

Koncert skrzypcowy Augusta Duranowskiego odkryty w Lublinie

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 5 (178)
maj 2015
ROK XVI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Jan Kusiewicz
odszedł Maestro

**Marie-Nicole
Lemieux**
o nowej płycie

Rafał Blechacz
w poszukiwaniu
równowagi

Hilary Hahn
o koncertach
Mozarta i Vieuxtempa

Emmanuel Pahud
i jego czarodziejski flet

**Kristian
Bezuidenhout**
mistrz klawiatury





VIIITH LEYLA GENCER VOICE COMPETITION

FINALS 6-11 SEPTEMBER 2015 // Istanbul

Jury presided by Luciana Serra

Application Deadline

1 June

Preliminary Auditions / June 2015

Awards

Paris, 10 June
London, 11 June
Berlin, 14 June
Milan, 18-19 June
Warsaw, 23 June
Istanbul, 29-30 June

First prize € 12,500
Second prize € 7,500
Third prize € 3,500
Accademia Teatro alla Scala Special Award
Polish National Opera Special Award
Audience Award

Follow on Facebook:
leylagencersanyarismasi

For information and application:
www.leylagencer.org

organisers



with the kind contribution of



acknowledging the kind collaboration of



TYLKO W KATALOGU ACTE PRÉALABLE MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

FIŃSKI KOMPOZYTOR – POLSCY WYKONAWCY



Pertti Jalava
1960

Puchacz

Sześć miniatur na gitarę solo

Kwartet smyczkowy nr 1 *Obrazy wiosennego strumienia*

Kiedy spałaś otworzyłem drzwi i wyszedłem w ciepłą noc

Kimmo Rahunen, gitara
Kwartet Akademos
Lorien Trio



do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.merlin.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

Przez kilka dni drugiej połowy kwietnia cała Polska się zjednoczyła. Przyczyną była niefortunna, po prostu głupia, wypowiedź szefa FBI, Jamesa B. Comey, na zamkniętym spotkaniu, która została upubliczniona przez Washington Post. Wszyscy jak jeden mąż, koalicja rządowa i opozycja, prześcigali się w krytyce amerykańskiego nieuka. Ambasador USA został wezwany do MSZ, ambasador polski w Waszyngtonie wystosował list protestacyjny. I dobrze, bo osoby publiczne, na dodatek u naszych sojuszników, powinny się wykazać minimum wiedzy historycznej i nie przypisywać nam win, których nie popełniliśmy. Szkoda tylko, że ci sami politycy, tak zgodni w swoim proteście, nie czynią nic, by walczyć z ignorancją tak rozpowszechnioną na całym świecie. Przypisywanie nam odpowiedzialności za zbrodnię niemieckie jest czymś obrzydliwym i trzeba się temu zawsze i wszędzie przeciwstawiać. Ale co zrobiliśmy, by świat dowiedział się, jak naprawdę było, jak wielką ofiarę poniosła Polska? Nikt przy zdrowych zmysłach nie ośmielił się skrytykować Żydów, gdyż natychmiast spotkał się z ostrą krytyką środowisk żydowskich i zostanie wykluczony ze społeczeństwa. Polaków można pomawiać – ewentualnymi konsekwencjami są noty dyplomatyczne i anemiczne przeprosiny. Czy musimy się z tym godzić? Oczywiście nie. Ale nie notami dyplomatycznymi osiągniemy zamierzony cel czyli właściwą ocenę przez obcokrajowców roli Polski w II wojnie światowej. Musimy sobie wreszcie zdać sprawę z tego, że wiedza nawet wykształconego Amerykanina na nasz temat jest na poziomie naszej wiedzy na temat Albanii, która jest bliżej nas, niż Ameryka. Pamiętajmy, że jesteśmy tak samo ważni dla Amerykanów, jak Albania dla nas. Jak nie zadbamy o naszą promocję, nikt za nas tego nie zrobi!

Wiedza przeciętnego mieszkańca Ziemi o II wojnie światowej opiera się na filmach takich, jak *Działa Nawarony*, *Tylko dla orłów*, *Szeregowiec Ryan*, *Bękarty wojny* lub serial *Allo Allo!* Lista jest bardzo długa, są na niej filmy amerykańskie, brytyjskie, francuskie, rosyjskie, a nawet niemieckie. Nie ma wśród nich polskich! Oczywiście oponenci zaraz zakrzykną, że jak to, przecież tyle świetnych filmów nakręciliśmy, od *Kanału* po *Katynę*. To prawda, ale wszystkie te polskie filmy są hermetyczne dla cudzoziemca, znakomita polska szkoła filmowa trafia do wybrańców, bywalców kin studyjnych. Aby kształtować opinię publiczną potrzeba filmów na miarę wspomnianych hitów, w których wojna jest tłem, a najważniejsza jest akcja, a nie historia (w miarę

prawdziwa, przynajmniej z naszego punktu widzenia). Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wydaje miliony na kulturę, w tym na dofinansowywanie filmów. Polscy artyści filmowi coraz częściej pracują w Ameryce, nieobcy im jest Hollywood, więc powinni znać tamte realia, jednakże ich produkcje wyglądają tak, jakby nie tylko nie bywali tam, ale nawet nie wiedzieli o jego istnieniu. Ileż to knotów już wyprodukowaliśmy, które co najwyżej pokrzepiły nasze serca, ale żadnego cudzoziemca nie skłoniły do zmiany poglądów nad naszą historią. *Gwiazdne Wojny*, 6-częściowa saga na przestrzeni 40 lat kosztowała nie więcej niż 1 mld \$, a przyniosła producentom 27 mld \$! Czy mając tak zdolnych ludzi filmu nie można zainwestować poważnych pieniędzy w produkcję iście hollywoodzką, która będzie hitem, sukcesem finansowym i wizerunkowym, która dotrze do wszystkich ludzi na świecie...

Tyle pieniędzy wydaje MKiDN, by po raz kolejny grać i nagrywać Chopina, Szymanowskiego, Pendereckiego, Lutosławskiego, a i tak zagraniczni artyści sięgają po polski repertuar tylko wtedy, gdy im za to zapłacimy. Państwo polskie wspiera czy to Kurzak, której płyty wydaje Decca, czy to Beczałę, nagrywającego dla Deutsche Grammophon, a ostatnio nawet Austriaka Wundera dla teje DG, a nie ma pieniędzy na poważne zajęcia się wizerunkiem Polski. Nie chodzi o rozpropagowanie kultury polskiej wśród kilkuset melomanów na całym świecie, ale naszej hist wśród miliardów mieszkańców naszego globu za pomocą sprawnie zrealizowanych filmów. Przecież posiłkując się naszą historią można stworzyć scenariusze zrozumiałe dla każdego, będące kanwą znakomitych filmów akcji dalekich od porażki w stylu *Bitwy pod Wiedniem*. Niestety, trzeba być niepoprawnym marzycielem, by w coś takiego uwierzyć. Trudno mieć pretensje do władz PRL-u o te zaniedbania. Ale władze demokratycznej Polski od 25 lat nie mają żadnej wizji, a cały wysiłek koncentrują na pisaniu not dyplomatycznych...

Od lat staramy się wymóc na władzach większe wsparcie dla muzyki polskiej. Niestety, na przychylność władzy mogą liczyć tylko nieliczne, wciąż te same od zawsze osoby. Trudno zrozumieć taki tok rozumowania urzędników. Dlatego też cieszy nas, że istnieją jeszcze ośrodki, w których decydenci nie wahają się przed odkrywaniem zapomnianych arcydzieł polskiej kultury muzycznej. I tak zupełnie niedawno w Filharmonii Lubelskiej dokonano premier nieznanych dzieł: *Koncertu*

skrzypcowego Augusta Duranowskiego i *Rêverie* na orkiestrę Józefa Wieniawskiego. O Duranowskim i jego muzyce pojawiały się od czasu do czasu jakieś wzmianki w prasie, ale nikomu jakoś nie chciało się doprowadzić do jej wykonania, że o nagraniu nie wspomnimy. Trzeba pogratulować decyzji dyrektorom wspomnianej instytucji. Należy im pogratulować zaangażowania w przywracanie spuścizny po Józefie Wieniawskim. W przeciągu ostatnich dwóch lat wykonano w Lublinie prawie wszystkie utwory orkiestrowe tego kompozytora.

Także w Koszalinie odważono się zaprezentować publiczności właściwie nieznaną, a znakomitą, dzieło Emila Młynarskiego – *Symfonię „Polonia”*. Co ciekawe, orkiestrę poprowadził Niemiec. Trochę wcześniej, w Filharmonii Szczecińskiej zabrzmiały dwa utwory na skrzypce i orkiestrę Zygmunta Stojowskiego znane ze znakomitej płyty Agnieszki Maruchy i Piotra Wajraka – *Koncert skrzypcowy i Romans* – tym razem w wykonaniu Bartłomieja Nizioła. *Koncert i Romans* nagrany na płytę przez wspomnianą artystkę dziesięć lat temu, doczekał się już kilku wykonań. Okazuje się więc, że jeśli tylko dyrekcja chce zaprogramować dzieła nieznaną, to nic nie stoi na przeszkodzie, by to zrobić.

Jak co miesiąc staramy się zaprezentować naszym czytelników wiele ciekawych, a nieraz i smutnych tematów. Niestety, musimy zacząć od przykrej wiadomości – z wielkim żalem odnotowujemy na naszych łamach odejście wielkiego śpiewaka, Jana Kusiewicza. Naszemu przyjacielowi, Piotrowi Kusiewiczowi, składamy kondolencje z powodu straty Ojca.

Rubryka koncertowa w tym miesiącu jest niezwykle bogata i obejmuje wydarzenia z Krakowa, Lublina, Koszalina, Wiednia, Londynu, Kopenhagi i Toronto.

Prezentujemy znakomitych artystów, takich jak patrzący z okładki Kristian Bezuidenhout: pianista, pedagog, występujący jako solista grający na fortepianie, klawesynie i historycznym fortepiano; wybitna kanadyjska śpiewaczka Marie-Nicole Lemieux, czy nasz Rafał Blechacz.

Kontynuujemy cykl o operach Belliniego i o Witoldzie Friemannie. Dla miłośników nagrań kolejna duża porcja recenzji płytowych i jak co miesiąc dwie możliwości wygrania ciekawych płyt, w tym najnowszego albumu Sławomira Stanisława Czarnieckiego z muzyką do słów św. Jana Pawła II w pierwszej rocznicę jego kanonizacji. 🎧

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 **Reflektorem po scenach:** Kraków • Lublin • Koszalin • Wiedeń • Londyn • Kopenhaga • Toronto

CZŁOWIEK

- 20 **Kristian Bezuidenhout – Mistrz klawiatury** – Karol Rzepecki
- 23 **Tekst i pieśń to klejnot** – rozmowa z kanadyjską mezzosopranistką Marie-Nicole Lemieux o jej najnowszej płycie
- 25 **Emmanuel Pahud i jego „czarodziejski flet”** – Maria Ziarkowska
- 27 **Pianista w poszukiwaniu równowagi** – z Rafałem Blechaczem o muzyce, życiu i najbliższych planach rozmawia Michał Bruliński
- 29 **Wirtuozeria jest darem z niebios** – o najnowszej płycie mówi kontratenor i skrzypek Dymitr Sinkowski
- 31 **Hilary Hahn o nowej płycie z koncertami Mozarta i Vieuxtempsa**
- 33 **Jan Kusiewicz – odszedł Mistrz** – Piotr Kusiewicz

DZIEŁO

35 **Vincenzo Bellini (6)**
Purytanie – Adam Czopek

MUZYKA POLSKA

37 **Witold Friemann (5)**
Ostatni z czasów Młodej Polski – Maciej Łakomy

DZIEŁO

39 **Gdyby Cage dożył naszych dni...** – Lesław Czaplński

PLYTOTEKA

40 **Palcem po płycie: Solve et Coagula – noc alchemików** – Łukasz Kaczmarek

41 **Recenzje**

KONKURSY

53 **Krzyżówka** – Antoni Rojewski

54 **Acte Préalable** – Sławomir Stanisław Czarnecki

Muzyka21

Pismo założone przez Jana A. Jarnickiego w październiku 1989 r.

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

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

redaktor naczelna
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
Arkadiusz Jędrasik

zespół redakcyjny

Stefan Banasiak, Basia Jakubowska,
Małgorzata Kaczmarek, Stanisław Lubliński,
Romuald Twardowski

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Kristian Bezuidenhout
fot. Marco Borggreve

skład i łamanie
Acte Préalable

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, adustacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na oddinku 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 17 zł.

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW **A**ntoni Wit honorów pełen, albo pianista idzie na wojnę. Od półtora roku Antoni Wit cieszy się tytułem honorowego dyrygenta Filharmonii Krakowskiej, a od soboty 22 lutego jest także kawalerem francuskiej Legii Honorowej, wręczonej przez ambasadora Pierre'a Buhlera, który zabłysnął przy tej okazji znakomitą polszczyzną. Jak przystało na tę okoliczność, Antoni Wit poprowadził z krakowskimi filharmonikami koncert muzyki francuskiej, złożony z dzieł powstałych u progu lat 30. XX w.

Muzyka francuska wyróżnia się tym, że zaleca się i uwodzi słuchaczy przede wszystkim efektami kolorystycznej natury. Mocną stroną utworów kompozytorów tej narodowości

pozostaje wyszukana instrumentacja, połączona z fakturalną przejrzystością. Cechy te w pełni znajdują wyraz w twórczości Maurice'a Ravela.

Jego *Koncertem fortepianowym G-dur* rządzi motoryka z pierwiastkami jazzowymi, zakradającymi się do przebiegu muzycznego w skrajnych ogniwach. W środkowej, wolnej części *Adagio assai* pianista ma okazję zademonstrować swą muzykalność, wrażliwie dialogując z towarzyszącą mu orkiestrą, co w pełni odpowiadało naturze koreańskiego solisty – Kun Woo Paika. W ogóle dalekowschodnim muzykom szczególnie bliska wydaje się być migotliwa francuska faktura, operująca barwą oraz zmiennością nastrojów. Dyrygent ze swej strony ukazał całe zróżnicowanie ob-
sadowe, efektownie przeprowadzając

acceleranda, czyli przyśpieszenia, puentujące skrajne ustępy.

Drugi człon tytułu mojej recenzji odnosi się do wykonanego na początku wieczoru *Koncertu D-dur na lewą rękę* tego samego kompozytora. Powstał on dla pianisty Paula Wittgensteina (brata filozofa Ludwiga), który w czasie I wojny światowej stracił prawą rękę (koncert dla niego skomponowali m.in. Richard Strauss i Siergiej Prokofiew, a tego rodzaju literaturę muzyczną uzupełniają dwa koncerty wiolonczelowe Olgi Hans dla Dominika Połońskiego, artysty cierpiącego z kolei na niedowład lewego ramienia). Jej utrata stanowi dla pianisty wielki cios, ponieważ odpowiada ona za prowadzenie linii melodycznej. Ravelowi udało się to w pełni zrekompensować dzięki wirtuozowskiemu opracowaniu



Antoni Wit

partii przeznaczonych w tej sytuacji na lewą dłoń, w której pojawiają się pochody akordowe i glissanda. Składa się on z kontrastowych względem siebie dwóch ustępów: wolnego z naprzemiennymi ustępami orkiestry i solowego fortepianu, oraz szybkiego, z pierwszoplanowymi motywami marszowo-ostinatowymi, w którym dosłuchać się można reminiscencji z o 3 lata wcześniejszego *Bolera*. Aliści, moim zdaniem, utwór ten nie wykracza jednak poza ramy muzycznej ciekawostki.

Prawdziwy lwi pazur odznaczony kapelmistrz odsonił dopiero w drugiej części, w poprowadzonych z pamięci obydwu suitach z baletu *Bachus i Ariadna* op. 43 Alberta Roussela, albowiem jego żywiołem zdaje się być gęsta, postromantyczna orkiestracja, oraz tkanka muzyczna, której przebiegiem rządzą techniki wielogłosowe.

Ich wykonanie pod jego batutą odznaczało się niezwykłą brawurą. Dawno nie słyszałem zespołu Filharmonii Krakowskiej w tak świetnej dyspozycji. Orkiestrowe tutti nigdy nie brzmiało

forsownie czy hałaśliwie. Dopiero, gdy precyzja intonacyjna i rytmiczna nie nastrecza problemów, można myśleć o właściwej interpretacji, a nie tylko poprawnym odczytaniu zapisu nutowego. Dzięki temu, mimo numerowej budowy i choreograficznego rodowodu utworu, udało się go scalić w spójną opowieść symfoniczną.

Lesław Czaplński

LUBLIN Duranowski, Twardowski, Wieniawski w Filharmonii Lubelskiej.

Międzynarodowy Festiwal Braci Wieniawskich, pomimo swojej krótkiej historii zapisał się już na trwałe w muzycznym kalendarzu naszego miasta. Celem tych koncertów jest przybliżenie przede wszystkim mieszkańcom Lublina twórczości dobrze znanej postaci, jaką był Henryk Wieniawski (1835–1880), ale także i jego młodszego brata Józefa (1837–1912), o którym historia nieco zapomniała. Lubelscy melomani mają także usłyszeć utwory tych kompozytorów, na tle innych twórców, w wykonaniu wybitnych artystów.

Dlatego też w piątek 20 marca w Filharmonii Lubelskiej zabrzmiała głównie twórczość polskich kompozytorów. Otóż na samym początku dała się słyszeć kompozycja wspomnianego Józefa. Jego związki z rodzinnym miastem nie trwały długo. Ten wybitny wirtuoz fortepianu pierwszych lekcji na tym instrumencie pobierał pod okiem matki, a także lubelskich nauczycieli, jednak już w wieku dziesięciu lat wyjechał do Paryża, aby śladami Henryka podjąć edukację muzyczną w tamtejszym konserwatorium. Jednak artysta nigdy nie zapomniał o lubelskiej publiczności i wykonał tu skomponowany specjalnie dla niej utwór, *Souvenir de Lublin* op. 12, utrzymany w typowym stylu wirtuozowskim, charakterystycznym dla XIX w.

pozycji była słynna bajka Andersena – *Nowe Szaty Cesarza*. Muzyka składa się z krótkich zamkniętych odcinków, stylizowanych na tańce dworskie, a słynny krytyk Tadeusz Kaczyński wypowiadał się o tym otworze następująco: „Tak »utaniczniejszej« z samej swej natury muzyki dawnośmy nie słyszeli od naszych rodzimych kompozytorów...”. Jednak utwór ten stanowił dopiero preludium do *Koncertu skrzypcowego* op. 8, gdzie partię pierwszych skrzypiec wykonał Paweł Wajrak. Jego autor, Fryderyk August Duranowski (1770–1834) to kolejna zapomniana postać na mapie muzyki polskiej, której partyturę i materiały orkiestrowe przygotowało wydawnictwo Acte Préalable.

Duranowski był jednym z najbardziej cenionych wirtuozów muzyki skrzypcowej swojej epoki. Wielkim szacunkiem darzył go nawet sam Niccolò Paganini. Wysłuchany *Koncert* op. 8 to trzyczęściowe dzieło typowe dla muzyki salonowej.

Punktem kulminacyjnym tego ostatniego zimowego wieczoru w Lubelskiej Filharmonii była *I Symfonia B-dur* op. 38 Roberta Schumanna (1810–1856), zwana także *Wiosenną*. Kompozycja ta powstała pomiędzy styczniem, a lutym 1841 r., a więc w okresie trudnym dla samego kompozytora, ale szczytowym dla rozkwitu niemieckiego romantyzmu.

Nie pozostaje zatem nic innego jak oczekiwać na kolejne koncerty, odkrywające przed nami nieznaną zakamarki muzyki polskiej i europejskiej.

Karol Rzepecki

Acte Préalable
Jan A. Jarmicki's collection

AP

August

Duranowski

Concerto in A
for violin and orchestra op. 8

– score –

Chcesz kupić lub wypożyczyć i wykonać – napisz do nas: acteprealable@wp.pl

KRAKÓW **Wielki Tydzień w muzyce.** Tegoroczny, XII festiwal muzyki dawnej „Misteria-Paschalia”, objął swym programem utwory od renesansu po przełom baroku i klasycyzmu. Z kolei stanowiące jego kulminację wykonanie *Pasji Janowej* Bacha pod René Jacobsem odeszło od rygorystycznej redukcji obsadowej Joshuy Rifkina i Andrew Parrotta.

W KRĘGU RZYMSKIEJ SZKOŁY ORATORYJNEJ

Reprezentantem rzymskiej szkoły oratoryjnej był siedemnastowieczny kompozytor Bernardo Pasquini. Jego oratorium *Pragnienie Jezusa* zatrzymuje w czasie rozpacz Marii, który to obraz ująć można w słowach „Stała matka bolejąca u stóp krzyża”, tyle że nie mamy tu do czynienia z tekstem słynnej sekwencji Jacopone da Todi, lecz librettem Niccolò Minata. Obsesyjnie powraca w nim motyw przypisywanego Żydom bogobójstwa, a Jezus utożsamiony zostaje ze starotestamentowym Jahwe, skoro to on imiennie uwalnia naród wybrany z egipskiej niewoli i przeprowadza go przez pustynię, dokonując cudu z manną. Muzycznym motywem przewodnim jest lament Marii, obudowany dialogami i wystąpieniami Jana, Józefa z Arymatei i Nikodema. Stąd najbardziej odpowiedzialną jest partia sopranowa, przeznaczona na dramatyczną odmianę tego głosu, ale odznaczającego się zarazem znaczną giętkością. Tej ostatniej zabrakło nieco w śpiewie José Lo Monaco, co artystka usiłowała zrekompensować pierwiastkiem ekspresyjnym. Lekkim basem, zgrabnie wykonującym barokowe ozdobniki, wyróżnił się natomiast Luigi DeDonato jako Nikodem. Tym razem śpiewakom wyraźnie ustępował akompaniujący zespół instrumentalny Akademii Montis Regalis.

Do rzymskiej szkoły zalicza się też żyjący i tworzący niecały wiek później Niccolò Jomelli. Jego *Izaak, poprzednik Odkupiciela* traktuje o ofierze Abrahama jako zapowiedzi pasji Jezusa, ale mnie ta starotestamentowa historia bardziej kojarzy się z greckim mitem o złożeniu przez Agamemnona w ofierze Artemidzie własnej córki Ifigenii w intencji powodzenia wyprawy trojańskiej. Różna jest postawa matek. Klitemestra buntuje się przeciw decyzji męża i różnymi sposobami stara się mu przeciwstawić, a, gdy powróci on spod Troi, zgładzi go wraz ze swym kochankiem Egistem, między innymi dla zadośćuczynienia popełnionego przez niego dzieciobójstwa. O reakcji biblijnej Sary brak jakiegokolwiek przekazu, być może ze względu na ówczesny status kobiety, natomiast w librecie Pietra Metastasia do oratorium Jommellogo zgodnie ze wschodnim fatalizmem, z pokorą przyjmuje ona swój los i posłuszna pozostaje wobec woli Boga oraz męża.

Zasadniczo tessytury partii oraz wolumeny głosów śpiewaków nie pokrywały się ze sobą, czego skutkiem okazywał się wysiłek, towarzyszący przechodzeniu do wyższych rejestrów. Ukraiński tenor Jurij Mynenko w tytułowej partii najlepiej sprawdził się w śpiewnych ustępach lamentacyjnej natury – na przykład w arii pożegnalnej *Madre! Amico! Ah, non piangete* – oraz przy stopniowym przechodzeniu do góry skali. Podobnie było w przypadku

Roberty Mameli, występującej jako Anioł. Raziło ostre brzmienie, jedynie przeskok interwałowe pokonywane za pomocą portamenta wywierały korzystne wrażenie. Bas Carla Leporego nie odznaczał się szczególną urodą, ale za to giętkością i techniczną biegłością w wykonywaniu ornamentów. Najwdzięczniej w pamięci zapisała się mezosopranistka Lucia Cirillo jako Sara. W jej wykonaniu melizmaty odznaczały się dźwiękową nieskazitelnnością, a ciemny koloryt głosu w dole skali przydawał interpretacji znacznej dozy ekspresji. Towarzyszące jej uczucia znajdowały ponadto wyraz w instrumentalnym akompaniamencie do jej arii.



René Jacobs
fot. Michał Ramus

Diego Fassolis, prowadzący to dzieło z instrumentalistami I Barocchisti oraz chórem Capellae Cracoviensis niezbyt zadbał o należytą dramaturgię, tak że w jego ujęciu utwór ten bardziej wywierał wrażenie zabytku historycznego niż żywej muzyki.

Podobny motyw występuje w ostatnim oratorium Haendla *Jefta* HWV 70, danym na zakończenie festiwalu. Jefta, wódz Izraelitów, przysięga, że w razie odniesienia zwycięstwa nad Ammonitamiłoży w ofierze pierwszą napotkaną żywą istotę. Los chce, że będzie nią jedyna córka Iphis – wątek ten w greckim kostiumie powróci w operze Mozarta *Idomeneo, król Krety*, z tym że tam dotyczyć będzie syna. Librecista Thomas Morell sięgnął jednak po sformułowany

po łacinie efekt „deus ex machina”, znów objawiającego się pod postacią Anioła, w przeciwieństwie do przekazu biblijnego darującego dziewczynie życie.

Do pewnego stopnia jest to opera przebrana w oratoryjny kostium. Haendel przywołuje tę historię nie tylko w ustępach chóralnych oraz instrumentalnych (trzy sinfonie oraz menuet), w ariach i ansamblach, ale również w rozbudowanych, dramatycznych recytatywach akompaniowanych: fatalna przysięga Jeftego *If, Lord, sustain'd by the almighty pow'r*, determinacja z jaką Iphis przyjmuje sądzony jej los *For joys so vast*. Liczne retoryczne odniesienia ilustracyjne występują w akompaniamentach do drugiej arii Storgé, żony tytułowego Jefte i matki nieszczęsnej Iphis: *Scenes of horror, scenes of woe*, odmalowującym widziane oczyma jej wyobraźni okrutne sceny bitewne. Odmienne afekty zaznaczają się w linii melodycznej głosu oraz instrumentalnym wtórce w dwóch ariach tytułowego

Urzekająco zabrzmiał duet Iphis i Harmona *These la-bours past, how happy we!*, a to za sprawą łączących się w krystalicznych melizmatach pokrewnych sobie głosów: kobiecego sopranu Berit Solset i męskiego kontratenora Ruperta Enticknapa. Z kolei instrumentalna Accademia Bizantina znalazła godnych partnerów w chórze Capellae Cracoviensis.

POD ZNAKIEM EWANGELISTY JANA

W tym roku skonfrontowano historię pasyjną według przekazu Ewangelisty Jana w dwóch ujęciach: renesansowym Cipriana de Rore oraz barokowym Johanna Sebastiana Bacha.

Z dzieła tego pierwszego, wykonanego przez Huelgas Ensemble pod dyrekcją Paula van Nevela, zapamiętałem przede wszystkim zjawiskowego kontratenora Achima Schulza w partiach Piotra i Piłata, którego głos swobodnie wzbijał się pod sklepienie świątyni.

Rajcy krakowscy, w przeciwieństwie do lipskich, nie poskąpili grosza i wykonanie *Pasji wg św. Jana* Bacha mogło odbyć się w zwiększonej obsadzie (berlińskie zespoły: instrumentalna Akademie für Alte Musik oraz Chór Kameralny RIAS), zwłaszcza w porównaniu z pojedynczym składem w interpretacjach Parrotta i Rifkina. Choć daleko mu było do romantycznych składów symfonicznych Mendelssohna. Nieraz można się zetknąć z opinią, że Bach nie napisał żadnej opery, ale za to w swoich pasjach stworzył prawdziwy teatr w muzyce. Dochodzi on do głosu w chórach: *Wäre dieser nich Übeltäter* ze wznoszącą się linią melodyczną, czy przywołującym losowanie szat Jezusa przez żołnierzy – *Lasset uns den nicht zerteilen*, w dramatycznym recytatywie Ewangelisty o ubiczowaniu Jezusa, z naśladowującym uderzenia skandowaniem i staccato smyczków.

I właśnie tego teatru, zwłaszcza w pierwszej części, zabrakło mi najbardziej w wykonaniu pod René Jacobsem. Był to koncert na dobrym poziomie, z pełnym pietyzmem podejściem do tekstu muzycznego. Szczególnie chorały, które, niczym recitativi secchi w operze neapolitańskiej, zazwyczaj się przeczekuje, tym razem przykuwały uwagę swym dopieszczeniem frazy. Brakowało mi przede wszystkim większych kontrastów. Więcej ożywienia pojawiło się w drugiej części. Spośród solistów największy podziw wzbudziła swym śpiewem Sunhae Im, w pierwszej arii *Ich folge dir gleichfalls* bezbłędnym kreśleniem melizmatów, w drugiej *Zerflisse, mein Herze* cieniowaniem dynamiki.

JORDI SAVALL I CHRISTOPHE ROUSSET

„Mając pielgrzymowaniem opuchte stopy”, można by sparafrazować tytuł jednego z psalmów w przekładzie Jana Kochanowskiego w odniesieniu do wieczoru poświęconego katalońskiemu sanktuarium maryjnemu w Montserrat, przez niektórych utożsamianemu z górą Montsalvat z legendy o św. Graalu. A właściwie związanej z nim tradycji muzycznej. A doko-



Jordi Savall
fot. Michal Ramus

bohatera z II aktu: raz, kiedy daje znać o sobie radość z odniesionego z pomocą Boga zwycięstwa *His mighty arm*, w drugiej rozpacz z powodu ceny jaką przyjdzie mu za to zapłacić *Open thy marble jaws, o tomb*. Świetny wizerunek tej postaci stworzył Martin Vanberg, dysponujący dobrze ustawionym i biegłym w ozdobnikach tenorem. Wybitnymi walorami wokalnymi odznaczał się śpiew basu Andrew Ashwina jako Zebula, sługi tytułowego bohatera. Jolanta Kowalska w partii Anioła „prawie” dorównała pozostałym solistom, poza nienajpewniejszym wznoszeniem linii głosu w dwóch kulminacjach swojej arii *Happy, Iphis salt thou live*.

Ottavio Dantone zastosował cały wachlarz środków dynamicznych i agogicznych dla oddania zmiennych nastrojów i uczuć, targających postaciami. Zadbął też o walory brzmieniowe, stosując wyszukane kontrasty barwowe.

nało to się za sprawą Jordiego Savalla i jego zespołów (la Capella Reial de Catalunya, Hesperion XXI), stałych gości krakowskiego festiwalu, jak co roku występujących w Wielką Środę w kościele św. Katarzyny. To pielgrzymowanie znalazło bezpośredni wyraz w przejściu śpiewaków-mężczyzn przy wtórze gregoriańskiego chorału od ołtarza pod chór, gdzie miejsca zajęli pozostali muzycy, a znakiem zakończenia stało się ich zejście w odwrotnym kierunku.

Było to bardzo ekumeniczne połączenie różnych etnosów, znajdujące wyraz w doborze instrumentów, pochodzących z różnych stron „rodzinnej Europy”: a więc celtyckiej harfy, cytry,

psalterium, ale i bardziej egzotycznych jak duduk i flet ney z muzyki sufickiej.

Z kolei w kaplicy św. Kingi w wielkiej kopalni soli można było obcować z dwoma różnymi ujęciami rozmyślań związanych z tematyką wydarzeń Wielkiego Tygodnia. Marc-Antoine Charpentier, twórca swobodnie operujący wielkimi formami, w swych *Mrocznych kazaniach* nadał poszczególnym medytacjom nieprzerwany przebieg. François Couperin, mistrz miniatur instrumentalnych, rozbija poszczególne utwory na krótkie ogniwa, wprowadza więcej wokalne ornamentyki. To muzyka bardzo wymagająca, zarówno wobec muzyków, jak i słuchaczy. Czteroosobowa obsada (jeden lub dwa

głosy wokalne z towarzyszeniem klawesynu i violi da gamba) nie zapewnia zewnętrznej okazałości, a zarazem obnaża wszelkie niedoskonałości. Mimo to nie ujmuje im blasku, zwłaszcza jeśli znajdzie takich wykonawców jak Hélène Le Corre, posiadająca lżejszy sopran o krystalicznym zabarwieniu, Hasnay Bennani, której głos jest cięższy i ciemniejszy, gambista François Joubert-Caillet i Christophe Rousset, prowadzący całość od klawesynu. Reszty dopełniła akustyka miejsca, przydająca dźwiękowej przestrzenności.

Lesław Czaplński

KOSZALIN Jeszcze błąkały się po Filharmonii echa muzycznych uroków, rozrywkowych szaleństw i strachów Karnawału 2015, a już na kolejnych dwu wieczorach, 20 II i 6 III, czarowały poważne dzieła symfoniczne twórców polskich, oraz jedno samego Ryszarda Wagnera.

Zaczęły ten patriotyczno-ludowy wieczór *Obrazy fantazyjne „Z życia narodu”* Zygmunta Noskowskiego, prowadzone przez Michała Kocimskiego. Utwór ten zrobił furorę i niezawodnie wprowadził słuchaczy w nostalgiczno-patriotyczny nastrój tego wieczoru, tak jak i sama wrażliwa gra świetnie brzmiącej orkiestry, wzbogaconej pięknymi solówkami skrzypiec Agnieszki Tobik. Ale dogłębnie „polską” manifestacją, na najwyższym artystycznym piętrze, było piękne, urzekające wykonanie *II Koncertu fortepianowego e-moll* op.11 Fryderyka Chopina przez Joannę Różewską-Kulasińską. Nigdy nie słyszałem tego dzieła granego tak wrażliwie, tak urokliwie... Spod palców artystki płynął strumień najsubtelniejszej poezji – wyzwalany przy tym z pianistycznym zacięciem i młodzieńczym temperamentem. Najczystsze piękno, czarujące wykonanie, czarująca pianistka... Po przerwie do innego świata wprowadził słuchaczy poemat symfoniczny Mieczysława Karłowicza *Odwieczne pieśni*. Tu już panował modernistyczny klimat, powaga, nastroje sięgające głębokich pokładów psychiki – refleksyjność i głęboka ekspresja ciągu orkiestrowych myśli, brzmień,

klimatów. Bardzo przysłużyła się im wrażliwa, świetna i tu praca dyrygenta – z także grającą orkiestrą. Piękne przeżycie, niezwykle gorące przyjęcie.

Dwa tygodnie później, 6 marca, zabrzmiało dzieło duchem polskie, ale skomponowane przez Niemca – i to samego Ryszarda Wagnera (w 1832 r.), w geście solidarności z Polską niewoloną przez rosyjski carat. To jego uwertura *Polonia*, oparta na motywach ówczesnych polskich pieśni patriotycznych. Ten repertuarowy i zarazem stylistyczny manewr w karnawale: od rozrywki do historycznej refleksji – był zatem dość gwałtowny, ale tym bardziej wymowny i wyrazisty, doskonale wprowadzający do następnego wielkiego dzieła – już nie o Polsce, ale na wskroś polskiego, o głębokim wydźwięku patriotycznym: *Symfonii F-dur „Polonia”* (1910) Emila Młynarskiego, dzieła wybitnego i unikalnego w odniesieniu do polskiej symfoniki tego okresu: okresu budowania państwowości polskiej (dwie „Polonie” w jednym programie!). Autorem i motorem sprawczym tych tak bardzo polskich w duchu manifestacji artystycznych – był Frank Zacher. Niemiecki dyrygent goszczący w Koszalinie po raz drugi (znakomity, sympatyczny, przemiliły; prowadził u nas poprzednio m.in. *Symfonię pieśni żałobnych* Mikołaja Góreckiego; też niezwykle wymowna manifestacja artystyczna z jego strony...). Teraz poprowadził owe obydwie *Polonie*. Wykonanie znakomite. Ale oczywiście wielka waga artystyczna była przy

monumentalnej *Polonii* Młynarskiego (1870–1935) – dziele przebogatym, nasyconym polskim duchem, polskim patriotyzmem, a przy tym orkiestrową wirtuozerią dystansującą nawet Ryszarda Straussa. Znakomita realizacja tego wielkiego dzieła to owoc talentu i wnikliwego przygotowania dyrygenta, ale także głębokiego zrozumienia jego artystycznego, ideowego sensu – oraz świetnej gry orkiestry. Frank Zacher prowadził ją brawurowo, znajdując w niej całkowicie oddanego partnera. Wielka muzyka, wielkie wydarzenie...

Owe ujmujące i cenne cechy dyrygenta, jego artystyczna wrażliwość i perfekcja – zaznaczyły się już w wykonywanym przed *Polonią* Młynarskiego *Koncertie na orkiestrę* Tadeusza Szeligowskiego (1896–1963) – dziele napisanym przezeń w czasie paryskich studiów u Nadii Boulanger (w latach 1929–1931). Młodziutki wówczas kompozytor wykazał już w tej młodzieńczej, pełnej rozmachu kompozycji, wielką dojrzałość – oczywiście ewokując stylistykę i sposób myślenia kompozytorów w paryskim unikalnym maceczniku współczesności – owych lat. Frank Zacher i tu znakomicie to rozumiał i przebieg utworu „organizował”, nadając mu sugestywnego, bogatego w odcienie wyrazu i przybliżając owo nieuchronne „nowe” w sztuce – ze zrozumieniem jego roli w budowaniu lepszego świata życia i kultury po doświadczeniach okopów I Wojny Światowej.

Kazimierz Rozbicki

LUBLIN Odbывая się w dniach 6-27 marca II Międzynarodowy Festiwal Braci Wieniawskich podczas licznych koncertów w siedzibie filharmonii zgromadził rzesze melomanów, których przyciągnęły nie tylko znane nazwiska wielu artystów o światowym zasięgu, ale także miłość do muzyki i chęć jej głębszego poznania. Szczególną okazją ku temu był koncert wieńczący cykl tych wydarzeń. Trzeba przyznać, że wydarzenie to miało wydźwięk niezwykle dramatyczny...

Powodem tego było nic innego, jak niezwykle dobór repertuaru. Otóż na samym początku lubelska publiczność analogicznie do poprzedniego koncertu wysłuchała utworu Józefa Wieniawskiego (1837–1912). Tym razem była to *Rêverie*. Już ta niewielkich rozmiarów kompozycja wprowadziła słuchaczy w nastrój zadumy i melancholii. Krótki utwór przeznaczony na niewielki skład stanowił doskonałą kontynuację prezentacji nieznaną twórczości tego kompozytora, w kontekście zaprezentowanego tydzień wcześniej *Souvenir de Lublin*. Było to nie tylko zetknięcie się z twórczością kompozytora lubelskiego, ale także przedstawiciela okresu roman-

tycznego w muzyce. Podobnie jak w przypadku *Koncertu* Duranowskiego, i tym razem partytura i głosy zostały sporządzone przez wydawnictwo Acte Préalable na podstawie odnalezionego przez Jana A. Jarnickiego rękopisu.

Dopełnieniem tej części była *Symfonia* d-moll Césara Francka (1822–1890). Ten kompozytor to jedna z najwybitniejszych osobowości wśród kompozytorów tego okresu. Jego specyficzny język muzyczny kształtował się powoli, a kompozycja, której wysłuchali lubelscy melomani to jedno z ostatnich jego dzieł, powstałe w latach 1886–1888. Franck odstąpił tutaj od klasycznej czteroczęściowej formy i zdecydował się na trzyczęściowy podział, przez co usłyszał wiele zarzutów pod swoim adresem. Jednak można powiedzieć, że *Symfonia* Francka stanowiła tylko preludium do słynnego *Requiem* Mozarta, które budzi wielkie emocje za każdym razem. Elementem wspólnym dla tych dwóch kompozycji pomimo zupełnie innej wymowy jest tonacja d-moll, która obydwu utworom nadaje niezwykle dramatyczny charakter. Wybitny teoretyk muzyki i znawca teorii afektów, Johann Mattheson (1681–1764) w swoim naj- słynniejszym dziele, *Musica Poetica*

z 1606 r. pisał: „d-moll zawiera coś religijnego, ruchliwego, jednocześnie też coś przyjemnego i dającego zadowolenie”. Wydawać by się mogło, po ponad 400 latach, że Mattheson miał rację pisząc te słowa, ponieważ takie właśnie odczucia, czego nie dało się nie zauważyć towarzyszyły lubelskiej publiczności po wysłuchaniu *Requiem*, dzieła, które kompozytor niemal ostatkami sił dyktował na łożu śmierci. Nic zatem dziwnego, że wybrał właśnie tę tonację. Orkiestra, chór i soliści pod batutą włoskiego dyrygenta Massimilliana Caldiego w doskonały sposób przedstawili to dzieło mówiące o sprawach ostatecznych.

Karol Rzepecki

KRAKÓW **F**estiwal Beethovenowski po części na powrót w Krakowie! W latach 1997–2003 odbywający się w Krakowie, po zatargu z miejscowymi władzami przeniesiony do Warszawy, w tym roku na dobre powrócił pod Wawel, wyprzedzając nawet stołeczną inaugurację.

W Krakowie stanowił ją wernisaż autografów muzycznych (Beethovena, Schuberta, Mendelssohna, Brahmsa, ale i polskich autorów: Kurpińskiego, Brzowskiego, Stolpego i Pendereckiego), przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej.

Autorem oprawy plastycznej wystawy jest Mariusz Paluch. Oprócz tradycyjnych motywów nutowych pojawiły się w niej sylwetki muzyków z instrumentami dętymi, utrzymane w błękitnej tonacji kolorystycznej, ożywiając w ten sposób „poważną” ekspozycję. Uświetnił ją recital młodej krakowskiej pianistki Julii Kociuban, aspirującej do uczestnictwa w tegorocznym konkursie chopinowskim. W *Sonacie Es-dur* op. 27 nr 1 patrona festiwalu razić mogła przesadna akcentacja mocnych części taktów w *Allegro molto e vivace*. Lepiej artystka odnalazła się w lirycznej części trzeciej – *Adagio con espressione*. Sonata Beethovena to nie jest zwykłe palcowanie, wymaga zatem interpretacyjnej dojrzałości.

Niekiedy Chopin uchodzi przede wszystkim za mistrza miniatur, stąd też przyłgnęła do niego etykieta twórcy salonowego. Swymi sonatami udowodnił jednak posiadane zdolności do wznoszenia wielkich form architektonicznych. Świat jego sonat jest już daleki od stylu brillant wcześniejszych koncertów fortepianowych.

Początkowo wykonanie *III Sonaty h-moll* op. 58 mogło stworzyć przekonanie, iż stawanie przez artystkę w szranki tegorocznego konkursu chopinowskiego raczej nie przyniesie sukcesu. Pod jej palcami efektownie zabrzmiało dopiero *Scherzo*. W *Largo* udowodniła, że stać ją na subtelniejsze pianistyczne touché. Porywająco zagrała finał *Presto non tanto – Agitato*, udowadniając, że nieobce jest jej i bardziej wirtuozowskie zacięcie.

Wieczorem z Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej wystąpiła Julijana

Acte Préalable
Jan A. Jarnicki's collection

AP

Józef
Wieniawski

Rêverie Op. 45

– partition –

Chcesz kupić lub wypożyczyć i wykonać – napisz do nas: acteprealable@wp.pl

Awdiejewa, ukazując dwa oblicza swojej sztuki: klasycystyczne w Mozarcie i romantyczne w Griegu, na dodatek rozdzielone dla zaczerpnięcia oddechu zaledwie przez niedługą *Uwerturę c-moll „Koriolan”* op. 62.

W *XXIII Koncercie fortepianowym A-dur* KV 488 uderzało zbyt kosztowne i bezosobowe brzmienie fortepianu, nawet jak na dzieło o klasycystycznej proveniencji, zwróciło natomiast uwagę wrażliwe dialogowanie drzewa i rogów z fortepianem w wolnej części *Adagio*, w którym pianistka sięgnęła do środków agogicznej natury, a więc różnicowania temp. W rondzie udalnie zabrzmiały figuracje fagotu.

Z kolei w *Koncercie fortepianowym a-moll* op. 16 Griega dopiero w kadenencji mieliśmy do czynienia z brzmieniem dobrze, głęboko osadzonym w instrumencie, choć momentami drażniło nadużywanie pedalatury, powodujące zamazywanie konturu dźwięków i ich zlewanie. W marzylińskim *Adagio* artystka posługiwała się uderzeniem, zaledwie muskającym klawisze. Charakterystyczności „muzyki gnomów” w finałowym rondzie – *Allegro moderato molto e marcato* – dobrze służyła wyrazista artykulacja.

Po interpretacji Griega, chętnie usłyszałbym w jej wykonaniu klasykę repertuaru rosyjskiego: *b-moll* Czajkowskiego, *c-moll* lub *d-moll* Rachmaninowa czy *Des-dur* lub *C-dur* Prokofiewa, choć po dotychczasowych kontaktach z tą artystką coraz bardziej utwierdzam się w przekonaniu, iż jej prawdziwą domeną pozostaje muzyka współczesna. Z uwagi, że dziś koncert staje się coraz bardziej widowiskiem, szkoda więc, iż przed ponownym występem artystka nie zmieniła fryzury i stroju.

Wykonanie Beethovenowskiego *Coriolana* odznaczało się wyraziście zarysowanym przebiegiem, ale raczej nie wykaczało poza to, co w nutach stoi.

III Symfonia F-duro op. 90 Johannes Brahmsa, do której przyłgnęło określenie *Heroiczna*, choć raczej z *Czwartej* przeniósłbym na nią nazwę *Elegijnej*, głównie ze względu na melancholijne *Scherzo – Poco allegretto* oraz *Finał (Allegro – Un poco sostenuto)*. W Brahmsie nie tyle ważne jest brzmienie, gdyż jego orkiestracja nie jest

wyszukana kolorystycznie, co pierwiastek konstrukcyjny, budowanie formy. W pełni udało się uchwycić te cechy jego warsztatu kompozytorskiego i przejrzeć zarysować przebieg *Trzeciej* prowadzącemu koncert Massimilianowi Calditemu. Poza tym potrafił wydobyć z Orkiestry Akademii Beethovenowskiej o wiele więcej niż stający przed nią bardziej renomowani dyrygenci.

Dwa kolejne wieczory należały do Alexander Quartet z San Francisco. Muzycy dosyć mozolnie wadzili się z wieloczęściową, złożoną formą beethovenowskich kwartetów smyczkowych z późnych opusów. Należało w większym stopniu stworzyć ich dramaturgię za pomocą kontrastów dynamicznych i agogicznych. Ich grę w pełni zdyscyplinował dopiero *Kwartet c-moll* op. 51 Brahmsa, którego wyrazistemu czynnikowi konstrukcyjnemu przydali pożądanymi barw harmonicznych. Dzień wcześniej wstrząsająco zabrzmiał w ich interpretacji *IV Kwartet smyczkowy D-dur* op. 83 Szostakowicza, szczególnie dwa ostatnie ogniwa rozwijające się crescendo, a więc ze stałą progresją napięcia.

Zdyscyplinowała ich dopiero architektonika *Kwartetu smyczkowego c-moll* op. 51 nr 1 Brahmsa, której esejowej strony przydali barw harmonicznych. Mocnym zwieńczeniem był występ orkiestry Czeskiej filharmonii pod dyrekcją Jiříego Bělohlávka, zespołu w przeważającej mierze złożonego z mężczyzn. Może nie jest to obecnie instrument w pełni idealny, o doskonałym zgranym i zawsze szlachetnym brzmieniu, bez jakichkolwiek zachwiań, a jego kapelmistrzowi nie dostaje temperamentu. Przede wszystkim przydałby się większy polot interpretacyjny.

Największe wrażenie wywarła na mnie wysłuchana po latach kompozycja *Pamięci Lidic* Bohuslava Martinů, stanowiąca rodzaj trenu, a napisana przezeń na emigracji, gdy dotarła wiadomość o krwawej pacyfikacji przez Niemców wsi o tej nazwie.

Znaczną biegłością techniczną wykazał się Josef Špaček, koncertmistrz orkiestry, w *Fantazji g-moll* op. 24 Josefa Suka, w jednej osobie również znakomitego skrzypka. W znacznej

mierze jest to muzyka epigońska, zwłaszcza w zestawieniu z symfonią teścia kompozytora, którego dzieło zabrzmiało po przerwie.

VII Symfonia d-moll op. 70 Antonína Dvořáka jest utworem o znacznej zwartości oraz jednorodności tematycznej. A zatem dyrygent podkreślił elegijny charakter pierwszego tematu ekspozycji w *Allegro maestoso* oraz tony marsza żałobnego, wkradającego się do *Adagia*, przydał też lekkości oraz elegancji roztańczonemu i rozpędzonemu *Scherzo*. Na dobrą sprawę dopiero w finale w pełni dochodzi do głosu niewyczerpana inwencja Dvořáka-melodysty, z tęsknym, hebrajskim motywem klarnetowym, znana także z jego popularnego *Tańca słowiańskiego e-moll*, zagranego na bis.

Arvo Pärt: pomiędzy Wschodem i Zachodem. *Symfonia polifoniczna*, wówczas jeszcze nieoznaczona liczbą, gdyż stanowiła wtedy jedyną kompozycją tego gatunku w dorobku Arvo Pärta, była pierwszym utworem wysłuchanym przeze mnie w ramach koncertu symfonicznego. Stąd mam do tego twórcy dość osobisty stosunek, zabarwiony sentymentem.

Estończyk, ale mocno związany z kulturą rosyjską zarówno za sprawą wyznania prawosławnego, które przyjął w wieku 35 lat, jak i fascynacji medytacyjną naturą muzyki cerkiewnej. Z kolei zwrot w stronę „nowego Średniowiecza” zawdzięcza być może wpływowi rosyjskiego filozofa – Nikołaja Bierdiajewa. Pärt dochodzi do tego poprzez uproszczenie środków muzycznego wyrazu, skupienie się przede wszystkim na przekazie, a nie formie, jej efektywności czy komunikatywności. Odchodzi od osoby zapatrzonego w siebie twórcy, na rzecz jego całkowitego poświęcenia się metafizycznemu przesłaniu.

Od 1980 r. przebywa na wychodźstwie w Berlinie. Dwa lata po tym przełomowym fakcie w swoim życiu zmierzył się z gatunkiem pasywnym, czternaście lat wcześniej przywróconym współczesnej muzyce przez Krzysztofa Pendereckiego. Obecnie dość popularnym, jeśli zważy się tego rodzaju kompozycje Sofii Gubajduliny, Tan Duna czy Pawła Mykietyna.

W ujęciu Pärta historia pasyjna w znacznym stopniu zamyka się w ramach konfrontacji pomiędzy Jezusem i Piłatem. Czyżby stanowiło to refleks wątku ewangelicznego w *Mistrzu i Małgorzacie* Michaiła Bułhakowa? Ich partie posiadają charakter recytacyjny, w którym każdemu słowu odpowiada jeden takt, a towarzyszą im tylko organy. Kwartet czterech śpiewaków z towarzyszeniem czterech instrumentów (skrzypiec, wiolonczeli, oboju i fagotu) udziela głosu Ewangelście, do pewnego stopnia wyrażając zbiorowość wyznawców Jezusa. Z kolei chór jest komentatorem, w którym niekiedy na sposób instrumentalny głosy zlewają się w płaszczyzny brzmieniowe o dysonansowym zabarwieniu.

O ile redukcja materiału tematycznego w takich kompozycjach instrumentalnych Pärta jak *Tabula rasa* czy istniejących w kilku wersjach obsadowych *Fratres* wprowadza słuchacza w swoisty trans, to mająca umożliwić kontemplacyjne skupienie asceza w jego *Pasji* (skrajne uproszczenie fakturalne, rygorystycznie diatoniczny porządek harmoniczny) nie do końca przemawia do mojej wrażliwości i przekonuje o skuteczności obranej metody.

Daleka od teatru muzycznych afektów Johanna Sebastiana Bacha, *Pasja Janowa* Pärta jest zaprzeczeniem jakiegokolwiek spektakularności. Może więc należało zrezygnować z wszelkiej widowiskowości – finałowe ułożenie się na białym całuniecie Mariusza Godlewskiego – Jezusa na kształt krzyża, wyświetlane na sklepieniu kościoła św. Katarzyny, gdzie w sobotę 21 lutego odbyła się prezentacja tego dzieła z udziałem Chóru Polskiego Radia w Krakowie pod dyrekcją Izabeli Polakowskiej-Rybskiej.

A okryty płem i trzymający na kolanach szachownicę Szczepan Kosior (Piłat), czyżby stanowiąc miał aluzję do opowiadania Anatola France'a, w którym po latach, leczący się u gorących źródeł prokurator Judei pamiętał różnych przez siebie skazanych, poza tym jednym, za sprawą którego przeszedł do historii?

Lesław Czaplinski

Carlos Alvarez
 fot. Wiener Staatsoper/Michael Poehn



WIEDEN **Purytanie Belliniego w Staatsoper.** Tę ostatnią napisaną przez Vincenza Belliniego operę można by śmiało określić kompozycją angielsko-włosko-francuską. Bellini, podobnie jak inni włoscy kompozytorzy, chętnie nawiązywał do tematów zaczerpniętych z historii Anglii. W *Purytanach* to okres wojny domowej z połowy XVII w. Zauważa się też zamiłowanie do opery francuskiej, w której koloryt orkiestry był znacznie bardziej widoczny niż w dziełach włoskich. Prapremiera miała miejsce 24 stycznia 1835 r. w paryskim Théâtre italien, a autorem libretta na podstawie dramatu *Têtes rondes et cavaliers* był Carlo Pepoli. *Purytanie*, tak jak inne opery Belliniego, to typowy przykład belcanta, co oznacza, że niepowtarzalne piękno i wdzięk tych oper wymagają od śpiewaków niezwykle wysokich, wręcz wirtuozowskich umiejętności wokalnych. W wiedeńskiej inscenizacji tylko kanadyjski tenor – John Tessier, odtwarzający partię Lorda Artura Talba, nie sprostał wymaganiom, a właściwie nie mógł tego zrobić, ponieważ jego głos zupełnie nie nadawał się do tej roli. Nie opieram się tylko na moim zdaniu oraz towarzyszących mi przyjaciół z Klubu

Wiedeńskiego, ale również publiczności, która wprawdzie nagrodziła artystę oklaskami, ale były to brawa bardziej kurtuazyjne niż szczerze. Głos Johna Tessiera posiadał bardzo wysoki rejestr, ale zupełnie brakowało mu mocy. Dolne dźwięki praktycznie nie istniały, a górne brzmiały jak u kontratenora. Ponadto jego gra aktorska była zbyt statyczna i nie wzbudzała właściwych dla tej roli emocji. Natomiast pozostali artyści prezentowali bardzo wysoki poziom. Główną rolę Elwiry powierzono rosyjskiej sopranistce Oldze Peretjatko, która po nie najlepszym początku, kiedy w ariach *O amato zio i Odi.. Qal suon si desta* zdarzyły się jej kiksy wokalne, zaśpiewała znakomicie. Przełomowym momentem była aria *Oh, vieni al tempio – fedele Arturo*, w której Elwira dowiadująca się o ucieczce ukochanego, popada w obłęd. Wywołała ona długie i burzliwe owacje. W akcie drugim najbardziej podobała się w jej wykonaniu pełna koloratur aria *Vien, diletto, e in ciella luna*. Dla mnie jednak bohaterami wieczoru byli hiszpański baryton – Carlos Alvarez w roli sir Riccarda Fortha i pochodzący z Korei bas Jongmin Park jako sir Giorgio. Głos Alvareza był czysty, mocny, wyrównany we wszystkich rejestrach i bardzo przyjemny

w brzmieniu. Mógł zaprezentować swój kunszt wokalny w ariach z pierwszego aktu *Or dove fuggo io mai* oraz *Ah! per sempre io ti perdei*, które wykonał w towarzystwie Carlosa Osuny. Z kolei Jongmin Park śpiewał bardziej lirycznie, ale potrafił również oddać dramatyzm niektórych scen. Popisem jego wokalnych i aktorskich umiejętności była aria z towarzyszeniem chóru *Qual novella? – Cintadi fiori*. Ponadto obydwa panowie brawurowo zaśpiewali duet *Il rival salvar tu dei*. Całość obsady dopełnili: Sorin Coliban jako Lord Gualtiero Valton, Carlos Osuna w roli sir Bruna Robertsona oraz Ilseyar Khayrullova kreująca partię Eriquetty di Francia. Były to role drugoplanowe, ale zaśpiewane i zagrane bardzo dobrze. Orkiestrę Wiener Staatsoper z ogromnym wyczuciem poprowadził Marco Armiliato – dyrygent często występujący w Metropolitan Opera. Spektakl reżyserował John Dew, autorem scenografii był Heinz Balthes, a kostiumy to dzieło Joségo Manuela Vasqueza. I właściwie na tym powinienem poprzestać. Być może nie zrozumiałem intencji reżysera, ale dla mnie zmiana zakończenia opery ociera się o barbarzyństwo. W oryginalnym librecie Arturo zostaje ułaskawiony, Elwira odzyskuje zdrowie psychiczne i szczęśliwa para może

wreszcie świętować swoje zaślubiny. Z sobie tylko znanych powodów reżyser wymyślił na koniec scenę, w której Arturo zostaje ugodzony nożem przez zazdrosnego sir Riccarda. Do tego scenografia, składająca się w akcie pierwszym i drugim z kilku krzesełek turystycznych.

W trzecim akcie pojawiło się kilkanaście zwisających z sufitu lamp. Niektóre kostiumy rzeczywiście przypominały okres angielskiej rewolucji, ale były też takie, które wyglądały jak kombinezony motocyklistów. Zawsze starałem się oceniać recenzowane przeze mnie koncerty i spektakle w prostych kategoriach – albo spektakl jest wart obejrzenia, albo nie. Z *Purytanów* w Staatsoper wyszedłem usatysfakcjonowany pomimo pewnych niedoskonałości. Nieczęsto zdarza się, że wszystko jest przygotowane idealnie, więc nie należy narzekać. Te niedociągnięcia są potwierdzeniem, że mamy do czynienia z żywymi istotami, a nie perfekcyjnie zaprogramowanymi robotami. Gorzej, jak te błędy są popełniane świadomie. Nie zauważyłem tu żadnej konsekwencji, ale nie chciałbym zakładać złej woli autorów wiedeńskiej inscenizacji. Być może chcieli oni dotrzeć do trochę innej publiczności, ale chyba nie tędy droga. O wiele bardziej przemawia

do mnie kosmiczna wersja opery Mozarta z Paryża, którą recenzowałem w poprzednim numerze **Muzyka21**. Fakt, że liczy się efekt finalny, potwierdziła jak zawsze wyrobiona publiczność Staatsoper, która nagrodziła artystów burzliwymi oklaskami.

Mendelssohn i Mozart w Musikverein. Po kilku latach przerwy postanowiliśmy odwiedzić złotą salę wiedeńskiego Musikverein, znaną szerszej publiczności z koncertów noworocznych. Po emocjach wielkiego dzieła Belliniego, program wydawał się dość lekki i gwarantujący równie przyjemne doznania artystyczne. Bohaterami wieczoru była orkiestra Filharmonii z Salzburga pod dyktando swojej szefowej Elizabeth Fuchs oraz niemiecki pianista Stefan Arnold. Koncert zaczął się uwerturą *Hebrydy* Mendelssohna, o której Brahms miał podobno powiedzieć, że oddałby za nią wszystkie swoje utwory. Ja na miejscu Brahmsa bym tego nie zrobił, ale jest w tej uwerturze coś absolutnie magicznego. Uwertura koncertowa *Hebrydy* zwana też *Grotą Fingala* została napisana pod wpływem podróży kompozytora do Szkocji w 1829 r. Przepiękne szkockie pejzaże były również inspiracją do dzieła kończącego koncert, a mianowicie *III Symfonii* zwanej *Szkocką*. Choć pomysł napisania utworu powstał w czasie tej podróży, został on opublikowany 13 lat później. W obu tych dziełach orkiestra Filharmonii z Salzburga pod dyktando Elizabeth Fuchs cudownie namalowała jeden z piękniejszych pejzaży morskich w historii muzyki. Burzliwe owacje publiczności „wymusiły” na muzykach bis. Była to *Symfonia salzburska* Mozarta, ale wykonana w niespotykany sposób. Pierwsza część została zagrana tradycyjnie, a druga zanucona przez muzyków orkiestry prowadzonych przez dyrygentkę. Dzieła Mendelssohna zostały przedzielone *Koncertem fortepianowym Es-dur* KV 449 Wolfganga Amadeusza Mozarta wykonanym w bardzo swobodny, radosny, ale też wirtuozowski sposób przez niemieckiego pianistę Stefana Arnolda.

Mariusz Trojanowski

Olga Peretiako i John Tessier.
fot. Wiener Staatsoper/Michael Poehn



Emily Speed i Elizabeth Zharoff
 fot. Donald Cooper



LONDYN Trudno jest znieść i wybaczyć reżyserowi, a przede wszystkim śpiewakom źle wykonanej *Traviaty* Verdiego. Jak wiadomo jest to arcydzieło operowe, ale tytuł, który przyciąga rzesze wiernych fanów opery, a także ludzi, którzy dopiero zaczynają swoją przygodę z tą dziedziną sztuki. Niestety, do londyńskiej English National Opera na przedstawienie o paryskiej kurtyzanie nie należałoby iść, ponieważ niemożliwym jest przeżycie po raz kolejny uniesień, które niesie muzyka, ani po to, żeby swoją przygodę z operą rozpocząć. Jeśli iść na *Traviatę* w Londynie, to jedynie do Covent Garden, na cudowną realizację Richarda Eyre'a, która już od 21 lat jest wizytówką tej sceny. Miejmy nadzieję, że pozostanie ona na kolejne dekady i nikomu nie przyjdzie do głowy produkcji tej odświeżać czy zastępować tak jak w MET, gdzie „Zeffirelliego wygryzł Decker”. Oczywiście wizja Willego Deckera jest w całości spójną interpretacją, która ma zarówno admiratorów jak i przeciwników. Wersji Petera Konwitschnego, która została zainstalowana w ENO nie da się nijak porównać z wersją Deckera oraz ciężko nazwać ją spójną, czy nawet ciekawą. Według mnie jest to pomyłka, która psuje cały sens tej historii.

Jest to uwspółcześnione wyobrażenie libretta Piave. Nie jest to niczym złym, ponieważ historia tak uniwersalna mogłaby dziać się nawet w kosmosie czy na dnie oceanu. To co raz u Konwitschnego to chęć epatowania taniością, sztucznym efektem, który bardziej powoduje niesmak niż jakkolwiek pozytywny efekt. W nie-

skończoność można by wymieniać. Dla przykładu – czwórkę służących w scenie balu w akcie, granych przez cztery zaawansowane wiekiem kobiety, ubrane jak króliczki Playboya. Następnie, scenę z trzeciego aktu, gdzie biesiadnicy Flory, przybywają na wezwanie Alfreda ze sztuccami w rękach, aby zobaczyć pastwiącego się nad Violetta młodemu Germonta.

Wszystko co widzimy na scenie jest bardzo minimalistyczne i oszczędne. W drugim akcie, gdy ojciec Alfreda mówi do Violetty: „żyjesz bardzo ma-jętnie” – na scenie widzimy krzesło oraz kilka stosów książek. Reżyser posługuje się także motywem zasłon bardzo infantylnym. Według niego tytułowa *Traviata*, żyje w zawołowanym świecie, który chroni ją od tego, co jest na zewnątrz. Alfred jest tym faktorem, który powoduje odsłonięcie owych kurtyn, co też fizycznie robi na scenie. Wszystkie zasłony zostają zerwane, gdy w akcie drugim kurtyzana zostaje publicznie obrażona przez swojego ukochanego. Problemem spektaklu jest także to, że cała opera grana jest bez żadnej przerwy, co rodzi sytuacje dziwne. Na koniec drugiego aktu oraz podczas wstępu instrumentalnego wszyscy bohaterowie i chór leżą na scenie i do pierwszych słów Violetty w akcie trzecim muszą się z tej

Elizabeth Zharoff i Ben Johnson
 fot. Donald Cooper



sceny wyczołgać... Kolejną sytuacją kuriozalną jest wprowadzenie córki Germonta jako fizycznego bohatera, która przychodzi wraz z ojcem do Violetty. Zawsze wydawało mi się, że siłą tej postaci Violetty Valery i jednocześnie jej tragizmem jest to, że poświęca się ona dla nieznanego dziewczyny. Dziewczyny, której życie będzie zniszczone, gdyż nigdy nie otrzyma dobrej propozycji zamążpójścia, gdy jej brat jest w związku z kobietą o podejrzanej reputacji. Niemiecki reżyser postanowił pokazać wszystko, nie dając tym samym widzowi szansy na dopowiadanie, wyobrażanie tego czego Pave i Verdi specjalnie w operze nie ujęli.

Oczywiście – opera to śpiew, nie reżyseria. Zawsze można zamknąć oczy i słuchać. Gorzej jeśli nawet to nam nie pozostaje. Nie da się bowiem wokalnie zbudować opery tylko na jednym śpiewaku. Jest to opera o losach trójki postaci – Violetty Valery, Alfreda Germont oraz jego ojca Giorgia Germonta – o interakcjach pomiędzy nimi.

W roli Giorgia Germonta londyńska publiczność mogła zobaczyć angielskiego barytona Anthony'ego Michaels-Moore'a. Jest to śpiewak znany na wyspach oraz bardzo doświadczony. W roli Germonta bardzo dobrze się sprawdził, gdyż posiada głos idealny do tej roli. Poza lekkim zmęczeniem głosu, które mogło wynikać z jego wieloletniej obecności na scenie, dał się poznać jako znakomity interpretator tej muzyki Verdiego.

Ben Johnson – wielce ceniony na wyspach tenor, laureat wielu prestiżowych konkursów m.in. BBC Cardiff Singer of the World czy Konkursu im. Kathleen Ferrier – został obsadzony w roli Alfreda. Niestety ciężko powiedzieć, że był to udany wybór. Głos tego śpiewaka to typowy „english tenor”, który niekoniecznie pasuje do jednak włoskiej (choć śpiewanej po angielsku) opery. Na dodatek Johnson miał wielkie problemy z kontrolą głosu w wyższej tessyturze. Śpiewane to było nieczysto i dźwiękiem brzydkim, ciemnym, artykułowanym w gardle. Nawet u niewprawionego słuchacza jego śpiew mógł powodować niepokój.

Amerykańska sopranistka Elizabeth Zharoff wystąpiła w partii Violetty i był to jej debiut na wyspach. Niestety ona również nie była dobrą wykonaw-

czynią powierzonej partii. Przeszkodą był głos – ostry, z dużą i gęstą wibracją, w żargonie śpiewaczym nazywany „kozią” czy też grochem. Pojawiały się uchybienia intonacyjne, podbieranie dźwięku od dołu i dosłowne „dojeżdżanie” do prawidłowej wysokości dźwięku, pokrzykiwania w koloraturach. Nie było momentu, w którym pani Zharoff proponowała publiczności ciepły ton. Przy takich problemach emisyjnych, nie było mowy o jakiegokolwiek kreacji czy przedstawieniu postaci paryskiej kurtyzany.

Nie rozczarowała (jak zwykle) orkiestra. Jest to znakomity zespół muzyków, po których zawsze należy się spodziewać tylko dobrych występów. Po pierwszym dźwięku wstępu do opery wiadome było, że na grę orkiestry prowadzonej przez Rolanda

P o niefortunnie wykonanej *Traviacie* z lekkim niepokojem siedłem na przedstawienie *Śpiewaków norymberskich* Wagnera. Złe wykonana opera, której czas trwania wynosi pięć godzin i pięćdziesiąt minut (wliczając przerwy) mogłaby być czymś absolutnie niestrawnym. ENO, pomimo nieudanej *Traviaty* nie zawiodła, a przedstawienie *Śpiewaków* było znakomite. Gwarancją sukcesu było przygotowanie muzyczne. Tym razem, tak jak w przypadku opisywanego już *Otella*, za pulpitem dyrygenckim stanął dyrektor muzyczny tej sceny – Edward Gardner. Jest to dyrygent wspaniały. Prowadzący orkiestrę pewnie, dający możliwość muzykowania artystom tego znakomitego zespołu.

Reżyser spektaklu Richard Jones przeniósł akcję opery do wieku XIX,



Andrew Shore, Gwyn Hughes Jones, James Cresswell, Roderick Earle, Jonathan Lemalu, Richard Roberts, Nicolas Folwell, Peter van Hulle, Quentin Hayes
fot. Donald Cooper

Böera, nie będziemy mogli narzekać.

Ciągle i ciągle w świecie muzycznym toczy się batalia. Czy powinno się wyzyść peruk, krynolin, wnętrza i atrybutów minionych epok? Przecież to, co współczesne przyciągnie widza! Ale czy na pewno? Pomimo, że *Traviata* z ENO została nominowana do „Oliver Awards” (nagroda dla najlepszych przedstawień teatralnych w Londynie) to jest to realizacja problematyczna. Problemem tym jest usiłowanie zrobienia „czegoś nowego” oraz chęć „odkrynowania”. To jeszcze byłoby do przeżycia, ale przecież kiedy z trójki protagonistów, tylko jeden śpiewa dobrze to już nic nie pomoże. Żadne stawania na głowie, transformacje i podróże w odległe przestrzenie. Nawet kosmiczne!

choć zaznaczył związek z czasem akcji ustalonym przez Wagnera, poprzez dodawanie elementów z XVI w. w strojach bohaterów – podczas zebrania śpiewaków, podczas którego odrzucają oni pieśń Waltera von Stolzinga, czy samego podczas turnieju śpiewaczego. Jones bardzo zgrabnie manipuluje czasem. Albowiem dodaje również element współczesny. Podczas orkiestrowego wstępu upuszczona jest kurtyna, na której naklejone są twarze wybitnych niemieckich artystów – myślicieli, muzyków, pisarzy, aktorów. W książce programowej pytany o ten zabieg reżyser odpowiada, że Ci ludzie są lub byli ucieleśnieniem idei, którą nosi w sobie postać Waltera – przekraczania granic, wspinania się ponad ustalone zasady, które kostyczne, nie

przystają do rzeczywistości. Jest to bardzo mądrze poprowadzone przedstawienie. Ruch, bajeczne kostiumy (autorstwa Buki Shiff), humor i przede wszystkim śpiew.

Iain Paterson – bas-baryton – śpiewak wykonujący obecnie bardzo dużo muzyki Wagnera i Richarda Straussa, został obsadzony w partii Hansa Sachsa. Jest to znakomity muzyk! Jego głos przypomina głos Bryna Terfela, chociaż Paterson potrafi śpiewać jeszcze delikatniej, bez żadnego wysiłku osiąga wszystkie tony na przestrzeni skali. Jest to też świetny aktor, który czuje się świetnie jako Sachs. Obserwować można było całą gamę emocji – od żartów poprzez rozliczne prowokacje, aż po nostalgiczną refleksję nad ludzkim losem. Scena przekomarza się ze śpiewającym serenadę pod oknem Ewy, Sixtusem Beckmesserem wywoływała u publiczności salwy śmiechu. W tego ostatniego wcielił się baryton Andrew Shore – bardzo dobry głos – przede wszystkim o niezapomnianej *vis comica*, drygu aktorskim, który pozwolił stworzyć prześmieszoną, złośliwą postać konkurenta Waltera von Stolzinga. Tenorową rolę Waltera śpiewał Gwyn Hughes Jones i był on najslabszym wokalnym punktem przedstawienia. Głos niezbyt bogaty, ostry i krzykliwy. Natomiast drugi z tenorów Nicky Spence, śpiewający rolę Davida, wykazał się lepszym opanowaniem swojego instrumentu. Głos bogaty w alikwoty, o bardzo ciekawej barwie. Był on bardzo dobrym służącym Sachsa, który sprawiał swojemu panu dużo kłopotów, takich jak: wszczęcie zamieszek oraz gonitwa za Beckmesserem i pobicie go. Wśród głosów kobiecych podziwiać można było Madeleine Shaw – mezzosopran o urokliwym głosie oraz jako Ewę – Rachel Nicholls, która wykonała swoją partię na zadowalającym i bardzo równym poziomie.

Znakomity to „Wagner” i jego przedstawienie przez Richarda Jonesa, maestro Gardnera, wszystkich muzyków – orkiestry, chóru i solistów. Warto poświęcić pięć i pół godziny jednego dnia, żeby to zobaczyć i usłyszeć.

Damian Ganclarski

Jubileusz Opery. W styczniu minęło dziesięć lat od czasu, kiedy Kopenhaga dostała „w prezencie” nowy gmach Opery. Ufundowany przez duńskiego armatora, Maerska, nowy budynek, dzieło zmarłego już, sławnego duńskiego architekta, Henninga Larsena, zlokalizowany został w Kopenhadze na terenach byłego portu marynarki wojennej tak, że sylwetka jego tworzy oś panoramiczną z pałacem Królewskim Amalienborg i „Marmurowym kościołem”, Frederikskirken. Podarek okazał się w pewnym sensie „obciążeniem”, zarówno dla budżetu Teatru Królewskiego (instytucji łączącej teatr dramatyczny z operą i baletem), jak i dla miasta Kopenhagi. Dla Teatru, ponieważ samo utrzymanie i ogrzanie budynku położonego na „wygwizdowie” (gdzie wiatry od morza czasami utrudniają nawet dojazd) to znacząca pozycja. Dla miasta, ponieważ położenie od razu postawiło władze miasta przed problemem komunikacji. Jak na razie do Opery dojeżdża jeden autobus w zwielokrotnionej częstotliwości po spektaklach) i jeden tramwaj wodny. Od dawno mówiło się o kilku mostach, między innymi moście dla pieszych i rowerzystów. O ułatwieniu dojazdu samochodami do dziś się nie mówi – samochody jadą „dookoła Wojtek” i prowadzący muszą uzbroić się w wiele cierpliwości i zaopatrzyć w walutę, bo parking przed Operą jest bardzo drogi.

No, ale jubileusz to rzecz niecodzienna i przy tej okazji znowu rozpoczęły się dyskusje na temat Opery, jej repertuaru i ilości przedstawień. A z tym nie jest najlepiej – na początku dziesięciolecia szefem Opery był Kasper Holten (dziś szef opery londyńskiej), młody, bardzo prężny człowiek, potrafiący „wydębić” od polityków odpowiednio duże dotacje budżetowe. Widzowie – zaciekawieni i nowym budynkiem i niecodziennym repertuarem – przybywali tu licznie, prawie wszystkie miejsca były wyprzedane. Duńska Opera stała się głośna przede wszystkim dzięki realizacji Wagnerowskiego *Pierścienia Nibelungów*. Były też zamawiane nowe opery u duńskich kompozytorów. Tu też zanotować można było spektakle wyjątkowe, jak chociażby *Opowieść służebnicy* Poula Rudersa, która z Kopenhagi powędrowała w świat.

Widzowie szturmowali kasę biletową. Teraz już tak nie jest. Wielkie cięcia budżetowe i bardzo „nie wpadający w oko” szef Opery (Niemiec, prawie zupełnie nieobecny w prasie i reklamie) spowodowały, że przedstawień jest dużo mniej, repertuar mniej ciekawy a procent sprzedanych biletów spada w niepokojący sposób. Z okazji jubileuszu odezwały się więc w prasie głosy krytyczne, popierane przez polityków: dlaczego Opera, którą przecież finansuje całe społeczeństwo, nie jeździ z przedstawieniami na prowincję, dlaczego nie produkuje się oper dla dzieci i nie zaprasza szkolnych klas na specjalne, przedpołudniowe spektakle, dlaczego jest tak mało transmisji spektakli w duńskiej telewizji, dlaczego dyrektor opery nie jest bardziej aktywny w prasie, telewizji, socjalnych mediach. W większości gazet oceniano jednak działalność opery kopenhaskiej bardzo pozytywnie.

Jubileusz świętowano wystawiając *Czarodziejski flet* Mozarta w bardzo wymagającej inscenizacji Marca Artura Marelliego. Podobno kilka scen operowych odrzuciło jego koncepcję tej opery, jako zbyt wymagającą i trudną w realizacji. Zaprezentowane przedstawienie (premiera odbyła się 16 stycznia w obecności Królowej Margharety i wszelkich ważnych osobistości duńskiego życia politycznego i kulturalnego), okazało się realizacją bardzo piękną, kunsztowną i dającą wiele do myślenia. Równocześnie było to przedstawienie na tyle przystępne, że zarówno wytrawny widz operowy, jak i ktoś do opery zupełnie nie przywykły, mogli je zaakceptować. Przedstawienie rozgrywano na potrójnie ruchomej scenie obrotowej, na której przesuwwały się wielkie, kolorowe ściany 7-metrowej wysokości. Zmieniające się wciąż kolory i światło pozwalało przeżywać operę wieloplanowo i zrozumieć jej nielogiczną – bajkowo-symboliczną akcję. Mieliśmy więc tu do czynienia ze światem żeńskim, bajkowo-kolorowym, światem natury, ale też nocy i magii. Zamieszkują tu Królowa Nocy i jej damy, wszystkie w pięknych, kolorowych kostiumach „z przeszłości”. Przeciwnieństwem jest tu świat dnia, jasności, logiki, zamieszkiwany przez męskich technokratów, ze ścianami pobazgranymi matematycznymi formu-

łami i z białymi myszami doświadczalnymi, świat komputerów ale też i świat sztucznej pompy. Króluje tu Sarastro ubrany w carski zgoła płaszcz narzucony na garnitur. Pomiedzy tymi światami pętają się główni bohaterowie: Tamina, Pamina, Papageno i Papagena, zagubieni i zdezorientowani. *Czarodziejski flet* w Kopenhadze to wspaniałe przedstawienie, grane aż 20 razy, w różnej obsadzie. Ja miałam szczęście słyszeć Giselę Stile jako Paminę i Joachima Bäckströma jako Tamina. Rewelacyjny – zarówno głosowo jak i aktorsko był kopenhaski Papageno: Palle Knudsen, nie dublowany nikim innym.

Niemieckie dialogi przeplatane były krótkimi duńskimi wstawkami, śpiewacy dość często wychodzili przed rampę

zamkniętego w klatce. Scena pełna była dziwnych, fantastycznych stworów – ludzie z głowami alligatora, jelenia, mewy, muchy, a akcja przerywana była cyrkowymi wręcz występami. W ten świat bajki – a może raczej zmory sennej – wkraczają zwykli ludzie, przyjezdni z zewnątrz: Bradamante (kobieta przebrana za mężczyznę), Melisso (jej opiekun i obrońca, bas – w roli tej występował Wojtek Gierlach) oraz chłopczyk Oberto (rola napisana przez Haendla z myślą o bardzo popularnym za jego czasów sopranie chłopięcym). Jest tu jeszcze Morgana (siostra czarownicy) i Oronte (wojak). Przedstawienie było koprodukcją z Operą w Oslo, na której gościło w roku ubiegłym. Szczęśliwy bieg oko-

tak różne przedstawienia, jak Poula Rudersa *Proces Kafki* (2004) i Janaczka *Lisek chytrusek* (2012).

Jak i w poprzednich barokowych produkcjach Opery kopenhaskiej, przedstawienie grano na scenie Starego Teatru (na Kongens Nytorv), a realizację partii orkiestrowej powierzono zespołowi barokowemu *Concerto Copenhagen* i jego dyrygentowi, Larsowi Ulrikowi Mortensenowi.

Przedstawienie było fascynujące wizualnie, lecz kulało cokolwiek w partiach solowych. Opera barokowa to „koncert w kostiumach”, jej sens polega na wirtuozerii wokalne. Powinno się ją grać jedynie wtedy, kiedy dany teatr pozwolić sobie może na import najwybitniejszych solistów specjalizu-

G. F. Haendel – *Alcina*
fot. Per Morten Abrahamsen



i spacerowali „cat walk” nad głowami orkiestry. A publiczność bawiła się doskonale.

Z końcem lutego mieliśmy w Kopenhadze okazję zapoznać się z mało znaną operą Haendla, *Alcina*. To również opera bajkowa, zrealizowana jednakże w zupełnie inny sposób. Czarodziejka Alcina zaklina swych byłych kochanków w różne zwierzęta, a aktualnego partnera, Ruggiero (w oryginale rola dla kastrata, dziś śpiewana przez kobiety o niskim tembrze głosu) trzyma

liczności, który uratował kopenhaską premierę, obie bowiem odtwórczynie głównych ról złożyła grypa. Tak więc zamiast Inge Dam Jensen usłyszeliśmy Amerykankę Nicole Haeston, wykonawczynię roli Alciny w Oslo.

Reżyserem i scenografem zarazem był znany ze swych kontrowersyjnych produkcji Francesco Negrin, który dwukrotnie już prezentował opery Haendla na kopenhaskiej scenie *Juliusza Cezara* w roku 2002 i *Partenope* w roku 2009. Oprócz tego reżyserował tutaj

jących się w gatunku opery barokowej. Tutaj wirtuozów tych (z wyjątkiem roli Alciny) zabrakło. Bez wirtuozów opera barokowa może po prostu nużyć, a 10-15-minutowe arie tracą swój sens, nawet jeżeli w tle dzieją się najprzeróżniejsze rzeczy mające odciągać naszą uwagę od samego śpiewu. Uważam, że lepiej by było, gdyby na scenie nie działo się aż tyle, ale żeby głosy były na skalę światową.

Eva Maria Jensen

TORONTO **O**pera śpiewana szep-tem. Współczesna cywilizacja w życiu codziennym dostarcza nam nieokielzanej kakofonii dźwięków. Otoczeni murem hałasu, jesteśmy odizolowani od spokoju natury i tracimy zdolność słuchania muzyki i dźwięków w kontekście ciszy. Zwykle opera, zwłaszcza utwory Wagnera i Straussa, kojarzy się nam z głośną instrumentalizacją i nienaturalnie brzmiącymi głosami ludzkimi, próbującymi przebić się poprzez głośną orkiestrę. Dlatego ciekawym eksperymentem było wystawienie przez zespół Soundstreams w Toronto współczesnej eksperymentalnej kom-

Krzysztofa Pendereckiego i Henryka Góreckiego, którego mszę choralną *Miserere* wykonano w 2012 r.

Rewelacją tego sezonu było wystawienie kompozycji *The Whisper Opera* (*Szeptana opera*) Davida Langa. Jest on także autorem libretta opartego na wypowiedziach zebranych w Internecie. Zasadniczym elementem libretta były cztery niedokończone zdania w języku angielskim: 1. *When I am alone I always...* (*Gdy jestem sam to zawsze..*), 2. *They said I was crazy but I...* (*Mówią, że jestem zwariowany, lecz...*), 3. *When I think of you I think of...* (*Gdy myślę o tobie, to myślę o...*), 4. *It's not my fault that I am so...* (*To nie moja wina, że jestem taki...*). Dopelnienie do tych zdań autor znalazł w tysiącach

W Toronto ten niecodzienny spektakl odbył się w Theatre Centre. Liczba widzów ograniczona była tylko do 52 osób. Specjalnie na ten cel zbudowana scena autorstwa Jima Findlaya miała kilka symetrycznie umieszczonych wcięć, tworzących wąskie kanały, w których ustawiono krzesła dla 5-8 słuchaczy. Kanały z publicznością dzieliły dużą scenę na cztery mniejsze fragmenty. Scenę otaczały gęste tiulowe zasłony. Soliści ustawieni w różnych punktach na scenie, podczas godzinnego spektaklu, bezszelstnie przesuwali się z miejsca na miejsce bez butów, tylko w skarpetkach. Atmosferę tajemniczości potęgowała doskonała gra światła.

Akcja zaczęła się przy przygaszonych światłach. Z daleka odezwały się dzwonki i cymbałki. Sopranistka zaczęła szeptać teksty internetowe. Towarzyszył jej szept instrumentalistów oraz dyskretny podkład muzyczny instrumentów. Atmosfera miała czasami charakter rytualistyczny, przypominając wręcz filmy typu dreszczowicz. Większość tekstu była dla słuchaczy niezrozumiała. Szept był raczej efektem dźwiękowym.

Po spektaklu odbyło się spotkanie z wykonawcami. Większość widzów pozytywnie oceniła ten audiowizualny eksperyment. Zadawano pytania śpiewaczce, co jest trudniejsze – śpiew czy szept. Szept według artystki wymaga

innej techniki i użycia wielu dodatkowych mięśni szyi i twarzy. Trudny jest zwłaszcza przy wymawianiu otwartych samogłosek.

Niektórzy krytycy dyskutowali, czy utwór ten można zaszeregować jako operę. Raczej właściwe określenie byłoby koncert kameralny na cztery instrumenty i sopran. W moim odczuciu, ten eksperyment pozwala na rozszerzenie horyzontów muzycznych. Uczuła słuchaczy na pozytywne oddziaływanie ciszy. Ta muzyka wymaga niezwykłego napięcia i wsłuchania się w szczegóły akustyczne, zwykle ukryte przez otaczający nas hałas.

Kazik Jędrzejczak



fot. Carmen Elliott

pozycji muzycznej zatytułowanej *The Whisper Opera* (*Szeptana opera*) w dniach 26 lutego – 2 marca.

Działający w Toronto od ponad 30 lat zespół muzyczny Soundstreams specjalizuje się w propagowaniu współczesnej, czasami awangardowej muzyki. Zwykle sezon muzyczny składa się z 5 koncertów zawierających współczesne utwory, często zamawiane specjalnie przez Soundstreams. Podczas swojej wieloletniej działalności zespół sponsorował ponad 150 utworów muzycznych reprezentujących różne „genres” oraz tradycje kulturalne. Warto zaznaczyć, że w historii tego zespołu pojawiły się też utwory polskich kompozytorów –

odpowiedzi w wersji internetowej, czasami o dużym stopniu intymności. Te pytania i odpowiedzi stanowiły libretto *Szeptanej opery*. Autor określił je jako *Sekrety Internetu*.

Utwór został skomponowany na cztery instrumenty oraz głos sopranowy. Koncert wykonany został przez znany zespół International Contemporary Ensemble. Wykonawcami byli: Claire Chase (flet), Josuha Rubin (klarnet), Kivie Cahn-Lipman (wiolonczela) i Ross Karre (perkusja). Partię sopranową wykonała amerykańska śpiewaczka Tony Arnold. Światowa prapremiera odbyła się w maju 2013 r. w Muzeum Sztuki Współczesnej (Museum of Contemporary Art) w Chicago.



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



Michael Kimber
 po raz piąty



do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.merlin.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

Kristian Bezuidenhout

Mistrz klawiatury



Karol Rzepecki

Nie ulega wątpliwości, że wiele osób odpowiadając na pytanie o najpopularniejszy instrument wskazałoby właśnie fortepian. To właśnie od gry na nim wielu rozpoczyna przygodę z muzyką, która niekiedy owocuje większymi dokonaniem, aż w końcu gra na instrumencie staje się sposobem na życie. Dlatego nic dziwnego, że pytając o popularnych pianistów każdy z nas byłby w stanie wyrecytować całą listę nazwisk. Warto zwrócić uwagę, iż ci ludzie będą pochodzić z różnych krajów, kontynentów, a ich narodowość, czy wiek nie będą miały tutaj znaczenia.

Victor Hugo mówił, że „muzyka to dźwięki, które myślą”, a Eric-Emmanuel Schmitt dokończył to zdanie mówiąc, że są to „dźwięki, które pobudzają do myślenia”. Można powiedzieć, że na to, w jaki sposób muzyka nas pobudza składa się wiele czynników. To właśnie o tym mówi cała teoria afektów, która stanowiła fundament twórczości nie tylko Bacha, ale także wielu innych kompozytorów. Jednym z czynników, który decyduje o tym, jak dany utwór zostanie odebrany jest jego wykonanie. Nie chodzi tutaj o fakt, czy kompozycja została zrealizowana mniej czy bardziej poprawnie, ani nawet o sam sposób przekazu, czy też dialogu jaki wykonawca podejmuje z publicznością za pomocą wydobywanych z instrumentu dźwięków. Być może dlatego ktoś powiedział, że „ilu pianistów tyle wykonań”.

Do grona tych, którzy zajmują miejsce na tej liście należy bez wątpienia Kristian Bezuidenhout. Ten pianista należący do młodej generacji, bo urodzony w 1979 r. pochodzi z regionu świata, o którym rzadko wspomina się mówiąc o muzyce poważnej, bo przecież, gdyby przyszło nam wymienić kilka nazwisk związanych z nią, a pochodzących z Południowej Afryki taka lista nie byłaby zbyt długa (ostatnio pisaliśmy o śpiewaczce z tego regionu, którą jest Pumeza Matshikiza – przyp. red.). Pianista ten edukację muzyczną rozpoczął w wieku dziesięciu lat. Dalszy rozwój umożliwiły mu studia podjęte w Eastman School of Music w USA, w klasie fortepianu Rebeki Penneys i Paula O’Dette. Pianista praktykuje także wykonawstwo muzyki na instrumentach dawnych, takich jak klawesyn, czy fortepiano.

Pierwszym ważnym dokonaniem pianisty o znaczeniu międzynarodowym było zdobycie I nagrody oraz nagrody publiczności na 38 Festival of Flanders International Fortepiano Competition w Brugii w 2001 r. Sukces ten na pewno w dużym stopniu zaważył na rozwoju dalszej działalności artysty. Miał duże znaczenie, choćby dlatego, iż do tej pory w historii konkursu pierwsza nagroda została przyznana tylko trzem osobom. Rok ten przyniósł jeszcze jedno wydarzenie ważne w działalności artystycznej Bezuidenhouta. Otóż w tym samym roku debiutując w prestiżowej Carnegie Hall w Nowym Jorku dokonał nagrania płyty z *Sonatami i Fantazjami* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Twórczość tego kompozytora stanowi jeden z istotniejszych filarów działalności artysty.



W 2009 r. Bezuidenhout przy współpracy z wytwórnią Harmonia Mundi dokonał nagrania trzy płytowego albumu ze wszystkimi dziełami fortepianowymi Mozarta. Frans Brüggem na temat omawianego woluminu wypowiedział się następująco: „Bezuidenhout gra Mozarta tak czysto, bohatercko, z zaznaczeniem wielu niuansów, ekspresyjnie i niespodziewanie... Jak natchniony dyrygent wprowadził każdy element partytury Mozarta do życia. To muzyka pełna ekspresji, wypływająca prosto z serca”. Natomiast

Wspomniane nagranie pociągnęło za sobą kolejne sukcesy. Jeszcze w tym samym roku pianista dokonał nagrania koncertów fortepianowych Feliksa Mendelssohna z Freiberg Baroque Orchestra. Na co The London Times zareagował następująco: „Jeden z najbardziej błyskotliwych dzisiejszych pianistów”.

Pianista odnosi także sukcesy na gruncie twórczości kameralnej. W 2011 r. artysta w duecie z rosyjską skrzypaczką Wiktoria Mułową dokonał nagrania albumu z sonatami skrzypcowymi Ludwiga van Beethowena. Niniejszy wolumin został uznany przez Echo Award za najlepsze nagranie z muzyką kameralną w 2011 r. Zainteresowania pianisty muzyką kameralną rozwijały się już dużo wcześniej. Od 2003 r. Bezuidenhout współpracuje z niemieckim tenorem Janem Kobowem. Artyści nagrali wspólnie album *Die Schöne Müllerin* Schuberta dla jednej z kanadyjskich wytwórni. Ponadto artysta koncertował na festiwalach muzyki dawnej w Bostonie, Brugii, Wenecji, Utrechcie, a także podczas West Cork Chamber Music Festival w Irlandii, Brüchler Schlosskonzerte w Niemczech, Festiwalu Menuchina w Szwajcarii, Festiwalu Mozartowskim w Vermont, czy też podczas Poëke Fortepiano Festival w Belgii. Pianista pięciokrotnie gościł także w Warszawie, podczas festiwalu „Chopin i jego Europa”, ostatni raz w 2012 r. oraz na Festiwalu Wratislavia Cantans.

Po jednym z występów artysty, na Boston Early Music Festival w 2009 r. na łamach New York Times ukazało się stwierdzenie: „To było oczywiste, że pan Bezuidenhout został uznany za M.V.P (Most Valued Player) tego festiwalu. W magiczny sposób cieniuje on barwy linii melodycznej na pianoforte. Był to jeden z najznamienitszych występów na tym festiwalu. Natomiast The Independent dodaje: „Najbardziej stylowe i autorytatywne wykonanie pochodzi od pianisty Kristiana Bezuidenhouta. *Koncert B-dur* KV 456 Mozarta w jego wykonaniu brzmi wręcz nieomylnie”. Czytając te wypowiedzi uświadomiamy sobie nie tylko jak wielkiej miary osobą jest prezentowany artysta.

Pianista jest częstym gościem wielu prestiżowych instytucji kulturalnych i muzycznych na całym świecie, do których należą: Freiburger Barockorchester, Orchestre des Champs-Élysées, Chamber Orchestra of Europe i wiele innych.

Bezuidenhout współpracuje z takimi artystami, jak: Guiliano Carmingola, Pieter Wispelwey, Paul O'Dette, Daniel Hoppe, Jan Kobow, Malcolm Bilson, a także z licznymi zespołami: Concerto Köln, Boston Early Music Festival Orchestra, Haendel and Haydn Society w Bostonie, oraz Nederlands Kamerkoor.

Powiedział ktoś, że pianista im starszy tym lepszy, ponieważ lepiej rozumie muzykę i świadomie wykonuje ją w sposób dojrzały. Osoba Kristiana Bezuidenhouta wydaje się być zaprzeczeniem dla tej tezy. Ten pianista afrykańskiego pochodzenia należy bowiem do młodej generacji muzyków, a muzyka Mozarta w jego wykonaniu brzmi przecież niezwykle przekonująco i wiarygodnie. Zatem przekonujemy się, że warto śledzić z uwagą dalsze poczynania tego artysty z dalekiej Afryki. 🌍



Kristian Bezuidenhout
fot. Marco Borggreve

na łamach Fanfare Magazine możemy znaleźć stwierdzenie: „Podejście Bezuidenhouta do muzyki Mozarta jest tak wciągające, a gra tak naturalna, że korci, żeby zapomnieć, że to tylko geniusz artysty w połączeniu z temperamentem są zdolne do takiego muzykowania. Słuchając tej interpretacji trudno wyobrazić sobie jakkolwiek inny punkt widzenia tej muzyki”. Czytając te słowa chciałoby się stwierdzić, że ten afrykański pianista na nowo odkrył geniusz jednego z klasyków wiedeńskich.



Tekst i pieśń to klejnot

rozmowa z kanadyjską mezzosopranistką Marie-Nicole Lemieux o jej najnowszej płycie

Nie przyzwyczała nas pani do programu utrzymanego w melancholijnym nastroju. Czym się pani kierowała w wyborze utworów na najnowszą płytę?

Projekt tego nagrania zrodził się z zaplanowanego na 2015 r. tournée koncertowego, na którym wystąpię razem z Rogerem Vignolesem w wielu dużych europejskich salach koncertowych. Inspiracją tego nagrania jest nasz wspólny występ na scenie. Ale uwaga, chociaż temat może wydawać się melancholijny, muzyka taka nie jest, nawet Rachmaninow; prawdą jest, że rosyjska dusza wiedzie nas często ku melancholii, że barwy Rachmaninowa są często spektakularne,

jednak ton nie jest tak bardzo mroczny, jak się uważa. Dwie z tych melodii są raczej melancholijne, dwie pozostałe są radosne. To raczej wybrana przeze mnie tematyka jest melancholijna – lata 1890–1900. Repertuar melodii jest tak szeroki, że narzuciłam sobie linię przewodnią, która zapewnia spójność programu i jednocześnie pozwoliła mi na połączenie całej masy rzeczy. Nie chciałam odtworzyć *Heure exquise* (Wyjątkowa godzina); chciałam urozmaicić francuski repertuar wokół moich pierwszych wyborów – *Chanson perpétuelle* i *Nokturn* Lekeu'a w jego wersji na kwintet. Szukałam dużo tematami, zanim ostatecznie pozwoliłam poprowadzić się okresem kom-

pozycji: cały program zawiera utwory z ostatniego dziesięciolecia XIX w., był to przełomowy okres, niewiarygodnie bogaty i zróżnicowany – sądzę, że program ten doskonale to obrazuje. To apogeum francuskiej melodii: słyszymy tu Faurégo – jego *Piosenki weneckie*, to jeden z jego pierwszych sukcesów – Koechlina – niezbyt znany dzisiaj, ale który zaszedł daleko w orkiestracji i harmonii – Chaussona... Wszyscy kompozytorzy, których tu zebrałam, łączy muzyka instrumentalna, muzyka kameralna: interesuje mnie właśnie ten osobisty charakter, stąd wybrałam Wolfa, a nie Straussa. Nagranie to jest w efekcie piękną podróżą przez Europę końca XIX w.

zilustrowaną melodiami, które lubię i których słucham. W tym programie nie ma żadnego utworu, którego bym nie lubiła. To wielkie szczęście, że mam możliwość wyboru.

W 2005 r. nagrała pani *Heure exquise*, która ukazuje podobną atmosferę. Co szczególnie lubi pani w tych osobistych programach?

Lubię różnorodność nastrojów, którą odzwierciedlają tego rodzaju programy. Rachmaninowa nie śpiewa się tak jak Faurégo – zwłaszcza teksty Verlaine'a, które uwielbiam i które według mnie są wierszami, które śpiewa się najlepiej. Chciałam podkreślić u Faurégo tę wcieloną

fot. Denis Rouvre/Naive



stronę zmysłowości. Często się go śpiewa nie wchodząc tak naprawdę w słowa, pozostając w miękkim brzmieniu. Chciałam czegoś odwrotnego: dostarczyć wszystkich barw, uchwycić wszystkie subtelności i wcielić je w słowa. To było prawdziwym szczęściem podczas nagrania. Proszę posłuchać *À Clymène*, wszystko jest zmysłowością i to kołysze poetę. To jest wspaniałe i chciałam, żeby to było słychać, żeby zrozumieć, że to było odczute i przeżyte. Taka interpretacja, być może, będzie przeszkadzać, jest bardzo osobista, ale nie chodziło mi o „zrobienie” Faurégo: chciałam naprawdę wcielić jego muzykę i jego słowa, nie przeciwstawiając się przy tym jego estetyce.

Jak współpracowało się pani z Kwartetem Psophos i Rogerem Vignolesem?

Kwartet Psophos spotkałam w 2013 r. podczas mojego koncertu w Bastylli, gdzie śpiewałam *Chanson perpétuelle* i *Trois poèmes* Lekeu'a. Porozumieliśmy się od razu. Kiedy śpiewa się z kwartetem zawsze brakuje oddechu. Tymczasem tu, Psophos rozumie linię śpiewu reagując na każdą modulację głosu, nie są z tyłu. Cóż za przyjemność śpiewać z nimi, we wzajemnym słuchaniu siebie i z humorem. Jeśli chodzi o Rogera Vignolesa, miałam oczywiście wielką ochotę pracować z nim, chociaż od dawna na recitalach śpiewam razem z Danielem Blumenthałem. Okazja tego nowego spotkania była naprawdę interesująca, ponieważ prezentujemy dwie bardzo różne osobowości: ja, być może jestem siłą demonstrującą, tymczasem Roger jest siłą spokoju. Muzycznie jestem bardziej ekspresywna, ale jednocześnie powściągliwa. Roger natomiast w swoich barwach zmierza bardzo daleko, technicznie nie ma sobie równego. Myślę, że razem naprawdę podjęliśmy wspólnie wielkie wyzwanie, jakim jest przejście od Koehlina do Rachmaninowa.

W jaki sposób, śpiewając na scenie opery Haendla, Vivaldiego czy Rossiniego, można się skupić na tak osobistym programie? To duża zmiana, antywirtuozeria?

Tak i nie... To tak, jakby powrócić do źródeł. Kiedy śpiewam recital, powracam do tego, kim jestem u podstaw. Seicento jest tym, co zbliża się najbardziej w operze do tego, co robię w danej melodii, weźmy na przykład Monteverdiego. Wirtuozeria nie ma tu z tym nic wspólnego: to nigdy nie było mną. To właśnie dlatego coraz rzadziej śpiewam Haendla, a jeśli czuję się swobodniej z Rossinim, to dlatego, że śpiewam go myśląc o emocjach, a nie o wirtuozerii. Zawsze uczucie pomagało mi przeżyć – na przykład u Vivaldiego każda wokaliza musi być sposobem ekspresji. Dzisiaj, z wielkim wysiłkiem, mogą podjąć się wirtuozerii linią muzyczną, spokojniejszym gestem muzycznym. Wszystko to po to, by powiedzieć, że tak u podstaw jestem recytatorką: ważne jest to, co opowiadam, muzyka, którą ukażę.

Paul Verlaine, Charles Cros..., mamy tutaj kwintesencję francuskiej poezji. Jaki jest pan stosunek do poezji?

Kocham poezję, kocham teksty. To zabawne, porywa mnie to ogromnie, bez względu na to, jaki jest to język. To drobne szczegóły tworzą całość, tak cenną... Ten tekst – i ta pieśń – to klejnot: to jest takie piękne, takie prawdziwe! Kiedy o tym mówię dostaję gęsiej skórki. Poezja pozwala nam zatrzymać się nieco w naszym pędzącym świecie, ale trzeba znaleźć czas na jej czytanie. Udaje mi się to właśnie poprzez muzykę.🎧

rozmawiała: Claire Boisteau/© Naive 2015

tłum. Małgorzata Kaczmarek

Emmanuel Pahud wyniósł na wyżyny instrument nieco niedoceniony w repertuarze solowym. Wirtuozeria, wdzięk, piękno i swoboda to cechy, które artysta prezentuje w swoich wykonaniach. Dzięki niemu muzyka fletowa nabiera mistycznego charakteru i oczarowuje wręcz zaklina słuchacza.



Emmanuel Pahud i jego „czarodziejski flet”

Maria Ziarkowska

DZIECIŃSTWO

Emmanuel Pahud urodził się w Szwajcarii w Genewie 27 stycznia 1970 r. Artysta w wieku czterech lat zachwyił się brzmieniem fletu i tak obudziła się w nim pasja do tego instrumentu i do muzyki. Rodzice chłopca, mimo że nie byli związani z muzyką wspierali go w rozwijaniu zamiłowania, czego dowodem był zakup fletu oraz zorganizowanie prywatnych lekcji.

EDUKACJA

Przeprowadzka do Brukseli w 1978 r. zaowocowała rozpoczęciem przez młodego flecistę studiów w Akademii Muzycznej w klasie Michela Moinila. Kilka lat później Pahud zmienił mentora na Carlosa Bruneela. W wieku 17 lat młody flecista przeniósł się do Konserwatorium Paryskiego, gdzie odbył swój ostatni etap edukacji. Pahud odbył swój pierwszy debiut w połowie lat 80. jeszcze będąc w Belgii. Zagrał wówczas *Koncert fletowy G-dur*

W. A. Mozarta przy akompaniamencie Orkiestry Narodowej.

SUKCESY

Determinacja i talent Pahuda miały swoje odbicie w ilości uzyskanych nagród. W roku 1985. flecista zajął pierwsze miejsce podczas Międzynarodowego Konkursu w Belgii. Kolejne odznaczenia przyniosły lata paryskie (1988–1989), podczas których muzyk uzyskał główne nagrody w konkursach w Duino (Włochy) i w Kobe (Japonia) oraz II miejsce w konkursie w Scheveningen (Holandia). Wszystkie te wyróżnienia przyczyniły się do rozwoju kariery Pahuda i przyniosły mu sławę. Flecista jest rozchwytywany przez słynne, europejskie orkiestry, w tym Filharmonię Berlińską. W wieku 22 lat został pierwszym flecistą Berliner Philharmoniker za czasów Claudia Abbada i piastuje to zaszczytne miejsce do dnia dzisiejszego. Łączy bycie pierwszym flecistą z karierą solisty i kameralisty koncertując na całym świecie.

DZIAŁALNOŚĆ KONCERTOWA

Emmanuel Pahud jest bardzo elastycznym artystą, gra w charakterze muzyka orkiestrowego, występuje również w małych składach, a przede wszystkim jako solista. W roli kameralisty dał się poznać w duecie z pianistą Stephenem Kovacevichem oraz w kwartecie z Christophem Poppenem (skrzypce), Hariolfem Schichtigiem (altówka) i Jean-Guihenem Queyrasem (wiolonczela). Skład ten pozostawił po sobie ślad w postaci albumu prezentującego kwartety W. A. Mozarta (1999). Pahud miał również okazję występować w nieco lżejszej, jazzowej ekipie z Jacky’em Terrassonem – pianistą rozrywkowym. Artysta jest związany także ze znanymi na całym świecie zespołami orkiestrowymi, które towarzyszą mu podczas występów solowych. Są to m.in. London Symphony Orchestra, Tonhalle Orchester Zurich, Orchestre de la Suisse Romande, Berlin Radio Symphony Orchestra, DR SymfoniOrkestret, Baltimore Symphony

Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, NHK Symphony Orchestra, Radio-Symphonieorchester Wien, Orchestre National de Belgique, Orchestre

REPERTUAR

Emmanuel Pahud posiada w swoim dorobku bardzo obszerny repertuar. Na jego liście znajdują się pozycje obejmujące

fot. Fabien Monthubert



Philharmonique de la Radio France, Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña.

wszystkie epoki muzyczne. Sam flecista najlepiej czuje się w literaturze barokowo-klasycznej i najchętniej wykonuje dzieła klasyków wiedeńskich oraz Bacha. W wykonaniach

stara się jednak łączyć tradycję z nowoczesnością i poszukuje współczesnych rozwiązań interpretacyjnych. Muzyk nie boi się nowych wyzwań dlatego niejednokrotnie podjął się prawykonań XX-wiecznych utworów (utwory E. Carter i F. Beyera), a także spróbował z powodzeniem szczęścia na estradzie jazzowej. Podejmowanie różnorodnych działań zwieńczone zawsze sukcesem świadczy o wszechstronności artysty i stawia go w plejadzie wybitnych flecistów.

DYSKOGRAFIA

Emmanuel Pahud współpracował z trzema wytwórniami, dzięki czemu jego dyskografia jest bardzo obszerna. Pierwsze płyty pochodzą z lat 90., kiedy to artysta był związany z Auvidis Valois. Nagrał na nich *Sonaty na flet i fortepian* Webera (1995), *Introdukcję i Wariacje* oraz *Sonaty* Schuberta (1994) oraz *Sonaty i Serenadę* Beethovena. Dzięki Musiques Suisses ukazał się zbiór utworów fletowych *Flotenmusic* (1995). Od 1997 r. Pahud współpracował z EMI Classics (obecnie Warner Classics), gdzie nagrał przeszło 20 albumów. Wśród nich znajdują się dzieła m.in. Mozarta, Bacha, Brahmsa, Vivaldiego, Haydna, Chaczaturiana, Telemanna, prezentujące różne formy (sonaty, koncerty i miniatury). Bogata dyskografia świadczy o ciągłej aktywności i utrzymywaniu wybitnej formy fletowej przez artystę. Wiele jego nagrań zdobyło prestiżowe nagrody płytowe na całym świecie.

Emmanuel Pahud jest wybitnym artystą, który miłość do muzyki ukazuje w każdym wydobytym dźwięku, tworząc mozaikę przepięknych, różnorodnych barw zamkniętych w jednej spójnej ramie. Mimo olbrzymich sukcesów o światowej randze flecista nie osiada na laurach, także jest szansa, że wkrótce znów o nim usłyszymy, a jego muzyka przeniesie nas w inny świat – pełen zachwytów i emocjonalnych doznań. W marcu tego roku flecista wydał nowy album zatytułowany *Rewolucja* z koncertami fletowymi kompozytorów: François Devienne, Luigi Gianella i Ignaz Pleyel, których życie przypadło na Rewolucję francuską we Francji.®

Pianista w poszukiwaniu równowagi

z Rafałem Blechaczem o muzyce, życiu i najbliższych planach rozmawia Michał Bruliński

Jak układała się panu w trakcie koncertu [24 lutego – przyp. red.] współpraca z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod batutą Jacka Kaspszyka?

Występowałem w życiu z rozmaitymi orkiestrami, które miały różne podejście do energii brzmienia. Dla przykładu, kameralny skład orkiestry Deutsche Kammerphilharmonie Bremen potęguje brzmienie właśnie dzięki niesamowitej energii, podczas gdy w zespołach większych, jak Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, sprężystość brzmienia jest nieco mniejsza, a wolumen brzmieniowy konstruowany jest za pomocą masy dźwięku. „Większych” nie znaczy jednak w tym przypadku „gorszych”. Z Jackiem Kaspszykiem grałem po raz pierwszy, dlatego poprosiłem

o trzy próby. W trakcie koncertu był on bardzo czujny; jestem zadowolony z naszej współpracy.

Dlaczego Koncert c-moll? Szykuje się pan do nagrania kompletu koncertów Beethovena?

Koncert c-moll Beethovena mam w repertuarze od kilku lat. Pracowałem nad nim równoległe z *Koncertem G-dur*, który grałem w 2012 r. oraz *Koncertem B-dur*, który wykonywałem kilkakrotnie w zeszłym roku. Myślę, że niebawem do repertuaru włączę także *Koncert C-dur*. Pozostaje wtedy ostatni, *Koncert Es-dur*. W kontekście nagrania brałem pod uwagę przede wszystkim koncert drugi (*B-dur*) i czwarty (*G-dur*). Z wytwórnią Deutsche Grammophon rozmawiamy jeszcze na temat orkiestry; najpraw-

dopodobniej będzie to wspomniana Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Nad nagraniem *Koncertu c-moll* Beethovena jeszcze się nie zastanawiałem, choć miałem pomysł, żeby zestawić go z *Koncertem c-moll* Mozarta.

W tym roku obchodzi pan kilka rocznic, w tym dziesięciolecie zwycięstwa w Konkursie Chopinowskim oraz trzydzieste urodziny. Czy przy tej okazji nie czuje pan potrzeby wkroczenia na nowe ścieżki, jak wykonawstwo na instrumentach historycznych czy muzyka współczesna?

Oczywiście kusi mnie odkrywanie autentycznego brzmienia instrumentów z epoki Chopina. Niemniej, często mamy do czynienia nie z historycznymi oryginałami, lecz z ich kopiami.

Powstaje zatem pytanie o autentyczność aury brzmieniowej. Nie jestem także przekonany, czy instrumenty historyczne dobrze sprawdzają się na dużych salach w kontekście koncertów z orkiestrą. Obszarem ciągłych poszukiwań jest dla mnie muzyka Karola Szymanowskiego. W 2017 r. będziemy obchodzili osiemdziesiątą rocznicę jego śmierci. Z tej okazji postanowiłem włączyć do repertuaru *IV Symfonię koncertującą* op. 60. Coraz głębiej wchodzę także w muzykę kameralną, szczególnie Mozarta, Brahmsa i Szymanowskiego Sądzę, że nawet w utworach bardziej „klasycznych”, które należą do żelaznego repertuaru pianistycznego, wciąż można poszukiwać i podążać swoją ścieżką, tylko potrzeba na to czasu.

Czy po dziesięciu latach nieustannych podróży przymierza się pan do napisania pamiętników, w stylu np. Artura Rubinsteina?

W odróżnieniu od Rubinsteina podróżuję przede wszystkim samochodem w nocy, więc nie mam zbyt wiele ciekawych rzeczy do opowiadania [śmiej]. Ostatnio, podczas jednej z takich podróży w Niemczech, zdarzyło mi się minimalnie przekroczyć prędkość. Zatrzymał mnie wtedy policjant, który, gdy dostrzegł w samochodzie moją płytę wydaną przez Deutsche Grammophon, zrezygnował z ukarania mnie mandatem. Pamiętników nie planuję, skupiam się raczej na doktoracie.

W trakcie studiów pracował pan z prof. Katarzyną Popową-Zydroń, po Konkursie nawiązał pan kontakt z Krystianem Zimermanem. Czy także obecnie posiada pan mentora?

Z Krystianem Zimermanem właśnie dziś esemesowałem [śmiej]. Jeśli chodzi o interpretacje – odbywam nieraz rozmaite konsultacje. Na początku bardzo pomógł mi wspomniany Zimerman, tak w sprawach interpretacyjnych jak organizacyjnych. Bardzo inspirujący był dla mnie kontakt z Marią Tipo, z którą spotkaliśmy się po raz pierwszy w 2010 r., w trakcie mojego tournée we Włoszech. Wcześniej znałem ją tylko z nagrań, dlatego było to dla mnie niezwykle

cenne doświadczenie. Byłem również na fantastycznym recitalu Maurizia Polliniego w Salzburgu, po którym miałem przyjemność odbyć z nim kilka rozmów. Bardzo dużo nauczyłem się od dyrygentów; jestem w stałym kontakcie z Trevorem Pinnockiem i wiele daje mi możliwość obserwowania jego pracy z orkiestrą. Inspirujący był również kontakt z Jerzym Semkowem. Imponuje mi András Schiff. Rozmowy z tej klasy artystami dają mi niejednokrotnie więcej niż regularna praca. Z prof. Popową-Zydroń nadal mam kontakt, choć oczywiście już nie tak intensywny, jak w trakcie studiów.

Wielkimi krokami zbliża się kolejny Konkurs Chopinowski. Czy ma pan jakieś przewidywania odnośnie do jego wyników?

Mieszkam co prawda w Polsce, jednak staram się przebywać z dala od atmosfery konkursowej. Oczywiście, kiedy spotkałem się z prof. Popową-Zydroń, to trochę ją o Konkurs podpytałem [śmiej]. Jestem jednak przede wszystkim skoncentrowany na muzyce. Kiedyś myślałem, że będę chciał się bardziej wgłębiać w tego typu analizy czy kalkulacje, jednak z czasem doszedłem do wniosku, że – ze względu na bieżące obowiązki – po prostu nie ma takiej możliwości.

Czy po doktoracie, którego broni pan w październiku – a zatem w trakcie Konkursu – planuje pan nadal rozwijać się naukowo?

Filozofia dostarcza wielu recept na życie. Doktorat był dla mnie pewnym celem. Po jego obronie nie planuję na razie habilitacji, jednak z czytania książek z całą pewnością nie zrezygnuję.

Czy – jako pianista i humanista zarazem – czuje pan poczucie społecznej misji?

Sztuka i polityka to dla mnie dwa zupełnie odrębne światy. Obecnie wielu muzyków angażuje się politycznie, jednak nie zawsze w sposób fortunny. Nie uważam, żeby artysta powinien ograniczać się tylko do dźwięków. Ważny pozostaje jednak umiar. Nie próbowałem do tej pory przemawiać ze sceny; nie wykluczam jednak, że kiedyś może przyjść moment, w którym zdecyduję się zareagować

na jakąś sytuację. Z pewnością jest także kwestia wieku, a ja jestem jeszcze stosunkowo młody.

Krytycy porównują pana często do Artura Rubinsteina, Władimira Horowitza oraz kilku innych wielkich pianistów. Czy z perspektywy dziesięciu lat takie porównania oraz bagaż chopinowskiej tradycji jest dla pana ciężarem?

Raczej nie, ale może będzie po dwudziestu latach [śmiej]. Niektórzy polscy dziennikarze bali się, że zostanę zaszufładowany jako pianista przypisany do muzyki Chopina. Skąd mieli wiedzieć, że przed Konkursem skupialiśmy się z prof. Popową-Zydroń na pracy przede wszystkim z utworami innych kompozytorów, jak Liszt, Schumann czy Debussy... Te doświadczenia były dla mnie bardzo istotne z perspektywy Konkursu oraz wykonywania muzyki Chopina w ogóle. Oczywiście, po Konkursie publiczność oczekiwała ode mnie przede wszystkim Chopina; ja natomiast nie miałem nic przeciwko, gdyż jego utwory gram z wielką przyjemnością. Stosunkowo szybko powróciłem jednak do nurtu klasycznego oraz impresjonistycznego. Wydaje mi się, że takie podejście pomaga mi uniknąć „zaszufładowania”. Ważne jest zachowanie równowagi. Ciężaru nie odczuwam także dlatego, że nie analizuję wszystkich recenzji i tekstów, które dotyczą mojej osoby.

Jakie są pana plany koncertowe i fonograficzne? Kiedy będziemy mieli okazję usłyszeć pana w Polsce?

W tym roku planuję jeszcze, poza koncertami za granicą, kilka koncertów w Polsce, w tym przede wszystkim na gruncie lokalnym. Jeśli chodzi o nagrania – być może, że wrócę do kilku dzieł, które już zarejestrowałem, jak partity Bacha. Planuję także nagranie *Koncertów B-dur i G-dur* Beethovena. Miałem także pomysł, żeby powrócić do mojej drugiej płyty, i zestawić sonaty Hadyna, Mozarta oraz Beethovena. Nie jestem jednak jeszcze do tej idei przekonany.

Dziękuję za rozmowę.
(Warszawa, 25 lutego 2015 r.)

Wirtuozeria jest darem z niebios

o najnowszej płycie mówi kontratenor i skrzypek Dymitr Sinkowski



Pana koncepcja *Czterech pór roku* jest bardzo osobista – tempi, kadencje, wybór instrumentów... Czy tak właśnie widzi pan muzykę barokową, a w szczególności muzykę Vivaldiego: żywiołową i swobodną w wykonaniu?

Moja koncepcja tej muzyki opiera się na ekspresywnych wskazówkach wyraźnie określonych przez kompozytora w tekście sonetów. Jest to muzyka programowa: w każdym momencie Vivaldi pokazuje nam realne sytuacje – spadające krople wody, śpiących pijaków, różnorodne przeobrażenia świata naturalnego, ociążałość w letnie upały, lód, który pęka, polowanie itd. W tej muzyce trudno jest znaleźć linię, w której nie byłoby wskazówki w odniesieniu do „emocji”. Nie ma

więc potrzeby tworzenia sobie w głowie sztucznego obrazu, aby być oryginalnym – wszystko zostało zapisane, wystarczy dać temu własną interpretację, tak jak prawdziwy reżyser w teatrze lirycznym. Wysłuchałem głosów tej muzyki i wyraziłem ją potem w sposób, który jest dla mnie całkowicie organiczny.

Jest pan solistą, ale dla tego nagrania jest pan także kierownikiem muzycznym. Dlaczego w niektórych częściach zamiast klawesynu wybrał pan harfę jako instrument odpowiedzialny za basso continuo? Jaką szczególną atmosferę tworzy pan w ten sposób?

Aspekt kreatywny realizacji continuo daje wiele dogodności i wiele barw brzmieniowych w muzyce barokowej,

ponieważ być może, jest to najważniejszy element partytury. Lutnia i harfa z wiolonczelą i kontrabasem pozwalają na dodanie dynamiki i liryki basom, natomiast klawesyn daje strukturę rytmiczną. Dwa klawesyny grające jednocześnie dają bogactwo, siłę i naturalne wzmocnienie, czy też inaczej mówiąc, dają efekt „zniekształcenia” w partiach brzmieniowych tutti, który można porównać z instrumentem elektrycznym na prawdziwym koncercie rockowym – jednak tutaj wszystko jest naturalne, bez żadnych urządzeń elektronicznych.

A co z kadencjami?

Większość ozdobników, które słyszymy na tym nagraniu pojawia się naturalnie w trakcie prób i sesji nagraniowych. Zdziwiłaby się pani

patrzając na moją partyturę, ponieważ nie znalazłaby pani na niej zapisanego żadnego ozdobnika. To jest mój sposób na granie: nie przygotowuję wcześniej w domu ozdobników, kadencji i zaskakujących efektów brzmieniowych, ale słucham harmonii muzycznych, gdy gram utwór na próbie, znajduję inspirację dzieląc muzykę z moimi znakomitymi kolegami z La Voce Strumentale. To tak, jakby sprawić, że muzyczny kwiat

lingua di S. Lorenzo i *Grosso Mogul*, które zawierają elementy orientalne.

W tym programie łączy pan Cztery pory roku z dwoma utworami wokalnymi napisanymi przez Vivaldiego. To jest oryginalny pomysł, tym bardziej, że gra pan na skrzypcach i śpiewa arie. Dlaczego zdecydował się pan tak zrobić? Czy według pana istnieje szczególny związek między skrzypcami i głosem?

ma bezpośredni związek z *Zimą*, nie tylko z powodu stylu kompozycji, ale z powodu ogólnej emocji muzycznej odczuwanej na początku każdego utworu: początek koncertu skrzypcowego *Zima* opiera się na tym samym materiale muzycznym i na tej samej budowie zastosowanych przez Vivaldiego w *Gelido*.

Wydaje się, że ceni pan swoją własną wirtuozerię skrzypka i śpie-

rośnie, na koniec rezultat przychodzi w sposób naturalny – grając uszami i głową dniami i nocami. Nie można tak po prostu odciąć się i rozluźnić, kiedy jest się w trakcie realizacji projektu. Większość kadencji zainspirowana jest modelem lirycznym: napotykamy na wiele analogicznych kadencji w kantatach świeckich i operach włoskich jak również w muzyce instrumentalnej. Jednak sposób, w jaki gram utwór jest oczywiście bardzo osobisty. Na przykład, druga część *Lała* była prawdziwą improwizacją w studiu. Nie miałem żadnego pomysłu jak zagram z sekundy na sekundę. I rzecz ciekawa, kiedy wysłuchałem jej potem po pierwszym montażu, uznałem, że jest pod wielkim wpływem orientalnych kompozycji Vivaldiego, tak jak części wolne koncertów *Per la*

Oczywiście, według mnie istnieje silny związek między brzmieniem skrzypiec i ludzkim głosem. Głos ludzki jest bardziej magiczny i według mnie jest bezpośrednim wyrażeniem mojej duszy. Skrzypce są bardziej fizyczne, z większym rejestrem i bardziej technicznymi opcjami, jak podwójne struny, efekty specjalne itd. Gram na dwóch obrazach z taką samą przyjemnością, pozwala to spojrzeć na artystę pod podwójnym punktem widzenia. Jednym razem w da capo w *Cessate* improwizuję na skrzypcach; można więc usłyszeć i porównać dwa aspekty mojego muzycznego podejścia w tym samym utworze. Kompozycja *Gelido in ogni vena* nie została wybrana przypadkowo: przede wszystkim, to jedna z najpiękniejszych arii i jednocześnie najdramatyczniejsza z całego baroku,

waka. Czy jest to pana ulubiony środek ekspresji? Czy jest to pana swoboda ekspresji?

Uważam, że wirtuozeria jest darem z niebios, a nie środkiem ekspresji. Uważam, że niektóre osoby są po prostu szybsze od innych w swoich reakcjach, w tempie, w jakim myślą, mówią lub grają. Według mnie, wykonawca wirtuoz nie próbuje osiągnąć najszybszych tempa, aby zaskoczyć publiczność; on lub ona ma właśnie to wycucie czasu w sposób naturalny. Jednak obiektywnie myślę, że jestem lirycznym i romantycznym, a nie super wirtuozem. @

rozmawiała Claire Boisteau © Naïve 2015
tłum. Małgorzata Kaczmarek

fol. Marco Borggreve/Naïve





Hilary Hahn o nowej płycie z koncertami Mozarta i Vieuxtempa

Tegoroczna laureatka nagrody Grammy za album zatytułowany *In 27 Pieces – the Hilary Hahn Encores* skrzypaczka Hilary Hahn wydaje właśnie nowy album. Tym razem artystka nagrała płytę z dwoma koncertami skrzypcowymi: *Piątym* Mozarta i *Czwartym* Vieuxtempa. Do współpracy zaprosiła The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, którymi dyryguje Paavo Järvi. Płyta miała swoją premierę 30 marca 2015 r. Oto, jak artystka tłumaczy credo swojej nowej płyty i wybór repertuaru.

Najpiękniejsza, a zarazem najprostsza i najdłuższa przygoda, w jakiej uczestniczyłam jako muzyk, jest poszukiwaniem nowego repertuaru. Od czasu, gdy byłam bardzo mała, kiedy otwieram partyturę ulubionego utworu, którego jeszcze nie grałam, mam magiczne wrażenie, że wygrałam wielki los na loterii i rozpoczęłam epicką podróż. Nietknięta partytura, jeszcze nigdy nieużywana, jest świeżo wydaną kartą. Budowa strony przypomina moim dłoniom, że trzymam malutką, trójwymiarową część z tego, co pozostawił nam kompozytor. Ekscytuje mnie myśl, że każdemu nowemu dziełu towarzyszy nieskończoność możliwości ekspresyjnych i że ten utwór pozostanie prawdopodobnie przez wiele dziesięcioleci w moim repertuarze. Te nadzieje nie zawsze się spełniają, ale podczas jednego roku, spośród lat mego dzieciństwa, które były dla mnie znaczące, wydarzyło się to dwukrotnie. Miałam 10 lat, kiedy dano mi partię skrzypiec z *IV Koncertu* Vieuxtempa i z *V Koncertu* Mozarta.

Kilka lat wcześniej brałam udział w skromnym skrzypcowym stażu letnim dla początkujących w Baltimore (Maryland). Jednym z zaproszonych profesorów była Klara Berkowicz, która dopiero co opuściła Rosję po dwudziestu pięciu latach pracy pedagogicznej w szkole dla młodych talentów muzycznych w Petersburgu. Była – i jest nadal – nauczycielem uważnym, pragmatycznym, stymulującym i wymagającym. Jej pedagogika zafascynowała mnie, zdecydowałam, że zostanę jej uczennicą. Trzeba było jednak użyć pewnej perswazji zanim się zgodziła; miałam wtedy zaledwie 5 lat. Jak już wszystko zostało ustalone, miałam z nią dwie lekcje tygodniowo do czasu, gdy skończyłam 10 lat – spędziłam więc w jej studiu około 500 godzin. Pani Berkowicz nie zadowolala się tylko czuwaniem nad moimi postępami jako skrzypaczki, zachęcała mnie także do poszerzania swych horyzontów: do zwiedzania muzeów, do czytania, do słuchania legendarnych nagrań muzyków z przeszłości, do nieustannego zadawania pytań,

i wreszcie do tego, żeby nigdy nie przestawać uczyć się. Towarzyszyła mi do mojego pierwszego, długiego recitalu w lutym 1990 r., potem do końca lata. *IV Koncert* Vieuxtempa to ostatni wielki utwór, którego nauczyłam się z nią podczas ostatnich miesięcy, gdy byłam jej uczennicą.

Jesienią następnego roku wstąpiłam do Curtis Institute of Music i poznałam tam Jaszę Brodskiego, który miał zostać moim nauczycielem skrzypiec przez siedem lat. *V Koncert* Mozarta był pierwszym koncertem, nad którym z nim pracowałam. Z powodu chronologii wydarzeń z jednej strony, i samej muzyki z drugiej strony, tym utworem odkryłam jego sposób nauczania. Utwór ten stał się integralną częścią fundamentów mego repertuaru. Pan Brodski, starszy ode mnie o siedemdziesiąt dwa lata, był człowiekiem miłym i kurtuazyjnym, był także perfekcjonistą; nie folgował nigdy, jeśli chodziło o naszą muzykalność i o kształtowanie techniki. Był uczniem cudownego Eugène'a Ysaÿe'a (jeden z najsłynniej-

szych uczniów Vieuxtempsa) w latach 1920. i przez pięćdziesiąt lat występował w niezapomnianych koncertach jako pierwszy skrzypek Curtis String Quartet. Pan Brodski przyjaźnił się z takimi osobami jak Misza Elman, Fritz Kreisler, Efrem Zimbalist czy Nathan Milstein, te przyjaźnie, jak również jego barwne opisy jego poprzedników i artystów mu współczesnych – których nagrania kolekcjonował – wszystko to sprawiło, że czułam się osobiście dumna z tego rodowodu skrzypiec.

oryginalnych pomysłów zachwyca wykonawców. To dzięki temu Mozart tworzy dobry humor; kiedy patrzę na muzyków grających na scenie, widzę zawsze uśmiechy. *V Koncert* Mozarta jest wyjątkowo interaktywny, wymaga od orkiestry, aby wkroczyła z własnymi pomysłami, żeby przekazała pałeczkę od pulpitu dalej, również soliście.

IV Koncert Vieuxtempsa, skomponowany na dużo większy zespół, gwarantujący przejście między stylem klasycznym i romantycznym, jest

i jedności godnej muzyki kameralnej nawet w wymiarach najbardziej symfonicznych. Zgłębianie tych wszystkich elementów jest bardzo ekscytujące; tak jak w koncercie Mozarta, wspólne dyrygowanie ma duży wpływ na interpretację. Podczas kolejnych prób, muzycy angażują się coraz bardziej, przesuając się często na brzeg swoich krzesel. W chwili koncertu każdy z nich gotowy jest przejść do akcji jednym wspólnym porywem.

Kiedy pracuję nad utworem przez wiele lat, cenię sobie szczególnie to, że mogę z rozmachem eksperymentować na płaszczyźnie ekspresji, koncepcji utworu, techniki, samodzielnie lub z kolegami. Jeśli przyjąć, że koledzy ci są długoletnimi współpracownikami muzycznymi, tak jak jest to w przypadku Paava Järvięgo i Deutsche Kammerphilharmonie z Bremy, nasz podział muzycznego świata wyobraźni jest natychmiastowy i uczciwy. Wypróbowanie nowego pomysłu jest czymś tak naturalnym jak oddychanie, a dyskusowanie o muzycznych upodobaniach jednych i drugich jest jak rozmowa ze swoimi starymi, bliskimi przyjaciółmi. Jak tylko zrozumiemy się w minimalnym stopniu i potrafimy odczytać intencje swoich partnerów, wspólne decydowanie o wykonaniu jest procesem stymulującym.

V Koncert Mozarta i *IV Koncert* Vieuxtempsa stanowią część

mnie. Przypominają mi o wielkim dziedzictwie muzyki klasycznej i o cudownej ciągłości tradycji, pozostając utworami ponadczasowymi. Kiedy na scenie gram te nuty razem z moimi kolegami, nie zastanawiam się nad przeszłością; jestem pochłonięta dialogiem, nie mogę doczekać się, by odkryć to, co zaproponuje następna fraza.®

wypowiedź Hilary Hahn © DG 12/2014
tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek



Hilary Hahn
fot. Michael Patrick O'Leary/DG

Dwadzieścia pięć lat minęło od czasu, kiedy po raz pierwszy nauczyłam się *IV Koncertu* Vieuxtempsa i *V Koncertu* Mozarta. Są to filary mojego repertuaru koncertowego; gram je więc często, daje mi to okazję do obserwowania reakcji słuchaczy na te dwa utwory. Muzyka Mozarta rozpala wyobraźnię. Wielką przyjemnością jest eksplorowanie jego kunsztu i emocjonalnej bezpośredniości; jego kompozycje przemawiają bezpośrednio do słuchaczy, a bogactwo

często odkryciem dla orkiestr, jak i dla dyrygentów. Zacząć pracę od takiej czystej karty jest czymś niezwykłym. Znaleźć się w utworze, w którym każdy próbuje określić sposób, w jaki chce podejść do dzieła, bardzo stymuluje. Kreatywność pojawia się w pełnym świetle, jak również wewnętrzne trybiki każdego zespołu. W przypadku Vieuxtempsa, szybko staje się oczywiste, że ten koncert jest tak liryczny jak opera, i że wymaga zwinności, koncentracji, pewnej teatralności

Jan Kusiewicz odszedł Mistrz

Piotr Kusiewicz

Był jednym z najwybitniejszych polskich śpiewaków II połowy XX w. Jego dokonania artystyczne znane były na wszystkich scenach operowych w Polsce i poza jej granicami. Był prawdziwym ambasadorem kultury polskiej poprzez fakt propagowania twórczości kompozytorów swojego kraju na obu półkulach świata.

Urodził się w Rzeplinie koło Jarosławia na ziemi rzeszowskiej (21.09.1921). W 1923 r. jego rodzina przeniosiła się do Torunia, gdzie zamieszkała na stałe. Do czasu wybuchu II wojny światowej Jan Kusiewicz zdobywał kolejne szczeble edukacji w swoim nowym, rodzinnym mieście. Śpiewał od najmłodszych lat. Na jego niezwykłym talencie poznał się znany organista Katedry św. Janów – Ludwik Rutkowski. Głos młodego Jana rozbrzmiewał przez lata

w murach prastarej toruńskiej świątyni, co doskonale pamiętają do dnia dzisiejszego najstarsi mieszkańcy miasta. Znamionym tego dowodem był Koncert Pasyjny, który miał miejsce w Katedrze toruńskiej 11 kwietnia 2001 r. Jan Kusiewicz, 80-letni wówczas tenor, wystąpił na nim jako gość nadzwyczajny. Frekwencja publiczności była oszałamiająca! Wielbiciele artysty przybyli, aby posłuchać swojego ulubieńca raz jeszcze. Wzruszenia były trudne do opisanego.



Portret z dnia otrzymania Doktoratu Honoris Causa oraz Złotej Glorii Artis
fot. Przemysław Świdorski

Historia życia Jana Kusiewicza jest niezwykła, szczególnie lata wojenne. Właśnie w Toruniu został aresztowany przez Gestapo, przewieziony do więzienia w Bydgoszczy, a na końcu osadzony w obozie koncentracyjnym Stutthoff. Lata spędzone w miejscu, będącym prawdziwym piekłem, pozostały największym koszmarem jego życia. To, że artysta przeżył, można określić prawdziwym cudem. Moment niezwykłego ocalenia podczas przeprowadzonej przez SS-manów egzekucji więźniów obozu to zjawi-

sko zupełnie niepojęte. Został on opisany w książce Krzysztofa Dunina-Wąsowicza *Za pięć dwunasta*: „W przeddzień wyswobodzenia Wejherowa straż SS (...) wyprowadziła więźniów na zewnątrz, postawiła pod murem i wymordowała z broni maszynowej. Uratowali się tylko nieliczni. Tak np. Jan Kusiewicz, obecnie pierwszy tenor Opery Bałtyckiej, po nagłym zgaszeniu reflektorów, kierowany instynktem samozachowawczym, padł pod murem na ułamek sekundy przed oddaniem salwy, ratując w ten sposób przed oddaniem salwy, ratując w ten sposób życie. Esesmani nie sprawdzali bowiem, czy wszyscy więźniowie zostali zabici”.

Po powrocie do Torunia Jan Kusiewicz rozpoczął naukę śpiewu w Szkole Muzycznej, początkowo pod kierunkiem Michała Prawdzi- ca, następnie w klasie wybitnego pedagoga – Konstancji Święćkickej. Nauka przebiegała błyskawicznie, przysparzając wiele sukcesów młodemu artyście. Aby przyjąć liczną rodzinę z pomocą finansową, pracował jako urzędnik w ówczesnym Urzędzie Miejskim. Często z ogromnym sentymentem wspominał ten szczególny okres. Po wygraniu przesłuchań do tworzonego w Gdańsku Studia Operowego, w 1950 r. przeniósł się na stałe do Trójmiasta.

Studia muzyczne rozpoczął pod kierunkiem prof. Kazimierza Czeko-

towskiego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Sopocie. Ukończył je w 1957 r. z odznaczeniem w klasie prof. Stefana Beliny-Skupiewskiego, sławnego polskiego tenora, który występował w czołowych teatrach operowych Europy, także w mediolańskiej La Scali, pod batutą m.in. Artura Toscaniniego. Wielki śpiewak przekazał swojemu utalentowanemu studentowi tajemnice włoskiego belcanta.

W krótkim czasie Jan Kusiewicz został okrzyknięty pierwszym tenorem Opery Bałtyckiej. Zdobywał serca, entuzjazm i uznanie publiczności. Ponad 25 lat występował w czołowych partiach oper włoskich, francuskich, rosyjskich, świetnie czuł się też w popisowych rolach moniuszkowskich, jak Stefan w *Strasznym dworze* czy Jontek w *Halce*. Był zawsze „przy głosie” – potrafił w ciągu tygodnia dwukrotnie kreować partię Radamesa w *Aidzie* Verdiego, a jego głos był zawsze jednakowo świeży, nośny. Marzenie tenorów – „wysokie c” – miał na zawołanie o każdej porze dnia, w każdym miejscu.

Wcielał się w postaci najslawniejszych herosów operowej sceny. Był Cavaradossim i Don Carlosem, Almavivą, Hoffmannem i Leńskim, Jankiem w *Sprzedanej narzeczonej*, Faustem, Turiddu w *Rycerskości wieśniaczce*, Astrologiem w prapremierze opery *Krakatuk* Tadeusza Szeligowskiego, Don Ottaviem, Kalafem, Manrikiem.

Śpiewał też w wielkich dziełach oratoryjno-kantatowych. Był wrażliwym odtwórcą pieśni, mszy, *IX Symfonii* L. van Beethovena, *Requiem* G. Verdiego. Występował na scenach operowych i estradach koncertowych Czechosłowacji, Bułgarii, Rumunii, NRD, Belgii, Wielkiej Brytanii i Kanady.

„Legendarny pierwszy tenor Jan Kusiewicz. (...) Uciekłem z domu, żeby oglądać Pana debiut na scenie” – wyznał na publicznym spotkaniu były dyrektor Teatru Wielkiego w Poznaniu

Stawomir Pietras i określił artystę jednym z największych głosów polskiej wokalistyki (Gazeta Wyborcza, 19 maja 2003 r.).

W podobny sposób wyrażał się o nim Bogusław Kaczyński, który zawsze z największymi honorami witał artystę na galach operowych, określając Go „filmowym Janem Kiepurą”. Jan Kusiewicz zyskał w latach 60. XX w. duży rozgłos po filmowej kreacji Kiepury w filmie *Pamiętnik pani Hanki* w reżyserii Stanisława Lenartowicza. Głosowo i wizualnie odpowiadał idealnie wielkiemu „chłopakowi z Sosnowca”.

Jan Kusiewicz odszedł na artystyczną emeryturę 40 lat temu w pełni sił i rozkwitu swojego po-

Za swoją działalność artystyczną Jan Kusiewicz otrzymał liczne nagrody i odznaczenia, m.in. Krzyż Kawalerski i Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski oraz Medal „Zasłużonym Ziemi Gdańskiej”.

23 czerwca 2007 r. jego autograf umieszczony został w Piernikowej Alei Gwiazd w rodzinnym Toruniu.

19 listopada 2012 r. Jan Kusiewicz otrzymał zaszczytny tytuł Doktora Honoris Causa Akademii Muzycznej w Gdańsku oraz odznaczony został przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze *Gloria Artis*”.

Płyty stanowiące unikatową dyskografię Jana Kusiewicza – niezrównanego *Maestro tenorowego C* – nagrane zostały „na żywo”, podczas spektakli na scenie Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Są one niekwestionowanym dokumentem sztuki pięknego śpiewu najwyższego formatu – legendy wokalistyki polskiej XX w.

Używając najpiękniejszych słów, nie sposób przedstawić sylwetki człowieka, który bezgranicznie umiłował śpiew. Talent Jana Kusiewicza niejednokrotnie uratował mu życie w najcięższych obozowych chwilach. Swoim głosem o niebiańskiej słodyczy potrafił skruszyć serca najgorszych oprawców, którzy łagodnieli w wymierzaniu straszliwych, wymyślanych przez siebie kar. Pocieszał załamanych, do każdego szedł z uśmiechem i życzliwością. Śpiewem wzruszał, czynił bezradnym, podtrzymywał na duchu,

dodawał siły...

Wobec Sztuki był zawsze skromny i pokorny. W udzielonym przed kilkoma laty wywiadzie radiowym szeroko mówił na ten temat. Na zakończenie rozmowy użył bardzo charakterystycznego określenia, w którym się zawierało wszystko: „trzeba być robaczkiem wobec Sztuki”.

Zmarł w Gdańsku 5.04. 2015 r. ☹



Jubileusz 90-lecia
fot. Mariusz Zaczekowski

tencjału. Chciał, aby pamiętano go z najlepszej strony. Zadziwiającym jest jednak fakt, że Jego głos pozostawał do ostatnich dni w młodszej formie. Artysta dawał się czasem nakłonić do występów, czego dowodem jest wspomniany powyżej koncert w Toruniu. Ostatni publiczny występ miał w Auli Politechniki Gdańskiej 17 kwietnia 2012 r.

Vincenzo Bellini i jego opery (6)

Purytanie

Adam Czopek

Kłapa prapremiery *Beatrice di Tenda* w weneckim Teatro La Fenice, na zamówienie, którego opera powstała zakończyła wieloletnią współpracę ze znakomitym librecistą Felice Romanim, którego Bellini obarczył odpowiedzialnością za fiasko tej prapremiery. Mocno rozgoryczony tym Bellini wyjechał, w towarzystwie Giuditty Pasty, na kilka miesięcy do Londynu, gdzie wystawiono, z ogromnym sukcesem, jego cztery opery. To w stolicy Anglii dojrzała decyzja o opuszczeniu Włoch i osiedleniu się w Paryżu, gdzie pojawił się jesienią 1833 r. i zamieszkał na bulwarze des Italiens. Paryskie salony zyskały w tym momencie kolejnego interesującego i rozchwytywanego członka towarzyskich zgromadzeń, nazywano go wówczas „jasnowłosym Sycylijczykiem”. Podczas towarzyskich spotkań poznaje i zaprzyjaźnia się z rezydującymi w tym czasie w Paryżu Gioacchinem Rossinim, Fryderykiem Chopinem, Heinrichem Heinem, Carlem Hillerem. To właśnie Rossiniemu zawdzięczał zamówienie na kolejną operę złożone mu w styczniu 1834 r. przez paryski Théâtre-Italien, którego dyrektorem był w tym czasie Carlo Severini. Przyjął też propozycję zaproponowania napisania libretta hrabiemu Carlowi Pepolemu poznanemu na paryskich salonach. To on zaproponował, by oprzeć je na dramacie *Têtes rondes et cavaliers* Jacquesa Lancelota i Josepha-Xaviera Boniface'a Sainttine'a.

Taki rodowód mają *Purytanie* (pierwotnie tytuł opery brzmiał *I puritani e i cavalieri*) opowiadający historię Elviry, córki purytańskiego lorda Valtona, która ma wyjść za mąż za Artura Talbota zwolennika Stuartów. Narzeczony uwikłany w wydarzenia polityczne dokonuje bohaterstwa czynu w imię wier-

ności Stuartom, co prowadzi go do oskarżenia o wiarołomstwo i zdradę. Elvira nie mogąc się z tym pogodzić popada w obłąd. Tego typu sceny były niemal obowiązkowymi w operach romantycznych, czego najpełniej dowiedli Donizetti w *Łucji z Lammermoor* i *Lindzie z Chamonix*, a Bellini w *Piracie* oraz *Purytanach*. Na szczęście wszystko się wyjaśnia, oskarżenie Artura o zdradę zostaje wycofane, on w drodze amnestii ułaskawiony, Elvira odzyskuje utracone zmysły, a opera kończy się szczęśliwymi zaślubinami, czyli pełnią szczęścia z finałem „żyli długo i szczęśliwie otoczeni gromadką potomstwa”. Praca nad partyturą rozpoczęta w kwietniu ukończona została w listopadzie. Już w połowie grudnia rozpoczynają się próby sceniczne trzyaktowych *Purytanów*.

Wreszcie 24 stycznia 1835 r. dochodzi do zakończonej ogromnym sukcesem, prapremiery, która przeszła do historii również dlatego, że cztery główne partie zaśpiewali najwięksi ówczesni śpiewacy: Giulia Grisi (Elvira), Giovanni Batista Rubini (Artur), Luigi Lablache (Giorgio Walton) i Antonio Tamburini (Sir Riccardo Forth), których błyskawicznie określono mianem „mistrzowskiego kwartetu z *Purytanów*”. Szybko okazało się, że właśnie poziom wspomnianego kwartetu jest warunkiem sine qua non powodzenia *Purytanów*, których piękno kryje się w niezwykle płynnym i melodyjnym zespoleńiu poszczególnych elementów. Bellini od samego początku pracy nad tym dziełem dla Paryża, pracował jednocześnie nad jego drugą wersją przeznaczoną dla Teatro San Carlo w Neapolu, gdzie partię Elviry miała śpiewać Maria Malibran, dla której skomponował nawet koloraturowego poloneza *Son vergin vezzosa* w I akcie. Partnerem wielkiej Mali-

bran miał być nie mniej sławny tenor Gilbert Duprez. Jednak opracowana przez Belliniego partytura, z powodu epidemii cholery w Tulonie, nigdy do Neapolu nie dotarła, a Teatro San Carlo wystawił *Purytanów* dopiero 1837 r. i to w wersji paryskiej, do której wcześniej już został włączony polonez pierwotnie przeznaczony dla Malibran. Również dla niej skomponował Bellini efektowną i bogatą w koloraturowe ozdobniki cabalettę finałową *Ah! Sento, mio bel'angelo*. Wykonała ją jednak dopiero w 1961 r. Joan Sutherland. Pełna wersja neapolitańska została wystawiona w londyńskiej Royal Opera Covent Garden dopiero w 1985 r. Sukces paryskiej premiery przełożył się od razu na międzynarodowe zainteresowanie tym dziełem, które jeszcze w tym samym roku miało premiery w Londynie (12 maja w tej samej, co premiera paryska, obsadzie), mediolańskiej La Scali (26 grudnia). Rok 1836 przyniósł kolejne premiery w Wiedniu, Berlinie, Madrycie, Rzymie, Palermo i Wenecji. Na polskiej scenie pojawili się *Purytanie* 5 marca 1852 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Niestety, Bellini nigdy nie poznał pełnego smaku sławy i zwycięstwa oraz zdobycia międzynarodowej sławy *Purytanów*, którzy okazali się ostatnim jego dziełem. Kilka miesięcy po paryskiej prapremierze nagle zachorował i równie nagle 23 września 1835 r. zmarł w Puteaux pod Paryżem. Miał zaledwie 34 lata podzielił w tym względzie los Mozarta, Mendelssohna czy Schuberta, którym los i opatrność również nie pozwoliły żyć długo, ale krótkość życia wynagrodziły owocami wspaniałej twórczości.

P*urytanie* są w dorobku Belliniego dziełem absolutnie wyjątkowym. Muzykę tej ope-

ry cechuje belcantowa miękkość i subtelne piękno, a instrumentacja zaskakuje barwnością i bogactwem. W tym względzie posłuchał Bellini sugestii Rossiniego. Partia orkiestry nabiera większego, niż dotychczas znaczenia, nie jest już tylko akompaniamentem, ale staje się, podejmując dialog ze śpiewakami, komentatorem i narratorem sytuacji scenicznych nie tracąc nic z piękna swoich melodii. Silniej też uwypuklone zostały w muzyce tej opery dramatyczne momenty akcji. Sumując można powiedzieć, że po raz pierwszy (niestety, zarazem ostatni!) w dziele Belliniego orkiestra nabiera tak wyraźnie pierwszorzędno znaczenia tworząc i dopełniając nastrój. Na dodatek większość numerów solowych wpisał kompozytor w sceny zbiorowe, co jeszcze bardziej podnosi ich dramatyczną wymowę i głębię. Tę mają również sceny ansamblove od kwartetu *A te, o cara amor talora* z I aktu poczynając. Jednak, jak to miał Bellini w zwyczaju, decydującą rolę przypisał partiom wokalnemu czterech głównych partii. Oczywiście najbardziej eksponowaną ma Elvira, która musi zaprezentować nie tylko wspaniałą głębię, koloraturową technikę ze swobodną „górami”, ale również ogrom ekspresji niezbędnej w rozbudowanych scenach utraty zmysłów. Scena obłędu rozpoczynająca się w finale I aktu arią *O, vieni al tempio*, przechodzi na II akt, kończy ją aria *Qui la voce*. Obraz obłędu, wstrząsający dramatyczną siłą wyrazu, jest skonstruowany nie jako dialog obłąkanej z chórem, ale jako tercet, w którym głosem przewodnim jest sopran.

Do historii opery przeszły pamiętne kreacje roli Elviry dokonane najpierw przez Giuseppinę Strepponi (późniejszą żonę Giuseppe Verdiego), Marcelinę Sembrich-Kochańską. W czasach nam bliższych sukcesy w tej partii odnosiły Maria Callas, Joan Sutherland, Beverly Sills, Montserrat Caballe, Mirella Freni, June Anderson. Elvira rozpoczyna swoją obecność na scenie od udziału w kwintecie *O di Cromvel guerrieri*, wpisanego w scenę z chórem. Jednak bardziej wyraziście zaznacza swoją obecność

od pięknego duetu *Sai com'arde in petto mio*, który śpiewa z Georgio na początku drugiej sceny I aktu. Drugą wielką chwilą Elviry jest wspaniała aria *Son vergin testa*, w której, oglądając welon podarowany jej przez Artura, cieszy się z mającego odbyć się ślubu. Pierwszy akt kończy Elvira pierwszą sceną utraty zmysłów, co następuje po wiadomości, że ukochany Artur uciekł właśnie z zamku z inną kobietą. Akt drugi to przede wszystkim wspaniała *Qui la voce*, aria obłąkanej Elviry, która w stryju rozpoznaje Artura i prosi go, by poprowadził ją do ołtarza. Scenę obłędu zamyka równie wspaniała cabaletta *Vien diletto, é in ciel la luna* (*Pójdź kochanku, księżyc świeci*).

Choć sopran jest bez wątpienia główną postacią tego dramatu, to jednak *Purytanie* pozostają operą skomponowaną zdecydowanie dla tenora, przed którym stawia Bellini jeszcze wyższe wymagania. Wykonawca partii Artura Talbota, napisanej z myślą o niezwykłych możliwościach głosu legendarnego Giovanniego Battisty Rubiniego dysponującego szeroką skalą głosu, musi się zmierzyć z wyjątkowymi trudnościami. Już dwie sceny zbiorowe *A te o cara, amor talora* i finałowe *Credeasi misera!*, w których tenor pełni przewodnią rolę są przedsmakiem tego czego wymaga od niego kompozytor. Partia Artura czterokrotnie przekracza wysokie „C”, raz wznosząc się do „Cis”, dwukrotnie osiągając „D”, a w scenie finałowej sięgając niebotycznego „F”. Dzisiaj większość śpiewaków jest zmuszona omijać te niedostępne dla nich rejony dźwięków lub transponować te fragmenty partii przystosowując je do własnych możliwości. Rolę Artura Talbota w jej oryginalnej wersji wykonywali w ostatnich latach jedynie Giuseppe di Stefano, Alfredo Kraus, Luciano Pavarotti i Juan Diego Florez oraz William Matteuzzi. Nie wiele mniejszym wymaganiom muszą sprostać wykonawcy partii lorda Gualtiero Waltona i pułkownika Riccardo Fortha.

Warto pamiętać, że jedną z mocniejszych stron partytury tej opery są sceny

zbiorowe z udziałem chóru, któremu również kompozytor nie żałował trudności z jakimi musi się zmierzyć. A ponieważ większość partii solowych jest wpisanych w sceny z chórem ten siłą rzeczy musi stać się tłem dla solisty, który nie może i nie powinien „zginać” w jego brzmieniu. Nie muszą się tego obawiać wykonawcy wspaniałego duetu *Il rival salvar tu dei ... Suoni la tromba*, śpiewanego, bez udziału chóru, w finale II aktu przez sir Ryszarda i sir Waltona. Tutaj ważna jest nie tylko uroda głosu, swoboda jego prowadzenia, ale też siła wyrazu.

Ciekawa jest też polska historia tej opery. Pierwsze przedstawienia *Purytanów* zawdzięczała Warszawa włoskiej trupie operowej, która w 1852 r. występowała gościnnie na stołecznej scenie. Polska premiera opery miała miejsce 17 marca 1860 r., reżyserował Leopold Matuszyński, przekładu libretta dokonał Jan Chęciński. W pierwszej serii dano pięć przedstawień, ale po kilku miesiącach inscenizację wznowiono. Pierwszą polską Elwirą była Bronisława Dowiakowska. 24 listopada 1865 r. wznowiono inscenizację, tym razem w oryginalnej wersji językowej. Późniejsze przedstawienia *Purytanów* odnotowano w marcu 1879 r. w osadzie złożonej z włoskich śpiewaków (Volpini Elisa, Marin Andrea, Padilla Mariano, Ordinas Giovanni). W 1896 r. podziwiano w tej operze Antonia Scottiego w partii Riccarda Frotha. Od początków XX w. zapomniano na naszych scenach o istnieniu tej pięknej opery, dopiero 27 kwietnia 2002 r. wystawiono *Purytanów* na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi. Reżyserował Gray Veredon, scenografia była dziełem Barbary Kędzierskiej, dyrygował Tadeusz Kozłowski. Partię Elwiry śpiewała, z wielkim powodzeniem, Joanna Woś. Premierę dedykowano pamięci Zygmunta Latoszewskiego w stulecie jego urodzin. Jednak pierwszą Elwirą w powojennych dziejach naszego teatru operowego była Anna Jeremus, która przygotowała ją w 1989 r. i prezentowała na holenderskich scenach.®

Witold Friemann (5)

Ostatni z czasów Młodej Polski

Maciej Łakomy

DZIAŁALNOŚĆ KOMPOZYTORSKA I KONCERTY KONSPIRACYJNE WITOLDA FRIEMMANA W OKUPOWANEJ WARSZAWIE.

Już po kilku miesiącach sprawowania władzy generalny gubernator Hans Frank doszedł do wniosku, że kultura polska (w tym również muzyczna) stanowi poważne zagrożenie dla procesu germanizacji i w związku z powyższym rzeczą niezbędną jest powstrzymanie jej rozwoju. Dalsze lekceważenie tego czynnika podtrzymującego tożsamość narodową okupowanych terytoriów mogło stać się dla Niemców bardzo kosztowne. Okólnik wydany przez Hansa Franka dla aparatu władzy Generalnej Guberni, opisywał sposoby kształtowania życia kulturalnego na kontrolowanych terytoriach: „Oczywistą jest rzeczą, że żadna placówka niemiecka nie będzie popierać kulturalnego życia polskiego. Polakom jednak należy dać pewne możliwości kulturalne w granicach prymitywnych potrzeb rozrywkowych. (...) Aby powstrzymać koła intelektualistów od konspiracji politycznych, należy bezrobotnych polskich aktorów, śpiewaków i artystów zatrudnić w dowolnych imprezach. Wspólne występy artystów polskich i niemieckich są zakazane. (...) Koncerty polskie są dozwolone, nie wolno jednak grywać marszów, pieśni ludowych i narodowych oraz utworów klasycznych. Również programy kawiarniane podlegają obowiązkowemu zatwierdzeniu. (...) Rewie mogą być grane przez polskich artystów. (...) Poważne sztuki teatralne i opery są dla Polaków zabronione. Programy mogą wymieniać nazwiska artystów, nie mogą jednak być rozpowszechniane poza teatrem. (...) Jeżeli chodzi o występy artystów polskich, nie ma żadnych zastrzeżeń przeciw obniżaniu poziomu lub erotyzowaniu programu. Zakazane są wszelkie występy, które przedstawiają życie narodu polskiego”¹.

W tej sytuacji życie muzyczne okupowanej Warszawy organizowało się w dwóch kierunkach: otwartym (pod kontrolą niemieckich władz okupacyjnych) oraz konspiracyjnym. Kontrola oficjalnego życia muzycznego stolicy odbywała się na wielu płaszczyznach. Na początku 1940 r. odbyła się rejestracja zawodowych muzyków narodowości polskiej i wydanie im kart pracy upoważniających do legalnego wykonywania zawodu. Programy wszystkich koncertów były oficjalnie zatwierdzane przez Urząd do Spraw Kultury i Sztuki.

Zarządzenia władz okupacyjnych paradoksalnie sprawiły, że prawdziwy renesans przeżywała muzyka kameralna. Dodatkowo nastąpił powrót do źródeł pochodzenia tego typu muzyki. Popularność zyskały koncerty organizowane



Witold Friemann

w małych, specjalnie wytlumionych pomieszczeniach lokali prywatnych. Oczywiście tego typu wydarzenia odbywały się w ścisłej tajemnicy z zachowaniem zasad bezpieczeństwa i konspiracji. Lokale wybierane były bardzo starannie w oparciu o szereg elementów:

- dość dużą przestrzeń koncertową, konieczną do pomieszczenia muzyków, instrumentów (w tym fortepianu) oraz słuchaczy;
- bezpieczną lokalizację mieszkania, z dala od skupisk mieszkańców niemieckiego pochodzenia i Volksdeut-schów;
- bezpiecznej drogi szybkiej ewakuacji.

Przy każdym konspiracyjnym koncercie w podwórzach domów lub na klatkach schodowych czuwali ludzie, których jedynym zadaniem była dyskretna obserwacja okolicy i informowanie właściciela domu o potencjalnych zagrożeniach². Słuchacze byli informowani indywidualnie o dacie, miejscu i programie koncertu. Pośredniczył w tym najczęściej Tajny Związek Muzyków, a ze względów bezpieczeństwa właściciele udostępnianych lokali nie znali

osobiście gości, a nierzadko również nie wiedzieli do samego końca, których artystów przyjdzie im w danym dniu wysłuchać.

Podczas okupacji odbywały się również tak zwane *Koncerty twórczości wojennej*, których inicjatorem był w głównej mierze Edmund Rudnicki. Wykonywano wówczas kompozycje powstałe w czasie wojny, najczęściej z udziałem samych kompozytorów³.

Informacje na temat działalności koncertowej Witolda Friemanna są bardzo skąpe. Helena Karbowska w swym artykule p.t. *Ruch koncertowy w Warszawie w okresie okupacji*⁴ podaje informację, że była świadkiem wielu koncertów Friemanna w różnych lokalach. Wspomina również jego koncert kompozytorski z twórczością powstałą już w trakcie wojny. Według jedyne katalogu dzieł kompozytora⁵, w latach 1939–1945 skomponował on 149 utworów. W większości były to mazurki, polonezy, kujawiaki oraz pieśni.

Większość koncertów, w których brał udział odbywała się w konspiracyjnych lokalach jego dobrych znajomych – Edmunda Rudnickiego z Polskiego Radia, oraz sopranistki Zofii Kozłowskiej – współpracującej z Polskim Radiem, lecz znanej Friemannowi jeszcze z czasów lwowskich.

Cenną informację o koncertach twórczości Witolda Friemanna podaje również prof. Juliusz Pietrachowicz, któremu kompozytor opowiadał, że odbyło się ponad 100 tajnych koncertów z jego udziałem. Sam Witold Friemann w swych nigdy nie opublikowanych wspomnieniach pisze: „Fakt pogromu militarnego spowodował też we mnie napływ i wybuch sił twórczych jako buntu przeciwko przemocy i gwałtom najeźdźcy. (...) Brałem udział w tajnych koncertach i zawsze poprzedzałem je odpowiednim przemówieniem, nawiązując do przeżywanych politycznych wydarzeń. Grałem moje *Mazurki, Krakowiaki, Polonezy* oraz okolicznościowe improwizacje”⁶.

POWSTANIE WARSZAWSKIE

W dniu wybuchu Powstania Warszawskiego Witold Friemann przebywał z całą rodziną w mieszkaniu na ulicy Na-

rbutta, na warszawskim Mokotowie. Tuż pod jego domem zgrupowanie żołnierzy Armii Ludowej miało wyznaczone miejsce swojej koncentracji. Zebrało się tam kilkuset powstańców.

Już pierwszego dnia Powstania ulica Narbutta znajdująca się na linii powstańczego frontu została zdobytą przez Niemców, a cała ludność cywilna pojmana i skierowana do dawnego Archiwum Wojska Polskiego na ulicy Rakowieckiej. Tak szybkie uwięzienie całej rodziny Witolda Friemanna paradoksalnie okazało się dla niej zbawienne.

4 sierpnia do akcji przeciwko powstańcom i ludności cywilnej przystąpiły jednostki SS RONA – Brigadeführera Kamińskiego oraz pułk SS Oskara Dirlewangera. Przez kolejne dwa dni Niemcy skupili się na mordowaniu każdego mężczyzny, kobiety i dziecka, którzy znaleźli się w ich polu widzenia⁷. Szacunkowe liczby ofiar tej eksterminacji (tylko na Woli i Ochocie) sięgają 50 000 osób.

W momencie największych rzezi ludności cywilnej Witold Friemann wraz z synem i żoną, przebywał w niewoli w obozie przejściowym na ulicy Rakowieckiej.

6 sierpnia generał Erich von dem Bach, który przybył do Warszawy dzień wcześniej i został mianowany przez Hitlera głównodowodzącym wszystkimi akcjami jednostek niemieckich tłumiących powstanie, wydał nową dyrektywę dotyczącą ludności cywilnej. Od tej pory mordować miano tylko mężczyzn w wieku poborowym. Pojmany cywili oraz osoby starsze należało odsyłać do obozu przejściowego, który właśnie założono w Pruszkowie, leżącym około 15 kilometrów od Warszawy⁸. Tam właśnie wysłany został Witold Friemann wraz z żoną i synem. Po wypuszczeniu z obozu zimą 1944/1945 spędzili Friemannowie w schronisku w Kotkowie, aby z początkiem wiosny 1945 r. po wkroczeniu Armii Czerwonej do Warszawy powrócić do stolicy.

Ponieważ mieszkanie kompozytora było kompletnie zniszczone, skorzystał on z propozycji zamieszkania w Zagórzcu pod Warszawą, w Instytucie Higieny Psychiczej.

W zamian za lokum podjął tam funkcję nocnego stróża. Była to praca zaskakująco niebezpieczna. W magazynach Instytutu znajdowały się zapasy żywności, ubrań oraz obuwia, co stanowiło łakomy kąsek dla uzbrojonych w broń palną bandytów rabujących powojenne mienie. Milicja przydzieliła Friemannowi karabin do ochrony jego osoby oraz powierzonego mu mienia⁹. Żona Irena wyjechała do Krakowa, a syn Jerzy wyruszył na studia do Cieszyna. Witold Friemann tak opisuje sytuację, z jaką przyszło mu się zmierzyć: „Doszło wreszcie do tego, że zarówno w dzień i w nocy walono do mnie nie wiadomo skąd. Zaiste dziwne, że ocalałem wtedy!”¹⁰.

Ślepy traf chciał, że odbierając kolejne karabiny na komendzie milicji spotkał tam Zofię Morawską – administratorkę Zakładu dla Niewidomych w Laskach Warszawskich. Po krótkiej rozmowie Witold Friemann odpowiedział na jej zaproszenie zwiedzenia Instytutu i pomocy w zorganizowaniu tam działu muzycznego. Krótka wizyta zamieniła się w ponad 30 letni pobyt. ☉

Przypisy

- 1 T. Kulakowski, *Hitlerowska polityka eksterminacji kulturalnej*, PISM 1955, z. 5, s. 34–36.
- 2 A. Frolów, *Życie muzyczne w okupowanej Warszawie w latach 1939–1945*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2004, s. 91–92.
- 3 *Polska twórczość muzyczna pod okupacją*, Ruch Muzyczny 1945, s. 14.
- 4 H. Karbowska, *Ruch koncertowy w Warszawie w okresie okupacji (1940–1945)*, Poradnik Muzyczny 1965, nr 7/8, str. 36–37.
- 5 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice 1980, str. 134–185.
- 6 W. Friemann – *Wspomnienia o ludziach, którzy czynili mi tylko dobro*, rękopis, archiwum rodziny Friemannów.
- 7 N. Davies, *Powstanie '44*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1984, str. 343.
- 8 N. Davies, *Powstanie '44*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1984, str. 343.
- 9 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice 1980, str. 47.
- 10 W. Friemann – *Wspomnienia o ludziach, którzy czynili mi tylko dobro*, rękopis, archiwum rodziny Friemannów

Gdyby Cage dożył naszych dni...

Lesław Czaplński

John Cage, reprezentant dwudziestowiecznej amerykańskiej awangardy muzycznej, twórca aleatoryzmu, komponował utwory oparte na efektach osobliwości, kwestionujące bądź w nowym świetle stawiające problemy formy, przebiegu i percepcji dzieła muzycznego, a nawet samego sposobu jego zaistnienia oraz koncertowych obyczajów. W 4'33" (do tytułu tego, określającego czas wykonania, nawiązał Krzysztof Penderecki w 8'37", wtórnice dopiero nazwanym *Trenem pamięci ofiar Hiroszimy*), zwanym także *Tacet*, przez wskazany okres wykonawcy (pianista, lub w innej wersji orkiestra) powstrzymywali się od wszelkich czynności, zachowując ciszę. Dzięki temu „słyszalnym” stało się wszystko to, co obyczajem koncertowym oraz za sprawą odpowiedniej konwencji wypchnięte zostało poza próg postrzeganego (skrzywienie krzesła, pokastywanie słuchaczy, dźwięki dobiegające z zewnątrz – w filharmonii krakowskiej na przykład byłby to przejeżdżający tramwaj).

W 1951 r. skomponował z kolei *Imaginary Landscape No 4* na dwanaście radioodbiorników, nastrojonych na różne, losowo wybrane rozgłośnie, dzięki czemu powstawała quasi-polifoniczna struktura, złożona z głosów odbieranych przekazów/programów, których zawartość każdorazowo w znacznej mierze określał przypadek. Obsługującymi je dwudziestoma czterema wykonawcami kierował dyrygent.

Współcześnie za koncert lub przedstawienie do końca spełnione uznać można wyłącznie takie, podczas których rozlegną się niechciane dźwięki niewyłączonych telefonów komórkowych publiczności (wcześniej preludium do tego zjawiska stanowiły przez jakiś czas rozlegające się sztafety o równej godzinie sygnałów zegarków elektronicznych, na ogół o ułamki sekund różniących się nastawieniem). Myślę, że Cage, gdyby żył, to skomponowałby utwór na dwanaście telefonów komórkowych lub ich wielokrotność, rozmieszczonych w różnych miejscach audytorium, pośród słuchaczy, i ustawionych na odbiór połączeń rozłożonych na kolejne fazy rozwoju tego utworu. Wtedy i realizujący taką partyturą kapelmistrz mógłby dyrygować kolejnymi melodiami, jak to desperacko uczynił swego czasu Marc Minkowski w Krakowie, chcąc w ten dowcipny sposób dać do zrozumienia właścicielowi aparatu na niestosowność jego zachowania, iż nie tylko nie wyłączył telefonu, ale nie zrobił niczego, by go spacyfikować, udając, iż całe zajście jego nie dotyczy!

A zatem może któryś ze współczesnych kompozytorów potraktuje to jako wyzwanie i zaaranżuje tego rodzaju utwór-zdarzenie?🎧



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

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

**POMAGAMY W REALIZACJI,
 PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY**

**WSPIERAMY FINANSOWO
 AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

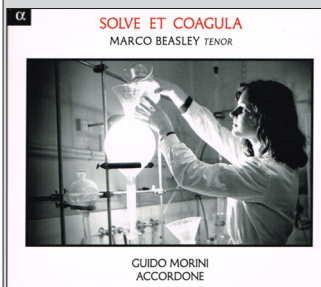
Mecenas artystów

Wybitne dokonania
 w promocji
 muzyki polskiej

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

PALCEM PO PŁYCIE

SOLVE ET COAGULA – NOC ALCHEMIKÓW



SOLVE ET COAGULA
 Marco Beasley, tenor • Accordone • Guido Morini, dyrygent
 Alpha 537 • w. 2014 • 67'51"

Muzyka21
 płyta miesiąca

We wcześniejszych epokach normą było, że muzyk łączył w sobie funkcję kompozytora i wykonawcy. Dziś nie jest już to tak powszechne. Co prawda kompozytorzy często są również wyko-

nawcami – częściej swoich, rzadziej również obcych dzieł. Przykładem może być Krzysztof Penderecki. Sytuacja, gdy rasowy wykonawca jest kompozytorem ma miejsce znacznie rzadziej. A jednak artyści związani z muzyką dawną w niejednym przypadku są również kompozytorami. Jean-François Paillard, Jordi Savall, Giovanni Sollima... Do tego grona zalicza się również Guido Morini, znakomity klawesynista, stale współpracujący z zespołem Accordone. *Solve et Coagula* – to tytuł najnowszej płyty artystów oraz Marca Beasleya, ale również i tytuł opery Guido Moriniego. Oczywiście nie jest to dzieło będące pod

względem brzmieniowym tradycyjnie rozumianą „muzyką współczesną”, lecz piękna barokowa stylizacja. Jak mówi sam twórca, „*Solve et Coagula* to dzieło współczesne, które jednocześnie jest głęboko zakorzenione w tradycyjnej muzyce XVII i XVIII w.”. Rzeczywiście, pod względem brzmieniowym rzecz jest świetnie ustylizowana, w pięknie kameralnym neapolitańskim stylu, wykorzystując istniejącą już muzykę tamtego czasu. Jednak wiele fragmentów, zestawień współbrzmień, rozwiązań harmonicznyc nie mogłoby być dziełem XVIII-wiecznego twórcy. Nie wyobrażam sobie, by *Sinfonia*, czy *L'occhio del Male* z opery mogły wyjść spod pióra mistrza dawnych epok. W całości *Solve et Coagula* jest dziełem doskonale pomyślanym i skomponowanym, pod względem muzycznym bardzo pięknym. Jakże cudownie, wzruszająco, uwodzicielsko wręcz, a przy tym kontemplacyjnie, brzmi *Compianto del Cristo Velato* oplakujące męczeńską śmierć Jezusa Chrystusa, czy też momentami idylliczne *Il Disinganno* nawiązujące do idei oświeceniowości. *Solve et Coagula* nie byłaby kompozycją *alla maniera neapolitana*, gdyby zabrakło w niej tradycyjnej tarantelli. Pojawia się ona w części *Tarantella Tapanella*, przywołując na myśl jedną z wcześniejszych płyt Guido Moriniego, zespołu Accordo-

ne i Marco Beasleya, zrealizowaną jeszcze z Christiną Pluhar, *La Tarantella – Antidotum Tarantulae*.

Libretto do *Solve et Coagula* stworzył Marco Beasley. Dzieło stanowi hołd złożony Księciu Sansevera, Raimondowi di Sangro (1710–1771). Był on człowiekiem oświeceniowym, myślicielem, głęboko zainteresowanym antykiem, muzyką, architekturą, ale również wynalazcą nowych metod druku, naukowcem, alchemikiem (już sam tytuł opery odwołuje się do alchemicznej formuły) i... słynnym masonem. Z pewnością była to postać niebanalna, zasługująca na przypomnienie. Doprawdy, trudno byłoby sobie wyobrazić lepszy sposób na oddanie hołdu artyście, niż poprzez omawianą operę i płytę.

Wykonanie, jak zwykle w przypadku Beasleya, Moriniego i zespołu Accordone jest znakomite, pełne stylowości. Głos Beasleya jest delikatny, lekki, doskonale wpisujący się w charakter tak prościutkich, jak i bardziej wzniosłych neapolitańskich piosenek. A pod względem ekspresyjnym, aktorskim, Beasley jest geniuszem!

Płyta jest pod każdym względem fantastyczna: i konceptu, i muzyki, i wykonania. A poza tym, można się w niej zakochać od pierwszego usłyszenia!

Łukasz Kaczmarek



Marco Beasley
 fot. Marco Borggreve

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

• ☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ – bubeł



JAN SEBASTIAN BACH
Köthener Trauermusik
BWV 244a

Pygmalion • Raphaël Pichon, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902211 • w. 2014 • 73'53"

☆☆☆☆

Bachowska *Muzyka żałobna z Köthen*, czy też *Muzyka żałobna dla Księcia Leopolda BWV 244a* to taka mała siostrzyczka wielkiej *Pasji według św. Mateusza BWV 244*. Oba dzieła zostały skatalogowane w postaci tego samego numeru, co więcej sam Bach wykorzystał w *Muzyce żałobnej z Köthen* materiał muzyczny z *Pasji Mateuszowej*. Drugą bliską krewną *Muzyki żałobnej z Köthen* jest *Oda żałobna BWV 198*, z której, acz w znacznie mniejszym wymiarze, również pochodzi muzyka. Problem jest tylko jeden: o ile znamy tekst Picandera, *Muzyka żałobna z Köthen* jako taka nie zachowała się do dzisiejszych czasów. Stąd nie wiemy co pasuje do czego, które dokładnie fragmenty, którego z dzieł zostały tutaj przez Bacha zaczerpnięte. Nie tak dawno Andrew Parrott wydał na płycie Avie swoją rekonstrukcję BWV 244a, co miałem przyjemność recenzować na łamach **Muzyka21**. Obecnie zadania tego podjął się Raphaël Pichon we współpracy z muzykologiem Morganem

Jourdainem. Jego „dzieło” w dużej mierze jest zbliżone do efektów Parrotta, tylko niektóre fragmenty otrzymały inny kształt. O ile jednak Parrott samodzielnie skomponował recytatywy do swojej wersji *Ody*, o tyle Pichon poszedł w nieco innym kierunku – część materiału muzycznego zaczerpnął z innych źródeł, niż *Pasja* i *Oda BWV 198*. Dla przykładu, powtarzany Chór *Wir haben einen Gott* z drugiej części *Ody BWV 244a* pochodzi z *II Kyrie z Wielkiej Mszy h-moll BWV 232*, zaś Recytatyw *Nun scheiden wir* z *Kantaty BWV 105*. Efekty są jednak przekonujące. Nagranie Raphaëla Pichona i zespołu Pygmalion poprzedzone było trzema latami dochodzenia do ostatecznego kształtu dzieła, koncertowania z nim, publicznych wykonań. Omawiana rejestracja jest więc dopracowana w szczegółach, przygotowana w bardzo staranny sposób. Raphaël Pichon prowadzi zespół z wielką kulturą i elegancją. Muzycy i chórzyci wykonują swoje partie z dużą starannością, w sposób klarowny, całość brzmi bardzo kameralnie. Brakować może jedynie pewnej powagi, autorytetu, jakiejś wzniosłości, ale może to tylko kwestia gustu? Wszak nie zapominajmy, że gdy Nikolaus Harnoncourt wydał w roku 1970 swoją przełomową, rewolucyjną *Pasję Mateuszową*, jego koncepcja spotkała się ze sprzeciwem wielu, wywołała silne kontrowersje i uwagi w rodzaju „*Pasja* Bacha to nie jest wiedeński walczyk”. W każdym razie koncepcja *Ody BWV 244a* Pichona cechuje się pewną lekko-

ścią. Soliści bardzo dobrze wypadają w swoich rolach. Na mnie największe wrażenie zrobiła Sabine Devieille, sopran, dysponująca głosem jasnym, o niezwyklej urodzie, bardzo czysto, z dużą giętkością i słodyczą. Damien Guillon to dobry młody francuski kontratenor, śpiewa z odpowiednim wyrafinowaniem, bez maniery, tworzy satysfakcjonującą kreację. Bardzo miło słucha się również tenora Thomasa Hobbsa, choć nie ma on może tej charyzmy, co jego rodacy słyszący ze znakomitych wykonań partii Ewangelisty: Peter Pears, Ian Bostridge, czy Mark Padmore. Christian Immler, bas, także zasługuje na słowa uznania, jego głos nigdy nie jest ciężki, w jego interpretacji dużo jest wewnętrznego przekonania.

W całości, jeśli komuś odpowiada tylko taka stylistyka, płyta jest godna polecenia. Bo jest to z całą pewnością piękną muzycznie wersją Bachowskiej *Ody BWV 244a*.

JAN SEBASTIAN BACH
Das wohltemperierte Klavier, cz. I

Thomas Günter, fortepian

Cybele 131302 • w. 2014 • SACD, 125'21"

☆☆☆☆

Nigdy nie dokonywałem tego typu obliczeń, ale wydaje mi się, że istnieje więcej rejestracji Bachowskiego zbioru *Das Wohltemperierte Klavier* dokonanych na fortepianie, niż innych instrumentach razem wziętych. Z całą pewnością większość tych „najgłośniejszych”, które najmocniej zapisały się w fonografii, to wer-

sje fortepianowe. Niedawno omawialiśmy I zeszyt w nagraniu Pierre’a-Laurenta Aimarda, dziś otrzymujemy go w interpretacji Thomasa Günthera. Pianista ten, choć pozostaje mniej od Aimarda rozpoznawalny, w dziedzinie wykonawstwa muzyki Bacha jest niewątpliwie autorytetem. Warto, przy okazji obcowania z omawianym albumem, zapoznać się z tekstem zamieszczonym w książeczce autorstwa pianisty – to profesjonalne studium traktujące o wykonawstwie *DWK* Bacha. Thomas Günther, nie tylko artysta, ale i utytułowany profesor, muzyczne studia odbywał pod kierunkiem Konrada Wolffa w Nowym Jorku oraz Marii Curcio w Londynie. Zwłaszcza postać Marii Curcio zasługuje na uwagę. Jeśli sięgną państwo po egzemplarz **Muzyka21** z marca 2013 r., jest tam recenzja płyty *Homage to Maria Curcio*, przy okazji której również kilka informacji na temat tej pianistki i pedagoga, uczennicy m.in. Artura Schnabla. To interesujące, że u Curcio konsultowali się zarówno Günther, jak i Aimard. A tymczasem ich interpretacje I tomu *DWK* są bardzo odmienne. W zestawieniu z Aimardem, wykonanie Günthera zdaje się być mniej ascetyczne, bardziej romantyczne. Wydaje się, że Günther gra „większym” dźwiękiem, w sposób mniej „laboratoryjny”, a bardziej męski, pianistyczny, koncertowy, a przy tym dość tradycyjny. Każde preludium i fugę traktuje jako autonomiczną całość ze wstępem, kulminacją, spadkiem napięcia, kodą. Imponować może konsekwencją, z jaką

pianista realizuje swoją wizję, na dłuższą metę, uważa słuchacza może jednak wędrować w inne strony. W niektórych utworach wyraźnie słyszalna jest tendencja artysty do wywołania wrażenia gry na dawnym fortepianie, pianoforte, czy nawet klawesynie Wandy Landowskiej (np. nr 1/7, *Fuga* 1/8) – jego gra zdaje się być wówczas nieco kostyczna, lecz efekt jest interesujący. W wykonaniu jest jednak dużo umiaru – proporcje dynamiczne i agogiczne są dobrze uchwycone. Pianista nigdy nie nadużywa prawego pedału, a jeśli go wykorzystuje, czyni to niezwykle świadomie, jakby imitując brzmienie lutni (*Preludium* 1/8). Mimo to, w interpretacji jakby trochę brakuje magii, przeważa tendencja do kształtowania formy wedle jednego wzorca łukowego. Pod względem technicznym wykonanie jest bardzo dobre. Thomas Günther prócz I zeszytu *DWK* proponuje również naddatek w postaci pięciu preludium z notatnika Wilhelma Friedemanna Bacha (BWV 846a/855a) – są to nieco zmodyfikowane wersje analogicznych utworów z *DWK I*. W całości otrzymujemy zatem kolejną całkiem dobrą i wartościową realizację I części „Biblii pianistów”. Z czystej ciekawości, chętnie sięgnę po II tom, choć na co dzień pozostanę wierny bardziej wyrazistym kreacjom.

Łukasz Kaczmarek

SERGIUSZ PROKOFIEW
Symfonia nr 1 i 2, Marzenia
op. 6

Sao Paulo Symphony Orchestra • Marin Alsop, dyrygent
Naxos 8.573353 • w. 2014, n. 2014
• 56'55"

☆☆☆☆☆



Spośród wielu wytwórni polskiego i zagranicznego rynku muzycznego zaledwie kilka może liczyć na szerokie uznanie krytyków muzycznych, patrząc zwłaszcza pod kątem doboru repertuaru oraz proponowanych wykonawców. Do grupy tej należy bez wątpienia wytwórnia Naxos. Co więcej – posiada ona dwie, niezwykle ważne dla wielu melomanów, cechy; po pierwsze – stawia na dobre, nowe, „świeże” wykonania znanych i uznanych dzieł muzyki różnych epok oraz, po drugie, prezentuje dzieła kompozytorów mniej znanych, często spoza kręgu europejskiego (czego przykładem mogą być serie American Classics, Japanese Classics czy Gitar Collection), a także młodych, dopiero co debiutujących talentów.

Przykładem pierwszej cechy jest recenzowana przeze mnie płyta, zawierająca wykonania I i II *Symfonii* oraz poematu symfonicznego *Marzenia* autorstwa Sergiusza Prokofiewa. Utwory rosyjskiego kompozytora prezentuje São Paulo Symphony Orchestra (znana m.in. z występów podczas BBC Proms), prowadzona przez 58-letnią Marin Alsop, która nagrywała już wcześniej utwory Dworzaka, Bernsteina, Brahmsa, Weilla, Bartóka czy Mahlera, m.in. dla Sony i Naxos, otrzymując również wiele nominacji do prestiżowych nagród muzycznych. Amerykańska dyrygent pełni

obecnie funkcję dyrektora muzycznego Baltimore Symphony Orchestra oraz pierwszego dyrygenta wspomnianej wcześniej orkiestry z Brazylii.

I Symfonia, zwana *Klasyką*, to dzieło pełne kontrastów, oparte na założeniach rozwijającego się w pierwszych dekadach XX w. neoklasycyzmu. Trwa zaledwie ok. 13-15 minut, nie jest zatem rozbudowaną formą symfoniczną. Wyraźne są tu nawiązania do symfonii Haydna i Mozarta, wyeksponowana jest rola rytmiki i dynamiki. Owa kontrastowość, w połączeniu z (jak mówił sam kompozytor) „poszukiwaniem języka do wyrażania silnych emocji” (co uwypuklone jest zwłaszcza w II *Symfonii*) stawia przed dyrygentem duże wymagania. I z zadaniem tym bardzo dobrze poradziła sobie Marin Alsop. Zwłaszcza *I Symfonia* jest przykładem dobrze wyważonej dynamiki, dbałości o subtelność brzmienia, rozsądnego doboru temp (a zwłaszcza ta ostatnia cecha we współczesnych wykonaniach często jest problemem). Z wielką lekkością poprowadzony jest *Gawot* (III część *Symfonii Klasycznej*), co nadaje mu bardzo tanecznego charakteru i uroczej wyrazowości. Bardzo czysto brzmi również orkiestra, partie instrumentów dętych nie giną w szybkich przebiegach smyczków, instrumenty dialogują ze sobą, a tematy przewijają się przez kolejne partie instrumentalne wyraźnie i klarownie.

Podobnie ma się rzecz z *Marzeniami* oraz bardzo kontrastową w budowie (II część to temat z sześcioma wariacjami) *II Symfonia*. Wykonaniu tego ostatniego dzieła zarzucić można jedynie sporadyczne nierówności tempa a także momentami

zbyt skrajną dynamikę. Są to jednak wypadki incydentalne, nie rzutujące zbyt na całość wykonania. Płyta godna polecenia zarówno dla znawców i miłośników rosyjskiej symfoniki, jak i dla jej adeptów.

Jakub Banaś



A FESTIVAL OF ENGLISH ORGAN MUSIC VOL. 1

utwory: Hollinsa, Thalben-Balla, Stanforda, Whittlocka, Besta, Lemare'a, Elgara

Ben van Oosten, organy
MDG 316 1836-2 • w. 2013 • 72'37"
☆☆☆☆☆

W przypadku nagrań i wykonaw muzyki organowej w jeszcze większym stopniu, niż fortepianowej, czy nawet skrzypcowej, ważny jest instrument. Chyba każdy, kto kiedykolwiek grał na organach przyzna, że każdy instrument posiada własną niepowtarzalną duszę. I dopiero od komunii dusz: instrumentu i artysty zależy ostateczny efekt wykonania. Ben van Oosten, bohater omawianej płyty, który wykonuje wszystkie zawarte tutaj kompozycje, jest artystą znakomitym. Prowadzi ożywioną działalność koncertową, jest również profesorem w klasie organów w Konserwatorium w Rotterdamie. Artyście w sposób szczególny bliska jest muzyka francuska, utrwalił na płytach komplet dzieł organowych Guilmanta, Vierne, Widora,

PROMOCJA ROZNA PRENUMERATA W CENIE 108 ZŁ



TWÓJ ZYSK TO:

- otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- otrzymujesz ulubiony miesięcznik Muzyka21 pocztą do domu nie ponosząc dodatkowych kosztów wysyłki

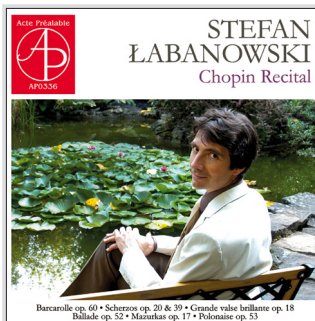
Wpłać 108 złotych na nasze konto bankowe:

Acte Préalable Sp. z o.o.
ING Bank Śląski - OW-wa
nr rachunku

60 1050 1025 1000 0023 6686 2932

w tytule przelewu wpisz

„Roczna prenumerata” i dokładny adres wysyłki zamówionej prenumeraty, którą rozpoczynamy od nowego miesiąca po otrzymaniu przelewu



FRYDERYK CHOPIN

Barkarolla Fis-dur op. 60, Scherzo nr 1 h-moll op. 20, Scherzo nr 3 cis-moll op. 39, Grande valse brillante Es-dur op. 18, Ballada nr 4 f-moll op. 52, 4 Mazurki op. 17, Polonez As-dur op. 53
Stefan Łabanowski, fortepian

Acte Préalable AP0336 • w. 2015, n. 2014 •

★★★★

Rok 2015 jest ważnym rokiem dla muzyki Chopina, bowiem jesienią odbędzie się najbardziej renomowany XVII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina. Na rynku płytowym pojawiła się właśnie nowa płyta Stefana Łabanowskiego zatytułowana *Chopin Recital*, na której zarejestrowano *Barkarolę* op. 60, dwa *Scherza* op. 20 i 39, *Walc* op. 18, *Balladę* op. 52, *Mazurki* op. 17 i *Poloneza* op. 53. Wcześniej pianista dla firmy Acte Préalable premierowo nagrał utwory Antoniego Stolpego, zapomnianego polskiego kompozytora.

Stefan Łabanowski urodził się w Krakowie. Studia pianistyczne i podyplomowe ukończył w klasie fortepianu w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w klasie fortepianu prof. Andrzeja Jasińskiego. Jest laureatem ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów pianistycznych. Koncertował w kraju i na świecie. Jego repertuar obejmuje utwory J. S. Bacha, utwory muzyki

klasycznej, romantycznej, impresjonizmu i współczesnej.

Pianista zapytany przeze mnie o program odpowiedział: „wybrałem te utwory, które, akurat w okresie nagrania, najbardziej zachwyliły mnie swym pięknem, najsilniej do mnie przemawiały, których granie właśnie w tym czasie sprawiało mi najwięcej przyjemności i w których wykonywaniu najlepiej się czułem. Płyta chopinowska stworzyła mi wspaniałą możliwość podzielenia się z innymi moją radością z wykonywania i przeżywania muzyki Chopina”.

Stefan Łabanowski interpretując muzykę polskiego kompozytora pokazuje siebie jako artystę wrażliwego, który w muzyce szuka emocji. Jego atutami przy interpretacji muzyki Fryderyka Chopina są dokładność techniczna, ładny dźwięk fortepianu i szacunek dla myśli kompozytora wyrażonej w partyturze. Pianista inteligentnie z dużym poczuciem elegancji buduje program swoje recitalu. Wszystko jest przejrzyste i bardzo naturalne. Przepiękne utwory największego polskiego kompozytora pod palcami Stefana Łabanowskiego mienią się atrakcyjnymi odcieniami. Pianista elokwentnie prowadzi narrację muzyczną, cieniuje dynamikę, nie ma tu na szczęście nadmiernej ekspresji i egzaltacji. Jest za to interesującą głębią wyrazu i cała paleta emocji odszukanych w partyturach.

Sięgną po tę płytę miłośnicy Chopina oraz bywalcy recitali Stefana Łabanowskiego. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

Dupré oraz Saint-Saënsa. Chociaż na co dzień związany jest z Hagą, tym razem nagranie utrwalił w Katedrze w Salisbury, gdzie miał do dyspozycji wspinały instrument Henry'ego Willis'a, Ojca, z 1877 r. Willis był najsłynniejszym budowniczym organów w Wielkiej Brytanii epoki wiktoriańskiej. Instrument z Salisbury to niewątpliwie dzieło jego życia. Sir Frederick Ouseley, profesor z Oxfordu, wypowiedział się na ich temat, niedługo po ich powstaniu: „Uczciwie wierzę, że posiadacie najlepsze organy kościelne na świecie – a na pewno najlepsze w Anglii”. Istotnie, jest to fantastyczny instrument, który dziś czyni chyba nie mniejsze wrażenie, niż przed 135 laty... Ben van Oosten wybrał organy katedry w Salisbury właśnie, by utrwalić płytę z angielską muzyką organową – pierwszą w planowanej większej serii. Niektórzy z twórców, których dzieła wybrał na jej program Oosten to rasowi organiści, jak niewidomy Alfred Hollins, czy Sir George Thomas Thalben-Ball. Dla innych muzyka organowa była tylko pewnym wycinkiem twórczości, lecz jakże pięknym (Stanford, Elgar). Większość zawartych na płycie kompozycji w oryginale napisanych zostało na organy, tylko fragment ze słynnych *Wariacji Enigma* Elgara jest transkrypcją autorstwa Williama Harrisa. Wszystkie utwory są znakomicie skomponowane i przedstawiają sobą olbrzymią wartość. Podobnie wykonanie Oostena – barwne, dynamiczne, ale i, gdy trzeba, zamyślane, „brytyjskie”. Płytę można potraktować też jako pierwszą część fantastycznego muzycznego kompendium. Wszak brytyjska muzyka organowa, w przeciwieństwie

do francuskiej, nie cieszy się chyba na świecie bardzo wielką popularnością. A słuchać jej można bez żadnej taryfy ulgowej!

Lukasz Kaczmarek



François Couperin – Leçons de ténèbres • Louis-Nicolas Clérambault – Miserere

Le Poème Harmonique • Vincent Dumestre, dyrygent
Alpha 957 • w. 2014, n. 2010/13 • 65'05"
★★★★★

Wytwórnia Alpha zgotowała pod koniec ubiegłego roku kolejną gratkę dla wielbicieli dawnej muzyki francuskiej rodem z Wersalu. W roli głównej ponownie Vincent Dumestre i jego formacja Le Poème Harmonique, tutaj w dość okrojonym składzie, dostosowanym do stylu i wartości nagranych kompozycji. Po doskonale przyjętej płycie z pełnymi splendoru *Te Deum* Marca-Antoine'a Charpentiera oraz Jeana Baptisty Lully'ego, przyszedł czas na muzykę całkowicie różną w stylu i ekspresji. Przed nami tym razem sakralne arcydzieła, pełne powagi, bardzo bogate pod względem wyrazowym, operujące różnymi odcieniami liryzmu, dramatyzmu i kontemplacji, z rozbudowanymi partiami wokalnymi, wybijającymi się na plan pierwszy. I znów przedsięwzięcie poddawane ocenie krytyki oraz melomanów okazuje się wielkim sukcesem wytwórni i zaangażowanych przez nią artystów.

Krażek otwiera *Miserere na trzy głosy* Louisa-Nicolasa Clérambaulta (1676–1749). Samo dzieło nie należy do zbyt znanych pozycji francuskiej muzyki religijnej osiemnastego stulecia, a szkoda. Jak dowodzi niniejsze nagranie, jest jeszcze co odkrywać! Kompozycja, przeznaczona na Wielki Tydzień i opierająca się na *Psalmie nr 50 (51)*, odznacza się wielką siłą wyrazu, wyrafinowaniem, dowodzącym mistrzostwa autora. Ten umiejętnie buduje nastrój, główną rolę w rozwoju i wyrażaniu emocji powierzając aż trzem głosom sopranowym w towarzystwie akompaniamentu instrumentalnego. Prymat ludzkiego głosu jest jeszcze bardziej widoczny w *Ciemnych jutrzniach* François'a Couperina (1668–1733), z których mamy na płycie trzy *Czytania na Wielką Środę*. Podziwiać w nich można, jak znakomicie autor kreuje nastrój, jak prowadzi narrację, a przede wszystkim, jak fenomenalnie posługuje się głosami sopranowymi, stawiając przed nimi znaczne wymagania. Poszczególne części rozpoczynają zawsze długie, pełne ogromnej ekspresji i intrygujące melizmaty, po których dopiero następuje właściwa ilustracja muzyczna tekstu, opartego na starotestamentowych *Lamentacjach Jeremiasza*. Kompozytor łączy liryzm i pasję, sztukę kontrapunktu oraz natchnienie, pierwiastek wokalny i instrumentalny w sposób zadziwiający swoim kunsztem. Wybitne walory dramatyczne oraz melodyczne dzieła podkreślają w swoim wykonaniu trzy panie: Hasnaa Bennani, Isabelle Druet oraz Claire-Lafilliâtre, odnajdując się w niej znakomicie zarówno w przypadku fragmentów

solowych, jak i duetów czy trzyosobowym ansambli. Śpiewają z zaangażowaniem, dużą kulturą wykonawczą i bardzo przekonująco pod względem stylistyki. Pełne wyrazu dźwiękowe tło zapewnia im towarzyszenie organów, klawesynu, wioli di gamba oraz teorbenu.

Bardzo interesująca, przyjemna w odbiorze płyta, prezentująca piękną, natchnioną muzykę sakralną osiemnastowiecznej Francji – kolejna ważna pozycja w rozrastającej się w barwach Alphy Kolekcji Wersalskiej. Polecam.

Paweł Chmielowski



Hugo Stähle – Kwartet fortepianowy op. 1 A-dur • Antoni Dworzak – Kwartet fortepianowy nr 1 op. 23 D-dur

Mozart Klavierquartett
MDG 615 0233-2 • w. 2014, n. 1988
• 64'40"
★★★★★

Ostatnio otrzymałem znakomitą pod względem muzycznym płytę z dwoma kwartetami fortepianowymi. Jeden jest autorstwa Antoniego Dworzaka, drugi Hugona Stähla, kompozytora całkowicie zapomnianego.

Urodził się w 1826 r. w Fuldzie i po zaledwie 22 latach zmarł w Kassel. Był uczniem między innymi Louisa Spohra. Skomponował kilka znakomitych dzieł, w tym symfonię, uverture, operę i *Kwartet fortepianowy*. Na podstawie prezen-

towanego *Kwartetu* można domyślać się, że stałby się wybitnym kompozytorem. Jak na 18-letniego twórcę, dzieło to jest niezwykle dojrzałe, znakomicie napisane, w niczym nie ustępuje dziełom muzyków bardziej doświadczonych. Jaka szkoda, że przedwczesna śmierć nie pozwoliła mu na rozwinięcie niezwykłego talentu.

Uzupełnieniem tego fascynującego utworu jest *I Kwartet fortepianowy Dworzaka*. Dzieło znakomite, w przeciwieństwie do dzieła Stähla popularne. I tu mam pewne zastrzeżenia do repertuaru płyty. Czy nie można było zastąpić Dworzaka jakimś dziełem mniej znanym?

Wykonanie przez Mozart Klavierquartett, zespół znany z wielu nagrań w firmie MDG, jest wzorcowe, zasługuje na uznanie. Artyści grają stylowo, z wielkim zaangażowaniem, perfekcyjnie operują dynamiką, dobrze dobierają tempa.

Hugo Stähle, to osoba, dla której warto sięgnąć po ten album.

Stanisław Lubliński



HEXAMERON

Utwory: Liszta, Chopina, Pixisa, Thalberga, Herza, Czernego, Buchego

Johann Blanchard, Leon Buche, Carlos Goicoechea, Caroline Sorieux, Kanako Yoshikane, Claudius Tanski, fortepian
MDG 904 1803-6 • w. 2013, n. 2013 • SACD, 70'18"

☆☆☆☆

Po raz pierwszy włączyłem omawianą płytę po bardzo szybkim zerknięciu na tylną okładkę ze spisem kompozycji. Niektóre z nich były mi już wcześniej znane, sporo nie. W toku słuchania stwierdziłem, że wiele utworów jest do siebie podobnych, w tradycyjnym XIX-wiecznym stylu brilliant, bardziej bądź mniej efektywnych, bardziej bądź mniej wybitnych. I nagle olśnienie: zdawało mi się, że to wizjoner, geniusz – pisać taką muzykę w XIX w.! Nazwisko zupełnie mi wcześniej nie znane: Leon Buche. Czyżby odkrycie na miarę stulecia? Moje emocje znacznie oziębły, gdy wczytałem się dokładniej – ów twórca urodził się w 1988 r. I w tym kontekście ta muzyka przestała już być wizjonerska, genialna, niezwykła. I zaraz przypomniały mi się słowa Glenna Goulda, które pozwolę sobie tutaj zacytować: „Określanie wartości dzieła na podstawie posiadanych o nim informacji jest najbardziej nieuczciwą formą oceny estetycznej. Wartość utworu [improvizacji w stylu Haydna] (zakładając, iż rzecz byłaby świetnie podrobiona) notowano by w skali haydnowskiej tak długo, jak długo sposób jego przedstawienia sugerowałby słuchaczowi, że jest to faktycznie dzieło Haydna. Wystarczyłoby jednak podszeptać, że choć utwór ten bardzo przypomina Haydna, jest to raczej wczesny utwór Mendelssohna, aby z miejsca spadła jego wartość. Przypisując go w ten sposób różnym autorom, coraz bliższym naszej epoce, doprowadzilibyśmy do tego, że – niezależnie od ich talentu i historycznego znaczenia – wartość utworu obniżałaby się z każdą nową identyfikacją. I odwrotnie: gdybyśmy zasugerowali,

że ten przypadkowy utwór nie jest kompozycją Haydna, lecz jakiegoś mistrza starszego o jedno lub dwa pokolenia (przypuśćmy – Vivaldiego), dzieło to, w swej prekursorskiej śmiałości, stałoby się kamieniem milowym w historii muzyki”.

Potem nastąpiła smutna refleksja: ależ nasza percepcja muzyki jest relatywna! Ale czy tylko muzyki? Strach pomyśleć... Wróćmy więc może lepiej do właściwego przedmiotu niniejszego tekstu, czyli płyty wytwórni MDG *Hexameron*. W muzyce hasło to odnosi się przede wszystkim do sześciu wariacji na temat z *Purytanów* Belliniego – wspólnego dzieła Franciszka Liszta, Fryderyka Chopina, Sigismunda Thalberga, Johanna Petera Pixisa, Henri Herza oraz Carla Czernego. Wariacja Chopina jest doskonale znana, pozostałe raczej słabiej. Warto było zatem przypomnieć cały ten zbiór w całości. Ale omawiana płyta nie ogranicza się jedynie do *Hexameronu*, czyli muzycznej pracy zbiorowej. Zamieszczono na niej również bardziej autonomiczne kompozycje twórców, będących autorami wspomnianego cyklu wariacji. I tak mamy tu dwie słynne miniatury chopinowskie (mazurek, nokturn), *Funerailles* Liszta oraz kilka znacznie rzadziej grywanych dzieł: *Wariacje na temat Schuberta* Czernego, *Nokturn* Thalberga, *Walc szwajcarski – Rondo z Wilhelma Tella Rossiniego* Herza oraz *Walc* Pixisa – a zatem rarytasy. Ale największą rzadkością jest chyba *Hexameron za chmurami* Leona Buche – utwór interesujący, traktujący w całkiem odmienny sposób słynną belliniowską „piosenkę o słońiu”. Stąd, zwłaszcza w tym kontekście, naprawdę

warto go posłuchać! A co do pozostałych, tych mniej znanych kompozycji, są one różnych lotów – najbardziej banalny i kiczowaty zdaje mi się *Nokturn* Thalberga, ale (ostrożnie, bo znów wchodzimy w relatywizm) za czasów kompozytora chyba nie wywoływał on takiego zażenowania. Uśmiech może też budzić początek *Wariacji Czernego* – te karkołomne pasaży dla ogłuszenia odbiorcy, by za chwilę miło, po schubertowsku go „ululać”, kuriozum! Profesor Claudius Tanski i młodzi pianiści: Johann Blanchard, Carlos Goicoechea, Caroline Sorieux, Kanako Yoshikane, a wreszcie, last but not least, Leon Buche in person, grają zamiennie kolejne utwory i czynią to w sposób znakomity, technicznie precyzyjny i efektowny, zgodny z duchem muzyki. Projekt zatem bardzo interesujący, a przy tym oferujący sporo raczej rzadko wykonywanych utworów, które zawsze miło poznać.

Łukasz Kaczmarek

CYPRIEN KATSARIS 111 Piano Hits

Piano 21 P21 052-N • w. 2014 • 396'25"

Muzyka21 płyta miesiąca

Są liczby, które mają dla muzyki znaczenie szczególne. Jedną z nich jest 111. To właśnie tym numerem opusowym opatrzona jest ostatnia, genialna 32 *Sonata fortepianowa c-moll* Beethovena. Nawet wytwórnia Opus111 w swoim logo nawiązała do tego dzieła i tej liczby. Nie jest więc przypadkiem, że tworząc album „składankowy” złożony z fortepianowych hitów, Cyprien Katsaris postarał się zebrać ich właśnie 111. W przeważającej części tego

typu produkcji otrzymujemy fragmenty większych dzieł, w wyniku czego całość ma jedynie rangę samplera. W tym przypadku znakomita większość zebranych kompozycji to integralne całości, bądź autonomiczne utwory wchodzące w skład większego cyklu (jak np. trzecia z 12 *Etiud* op. 10 Chopina). Tylko kilkanaście „hitów” to części dużych całości. Kolejną atrakcją albumu jest fakt, iż sporą część kompozycji słyszymy w niecodziennym kształcie brzmieniowym. Wiemy nie od dziś, że Cyprien Katsaris ma olbrzymie zamiłowanie do fortepianowych transkrypcji. I to one stanowią istotny składnik programu albumu. Są to opracowania dokonane tak przez samych autorów kompozycji, jak i innych muzyków, w tym Cypriena Katsarisa właśnie. I wreszcie kolejna ważna, aczkolwiek znacznie mniejsza grupa utworów, bo reprezentowana jedynie trzema przykładami, to spontaniczne improwizacje Katsarisa. Omówmy zatem pokrótce zawartość tego, niezwykle interesującego pod względem repertuarowym, albumu. Gdyby składał się on z samych tylko „oryginałów”, już byłby atrakcyjny, z uwagi nie tylko na ich dobór, ale też mistrzowskie wykonanie. Cyprien Katsaris jest jednym z najwspanialszych żyjących pianistów, co do tego nie ma wątpliwości. W omawianym albumie możemy podziwiać brawurę i młodzieńczą energię z jaką wykonuje *II Rapsodię węgierską* Liszta, czy trzecią część *III Koncertu fortepianowego d-moll* Rachmaninowa, prostotę w *I Preludium C-dur* z DWK i *Arii z Wariacji Goldbergowskich* Bacha, czy miniaturach Schuberta, ale też olbrzymią artystyczną

klasę i wycucie stylu w kompozycjach Chopina i Schumanna. Warto posłuchać w wykonaniu Katsarisa tych w większości bardzo dobrze przecież znanych dzieł: być może niektóre z nich usłyszą Państwo w nowym świetle, na pewno jednak zawsze w pięknym i cudownym kształcie. Ale Cyprien Katsaris jest w prawdziwym swoim żywiole chyba wtedy, gdy wykonuje transkrypcje. I oto wchodzimy w kolejne wielkie królestwo, tych bowiem w omawianym albumie jest bardzo, bardzo wiele. Doprawdy trudno wyróżnić tylko niektóre z nich, wszystkie bowiem są z jakichś względów interesujące, postaram się jednak wspomnieć pokrótce te, które wydają mi się z jakichś względów najciekawsze. Dokonane przez Katsarisa opracowanie *Badinerie z II Suity orkiestrowej h-moll* BWV 1067 Bacha jest po prostu zjawiskowe: cóż za pianistyczne fajerwerki, jakaż olbrzymia pomysłowość autora! Chyba równie świetne jest podpisana również ręką Katsarisa transkrypcja *I Tańca węgierskiego* Brahmsa: to także niezwykle porywający utwór. Ale już Katsarisowskie opracowanie *Toccaty i fugi d-moll* BWV 565 Bacha utrzymane jest w odmiennym stylu: to doskonała struktura, rygor, wielki autorytet i prawdziwe mistrzostwo. Są i transkrypcje dokonane przez innych muzyków. Wśród nich tymi mniej znanymi, a ze wszech miar godnymi uwagi są: opracowanie *Walca z II Suity jazzowej* Szostakowicza dokonane przez młodego, ledwie 25-letniego Floriana Noacka, początkowe *O Fortuna* z *Carminy burany* Carla Orffa w fortepianowym kształcie Erica Chumachenca, czy piękna aranżacja *Kanonu* Pachelbela – Reného

Capdeville’a. Chyba mało kto słyszał też magiczny wolny temat *Concierto de Aranjuez* Joaquina Rodriga w autorskiej transkrypcji na fortepian. Co się zaś tyczy spontanicznych improwizacji samego Cypriena Katsarisa, artysta ten ma naturalny dar muzycznej elokwencji i, jak w przypadku jego sztuki wykonawczej, znakomitego wycucia stylu, doprawdy słucha się ich wybornie! Te i inne skarby znaleźć można w omawianym, pięciopłytkowym albumie wydanym przez Piano21, prywatną wytwórnię Katsarisa. Rejestracji dokonano, głównie podczas żywych koncertów w latach 1970–2014. I niech nikogo nie zniechęci określenie „hity”; doprawdy cymeliów jest tu bez liku! W całości jest to jeden z najwspanialszych albumów pianistycznych XXI w.! A ponad 6,5 godzin muzyki na pięciu płytach to całkiem uczciwa propozycja wydawcy.

Łukasz Kaczmarek

NELSON FREIRE
Radio Days

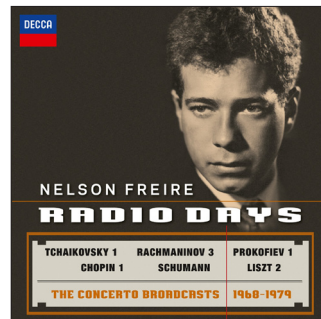
Chopin: Koncert fortepianowy op. 11; Liszt: Koncert fortepianowy S125; Prokofiew: Koncert fortepianowy op. 10; Rachmaninow: Koncert fortepianowy op. 30; Schumann: Introdukcja i Allegro op. 134; Czajkowski: I Koncert fortepianowy op. 23

Nelson Freire, fortepian • Rotterdam Philharmonic Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre Philharmonique de l'ORTF, NDR Sinfonieorchester • David Zinman, Eleazar de Carvalho, Yuri Ahronovitch, Kurt Masur, Reinhard Peters, Heinz Wallberg, dyrygenci

Decca 4786772 • w. 2014, n. 1968-1979

• 160'00"

☆☆☆☆



Z okazji siedemdziesiątych urodzin brazylijskiego pianisty Decca opublikowała dwupłytkowy album *Nelson Freire. Radio Days*, w którym znaleźć można jego radiowe nagrania z lat 1968–1979. Jedne z nich są bezapelacyjnie genialne, inne – najwyżej przeciętne.

Wiele zrzucić można na karb słabej jakości nagrania *Koncertu e-moll* Chopina, jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że Nelson Freire nie odnajdywał się za młodu w twórczości Chopina tak dobrze, jak w dziełach Liszta czy Rachmaninowa. *Allegro maestoso* przedstawił pianista z pośpiechem, powodowanym prawdopodobnie treścią (o której wspomina w książeczce dołączonej do płyty). Trudno znaleźć racjonalne wytłumaczenie dla wykonywania tematu *una corda* (podobnie w *Larghetto*). Słuchaczom brakować może również szlachetnej klarowności brzmienia, z której Freire słynie, a którą usłyszeć można choćby w *Introdukcji i Allegro d-moll* op. 134 Roberta Schumanna. Dojrzała interpretacja schumannowskiego dzieła obfituje właśnie w te jakości, z których Freire słynie: szlachetny dźwięk, nieskazitelną technikę, przemyślane frazowanie i olbrzymią wrażliwość.

Ostatni utwór na pierwszej płycie to zarejestrowany w 1969 r. w Paryżu *Koncert fortepianowy b-moll* Czajkowskiego. Od pierwszych dźwięków uwagę przykuwa

niespotykana koherencja partii wykonywanej przez solistę z partią orkiestry, którą poprowadził Kurt Masur. Ponadto łatwość techniczna pozwala Nelsonowi Freire na swobodę w tempach, które dla innych pianistów pozostają nieosiągalne. *Koncert b-moll* w interpretacji brazylijskiego pianisty to ciekawe połączenie szerokiej, rosyjskiej frazy z niemiecką precyzją. Nagranie wieńczy ognisty finał, w którym Freire zdołał utrzymać swój gorący temperament w ryzach, co zaowocowało wspaniałym rezultatem brzmieniowym.

W *Koncertie fortepianowym* op. 10 Prokofiewa, który otwiera drugą płytę, Nelson Freire postawił na błyskotliwy efekt. Pierwszoplanowym elementem pełnego młodzieńczej werwy wykonania jest wirtuozeria. Słuchaczowi brakować może w partii realizowanej przez solistę kontrastów między fragmentami lirycznymi a stricte popisowymi oraz typowej dla Prokofiewa ironii. Znakomicie natomiast uchwycił Freire zwięzłą formę krótkiego *Koncertu*.

Gratką jest dojrzałe wykonanie *Koncertu fortepianowego A-dur* Liszta z 1979 r. Interpretacja Nelsona Freire jest wyjątkowo głęboka; do żadnego pasażu w *Koncertcie* nie podszedł obojętnie. Znakomitą technikę po raz kolejny wykorzystał brazylijski wirtuoz po to, aby wydobyć z partytury jak najwięcej piękna. We wszystkich fragmentach forte pianista uzyskuje pełne, soczyste brzmienie, którego nigdy nie forsuje. W tym znakomitym wykonaniu jest wszystko, czego można oczekiwać. A przede wszystkim odnaleźć w nim można mnóstwo szaleństwa, które jest w muzyce Liszta głęboko zakorzenione.

Płytę zamyka genialne wykonanie *Koncertu fortepianowego d-moll* Rachmaninowa z Rotterdam Philharmonic Orchestra pod batutą Davida Zinmana. Freire zaprezentował pełną świeżości interpretację *Koncertu*, który w swojej karierze grywał wielokrotnie. Od pierwszej do ostatniej nuty pianista prowadzi wciągającą narrację, świetnie konstruując napięcie. To bardzo dojrzała interpretacja, w której jednak nie brakuje spontaniczności. Brazylijski pianista przedziera się przez gąszcz wirtuozowskiej faktury ze szlachetną swobodą. Nigdy nie chowa się za fasadą gęstej pedalizacji; cały koncert wykonał Freire bardzo klarownie i precyzyjnie. Każdy koneser sztuki pianistycznej powinien mieć to nagranie w swojej płytotece.

Właściwie wszystkie interpretacje (oprócz *Koncertu e-moll* Chopina) łączy świetna narracja oraz szlachetność i klarowność brzmienia. Freire już kilkadziesiąt lat temu był prawdziwym arystokratą i lwem fortepianu zarazem. Jakość nagrań jest stosunkowo dobra, choć niewolna od drobnych mankamentów (znów Chopin). Album z odświeżonymi nagraniami warto mieć w swojej płytotece, jednak trudno powstrzymać wrażenie, że realizatorzy z wytwórni Deca mogli postarać się nieco bardziej.

Michał Bruliński

REFLECTIONS

Dzieła fortepianowe Andrzeja i Roxanny Panufnik

Clare Hammond, fortepian

Bis 2003 • w. 2014, • SACD, 71'29"

★★★★★

Rok 2014 sprzyjał popularyzacji muzyki Andrzeja Panufnika przede wszystkim

poprzez opracowania naukowe, wydawnictwa płytowe oraz koncerty. Powodem była, rzecz jasna, okrągła 100. rocznica urodzin kompozytora. Jednym z owoców tych obchodów jest omawiana płyta łącząca muzykę fortepianową zarówno Andrzeja, jak i jego córki Roxanny. Twórczość fortepianowa Panufnika jest nader skromna. Według mojej wiedzy do dziś zachowały się jedynie trzy kompozycje: *12 Miniaturowych Etiud* (znane wcześniej pod tytułem *Krąg kwintowy*), *Refleksje* oraz *Pentasonata*. Powstały one w trzech różnych okresach twórczości Panufnika. *Etiudy* pochodzą z roku 1947 (w późniejszych latach kompozytor dokonywał ich rewizji przygotowując do londyńskiego wydania), *Refleksje* – z 1968 r., zaś *Pentasonata* – z 1984 r. Każda z *Miniaturowych Etiud* to swoisty mikrokosmos. Opierając się na tym samym materiale muzycznym, kompozytor manipuluje pozostałymi elementami, tworząc w efekcie kapitalne kontrasty. Niczym najznamienitszy twórca renesansowy, Panufnik wykazuje olbrzymią dbałość o liczbę, miarę i proporcję. I choć jego pomysły z perspektywy XXI-wiecznego odbiorcy nie są tak ciekawe, oryginalne i świeże, i dziś cyklu tego słucha się z satysfakcją. *Refleksje* powstawały na przestrzeni kilku dni, w niezwykłym dla kompozytora czasie – okresie narodzin córki Roxanny. Z kolei *Pentasonata*, dzieło dojrzałe, jest kolejnym świadectwem dbałości kompozytora o liczbę i proporcję: składa się z pięciu części, opiera na skali 5-stopniowej, zaś ustępy skrajne mają metrum pięciodelne.

Na omawianej płycie twórczość Andrzeja Panufnika została uzupełniona

o dwie kompozycje: *Hommage à Chopin* oraz *Mollitwę*. W oryginale są to pieśni na fortepian (ściślej rzecz ujmując, *Hommage à Chopin* pomyślane były jako wokalizy); ich opracowań dokonała Roxanna, efekty są imponujące.

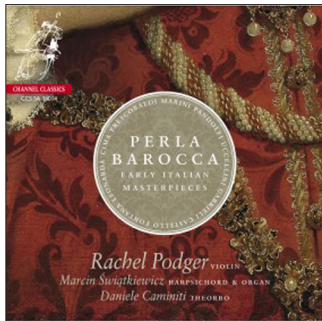
W albumie muzyka fortepianowa Andrzeja Panufnika została zestawiona z dwoma kompozycjami Roxanny Panufnik. Są to *Second Home* oraz *Glo*. Tytuł pierwszego utworu, *Drugi dom*, odnosi się do Polski – to cykl wariacji na temat ludowy. Drugi stanowi muzyczne epitafium dla przyjaciela rodziny. To ciekawe, że utwory Roxanny zostały wplecione pomiędzy dzieła ojca i wkomponowują się w ten sposób znakomicie. Nie ma wątpliwości, że stylistyka u obojga jest dość zbliżona.

Wykonawczynią wszystkich zawartych na płycie kompozycji jest Clare Hammond. Jest to artystka dobrze znana polskiej publiczności: być może niektórzy z Państwa słyszeli jak wspaniale wykonywała ona *Koncert fortepianowy* Andrzeja Panufnika. Jej interpretacje zaprezentowane w omawianym albumie są znakomite. Mimo, że dużą wagę przywiązuje do szczegółów i klarowności brzmienia, gra w sposób bardzo żywiołowy, wyrazisty i emocjonalny, z wielką pasją, słucha się tego wybornie! Pod względem technicznym pozostaje bez zarzutu, prezentuje się wręcz niczym prawdziwy wirtuoz. *Second Home* Roxanny Panufnik pod palcami Clare Hammond jawi się jako istny majstersztyk.

Płyta została dopracowana w szczegółach i może stanowić jedną z najciekawszych pozycji w dyskografii Panufników, a zarazem jeden z najważniejszych

owoców ubiegłorocznych obchodów urodzin Sir Andrzeja.

Łukasz Kaczmarek



PERLA BAROCCA
Early Italian Masterpieces
Rachel Podger, skrzypce; Marc'in Świątkiewicz, klawesyn; Daniele Caminiti, teorba

Channel Classics CCSA 36014 • w. 2014 • SACD, 69'45"

★★★★★

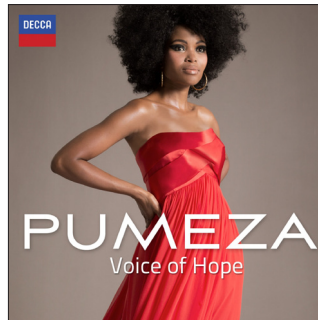
Perla Barocca, najnowsza płyta brytyjskiej skrzypaczki Rachel Podger poświęcona jest włoskiej muzyce instrumentalnej wczesnego baroku. Znajdziemy tutaj kompozycje takich mistrzów, jak Giovanni Battista Fontana, Girolamo Frescobaldi, Marco Uccellini, Dario Castello, Biago Marini, Giovanni Antonio Pandolfi Mealli, Isabella Leonarda, Andrea Gabrieli (sic!), Giovanni Paolo Cima oraz Antonio Bertali. Większość nazwisk jest zapewne dobrze znana miłośnikom muzyki wczesnobarokowej. Jako, że gro utworów powstało w pierwszej połowie XVII w. (są i kompozycje z XVI w. – Gabrieli), ich rodowód często jest wokalny. Ale ówczesnym kompozytorom nie obca była magia skrzypiec, wiele spośród ich wczesnych dzieł instrumentalnych posiada eksperymentatorski charakter, nawiązując jednak do form wokalnych, lepiej zakorzenionych w ówczesnej świadomości. To fascynujące obcować z tymi utworami,

które aż „proszą się”, by je zaśpiewać, wykonywanymi przez same tylko instrumenty. Niezwykła ekspresyjność głosu prowadzącego, quasideklamacyjność i muzyczna retoryka to niektóre cechy prezentowanych kompozycji. Dla wykonawców nie stanowią one najprostszego materiału. Na szczęście, gdy trafiają na takich artystów jak Rachel Podger, osiągają kształt bliski idealnego. Być może wątpliwości niektórych z Państwa budzić może fakt, że oto Brytyjka sięga po muzykę włoską. Istotnie, Podger nie ma typowo południwoeuropejskiego temperamentu. Jej wykonania może nie porywają, nie powodują ciarek na plecach, jednak nie sposób im niczego zarzucić. Są dopieszczone, przemyślane, eleganckie, niezwykle subtelne i, mimo wszystko, bardzo stylowe. Artystka gra z właściwą ekspresją, jasno formułując poprzez muzykę swe wypowiedzi. Na muzycznej retoryce zna się bardzo dobrze. Rachel Podger znakomicie się również słucha ze względu na urodę brzmienia: jej skrzypce posiadają niezwykle lekkość, naturalność, klarowność. Artystka do współpracy zaprosiła „naszego” Marcina Świątkiewicza grającego na klawesynie (także organach) oraz Daniele’a Caminitiego (teorba). Tworzą oni świetny zespół, wyrównany brzmieniowo i zgodny, a każdy z nich sam w sobie posiada dużą artystyczną klasę. Muzycy mają do dyspozycji bardzo dobre instrumenty. Złwłaszcza skrzypce Pesarniusa z 1739 r. robią wrażenie. Ciekawostkę stanowić może *Ricercar del primo tono* Andrei Gabriele’go, wykonywany przez Świątkiewicza na organach solo.

W całości jest to bardzo ciekawa i mądra płyta, co

więcej pięknie utrwalona, mogąca zaspokoić wyrafinowane gusta.

Łukasz Kaczmarek



PUMEZA
Voice of Hope

Decca 478 7605 • w. 2014, n. 2014 • 44'26"

★★★

Wygląda na to, iż ukazał się wyjątkowy album będący znakomitym debiutem płytowym. Oto renomowana firma wprowadza na rynek muzyczny „fantastycznie piękny”, jak już określany bywa ten głos przez krytykę, głos będący „głosem nadziei”. A głosem tym dysponuje śpiewaczka rodem z Republiki Południowej Afryki o ekscentrycznym, barwnym nazwisku Pumeza Matshikiza.

Album obejmuje piętnaście utworów, w tym cztery arie operowe: Pucciniego Lauretty z opery *Gianni Schicchi*, Liu z *Turandot* i Mimi z *Cyganerii* oraz Mozarta Zerliny z *Don Giovanniego* (śpiewane w języku oryginału), a także jedenaście pieśni wywodzących się z tradycyjnych pieśni afrykańskich (w tym kilka z repertuaru słynnej piosenkarki afrykańskiej, Miriam Makeba (1932–2008) zwanej „Mama Afrika”) śpiewanych w jednym z kilku obowiązujących w RPA języków (Xhosa). W książeczce możemy znaleźć wiele interesujących faktów z dotychczasowej działalności artystycznej

tej egzotycznej śpiewaczki. Przypomnijmy kilka.

Pumeza wychowywała się w południowo-afrykańskim Kapsztadzie. Śpiewać chciała od dzieciństwa, podjęła więc studia muzyczne w rodzinnym mieście i tam odkrył ją jej rodak, kompozytor Kevin Volans. Talent młodziutkiej śpiewaczki zaowocował jej debiutem w jego operze i przesłuchaniem w Royal College of Music w Londynie (dyplom w 2007 r.). Artystka doskonaliła też swą sztukę wokalną na warsztatach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Kiri Te Kanawa, Renatę Scotto i Ileanę Cotrubas. Do jej dotychczasowych sukcesów należy interpretacja tytułowej roli Zaidy w operze Mozarta i zwycięstwo na konkursie wokalnym Veroniki Dunne (wybitna irlandzka śpiewaczka i pedagog). W latach 2007–2009 Pumeza śpiewała w londyńskim Royal Opera House małe partie m.in. w operach Wagnera, Webera i Verdiego. Potem związała się z operą w Stuttgarcie i na tej scenie wykonywała m.in. partie Zerliny, Mimi, Anusi (*Wolny strzelec*), Dydony i Paminy. Pumeza istotnie dysponuje pięknym w brzmieniu, dźwięcznym i mocnym sopranem lirycznym. Wydaje się, iż głos artystki jest relaksujący. Być może wykonywane na płycie arie operowe nie są jeszcze interpretacyjnie dopracowane, może śpiewaczce brak jeszcze dojrzałości wokalnej, ale rzeczywiście jest to głos wielce obiecujący. Omawiany, utrwalony na płycie recital, tak komentuje sama artystka: „Kiedy występuję na koncercie, zaczynam od utworów z repertuaru klasycznego, na koniec śpiewam kilka pieśni południowo-afrykańskich.... jest to

dla mnie czymś zupełnie naturalnym. Spiewa się [je] z całkiem innym rodzajem uczucia”.

W prezentowanych na płycie utworach operowych śpiewaczce towarzyszy Staatsorchester Stuttgart pod dykcją Simona Hewetta, a w pozostałych Aurora Orchestra, pod dykcją Iana Farringtona.

Jacek Chodorowski

**REQUIEM
Trombone & Organ**

Audite 92.660 • w. 2014 • SACD, 62'59"
★★★★★

Różne skojarzenia może budzić muzyka zawarta na omawianej płycie. Requiem – muzyczna cykliczna forma religijna, tutaj bez słów, przedstawiona za pomocą puzonu i organów, utrzymana w quasi-klasycznym, quasi-jazzowym, quasi-improvizatorskim stylu. Nowoczesność miesza się tu z tradycją, odwołania do chóralu gregoriańskiego są nader wyraźne, przy czym język muzyczny jest współczesny. Czy znają Państwo Łacińską Mszę Jazzową Martina Völlingera? Skojarzenia tamtego dzieła z omawianym projektem momentami nasuwają się same, zwłaszcza gdy twórcy idą w kierunku tanecznym, jazzowym. Wszystko jest tutaj jakby nieujęte, niezdefiniowane. Nawet pod względem autorstwa, należy uznać dwóch kompozytorów: puzonistę Hansjörga Finka i organistę Elmara Lehnena, którzy są zarazem wykonawcami. Ale czy na pewno kompozytorów? Bo przecież wiele fragmentów jest tutaj po prostu improwizowanych. Fakt ten można potraktować zgoła symbolicznie, jako przedstawienie ulotności ludzkiego życia,

niewpowtarzalności egzystencji. Z bardziej pragmatycznego punktu widzenia, zastanawiam się, czy artyści zdecydują się, a może już się zdecydowali, wydać swoje dzieło w postaci partytury. Myślę, że spotkałoby się to z większym zainteresowaniem niż omawiana płyta, wzbogaciłoby bowiem repertuar puzonistów o wartościową pozycję. A jak się słucha omawianej produkcji? Mimo pewnych dłużyzn, fragmentów nierównych pod względem artystycznym, jest to dzieło bardzo eklektyczne, a przy tym całkiem miłe dla ucha. Interesujące jest również obcowanie z nim dla względów poznawczych: świadomy słuchacz może doszukiwać się inspiracji, stylów, nawiązań.

Piękny jest dźwięk nagrania – oboje artyści mają do dyspozycji wspaniałe instrumenty, co zostało fantastycznie utrwalone na płycie. Hansjörg Fink gra na puzonie tenorowym, Elmar Lehnen na wspaniałych organach Seiferta z 1907 r. Dość popularne jest połączenie trąbki z organami; puzon i organy pojawiają się w tandemie dość rzadko, nie mniej stanowią niezwykle udaną parę, o czym możemy się tutaj przekonać. Ale dla purystów nie jest to wskazana lektura...

Łukasz Kaczmarek

**MAGNIFICAT & CONCERTI
A. Vivaldi – Koncert na dwoje skrzypiec, violę da gamba, smyczki i continuo RV 578, Magnificat RV 610 • J. S. Bach – Koncert klawesynowy BWV 1052, Magnificat BWV 243**

La Capella Reial de Catalunya; Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AVSA9909D • w. 2014 • SACD: 72'50", DVD: 70'20"
★★★★★

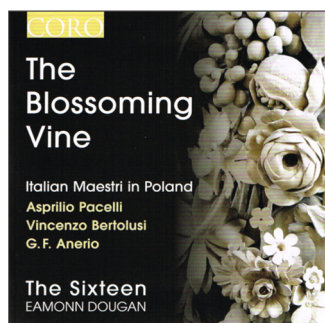


Produkcje Jordiego Savalla często mają ogólnoludzki, humanitarny wymiar. Tak było w przypadku m.in. *Pro Pacem, Erasmus van Rotterdam*, czy *Balkan Spirit*, by przypomnieć tylko trzy albumy z ostatnich lat. Podobnie można powiedzieć o najnowszym projekcie, zawierającym *Koncerty* oraz *Magnificat* Vivaldiego i Bacha. W jak zwykle bogatej, wartościowej i barwnej książeczce, możemy przeczytać kilka ważnych tekstów, m.in. *Sztuka, muzyka i życie* pióra samego Savalla. W zamykającym całość rozdziale autor zamieszcza kilka osobistych wspomnień i refleksji. Mówi o swoich najwcześniejszych latach fascynacji muzyką, o pasji i szczęściu. Kończąc, cytuje piękne opowiadanie, które konkluduje: „Innymi słowy, jest to wiedza o tym, jak odnaleźć szczęście w czymkolwiek, co robimy, i gdy robimy to dobrze, wówczas wszystkie tygrysy [łęki], zarówno te drzemiące w nas samych, jak i te, które wyobrażamy sobie na zewnątrz, znikają. I wtedy życie zaczyna być dużo piękniejsze”. Warto sięgnąć po cały tekst, być może dla kogoś będzie on stanowił przyczynek do przedefiniowania pewnych wartości, podniesienia jakości życia. Ale główną część omawianej produkcji stanowią jednak płyty z zapisem muzycznym. Na program Savall wybrał dwa mniej znane dzieła Vivaldiego i dwa bardziej znane Bacha. Spośród bardzo wielu *Koncertów* weneckie-

go mistrza baroku, *Koncert na dwoje skrzypiec, violę da gamba, smyczki i continuo g-moll* RV 578 należy do tych rzadziej grywanych. Podobnie można powiedzieć o *Magnifikacie g-moll* RV 610, które ustępuje pod względem popularności takim dziełom sakralnym, jak *Gloria* RV 589, *Stabat Mater* RV 621, czy *Nisi Dominus* RV 608. Za to, tak *Koncert klawesynowy d-moll* BWV 1052, jak i *Magnificat D-dur* BWV 243 Jana Sebastiana Bacha należą do jego znanych arcydzieł. W sumie program jest więc niebanalnie i ciekawie skonstruowany. Poza *Koncertem* Vivaldiego, który został utrwalony w roku 2003, pozostałe dzieła zarejestrowano podczas występów w 2013 r. Otrzymujemy je zresztą również w zapisie audiowizualnym, co jest treścią płyty DVD. Jordi Savall przyzwyczaił nas do niezwykle barwnych i żywiolowych, bogato udratyzowanych interpretacji. Tak też ma miejsce w przypadku kreacji zgromadzonych w omawianym albumie. To ciekawe, ale *Magnificat* Vivaldiego pod batutą katalońskiego Mistrza brzmi dość poważnie, wykonany jest w sposób pełen skupienia, podczas gdy analogiczne dzieło Bacha – z większym przejęciem, radością, jakby było bliższe sercu dyrygenta. W obu udało się mu zgromadzić satysfakcjonujących, choć nie nazbyt zachwycających solistów. Głos weteranki, Johannette Zomer, może brzmieć czasem niepewnie, nierówno w poszczególnych rejestrach, jest to jednak nie byle jaka artystka. Młodsza od niej Hanna Bayodihirt, dysponująca bardzo pięknym sopranem, śpiewa z wielkim wyczuciem, w sposób czysty i pełen uroku. To najmocniejszy

punkt tego kwintetu solistów. Damien Guillon posiada miły dla ucha, ruchliwy, lecz niezbyt duży kontratenor. Podobnie można powiedzieć o Davidzie Munderlohu, któremu chwilami brakuje jednak nieco nerwu dramatycznego (aria *Deposuit potentes* z *Magnificat* Bacha). Z kolei barytonowi Stephanowi MacLeodowi brakuje nieco mocy w dolnych rejestrach. Za to chóry i zespoły, a także soliści-instrumentaliści radzą sobie wybornie ze swoimi partiami. Tyczy się to zwłaszcza Pierre'a Hantaïa, kapitalnie wykonującego solową partię w *Koncertie d-moll* BWV 1052 Bacha. Wraz z Savallem dają interpretację żywą, dramatyczną, momentami wzbudzącą wręcz ciarki. Ale i soliści w *Koncertie* Vivaldiego są świetni! Warto posłuchać omawianej płyty, i obejrzeć, i przeczytać... bo produkcje Jordiego Savalla oddziałują na wiele zmysłów i dotykają wielu zakamarków duszy!

Łukasz Kaczmarek



THE BLOSSOMING VINE
Italian Maestri in Poland
The Sixteen • Eamonn Dougan, dyrygent

Coro COR16123 • w. 2014, n. 2013
 • 61'48"
 ★★★★★

Podczas gdy Cecilia Bartoli jeździ do Rosji, by odkrywać skarby tamtejszej muzyki wieku osiemnastego, a większość naszych

muzyków gra i nagrywa wszystko, byle nie twórczość rodzimych kompozytorów, uwaga zagranicznych wykonawców, wspomagana finansami Instytutu Adama Mickiewicza, kieruje się coraz częściej w stronę Polski. W roku 2013 wytwórnia Coro wydała krążek z udziałem renomowanej formacji wokalne The Sixteen z dziełami Bartłomieja Pękiela, co było niewątpliwym wydarzeniem. Okazuje się, że Brytyjczycy śpiewacy z dyrygentem Eamonem Douganem przygotowują całą serię krążków związanych z polską kulturą muzyczną. Taki jest drugi album projektu, poświęcony twórczości trzech włoskich mistrzów przełomu XVI/XVII w., zatrudnionych przez króla Zygmunta III Wazę (pan. 1587–1632). Byli nimi: Vincenzo Bertolusi (1550–1608), Giovanni Francesco Anerio (1567–1630) oraz Narni Asprillio Pacelli (1570–1623).

Omawiany krążek jest bardzo cenny z poznawczego punktu widzenia, jako że mało jest płyt z kompozycjami ww. autorów, a przecie byli mistrzami w swoim fachu. Słysząc to w każdej z zaprezentowanych pozycji albumu, w których mistrzostwo sztuki kompozytorskiej i techniczna biegłość w operowaniu gatunkami i ludzkim głosem idzie w parze z głębią inspiracji, wyrazu i religijną żarliwością, opartą na sławieniu Maryi. Nic dziwnego, że na opętanym wyznaniowym fanatyzmem Zygmuncie Wazie muzyka o doskonałej formie, a zarazem pełna ekspresji i idei musiała robić wielkie wrażenie – stąd angaże Włochów do Krakowa i Warszawy. Podłożem tekstowym ich utworów jest starotestamentowa *Pieśń nad pieśniami*, zaś gatunkowym – motety,

antyfony, litania oraz jedyne dzieło większych rozmiarów – *Missa Pulchra es Aneria*. Rozpiętość obsadowa i wyrazowa jest ogromna – od dzieł skupionych, poważnych, kontemplacyjnych, po żywe, wyraziste rytmicznie, co słysząc głównie w utworach Bartolusiego, związanego z Wenecją. Kulminację stanowi zamykająca program całości kompozycja Pacellego *Dum esset Rex*, będąca majstersztykiem formalnym – przeznaczona jest aż na pięć chórów po cztery głosy.

Pochwały kierować należy także za wykonanie o niewątpliwych walorach estetycznych i artystycznych, co nie dziwi przecie w przypadku jednej z najbardziej doświadczonych formacji wokalnych, specjalizującej się w muzyce dawnej. The Sixteen i Eamonn Dougan po krążku poświęconym Bartłomiejowi Pękielowi odkrywają znowu zapomnianych mistrzów dawnych wieków. Podziwiać trzeba kulturę śpiewu chórzystów oraz umiejętność wyrażenia bogactwa emocji zawartych w materiale literackim i oddanych specyficznymi środkami techniki kompozytorskiej. Spodobać się mogą zarówno poszczególne, wysublimowane linie wokalne, jak i bogate, pełne brzmienie całej formacji oraz wzajemne współdziałanie grup śpiewaków w licznych fragmentach o charakterze antyfonalnym, jak np. w skomponowanej na dwa chóry wspomnianej wyżej *Mszy*. Nie brak w omawianej kreacji momentów porwujących głębią czy powagą, wywierających wielkie wrażenie na słuchaczu.

Warto dodać, iż album został zaopatrzony w książeczkę napisaną po polsku, aczkolwiek nie ustrzeżono się w niej pewnych wpadek

natury ortograficznej i merytorycznej. Półwysep Apeniński należy pisać dużą literą, zaś nie było nigdy czegoś takiego jak „Państwo Polsko-Litewskie” – oficjalną, polityczną nazwą ówczesnej naszej państwowości była Rzeczpospolita Obojga Narodów. Mimo owych zastrzeżeń komentarz obfituje w informacje na temat samych dzieł, jak i ich autorów, dostarczając dużej dawki wiedzy muzycznej oraz historycznej. Sama muzyka w doskonałym wykonaniu jest już wystarczającym powodem, by sięgnąć po płytę wytwórni Coro.

Paweł Chmielowski

THROUGH TIME

Utwory: Villi-Lobosa, Françaixa, Mozarta, Vivaldiego, Elgara

Rui Lopes, fagot • English Chamber Orchestra

Solo Musica SM 211 • w. 2014, n. 2012
 • 57'28"

★★★★★

Fagot w kontekście muzyki solowej i koncertowej zdecydowanie pozostaje w cieniu popularniejszego klarnetu, nie mówiąc już o skrzypcach, wiolonczeli czy fortepianie. Dobrą okazją, by poznać wielorakie możliwości owego medium, stanowi wydany w ubiegłym roku dysk małej wytwórni Solo Musica, na którym lśni pełnym blaskiem. Nie byłoby to możliwe rzecz jasna bez wirtuoza tego instrumentu. Rui Lopes, co ciekawe, zaczął na nim grać dopiero w wieku osiemnastu lat, ale chemia łącząca artystę, fagot i muzykę widocznie musiała być niezwykła, skoro poczynił tak znaczące postępy, że ma obecnie na koncie liczne występy z renomowanymi europejskimi i światowymi orkiestrami,

znaczącymi mistrzami batuty oraz słynnymi muzykami, niekonięcznie związanymi wyłącznie z muzyką klasyczną, jak np. Wynstonem Marsalisem. Jako muzyk orkiestrowy Rui Lopes związany jest przede wszystkim z formacjami szwajcarskimi z Berna, Bazylei oraz Lucerny. Zainteresowania repertuarowe Portugalczyka sięgają od baroku po współczesność. Dowodzi tego program krążka wydany przez wytwórnię Solo Musica, będący zgodnie z tytułem *Trough Time (Przez czas)* swoistą podróżą po stylach, epokach i geograficznych krainach.

Przy współudziale Angielskiej Orkiestry Kameralnej, występującej tu pod kierownictwem koncertmistrzyni Stephanie Gonley, fagocista wykonuje kompozycje powstałe w znacznym odstępie czasu. Początek albumu stanowi *Ciranda das Sete Notas* (1933) Heitora Villi-Lobosa, intrygująca oryginalnym językiem, inspirowanym brazylijskim folklorem. Następnie mamy cztero-częściowe *Divertissement*, które napisał Jean Françaix w roku 1942, mające tu swoją światową premierę w postaci wersji na fagot i orkiestrę smyczkową (skład identyczny, co w przypadku pierwszego dzieła). Potem cofamy się do osiemnastego stulecia, do roku 1774 – momentu powstania *Koncertu B-dur* KV 191, Wolfganga Amadeusza Mozarta, kompozycji otwierającej wspaniałą serię dzieł napisanych przez autora *Wesela Figara* na instrumenty dęte. Dobra baroku również jest reprezentowana na krążku *Koncertem C-dur* RV 472 Antonia Vivaldiego, twórcy 39 kompozycji podobnego gatunku. Program płyty zamyka spokojny, uczucio-

wy *Romans d-moll* op. 62 Edwarda Elgara w wersji na fagot i orkiestrę smyczkową, dokonanej przez bohatera przedsięwzięcia.

Zgrabny, atrakcyjny w odbiorze program może zainteresować nie tylko miłośników instrumentu czy adeptów gry na nim, ale również początkujących melomanów. Odbiorcy udziela się ogromny entuzjazm solisty – Rui Lopes kocha grać, kocha fagot, i to wyraźnie słycać. Jest tu dużo radości, zabawy, humoru, elementu zaskoczenia, jak w przypadku pierwszej części *Koncertu C-dur* Vivaldiego, ale także zadumy, refleksji i oddechu. Można albumu słycać często i z przyjemnością, co gwarantuje sam dobór repertuaru oraz pełna wyrazu, przekonująca kreacja solisty. Ciepłe, pełne wyrazu brzmienie pokazuje w pełni możliwości techniczne i wyrazowe fagotu. Dobrze towarzyszy mu Angielska Orkiestra Kameralna, ale wydaje się pozostawać nieco w tle na niekorzyść instrumentu solowego pod względem balansu dźwięku. Nie przeszkadza jednak ów fakt w ocenie prezentowanego krążka jako niewątpliwie udanego i satysfakcjonującego w odbiorze.

Paweł Chmielowski

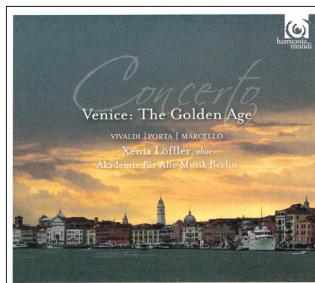
**VENICE: THE GOLDEN AGE
Concerto**

Xenia Löffler, obój • Akademie für Alte Musik, Berlin

Harmonia Mundi HMC 902185 • w. 2014 • 68'42"

★★★★★

Omawiana płyta koncentruje się wokół złotej ery barokowej muzycznej Wenecji. Przedstawia wybrane koncerty z solowym obojem Antonio Vivaldiego (dwa z nich to opracowania bądź



to koncertu fagotowego, bądź też skrzypcowego) i innych twórców związanych z Ospedale della Pietà. Mówiąc ściślej, wiąże się z postacią legendarnej Pellegriny, która niemal całe swoje życie spędziła w murach przytułku. To ona była najprawdopodobniej dla Vivaldiego inspiracją i pierwszą wykonawczynią jego dzieł obojowych. Na omawianej płycie cztery rzadko grywane kompozycje Vivaldiego zestawione są z dziełami twórców jemu współczesnych: Alessandra Marcela (jego *Koncert obojowy d-moll* to chyba najbardziej znana kompozycja w programie!), Giovanniego Porty oraz Carla Tessariniego. Wyjątek stanowi *Concerto L'Olimpiade C-dur na obój, smyczki i b.c.* Uriego Romy (1969), będące współczesnym quasi-pasticciem dzieł Vivaldiego i Tessariniego. Jest to utwór zamówiony specjalnie przez Akademie für Alte Musik Berlin w związku z omawianym projektem, a dedykowany Xenii Löffler, znakomitej oboistce zespołu. Niezwykła stylowość, doskonałe zrozumienie ducha baroku Wenecji oraz inwencja kompozytorska to główne cechy tego dzieła, które zresztą otwiera cały program. Przyznam się Państwu, że bardzo lubię takie dzieła: powstające współcześnie, a utrzymane w konwencji baroku, czy wręcz będące pasticciami. Prócz *Koncertu* Romy, znakomitym tego przykładem mogą być *Zaczarowana Wyspa*,

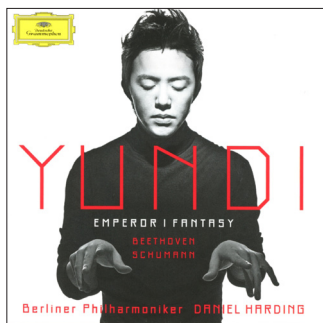
wystawiana nie tak dawno w MET, czy *Fecit Neap.* 17 Giovanniego Sollimy z recenzowanej przed dwoma laty na łamach **Muzyka21** świetnej płyty *Neapolitan Cello Concertos*.

Wenecjanie mieli swoją Pellegrinę, Berlińczycy mają Xenię Löffler, która, będąc na co dzień członkinią Akademii für Alte Musik Berlin, jest na omawianej płycie wykonawczynią solowych partii w koncertach. Artystka gra przyjemnym dźwiękiem, w sposób mięki i plastyczny, łagodnie kształtując frazy. A jakaż jest świetna pod względem technicznym! Jej biegłość i olbrzymia zdolność klarownego i dokładnego grania krótkich wartości w szybkich tempach chyba najlepiej jest słyszalna w finale *Koncertu B-dur* Vivaldiego. Drugą postacią, którą należałoby wyróżnić jest Georg Kalweit, znakomicie wykonujący partie skrzypcowe w koncertach, jak również prowadzący zespół z wielką energią.

Orkiestra sprawdza się, jak zwykle, fantastycznie. Muzycy mogą się w szczególności zaprezentować w *Koncertcie g-moll per Sua Altezza Reale di Sassonia* na wiele instrumentów RV 576 Vivaldiego, będącym świetnym polem do indywidualnych popisów. A przy tym jakaż spójność udaje się osiągnąć artystom! Brzmia znakomicie, prawdziwie „barokowo”. Grają w szybkich tempach, z prawdziwą pasją i wielką muzykalnością.

Omawiana płyta dzięki kapitalnemu doborowi repertuaru i znakomitemu interpretacjom rzeczywiście udowadnia, że Wenecja w pierwszej połowie XVIII w. przeżywała swą złotą erę.

Łukasz Kaczmarek



YUNDI
Beethoven & Schumann
Berliner Philharmoniker • Daniel Harding, dyrygent

Deutsche Grammophon 481 0710 • w.
 2014 • 67'01"

☆☆☆

Zastanawiam się od dawna, w jakim celu firmy fonograficzne masowo podpisują kontrakty z młodymi pianistami o głośnych nazwiskach, by wypuszczać ich płyty z powielanym po wielokroć i nagrany w dziesiątkach lub setkach wersji wcześniej repertuarem. Absolutny brak szerszych muzycznych horyzontów, cechujących zarówno wóldarzy firm, jak i zadowolonych z udanej kariery artystów, są czymś wprost przerażającym, tym bardziej, że końcowe rezultaty owej działalności wzbudzają często mieszane uczucia i nie są warte całego szumu wokół „gwiazd”. Niektóre z nich, po sensacyjnych debiutach, wpadają w marazm i rozczarowują z każdą kolejną płytą. Taki jest niestety przypadek zwycięzcy Międzynarodowego Konkursu

Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w roku 2000.

Yundi (wtedy jeszcze Yundi Li), bo o nim tu mowa, należy do owego błyskotliwego i popularnego w świecie pokolenia pianistów azjatyckich, które zdobyło szturmem sale koncertowe świata. Po swoim warszawskim sukcesie wydał interesujące albumy z muzyką Franciszka Liszta, Chopina, Maurycego Ravela i Sergiusza Prokofiewa w barwach wytwórni Deutsche Grammophon. Potem, niestety, było już tylko gorzej, czego dowodzą jego ostatnie płyty. Ich los podziela najnowszy krążek, zawierający *V Koncert fortepianowy Es -dur op. 73* Beethovena oraz *Fantazję C-dur op. 17* Schumanna.

Pozostawiając na uboczu wybór akurat tych pozycji programu (czyż nie lepszy byłby album monograficzny, tym bardziej, że innych dzieł w dorobku obu kompozytorów nie brakuje?), należy z ubolewaniem stwierdzić, że decyzja o wykonaniu niezwykle ważnych i trudnych w interpretacji kompozycji niemieckich mistrzów jest tyle ryzykowna, co niestety niepotrzebna i niewnosząca nic nowego do dotychczasowych rejestracji obu utworów. Znane z ogromnej ilości innych nagrań, z udziałem najsłynniejszych mistrzów klawiatury przeszłości, stanowią dla młodych pianistów

poważne niebezpieczeństwo i konieczność wystawienia się na nieuniknione porównania. Wynika to tylko i wyłącznie z ewidentnego lenistwa umysłowego, braku horyzontów ich samych oraz decydentów, którzy myślą, że melomani rzucają się tłumem po setną wersję *Cesarskiego* czy *Fantazji C-dur*.

Yundiemu zaangażowano Filharmoników Berlińskich pod dyktando Daniela Hardinga – grają wspaniale, z energią i blaskiem, słychać w partii orkiestry staranne przygotowanie do nagrania i brak rutyny, za co chwałę młodego, zdolnego i robiącego już od kilku lat światową karierę dyrygenta, promowanego skutecznie przez wytwórnię Deutsche Grammophon. Cóż z tego, skoro nagranie *V Koncertu* pozostawia sporo do życzenia pod względem realizacji technicznej? Dźwięk, aczkolwiek bardzo klarowny i bez pogłosu, utrzymany jest na głośnym poziomie, brak mu właściwych różnic dynamicznych między piano a forte, a we wszystkich trzech częściach trzeba za każdym razem manipulować w odtworzeniu, by ustawić jego właściwe natężenie. Coś takiego w przypadku najsłynniejszej wytwórni fonograficznej? Nie do pomyślenia – fakt ów irytuje i nie usposabia dobrze słuchającego. Towarzyszący renomowanej

formacji Yundi gra równie błyskotliwie i energicznie, ale niewiele z tego wynika. Kolejnym dowodem owej smutnej rzeczywistości jest dosyć nijakie, bezbarwne wykonanie trudnego i długiego dzieła Schumanna, czyli jego *Fantazji C-dur*. Od pianisty wieje chłodem, obojętnością i brakiem zrozumienia dla bogatych pokładów emocjonalnych i muzycznych owej kompozycji. Jak ona może brzmieć, udowodnili np. Światosław Richter, Artur Rubinstein, Władimir Horowic, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau czy Alfred Brendel, a w nowszych czasach chociażby Jewgienij Kissin, do którego Yundi powinien udać się koniecznie na korepetycję – konsultacje w zakresie rozumienia i interpretacji muzyki niemieckiego romantyka.

O ile pierwsza pozycja programu krążka nie zadowalała pod względem jakości dźwięku, o tyle druga nie jest w ogóle przekonująca wykonawczo. Całość tym samym jest porażką zarówno wytwórni, jak i starającego się wrócić na pianistyczny Parnas chińskiego muzyka. Z żalem można ją podsumować jako kolejną zmarnowaną szansę na wybitcie się ponad przeciętność głównego nurtu współczesnej fonografii.

Paweł Chmielowski



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

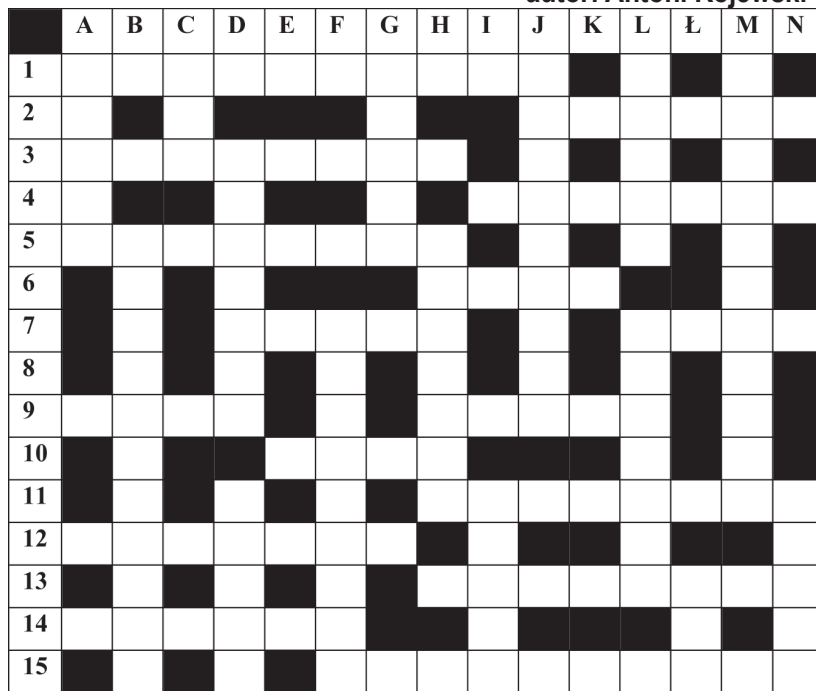
zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

Krzyżówka nr 60/maj 2015

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) Victoria de ..., hiszpańska śpiewaczka światowej sławy (dwa wyrazy); 2-J) imię Koszuby z operetki *Trembita*; 3-A) opera Wagnera; 4-I) opera Noskowskiego; 5-A) pol. kompozytor, bohater filmu *Pianista*; 6-H) ... *Groźny* Prokofiewa; 7-D) kraj związkowy w Austrii znany z jodłowania; 7-L) Cygan z opery *Manru*; 9-A) utwór na dwa głosy; 9-H) Janina Głodzińska – pol. śpiewaczka; 10-E) fr. kompozytor, prekursor impresjonizmu; 11-H) balet V. Nováka; 12-A) szkocki kompozytor i krytyk muz.(1860–1940); 13-H) ... *Bachczyseraju* w tytule baletu Asafiewa; 14-A) Jacek ... pol. kompozytor, autor muzyki do wielu piosenek; 15-F) Adam ..., pol. kompozytor nazywany „polskim królem walca”.
Pionowo: A-1) amer. pianista i kompozytor jazzowy; B-5) maskowanie dźwięków; C-1) zgłoska solminizacyjna; D-3) zespół 5 wykonawców; D-11) ... *fortepianowy* S. Grabowskiego zawiera 11 polonezów; F-7) współczesna pol. śpiewaczka operowa, mezzosopran; G-1) opera Fuxa; H-5) Bo ..., współczesny szwedzki kompozytor; I-11) imię Sochy lub Tober; J-1) starohiszpański taniec; L-1) polski taniec ludowy; L-7) opera Cestiego; Ł-13) opera Szostakowicza; M-1) wybitna polska śpiewaczka i reżyser operowy (imię i nazwisko); N-11) znana rodzina lutników z Cremony.

Rozwiązanie krzyżówki nr 59 z kwietnia 2015 r.
Urszula Kryger

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 15-D, 1-D, 3-M, 12-F, 3-G, 11-M, (5-F, 4-L, 7-F, 6-B, 12-A, 15-J, 14-C, 15-N).

płyty otrzymują: **Jan Kaczkowski**, Piła; **Marian Piłka**, Leszno; **Lech Włodarczyk**, Warszawa

Prosimy nadsyłać e-maile z odpowiedziami do 15 bieżącego miesiąca.

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Chandos	5	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5
Accent	5	Channel Classics	2	Hat Art	2	Pavane	5
Acte Préalable	1	Christophorus	5	Herissons	5	Pentatone	5
Aeolus	5	Col Legno	5	Hungaroton	2	Phaia Music	5
Aeon	2	Collegium	5	Hyperion	5	Philips	4
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Iris	2	Pneuma	5
Alpha	2	Coviello Classics	5	K617	2	Praga Digitalis	2
Alto	5	CPO	2	Label Bleu	2	Querstand	5
Ambroisie	2	Crystal	5	Lawo Classics	5	Quintone	5
Ambronay	2	Cypres	2	Ligia	2	Raumklang	5
Analekta	5	Da Capo	2	Lindoro	5	Relief	5
APR	5	Decca	4	Long Distance	2	Ricercar	2
Arcana	2	Delphian	5	LSO Live	5	Satirino	2
Archiv Produktion	4	DG	4	Mandala	2	Signum Classics	5
Armide	2	Doremi	5	Marco Polo	2	Sketch	2
Ars Produktion	5	Dreyer Gaido	5	Mariinsky	5	Smekkleysa	5
Arthaus	2	ECM	4	MDG	2	Soli Deo Gloria	2
Arts	5	Eloquentia	2	Mirare	2	Sterling	5
Atma	5	Encelade	5	Musica Ficta	5	Supraphon	2
Avi Music	5	EPR Classic	5	Musical Concepts	5	Symphonia	2
Avie Records	5	Estonian Record	5	Naxos Audiobooks	2	Tahra	2
Bayer Records	5	Etcetera	5	Naxos	2	Talent Classic	1
Bel Air	2	Euroarts	2	O+ Music	2	TDK	2
Berliner Philh.	2	Farao	5	Ocora	2	Tempéraments	2
Bis	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	Vanguard	5
Bridge	5	Genuin	5	Onyx	5	Verve	4
British Guitar Society	5	Gimell	5	Opera D'Oro	5	Vlad Records	5
Calliope	2	Globe	5	Opus Arte / BBC	5	Vox Classics	5
Carus	5	Glossa	2	Orfeo	5	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	5		
① 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: acteprealable@wp.pl		② CMD Classical Music Distribution ul. Światowida 5-7 45-325 Opole tel./fax: 0 – 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl		④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl		⑤ Music Island ul. Napoleńska 17 61-671 Poznań e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 – 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383	

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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

Rozstrzygnięcie konkursu – kwiecień 2015 r. ACTE PRÉALABLE – OTTON MIECZYSLAW ŻUKOWSKI

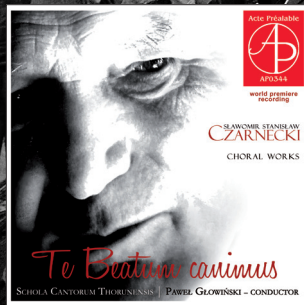
Janusz Barański, Wrocław; Ewa Czechowicz, Poznań; Karol Domagała, Sosnowiec;
Maria Falkowska, Szczecin; Józef Gawroński, Katowice; Teresa Igras, Warszawa;
Grzegorz Kowalik, Łódź; Joanna Łapińska, Rzeszów; Katarzyna Nieznańska, Leszno;
Franciszek Rzepecki, Olsztyn; Karol Wcisło, Zamość.

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

Konkurs płytowy ACTE PRÉALABLE SAWOMIR STANISŁAW CZARNECKI

Każdy, kto w terminie do 15 bieżącego miesiąca nadeśle na adres e-mail redakcji poprawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów poświęconych artyście tego konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

Proszę podać, w którym roku urodził się Sławomir Stanisław Czarniecki



Nowości w dystrybucji CMD



fol. Juliusz Multarzyński

Naxos 8.572697



PENDERECKI

Magnificat Kadisiz

Soloists • Warsaw Boys' Choir • Warsaw Philharmonic Choir
Warsaw Philharmonic Orchestra • Antoni Wit



Wojtek Gierlach, Olga Pasiecznik,
Alberto Mizrahi, Daniel Olbrychski

Warszawski Chór Chłopięcy
Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej

Antoni Wit



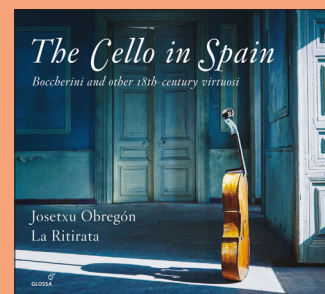
Alia Vox AVSA 9911



CPO CPO 777 952-2



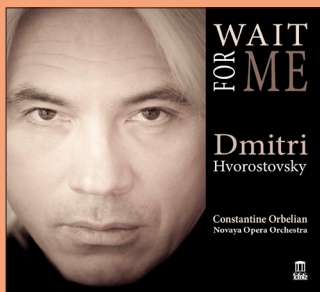
Harmonia Mundi HMC 902205



Glossa GCD 923103



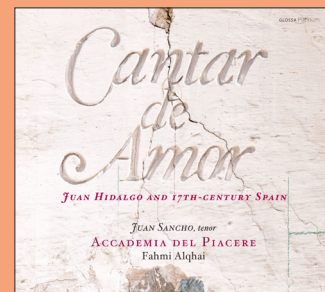
Dynamic CDS 7713



Delos DE 3475



Harmonia Mundi HMU 907608



Glossa GCD P33204



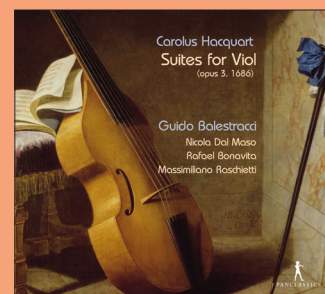
Dynamic CDS 7714



Mirare MIR 254



Harmonia Mundi HMU 907634

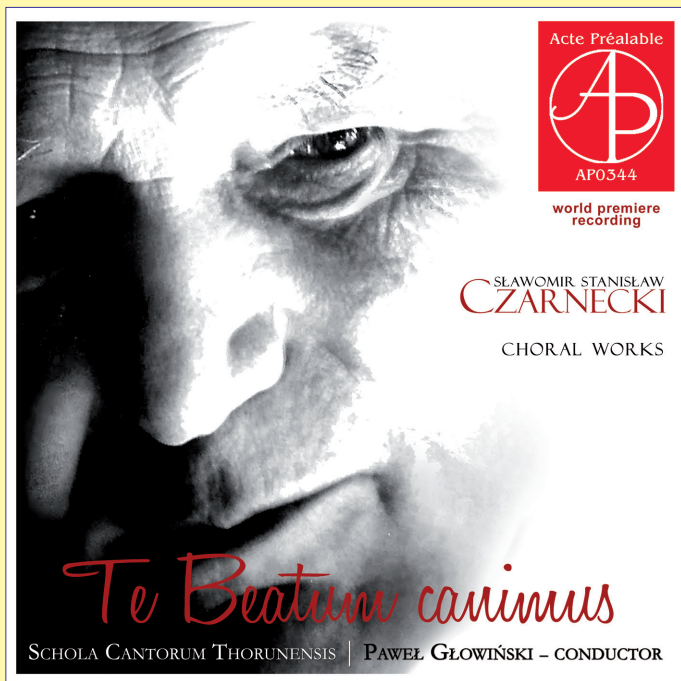


Panclassics PC 10338



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

Te Beatum carinus



Sławomir Stanisław Czarnecki

Dzieła Chóralne

- Antyfona Bądź pozdrowiona Królowo niebieska* op. 47
- Hymnus Domina Claromontana – Provida* op. 45 nr 5
- O, taskawa Panno Maryjo* op. 48 nr 1
- Hymnus in honorem BMV Vilnae in Acuto* op. 45 nr 2
- Matko Miłosierdzia* op. 48 nr 2
- Hymnus in honorem Sancti Joannis Pauli Papae II*
- Proszę Cię, Matko Jasnogórska* op. 48 nr 3
- Hymnus Immaculata* op. 45 nr 9
- Niepokalana Dziewico* op. 48 nr 4
- Hymnus in honorem BMV in Sanctuario oppidi Piekary* op. 45 nr 4
- Święta Maryjo* op. 48 nr 5
- Dziękujemy Ci, Maryjo* op. 48 nr 6

Schola Cantorum Thorunensis
Paweł Głowiński, dyrygent

premiera płyty podczas festiwalu

XXIX WARSZAWSKIE SPOTKANIA MUZYCZNE

10 maja 2015, godz. 20⁰⁰
Bazylika pw. Świętego Krzyża



Paweł Głowiński



Sławomir Stanisław Czarnecki



Schola Cantorum Thorunensis

do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.merlin.pl

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

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