiolonczela) jest bardzo dobre, odpowiednio wirtuozowskie i emocjonalne. W całości jest to świetna płyta, przedstawiająca wartościową muzykę, którą wypada i miło jest poznać! Wytwórnia Naxos ma także w katalogu płyty z innymi utworami kameralnymi Bohuslava Martinů, na które także warto zwrócić uwagę.

Łukasz Kaczmarek



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Harmoniemusik for Wind Quintet
Ma'alot Quintet
 MDG 345 1766-2 • w. 2012 • 66'05"
 ★★★★★

Na ogół dość ostrożnie podchodzę do wszelkiego rodzaju aranżacji. Bo też sztuka ta nie należy do łatwych. Od autora wymaga respektu wobec

oryginalnej kompozycji, dużej kreatywności, a także dobrego przygotowania warsztatowego. Naturalną rzeczą jest, że powstałe opracowanie w dużo większym stopniu będzie się różnić od oryginału, aniżeli tylko pod względem obsady. Każdy instrument wyróżnia się sobie właściwą specyfiką. Stąd zmianie ulega frazowanie, często artykulacja i dynamika, nie mówiąc już o kolorystyce brzmieniowej. Ponadto autor opracowania musi stanąć przed licznymi wyborami: które z głosów pominąć, które zdwoić, jaki nowy materiał wprowadzić... A jeśli weźmie na warsztat kompozycję wokalnoinstrumentalną, zadanie będzie jeszcze trudniejsze. Tak też było w przypadku klarncisty i kompozytora, Guida Schäfera, który jest twórcą zgromadzonych na omawianej płycie aranżacji. Muzyka Feliksa Mendelssohna, przeznaczona pierwotnie na orkiestrę symfoniczną i głosy ludzkie (*Muzyka do „Snu nocy letniej”*), kwartet smyczkowy (*III Kwartet smyczkowy Es-dur op. 44*) oraz orkiestrę dętą (*Nokturn op. 24*), doczekała się opracowań na kwintet dęty (flet, obój, klarnet, róg, fagot). Ze względu na walory brzmieniowe, jakich nabrała w tych nowych szatach, jest ona warta poznania. Nie wszystkie wszak utwory zachwycają w równym stopniu. Paradoksalnie (bowiem w tym przypadku zadanie było najtrudniejsze), najbardziej satysfakcjonujące wydaje się opracowanie fragmentów *Muzyki do Snu nocy letniej op. 61*. W wersji na kwintet dęty nie straciła ona nic ze swojej lekkości, a nowa szata brzmieniowa decyduje o jej atrakcyjności i swoistej egzotyce. Guido Schäfer, zawsze starający się trzymać blisko kompozytorskiego oryginału, właśnie w tym opracowaniu wykazał się największą starannością. Miło słuca się także *Nokturnu op. 24*. Można się tutaj zastanawiać, czy ciekawiej brzmi „potężniejszy” oryginał, czy też „odchudzona” wersja proponowana przez Guida Schäfera... Wątpliwości budzi jednak opracowany na kwintet dęty *III Kwartet smyczkowy Es-dur op. 44*. Piękne Mendelssohnowskie

tematy zdają się jednak dużo lepiej brzmieć w tradycyjnej wersji, a frazowanie i długie legato nie jest najmocniejszą stroną tej nowej aranżacji.

Wykonawcą wszystkich opracowań jest niemiecki zespół *Ma'alot Quintet*, występujący w składzie: Stephanie Winker (flet), Christian Wetzel (obój), Ulf-Guido Schäfer (klarnet; dlaczego ten sam Guido Schäfer jako klarncista figuruje z podwójnym imieniem, zaś jako autor opracowań z pojedynczym, stanowi dla mnie zagadkę), Volker Grewel (róg) oraz Volker Tressmann (fagot). Ich wykonanie jest barwne, a gra zaangażowana. Okładka płyty z piękną ilustracją do *Snu nocy letniej*, zachęca do sięgnięcia po nią. Subiektywnej oceny zawartości każdy będzie jednak musiał dokonać sam.

Łukasz Kaczmarek

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Kwartety smyczkowe wol. 1: Kwartety smyczkowe op. 12 Es-dur, Op. 13 a-moll i Es-dur Mandelring Quartet
 Audite 92.656 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 76'12"
 ★★★★★

Kwartety smyczkowe wol. 2: op. 44 nr 1, op. 44 nr 2, op. 80 Mandelring Quartet
 Audite 92.657 • w. 2012, n. 2012 • SACD, 76'32"
 ★★★★★

Po znakomitych płytach z muzyką m.in. Dymitra Szostakowicza i Franciszka Schuberta, *Mandelring Quartet* przystąpił do nagrywania utworów kameralnych na smyczki Feliksa Mendelssohna. W ubiegłym roku ukazały się dwie płyty zawierające w sumie sześć kwartetów. Mimo dostępności na płytowym rynku innych uznanych nagrań, m.in. klasycznej już wersji *Kwartetu Cherubiniego* (EMI), czy *Pacifico Quartet* (Cedille), ta nowa wersja jest w pełni warta poznania, a w wielu aspektach okazuje się nawet atrakcyjniejsza od tych już istniejących.

Dramatyzm i intensywność zachwycają już od pierwszych taktów *Kwartetu smyczkowego Es-dur op. 12*. Muzycy grają

wyrażicie i z wewnętrznym przekonaniem. W uroczej *Canzonette* zachwycają doskonałą, staranną artykulacją. Główny temat znakomicie kontrastuje tutaj z rozognionym ustępem środkowym. A *Andante espressivo* ma piękny, epicki charakter. Ale najciekawszy jest chyba jednak pełen pasji finał. Chociaż czasy trwania poszczególnych części są zazwyczaj nieznacznie dłuższe aniżeli w przypadku innych nagrań, wrażenie jest odwrotne – tyle tutaj żaru, siły, ekspresji, namiętności i uczuć!

Nie mniej zachwyca wykonanie *Kwartetu smyczkowego a-moll* op. 13. Tutaj, dla odmiany, tempa są nieznacznie szybsze, aniżeli zwyczajowe. W części pierwszej, w ustępie *Adagio*, napięcie narasta, by wybuchnąć całą swą emocjonalną siłą w pierwszym temacie *Allegro vivace*. Muzycy Mandelring Quartett kapitalnie różnicują fragmenty burzliwe, dramatyczne, z lirycznymi, kantylenowymi. W części drugiej, *Adagio non lento*, instrumenty subtelnie prowadzą muzyczną narrację. To piękna, dojrzała interpretacja. Jak w *Kwartecie* op. 12 *Canzonetta*, tak w *Kwartecie* op. 13, *Intermezzo* stanowi emocjonalne orzeźwienie. Ten lekki charakter doskonale oddaje Mandelring Quartett. A finałowe *Presto* poraża siłą ekspresji.

Na deser otrzymujemy wczesny *Kwartet smyczkowy Es-dur*, dzieło 14-letniego Feliksa Mendelssohna. To utwór klasycyzujący, choć nadzwyczaj dojrzały, zresztą jak zwykle i tego twórcy. Przez muzyków Mandelring Quartett wykonywany jest z nie mniejszą starannością aniżeli pozostałe kompozycje.

Drugi wolumin otwiera *Kwartet smyczkowy D-dur* op. 44 nr 1, ulubione dzieło tego gatunku samego twórcy. Jego początek w wykonaniu Mandelring Quartett pełen jest radości i werwy. Rzadko się zdarza, by muzyka kameralna Feliksa Mendelssohna wykonywana była aż z taką pasją! W tym kontekście druga część *Kwartetu* może wywoływać pewien niedosyt: wszystko jest tutaj takie zgrabne, ładne, ale wobec żaru, do jakiego przyzwyczaili nas muzycy Mandelring

Quartett, możemy nie być w pełni usatysfakcjonowani. Chociaż, oczywiście, jest to kameralistyka najwyższej próby! Wyrażicie brzmi *Andante espressivo ma con moto*. Inne zespoły często zapominają o ważnych przecież częściach *espressivo* oraz *con moto*, przez co ich wykonania są beznamiętne i utrzymane w przesadnie wolnych tempach. Niczego takiego nie odnajdziemy u Mandelring Quartett. A finałowe *Presto con brio* jest wprost olśniewające!

Z nie mniejszym zapałem rozpoczynają muzycy *Kwartet smyczkowy e-moll* op. 44 nr 2, dając od pierwszych taktów, pełną pasji, niepokoju i emocjonalnego rozredgania interpretację *Allegro assai appassionato*, *Scherzo*. *Allegro di molto* oraz *Presto agitato*. Do drugiej części idealnie zdaje się pasować angielskie określenie „Trilling”. Trzecia zaś przynosi upragnione wychnienie.

Ukończony na półtora miesiąca przed śmiercią, Mendelssohnowski *Kwartet smyczkowy f-moll* op. 80, stanowi wyraz jego rozpacz po śmierci ukochanej siostry Fanny. Przemęczenie twórcze i wycieńczenie organizmu, a do tego wrodzona choroba genetyczna, zadecydowały o kresie żywota genialnego twórcy. Tragiczny nastrój, w jakim się znajdował w swych ostatnich miesiącach, odcisnęły piętno na kształcie i wyrazie *Kwartetu f-moll*. Muzycy Mandelring Quartett doskonale oddają skomplikowany charakter emocjonalny trzech szybkich części dzieła, tworząc z części wolnej prawdziwą pieśń skargi. To znakomite wykonanie!

Płyty stanowią zatem początek serii zapowiadającej się na znakomitą! Pasja, z jaką zespół Mandelring Quartett wykonuje kwartety smyczkowe (już niemalże wszystkie) Feliksa Mendelssohna stanowi o wyjątkowości tych płyt i pozwala wybaczyć muzykom drobne niedociągnięcia techniczne. Czekajmy więc na kolejne woluminy!

Łukasz Kaczmarek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Muzyka fortepianowa wol. 4
 Kristian Bezuidenhout, fortepian
 Harmonia Mundi HMU 907528 • w. 2012
 • 71'29"
 ★★★★★

Oto czwarty wolumin cyklu zapowiadającego się, w moim przekonaniu, na najwybitniejszy komplet utworów fortepianowych Mozarta: antologii południowoafrykańskiego pianisty, Kristiana Bezuidenhouta. Tym razem artysta wybrał dwie *Sonaty* (*D-dur* KV 311 i *G-dur* KV 283), *Fantazję d-moll* KV 397, *Preludium i fugę C-dur* KV 394 oraz *12 Wariacji na temat „Je suis Lindor” Es-dur* KV 354. Płytę otwiera *Fantazja d-moll* KV 397. Jest to utwór, który także... zamyka cały program. Tę, na pół improwizowaną, kompozycję Mozart pozostawił nieukończoną. Jako pierwszy punkt programu omawianej płyty, stanowi ona więc wdzięczną introdukcję dla następującej po niej, *attacca*, *Sonaty D-dur* KV 311 (cóż za ciekawy zabieg!), jako ostatni – wykonywana jest przez Kristiana Bezuidenhouta z miniaturową, i chyba niezbyt udaną kodą, autorstwa Augusta Eberharda Müllera. W swojej interpretacji Bezuidenhout doskonale oddaje ulotny, quasi-improwizowany charakter *Fantazji*. Jego gra jest wielce retoryczna, pełna zamyśleń, niedopowiedzeń, może nieco kapryśna, lecz przecież bardzo stylowa. Klasyczny umiar i doskonale proporcje prezentuje artysta w *Sonacie D-dur* KV 311. Owszem, są delikatne rubaty, czy ozdobniki przy powtórzeniach, lecz niczego nie ma tutaj w nadmiarze. Przepięknie brzmi *Andantino con espressione*, w którym Bezuidenhout doskonale oddaje określone przez Mozarta tempo. Pianista nie stosuje tutaj nadmiernych

kontrastów dynamicznych, jedynie bardzo delikatnie zaznacza przejścia z piano do forte i odwrotnie. Genialne są tryle: niespieszne, często opóźnione, w żaden sposób nie zaburzające niebiańskiego charakteru muzyki. Artysta stosuje w tej części interesujący zabieg, który wykonują tylko niektórzy pianiści (jak Friedrich Gulda): powtarza pierwszych 11 taktów, by jeszcze raz wykonać cudowny Mozartowski temat: tym razem stylowo przyozdobiony. W *Preludium i fugę C-dur* KV 394, Kristian Bezuidenhout odnajduje niecodzienny dramatyzm. To Mozart zafascynowany Bachem i Haendlem, lecz żyjący w niespokojnym czasie, tworzący w stylu *Sturm und Drang*. W *12 Wariacjach na temat „Je suis Lindor” z opery „Cyrylik sewilski” Antoine-Laurenta Baudrona Es-dur* KV 354, pianista oddaje całe bogactwo Mozartowskiej muzyki, różnicując kolejne wariacje. To interpretacja bardzo błyskotliwa, prezentująca klasyczną wirtuozerię w najlepszym stylu. I wreszcie *Sonata G-dur* KV 283: kolejny, znakomity przykład twórczego podejścia Bezuidenhouta do Mozartowskiego tekstu. Część pierwsza i druga (grana nieco szybciej niż zwykle) zachwycają świeżością, trzecia olśniewa wirtuozerią. To jedna z najlepszych interpretacji tego dzieła zarejestrowanych na płytach!

Na swój czwarty krążek z utworami fortepianowymi Mozarta Kristian Bezuidenhout wybrał znakomity instrument Paula McNulty'ego, będący kopią pianoforte Antona Waltera z roku 1805 (nie po raz pierwszy zresztą!). Jego piękne, ciepłe brzmienie doskonale współgra z Mozartowską muzyką.

Ta czwarta płyta Kristiana Bezuidenhouta z utworami fortepianowymi Wolfganga Amadeusza Mozarta w niczym nie ustępuje poprzednim, a dla kolejnych stanowić może obietnicę wysokiej klasy.

Łukasz Kaczmarek

GIACOMO PUCCINI

Il Tabarro

Kurt Rehm; Irmgard Arnold; Hermin Esser; Harold Neukirch; Reiner Süß; Gertraud Prenzlov; Karl Schepper; Hildegard Klemke • Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin • Rudolf Kleinert, dyrygent
 Profil PH12064 • w. 2012, n. 1960 • 46'10"
 ★★☆☆

Obawiam się, że pochodzące z lutego 1960 r. nagranie pierwszej części *Tryptyku* Giacomo Pucciniego może okazać się problematyczne dla współczesnego słuchacza. Powodem tych przypuszczeń jest niemiecka adaptacja libretta Giuseppe Adamiego, autorstwa niejakiego Alfreda Brüggemanna.

Realizacja dzieła operowego w języku innym niż język oryginału ma oczywiście długą tradycję wykonawczą i w warunkach scenicznych była (szczególnie w XIX i XX w.) często praktykowana. Jednak nagranie studyjne *Płaszcz* – stosunkowo dobrze znanej opery włoskiej – w języku niemieckim, publikowane współcześnie (głównie zresztą z uwagi na osobę dyrygenta, na co wskazuje komentarz) wydaje się być anachronizmem i w zasadzie skazuje wydawnictwo na los zbiorów kolekcjonera fonograficznych osobliwości (lub... bezwarunkowego wielbiciela Pucciniego). Przeznaczeniem zapisu studyjnego nie jest wszak przybliżenie nowego dzieła premierowej publiczności danego kraju (co miały ułatwić pierwsze wystawienia nowych oper w przekładzie libretta). Trudno również podejrzewać, aby dokonywano zapisu w warunkach niesprzyjających nastrojów politycznych publiczności (z nimi nie dyskutowała nawet Maria Callas, której niedługo po II wojnie światowej przyszło śpiewać partie w dramatach Wagnera na terenie Italii po włosku). Tak więc przypisywanie zapisowi choćby archiwalnego znaczenia, wydaje się być nadmiernie optymistyczne.

A szkoda, bo muzycy Rundfunk-Sinfonieorchester z Berlina – dyrygowani przez Rolfa Kleinerta – z lekka kołysząc się od rodzajowej beztroski ku zdecydowanym uderzeniom grozy, w wymowny sposób odmalowali

mroczny klimat wzbierającego niczym ciemny odmęt obrazu Pucciniego. W warstwie wokalne nagranie *Płaszcz* zdominowali baryton Kurt Rehm jako Michele (Marcel w niemieckiej wersji libretta) i tenor Hermin Esser jako Luigi (Henri). Obaj zademonstrowali interesujące głosy, ale też przeciwwaga trafnie zinterpretowanych postaw narzuca oś przesileń, po której pozostałe osoby tak rozpoznawego dramatu będą się już tylko mechanicznie przemieszczały. Rehm swym ołowianym instrumentem kreśli kanciaste kontury ciężkiego płaszczu swego bohatera, do momentów nielicznych wspomnień szczęścia zazdrośnie ograniczając ekspozycję miękkości głosu. Dla niepoznaki spłyną po nich zresztą szybko krople przyciężkich barw straty. Esser zaś – wbrew wilgotnej tonacji narzucanej i jego partii przez szarą rzekę – całym sobą wyrывa się na włoską stronę tenorowego śpiewu: rozgrzaną słońcem barwą i z młodzieńczą pewnością atakowaną górą skali potwierdza rozgorączkowaną i zgnaną w końcu namiętność życia. Jeśli nawet pozostałym śpiewakom nie udało się oddać w głosach zdecydowanie naszkicowanych charakterów (uderzający jest brak godnej zapamiętania Giorgetty!), jako całość nagranie zaliczyć należy do całkiem niezłych. A jeśli dodać, że współcześnie o obsadę na analogicznym poziomie wcale nie byłoby łatwo, cóż... od razu wiadomo skąd cały kłopot z formułą tego zapisu.

Damian Sowa

WOLFGANG RIHM

Dzieła na skrzypce i fortepian

Tianwa Yang, skrzypce; Nicholas Rimmer, fortepian
 Naxos 8.572730 • w. 2012, n. 2012 • 75'05"
 ★★☆☆

Wolfgang Rihm (ur. 1952 r.) należy do najbardziej wszechstronnych kompozytorów współczesnych. Jest też, obok Mendelssohna i Mozarta, jednym z nielicznych twórców, którzy już w bardzo młodym wieku tworzyli dojrzałe arcydzieła. Dla wielu opus magnum Rihma stanowi jego genialne *Deus Passus*. Ale

niemiecki kompozytor potrafi być także mistrzem w formach muzyki kameralnej. Świadczy o tym omawiana płyta, zawierająca komplet utworów na skrzypce i fortepian Rihma, uzupełniony premierowym nagraniem *Über die Linie VII na skrzypce solo*. Jest to dzieło pochodzące z 2006 r., a zarazem jedyne powstałe już w XXI w. Pozostałe kompozycje pisane były bądź to we wczesnych latach 1970. (*Hekton*, *Sonata skrzypcowa*), bądź też z początkiem lat 1990. (*Phantom und Eskapade*, *Antlitz*). Jest to muzyka o współczesnym brzmieniu, wyrastająca z wielkich powojennych tradycji austriacko-niemieckich. W odbiorze nie należy ona do najprostszych; wymaga od słuchacza dużego zaangażowania. To nasycenie czynnikami intelektualnym sprawia, że dzieła Rihma często uważane są za „suche”, „formalistyczne”, „mało emocjonalne”. W pewnej mierze jest to prawdą, zwłaszcza jeśli zestawimy kompozycje Wolfganga Rihma z analogicznymi utworami chociażby Sofii Gubaiduliny. Z drugiej wszak strony sam autor, mówiąc o własnym procesie kompozytorskim, wskazuje na intuicję (a zatem coś, co stanowi część nieświadomości), jako jedyne źródło, z którego czerpie. Rihmowi chodzi tutaj o intuicję będącą częścią jego wrodzonej muzykalności. Pomocne okazuje się też w jego przypadku nastawienie, przypominające nieco to, jakie reprezentował Witold Lutosławski: komponowanie takiej muzyki, jaką samemu chciałoby się usłyszeć...

Kompozycje Rihma, które znalazły się na omawianej płycie, są nie tylko skomplikowane dla odbiorcy, lecz także dla wykonawcy. Z nie lada trudną partią musi poradzić sobie skrzypek biorący na warsztat *Antlitz*. To niezwykle dzieło, nawiązujące do... malarstwa jako aktu tworzenia dzieła wizualnego. *Hekton* zawiera zaś szereg instrukcji dla wykonawców, dotyczących pożądanego ruchów i gestów. Jeszcze jedna kwestia warta jest w tym miejscu zaznaczenia: chociaż tytuły, jakimi opatrzone są kompozycje Rihma, są niezwykle obrazowe, powstają one dopiero w końcowej fazie pracy

nad dziełem, stanowią więc raczej wyjaśnienie treści utworu, nie ograniczając semantycznymi ramami samego aktu kompozytorskiego.

Wykonanie skrzypaczki Tianwy Yang i pianisty Nicholasa Rimmera jest bardzo dobre: klasyczne i przekonujące. Artyści świetnie radzą sobie ze swymi niełatwymi partiami, starając się zagrać muzykę Wolfganga Rihma w jak najbardziej przystępny sposób. Może chwilami przydałoby się więcej ekspresji, ale raczej nie czuje się, aby coś w prezentowanym wykonaniu było niezgodne z intencjami kompozytora. W całości – ważna pozycja w dyskografii muzyki współczesnej.

Lukasz Kaczmarek



**GIOACCHINO ROSSINI
 Bel raggio – arie z oper
 Rossiniego**

Aleksandra Kurzak, sopran; Artur Ruciński, baryton • Warszawski Chór Kameralny • Sinfonia Varsovia • Pier Giorgio Morandi, dyrygent
 Decca 478 3553 • w. 2013, n. 2012 • 68'20"
 ★★☆☆★

Radość płynąca z kontemplacji nowego albumu Aleksandry Kurzak bierze swoje źródło w odkryciu, iż *Bel raggio*, chociaż w całości poświęcony został dziełu jednego kompozytora, nie jest wyłącznie formą hołdu składanego dawnemu mistrzowi. Przeciwnie, płytę najpierw odbiera się jako zapis autentycznej zażyłości łączącej sopranistkę z kompozytorem, a w efekcie swobodne spotkanie dwóch żywiołów o nieposkromionej muzycznej i wokalne fantazji. Wrażenie bliskości nie może być całkowitym zaskoczeniem, jeśli zważyć na bogatą galerię Rossinowskich bohaterów w repertuarze śpiewaczki. Jednak

świeżość i wyobraźnia – a niekiedy może nawet i cierpliwość, z jakimi Aleksandra Kurzak podchodzi do olśniewającego, ale przecież i wyjątkowo kapryśnego geniuszu Gioacchino Rossiniego, sprawiają że płyta brzmi tak odmiennie od tego jak Mistrz z Pesaro bywa niekiedy traktowany. Relację tą zdają się świetnie rozumieć – jeśli nawet nie zawsze dzielić – Pier Giorgio Morandi i muzycy Sinfonii Varsovii.

Program arii i scen *Bel raggio* jest odważny, a zarazem spójny i przemyślany. Aleksandra Kurzak daje w nim dwa portrety roziskrzonych temperamentem bohaterki komedii Rossiniego. Swą Rozynę i Fiorillę pozostawi jednak w towarzystwie Artura Rucińskiego – który będzie się starał sprostać lekkiej, farsowej konwencji – by sama tym swobodniej skupić się na przesunięciu akcentu nagrania na heroiny dzieł typu seria. A Rossinowskiej narracji strzegą tutaj trzy Matyldy spod znaku melodramma. Pierwszeństwa wśród nich nie sposób odmówić Pani di Shabran – stanowiącej ważne osiągnięcie śpiewaczki z londyńskiej Opery Królewskiej Covent Garden. Precyzyjną artykulacją, niezwykłą lekkością frazowania i kryształowo czystym wykonaniem koloraturowych ozdobników, solistka dowodzi wszak tkiwości szczególnej dla tej – mniej znanej – postaci. Jej imienniczka z *Wilhelma Tella* pozbawiona została wprawdzie oryginalnej francuskiej dykcji, podbija jednak serce słuchacza liryzmem uszlachetnianym bezszelestnie osiąganymi nagłosowymi dźwiękami fraz. Osobliwa jest w tym gronie obecność Matyldy z *Elżbiety, królowej Anglii* – bohaterki drugiego planu, o nieco mniej interesującej wokalne powierzchowności. Jednak srebrzysty sopran Aleksandry Kurzak dodaje jej nutom blasku, przed którym charakter i kondycja niejednego współczesnego ucieleśnienia tytułowej heroiny zmuszone byłyby zapewne ustąpić. Uwagę warto obdarzyć również arię Aldimiry z opery *Sigismondo*. Śpiewaczka wyciągając Rossiniemu na światło dzienne część twórczości

niechętnie przez niego samego wspomianą, prezentuje słuchaczowi wykonanie, które czyni z niej perłę belcanta urody wyjątkowej. Przy okazji robi z niej prezent polskiemu odbiorcy, gdyż klejnot ów upuścił Rossini może bezwiednie, w typowym dla siebie twórczym pośpiechu, w absurdalną historyjkę z męznym Zygmuntem – królem Polski – w tytule i konfliktem z Węgrami cudem niemal zażegnanym...

I tylko otwierająca album słynna aria Semiramidy jako obietnica na przyszłość, brzmi dzisiaj jeszcze odrobinę na wyrost. Jeśli wykonaniu patronuje chłodny geniusz Joan Sutherland, to jego materializacji należy dopatrywać się raczej w podobnym rozłożeniu akcentów deklamacyjnych, aniżeli w odwzorowaniu mistrzowskiej girlandy zdobień, któremu brakuje skończonej perfekcji, z jaką realizowała je „Koloratura stulecia” (porównanie z zapisem arii na płycie *The Art of the Prima Donna* z 1960 r. powinno rozwiać wątpliwości). Podniosłą atmosferę wielkiej sceny psuje też dojmująca nieobecność dam dworu babilońskiej królowej, co w perspektywie całego zapisu wygląda tak, jak gdyby chór spóźnił się na nagranie. Szkoda, bo obecność śpiewaków warszawskiej formacji wokalne w dalszych fragmentach sprawdziła się zupełnie nieźle, a partytury Rossiniego mają to do siebie, że bez wykonania z udziałem chóru szybko więdną.

Godne odnotowania na konie jest, że mikrofon studia nagraniowego nie wydaje się szczególnie pomagać sopranowi Aleksandry Kurzak. I bez tego jednak głos artystki – skądinąd stworzony wprost dla teatru operowego, gdzie odnajduje najdoskonalszy swój kształt – zachwyca i rozbudza pragnienie słuchania tej płyty. Ono też – pomimo sformułowanych zastrzeżeń – przesądza o wysokiej nocie dla *Bel raggio*.

Damian Sowa



FRANCISZEK SCHUBERT
Sonata D 845, Wandererfantasie D 760, 4 Impromptus D 935, Moments musicaux D 780
 Paul Lewis, fortepian

Harmonia Mundi HMC 902136.37 • w. 2012, n. 2011 • 123'13"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Paul Lewis nie daje o sobie zapomnieć i z imponującą regularnością ukazują się w jego macierzystej wytwórni Harmonia Mundi kolejne albumy z jego udziałem. Do niedawna nagrywał intensywnie dzieła Ludwiga van Beethovena, co wzbudziło entuzjazm krytyki i słuchaczy. Równie ważną pozycję w działalności angielskiego mistrza klawiatury stanowi także twórczość Franciszka Schuberta, by przypomnieć chociażby krążki z tenorem Markiem Padmorem w słynnych cyklach pieśni oraz płyty z ostatnimi *Sonatami fortepianowymi*. W roku 2011 artysta rozpoczął dwuletnie, szeroko zakrojone, międzynarodowe tournée, poświęcone właśnie muzyce autora *Podróży zimowej*, pochodzącej z ostatnich sześciu lat jego życia. Fonograficznym refleksem owego przedsięwzięcia, aczkolwiek jako produkcja studyjna, jest nowa seria albumów z tym repertuarem, będąca wielkim sukcesem artystycznym i nadzwyczajnym osiągnięciem Paula Lewisa.

Z wielką przyjemnością wysłuchałem intrygujących kreacji pianisty w bardzo dobrze dobranym i świetnie wykonanym programie. Miał w nim okazję nie tylko pokazać wielkie bogactwo muzyczne wybranych kompozycji, ale i wszechstronność swojej sztuki wykonawczej. Punktem centralnym każdego z dwu krążków są utwory większego kalibru, jeśli chodzi o czas ich trwania oraz budowę

formalną. *Sonata a-moll* D 845 brzmi niezwykle przejmująco, odznacza się zadziwiającą kombinacją dramatyzmu i liryzmu, wspaniale pokazanych przez Lewisa. Jawi się on nie tylko, co najważniejsze, jako wśmienity muzyk, ale też jako wirtuoz, pokonujący techniczne trudności *Fantazji C-dur* D 760, wobec których bezradny był nawet sam autor. Dzieło to naprawdę imponuje świeżością, pianistycznym blaskiem, a pianista sprawdza się w roli architekta – kreatora, myślącego w kategoriach klarowności konstrukcji całości i logiki narracji. Artysta wnika w jego sens, eksponując walory, głębię i siłę. Kreacja jest spójna i wciągająca, co zresztą odnosi się do wszystkich wykonanych na krążkach kompozycji, również zbiorów miniatur, choć może nie jest to najwłaściwsze określenie, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, iż niektóre pozycje z *Impromptus* D 935 czy *Moments musicaux* D 780 trwają nawet 6-11 minut. Doskonale znane utwory wytrzymują w ujęciu Anglika porównanie z licznymi, konkurencyjnymi nagraniami z przeszłości, a co więcej, stanowią klasę samą w sobie, punkt odniesienia dla kolejnych mistrzów klawiatury. Całość występu pianisty zasługuje na najwyższe pochwały. Idealnie dobrane tempa i perfekcyjna charakterystyka wyrazowa wszystkich zaprezentowanych utworów, będących prawdziwą kwintesencją romantyzmu w muzyce, muszą budzić zachwyt. Iłże tu piękna, poruszająca ekspresja, żywo przemawiających do odbiorcy! Miłośnicy twórczości Schuberta, do których się zaliczam, natychmiast pokochają te wysmakowane kreacje, łączące muzykalność i wyrafinowanie w najlepszym gatunku. Pianista zachwyca też czysto warsztatowymi walorami gry, czaruje dźwiękiem, zróżnicowaniem brzmienia instrumentu, fantastyczną kulturą gry, odpowiednim dawkowaniem emocji, oddanych najwłaściwymi środkami.

Jestem pod wielkim wrażeniem dwupłytkowego albumu Harmonii Mundi z przepiękną, nastrojową, porywającą muzyką fortepianową wielkiego austriackiego kompozytora, która jest w

stanie zachwycić każdego, a na pewno wszystkich słuchających sercem. Paul Lewis po raz kolejny udowadnia, że jest jednym z najwybitniejszych artystów swojego pokolenia i nie można ignorować jego płytowych osiągnięć.

Paweł Chmielowski



FRANCISZEK SCHUBERT
Sonaty fortepianowe
 Światosław Richter, fortepian
 Praga Digitals PRD/DSD 350 063 • w.
 2012, n. 1952/62/75 • SACD, 79'19"

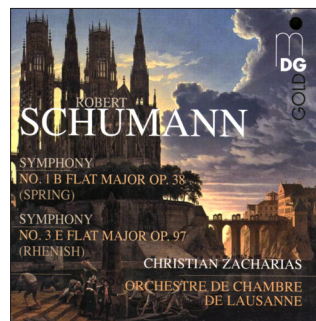
Muzyka21
 płyta miesiąca

Wytwórnia Praga Digitals przypomina kolejne skarby z bogatej i różnorodnej spuścizny Światosława Richtera. Tym razem otrzymujemy dwie sonaty fortepianowe Franciszka Schuberta i, jako uroczy naddatek, *Impromptu As-dur* op. 90 nr 4 tegoż twórcy. Program płyty otwiera *Sonata fortepianowa B-dur* D 960, ostatnie Schubertowskie arcydzieło tego gatunku, w nagraniu Richtera dokonany 24 września 1972 r. Zadziwiają i zachwycają mnie interpretacje tego dzieła proponowane przez rosyjskich pianistów. Mam tu na myśli zwłaszcza Marię Yudinę i Światosława Richtera właśnie. Sposób, w jaki rozpoczynają oni utwór: powolny i głęboko natchniony, stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych punktów ich kreacji. Richter nie jest co prawda aż tak ekscentryczny i powolny jak Yudina, aczkolwiek w proponowanym na omawianej płycie wykonaniu, czasy trwania poszczególnych części dzieła są nieznacznie dłuższe, aniżeli w innym znanym mi jego nagraniu (z 31 listopada 1961 r.). Powolny początek pozwala na jeszcze doskonalsze rozwinięcie myśli w przetworzeniu części, na uwydatnienie kontrastu, uka-

zanie bogactwa wyrazowego i emocjonalnego Schubertowskiej muzyki! Dużą wagę przywiązuje Richter do architektoniki tej części, tworząc jakby miniaturową symfonię. Znakomite jest także *Andante sostenuto*: pełne spokoju i powagi, wykonane w modlitewnym wręcz skupieniu, doskonale rozwijające się. To bardzo filozoficzna interpretacja! Z kolei w *Scherzu*, wykonanym w szybkim tempie, z dużą starannością i precyzją, a także z uwydatnioną warstwą rytmiczną, Richter doszukuje się polifonii. Część ta pod jego palcami przypomina muzykę Bacha... Arcyinteresująca kreacja! Wiele precyzji, poszukiwania polifonii i doszukiwania się Bachowskiego rodowodu, pozostało w interpretacji części czwartej. W jej najbardziej burzliwych momentach możemy odkryć Schubertowskie fascynacje Beethovenem. Bach i Beethoven w wydaniu Schuberta – cóż za niezwykle połączenie! Otrzymujemy zatem w całości bardzo spójną i konsekwentną wizję, a przy tym interpretację pełną niezwykłych pomysłów i ze wszech miar znakomitą. *Impromptu As-dur* op. 90 nr 4, zarejestrowane 10 czerwca 1956 r., pomimo lekkiego charakteru, pod palcami Richtera posiada w sobie coś melancholijnego, tragicznego, element cierpienia. W *Sonacie A-dur* D 664 zarejestrowanej w czerwcu 1962 r., Światosław Richter prezentuje interpretację refleksyjną, utrzymaną raczej w powolnych tempach. Część pierwsza jest wrzuszająca i pełna intymności, druga – niedopowiedzeń, magii, a przy tym głęboko retoryczna, trzecia zaś – lekka i zwiewna, ale, gdy trzeba – burzliwa zawsze jednak prezentująca klasyczne, wyrównane proporcje.

To znakomita płyta prezentująca wielkie interpretacje, które do dziś nie straciły nic ze swej niezwykłości i świeżości.

Łukasz Kaczmarek



ROBERT SCHUMANN
Symphonie nr 1 i 3
 Orchestre de Chambre de Lausanne • Christian Zacharias, dyrygent

MDG 940 1772-6 • w. 2012, n. 2012 • SACD, 66'34"

★★★★

Dla drugiego woluminu symfonii Roberta Schumanna pod dyrykcją Christiana Zachariasia nie mam tylu słów uznania, co dla pierwszego. Chociaż koncepcja dyrygenta w zasadzie nie zmieniła się, jego sposób potraktowania I i III Symfonii trudno nazwać w pełni satysfakcjonującym. Zacharias widzi tutaj (w jeszcze większym stopniu, aniżeli w przypadku interpretacji prezentowanych w woluminie 1.) w Schumannie klasyka: spadkobiercę w linii prostej Haydna i Mozarta. Stąd jego wykonania pełne są znakomitej lekkości i przejrzystości, ale też klasycznych proporcji, pewnego umiarkowania, a co gorsza, emocjonalnej lakoniczności. Stąd dyrygentowi nie udaje się wykręsać z I Symfonii „Wiosennej” całej lawiny radosnych uczuć, o co przecież chodziło Schumannowi (a do czego odwołuje się tytuł dzieła). Może też, zważywszy na bardzo niewielki skład Orkiestry Kameralnej z Lozanny, tempa powinny być szybsze, żwawsze, zwłaszcza w przypadku części szybkich. Za to części wolne obu Symfonii są piękne i wrzuszające (urzekające, pełne delikatności i intymności *Larghetto* z I Symfonii). Część czwarta I Symfonii, *Allegro animato e grazioso*, jest bardziej gładko niż animato. Muzyka wartko tutaj płynie i cieszy lekkim charakterem, jednak dyrygentowi nie udaje się porwać słuchacza w takim stopniu, w jakim uczynił to Sergiusz Kusewicz z Bostończykami w swym nagraniu z roku 1939, albo nawet Sir Neville Marriner, którego

rejestracja wszystkich symfonii Schumanna dla wielu pozostaje najlepszą. III Symfonia *Es-dur „Reńska”* pod batutą Zachariasia nieco rozczarowuje. Pierwsze *Lebhaft* brzmi dobrze: wyrównane, klasyczne, lecz także pięknie epickie. Nudzi mało wyraziste i niemrawe *Scherzo*. Podobnie można powiedzieć o *Nicht schnell*. Bardzo interesująco brzmi za to *Feierlich*. Utrzymane jest w mrocznym i tajemniczym nastroju, z kapitalnym początkowym pizzicatem smyczków. Dalej też jest ciekawie: prowadzenie poszczególnych planów orkiestrowych, współgranie poszczególnych sekcji orkiestry jest tutaj fenomenalne! Ale finał III Symfonii, *Lebhaft*, wypada niestety blado i nudno: tym razem koncepcja Zachariasia zawiodła. Jest to chyba najslabszy punkt płyty. W całości jednak, należy podziwiać konsekwencję dyrygenta, który przedstawia mocno przemyślane wizje, momentami okazujące się w pełni pożądane, momentami – mniej adekwatne. Gra Orkiestry Kameralnej z Lozanny jest zawsze znakomita: czysta, klarowna, a brzmienie zespołu – piękne i zróżnicowane. To z pewnością wartościowa płyta, chociaż ustępująca tym najlepszym kreacjom.

Łukasz Kaczmarek

DYMITR SZOSTAKOWICZ
Symfonia nr 7
 Mariinsky Orchestra • Valeir Gergiev, dyrygent
 Mariinsky MAR0533 • w. 2012, n. 2012 • SACD

Muzyka21
 płyta miesiąca

Jesteśmy świadkami realizacji dwóch znakomitych cykli symfonii Dymitra Szostakowicza, powstających równocześnie. Dla Naxosu nagrywa je Wasyl Petrenko z Królewską Orkiestrą Filharmoniczną z Liverpoolu, o czym staramy się regularnie informować Czytelników, zamieszczając recenzje kolejnych albumów. W Petersburgu przezeń Teatr Maryjski we własnym wydawnictwie płytowym publikują swoje znakomite nagrania rosyjskiego repertuaru, wśród

których wyróżniają się właśnie kreacje muzyki autora *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*. Polaryzują krytykę i słuchaczy, wywołują polemiki, lecz nie pozostawiają nikogo obojętnym. Tak też będzie z najnowszym albumem zawierającym *VII Symfonię C-dur* op. 60 „*Leningradzka*”. Jedni będą mu wytykać wady, ekscentryzm dyrygenta, inni, w tym i ja, zasypią go pochwałami, wyrażającymi entuzjazm dla doprawdy niezwyklej interpretacji Gergiewa i Orkiestry Teatru Maryjskiego.

Od pierwszych dźwięków uwagę odbiorcy zwraca stosunek do czasu. Na okładce widnieje informacja o łącznym czasie trwania albumu: 82'21" (dla Polskiego Radia rzecz niewyobrażalna, skoro na wydanie projektu zawierającego mniej niż godzina potrzebuje aż dwóch kompaktów). Jest to poważna różnica nie tylko w porównaniu ze standardowymi wykonaniami trwającymi zwykle 10 minut krócej, ale i w stosunku do poprzedniego nagrania Gergiewa (Philips) czy monumentalnych wizji Leonarda Bernsteina (DG) lub Bernarda Haitinka (Decca). Fakt ów ma jednak swoje głębokie uzasadnienie: spokojniejsze tempa bardzo dobrze uwypuklają całe bogactwo fakturalne, instrumentacyjne, a przede wszystkim emocjonalne, potężnej partytury. *Leningradzka* w takim ujęciu jest niekwestionowanym arcydziełem, wstrząsającym odbiorcą swoim ładunkiem wyrazowym; traktują ją tylko jako dźwiękową ilustrację wojny z charakterystycznymi efektami dźwiękowymi, pewną bombastycznością i propagandowo-ideową zawartością, muszą się niestety rozczarować. Gergiew, za co jestem mu bardzo wdzięczny, pokazuje najśłynniejszą *Symfonię Szostakowicza* jako perłę muzyki absolutnej, wiecznie aktualnej i przekonującej mistrzostwem konstrukcji oraz głębią.

Imponuje forma Orkiestry Teatru Maryjskiego, słychać tu jej wszystkie walory, a dzięki dobrej realizacji technicznej nagrania i zwolnieniu tempa, realizacja zapisu nutowego w całej swojej postaci jest wyjątkowo pełna i konsekwentna, co dotyczy przede wszystkim szeroko zakrojonej części pierwszej. Nie nudzi, co więcej, jest bardzo logiczna i

zrozumiała dla słuchacza. Dwa kolejne ogniwa są muzyką refleksyjną i wzruszającą, gdzie tak ważny i potrzebny jest oddech przed dramatycznym, pełnym pasji finałem. I tu Gergiew kreuje zupełnie nową jakość, choć znajduje się krytycy podnoszący fakt, iż druga część brzmi zbyt wolno i nie jest już właściwie scherzem (*Moderato, poco allegretto*). Następujące po nim *Largo* głęboko porusza słuchaczem za sprawą lamentacyjnego, żalobnego charakteru, ze wspaniale brzmiącymi instrumentami dętymi. Znakomite zrozumienie struktury muzycznej przez orkiestrę i dyrygenta idzie w parze z idealnym wręcz wyczuciem nastrojów i tragicznego wymiaru kompozycji. Ostatnia część, rozpoczęta tajemniczo tremolem kotłów i krótkimi motywami przekształcanymi następnie w dalszym przebiegu, wybuchu wkrótce heroicznymi zmaganiem całej, ogromnych rozmiarów, orkiestry. Ich zwieńczenie w triumfalnej kodzie nie jest wg mnie oznaką zwycięstwa, podobnie jak analogiczny fragment *Piątej*, co wydaje się być zgodnym z poglądem wyrażonym przez samego kompozytora.

Niniejsza kreacja wywiera niezapomniane wrażenie na słuchacza, pozwalając mu spojrzeć inaczej na utwór doskonale znany z dziesiątek innych interpretacji. Preferuję nagrania Leonarda Bernsteina (DG), Bernarda Haitinka (Decca), Jurija Aronowicza (Profil), Marissa Jansonsa, a przede wszystkim Paavo Berglunda (EMI), lecz do ich grona bez wahania dołączam absolutnie wyjątkową i przekonującą wizję Orkiestry Teatru Maryjskiego pod dyktando Walerego Gergiewa. Udowadniają swój prymat w tym repertuarze na współczesnej scenie muzycznej, stawiając bardzo wysoko poprzeczkę konkurentom. Mnie omawiany album zachwycił i choć być może będę w mniejszości, gorąco go rekomenduję miłośnikom nieśmiertelnej twórczości Dymitra Szostakowicza oraz wielkich osiągnięć dyrygenckich jako pozycję, wobec której nie można przejść obojętnie.

Paweł Chmielowski

GIUSEPPE VERDI

Arie i sceny z oper: *Rigoletto*, *Nieszpory sycylijskie*, *Trubadur*, *Lombardczycy na pierwszej krucjacie*, *Aida*, *La Traviata*, *Makbet*, *Messa da Requiem*, *Bal maskowy*, *Don Carlo*.

Piotr Beczała, tenor; Ewa Podleś, kontralt; Karol Kozłowski, tenor; Mariusz Kwiecień, baryton • Polska Orkiestra Radiowa

Orfeo C 865 131 A • w. 2013, n. 2011/12 • 68'00"

Muzyka21
płyta miesiąca

Najpierw zwraca uwagę tytuł albumu Piotra Beczały – *Po prostu Verdi*. Nieprzypadkowo samo jego brzmienie wydaje się obiecujące. Artysta wypełniając bowiem program zapisu od pierwszego do ostatniego numeru znakomitym śpiewem, prezentuje bohaterów Verdiego w wyraznie teatralnej formule. Ograniczając liczbę arii-hitów napisanych na tenorowy instrument, oddaje tym samym miejsce kluczowym dla rysunku postaci fragmentom dzieła. Nie dla banalnego efektu zdaje się mierzyć w bohaterów swoim wysokim C, które nie chybia zresztą celu, lecz aby pokazać ich w węzłowych sytuacjach operowego żywota. Ów związek z teatrem wzmacnia także wykonanie recytatywów wprowadzających słuchacza głębiej w narrację postaci. Jest to więc jeden z tych rzadkich okazji wydawniczych, na kształcie którego wyczucie sceny operowej zaważyło do tego stopnia, że w wiarygodny sposób udało się uchwycić w nagraniu coś z atmosfery właściwej audytorium.

Koncepcja zapisu pozwoliła artyście w miniaturze fragmentu dzieła zawrzeć interesujący – a niekiedy też odbiegający od wyobrażeń – portret bohatera. Tak więc reprezentacją obecności Księcia z *Rigoletta* stanie się nie słynna pieśń o niestałości kobiecej duszy, lecz wykonanie arii *Parmi veder le lagrime* z II aktu opery. We fragmencie tym śpiewak zdradza, niczym rysę na szkle, drgnienie sumienia na płaskiej kondycji bezwzględnej uwodziciela. Dość dodać, że w centralnej części nagrania umieszczona została obszerna

scena Manrika i Azuceny z II aktu *Trubadura* – *Soli or siamo*, poprzez *Condotta ell'era in ceppi* starej cyganki, dalej *Non son tuo figlio* i *Mal reggendo all'aspro assalto*, aż po *Inoltra il piè*. Tenor ustępuje w niej pierwszeństwa kultowemu kontraltowi Ewy Podleś, którego pierwotna siła oddziaływania trawi wysokim płomieniem obłędu umysły matki i syna... a także zmysły słuchacza. Wytchnienia temu ostatniemu dostarczy śpiewak w kontemplacyjnym solo *Ah! si ben mio coll'essere* (z aktu kolejnego), które pojawia się w miejscu spodziewanej stretty (nie zawahałby się jej użyć zapewne niejeden śpiewak), pogłębiając jednocześnie wizerunek postaci. Podobne przesunięcia akcentów interpretacyjnych odbiorca ma szansę zaobserwować przy pozostałych wyborach Piotra Beczały. Wobec powyższego nie pozostaje nic innego, jak dodać jedynie, że pomiędzy dobrze znanym repertuarem, który dominuje w programie albumu, artysta przypomina również dzieła nieslusznie rzadko wykonywane. Żarliwym wykonaniem arii Henri'ego *Ó jour de paine* z *Nieszporów sycylijskich* artysta dowodzi przeciw potencjału, jeśli nie geniuszu, jaki drzemie w partyturze Verdiego.

Na przestrzeni całego zapisu – zrealizowanego w dwóch sesjach studyjnych z lat 2011 i 2012 – solista demonstruje instrument oznaczony liryczną sygnaturą z pewną predylekcją ku bohater-skiemu i dramatycznemu formatowi. Jest to głos miękki, giętki, o bogatym rejestrze barwnym, płynący szerokim i pewnym swego oddziaływania strumieniem w całej rozpiętości skali – jednym słowem: tenor iście Verdiowski. Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia oddycha tym samym tętnem, którym pulsują partytury Verdiego.

Piotr Beczała zapraszając do udziału w nagraniu Ewę Podleś i Mariusza Kwietnia (z którym wspaniale zrealizował strzelisty akt przymierza dwóch męskich głosów w duecie *Dio, che nell'alma infondere* z *Don Carlota*), wskazał jednocześnie trzy czwarte wymarzonej obsady takich dzieł Verdiego jak *Trubadur* czy

Bal maskowy. Wyobrażenie o scenie operowej, od czego nagranie to nie przestaje być ani przez chwilę wolne, sprawia, że czasy legendarnych obsad wydają się być jakby na wyciągnięcie ręki... To chyba najwspanialszy prezent, jaki publiczność mogłaby otrzymać w dwusetną rocznicę urodzin kompozytora.

Damian Sowa

Różne

MARTHA ARGERICH AND FRIENDS Live from Lugano 2011

EMI Classics 6 44701 2 • w. 2012, n. 2011 • 225'40"

★★★★★

Wytwórnia EMI Classics już od jakiegoś czasu wydaje albumy dokumentujące muzyczne wydarzenia na letnim festiwalu Progetto Marta Argerich w szwajcarskim Lugano. Zainaugurowany w roku 2002, jest autorskim projektem słynnej pianistki, która w towarzystwie młodych i starszych artystów wykonuje muzykę kameralną i instrumentalną. Świetny dobór repertuaru, głośne nazwiska oraz wybitne dokonania wykonawcze są magnesem przyciągającym międzynarodową publiczność ceniącą zarówno niebanalne kreacje, jak też osobę czy działalność inicjatorce wspomnianej imprezy.

Jest ona nadal w bardzo dobrej formie, o czym świadczy trzy płytowy album, poświęcony festiwalowi z roku 2011, z silnym wątkiem polskim zresztą. Absolutną sensacją jest fakt wykonania i opublikowania na kompakcie wspaniałego *Kwintetu fortepianowego g-moll* Juliusza Zarębskiego, kompozycji jak mało która zasługującej na intensywną światową promocję, w czym prezentowane wydawnictwo, mam nadzieję, pomoże. Jego słuchanie jest wspaniałym doznaniem za sprawą samej Argerich i pozostałych wykonawców (Dora Schwarzberg, Lucia Hall, Lida Chen, Gautier Capuçon), grających z pasją, entuzjazmem, wielkim przekonaniem o nadzwyczajnej wartości tego arcydzieła, będącego odkryciem i wspaniałą niespodzianką

dla wszystkich miłośników kameralistyki! Główna bohaterka omawianego wydawnictwa wraz ze swoją „etatową” partnerką, Lilią Zilberstein sprawiła mi wiele satysfakcji również w *Concerto pathétique* Franciszka Liszta oraz *Koncertie G-dur* Maurycego Ravela. Argentynka często wykonuje i nagrywa ów utwór i choć może znajdzie się więcej miłośników jej starszych kreacji, np. tych dokonanych dwukrotnie z Claudiem Abbado dla Deutsche Grammophon, ja bardzo doceniam najnowszą fonograficzną wersję słynnej kompozycji, dokonaną przez artystkę z towarzyszeniem Orkiestry Szwajcarii Włoskiej pod dyktando Jacka Kasprzyka. Wyśmienite partnerstwo muzyczne podparte wieloletnim doświadczeniem i współpracą, bardzo przysłużyło się *Koncertowi*, brzmiącemu świeżo, przekonująco, wręcz porywająco, a nawet zabawnie (finałowe dialogi i gonitwy między solistką a muzykami z sekcji dętej). Bardzo spodobały mi się również *Utwory fantastyczne* op. 73 Roberta Schumanna z udziałem wiolonczelisty Gautiera Capuçon, pełne romantycznej ekspresji i pięknego, nasyconego brzmienia, rzadko wykonywana *Sonata F-dur* KV 597 Wolfganga Amadeusza Mozarta wykonana na cztery ręce z Cristiną Marton, *Sonata skrzypcowa G-dur* op. 30 nr 3 Ludwiga van Beethovena, którą grał z Argerich inny z braci Capuçon, wiolinista Renaud. Swego rodzaju wizytówką pomysłodawczyni przedsięwzięcia okazał się *Walc* Ravela, zaprezentowany ze swoim rodakiem, Sergio Tiempo. Pozostałe kreacje, bez udziału pianistki, również zasługują na wielkie uznanie, by wspomnieć natchnione *II Trio eligijne* Sergiusza Rachmaninowa, *Trio C-dur* XV:27 Józefa Haydna czy niewątpliwie rarytas – *suita Czeriomuszki* op. 105 Dymitra Szostakowicza, tym razem w wersji na trzy fortepiany.

Miłośnicy muzyki kameralnej oraz instrumentalnej z pewnością powinni sięgnąć po trzy płytowy album EMI, pełen wybitnych wykonawczych kreacji w świetnym repertuarze, starannie wydany i na bardzo dobrym poziomie technicznym. Jako zapis wydarzeń na

festiwalu Progetto Marta Argerich jest nadzwyczajną pozycją fonograficzną.

Paweł Chmielowski

BRONISŁAW GIMPEL

Koncerty i sonaty skrzypcowe

Audite 21.418 • w. 2012, n. 1954-1957 • 181'21"

★★★★★

Polski skrzypek Bronisław Gimpel (1911–1979) należy do najwybitniejszych artystów XX w. Nie tak dawno ukazała się płyta Polskich Nagrań, przypominająca jego znakomite kreacje w kompozycjach Henryka Wieniawskiego. Na rynku chyba wciąż obecny jest też 5-płytowy boks Polskiego Radia poświęcony Władysławowi Szpilmanowi. Dwie z płyt wchodzących w jego skład prezentują nagrania Bronisława Gimpela: w duecie ze Szpilmanem oraz jako członka Kwintetu Warszawskiego. A dziś otrzymujemy trzy płytowy album znanej m.in. z niezwykle wartościowych i starannych wydawnictw nagrań historycznych wytwórni Audite. Są to radiowe berlińskie rejestracje Gimpela.

Pierwsza płyta zawiera trzy koncerty skrzypcowe. Zarejestrowany w roku 1955, *Koncert skrzypcowy d-moll* Jeana Sibeliusa, w którym Bronisławowi Gimpelowi towarzyszy Orkiestra RIAS pod dyktando Fritza Lehmana, jest z pewnością jednym z najznakomitszych nagrań tego dzieła. Bronisław Gimpel odnajduje idealne proporcje pomiędzy pierwiastkiem lirycznym i intelektualnym a wirtuozowskim. Trudno powiedzieć, czy jego kreacja jest bliższa szczerzej i pełnej prostoty wizji Ginette Neveu, czy fajerwerkowej Jaschy Heifetza. Gimpel jest wirtuozem pierwszej klasy, jednak w jego interpretacji *Koncertu* Sibeliusa dominuje element liryczny. Wspaniała kreacja! To samo można powiedzieć o wykonaniu *II Koncertu skrzypcowego* op. 61 Karola Szymanowskiego, utrwalonym w roku 1957, z Radiową Orkiestrą Symfoniczną w Berlinie pod batutą Artura Rothe: z jednej strony klasycznym, z drugiej – pełnym magii. To bardzo piękna interpretacja, liryczna i nie pozbawiona emocji. Bardzo

dobre jest także, pochodzące z 1954 r., wykonanie *II Koncertu skrzypcowego d-moll* Henryka Wieniawskiego, w którym Gimpelowi towarzyszy Orkiestra RIAS pod dyktando Alfreda Gohlkego. Tu jednak przydałoby się może nieco więcej ognia.

Druga i trzecia płyta albumu, zawierają sonaty skrzypcowe: wszystkie nagrane w roku 1955 z pianistą Martinem Krause. Ten mało dziś znany artysta okazuje się znakomitym muzycznym partnerem, doskonale sprawdzającym się w muzyce kameralnej, dysponującym szlachetnym dźwiękiem i prezentującym dużą muzykalność. Interpretacja *Sonaty skrzypcowej A-dur* D 574 Franciszka Schuberta przywodzi na myśl legendarną kreację Fritza Kreislera i Sergiusza Rachmaninowa: wykonanie jest pełne uroku, bardzo stylowe, a przy tym iście „wiedeńskie”. Znakomite są także sonaty skrzypcowe Feliksa Mendelssohna (*f-moll* op. 4) oraz Roberta Schumanna (*a-moll* op. 105). Kto wie, czy najdoskonalszym punktem albumu nie jest jednak zjawiskowa interpretacja *Sonaty skrzypcowej* Leoša Janáčka! Uroczę dopełnienie płyty stanowią *Sonata skrzypcowa g-moll „Didone abbandonata”* op. 1 nr 10 barokowego mistrza skrzypiec Giuseppego Tartiniego (wykonana w odpowiednio wirtuozowskim stylu) oraz kompozycja Karola Rathausa *Pastorale et Danse* op. 39. Zestawiając oba te wykonania, zadziwiać może uniwersalność Bronisława Gimpela, który świetnie się sprawdza zarówno w muzyce baroku, jak i sobie współczesnej. Wielki artysta!

Dźwięk wszystkich rejestracji jest fantastyczny, a komentarz w książeczce rzetelny. To bezcenny dokument i świadectwo wielkiej sztuki, która się nie starzeje!

Łukasz Kaczmarek

WALTER NORRIS & LESZEK MOŹDŻER The Last Set Live at the A-Trane

ACT Music 9540-2 • w. 2012 • n. 2008 • 49'52"

★★★★★

Po raz pierwszy spotkali się kilkanaście lat temu. Młody chło-

pak z Polski, zafascynowany jazzem, ale i w ogóle muzyką, pianista u progu drogi twórczej, owładnięty wyjątkową pasją. I starszy o czterdzieści lat gentleman, Amerykanin mieszkający w Niemczech, doświadczony muzyk, kompozytor, istny wyjadacz wszystkiego, co związane z jazzem, fortepianem, improwizacją. Uczeń i mistrz, jednym słowem.

Ale mistrzów – ważnych i ważniejszych – Leszek Możdżer ma w muzycznym życiorysie bardzo wielu. Nie szukałabym syndromów, konotacji ani żadnych innych zagmatwanych językowo porównań jego muzyki z twórczością legend jazzu. To nie takie proste, choć na pewno kuszące, jak w przypadku Chopina i jego nawiązań do Kalkbrennera czy Hummła, związków Haydna z Carlem Philippem Emanuelem Bachem czy poszukiwań Beethovena w Brahmsie. Współczesna teoria muzyki uwielbia takie wycieczki personalne i właściwie każdy kompozytor swoje muzyczne drzewo genealogiczne, prędzej czy później, dostanie w prezencie. Z Możdżerem jednak chyba tak łatwo nie pójdzie. Konia z rzędem każdemu, kto w nim znajdzie na przykład Makowicza, choć z pewnością był to jeden z jego pianistycznych wzorców. Oszalałająca wirtuozeria, która jest filarem improwizacji Adama Makowicza, u Możdżera stanowi jedynie jeden ze środków wyrazu, wcale nie kluczowy. Leszek skupia się na dźwięku, i w tym sensie zapewne bliżej mu do amerykańsko-berlińskiego mistrza, ale nawet między tymi panami nie znajdziemy chyba bezpośrednich podobieństw i estetyczno-muzycznych odniesień.

Fascynacja Możdżera muzyką Waltera Norrisa zaczęła się wcześniej, w latach 80. ubiegłego wieku, kiedy nastoletni Leszek usłyszał nagranie mistrza w Berlinie, w mieszkaniu kolegi. Dziesięć lat później poznał go na jednym ze swoich koncertów, w Instytucie Polskim w Berlinie. Tak rozpoczęła się przyjaźń, zadziwiająco trwała, jeśli wziąć pod uwagę różnicę dwóch pokoleń. „Rocznik trzydziesty pierwszy”, jak o Norrisie mówi Możdżer, fascynował przede wszystkim otwartością umysłu, życzliwo-

ścią, siłą i muzyczną pasją. W pianistyce – radykalnym językiem muzycznym i intensywnością brzmienia. Patrząc pod tym kątem można zapewne nazwać Możdżera spadkobiercą berlińskiego mistrza, choć intensywność i koloryt jego muzyki pochodzą z nieco innej bajki. Dziś już nie wiadomo, który z nich pierwszy wpadł na pomysł połączenia tych dwóch intensywności we wspólnym występie. Miało być ich wiele, ale – z powodu słabego serca Norrisa – skończyło się na jednym, próbnym, w 2008 r. w berlińskim klubie A-Trane. Koncert, którego wysłuchało nie więcej niż osiemdziesiąt osób, został w ostatniej chwili zarejestrowany. W październiku 2012 r., w pierwszą rocznicę śmierci Waltera Norrisa, zapis ukazał się na płycie *The Last Set*.

Odważę się napisać, że to płyta wyjątkowa, ale niekoniecznie ze względu na muzyczne treści, a przynajmniej – nie wyłącznie. *The Last Set* to przede wszystkim hold, ukłon złożony mistrzowi, próba wydobycia na światło dzienne geniuszu, który za życia – wedle własnej woli – pozostawał w cieniu. Możdżer to nazwisko nośne, Norris – niekoniecznie. W Polsce nawet wśród muzyków pozostaje postacią nieznaną. Namawiając Siggiego Locha do wydania berlińskiego koncertu Możdżer chciał przybliżyć światu niezwykłą postać amerykańskiego pianisty – człowieka skromnego, nie zainteresowanego sławą czy szumną karierą, oddanego bez reszty muzyce i czynnego zawodowo do ostatnich dni. Norris zmarł w wieku 79 lat we własnym domu, w pełni sił twórczych, dając świadectwo światu, że upływ czasu nie musi oznaczać rezygnacji z aktywnego życia. Wyciągnięcie na światło dzienne nietuzinkowej sylwetki artysty było zatem istotnym powodem wydania *The Last Set* i to zamierzenie, dzięki własnej popularności, udało się Możdżerowi znakomicie.

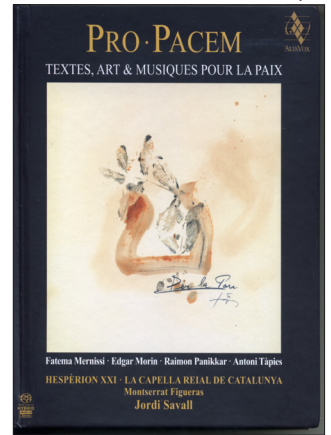
A co w samej muzyce? Poza kameralną, klubową atmosferą tchnącą z nagrania, przede wszystkim – skupienie na dźwięku, czyli to, co obydwu muzyków charakteryzuje najsilniej. Język muzyczny Norrisa dryfuje nieco

w stronę klasycznego jazzu, ze skłonnością do wieloplanowości i skomplikowanych układów tonalnych. Z kolei brzmienia Leszka Możdżera są bardziej przejrzyste, dźwięk na wskroś oryginalny, trudny do sklasyfikowania, po prostu – inny. W *The Last Set* te dwa typy fortepianowych faktur stapiają się w jednolitą całość, choć w tej spójnej estetycznie konstrukcji wyraźnie przecięć słychać charakterystyczne repetycje i ażurowe figuracje polskiego pianisty. Na krążku znajdziemy głównie kompozycje obydwu panów, zarówno te znane, jak i skomponowane specjalnie na potrzeby wspólnego koncertu. Ale jest też jeden ze standardów jazzowych – *Nefertiti*, autorstwa amerykańskiego saksofonisty Wayne’a Shortera, znanego m.in. z aktywnej współpracy z Milesem Davisem. To chyba najbardziej spójny brzmieniowo utwór w zestawie, łączący bogactwo melodii i gęstość brzmienia Norrisa z przejrzystą, filigranową strukturą improwizacji Możdżera. Klubowy, melodyjny, kojący styl Waltera najłatwiej za to rozpoznać w jego kompozycji *Reflective*, delikatnej harmonicznie i barwowo, zadumanej, refleksyjnej, o płynnej narracji muzycznej. Z utworów Możdżera wrażenie robi finałowe *Tsunami* – w początkowej fazie może odrobinę złagodzone estetyką Norrisa, ale i tak budzące olbrzymie emocje i jakby przytaczający niepokój, choć nie z taką mocą, jak w zestawie z Larsem Danielssonem i Zoharem Fresco. Siła tej kompozycji – niezależnie od wykonawczego składu – tkwi w prostocie tematu, w jego nieustannym wznoszeniu, w eskalacji jego brzmienia. Nie znam wersji, która nie poruszałaby najczulszych strun w duszy i nie powodowała wzruszeń.

Komu polecam tę płytę? Na pewno każdemu, kto ma ochotę na odrobinę muzycznej nostalgii w postaci kojącego, łagodnego jazzu. Każdemu, kto gustuje w delikatnej, subtelnej grze fortepianowych improwizacji. Każdemu, kto ciekaw jest efektu połączenia w jedno dwóch geniuszy, pianistów totalnych, muzyków skończonych. Wreszcie każdemu, kto chce dowiedzieć się, kim był i jak grał Walter Norris.

Fanów solowego, magicznego, czarującego dźwiękiem Możdżera jednak ostrzegam – w *The Last Set* go nie znajdziecie. Bo też nie miało go tam być.

Maria Wilczek-Krupa



PRO PACEM

Alia Vox AVSA 9894 • w. 2012 • SACD, 76'46"

Muzyka21
płyta miesiąca

Każdej nowej płycie Jordiego Savalla przyświeca Idea. W przypadku tej omawianej, idea jest wyjątkowo ważką: Pro Pacem. Ale czy o recenzowanej produkcji można mówić „tylko” jako o płycie? Nie. W istocie jest to bowiem książka (tak, licząca sobie 1192 strony książka!), do której dołączony jest muzyczny krążek. *Teksty, sztuka i muzyka na rzecz pokoju* – taki jest podtytuł omawianego dzieła. A zatem: zaczniemy od początku!

Otwieramy książkę i oto otrzymujemy trzy pocztówki z obrazami katalońskiego malarza Antoniego Tàpiesa (1923–2012), *Dla pokoju: Per la pau I, Per la pau II oraz Per la pau IV*, wszystkie pochodzące z roku 1984. Główną część książki stanowią jednak teksty. Pierwszy z nich wyszedł spod pióra Jordiego Savalla. Kataloński mistrz przywołuje w nim kilka cytatów: m.in. Erazma z Rotterdamu, Alberta Einsteina, a także z wstrząsającej wypowiedzi Setsuko Thurlowa, ocalałego z Hiroszimy. Słowa Erazma, wypowiedziane niemal 500 lat temu nie straciły nic ze swej aktualności. Wielki myśliciel mówił o wojnie, jako o tej, która „zawyczaj dotyka nie tych, którzy ją wypowiadają, lecz niemal

zawsze w największym stopniu zagraża niewinnym, biednym ludziom, którzy osobiście nie czerpią nic ze zwycięstw i porażek". Po tekście Savalla, następują dalej *Sztuka i społeczeństwo* Antoniego Tàpiesa, *Podstawowe lekcje edukacji przyszłościowej* francuskiego filozofa i socjologa Edgara Morina, *Pokój i interkulturowość* hiszpańskiego teologa Raimona Panikara, *Kowboj czy Sindbad?* marokańskiej pisarki Fatemy Mernissi oraz *Nowe wyzwania jako efekt przemieszczenia sił* portugalskiego polityka António Guterresa. Są to artykuły dotyczące fundamentalnych kwestii w życiu współczesnego (ale nie tylko!) człowieka: jego tożsamości, relacji do ludzi, do społeczeństwa, relacji do przyrody, do Boga, relacji do życia. Dotykają one filozofii, teologii, antropologii, polityki, etyki. Mówią o najwyższych wartościach: miłości, wiedzy, empatii i zrozumieniu. Wszystkie teksty zostały opracowane w ośmiu językach. Towarzyszą im wykazy statystyk – możemy z nich dowiedzieć się m.in. ilu ludzi zginęło w wieku XX tylko jako ofiary wojny... Wnioski są ponure, ale przede wszystkim stanowią przestrożę dla nas współczesnych.

I wreszcie pora powiedzieć co nieco o integralnym składniku tego wielkiego Savallowego dzieła: o płycie. Artyście zależało, aby w programie (podzielonym na trzy części) połączyć muzykę z różnych kręgów kulturowych Wschodu i Zachodu. I tak znalazły się tutaj anonimowe kompozycje sefardyjskie, utwory pochodzące z Armenii, Turcji, Indii, Izraela, Chin, Estonii, Grecji, Hiszpanii, Portugalii, Włoch, Anglii oraz Belgii. Nie zabrakło przepowiedni Sybilli zjawiskowo śpiewanych przez nieodżałowaną Montserrat Figueras, są utwory oparte na tekstach pochodzących z Koranu, Biblii Starotestamentowej, jak również chrześcijańskie psalmy. Bogatej mozaice kulturowej towarzyszy również mozaika dziejowa. Najwcześniejsze kompozycje pochodzą bowiem z II w. przed Chrystusem (*Pieśń Sybilli*), najbliższe naszym czasom zaś – z roku 2004. Co zatem konkretnego znajduje się na omawianej płycie? Po

Da Pacem Gillesa Binchoisa następuje wspomniana *Pieśń Sybilli*. Dalej słyszymy improwizację *Taksim* wykonywaną na tureckim instrumencie kemencze (rodzaj liry). Trzy kolejne utwory zestawione ze sobą stanowią nie lada mieszaną kulturą. Są to pieśń ze słowami zaczerpniętymi z Koranu, hymn bizantyjski oraz pieśń żydowska – wszystkie w autentycznych wykonaniach; coś niesamowitego! Część pierwszą programu wieńczy *Flavit auster* z Kodeksu Huelgas oraz instrumentalny *Planctus*. Drugą część otwiera motet *Da pacem* Josquina des Prés. Po nim następuje instrumentalne *O Mater Mundy*. Dalej słyszymy przepiękną zaśpiewaną przez Montserrat Figueras, anonimową *Senhora del mundo*. Wspaniale potężnie brzmi *Da Pacem* Hieronimusa Parabosco, kontrastując z 5-głosowym, instrumentalnym *Lawdes Deo* Christophera Tye. Po anonimowej pieśni sefardyjskiej, śpiewane ponownie przez Montserrat Figueras *O Domine Jesu Christe* Francisca Guerrera zamyka drugą część programu. Część trzecią, podobnie jak pierwszą i drugą, otwiera renesansowy motet *Da pacem*: tym razem autorstwa Orlanda di Lasso. Dalej następują dwa fragmenty z pięknej płyty *Lachrime Caravaggio*. Jakże interesująco brzmi chińska, pentatoniczna *Ave Maria*, w cudownym wykonaniu Montserrat Figueras! Instrumentalne *In Nomine* Henry Purcella jest niczym balsam dla ucha. Potem słyszymy śpiew gregoriański *Da Pacem*, następnie zaś natchniony, uduchowiony i genialny w swej prostocie *Da Pacem Domine* Arvo Pärta – przejmujące wołanie o pokój w naszych czasach. Całość zamyka armeńskie *En Sarer*, oczywiście w doskonałym wykonaniu rodowitych artystów. Pozostałymi wykonawcami zamieszczonych na płycie kompozycji są muzycy zespołów La Capella Reial de Catalunya, Le Concert de Nations oraz Hespèrion XXI prowadzeni przez Jordiego Savalla, a także, o czym już wspomniałem, artyści pochodzący z różnych krajów świata, jak Armenia, Izrael, Palestyna, czy Turcja. Nagrania pochodzą z uprzednio wydanych przez Alię

Vox płyt, a powstały pomiędzy rokiem 1997 a 2012.

Ten suchy opis może dać tylko blade pojęcie o tym, co znajduje się w omawianej książce/płycie, bo po nią po prostu trzeba sięgnąć! Jej głęboko humanitarne przesłanie powinno bowiem dotrzeć do każdego.

Lukasz Kaczmarek

SWEDISH CONCERTOS FOR SOPRANO SAXOPHONE

Anders Paulsson, saksofon altowy
Phonu Suecia PSCD 186 • w. 2012 • 69'00"
★★★★★

Oto trzy koncerty na saksofon sopranowy trzech szwedzkich kompozytorów współczesnych. Wszystkie utrzymane są w tradycyjnym stylu, przywodzącym na myśl muzykę powstającą w pierwszej połowie XX w., wszystkie jednak stanowią piękne i szczerze świadectwa artystycznych wypowiedzi, wypływających z głębokiego przekonania ich twórców.

Jako pierwszy, słyszymy, pochodzący z 2012 roku (sic!), *I Koncert saksofonowy „Golden Harmony”* Rolfa Martinssona (ur. 1956 r.). To dzieło liryczne, refleksyjne, pastelowe i bardzo pięknie brzmiące! Autor raczej maluje przed odbiorcą krajobrazy, pełne fascynujących detali, w ten sposób zapraszając go do swego świata, aniżeli tworzy wartką akcję. Mimo, że najnowszy spośród trzech zamieszczonych na płycie kompozycji, jest to Koncert najbardziej klasyczny, odwołujący się do tradycyjnych kanonów piękna, co wcale nie znaczy, że w jakiś sposób będący mniej wartościowym!

Kolejnym dziełem są *Cztery utwory na saksofon sopranowy i zespół symfoniczny* Svena-Davida Sandströma (ur. 1942 r.), kompozycja z 2003 r. To także utwór zwrócony w stronę przeszłości, wykorzystujący klasyczne środki kompozytorskie, aczkolwiek już te bardziej typowe dla Schoenberga i Weberna, których zresztą Sandström wskazuje jako swych muzycznych ojców duchowych. Autor nie wprowadził oznaczeń temp poszczególnych części cyklu, ani też nie opatrzył ich tytułami. W każdej z nich zaznacza się dążenie do maksymalnego uproszczenia środków, jednakże

partię instrumentu solowego cechuje tutaj większa wirtuozeria, aniżeli w przypadku kompozycji Martinssona.

Ostatnim dziełem, jakie znalazło się na omawianej płycie, jest *Koncert na saksofon sopranowy i orkiestrę smyczkową* z 2002 r. (zrewidowany w 2008 r.; pierwotna wersja pisana była na saksofon altowy) Andersa Eliassona (ur. 1947 r.). Pod względem muzycznej formy i charakteru, utwór bardziej nawiązuje do kompozycji Martinssona, aniżeli Sandströma. Chociaż niezwykle zwięzły, *Koncert* cechuje się dużym zróżnicowaniem emocjonalnym. Dużą rolę odgrywają w nim mistycyzm i symbolika, zestawienie światłości z ciemnością. Znow, podobnie jak w przypadku kompozycji Martinssona, bogactwo melodyczne i harmoniczne jest bardzo duże.

Głównym bohaterem płyty jest solista, grający na saksofonie sopranowym, Anders Paulsson. Od pierwszych dźwięków przykuwa on uwagę piękną barwą, szlachetną i ciepłą. Ale artysta dysponuje też znakomitym instrumentem! To właśnie zainspirowany jego cudownym brzmieniem, Rolf Martinsson, stworzył swój *I Koncert saksofonowy „Golden Harmony”*. Anders Paulsson, sam kompozytor, stara się wniknąć w głębię każdego z wykonywanych utworów. Jego interpretacje pełne są spokoju, rozmarzenia, gdy trzeba kontemplacji i czystego piękna. Mimo że jest on znakomitym wirtuozem swojego instrumentu, nie znajdziemy w jego wykonaniach śladu efekciarstwa, czy chęci epatowania słuchacza; liczy się tylko muzyka! Akompaniament dostarczany przez wszystkie trzy orkiestry symfoniczne (NorrlandsOperan, Helsingborg oraz Norrköping) i dyrygentów (Christoph Alstædt, Tobias Ringborg, Johannes Gustavsson) jest satysfakcjonujący.

Każda z zawartych na płycie kompozycji jest bardzo dobra, każda posiada też swoje magiczne momenty. Anders Paulsson potrafi je umiejętnie ukazać słuchaczowi i przekonać, że po tę najnowszą płytę rzeczywiście warto sięgnąć.

Lukasz Kaczmarek



VILLAZÓN – VERDI

Orchestra Teatro Regio Torino • Gian Andrea Noseda, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 9460 • w. 2012, n. 2012 • 56'37"
☆☆☆☆

Kariera tego meksykańskiego tenora, mimo pewnych wahań, nadal pięknie się rozwija, z tym jednak zastrzeżeniem, że po okresie zawirowań i przyjmowania różnych propozycji nie zawsze odpowiadających jego warunkom głosowym, zdecydował się na znaczne ograniczenie występów i śpiewanie partii typowo lirycznych. Dzięki czemu jego głos nabrął blasku, wyrównał brzmienie, a śpiewak nabrął pewności intonacyjnej i swobody emisji. Nadal więc bywa zapraszany na sceny najbardziej prestiżowych teatrów operowych, gdzie zdecydowana większość występów kończy się sukcesem. Tak było w przypadku Alfreda w *Traviacie* na Festiwalu w Salzburgu i Wiedniu, Don Carlosa w Amsterdamie, Wetera w Londynie, Nemorina w *Napój miłosnym* oraz Rudolfa w *Cyganerii* w Mediolanie, czy Hoffmanna w *Opowieściach Hoffmanna* w Monachium.

Jednocześnie sporo czasu spędza w studiu nagrań, gdzie powstają kolejne jego płyty. Najnowszą z nich właśnie prezentujemy. Album poświęcony jest w całości muzyce Verdiego, którego w tym roku cały świat obchodzi 200. rocznicę urodzin, podobnie zresztą jak w przypadku Wagnera. Obaj panowie przyszlizli na świat w tym samym 1813 r., Wagner 22 maja, Verdi 10 października.

Podstawą prezentowanego albumu są przede wszystkim emocje rozpięte na skali: od marzeń o idealnej miłości po dramatyczne zmagania się z gniewem i rozpaczą. Właśnie

w wachlarz tych emocji wpisuje Rolando Villazón swoje kreacje starając się być równie przekonujący w namiętnych wyznaniach jak i w dramatycznych kulminacjach. Tyle tylko, że czasami daje się im ponieść emocjom przez co chwilami popada w lekką przesadę w zakresie wokalne ekspresji i przerysuje dramaturgię. Nie zmienia to jednak faktu, że dobrze różnicuje prezentowane stany emocjonalne, ma świetne wycucie stylu prezentowanej arii, a jego głos ujmuje nie tylko dźwięcznością, urodą i wyrównanym brzmieniem, ale również miękim, bardzo naturalnym, prowadzeniem frazy. Na dodatek Villazón śpiewa szeroką frazę, precyzyjnie, pewnie i z autentycznym uczuciem oraz odrobiną szlachetnego patosu, co zawsze budzi szczerzy entuzjazm słuchaczy. Wystarczy się wsłuchać w arię Riccarda *Amici miei, soldati... La rivedra nell'estasi* z I aktu *Balu maskowego*, w której odkrywa swoją żarliwą miłość do Amelli. W podobnym tonie brzmi aria infanta Don Carlosa *Fontainebleau! Foresta e solitaria... lo la vidi e al suo sorriso* z często pomijanego I aktu francuskiej wersji *Don Carlosa*. Nawet w osłuchanych ariach Alfreda w II aktu *Traviaty* pobrzmiwają akcenty autentycznej prawdy i uczucia. Ciekawostką tego albumu są trzy, bardzo rzadko wykonywane wczesne pieśni *Brindisi (Tosat), L'esuele (Wygnaniec)* oraz *In Solitaria stanza (W samotniczym pokoju)* skomponowane przez Verdiego w latach 1838–1839. Każda z nich w wykonaniu Villazóna jawi się jako mały klejnocik sztuki wokalne i ekspresji.

Soliście towarzyszą Orkiestra Teatro Regio w Turynie, którą prowadzi Gianandrea Noseda bez trudu przekonujący słuchacza do swoich umiejętności prowadzenia akompaniamentu pozwalającego soliście na naturalną emisję.

Adam Czopek

**SCHOENBERG – BERG – WEBERN
Second Viennese School
Project**

Audite 21.412 • w. 2012, n. 1949-1969

Muzyka21
płyta miesiąca

Z roku na rok wytwórnia Audite wydaje coraz bardziej smakowite krawki poświęcone rejestracjom historycznym. Wiele z nich recenzujemy na łamach **Muzyka21**, przyznając im najwyższe noty. Tym razem przedstawiamy 4-płytowy album poświęcony II Szkole Wiedeńskiej, a więc muzyce Arnolda Schoenberga, Albana Berga oraz Antona Weberna. Zamieszczone nagrania pretendują do miana autentycznych i rzeczywiście takimi są. Powstały one bowiem jeszcze za życia, bądź w niedługim czasie po śmierci ojca Szkoły, Schoenberga, dokonane zaś zostały przez jego uczniów, bądź też przez artystów z najbliższego mu kręgu. W albumie znajdziemy najważniejsze kompozycje mistrzów II Szkoły Wiedeńskiej, a możliwość usłyszenia ich w takim kształcie, jakiego życzyliby sobie ich twórcy, jest co najmniej frajdująca.

Jako pierwsza pozycja programu pojawia się *Księżycowy Pierrot* Schoenberga wykonany w roku 1949 przez śpiewaczkę Irmen Burmester, pianistkę Klause Billingę oraz zespół muzyków pod wodzą Josefa Rufera. Ruffer był przez pewien czas asystentem Schoenberga, blisko z nim współpracował i doskonale rozumiał jego muzyczne intencje. Klaus Billing to niezwykle profesjonalny i rzetelny muzyk. Warto wspomnieć, że to on właśnie dokonał pierwszego, radiowego nagrania *Winterreise* Schuberta z młodzieńcem Dietrichem Fischer-Dieskauem. Ale główną gwiazdą tego nagrania jest jednak, zapomniana dziś, Irmen Burmester. Jej pełna ekspresji kreacja i doskonały, schoenbergowski sprechgesang, wywołuje niezapomniane wrażenie!

Nie lada rarytasem jest możliwość usłyszenia Ferencza Fric-saya, znakomitego węgierskiego dyrygenta prowadzącego *Symfonię kameralną* op. 9 Schoenberga w absolutnie genialny i pełen ciepła sposób oraz prawdziwą

rzadkość: fragmenty *Suity* w dawnym stylu tegoż kompozytora. Czy znają Państwo ten utwór? A czy potrafią Państwo uwierzyć, że Schoenberg mógł napisać taką muzykę? Ależ tak, był przecież wiedeńskim, wielbicielem walców Johanna Straussa III! I o tym możemy się przekonać, bowiem w albumie znalazło się także arcygenialne opracowanie Straussowskich *Róży Południa* na kwartet smyczkowy, fisharmonię i fortepian. Towarzyszy mu zaaranżowane przez Antona Weberna na identyczny skład instrumentów walc *Barona Cygańskiego*. Absolutne mistrzostwo! Obie kompozycje słyszymy w utrwalonym w 1950 r. wykonaniu Bastiaan-Quartett, Emila Hammermeistra oraz niezastąpionego Klause Billingę.

Innym niezwykle pianistą pojawiającym się na płytach omawianego albumu jest Peter Stadlen, bliski współpracownik Schoenberga i Weberna, wykonujący, wspólnie z Winfriedem Zilligiem (także osobiście znającym ojca II Szkoły Wiedeńskiej) *Koncert fortepianowy* op. 42 Schoenberga. Ich interpretacja (zarejestrowana w 1949 r.) pełna jest ognia, a gra pianisty bardzo wirtuozowska. Jeśli mają Państwo możliwość, zachęcam do porównania tej kreacji z nagraniem Glenna Goulda. Wrażenia mogą być fascynujące!

Ale gdyby w omawianym albumie znalazło się tylko jedno, 10-minutowe nagranie, już byłby on wart poznania. Pod warunkiem, że nagraniem tym byłaby *Fantazja na skrzypce i fortepian* op. 47 Schoenberga w wykonaniu skrzypka Tibora Vargi oraz, kolejnego słynnego kompozytora-dodekafonisty, Ernsta Křenka, grającego na fortepianie. Jest to po prostu interpretacja non plus ultra! Dla porównania, ostatnim punktem programu jest ta sama kompozycja, zarejestrowana przez Rudolfa Kolischa i Alana Willmana, w niespełna dwa lata później, w roku 1953 (nagranie Vargi i Křenka pochodzi z 1951 r.). To także znakomita kreacja, bardzo skrupulatna i wnikliwa. Wszak Kolisch zaprzyjaźniony był z całą wiedeńską Trójcą.

Omawiany album oferuje także trzy wspaniałe kreacje wo-

kalne. Pierwsza, najgenialniejsza ze wszystkich, to Suzanne Danco i Hermanna Reuttera wykonujących w roku 1955 cykl *15 Das Buch der hängenden Gärten* op. 15 Schoenberga. Im więcej słucham nagrań Suzanne Danco, tym żarliwziej jej wielbicielem się staję. W wielu cyklach pieśniarskich artystka ta jest wprost niezrównana (by wspomnieć chociażby *Szeherazadę* Maurice'a Ravela). Jej interpretacja muzyki Arnolda Schoenberga była dla mnie absolutnym zaskoczeniem: ile tutaj ciepła, emocji, serca, a także, bagatela, genialnego śpiewu! A Hermann Reutter, tym razem występujący w roli pianisty, to kolejna, warta przypomnienia, znakomita postać muzyki XX w.! Dwoma pozostałymi śpiewaczkami, które tworzą na płytach omawianego albumu zachwycające kreacje, są Magda László, wykonująca wraz z

pianistą Lotharem Broddackiem, cykl *Siedmiu wczesnych pieśni* Albana Berga, oraz zmarła niedawno Evelyn Lear, wykonująca z pianistą Hansem Hilsdorfem, dwie wersje *Schliesse mir die Augen beide* Berga.

Ciekawostkę stanowi *130. Psalm na chór a cappella* Schoenberga, tutaj wykonywany przez Chór RIAS pod dyktando Günthera Armdta.

Pianista polskiego pochodzenia, Eduard Steuermann, uczeń Busoniego i Schoenberga, daje doskonałą interpretację utworów fortepianowych Schoenberga. Znakomita jest także inna uczennica ojca II Szkoły, Else C. Kraus, w dwóch miniaturach swego mistrza.

Muzycy dawnej Filharmonii Berlińskiej: skrzypek Erich Röhn, altowiolista Ernst Doberitz oraz wiolonczelista Arthur Troester, utrwaliłi w 1957 r. doskonale,

inspirowane wykonanie *Tria smyczkowego* op. 45 Schoenberga. To interpretacja pełna żaru i intensywności. To samo (aczkolwiek w tym przypadku określenia te nabierają innego znaczenia: chodzi o pewne misterium) można powiedzieć o kwartecie Sandora Végha wykonującym arcydzieło dodekafonii, *Suitę Liryczną* Albana Berga. Jest to po prostu jedna z najlepszych kreacji tego utworu na płytach!

I jeszcze dwa dzieła muzyki kameralnej znalazły się na płytach omawianego albumu. Pierwszym jest cykl *Czterech utworów na klarnet i fortepian* op. 5 Albana Berga. Z wielkim zaangażowaniem wykonują go tutaj Heinrich Geuser oraz Klaus Billig. Drugim zaś dziełem jest cykl *Czterech utworów na skrzypce i fortepian* op. 7 Antona Webera. W tym przypadku wykonawcami są znakomity skrzypek André

Gertler oraz pianistka Diane Andersen.

Muzykę Webera reprezentują już tylko dwie kompozycje (zważywszy na wyjątkowo skromną spuściznę twórcy, wybór jego utworów w albumie i tak jest obfity!), ale za to wykonane w iście genialny sposób. To *Passacaglia na orkiestrę* op. 1, dyrygowana przez Arthura Rothera oraz *Pięć utworów na orkiestrę* op. 10 pod batutą Bruna Maderny, znakomitego kompozytora i dyrygenta.

Legendarne to nagrania, bezcenne dokumenty, a przy tym sztuka najwyższego formatu! Dźwięk jest, jak zwykle w przypadku albumów Audite, zachwycający. Do płyt dołączona jest profesjonalna książeczka z wyczerpującymi, znakomitymi komentarzami. To prawdziwie koneserski album, jakich dzisiaj mało!

Łukasz Kaczmarek

ALEKSANDER GLAZUNOW
Komplet symfonii i koncertów
Royal Scottish National Orchestra • José Serebrier, dyrygent
Warner Classics 2564 66467-4 • w. 2013 • 536'48"

Niedawno informowaliśmy naszych czytelników o dwupłytyowym albumie z koncertami Glazunowa, które nagrał José Serebrier z Russian National Orchestra. Teraz pojawił się album 8-płytyowy zawierający te dwie płyty oraz sześć nowych z symfonią Glazunowa, tym razem nagranych przez Royal Scottish National Orchestra.

Muzyka Glazunowa nie jest tak porywająca jak choćby Czajkowskiego ale jest na pewno bardzo wartościowa, którą należy poznać. A José Serebrier i skoccy muzycy zrobili wszystko co w ich mocy, by wykreować prawdziwe arcydzieła. Dla miłośników muzyki rosyjskiej, którzy nie są jeszcze obeznani z muzyką Glazunowa niewątpliwie pozycja obowiązkowa. Niestety, Warner, podobnie jak i wielu innych wydawców, nie szanuje swoich klientów: dopiero co ukazał się dwupłytyowy album z koncertami, a teraz dołączony został on do symfonii. Po co? Czy ktoś pomyślał o tych, którzy skorzystali z naszej rady i kupili już ten dwupłytyowy album? Czy mają go wyrzucić?

JERZY FRYDERYK HAENDEL
Suity klawesynowe wol. 1
Gilbert Rowland, klawesyn
Divine Art dda 21219 • w. 2011, n. 2010 • 146'31"

Suity klawesynowe wol. 2
Gilbert Rowland, klawesyn
Divine Art dda 21220 • w. 2013, n. 2012 • 133'20"

Gilbert Rowland jest brytyjskim klawesynistą urodzonym w 1946 r. w Glasgow. Znany jest z wielu znakomych nagrań muzyki Rameau, Sora, a także z rejestracji wszystkich 555 sonat Domenica Scarlattiego. Tym razem na 4 płytach nagrał 17 suit klawesynowych Haendla. Być może wkrótce ukaże się kolejny wolumin, którym artysta zakończy cykl 25 suit tego kompozytora. Większość tych utworów pochodzi z lat 20. i 30. XVIII w.

Artysta nie tylko wykonał dzieła klawesynowe, ale również jest autorem książeczki obu albumów. Szkoda tylko, że dociekliwy meloman nie dowie się z nich, na jakim instrumencie dokonano nagrania.

Gra Rowlanda jest bardzo spokojna, dźwięk wydobywający się spod jego palców jest bardzo atrakcyjny. Artykulacja jest bardzo dobra, a tempa dobrzebrane należycie, co świadczy o zrozu-

mieniu struktury dzieł. Miłośnicy muzyki Haendla docenią starania Rowlanda i na pewno sięgną po te albumy.

JÓZEF HAYDN
Notturmi & Scherzandi
Joseph Haydn Ensemble; Trinity Haydn Ensemble • Denis McCaldin, dyrygent
Divine Art dda 21221 • w. 2013, n. 2009/2012 • 154'34"

Prezentowana płyta zawiera 8 *Notturmi* skomponowanych dla neapolitańskiego króla Ferdynanda IV w 1786 r. oraz 6 *Scherzandi*, które zostały wydane drukiem w roku 1765.

Notturmi były koncertami na instrument „lira organizatta” – rodzaj liry korbowej połączonej z pozytywem. Był to ulubiony instrument króla.

Podczas pobytu w Londynie w latach 1791–1792 kompozytor zastąpił ten instrument instrumentami dętymi i kontrabasem, i w takiej to postaci utwory te zostały wydane, a także zarejestrowane na niniejszym albumie.

W przeciwieństwie do *Notturmi*, nieznaną jest historia powstania *Scherzandi*.

Oba zespoły kameralne uczestniczące w realizacji tego albumu składają się z młodych muzyków na początku kariery.

Brak doświadczenia nie przeszkadzał im w znakomitej, mistrzowskiej interpretacji tych zapomnianych dzieł.

Warto odkryć te urocze, zapomniane kompozycje Józefa Haydna.

CAMILLO SIVORI
Dzieła na skrzypce i fortepian
Mauro Tortorelli, skrzypce; Angela Meluso, fortepian
Tactus TC 811901 • w. 2011, n. 2011 • 63'19"

Camillo Sivori (1815–1894), zwany także „Paganinetto”, był jedynym uczniem Paganiniego. Zaczął występować już w wieku 12 lat, również poza granicami Włoch. Gdy jego wielki nauczyciel zmarł w 1840 r., stał się najważniejszym propagatorem jego twórczości. Należy wspomnieć, że był bardzo poważany przez współczesnych, a Verdi jemu powierzył wykonanie swojego jedynego kwartetu.

Duet Tortorelli – Meluso wykonuje najbardziej reprezentatywne dzieła Sivoriego, które po śmierci twórcy uległy niemal całkowitemu zapomnieniu. Ten zapomniany geniusz wiolinistyki włoskiej stworzył znakomite, pełne elegancji arcydzieła łączące śpiewny włoski styl operowy z wirtuozeryą bezpośrednio pochodzącą

od Paganiniego. Dzięki idealnie zgranym wykonawcom, których piękna interpretacja jest bardzo liryczna, pełna zmysłowości będą na pewno wracać do tego albumu. Znakomite odkrycie.



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Orango – prolog do opery, IV
Symfonia c-moll op. 43

Ryan McKinny, Jordan Bisch, Michael Fabiano, Eugene Brancoveanu, Yulia van Doren, Timur Bekbosunov, Abdiel González, Adriana Manfredi, Daniel Chaney, Todo Strange • Los Angeles Master Chorale; Los Angeles Philharmonic • Esa-Pekka Salonen, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 0249 • w. 2012, n. 2011 • 96'30"

Wyciąg niedokończonej opery Dymitra Szostakowicza – *Orango* – został odnaleziony w 2004 r. Jego orkiestracji podjął się Gerald McBurney. Premiera światowa tego fragmentu miała miejsce w 2011 r. Szostakowicz otrzymał zamówienie na tę operę z okazji nadchodzącej 15 rocznicy Rewolucji Październikowej. Wyjątkowo satyryczne dzieło w stylu science-fiction opowiada historię istoty, pół człowieka, pół małpy, która stała się pozabawionym wszelkich skrupułów magnatem prasowym. Ze względu na niezwykle satyryczny charakter dzieła kompozytor nie ośmielił się jego dokończyć.

Muzyki tej opery nie można nazwać awangardową i można przypuszczać, że dzieło przynajmniej od strony muzycznej spodobałoby się Stalinowi.

Prezentowane nagranie zostało dokonane niedługo po jego premierze przez tych samych artystów. Ponieważ to dzieło trwa zaledwie pół godziny, wydawca zastosował niezbyt fortunny zabieg dołączenia drugiego krążka zawierającego 64-minutową *IV Symfonię*. A przecież można

było uzupełnić pierwszy krążek o jakieś inne mało znane dzieło sceniczne Szostakowicza zamiast wydawać podwójny album z symfonią znaną z licznych nagrań.

Samo nagranie jest bardzo dobre i powinno zadowolić wszystkich miłośników Szostakowicza, a także zbieraczy osobliwości. Znakomity dyrygent Esa-Pekka Salonen wraz z zespołami z Los Angeles znakomicie odczytał partytury wielkiego Rosjanina.

GIOVANNI TEBALDINI
Komplet dzieł organowych

Giulio Mercati, organy • Coro Costanzo Porta • Antonio Greco, dyrygent

Tactus TC.862090 • 2. 2012, n. 2012 • 131'19"

Giovanni Tebaldini (1864–1952) jest całkowicie zapomnianym kompozytorem włoskim, o którego istnieniu dowiedziałem się dzięki prezentowanej płycie. Zawiera ona komplet jego dzieł z użyciem organów. Są więc to zarówno utwory solowe, jak i chóralne.

Są to utwory znakomicie napisane świadczące o wielkim talencie Tebaldiniego, a także o jego rozległych horyzontach. Muzyk ten studiował grę na fortepianie, skrzypcach i organach, studiował teorię, śpiew, kompozycję, a także historię muzyki. Staraj się przywrócić muzyce włoskiej należne jej miejsce w świecie.

Włoscy muzycy, którzy podjęli się nagrania tego albumu stanęli na wysokości zadania. Ich interpretacje są bardzo wyważone, liryczne i gdzie trzeba, pełne emocji. Połączenie organów z chórem jest znakomite – odnosi się wrażenie, że artyści współpracują ze sobą od zawsze. Naprawdę warta zainteresowania płyta odkrywająca nieznaną światu muzyki włoskiej.

CARL MARIA VON WEBER
Der Freischütz

Christine Brewer (Agata); Sally Matthews (Annchen); Simon O'Neil (Max); Lars Woldt (Kaspar) • London Symphony Chorus and Orchestra • Colin Davies, dyrygent
LSO Live LSO 0726 • w. 2013, n. 2012 • SACD, 122'43"

Niedawno żegnaliśmy Colina Daviesa, a wytwórnia płytowa LSO zrobiła nam piękny prezent: wydała pochodzące z zeszłego roku nagranie słynnej opery Webera pod jego batutą. Nagranie live zostało zrealizowane w kwietniu w Barbican w Londynie. Do wykonania tej romantycznej opery zostali zaproszeni znakomici śpiewacy. Słuchając tego wykonania wyraźnie daje się zauważyć, że Weber był prekursorem Wagnera. W szczególności, że Davis użył wielkiej orkiestry i chóru. Być może wpływ na to ma obecność znakomitych specjalistów od Wagnera: Simon O'Neill jako Max i Christine Brewer jako Agathe. Album niezwykle udany, do którego po wielokroć powróci się. Dodatkowym atutem jest znakomite nagranie przestrzenne, do którego LSO już od dawna przyzwyczaило melomanów.

MIECZYSLAW WEINBERG
Sonaty fortepianowe wol. 2:
Sonata nr 4 op. 56, Sonata nr 5 op. 58, Sonata nr 6 op. 73

Murray McLachlan, fortepian
Divine Art dda 25107 • w. 2012, n. 1996 • 66'46"

Wydawnictwo Divine Art z Wielkiej Brytanii kontynuuje swoją serię *Russian Piano Music*. Tym razem jest to jej 10 wolumin, a zarazem drugi z serii poświęconej sonatom fortepianowym Mieczysława Weinberga. Ciekawe, że w tym samym czasie niedawno stworzona firma Grand Piano również wydała dwa woluminy muzyki fortepianowej tego kompozytora. Prezentowane nagranie jest reedycją płyty z katalogu nieistniejącej już Olympii. Czteroczęściowa *IV Sonata* Weinberga powstała w 1955 r. i była dedykowana Emilowi Gilelsowi, który wykonał ją 19 lutego 1957 r. W części ostatniej kompozytor posłużył się rosyjskimi motywami ludowymi. Trzyczęściowa *V Sonata* z roku 1956 zaczyna się w sposób wyjątkowy: jej pierwsza część to *Passacaglia* trwająca 603 takty. Najkrótszą na płycie jest ostatnia, dwuczęściowa *VI Sonata* z roku 1960. Część druga, tak jak i w *IV Sonacie*, zawiera motyw ludowy. Oto kolejny krążek powiększający dyskografię naszego rodaka,

Mieczysława Weinberga, który w osobie Murraya McLachlana ma wielkiego propagatora. Bardzo dobre nagranie.

BRITISH MUSIC FOR PIANO DUO
Utwory: Edwarda Elgara, Fran-
ka Bury'ego, Edgara Baintona,
Gustava Holsta

Anthony Goldstone i Caroline Clemmow, fortepiany
Divisions ddv 24154 • w. 2011, n. 1996 • 74'29"

HABS GÁL
Dzieła wszystkie na duet for-
tepianowy

Anthony Goldstone i Caroline Clemmow, fortepiany
Divine Art dda 25098 • w. 2011, n. 2001 • 58'42"

PIOTR CZAJKOWSKI
Marsz słowiański op. 31, Te-
mat z wariacjami ze Suity nr 3
op. 55, Serenada op. 48

Anthony Goldstone, fortepian
Divine Art dda25093 • w. 2012, n. 2012 • 73'17"

Parafraza na temat Śpiącej
królowej, Śpiąca królowna –
akt III, Parafraza na temat z
Dziadka do orzechów, Jezioro
łabędzie – akt III

Anthony Goldstone, fortepian
Divine Art dda25106 • w. 2013, n. 2011 • 73'17"

Brytyjski wydawca Divine Art od pewnego czasu wskrzesza nagrania dokonane przez Anthony'ego Goldstone'a. Są to zarówno nagrania dokonane wiele lat temu jak i całkiem niedawno. Mieliśmy już okazję zapoznać się z jego nagraniami muzyki rosyjskiej, teraz pianista występuje w duecie z Caroline Clemmow i prezentuje dwie płyty: z muzyką brytyjską i z utworami Hansa Gála, węgierskiego żyda, niezwykle popularnego w Niemczech w okresie międzywojennym, który po zajęciu Austrii schronił się w Wielkiej Brytanii.

Anthony Goldstone i Caroline Clemmow to duet doprawdy niezwykły, a ich nagrania są prawdziwymi skarbami dla miłośników tego rodzaju twórczości. Wykonawcy są niemal ze sobą zrośnięci, odczuwają muzykę w bardzo podobny sposób. Wyrażna dominanta intelektu związana

jest w dużym stopniu z pracą nad tego typu przedsięwzięciami. Trzeba zapanować nad emocjami, nad iskrą, by nie zniekształcić przemyślanej i ustalonej, optymalnej drogi.

Sam repertuar, w szczególności jeśli chodzi o album z muzyką brytyjską, jest dość dobrze znany, ale warto poznać go w innym ujęciu, w szczególności autorskie aranżacje Elgara i Holsta ich dzieł symfonicznych. Miłośnicy duetów fortepianowych z pewnością będą się delectowali *Planetami* stanowiącymi najważniejsze dzieło na płycie.

Płyta poświęcona Gálowi pozwoli odkryć tego całkowicie zapomnianego twórcę. Ciekawostką dla polskiego słuchacza będzie na pewno piąty z *Sześciu serbskich tańców*, w którym

można słyszeć odwołanie do *Mazurka Dąbrowskiego*, choć to raczej nawiązanie do hymnu jugosłowiańskiego, który z kolei wzorowany był na naszym.

Wszystkich miłośników sztuki Anthony'ego Goldstone'a zainteresują również jego płyty solowe zawierające transkrypcje fortepianowe dzieł symfonicznych i baletowych Czajkowskiego. W XIX w. każdy szanujący się mieszczanin znał się trochę na muzyce, posiadał fortepian, natomiast miał bardzo ograniczony dostęp do życia koncertowego. Dlatego też, by mógł poznawać dzieła symfoniczne, tworzone ich opracowania na fortepian w różnych konfiguracjach: na instrument solo, na cztery ręce, na dwa fortepiany... Warto zainteresować się płytą Goldstone'a:

przybliży nam tamten świat, może nawet spodoba się dzięki znakomitej interpretacji artysty, choć na pewno nie zastąpi nagrań symfonicznych.

1612
Italian Vespers

I Fagiolini • Robert Hollingworth, dyrygent

Decca 478 3506 • w. 2012, n. 2012 • 78'40"

Oto prawdziwy rarytas dla miłośników muzyki chóralnej. Świetny zespół I Fagiolini pod dyktando Roberta Hollingwortha nagrał powstałe mniej więcej 400 lat temu dzieła chóralne – *Nieszpory*, i nie tylko – włoskich kompozytorów takich, jak: Lodovico Grossi da Viadana, Giovanni i Andrea Gabrieli, Bartolomeo Barbarino, Giovanni Pierluigi



da Palestrina czy Claudio Monteverdi. Znakomita akustyka kościoła św. Jana w Londynie podkreśla interpretację artystów. Na szczególną uwagę zasługuje wykonany po raz pierwszy, zrekonstruowany 28-głosowy *Magnificat* Giovanniego Gabrieli.

Płyta, którą każdy będzie się delectował po wielokroć.

(SL)

Krzyżówka nr 38/lipiec 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															

Rozwiązanie krzyżówki nr 37 z czerwca 2013 r.

Romuald Twardowski

płyty otrzymują:

Juliusz Ciepliński, Berlin;
Elżbieta Judycka, Warszawa;
Stefan Pawłowski, Lublin.

forma piosenki popularnej w XVI-XVII w. wśród włoskich kompozytorów; G-1)zakres dźwięku głosu ludzkiego; H-5) amer. kompozytor i pedagog (1910–1992); I-11) opera H. Hadleya; J-1) opera Knippera (dwa wyrazy); L-1) opera Romana Śtatkowskiego; L-7) Paul ..., amer. saksofonista jazzowy; L-13) narząd wzroku; M-1) opera Cikkera; N-11) opera Rytla.

Litery z pól o współrzędnych:

15-M, 8-F, 5-M, 1-A, 4-L, 12-F, 14-F, 6-B, 11-M, 5-D, 5-E, 15-K, 9-K utworzą rozwiązanie.

Poziamo: 1-A) żywy amerykański taniec; 2-J) Henryk ..., polski kompozytor, dyrygent(1880–1950); 3-A) uwertura Dobri Christowa; 4-I) opera Smetany; 5-A) wódz egipski z opery *Juliusz Cezar*; 6-H) szereg utworów muzycznych tworzących całość; 7-D) Ernest ..., szwajcarski muzykolog (1886–1946); 7-L) imię piosenkarki Lerskiej; 9-A) Józef..., polski śpiewak(1883–1921); 9-H) Rollo Hugh ..., ang. krytyk muz. (1892–1985); 10-E) szereg dźwięków; 11-N) pol. pianista i kompozytor, twórca opery *Król Gór*; 12-A) utwór muzyczny skomponowany na cztery instrumenty; 13-H) opera Lottiego; 14-A) miesiąc, w którym urodził się kompozytor W. Kilar; 15-F) śpiewała w zespole „Filipinki” (imię i nazwisko).

Pionowo: A-1) strunowy instrument muzyczny; B-5) ilustracja muzyczna Z. Noskowskiego oparta na powieści J. I. Kraszewskiego (trzy wyrazy); C-1) głos żeński; D-3) niem. organista i kompozytor, jeden z założycieli Opery Hamburgskiej; D-11) Diego ..., hiszpański kompozytor z XVI w.; F-7)

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

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

W czerwcowym numerze **Muzyka21** w wywiadzie z Józefem Kapustką *Lubię łązić* po księżycu przez pomyłkę potraktowaliśmy artystkę Oum Kalsum jako mężczyznę, za co zarówno ją, jak i czytelników przepraszamy.

Redakcja

Rozstrzygnięcie konkursu – maj 2013 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – PIOTR BECZAŁA

Janina Brzozowska, Kielce; Marian Catek, Wrocław; Janusz Dworak, Leszno; Leokadia Fijałkowska, Warszawa; Tadeusz Głab, Krosno; Szymon Kowalski, Warszawa; Jan Malec, Elk; Anna Nowak, Poznań; Aneta Stary, Warszawa; Józef Wójcik, Pisaeczno

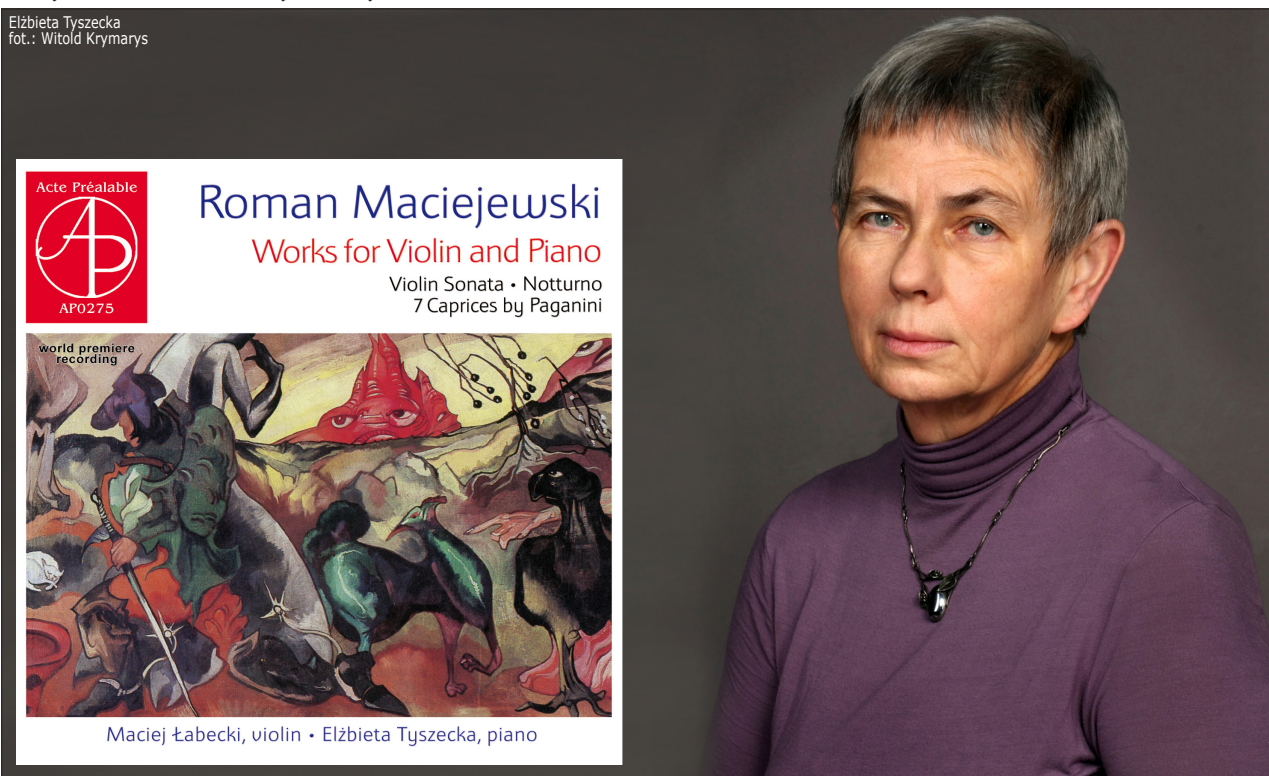
Laureatowi gratulujemy, a wszystkim uczestnikom dziękujemy za udział w konkursie. Nagrody wysłamy pocztą do końca bieżącego miesiąca.

Konkurs płytowy Acte Préalable Elżbieta Tyszecka

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

W którym roku debiutowała Elżbieta Tyszecka w wydawnictwie Acte Préalable?

Elżbieta Tyszecka
fot.: Witold Krymarys



Acte Préalable



AP0275

Roman Maciejewski

Works for Violin and Piano

Violin Sonata • Notturmo

7 Caprices by Paganini

world premiere
recording



Maciej Łabecki, violin • Elżbieta Tyszecka, piano

Nowości w dystrybucji CMD

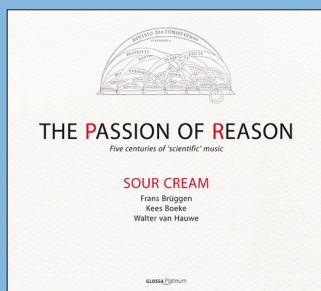
Muzyka barokowa na dworze królów duńskich



Bolette Roed, flet prosty – Arte dei Suonatori



Dacapo Records 6.220630



Glossa GCD P31102



Naxos 8.573120



Naxos 8.660340-42



Arcana A 365



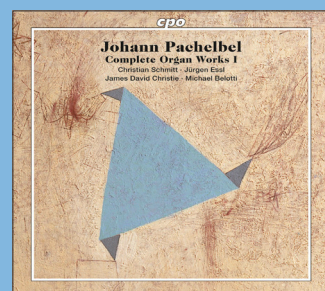
Alpha 950



CPO 777 685-2



CPO 777 316-2



CPO CPO 777 556-2



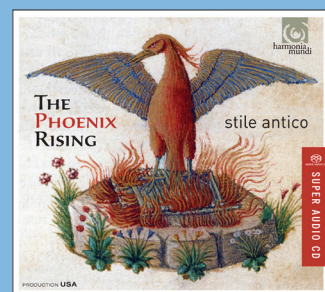
Capriccio C 5145



Eloquentia EL 1341



Harmonia Mundi HMC 902169



Harmonia Mundi HMU 807572



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

ELŻBIETA **TYSZECKA** EDITION

Szesnaście albumów znakomitych odkryć muzycznych | solo i w duecie

Acte Préalable
Zeleński • Stojowski
Violin Sonatas
 AP0112

 Barbara Trojanowska • Elżbieta Tyszecka

Acte Préalable
Aleksander Tansman
Works for violin and piano
 Suite n° 2 • Cinq pièces • Fantaisie
 AP0132

 Barbara Trojanowska • Elżbieta Tyszecka

Acte Préalable
Polish Flute Music
 Dobrzyński • Szeligowski • Tansman
 Woytowicz • Paderewski • Chopin
 AP0137

 Antoni Wierzbński • Elżbieta Tyszecka

Acte Préalable
Joachim • Bruch • Bloch
Music for viola & piano
 Hebräische Melodien • Romance • Suite hébraïque
 AP0142

 Przemysław Florczak • Elżbieta Tyszecka

Acte Préalable
Aleksander Tansman
 Mazurkas vol. I & IV
 Hommage à Arthur Rubinstein
 AP0153

 Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Stanisław Moniuszko
Songs
 AP0175

 Alicja Barbara Panek • Elżbieta Tyszecka

Acte Préalable
Giuseppe Verdi
 Composizioni da camera
 Romanze
 AP0189

 Krystyna Rorbach, soprano • Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Polish Songs
 Chopin • Moniuszko
 Karłowicz • Paderewski
 AP0201

 Olga Maroszek, alto • Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Aleksander Tansman
 Les jeunes au piano
 Marienne devant le kiosque aux journaux • Au Telescope
 L'Autobus imaginaire • Miville et les animaux
 AP0205

 Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Mieczysław Weinberg
 Sonatas for violin and piano
 No. 3 Op. 37
 No. 4 Op. 39
 AP0209

 Barbara Trojanowska, violin • Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Aleksander Tansman
 Mazurkas vol. II & III
 2 Pièces • Valse-Improptu • Mazurka
 AP0225

 Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
 In the circle of Nadia Boulanger
 Grażyna Bacewicz
 Antoni Szalowski
 Jerzy Bauer
 AP0242

 Mieczysław Pawlak, oboe • Barbara Trojanowska, violin • Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Aleksander Tansman
 Happy Time, on s'amuse au piano
 Ten Diversions for The Young Pianist
 AP0246

 Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Aleksander Tansman
 Pour les enfants
 Piano Miniatures
 AP0255

 Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Aleksander Tansman
 Piano in Progress • Easy pieces
 Children at play • Recréations
 AP0270

 Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Roman Maciejewski
 Works for Violin and Piano
 Violin Sonata • Notturmo
 7 Caprices by Paganini
 AP0275

 Maciej Łabecki, violin • Elżbieta Tyszecka, piano

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

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