

! Gabriel Kaczmarek – *Msza 1050*. • Festiwal Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej !

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 7 (192)
lipiec 2016
ROK XVII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Jacek
Kaspszyk**
dyrygent zabiegany

**Adam
Szerszeń**
baryton
szlachetny

**Artur
Ruciński**
bel canto &
bella carriera

**Aleksander
Teliga**
legenda polskiej
wokalistyki



Artur Cimirro
Karol Tausig to moja pasja






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

Francuski kompozytor René de Boisdeffre (1838 – 1906)
Światowa premiera jego dzieł skrzypcowych już wkrótce

Acte Préalable
René de Boisdeffre
Works for Violin and Piano 1
Sonate pour piano et violon no. 2 op. 50
Suite poétique op. 19 • 2 Idylles op. 75
Suite orientale op. 42

world premiere recording



Dejan Bogdanovich, violin • Jakub Tchorzewski, piano

AP0362 • DDD
© 2015/16 • © 2016

René de Boisdeffre
1838 – 1906

Works for Violin and Piano 1

Suite poétique op. 19
Suite orientale op. 42
Sonate pour piano et violon no. 2 op. 50
2 Idylles op. 75

Dejan Bogdanovich, skrzypce
Jakub Tchorzewski, fortepian

Wybitni wykonawcy



Jakub Tchorzewski



Dejan Bogdanovich

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

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

Z wielkim żalem żegnamy zmarłego 1 czerwca Janusza Ekierta (ur. 8 stycznia 1931 r. w Przemyślu), wybitnego muzykologa, krytyka muzycznego, popularyzatora muzyki, autora wielu książek o tematyce muzycznej, audycji radiowych i telewizyjnych. Przez lata był ekspertem w legendarnym programie Wielka gra. W swojej karierze Janusz Ekiert był wieloletnim korespondentem czołowych dzienników w Warszawie, Amsterdamie, Helsinkach, Wiedniu, Zagrzebiu, był również gościem wielu słynnych festiwali i centrów muzycznych Europy i Ameryki, a także jurorem międzynarodowych konkursów muzycznych, radiowych, telewizyjnych (Prix Italia) oraz stałym recenzentem muzycznym Ekspresu Wieczornego. W 2008 r. został odznaczony srebrnym medalem Zasługi Kultury Gloria Artis. Wśród jego najpopularniejszych publikacji znajdują się m.in. *Wirtuoz, Pejzaże z fetyszem, Lustro epoki, Zwiedzajcie Europę, póki jeszcze istnieje*.

Część swojej twórczości poświęcił Fryderykowi Chopinowi, pisząc m.in. takie książki, jak *Fryderyk Chopin. Biografia ilustrowana* oraz *Chopin wiecznie poszukiwany*. Na swoim koncie ma także wiele artykułów poświęconych Międzynarodowemu Konkursowi Pianistycznemu im. Fryderyka Chopina.

Wielcy ludzie, znakomici popularyzatorzy muzyki odchodzą, a nasi obecni decydenci jej zawsze odporni są na wszelkie nowe idee. Nowa władza już ponad 6 miesięcy udaje, że robi „dobrą zmianę”, walczy o polskość, patriotyzm polski, chce opierać się wpływem zagranicznym. A jakie są realia? Nowy minister kultury Piotr Gliński im więcej mówi, tym mniej czyni. Miało być patriotycznie narodowo, a jest jak zawsze. Oto dwa przykłady z naszego, warszawskiego podwórka.

24 czerwca zaplanowana w Filharmonii Warszawskiej, zwanej także Narodową, koncert dyplomantów Akademii Muzycznej w Warszawie, od pewnego czasu zwanej Uniwersytetem, aby było jeszcze podniosłej. I cóż te dwie szacowne instytucje mające za cel kształtowanie i promocję kultury polskiej wymyśliły? Koncert muzyki rosyjskiej! Pogratulować inwencji! Aż trudno wyobrazić sobie, jakiego wyjątkowego geniuszu potrzeba było, by wykonypować coś tak niezwykle! Aleksander Głazunow, Sergiusz Rachmaninow, Piotr Czajkowski – Nobel się kłania, aż żal, że go w muzyce nie przynaj.

Warszawska uczelnia założona ponad sto lat temu miała wśród swoich pedagogów i uczniów wiele wybitnych postaci. Wystarczy rzucić okiem na portrety rektorów w sali senatu, można również przejrzeć różne leksykony, encyklopedie, słowniki, a nawet prace naukowe realizowane w tej uczelni. Ale cóż, pewnie decydenci czasu nie mieli. Zamiast uczyć studentów muzyki polskiej (do tego potrzebne są kompetencje), zamiast tę muzykę promować (trzeba jed-

nak rodzimą kulturę cenić), przekonuje się kolejne pokolenia muzyków, że wszystko co nie polskie w tej dziedzinie jest lepsze. Jakie znaczenie dla świata ma to, że młody absolwent Akademii umie zadyrygować rosyjską muzyką, albo ją zagrać na fortepianie? Kady zakłada, że tak musi być. Ale mieć w repertuarze coś, czego inni nie znają – bezcenne.

Filharmonia Warszawska otworzyła swoje podwoje absolwentom Akademii. A czy nie mogła wymusić na nich repertuaru bardziej odkrywczego i swojskiego? Mogła, ale trzeba najpierw wiedzieć, że w polskiej muzyce jest co grać. A wciąż pokutuje przekonanie, że nie ma czego. Co ciekawe, inaczej myślą Brytyjczycy – niedawno wydany przez nich album płytowy z *III Symfonią* i *Koncertem fortepianowym* Witolda Maliszewskiego tego dowodzi. Jak mówi szef wydawnictwa Mike Dutton, repertuar ten został wybrany po konsultacjach ze znawcami muzyki poważnej w Wielkiej Brytanii. Musimy wspomnieć przy okazji, że składane od lat do polskiego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego wnioski o wsparcie nagrań utworów symfonicznych Maliszewskiego permanentnie są odrzucane przez polskich specjalistów. Każdy kraj ma takich specjalistów, na jakich sobie zasłużył i na miarę swoich możliwości i potrzeb. Skoro młodzi absolwenci: dyrygent, pianista i saksofonista za młodu są przekonywani o wyższości rosyjskiego (i innego zagranicznego) repertuaru, to co się dziwić, że jak staną się kiedyś, na nasze nieszcześnie, ekspertami, to będą utracali polskie projekty. Czy tak trudno było zaproponować absolwentom wykonanie jakiegoś polskiego koncertu saksofonowego, *Koncertu fortepianowego* i którejs z czterech symfonii wyżej wymienionego Maliszewskiego? Repertuar ambitny, odkrywczy, na pewno koncert zapisałby się w annałach Filharmonii i Akademii. Nieorientowanym rusofilom chcielibyśmy przypomnieć, że Maliszewski uczył się u Rimskiego-Korsakowa tak, jak Głazunow, żył, tworzył i uczył w Imperium Rosyjskim i jego wszystkie tam napisane utwory zostały przez rosyjskie wydawnictwa wydane, łącznie z symfonią! Gdy po rewolucji powrócił do Polski, już takiego szczęścia do polskich wydawców nie miał!

Jednym z solistów tego koncertu jest hiszpański saksofonista. To miło, że w polskiej uczelni uczymy cudzoziemca. Ale czy musimy uczyć go grania obcej muzyki? Na dodatek w narodowej instytucji? Czy naprawdę Polacy nie napisali nic na saksofon i orkiestrę? Pogratulować promotorowi i władzom uczelni. Po co warszawska uczelnia kształci armię kompozytorów, wielu zatrudnia, skoro żaden nie jest w stanie napisać dzieła, którym ta uczelnia chciaaby się pochwalić, które Hiszpan poniósłby w świat? Nie trzeba być muzykiem, by znaleźć w państwowym wydawnictwie PWM co najmniej osiem polskich utworów na saksofon i orkiestrę, jeden z nich autorstwa pracownika warszawskiej uczelni! Szok! Gdzie jest patriota minister kultury i jego współpracownicy?

W poprzednim przykładzie Filharmonia była, chyba, tylko organizatorem przedsięwzięcia, choć trudno uwierzyć, że nie miała wpływu na repertuar. To co teraz opisujemy, jest już inicjatywą samej Filharmonii. Otóż na 5 listopada zapowiedziano koncert symfoniczno-oratoryjny z okazji 156. rocznicy urodzin Ignacego Jana Paderewskiego. Świetny pomysł, wykonanie jak zawsze bylejakie. W repertuarze *Koncert fortepianowy* Leszetyckiego i *Fantazja polska* Paderewskiego, a po przerwie Mozarta *Ave verum corpus* i *Msza koronacyjna*. O ile jeszcze można zrozumieć obecność Leszetyckiego, nauczyciela Paderewskiego, to cała reszta – Mozart – ma się „jak pięść do nosa”. Gdzie Rzym, gdzie Krym. Gdyby jeszcze Paderewski nie napisał niczego godnego sali filharmonicznej. Ale nie, ma przecież w dorobku znakomitą *Symfonię „Polonia”*, z organami, a więc Filharmonia Warszawska świetnie nadaje się do jej wykonania.

Trzeba dodać, że symfonię tę genialnie nagrał co najmniej dwa razy Jerzy Maksymiuk, po raz pierwszy w Wielkiej Brytanii – jak widać tamtejsi eksperci również w przypadku tego dzieła nie mieli zastrzeżeń – po raz drugi w Polsce. Dobrze, że choć ten dyrygent polskim repertuarem nie gardzi. Dużo wcześniej, w czasach PRL-u, jeszcze na płytach długogrających, ukazała się okrojona wersja symfonii w wykonaniu niezapomnianego Bohdana Wodiczki. Ale cóż, nie każdy Polak jest polonofilem. A Filharmonia woli nagrywać po raz niewiadomo już który, dzieła Krzysztofa Pendereckiego, mistrza świata w kategorii dofinansowywania swojej działalności pieniędzmi podatnika.

Dwadzieścia lat temu powstało wydawnictwo Acte Préalable, które postawiło sobie za cel przywracanie do życia zapomnianej muzyki polskiej. Od 17 lat wspomniane jest w tym przez **Muzyka21**, pismo, które niestrudzenie, bezkompromisowo nawołuje, by dbano o nasze dziedzictwo, o przywrócenie mu właściwej pozycji. Wydawało się nam, przez lata, że jesteśmy osamotnieni w tej walce. Przetrawiliśmy już tylu ministrów kultury, z każdej opcji, którzy usta mieli i mają pełne frazesów, ale żaden nie zainteresował się naszą walką o właściwe miejsce dla muzyki polskiej. Również środowisko pozostaje w większości całkowicie obojętne na nasze wysiłki.

Z tym większą więc satysfakcją przeczytaliśmy na łamach tygodnika Angora z 19 VI br. tekst *Co z tym dziedzictwem?* autorstwa pana Sławomira Pietrasa. Okazuje się, że nie jesteśmy sami. Są jeszcze wśród nas ludzie, którzy znają nazwiska takich kompozytorów, jak Żeleński, Statkowski, Różycki, Joteyko, Gablenz, Ryteł, Szeligowski i chcieliby usłyszeć i zobaczyć ich dzieła. Dziękujemy panu Pietrasowi, że zechciał zabrać głos w tej tak ważnej sprawie. Gdyby tak jeszcze przyłączyli się do nas inni ważni ludzie ze środowiska muzycznego, być może decydenci wreszcie zauważąliby ten problem i podjęliby odpowiednie działania. 📧

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem poscenach: Poznań • Kraków • Sopot • Lublin • Olsztyn • Kopenhaga • Berlin • Londyn

CZŁOWIEK

- 16 **Karol Tausig to moja pasja**
brazylijski pianista i kompozytor Arturem Cimirro w rozmowie z Arkadiuszem Jędrasikiem
- 20 **Adam Szerszeń – baryton szlachetny – Jacek Chodorowski**
- 23 **Legenda Polskiej Wokalistyki (57)**
Aleksander Teliga
Adam Czopek
- 25 **Bel canto & bella carriera**
ze światowej sławy barytonem Arturem Rucińskim rozmawia Agnieszka Okońska
- 29 **Jacek Kaspzyk – dyrygent zabiegany – Maria Wilczek-Krupa**

DZIEŁO

- 29 **Maestro Donizetti i jego opery (6)**
Don Pasquale
Adam Czopek

PŁYTOTEKA

- 36 **Palcem po płycie: Ramona Llull – zapomniany muzyk, filozof i teolog z Majorki**
Karol Rzepecki
- 37 **Recenzje**

KONKURSY

- 54 **Krzyżówka – Antoni Rojewski**

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 Czaplinski, Kazik Jędrzejczak,
Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha,
Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska,
Karol Rzepecki, prof. Bogusław Schaeffer,
Damian Sowa, Dorota Staszekiewicz,
Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa,
Maria Ziarkowska

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Artur Cimirro
fot. Jo Roberts

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 odbiorniku 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

POZNAŃ **N**owe starego początku – **Gabriel Kaczmarek, Msza 1050.** W niedzielę 15 maja, w święto Zesłania Ducha Świętego, w kościele Najświętszego Serca Jezusa i św. Floriana w Poznaniu odbyła się prapremiera *Mszy 1050* autorstwa Gabriela Kaczmarka. Premiera tyleż nietypowa, że mimo w pełni koncertowych rozmiarów kompozycji, złożonej z kilkunastu części i przeznaczony na orkiestrę, chór i solistów, wykonanie odbyło się w ramach celebracji mszy świętej. Zabieg ten, niezbyt często spotykany w praktyce, doskonale obrazuje cele, jakie przyświecały kompozytorowi oraz głównemu pomysłodawcy całego przedsięwzięcia, ks. Radosławowi Rakowskiemu. *Msza 1050* nie jest i nie miała być prostą ozdobą obchodzonego w tym roku 1050-lecia chrztu Polski, lecz próbą włączenia współczesnej kultury w nieco skostniałe kościelne obrzędy. Oczywiście głównym determinantem ogólnej struktury kompozycji była okoliczność, na jaką utwór powstał. Autor zdecydował się wykorzystać zarówno teksty łacińskie, jak i polskie, jak pieśń *Czego chcesz od nas Panie?* Jana Kochanowskiego, czy tłumaczenia fragmentów kronik Galla Anonima i Wincentego Kadłubka. Umieszczenie ich w muzycznej całości, czerpiącej pełnymi garściami zarówno z zabytków muzyki polskiej, jak chociażby *Bogurodzica*, czy *Audite Mortales* Bartłomieja Pękiela, jak i najnowszych tendencji światowej muzyki artystycznej i popularnej, sprawiło, że rocznica chrztu

Polski została tu przedstawiona jako odpowiedni moment do powzięcia refleksji nad kulturową wspólnotą, której częścią w 966 r. stała się Polska.

Jak już jednak wspomniano, nie mniej istotnym celem, przyświecającym twórcom *Mszy 1050* było uwspółcześnienie kościelnych obrzędów. Silnie zaznaczające się inspiracje muzyką popularną niewątpliwie realizują to założenie, czyniąc kompozycję bliską niemal każdemu słuchaczowi, wychowanemu w naszym kręgu kulturowym. Jeżeli dodać do tego fakt, iż autor nie poprzestał jedynie na wykorzystaniu prostych, „popularnych” w swym charakterze struktur, lecz w kilku miejscach odwołał się do mających wielowiekowe tradycje technik kompozytorskich, to okaże się, że *Msza 1050* jest swobodnym mostem nie tylko między przeszłością a teraźniejszością, ale również pomiędzy różnymi nurtami i tendencjami.

Mimo sprawnego operowania przez kompozytora wieloma, często odległymi od siebie konwencjami, utwór trudno uznać za arcydzieło per se. Dopiero w wykonaniu uwiadacza się jego faktyczna wartość, co zresztą nie powinno dziwić, gdy weźmie się pod uwagę jego użytkową funkcję. W tym względzie warto kilka słów poświęcić dyrygentowi. Cheung Chau w pełni wykorzystał możliwość, jakie interpretatorowi daje stosunkowo prosta struktura, towarzysząca wielowymiarowym tekstem. Precyzyjne uwydatnienie niuansów dynamicznych oraz barwowych, a także oddanie dramatyzmu po-

szczególnych części zasługuje na tym większe uznanie, że w zatłoczonym kościele panowały bardzo trudne warunki wykonawcze i akustyczne. Za tak dobrym efektem stał zresztą nie tylko Cheung Chau, ale również świetnie rozumiejący go wykonawcy.

Czytelnik sięgający po tekst recenzji często oczekuje jednoznacznej oceny omawianego utworu. W przypadku *Mszy 1050* oczywiście można by w tym miejscu napisać to, co i tak wynika z powyższych rozważań: że jest to utwór ciekawy, przyjemny dla odbiorców i został bardzo dobrze wykonany na prapremierze 15 maja. Stwierdzenie takie nie oddawałoby jednak tego, co w *Mszy 1050* było najważniejsze: jej funkcji, z jednej strony jako utworu rocznicowego, z drugiej jako tchnienia świeżości w kościelnej liturgii. O spełnieniu tych założeń świadczą dalsze plany twórców utworu, który zostanie wykonany w kościele pw. św. Jana Chrzyciela w Przemęcie (11 września, w wersji użytkowej) oraz w Berlinie, w Großer Sedesaal des Rundfunks Berlin-Brandenburg (w listopadzie, w wersji estradowej). Przygotowywane jest również wydanie płytowe (*Acte Préalable*). Tak duże zainteresowanie świadczy o tym, że odbiorcy *Mszę 1050* ocenili pozytywnie, a dla utworu tego rodzaju, użytkowego, nieśiąącego się na nadmiernie wyrafinowany artystyzm, właśnie to jest najważniejsze.

Dominika Stopczyńska

Po dźwięku skrzypiec go poznać. Od czasu poprzedniego obcowania ze sztuką wiolinistyczną Gidona Kremera w ramach danego przezeń recitalu z Tatią Grindienko, który – jak się okazało – był ostatnim występem przed udaniem się na wychodźstwo, upłynęło ponad trzydzieści lat, w trakcie których ciemny artysta wyjrzało spoza utraczonych włosów, a skronie pokryła siwizna. Nie zmienił się natomiast dźwięk jego czarodziejskich skrzypiec. Artysta powrócił do Krakowa, by zagrać wraz z Sinfonietą Cracovia pod dyktando Jerzego Dybały monumentalny *Koncert skrzypcowy* op. 67 Mieczysława Weinberga, nie tylko pod względem ilości ogniw, stanowiący do pewnego stopnia symfonię z instrumentem solowym. I właśnie dla każdej z jego czterech części Gidon Kremer dobrał inny rodzaj brzmienia, odmiennie zabarwiony.

W *Allegro molto* był to dobrze nam znany, nośny, ale zarazem chłodny dźwięk, charakteryzujący jego nieco zdystansowane podejście do wykonywanej muzyki, w zobjektywizowany sposób odstawiające architek-

toniczne ukształtowanie utworu, jego zalety konstrukcyjne. A więc ostro zarysowany, quasi-orientalny pierwszy temat, któremu przeciwstawiony zostaje temat medytacyjny, a pod koniec tej części, tok muzyczny jakby w ogóle zamiera w oczekiwaniu na to, co stanie się w kolejnych ogniwach.

W *Allegretto* Kremer udowodnił, że potrafi ze swoich skrzypiec – z równym powodzeniem – wydobyć miękką kantylenę, odznaczającą się ciepłym kolorytem, a w następującym *Adagio*, rozwijającym się z solowej kadencji, wręcz na nich śpiewać, by podkreślić zawarty w nim pierwiastek lirycznej natury.

Z kolei w finałowym *Allegro risoluto* odnalazł nasycone, romantyczne brzmienie, umożliwiające nadanie grze większej dozy ekspresji, jak przystało na konkluzję, choć i tym razem przebieg muzyczny powoli wygasa, jakby roztopia się w otaczającej audiosferze. Dyrygent i orkiestra ze swej strony dostosowali się do solisty, będąc godnymi jego partnerami, a zarazem pozostawiając mu pierwszeństwo w tym muzycznym agonii.

Na bis artysta zagrał miniaturę György'ego Kurtága.

Uwertura tragiczna Andrzeja Panufnika rozwija się z ostinatowego motywu, zainicjowanego przez smyczki czterema dysonansowymi akordami, który następnie przechodzi przez kolejne sekcje instrumentów, z powrotem co jakiś czas do kwintetu smyczkowego, by zamiast kody nagle urwać się na podobieństwo losów samej partytury, która spłonęła w czasie Powstania, a kompozytor odtworzył ją już po wojnie.

Jerzy Dybała zadbał, aby brzmienie orkiestry nawet w dynamice forte nie przybierało znamion przesadnie przerysowanego i zgiełkliwego, mimo że po części byłyby one uzasadnione tematyką i okolicznościami powstania tego utworu.

Właściwie wyważone solo trąbki otworzyło wykonanie *Symfonii f-moll* op. 10 Dymitra Szostakowicza, zapowiadając jej – do pewnego stopnia – sowiżdzalskie rysy, skrywające połączenie młodzieńczej zadziorności (kompozytor pisał ją w wieku dziewiętnastu lat) z prezentacją umiejętności posługiwania się różnymi technikami i sposobami kształtowania tej formy (w końcu była to praca dyplomowa).

W dalszym ciągu *Allegra* dialog solowych skrzypiec, brawurowo nawiązany przez Aleksandrę Honcel-Banek i Macieja Lulka, koncertmistrzów Sinfonietty, prowadzi do przetworzenia, a interwencji fortepianu, od czasu do czasu stającego się na chwilę instrumentem wręcz solowym, przydając gatunkowej wieloznaczności.

W groteskowym *Scherzo*, w którym do słuchać się można przyszłej ewolucji tego ogniw w symfoniach Szostakowicza, trio przywodzi nieco Musorgskiego z *Obrazków z wystawy*.

Z kolei *Lento* to ukłon w stronę tradycji romantycznej. Niepostrzeżenie wylania się z niego finałowe *Allegro*, ale tematyka poprzedzającego ogniw jakby wciąż nie daje za wygraną i przerywa przebieg muzyczny, znajdując ostateczne ujście w kodzie, poprzedzonej kadencją kotłów.

Wykonanie pod batutą Jerzego Dybała odśloniło persyflażowe rysy tej kompozycji, odznaczając się przy tym znacznym stopniem błyskotliwości, że trzeba było bisować wspomniane *Scherzo*.

Niepotrzebnie, moim zdaniem, zastosowano natomiast nagłośnienie, które – zwłaszcza w symfonii – przerysowało brzmienie niektórych grup instrumentalnych (skrzypiec), nadając im głuche zabarwienie, a także wypaczyło proporcje pomiędzy nimi.

Lesław Czaplinski



Gidon Kremer
fot. © Janis Mednis/DG

SOPOT **F**estiwal Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej – Sopot, 16–24 lipca 2016. Festiwal powstał z inicjatywy śpiewaczki i pedagoga Akademii Muzycznej w Gdańsku, profesor Bożeny Harasimowicz.

Celem festiwalu jest przybliżenie publiczności tajników sztuki śpiewu solowego, promocja młodych talentów oraz koncerty w wykonaniu mistrzów.

Festiwal jest kontynuacją idei Letniej Akademii Śpiewu organizowanej przez prof. Bożenę Harasimowicz od 2009 r. w Sopocie i Gdańsku.

Istotą festiwalu jest nie tylko prezentowanie i upowszechnianie wartościowych dzieł polskiej i światowej literatury wokalne, ale również promocja artystów śpiewaków z kraju i zagranicy. Organizatorka stawia sobie za cel animowanie publiczności do udziału w przesłuchaniach konkursowych, warsztatach wokalnych Letniej Akademii Śpiewu, a także zaprasza publiczność do udziału w spotkaniach z gwiazdami sceny operowej.

Tegoroczny festiwal składa się z trzech części, z których pierwsza to 8. Letnia Akademia Śpiewu – Mistrzowskie Kursy Wokalne dla młodych śpiewaków w wieku od 19 do 32 lat, prowadzone przez wybitną kadrę pedagogów i śpiewaków z kraju i zagranicy. Kursy odbywać się będą w dniach 16–21 lipca w Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, a prowadzić je będą: Eva Blahova (Słowacja), Olga Pasiecznik, Bożena Harasimowicz i Andrzej Saciuk.

Drugą część wypełnią przesłuchania VIII Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego Impressio Art. Program wypełni muzyka różnych stylów i gatunków: pieśni, arie barokowe, klasyczne oraz arie operowe G. Donizettiego, V. Belliniego, G. Verdiego w wykonaniu uczestników kursów i konkursu.

Przesłuchania odbywać się będą w Sopocie w sali balowej Sofitel Grand Sopot przy ul. Powstańców Warszawy 12/14 w dniach 22–23 lipca br. w godzinach od 16⁰⁰ do 20⁰⁰.

Na zakończenie festiwalu usłyszymy laureatów konkursu oraz znakomitą śpiewaczkę, kontralt – Ewę Wolak.

Należy ona do wybitnej czołówki polskich artystów śpiewaków. Występuje w najlepszych teatrach operowych na świecie. Artystka obdarzona jest głosem o niezwyklej ciemnej barwie, dużej skali, a także biegłości, co umożliwia jej wykonywanie bardzo różnorodnego repertuaru – od muzyki dawnej przez Rossiniego, Verdiego, Wagnera po dzieła muzyki współczesnej. Absolwentka



Ewa Wolak

wydziału wokálnego Krakowskiej Akademii Muzycznej (dyplom z wyróżnieniem). Jako stypendystka Deutscher Akademischer Austauschdienst ukończyła z wyróżnieniem studia podyplomowe w Hochschule für Musik w Karlsruhe oraz z wyróżnieniem studia operowe w Institut für Theater und Musik tejże Uczelni. Jest laureatką renomowanych konkursów wokalnych m.in. Grand Prix Maria Callas w Atenach, Int.Vocal Competition w 's Hertogenbosch (Holandia). Związana jest z Badisches Staatstheater w Karlsruhe, (gdzie z wielkim sukcesem wykonuje partie solowe w operach Wagnera, Verdiego, Glinki i in.), współpracuje z Deutsche Oper w Berlinie, Komische Oper Berlin, Nationaltheater Mannheim, Opera National de Montpellier, Finnish National Opera Helsinki, Theater an der Wien, Théâtre du Capitole de Toulouse, Teatro Verdi di Trieste, Teatro Lirico di Cagliari. Z pewnością oczaruje publiczność swą niezwyklej barwą głosu i wirtuozowską techniką wokalną.

Zapraszamy już dziś do sali balowej Hotelu Sofitel Grand Sopot dnia 24 lipca o godz. 12⁰⁰.

Bilety w cenie 20 zł do nabycia w hotelu w dniach 22 i 23 lipca oraz na godzinę przed koncertem.

Na przesłuchania konkursowe wstęp wolny.

Patronat: Narodowe Centrum Kultury, Prezydent Miasta Sopotu oraz Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu.

Mecenat: Grupa ENERGA

Sponsor: Bauhaus sp. z o.o.

Organizatorzy: Impressio Art Management, Fundacja SAJ
Więcej na stronie www.impressioart.pl



KRAKÓW **K**wiecień pod znakiem sztuki dyrygenckiej Olivieri-Munroe. Dwa ważne kwietniowe koncerty symfoniczne Filharmonii Krakowskiej należały do jej dyrektora artystycznego Charlesa Olivieri-Munroe, kanadyjskiego kapelmistrza maltańskiego pochodzenia.

Uwertura do opery *Tytus* KV 621 pod jego batutą przybrała symfoniczne zacięcie, odśpiewując swój lwi pazur oraz im-

Koncertem podwójnym C-dur na flet, harfę i orkiestrę KV 299 rządzą dwie zasady sztuki klasycystycznej: wycucie dobrego smaku oraz stosowności, czyli decorum. Obydwa koncertujące instrumenty solowe nie tyle współzawodniczą w prowadzeniu muzycznej narracji, co wzajemnie uzupełniają się ze względu na swoje odmienne uwarunkowania i możliwości techniczne: melodyczny flet i harmoniczna harfa. Momentami jednak wdają się w imitacyjne dialo-

liusa, do których ogranicza się zazwyczaj ich obecność na polskich estradach. Tym razem mogliśmy wystuchać *V Symfonii Es-dur* op. 82.

Dziwne są symfonie ze środkowego okresu jego twórczości, zwłaszcza *Czwarta* i *Piąta*. Tok muzyczny, raz po raz, jakby ulega rozpadowi, praca tematyczna się rwie, motywy pozostają nierozwinięte lub są porzucane, powstaje wrażenie braku zdecydowania, niepewności. Kompozytor odcho-



Charles Olivieri-Munroe
fot. Ivan Fodor

perialny charakter tej muzyki, jak przystało na okazję, z której została skomponowana, a więc koronacji cesarza Leopolda II na króla Czech. Z czasem jednak, jakby chciano uwiarygodnić, wyrażoną po prapremierze, opinię cesarzowej Marii Ludwicy, że jest to „porcheria tedesca” i wskutek małego zróżnicowania dynamicznego, na pierwszy plan wysunęła się (do pewnego stopnia) hałaśliwość, a przecież nie mamy tu do czynienia ze stylizacją na janczarską kapele, jak to było w przypadku wcześniejszego *Urowadzenia z seraju*.

gi, w których kaskadowym pochodom fletu odpowiadają arpeggia harfy.

Łukasz Długosz w pełni oddał stylowość tej kompozycji, wynikającą z epoki, w której powstała, a jego grę przepełniał wdzięk i elegancja, uzyskane między innymi za sprawą wydobywanego z instrumentu srebrzyście opalizującego brzmienia. Florence Sitruck raczej dostosowała się do partnera, odgrywając względem niego bardziej służebną rolę.

Wreszcie wykroczone poza zakłętą krąg dwóch pierwszych symfonii Sibe-

dzi od rygorystycznej formy sonatowej na rzecz swobodniejszego, quasi-rapsodycznego kształtowania przebiegu muzycznego.

Ostatecznie przybrała ona trzyczęściową formę, w której pierwotnie wyodrębnione scherzo uległo fuzji z wysnutym z niego finałem.

Charles Olivieri-Munroe postarał się o nadanie utworowi większego uporządkowania, a przede wszystkim o wydobywanie utajonej logiki przebiegu formalnego, prowadzącego do kulminacji w kodach na zakończenie skrajnych ogniw, a więc accele-

randa i crescendo w pierwszym przypadku, sprawiającego wrażenie rozpędzonego perpetuum mobile, oraz oryginalnego następstwa izolowanych, oddzielonych pauzami, akordów w drugim.

Na słowo uznania zasłużyło też solo fagotowe, zrealizowane przez Wojciecha Turka, na tle pasażów skrzypiec.

Z kolei 24 kwietnia, w pięćdziesięciolecie pierwszej polskiej prezentacji *Pasji wg św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego powróciła ona na estradę Filharmonii Krakowskiej. Tym razem zmierzył się z nią Olivieri-Munroe, dając niejako spojrzenie człowieka z zewnątrz, nieuwarunkowane dotychczasową praktyką wykonawczą, zwłaszcza, że poza Bernardem Ładyszem nie żyje już nikt z tamtych odtwórców. A zatem mogliśmy to dzieło skonfrontować z nowym pokoleniem artystów.

Aliści, dziwne to było wykonanie. Z jednej strony wychodziło naprzeciw moim oczekiwaniom i wyobrażeniom o wzorcowym odczytaniu tej partytury. Dyrygent potraktował bowiem *Pasję* niczym utwór muzyki absolutnej. Wyostrzył stronę brzmieniową, wydobyl całą, tkwiącą w nim sonorystyczną drapieżność i radykalizm. Znamiennie oddał stopniowo narastającą dynamikę kompleksów chóralnych, czemu służyło przestrzenne rozstawienie trzech zespołów mieszanych oraz czwartego, chłopięcego. Z drugiej jednak strony zagubiona została dramaturgia dzieła. Umknęła na przykład świadcząca o logice kompozycji rekapitulacja motywów, otwierają-

ca końcowy psalm *In te, Domine, speravi*. W oderwaniu od pierwiastka narracyjnego, powstał jedynie barwny fresk dźwiękowy, a nie poruszający dramat. Zabrakło większego skontrastowania pomiędzy ogniwami przywołującymi ewangeliczne epizody, a tymi o charakterze refleksyjno-medytacyjnym. Stąd zacząłem zadawać sobie pytanie, na ile jest to kwestia interpretacji, a na ile przyczyna jest immanentnej natury, tkwi w samej kompozycji, której substancja muzyczna pozostaje zbyt wątła na potrzeby wypełnienia ram monumentalnej formy? Stąd konieczność jej „sztukowania” wcześniejszymi utworami w postaci dołączonego *Stabat Mater*.

Wszelako w ujęciu Henryka Czyża przed pięćdziesięć laty w Monastyrze i w Krakowie, a potem Jerzego Katlewicza, czy autorskim samego Krzysztofa Pendereckiego nie odczuwało się tego rodzaju niedostatków.

Korzystne wrażenie pozostawiła pogłębiona i skupiona interpretacja Mariusza Godlewskiego w partii Jezusa. Musiał się on zmierzyć z legendą jej pierwszego odtwórcy – Andrzeja Hiolskiego. W żaden sposób nie naśladowując swego poprzednika, artysta potrafił zabarwić ją własną indywidualnością. W arii *Deus meus* ukazał wewnętrzne rozdarcie pomiędzy pogodzeniem się z wyrokami przeznaczenia, znajdującym odzwierciedlenie w monotonnym powtarzaniu wersu z jej incipitu, a buntem, przejawiającym się we wznoszącej się linii melodycznej. Partia ta jest utrzymana w wy-

sokiej tessyturze, a więc wymaga od śpiewaka częstego stosowania falsetu, wyrażającego rozdzierającą naturę ewangelicznego dramatu.

Odmienne od dotychczasowego było też podejście Iwony Hossy-Dereweckiej do partii sopranowej. Było to szczególnie uchwytne w pierwszej arii *Domine, quis habitabit*, w której wzajemnie przenikają się na sposób imitacyjny, jakby generowane elektronicznie, partia wokalna oraz fletu. O ile w przypadku Stefanii Woytowicz odznaczała się ona drapieżnością, a zarazem wręcz instrumentalną nieskazitelną intonacyjną, to w przypadku Iwony Hossy, dysponującej szerszym wolumenem i schodzącej momentami do rejestru piersiowego, nabrała większego zabarwienia emocjonalnego.

Najsłabiej z tej konfrontacji z przeszłością wyszedł Krzysztof Gosztyła, którego głos nie posiada niepowtarzalnego tembru, który wytrzymałby porównanie z głębokim i ciepłym odcieniem głosu Leszka Herdegena, pierwszego narratora, przywołującego relację Ewangelisty.

W sumie było to wykonanie nierówne. I gdyby od niego tylko zależeć miała ocena, dotycząca przetrwania próby czasu, jakiej poddane zostało w ciągu minionego półwiecza, to nie byłaby ona taka jednoznaczna...

Lesław Czaplinski

LUBLIN To już dwudziesty raz, kiedy w murach Filharmonii Lubelskiej rozbrzmiewała muzyka współczesna w ramach kolejnej edycji Forum Witolda Lutosławskiego „Most” (13 – 23 maja). To dobrze, że ten, jeden z najwybitniejszych, nie tylko polskich, ale także europejskich kompozytorów doczekał się wydarzenia, podczas którego promowana jest jego twórczość, ale także wielu współczesnych mu kompozytorów. Tak było i tym razem. W jeden z sobotnich, majowych wieczorów lubelska publiczność zgromadziła się, aby wysłuchać dwóch kwintetów fortepianowych współczesnych kompozytorów, w wykonaniu formacji Kwartet Plus – Agata Mrówczyńska (I skrzypce), Emilia Siepkowska (II skrzypce), Małgorzata Krasowska (altówka), Izabela Zagórska (wiolonczela). Te pochodzące z Lublina kameralistki już kolejny raz zaprezentowały się pod-

czas wspomnianego wydarzenia. Na długo w pamięci pozostanie ich lubelskie prawykonanie *Siedmiu ostatnich słów* Sofii Gubaiduliny, które miało miejsce w ubiegłym roku. Tym razem artystki, przy współpracy z pianistką Karoliną Hordyjewicz sięgnęły po równie wymagający, niebanalny program.

Kwintet fortepianowy w formie wariacji autorstwa Tadeusza Majerskiego (1888–1963) to dzieło powstałe na dziesięć lat przed śmiercią kompozytora. Bogate zastosowanie środków ekspresyjnych wzmacnia napięcie w poszczególnych częściach kompozycji, co nie pozostaje bez wpływu na odbiorcę. Artystki w pełni ukazały istotę prezentowanej formy, na której gruncie każdy z instrumentów potraktowany został niemal indywidualnie. Mówiąc o lubelskim wykonaniu omawianego dzieła nie można pominąć znaczącego faktu – kompozytor postanowił zadedykować ten utwór swojemu uczniowi,

Andrzejowi Nikodemowiczowi, którego nie zabrakło podczas omawianego wydarzenia.

Autorką drugiej z zaprezentowanych kompozycji – *II Kwintetu fortepianowego* – jest Grażyna Bacewicz. Powstały w 1952 r. utwór, poprzez swoją czteroczęściową strukturę, nosi wyraźne znamiona charakterystyczne dla neoklasycyzmu. Na uwagę zasługuje szczególnie część druga, w której kompozytorka postanowiła zastosować formę oberka. Natomiast podczas ostatniego fragmentu, artystki ukazały niemal pełnię swoich możliwości. Dialog drugich skrzypiec i wiolonczeli, rozgrywający się na tle partii fortepianu to odcinek stanowiący istotę całej kompozycji. Bez wątpienia wspomniany koncert stanowił jeden z najistotniejszych akcentów tegorocznej edycji „Mostu”.

Karol Rzepecki

Śpiewo-kreği – wokalne improwizacje. W Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie, 1 maja 2016 r. odbył się jeden z trzech koncertów muzyki „mniej poważnej”. Wykonawcami koncertu byli wokaliści Polskiego Narodowego Chóru Młodzieżowego. Chór rozpoczął swoją działalność w 2013 r. w ramach projektu Akademia Chóralna, finansowanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dyrektorem artystycznym została Agnieszka Franków-Żelazny. Celem stworzenia Polskiego Narodowego Chóru Młodzieżowego jest pomoc uzdolnionej młodzieży akademickiej w przyszłej pracy z zespołami zawodowymi. Do chóru należą osoby w wieku od 18 do 26 roku życia z całej Polski. Każda edycja projektu składa się z dwóch sesji. Tematem tegorocznego spotkania była „Improwizacja i ruch w śpiewie”. Sesja trwała od 24 kwietnia do 2 maja i zakończona została trzema koncertami: w Olsztynie, Gdańsku i Malborku. Do współpracy w sesji wiosennej zostali zaproszeni dyrygenci Marcin Wawruk i Roger Treece. Przekazywali oni swoją wiedzę z zakresu prowadzenia chóru, muzyki rozrywkowej, śpiewu, a w szczególności improwizacji wokalne.

Koncert w Olsztynie składał się z trzech części. W pierwszej z nich wystąpił chór „Nolinki” ze Szkoły Podstawowej nr 4 w Elku, pod dyrekcją Anny Borkowskiej-Miszkiel i przy akompaniamencie fortepianu Tomasza Suli-

ma. Chór wykonał między innymi utwór Jana Maklakiewicza *Wiosna*, a zakończył swój występ znanym utworem *Gdzie strumyk płynie z wolna*. Podczas występu można było zauważyć wśród dzieci skupienie oraz radość z wykonywanych utworów. Warto podkreślić, że niedawno powstały zespół ma już na swoim koncie nagrody. Od 2016 r. chór bierze udział w projekcie Akademia Chóralna.

Dруга część koncertu odbyła się w towarzystwie Polskiego Narodowego Chóru Młodzieżowego pod dyrekcją Marcina Wawruka. Chór wykonał utwory z kręgu piosenki poetyckiej. Można było usłyszeć dwa utwory Zygmunta Koniecznego *Karuzele z Madonnami* do słów Mirona Białoszewskiego oraz *Oczy tej małej* do słów Agnieszki Osieckiej. Zabrzmią też *Noc w Krakowie* skomponowana przez Andrzeja Zielińskiego również do słów Agnieszki Osieckiej. Kolejnym punktem repertuarowym w tej części koncertu był utwór oparty na melodii ludowej, według transkrypcji księdza Gustawa Gizewiusza, *Leć głosie po rosie* oraz *Ceciliada*, poświęcona postaci św. Cecylii – patronki muzyki. Słuchacze mogli usłyszeć również wyjątkowy utwór Czesława Niemena *Spod chmury kapelusza*. Drugą część koncertu zakończyła piosenka *Już nie zapomnisz mnie* Henryka Warsa do słów Ludwika Starskiego. Wszystkie utwory zostały opracowane przez Marcina Wawruka. Aranżacje tych utworów są ciekawe, piękne i nie należą do najłatwiejszych. Pojawia się wiele trudnych momen-

tów rytmicznych i harmonicznycy W kilku utworach zostały wykonane partie solowe. Ten dobór repertuaru ukazał ogromne umiejętności techniczne i wokalne chóru.

Trzecią część koncertu poprowadził Roger Treece, który zajmuje się improwizacją wokalną lub inaczej śpiewo-kreğiem (Circle Songs). Umiejętności te nabywał u Bobby’ego McFerrina. Jest to rodzaj śpiewu, który wykonuje się bez nut. Dyrygent tworzy w danej chwili motywy rytmiczne i melodyczne dla poszczególnych głosów. Wymaga to od śpiewaków dużej koncentracji, szybkiej reakcji na zmiany podawane przez dyrygenta, oraz słuchania siebie i innych. Niezbędny do tej formy śpiewu jest ruch, który pomaga w utrzymaniu pulsu. Improwizacja pozwala rozwinąć takie umiejętności muzyczne, jak: poczucie rytmu, emisję głosu, kształcenie słuchu. Każdy może wziąć udział w takiej improwizacji, nawet osoby, które nie są związane na co dzień z muzyką. Dlatego też publiczność w koncercie brała aktywny udział.

Koncert był podsumowaniem warsztatów, w których brali udział młodzi ludzie. Miał pokazać inny sposób muzykowania oraz to, że muzyką można i powinno się bawić. Nie oznacza jednak, że jest to forma, która nie mówi o rzeczach ważnych. Świadczyć o tym może wykonany utwór *Philia*, który opowiada o poszukiwaniu prawdy i o tym, że wspólnie można osiągnąć wszystko.

Ewa Giedych

Nie ma się na co cieszyć – nowy sezon operowy w Kopenhadze. W końcu kwietnia opublikowano – z wyraźnym opóźnieniem – plan przyszłego sezonu Opery w Kopenhadze. Już z góry wiadomo było, że Opera, po wprowadzeniu nowej rundy oszczędnościowej, nie będzie mogła realizować bardziej ambitnych planów. Zaprezentowany plan repertuarowy przeszedł wszelkie oczekiwania nie tylko z tego powodu, że był ubogi w nowe produkcje, ale głównie dlatego, że nie były to produkcje, na które publiczność, czy też prasa, oczekiwała.

Sześć premier proponuje się w sezonie 2016/17, dwie z nich można nazwać ciekawymi: Purcella *The Fairy Queen* i Jake’a Heggie’a *Dead Man Walking*. Pierwszą, ponieważ prezentuje rzadko tutaj wystawiane opery barokowe, a drugą, ponieważ jest to nowa amerykańska opera (prapremiera odbyła się w roku 2000) i nie była jeszcze w Kopenhadze wystawiana. Opera Purcella wystawio-

na zostanie dzięki specjalnej dotacji fundacji Augustinus, weźmie w niej udział trzech przyjezdnych kontratenorów, a akompaniować będzie wybitny zespół barokowy, Concerto Copenhagen.

Inne premiery, to starzy znajomi, nie tak dawno goszczący na kopenhaskiej scenie, tyle że w innej inscenizacji: *Cyganeria* Pucciniego, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, *Podróż do Reims* Rossiniego i *Mahagonny* Weilla.

Do tego dodać należy dwie premiery: *Holender tułacz* Wagnera i *Macbeth* Verdiego. Oba przedstawienia raczej wątpliwe pod względem inscenizacji, lecz prezentujące wybitnych wokalistów. W operze Wagnera wystąpią Duńczycy: baryton Johan Reuter, robiący w tej chwili zawrotną karierę na zagranicznych scenach oraz równie rozchwytywana Ann Petersen. W operze Verdiego w rolach głównych wystąpią goście: Dario Solari i Katrin Kapplusch.

Opowieści Hoffmanna to koprodukcja ze scenami w Bregencji i Kolonii. Niestety, w reżyserii Norwega Stefana Herheima, któ-

ry nie wiadomo dlaczego został okrzyknięty „genialnym”. Będzie to jego czwarta opera na kopenhaskiej scenie, po *Lulu*, *Nieszporach sycylijskich* i *Salome*.

Jedynie *Nieszpory sycylijskie* podobały mi się w jego wydaniu – *Salome* natomiast, gra na obecnie, to jedno wielkie nieporozumienie i gwałt zadany dziełu Straussa.

Po opublikowaniu programu następnego sezonu rozmawiałam z szefem sceny operowej, Svenem Müllerem. Müller jest Niemcem, w operze kopenhaskiej pracuje od wielu lat, pod poprzednimi kierownikami zajmował niższe, administracyjne stanowisko. Duńska prasa oskarża go o brak wizji artystycznej i o „chowanie się w cieniu”. Wypowiada się rzadko i w zasadzie nie mówi nic nowego. Pytałam się go, dlaczego permanentnie brak na kopenhaskiej scenie repertuaru słowiańskiego (nie licząc premiery *Diabłów z Loudun*, przeprowadzonej z woli krótko tu goszczącego Kietha Warrena). Müller odpowiedział, że na operę słowiańską po prostu nie ma miejsca. Jest tyle innych zo-

BERLIN **T**raviata w cieniu groteski. 6 maja Deutsche Oper Berlin, po raz ostatni w tym sezonie, wystawiła verdiowskie dzieło w wersji Götza Friedricha. Oczekiwania melomanów były duże z uwagi na to, że w tytułowej partii miała wystąpić niemiecka sopranistka Diana Damrau. Jej wykonanie Violetty z La Scali 7 grudnia 2013 r. zdobyło uznanie zarówno publiczności, jak i krytyków, podobnie jak wydane w tym roku DVD z *Traviatą* z Opéra de Paris. Damrau, Pirgu i Hampson – dla wielu – długo wyczekiwana obsada. Niestety, na tydzień przed spektaklem Deutsche Oper Berlin poinformowała, że Damrau jest chora, a rolę Violetty podejmie włoszka Patrizia Ciofi. Choć zmiana wywołała rozczarowanie, sala wypełniła się do ostatniego miejsca. Inscegnizacja była tyle klasyczna, co groteskowa. Niemcy, niejako przyzwyczajeni do wagnerowskiej statyczności, tym razem również mogli się z nią spotkać.

Monumentalna scenografia w postaci „drewnianego pokoju”, składającego się z trzech ogromnych ścian, z trojgiem drzwi na każdej z nich i drewnianego sufitu, pozostała niezmienna przez wszystkie akty. Modyfikacje dotyczyły jedynie łóżka Violetty, umiejscawianego w różnych sekcjach sceny, ze zmienianą (kolorystycznie) pościelą. Tym sposobem, ciężar spektaklu spadł na solistów. To oni musieli przekazać melomanom wizję reżysera i piękno muzyki włoskie-

G. Verdi – *Traviata*
Vittorio i Patrizia Ciofi
fot. Marcus Lieberenz



bowiązań: zbudowanie podwalin klasycznego repertuaru, który można by było grać sezon po sezonie, prezentacja oper współczesnych, oper duńskojęzycznych, dbanie o wychowanie młodego widza, obowiązek grania w innych miastach duńskich, niż Kopenhaga. Spytałam się, dlaczego np. nie myśli się o sprowadzeniu londyńskiego przedstawienia *Króla Rogera* w reżyserii byłego szefa kopenhaskiej sceny, Kaspera Holtena. „Jest to zbyt drogie przedstawienie” – odpowiedział Müller, poza tym Szymanowski to peryferia repertuaru operowego. Powiedział to nie bacząc na fakt, że właśnie *Król Roger* odnosi sukcesy na wielu europejskich scenach.

Ale to nie tylko braki repertuarowe świadczą o nieobecności muzyki środkowej i wschodniej Europy. W Kopenhadze nie goszczą żadni

polscy, ukraińscy, czy rosyjscy śpiewacy, nie mówiąc o dyrygentach. Leżące po drugiej stronie cieśniny szwedzkie miasto Malmö prowadzi zupełnie inną politykę. W tamtejszej operze zaangażowano kilku bardzo dobrych śpiewaków z Ukrainy (nie mówiąc o muzykach) i jest to teraz bardzo atrakcyjna scena operowa.

Podsumowując, można powiedzieć, że dla władz Opery w Kopenhadze żelazna kurtyna dzieli wciąż jeszcze Europę na Wschód i Zachód – przy czym Wschód uważa się nie tyle za niedostępny, co za nieciekawą.

Eva Maria Jensen



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

**PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ
OFERTĄ W DOBREJ CENIE**

go kompozytora. Violetta w wykonaniu Ciofi była zmagającą się z chorobą i emocjami kobietą, która słabła z każdym aktem. Aktorsko Włoszka stworzyła bardzo realistyczną i przekonującą postać. Nieco gorzej było w przypadku warstwy wokalne, kiedy z powodu lekkiej niedyspozycji wokalne (zasygnalizowanej przez DOB na początku spektaklu) momentami brakowało jej brzmienia. Najlepszy w jej wykonaniu był akt III, kiedy problemy z głosem zdawały się być wręcz idealne do oddania wizji schorowanej, umierającej Violetty. Ostatecznie, technika, dźwięczne, uważne wykonanie partii wymagających koloraturowej biegłości i oryginalna barwa głosu przekonały publiczność, która nagradzała jej arie mocnymi owacjami. Nie inaczej było w przypadku Samira Pirgu (Alfredo). Mocne brzmienie tenora, duża swoboda w śpiewaniu i pewne górne C spowodowały, że na scenie istniał prawdziwy Alfredo. Postać pełna pasji, pożądania i uwielbienia, przeradzającego się później w gniew w sto-

sunku do ukochanej. Pirgu atakował dźwięki z niezwykłą pewnością i precyzją, a jego głos brzmiał we wszystkich rejestrach. Inaczej było w przypadku Thomasa Hampsona. Ten bardzo popularny obecnie baryton wydawał się być najodpowiedniejszą osobą do wykonywania partii ojca Germonta. Aktorsko rzeczywiście tak było. Niestety, tym razem zdarzały się momenty, kiedy silny, szeroki głos Hampsona gdzieś zniknął. Piękne brzmienie w średnich i niskich rejestrach zakłócał brak brzmienia w wyższych. Mimo to, ten właśnie śpiewak został nagrodzony największymi brawami przez publiczność. Śpiewakom, w tej niełatwej reżyserii, niewątpliwie pomagała orkiestra pod batutą Ivana Repusica. A robiła to w sposób wręcz idealny, dopasowując grę do solistów. Dyrygent reagował na wszelkie zmiany tempa i dynamiki i dostosowywał grę do akcji scenicznej. Fragmentem, który rzucił nieco cienia na dobrą grę muzyków, była scena balu u Flory, albowiem brzmienie chóru zupełnie nie zga-

dzało się z brzmieniem orkiestry. Uwertura wykonana była również dość płasko, czego nie można powiedzieć o wstępie do aktu III, którego dynamika i subtelna ekspresja świetnie oddały verdiowską myśl i niezwykle spodobały się melomanom.

Zgromadzeni tego wieczoru na sali melomani mogli podziwiać dość statyczną, można by rzec prostą, wizję reżysera. Nie było wiele symboliki, za to pojawiały się elementy groteski, jak np. Alfredo kładziony do snu przez Germonta, czy Violetta śpiewająca *Amami Alfredo* trzymając w rozłożonych rękach sztuczne kwiaty. Warstwa muzyczna, zaproszeni soliści, jak i ciekawa akustyka teatru sprawiły, że ta klasyczo-nowoczesna *Traviata*, została dobrze przyjęta przez publiczność, która aż czterokrotnie wywoływała śpiewaków na scenę, nagradzając ich gromkimi owacjami.

Katarzyna Kubińska

KOPENHAGA **W**szystko na opak – premiera *Salome* Straussa w Kopenhadze. *Salome* Straussa to jedna z najbardziej dramatycznych oper. Wierna czasowi, w jakim powstała, zbudowana na opowieści biblijnej, prezentuje się jako wstrząsająca, dekadencja, amoralna wręcz historia o sile pożądania. Wszystkie osoby dramatu są ofiarami własnego fanatyzmu i nieokiełznanej pasji: Herod, pożądający małoletniej piasierbicy, Herodiades, pożądająca bogactwa i władzy, Salome, żądna męskiego pożądania. Odrzucona przez proroka, Jana Chrzciciela, znajduje ujście swej pasji w zbrodni i nekrofilii. Ale i sam prorok, Jan Chrzciciel nie jest też wolny od fanatyzmu. W jego przypadku jest to fanatyzm religijny, absolutny i jednowymiarowy. Tak więc samo libretto opery, opartej na sztuce teatralnej Oscara Wilde’a, to już materiał wybuchowy i nie można się było dziwić atmosferze skandalu, jaki towarzyszył prapremierze opery w roku 1905. Do tego dodać należy toksyczną muzykę Straussa, który w *Salome* przekracza swą późnoromantyczną granicę. Wydaje się jednak, że niewiele potrzeba, by wystawić *Salome* przyzwoicie – nawet w wersji koncertowej, działanie tekstu i muzyki jest bowiem szalenie silne.

Niestety, reżyserowi Stefanowi Herheimowi oryginalny tekst i muzyka nie wystarcza. W zrealizowanym dla Salzburga, a powtó-

rzonym najpierw w Oslo, a teraz w Kopenhadze przedstawieniu, pozwala sobie na tak osobistą interpretację dramatu, że nie tylko odbiega od oryginału, ale przekręca wszystko tak opacznie, że widz zupełnie nie wie, o co chodzi. A im lepiej zna się straussowski oryginał, tym trudniejszy do zaakceptowania jest gwałt jemu zadany.

Dla Herheima kluczem symbolizmu opery jest księżyc i zmysł wzroku. Księżyc reprezentuje świat uniwersalny, zmysł wzroku świat indywidualny, subiektywny i mylny. Scena przedstawia zamknięty wysokim murem obszar, zdominowany przez wielki teleskop, który okazuje się być też armatą. Nad murem widzimy gwiazdzone niebo. Teleskop łączy akcję rozgrywającą się „na murze” z akcją rozgrywającą się „na ziemi” – śpiewak za śpiewakiem muszą wielokrotnie schodzić po teleskopie w dół (pomagają im w tym wysuwające się wąż poręcze oraz statyści asekurujący bohaterów w tych dość karkołomnych zejściach. „Na dnie”, gdzie jest jeszcze „drugie dno”, bo tam, w głębi siedzi uwięziony Jan Chrzciciel, podłoga też jest pełna przeszkód – kładek, kamieni i różnych niezidentyfikowanych konstrukcji – o które wielokrotnie potykał się na premierze Johnny van Hal, odtwarzający rolę Heroda.

Herheim zaludnia miejsce akcji sporą ilością statystów poprzebieranych w różne stroje: a to kardynał, a to mnich, a to Stalin, a to oficer SS, a to ortodoksyjni Żydzi, a to wojskowi różnej maści. Pęta się to po scenie bez

ładu i składu, podczas dłuższych partii wokalnych „osoby” wpadają w trans erotyczny, który udziela się bohaterom. Chwilami panuje na scenie zbiorowa onania, nie omijająca nawet Jan Chrzciciela. Salome – modelowana na Marylin Manro – zachowuje się przedziwnie. Już na początku opery tnie sobie udo i krew (zwykle zarezerwowana na koniec przedstawienia) leje się gęsto, paprzą się w niej dosłownie wszyscy bohaterowie. W scenie tańca Salome „klonuje się” i jest ich nagle wiele, każda w innego koloru sukni. Na końcu opery „wyjeżdża” z podziemi ogromnych rozmiarów głowa proroka. Salome śpiewa swą końcową arię zwrócona tyłem do tej głowy, kierując się ku Herodowi i Herodias na proscenium. W końcu jednak reżyser decyduje się na użycie rekwizytu – Salome włoży prorokowi do ust, znikną w jego krtani, by potem wypełznąć stamtąd, stanąć na wargach, podczas gdy głowa podjeżdża jeszcze wyżej.

Herodes rzuca swe „zabijcie tę kobietę”, Herodias udaje się jednak w międzyczasie wydrapać na teleskop-armatę i wystrzelić w Heroda. Kurtyna opada, a widzowi dosłownie opadają ręce. Mogłabym wymienić więcej jeszcze dziwactw tego przedstawienia, zwrócić się jednak do strony wokalne spektaklu. Wszystkie główne role były podwójnie obsadzone, na premierze Salome śpiewała Ann Petersen, odtwórczyni ról wagnerowskich na wielu scenach, o bardzo silnym, choć nie zawsze ładnie brzmiącym

głosie, Herodias interpretowała wybitna tujejsza śpiewaczka Susanne Resmark, Herodem był zawsze pięknie śpiewający i zawsze sztywny na scenie, jakby połknął kij, Johnny van Hal, natomiast Janem Chrzcicielem (w operze zwanym Jochanaanem) był John Lundgren. Wokalnie nienaganna obsada, dająca sobie radę ze 120-osobową orkiestrą. Można by sobie życzyć, by oni wszyscy wykonali operę w wersji koncertowej.

Niestety, Norweg Stefan Herheim już kilka przedstawień temu (w Kopenhadze reżyserował *Lulu* Berga i *Nieszpory sycylijskie* Verdiego) uznany został za wręcz genialnego. Zatem i tym razem duńscy krytycy nie szczędzili superlatyw omawiając jego wersję *Salome*. Ale – jak wiadomo – de gustibus non est disputandum.

Eva Maria Jensen

fot. Erik Berg



LONDYN **O** błądny śpiew. Fakt, że to dzieło słynie ze sceny obłądu, pokazuje specyficzne prawa sztuki operowej. Szaleństwo, jakie ogarnia Łucję z Lammermooru nie jest ani momentem zwrotnym akcji (nieodwracalne podpisanie aktu ślubu i mord na niechcianym mężu już się dokonały), ani też dla niej koniecznym. Na nieszczęsnych kochanków, Łucję i Edgara, przyszedłby niewątpliwie ten sam fatalny koniec, poprzedzony obłądem lub nie. Rzecz w tym, że ta scena to materiał na wspaniały popis wokalny i aktorski, a na takie momenty miłośnicy opery czekają najbardziej.

W majowych spektaklach *Łucji* w Covent Garden odtwórczyni tytułowej roli, Aleksandra Kurzak, wywołała prawdziwą sensację (i to nie tylko we wspomnianej wyżej scenie, ale całą swoją obecnością). Można powiedzieć, że de facto, to ona rozpoczęła prawdziwy spektakl – od arii przy fontannie, *Regnava nel silenzio*, zaśpiewanej z takim kunsztem i uczuciem (właściwie zmiennymi uczuciami), że publiczność zareagowała pierwszą dużą owacją. Ten entuzjazm odbiorców towarzyszył artystce już do końca wieczoru.

Oczywiście wspomniana aria jest jedną z pereł bel canta, ale piękny śpiew, zachwycająca barwa głosu potrzebują też bardzo dużo uczucia, a to Aleksandra Kurzak zdaje się przychodzić zupełnie naturalnie i w konsekwencji rozpala serca słuchaczy. *Łucja* jest jednak cała bardzo silnie zabarwiona emocjami i praktycznie już od pierwszej, a nie dopiero od drugiej sceny można zawładnąć całą uwagę odbiorców. Przecież zaraz na po-



Aleksandra Kurzak (*Łucja*)
fot. © ROH/Stephen Cummiskey

czątku Henryk Ashton – brat tytułowej bohaterki – śpiewa o tym, jak jego serce rozrywa szalony gniew. Powodem jest szokująca wiadomość o prawdziwej przyczynie, dla której Łucja, zakochana w jego śmiertelnym wrogu Edgarze, nie chce ręki Artura – ostatniej nadziei na ocalenie majątku i znaczenia Ashtonów.

Przy większym ładunku emocjonalnym, bardziej uwidocznionym w reżyserii tej sceny, wspaniale zaśpiewana przez Artura Rucińskiego aria *Cruda, funesta smania* stałaby się niewątpliwie pierwszym silnym akcentem przedstawienia. Henryk Ashton i jego trudny do opanowania gniew, powinien mieć więk-

Costello. Stworzył liryczną postać ogromnie oddanego w miłości młodzieńca, który też potrafi (kiedy trzeba) pokazać siłę charakteru. W pamięć zapadła jego rola w duecie z Edgarem i wzruszająco zaśpiewana aria rozpacz po śmierci Łucji. Chciałoby się jednak słyszeć więcej lekkości w górze jego głosu. Artura, czyli niechcianego męża Łucji grał David Junghoon Kim – obiecujący tenor, uczestnik programu młodych artystów przy operze Covent Garden.

Wbrew zapowiedziom, że spektakl w reżyserii Katie Mitchell może niektórymi rozwiązaniami szokować, nie robi wrażenia specjalnie nowatorskiego. Jest w swej istocie

Novum wobec libretta jest też cięża i poronienie Łucji. Poza tym, pojawiła się łazienka jako jedno z miejsc akcji, gdzie Łucja, tuż przed śmiercią, zażywa jakiś środek, a potem, podcinając sobie żyły, kona w – napętniającej się wodą – wannie.

Wprowadzenie wielu pomysłów spoza libretta było możliwe dlatego, że scenę podzielono na pół i dwie różne sceny opery (jedna śpiewana, a druga milcząca) działy się jednocześnie. Było to atrakcyjne dla oka i wprowadzało ciekawe napięcia dramatyczne, ale jednak utrudniało odbiór, bo wymagało podzielności uwagi.

Interesujący był motyw wprowadzenia postaci z zaświatów, przechadzających się wśród bohaterów opery: ducha matki Łucji oraz ubranej w zakrwawioną suknię dziewczyny, zamordowanej z zazdrości przez przodka Edgara. To właśnie jej zjawę zobaczyła kiedyś Łucja przy fontannie – miejscu jej schadzki ze swym ukochanym. Woda przybrała w tej wizji kolor krwi, co – w przekonaniu Alisy – źle wróżyło ich miłości. Łucja te przestrogi odrzuciła i w rezultacie przyjęła swój straszny los, co przytłoczyła utratą zmysłów. Po dokonaniu przez nią morderstwa, po poronieniu i w swoim obłądnie, sama stała się podobna do ducha w swej białej, okrwawionej koszuli, co sugeruje, że zła wróżba się spełniła.

Scena obłądzenia, tak mistrzowsko zaśpiewana – z niezwykłą precyzją, brawurą i oddaniem w barwie mieszających się za sobą uczuć i wizji – dała londyńskiej publiczności możliwość przekonania się o tym, co pisano o wcześniejszej interpretacji Łucji przez naszą wybitną sopranistkę: „To tak, jakby wróciły dawne dni świetności bel canta – z największymi nazwiskami: Sills, Sutherland i Callas – znów niesamowite, niezapomniane” – napisano w „Opera Magazine” o debiucie Aleksandry Kurzak w roli Łucji w Seattle Opera. Skojarzenia z legendarnymi sopranami (dodatkowo z Renatą Scotto) i wspaniałe komplementy pojawiły się i po spektaklach londyńskich.

Nadzwyczajnie przyjęto też Artura Rucińskiego i podkreślano m.in., że w grze między obojgiem polskich artystów wręcz iskrzyło, zaś żywotny baryton Rucińskiego miał potężną, złowrogą siłę. Świetna była jego *caballetta La pietade in suo favore*, ze wspaniałym utrzymanym finalnym dźwiękiem – pisało w „Bachtrack”. Słowem – obłądny śpiew i znów ogromnie budująca obecność polskich artystów w Covent Garden.

Agnieszka Okońska



Peter Hoare (Normanno), Artur Ruciński (Henryk)
fot. © ROH/Stephen Cummiskey

szą dramatyczną siłą przebiecia w tej zbiorowej scenie. Od II aktu Henryk staje się bardziej wyrazisty jako postać, aż do kulminacji w akcie III, gdy wyzywa Edgara na pojedynek. Polski baryton dał tu prawdziwy popis siły i możliwości swego pięknego barytonu, przekonując ostatecznie, jak silnie płonie w nim gniew i żądza zemsty.

Do wybitnych wykonawców tego przedstawienia należał też Matthew Rose, grający Rajmunda – kapelana, potrafiącego wczuć się w los nieszczęsnych kochanków. Zachwycał jego piękny, soczysty bas i wyraziste aktorstwo. W rolę ukochanego Łucji, Edgara, wcielił się z kolei amerykański tenor Stephen

tradycyjny, z tym, że oglądamy akcję w realiach wiktoriańskiego gotyku (scenografia Vicki Mortimer świetnie oddaje jego ducha i styl), z uzupełnieniami do akcji opery. Są to w zasadzie dopuszczalne rozwiązania, ale niestety nie wszystkie zostały zręcznie wyreżyserowane. Dotyczy to scen seksu podczas duetu miłosnego Edgara i Łucji oraz morderstwa na Arturze, dokonanego w noc poślubną przez Łucję i jej służącą Alisę (Michael Lloyd). Sceny te zresztą przechodziły reżyzerskie zmiany jeszcze w okresie wystawiania *Łucji*, ale ostatni spektakl (na podstawie którego powstała ta recenzja) pokazał, że jednak nie udało się ich do końca naprawić.



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

Francuski kompozytor Émile Pierre Ratez (1851 – 1934)
Światowa premiera jego dzieł altówkowych już w sprzedaży

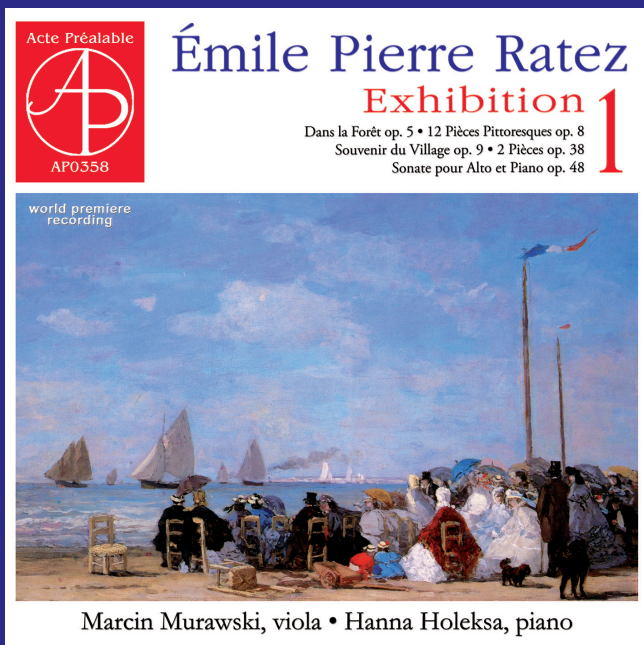
AP0358 • DDD • 61'49"
© 2015/16 • © 2016

Émile Pierre Ratez
1851 – 1934

Exhibition 1

Dans la Forêt op. 5
Douze Pièces Pittoresques op. 8
Souvenir du Village op. 9
Deux Pièces op. 38
Sonate pour Alto et Piano op. 48

Marcin Murawski, altówka
Hanna Holeksa, fortepian



Marcin Murawski, viola • Hanna Holeksa, piano

Wybitni wykonawcy



Marcin Murawski



Hanna Holeksa

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

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

Karol Tausig to moja pasja

brazylijski pianista i kompozytor Artur Cimirro w rozmowie z Arkadiuszem Jędrasikiem

Artur Cimirro
fot. Jo Roberts



spotkałem się z transkrypcjami tego dzieła, dokonanymi przez Tausiga. Wtedy znałem bardzo niewielu kompozytorów, prawdopodobnie tylko Bacha, Mozarta, Beethovena, Chopina, Czajkowskiego i Straussa. Tausig okazał się być jednym z pierwszym nazwisk, które poznałem, nawet przed Lisztem (jego znanym mentorem) i byłem rozczarowany z powodu braku dostępu do jego partytur i nagrań.

Moim głównym pomysłem było wyszukiwanie i granie jego muzyki tyle, ile się dało. Na przestrzeni lat znalazłem kilka manuskryptów Tausiga w bibliotekach na całym świecie i w prywatnych kolekcjach. Większość wolnego czasu, który miałem podczas wizyt w różnych krajach, spędzałem w bibliotekach. Tym sposobem posiadam teraz kopie wszystkich jego listów, kompozycji, szkiców i zdjęć. Niektórym z tych dzieł brakowało stron albo małych kawałków, które po dogłębnej analizie udało mi się uzupełnić. Niektóre z nich były kompletnie nieczytelne i pomimo mojego problemu z oczami udało mi się doprowadzić je do porządku. Inne były wyjątkowo rzadkie, jak np. wersja *Statku Widmo* na orkiestrę, którą zamierzam dyrygować na premierze i po raz pierwszy nagrać.

Odwiedziłeś wtedy – w 2006 r. – Polskę, jednak nagrania nie doszły do skutku...

Nie wiem, czy to przeznaczenie, czy zbieg okoliczności, te lata nie były dla mnie szczęśliwym okresem w życiu, wszystko wtedy było trudniejsze niż teraz. Z drugiej strony nigdy nie rezygnowałem z moich projektów i zbieram całą energię, aby je kiedyś zrealizować. Wydaje mi się, że to jest ten moment, ponieważ jestem w stanie robić dużo więcej i mam nadzieję, że moja publiczność będzie równie zadowolona z wyników, jak ja.

Kim dla ciebie jest Karol Tausig?

Tausig był jednym z największym kompozytorów-pianistów w historii, razem z Lisztem, Reubkem, Busonim i Godowskim. Żył tylko 29 lat, a stworzył jedne z najciekawszych kompozycji i transkrypcji swoich cza-

W twojej biografii czytamy: „Artur Cimirro, kompozytor i pianista wirtuoz”. Co jest ci bliższe, bycie kompozytorem, czy wirtuozem pianistą?

Uwielbiam komponować (nieważne, czy to utwór symfoniczny, opera, utwór kameralny, utwór chóralny, pieśń, czy też utwór solowy) równie bardzo, jak grać na koncertach.

Osiem lat temu wygrałeś, organizowany przez Acte Préalable, konkurs nagrania swoim projektem na zarejestrowanie dzieł Karola Tausiga. Skąd pomysł na dzieła tego kompozytora?

Jednymi z pierwszymi utworów, w których się zakochałem, były *Toccata i Fuga d-moll* Bacha, a gdy zacząłem grać na fortepianie,

sów. Niestety, żyjemy w świecie, w którym ciężko jest promować jakość, a nie ilość, jak to robi popkultura. Publiczność często nie jest przychylna nowym dziełom w głównym repertuarze muzyki poważnej. Uważam, że każdy pianista (profesjonalny, czy też nie), uczeń lub amator powinien znać twórczość Tausiga, ponieważ wpłynął na ogromną ilość pianistów i kompozytorów

nani Gallop op. 3. Tausig planował również *Wiersz Symfoniczny*, oparty na *Manfredzie* Lorda Byrona i *Symfonię chóralną* na podstawie tekstu Schillera, z której odnaleziono tylko jedną stronę. Była również *Fantazja na motywach polskich na fortepian i orkiestrę*, która została wspomniana przez uczonych jako *Koncert fortepianowy*, ale partytura prawdopodobnie zginęła.

Uczyłem się gry na gitarze, gdy pierwszy raz usłyszałem *Solfeggietto* Bacha na fortepianie i postanowiłem dowiedzieć się więcej o repertuarze fortepianowym. Nie zdecydowałem się na bycie kompozytorem i pianistą, dopóki nie zauważyłem, jak się rozwijałem i jak nudne bez tego stawało się życie. Uczyłem się mniej niż pół roku, a już bez większych problemów grałem całą *Toc-*



Artur Cimirro
fot. Jo Roberts

z czasów złotego wieku fortepianu, zaczynając nawet wcześniej od jego ulubionego mistrza – Franza Liszta.

Jaka jest muzyka Karola Tausiga?

Muzyka Tausiga jest wyraźnie podzielona na trzy części. Pierwsza część obejmuje jego kompozycje przed pierwszym spotkaniem z Lisztem. Mamy pięć dzieł ponumerowanych jako opus 1, 2, 3, 5 i 6. Prawdopodobnie istnieje opus 4, o którym wspomina Franz Pazdírek w swojej książce *The Universal Handbook of Musical Literature*, ale do tej pory nie znaleziono partytury. Na te dzieła miał wpływ repertuar Tausiga, głównie Chopin, Beethoven, Mendelssohn i Field.

Drugi etap twórczości Tausiga rozpoczął się, gdy zaczęła mieć na niego wpływ muzyka Liszta, wynikiem tego są na nowo ponumerowane dzieła: *Statek Widmo* op. 1, *Wspomnienie Halki* op. 2 i zagubiony *Er-*

Później, jego węgiersko-cygańska *Fantazja*, ukazuje wpływ, jaki miało na niego spotkanie z Brahmssem, w rapsodycznym, neo-lisztowskim stylu, którą zadedykował żonie Seraphine. Ostatni okres jego twórczości, uznawany przez Karola Tausiga za dojrzały, nastąpił dwa lata przed jego śmiercią. Niestety, skomponował wtedy tylko dwie etudy koncertowe, razem ze szkicami książki z ćwiczeniami wysłał je do swojego przyjaciela Ehrlicha, który je później opublikował – tam możemy znaleźć 6 utworów, dzisiaj znanych jako *10 Preludiów*, 4 z nich zostały skomponowane przez Ehrlicha. Te dwie etudy koncertowe zostały również, z pomocą Bałakiriewa, wydane w Rosji i były bardzo cenione przez wielu kompozytorów i pianistów kolejnych generacji.

Kiedy odkryłeś w sobie miłość do muzyki i zapragnąłeś zostać pianistą i kompozytorem?

catę i fugę BWV 565 Bacha w wirtuozowskiej transkrypcji Tausiga. Szybko zacząłem dowolnie improwizować i to był początek moich nauk kompozytorskich. Nie zdawałem sobie sprawy z postępów, jakie robiłem aż do 20 roku życia, więc decyzja zapadła później.

Jaką muzykę piszesz? Dla kogo tworzysz?

Jako kompozytor nie zamierzam być częścią, ani tworzyć, nowego nurtu kompozytorskiego. Mam swobodę korzystania z każdego języka muzyki poważnej, czy to średnio-wiecznej, czy współczesnej.

Uważam, że mieliśmy cudowną rewolucję muzyczną podczas ostatniego wieku i szkoda tracić energię komponując w jednym stylu.

Mogę powiedzieć, że komponuję dla siebie, mojej żony, moich dwóch kotów i dla wszystkich, którym podoba się moja muzyka.

Koncertujesz w różnych miejscach świata. Jakie masz wspomnienia z tak wielu krajów?

Z każdego miejsca, gdzie byłem mam miłe wspomnienia. Dwa miejsca jednak wywołały u mnie przeróżne emocje: Timaru w Nowej Zelandii, gdzie zagrałem dwa koncerty w dużej szopie na farmie, ponieważ grałem na najdłuższym fortepianie świata (5,7 m długości), skonstruowanym przez Adriana Manna. W New Castle w Australii miałem okazję nauczyć się wiele o konstrukcji 102 klawiszowych fortepianów i świetnie się bawiłem, rozmawiając z twórcą fortepianów Wayne Stuartem.

Jaki repertuar prezentujesz na koncertach?

W przeszłości z reguły planowałem mój repertuar z pewnymi objaśnieniami. Analizowałem dużo zapomnianych kompozytorów, jak Tausig, Michałowski, Stradal, Reubke, Godowsky, Busoni i zawsze fascynowały mnie transkrypcje fortepianowe, ponieważ były jednymi z pierwszych utworów w moim repertuarze.

Mogę wymienić ponad trzystu kompozytorów, których lubię grać, więc teraz podczas koncertów gram to, co podpowiada mi serce, w zależności od tego, jakie emocje odbieram od publiczności. Oczywiście zdarza się, że jestem proszony o zagranie jakiegoś konkretnego repertuaru, jak np. ostatnio, podczas recitalu muzyki Liszta. Generalnie, chcę, aby ludzie czuli, że są na koncercie, gdzie niebo nie jest granicą – „dolce”, „bravura”, fantazja, szaleństwo, miłość, nienawiść i wszystkie inne emocje, oto na czym się skupiam.

Interesujesz się fortepianowymi dziełami wirtuozowskimi, szczególnie György'ego Cziffry. Niektóre z nich opracowałeś na podstawie nagrań...

Jeżeli chodzi o Cziffre, to gdy pierwszy raz usłyszałem jego nagrania, odnalazłem

w nich część swojego stylu. Jego swobodna improwizacja jest często różna od mojej, ale zbudowana z tej samej wewnętrznej siły. Cziffra zachowuje się jak siła natury, nie jest „spokojnym, zahartowanym pianistą”, którym prawdopodobnie był Tausig.

Cziffra komponował swoje parafrazy w trakcie improwizacji i sesji nagraniowych, ale nigdy nie spisywał tych dzieł. Uwielbiam je i chciałem je samemu zagrać, tak więc w latach 2006–2009 spisałem większość z nich.

Zrobiłem również wydania dzieł takich kompozytorów, jak Stradal, Prokofiew, Cosminer, Itiberê da Cunha i oczywiście Tausig. Ciągle czegoś szukam...

Wykonujesz też muzykę współczesną, np. Sorabjiego...

Staram się robić dużo więcej. Stworzyłem drobne zawody internetowe, które mają miejsce raz do roku, z nagrodami i premiami. Druga edycja *The Opus Dissonus Composition*, gdzie zachęcam kompozytorów ze wszystkich krajów, w dowolnym wieku i w dowolnym stylu, do skomponowania utworu fortepianowego, nieprzekraczającego 12 minut. Moim marzeniem jest udoskonalanie konkursu, nagrywanie tych dzieł i promowanie wszędzie na świecie. Niestety, zainteresowanie koncertami z takim repertuarem jest ograniczone tylko do prywatnych koncertów w domach współczesnych amatorów muzyki.

Jeżeli chodzi o Sorabjiego, studiowałem jego sonaty i *Opus Clavicembalisticum*, które są ogromnymi dziełami. Niestety, do tej pory nie znalazłem osób zainteresowanych takimi koncertami. Dlatego też jego muzyka pozostaje moim prywatnym hobby.

Jesteś też autorem książki...

Naukowy system interpretacji lub muzyczna hermeneutyka. Wyniknie z niej największa polemika w historii muzyki tego wieku,

albo nie zostanie ona niczym więcej, jak tylko czymś poglądem na temat teorii muzyki. Po przesłuchaniu ponad setki pianistów grających te same utwory, postanowiłem dokładnie przeczytać partytury i znalazłem kilka tradycyjnych błędów bez wiarygodnego wytłumaczenia.

W tej książce przedstawiam moją opinię na temat tego, co się wydarzyło i gdzie znajdują się największe problemy. Jeden rozdział został poświęcony *Sonacie* Liszta, którą – według mnie – wszyscy pianiści grali błędnie ze względu na brak uwagi na oznaczenia w partyturze. Dodałem również parę przykładów okropnych pomyłek, jak np. w pierwszej melodii *Sonaty Patetycznej* op. 13 Beethovena, która została napisana na lewą rękę, a wszyscy pianiści, których słyszałem, grali akordy z prawej ręki, jako motyw melodii. Muzyczna teoria może łatwo wytłumaczyć, dlaczego motyw, o którym wspominałem jest poprawny w drugiej i trzeciej części. Nie ma wytłumaczenia, dla którego mielibyśmy utrzymać tradycję taką, jaka jest. To jest główny temat książki, która została już przetłumaczona na angielski.

Nagrałeś już płytę w Australii, na fortepianie Stuart & Sons Pianos. Opowiedz nam o tej firmie i nagrany repertuarze...

Nagrałem tę płytę razem z próbką DVD podczas mojej pierwszej wizyty w Australii, po zaproszeniu od Wayne Stuarda. Stuart tworzy fortepiany ze 102 klawiszami i 4 pedałami, a znany standard to 88 klawiszy i 3 pedały. Ale to nie wszystko! Dźwięk jest dużo potężniejszy niż jakiegokolwiek innego fortepianu i pozwala na osiągnięcie pianissimo niemożliwych do osiągnięcia na innych instrumentach. Oczywiście sprawia to, że fortepian nie jest prosty w obsłudze przy pierwszym kontakcie. Zawsze chętnie się uczyć nowych rzeczy, zatem po pierwszym szoku postanowiłem dalej grać i odkrywać, co muszę

Artur Cimirro (1982–) – kompozytor i wirtuoz fortepianu, koncertował na całym świecie, a jego repertuar jest bardzo rozległy, od parafraz Liszta po sonaty Sorabjiego. Ma w repertuarze zarówno dzieła barokowe Dietricha Buxtehudego jak i żyjących kompozytorów takich, jak Allan Crossman, Samuel Peruzollo Vieira – w sumie jego repertuar obejmuje ponad 200 kompozytorów włącznie z wielkimi mistrzami takimi, jak Bach, Mozart, Beethoven, Chopin.

W trakcie studiów rozwinął technikę interpretacyjną nazywaną „naukowym systemem interpretacji” – dzieło jest analizowane w taki sposób, aby brać pod uwagę historyczne czynniki mające wpływ na kompozytora i utwór; razem z wiernym czytaniem partytury w tym kontekście kompozycyjnym (kontrapunktyczny/harmoniczny/analizacyjny). Ta metoda zosta-

ła opublikowana jako *Naukowy System interpretacji lub muzyczna hermeneutyka*.

Laureat wielu nagród, został zaproszony przez Stuart & Sons Handcrafted Pianos do nagrań i koncertów w Australii. Wynikiem tego tournée jest CD & DVD *Cimirro plays Stuart & Sons in Terra Australis*. W 2013 r. Walter Aiub zrealizował film dokumentalny o pianistcie z rzadkimi nagraniami, filmami z koncertów i prób, i długim wywiadem z kompozytorem pianistą.

Artur Cimirro jest również utalentowanym kompozytorem i aranżerem, przepisał i skomponował wiele utworów. Kompletna lista jego dzieł znajduje się na jego stronie. Jest redaktorem naczelnym cyfrowego magazynu muzycznego *Opus Dissonus*, gdzie pracuje również jako krytyk artystyczny.

Więcej na: www.arturcimirro.com.br

zrobić, aby uzyskać pożądaną dźwięk. Było to podobne do nauki gry na fortepianie po raz pierwszy, z jedną różnicą: ten fortepian może dużo więcej niż każdy inny.

Wayne zasugerował wykorzystanie moich kompozycji jako repertuaru, ponieważ publiczność mogłaby mieć mieszane uczucia odnośnie moich interpretacji znanych utworów w porównaniu do interpretacji innych pianistów, co by miało negatywny wpływ na promocję dźwięku fortepianu. Moim pomysłem było wykorzystanie utworów, które mogłyby zgłębić granicę tego fortepianu. Tak więc skomponowałem parę dzieł specjalnie dla 102-klawiszowego fortepianu, z jak największą dynamiką ekspresji, a później, ze względu na przyszły projekt Stuarta, skomponowałem pierwszy utwór na 108-klawiszowy fortepian, od „c” basowego do „b” w wysokim rejestrze, co jest praktycznym limitem dla tego instrumentu.

Jakie są twoje najbliższe plany koncertowe i nagraniowe?

Projekt obejmujący wszystkie dzieła Tausiga będzie się składał z około 13 płyt CD. Jednocześnie zajmuję się również innymi projektami, dotyczącymi między innymi takich twórców, jak Stradal, Reubke, Brazilio, Itiberê, Carlos Gomes, Barrozo Netto, Godowski, Francesco Pollini, Isidor Philip, Ansorgo, d’Albert. Mam w zanadru również gigantyczną kolekcję brazylijskich sonat. Planuję również w końcu nagrać płyty z moimi ulubionymi dziełami ze standardowego repertuaru.

Mam własne kompozycje i transkrypcje, no i najpewniej odkryję dużo więcej w przyszłości.

Znajdujesz czas, by poza muzyką mieć jeszcze jakieś pasje, hobby?

Ciągle interesują mnie najstarsze języki świata, m.in. fenicki, aramejski, języki semickie, sumeryjski. Jako hobby traktuję naukę aramejskiego, języka właściwie martwego, który pomaga mi w skomponowaniu pierwszej opery, ponieważ motywem przewodnim

Uwielbiam również czytać literaturę klasyczną. Kocham obrazy, rzeźby, balet, teatr i wszystko, co jest związane ze sztuką wysokiej jakości. Największym moim hobby jest cisza i z tej ciszy wywodzi się ta filozofia, która jest dużą częścią mnie.



Artur Cimirro
fot. Jo Roberts

jest życie Chrystusa, a według naukowców aramejski był jego językiem.

Interesują mnie również badania wszechświata, przeprowadzane przez ESA i NASA – teorie spiskowe i UFO już mniej.

Dziękuję za rozmowę i życzę powodzenia w realizacji twoich, niezwykle pasjonujących, projektów.☺

Adam Szerszeń
fot. Archiwum Artysty

Adam Szerszeń – baryton szlachetny

Jacek Chodorowski

Od września 2015 r. stałym solistą Opery Krakowskiej został wybitny polski śpiewak współczesny, baryton, Adam Szerszeń, znany i ceniony już w Krakowie z występów gościnnych. Na scenie tej wystąpił w operach: *Traviata*, *Madama Butterfly*, *Straszny dwór*, *Carmen*, *Baron cygański* i *Cyganeria*. Krakowska Opera wzbogaciła się więc o artystę wybitnego, posiadającego już obszerny repertuar i będącego u szczytu swoich możliwości wykonawczych. Przybliżmy zatem sylwetkę artystyczną tego śpiewaka i prześledźmy jego dotychczasową karierę.

Adam Szerszeń pochodzi ze Śląska, urodził się w Katowicach, wychował zaś w Sosnowcu. Tam też rozpoczął naukę śpiewu i występy estradowe. W Sosnowcu ukończył średnią szkołę muzyczną, w Katowicach został absolwentem tamtejszej Akademii Muzycznej (w 2002 r. dyplom z wyróżnieniem w kl. prof. Michaliny Growiec). Już podczas studiów był członkiem Zespołu Camerata Silesia, a w latach 1995–1998 należał do chóru Filharmonii Śląskiej. W tych właśnie zespołach jego nieprzeciętne warunki wo-

kalne usłyszała prof. Henryka Januszewska i za jej namową podjął dalszą naukę, zwinioną dyplomem Akademii Muzycznej. Przypominając jego występy estradowe należy wymienić: koncerty na Warszawskiej Jesieni, koncert na otwarcie polskiego pawilonu na EXPO w Hanowerze (2000), Festiwal „Anima Mundi” w Pizie (2001). Uczestniczył także w licznych konkursach wokalnych m.in. im. Różyckiego w Gliwicach (1998), Polskiej Muzyki Wokalnej w Katowicach (1999), Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie (1999), Towarzystwa Moniuszkowskiego w Dusznikach (2000), Muzyki Kameralnej w Łodzi (2001). Z każdego z tych konkursów przywoził nagrody i wyróżnienia. W tym okresie był również dwukrotnym stypendystą Ministra Kultury oraz Fundacji im. Kołłątaja. W zespole Camerata Silesia występował do 2002 r., a więc do swojego występu na scenie Opery Śląskiej (partia Miecznika w *Strasznym dworze* Moniuszki). Występ (w ramach spektaklu dyplomowego) był na tyle udany, że artysta został zaangażowany do Opery w Bytomiu. Pozostawał w niej jako solista etatowy do roku 2005. W pełni profesjonalny debiut śpiewaka miał miejsce w maju 2002 r.

też w Operze Śląskiej w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego. „Partię tytułową wykonał młody baryton Adam Szerszeń. I był on chyba najlepszy wśród całego grona artystów. Aktorsko dość wyrazisty, pozbawiony nonszalancji, ale wyraźnie dystansujący się od otoczenia... Wokalnie jeszcze świeży, choć już ukazujący urodę głosu...” – to fragment jednej z ówczesnych recenzji (Trubadur nr 24, 2002).

W Operze Śląskiej śpiewał jeszcze w operach: *Carmen*, *Borys Godunow* (partie Rangoniego i Szczekałowa), *Don Carlos*, *Halka*. Ale praktycznie swój repertuar budował w Teatrze Wielkim w Poznaniu, z którym związał się gościnnymi występami od roku 2004, występując w wielu udanych premierach tej Opery. Z poznańskiego okresu pochodzi szereg bardzo dobrych recenzji partii operowych artysty. Wysoko oceniano jego przekonujące aktorstwo i śpiew. „Adam Szerszeń śpiewał Guglielma (*Così fan tutte*) i odniosłem wrażenie, że jego głos predestynuje go do bardzo dziej klasycznego repertuaru – bardzo udany występ, tak pod względem wokalnym,



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

Nowość



Roger Quilter (1877 – 1953)

Five Shakespeare Songs op. 23
Three Shakespeare Songs op. 6
Four Shakespeare Songs op. 30

Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957)

Songs of the Clown op. 29

Gerald Finzi (1901 – 1956)

Let Us Garlands Bring op. 18

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

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

jak w zakresie interpretacji” (Ruch Muzyczny, 15/2007). Ta recenzja jest akurat bardzo trafna do określenia rodzaju głosu, jakim artysta ten dysponuje i umiejscowienia go w wykonywanym repertuarze. Otóż, według mnie, głos Adama Szerszenia mieści się raczej w grupie barytonów lirycznych, które potrafią wykonywać doskonale miejsca liryczne partii, jak i dramatyczne punkty kulminacyjne. Głos taki w nomenklaturze niemieckiej teoretyka wokalisty Rudolfa Kloibera nosi nazwę „baryton rycerski – szlachetny” (Kavalierbariton). Trafność takiej właśnie charakterystyki głosu artysty znajduje pełne potwierdzenie w wykonywanym przez niego repertuarze oraz jego interpretacji. Tak też oceniają go recenzenci, dodając piękno barwy, szeroki wolumen oraz znakomitą aparycję śpiewaka. W roku 2004 Adam Szerszeń w trakcie spektaklu *Andrea Chénier* spotkał się z Plácidem Domingiem. Wielki artysta wysoko ocenił wówczas walory wokalne naszego śpiewaka. W tym samym

ność budowy kreacji wokalo-aktorskiej” (A. Czopek, Nasz Dziennik, 12.10.2000).

W roku 2012 Adam Szerszeń wiąże się stałym kontraktem z Teatrem Wielkim w Łodzi. Na scenie tego Teatru wystąpił w premierze opery Pucciniego *Tosca* (10.2012) i odniósł wielki sukces wokalny i aktorski. Recenzenci prześcigali się w pochwałach: „Adam Szerszeń jako Scarpia, cyniczny i okrutny jest prawdziwym geniuszem zła” (B. Tumilowicz, Przegląd, 25.11.2012), „Siłę głosu doskonale wykorzystał w budowaniu natury bezwzględnej Scarpia” (Express Ilustrowany, 20.05.2013), „Uznanie należy się też Adamowi Szerszeniowi, który świetnie wcielił się w postać odrażającego barona Scarpia” (M. Sasin, Kalejdoskop, 11.2012), „Prym wiódł jednak Adam Szerszeń, który stworzył cudownie odpychającą lubieżną, pozbawioną kręgosłupa moralnego postać Scarpia, przed którym drżał cały Rzym” (M. Śniady, Dziennik Łódzki, 20.05.2013). Podjęcie tej partii, niewątpliwie trudnej wokalnie i aktorsko świadczy jednoznacznie o wielkich możliwościach scenicznych tego śpiewaka. W łódzkim Teatrze Wielkim Szerszeń zaśpiewał w spektaklu wyreżyserowanym przez Krystynę Jandę. Był to jubileuszowy spektakl *Straszego dworu* (60 lat Opery w Łodzi) 17 października 2014 r. Podczas występów w Łodzi artysta najczęściej śpiewał w operach przygotowywanych przez Tadeusza Kozłowskiego (kierownictwo muzyczne) i Waldemara Zawodzińskiego (reżyseria). Etatowym solistą Teatru Wielkiego w Łodzi Szerszeń pozostawał do roku 2015 i na jego scenie wystąpił w 11 premierach.

Na inaugurację swego stałego związku z Operą Krakowską śpiewak wziął udział w krakowskiej premierze *Cyganerii* Pucciniego (10.2015). „Adam Szerszeń urzekał nie tylko pięknym głosem o interesującej barwie, ale też prawdą artystyczną stworzonej przez siebie postaci malarza Marcella” (A. Czopek, Maestro, 2.10.2015).

Sceniczny repertuar artysty obejmuje 27 oper i 4 operetki. Prócz dotychczas wymienionych, śpiewał jeszcze czołowe partie barytonowe w następujących operach: *Eugeniusz Oniegin*, *Ernani*, *Tannhäuser*, *The Fall of House of Usher* (Zagłada domu Uszerów Ph. Glassa), *I due Foscari*, *Aida*, *Dydona i Eneasz*, *Moc przeznaczenia*, *Fidelio*, *Orfeusz i Eurydyka*, *Zamek Księcia Sinobrodego* oraz operetki: *Baron cygański*, *Student żebrak*, *Zemsta nietoperza*, *Księżniczka czardasza*. Jak na 15 lat profesjonalnego śpiewania, to bardzo dużo.

Zainteresowania muzyczne Adama Szerszenia rozciągają się również na koncerty estradowe i recitale pieśniarskie muzyki oratoryjno-kantatowej i sakralnej. W swym repertuarze ma m. in. *IX Symfonię* Beethovena, *Niemieckie Requiem* Brahmsa, *Stworzenie świata* Haydna, *Stabat Mater* Szymanowskiego, *Requiem* Faurégo, *Via Crucis* Liszta, *Missa di Gloria* Pucciniego, *Missa Criolla* Ramireza, *Dzwony* Rachmaninowa. Śpiewa też pieśni i cykle pieśni Mahlera, Brahmsa, Dvořáka, Ravela, Świdra, Bairda.

W roku 2002 rozpoczął pracę pedagogiczną, a w 2004 r. obronił pracę doktorską. Jest adiunktem na Wydziale Wokalo-Aktorskim Akademii Muzycznej w Katowicach. Dla Opery Krakowskiej przygotował partię Wolframa w *Tannhäuserze* Wagnera (premera 9 czerwca 2016 r.)



G. Bizet – *Carmen*
na pierwszym planie Adam Szerszeń
fot. Archiwum Opery Krakowskiej

roku partią Księcia Jeleckiego w *Damie pikowej* udanie zadebiutował Szerszeń w Operze Narodowej w Warszawie. W pamięci melomanów na długo pozostanie też jego kreacja Posy w operze *Don Carlos* Verdiego. Śpiewał z uczuciem, kulturą i bardzo emocjonalnie. Teresa Grabowska tak ocenia interpretację wspomnianego Gerarda z *Andrea Chénier*: „Na szczerze pochwały zasłużył na pewno młody baryton Adam Szerszeń” (Trybuna, 16.03.2004). Interesująco również wykonał partie Renata z *Balu maskowego* i Stankara w *Stiffeliu* Verdiego. Po premierze tej pierwszej napisano „Bardzo dobrze obronił swą rolę i postać Adam Szerszeń” (A. Chylewski, Głos Wielkopolski, 8.10.2007). A po wykonaniu drugiej z tych ról recenzent stwierdził: „Wiele dobrego można napisać o występie Adama Szerszenia w partii Renata. Od kilku lat śledzę z wielką przyjemnością stały rozwój tego młodego artysty, który jak zwykle zaprezentował piękny głos, swobodę jego prowadzenia i umiejęt-

Legendy Polskiej Wokalistyki (57)

Aleksander Teliga

Adam Czopek

Na przełomie XX i XXI w. należał do grona najwyższej cenionych głosów basowych na świecie. Dowodem na to są stałe zaproszenia z najbardziej prestiżowych teatrów, z mediolańską La Scalą, Bayerische Staatsoper w Monachium, Teatro La Fenice w Wenecji, Teatro della Opera di Roma. Teatr Bolszoy w Moskwie czy Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Royal Theatre Dublin. Nie ogranicza jednak swojej artystycznej działalności tylko do Europy, bywa gościem w Teatro Santiago de Chile, Teatro de Bellas Artes w Meksyku, Teatro Colon w Buenos Aires oraz w Montevideo w Urugwaju. Wspaniały głęboki i nośny głos typu basso-cantante o szlachetnej barwie i wyrównanym w każdym rejestrze brzmieniu, a jego nienagane prowadzenie, swoboda emisji i wytrawne aktorstwo oraz wybitna muzykalność wystawiają jak najlepsze świadectwo jego możliwościom artystycznym. Wszystko to razem sprawia, że do jego dyspozycji pozostaje niemal cały wielki repertuar basowy, z czego zresztą korzysta bez większych ograniczeń. „Lubię śpiewać charakterystyczne role, pełne dramatyzmu i wielowymiarowe. Borys, to jest marzenie każdego basa, a Scarpia to możliwość pokazania walorów wokalnych w basowym brzmie-

niu tej roli” – wyznał w jednym z wywiadów. Jest też cenionym wykonawcą partii basowych w dziełach oratoryjnych, ma w repertuarze *IX Symfonię* Beethovena, *Mszę C-dur* Rossiniego, *Requiem d-moll* Mozarta, *Mes-*

słowańskie. Kocha rosyjskie i ukraińskie romanse, które chętnie śpiewa akompaniując sobie na gitarze.

Bywał znakomitym Borysem Godunowem w operze Musorgskiego, tragicznym

Królem Filipem II oraz wyniosłym Inkwizytorem w *Don Carlosie*, Bankiem w *Makbecie*, Ramfisem w *Aidzie* i okrutnym de Silvą w *Ernanim* Verdiego, wyrazistym Dalandem w *Holendrze tułaczku* Wagnera, demonicznym Scarpią w *Tosce* Pucciniego oraz Królem Dodonem w *Złotym Koguciku* Rimskiego-Korsakowa. Po premierze *Don Carlosa* w Bytomiu napisałem „Aleksander Teliga subtelną linią dyskretnego aktorstwa kreślił obraz króla Filipa II. Był jednocześnie władczy i okrutny, ale w zaciszu swojej komnaty okazał się zagubionym samotnym człowiekiem zdanym na łaskę Inkwizytora. Krecja podparta wieloma odcieniami wokalne ekspresji, pozwoliła mu stworzyć przejmującą obraz swojego bohatera. Piękna, zaśpiewana z dużą kulturą krecja, ujmująca dodatkowo stylowym prowadzeniem frazy!” (*Muzyka21* nr 8 z 2011 r.). Z równym powodzeniem wykonuje rolę ogarniętego żądzą pie-



Aleksander Teliga jako Escamillo w *Carmen* TM Roma, 1996 r. fot. I. Sobieszczuk

sa *da Requiem* Verdiego, *Te Deum* i *Stabat Mater* Dworzaka oraz *Jutrznę* Pendereckiego. Chętnie też sięga po pieśni, szczególnie

niązda Don Basillio, przekupnego intryganta w *Cyryliku sewilskim* Rossiniego, zatroskanego losem córki Wodnika w *Rusalcie* Dwo-

rzaka, zadłużonego Generała w *Graczu* Prokofiewa, czy okrutnego di Lunę w *Trubadurze* Verdiego. W każdą z tych partii wkłada serce, pełnię emocji i świetnie opracowanej ekspresji w rozległej skali uczuć. Ostatnimi laty najczęściej wciela się w postać brutalnego Borisa Tymofiejewicza w *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Szostakowicza. Śpiewał tę rolę w serii przedstawień w Poznaniu Moskwie, Santiago de Chile, Kopenhadze i Monte Carlo. Jednak najczęściej śpiewał swojego ukochanego Zachariasza w *Nabucco* Verdiego, z którym objeździł nie tylko europejskie sceny. Oklaskiwano go w tej roli w Monachium, Bielefeld, Bytomiu, Łodzi, Tallinie, Warszawie, Łodzi, Festiwalu w St. Margarethen, Dortmundzie.

Urodził się 1959 r. w Mukaczewie na Ukrainie. Ukończył Wydział wokaln-aktorski w konserwatorium we Lwowie w klasie śpiewu Aleksandra Wrabela, dyplom 1983 r. Debiutował dwa lata wcześniej będąc studentem drugiego roku w Operze Lwowskiej partią tytułowego Don Pasquale w operze Donizettiego. W 1989 r. do Lwowa przyjechała Maria Fołtyn szukająca młodych talentów, które mogłyby wystąpić podczas festiwalu w Kudowie Zdroju. Ze wszystkich śpiewaków, których usłyszała na Ukrainie, wybrała tylko jednego, młodego bas-barytona, Aleksandra Teligę. Podczas koncertu galowego w Krynicy usłyszało go trzech dyrektorów polskich oper, którzy od razu złożyli mu oferty pracy. Wybrał Operę Śląską w Bytomiu, bo tutaj gwarantowano również zatrudnienie żony Haliny, pianistki; będzie solistą tej sceny do końca 1994 r., późniejsze występy mają charakter gościnnych. W tym czasie dwukrotnie uhonorowano jego kreacje Złotą Maską, najpierw za Silwę w *Ernanim* (1991), dwa lata później za Mefista w *Fauście* (1993).

Debiutem (3 grudnia 1989 r., jeszcze gościnnie) na bytomskiej scenie był Zachariasz w *Nabucco*, którego partia stała się z czasem jedną ze sztandarowych jego ról i przysporzyła mu uznanie krytyków i publiczności. Etatowym solistą opery Śląskiej w Bytomiu został kilka miesięcy później od 1 kwietnia stając się niejako z marszu ulubieńcem bytomskiej publiczności. Pierwszą jego etatową premierą był *Ernani* Verdiego z pamiętną kreacją de Silvy (27 października 1990 r.). Pół roku później (22 czerwca 1991 r.) śpiewał Mefista w premierze *Fausta* Gounoda odnosząc kolejny głośny sukces. Do obu wspomnianych już partii szybko dołożył di Lunę w *Trubadurze* (18 grudnia 1993 r.), Sparafucille w *Rigoletcie* Verdiego, Escamillo w *Car-*

men, a z czasem Króla Filipa w *Don Carlo* sie, Scarpię w *Tosce*. Z zespołem Opery Bytomskiej wystąpił też pierwszy raz za granicą, było to w lutym 1991 r. podczas gościnnych występów teatru w Holandii i Belgii, śpiewał wówczas partię Sparafucille w *Rigoletcie*. W 1998 r. przeżył z żoną chwilę wyjątkowego szczęścia; po kilkuletnich staraniach otrzymali wreszcie polskie obywatelstwo, co pozwoliło im w pełni korzystać z przywilejów wizowo-paszportowych, z którymi przez trzy lata miał pan Aleksander sporo kłopotów. Teraz już bez przeszkód mógł wędrować po świecie z roku na rok rozbudowując repertuar i wykaz teatrów, w których wystąpił. W podobny sposób wydłuża się lista dyrygentów, pod batutami których śpiewał. Dotychczas byli to Władimir Jurowski, Jurij Temirkanow, Carlo Montanaro, Daniele Gatti, Daniel Barenboim, Kazushi Ono, Aleksander Anisimow, Aleksander Sołowiew.

Z bytomskiej sceny rozpoczęła się jego wędrownica po świecie. Najpierw, od początku lat dziewięćdziesiątych, kilkuletnia współpraca z wiedeńską Kammeroper, w której śpiewał między innymi Leporella i Komandora w *Don Giovannim* oraz Sarastra w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Później na kilka lat przenosi się na sceny niemieckie m.in. Lipsk, gdzie śpiewa Banka w *Makbecie* (1999), później Bielefeld, Monachium, Dortmund, a w 2008 r. debiutuje w Staatsoper Unter den Linden w Berlinie jako Generał w *Graczu* Prokofiewa pod batutą Daniela Barenboima. Początek XXI w. to prawdziwy wysyp występów tylko w 2001 r. oklaskiwano go w Madrycie, Dublinie, Bolonii. W 2005 r. staje pierwszy raz na scenie mediolańskiej La Scali. Pierwszą rolę, którą zaśpiewał na tej legendarnej scenie był Surin w *Damie pikowej* Czajkowskiego, z czasem okaże się, że będzie często się tutaj pojawiał, w sumie zaśpiewa 44 przedstawienia. W 2011 r. wystąpił po raz pierwszy na scenie moskiewskiego Bolszoi. Współpracę z tym teatrem rozpoczął od występów w *Złotym Koguciku*, drugie dzieło w jakim go oklaskiwano to *Holender tułacz*. Bywał też gościem wielu zagranicznych festiwali; Carcasone (Francja), Lublana (Słowacja), Praha (Czechy), Konstanta (Rumunia), Kazań (Rosja), Wexford (Irlandia), „Mozart in Schönbrunn” w Wiedniu i Linzu (Austria) oraz Sankt Margarethen (Austria). Bywał również częstym gościem włoskich scen operowych, oprócz wspomnianej La Scali oklaskiwano go w La Roncole (1991 r., Silva w *Ernanim*), Arena di Verona (1997, Ramfis w *Aidzie*), Bolonii (2001 r., Pisarz w *Nocy majowej*) oraz Surin w *Damie pikowej* (2002), Teatro La Fe-

nice w Wenecji (2000 r., Gość z krainy Wikingów w *Sadku*). Oczywiście bywał wielokrotnie zapraszany na polskie festiwale muzyczne w Busku Zdroju, Krynicy Zdroju, Łańcucie, Sanoku, Kudowie Zdroju.

Równoległe przez te wszystkie lata występuje gościnnie na polskich scenach. W Teatrze Wielkim w Łodzi pojawiał się już w kwietniu 1992 r. jako Akebar w *Parii* Moniuszki. Później występował w *Annie Bolenie* – Henryk VIII, *Cyruliku sewilskim* – Don Basilio, *Czarodziejskim flecie* – Sarastro. Operze Śląskiej (*Don Carlos* – Filip II, *Tosca* – Scarpia, *Carmen* – Escamillo), Teatrze Wielkim w Poznaniu (*Borys Godunow* – rola tytułowa, *Lady Makbet Mceńskiego Powiatu* – Borys, *Eugeniusz Oniegin* – Gremin), Operze Krakowskiej (*Halka* – Stolnik). Ważnym okresem w jego artystycznym życiorysie były lata 1994–1998 kiedy współpracował z kierowanym przez Bogusława Kaczyńskiego teatrem Roma w Warszawie. To na jego scenie łączył operę z operetką. Był cenionym Escamillem w *Carmen*, zabawnym Żupanem w *Baronie cygańskim*, bywał też częstym gościem organizowanych przez Bogusława Kaczyńskiego koncertów. Oczywiście nie zabrakło w jego artystycznych dokonaniach występów w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie, gdzie debiutował w 1992 r. jako Zaccaria w *Nabucco* Verdiego. Kolejne jego kreacje to Gurnemanz w *Parzifalu* Wagnera (1993), Dikoj w *Katii Kabanowej* Janaczka (2010), Daland w *Holendrze tułacz* Wagnera (2012), Skołuba w *Straszonym dworze* Moniuszki (2105).

W jego bogatym repertuarze nie brakuje też basowych partii w dziełach oratoryjnych; *IX Symfonia d-moll* Beethovena, *Requiem* Mozarta i Verdiego, *Pasja wg św. Jana* Bacha, *Stabat Mater* Rossiniego oraz Dworzaka, *Jutrznia* Pendereckiego. Nie brakuje również w jego repertuarze pieśni, głównie kompozytorów rosyjskich i ukraińskich. W 1994 r., po jednym z jego recitali w Filharmonii Narodowej, Józef Kański napisał „... jego piękny głos o pysznej, ciemnej barwie triumfował zwłaszcza w takich pięknych pieśniach jak *Błogostawione bądzcie lasy*, *W balowym rozgwarze* oraz efektownej *Serenadzie don Juana* (Ruch Muzyczny).

W 2003 r. najpierw obronił przewód doktorski, dwa lata później, wspólnie z żoną otworzyli pierwszą w Polsce Prywatną Szkołę Operową „Fabryka Gwiazd”. Od 2006 r. wspólnie z żoną Haliną prowadzą Europejski Festiwal Muzyczny „Gloria” w Supraślu, przeniesiony w 2015 r. do Białegostoku. 📧

Bel canto & bella carriera

ze światowej sławy barytonem Arturem Rucińskim rozmawia Agnieszka Okońska

Artur Ruciński
fot. Andrzej Świetlik

Bardzo dziękuję, że zgodził się pan na rozmowę i to jeszcze na półtorej godziny przed spektaklem z pana udziałem! Chciałabym porozmawiać z panem przy okazji pańskich występów w roli Henryka w Królewskiej Operze Covent Garden (Łucja z Lammermooru Gaetana Donizettiego w reż. Katie Mitchell i z Aleksandrą Kurzak w tytułowej roli).

Cała przyjemność po mojej stronie.

Myślałam, że śpiewacy w dniu swoich występów bardzo oszczędzają głos, np. nie mówią przez pół dnia.

Nie, ja mam taki zwyczaj, że jeżeli takiego dnia czuję się dobrze, a teraz czuję się fantastycznie, to nie mam żadnych ograniczeń – ani jeśli chodzi o spotkanie się przed spektaklem, ani o mówienie, czy jedzenie czegoś lub niejedzenie – nie mam tu żadnej specjalnej praktyki.

Czy ta produkcja Łucji, która okazała się nie aż tak szokująca, jak zapowiadano (krew, seks, dopisane do libretta sceny itd.) jednak czymś pana zaskoczyła?

Przyjechałem dwa dni przed swoimi próbami i poszedłem na ostatni spektakl z poprzednią obsadą. Chciałem zobaczyć, co nas czeka i muszę powiedzieć, że bardzo dobrze się bawiłem. Nie byłem zaskoczony ilością krwi, czy obscenicznością, wręcz przeciw-

nie – wydaje mi się, że spektakl mieści się w tradycyjnych ramach, jeśli chodzi o kostiumy i całą inscenizację. Jest natomiast parę zaskakujących rzeczy. Chodzi przede wszystkim o scenę morderstwa Artura, którego dokonuje w noc poślubną Łucja razem ze swoją służącą Alisą. Było to tak zabawne, że ja, tak jak i cała widownia, zareagowałem śmiechem. Jest to tym bardziej niefortunnie zaaranżowane, że równocześnie obok na scenie ma miejsce bardzo ważny dramatycznie duet Edgara i Henryka (postaci granej przeze mnie), kiedy obaj panowie wyzywają się na pojedynek. Razem z Olą Kurzak zwróciliśmy uwagę reżyserce, że nie może tak być, by w scenie, gdy mordowany jest Artur, publiczność reagowała salwą śmiechu. Zasugerowaliśmy zmiany, które poskutkowały już na naszym drugim spektaklu. Podczas pierwszego przedstawienia jeszcze nie – była znów eksplozja śmiechu w tej scenie, ale na szczęście reżyserię zmieniono na tyle, że przestało to być groteską.

Niezależnie od tego, jak pan ocenia tę produkcję?

Cała inscenizacja jest interesująca. Jedyne uwagi jakie mam, to zbyt wiele momentów, kiedy na scenie jednocześnie dzieje się za dużo. Jest to rozpraszające dla publiczności, która nie wie do końca, którą scenę powinna obserwować – czy to, o czym się śpie-

wa, czy to, co dzieje się równocześnie obok. Sam pomysł jest bardzo dobry na początku, kiedy mamy wprowadzenie do całej opery, natomiast później utrudnia odbiór akcji.

Muszę powiedzieć, że przede wszystkim udało się dyrekcji teatru zgromadzić świetny skład wykonawców. Jak zawsze, wspaniale prezentuje się Ola Kurzak, a Łucja jest jedną z jej koronnych ról. Jest też bardzo dobry tenor Stephen Costello, grający Edgara. Mam przyjemność, już nie po raz pierwszy w życiu, śpiewać partię Henryka i za każdym razem sprawia mi ona wielką przyjemność, a odbiór mojej postaci przez tutejszą publiczność jest bardzo dobry. Nad całością czuwa fantastyczny dyrygent Daniel Oren, z którym też już wcześniej współpracowałem i będę jeszcze śpiewać w tym roku – w Arena di Verona, w *Trubadurze*, a w przyszłym, mam nadzieję, spotkamy się przy produkcji *Don Giovanniego* w Izraelu. Spektakl *Łucji* z pewnością jest wart obejrzenia, choćby ze względu na obsadę i warstwę muzyczną, a jeśli chodzi o szokowanie, to myślę, że był to raczej zabieg mający na celu zwrócenie uwagi na tę produkcję, bo nie ma tu nic aż tak szokującego i skandalizującego, jak na początku mogłoby się wydawać.

Wspomniał pan o swym dużym doświadczeniu związanym z tą rolą. Czy należy ona do pana ulubionych?

Jest to jedna z moich sztandarowych ról, często ją wykonuję i już niedługo znów będę śpiewał – w Paryżu, w *Opéra Bastille*, potem w Tokio, następnie w Monte Carlo. Trwają jeszcze rozmowy o kilku innych miejscach. To postać bardzo interesująca, nie tylko ze względów muzycznych, bo jest to oczywiście bel canto, ale też ze względu na charakter postaci Henryka jako człowieka, który z jednej strony bardzo kocha swoją rodzinę, ale dla władzy, dla odzyskania dóbr rodzinnych, jest w stanie zrobić wiele, poświęcić wręcz swoją siostrę i jej prawdziwą miłość. Jest to więc człowiek, który myśli przede wszystkim o tym, by nazwisko i wpływy rodziny były silne i gotów jest dla tego wiele poświęcić, jednak w gruncie rzeczy to dobry człowiek. Kiedy na koniec widzi rozpacz Łucji, jej tragedię, rozumie, że popełnił błąd, że skrzywdził swoją siostrę. Odzywa się w nim sumienie. W rezultacie Henryk prosi Boga o wybaczenie, a także, by Bóg ulitował się też nad samą Łucją, która popadła w obłęd i została, razem z Edgarem, ofiarą jego knowań.

Czy potrafi pan utożsamiać się z taką postacią? I czy tego rodzaju podejście do roli jest dla pana w ogóle ważne?

Zawsze bardzo się cieszę, kiedy mogę wykonywać złożone partie. Wcielać się nie tylko we wspaniałych bohaterów lub jednoznacznie dobrych, czy złych ludzi, ale w postaci, które zawierają w sobie wiele różnych emocji i cech charakteru. Chodzi tu więc o próbę odnalezienia czegoś więcej, a nie tylko o to, by stanąć i pięknie zaśpiewać arię. A jeśli do tego jest możliwość pracy z takim dyrygentem, jak Daniel Oren, który pozwala w sztuce bel canto pokazać całą wirtuozerię i nie narzuca ograniczeń, to mam jeszcze większą przyjemność, bo daje mi możliwość pokazania całego wachlarza umiejętności wokalnych.

Bel canto pomaga w przekazie emocjonalnym?

Oczywiście, jak najbardziej. Wszystkie emocje możemy pokazać głosem, a jeśli dochodzi jeszcze inscenizacja, która umożliwia zbudowanie postaci z krwi i kości, a nie wymusza odgrywania jakiejś wymyślonej roli, której sceniczna obecność opiera się tylko na staniu i pięknym śpiewie, to tylko może być jeszcze bardziej pomocne. Mamy wtedy możliwość pokazania swoich aktorskich umiejętności, a przez to różnych cech charakteru postaci, co zawsze jest

ciekawe i sprawia nam, śpiewakom, wielką przyjemność.

Czy dodaje pan do bel canto własne ozdobniki?

Jeżeli istnieje jakaś tradycja, która pozwala np. na dodawanie wysokich dźwięków w końcowych fragmentach arii i nie dzieje się to wbrew dramaturgii, a nasz głos na to pozwala, to oczywiście takie rzeczy robimy. Sztuka bel canto polega przecież na tym, by pokazać wirtuozerię i piękno śpiewu. I nie muszę nad tym specjalnie pracować, ponieważ pewne frazy śpiewałem już tyle razy w swoim życiu, że wiem, kiedy mogę

to zrobić lub kiedy dyrygent na to pozwala. Jest to coś, co mam już w sobie zakodowane i wiem doskonale, kiedy mogę sobie pozwolić, aby dodać coś od siebie.

Jak wygląda pana przygotowanie do roli? Czy dużo pan o niej myśli, czyta, czy też czerpie z własnego wnętrza?

Bardzo poważnie podchodzę do przygotowania każdej roli. Niektóre śpiewam od niedawna, bo chciałem poczekać do chwili, gdy będę czuł, że do nich dojrzałem – nie tylko głosowo, ale i emocjonalnie. Dopiero w zeszłym roku, na przykład, zadebiutowałem jako Don Giovanni (w Paryżu), bo wiedziałem, że jestem już gotowy, by wykonać tę partię na najwyższym poziomie – i wokalnie, i aktorsko. Odbiór był taki, że pytano mnie, ile to już razy w życiu zaśpiewałem.

Wracając do meritum pani pytania – jeśli jest dostępna książka, na podstawie której powstało libretto lub gdy pracuję nad postacią historyczną, to staram się dowiedzieć jak najwięcej na ten temat – w jakich czasach żyła, jakie były koleje jej losu itd., po to, by jak najwiarygodniej ją pokazać. W naszych czasach musimy być nie tylko śpiewakami, ale też wybitnymi aktorami. Pomijam sprawność fizyczną, która jest czymś oczywistym, bo my wszyscy – śpiewacy operowi – jesteśmy wyczynowcami. Może się wydawać, że gdy śpiewamy i uśmiechamy się, to jest to łatwe i lekkie. Tymczasem to jest ciężka praca fizyczna. Z kolei samo uczenie się partii, zwłaszcza gdy pochodzi ona z mojego ulubionego repertuaru (oper Verdiego, czy z repertuaru bel canto), to potrzebuję dwa, maksymalnie trzy tygodnie, a potem zostaje praca na scenie – z reżyserem, z dyrygentem, czasem z korepetytorem, jeżeli jest to opera w języku, którego nie znam, np. francuskim, czy niemieckim. Natomiast, jeśli chodzi o repertuar włoski, czy rosyjski i oczywiście polski, to takie partie przygotowuję sam.

A czy to pomaga, kiedy występuje się ze znanymi już sobie współwykonawcami – jak w przypadku tej inscenizacji Łucji, gdy znał się pan już z Aleksandrą Kurzak, czy Stephenem Costello z wcześniejszych występów?

Tak! Łączą nas oczywiście kontakty na stopie towarzyskiej i zawsze jest miło, gdy spotykamy się na scenie. Prywatnie byłoby to trudne, bo jesteśmy bardzo zajęci, a nasze kariery powodują, że bywamy w różnych stronach świata. Dlatego zawsze jest



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

to wielka przyjemność spotkać się na scenie. Zwłaszcza z Polakiem, czy w tym przypadku z Polką – Olą Kurzak. Ze Stephenem mieliśmy już okazję śpiewać w *Cyganerii* w Los Angeles i w *Traviacie* w Covent Garden, a z Olą śpiewaliśmy już razem w *Łucji* w Warszawie i podczas różnych koncertów.

Czy to obecne doświadczenie jest łatwiejsze, czy trudniejsze od pańskiego debiutu w Covent Garden, gdy przyjechał pan na nagłe zastępstwo w roli Germonta w *Traviacie*?

Na pewno jestem o wiele spokojniejszy. Śpiewałem niedawno na tej scenie Oniegina, a teraz występuję w *Łucji*. Mając za sobą cykl prób, w normalnym trybie przygotowałem tę produkcję. Tamto wydarzenie było dla mnie niesamowite, ponieważ – jak pani wspomniała – zastępowałem nagle chorego kolegę. W piątek we Frankfurcie śpiewałem Forda w *Falstaffie*, a w sobotę Germonta w Covent Garden. Jest to jedno z takich przeżyć, którego nie zapomnę, ponieważ zostałem fantastycznie przyjęty przez publiczność i krytykę. Miałem na koniec owację na stojąco, a po arii *Di Provenza, il mar, il suol* rozległy się wielkie okrzyki entuzjazmu. Do dziś pamiętam to wielkie wzruszenie, a takiego przyjęcia w Covent Garden życzyłbym każdemu śpiewakowi.

Jako Germont wykonywał pan postać trochę podobną do Henryka. Obaj stają na drodze miłości bliskich sobie osób.

Zgadza się, lecz w przypadku Germonta jest jednak duża różnica i nie tylko jeśli chodzi o wiek, bo jest ojcem, który chce uchronić syna przed błędami młodości, przed miłością do kurtyzany. Henryk natomiast posuwa się do knucia i poświęcenia własnej siostry, by osiągnąć swoje cele. Ashton jest na pewno o wiele czarniejszym charakterem.

Czy w przypadku czarnych charakterów stara się pan pokazać choć trochę ukrytego w nich dobra?

Staram się, jeżeli ono jest. Śpiewałem postać, która od początku do końca była zła, czyli Francesco w *Zbójcach* Verdiego w inscenizacji Gabriele Lavi. Nie było ani cienia dobra w tej postaci. Żadnego. Był gotowy zamordować wszystkich po kolei (ojca, matkę, brata), by osiągnąć swój cel. Na koniec dopada go ołęd – gdy mury jego zamku atakowane są przez tytułowych zbójców,

na czele których stoi jego brat. Jak widzimy, wszystko zależy od danej postaci, ale zawsze staram się ją na tyle zgłębić, by było to ciekawe dla publiczności.

Która z *Łucji*, z pańskim udziałem, była dla pana najbardziej satysfakcjonująca?

zawsze były komplety, bo publiczność przychodziła na śpiewaków, na piękno tej opery i z ciekawości, by przekonać się, co reżyserka tej inscenizacji wymyśliła. Śpiewałem w niej z Piotrem Beczałą i było bardzo miło spotkać się z przyjacielem na scenie, natomiast sama inscenizacja była naprawdę nie-

Artur Ruciński
fot. Andrzej Świątek



Z mojego punktu widzenia najbardziej interesująca (tutaj panią zaskoczę) była inscenizacja warszawska, Michała Znanieckiego. Z kolei te, w których śpiewałem w Niemczech, np. w Hamburgu, były niedorzeczne. Ta hamburska była po prostu bezsensowna. Każdy chciał ją jednak zobaczyć i na widowni

ciekawa. Reżyserka odpłynęła swoją interpretacją gdzieś daleko w kosmos, w chmury.

Zdarzyło się panu odmówić udziału w jakiejś inscenizacji?

Nie. Dlatego, że za to, co oglądamy na scenie, odpowiedzialność ponosi reżyser.

I jeśli nie wymaga się ode mnie, bym robił coś wbrew sztuce śpiewu, czyli mój śpiew dociera do publiczności, to nie mogę odpowiadać za to, jaka jest wizja całości. My, śpiewacy, jesteśmy niejako tworzywem, w którym rzeźbi reżyser. Brałem udział w różnych inscenizacjach współczesnych, ale nie było nigdy takiej sytuacji, żeby było coś skandalizującego, czy coś wbrew mnie – tak, bym musiał odmawiać.

A dlaczego warszawską *Łucję* wspomina pan najlepiej?

Tutaj i strona wizualna, i relacje między postaciami były bardzo czyste, dobrze ułożone, i nie było tam nic wbrew sztuce operowej, wokalne. Był to po prostu interesujący spektakl, który bardzo podobał się publiczności.

Skoro wkłada pan tak wiele emocji i wysiłku fizycznego w swoją pracę, to potrafi pan po zejściu ze sceny od razu się od niej odciąć, powrócić do normalnej rzeczywistości?

Adrenalina utrzymuje się jeszcze przez wiele godzin. Spotykamy się po spektaklu z przyjaciółmi, z rodziną, idziemy na kolację i wtedy te emocje zaczynają pomału opadać. To jest po prostu moja praca, tak więc po kilku godzinach, gdy adrenalina już opada, zasypiam spokojnie i wracam do normalnego życia. Zresztą taka jest natura naszego zawodu – ten blichtr, to uwielbienie publiczności są bardzo miłe, ale później, zwłaszcza gdy jesteśmy na innym kontynencie, bez rodzin, bez przyjaciół, wracamy do pokoju w hotelu, czy wynajętego mieszkania – do normalnego życia. To wszystko jest dla mnie naturalne: to jest scena, a to jest życie – dwa różne światy.

Oprócz wokalnego, ma pan też wykształcenie instrumentalne.

To chyba za dużo powiedziane. Może raczej: doświadczenie z różnymi instrumentami.

Np. obój.

Tak, w liceum.

Przypuszczam, że to jest bardzo pomocne w pańskiej pracy.

Jak najbardziej. Gra na różnych instrumentach, a po drodze także doświadczenia baletowe, i inne, jakie wyniosłem z domu (cała moja rodzina związana jest ze sztuką, tj. rodzice i siostra), okazały się bardzo przydatne, kiedy zostałem śpiewakiem operowym. Najpierw w szkole podstawowej gra

na skrzypcach wystrzyła mi słuch i nauczyłem się zapisu nutowego; później, w szkole baletowej – plastyczności ciała, a obój wzmocnił mój oddech, który jest podstawą w śpiewie operowym. Kto świetnie panuje nad oddechem, może zrobić z głosem wiele wyjątkowych rzeczy.

Jak by pan określił obecny etap swojej kariery?

Jestem bardzo zadowolony. Śpiewam we wszystkich najważniejszych teatrach na świecie. W tym roku udało mi się zadebiutować w Metropolitan Opera, z którą podpisałem już trzy kolejne kontrakty na sezon 2019/20. W sumie 16 spektakli. Przygotowuję się do następnych występów w Covent Garden, w La Scali, w największych i najważniejszych teatrach operowych na świecie. Przychodzą następne propozycje, także nowych ról. Są wśród nich takie, które zaśpiewam dopiero w dalszej przyszłości. Teraz ich jeszcze nie przyjmuję, bo chcę do nich odpowiednio dojrzeć. Mogę powiedzieć zatem, że karierę mam bardzo udaną, co potwierdza kalendarz zapelniony na cztery lata.

A na które role pan czeka?

Ja nie czekam. Po prostu wiem, że zaśpiewam takie role, jak Rigoletto, czy Simone Boccanegra za jakieś 5-6 lat, gdy będę na to gotowy. W tej chwili mogę zaśpiewać właściwie każdą rolę, ale jeszcze nie każdą chcę. Rolę przyjmuję tylko wtedy, gdy wiem, że wykonam ją na najwyższym poziomie.

Co jest dla pana najbardziej satysfakcjonujące w pracy śpiewaka, abstrahując od konkretnych ról, czy inscenizacji?

Najbardziej satysfakcjonujący jest fakt, że robię to, co kocham. A jeśli ktoś może w pracy realizować swoją pasję, to nie można być większym szczęściarzem. Dzielenie się z ludźmi emocjami, dzielenie się talentem, który dostałem od Pana Boga – to daje wielką satysfakcję. Jeśli jednocześnie to, co robię podoba się publiczności, to najskuteczniej motywuje do dalszego działania. Cieszę się też, że (w miarę możliwości) często mogę być z moją rodziną, pokazywać mojemu małemu synowi świat, który jest otwarty, który ma już coraz mniej granic, mimo różnych zagrożeń, które wszędzie czyhają we współczesnym świecie. Dużą radość daje też poznawanie ludzi, innych artystów. To jest coś wspaniałego. Czuję się i spełniony, i szczęśliwy.

Takie życie ma jednak i swoje trudności.

Ależ oczywiście! Każdy medal ma dwie strony. Przede wszystkim wielkie wyrzeczenia związane z rozstaniem z rodziną. Dla mnie to jest najcięższe i dlatego staram się utrzymać równowagę między karierą a normalnym życiem. W tej chwili nie przyjmuję już wszystkich propozycji. Jeśli czuję, że mój syn bardzo za mną tęskni i cierpi z tego powodu, że nie może do mnie przyjechać (bo choć jest jeszcze małym chłopcem, też ma ważne wydarzenia w swoim życiu – teraz w przedszkolu, a za chwilę w szkole), to odmawiam pewnych rzeczy, po to, aby być razem z nim, z moją żoną, z moimi bliskimi. Oni są dla mnie najważniejsi, a kariera jest bardzo pięknym i ważnym dodatkiem, ale tylko dodatkiem do prawdziwego życia. Zawsze to podkreślam – na pierwszym miejscu jest dla mnie rodzina. Właśnie są tutaj ze mną i będą mnie dzisiaj okłaskiwać, z czego bardzo się cieszę.

Jakie były najpiękniejsze momenty w pana dotychczasowej karierze?

Pamiętam chwile, które były dla mnie przełomowe, bardzo ważne i piękne. Taki był na pewno mój debiut w Berlińskiej Staatsoper pod batutą Daniela Barenboima w 2009 r., kiedy zaczynałem międzynarodową karierę. Śpiewałem wtedy Oniegina, obok Rolanda Villazóna i René Pape. Następnym takim momentem było nagłe zastępstwo w Covent Garden i chwilę później w Salzburgu, gdzie śpiewałem za Plácido Domingo. Przyjęto mnie fantastycznie – długie brawa po arii i na koniec owacja na stojąco. Świetnie odebrano także mój debiut w La Scali, gdzie kreowałem rolę Paola Albaniego w operze *Simone Boccanegra*, a tytułową postać śpiewał Plácido Domingo. Dyrygował Daniel Barenboim. Przyjęcie krytyki i publiczności było wspaniałe, z czego wynikły kolejne zaproszenia. Podobnie było z debiutem w Metropolitan Opera, bo już dawno nie zdarzyło się (wiem to od mojego managera Gianluki Machedy), że po pierwszym występie ktoś otrzymał trzy następne kontrakty. To są właśnie te piękne chwile, kiedy nie tylko publiczność pokazuje swą aprobatę, ale i człowiek czuje się spełniony.

Życzę panu, by tych momentów było jak najwięcej i by to skutkowało w kontraktach na długie lata.

Bardzo dziękuję. 🍷

Jacek Kaspszyk dyrygent zabiegany



Maria Wilczek-Krupa

Jest człowiekiem zabieganym, żyje w nieustannym ruchu. Muzyce poświęca cały zawodowy i prywatny czas, z wyjątkiem krótkich chwil relaksu spędzanych na grze w tenisa. Mieszka w Londynie i w Warszawie, ale w swoich domach bywa rzadkim gościem. Częściej sypia w hotelach, bo taki jest los dyrygenta. W pracy najwyższej ceni wspólne muzykowanie – nie pod przymusem ani pod presją, ale na zasadzie czystego partnerstwa.

Jacek Kaspszyk nie lubi powracać w rozmowach do czasów dzieciństwa, bo – jak twierdzi – „nie należy do osób, które uwielbiają rozprawić o sobie i swojej rodzinie, a potem dorabiać do tego teorie”. Wystarczy, że w jego biogramie pojawi się adnotacja, że urodził się 10 sierpnia 1952 r. w Białej Podlaskiej, a do szkoły muzycznej rodzice zapisali go w Lublinie. Z wczesnych lat dziecięcych szczególnie zapamiętał jedno wydarzenie: pierwszą wizytę w operze. Z mamą.

JACKA KASPSZYKA POGLĄDY NA DYRYGOWANIE

Nigdy nie marzyłem o tym, żeby kimś dowodzić, nad kimś panować, komuś coś narzucać. Stojąc przed orkiestrą trzeba mieć świadomość, że to jednak oni grają i to przez ich talent, wyobraźnię i umiejętności dzieje się w muzyce to, co się dzieje.

Jacek Kaspszyk

NIE BĘDĘ STRAŻAKIEM, BĘDĘ DYRYGENTEM

Miał wtedy zaledwie pięć lat. Mama zabrała go na *Traviatę* Verdiego, a on przez cały spektakl wpatrywał się w jedną osobę – w dyrygenta. „Zafascynowało mnie wszystko, co robił, sam nie wiem, dlaczego. Może dlatego, że koncentrował na sobie całą muzykę? Od tamtego czasu chciałem być częścią kreowania tej muzyki, dzielenia się z innymi rezultatem, swoimi spostrzeżeniami, które mnie nachodzą” – opowiadał po latach.

Miał zatem to szczęście, że już jako młody chłopak wiedział, kim chce być, i że szcze-

gólne miejsce w jego życiu zajmie właśnie opera, a nie policyjna czapka albo wóz strażacki, jak zapowiadało wielu jego kolegów z podwórka. Po tamtym pamiętnym spektaklu był w teatrze regularnie, wisząc nad kanałem i wpatrując się w orkiestrę, zamiast spokojnie siedzieć z mamą w łoży. Po pewnym czasie dyrygent Zdzisław Górczyński pozwolił mu usiąść obok siebie, na skromnym stołeczku – mały Jacek był wówczas wniebowzięty. W domu uczył się pilnie nut, studiował partytury, choć wtedy jeszcze nie potrafił ich czytać globalnie, a jedynie śledził pojedyncze partie i dopiero później próbował je ułożyć w całość. Kiedy niko go nie było w pokoju, słuchał muzyki i udawał, że dyryguje orkiestrą. Gdy miał czternaście lat, pozwolono mu po raz pierwszy stanąć na podium. Wydawało się, że jego marzenie właśnie się spełnia, a kariera potoczy się błyskawicznie, ale mama okazała się bardziej stanowcza, niż można było przypuszczać. Jacek miał grać na skrzypcach i na fortepianie, uczyć się zasad muzyki, ale także historii, matematyki i języków obcych. Dy-

rygowanie miało pozostać w sferze niegroźnego i pozaszkolnego hobby.

Wrócił więc do książek i ćwiczenia na skrzypcach, zasilając swoim talentem kolejne orkiestry – najpierw szkolną w Lublinie, później zespół Stanisława Skrowaczewskiego przy Teatrze Wielkim, wreszcie orkiestrę akademicką na warszawskiej uczelni. Nudziło go to okropnie i powodowało ciągłą frustrację, bo jego wizja utworu zazwyczaj mijała się z tą, którą podsuwał dyrygent. W 2014 r., w rozmowie z Tomaszem Cyzem, mówił: „Dziś myślę, że dobrze, że zostałem dyrygentem, bo chyba każdy zespół rozsądziłbym od środka”.

Same studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie przebiegły nie tylko bezproblemowo, ale i niezwykle szybko. Kaspszyk studiował trzy lata, zamiast ustawowych pięciu i był jednym z pierwszych muzyków w Polsce, którzy otrzymali prawo do pobierania nauki w trybie indywidualnym. Jego studia obejmowały teorię muzyki, kompozycję i – nade wszystko – dyrygenturę pod okiem mistrza batuty i kompozytora, Stanisława Wisłockiego.

Z Wisłockim łączyła mnie szczególna relacja, nie taka, jak profesora ze studentem, ale raczej taka, jak ojca z synem.

Ze swoim mentorem Kaspszyk zetknął się jeszcze jako nastolatek, podczas pierwszych prób dyrygenckich na prawdziwym podium. Pobierał u niego regularne lekcje, dzięki którym – jak przyznał po latach – jego studia mogły trwać tak krótko. Zapamiętał profesora jako spokojnego, wyważonego człowieka, którego cechą charakterystyczną była niezależność. Wisłocki komponował, co chciał, dyrygował jak chciał i mówił, co chciał, bez baczenia na poprawność, czy oczekiwania środowiska muzycznego. Swoją światopogląd zaszczepił młodemu adeptowi dyrygentury, uczulając go na jeden z najważniejszych aspektów ich wspólnej profesji: szczerłość w muzyce.

POD SKRZYDŁAMI HERBERTA VON KARAJANA

Jacek Kaspszyk ukończył studia dyrygenckie w 1975 r. i jeszcze w tym samym roku zadebiutował w Teatrze Wielkim w Warszawie inscenizacją *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Rok później został gościnnym dyrygentem Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie, w kolejnych miesiącach – pierwszym dyrygentem

Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach. Wtedy właśnie pomyślał, że brakuje mu ostatecznego potwierdzenia swojego wyboru; autorytetu, który bezsprzecznie i niezawisłe zapewni, że droga zawodowa, którą tak wcześniej obrał, jest drogą właściwą. „Wpadłem na pomysł, żeby pojechać na konkurs – opowiadał wspominając młodzieńcze rozterki. – I to na najważniejszy z wszystkich – Konkurs Dyrygencki im. Herberta von Karajana w Berlinie. Nie po to, żeby coś wygrać, ale po to, żeby przekonać się, gdzie jest moje miejsce”.

Pierwotnie miał jechać z ramienia ministerstwa kultury, ale okazało się to niemożliwe i Kaspszyk już myślał, że nic z jego planów nie wyjdzie. W ostatniej chwili jego papiery zgromadził i wysłał do Berlina słynny menadżer muzyki poważnej, Jerzy Salzman, i to jemu młody dyrygent zawdzięczał możliwość sprawdzenia swoich sił w konkurencji z innymi muzykami z różnych stron świata. Konkurs był ogromnie trudny – cztery etapy i tylko trzy nagrody, bez żadnych wyróżnień. Kaspszyk był trzeci na podium, ale nie to zaważyło na jego myśleniu o dyrygenturze, które od tej pory zdecydowanie zmieniło kierunek. Prawdziwym przełomem okazała się znajomość z Herbertem von Karajanem – długie godziny spędzone na rozmowach o dyrygowaniu i wspólnym słuchaniu muzyki.

Konkurs w Berlinie był wielkim wyśiłkiem psychicznym, ale nie była to dla mnie sprawa życia i śmierci, egzystencji lub nie. Za to relacja z Karajanem okazała się kluczowa dla moich późniejszych poglądów.

Mistrz zaprosił go do siebie na okrągły miesiąc. Nauczył, że dyrygowanie to w pewnym sensie sztuka spontaniczna – trzeba proponować orkiestrze to, co w danej chwili odczuwa się w sobie. Każda sugestia, każda uwaga skierowana do zespołu powinna wynikać z potrzeby wewnętrznej i osobistych przekonań – informacja zwrotna od muzyków winna zaś pełnić rolę weryfikatora tych poglądów. Właśnie ta relacja z zespołem była – zdaniem Karajana – kluczem do sukcesu w zawodzie dyrygenta. Kaspszyk opowiada: „Któregoś wieczoru zapytałem go, jak mam zagrać jeden z utworów Mahlera. Jak mam to zrobić, żeby pięknie zabrzmiało? A on roześmiał się i opowiedział mi historię sprzed lat, kiedy jako młody chłopak uczył się skakać konno przez przeszkody i przed pierwszym trenin-

giem całą noc nie spał ze strachu. Rano zapytał trenera: proszę pana, ale jak ja mam skończyć? A trener mu na to: przede wszystkim masz pamiętać, że to nie ty skaczesz, tylko koń. Wtedy otwarty mi się oczy i zrozumiałem, że z dyrygowaniem jest tak samo. To nie ja gram, tylko oni, ja tylko trzymam lejce, jestem przewodnikiem i muszę zadbać o odpowiedni rodzaj chemii między nami”.

EMIGRACJA Z KRAJU

Po powrocie z Berlina propozycje koncertowe posypały się jak z rękawa. W 1978 r. Kaspszyk zadebiutował w Filharmonii Berlińskiej, chwilę później – po raz pierwszy poprowadził filharmoników nowojorskich. W 1980 r. objął kierownictwo artystyczne WOSPRiTV w Katowicach i rozpoczął tournée koncertowe po Europie. W 1982 r. postanowił wyrzucić swoje życie do góry nogami.

Ja się nigdy nie przejmowałem systemem, mówiłem dokładnie to, co o nim myślę i nikt mnie nie represjonował, nie aresztował, ani nie zabierał paszportu. Zostałem najmłodszym szefem WOSPR, w wieku 23 lat. Nikt mi nie proponował zapisania do partii, bo komunistom wcale na tym nie zależało. Oni chcieli mnie raczej mieć u siebie w kieszeni – nie musiałem płacić podatków, mogłem mieć podłączony telefon w ciągu jednego dnia, proponowano mi wille na Żoliborzu. Dzisiaj myślę, że jestem głupi, że jej nie wziąłem.

Stan wojenny nie dotknął go wprawdzie równie silnie, jak innych, mniej znanych muzyków, jednak życie w kraju objętym reżimem powoli stawało się nie do zaakceptowania. Dyskutował o tym wielokrotnie z Wojciechem Kilarzem, z którym przyjaźnił się w chwili objęcia kierownictwa WOSPR, także z Krzysztofem Zanussim, dla którego nagrywał muzykę filmową, skomponowaną przez przyjaciela. Każdy z nich znał doskonale inne, zachodnie realia, mieli też na koncie wspólne i niespodziewane wakacje w Rzymie, kiedy podczas jednego z nagrań zaskoczył ich strajk orkiestry Santa Cecilia. „Pewnego dnia zrozumiałem, że nic mnie w tym kraju nie trzyma. Moi rodzice już nie żyli, ja nie miałem zamiaru wchodzić w układy z komunistycznymi władzami. Przyszło mi wtedy do głowy, żeby z któregoś z koncertów po prostu nie wrócić” – wspomina dyrygent.

Okazja nadarzyła się w 1982 r., a zatem w samym środku stanu wojennego w Polsce. Kaspszyka zaproszono na występy z Philharmonia Orchestra w Royal Festival Hall, dalej z Chamber Orchestra of Europe i Capital Radio's Wren Orchestra. Wówczas postanowił, że głównym miejscem jego zamieszkania będzie Londyn. Wkrótce też rozpoczął stałą współpracę z najstynniejszymi zespołami z Wielkiej Brytanii i Szkocji (poza Philharmonia Orchestra, także z London Symphony Orchestra, London Philharmonic, Royal Philharmonic, Royal Scottish National, BBC Scottish Symphony, BBC National Orchestra of Wales), wreszcie z najstynniejszymi orkiestrami z całego świata (m.in. z Wiener Symphoniker, La Scala Orchestra, Orchestre de Paris, San Diego Symphony, Calgary Philharmonic, Tokyo Philharmonic, Hong Kong Philharmonic, czy New Zealand Symphony Orchestra). W latach dziewięćdziesiątych piastował także funkcję pierwszego dyrygenta Nord Nederland Orkest, był również dyrygentem gościnnym English Sinfonia. Polska – na pewien czas – pozostała dla niego sentymentalnym wspomnieniem z dziecięcych i młodzięcych lat.

ŚWIAT OPERY

Wrócił do kraju pod koniec milennium, ale nie zrezygnował z mieszkania w Londynie. Do dziś żyje pomiędzy Polską a Anglią, łącząc obowiązki dyrektora artystycznego kolejnych krajowych instytucji z powinnościami dyrygenta zespołów o światowej renomie. Na emigracji nie zapomniał o operze – współpracował z największymi teatrami świata, w tym z Operą w Lyonie, Opéra Comique w Paryżu, Opera Nord w Leeds, English National Opera, Teatro Colón w Buenos Aires. To właśnie ten gatunek – Kaspszyk jest o tym przekonany – jest z jednej strony najpiękniejszym przeżyciem, z drugiej największym wyzwaniem dla każdego dyrygenta. Bo jest procesem złożonym i długotrwałym, wymagającym wiedzy i umiejętności skupiania uwagi na wielu elementach jednocześnie.

Z dzieciństwa wyniosłem miłość do opery, w dorosłym życiu doszedł do tego także ogromny szacunek i wdzięczność. W dyrygowaniu spektaklem ogromnie potrzebna jest nam symfoniczna dyscyplina, z drugiej strony w muzyce samodzielnej nie możemy zapomnieć o teatralności, jeśli chcemy, by nasze wykonanie było żywe i niesło emocje.

W wywiadzie z Tomaszem Cyzem, Kaspszyk wysunął także tezę, że operę prowadzi nie jeden, a dwóch równorzędnych artystów – reżyser i dyrygent. I wcale nie jest konieczne, by reżyser znał nuty i miał wykształcenie muzyczne. „Musi natomiast mieć instynkt. I otwierać się na muzykę, słuchać jej (...), bo w operze kulminację buduje właśnie muzyka (...) Pamiętam spotkanie z Davidem Aldenem, z którym robiłem *Salome*. David jest wykształconym muzykiem. Kiedy przychodził

ale także w konfrontacji z mistrzami batuty. Obserwował przy pracy największych – poza Karajanem, także Claudia Abbado, z którym się zaprzyjaźnił w latach 80. i Carlosa Kleibera, który wciąż pozostaje dla niego nieodgadnionym geniuszem, operującym nieprzeniknioną magią. I strachem, który – choć zawsze obecny i widoczny na twarzy mistrza – nie przeszkadzał mu w tworzeniu zapierających dech w piersiach widowisk muzycznych.

Z tak bogatym doświadczeniem i klawrowym spojrzeniem na muzykę sceniczną



Jacek Kaspszyk
fot. Sophie Wright

na próbę muzyczną i nie było na przykład śpiewaka wykonującego partię żołnierza, to stawał i śpiewał. Z pamięci! To rzadkie, ale możliwe. I daje niebывале efekty. Reżyser musi być artystą, podążać instynktownie za muzyką, ale musi też być czujny, bo czasem muzyka daje mu znać, że projektowanej przez niego opowieści nie sposób przedstawić na scenie. Bo pozostaje sprzeczna z muzyką” – konkluduje maestro.

Swoje poglądy na operę Kaspszyk budował w oparciu o doświadczenie sceniczne,

Jacek Kaspszyk objął stanowisko dyrektora artystycznego i muzycznego, później także dyrektora generalnego w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie. Funkcję tę proponowano mu wcześniej dwukrotnie, za każdym razem jednak odmawiał, tłumacząc się zbyt wielkimi oczekiwaniami względem władz i brakiem ochoty na kompromisy. W 1998 r. wyraził nareszcie zgodę i po raz drugi zagościł w stolicy na dłużej. Był to powrót znamienny, bo wiązał się nie tylko z ponownym, stałym pobytom w kraju, ale

także z sentymentalną podróżą w przeszłość: pierwszym dziełem wystawionym w nowym miejscu pracy był – jak przed laty – *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta.

DYRYGOWANIE NATURĄ CZŁOWIEKA

Pod jego opieką Opera Narodowa przyjęła nową dewizę – wystawiania dzieł znanych i fundamentalnych dla historii muzyki, ale także tych, które od lat po prostu bawią publiczność. Obejmując stanowisko dyrygenta Teatru Kaspszyk wyjaśniał: „Od lat obracamy się w kręgu tradycji włosko-niemiecko-rosyjskiej. A ja pragnąłbym pokazać także nurt anglosaski i francuski, promować takie arcydzieła, jak *Peleas i Melizanda* Debussy’ego, *Zamek Sinobrodego*, czy *Cudowny Mandaryn* Bartóka, *Peter Grimes* Brittena”.

Jacek Kaspszyk
 fot. Juliusz Multarzyński



Plany nowego dyrygenta wkrótce przeobraziły się w czyn – za jego kadencji w Teatrze Wielkim odbyło się trzynaście premierowych spektakli, w tym zapowiadany *Zamek Sinobrodego* i *Peleas i Melizanda*, ale także polskie arcydzieła sceniczne, związane z rodzimą tradycją opery – jak *Straszny Dwór* Stanisława Moniuszki, czy *Król Roger* Karola Szymanowskiego – i te najbardziej współczesne, jak napisany na specjalne zamówienie *Ignorant i szaleńiec* Pawła Mykietyna.

Pomimo ogromnej atencji do opery Kaspszyk nie chciał ograniczać swojej działalności wyłącznie do sceny. W 2006 r. przyjął propozycję artystycznego kierownictwa Orkiestrą Filharmonii Wrocławskiej; trzy lata później powrócił do Katowic, do orkiestry radiowej, która już w tym czasie funkcjonowała pod nazwą Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. W 2013 r. związał się

z koleją z Orkiestrą Filharmonii Narodowej, którą wielokrotnie kierował gościnnie i z którą pracuje do dziś. Zaczęli od *Requiem* Verdiego, potem maestro powoli realizował swoje repertuarowe marzenia i fascynacje – dzieła Gustawa Mahlera, utwory Arnolda Schoenberga, Albana Berga i Antona Weberna.

Nie jestem przywiązany do jednej epoki, czy jednego kompozytora, choć wszyscy wiedzą, że kocham Mahlera i twórczość drugiej szkoły wiedeńskiej. Tak naprawdę, każdy repertuar, nad którym pracuję, jest tym ulubionym. Jeśli czegoś nie rozumiem do końca, albo mnie to coś nie fascynuje, po prostu zostawiam temat.

Wielką przyjemnością jest dla niego także współpraca z solistą, niezależnie od rodzaju wykonywanej wspólnej muzyki. W jego karierze pojawili się najwięksi wirtuozi fortepianu: Szura Czerkaski, który pomimo ogromnego doświadczenia i zaawansowanego wieku bał się występu na estradzie, jak mały chłopiec, Rudolf Serkin – ogromnie wrażliwy i otwarty na nowe pomysły mistrz instrumentu, Krystian Zimerman – pianista o prawdziwie zegarmistrzowskiej precyzji, Martha Argerich – żywa legenda fortepianu i Leszek Możdżer – „estradowe zwierzę”, którego żywiołem jest improwizacja i z którym nigdy nie wiadomo, co zdarzy się na scenie. Każdego z nich Kaspszyk wspiera w inny sposób, bo – jak twierdzi – granie z solistą to nie akompaniowanie, to szczególna kompania, partnerstwo i wymiana myśli, to radość z odnalezienia wspólnego, interpretacyjnego mianownika, to wreszcie sprawianie, by artysta czuł się bezpiecznie i komfortowo przy instrumencie. „Taka postawa dyrygenta daje na scenie niesamowite wsparcie – przyznaje Leszek Możdżer. – Kiedy tylko Kaspszyk zorientował się, że nie wchodzę pewnie, zaczął pokazywać mi wszystkie moje wejścia, nawet te po trzech taktach pauzy. Czuję się z nim bardzo bezpiecznie” – mówił po wspólnym wykonaniu *Koncertu fortepianowego D-dur* na lewą rękę Maurice’a Ravela.

Co zaś, zdaniem Jacka Kaspszyka, jest najważniejsze w pracy z samą orkiestrą? Po pierwsze – nie narzucanie swojego zdania siłą. „To tak, jak w życiu – przekonuje maestro. – Jeśli ktoś robi coś z przyjemnością, to robi to dobrze. Jeśli więc moje pomysły muzycy zaadoptują jako swoje i uznają je za ciekawe, to przekonają także publiczność. A jeśli tylko zrealizują je, bo ja sobie tego życzę, to nikogo to nie ubawi”. Po drugie – intuicja muzyczna, bo dyrygowania nie da się nauczyć, można co najwyżej pracować nad techniką, elastycznością ruchów, wyrazistością rąk. Po trzecie – cierpliwość w pokonywaniu kolejnych etapów pracy nad partyturą, od zapoznania się z jej formą, strukturą, harmonią, po odkrycie intencji kompozytora, ulokowanej poza zapisem nutowym i zrealizowanie jej na podium. Po czwarte – dystans do własnych sukcesów, nagród, ale także do reakcji słuchaczy, którzy mają prawo zarówno do owacji na stojąco, jak i do gwizdania, buczenia i wychodzenia z sali. Po piąte – nie traktowanie muzyki jak profesji, bo dyrygowanie to bardziej natura ludzka niż zawód, a czynności z nim związane pochłaniają większość energii i sił. Wreszcie po szóste – pozostanie pomimo wszystko zwyczajnym człowiekiem, który realizuje swoje pozamuzyczne pasje, gra w tenisa, czy w siatkówkę, czyta książki i ogląda filmy, bo – jak wyjaśniał Kaspszyk Tomaszowi Cyzowi – „ograniczając się wyłącznie do muzyki bardzo łatwo wpaść w zaklęty krąg dźwięków i po pewnym czasie w samotności stwierdzić, że nawet życie artystyczne toczy się obok”.

G. Donizetti – *Don Pasquale*
Opera Bałtycka w Gdańsku, 1996 r.



Maestro Donizetti i jego opery (6)

Don Pasquale

Adam Czopek

To ostatnia z oper Donizettiego, u którego rok później zaczynają się pojawiać pierwsze objawy zaburzeń umysłowych, co sprawiło, że umieszczono go – wbrew jego woli – w Iwry pod Paryżem, w zakładzie dla umysłowo chorych. Spędził w nim ponad dwa lata. Zanim jednak do tego doszło, musiał Donizetti przebrnąć przez niemało kłopotów związanych z pracą nad *Don Pasquale*, którego libretto wywiedzione zostało z komedii *Marcantonio* Angela Anelliiego. Ta uroczą komedia już raz była kanwą libretta opery *Ser Marcantonio*, skomponowanej w 1808 r. przez Stefano Pavesiego dla paryskiego Théâtre Italien. Nie zyskała jednak wtedy większego powodzenia. Najpierw wycofał się z całego przedsięwzięcia Giovanni Ruffini, który nie mógł się pogodzić z ciągłymi ingerencjami kompozytora i śpiewaków w to, co pisze. Konflikt był na tyle mocny, że Ruffini wycofał swoje nazwisko z prapremierowego afisza. Libretto dokończył sam kompozy-

tor we współpracy z zaprzyjaźnionym poetą Michele Accursim. W listopadzie 1842 r. libretto jest ukończone, a Donizetti rozpoczyna pracę nad partyturą, która ponoć trwała zaledwie jedenaście dni. Więcej czasu zajęła mu instrumentacja i dostosowanie się do życzeń wykonawców poszczególnych partii. Zakończona ogromnym sukcesem prapremiera odbyła się 3 stycznia 1843 r. w Théâtre Italien w Paryżu, na którego zamówienie powstała. Dzieło z mety zostało uznane za najwybitniejsze osiągnięcie opery komicznej po *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. Partytura *Don Pasquale* powstawała równolegle z pracami nad *Marią di Rohan* i *San Sebastiano*. Miarą sukcesu *Don Pasquale* jest też fakt, że Królewska Akademia Sztuk Pięknych w Paryżu jednomyślnie nadała kompozytorowi status członka-korespondenta.

Zestawienie dat potwierdza błyskawiczną pracę nad tą operą, tak ze strony kompozytora, jak i śpiewaków biorących udział w prapre-

mierze. Kwartet solistów tworzyli wówczas: Luigi Lablache – Don Pasquale, Giulietta Grisi – Norina, Antonio Tamburini – Malatesta i Giovanni Mario – Ernesto. Pod nazwiskiem tego ostatniego artysty ukrywał się Giovanni hrabia di Candia, przyszły mąż Giulietty Grisi. To dzięki urokliwej muzyce Donizettiego oraz wysiłkowi i klasie wspomnianego kwartetu śpiewaków *Don Pasquale* odniósł ogromny sukces w Paryżu. Bisowano dwa fragmenty, a kompozytor był wielokrotnie wywoływany po drugim i trzecim akcie. Po premierze zachwycona publiczność wypręga konie z powozu Donizettiego, odwożąc kompozytora spod teatru do mieszkania przy ulicy Marivaux, co zawsze i wszędzie było dowodem wielkiego uznania i szacunku. Paryski sukces szybko został potwierdzony triumfami na scenach całego świata. Jeszcze w tym samym roku wystawiono operę na scenach Brukseli, Wiednia, Londynu, Mediolanu. Polska premiera miała miejsce na scenie Ope-

ry Warszawskiej w 1844 r. W równie szybki sposób wszedł *Don Pasquale* do żelaznego repertuaru teatrów operowych, gdzie rezyduje do dzisiaj. Niestety, popularność na światowych scenach w żaden sposób nie przekłada się na częstość wystawiania *Don Pasquale* na naszych scenach. Ostatnie premiery tej opery na polskich scenach miały miejsce w 1996 r. w Operze Wrocławskiej i Operze Bałtyckiej w Gdańsku. Dwa lata później wystawiono *Don Pasquale* w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Od tego czasu, czyli przez blisko dwadzieścia lat, nie było okazji podziwiania tego dzieła na polskich scenach. Przed 1996 r. ta opera również niezbyt często gościła na naszych scenach.

Don Pasquale to opera komiczna w trzech aktach. Jej siłą jest prostota i czytelność intrygi od pierwszego jej momentu. Akcja rozgrywa się w Rzymie w XVIII w. Opowiada o podstępym żarcie, który swojemu bogatemu wujowi zgotowali siostrzeniec Ernesto ze swoją ukochaną Noriną. Główny bohater Don Pasquale, to bogaty starzec, który szantażem próbuje odwieść siostrzeńca od małżeństwa z ubogą ukochaną. Skoro siostrzeniec nie ustępuje, Don Pasquale sam się żeni, wpadając w zastawioną misternie pułapkę. Norina i Ernesto przy pomocy zaprzyjaźnionego doktora Malatesty usiłują wystrychnąć Don Pasquale na dudka. Knują więc zabawną intrygę: Don Pasquale zawiera fikcyjny (o czym oczywiście nie ma zielonego pojęcia) ślub z potulną, łagodną i wychowaną w klasztorze Sofronią (o takiej żonie zawsze marzył, a który z panów – nie!), którą odgrywa Norina. Tuż po podpisaniu ślubnego kontraktu, którego treść dyktowana jest jak recytatyw, Sofronia przemienia się w pełną wściekłości furie, doprowadzając rzekomego męża niemal do bankructwa, załamania nerwowego i sercowych palpacji. Czyż w tej sytuacji może dziwić fakt, że ten z ulgą przyjmuje do wiadomości, że ślub był tylko mistyfikacją. I tutaj pojawia się refleksja, czy tylko o humor tutaj idzie? Bo czyż zabawne jest to, że starszy człowiek marzy o małżeńskim szczęściu, o byciu na starość we dwoje? Czy zabawnym jest to, że oszukuje go jego własny przyjaciel – Malatesta i siostrzeniec Ernesto?

Na *Don Pasquale* powoli kończy się funkcjonowanie opery komicznej jako gatunku,

bo różnice między nią, a operą seria zaczynają się powoli zacierać. Zanim jednak do tego dojdzie, możemy się zachwycać wspaniałą muzyką i konstrukcją tego dzieła, w którym wszystkim, co dzieje się na scenie, towarzyszy skrzęta dowcipem, melodyjna, pełna beztroskiego humoru i lekkości muzyka Donizettiego. Wszystko to razem wzięte sprawia, że łatwo wpada w ucho zauroczonego widza i słuchacza. Jej najważniejsze cechy to włoska melodyjność, połączona z francuską finezją rytmiki, a do tego jeszcze subtelna, pięknie wycieniowana instrumentacja,

kanego starca z arcykomicznymi epizodami aranżowanymi przez sprytnego animatora, którym jest Malatesta. To ciągle przeplatanie się powagi i komizmu osiąga w tym dziele tak wielką równowagę, że słuchacz chłonąc to wszystko często nie zdaje sobie sprawy z tych zmian nastroju, których jest świadkiem. Wszystko to razem wzięte składa się na wielką naturalność akcji i jej toku.

Wśród wielu wspaniałych arii i scen ansamblowych, jakie są w tej operze, na pierwszy plan wysuwa się fenomenalny kwartet *È rimasto là impietrato* kończący II akt. To

w nim Sofronia wprowadza małżeński terror, Don Pasquale nie może ukryć rozczarowania i zaskoczenia jej metamorfozą, Malatesta udaje zaskoczonego takim obrotem wydarzeń, a Ernesto patrzy na to wszystko z wyraźnym zadowoleniem. Z niemiejszym zadowoleniem przyjmuje widz i słuchacz kończącą pierwszy akt bogatą w koloraturę fioriturę i pasażę cavatinę Noriny *Quel guardo il cavaliere*, czy rozpoczynającą II akt wzruszającą arię Ernesto *Cercherò lontana terra*, który w III akcie śpiewa równie piękną serenadę *Come' è gentil*, po którym głosy Noriny i Ernesto splatają się w zmysłowym duecie *Tornami a dir*. Jednym z najpopularniejszych fragmentów tego dzieła jest *Aspetta, aspetta cara sposina*, zwany „duetem gadułów”, śpiewają go w III akcie Malatesta i Don Pasquale. Jednak nie sposób pominąć w tym miejscu utrzyma-



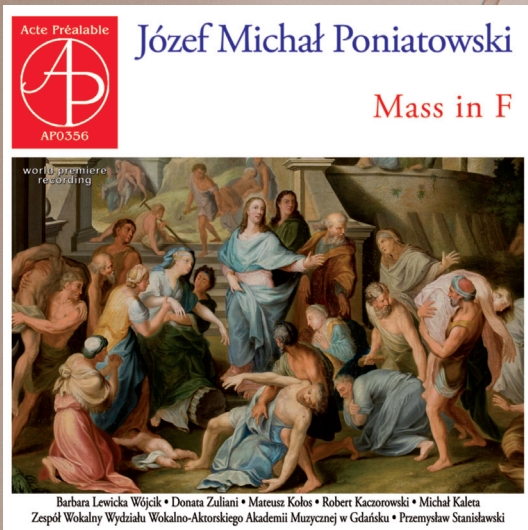
G. Donizetti – *Don Pasquale*
Alessio Arduini (Malatesta)
i Michele Pertusi (Don Pasquale)
Opera Wiedeńska, 2015 r.

ne w tonacji D-dur uwertury typu potpourri pełnej melodycznej inwencji, dynamiki i temperamentu. Jednej z najpiękniejszych w całym dorobku Donizettiego. Równie doniosłe znaczenie mają w tym dziele sceny z udziałem chóru, który – jak to zwykle u Donizettiego bywa – jest komentatorem akcji. Jedną z najlepszych scen tego typu jest chór służących *I diamanti, presto, presto*, otwierający III akt. W tym samym akcie chór dochodzi do głosu jeszcze raz *Che interminabile andirivieni*, w scenie, kiedy Don Pasquale odnajduje czuły bilecik adresowany do „słodkiej Sofronii”, wyznaczający jej nocną schadzki w ogrodzie. Wreszcie finał, w którym zmaltretowany Don Pasquale godzi się na ślub Noriny-Sofronii z Ernesto. I wszystko kończy się szczęśliwie! 🎭



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

Światowa premiera – *Msza F-dur*
Józefa Michała Poniatowskiego
już w sprzedaży



od lewej: Michał Kaleta, Barbara Lewicka Wójcik,
Robert Kaczorowski, Donata Zuliani

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

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

PALCEM PO PŁYCCIE

RAMONA LLULL – ZAPOMNIANY MUZYK,
FILOZOF I TEOLOG Z MAJORKI



Jordi Savall
fot. David Ignaszewski

RAMON LLULL
Temps de conquestes, de diàleg i desconhort

La Capella Reial de Catalunya
• Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AV SA 9917 • w. 2015 • 137'34"

☆☆☆☆☆

Podobnie jak wszystkie inne wydane dotąd pozycje autorstwa Jordiego Savalla, także i ta opatrzona została szerokim komentarzem zawierającym przywoływane teksty, a także objaśnienia. Tym razem kataloński muzyk postanowił poświęcić album osobie swojego rodaka, który często przywoływany jest w kontekście innych aspektów swojej działalności, a jego twórczość

muzyczna popadła w zapomnienie.

Prezentowane wydanie poświęcone zostało osobie Ramona Llull (1232–1316). Ten franciszkański duchowny urodzony na Majorce znany jest dzisiaj przede wszystkim w kontekście swojej działalności misyjnej, a także literackiej. Nie bez znaczenia dla potomnych pozostaje także jego spuścizna filozoficzno-teologiczna, co znalazło swoje przełożenie w twórczości kompozytorskiej Katalończyka. Ten zapomniany muzyk, filozof i teolog opowiedział się za odrzuceniem filozofii arabskiej, a dla członków swojej wspólnoty, pod wpływem nauczania św. Raj-

munda, założył własną szkołę Palma del Mallorca, a swoje plany przedstawił papieżowi Klemensowi V podczas Soboru w Wienne w 1311 r.

Mówiąc o prezentowanej twórczości nie sposób pominąć działalność kompozytora na gruncie religijnym, skoncentrowanym na działalności misyjnej, o czym świadczą pierwsze kompozycje, których wysłuchamy, bowiem część z nich w sposób bezpośredni adresowana jest do muzułmanów zamieszkujących hiszpańską wyspę. Inne natomiast, jak *Te deum*, czy *Veni dulcis in tempore* kryją w sobie odniesienia nawiązujące do starożytnych śpiewów kościoła kato-

lickiego. Warto wspomnieć, że autor opracowania zamieszcza także twórczość anonimowych kompozytorów działających w czasach Katalończyka, czego dowodem jest pierwsza z przywołanych kompozycji.

Natomiast drugi wolumin stanowi kontynuację pierwszej płyty. Przeważającą jego część stanowią hymny. Znalazły się tam dodatkowo dzieła takich twórców, jak Guillaume Dufay, czy Philippe de Vitry. Takie zestawienie świadczy o wysokim kunszcie kompozytorskim Llulli, o czym przekonamy się słuchając prezentowanego albumu.

Karol Rzepecki

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

PAUL BAZELAIRE
Dzieła wiolonczelowe

Morten Zeuthen, wiolonczela;
Daniel Blumenthal, fortepian
Simax PSC1355 • w. 2016 • 73'38"
☆☆☆☆☆

Otrzymałem ostatnio interesującą płytę, wydaną przez norweskie wydawnictwo Simax. Zawiera ona miniatury wiolonczelowe całkowicie zapomnianego francuskiego kompozytora, zmarłego niecałe sześćdziesiąt lat temu. Paul Bazelaire, bo o niego tu chodzi, urodził się 4 marca 1886 r. w Sedan, zmarł 11 grudnia 1958 r. w Paryżu. Jego ojciec był pisarzem, a muzyka była obecna w domu rodzinnym. Naukę gry na wiolonczeli rozpoczął mając siedem lat, a gdy skończył lat dziesięć, wstąpił do Conservatoire de Paris, do klasy Julesa Delsarta. Był bardzo zdolnym uczniem, zdobywającym pierwsze nagrody w dziedzinie wiolonczeli, harmonii, kontrapunktu. Studiował również kompozycję. Po raz pierwszy wystąpił w swoim rodzinnym mieście 18 grudnia 1897 r.

Jego profesorem był także Louis Vierne; wkrótce po rozpoczęciu nauki u niego stał się znanym organistą. W 1918 r. mając zaledwie 32 lata został profesorem Conservatoire National Supérieur de Paris, gdzie pozostał aż do roku 1956.

Choć był przede wszystkim wybitnym wiolonczelistą, to stworzył również około stu utworów, w tym wiele miniatur wiolonczelowych, których część nagrana jest na prezentowanej płycie. Wiele z tych utworów opartych jest na muzyce z różnych stron Świata: *Suite française* (jeden z największych i wykonywany utwór Paula Bazelaire'a), *Berceuse chinoise*, *Rhapsodie dans le style*

russe, *Suite italienne*. Bardzo ciekawe i ładne, bezpretensjonalne miniatury, których słucha się z przyjemnością. Wykonanie nie pozostawia również żadnych zastrzeżeń. Dwaj doświadczeni i wytrawni artyści – Morten Zeuthen i Daniel Blumenthal – znakomicie wprowadzają słuchacza w nieznaną świat muzyki Bazelaire'a. Słuchając tych interpretacji jesteśmy przekonani, że artyści wierzą w zasadność odkrywania tej muzyki. Są perfekcyjnie przygotowani, z zaangażowaniem prezentują wszystkie utwory. Grają z wyrazistą artykulacją, ich tempa są precyzyjnie dobrane, dysponują pięknym dźwiękiem.

Warto sięgnąć po ten piękny, norweski album promujący francuską muzykę.

Stanisław Lubliński

FRYDERYK CHOPIN
Koncerty fortepianowe nr 1 i 2

Jekaterina Litwincewa, fortepian
• *Klassische Philharmonie Bonn*
• *Heribert Beissel, dyrygent*
Profil PH15037 • w. 2015 • 77'50"
☆☆☆☆☆

Płyta ta jest efektem współpracy założyciela i dyrygenta chóru w Bonn Heriberta Beissela, orkiestry filharmonicznej w Bonn oraz solistki Jekateriny Litwincewej urodzonej w Magadanie (Rosja), która ostatnio była laureatką organizowanego we Włoszech Międzynarodowego Konkursu na Fortepian i Orkiestrę. Zarejestrowane podczas festiwalu muzyki MuSe w Kościele św. Marcina w Seelze interpretacje koncertów op. 11 i 22 Chopina, to nie pierwszy ich wspólny album. Da się to odczuć – Beissel jest oswojony ze stylem gry Litwincewej. Odpowiednio reagu-

je na ciągłe, zawrotne zmiany tempa i przewiduje jej kolejne kroki. Grę solistki cechuje precyzja wykonawcza, dokładne rozumienie treści muzycznej, technika i dbałość o szczegóły. Obydwa koncerty: e-moll i f-moll, każdy składający się z trzech części, artystka realizuje konsekwentnie i z wiernością. Z detalami powtarza szczególnie problematyczne pasáže i szerokie akordy w *Koncercie f-moll*. Delikatne sekwencje wykonuje wyraźnie, wydobywając emocje i piękno łagodnej frazy poprzez charakterystyczne dla niej przemyślane używanie pedału. To nagranie na żywo ujawnia wirtuoza, który rozpoznaje i przekazuje sens nawet najbardziej skomplikowanych odcinków. Istotną cechą solistki jest jej wytrzymałość – dwa koncerty Chopina w jeden wieczór to nie lada wyzwanie!

Justyna Midura

FRYDERYK CHOPIN
Sonata nr 3 op. 58, Polonez-fantazja op. 61, Nokturny op. 62

Charles Richard-Hamelin, fortepian
Analekta AN 2 9127 • w. 2015
☆☆☆☆☆

Kanadyjskiego artystę kojarzymy głównie z XVII Konkursem Chopinowskim, gdzie zdobył tytuł laureata II nagrody i srebrny medal. W finale rywalizował z 9 innymi uczestnikami, z których jako jedyny zagrał II *Koncert fortepianowy* Chopina, podczas gdy reszta finalistów wybrała I *Koncert*. Można więc było domyślać się, że jego pierwsza płyta będzie poświęcona właśnie dziełom Chopina. Album został wydany przez kanadyjską wy-

twórną płytową Analekta. Prezentuje interpretacje późnych dzieł Chopina, które nie stanowią problemu dla dojrzałego pianisty-wirtuoza, którym jest Charles Richard-Hamelin. Jego wykonanie 4-częściowej *Sonaty* op. 58 otwiera wyobraźnię, artysta olśniewa swoją wrażliwością i spokojem, ale z drugiej strony, w finale przekracza granice opanowania – następuje rozładowanie i ujawnia się jego temperament. Wirtuozeria, jasny koloryt, wrażliwość, miękkość i subtelność tonu składają się na finezyjny charakter *Polonez-fantazji* op. 61. Kanadyjczyk wykorzystując szczególny rodzaj ekspresji w realizacji tego utworu, eksponuje jego romantyczny charakter. Niepełna godzinny album wieńczy pełne napięcie, wyrażające szeroką paletę emocji, wykonanie *Nokturnów* op. 62. Hamelin niewątpliwie podkreślił swoją pozycję jako znakomitego interpretatora Chopina.

Justyna Midura

CARSON COOMAN
Shoreline Rune, Symfonia nr 4, Prism

Erik Simmons, organy • *Slovak National Symphony Orchestra* • *Kirk Trevor, dyrygent*
Divine Art ddd 24161 • w. 2015 • 36'00"
☆☆☆☆☆

Jakiś czas temu trafiła w moje ręce płyta z muzyką Carsona Coomana. Nie było mi znane, ani nazwisko kompozytora, ani też nazwa wydawnictwa, z którym nie zetknąłem się ani razu. Pomimo to z zaciekawieniem wysłuchałem płyty z twórczością młodego Amerykanina.

Na krążek składają się trzy utwory: *Shoreline Rune* na orkiestrę smyczkową i har-

fę (2014), *Liminal (Symphony No. 4)* na orkiestrę (2014) oraz *Prism* na organy (2003), a cała płyta to zaledwie 36 minut muzyki. Centrum tego swobodnego tryptyku stanowi *IV Symfonia*, posiadająca podtytuł *Liminal* (co z angielskiego znaczy: graniczny, będący na krawędzi zmian), na wielką orkiestrę symfoniczną i dwie harfy (z czego jedna jest przestrojona o ćwierć tonu, przez co tworzy się dodatkowe, specyficzne napięcie w kompozycji). Tytuł dzieła nawiązuje do dwóch zagadnień, które szczególnie interesują kompozytora; pierwsze z nich to klimat naszej planety, który poddawany jest ciągłym zmianom, drugie – to różnicowanie kulturowe wśród ludzi, często będące na granicy zrozumienia, czy porozumienia się. Pierwszy utwór, *Shoreline Rune* to krótki poemat symfoniczny, dedykowany kompozytorce Judith Weir na jej 60. urodziny.

Już po pierwszym występowaniu płyta bardzo przypadła mi do gustu. Z jednej strony czuć w twórczości Coomana wpływy amerykańskiego minimalizmu, momentami słychać jakby echa muzyki Glassa i Ivesa, z drugiej zaś – jest w tej muzyce powiew świeżości, niezwykle przemyślany rozwój kolejno po sobie następujących tematów i tworzącymi się w związku z nimi napięciami i emocjami. Jest tu i pewien mrok, tajemniczość, a zarazem jakaś jasność, rozwiązanie, odetchnienie – momentami kojarzące się z muzyką filmową. W rozwoju melodii oraz budowaniu, muzyka Coomana przypomina utwory z lat 90. japońskiego kompozytora Soimei Satoha, jednak nie tak oszczędne w środkach. Słychać tu od razu, że muzyka ta nie stawia na awangardę, brzmieniowość samą w sobie, ale jest bardzo wyważona emocjonalnie i warsztatowo.

Polecam ten krążek wszystkim miłośnikom muzyki XX w., zwłaszcza tym, sympatyzującym z minimalizmem. Bez wahania sięgnę po kolejne albumy z muzyką Carsona Coomana, a na zakończenie z przekonaniem przywołam słowa Roba Haskinsa, jednego z amerykańskich krytyków muzycznych, który po wysłuchaniu tego albumu, powiedział: „Carson Cooman to twórca o doskonałej technice komponowania i mający do powiedzenia coś ważnego; jestem szczególnie pod wrażeniem głębi w jego muzyce oraz proporcji w niej zachowanych; życzę sobie usłyszeć jeszcze wiele muzyki Coomana”.

Jakub Banaś

PIOTR CZAJKOWSKI
Koncert fortepianowy nr 1 i 2
Mélodie Zhao, fortepian • Orchestre de la Suisse Romande • Michail Jurowski, dyrygent
 Claves 50-1603 • w. 2015 • 78'49"
 ★★★★★

Ostatnie miesiące przyniosły prawdziwy wysyp albumów z rosyjskimi koncertami fortepianowymi, potwierdzając tym samym nieustającą atrakcyjność owego repertuaru, zarówno dla samych wykonawców, jak i słuchaczy. Fakt obecności dziesiątek lub nawet setek wersji fonograficznych danego dzieła w niczym nie przeszkadza kolejnym generacjom pianistów w braniu ich na warsztat. Nie czują się onieśmieni liczną konkurencją, pragnąc odcisnąć swój ślad interpretacyjny oraz płytowy na żelaznych pozycjach repertuaru.

Z pewnością powstało już wiele rankingów, dotyczących najczęściej grywanego koncertu fortepianowego i można z bardzo wysokim prawdopodobieństwem założyć, że ich niekwestionowanym liderem jest op. 23 Piotra Czajkowskiego. Uważni Czytelnicy

Muzyka21 w ostatnich latach mogli obcować z kreacjami artystów i artystek młodego pokolenia, sięgających po ten hit sal koncertowych, jak np. Alice Sara Ott, Ingolf Wunder, Beżod Abdurajmow czy Danił Trifonow. Teraz do ich grona dołączyła Mélodie Zhao, szwajcarska pianistka chińskiego pochodzenia, spełniająca się również na polu kompozycji, a nawet dyrygentury. Nie waha się przed wykonaniem doskonale znanego *Koncertu b-moll*, pokazując w nim znakomitą technikę, pokonując z łatwością ogromne wymagania, stawiane przez kompozytora, racząc zachwyconego słuchacza np. bardzo efektywnymi oktawami. Dobrze współpracuje z Orkiestrą Szwajcarii Romańskiej pod batutą Michaila Jurowskiego, a bardzo dobry balans między podmiotami znacząco wpływa na pozytywny odbiór kreacji młodej, bo niespełna dziewiętnastoletniej w chwili powstania nagrania, artystki. Że ma sporo do powiedzenia i obdarzona jest indywidualnością, świadczy nie tylko jej gra, ale także decyzja o uzupełnianiu programu krążka o bardzo rzadko rejestrowany *II Koncert G-dur* op. 44. Dzieło potężne, trwające trzy kwadranse, stanowi wyzwanie dla wirtuozów fortepianu i słuchaczy. Bardzo lubię ten utwór i spodobało mi się wykonanie Zhao oraz szwajcarskiej formacji – w pełnej krasie pokazują niewątpliwe walory dzieła: pianistyczne, melodyczne, instrumentacyjne. Szkoda, że tak imponująca pozycja repertuaru pozostaje na uboczu zainteresowania muzyków, w dodatku dokonujących na niej nieuzasadnionych skrótów, przede wszystkim w części drugiej, szeroko rozbudowanym *Andante non troppo*, gdzie oprócz fortepianu instrumentami koncertującymi są również skrzypce i wiolonczela. Brawa dla Mélodie Zhao za

wyбір oryginalnej wersji kompozycji, wiernej zamysłom Piotra Czajkowskiego i za efektowną, błyskotliwą kreację *II Koncertu*, jedną z naprawdę nielicznych, gdzie można poznać pełny obraz utworu. Niewiele jest innych nagrań, nieskażonych cięciami w partyturze. Dźwięk jest dobry, pełny, soczysty, „duży” w partii orkiestry, niekiedy nieco bombastyczny i głośny. Dyrygent mógłby co prawda pozwolić muzykom na nieco więcej wrażliwości i uczucia, zwłaszcza we wspomnianej wolnej części *Drugiego*, lecz dyrekcja Michaila Jurowskiego i gra szwajcarskiego zespołu jest na tyle efektowna i kompetentna, że całości słucha się z dużą satysfakcją.

Optymizm, energia i pewność siebie młodej wirtuozki przemawiają z interesującego nagrania wytwórni Claves. Warto posłuchać i porównać, jak przedstawiciele młodego pokolenia radzą sobie z wymagającymi, efektywnymi dziełami Piotra Czajkowskiego, które pianiści i orkiestry będą zawsze grać, a publiczność słuchać.

Paweł Chmielowski

JERZY FITELBERG
Muzyka kameralna
ARC Ensemble

Chandos CHAN 10877 • w. 2015 • 60'38"
 ★★★★★

Wytwórnia Chandos kolejno już raz wydobywa z zapomnienia twórczość polskich kompozytorów, jak to – ze wspaniałym skutkiem – czyniła przed dekadą z symfonią Mieczysława Karłowicza, nobilitując ją i kierując do globalnej muzycznej dystrybucji. Najnowszym odkryciem angielskiej firmy i kolejnym powodem do wstydu dla polskich artystów i teoretyków, jest krążek poświęcony kameralnym utworom Jerzego Fitelberga (1903–1951). Syn słynnego mi-

strza batuty, Grzegorza, mającego nieocenione zasługi w historii polskiego życia kulturalnego, a zarazem kompozytora, którego dorobek dla rodzimych muzykologów i firm wydawniczych, poza *Acte Préalable*, wydaje się nie istnieć. Po studiach i rozpoczęciu kariery kompozytorskiej w Niemczech, wyjechał do USA, gdy Hitler objął władzę. Resztę życia spędził za oceanem, odnosząc tam znaczne sukcesy. Zmarł w pełni sił, a w ojczyźnie jego postać i twórczość zupełnie zapomniano. Przypomniała o Jerzym Fitelbergu, w ponad sześć dekad po jego śmierci, angielska wytwórnia, wydając krążek z muzyką kameralną w serii, poświęconej autorom zmuszonym do emigracji, zatytułowanej *Muzyka na wygnaniu*.

Na krążku firmy Chandos mamy kilka kompozycji kameralnych, będących jedynie małym wycinkiem z bogatej twórczości instrumentalnej autora. Słychać w nich kompozytora doskonale władającego różnymi składami (*Sonatina* na dwoje skrzypiec, *I i II Kwartet smyczkowy*, *Serenada* na altówkę i fortepian, *Fisches Nachtmusik* na klarnet, wiolonczelę i czeleste). Dzieła pochodzą z lat 1920–1943 (znamienne jest, że ostatnia z wymienionych powyżej pozycji, dzieło utalentowanego siedemnastolatka, jest odważną próbą stworzenia utworu o nietradycyjnym składzie i oryginalnym tytule, próbą niezwykle udaną), dając słuchaczowi możliwość próby oceny rozwoju stylu twórczego Jerzego Fitelberga. Dzieła mają bardzo przemyślaną i zrozumiałą konstrukcję formalną, napisane są w przystępnym języku, nie ma najmniejszych problemów ze śledzeniem przebiegu każdego z nich. Duża w tym zasługa wyśmienitego wykonania formacji ARC Ensemble – Artystów Królewskiego Konser-

watorium w Toronto. Przekonani dogłębnie o wartości prezentowanej muzyki i doskonale przygotowani merytorycznie, z perfekcyjną znajomością partytur Fitelberga, grają z zaangażowaniem, emocjami, dzięki którym jego muzyka żyje i przemawia do odbiorcy. Słychać w ich kreacji piękne budowanie nastroju, staranne różnicowanie dynamiki i tempa, wyrazistą, czytelną artykulację, wybitną kulturę wykonawczą, wyczerlenie na szczegóły i jakość dźwięku, a więc wszystkie cechy, jakich słuchacz oczekuje od kreacji na najwyższym poziomie. Bez wahania za takąową uznaję interpretację muzyków z ARC Ensemble, a wspiera ich w tym wzorowa wręcz realizacja techniczna nagrania.

Płyta na piątkę – doskonałe wykonanie, ciekawy repertuar, doskonały dźwięk, nienaganna edycja. Miłośnikom zapomnianej muzyki polskiej zdecydowanie polecam.

Paweł Chmielowski

Christoph Willibald Gluck *Iphigénie en Tauride*

Patricia Neway; Léopold Simoneau; Pierre Mollet; Robert Massard • Ensemble Vocal de Paris; Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris • Carlo Maria Giulini, dyrygent

Profil PH16008 • w. 2016, n. 1952

☆☆☆

Christoph Willibald Gluck skomponował 107 oper, z których zaledwie kilka pozostaje w stałym repertuarze teatrów operowych. Pośród nich znajduje się omawiana *Ifigenia na Taurydzie*. Powstała do libretta Nicolasa François Guillarda, a jej światowa premiera miała miejsce w 1772 r. w Paryżu. Gluck uważany jest za wielkiego reformatora opery w ogóle i autora jednego z najważniejszych manifestów artystycz-

nych w historii światowej opery: „muzyka dla poezji powinna być tym, czym jest dla dobrego malarstwa barwa oraz właściwe rozmieszczenie światła i cieni – mają one przecież ożywiać kształty nie zaś niweczyć ich kontury” (J. Marczyński, *Przewodnik operowy*). J. Marczyński tak precyzuje ów proponowany i przyjęty sposób myślenia Glucka o muzyce operowej: „dążenie do prawdy i naturalności, odrzucenie zawikłanych intryg, ukazywanie ludzi obdarzonych autentycznymi uczuciami, zatarcie różnicy między recytatywem a arią, podkreślanie przez orkiestrę przeżycia bohaterów oraz punktów kulminacyjnych akcji”. Ten sposób myślenia i komponowania najwidoczniej ukazany został w najśłynniejszej operze Glucka *Orfeusza i Eurydyce*, a *Ifigenia na Taurydzie* pozostaje operą najbardziej popularną, zaraz po *Orfeuszu*.

Omawiana płyta jest nagraniem spektaklu podczas Festiwalu w Aix-en-Provence w 1952 r. Jest to pierwsze, kompletne nagranie tej opery po wojnie, a drugie w ogóle spośród 24 dotąd wykonanych. Libretto oparto na tragedii Eurypidesa (może trochę zawile), doskonale zsynchronizowane jest z muzyką Glucka. „To najbardziej zwarta z jego partytur” zauważa P. Kamiński (autor przewodnika operowego). Ta jedność dramatu i muzyki nie przeszkadza samodzielności ról. Pewne fragmenty opery, zwłaszcza arie solowe są ściśle związane z akcją. Opera święci triumfy na licznych scenach świata, jej postacie wręcz prowokują do ich podejmowania i tworzenia kreacji wokalo-aktorskich, zwłaszcza tytułowej kapłanki (Callas, Cagniglia, Gor, Moser), także dyrygentów (niniejsze wykonanie prowadzi Carlo Maria Giulini). W prezentowanej operze partię tytułową wykonała ame-

rykańska sopranistka Patricia Neway, bardziej znana na scenach Ameryki, dysponująca pełnym mocą i blaskiem sopranem. Rola jej brata Orestesa wykonuje Pierre Mollet, „baryton Martin” – rodzaj głosu barytonowego, którego skala umożliwia wykonywanie także partii tenorowych. Głos występujący najczęściej we francuskiej literaturze operowej, nazwany tak w holdzie wybitnemu francuskiemu śpiewakowi Jean-Blaise Martin (1768–1837). Mollet wspaniale śpiewa, szczególnie arioso *Le calme rentre dans mon coeur* (*Spokój powraca do mojego serca*) na początku aktu drugiego. Tragiczną postacią Thoasa, nad którym ciąży przekleństwo, wyzwalające w nim okrucieństwo, wykonuje Robert Massard. Klasą dla siebie jest francuski Kanadyjczyk Léopold Simoneau (Pylades). To nie tylko śpiewak o światowej sławie, ale piękny liryczny tenor, o wysokiej kulturze wokalne, wspaniale interpretujący muzykę francuskiej proweniencji.

I na koniec tych dywagacji, informacja: polska premiera opery *Ifigenia na Taurydzie* odbyła się w lutym 1962 r. w Warszawie (reżyseria: Ludwik René, scenografia: Jan Kosiński, kier. muzyczne: Mieczysław Mierzejewski).

Jacek Chodorowski

HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI *Symfonia nr 4 op. 85 „Tansman epizody”*

London Philharmonic Orchestra • Andrzej Borejko, dyrygent

Nonesuch 7559-79503-42016 • w.

2016 • 35'47”

☆☆☆☆☆

Choć muzyka Henryka Miokołaja Góreckiego znana była w Polsce od dawna, karierę światową, i to spektakularną, zdobył dzięki swojej *III Symfonii*, wydanej przez Nonesuch w 1992. Sprzedaż tego

albumu przekroczyła ponad milion egzemplarzy na całym świecie, wynik trudny do pobicia w branży muzyki poważnej. I choć chyba cała muzyka Góreckiego została nagrana i jest dostępna na całym świecie, to jednak nasz kompozytor jest znany głównie dzięki temu hitowi.

Nad swoją *IV Symfonią* kompozytor pracował w latach 2006–2009. Niestety, nie udało mu się jej ukończyć. Dopiero syn kompozytora, Henryk Górecki – podobnie jak ojciec – kompozytor, dokończył to dzieło. Dzieło jest hołdem dla Aleksandra Tansmana i składa się z czterech części. Odnajdujemy tu zarówno wielką symfonię romantyczną w stylu Brucknera, muzykę popularną à la Szostakowicz, fragmenty liturgiczne jakby wzorowane na twórczości Pärtta i repetycje jak u Reicha, czy Glassa. W ostatniej części, z nienacka, pojawia się partia fortepianu, która z radością parodiuje klasyczny koncert.

Cały utwór jest żywy, chwytliwy, fascynujący, żartobliwy, dowcipny. Wielka muzyka, do której wielokrotnie powrócimy. Jednakże nie wydaje mi się, by był to konkurent dla nieśmiertelnej *III Symfonii*, choć trzeba go mieć.

Stanisław Lubliński

JERZY FRYDERYK HAENDEL Izrael w Egipcie

Lydia Teuscher, sopran; Julia Doyle, sopran; Hilary Summers, alt; Benjamin Hulett, tenor; Roderick Williams, bas • Choir of the King's Consort; The King's Consort • Robert King, dyrygent
Vivat 111 • w. 2016, n. 2015 • 82'03"

Muzyka21
płyta miesiąca

Robert King ma już w swoim dorobku pokaźną liczbę wydanych płyt z muzyką Haendla, a zwłaszcza jego mniej znany



mi oratoriami. Przez lata współpracował z brytyjską wytwórnią Hyperion, jednak kilka lat temu założył własną, pod nazwą Vivat. Dotychczas wydał w niej kilka płyt, m.in. z ariami Haendla, czy instrumentalną muzyką Purcella, jednak to właśnie ta płyta wydaje się największym dotychczasowym dokonaniem brytyjskiego dyrygenta ostatnich lat. Tak bardzo doświadczony w haendlowskim repertuarze artysta postanowił tym razem nagrać jedno z jego najbardziej znanych oratoriów – *Izrael w Egipcie* – choć w nieznanym dotychczas aranżacji Mendelssohna (opracowania podjął się sam Robert King). Jest to pierwsza taka płyta, na której można usłyszeć zmienione przez tego wielkiego romantycznego kompozytora dzieło Haendla, stąd z tego już względu zasługuje na docenienie.

Mendelssohn był tym kompozytorem doby romantyzmu, który szczególnie powracał do muzyki barokowej, do twórczości Haendla i Bacha. To właśnie on przywrócił zapomnianą wówczas muzykę Bacha, aranżując i wykonując jego dzieła. Podobnie było w przypadku muzyki haendlowskiej – Mendelssohn postanowił uwspółcześnić i na nowo wykonać wielkie dzieło oratoryjne baroku, wyrażając je – przynajmniej częściowo – w duchu muzyki romantyzmu. Dlatego usuwa partie klawesynu i pozytywu, właściwe dla sekcji continuo, dodaje natomiast rogi, flety i klarnety, aby ubarwić brzmienia orkiestry. Redukuje również niektóre ustępy chóralne, choć wciąż są one

liczne w tej aranżacji. W niektórych chórach zastępuje, nadając rytmiki i podniosłości, puźony na rzecz trąbek, zastępuje również tekst angielski niemieckim. Na szczególną uwagę zasługuje skomponowana już w całości przez Mendelssohna długa, dziesięciominutowa uwertura. Jest ona piękna i olśniewająca, bardzo melodyczna, żywa i wciągająca, w której dał każdej z partii instrumentów miejsce do ukazania swojej barwy i brzmienia. Uwertura ta, jako kompozycja muzyki romantyzmu, świetnie kontrastuje z kolejnymi, choć zmienionymi, to jednak wciąż barokowymi ustępami Haendla.

Wykonanie Roberta Kinga jest bardzo udane, wspaniale oddaje dzieło Haendla w aranżacji Mendelssohna. Już sama interpretacja uwertury jest błyskotliwa i barwna, na samym wstępie ukazując klasę orkiestry i samego dyrygenta. Najważniejsze jednak są kolejne, już haendlowskie utwory. Ustępy chóralne są żywe, wykonane podniosłe i przekonująco, ze znaczącym wkładem błyskotliwie, raz delikatnie, innym zaś razem zdecydowanie grającej orkiestry. Brzmienie chóru jest piękne i barwne, a zarazem wyraziste, choć akustyka mogłaby być trochę większa, dzięki czemu partie chóralne zyskałyby na swojej podniosłości i głębi. Z solistów najlepiej śpiewa Julia Doyle (sopran), która – dzięki interpretacji – wspaniale ukazuje niezwykłość muzyki Haendla. Robert King stara się wykonywać oratorium, oddając wszystkie dźwięki i szczegóły, także te dodane i zmienione przez samego Mendelssohna. Ponadto znakomicie rozumie samą muzykę Haendla i jej niepowtarzalność, wyjątkowość, co potwierdził całym szeregiem swych wcześniejszych płyt. Generalnie, kompozycja

została wykonana z pełną pasją i umiłowaniem muzyki Haendla i Mendelssohna. Warto kupić tę płytę, gdyż prezentuje nieznaną dotychczas aranżację, stanowiąc jednocześnie ważne i tak udane wykonanie jednego z najbardziej znanych oratoriów Haendla.

Łukasz Rozen



JERZY FRYDERYK HAENDEL Koncerty organowe op. 4

Rudolf Innig, organy
MDG 317 1929-6 • w. 2016, n. 2015 • 90'22"
☆☆☆

Koncerty organowe Haendla zaliczają się do jednych z jego najbardziej znanych kompozycji instrumentalnych, dlatego doczekały się licznych interpretacji i nagrań. Zostały przez Haendla skomponowane na orkiestrę i organy, na wzór barokowych concerto grosso, gdzie solowe partie, w tym przypadku organów, przeplatają się z zespołem instrumentalnym. Haendlowskie koncerty organowe są melodyjne, radosne i lekkie, dzięki czemu nadawały się do grania między urokliwej barwie głosu i samej interpretacji – wspaniale ukazuje niezwykłość muzyki Haendla. Robert King stara się wykonywać oratorium, oddając wszystkie dźwięki i szczegóły, także te dodane i zmienione przez samego Mendelssohna. Ponadto znakomicie rozumie samą muzykę Haendla i jej niepowtarzalność, wyjątkowość, co potwierdził całym szeregiem swych wcześniejszych płyt. Generalnie, kompozycja

W przypadku tej płyty, mamy do czynienia z aranżacją, dokonaną przez Samuela de Lange, który rozpiął całą partyturę na organy. Już sam pomysł może budzić pewien sprzeciw, skoro Haendel postanowił skonstruować brzmienie organów z orkiestrą. Tymczasem na tym nagraniu słychać same organy, co jeszcze – duże i rozbudowane, o monumentalnym dźwięku. Koncerty organowe

Haendla wykonuje niemiecki organista Rudolf Innig, który w swoim dorobku ma już płyty z muzyką organową Brahmsa, Schumanna, Messiaena, czy Nowowiejskiego.

Wykonanie Inniga oceniam jako dość przeciętnie. Jego gra jest mało wyrazista i klarowna, wiele z pięknych melodii i rytmów, właściwych dla tych utworów nie zostało właściwie oddanych. Innig, zamiast ukazać wartość haendrowskiej muzyki, gra nieprzekonywująco oraz mało barwnie, rytmicznie zbyt wolno. Dźwięki są mało wyraziste, co wynika nie tylko z akustyki i monumentalnych, mało ostrych organów, ale i z samego doboru rejestrów organowych. Przez to wszystko brzmienie utworów jest zbyt ciężkie i mało klarowne.

Dzięki płycie Rudolfa Inniga można posłuchać haendrowskich kompozycji w całości wykonywanych przez organy, gdyż na ogół koncerty organowe wydawane są w ich oryginalnej wersji. Niemniej, według mnie, płyta nie jest warta szczególnego polecenia, gdyż brzmia one lepiej z orkiestrą, a także samo wykonanie jest przeciętne i nienajlepsze. Warto sięgnąć do innych znakomitych płyt z tą muzyką, już w brzmieniu oryginalnym, jak choćby do wykonań Simona Prestona, Trevora Pinnocka, albo Tona Koopmana.

Łukasz Rozen

**JOHANN ADOLF HASSE
Artaserse**

Anicio Zorzi Giustiniani; Maria Grazia Schiavo; Franco Fagioli; Rosa Bove; Antonio Giovannini • Orchestra Internazionale d'Italia • Corrado Rovaris, dyrygent
Dynamic CDS 7715/1-3 • w. 2016, n. 2012 • 178'47"
☆☆☆☆☆

Późnobarokowy kompozytor Johann Adolf Hasse



(1699–1783) przez wiele lat był związany z naszym królem Augustem III Mocnym (od roku 1731). Wiele z jego oper pisanych dla dworu drezdeńskiego było wystawianych również w Warszawie. W czasie swego długiego życia Hasse zmienił swój styl, który z barokowego przeszedł w klasycystyczny.

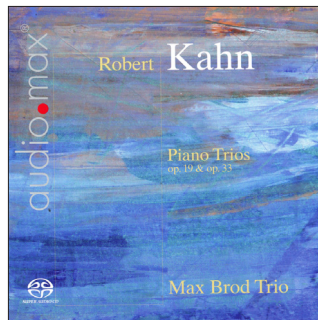
Prezentowana opera, *Artaserse*, miała premierę w Wenecji w 1730 r., niedługo przed wstąpieniem kompozytora na służbę u naszego króla Augusta III. Autorem libretta był Pietro Metastasio. Warto wspomnieć, że w tym samym mniej więcej czasie, inna opera o tym samym tytule i do tego samego libretta napisana przez Leonarda Vinciego miała swoją premierę w Rzymie. I oba dzieła przez jakiś czas konkurowały ze sobą na scenach Europy.

Współczesna premiera tej opery miała miejsce w lipcu 2012 r. podczas 38. Festiwal della Valle d'Itria. Tam też dokonano prezentowanego nagrania.

Wśród solistów wyróżnia się Franco Fagioli jako Arbace, dzięki pięknej barwie głosu i świetnej interpretacji. Również Maria Grazia Schiavo wspaniale oddaje piękno muzyki Hassego i zachwyca swoim głosem. Orkiestra zebrała specjalnie z okazji festiwalu brzmi bardzo dobrze, jej wykonanie jest przekonujące, bez żadnych niedociągnięć. Corrado Rovaris ukazuje piękno muzyki tej opery, świetnie współpracuje z solistami.

Piękny, trzy płytowy album zachwyci każdego miłośnika opery barokowej.

Stanisław Lubliński



**ROBERT KAHN
Tria fortepianowe**

Max Brod Trio
Audiomax 903 1940-6 • w. 2016 • SACD, 57'05"
☆☆☆☆☆

Robert Kahn, niemiecki kompozytor urodzony w 1865 r. w Mannheim, zmarł w 1951 r., uczył się między innymi u Josepha Rheinbergera. Należał do nielicznego grona twórców, których cenili i podziwiali Johannes Brahms. Muzyka Brahmsa miała na niego wielki wpływ.

Należy pogratulować niemieckiej firmie MDG, która wydała nagrane przez Max Brod Trio dwa pierwsze tria fortepianowe Kahna na płycie z dźwiękiem przestrzennym.

Oba utwory należą do muzyki późnoromantycznej. Pierwsze z nich, op. 19, nawiązuje jeszcze do muzyki Brahmsa, natomiast drugie, op. 33, jest utworem, w którym nie da się zaobserwować żadnych wyraźnych wpływów. W przypadku obu utworów zachwycają piękne melodie.

Max Brod Trio to zespół łączący tradycje żydowskie, czeskie i niemieckie. Prezentowane nagranie jest znakomite, słychać, że wykonawcom nie jest obca stylistyka przełomu XIX i XX w. Fascynuje ich precyzja wykonania, energia, mistrzostwo i zaangażowanie.

Kolejna wspaniała płyta firmy MDG wydana pod marką Audiomax. Polecam.

Stanisław Lubliński

**HANS LÜDEMANN
Das Reale Klavier. Ein Kölner Konzert**

Hans Lüdemann, fortepian
Budapest Music Center BMC CD 219
• w. 2015, n. 2013 • 72'22"
☆☆☆☆☆

Hans Lüdemann, niemiecki pianista urodzony w Hamburgu w 1961 r., należy z pewnością do grona najbardziej charakterystycznych muzyków europejskich współczesnych czasów. Specjalizuje się w muzyce jazzowej – był uczniem znakomitego Joachima Kühna (pianistka jazzowa), a karierę swoją rozpoczął w połowie lat 80., współpracując m.in. z Janem Garbarkiem. Obecnie zajmuje się autorskimi projektami w małych składach, wydał dotychczas ponad 20 płyt; w samym 2011 r. wytwórnia BMC Records wydała 6-płytową antologię jego koncertowych nagrań z lat 2007–2008. Lüdemann jest także częstym gościem prestiżowych festiwali jazzowych; jego improwizacje podczas występów należą do niezwykłych przeżyć.

Na płycie *Das Reale Klavier. Ein Kölner Konzert*, wydanej w zeszłym roku przez węgierskie wydawnictwo, znajduje się 9 utworów na fortepian/fortepian wirtualny. Są to: *Präludium 1, Blaue Kreise, Heartbeats, Präludium 2, Spring Rites, Ankunft, Love Confessions, Rollende Steine* oraz *Arabesque*. Ciekawy jest pomysł wykorzystania tzw. virtual piano, czyli programu w specyficzny sposób „zniekształcającego”, modulującego dźwięk; zabieg ten ma tyleż zwolenników, co przeciwników, a Hans Lüdemann jest niewątpliwym liderem w Europie w zakresie propagowania tej formy wyra-

zu. Efekt ten słyszymy m.in. w utworach *Blaue Kreise*, czy *Präludium 2*.

Bardzo ciekawe są otwierające krążek *Präludium 1* i pojawiające się trzy utwory później *Präludium 2*. Można zaobserwować w nich przeciwieństwa rytmiczne i dynamiczne – podczas gdy pierwsze z nich wprowadza słuchacza w pewien spokojny nastrój, prowadząc delikatną kantylenę, drugie z preludium jest obsesyjnie jednostajnie rytmiczne i kojarzyć się może ze swowolnością i niepokojem.

Szczególną oś tego krążka stanowi 12-minutowy utwór *Spring Rates*, odkrywający przed słuchaczem niezwykły potencjał niemieckiego pianisty; godne uwagi są tu płynne zmiany dynamiczne i sposób improwizowanego zakomponowania utworu – granice pomiędzy formą kompozycji a czystą improwizacją zostają tu wyraźnie zatarte.

Cały koncert nagrany na tym albumie prezentuje wielkie umiejętności improwizacyjne Lüdemanna, jak i przemyślane uciekanie się do określonych, powtarzanych, krótkich motywów melodycznych, budujących napięcie. Pozytywnego odbioru dopełnia fakt, że Lüdemann to artysta o od lat wypracowanej własnej indywidualnej technice i sposobie postrzegania improwizacji.

Płytę uzupełnia pięć minut będące rejestracją zamówionego u kompozytora przez firmę Steinway & Sons utworu *Arabesque*, wykonanego w Steinway-Haus w Düsseldorfie 26 października 2013 r.

Jakub Banaś



Madrygał był jedną z najważniejszych form renesansowej muzyki świeckiej. Żyjący w latach 1553–1599 włoski kompozytor Luca Marenzo był wybitnym specjalistą w tej dziedzinie. Znakomite wydawnictwo Glossa nagrało niedawno *Piątą księgę madrygałów* tego twórcy w wykonaniu La Compagnia del Madrigale, znanego na całym świecie zespołu, specjalizującego się właśnie w tego rodzaju muzyce.

Nagrany zbiór madrygałów sześciogłosowych dedykowany był księciu Bracciana (Virginio Orsini, 1572–1615) i stanowił prezent ślubny. W zbiorze znajduje się również jeden madrygał autorstwa florentyńczyka Antonia Bicciego, kompozytora, którego kilka zachowanych dzieł znajduje się w zbiorach innych twórców. La Compagnia del Madrigale to znakomity zespół, znany z wielu wykonań i nagrań renesansowej muzyki włoskiej. Jego interpretacja jest wyjątkowa i każdy szczegół tekstu znakomicie dopracowany. Ma szeroki zakres dynamiki – niektóre fragmenty lub słowa są śpiewane głośno, inne niemal szeptane, tak, jak wymaga tego libretto. To piękny album, adresowany szczególnie do miłośników włoskich madrygałów.

Stanisław Lubliński

LUCA MARENZO
Quinto Libro di Madrigali
La Compagnia del Madrigale
 Glossa GCD922804 • w. 2016, n. 2011/2014 • 64'17"
 ★★★★★

KRZYSZTOF PENDERECKI
Penderecki conducts
Penderecki vol. 1
Dies Illa na 3 solistów, chór i orkiestrę (2014) • Hymn do

św. Daniła na chór mieszany i orkiestrę (1997) • Hymn do św. Wojciecha na chór mieszany i orkiestrę (1997) • Psalm Dawida na chór mieszany i perkusję (1958)
Johanna Rusanen, sopran • Agnieszka Rehlis, mezzosopran • Nikolay Didenko, bas • Chór i Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Krzysztof Penderecki, dyrygent

Warner Classic 0825646039395 • w. 2016, n. 2015 • 51'03"

★★★★★ (wykonanie)

★ (wydanie płyty)

Pojawiła się na rynku płytowym nowa seria *Penderecki conducts Penderecki/Warsaw Philharmonic*. Album zawiera pierwsze studyjne nagranie kompozytora z Chórem i Orkiestrą Filharmonii Warszawskiej. Jest to światowa premiera fonograficzna *Dies Illa* napisanego ku czci ofiar I Wojny Światowej oraz po wielokroć nagrane i powszechnie dostępne na płytach (m.in. w wykonaniu Filharmonii Warszawskiej/Naxos) *Psalm Dawida*, *Hymn do św. Daniła* i *Hymn do św. Wojciecha*.

Możliwe, że po płytę sięgną wielbiciele muzyki kompozytora, którzy zbierają jego premierowe nagrania najnowszych utworów. Tutaj takowym jest nieskończone jeszcze – wedle słów twórcy – *Dies Illa*. Ma być ono uzupełnione o pierwsze trzy wersy z łacińskiej sekwencji *Dies irae*, która stanowi tekst dzieła oraz dwa fragmenty orkiestrowe. Czy powinno się nagrywać nieukończone dzieło, to już osobny problem i pytanie. Pozostałe utwory z płyty są powszechnie znane i dostępne na wielu płytach! Bez względu na wartość tej płyty jest autorska interpretacja kompozytora dyrygującego swoimi dziełami. To płyta idealna od strony wykonawczej i to jedyny jej atut!

Na słowa krytyki zasłużała forma wydawnicza albu-

mu, która już tak dobra nie jest! To kolejny album wydany przez Filharmonię Warszawską w Warner Classics, gdzie nowatorskie wydanie fantastycznie psuje efekt całości! Mało oryginalna i nieczytelna okładka z mikroskopijnym napisem tytułu płyty. A dlaczego zabrakło miejsca na podanie tytułów nagranych dzieł? Dla kolekcjonerów to ważna i fundamentalna sprawa! Gdy będą kolejne płyty, kto zapamięta, gdzie i co nagrano? Mało praktyczny i mało trwałe, podatny na zniszczenie digipak to też żaden rarytas... Na odwrocie płyty podano spis dzieł, ale niestety tak małą czcionką, że trudno to odczytać – sugeruję sprzedaż wiązaną z lupą! W dołączonej książeczce też nie znajdujemy tego, co być powinno. Tekst komentarza i biogramy artystów wydrukowano zbyt małą czcionką, która powoduje duży kłopot w odczytaniu. Rodzi się pytanie: po co drukować coś, czego nie można odczytać? Kolejny problem związany z edycją płyty: dlaczego brakuje tekstów wykonywanych utworów? Czyżby w ekskluzywnym digipaku brakło miejsca na kilka dodatkowych stron? A może tym kilku redaktorom podanym w płycie nie chciało się ich spisać i opracować? Np. w partyturze *Dies Illa* na początku znajduje się łaciński tekst!

Wydawca tak rekomenduje swoje wydawnictwo: „Najnowszy album Krzysztofa Pendereckiego jest wyjątkowy z wielu względów. To pierwsza płyta z nowej serii (...) Ten album to z pewnością jedno z najważniejszych wydarzeń fonograficznych roku”. W naszej ocenie – wyjątkowe jest w nim niedopracowanie wydania i powtórzone już kolejny raz te same błędy. To chyba lekceważenie odbiorcy wskazujące na zadziwiająco ignorancję podstawowych i funda-

ÉMILE PIERRE RATEZ

Exhibition 1: Dans la Forêt op. 5, Douze Pièces Pittoresques op. 8, Souvenir du Village op. 9, Deux Pièces op. 38, Sonate pour Alto et Piano op. 48

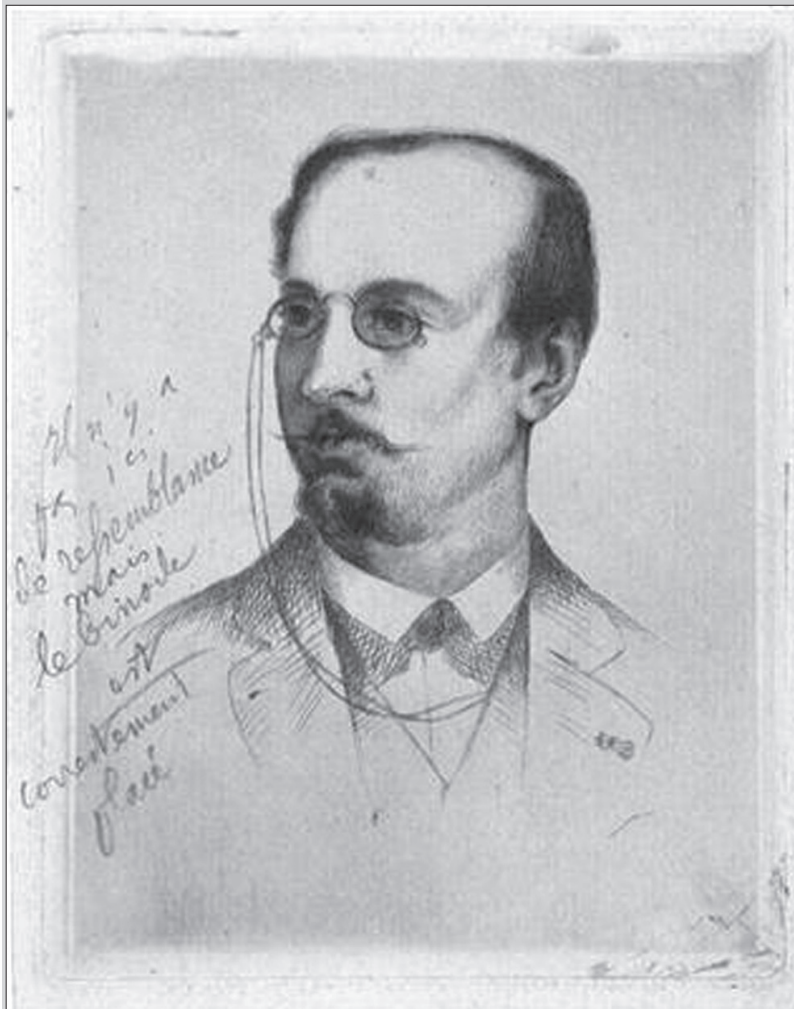
Marcin Murawski, altówka; Hanna Holeksa, fortepian

Acte Préalable AP0358 • w. 2016, n. 2015/16 • 61'59"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Altówka, którą słyszymy najczęściej jako składnik orkiestry wydaje się być jednym z najbardziej zaniedbanych dzisiaj instrumentów, który nawet w tak niewielkim składzie jak kwartet stanowi jedynie jego wypełnienie. Potwierdzenie tej tezy stanowią słowa Alberta Lawignaca (1846–1916), który stwierdził, że altówka to filozof, smutny i użyteczny; zawsze gotowy pomagać innym, lecz niechętnie zwracający na siebie uwagę. Natomiast Albert Sowiński (1805–1880) pisząc na temat tego instrumentu na łamach swojej publikacji: *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* z 1874 r. reprezentował odmienny pogląd twierdząc, że instrument ten znany był już w Polsce za czasów Zygmunta I, króla Polskiego. Nazywano je wtedy Viola d'amore. Mozart i Haydn wprowadzili altówkę do orkiestry, gdzie zajmuje ważne miejsce.

Słuchając prezentowanego albumu skłaniamy się bardziej ku drugiej z przywołanych tez, bowiem stanowi on okazję do tego, aby odkryć nowe, nieznane oblicze tego instru-



Émile Pierre Ratez
Exhibition 1

Dans la Forêt op. 5 • 12 Pièces Pittoresques op. 8
Souvenir du Village op. 9 • 2 Pièces op. 38
Sonate pour Alto et Piano op. 48



Marcin Murawski, viola • Hanna Holeksa, piano

mentu, które przybliżą nam Marcin Murawski i Hanna Holeksa. Autorem prezentowanych kompozycji jest zapomniany francuski kompozytor i wybitny altowiolista Émile Pierre Ratez (1851–1934). Jego działalność przypadająca na przełom XIX i XX w. stanowi wyraźne odzwierciedlenie dominujących wówczas trendów kompozytorskich. Największą część omawianego woluminu zajmuje kompozycja oznaczona w katalogu dzieł kompozytora jako opus 8. Jej tytuł *Douze Pièces Pittoresques* stanowi wyraźne nawiązanie do jednego z utworów Modesta Musorgskiego. Każda z dwunastu odrębnych części posiada nie tylko swój własny tytuł, ale poprzez bogate zastosowanie odpowiednich środków wyrazu w oryginalny sposób oddaje jego charakter. Natomiast punktem kulminacyjnym omawianej pozycji jest bez wątpienia *Sonate pour Alto et Piano* op. 48. To klasyczna, trzyczęściowa sonata, na gruncie której kompozytor nie tylko wykorzystuje instrument do granic możliwości, ale także ukazuje pełnię jego unikalnych walorów brzmieniowych. To dzieło wydane w 1907 r. wpisuje się niejako w nurt kompozycji reprezentujących okres renesansu altówki. Warto w tym miejscu przywołać chociażby *Koncert na altówkę i orkiestrę* Hansa Sitta (1850–1922) z 1900 r., czy też Yorka Bowena (1884–1961) dwie sonaty na altówkę z fortepianem.

Jak pisze Marcin Murawski: są utwory Rateza bądź to zebrane w cyklach, bądź wydane pojedynczo – pełnym barw i brzmień kalejdoskopem zdarzeń, miejsc, zwyczajów i tańców z przełomu XIX i XX w.. Są jak wystawa obrazów sprzed stu lat. Obrazy te malowane dźwiękiem to prawdziwa ucztą dla wielbicieli muzyki kameralnej, a zarazem zapowiedź kolejnego cyklu nieznannej twórczości od wydawnictwa Acte Préalable.

Karol Rzepecki

mentalnych zasad wydawniczych. Bardzo dobre nagranie zyskało fatalną edycję! Czy to ma być ta jej wyjątkowość... Szkoda dobrego nagrania wydanego w tak nonszalanckiej formie...

Stefan Banasiak



GIOVANNI BENEDETTO PLATTI

Concerti per il Cembalo
Paolo Grazzi, obój; Luca Guglielmi, pianoforte • *Concerto Madrigalesco*

Arcana A 375 • w. 2014, n. 2013 • 71'47"

★★★★★

Giovanni Benedetto Platti (1697–1763) pozostawił po sobie zbiór dziewięciu *Concerti per il cembalo obbligato* należących do jednych z pierwszych kompozycji przeznaczonych na pianoforte, dopiero co wynalezione przez Bartolomea Cristoforiego, z towarzyszeniem smyczków.

Wybitny solista Luca Guglielmi po raz pierwszy prezentuje znakomitą interpretację na instrumencie z epoki trzech koncertów oraz jednej sonaty. Nagranie uzupełnione jest *Sonatą na obój solo c-moll* Plattiego, w wykonaniu utalentowanego oboisty Paola Razziego.

Nadzwyczajna, zachwycająca muzyka kompozytora, który zasługuje na uznanie za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli swojej epoki.

Ten wspaniały album to nie tylko portret Plattiego, to także opowieść o nowo powstałym instrumencie z początku XVIII w., który okazał się tak ważnym w historii mu-

zyki, bez którego nie można sobie jej wyobrazić.

Luca Guglielmi gra na kopii „gravicembalo col piano e forte or cimballo di martelletti” – tak brzmi jego oficjalna nazwa, nadana mu przez swego wynalazcę. Jego współpraca z zespołem Concerto Madrigalesco (Liana Mosca i Ulrike Fischer, skrzypce; Teresa Ceccato, altówka; Sara Bennici, wiolonczela) – jest perfekcyjna.

Oto płyta niezwykle interesująca zarówno dla melomanów, jak i specjalistów od historii fortepianu. Pozycja obowiązkowa dla każdego miłośnika muzyki.

Stanisław Lubliński



PEER RABEN

I JEAN-JACQUES SCHUHL
Tot in New York

Uli Kempendorf, instrumenty stroikowe; Nikolaus Neuser, trąbka; Jason Liebert, puzon; Benny Lachner, fortepian; Max Nauta, bas; Ernst Bier, perkusja; Ibadet Ramadani, wokal; Bernhard Conrad, narrator; Piotr Gudel, organy

MDG 926 1927-6 • w. 2015 • 66'06"

★★★

Kto z Państwa był w Nowym Jorku na pewno doświadczył tego, jak specyficzne to miasto, pełne elementów wielokulturowych, a przy tym zgietku i gwaru spowodowanego natłokiem jego mieszkańców i osób będących tam przejazdem. Trudno powiedzieć, jaka idea przyświecała autorom niniejszego woluminu. Już na samym początku usłysz-

my dźwięk syreny policyjnej, zwiastujący charakter niniejszej płyty. Okaze się ona połączeniem recytowanych wiadomości, relacjonujących wydarzenia, jakie miały niegdyś tam miejsce. Do tego zostaje dołączona warstwa muzyczna w postaci kompozycji zaranżowanych w stylu lat 80. Warto zwrócić uwagę na wykorzystanie dość niespotykanych już dzisiaj w teatrach organów Wurlitzera, które stanowią tło dla prezentowanej warstwy tekstowej. Trudno jednak w omawianym woluminie doszukiwać się ściśle pojętych walorów, będących wyrazem sztuki muzycznej.

Karol Rzepecki



JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Dardanus

Ensemble Pygmalion • Raphaël Pichon, dyrygent

Alpha 964 • w. 2015 • 145'13"

★★★★★

W swoim czasie Jean-Philippe Rameau był nowatorem. Śmiałość jego pomysłów szczególnie dobitnie wyraziła się w zakresie harmonii – zarówno tej, jaką posługiwał się w kompozycjach, jak i tej, którą opisywał w teoretycznych rozprawach. Sam był świadom swojej roli pioniera, nawet w ostatnim okresie, przeczuwając nadchodzącą śmierć, z charakterystyczną dla siebie autoironią stwierdził, że wkrótce muzycy odczują ulgę, nikt bowiem nie będzie już ich przy muszał do grania dziwactw, jakie wyszły spod jego pióra.

Założenia zawarte w jego *Traktacie o harmonii* służy-

ły kolejnym pokoleniom twórców i dziś, w harmonii klasycznej, wciąż są aktualne. Z dzieł muzycznych kompozytora najbardziej znaczące są dwie grupy: utworów klawesynowych oraz scenicznych, w tym oper. *Dardanus* z 1739 r. (druga wersja, wykorzystana w omawianym nagraniu jest o pięć lat późniejsza) jest jednym z najznamienszych tego przykładów. To francuska tragédie lyrique, opowiadająca historię Dardanusa, bohatera z greckiej mitologii.

Istnieją dwa liczące się nagrania opery. Pierwsze to zapis Marca Minkowskiego, drugie – omawiane. Niegdyś słynna, pionierska rejestracja Raymonda Lepparda ma dziś już raczej historyczne znaczenie. Prezentowany album stanowi reedycję nagrania z 2012 r. Jest ono dziełem Ensemble Pygmalion i Raphaëla Pichona. W rolę tytułową wcielił się w nim Bernard Richter, tenor śpiewający z dużą wrażliwością i stylowością. Iphise jest Gaëlle Arquez – pełna przekonania, z odpowiednią siłą dramatyczną, o ciekawym, bogatym, mięsistym głosie. Benoît Arnould kreuje partię Anténoira. To dobry bas-baryton, dający interesującą interpretację. Jako Isménora słyszymy João Fernandes, śpiewaka o szlachetnym, głębokim basie, acz może momentami nazbyt ciężkim. Alain Buet to poprawny Teucer. Sabine Devieille przypadła rola Wenus i pierwszej Frygijki. To piękny, świeży, jasny sopran, fantastycznie dobrane partie! Emmanuelle De Negri jest Amorem i drugą Frygijką. To także znakomita artystka, o nieco ciemniejszym, cięższym, lecz nie mniej frapującym głosie. Jako Arcas pojawia się Romain Champion. Śpiewa ekspresyjnie, dobrze wypada w swej niewielkiej roli. Zespoły towarzyszące śpiewakom są ponad wszelkie pochwały, Raphaël Pichon pro-

wadzi całość z odpowiednią werwą i energią, lecz zarazem i dyscypliną. Na tym nagraniu z całą pewnością nie sposób się zawieść! Co więcej, Minkowski wybrał wersję z 1739 r., stąd jego, chyba równie mistrzowska kreacja, może być traktowana bardziej jako uzupełniająca względem omawianej, aniżeli rywalizująca.

Łukasz Kaczmarek

ALEKSANDER SKRIABIN Symfonie nr 3 i 4

London Symphony Orchestra •
Walerij Giergiew, dyrygent

LSO Live LSO0771 • w. 2015, n. 2014
• 64'54"

★★★★★

W przypadku nagrań Walerija Giergiewa, realizowanych z Londenką Orkiestrą Symfoniczną można odnotować identyczne zjawisko, co w projektach Teatru Maryjskiego. Przedsięwzięcia wybitne pod względem wartości artystycznej i jakości technicznej przeplatają się z mniej przekonującymi, kontrowersyjnymi i pozostawiającymi sporo do życzenia. Zaskakująca prawidłowość! Potwierdzeniem tego stanu rzeczy są dwa tytuły, które miałem okazję jednocześnie ocenić. O ile podwójny album z symfonią Sergiusza Prokofiewa wydany w Petersburgu pozostał u mnie spory niedosyt, o tyle krążek LSO Live z dziełami Aleksandra Skriabina wywarł zgoła odmienne wrażenie.

Setna rocznica śmierci autora *Poematu ekstazy*, zamieszczonego zresztą na omawianej płycie, niespecjalnie zapisała się w świadomości wytwórni fonograficznych i w życiu koncertowym. Przypominam sobie jedynie duży zestaw nagrań opublikowany przez firmę Decca, a nawet nasz rodzimy akcent, płytę Polskiego Radia, znanego promotora muzyki obcej, ale nic poza tym. Dobrze się zatem stało,

że wydawnictwo jednej z najlepszych współcześnie orkiestr opublikowało na krążku, wydanym pod koniec ubiegłego roku, zapis z dwóch koncertów Giergiewa i jego byłego już zespołu, które miały miejsce w marcu i kwietniu 2014 r. w Barbican Hall.

Końcowy rezultat jest, w moim przekonaniu, niezwykle efektowny i przekonujący, co jest zasługą nie tylko wspaniałej gry Londenkiej Orkiestry Symfonicznej i wybitnej kreacji kapelmistrza, ale także doskonałej jakości dźwięku, wyjątkowo dobrej jak na rejestrację koncertów na żywo. W nowoczesnej technologii fascynująca muzyka Skriabina, rozpisana w postaci partytur *III i IV Symfonii*, operujących ogromnym składem instrumentalnym, przemawia do słuchacza w pełni swojego bogactwa. Dyrygent nadaje kompozycjom płynny przebieg, unikając typowych dla siebie kontrowersyjnych rozwiązań w zakresie tempa, aczkolwiek spoglądając na łączny czas trwania obu pozycji, należy zastosowane tempa uznać jako dość umiarkowane lub dosyć szybkie (*Trzecia* jest szybsza niż większość wykonań, trwa 44 minuty). Podczas słuchania wywierają jednak bardzo dobre wrażenie, podobnie jak sposób prowadzenia narracji, eksponowania głównych myśli i tematów, konstruowania potężnie zaprojektowanej formy dzieła i posługiwania się poszczególnymi sekcjami instrumentów. Londenka Orkiestra Symfoniczna brzmi wyśmienicie, a na szczególne pochwały zasługuje, co naturalne, wyeksponowana przez samego kompozytora sekcja dęta blaszana, mająca sporo do powiedzenia w obu dziełach, nie tylko przy podkreślaniu najważniejszych bądź najefektowniejszych momentów, ale także przy intonowaniu tematów przewodnich, pojawia-

jących się wielokrotnie w przebiegu trwania utworu. Ogromny skład zespołu, bogactwo faktury i melodyki *III i IV Symfonii*, bardzo dobra forma dyrygenta, nie mówiąc o dyspozycji Londenczyków, sprawiają, że obcowanie z muzyką Aleksandra Skriabina jest źródłem ogromnej satysfakcji zarówno dla miłośników twórczości tego kompozytora, jak i każdego wielbiela naprawdę wielkiej symfoniki. Aż chce się poczekać na opublikowanie kolejnych krążków tych samych wykonawców z innymi dziełami kompozytora, do czego – mam nadzieję – dojdzie.

Omawiany album jest imponującym wkładem Londenkiej Orkiestry Symfonicznej i jej płytowej agencji w ubiegłoroczne obchody stulecia śmierci Aleksandra Skriabina. Nie można narzekać – co prawda – na niedostatek konkurencyjnych nagrań, również tych najnowszych, ukazujących się na rynku w tym samym czasie (płyty Wasyla Petrenki w Lawo Classics oraz Michaiła Pletniewa w Pentatone), ale to będące przedmiotem mojej krótkiej recenzji, zasługuje na uwagę i wysoką ocenę. Nie przeszkadza mi w tym przypadku nawet fakt powielania przez Giergiewa swojego repertuaru sprzed lat, nagrałego dla Philipsa. Jest czym cieszyć uszy.

Paweł Chmielowski

ALEKSANDER SKRIABIN Utwory fortepianowe

Walentyna Lisica, fortepian

Decca 478 8435 • w. 2015 • 76'56"

★★★★★

Album ukazał się w setną rocznicę śmierci Skriabina. Walentyna Lisica nie sięgnęła do utartego repertuaru, tym razem zagłębiła się w mniej znane dzieła. Album zaczyna się od *Walca f-moll* op. 1 i jest kontynuowany kolejnymi utworami z początkowego repertu-



aru artysty. Duża liczba utworów bez numeru opusu świadczy o tym, że szczególnie interesował ją materiał z wczesnych lat Skriabina. Lisica proponuje nowe podejście do tych utworów – jej ujmująca, bezpośrednia prostota wykonania wczesnych dzieł i jej podejście do nieskomplikowanej muzyki sprawiają, że „wyczuwa się kobiecą rękę”. W połowie albumu znajdują się *Allegro de concert* op. 41 i *Poème* op. 59. Artystka delikatnie upiększa wizję rytmicznie i harmonicznie skomplikowanego języka Skriabina. Te utwory są jeszcze rzadziej wykonywane niż jego wcześniejsze etudy, czy preludia. Następnie *Dwa Impromptus* op. 14 są cudownie zróżnicowane poprzez wnikliwe podejście pianistki, *Allegretto* pełne dynamizmu, *Andante cantabile* obfitujące w ekspresyjność, autentyczne – całkowicie wolne od sztuczności. Przedstawienie starannie wybranego repertuaru z późniejszych lat życia artysty zamykają *Etudy* op. 65 – w tym szalone *Molto vivace*, przedstawiające istotę muzyki Skriabina. Doceniam pomysł pianistki na zaprezentowanie niestandardowego repertuaru w niebanalny sposób.

Justyna Midura



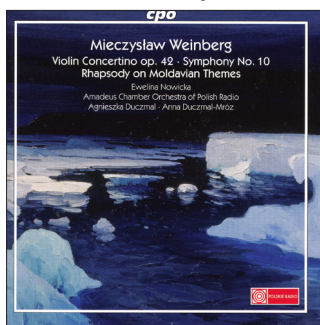
ANTONIO SOLER
Sonaty klawesynowe

Diego Ares, klawesyn
Harmonia Mundi HMC 902232 • w.
2015 • 73'08"
☆☆☆☆

Polska premiera tego albumu odbyła się w listopadzie. To czwarta płyta hiszpańskiego klawesynisty Diega Aresa, ale pierwsza wydana przez Harmonię Mundi. Otrzymała wyróżnienia, między innymi, Diapason d'Or, Classica's Choc, Pianiste's Maestro. Zawiera głównie wcześniej niepublikowane sonaty Solera, które zachowały się w Morgan Library (Nowy Jork). Ich odkrycie było dużym wydarzeniem dla koneserów barokowej muzyki klawesynowej. Sonaty zebrane w tym albumie napisane zostały w okresie przebywania hiszpańskiego kompozytora Antonia Solera na dworze w Madrycie, przez co można odczuć przeplatające się włoskie i hiszpańskie wpływy ludowe. XVIII-wieczne manuskrypty pozostawione przez Solera są niewątpliwie cennym zabytkiem. Jego muzyka odzwierciedlała nową estetykę muzyczną, którą opisywano jako „sensacyjną”. Miała być sprzeciwieniem się starej racjonalistycznej estetyce, która zakładała, że muzyka jest skierowana do rozumu. Teraz – po 250 latach – główne źródło muzyki klawiszowej Antonia Solera doczekało się odkrycia. Soler był nazywany „diabłem w przebraniu mnicha” ze względu na swoją wirtuozerię. Diego Ares zinterpretował więc jego muzykę z „diaboliczną wirtuozerią”, ale i piekielną

delikatnością, na instrumencie wzorowanym na klawesynie projektu Mirabal (1734). Replika osiemnastowiecznego instrumentu, na którym gra Ares jest urozmaicona o 3 pedały, których artysta intensywnie używa – co nie we wszystkich przypadkach daje pozytywny efekt. Tytułowe „viva la fama de esse Sol de mi fortuna” jest kanonem, wieńczy 26 utworów zarejestrowanych na płycie. Album jest uzupełniony o ulotkę z kodem, dzięki któremu można pobrać utwory dostępne na płycie poprzez link do strony internetowej. Są to pełnowartościowe 24-bitowe utwory w jakości HD. 73-minutowy album godny polecenia przede wszystkim ze względu na repertuar, mniej ze względu na brzmieniowych.

Justyna Midura



MIECZYŚLAW WEINBERG
Concertino op. 42, Rapsodia op. 47 nr 3, Symfonia nr 10 op. 98

Ewelina Nowicka, skrzypce • Orkiestra Kameralna „Amadeus” • Agnieszka Duczmal, dyrygent
CPO 777 887-2 • w. 2015, n. 2012/13 • 69'11"
☆☆☆☆

Nie ustaje zainteresowanie zagranicznych wytwórni twórczością Mieczysława Weinberga. Znana z edycji nietuzinkowego repertuaru niemiecka firma CPO, która zresztą wydała już cały zestaw albumów z jego muzyką kameralną i fortepianową, tym razem sięgnęła po dzieła napisane na orkiestrę smyczkową i skrzypce solo. Efekt końcowy jest udany i sa-

tysfakcjonujący, co cieszy tym bardziej, że dokonany polskimi siłami. W nagraniu udział wzięła, znana z łamów **Muzyka21**, wirtuozka młodego pokolenia Ewelina Nowicka oraz Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus” z Poznania pod dyrekcją swoich głównych dyrygentek, jednocześnie mamy i córki: Agnieszki Duczmal oraz Anny Duczmal-Mróż.

Krażek otwiera *Concertino* op. 42, napisane przez Weinberga w 1948 r., lecz po raz pierwszy wykonane dopiero pół wieku po śmierci autora. Znany je już chociażby z płyty wytwórni Naxos, wydanej pięć lat temu, zawierającej dzieła rosyjskich kompozytorów. Dominuje w nim liryzm i melancholia, co bardzo dobrze podkreślają wykonawcy. Wyraźny, przyjemny w odbiorze ton skrzypiec, godna podziwu kultura dźwięku solistki i idealny balans między instrumentem solowym a zespołem bardzo dobrze przysługują się temu interesującemu utworowi. Słychać, że mamy tu do czynienia z kreacją przemyślaną i zaangażowaną z obu stron. Ewelina Nowicka wniosła jeszcze większy wkład do przedsięwzięcia, aranżując bardzo efektowną *Rapsodię na tematy moldawskie* op. 47 nr 3 (znaną z oryginalnej postaci na skrzypce i fortepian oraz wersji na orkiestrę symfoniczną) na potrzeby nagrania dla siebie oraz „Amadeusa”. Bardzo dobrze współpracuje z prowadzącą obie kompozycje Agnieszką Duczmal, pokazując w pełnej krasie swoje imponujące umiejętności techniczne, idealnie sprawdzające się we fragmentach wirtuozowskich, tanecznych, folklorystycznych, operujących szybkimi tempami. Muszę jednak przyznać, że w niektórych momentach żywiołowych, porywających pod względem rytmicznym, zabrakło mi jeszcze większego „pazura” i „podkre-

cenia” tempa, zintensyfikowania wyrazu, co by mogło wyrzucić jeszcze lepsze wrażenie. Pomimo tego subiektywnego zastrzeżenia, *Rapsodia* słucha się dobrze. *X Symfonię* op. 98 z 1968 r., poświęconą Rudolfowi Barszajowi i jego Moskiewskiej Orkiestrze Kameralnej, cechuje już zupełnie inny typ emocji. Dzieło szeroko zakrojone, trwające ponad 37 minut, stawia znaczne wymagania dyrygentowi, wykonawcom oraz niestety odbiorcom, którzy niekiedy muszą włożyć naprawdę wiele wysiłku w podążanie tokiem myśli kompozytora. Dominują tu ciemne barwy, poważny nastrój, nie ma mowy o błahostkach. Z niełatwym zadaniem stworzenia kreacji żywej i utrzymującej odbiorcę w napięciu, radzi sobie Anna Duczmal-Mróż bardzo dobrze, co podkreślam, zważywszy na charakter *Dzięsiątej*. Nie przemawia od razu do odbiorcy, nie ma w niej fragmentów popisowych. Dyrygentka trafnie ogarnia formę utworu, pokazując jego zalety zarówno w całości aparatu wykonawczego, jak i w jego poszczególnych elementach, co jest o tyle ważne, że *Symfonia* ma podtytuł *Concerto grosso* i nie brak w niej epizodów granych przez instrumenty solo lub w małych grupach. Mimo mojego szacunku i zainteresowania muzyką Mieczysława Weinberga, nie jest to jednak kompozycja, którą można zaproponować słuchaczom nieznanymi jego dorobku, pragnących dopiero poznać twórczość autora *Pasażerki* (dzieła notabene poprzedzającego *X Symfonię*).

Koneserzy muzyki XX w. z pewnością docenią krążek wytwórni CPO, na którym bardzo dobrej jakości dźwięk idzie w parze z ciekawym repertuarem, wykonanym na wysokim poziomie. Książeczka zawiera informacje o autorze i repertuarze autorstwa prof. Davida

Fanninga, znawcy życia i twórczości Mieczysława Weinberga. Szkoda tylko, że na trzeciej stronie książeczki doszło do błędu w opisie ścieżek nagrań: *Symfonia* jest oznaczona liczbami 7-11 zamiast prawidłowych 5-9. Cóż, wypadki przy pracy zdarzają się nawet najlepszym.

Paweł Chmielowski

Różne

MARITA SØLBERG

Arie operowe

The Norwegian National Opera Orchestra • John Fiore, dyrygent

Simax PSC1336 • w. 2016, n. 2013/14

• 73'19"

☆☆☆☆

Marita Sølberg należy do współczesnych skandynawskich śpiewaczek operowych. Z pochodzenia jest Norweżką. Związana z Norweską Operą Narodową w Oslo, gościnnie występuje na licznych scenach i estradach koncertowych, m.in. w Wiener Staatsoper, Los Angeles Opera, Teatro La Fenice, Glyndebourne Festival. Jej repertuar jest obszerny i urozmaicony, w niewielkiej tylko mierze zaprezentowano go na omawianej płycie. Śpiewa kolejno: arie z oper Mozarta (*Wesele Figara*, Hrabina), Gounoda (*Romeo i Julia*, Julia), Bizeta (*Poławiacze pereł*, Leila), Leoncavalla (*Pajace*, Nedda), Pucciniego (*Turandot*, Liu i *Cyganeria*, Mimi), Belliniego (*Capuletti i Montecchi*, Julia), Rachmaninowa (*Francesca da Rimini*, tytułowa), Dwořáka (*Rusalka*, tytułowa), Verdiego (*Otello*, Desdemona) i R. Straussa (*Miłość Danae*, tytułowa). Śpiewaczka jest w apogeum swej sztuki (rocznik 1976). Dysponuje pięknym lirycznym sopranem, dźwięcznym i mocnym w brzmieniu. Jej inter-

pretacje wokalne są bez zarzutu, a umiejętności wokalne i aktorstwo, jak oceniają krytycy, wysokie. Potwierdzają to również laury i nagrody wielu konkursów wokalnych, w których uczestniczyła; m.in. zwycięstwa w Konkursach im. Królowej w Oslo i Belvedere w Wiedniu. Artystka uważana jest za jedną z ciekawszych wokalistek naszych czasów, szczególnie chwaloną za Mimi (delikatna i wrażliwa), Liu, w której stworzyła piękną kreację (torturowanej, ale nieugiętej, kochającej kobiety). Pięknie śpiewa arię Neddy (*Qual fiamma avea – Jaki płomień miał w spojrzeniu*) z *Pajaców* Leoncavalla. Porównując też wykonuje walc Julii Gounoda. Musi się też podobać jej wykonanie romansu Julii Belliniego (*Oh, qualte volte – Och, ileż razy*). Aria Hrabiny z *Wesela Figara* w jej wykonaniu jest naprawdę wzruszająca, wzrusza też modlitwą Desdemony w finale opery *Otello* Verdiego. Oczywiście, można by tak charakteryzować każde jej wykonanie, prezentowane na omawianej płycie.

W całym zarejestrowanym programie towarzyszy śpiewaczce Orkiestra Narodowej Opery Norweskiej z Oslo. Orkiestrą tą dyryguje amerykański dyrygent John Fiore znany z udanych wykonań oper Wagnera, Brittena, Richarda Straussa. Fiore przez dziesięć lat (1999–2009) był artystycznym dyrektorem Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie i muzycznym dyrektorem Orkiestry Symfonicznej w tym mieście.

Jacek Chodorowski

Giovanni Battista Pergolesi – La serva padrona • Domenico Cimarosa – Il maestro di Cappella

Nicola Rossi-Lemeni; Rosanna Carleri; Sesto Bruscantini • Or-

chestra del Teatro alla Scala di Milano; Collegium Musicum Italicum • Carlo Maria Giulini, Renato Fasano, dyrygenci

Profil PH16009 • w. 2016, n. 1956, 1959 • 59'54"

☆☆☆☆

Służąca panią Pergolesiego uważana jest za operę buffa, choć właściwie jest śpiewanym intermezzem w dwu częściach (z dialogami, libretto Gennara Antonia Federica). Pomyślane było dla opery *Prigioner superbo* (*Więzień niezłomny*). Opera szybko zeszła ze sceny, a komiczny skecz przez wiele lat z powodzeniem egzystował. Mała zmiana dotyczyła finału, dopisanego w 1735 r. (dwa lata po premierze, zaczerpniętego z opery *Flaminia*). Nie wdając się w rozważania historyków muzyki można stwierdzić, iż intermezzo to wywołało „wojnę” francusko-włoską. Przypadło bowiem na okres schyłku tragedii muzycznej, a początku narodzin opery komicznej. Treść opery sprowokowała reżyserów filmowych. Tak powstały produkcje z 1958 r. (Włochy, Moffo, Montarsolo) oraz w 1999 r. (Brazylia, Klen, Leal). W Polsce głośne było koncertowe wykonanie z udziałem Bogny Sokorskiej i Bernarda Ładyśza (1961) oraz kreacja Macieja Wójcickiego w Operze Bałtyckiej (1992). Muzyka Pergolesiego jest znakomita. „Geniusz teatralny i psychologiczny błyszczy dosłownie na każdej stronie tego klejnotu” (P. Kamiński). Muzyka ta jest w pełni zintegrowana z tekstem, pełna wesołego, bogatego brzmienia. Doskonale zarysowane postacie przekonują. Treść intermezza to „muzyczny pojedynek” bogacza Uberty i jego uroczej służącej Serpiny. On jest arogancki, niecierpliwy, ona rewanżuje się złośliwościami, by drogą ukrytej intrygi zmusić go do małżeństwa. Całość to wokalne popi-

sy śpiewaków. Omawiane nagranie powstało w 1955 r. na scenie Piccola Scala w Mediolanie. Partie solowe wykonali włoscy śpiewacy Rosanna Carteri i Nicola Rossi-Lemeni (dialogi zostały pominięte) w sposób wręcz doskonały; grała Orkiestra la Scali, dyrygował Carlo Maria Giulini.

Drugą pozycją, zarejestrowaną na omawianej płycie jest *Il Maestro di Cappella* Cimarosa, włoskiego kompozytora i dyrygenta. Bardziej trafne określenie tego 20 minut trwającego utworu, to raczej aria na bas i orkiestrę. Jest to bodaj pierwsze w ogóle jego nagranie na płytach CD. *Il Maestro di Cappella* łączy w sobie wszystkie zalety muzyki kompozytora: „naturalną, potoczystą melodię, niezwykłą śpiewność, niezrównany dar charakterystyki zwłaszcza w sytuacjach komicznych” – pisał Józef Reiss w swojej *Małej Encyklopedii Muzycznej*. Treścią arii (autor tekstu jest nieznanym) jest próba orkiestry, dyrygowanej przez pompatycznego dyrygenta. Kompozytor stworzył w tej arii smakowitą parodię próby w formie monodramu, z uwerturą i recytatywami. Pełnię humoru zapowiada już uwertura. Niedyscyplinowani muzycy doprowadzają dyrygenta do furii. Koniec próby jest jednak szczęśliwy dla obu stron. Ten zabawny monodram chętnie włączają do swego repertuaru śpiewacy o niskich głosach. Na omawianej płycie wykonuje go znakomity baryton włoski Sesto Bruscantini (1919–2003), artysta wybitny, bas-baryton ceniony zwłaszcza za role mozartowskie. Śpiewakowi towarzyszy Collegium Musicum Italicum oraz Virtuosi di Roma, dyryguje Renato Fasano.

Jacek Chodorowski

Sergiusz Prokofiew – Koncert fortepianowy nr 2 • Piotr Czajkowski – Koncert fortepianowy nr 1

Beatrice Rana, fortepian • Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia • Antonio Pappano, dyrygent

Warner Classics 82564600909 • w. 2015 • 67'05"

★★★★★

Trzeba nie lada odwagi, by w wieku dwudziestu dwóch lat zmierzyć się z legendami pianistycznego wykonawstwa i żelaznymi pozycjami fortepianowego repertuaru, stawiającymi poważne wymagania nie tylko warsztatowe, ale przede wszystkim artystyczne. Odwagi z pewnością nie brakuje młodej pianistce, tym razem rodem z Włoch, opromienionej zdobyciem drugiego miejsca i srebrnego medalu na słynnym Konkursie Van Cliburna (2013). Oto Beatrice Rana i jej pierwszy album (aczkolwiek nie płytowy debiut w ogóle) w barwach wytwórni Warner Classics, wydarzenie, o którym od kilku miesięcy jest dość głośno w światowych mediach poświęconych muzyce poważnej.

W jej ujęciu *I Koncert b-moll* op. 23 Piotra Czajkowskiego wywiera bardzo dobre wrażenie, jest wyrazisty i porywający. Artystka oszałamia techniką i brawurą, lecz nie ogranicza się jedynie do czystego popisu, czyni ze swojego występu starannie przemyślaną kreację, w której nie brak interesujących pomysłów interpretacyjnych. Do takich należy niewątpliwie podejście do środkowej części *Pierwszego*, wykonanej tutaj w szybszym niż zazwyczaj tempie, co odświeża dość istotnie dotychczasowy sposób widzenia, czy raczej słyszenia przez wykonawców owego ognia. Tu ma charakter niezwykle lekkiego, zwiewnego, delikatnego, wręcz kapryśnego, pełnego humoru

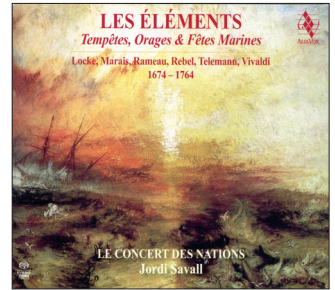
intermezza, drastycznie różniąc się od tradycyjnych interpretacji, operujących wolniejszym pulsem. Mnie się to akurat bardzo spodobało, ponieważ takie ujęcie Włoszki było całkowicie logiczne i konsekwentne od początku do końca, co bardzo przysłużyło się treści i formie wspomnianej części. Również szeroko zakrojone, wirtuozowskie ogniwo pierwsze oraz żywy, roztańczeniowy finał nie dają powodów do narzekania – tchnie z nich pasja, energia, entuzjazm, świadomość własnej wizji dzieła, wykonanego z temperamentem, ale również wyczuciem. Nie brak też jednak momentów zachwycających spokojem i liryzmem – jakże pięknie brzmi drugi temat głównej części dzieła, podany przez pianistkę i orkiestrę niezwykle śpiewnie, wolno, zachwycając nastrojem i melodyką. Doprawdy, *I Koncert b-moll* ma w ostatnich latach szczęście do doskonałych interpretacji, z których za najciekawsze uważam tę będącą udziałem Beżoda Abdurajmowa (Decca) oraz niniejsze, będące przedmiotem mojej recenzji.

Równie pozytywne wrażenia przynosi kreacja *II Koncertu g-moll* op. 16 Sergiusza Prokofiewa, z którym młoda Włoszka radzi sobie znakomicie, co jest o tyle warte zauważenia, gdy weźmie się pod uwagę ogromne komplikacje wykonawcze zawarte w partyturze dzieła, z dwiema arcytrudnymi solowymi kadencjami na czele. Wymagają nie tylko ogromnej sprawności palcowej, ale – podobnie jak cały utwór – wręcz wielkiej kondycji fizycznej. Beatrice Rana ma technikę imponującą, co jest warunkiem niezbędnym do pokonania wszelkich pianistycznych problemów, zaś pasja, jaką nasycy swą grę sprawia, iż mamy do czynienia z kreacją subiektywną i zapadającą w pamięć, zaangażowaną

emocjonalnie i niewątpliwie efektywną. To samo da się powiedzieć o doskonale sprawującej się Orkiestrze św. Cecylii z Rzymu pod batutą sir Antonia Pappana. Potężne, pełne, soczyste, ale czasami zbyt głośne brzmienie orkiestry, jej idealne zgranie z solistką i bardzo dobry dźwiękowy balans między zespołem a fortepianem są powodem do satysfakcji nie tylko dla uczestniczących w nagraniu artystów, ale również jego realizatorów. Słucha się nagrania *Koncertu g-moll* z zainteresowaniem i podekscytowaniem. W ujęciu młodej artystki, wspieranej przez wybitnego dyrygenta, notabene również pianisty, oraz znaną orkiestrę, *Drugi* może skutecznie podzielać nawet na tych słuchaczy, którzy do tej pory rzadko sięgali po ową kompozycję. Ma szansę przekonać ich zarówno do niego, jak i do wizji niewątpliwie utalentowanej wykonawczyni, która nikogo nie pozostawia obojętnym, czy to pozytywnie, czy też negatywnie. Z pewnością wzbudzi polemiki wśród krytyki oraz melomanów.

Na muzycznym firmamencie pojawiło się pod koniec 2015 r. – za sprawą płyty wydanej przez Warner Classics – interesujące zjawisko: Beatrice Rana. Czas pokaże, czy chodzi o przelotnie pokazującą się kometę, które, jak wiadomo, pojawiają się i szybko znikają, czy prawdziwą gwiazdę z wiekiem nabierającą mocy i znaczenia. Wydaje się, że pełny sukces artystyczny, polegający m.in. na skutecznym radzeniu sobie nie tylko z niebagatelnymi problemami technicznymi, ale także interpretacyjnymi, czeka na nią dopiero w przyszłości. Nie zmienia to faktu wysokiej oceny omawianej płyty.

Paweł Chmielowski



LES ÉLÉMENTS

Utwory J.-F. Rebel, M. Locke'a, A. Vivaldiego, M. Maraisa, G. P. Telemanna, J.-P. Rameau

Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AVSA 9914 • w. 2015, n. 2015

• SACD, 98'44"

★★★★★

Kolejny, pięknie wydany i starannie przemyślany koncepcyjnie album, chluba wytwórni Alia Vox – dwupłytowa kolekcja nagrań, będąca zapisem koncertu w opactwie Fontfroide, tym samym, w którym kilka lat temu nagrano *Mszę h-moll* Bacha. Oczywiście, projekt ma temat przewodni, a są nimi siły natury, stąd całość ma tytuł *Żywioły* i prezentuje wybrane pozycje siedemnasto- i osiemnastowiecznego orkiestrowego repertuaru, opisanego dźwiękami potężne, nieposkromione zjawiska przyrody. Całość, jak zwykle, zapiera dech w piersiach nie tylko pod względem jakości wydania, jak i doboru repertuaru oraz jego wykonania, którego bohaterem jest jak zawsze Jordi Savall, po raz kolejny pokazujący się w roli wybitnego dyrygenta, kierujący swoją formacją Le Concert des Nations.

Program otwiera słynna kompozycja Jean-Féry'ego Rebel, *Żywioły*, znana z nagrania zespołu Musica Antiqua Köln sprzed ponad dwóch dekad. Doprawdy trudno sobie wyobrazić lepszy początek koncertu, niż pełną wyrazu i niezwykle bogatą partyturę, której pierwsze takty oszałamiają przedziwnymi harmoniami i dysonansami, jakich by

się nie powstydzili twórcy dwudziestowieczni. Kolejną pozycją krążka są fragmenty muzyki teatralnej do *Burzy* Matthew Locka, do którego twórczości Jordi Savall powrócił po dość długiej przerwie; jest to też jedyny siedemnastowieczny utwór, którego premiera miała miejsce w roku 1674. Słynny koncert fletowy *Burza na morzu* Antonia Vivaldiego (RV 44, op.10 nr 1) stanowi efektowne zakończenie zarówno tej części koncertu, jak i pierwszej płyty. Partię solową wykonał Pierre Hamon grający na flecie prostym. Następnie słuchamy wyjątków z tragedii muzycznej *Alcione* Marina Maraisa. Uważni czytelnicy z pewnością pamiętają, że Savall i jego formacja nagrali doskonałą płytę z instrumentalnymi partiami owej opery, co miałem przyjemność zrecenzować jakiś czas temu na tych łamach – przypominałem wtedy reedycję nagrania dla wytwórni Astrée Auvidis. Dalszym punktem programu okazała się suita Georga Philippa Thelemana *Wassermusik. Hamburger Ebb und Fluth* – jak się okazuje, nie tylko autor *Mesjasza* stworzył *Muzykę na wodzie!* Efektownym i jak najbardziej wpisującym się w tematyczne założenia całości zwieńczeniem koncertu okazały się fragmenty z oper Jean-Philippe’a Rameau (*Zamorskie zaloty*, *Hipolit i Arycja*, *Zoroastro*).

Jak zawsze w przypadku nagrań wytwórni Alia Vox interesująco dobrany repertuar przybiera wspaniałą postać dzięki wybornemu wykonaniu. Muzycy z formacji Le Concert des Nations grają z blaskiem i brawurą, do czego ośmielają ich sami kompozytorzy w swoich partyturach, tworząc efektowne muzyczne obrazy burz, katastrof, wichur. Nie brak tu oczywiście maszyn imitujących porywy wiatru, czy innych ciekawych efektów dźwiękonaśladowczych, w co zaprezentowa-

wane dzieła obfitują. Staranna artykulacja oraz precyzja rytmiczna dopomagają w osiągnięciu zaplanowanych celów. Z drugiej strony pełno tu instrumentacyjnych i melodycznych smaczków, zaś same kompozycje zachwycają kolorystyką orkiestrową i brzmieniem. Kreacja zespołu Jordiego Savalla jest nie tylko utrzymana na bardzo wysokim poziomie technicznym i artystycznym – wykonawcza kultura w przypadku owego zespołu jest przecież czymś niewątpliwym. Całość jest bardzo sugestywna emocjonalnie i treściowo, co wprawia w zachwyt nie tylko odbiorcę przez odtwarzaczem, delectującego się bardzo dobrym jak na warunki żywej rejestracji fonograficznej dźwiękiem, ale także publiczność zgromadzoną w lipcu ubiegłego roku w opactwie Fontfroide. Ta wręcz wchodzi w interakcje z dyrygentem i artystami. Kończący cały program kontredans z opery *Zoroastro* Rameau wykonują wspólnie – muzycy grając, słuchacze klaszcząc z entuzjazmem. Bardzo sympatyczne i efektowne zwieńczenie atrakcyjnego, interesującego koncertu.

Miłośników wybitnych kreacji artystycznych i oryginalnego, porywającego orkiestrowego repertuaru z wieku XVII i XVIII zapewne nie trzeba namawiać do sięgnięcia po pięknie wydany, dwupłytowy album wytwórni Alia Vox. Warto posłuchać, by poszerzyć muzyczne horyzonty, odkryć nowe dzieła i delectować się nie tylko maestrią wykonawców, ale też kunsztem dawnych mistrzów kompozycji, mających sporo do powiedzenia w dziedzinie dźwiękowego malarstwa.

Paweł Chmielowski

Schubert – Puccini – Verdi
Cornelia Lanz, *sopran*; Stephan Laux, *fortepian*

Hänssler Classic HC 16019 • w. 2016, n. 2015 • 77'51"

★★★★★

Pieśni wybitnych kompozytorów operowych rzadko włączane są do repertuaru koncertowego śpiewaków. Ewementem jest więc każdy zapis z ich nagraniami. Omawianie kolejnej płyty będącej recitalem wokalnym, zaczynam więc od takich właśnie nagrań pieśni.

Lata 1838–1840 okazały się tragicznymi w życiu Verdiego. W tym okresie zmarła jego żona i dwoje dzieci. I właśnie w tym czasie powstają pierwsze pieśni kompozytora. W roku 1838 Verdi komponuje *Sei romanze per canto con accompagnamento di piano forte*. Sam kompozytor tym i dalszym pieśniom nadał nazwę „kompozycje kameralne”. Nagrane pierwsze dwie pieśni zawarte są w wymienionym cyklu. Jeden z krytyków muzycznych oceniając je napisał: „największą trudność w ich wykonaniu sprawia przekazanie przeżyć w muzyce, wyrażenie emocji i bólu istnienia”. Pozostałe dwie nagrane na omawianej płycie mają charakter „luźny”, choć bywają łączone. Warto dodać, iż pewne wzloty melodyczne odnajdujemy później w operach (*Nabucco*, *Trubadur*, a nawet *Aida*).

Na omawianej płycie znajduje się także dziesięć pieśni Franciszka Schuberta. Spośród nich wrażenie robią *Ave Maria* D 839, ze świeckim tekstem Scotta, oraz trzy pieśni ze zbioru *Lieder der Mignon* D 877/2, 3, 4 do poezji Goethego. *Ave Maria* o wybitnie modlitewnym charakterze dedykowana była Teresie Tob (ówczesny znakomity sopran Opery Wiedeńskiej). Jeden z przyjaciół kompozytora oceniając wykonawstwo tych pieśni zalecał, by podchodzić do nich w sposób liryczny, bowiem prawdziwy wyraz i najgłębsze uczucie zawarte są w melodii.

Bezwzględnie należy utrzymać ściśle i równe tempo. Wykonawczyni omawianego recitalu, wydaje się, uwagi te realizuje w swojej interpretacji.

Płytę zamyka brawurowe wykonanie kantaty *Giovanna d'Arco* Rossiniego. Jest to prawie 18-minutowy utwór, oparty w treści na dramacie Schillera (autor libretta jest nieznan). Kantata, dzielona kilkoma recytatywami, jest bardzo długą arią, względnie sceną („gran scena”), ciężącą ku operze, bardzo emocjonalną w muzyce.

Wykonawczynią wszystkich pieśni nagranych na płycie jest niemiecka śpiewaczka, Cornelia Lanz (rocznik 1981). Starannie wykształcona na uczelniach muzycznych w Anglii, Niemczech, USA, głos doskonaliła m.in. na kursach i warsztatach u Thomasa Pfeiffera, Giacomo Aragalla, Hansa Sotina, Duni Vejzović i Evy Randovej. Artystka dysponuje pięknie brzmiącym głosem mezzosopranowym. Bardzo czystym intonacyjnie i swobodnym na całej skali. Partnerem śpiewaczki jest w tym nagraniu Stefan Laux, pianista znakomity i wszechstronny.

Omawiana płyta ma podtytuł *Frauenrollen und Frauengestalten bei Schubert, Rossini und Verdi*. Wydaje się, że ten dobór utworów ukazał środkami czysto muzycznymi różnicowane role i postacie kobiece w tak dobranych pieśniach.

Jacek Chodorowski

LOQUEBANTUR
Music from the Baldwin Partboos

The Marian Consort • Rory McLeery, *dyrygent*

Delphian DCD34160 • w. 2015 • 66'12" ★★★★★

To nie jest pierwsza płyta, zawierająca odpisy utworów instrumentalnych i wokalnych, sporządzonych w ostat-

nim ćwierćwieczu XVI w. przez Johna Baldwina, żyjącego w latach 1550–1615. Wcześniej kompozycje z jego zbioru nagrywały chociażby takie wytwórnie, jak Signum Classics (wspaniała kreacja zespołu Contrapunctus pod dyrekcją Owena Reesa) czy Hyperion, obie zresztą bardzo zasłużone w dziedzinie promocji rodzimych artystów i angielskiej muzyki nie tylko renesansowej, czy barokowej. Tym razem po zachowane przez dawnego kopistę kompozycje, przechowywane w Bibliotece Brytyjskiej i Kościele Chrystusa w Oxfordzie, sięgnęła mała firma Delphian, zapraszając do współpracy dwa zespoły specjalizujące się w historycznym wykonawstwie: grupę śpiewaków The Marian Consort, którą prowadzi Rory McCleery, oraz znaną bardzo dobrze wielbicielom twórczości instrumentalnej Rose Consort of Viols.

Rezultat jest bardzo interesujący i satysfakcjonujący w odbiorze; program krążka intryguje słuchacza, wciągając go niezwykle skutecznie w fascynujący świat muzyki czasu dynastii Tudorów i panowania Elżbiety I. Jest to wręcz uczta dla ucha i duszy. Mamy tu do czynienia z muzyką intymną, subtelną, z którą obcować trzeba najlepiej w samotności, w nocy, w ciszy i spokoju, by przemówiła z pełną siłą. Program, interesująco dobrany, zawierający wybrane dzieła angielskich i zagranicznych mistrzów (R. Parsons, T. Tallis, W. Mundy, W. Byrd, H. Aston, D. Gerarde, E. Bevin, A. Ferrabosco, O. di Lasso, Ch. Hollander, J. Tavener, J. Baldwin, J. Sheppard), ułożony jest w ten sposób, że po każdej kompozycji instrumentalnej następuje utwór wokalny, wprowadzając tym samym pożądaną kontrast i utrzymując uwagę słuchacza w ciągłym napięciu. Repertuar zróżnicowany jest wyrazowo, a jego zakres jest

bardzo szeroki: od utrzymanego w dość żywym tempie dzieła *The Song Called Trumpets* na sześć viol Parsonsa i następującego po nim pełnego ekspresji *Loquebantur variis linguis*, na sześć głosów, Tallisa, otwierających krążek, po kończący go hymn maryjny *Ave maris stella* Shepparda, będący prawdziwą muzyczną perłą, oszałamiającą spokojem, głębią i pięknem dźwięku.

Wykonanie zasługuje na same pochwały, zaś jakość dźwięku – na najwyższe uznanie, wspomagając niewątpliwie doskonały efekt artystyczny współpracy obu zespołów. Wokaliści śpiewają z odpowiednią ekspresją i dużym zaangażowaniem, mogą się pochwalić nieskazitelną intonacją i dużym zróżnicowaniem dynamiki, pozostających w służbie wykonania danego utworu. Pewnie się czują zarówno w pozycjach refleksyjnych, jak i bardziej wyrazistych, a czystość i barwa głosów, przyjemnych w odbiorze, sprawdza się idealnie nawet w przypadku utworów pełnych odważnych harmonii, czego dowodzi np. wyjątkowa kompozycja Williama Byrda *O salutaris hostia*. Gratulacje dla The Marian Consort i jego kierownika za udaną i przekonującą kreację pięknego, renesansowego repertuaru. Podobne słowa zachwytu należy kierować do członków formacji Rose Consort of Viols, dla których dzieła połowy i końca XVI w., zwłaszcza autorstwa kompozytorów angielskich, nie mają żadnych tajemnic, a wieloletnie doświadczenie w wykonawstwie dzieł instrumentalnych, napisanych na viole (tutaj od trzech do sześciu muzyków) daje znakomite efekty. Dźwięk jest soczysty, pełny, wyrazisty, wywiera wrażenie na słuchaczu i wzbudza w nim podziw nie tylko dla kunsztu wirtuozów, ale i autorów samych dzieł.

Dla wielbicieli muzyki dawnej niniejszy album powinien być mile widzianym i wartościowym nabytkiem w ich kolekcjach płytowych.

Paweł Chmielowski

PSALLITE

Cor Cantiamo • Eric A. Johnson, dyrygent

Divine Art dda 25133 • w. 2016, n. 2016 • 60'54"

★★★★★

Najnowszy album brytyjskiej wytwórni Divine Art opatrzony jest niewiele mówiącym tytułem *Psallite*. Jednak już po odwróceniu płyty dowiadujemy się, skąd taka nazwa płyty i co ona oznacza. Otóż „psallite” oznacza z łaciny śpiew – śpiew dla radości, przyjemności, śpiew na przekór smutkom, śpiew o miłości, śpiew modlitewny. Poprzez stulecia ludzie z każdego niemal kręgu kulturowego wyrażali swoje przeżycia związane z boskością i postacią Boga poprzez muzykę, często zaś przez śpiew oparty na dawnych tekstach, z których to właśnie psalmy wiodą prym. I na ten gatunek zorientowany jest omawiany przeze mnie krążek. Czerpiąc zarówno z afro-amerykańskich spiritual, jak i współczesnej muzyki europejskiej, przedstawia on niezwykle rozpiętą gatunkową (i brzmieniową) wśród kompozycji opartych na psalmach.

Na krążku znajduje się dwanaście utworów, w przeważającej większości pochodzących z II połowy XX w. (w tym wiele to twórczość młodego pokolenia kompozytorów), jak i współczesne opracowania melodii spiritual. Wśród twórców znaleźć można takie nazwiska, jak Gavin Bryars, Stephen Foster, Jan Pieterszoon Sweelinck, czy Giovanni Pierluigi da Palestrina. Niektóre prace zostały zamówione przez SDG Music Foundation w ramach ogólnoświatowego Projektu Psal-

mów. Książeczka dołączona do płyty zawiera wszystkie śpiewane teksty oraz krótkie biogramy wykonawców, wchodzących w skład Cor Cantiamo, utworzonego na Northern Illinois University w celu promowania współczesnej muzyki chóralnej i wspierania nowych kompozytorów, pod dyrekcją Erica A. Johnsona.

Psallite to znakomita pozycja dla każdego miłośnika chóralnego śpiewu. Dwanaście utworów na tym krążku to znakomity wybór współczesnej muzyki chóralnej (z wyjątkiem wplecionych dwóch utworów renesansowych oraz trzech opracowanych melodii spiritual). Znajdziemy tu również muzykę stylizowaną na modlitewny śpiew chorału gregoriańskiego (*Psalms 67* Ęriksa Ešenvaldsa), sonorystyczne elementy dźwiękowe – tupanie i klaskanie (*Psalms 96* Petera Bannistera), jak i nawiązania do muzyki gospel oraz muzyki rozrywkowej, co jednak absolutnie tej muzyce „nie szkodzi” – wręcz przeciwnie, daje powiew muzycznej świeżości, dodatkowo ją ubarwia. Bardzo ciekawymi pod tym względem utworami są *Doxologia Ily'ego* Matthew Maniana, spiritual *By and By* (w aranżacji Carol Barnett), a zwłaszcza wspaniałe *Hard Times* Stephena Fostera (w aranżacji Craiga Helli Johnsona, z tekstem bardziej współczesnym, niż biblijnym). Wszystko to świadczy ewidentnie o dobrej kondycji dzisiejszej muzyki chóralnej, a słuchaczowi daje wiele przeżyć – wyrażanie duchowości i religijności może być bowiem przepięknie radością, a nie jedynie trwogą przed Stwórcą.

Jakub Banaš

THE HUNGARIAN VIOLA

Máté Szűcs, altówka, Oliver Triendl, fortepian

Profil PH14022 • w. 2014, n. 2013 • 68'19" ★★★★★



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

Nowa płyta z muzyką Juliusza Łuciuka



Wintymnym nastroju
The Children's Tabernacle
Pieśń o żołnierzach z Westerplatte
Trzy impresje rytmiczne
Krzaczek róży
Ćma
Drobna kaszka
Pożegnanie elementarza
Rozmowa z księżycem
Dzień bez Ciebie
Piosenka o jeżu

Bożena Harasimowicz, sopran
Krystyna Pyszkowska, fortepian

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

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

Z wyjątkiem *Romance oubliée* Liszta, wszystkie utwory na nowym krążku wytwórni Profil zostały napisane w wieku XX. Znajdziemy tu muzykę Ferencza Farkasa (*Rumuńskie tańce ludowe* oraz *Arioso*), Erzsébeta Szönyiego (*Suita francuska*), Antala Doratiego (*Adagio*), Józsefa Soproniego (*Sonatina na altówkę i fortepian*), Lászla Weinera (*Sonatina na altówkę i fortepian*), Lajosa Szücsa (*Romans na altówkę solo*) oraz wspomnianego wcześniej Ferencza Liszta (*Romance oubliée – Romans zapomniany*). Altowiolistcie Máté Szücsowi oraz pianiście Olivierowi Triendlowi, pomimo niedużej liczby utworów napisanych na altówkę solo lub altówkę i instrument towarzyszący, udało zebrać się osiem kompozycji węgierskich kompozytorów skomponowanych na ten właśnie skład instrumentalny.

Rumuńskie tańce ludowe Farkasa zostały w oryginale skomponowane na altówkę, skrzypce lub klarnet i fortepian i są typowe dla muzyki tego węgierskiego kompozytora. Są w nich aluzje do muzyki Bartóka i pomimo braku takiego poziomu wyrafinowania jak u Enescu, który rzeczywiście pochodził z Rumunii, są to przyjemne i miłe dla ucha utwory. *Suita francuska* jest hołdem Szönyiego dla kraju jego młodości (studiował w Paryżu). Istnieją tu nawiązania do stylu neoklasycystycznego oraz odniesienia barokowe (przywodzące na myśl *Allemande* Bohusława Martinū). Antal Dorati napisał swoje *Adagio* na 60. urodziny żony, na rok przed swoją śmiercią; jest to rodzaj swobodnego, melancholijnego pożegnania, jednak nie brak tu i zrywów czy pewnego „niepokoju”, zwłaszcza w partii

altówki. W *Sonatinie* Soproniego znajdujemy z kolei silne nawiązania do muzyki ludowej (też quasi-bartókowski); zaskakuje tu wielka ekspresyjność wolnej części, ciepła aria oraz żywiołowy finał. Zgoła odmienna jest *Sonatina* Weinera z 1939 r., nawiązująca do ciemnej historii Węgier (sam kompozytor zmarł w obozie pracy na Słowacji w 1944 r.); frazy są tu bardzo szerokie, muzyka ma charakter skupiony; w *Intermezzo* słyszymy kolejne nawiązania do rodzimego folkloru, a całość zamyka finał, budujący „optymistyczne” zakończenie. Płytę zamyka kompozycja Lajosa Szücsa, ojca altowiolinisty grającego na tym krążku, Máté Szücsa; utwór pierwotnie pomyślany był jako utwór na wiolonczelę (dla brata Máté) i jest to pierwsze wykonanie, bezpośrednio z rękopisu.

Tytuł płyty jest w pewnym stopniu mylący, ponieważ sugeruje, że odnajdziemy tu utwory na altówkę solo, a nie na (z wyjątkiem jednej pozycji) altówkę plus fortepian. Nagrania dokonano w Siemens-Villa w Berlinie. Książeczka zawiera krótki opis utworów i ich kompozytorów oraz krótkie biogramy wykonawców. Pamiętać należy, że wiele utworów z tego repertuaru jest mało znanych, a niektóre z nich nie były wcześniej rejestrowane, co sprawia, że nagranie to jeszcze i od tej strony zyskuje na wartości. Współpraca altowiolinisty Máté Szücsa z pianistą Oliverem Triendlem jest całkiem solidna i bez wątpienia zapewnia tej płycie nie mały sukces. Warto dodać, że wszystkie utwory zaprezentowane są tu z dbałością i uwzględnieniem ich odrębnego charakteru.

Jakub Banaś

SCHNITTKE, WEINBERG, KURTÁG, PENDERECKI

Tria smyczkowe

Ensemble Epomeo

AVIE AV2315 • w. 2014, n. 2014 • 71'21"

★★★★★

Po ogromnym sukcesie nagrania utworów Hansa Gala i Hansa Krazy, trio smyczkowe Epomeo (w którego skład wchodzi: Diane Pascal – skrzypce, Dawid Yang – altówka, Kenneth Woods – wiolonczela) przedstawia swój nowy, znakomity album. Trio kontynuuje nowy kierunek, zwracając się ku kompozytorom wschodnioeuropejskim. Na ich najnowszym albumie znajdziemy cztery wspaniałe tria smyczkowe Alfreda Schnittkego, Mieczysława Weinberga i Krzysztofa Pendereckiego oraz *Signs, games & messages* Györgyego Kurtága.

Zespół został założony 2008 r. podczas Festiwalu Muzyki Kameralnej w Ischii (Włochy), w celu wykonania tria smyczkowego Alfreda Schnittkego. Świetna współpraca i wzajemne wyciszenie już na samym początku działań muzyków doprowadziły do stworzenia niezwykłej czystości brzmienia i myślenia zarówno o „każdym dźwięku z osobna”, jak i o spójnej całości. Pytania interpretacyjne sprowadzają się w dużej mierze do relacji pomiędzy napięciami, zarówno w kolejnych częściach w obrębie jednego utworu, jak i między kolejnymi utworami. W nagraniu tym na szczególną uwagę zasługuje wysoka dbałość o klarowne progresje i myślenie strukturą całego utworu. Każdy z utworów nosi w sobie odmienne „piętno”, każdy wyrasta z innego spojrzenia kompozycyjnego, zapewniając słuchaczowi urzekające kontrasty: dramatyczne i liryczne *Trio* Pendereckiego z roku

1990/91, wielkoformatowe *Trio* Schnittkego z 1985 r., „natarczywe” w brzmieniu *Tria* coraz bardziej docenianego Mieczysława Weinberga z 1950 r. oraz wciąż zagadkowa kompozycja Kurtága, który w utworze tym prezentuje zbiór wysoce indywidualnych miniatur.

Hasłem tego wykonania może być dyscyplina i pewnego rodzaju surowość brzmienia. Nie ma tu miejsca na portamento, ekspresyjnego falowania dźwięku ani prób, by muzyka brzmiała sentymentalnie lub rzewnie – tego możemy spodziewać się po wcześniejszych nagraniach; zamiast tego wykonawcy już od samego początku przenoszą nas w swoistą podróż, podczas której ekspresja muzyki staje się coraz trudniejsza, coraz bardziej skomplikowana. Wszystkie kompozycje mają wyrafinowaną strukturę oraz bardzo trafne zestawienia nastrojów pomiędzy kolejnymi frazami, jednocześnie zachowana jest ciągłość, płynne przejścia między kolejnymi częściami (przez unikanie przerw między frazami i stosowanie wyważonej dynamiki między kolejnymi częściami). Równie klarownie przedstawiona jest warstwa harmoniczna kompozycji oraz odpowiedni dobór temp.

Cztery potężne utwory obecne na albumie stanowią wybitne dzieła w dorobku muzyki współczesnej. To muzyka trudna i trochę zapomniana oraz rzadko wykonywana. Dzieła prezentowane są tu w przystępnych, niezwykle szczegółowo dobranych i dopracowanych interpretacjach. W ich wykonaniu można wyczuć olbrzymie zaangażowanie, a także wielki talent każdego z muzyków.

Jakub Banaś

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Gadki z Chatki

Jedyne 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



PŁYTY ACTE PRÉALABLE


zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl


PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



TYLKO W KATALOGU ACTE PRÉALABLE MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

Acte Préalable
 **Józef Wieniawski**
Piano Works 1
Il Impromptu op. 34 • Souvenir d'une Valse op. 18
Valse de Concert op. 3 & 30 • Sur l'Océan op. 28
Polonaise op. 21 • Souvenir de Lublin op. 12

world premiere recording




Tomasz Kamiński, piano

Acte Préalable
 **Józef Wieniawski**
Ouverture *Guillaume le Taciturne* op. 43
Symphony in D major op. 49

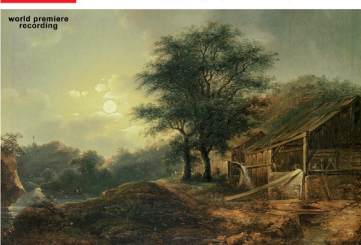
world premiere recording



Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej • Piotr Wajrak

Acte Préalable
 **Józef Wieniawski**
Piano Works 2
Valse de salon op. 7 • Valse-Caprice op. 46 • Valse de Concert op. 3
Fantaisie op. 42 • Rêverie op. 45 no. 1 • Nocturne op. 37
Fantaisie et Fugue op. 25 • Tarantelle op. 4 & op. 35

world premiere recording



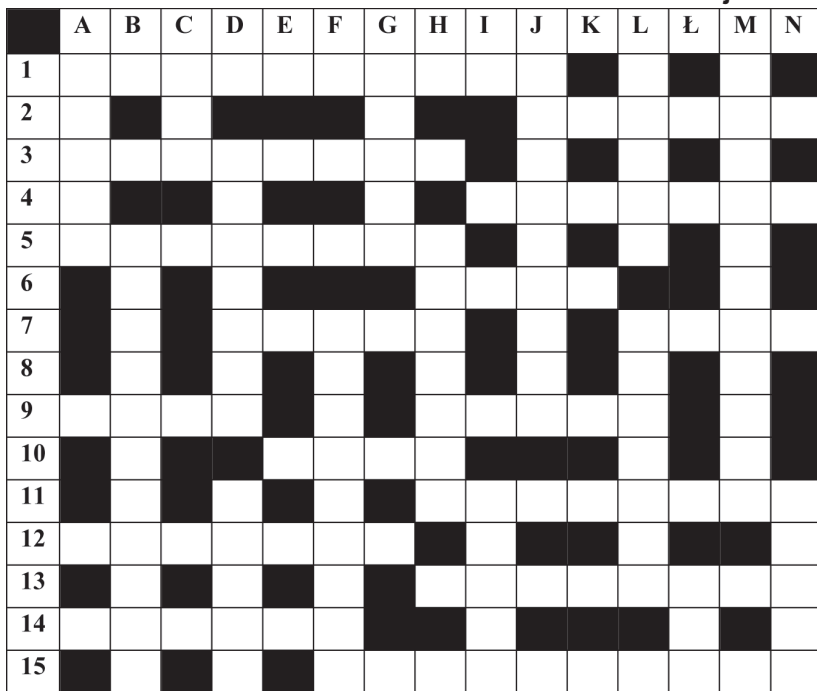
Va i Ve – Valentina Seferinova & Venera Bojkova

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

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

Krzyżówka nr 74/lipiec 2016

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) pol. kompozytor i pianista z XIX w., nawiązujący do twórczości F. Chopina; 2-J) imię Kozsuba z operetki *Trembita*; 3-A) pieśń skierowana do ukochanej; 4-I) pol. chopinolog (1867–1941); 5-A) twórca opery *Goplana*; 6-H) imię piosenkark Rolskiej; 7-D) słowicze śpiewy; 7-L) Henryk ..., pol. dyrygent i kompozytor; 9-A) imię Bartoka; 9-H) Marie-Claire ..., franc. organistka; 10-E) hymn pochwalny; 11-H) pierwotna forma dwugłosowości; 12-A) niem. kompozytor twórca opery *Wesołe kumoszki z Windsoru*; 13-H) pieśń E. Kani lub utwór Schumanna; 14-A) rzeka w Rosji, Białorusi i Ukrainie opiewana przez pieśniarzy; 15-F) Kaja ..., polska skrzypaczka.

Pionowo: A-1) muzyczne przejście; B-5) utwór na fortepian R. Palestera; C-1) chroniony ptak wodny; D-3) opera R. Straussa; D-11) balet Coplanda; F-7) France ..., fr. pianistka pochodzenia duńskiego; G-1) rozciąga się z okna; H-5) John ..., ang. kompozytor (zm. 1962); I-11) kompozytor flamandzki, działał we Włoszech; J-1) jedna z wielu w operze *Diabły z Loudun*; L-1) wojskowy utwór muzyczny; L-7) wł. kompozytor i organista z XIX w.; Ł-13) opera Szostakowicza; M-1) Witold ..., pol. pianista o światowej sławie; N-11) hrabina z opery *Hrabia Ory* Rossiniego.

Rozwiązanie krzyżówki nr 73
Kazimierz Kord

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-B, 4-D, 1-F, 5-G, 4-L, 2-M, 10-H, 11-H, 14-D, 8-B, 7-D, 15-N, 15-H, 6-B, 13-H, 2-A, 14-B.

płyty otrzymują: Jan Dębski, Iława; Ewa Kusak, Elk; Stanisław Rawski, Wrocław

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

Wytwornie 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	2	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. Pocztowa 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

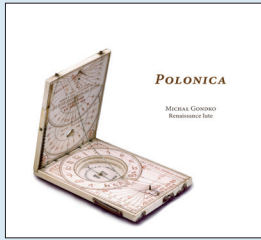
④ Universal Music Polska Sp.
z o.o.
ul. Włodarzewska 69
02-384 Warszawa
www.universalmusic.pl

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

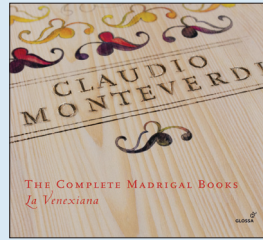
Platy artystów w sprzedaży podczas koncertów



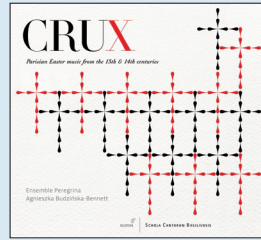
Arcana A 372



Ramée RAM 1406



Glossa GCD 920929



Glossa GCD 922505



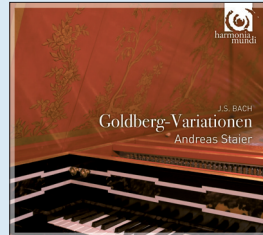
Glossa GCD P32110



Alpha 172



Alpha 811



Harmonia Mundi HMC 902058



Harmonia Mundi HMC 902185



Harmonia Mundi HMG 501922

Kromer Festival, Biecz, 11 – 14 VIII 2016 Festiwal Bachowski Swidnica, 29 VII – 15 VIII 2016

Cafe Zimmermann



Agnieszka Budzińska-Bennett



Graindelavox



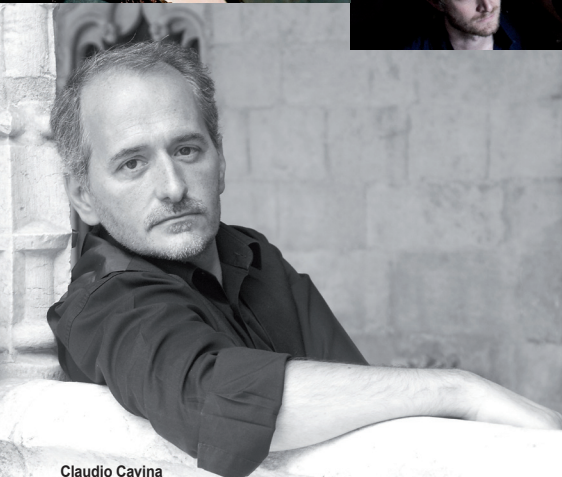
Andreas Staier



Akademie für Alte Musik



Claudio Cavina



Vincent Dumestre



Michał Gondko





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

**Karol Tausig, polski kompozytor i wirtuoz fortepianu,
uczeń Liszta. Nareszcie odkryty – już w sprzedaży**

AP0359 • DDD • 67'51"
® 2016 • © 2016

Karol Tausig
1841 – 1871

Oryginalne Dzieła Wszystkie na Fortepian

Réminiscences de Halka op. 2b
L'Espérance – Nocturne Varié op. 3a
Deux Études de Concert op. 1c
Le Ruisseau – Étude op. 6a
Ungarische Zigeunerweisen
Impromptu op. 1a
Sechs Übungsstücke
Introduction & Tarantella op. 2a
Rêverie op. 5a
Das Geisterschiff – Symphonische Ballade op. 1b

Artur Cimirro, fortepian

Acte Préalable

AP0359

Karol Tausig
Complete Original Piano Works

6 Übungsstücke • Introduction & Tarantella op. 2a • Réverie op. 5a • 2 Études op. 1c
Réminiscences de Halka op. 2b • L'Espérance op. 3a • Das Geisterschiff op. 1b
Le Ruisseau op. 6a • Ungarische Zigeunerweisen • Impromptu op. 1a



Artur Cimirro

Znakomity pianista brazylijski Artur Cimirro
lauret V edycji Konkursu na Projekt Nagraniowy „Zapomniana muzyka polska”



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

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