

Tylko u nas relacje z Metropolitan Opera  
Krzyżówka muzyczna • Promocja prenumeraty

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

nr 9 (122)  
wrzesień 2010  
ROK XI  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

Thomas  
Quasthoff  
śpiewa soul

Władimir  
Aszkenazi  
do szpiku kości Rosjanin,  
talentem – świata obywatel

Pierre-Laurent  
Aimard  
*Koncerty Ravela*

Barbara Zagórzanka  
legenda polskiej wokalistyki

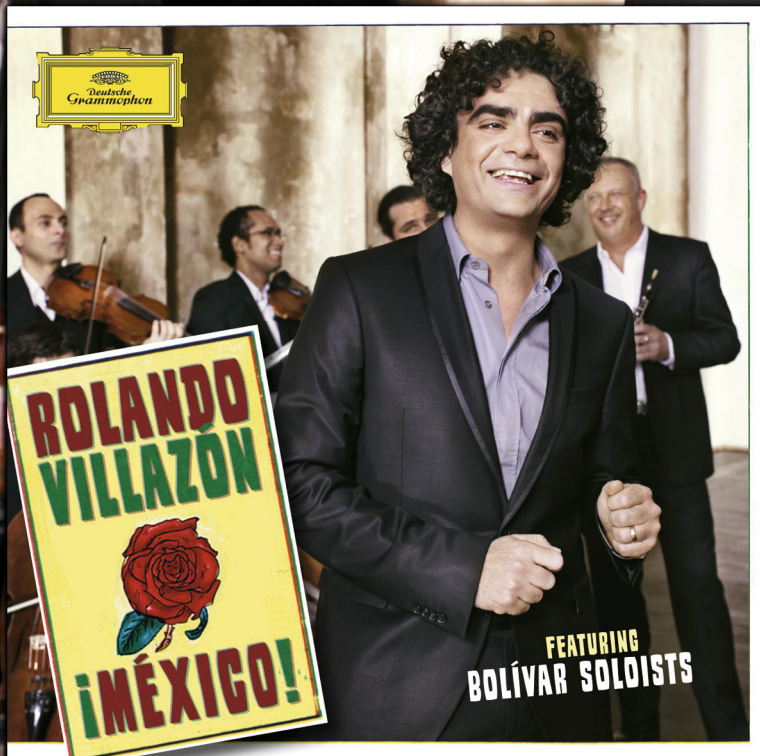


ROLANDO VILLAZÓN  
México! – moja miłość



**NOWY ALBUM!**

**ROLANDO  
VILLAZÓN  
¡MÉXICO!**



[www.universalmusic.pl](http://www.universalmusic.pl) • [www.deutschegrammophon.com](http://www.deutschegrammophon.com)  
[www.rolandovillazon.com](http://www.rolandovillazon.com)



A UNIVERSAL COMPANY



UNIVERSAL MUSIC  
POLSKA

for: Anja Freis/DG • proj: graf.: Studio Jeremi [Muzyka21]

Album poleca:

**RMF**

*Classic*



# PROMOCJA PRENUMERATY

KUP ROCZNĄ PRENUMERATĘ NASZEGO MIESIĘCZNIKA,  
A DOSTANIESZ 14 NUMERÓW W CENIE 12  
I WARTOŚCIOWĄ PŁYTĘ W PREZENCIE

**2 NUMERY WIĘCEJ W PRENUMERACIE  
OSZCZĘDZASZ 17%  
DOSTAJESZ DOBRĄ PŁYTĘ W PREZENCIE**



## TWÓJ ZYSK TO:

- dostajesz 14 numerów miesięcznika w cenie 12
- otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- bierzesz udział w konkursach specjalnych z super nagrodami
- oszczędzasz 17%, czyli płacisz taniej niż w punktach sprzedaży
- otrzymujesz swój ulubiony miesięcznik pocztą do domu i nie ponosisz dodatkowych kosztów wysyłki

MOŻNA WYKUPIĆ PRENUMERATĘ NA DWA SPOSOBY:

### 1. DOKONUJĄC WPŁATY LUB PRZELEWU 96 ZŁ NA NASZE KONTO:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.

ING BANK ŚLĄSKI - O/W-WA

NR RACHUNKU **61 1050 1025 1000 0022 7171 0861**

W TYTULE PRZELEWU WPISUJEMY "PROMOCJA PRENUMERATY" I DOKŁADNE DANE DO WYSYŁKI ZAMÓWIONEJ PRENUMERATY, KTÓRĄ ROZPOCZYNAJEMY OD NASTĘPNEGO MIESIĄCA PO OTRZYMANIU PRZELEWU

### 2. ZAMAWIAJĄC TELEFONICZNIE LUB ELEKTRONICZNIE PRENUMERATĘ

**ZA ZALICZENIEM POCZTOWYM**, WTEDY PIERWSZY NUMER PISMA WYSYŁAMY ZA POBRANIEM POCZTOWYM W WYSOKOŚCI 96 ZŁ.

ADRES REDAKCJI:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.; MUZYKA21

SKR. POCZTOWA 71, 02-800 WARSZAWA 93 • TEL.: 022 648 88 38 • MUZYKA21@INTERIA.EU



## ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Wrocław • Kraków • Łańcut • Koszalin • Łódź • Busko Zdrój • Kanada • Londyn
- 18 **MET – transmisje kinowe okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Złoto Renu*
- 21 **MET okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Czarodziejski flet*

## CZŁOWIEK

- 22 **Rolando Villazón – Powrót w meksykańskim stylu**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 23 **Ezio Pinza**  
**Mój Don Giovanni (2)**  
*Basia Jakubowska*
- 25 **Legendy polskiej wokalistyki (5)**  
**Barbara Zagórzanka**  
*Adam Czopek*
- 27 **Chcemy dać muzykom szansę spróbowania czegoś nowego**  
*Agnieszka Marucha rozmawia z Bohdanem Warchalem Jr*
- 29 **Thomas Quasthoff śpiewa soul**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 30 **Pierre-Laurent Aimard i Koncerty Ravela**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 31 **Władimir Aszkenazi: do szpiku kości Rosjanin, talentem – świata obywatel**  
*Dorota Staszkievicz*

## DZIEŁO

- 33 **Historia muzyki elektronicznej**  
**Prapoczątki 1915-1945 (2)**  
*Dariusz Mazurowski*

## MYŚLI

- 35 **Komu to się opłaca?!**  
*Maria Peryt*
- 36 **Artyści na powrót przywdziewają liberie?**  
*Lesław Czaplński*

## PŁYTOTEKA

- 38 **Palcem po płycie – Nowe nagranie koncertów Krzysztofa Pendereckiego**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 52 **Krzyżówka nr 4**  
*Antoni Rojewski*

## KONKURSY

- 54 **Universal Music Polska – Rolando Villazón**

## Roczna prenumerata Muzyka21 – 14 numerów w cenie 12

Kraj doręczenia: Polska – 96,00 zł, Europa – 182,00 zł, Ameryka Północna – 258,00 zł, reszta świata – 372,00 zł

konto: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – O/W-wa – Al. KEN 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

### Uwaga!

- 1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).
- 2) Numery archiwalne w cenie 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 14 zł.
- 3) Należy podać od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: [acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl) lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93  
Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cenia jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

# Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21  
skr. pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 38  
[www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto:muzyka21@interia.eu)

zespół redakcyjny

Stefan Banasiak, Wiesława Boniecka, Ryszard Boniecki, Basia Jakubowska, Arkadiusz Jędrasik (sekretarz redakcji), Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski, Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Lesław Czaplński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Kazik Jedrejczak, Jacek Krzakała, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce  
Rolando Villazón  
fot. Ana Frers/DG

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting  
FineCMS.PL

zarządzanie stroną internetową  
Jean Jacques Jarnicki

nakład  
10 000 egz.

wydawca  
Jan A. Jarnicki  
&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl)

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adiacji 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.



Nareszcie posłuchaliśmy na żywo Gustava Dudamela i jego orkiestry. Warto uczyć się od niego, jak skomponować ciekawy program, który zaspokoi każdego melomana, a jednocześnie zaprezentuje coś z kultury, którą się reprezentuje. Z nauki tej powinni skorzystać wszyscy polscy muzycy i działacze. Według naszych artystów polski repertuar nie posiada nic godnego uwagi i dlatego na swoich koncertach starannie omijają wszystko, co polskie. Kompozytor wenezuelski Innocent Carreño był autorem utworu *Margariteña*, którym koncert się rozpoczął. Jest to kompozytor nieznany, Google pokazuje 15 odwołań do niego, w Wikipedii nie istnieje, a w Groviej hasło ma 13 linijek. Nie przeszkadzało to jednak Dudamelowi w zaprezentowaniu na polskiej ziemi jego muzyki. Kolejny utwór, to cztery tańce z baletu *Estancia* Argentyńczyka, Alberta Ginastery. Na zakończenie było *Święto wiosny* Strawińskiego. Bez bisów się nie obyło. Z punktu widzenia Latynosa, Czechy i Polska leżą w tym samym miejscu, pewnie dlatego usłyszeliśmy *Taniec słowiański* Dworzaka. No i powrót do Ameryki, tym razem północnej: *Mambo z West side story* Bernsteina zakończyło koncert. Znakomita zabawa, ale czy naprawdę Maestro Dudamel nie mógł nam zagrać czegoś polskiego?

Wciąż się nam wmawia się, że jesteśmy biednym krajem. Patrząc jednak z jakim rozmachem rząd szasta naszymi pieniędzmi, trudno w to uwierzyć. Ponad pięć lat temu zdecydowano w imieniu Narodu, że w Łusławicach ma powstać Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Ciekawa to inicjatywa. Na ogół pomniki stawia się zmarłym, natomiast żyjący, jeśli czują taką potrzebę, tworzą je sobie sami. W Polsce jest jednak odstępstwo od tej zasady. Niezwykle popularny w świecie, wybitny polski twórca, za pieniądze swoich rodaków stawia na odległej wsi salę koncertową na 550 osób i w ogóle Centrum ku swej chwale. Pod koniec kadencji minister Waldemar Dąbrowski wspomógł tę inicjatywę sumą 20 mln zł, co przeszło bez echa, nawet ceremonii wmurowania kamienia węgielnego nikt nie zauważył. Od tego czasu niewiele się działo aż do tego roku. Dzięki unijnemu programowi operacyjnemu „Infrastruktura i środowisko” – konia z rzędem temu, kto zrozumie jak się ma ten program do Centrum Muzyki – inicjatywa ta dostała dotację w wysokości 50 mln zł. We wtorek, 1 czerwca br. dyrektor Centrum Adrianna Poniecka-Piekutowska, była wieloletnia pracownica Ministerstwa Kultury i Piotr Zuchowski z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego podpisali w Warszawie umowę na dofinansowanie budowy gmachu ośrodka. Według doniesień całkowity koszt inwestycji to 65 mln zł.

W założeniu „projekt zakłada stworzenie ośrodka, który zapewni młodym artystom z Polski i Europy, umiejętności interpretowania muzyki solowej, kameralnej i orkiestrowej tworzonej przez współcześnie żyjących kompozytorów i pod ich kierunkiem. Jednym z podstawowych zadań centrum będzie wspieranie szkolnictwa artystycznego, doskonalenie warsztatu muzycznego młodych instrumental-

istów, wokalistów oraz dyrygentów, w zakresie interpretacji muzyki ze szczególnym uwzględnieniem muzyki współczesnej”.

Rodzi się pytanie, po co nam takie centrum na takim odludziu? Dlaczego zamiast tworzyć nowy ośrodek, nie wspomożemy się istniejących już 700 szkół muzycznych? Czy naprawdę te wszystkie akademie i uniwersytety muzyczne nie są w stanie robić tego, co ma robić Centrum? Czy ich poziom jest tak mizerny i są tak niereformowalne, że trzeba budować kolejną placówkę? Jeśli tak, to może warto te uczelnie zlikwidować?

Gdyby zainwestowane w Centrum pieniądze rozdzielić równo pomiędzy wszystkie szkoły, byłoby to po 100 000 zł na placówkę. To np. 2 nowe fortepiany. I „last but not least”: gdyby podzielić się 5 mln złotych?

W maju br. zamieściliśmy na naszych łamach tekst pod bardzo znamiennym tytułem *Ratujmy nasze zbiory*. Kończące ten artykuł słowa „Czy zaczniemy dopiero rozdzierać szaty, gdy prasa poda, że bezcenne zbiory WTM, albo innej instytucji, uległy zniszczeniu, gdyż pękła rura piętro wyżej?” okazały się, niestety, prorocze. Wprawdzie WTM na razie się trzyma, i to nie rura pękła, ale pożar zniszczył bezcenne archiwum Wratysłavia Cantans. Oto ich komunikat prasowy z 21 czerwca: „Pożar biura Międzynarodowego Festiwalu Wratysłavia Cantans. Z wielką przykrością informujemy, że w dniu 20 czerwca 2010 r. miał miejsce pożar w Kamienicy pod Błękitnym Słońcem na wrocławskim Rynku. Niemal doszczętnie spłonęło biuro Międzynarodowego Festiwalu Wratysłavia Cantans. Zniszczeniu uległo archiwum dokumentujące 45-letnią historię jednego z najważniejszych festiwali muzycznych w Europie. W przeddzień wyjątkowej, jubileuszowej edycji festiwalu bezpowrotnie straciliśmy świadectwa kulturalnej historii Wrocławia”. Od razu rodzi się pytanie: kto odpowiada za to, że nie było odpowiednich zabezpieczeń, dlaczego archiwum nie było zdigitalizowane? Podczas ostatniej powodzi znów okazało się, że większość ludzi się nie ubezpiecza, bo ubezpieczenia są... za drogie. Chodzi nie o pieniądze, ale o polską mentalność – „jakoś to będzie” wiecznie żywe. Bo czy ubezpieczenie kosztujące kilkadziesiąt piw może być „za drogie”? Wratysłavia Cantans, beneficjent milionowych dotacji też liczył, że „jakoś to będzie” i się przeliczył. Na każdym kroku spotykamy się z nonszalancją dotyczącą zarówno spraw najwyższej wagi – katastrofa w Smoleńsku – czy też tych mniej istotnych, jak choćby zdewastowane archiwum w Domu Polskim, zalana Biblioteka Narodowa, czy teraz archiwum Wratysłavia Cantans. Odpowiedzialnych jak zwykle nie ma, nikt żadnych zmian nie przygotowuje.

Z radością donosimy, iż laureatem Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida w kategorii „Dzieło życia” został wybitny dyrygent Antoni Wit, dyrektor naczelny i artystyczny Filharmonii Narodowej oraz profesor Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina. Jak donoszą media, należy do nielicznego grona artystów na świecie, którego 150 płyt sprzedano w nakładzie ponad 3 mln egzemplarzy. Gratulujemy!


Przy okazji chcielibyśmy jednak zapytać,

jak to się dzieje, że artysta sprzedający swoje nagrania w nakładzie średnio 20 000 egz. korzysta z państwowych dotacji wynoszących nawet 200 000 zł dofinansowujących niektóre z tych nagrań? Sprzedaż takiego nakładu każdemu prywatnemu wydawcy zapewnia nie tylko rentowność przedsięwzięcia, ale i dostatnie życie. Ponieważ inwestorem jest w tym wypadku Ministerstwo Kultury więc z góry wiadomo, że o żadnych zwrotach poniesionych nakładów nie ma co marzyć. Nasze pytanie: „co się więc dzieje z pieniędzmi ze sprzedaży tych nakładów?” pozostanie na pewno bez odpowiedzi. No cóż, w Polsce nic się nie może udać! Skoro państwowa fabryka produkująca wódkę musiała splajtować, to co się dziwić, że Państwo za pomocą Ministerstwa Kultury topi ogromne pieniądze w dochodowym interesie.

5 lipca Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego powierzył pełnienie obowiązków Dyrektora Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina Waldemarowi Dąbrowskiemu. Dyrektor TW-ON i dotychczasowy Pełnomocnik Ministra ds. Organizacji Roku Chopinowskiego zastąpił na tym stanowisku Andrzeja Sułkę. To już trzecie niezwykle ważne i eksponowane stanowisko jakie sprawuje. Do czego prowadzi gromadzenie w jednym ręku wielu stanowisk najlepiej obrazuje przykład Andrzeja Sułki. Ale nikt z tego żadnej nauki na przyszłość nie wyciągnął. Decyzja Ministra była spowodowana zastrzeżeniami MKiDN dotyczącymi sytuacji finansowej NIFC (w prywatnej firmie, gdy kasa się nie zgadza, wiadomo, że ktoś coś zdefaudował; w instytucji państwowej nazywa się to „zastrzeżeniami”). MKiDN z całą mocą podkreśla jednak, że NIFC nie utracił płynności finansowej i wszystkie imprezy związane z Rokiem Chopinowskim oraz samo działanie Instytutu będą przebiegać bez zakłóceń zgodnie z planem.

Do końca roku Waldemar Dąbrowski będzie pełnił funkcję p.o. Dyrektora pro bono. Praca gratis nie dziwi wiedząc ile dotychczas zarobił pan Waldemar Dąbrowski na państwowych posadach. Czy jednak podoba tak wielu obywatelom? I czy od tych niezarobionych pieniędzy odprowadzi składki ZUS i podatek dochodowy?

Trochę później ten sam Minister odwołał dyrektora warszawskich Łazienek, mianowanego całkiem niedawno. Uważny obserwator zauważył, że z reguły osoby zatrudniane na ważne i eksponowane stanowiska nie sprawdzają się. Co w takim razie można pomyśleć o kompetencjach decydentów, którzy dokonują takich nominacji?

Wieloletni dyrektor takich teatrów operowych jak warszawski czy poznański, pan Sławomir Pietras, ma swoją rubrykę w tygodniku „Angora”, w której opisuje wydarzenia operowe z dawnych czasów, ale także i bieżące (pewnym odstępstwem od tej tematyki była próba wybielenia arcybiskupa Juliusza Paetza – Angora nr 27, 4 VII 2010 – posunięcie o tyle odważne, że nawet Watykan tego nie dokonał). Autor ubolewał niedawno nad nieobecnością oper Moniuszki w naszym życiu kulturalnym (Angora nr 26, 26 VI 2010). Nie pamiętamy, by w czasach, gdy był dyrektorem oper wystawił wszystkie dzieła sceniczne Stanisława Moniuszki. 



# Reflektorem po scenach i estradach



• opery • filharmonie • festiwale

Giacomo Puccini – *Turandot*  
zdjęcia z próby generalnej  
fot. Marek Grotowski

**Wrocław** **C**hińczycy we Wrocławiu. W latach siedemdziesiątych sporą popularnością cieszył się film Jeana Yanne'a *Chińczycy w Paryżu*, roztaczający złowieszczą wizję zalania Europy bez jednego wystrzału przez żołnierzy Mao, uzbrojonych wyłącznie w czerwone książeczki i zakazujących uprawiania cudzołóstwa oraz używania samochodów, ale jak przystało na komedię, bardzo szybko okazujących się bezbronnymi wobec panującej tam swobody obyczajów, a zwłaszcza wdzięków Paryżanek.

Tym razem pod postacią kopii terakotowej armii, zastępującej tłumy statystów, dokonali oni w trzech dniach, poprzedzających polskie wybory prezydenckie, inwazji na płytę przedwojennego stadionu olimpijskiego we Wrocławiu, stanowiącą główny element dekoracji rozegranej tam inscenizacji *Turandot*, ostatniej, nieukończzonej opery Pucciniego (kier. muz. Tomasz Szreder, insc. i scen. Michał Znaniecki, premiera na Stadionie Olimpijskim 18 VI 2010).

O ile *Cyganek Carmen* z noweli Merimée, a nade wszystko opartej na jej wątkach opery Bizeta, stała się uosobieniem południowej zmysłowości i fatalnej miłości, to chińska księżniczka *Turandot* ze sztuki Carla Gozziego i nawiązującej do niej opery Pucciniego może być z kolei alegorią kobiecej oziębłości i północnego okrucieństwa, dla przeciwwagi których libreciści stworzyli postać Liu, bezgranicznie oddanej Kalafowi, nieszczęśliwie w nim zakochanej niewolnicy, za której pierwowzór w żaden sposób nie może uchodzić *Adelma* Gozziego, z zazdrości wyjawiającej swej rywalce imię kochanka. Również pod względem głosu *Turandot* jest ucieleśnieniem zimna – dramatyczny sopran, poruszający się pod przeciwległych krańcach

swej skali, a zwłaszcza intonujący nieskazitelnie, lecz zarazem lodowato przenikliwe w zakresie barwy brzmienia wysokie dźwięki. Głos Georginy Lukács wydawał się niekiedy nazbyt ostry, choć gwoli sprawiedliwości należy dodać, że momentami potrafiła ujmować ciepłymi tonami z niskiego rejestru piersiowego. Meksykański tenor Luis Chapa w roli Kalafa podolał w zasadzie wymogom swej partii, choć należy mieć na uwadze, iż naturalną nośność jego głosu wspomagał mikroport. Przede wszystkim jednak bohaterką wieczoru okazała się Anna Lichorowicz, urzekając urodą głosu oraz kulturą i swobodą kształtowania fraz, a kreowana przez nią Liu urosła w jej ujęciu do pierwszoplanowej postaci, na której śmierci spektakl mógł się bez większego uszczerbku dla całości zakończyć, zwłaszcza że scena ta zbiegła się z zgonem autora, a wybrane przez realizatorów tradycyjne dokończenie, dopisane przez Alfreda Alfano, ustępuje pod każdym względem oryginalnej kompozycji Pucciniego, zwłaszcza w zakresie orkiestracji. Ansambli solistów z powodzeniem uzupełniali Wojciech Dyngosz, Aleksander Zuchowicz i Andrzej Kalinin w charakterystycznych rolach Ping, Pang i Ponga, trzech dworzan do specjalnych poruczeń.

Niewiele da się powiedzieć o koncepcji interpretacyjnej Tomasza Szredera, wraz z orkiestrą i chórem prowadzącego spektakl z ukrycia, albowiem wskutek źle wyważonych proporcji nagłośnienia brzmieli oni wyjątkowo anemicznie wobec bardziej wyeksponowanych głosów solistów.

Sama inscenizacja, jak to u Michała Znanieckiego, pozostawiała wiele do życzenia. W



pierwszej części, na którą złożyły się dwa akty, inscenizator pełnego zewnętrznych efektów monumentalnego widowiska zapomniał o reżyserze, który pogubił się w zastawionych przez siebie samego pułapkach wielkiej przestrzeni, a wraz z nim i postacie, które widzieliśmy śpiewające w zbliżeniu na telebimach, ale za nic nie można było odnaleźć ich w obrębie miejsca gry. Grozy sytuacji dodawać miały podświetlone w różnych kolorach ogromne kule, z wijącymi się na ich powierzchni ciałami nieszczęśliwych, poddanych chińskiemu torturom, a uosobianych przez artystów z Kieleckiego Teatru Tańca. Druga część była już bardziej skupiona, a i efekty widowiskowe lepiej przemyślane i zaplanowane. Na przykład dworzanie, zbiegający się z różnych stron z trzymanymi w dłoniach czerwonymi szarfami, tworzącymi następnie rozchodzące się koncentrycznie promienie, czy też poruszający się z proporcjami w takim samym kolorze, w



tradycyjnym teatrze chińskim oznaczającymi dowódców wojskowych, należały do obrazów na dłużej zapadających w pamięć. Całości dopełnił w finale pokaz sztucznych ogni, który eksplodował, na szczęście na sam koniec, sprowadziły deszcz.

Przybyła tłumnie na stadion wrocławska publiczność, mimo niezbyt sprzyjającej pogody oraz równoległych rozgrywek mundialowych, udowodniła, że istnieje zapotrzebowanie na tego rodzaju widowiska, popularyzujące operę wśród szerokich rzesz i sprawiające, że nie jest ona bynajmniej reliktem minionej epoki, lecz może budzić żywe uczucia wśród na co dzień z nią nie obcujących, choć pośród malkontentów dają się słyszeć głosy, że ideał sięgnął murawy, skoro trzeba korzystać ze sztucznego nagłośnienia, do pewnego stopnia wypaczającego autentyczny kształt muzyczny.

Lesław Czaplirski

**Turandot we Wrocławiu.** Opera Wrocławska wystawiając kolejne superwidowisko zmieniła na trzy wieczory (od 18 do 20 czerwca) wrocławski Stadion Olimpijski na największą w Polsce, liczącą 30 tysięcy metrów kwadratowych, scenę operową. Okazało się, że *Turandot*, ostatnie dzieło Pucciniego, idealnie nadaje się na tego typu przedstawienie. Po raz pierwszy w Polsce zrealizowano tak potężną inscenizację.

Trzeba przyznać, że Michał Znaniecki jest jednym z niewielu naszych reżyserów świetnie prowadzących plenerowe przedstawienia, które w jego wydaniu zawsze są widowiskami imponującymi rozmachem, grą kolorów, intensywnością barw i światła. Ujmuje przy tym umiejętność tworzenia kameralnego nastroju przez ograniczenie akcji do jednego jasno oświetlonego punktu, co staje się kontrapunktem dla scen pełnych rozmachu.

Monumentalna scenografia, też Michała Znanieckiego, oparta na elementach słynnego chińskiego muru i terakotowej armii wydobytej z grobowca cesarza Chin, robi ogromne wrażenie. Podobnie jak Mur Chiński w kształcie spirali potraktowanej jak symbol zamkniętego miasta. Nie mniejsze umiejętności wykorzystania przez reżysera tak rozległej przestrzeni, która nie ma martwych punktów, lecz tętni życiem i światłem od pierwszej do ostatniej sceny. Wpisana w nią bajkowa historia okrutnej chińskiej księżniczki, która starając się o jej rękę zadaje trzy zagadki, ich nie odgadnięcie to jednocześnie wyrok śmierci na kolejnego śmiałka, opowiadana jest wartko i dynamicznie. Dopiero pojawienie się Kalafa staje się przełomem w jej życiu – zostaje pokonana, a trzy zagadki zostają wreszcie rozwiązane – „Nadzieja”, „Krew” i

„Turandot” zrywają z niej szaty boskości. W tym momencie jej martwy, pełen okrucieństwa świat, nabiera ludzkiego wymiaru pełnego uczuć i emocji. Zwycięza miłość, a w niebo szybują kolorowe fajerwerki będące ostatnim akcentem przedstawienia.

Pozostając jeszcze przy reżyserii chciałbym zaznaczyć, że bardzo podobał mi się pomysł trzech kul symbolizujących trzy zagadki. Każda z nich ożywała kiedy była o niej mowa, a zastęgała w bezruchu kiedy Kalaf podawał jej prawidłowe rozwiązanie. Nieco mniej, wprowadzenie postaci Mandaryna i Cesarza poza główny obszar sceny. Obaj zostali umieszczeni w stojących po jej bokach wieżach przez co jakby zostali wyłączeni z głównego nurtu akcji, co zmienia dramaturgię ich postaci.

Po raz pierwszy zastosowano u nas rozwiązanie zupełnie oparte na przekazie elektronicznym. Orkiestra i chór znajdowały się w jednym z budynków stadionu, a na płycie stadionu jej gra i śpiew chóru docierał przez głośniki. Takie rozwiązanie stanowiło kolejne wyzwanie dla zespołu Opery Wrocławskiej, któremu zresztą sprościli. Na scenie zamiast chóru mieliśmy samych statystów. Takie rozwiązanie nie ułatwiło też życia śpiewakom, którzy działanie i wskazówki dyrygenta prowadzącego premierę mogli obserwować na licznych monitorach. Ale i tutaj znalazło się dodatkowe rozwiązanie, nad dokładnością wejść solistów czuwał drugi dyrygent – Bassem Akiki ułatwiający synchronizację na linii muzyka – śpiew. Te wszystkie rozwiązania nie byłyby możliwe bez profesjonalizmu realizatorów nagłośnienia, którzy zadbał o dobre wyważenie brzmienia orkiestry chóru i solistów.

Jak zwykle w Operze Wrocławskiej zadbało o międzynarodową obsadę. Pierwsze przedstawienie – 18 czerwca, śpiewali gościnnie Georginia Lucács – Turandot, Luis Chlapa – Kalaf, Wojciech Śmitek – Timur. Jedyną





wrocławską artystką w obsadzie głównych ról była Anna Lichorowicz w partii Liu. Partie trzech cesarskich ministrów: Ponga, Pinga i Panga śpiewali panowie Andrzej Kalinin, Aleksander Zuchowicz i Wojciech Dyngosz. I chociaż wszyscy zasłużyli na słowa uznania to jednak Georginia Lucács zyskała moje uznanie za mocny, lodowato (czasami zbyt ostro) brzmiący głos, którym z powrotem pokonywała ogromne trudności swojej partii. Niestety, nie jest to głos powalający urodą i dzwicznością brzmienia. Nie mniejsze brawa dla Luisa Chlapa, szczególnie za słynną arię

*Nessun dorma*, na którą zbierał siły przez dwa pierwsze akty. Ale i jego głos urodą nie zachwycał. Chociaż obojgu należy się uznanie za wysoki poziom muzycznej kultury. Rzadko oglądany w kraju Wojciech Śmitek udaną kreacją Timura, ojca Kalafa może zapisać po stronie swoich artystycznych sukcesów. Piękny głos o wyrównanym brzmieniu i równie piękne piana zaprezentowała Anna Lichorowicz w partii Liu, dziewczyny o wielkim sercu zdolnej w imię miłości do największego poświęcenia. To najpełniejsza kreacja tej premiery – wielkie brawa!

Tomasz Szreder przy dyrygenckim pulpicie bardzo dbał by nie uronić nic, nie tylko z wyrafinowanej kolorystyki tej wspaniałej muzyki, ale również pokazać w pełni jej finezyjną instrumentację i klimat właściwy temu wspaniałemu dziełu.

No cóż, raz jeszcze Opera Wroclawska pokazała, że nie ma dla niej rzeczy niemożliwych, ani miejsca gdzie można zagrać operowe przedstawienia.

Adam Czopek

**Kraków** **Cyganie w operze latem** (18 VI – 8 VII 2010 r.). Motyw Cyganów i Cyganerii zdominował tegoroczny Letni Festiwal Opery Krakowskiej, który odbył się już po raz czternasty, od pewnego czasu wychodząc również poza jej stałą siedzibę: do podziemi wielickiej saliny (*Msza koronacyjna* Mozarta), czy też w pleneru Wawelu, Niepołomic i Skalek Twardowskiego (*Halka* kilka lat temu).

**Kawaleria ciężkiej jazdy wokalne**

Najnowsza premiera *Barona cygańskiego* to wręcz modelowy dowód na to, że po gatunek operetkowy nie powinny sięgać opery i z nią związani artyści. Finałowy ansambl I aktu brzmiał niczym Strauss, ale nie Johann, lecz zgola Richard, czy zakończenie *Śpiewaków norymberskich* Wagnera. Dodatkowo, wzorem moniuszkowskiej *Parii* czy pfiznerowskiego *Palestriny* przestawiono uwerturę pomiędzy akty drugi i trzeci, a w tym ostatnim dodano na początku *Odgłosy wiosny*, ale do tego trzeba mieć odpowiedni sopran koloraturowy (Katarzyna Oleś-Blacha tylko w części spełniła te wymagania) oraz odpowiedni zespół baletowy. Z kolei *Marsz Radetzkyego*

towarzyszył wyjściom artystów do ukłonów. Atoli zatracił się gdzieś podstawowy przymiot operetkowy, a więc melodyjność, skłaniająca publiczność do nucenia głównych motywów przy wychodzeniu w dobrym nastroju ze spektaklu. Zabrakło ponadto wdzięku, lekkości i niewymuszonego humoru (nie ratowały sytuacji niezbyt wyszukane dowcipy w kwestiach postaci charakterystycznych, trudno też uznać za receptę na komizm, chyba że koszarowy (dwukrotne klepanie pań po sempitermie)? Czyżby zatem w tej inscenizacji należałoby dopatrywać się zemsty na Węgrach ze strony naturalizowanego w Polsce Słowaka?

A Johann II Strauss wykorzystując w libretcie opowiadanie Mori Jokaia *Saffi* sięgnął w swej partyturze do węgierskiej muzyki werbunkowej, towarzyszącej tańcom huzarów podczas rewii wojskowych, a w finale II aktu wykorzystał motyw *Marsza Rakoczego*, po który bardzo chętnie sięgali cudzoziemscy kompozytorzy (np. Berlioz). Akcja *Barona* rozgrywa się za panowania zgola nie operetkowej cesarzowej Marii Teresy, między innymi przykładającej ręki do rozbiorów Polski. A zatem nie tylko boskim idiotyzmem operetkowego świata (to Gombrowicz) tłumaczyć należy, iż w obronie Węgier bohaterowie udają się na

wojnę do Hiszpanii (gdzie austriaccy Habsburgowie uwikłani byli w spory dynastyczne), albowiem posiada to i dziś całkiem aktualny wydźwięk w związku z polskim zaangażowaniem militarnym w Afganistanie.

Na pierwszym planie dosłownie odtworzono scenografię, na którą złożyły się: domek Kalmana i cygański wóz Czipyry, natomiast kulisy i tło stanowiła pretensjonalna dekoracja, jakby stworzona przez c.k. węgiersko-austriackich epigonów Toulouse-Lautreca (w *Carmen* tej samej pary realizatorów był to żywy obraz na podobieństwo *Rodziny komedianta* Picassa): horyzont w pierwszym akcie z błękitnym księżycem (żywcem przeniesiony z III aktu tejże *Carmen*), w drugim czerwony z konturami taboru cygańskiego, w trzecim z zarysem wiedeńskich kościołów św. Szczepana i Karola Boromeusza. W celu uwiarygodnienia oraz „uatrakcyjnienia” ruchu scenicznego sięgnięto ponadto do sztampowego w takich sytuacjach wzajemnego obłapienia się i poklepywanie panów, zwłaszcza jako znaków ich podchmienia, bądź przyjaznego bratania się.

W tytułowej roli rozczarował Adam Sobierajski, w którego śpiew wkładało się zbyt wiele rozwirowanie, szczególnie przy atakowaniu górnych dźwięków, którym towarzyszyło zwięźanie się głosu. Natomiast interesującą kreację wokalną i aktorską w charakterystycznej roli Czipyry stworzyła Bożena Zawiślak-Dolna. Sama będąca również operetkową divą przekazała poniekąd symbolicznie w tercecie z Barinkayem i Saffi sukcesję odtwórczyni tej ostatniej – Ewie Vesin, na dodatek przez wykonawcę partii Carnera nazwanej w ostatnim akcie Księżniczką Vesin. Co prawda jej sopran dramatyczny, przechodzący w mezzosopran, bliższy jest Richardowi Wagnerowi, od którego Zygliny błyskotliwie zaczynała swą wokalną karierę jeszcze podczas studiów. Wrocławską śpiewaczkę można było w trakcie tego festiwalu zobaczyć i usłyszeć w jeszcze jednej cygańskiej roli, a mianowicie tytułowej *Carmen*, choć i tu wolę jednak obsadzenie zgodnie z naturą partii mezzosopranów o altowym zapleczu, posiadających całkiem inną, właśnie zmysłową barwę. Niemniej w interpretacji Ewy Vesin bardzo pięknie zabrzmiała aria „z kartami”, będąca probierzem muzykalności oraz osobowości wykonawczyni, w czym nie ułatwiła jej zadania odtwórczyni Frasquity. Obiecująco zadebiutował natomiast w roli Zunigi Bartosz Urbanowicz, dotąd śpiewający w chórze. Sama inscenizacja jest antologią archaicznych sztamp (Don José i Micaëla rozstawieni w duecie miłosnym po przeciwnych stronach rampy), szkoda zatem, że nie



Johannes Strauss – *Baron cygański*  
Bożena Zawiślak-Dolna jako Czipyra  
i Jacek Sobierajski jako Balinkay



zdecydowano się na konsekwentne odniesienie świata scenicznego do ikonografii Picassa, skoro przywołano wspomniany cytat z jego twórczości, w oderwaniu pozbawiony głębszego sensu.

### Bohema z Bohemii

W średniowiecznej Europie panowało błędne przekonanie, że z Czech pochodzą Cyganie. Ale w operze Pucciniego, przywiezionej stamtąd przez zespół operowy Śląskiego Teatru z bliższej Sudetom Opawy, rzecz dotyczy co prawda Cyganów, lecz tych artystycznych. Umiarkowanie syntetyczna scenografia, złożona z sześciokwaterowej przezroczystej tafli, ustawionej ukośnie w tle, a więc przy odczytaniu realistycznym mogącej uchodzić za świetlik mansardy artystów, z których jeden jest malarzem, a wyłaniające się zza niej, ujęte w koncentryczny kształt zarysy paryskich kamienic, lokalizowały z kolei miejsce akcji. Za to kostiumy pochodziły z epoki, do której odnosi się akcja libretta. Wśród wykonawców, obok Czechów znaleźli się również Rosjanin, Bułgar i Węgierka, która wywarła najkorzystniejsze wrażenie w partii Musette, z wdziękiem i znaczną swobodą wykonując jej sławny walc. Na tym tle nie wyróżniali się szczególnymi walorami wokalnymi odtwórcy Mimi i Rudolfa, których głosy w górze skali nie zawsze przybierały najszlachetniejsze brzmienie. Co ciekawe, najmniej muzykalnym okazał się odtwórca roli muzyka Schaunarda, niejednokrotnie rozmijający się z tekstem nutowym swej partii. Tym razem rozczarowała również reżyseria, w przeciwieństwie do perfekcyjnego opracowania zadań scenicznych i ruchu w przywiezionych rok temu przez ten sam zespół z jego pucciniowskiego repertuaru w dwóch ogniwach *Tryptyku*.

### Głosy z podziemi

Zawiodło nieco wykonanie *Koncertu na głos i orkiestrę* KV 165, jakim jest faktycznie trzyczęściowy z kadencjami *Motet „Exultate jubilate”* Wolfganga Amadeusa Mozarta, którego odtwórczyni, jako chyba jedyna w Polsce usiłuje kontynuować tradycję śpiewu koloraturowego i nagrała już bliższy nam w czasie *Koncert* Zygryda Kassema, tak że do swojej korony w tym względzie brakuje jej jeszcze utworu Gliera z tego gatunku. Natomiast wyjątkowo pięknie Katarzyna Oleś-Błacha zinterpretowała rozbudowane solo sopranowe w *Agnus Dei* z *Mszy koronacyjnej* KV 317, zachwycając nieskazitelnie czystym brzmieniem i precyzyjnymi wokalizami, podczas gdy Tomasz Tokarczyk, prowadzący to dzieło na omawianym koncercie w kaplicy św. Kingi w wielkiej kopalni soli, narzucił wyjątkowo szybkie tempa, aczkolwiek nie sprawiające wrażenie zagonionych, czy też zacierających rysunek melodyczny i rytmiczny kompozycji.

All'aperto, czyli wieczory pod gołym niebem, tym razem na dziedzińcu arkadowym Zamku Wawelskiego. Tancerze z różnych stron świata przedstawili fragmenty spektakli ze swych macierzystych teatrów (Oper: Krakowskiej, Poznańskiej, Warszawskiej, a także z Koszyc i Stuttgartu), spośród których Serhij Jehorow i Andrij Suchaniew dali się poznać w świątynnym tańcu wojennym *Więźniowie dotyku* do muzyki Masako Hatanaki i Arvo Pärta, w którym walka i rywalizacja spletają się w nierozzerwalny węzeł wzajemnej fascynacji, również fizycznej. Ale podbił publiczność dopiero niezawodny duet z Kremłowskiego Teatru Baletu w klasycznych układach Mariusa Petipy z *Don Kiszota* Minkusa. Wyjściom do ukłonów towarzyszyły zaś dźwięki nostalgicznego walca z chaczaturianowskiej *Maskarady*. Wieczór operowy pod dyrekcją wytrawnego akompaniatora Tadeusza Strugały połączył popularne wyjątki z dzieł tego rodzaju ze sztuką wokalną różnych pokoleń polskich śpiewaków. Niezbyt fortunnym okazało się zestawienie arii Griemina, a zwłaszcza głosu Rafała Siwka, typu basso profundo (na koncercie z sukcesem zaśpiewał też arię Filipa z verdiowskiego *Don Carlosa*, ale wszystko predestynuje go głównie do roli Wielkiego Inkwizytora z tejsze opery), z kwartetem z *Rigoletta*, inicjowanym przez głos tenorowy, który na tym tle zabrzmiał nieco matowo i wywierał złudzenie wyższego niż w rzeczywistości (zadziałało tu, niczym w malarstwie, prawo kolorytu lokalnego). Arnold Rutkowski błyskotliwie, a jednocześnie bardzo muzykalnie, choć w stylu włoskim pełnym głosem, zaśpiewał nastroszą *cavatine* Romea, a Joanna Woś walc Julii z opery Gounoda. Po wysłuchaniu tych dwóch fragmentów marzyłoby mi się rozegranie w tej scenarii wspomnianej opery w całości, widząc już oczyma wyobraźni pojedynek pomiędzy Merkućjem i Tybaltem, toczonej w tymże z bram dziedzińca. Joanna Woś brawurowo zaśpiewała ponadto arię Elwiry

z *Purytanów* Belliniego, dowodząc, że właśnie repertuar belcantowy jest jej główną specjalnością (od lat słynie jako Donizettowska *Łucja*). Alłści przyjemność słuchania tych występów psuło mi sztuczne nagłośnienie – w przeszłości wielokrotnie organizowano tu koncerty symfoniczne bez jego zastosowania (np. WOSPR jeszcze przed wojną dającą prawykonanie *Wariacji symfonicznych* Witolda Lutosławskiego, ale i pod Skrowaczewskim występującą z okazji akcesji do Unii Europejskiej), wykorzystując pudło rezonansowe zamkniętego dziedzińca (jego stosowanie jest prawdopodobnie skutkiem niegdysiejszych igrzysk stadionowych trzech tenorów), a poza tym zbudowana estrada wraz z zadaszeniem i rampami reflektorów skutecznie przysłoniła wawelskie krużganki, odbierając miejscu naturalną urodę, a co za tym idzie i pozbawiając w znacznej mierze celowości lokalizowania



Taniec świątynny  
Statne Divadlo, Kosice

tu właśnie koncertu. Natomiast pewnym prowincjonalizmem tchnęło urozmaicenie występów baletowych i operowych recytacjami poetyckimi, lepiej zresztą dobranymi do wieczoru arii (poemat Stanisława Balińskiego *Wieczór w Teatrze Wielkim* w interpretacji Krzysztofa Zawadzkiego), zwłaszcza, jeśli zważy się, iż imprezy te w znacznej mierze przeznaczone są dla zagranicznych gości – zresztą temu służy wypracowana przez Operę Krakowską strategia promocji na targach turystyki wycieczek do Krakowa, łączących zwiedzanie miasta z wieczornymi wizytami na jej spektaklach – którzy w tej sytuacji mogli się poczuć nieomal jak na polskim kazaniu...

Lesław Czapliński



Już 55 lat liczy sobie okres, w którym światowa kultura wzbogaca się o kolejne kompozycje Juliusza Łuciuka. Twórczość to wyjątkowa, gdyż niezwykle różnorodna i ewoluująca przez tak liczne obszary estetyczne, iż można by wypełnić nią kilka kompozytorskich dorobków.

To różnorodne bogactwo konwencji – choć zawsze naznaczone silnym piętnem indywidualnego stylu – w przypadku Juliusza Łuciuka stało się jednak źródłem swoistego kłopotu: wraz z powstawaniem jego kolejnych utworów z kręgu muzyki religijnej, w stopniowe zapomnienie popadać zaczęła twórczość wcześniejsza, w przewadze świecka. Tak oto



Juliusz Łuciuk  
28.03.2007  
fot. Maria Dziątko

w salach koncertowych coraz rzadziej dawały się słyszeć Juliusza Łuciuka postserialne czy sonorystyczne kompozycje symfoniczne, wielkie formy sceniczne czy wreszcie twórczość kameralna lat 60. – tym samym znikając stopniowo również ze świadomości odbiorców polskiej muzyki współczesnej.

Proces ten nie jest na szczęście nieodwracalny, co w ogromnej mierze stanowi zasługę prężnie rozwijającej się fonografii. Z końcem zeszłego roku na rynku ukazały się aż 3 płyty, wydane nakładem wytwórni Acte Préalable, a zawierające nagrania w większości archiwalne, oraz dwa nagrania zupełnie nowe, dokonane przez częstochowskiego pianistę, Cezarego Senackiego.

Na płytę *Wings & Hands* (Skrzydła i ręce) złożyły się symfoniczne *Lamentazioni*. *Grażyna Bacewicz in memoriam* (1970) w wykonaniu Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia pod batutą Jerzego Katlewicza, cykl pieśni do słów Tadeusza Różewicza *Skrzydła i ręce* (1972) na baryton i orkiestrę, nagrany przez Jerzego Artysza oraz Orkiestrę Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie, prowadzoną przez Renarda Czajkowskiego, oraz – w wykonaniu tej samej orkiestry – *Legenda Warszawska*. *Quasi-kolysanka* (1974) na orkiestrę symfoniczną w interpretacji Janusza Przybylskiego.

Drugą z płyt wypełniły *Concertino* na fortepian i orkiestrę (1973) w interpretacji Reginy Smendzianki, której towarzyszył Janusz Przybylski wraz z warszawską Orkiestrą Polskiego Radia i Telewizji, oraz *Koncert* na kontrabas i orkiestrę (1986), zarejestrowany przez Marka Kalinowskiego oraz Orkiestrę Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie pod batutą Szymona Kawalli.

Najbardziej unikatowa artystycznie jest jednak trzecia z płyt, sugestywnie zatytułowana jako *Sonorous piano visions* (Sonorystyczne wizje fortepianowe). Album ten zawiera bez mała całość solowej twórczości fortepianowej Juliusza Łuciuka, poczynając od punktualistycznych *4 Miniatur* (1957), poprzez pionierskie kompozycje na fortepian preparowany (1963-68), aż po muzykę z kręgu nowego sonoryzmu fortepianowego; medytacyjnego, mocno abstrakcyjnego – reprezentowaną przez *3 fragmenty z Medytacji nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej*. W zawartych na płycie nagraniach swe interpretacje utrwalił Regina Smendzianka, Cezary Sanecki i Juliusz Łuciuk, zaś niejako „gościńnię” wystąpiła żona kompozytora, Domicela Łuciuk, oraz śpiewaczka Zofia Janukowicz, realizująca wokalizę w utworze *Pacem in terris* (1964) na głos i fortepian preparowany.

Juliusz Łuciuk właściwie całe swe dorosłe życie nierozdzielnie powiązał z Krakowem. Nic tedy dziwnego, iż właśnie krakowski oddział Związku Kompozytorów Polskich postanowił podkreślić rangę potrójnego wydania płyt z muzyką „swojego” twórcy, umieszczając specjalny koncert promocyjny w programie XXII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich”.

Wydarzenie miało miejsce 26 maja o

godzinie 20<sup>00</sup> w auli Akademii Muzycznej „Florianka”. Wieczór poprowadził Jerzy Stankiewicz, prezes krakowskiego oddziału ZKP, a przede wszystkim wieloletni współpracownik i przyjaciel Juliusza Łuciuka. Stąd atmosfera już z założenia miała charakter niemal rodzinny; zwłaszcza, iż salę w przeważającej mierze wypełnili wierni od lat miłośnicy twórczości krakowskiego kompozytora.

Wychodząc naprzeciw zaszczytnej propozycji samego Juliusza Łuciuka miałem przyjemność bliższego zapoznania publiczności zarówno z muzyczną zawartością nowowydanych płyt, jak i ogólniej – z twórczością kompozytora w ujęciu syntetycznym. Kilkuczęściowa prelekcja wpleciona została w prezentację muzyczne; większość w wykonaniu na żywo, niektóre zaś – z odtworzenia. Tym drugim towarzyszyła projekcja graficzna, na przemian różnorako ilustrująca płynącą muzykę, to znów nieco od muzyki oderwana, a ukazująca Juliusza Łuciuka od tej mniej znanej, prywatnej strony. Te osobiste akcenty znajdują swoje uzasadnienie w fakcie, iż wydanie płyt zbiegło się z 55. rocznicą twórczości artystycznej kompozytora.

W koncertowych wykonaniach wzięli udział Marek Kalinowski (z akompaniamentem Magdaleny Haby) oraz Cezary Sanecki: była więc wspaniała okazja, by skonfrontować interpretacje estradowe z wyczelowanymi nagraniami studyjnymi. Marek Kalinowski wykonał część II *Sensibile* oraz *Kadencję* z części I *Koncertu* kontrabasowego w wersji z fortepianem, przygotowanej przez Juliusza Łuciuka w 2006 r. Pianista Cezary Senacki zagrał natomiast *4 Miniatury*, *3 fragmenty z „Medytacji nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej”*, *Arabeskę* z 1978 r. oraz *Sonatinę nr 3* (1968). Obaj dali interpretacje pierwszej próby, świeże i pełne polotu, ani przez chwilę nie próbując upodobnić swojej gry do wykonań zawartych na płycie. Jest to świadectwo nieprzeciętnego kunsztu estradowego; umiejętności bezbłędnej oceny okoliczności występu i stworzenia reakcji w danym momencie najkorzystniejszej dla dzieła.

Równie interesujące były odtworzenia nagrań płytowych. Szczególne znaczenie miały tutaj kompozycje na fortepian preparowany, jeszcze w latach 70. bardzo często wykonywane na całym świecie, dziś natomiast – niemal zupełnie zapomniane. O ile jeszcze utwory te mogły być od czasu do czasu emitowane przez Polskie Radio, to materiałem absolutnie unikatowym była muzyka teatralna, pochodząca z archiwum Wrocławskiego Teatru Pantomimy.

Wszystkie te dźwięki z nagrań – ukazane światu po kilkudziesięciu latach niebytu – wywarły na słuchaczach silne i bardzo dobre wrażenie. Wrażenie mocno podszyte pewną melancholią, gdy przez ekran projektora nieśpiesznie peregrynowały utwalone kiedyś wizerunki wykonawców – dziś już niezżyjących lub bardzo sędziwych.

Oby muzyka przez nich pozostawiona na powrót znalazła swe miejsce tam, gdzie nieprzerwanie być powinna: w świadomości wrażliwego na sztukę człowieka.

Grzegorz Majka





Andrzej Gębski i Soyeon Lim

## Łańcut

**I**leż skarbów jeszcze odkryjemy? To pytanie, jak obsesja, zaprzęta moją głowę. A przyczyną tego stanu ducha stał się koncert w Sali Balowej Zamku w Łańcucie, który odbył się 24 lipca br. Koncert ten był jednym z *Recitali Mistrzów 36. Międzynarodowych Kursów Muzycznych im. Zenona Brzewskiego* w Łańcucie jakie podczas tych Kursów się odbywają. A z inicjatywy prof. Andrzeja Gębskiego i Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable był jednocześnie koncertem promującym najnowszą płytę z kompletem dzieł skrzypcowych Grzegorza Fitelberga.

Zarówno skrzypek – Andrzej Gębski – od lat wielu propagator muzyki polskiej, znany doskonale czytelnikom *Muzyka21*, jak i Acte Préalable – wydawca płyty CD jak zwykle nie zawiedli.

Koncert rozpoczął się od dwóch skrzypcowych fajerwerków: *Ostatniej Róży Lata* H. W. Ernsta i *Etiudy w formie walca* C. Saint-Saënsa w transkrypcji E. Ysaÿ'a. Z tymi arcytrudnymi „hitami” zmierzyła się wychowanka prof. Andrzeja Gębskiego – studentka UMFC – Anna Orił. Trzeba przyznać, że poradziła

sobie z tym zadaniem doskonale otrzymując od publiczności burzę, wręcz gradobicie oklasków. Skrzypaczce towarzyszyła jak zwykle perfekcyjna dama polskiej kameralistyki – prof. Krystyna Makowska-Ławrynowicz – dyrektor artystyczny i naukowy łańcuckich kursów.

Po tej wyczerpującej uwerturze przyszedł czas na „nowości” – muzykę Grzegorza Fitelberga. Dwie zgrabnie skomponowane miniatury: *Kołysankę* i *Romans* wykonała bardzo muzykalna Karolina Mikołajczyk, kolejna uczennica Andrzeja Gębskiego. Trzeba przyznać, że nastoletnia skrzypaczka znakomicie oddała sentymentalny klimat Fin-de-siècle charakterystyczny dla miniatur Fitelberga. Po miniaturach przyszedł czas na danie główne – wykwinną i smakowitą *II Sonatę skrzypcową* G. Fitelberga. Tym razem na estradzie pojawił się sam mistrz – skrzypek Andrzej Gębski – w towarzystwie koreańskiej pianistki Soyeon Lim. Od pierwszych dźwięków *Sonaty*, wciąż gających jak narkotyki, było wiadomo, że jest to dzieło niesamowite. Rozmach kompozycji zarówno w prowadzeniu myśli muzycznej jak i śmiałe zwroty harmoniczne trzymały w napięciu od początku do końca. Wyraźnie słyszalny

idiom „Młodej Polski” wraz z jej atmosferą duet Gębski-Lim odczytał i przekazał publiczności w sposób perfekcyjny i przekonujący.

Z całą pewnością *II Sonata skrzypcowa* Fitelberga powinna znaleźć się w kanonie repertuarowym obok dzieł Brahmsa czy Straussa i wkroczyć na muzyczne salony.

Frenetyczne owacje wymusiły na wykonawcach bisy. Artyści zagraли *Mazurka* i *Romans nr 2* Fitelberga. Wszystkie usłyszane opinie rozentuzjasmowanych słuchaczy, w tym zagranicznych profesorów, potwierdzają fakt, że muzyka skrzypcowa Fitelberga jest przepiękna. Po koncercie można było zakupić płytę, co też uczyniłem i wszystkim ją polecam. W książeczce przeczytałem, że pomysłodawcą tego krążka był pan Jan A. Jarnicki, któremu takich przedsięwzięć należy pogratulować. Zaś wszystkim misjonarzom muzycznym na czele z Polskim Radiem życzyć jak najczęstszego nadawania i propagowania muzyki Fitelberga, bo „Cudze chwalicie a swego nie znacie”. Brawo! Wszystkim, którzy się przyczynili do odkrycia skrzypcowej twórczości Fitelberga.

R. T.



**Z**estrady i sceny Filharmonii Koszalińskiej. Koncert wieńczący 53. sezon Filharmonii (4 VI) poświęcony był głównie twórczości Roberta Schumanna, rówieśnika Chopina. Dwa wykonane dzieła Schumanna były oczywistym znakiem pamięci o dwusetnej rocznicy jego urodzin, tym bardziej że były to dzieła mało znane, w Koszalinie grane tylko raz, bodaj przed dwudziestu laty. Przypomnienie ich przy tej okazji było dobrym pomysłem, przy tym oszczędzającym słuchania utworów bardzo osłuchanych. Wybrał je sobie dyrektor artystyczny filharmonii, Ruben Silva, który koncert ten prowadził.

Rozpoczął wieczór uwerturą z muzyki Schumanna do dramatu Byrona *Manfred*. Owo poetyckie arcydzieło romantyzmu było bardzo inspirujące, Schumann napisał doń muzykę piękną, na pewno najlepszą w jego symfonicznym dorobku. Wykonanie dobrze trafiło w romantyczny klimat dzieła, jaki sugestywnie udzielił się muzykom – grali z wielką starannością i polotem, Ruben Silva świetnie, z właściwym sobie umiarem rysował przebieg i jego szlachetną ekspresję.

Tym większym kontrastem z uwerturą było wykonanie drugiego dzieła Schumanna na tym wieczorze: *I Symfonii B-dur*. Dzieło powstało dziesięć lat przed uwerturą *Manfred*, dla młodego kompozytora było pierwszą twórczą przygodą z formą symfonii – stąd jego artystyczna materia nie jest tak doskonała, jak w *Manfredzie*, ale rekompensuje to pogodnymi nastrojami, urozmaiconym przebiegiem i świetnymi pomysłami instrumentacyjnymi: muzyczna emanacja szczęścia, jakie było udziałem kompozytora w okresie pracy nad symfonią – pisał ją w kilka miesięcy po ślubie z Klarą Wieck. W omawianym wykonaniu trudno byłoby owe nastroje odczuć. Wstęp zupełnie nie kleił się w sensie wyrazowym, robił wrażenie rozgrywania się orkiestry, ot po prostu pracowite i staranne łączenie różnej wysokości i wartości nut. Dalszy przebieg symfonii niewiele zyskał na płynności i wyrazie.

W obramowaniu utworów Schumanna wystąpiła Agata Szyczeńska, grając innego wielkiego romantyka – zresztą zaprzyjaźnionego z Schumannem: *Koncert skrzypcowy* Mendelssohna. Było to wykonanie doskonałe, nieskazitelne i artystycznie powabne pod każdym względem, także dźwiękowym: artystka grała na instrumencie Stradivarius. Grała *Koncert* choć na wskroś romantyczny, to jednak bardzo męski w swym charakterze – nawet w owym elfowo-scherzowym finale, stąd wydaje się, że jakaś ostrzejsza artykulacja, bardziej dynamiczne frazowanie, podkreślanie wirtuozerii – nie wyszłyby tej muzyce na złe. Ale to takie osobiste wrażenia recenzenta, w niczym nie ujmujące pięknu tego zachwycającego wykonania.

*La Traviata*, liryczne arcydzieło Verdiego, to czwarta już operowa realizacja (25 VI) w koszalińskim amfiteatrze. Wszystkie były nadzwyczaj udane, ale w tym przypadku otrzymaliśmy spektakl wyjątkowo harmonijny we wszystkich swych elementach. Przede wszystkim wyniosła go w bardzo wysokie rejony sztuki operowej Gabriela Silva – w roli Violetty, tytułowej Traviaty. Stworzyła kreację

żywą, poruszającą prawdą wyrazu w dramatycznym splocie uczuć, wyrażanych śpiewem mistrzowskim i aktorstwem znakomitym. To artystka wielkiej miary, wielkich możliwości. Jeśli dodamy do jej roli świetną liczną obsadę ról pozostałych, a zwłaszcza rolę jej romansego partnera, Alfreda, brawurowo graną i śpiewaną przez Adama Sobierajskiego, oraz rolę Germonta (Leszek Skrla) – otrzymamy wynik zachwycający.

Ale przecież opera to także wystawność: chóry, tańce, kostiumy, sceny zespołowe, oprawa scenograficzna – elementy, jakich Verdii nie poskąpił w tym kameralnym przeciw dramacie. Otóż i tu koszalińska realizacja przyniosła, bez żadnej taryfy ulgowej, pełnię wrażeń. Zapewniły ją, obok obsady solowej, doskonałe zespoły chóru i baletu Opery Nova w Bydgoszczy. Piękne kostiumy, świetny ruch sceniczny, efektowne sceny zespołowe, pełne blasku brzmienie chóru, wspaniale ozdabiały i kontrastowały miłosny dramat protagonistów dzieła. W pełni dorównywały im koszalińskie składniki tego wydarzenia – przede wszystkim orkiestra grająca i brzmiąca jak rutynowy zespół operowy. Niewątpliwa to zasługa dyrygenta, Rubena Silvy, który operę ma w krwi. Prowadził spektakl znakomicie, w idealnych tempach. Trudną rolę miał zespół techniczny filharmonii: niewielki, ale dokonywał cudów, aby wszystko biegło gładko, zmiany dekoracji (bez kurtyny!) były błyskawiczne i niezauważalne (w ciemnościach). Rodzimy także wkładem była scenografia, dzieło Wandy Vogelsinger, jaką wyczarowała z uszczonych elementów, świetny entourage akcji, organizujący miejsce i tworzący jej sugestywny klimat.

Wielka, blisko czterotysięczna publiczność miała komfortową pomoc w pełnym odbiorze opery: kompletną polską treść libretta wyświetlaną nad sceną; dzieło Adama Paczkowskiego, niezwykle trudne i stresujące: rzutowanie ponad tysiąca slajdów z tekstem, w ścisłej synchronizacji ze śpiewem!; artyści śpiewali po włosku. Spektakl byłby w jakimś stopniu ułomny bez słowa wiążącego Andrzeja Zborowskiego: kulturalnego, kompetentnego, z piękną dykcją i polszczyzną. Muzyczna zaś, brzmiąca materia zależała od głośników i czarnoksiężnika przy konsulecie nagłaśniającej – Jerzy Sochał dał tu akustyczny przekaz znakomity. To wszystko złożyło się na niezwykle fakt: pełny spektakl operowego arcydzieła w pięknym kształcie, w Koszalinie. Przyjęte zostało entuzjastycznie.

Kazimierz Rozbicki

**Łódź** **K**iri Te Kanawa w Łodzi. Łódzki Teatr Wielki zakończył sezon artystyczny galowym koncertem z udziałem tej znanej i przed laty wysoko cenionej śpiewaczki operowej. Niestety, nie przyniósł on spodziewanej satysfakcji artystycznej. Raz jeszcze potwierdziła się opinia, że spotkania z legendami nie zawsze okazują się przeżyciem na jakie liczą.

Nie ma co ukrywać, Kiri Te Kanawa lata popularności i wokalnej świetności ma już dość dawno z sobą. Oficjalnie karierę zakończyła w 2004 r. i od tego czasu wędruje

po świecie dając recitale i koncerty. Jednym z nich, w ramach europejskiego tournée, uraczyła łódzkich melomanów. W jego dość jednostronnie potraktowanym programie znalazło się kilka pieśni i arii Richarda Straussa i Josepha Cantaloube, W. A. Mozarta oraz słynne *Summertime* z opery *Porgy and Bess* Gershwina. Wśród trzech bisów znalazła się aria *O mio babbino caro* z *Gianniego Schicchi* Pucciniego. Szkoda tylko, że repertuar okazał się mało zróżnicowany, by nie powiedzieć dość jednostajny dynamicznie, i właściwie nastawiony tylko na to, by śpiewaczka mogła go wykonać bez większych problemów. Przypomnieć trzeba, że w środkowym rejestrze głos Te Kanawy ma jeszcze słuchaczowi sporo do zaproponowania: brzmi miękko i ciepło, a śpiewaczka operuje nim z dużą kulturą. Uznanie budzi też sposób prowadzenia frazy. Inaczej ma się sprawa kiedy przychodzi konieczność operowania wysokimi dźwiękami, te już takiego zachwytu nie budzą. Najpełniej się to było w Gershinie i Puccinim oraz *Wokalizie* Rachmaninowa. Słowa uznania należą się Julianowi Reynoldsowi plastycznie prowadzącemu orkiestrę w sposób idealnie przystający do możliwości solistki.

Program wieczoru uzupełniały fragmenty czysto instrumentalne i te, przynajmniej, budziły największą satysfakcję, bo grająca tego wieczoru orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi w pełni udowodniła swoją wysoką klasę. Uwertura do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta brzmiała barwnie, lekko i stylowo, podobnie było w przypadku intermezza z opery *Capriccio* Ryszarda Straussa. Wyrziste hiszpańskie rytmy i koloryt królowały w dynamicznie potraktowanym *El amor brujo* Manuela de Falla, dynamiką porwała uwertura do *Kandyda* Bersteina, a *Medytacja* z opery *Thaïs* ujmowała nastrojem. W tym ostatnim utworze piękny popis gry solo na skrzypcach dała pani Iwona Tomaszewska, koncertmistrz orkiestry.

Żałuję bardzo, że nie wykorzystano tego wieczoru do promocji kilku młodych polskich artystów, co uczynił z ogromną klasą rok temu Plácido Domingo.

Adam Czopek

**Busko Zdrój** **W**ydarzenia XVI Festiwalu im. Krystyny Jamroz. Trwający od 3 do 10 lipca buski festiwal zaoferował swojej publiczności aż 26 koncertów symfonicznych, kameralnych, recitali i koncertów wokalnych oraz plenerowe przedstawienie *Eugeniusza Oniegina* P. Czajkowskiego. Często bywało, że jednego dnia odbywały się trzy albo cztery koncerty. Przez festiwalową scenę i estradę przewinęło się wielu znakomitych artystów potwierdzając jego czołową pozycję wśród polskich festiwali muzycznych. W programach wielu koncertów dominowała muzyka Fryderyka Chopina.

Paradę znakomitości otworzył Konstanty Andrzej Kulka, który właśnie w Busku obchodził jubileusz 50-lecia pracy artystycznej. Przed koncertem w Festiwalowej Alei Gwiazd odsłonił swoje „słoneczko”, właściwie oddanie hołdu nastąpiło w przerwie koncertu, kiedy



wy ogłoszono okolicznościowe laudacje, a mistrz odebrał dziesiątki wspaniałych bukietów i listów gratulacyjnych. Jednak właściwym wydarzeniem wieczoru inauguracyjnego – 3 lipca, był *Koncert na skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę a-moll* op. 102 Johanna Brahmsa, którego wykonawcami byli: Konstanty Andrzej Kulka – skrzypce, Tomasz Strahl – wiolonczela. Towarzyszyła im Orkiestra Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach pod dyrekcją Jacka Rogali. Nieraz idealne zgranie obu instrumentów solowych, zróżnicowana dynamika, świetna ekspresja i czystość intonacyjna świadczą o wysokiej klasie obu solistów. To wspaniałe dzieło o symfonicznym rozmachu zabrzmiało wyjątkowo pięknie okazując się w ich ujęciu muzyką pełną poetycznego romantyzmu. Szkoda tylko, że prowadzony przez Jacka Rogalę akompaniament i gra kieleckich muzyków nie zawsze spełniały warunki dobrego współczesnictwa w tworzeniu obrazu tego wspaniałego dzieła. Miałem wrażenie, że dyrygent i soliści nie znajdowali wspólnego języka, szczególnie w części pierwszej i drugiej. Wykonanie koncertu Brahmsa poprzedziła muzyka kameralna w wykonaniu tria w składzie K. A. Kulka i Andrzej Gębski – skrzypce, Andrzej Wróbel – wiolonczela. Panowie zaprezentowali dwa urokliwe utwory Karola Lipińskiego: *Poloneza As-dur* op. 9 nr 1 oraz *Fantazję na temat opery „Krakowiacy i Górale”* Jan Stefaniego, udowadniając, że kameralistyka to również ich pasja.

W niedzielne popołudnie – 4 lipca, Sala Balowa pałacu w Kurozwękach była miejscem interesującego koncertu kameralnego, w którym podziwialiśmy nie tylko perełki muzyki kameralnej ale również znakomitych polskich artystów. Rozpoczęli młodzi muzycy: Anna Maria Staśkiewicz – skrzypce, Katarzyna Budnik-Gałązka – altówka i Marcin Zdunik – wiolonczela, którzy w triach: L. van Beethovena (G-dur nr 1 z op. 9) i Siergieja Taniejewa (h-moll) dali popis dobrego muzykowania, opanowania zgodności brzmienia i prowadzenia muzycznego dialogu. Beethoven w ich ujęciu zachwycał jednością, świetną dynamiką i burzliwością ekspresji. Taniejew rozlewnością słowiańskiej frazy i dynamiczną zmiennością. Łukasz Długosz i Artur Jaroń zaznaczyli swoją obecność w tym doborowym artystycznie gronie świetnym wykonaniem chopinowskich *Wariacji na temat arii z opery „Kopciuszek”* Rossiniego, gdzie typowa dla tego kompozytora śpiewność i melodyjność frazy ujmowała od pierwszej do ostatniej nuty. Równie dobre wrażenie pozostawił *Polonez* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Drugą część tego koncertu opanowała bez reszty muzyka Chopina, którą prezentował Andrzej Tatarski. Niestety, był to Chopin grany, jak na mój gust, zbyt masywnym dźwiękiem i bez należytej finezji. Wieczorem coś na co wielu czekało, czyli występ legendarnego angielskiego skrzypka Nigela Kennedy'ego i stworzonego przez niego kwintetu. Muzycy promowali swój najnowszy album *Shhh!*. Tony sprzętu nagłaśniającego, tysiące decybeli jakie on wydawał okazały się dla moich uszu zbyt ostre i głośne. Szybko okazało się, że jest to muzyka nie z mojej bajki. Jednak tłumnie zebrana publiczność burzliwie oklaskiwała kolejne

popisy muzyków i ich lidera, który jak zawsze imponował wirtuozerią i sceniczną charyzmą. Wtorkowy koncert kameralny – 6 lipca, w urokliwej sali sanatorium Marconiego podzielony został na dwie zupełnie różne części. W pierwszej wieczoru były pieśni Chopina w wykonaniu Alicji Węgorzeskiej-Whiskerd, w drugiej *Koncert na skrzypce, fortepian i kwartet smyczkowy* E. Chaussona.

Wieczór rozpoczęło *Życzenie* do słów Stefana Witwickiego. W dalszej części programu mieliśmy okazję wysłuchania: *Precz z moich oczu* ze słowami Adama Mickiewicza, *Śliczny chłopiec* z tekstem Bohdana Zalewskiego. Do tego należy koniecznie wymienić zaśpiewane z wyjątkową ekspresją *Smutną rzekę* i *Piosnkę litewską*. Alicja Węgorzeska zaśpiewała cały program w sposób bardzo naturalny z ujmującą szczerością interpretacji oraz subtelnością środków wyrazu. Umiejętność budowania

takie wrażenie, że zachwycona publiczność zmusiła wykonawców do zagrania na bis II części utworu.

Jak zwykle jeden z festiwalowych wieczorów odbył się w gotyckiej Bazylice Mniejszej w Wiślicy gdzie w środę – 7 lipca, z pełną mocą zabrzmiała *Messa di Gloria* Pucciniego. Jej wykonawcy: Orkiestra Filharmonii Zabrzeńskiej, chór Resonance Con Tutti i soliści: Adam Kruszewski i Adam Zdunikowski oraz czuwający nad całością od dyrygenckiego pulpitu Sławomir Chrzanowski zrobili wszystko by było to wykonanie pełne skupienia i pozostawiające najbardziej korzystne wrażenie. Czystą przyjemnością dla uszu był śpiew obu panów, ich pięknie brzmiące głosy nawzajem się uzupełniały tak w ariach jak i finałowym duecie. Warto jeszcze podkreślić dobrą dyspozycję chóru, który ujmował spoistością brzmienia i wokalną dyscypliną.



Piotr Czajkowski – *Eugeniusz Oniegin*  
scena z I aktu

nastroju właściwego każdej ze śpiewanych pieśni, bogactwo emocji oraz wycucie stylu muzyki Chopina sprawia, że stają się one w jej ujęciu prawdziwymi perełkami, a słucha się ich, w takim wykonaniu, z prawdziwą satysfakcją. Towarzyszący soliste w charakterze akompaniatora Artur Jaroń dał dowód umiejętności znakomitego wycucia stylu i zespolenia brzmienia instrumentu z interpretacją i głosem śpiewaczki. Równie gorąco przyjęto *Koncert D-dur* op. 21 E. Chaussona. Wykonawcy: kwartet smyczkowy Camerata oraz Pierr Hommage (skrzypce) i Michel Bourdoncle (fortepian), zaprezentowali nie tylko świetnie opracowaną dynamikę ale również niezbędną w tym dziele wirtuozerię w partiach solowych. Oczywiście u podstaw sukcesu leżała doskonała współpraca wszystkich muzyków, spójne brzmienie oraz jego wyważone proporcje. Cała interpretacja ujmowała śpiewnością lirycznej kantyleny. Utwór pozostawił

W czwartek – 7 lipca po raz pierwszy odbyło się na buskim festiwalu plenerowe przedstawienie operowe. Był to *Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego przywieziony przez Teatr Muzyczny z Kaliningradu. Sama inscenizacja nie zaskakiwała niczym nowym. Reżyser Dymitr Bertman skonstruował swoją wizję tradycyjnie i zgodnie z autorskimi didaskaliami, utrzymując się w przyciasnym gorsecie operowej konwencji, nie bardzo się troszcząc o wyrazistość dramaturgiczną poszczególnych scen. Jedynymi odstępstwami od tradycyjnego ujęcia opowieści o mężczyźnie, który przeoczył szansę na wielką miłość było to, że Oniegin przez cały czas siedząc w fotelu tyłem do publiczności pozostawał na scenie. Podnosił się z fotela w chwili, kiedy jego bohater wprowadzany był do akcji. Drugie novum to samobójstwo Leńskiego w scenie pojedynku. Leński w imię przyjaźni nie jest w stanie strzelić do Oniegina, strzela więc do



siebie samego. Nad tym, że ksiądz Gremin jest wozony na wózku inwalidzkim nie będę się rozwodził, bo to modny ostatnio chwyt znany mi z wielu innych inscenizacji.

W obsadzie z przyjemnością słuchałem dobrze prowadzonych głosów Dmitrija Chromowa w partii Leńskiego, brawa za ładnie zaśpiewaną słynną arię *Kuda, kuda lubow* oraz Wsiewołoda Bojczenkę jako zimnego, emocjonalnie wyrachowanego i lekko znudzonego Oniegina. Niestety, nie można tego powiedzieć o śpiewaczkach, z których większość miała kłopoty emisyjne. Jekaterina Oblezowa w partii Łariny zaprezentowała głos o zbyt ostrym brzmieniu i dość słowej emisji. Podobnie było w przypadku Jekateriny Fieoktistowej śpiewającej partię Tatiany głosem pozbawionym blasku i o mało opanowanej wibracji. Co prawda było w jej śpiewie kilka pięknych momentów, szczególnie tych czysto lirycznych. Niestety, w momentach o dużym ładunku dramatyzmu niepotrzebnie forsowała głos, który w tym momencie nabierał ostrego metalicznego brzmienia. Olga Litwinowa – Olga i Nikołaj Susłow – Gremin nie wyszli ponad wokalną poprawność. O wyczynach wokalnych Michaiła Pietrowa jako Triqueta chciałoby się jak najszybciej zapomnieć. To co zaprezentował nie mieściło się nawet w ramach groteskowego ustawienia tej postaci.

Największe wrażenie pozostawiła strona muzyczna realizowana pod batutą Walerija Kirianowa, który prowadził przedstawienie bardzo precyzyjnie i z dużym zaangażowaniem. Muzyka Czajkowskiego pod jego ręką miała słowiarską rozlewność frazy, urzekając wyraziście budowaną muzyczną dramaturgią i klimatem oraz przejrzystością zawartych w partyturze detali i całym bogactwem burzliwych emocji co najpełniej było widać w fragmentach czysto instrumentalnych przedstawiających wewnętrzny stan ducha bohaterów.

Dwa z trzech piątkowych 9 lipca, koncertów zdominowała muzyka Chopina. Najpierw *Jazzowe mazurki* Artura Dudkiewicza w sali Marconiego, ujmujące swoistym brzmieniem i klimatem. Ledwie przebrzmiały chopinowskie mazurki grane w jazzowej konwencji na estradę wkroczył Piotr Paleczny i zaprezentował wysmakowany program recitalu zestawionego z: *Etюд symfonicznych* op. 13 R. Schumanna, *Fantazji f-moll* op. 49 *Ballady* F – dur op. 38 i *Scherza b-moll* op. 31 F. Chopina. Jak zawsze w przypadku tego znakomitego pianisty były to interpretacje sprawiające pełną satysfakcję. Późnym wieczorem w pińczowskiej synagodze wieczór romansów rosyjskich w wykonaniu Trii Relikt z Moskwy, które pojawiło się na buskim festiwalu, po kilkuletniej przerwie, drugi raz. Najkrócej rzecz ujmując chłonęliśmy te wspaniale śpiewane ballady i pieśni bez pośpiechu we wspaniałej nocnej atmosferze jaką stwarza pińczowska synagoga. Jednym słowem wieczór z listy tych, o których długo się pamięta.

Tradycyjnie koncert finałowy *Wielka sława to żart* Bogusława Kaczyńskiego z udziałem: Grażyny Brodzińskiej, Małgorzaty Długosz i Edyty Piaseckiej oraz Viktora Dudara, Sylwestra Kościńskiego i Witolda Matulki. Była ponad dwugodzinna ucztą dla ucha wielbi-

cieli opery i operetki. Solistom towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej w Katowicach pod dyktando Mirosława Jacka Błaszczyka.

Festiwalowi towarzyszyła wystawa *Pianiści* prezentująca fotografie najwybitniejszych pianistów polskich i zagranicznych, którzy koncertowali na polskich estradach. Autorem prezentowanych zdjęć jest ceniony artysta fotografik Juliusz Multarzyński, który jak nikt inny potrafi utrwalenia w kadrze te ulotne chwile ekspresji, skupienia i klimatu z jakim pianiści prezentują grane dzieło. Można spokojnie powiedzieć, że każde z prezentowanych na tej wystawie zdjęć ma w sobie to „coś” co przykuwa uwagę oglądającego.

Adam Czopek

Miniony sezon

**W**ydarzenia minionego sezonu. Niemrawy początek sezonu operowego w jego finale przeszedł wręcz w eksplozję premier i to nie tylko scenicznych, ale również plenerowych, które stają się ostatnio coraz bardziej modne. Czerwiec przyniósł nam przygotowaną przez Operę Wrocławską premierę *Turandot* wyreżyserowaną przez Michała Zanieckiego na wrocławskim stadionie żużlowym. Teatr Wielki w Poznaniu zrealizował nową wyreżyserowaną przez Agatę Dudę-Graczą inscenizację *Cyganerii* w Starej Gazowni, a Opera Śląska w Bytomiu najpierw przeniosła jubileuszowy *Straszny dwór* w reżyserii Wiesława Ochmana do parku Kościuszki w Katowicach, a kilka tygodni później wystawiła plenerową inscenizację *Nabucco* w reżyserii Feliksa Widery w Dolinie Sportowej Dolomity w Bytomiu.

Temperatura operowego życia wyznaczały w tym sezonie jak zwykle Opera Wrocławska, gdzie przygotowano najwięcej premier w tym jedno prawykonanie polskie *Matka czarnoskrzydłych snów* Hanny Kulenty. Równie bogaty sezon pod względem premier miały Opera Krakowska, która w szybkim tempie tworzy podstawy swojego repertuaru oraz Teatr Wielki w Poznaniu, który utrzymuje w repertuarze 27 oper (w tym musical *Skrzypka na dachu*) i 10 wieczorów baletowych. Również Teatr Wielki w Łodzi, gdzie nastąpiło wyraźne przesunięcie wszelkich działań w stronę nowoczesnego teatru, może zaliczyć ten sezon do pracowitych. Największe sukcesy odnosili w tym sezonie: Barbara Kubiak (Elwira), Wioletta Chodowicz (Rusalka), Katarzyna Holysz (Halka, Księżna), Anna Bernacka (Maryna Mniszek, Olimpia), Artur Ruciński (Marcel) i Arnold Rutkowski (Don José, Stefan i Szujski).

Jubileuszowy 65 sezon Opery Śląskiej w Bytomiu rozpoczął się wznowieniem *Cyganerii* z 1980 r., co okazało się udanym przedsięwzięciem. W lutym wystawiono *Piękną Helenę* Offenbacha, do której reżyser Maciej Wojtyszko „powrzucał” fragmenty innych operetek i oper. Wyszedł z tego trudny do strawienia mizmasz, którym jedni się zachwycali, drudzy, tych była zdecydowana większość, wychodzili z przedstawienie mocno zawiedzeni. Pogodził ich Wiesław Ochman, który w zgo-

dzie z dobrze pojętą tradycją wyreżyserował jubileuszowy *Straszny dwór*.

W międzyczasie zespół Opery Śląskiej zaprezentował w stolicy swoją inscenizację *Tannhäusera* w reżyserii Laco Adamica. Sezon zakończyła wspomniana już, gorąco przyjęta, plenerowa premiera *Nabucco*.

Koncertowe wykonanie *Tosci* rozpoczęło bogaty sezon w łódzkim Teatrze Wielkim, którego pierwszą premierą był musical *My fair Lady*. W grudniu odbyła się interesująca premiera *Juliusza Cezara* Haendla przygotowana przez studentów pod kierunkiem Artura Stefanowicza, reżysera przedstawienia. Marcowa premiera *Rusalki* Dworzaka okazała się kłęską Tomasza Cyza, jej reżysera, który przeniósł akcję do szpitala psychiatrycznego. Na szczęście premiera broniła się poziomem muzycznym i wokalnym, było więc czego posłuchać, ale z zamkniętymi oczyma. Przeniesiona z Opery Narodowej w Warszawie inscenizacja *Damy pikowej* Czajkowskiego, w reżyserii Mariusza Trelińskiego jakoś nie wzbudziła mojego entuzjazmu (zresztą warszawska też nie!).

W poznańskim Teatrze Wielkim sezon rozpoczęły tradycyjne *Dni Verdigo*, których pierwszym wydarzeniem była premiera *Ernanię* Verdigo w interesującej reżyserii Michała Zanieckiego, nowego dyrektora teatru. Kolejna premiera to dwie opery współczesne *Kolonia karna* Joanny Bruzdowicz i *Jutro* Tadeusza Bairda, budziły mieszane uczucia. Za to wiele słów uznania zebrała premiera *Werthera* Masseneta w reżyserii Ignacia Garcii. „... inscenizacja opery jest wysmakowana wizualnie nie tylko dzięki ładnym kostiumom i dekoracjom, lecz także interesującym i nowatorskim efektom świetlnym i projekcjom.” – napisał Bronisław Tumiłowicz w Przeglądzie. Sukces premieri w znacznej części opierał się na wysokim poziomie wykonawczym. Kończąca sezon premiera *Cyganerii* została ze względu na reżyserię mocno skrytykowana.

Pracowity sezon Opery Wrocławskiej rozpoczęła niezbyt udana premiera *Czarodziejskiego fletu*, ale była to tylko jednorazowa wpadka. Każda kolejna premiera budziła już szczerze uznanie tak pod względem inscenizacyjnym jak i wykonawczym. *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha to przede wszystkim sukces Waldemara Zawodzińskiego, który zrealizował wyjątkowo efektowne przedstawienie z pięknymi kreacjami pań: Anny Biernackiej (Nicklauss) i Joanny Moskowicz (Olimpia). Z okazji Roku Chopina wystawiono we Wrocławiu *Chopina* Oreficego w interesującej reżyserii Laco Adamika, który w tym sezonie był bodaj najbardziej zajęтым reżyserem. Kwietniowa premiera *Borysa Godunowa* Musorgskiego, to kolejny sukces sprawnej reżyserii Waldemara Zawodzińskiego i sprowadzonego z Wiednia Janusza Monarchy w partii tytułowego cara, ale nie tylko, bo słowa uznania należą się również Annie Biernackiej za kreację Maryny Mniszkówny i Rafałowi Siwkowi za Pimena.

Opera Krakowska działająca drugi sezon we własnym gmachu robi wszystko by rozbudować repertuar z jednej strony zapewniający swojej publiczności bogatą ofertę, z drugiej wykorzystujący w pełni potencjał twórczy zespołów. W tej chwili teatr ma na afiszu 14



oper, trzy spektakle dla dzieci i pięć wieczorów baletowych. Sezon rozpoczęła wysoko oceniona premiera *Madama Butterfly* w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego. Po niej wróciła na scenę *Zemsta nietoperza* w kształcie jaki jej nadał Janusz Józefowicz. Równie wysoko oceniono nową inscenizację *Carmen* w reżyserii Laco Adamica, który w czerwcu wprowadził na krakowską scenę *Barona cygańskiego*.

Kierowana od dwóch sezonów przez Marka Weissa Opera Bałtycka w Gdańsku również prowadzi ożywioną działalność artystyczną mając w repertuarze 7 oper i pięć baletów. W minionym sezonie premiera prawie w Polsce

nieznanej opery *Ariadna na Naxos* R. Straussa wyreżyserowanej przez Marka Weiss stała się głośnym sukcesem wykonawców i realizatorów. Inszenizację prezentowano, z powodzeniem, w czerwcu na scenie Opery Narodowej w Warszawie. *Halka* Moniuszki w reżyserii Eweliny Pietrowiak narobiła sporego zamieszania, ale takiego bardziej pozytywnego. Sezon zakończyła premiera *Czarodziejskiego fletu*, bo planowana na czerwiec premierę *Makbeta* przeniesiono na wrzesień.

Działająca w trudnych warunkach Opera i Operetka w Szczecinie zdecydowała się wystawić przed remontem swojej siedziby

tylko dwie pozycje. Najpierw zrealizowano *Lunaticzkę* Belliniego, której premierę przygotowano już w lipcu 2009 r. na dziedzińcu zamkowym. Drugą premierą był *Fidelio* Beethovena, w reżyserii Wernera Pichler. Najbliższe trzy lata teatr spędzi w nowoczesnej hali strukturalnej na ul. Energetyków.

Na zakończenie wato jeszcze wspomnieć o interesującej premierze *Hrabiego Luxemburg* Lehara wystawionej w maju przez Teatr Muzyczny w Lublinie w interesującej inscenizacji Tomasza Janczaka.

Adam Czopek

**Kanada** **Kanadyjska śpiewaczka Maureen Forrester (1930-2010).** Liczni melomani z głębokim żalem przyjęli wiadomość o śmierci kanadyjskiego kontraltu Maureen Forrester. Urodziła się 25 lipca 1930 r. w ubogiej dzielnicy robotniczej Montrealu, w prowincji Quebec. Ojciec, Thomas Forrester, pochodzenia szkockiego, był stolarzem, zaś matka, May Arnold, irlandzka emigrantka, w domu opiekowała się czworgiem dzieci. Najmłodsza córka, Maureen, od wczesnych lat wykazywała talent muzyczny. Śpiewała w kościele protestanckim i w chórze radiowym. Podczas wojny, ze względu na trudne warunki finansowe, w wieku 13 lat, musiała przerwać edukację w szkole średniej. Została zatrudniona jako sekretarka w Bell Telephone. Praca pozwoliła jej na rozpoczęcie lekcji śpiewu. Najpierw z nauczycielką Sally Martin, a potem w wieku 20 lat zaczęła studia z Bernardem Diamantem, profesorem wokalistyki na uniwersytecie McGill w Montrealu. Przez długie lata ten holenderski baryton pozostał jej głównym mentorem. Przekonał ją, że posiada unikatowy głos o skali kontraltu. Od 1953 r. ważnym momentem w kształtowaniu głosu Forrester była współpraca z pianistą Johnem Newmarkiem. Koncertowała z nim na całym świecie. Debiutowała w 1951 r. z chórem Elgar Choir śpiewając na koncercie dobroczynnym dla Armii Zbawienia w Montrealu. W 1953 r. miała pierwszy występ w *IX Symfonii* Beethovena z montrealską orkiestrą symfoniczną pod batutą Otto Klemperera. Rok później debiutowała z orkiestrą symfoniczną w Toronto w oratorium *Mesjasz* Haendla. Współpraca z Toronto Symphony Orchestra trwała przez wiele lat, owocując 50 koncertami.

Świat muzyczny zwrócił uwagę na młodą Forrester po recitalu w Paryżu w Salle Gaveau z pianistą Johnem Newmarkiem. Zaoferowano jej dwumiesięczne tournée po Francji sponzorowane przez Jeunesses Musicales. Punktem zwrotnym w międzynarodowej karierze Forrester stał się nowojorski debiut w 1957 r. w Carnegie Hall. Śpiewała tam *II Symfonię (Zmartwychwstanie)* Gustava Mahlera pod dyrekcją Bruno Waltera. Słynny dyrygent, uczeń Mahlera, przekazał kanadyjskiej śpiewaczce wiele cennych wskazówek. Dzięki temu została niedoścignioną interpretatorką dzieł tego kompozytora. Koncert w Carnegie Hall, nagrany na płycie stał się początkiem jej światowej kariery. Od tego momentu, występowała z prawie wszystkimi najlepszymi orkiestrami symfonicznymi na świecie



Maureen Forrester  
 fot. Onnig Cavoukian

pod batutą takich dyrygentów, jak: Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Leopold Stokowski, Eugene Ormandy i Seiji Ozawa. W szczytowym momencie kariery artystycznej śpiewała 120 koncertów rocznie. W 1957 r. poślubiła kanadyjskiego skrzypka i dyrygenta polskiego pochodzenia, Eugene'a Kasha (naprawdę nazywał się Eugeniusz Kaszański, był Żydem z Łodzi). Wkrótce wraz z rodziną przeniosiła się do Toronto. Wówczas musiała wiązać karierę artystyczną z dodatkowymi obowiązkami matki, sprawując opiekę nad gromadką pięciorga dzieci.

Czarowała pięknym, aksamitnym kontraltowym głosem o dużym wolumenie. Jej interpretacja ujmowała muzykalnością, a zarazem wyrafinowaną prostotą wykonania. Na scenie koncertowej pojawiała się zawsze w specjalnie zaprojektowanej sukni wieczorowej. Elegancji dodawała starannie wystudiowana fryzura. Rzadziej występowała w repertuarze operowym. Posiadała wrodzoną osobowość sceniczną i przykuwała uwagę niezwykłymi zdolnościami aktorskimi. Jej znaczącymi

osiągnięciami były partie Erdy i Brangeny w operach Wagnera. W repertuarze verdiewskim zastąpiła partię Ulryki w *Balu maskowym* i jako Pani Quickly w operze *Falstaff*. Wielokrotnie odniosła sukces w operach Richarda Straussa śpiewając role Herodiady w *Salome* i Klytemnestry w *Elektrze*. Stworzyła niezapomniane interpretacje partii Hrabiny w *Damie Pikowej* oraz macochy Madame de la Haltière w operze *Cendrillion (Kopciuszek)* Julesa Masseneta. W annałach operowych zanotowano jej debiut w 1966 r. w historycznej inscenizacji spektaklu *Juliusz Cezar* w New York City Opera, w którym śpiewała partię Kornelii. Posiadała zawsze niezwykle poczucie humoru. Przekonała kanadyjskiego reżysera Normana Campella, że jako czarownica w *Jasiu i Małgosi* Humperdincka powinna jeździć na skuterze. To historyczne przedstawienie utrwaliła Canadian Broadcasting Corporation i do dzisiejszego dnia wywołuje huragan śmiechu. W nowojorskiej MET wystąpiła tylko w 14 przedstawieniach debiutując w 1975 r. w partii Erdy w *Złocie*



*Renu* i *Zygfydzie* w produkcji Herberta von Karajana. W tym samym roku wystąpiła też w kilku spektaklach *Balu maskowego*. Warto zaznaczyć, że partię Amelii w tej inscenizacji śpiewała nasza rodaczka Teresa Kubiak. W 1978 r. wraz z Toronto Symphony Orchestra odbyła tournée po Chinach. W Pekinie, wobec ośmiotysięcznej publiczności, wykonała po raz pierwszy w Chinach pieśni *Des Knaben Wunderhorn* Mahlera. Nauczyła się ludowej pieśni po chińsku *Nanni-Wan*. Śpiewała ją jako „encore” na życzenie entuzjastycznej widowni. Jej ostatni publiczny koncert odbył się w czerwcu 2001 r., jako benefis dla orkiestry Toronto Sinfonietta.

odznaczeń państwowych, między innymi Order of Canada oraz marmurową gwiazdę wbudowaną na betonowym chodniku przed torontońską filharmonią, zwanym Canada's Walk of Fame. Trzydzieści kanadyjskich uniwersytetów uhonorowało śpiewaczkę tytułem *doctor honoris causa*. Jej imieniem nazwano salę koncertową oraz ufundowano stypendium na uniwersytecie Wilfrida Lauriera w Waterloo (prowincja Ontario).

Po zakończeniu kariery wokalne chętnie uczestniczyła w pracy społecznej. Często odwiedzała Casey House, hospicjum dla chorych na AIDS w Toronto. Wizytowała po kolei wszystkich pacjentów, śpiewając im

Donaldem Nolanem, Derekiem Bamptonem oraz Jerzym Marchwińskim. Oto jak wspomina prof. Marchwiński swoje koncerty z Maureen Forrester: „Mój pierwszy kontakt ze sztuką Maureen Forrester, to jakimś cudem zdobyte przez Jana Webera w końcu lat pięćdziesiątych nagranie pieśni Karla Löwega z Johnem Newmarkiem. Było to oszałamiająco piękne nagranie, które zostanie w mej pamięci na zawsze. Wiele lat potem, poznałem osobiście artystkę podczas przyjęcia w Ambasadzie Stanów Zjednoczonych w Buenos Aires. Oczywiście, opowiedziałem jej o moim uwielbieniu i pierwszym słyszeniu jej głosu w akademiku w Warszawie. Ponieważ nie znoszę przyjęć, więc oddaliłem się i natrafiłem na niewielki salon ze Steinwayem. Na pulpicie leżał album Pieśni Schuberta. Jakoś tak, dyskretnie, zacząłem grać wstęp do *Lied der Mignon*. Po początkowych taktach wstępu fortepianu, usłyszałem śpiew stojącej za mną Maureen. Śpiewaczka również z trudem znosiła oficjalne przyjęcia. Chyba przez godzinę zostaliśmy z Schubertem, ku naszemu zdumieniu, w towarzystwie wszystkich gości, którzy oblegli salonik.

Wiosną 1973 r. telefon z Ministerstwa Kultury sprawił mnie w kompletne osłupienie. Otóż rząd Kanady zdecydował zrobić prezent Polsce w postaci recitalu Maureen Forrester w Filharmonii Narodowej, z przeznaczeniem na odbudowę Zamku Królewskiego w Warszawie. Maureen postawiła warunek, że właśnie ja miałem być jej partnerem. Recital miał ogromny sukces, podobnie jak drugi, również z moim udziałem w Filharmonii Narodowej, w roku Jubileuszowym 1976. Partnerowałem Maureen Forrester podczas dwu tournée w Stanach Zjednoczonych, w Kanadzie i w Paryżu.

Bezpośrednio przed recitalem paryskim, artystka występowała w Concertgebouw w Amsterdamie, chyba z Bernardem Heitingiem. Podczas kilku dni przerwy pomiędzy koncertami przyleciała do Warszawy na próby ze mną. Kiedy red. Tadeusz Haas dowiedział się o jej pobycie, wyblażał nagranie archiwalne dla Polskiego Radia. W ten sposób, nagraliśmy 12 pieśni Wolfa z *Italienisches Liederbuch*, dwie *Geistliche Lieder* Brahmsa na alt, altówkę i fortepian, z udziałem naszego niezrównanego Stefana Kamasy, oraz niezwykły cykl pieśni do autentycznych tekstów dzieci zamordowanych w Terezynie, zatytułowany *I Never Saw Another Butterfly*, autorstwa kanadyjskiego kompozytora, pochodzącego z Łodzi, Srula Irwina Glicka. Wszystkie te utwory, podobnie jak obydwa warszawskie recitale znajdują się w archiwum Polskiego Radia. Nie mnie podpowiadać ideę wydania ich na CD, nawet jeśli nie in extenso, to może chociaż wybranych pozycji. Np., przepięknych cykli Poulenca *Le Travail du Peintre, La Fraicheur et le Feu*, Brittena *A Charm of Lullybies*, pieśni Schuberta i Wolfa, albo cudownego *Liederkreis* Schumanna do tekstu Eichendorffa. Myślę, że teraz, kiedy Maureen Forrester odeszła do historii, byłby to piękny, polski hold złożony tej wielkiej Artystce” – tak kończy prof. Jerzy Marchwiński swoje wspomnienia o legendarnej kanadyjskiej śpiewaczce, Maureen Forrester.



Maureen Forrester  
fot. Onnig Cavoukian

Mimo światowych sukcesów pozostała prawdziwie kanadyjską artystką. Obok wielkich scen, dawała recitale w małych, zapadłych miasteczkach Kanady i wszędzie była przyjmowana entuzjastycznie. Usilnie propagowała współczesnych kompozytorów kanadyjskich. W swoim repertuarze pieśniarskim zawsze znalazła miejsce na utwory Harry'ego Somersa, R. Murray Schaffera i Alexandra Brotta. W latach 1983-88 pełniła funkcję prezesa Canada Council, organizacji mającej na celu popieranie młodych kanadyjskich artystów. W 1986 r. opublikowała nieco szokujące pamiętniki autobiograficzne *Out of Character*, ukazujące bez ogródek kulisy życia artystki. Posiada wiele największych

pieśni z dzieciństwa. W wywiadzie w Toronto Star stwierdziła, że te ludzkie kontakty i wzruszenia były dla niej ważniejsze niż największe sukcesy sceniczne. Od kilku lat cierpiała na chorobę Alzheimera i żyła w domu specjalnej opieki. Zmarła 16 czerwca 2010 r. otoczona najbliższą rodziną. W fonograficznej spuściźnie pozostawiła 130 nagrań, wiele z nich niedoścignionych. Warto przypomnieć tutaj historyczne nagranie *Pieśni o Ziemi* Mahlera pod dyrekcją Bruno Waltera, pełne nagranie oper Haendla *Xerxes*, *Theodore* i *Juliusz Cesar*, *Requiem* Verdiego pod batutą Eugene'a Ormandy'ego i wiele arii operowych.

Występowała z wieloma znanymi pianistami, między innymi Stuartem Hamiltonem,

Kazik Jędrzejczak



Londyn

**C**hyba kiedyś umrę na podium. Sir Charles Mackerras in memoriam (17 XI 1925 – 14 VII 2010). Mijające wakacje przyniosły niestety smutną wiadomość – w Londynie, na cztery miesiące przed swymi 85. urodzinami, zmarł sir Charles Mackerras, światowej sławy australijski dyrygent, wsławiony znakomitymi kreacjami twórczości operowej i symfonicznej, przede wszystkim Mozarta i Janaczka. Mimo sędziwego wieku i walki z nowotworem, maestro nie ustawał w prowadzeniu intensywnej działalności koncertowej i nagraniowej. Śmierć uniemożliwiła mu poprowadzenie zaplanowanych dwu występów z dziełami Straussa, Schumanna, Mozarta i Dworzaka na festiwalu BBC Proms pod koniec lipca.

Urodził się w 1925 r. w Stanach Zjednoczonych, ale dorastał i kształcił się w ojczyźnie rodziców – Australii. Bardzo wcześnie zdał sobie sprawę, co go pociąga najbardziej: „Zawsze chciałem zostać muzykiem. Prawie nic innego mnie nie interesowało. W wieku 8-9 lat miałem już pewien rodzaj manii na tym punkcie”. Jego pragnieniu stało się zadość i młode lata upłynęły na nauce, zwieńczonej w New South Wales Conservatorium w dziedzinie oboju, fortepianu oraz kompozycji. Pracował następnie jako oboista w Sydney Symphony Orchestra, do której po latach powrócił opromieniony światową sławą w roli dyrektora, zajmował się także tworzeniem muzyki filmowej oraz orkiestrowych aranżacji. Coraz bardziej pociągała go jednak dyrygentura i ta stała się jego życiowym powołaniem.

Bardzo ważny rozdział w życiu Mackerrasa przypada na rok 1947, kiedy to przybył do Pragi – w tym celu podjąwszy naukę języka – by pod kierunkiem Vaclava Talicha zgłębiać tajniki sztuki kapelmistrzowskiej. Legendarny maestro wysoko cenił młodego stypendystę i poświęcał mu dużo czasu, zarówno prywatnego, jaki i podczas oficjalnych lekcji. Kontakt z wielkim czeskim dyrygentem miał zasadnicze znaczenie dla osobowości i artystycznego potencjału Australijczyka, do końca wspominającego sławnego nauczyciela z wielkim respektem i uznaniem. Pobyt w Czechosłowacji trwał dość krótko, do 1948 r. – wtedy komuniści po przewrocie lutowym objęli władzę a nasz bohater, podobnie jak inni cudzoziemcy, stał się niemile widziany. Co prawda w ciągu następnej dekady wracał potem do tego kraju, ale dawnego kontaktu z Talichem nie udało się już odnowić.

Oprócz życiowych i artystycznych mądrości, jakie wyniósł z tego pobytu, jedna wpłynęła w sposób decydujący na dokonania dyrygentki Mackerrasa – z Pragi wyjechał z wielką pasją do muzyki czeskiej, której stał się niezrównanym interpretatorem i promotorem. Udał się do Londynu, by odkryć przed światem dzieła Leosza Janaczka i pokazać ich wartości. W owym czasie dorobek autora *Tarasa Bulby* był na Wyspach Brytyjskich praktycznie niezny. Wystawienie w 1951 r. w Sadler's Wells Theater *Katji Kabanowej* nie tylko okazało się triumfem, ale efektownym początkiem wieloletniego związku z twórczością Janaczka. Grywał go przez dziesięciolecia, gdzie tylko mógł, odnosząc wielkie sukcesy na światowych scenach operowych i w salach koncertowych, zyskując renomę czołowego autorytetu w dziedzinie mu-

zyki wspomnianego autora. Ukoronowaniem osiągnięć australijskiego maestra są liczne, fenomenalne nagrania o referencyjnym charakterze, przede wszystkich dzieł scenicznych – dokonane dla wytwórni Decca z Filharmonikami Wiedeńskimi i doborowym zespołem śpiewaków w latach 1976-1982, oraz wydanie wraz z Johnem Tyrrellem krytycznej edycji kompozycji Czecha. Ogromne zamiętanie, jakim Mackerras darzył muzyczny dorobek naszych południowych sąsiadów, opiera się nie tylko na nazwisku Janaczka. Propagował czeską muzykę na wszystkich kontynentach, w programach koncertów i nagrywanych przez siebie albumów stale widniały kompozycje Dworzaka, Smetany, Suka czy Martinu. Namacalnym świadectwem owej pasji są liczne rejestracje fonograficzne, budzące zasłużone uznanie krytyki i słuchaczy – wspomnieć tu warto chociażby znakomitą *Rusalkę* Dworzaka (Decca), jego *Symfonie 6, 8 i 9*, *Poematy symfoniczne*, *Tańce słowiańskie*, *Mszę polową* oraz *Podwójny koncert* Martinu, *Moją ojczyznę* Smetany (Supraphon), utwory symfoniczne Suka (Decca). Nic dziwnego, że oddanie artysty tej niezwykłej twórczości zostało również docenione przez oficjalne instytucje państwowe i kulturalne. Sir Charles Mackerras jest np. posiadaczem Medalu za zasługi Republiki Czeskiej czy Złotego Medalu Królewskiego Stowarzyszenia Filharmonicznego z Londynu za „wzorowe interpretacje muzyki czeskiej, w szczególności zaś za pionierską pracę nad operami Leosza Janaczka”.

Miał jednak bardzo szeroki repertuar, poruszał się po różnych stylach i epokach, we wszystkich czując się jak ryba w wodzie, mimo iż określano go za specjalistę od Janaczka i Mozarta, to trafniejszym określeniem byłoby nazwanie Mackerrasa mianem specjalisty od wszystkiego, i to bez żadnych negatywnych konotacji, wiążących się zwykle z tym epitetem, wręcz przeciwnie. W zasadzie każda kompozycja, za którą się zabierał, pod jego kierunkiem odnosiła sukces a on sam, prowadząc niezwykle intensywną działalność koncertową i fonograficzną, czerpał radość z każdego występu, z mniej lub bardziej znanymi zespołami. Wyjątkowy talent, niespotykana muzykalność, witalność i nieustanna aktywność przyniosły mu szereg wybitnych osiągnięć na polu opery i symfoniki. Warto przy tej okazji pokrótce choćby przypomnieć miejsca i instytucje, z którymi był związany: London Sadler's Wells Theater, BBC Concert Orchestra, Goldsbrough Orchestra (przyszła Angielska Orkiestra Kameralna), English Opera Group, Covent Garden (debiut w 1964 r. z *Katarzyną Izmailową* Szostakowicza), festiwale w Edynburgu i Aldeburgh, Opera Hamburgska, Welsh National Opera, Sydney Symphony Orchestra. Jako artyście światowej renomy powierzano mu szczególnie prestiżowe zadania – z ostatnim wyżej wymienionym zespołem miał okazję otwierać słynną Operę w Sydney; w 1991 r. w ramach obchodów 200-lecia śmierci Wolfganga Amadeusza Mozarta dyrygował *Don Giovannim* w odnowionym miejscu premiery tego arcydzieła – praskim Teatrze Stanów; jako jedyny kapelmistrz spoza Wielkiej Brytanii prowadził też bardzo patriotyczny, ostatni koncert na festiwalu BBC Proms, tzw. *Last Night of the Promes*. Szlachectwo nadane w 1979 r. oraz

cały szereg wyróżnień, tytułów, honorowych doktoratów dopełniają obraz międzynarodowej renomy, jaką cieszył się ten artysta.

Wielką zasługą Mackerrasa, o czym mało kto wie, było torowanie drogi historycznemu nurtowi wykonawstwa. W latach 50. i 60. ubiegłego stulecia poważnie poświęcał się studiowaniu repertuaru XVIII-XIX w. i ówczesnych praktyk, co zaowocowało nowym, świeżym podejściem dyrygenta do frazowania, artykulacji, użycia instrumentów z epoki autentycznych temp, czyli osadzenia danego dzieła we właściwej mu stylistyce. Zaiste rewolucyjne odczytania nie tylko operowych partytur Haendla, Glucka, Haydna, Mozarta, Beethovena czy Schuberta wzbudziły sensację w ówczesnym życiu kulturalnym – *Wesele Figara* z 1965 r. zrobiło wręcz furorę. Tym założeniom artysta pozostał wierny przez cały okres swojej działalności, by wspomnieć na przykład rewelacyjne nagrania wszystkich symfonii Brahmsa ze Szkołą Orkiestrą Kameralną dla wydawnictwa Telarc z końca lat 90. W parze z poszukiwaniem prawdziwego oblicza wykonywanej muzyki szło odkrywanie zapomnianej twórczości i przywracanie do życia jej autorów (Piccini, Worziszek). Działania Mackerrasa przyczyniły się do odświeżenia wykonawstwa muzyki ubiegłych wieków i nadaniu mu nowych impulsów, jak również znaczącego podniesienia artystycznego poziomu instytucji, w których realizował swoje zamierzenia w owym czasie (Sadler's Wells Opera, późniejsza Angielska Opera Narodowa, czy English Chamber Orchestra).

Ostatnie trzy dziesięciolecia to okres owocnej współpracy dyrygenta w ulubionym repertuarze ze szczególnie mu bliskimi solistami i zespołami – Czeską Filharmonią, Szkołą Orkiestrą Kameralną (imponujące nagrania Mozarta i Beethovena), Orkiestrą Wieku Oświecenia, Royal Philharmonic Orchestra z Londynu, z tamtejszą Philharmonią, Wiener Philharmoniker, Covent Garden, San Francisco Opera. Trudno przy tej okazji wyliczyć wszystkie instytucje, jest ich bowiem wiele i każda ogromnie skorzystała na wieloletniej współpracy z bohaterem niniejszego artykułu. Świadectwem ich wzajemnych związków są liczne rejestracje fonograficzne, jakie na szczęście pozostały po wybitnym artyście w barwach różnych wytwórni, takich jak Decca, Supraphon, Philips, EMI czy Deutsche Grammophon. Charles Mackerras do końca prowadził działalność nagraniową, czego dowodzą zamieszczone w wakacyjnym numerze *Muzyka21* omówienia bodajże ostatnich albumów maestra, podsumowujących zarazem dwa najważniejsze punkty odniesienia jego kariery, będących wyrazem jego pasji i miłości do muzyki Dworzaka (*Poematy*, Supraphon) i Mozarta (*Symfonie 29-36*, Linn Records).

Z wielkim smutkiem należy przyjąć fakt, że odszedł kolejny wielki mistrz batuty, artysta niedający się porównać z nikim, przez dziesiątki lat cieszący melomanów swymi wyjątkowymi kreacjami. Jego śmierć jest stratą nie tylko dla ojczyzny sir Charlesa Mackerrasa czy instytucji i wykonawców z nim współpracujących, ale dla całego muzycznego świata.

Paweł Chmielowski



# The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe: 9 października

R. Wagner – Złoto Renu  
Jarmila Novotná jako Freia  
fot. Archiwum MET

ZŁOTO RENU

**Złoto Renu w MET.** Pierwsza część tetralogii wagnerowskiego *Ringu* miała swą premierę w MET (i jednocześnie premierę w USA) 4 I 1889 r. jako ostatnia z prezentowanych jego części. Był to spektakl, w którym wbrew tradycji wprowadzono jedną 15 minutową przerwę – pomiędzy sceną 2 i 3. Dekoracje do tego przedstawienia, autorstwa Johanna Kautsky'ego, przywieziono z Niemiec, a kostiumy wedle rysunków profesora Carla Doeppera wykonanych dla Richarda Wagnera, zaprojektował Henry Darian. Światłem zajął się James Stuart Jr., a reżyserią Theodore Habelmann. Obsadę niemieckich wokalistów, wśród których rolę Wotana zaśpiewał Emil Fisher, poprowadził Anton Seidl.

Od tego czasu *Złoto Renu* wykonano w MET 154 razy, najrzadziej spośród innych części *Ringu*. „Rekordzistką” jest oczywiście *Walkiria* – 522 przedstawienia. Po raz pierwszy bez przerwy usłyszano *Złoto Renu* w odnowionej produkcji jako pierwszą część premiery całego *Ringu* w MET 1889-1890, i pierwszego jego wykonania na zachodniej półkuli świata. Reżyserem był wtedy Pierre Baudu, a dyrygentem Franz Schalk.

Spośród wspaniałych głosów wykonujących partię w tej części *Ringu*, zawsze interesowała mnie postać Loga, jednego z bohaterów *Ringu*, który fizycznie pojawia się tylko w *Złocie Renu*, a który nie tyle według Wagnera ile wedle mitologiczno legendarnych germańskich i nordyckich przekazów, m.in. islandzkiej Eddy, ma być sprawcą ostatecznej apokalipsy – Ragnarok. Będzie to koniec świata bogów, który nastąpi po wielkiej bitwie, jaką stoczą oni i ich sprzymierzeńcy ze złymi mocami dowodzonymi przez olbrzyma Surta. Wedle przekazu Eddy, Loki jest synem olbrzyma Farbautiego i Laufreyji, usynowionym przez ród Asów, jeden z dwu szczepów bogów nordyckich (drugim byli Wanowie). W ich poczet wchodził m.in. ojciec bogów Odyn, jego żona Frigg, Baldri i Thor. Żoną Lokiego była bogini Sygin, a Loki był ojcem m.in. potworów: Fernira (wilka),

Midgardsorma (węża) i bogini Hel (królowej świata umarłych), których matką była Angrboda (olbrzymka). I to właśnie syn Lokiego, Fernir, wilk-potwór w dniu Ragnaroku zabije Odyna i połknie Słońce. Wedle Eddy Loki jest bogiem bardzo kapryśnym: raz przyjaznym i życzliwym, to znów złośliwym i podstępny. Ma też dar zmieniania postaci.

W *Ringu* Wagnera Loki występuje jako Loge – wyniosły bóg ognia. Ze względu na swą naturę jest wszechobecny – nawet w Nibelheim, krainie karłów.

W świecie wagnerowskich bogów Loge żyje nieco w izolacji.

Poza Wotanem nikt go nie lubi bo ma złośliwy język i jest zdradliwy. Nigdy więc nie otrzymuje od nich do zjedzenia cudownych jabłek Freii, które utrzymują bogów w stanie wiecznej młodości zapobiegając procesowi starzenia się. I ów fakt staje się pomocny, gdy Freia zostaje zakładniczką olbrzymów, ponieważ podczas gdy inni z braku posiłku słabną, nie wpływa to na niego ujemnie. Na początku opery Loge jest „wyrzutkiem społecznym” zagrożonym przez Donnera (odpowiednika islandzkiego Thora, boga grzmotów i błyskawic), który chce jego głowy. Loge musi więc posługiwać się własnym sprytem by przeżyć. Wotan ujarzmił Loga by zapewnić sobie jego usługi, ponieważ Loge słynie również ze względu na swe możliwości rozwiązywania problemów. Tak więc, gdy Wotan wzywa go do pomocy w rozwiązaniu dyle-





matu, jak zapłacić olbrzymom za zbudowanie Walhalli i nie stracić na zawsze Frei, Loge sugeruje Wotanowi, że olbrzymi mogłyby być zainteresowane złotem, które karzeł Alberich gromadzi dzięki mocy Pierścienia Złota Renu. Wotan przystaje na owo rozwiązanie, olbrzymi również je akceptują, ale Wotan rozmyślnie interpretuje radę Loga w „zmodyfikowany” sposób. Loge nigdy nie sugerował by Wotan i bogowie zatrzymali Pierścień dla siebie, ale by go ukradli Alberichowi, a potem zwrócili córom wielkiej rzeki, boginkom Renu. Żądny władzy Wotan postanawia go jednak zachować dla siebie, szczególnie, że słowo „złoto” ma dość niejasno sprecyzowane znaczenie. Złoto, którym Wotan ma zapłacić olbrzymom jest złotem, które Alberich wydobywa z głębi kopalni dzięki mocy złotego Pierścienia, a złoto samego Pierścienia jest tym, które należy zwrócić córom Renu. Tak więc Loge jest jedynym bogiem, który może, choć dość pokretnie, powiedzieć, że zawsze był tym, który chciał je zwrócić prawowitym właścicielkom. Loge pomaga więc Wotanowi ujarzmić Albericha i odebrać mu skarb i jest jedynym bogiem, który wyraża współczucie w stosunku do boginek Renu, oplakujących w głębinach rzeki swą stratę. Pozostali bogowie cieszą się, że udało im się opłacić budowę Walhalli skradzionym złotem, a zdegustowany ich postawą Loge rozważa nawet możliwość spalania ich wszystkich swym ogniem. Tak więc u Wagnera rola Loga jest dość ograniczona i w zasadzie funkcjonuje on tylko jako bóg ognia, choć wedle jego podstępnych pomysłów udaje się Wotanowi okupić Fasolta i Fafnera, zdobyć złoty Pierścień i tym samym rozpocząć proces degradacji bogów i początek ich końca. W pozostałych częściach *Ringu* Loge nie występuje już fizycznie na scenie. Wspomniany jest jednak jego udział w zaistniałym kryzysie. Choć Loge wymknął się spod kontroli Wotana po jego pomocy w *Złocie Renu*, przybywa mu z pomocą by otoczyć Brunhildę pierścieniem ognia na końcu *Walkirii*. Widać takie były zasady jego uwolnienia spod totalnej władzy Wotana, że Loge był zobowiązany stawiać się na jego żądanie w konkretnych przypadkach. W *Zygfrydzie* nadal jest obecny „duchem” broniąc dostępu do uspiętej Brunhildy, ale musi ustąpić przed bohaterką mocą Zygfryda. W ostatniej części *Ringu* dowiadujemy się natomiast, że Wotanowi udało się ponownie ujarzmić Loga. Wotan trzyma go w więzieniu i planuje przebić mu serce włócznią, gdy nadejdzie czas ostatecznego spłonienia Walhalli.

Rolę Loga w wagnerowskim *Złocie Renu*

wykonuje tenor, a w MET było ich aż 30. Pierwszym z nich był Max Alvary, a ostatnim jak dotąd Kim Begley. Wśród nich rekordzistami są: Siegfried Jerusalem (21), Max Alvary (16), Ernest van Dyck (13), Rene Maison (12), Philip Langridge (11).

Niemiecki tenor, Siegfried Jerusalem urodził się 17 IV 1940 r. Najpierw studiował fortepian i skrzypce w Essen. W 1975 r. miał wystąpić jako jeden z muzyków orkiestry podczas telewizyjnej produkcji *Barona cygańskiego*, ale tenor Franco Bonisolti wycofał się w ostatniej chwili i Siegfried Jerusalem zastąpił go „z marszu”. Od tego momentu rozpoczęła się jego kariera wokalna. W Bayreuth po raz pierwszy wystąpił jako Froh (1976, *Złoto Renu*). W 1988 r. był już Zygfrydem w *Zygfrydzie*, a w 1989 r. Zygfrydem w *Zmierzchu bogów*. Jego

bacha, który sprzeciwiał się karierze wokalne syna. Max Alvary studiował najpierw we Frankfurcie z Juliussem Stockhausenem, a potem w Mediolanie z Francesco Lampertim. Obdarzony pięknym dramatycznym tenorem i znakomitą prezencją sceniczną szybko zrobił karierę w Niemczech przede wszystkim w operach Wagnera. Od 1885 r. występował również w USA i Wielkiej Brytanii. Szczyt swoich wokalnych możliwości osiągnął w 1892 r., kiedy to jego występy w partiach Tristana i Zygfryda w Covent Garden wzbudziły niezwykły entuzjazm.

W MET wykonał 21 ról. Debiutował w śpiewanej po niemiecku *Carmen* jako Don José u boku Lilli Lehmann 25 XI 1885 r. Najczęściej, 27 razy, wystąpił jako Assad w *Die Königin von Saba*, 25 razy był Zygfrydem w *Zygfrydzie*, 17 razy Waltherem von Stolzig w *Spiewakach norymberskich* i 16 razy Lohengrinem i Logem. Ostatnią rolą zaśpiewaną z MET był Walther wykonany w St. Louis 10 V 1889 r. W październiku 1893 r. Alvary uległ wypadkowi podczas próby do *Zygfryda* w Mannheim. Nigdy całkowicie nie wyzdrowiał po owym upadku. Ze sceny wycofał się w 1897 r. Zmarł 7 XI 1898 r. w Niemczech.

Ernest van Dyck, belgijski dramatyczny tenor, urodził się 2 IV 1861 r. Najpierw studiował prawo i dziennikarstwo. Studia wokalne rozpoczął w Paryżu z Saint Yves-Bax, gdzie debiutował w Théâtre Eden 3 V 1887 r. jako pierwszy Lohengrin we Francji. Pierwszy występ w Bayreuth w partii Parsifala (1888) zakończył się wielkim sukcesem i van Dyck powracał tam wielokrotnie. Najdłużej, bo około dekady, śpiewał w Wiedniu. W MET zadebiutował jako Tannhäuser 9 XI 1898 r. u boku Emmy Eames. Zaśpiewał tu 7 ról. Najczęściej, 30 razy, wykonał Zygmunta w *Walkirii*, a oprócz tego: 24 razy Lohengrina, 23 razy Tannhäusera, 13 razy Loga i 10 razy Tristana, który był jego ostatnią rolą zaśpiewaną z MET w Baltimore 19 IV 1902 r. z Miłką Terną jako Izolda.

W sezonie 1907 r. śpiewał niemiecki repertuar w Covent Garden, a w 1914 r. był pierwszym Parsifalem we Francji. Zmarł 31 VIII 1923 r. w Belgii.

René Maison, belgijski tenor urodził się 24 XI 1895 r. Wokalistykę studiował w Brukseli i Paryżu. Debiutował jako Rodolfo w *Cyganerii* w Genewie w 1920 r. Potem przyszły debiuty i sukcesy w Opéra Comique (1927), Operze Paryskiej (1929), gdzie śpiewał do 1940 r., Lyric Opera of Chicago (1928-1940) i Covent Garden (1931-1936). W MET wykonał 14 ról. Najczęściej wystąpił tu jako Don José w *Carmen* (18 razy) oraz Loge i Samson (12 razy).



ostatnią rolą w Bayreuth był Tristan w 1999 r. W MET debiutował jako Lohengrin 10 I 1980 r. Zaśpiewał tu 9 ról, najczęściej, bo aż 21 razy, Loga. Jerusalem jest też sfilmowanym w 1990 r. Zygfrydem i Logem w cyklu *Ringu* dyrygowanym przez Jamesa Levine'a. Poza partiami wagnerowskimi (również Parsifal), wystąpił w MET w *Elektrze*, *Zemście nietopierza* i *Idomeneo*, a po raz ostatni jak dotąd w roli Heroda w *Salome* Richarda Straussa 10 IV 2004 r. Od 1990 r. Jerusalem głównie skoncentrował swą uwagę na wykonaniach pieśni. Uczy w Akademii Muzycznej w Norymberdze.

Max Alvary, pierwszy Loge w MET, urodził się pod imieniem Maximilian Achenbach 3 V 1856 r. Był synem malarza Andreasa Achen-



Jego debiutem w MET był Walther von Stolzig w *Śpiewakach norymberskich* (3 II 1936), a ostatnią rolą był Grigory w *Borysie Godunowie* (19 II 1943). Maison uczył w Juilliard od 1943 r., a od 1957 r. w Chalmers School of Boston. Jednym z jego najznakomitszych uczniów był Ramon Vinay. Zmarł we Francji 11 VII 1962 r.

Philip Gordon Langridge brytyjski tenor urodził się 16 XII 1939 r. Karierę muzyczną rozpoczął od studiów w Royal Academy of Music w klasie skrzypiec.

W operze debiutował małą rolą w *Capriccio* Richarda Straussa w 1966 r. w Glyndebourne po dwuletnich studiach wokalnych z Bruce'em Boycem. W Covent Garden po raz pierwszy wystąpił (1983) w dwóch rolach tego samego wieczoru: Rybak w *Słowiku* Strawińskiego i Czajnik w *L'Enfant et la Sortilège* Ravela. Salzburg po raz pierwszy usłyszał go jako Aarona w *Mojżesz* i *Aaronie* Schoenberg'a w 1987 r. Jego repertuar wokalny był niezwykle rozległy: od Monteverdiego po Schoenberg'a. Był jednym z najbardziej prominentnych brytyjskich wykonawców muzyki sakralnej i oratoryjnej (Bach, Haendel, Elgar) oraz oper Brittena i Harrisona Bristowlis'te'a, z którym nawiązał współpracę w 1986 r., i który skomponował specjalne na koncert jego 70. urodzin pieśń *Vanitas* opartą o wiersz Davida Horsenta, wykonaną w londyńskiej Wigmore Hall w listopadzie 2009 r. W MET partią jego debiutu był Ferrando w *Così fan tutte* 5 I 1985 r. i od tego czasu zaprezentował tu jeszcze 7 ról. Najczęściej śpiewał Czarownicę w *Jasiu i Małgosi* (16 razy), Aarona w *Mojżesz* i *Aaronie* (12 razy) oraz Loga (11 razy). Philip Langridge po raz ostatni wystąpił na scenie właśnie w MET jako Czarownica w *Jasiu i Małgosi* podczas spektaklu transmitowanego przez radio 2 II 2010 r. Zmarł na raka jelit 5 III 2010 r. Jego drugą żoną była Ann Murray, mezzosopran, z którą miał syna Jonathana Philipa urodzonego w 1986 r. Przeszli go również dwie córki z pierwszego małżeństwa.

W nowej, 8 (licząc tę zintegrowaną z resztą części pierwszego wykonania całego *Ringu*) produkcji *Złota Renu* w MET autorstwa Roberta Lapage'a mającej rozpocząć sezon 2010/11, zaplanowany jest jako Loge Richard Croft. Amerykański tenor jest bratem barytona Dwayne'a Crofta i debiutował w MET jako Belmonte w *Urowadzeniu z seraju* 18 XII 1991 r. Poza tym zaśpiewał tu 5 ról – najczęściej Cassia (*Otello*, 16 razy), Don Ottavia (*Don Giovanni*, 6 razy) i Gandhiego (*Satyagraha* Philipa Glassa, 6 razy). Ostatni jak dotąd jego występ w MET miał miejsce właśnie w partii Gandhiego 28 IV 2008 r. Richard Croft odnosi wiele międzynarodowych sukcesów i znany jest poza USA w Holandii, Niemczech i Francji. Występował też podczas festiwa w Salzburgu i Glyndebourne.

Trudna i ważna partia Loga wykonywana była też w MET przez wielu legendarnych już obecnie śpiewaków, do których m.in. zaliczali się: Max Lorenz (2 razy), Set Svanholm (2 razy) oraz Ramon Vinay (3 razy). Miejmy nadzieję, że nowy Loge w MET okaże się równie wspaniałym głosem i równie doskonałą kreacją interpretacyjno-aktorską.

**D**rugą postacią, której nie widzimy w dalszych częściach *Ringu*, choć bywa wspomniana, jest Freya. Wedle Eddy

poetyckiej to bogini płodności i urodzaju z rodu Wanów, córka Njorda i Skadi, siostra brata bliźniaka Freya.

U Wagnera Freya to bogini Młodości obdarzona głosem lirycznego, świetlisto młodzieńczego sopranu, zwana również Holdą (np. w *Tannhäuserze* i *Lohengrinie*). Jej obecność pośród bogów ma krytyczne znaczenie, ponieważ jest opiekunką odmładzających złotych jabłek, które nie tylko utrzymują bogów w stanie wyglądu fizycznej młodości, ale również przy życiu. Łatwo więc przeprowadzić paralelę pomiędzy funkcją złotych jabłek Frei i Gralem z *Parsifala*. Podobnie jak bogowie *Ringu*, Rycerze Grała muszą mieć kontakt z Gralem, bo w przeciwnym wypadku umrą.

Jak już wspominałam wcześniej, Wotan przyrzekł Freyę jako zapłatę dwóm olbrzymom, Fasoltowi i Fafnerowi. I tak dzieje operowej postaci Frei stają się kluczowe w dalszej fabule *Ringu*, ponieważ w rezultacie doprowadzą w *Zmierzchu bogów* do upadku bogów, pomimo jej obecności wśród nich.

Freya, jako bogini Wiosny jest też zapewne częściowo odpowiedzialna za kazirodztwo pomiędzy Zygmuntem i Zygindą w *Walkirii*, ponieważ to właśnie upojne piękno nocy wiosennej sprawia, iż oddają się sobie bez pamięci, co tak pięknie i wyraziście opowiada liryczną muzyką Wagner.

Freya wspomniana jest również w *Zmierzchu bogów*, choć nie jest obecna fizycznie na scenie. Mówi o niej w swej narracji Waltraute, (nazywając ją Holde) gdy opowiada o smutku Wotana i jego decyzji zaprzestania spożywania jabłek Frei – co jest praktycznie równoznaczne z samobójstwem. Również Guttrune zwraca się z prośbą/inwokacją do Frei by pomogła jej zachować szczęście z Zygfydem.

W MET rolę Frei śpiewało 36 sopranów, a do rekordzistek należą: Dorothea Manski (13, 1930-1939), Ellen Shade (11, 1981-1989), Mari-Ann Haggander (11, 1987-1990), Hei-Kyung Hong (10, 1993-2000).

Nie gardziły jednak tą partią wielkie głosy opery jak np. Jarmila Novotna (5, 1944-1951), Alma Gluck (4, 1910-1912), Vera Curtis (3, 1913-1915), Sondra Radvanovsky (2, 2002), Astrid Varnay (1, 1945).

Pierwszą Freyą w MET była Katherine Senger-Bettaque, która wykonała ją 7 razy. Zaśpiewała w MET 12 ról w dwóch tylko sezonach: 1888/9 i 1904/5.

Właściwie nazywała się Hatherine Senger-Bettaque, a urodziła się 2 VIII 1862 r. w Niemczech. Była sopranem, który skoncentrował swą karierę na śpiewaniu głównie niemieckiego repertuaru i głównie w Niemczech. Debiutowała w Berlinie w 1879 r. w *Feramos Rubinsteina* i była pierwszą Ewą w Bayreuth w 1888 r. Zapisu jej głosu można posłuchać na CD *The Record of Singing vol 1 (1899-1919)* wydany przez EMI.

Freyą w pierwszym spektaklu *Złota Renu* bez przerw była Marie Engel, która debiutowała w MET 23 XI 1893 r. jako Micaela w *Carmen*, partii wykonywanej w MET najczęściej (13 razy). Wystąpiła tu w 14 rolach, 4 koncertach i 3 galach. Freię śpiewała 4 razy. Ostatni raz słyszano ją jako Małgorzatę de Valois w *Hugnotach* u boku Jeana de Reszke 7 IV 1899 r.

Soprany, które dane było mi oglądać i słuchać na scenie MET w roli Frei przez ostatnie 20 lat to: Hei-Kyung Hong (pierwszy raz słyszałam w tej partii podczas produkcji pełnego *Ringu* Schenka w sezonie 1992/3, potem w sezonie 1996/7 oraz 1999/2000), Sondra Radvanovsky (2, 1999/2000), Jennifer Welch-Babidge (2003/4), Wendy Bryn Harmer (2008/9).

Hei-Kyung Hong jak dotąd zaśpiewała w MET 24 role (341 spektakli), wzięła udział w 4 koncertach i 2 galach. Po raz pierwszy usłyszano ją podczas koncertu galowego kończącego coroczne przesłuchania do MET (21 III 1982), kiedy to wspólnie z Walterem McNeilem wykonała duety: *Parle-moi de ma mère* z *Carmen* i *O soave fanciulla* z *Cyganerii* oraz solową arię *Oh! Quante volte* z *Capuletti e i Montecchi*. Jej debiut w MET odbył się 17 XI 1984 r., a zaśpiewała wtedy Servilię w *La Clemenza di Tito* Mozarta.

Jennifer Welch-Babidge również jest zwyciężczynią przesłuchania do MET z 1997 r., kiedy to wykonała *Regnava nel silenzio* z *Lucji z Lammermoor* i *Glitter and be gay* z *Kandyda*. Rolą jej debiutu w MET była Druhna w *Weselu Figara* 29 X 1998 r. Wykonała jak dotąd w MET 17 ról, najczęściej śpiewała Marzelinę w *Fideliu* (12 razy) oraz Druhnę w *Weselu Figara* (12 razy). Poza tym była: 4 razy Blondą, 2 razy Gildą i 2 razy Olympią.

Wendy Bryn Harmer jest jedną ze śpiewaczek, które jak dotąd głównie wykonują wspomagające partie w MET. Od dnia debiutu 2 XI 2005 r. w roli Wieśniaczki w *Weselu Figara* wykonała tu 11 ról – najczęściej (27 razy) Pierwszą Damę w *Czarodziejskim flecie* i (10 razy) Ortiindę w *Walkirii*.

Głosu Sondry Radvanovsky chyba nie trzeba nikomu obecnie rekomendować. Po raz pierwszy pojawiła się na scenie MET podczas uroczystego koncertu laureatów przesłuchań 23 IV 1995 r. i zaśpiewała *Ritorna vincitor* z *Aidy* i *Ebben? na andro lontano* z *La Wally* pod batutą Juliusa Rudela.

Prawdziwy jej debiut w MET to niewielka rola Hrabiny Ceprano w *Rigoletcie* (9 XII 1996). W sumie wykonała w MET jak dotąd 20 ról i wystąpiła w 3 koncertach i 4 galach. Zaczynała od wspomagających ról, jak np. Kate Pinkerton (1997), czy Kapłanka w *Aidzie*, którą po raz pierwszy wykonała w spektaklu, w którym partię Amneris śpiewała Stefania Toczyska (17 II 1997), i którą wykonywała aż 27 razy do 1999 r. W 1998 r. słyszałam ją w MET jako Micaelę, Antonię i Stellę w *Opowieściach Hoffmana* i Doroteę w *Siffelii* (w 2010 r. śpiewała w *Stiffelii* Linę), Sługę w *Elektrze* w 1999 r., Musette w *Cyganerii* (2000) i Guttrunę w *Zmierzchu bogów* (2000). Latem 2001 r. zaśpiewała dwa razy partię Violetty w *Traviacie* w jej koncertowych wykonaniach w parkach nowojorskich dzielnic Bronx i Queens. Jej najbardziej podziwiane występy w MET to z pewnością Luisa Miller (2001), Donna Anna w *Don Giovannim* (2003), Elena w *Nieszporach sycylijskich* (2004), Elżbieta de Valois (2005), Rosalinda w *Zemście nietoperza* (2005/6), Roxana w *Cyrano de Bergerac* (2005/6), i Ernani (2008). Rolą, którą najczęściej tu prezentowała (poza partią Kapłanki w *Aidzie*) jest Leonora w *Trubadurze* – 21 razy w latach 1999-2007. ☺



## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

### CZARODZIEJSKI FLET

**C**zarodziejski flet Mozarta. Z pięciu wiosennych spektakli tej opery widziałam jeden (8 IV) i słyszałam transmisję radiową 10 IV. Za pulpitem dyrygentkim stanął Adam Fisher, Maestro z Budapesztu, który debiutował w MET w roku 1997 w *Otello*, a później powrócił w spektaklach *Cyrylika sewilskiego* i *Aidy*.

Były też aż 3 debiuty. W partii Paminę usłyszałam Julię Kleiter, niemiecki sopran, znany w wielu teatrach operowych Europy. Królową Nocy śpiewała urodzona w Taszkencie Albina Szagimuratowa, która zaprezentowała już tę rolę podczas Festiwalu w Salzburgu w 2008 r. oraz m.in. w Berlinie i Los Angeles. Niemiecki bas Hans-Peter König wystąpił natomiast jako Sarastro. König specjalizuje się głównie w partiach wagnerowskich, a jego głos słyszano już oczywiście m.in. w Bayreuth i La Scala.

Były to satysfakcjonujące muzycznie i wokalnie przedstawienia. Adam Fisher grał Mozarta może bez szczególnej „inspiracji”, ale bez wydziwian w tempach czy dynamice z dobrą koordynacją ze śpiewakami. W uwerturze pierwsze trzy „uderzenia” były nieco na mój gust lekko „mdłe”, a później zdarzały się zbyt „nerwowo-szarpane” frazy i za mało łagodnej płynności w prowadzeniu frazy. Trochę też muzyka Mozarta „rozwarstwiała się” na poszczególne „komponenty” i nie zaistniała jako „spłot brzmieniowy”. W całości spektaklu orkiestra nie była też „prawdziwym partnerem” lecz bardziej „akompaniamentem” dla głosów. Jednym słowem – „porządnie” czy dość „poprawnie”, ale nie zachwycająco zagrany Mozart.

Znakomite wrażenie wywarła na mnie Julia Kleiter. Ładnie dźwięczny, dziewczęco brzmiący głos zaimponował mi doskonałym, stylowym prowadzeniem fraz, a jej Pamina należała do najlepszych jakie ostatnio słyszałam na żywo. Świetna w harmonijnym współbrzmieniu w duetach, a jej solowe arie zasłużyły na wielkie brawo. Znakomite

piana, doskonale wytrzymałe długie linie wokalne, dobra interpretacja partii. Pięknie zaśpiewany Mozart, ze zrozumieniem tekstu i jego znaczenia.

Jej ukochanego Tamino zaprezentował Matthew Polenzani, amerykański liryczny tenor, który od debiutu w MET (1997) zaśpiewał tu w ponad 200 spektaklach w 28 rolach. I jemu też należą się tylko same pochwały. Wierzyliśmy w „prawdziwość” jego wołania o pomoc gdy ściga go smok, w jego zauroczenie portretem Paminę, szczerłość wygłaszanych kwestii, uczciwość i szlachetność serca. Ładne modulacje barw, świetne piana, dobra, stabilna góra.

Nathan Gunn, amerykański baryton, powrócił natomiast w jednej ze swych „popisowych” partii – Papagena. Debiutował w MET w 1995 r. i słyszeliśmy go tu już w 12 rolach w około 100 spektaklach. Zabawny, ale bez przerysowań, znakomity wokalnie, miękki, ale dość głęboki głos, stylowy w Mozarcie zebrał od publiczności prawdziwą owację.

Dobre wrażenie wywarła też w swym debiucie Królowa Nocy, Albina Szagimuratowa. Nie była to bezbłędnie wykonana rola, ale zasłużyła na wielkie uznanie. Aria z aktu I przekonywała dramatyczną interpretacją załamanej bólem matki po utracie córki. Niektóre górne dźwięki tej arii wymykały się lekko spod kontroli i były nieprecyzyjne, ale całość należało oklaskiwać. *Der Holle Rache* z aktu II z 5 górnym F też nie było doskonale intonacyjnie, ale popisała się ogólną łatwością przebiegów koloraturowych i równym w całym rejestrze głosem.


No i nareszcie usłyszeliśmy głęboki, silny bas (choć bez owych najniższych tonów) w partii Sarastro. König wyglądał i brzmiał jak przystało na Kapłana Świątyni Mądrości. Świetnie wykonana rola, ogromne i zasłużone brawo od publiczności.

Niemal już etatowy w MET w partii Monostatos Greg Fedderly podbił natomiast serca widowni świetnym komizmem i dobrą wokalistyką.

Najstabiliej zabrzmiała Monica Yunus w roli Papageny. Jej głos momentami zbyt ocierał się o ostrą krzykliwość.

Bilam natomiast brawo dla dwóch Strażników (Philip Webb i Richard Bernstein), oraz dla reszty znakomitej obsady: brzmiących w dobrej harmonii Trzech Dam (Wendy Bryn Harmer, Jamie Barton Tamara Mumford), Trzech Duchów (Jakob Taylor, Neel Ram Nagarajan, Jonathan A. Makepeace) i Strażnika Świątyni w mówionej roli (niedawno jeszcze Ducha Ojca Hamleta) Davida Pittsingera.

Na szczególne uznanie zasłużył sobie znakomity chór MET prowadzony przez Donalda Palumbo.

Dobre spektakle Mozarta. Warto było doprawdy być wtedy w MET. 





# Rolando Villazón

## Powrót w meksykańskim stylu



Rolando Villazón  
fot. Anja Frers/DG

Arkadiusz Jędrasik

Świetny meksykański tenor, Rolando Villazón osiągnął w swej krótkiej karierze szczyt. Zatrudniany przez najlepsze opery był gwiazdą w najlepszym stylu. Ma wszystko: aparycję amanta filmowego, dobry głos, zdolność szybkiego uczenia się nowych ról, kontrakty płytowe z najlepszymi wytwórniami, ale przy tym wszystkim, co wzniosło go na szczyty, miał jedną wielką wadę niszczącą śpiewaków – nie umiał odmawiać nowych wyzwań i trudnych ról, był zachłanny na sukces. I padł ofiarą samego siebie i swego sukcesu: stracił głos. W efekcie wycofał się z życia artystycznego, czas ten poświęcił na skomplikowane zabiegi strun głosowych. Przeżył traumę, która zapewne wiele go nauczyła. Teraz powoli, z lekkim dystansem do samego siebie, wraca na operowe sceny. Z rozwagą przyjmuje angaże. A w tym miesiącu jest planowana jego nowa płyta.

Tym razem Rolando Villazón sięga po lżejszy repertuar ze swojej ojczyzny. Chce wrócić do światowego obiegu operowego, koncertowego i fonograficznego śpiewając piosenki, z którymi wzrastał. To taki powrót do źródeł, powrót na scenę z Meksykiem w sercu. *!México!*, to pierwszy album Rolando Villazóna z pieśniami z jego ojczyzny. Zapoznając się z tym albumem odkrywamy kolejne oblicze talentu meksykańskiego tenora.

Antologia zawiera *Bésame mucho*, *Cucurucucú paloma*, *Noche de ronda*, *Solamente una vez*, wiązkę z *Cielito Lindo* i *México lindo y querido*, jak również inne światowe standardy. Album wyprodukował pianista, kompozytor, aranżer i producent – Gonzalo Grau, znakomity artysta, którego praca stanowi pomost między światem muzyki poważnej i muzyki ludowej.

Meksykańskie piosenki zostały na nowo zaaranżowane dla zespołu kameralnego przez Efraína Oschera, Gonzala Graua i kompozytora Daniela Cátana, który napisał także nową

muzykę *Comprendo* do tekstu meksykańskiego poety Manuela Acuña. Flecista Efraín Oscher jest założycielem i dyrygentem Bolívar Soloists, którzy są współpracownikami słynnego tenora w tym nowym projekcie.

Ten hołd złożony Meksykowi świadczy o bogactwie tradycji tego kraju i o talencie tamtejszych kompozytorów. Ukazuje się w dwusetną rocznicę uzyskania niepodległości i setną rocznicę rewolucji meksykańskiej. W czerwcu 2010 r., razem z Bolívar Soloists, Rolando Villazón zaprezentował nowy album podczas koncertów w Meksyku, Guadalajarze i Acapulco. W listopadzie i w grudniu artyści zaprezentują ten program na europejskim tournée, które zaprowadzi ich do Berlina, Paryża, Monachium, Wiednia, Mannheimu, Hanoweru, Baden-Baden, Frankfurtu i do Londynu.

Rolando Villazón tak mówi o swoim nowym albumie: „Czerpałem szczególną przyjemność przy nagrywaniu tych wspaniałych pieśni meksykańskich, ponieważ jestem przekonany, że posiadają one wartość artystyczną, która wykracza dużo dalej poza rozrywkę. My Meksykanie, a ogólniej Latynoamerykanie, uwielbiamy wyrażać się za pomocą muzyki. Śpiew stanowi integralną część naszego życia, zdarza mi się myśleć, że najbardziej elokwentnym przekazem naszych emocji jest śpiew. Kiedy Meksykanie są szczęśliwi, wyśpiewują swą radość. Kiedy cierpią, łzy płyną swobodniej dzięki muzyce, a gdy Meksykanin zakochuje się, często wyznaje swoją miłość śpiewając serenadę przed domem swej ukochanej, z akompaniamentem mariachi. Sam także ofiarowałem mojej żonie serenadę, śpiewając wiele z tych arii.

Słowa są napisane w moim ojczystym języku i przemawiają do mnie i przede wszystkim w języku uczuciowym, który jest moim językiem. Arie te można traktować jako arie «klasyczne», ponieważ każda z nich opisuje ducha szcze-

gólnego czasu kultury meksykańskiej. Jest to jeden z powodów, i to nie tych najmniejszych, dla których utwory te zasługują na to, by być wykonywane przez muzyków klasycznych.

Fakt, że pracowałem z Bolívar Soloists pozwolił mi zrealizować ten projekt tak, jak zamierzałem. Nie byłem zainteresowany aranżacjami typu hollywoodzkiego na orkiestrę symfoniczną dla tych meksykańskich pieśni; chciałem orkiestry kameralnej, zdolnej odtworzyć ich intymny charakter, zdolnej zapalić iskrę, która rozpali tę muzykę.

W tych poczynaniach bardzo pomocny był mi Efraín Oscher, jak również Gonzalo Grau. Pomogli mi oni nie tylko w odnalezieniu konkretnego klimatu muzycznego, do którego dążyłem, ale także okazali się niezbędnymi, zapewniając koordynację projektu, gromadząc zespół tak zadziwiających muzyków i dyrygując nimi. Ponadto zresztą, jestem bardzo szczęśliwy, że mogłem nagrać nową pieśń Daniela Cátana, który jest obecnie jednym z najlepszych kompozytorów meksykańskiej muzyki poważnej.

Wszyscy jesteśmy pełni entuzjazmu dla tej muzyki, wszyscy wykonujemy tę muzykę z taką samą radością. To jest naprawdę ważne, kiedy śpiewa się te meksykańskie arie czy też muzykę latynoamerykańską: wydobyć jej radosny charakter. Słowa mogą przywoływać smutek, rozpacz, jednak ta muzyka zawiera zawsze pewną część światła, nawet wtedy, gdy ból jest obecny w każdej linii melodii.

Grając tę muzykę z tak znakomitymi artystami zrealizowałem swoje dawne marzenie. Wynik doskonale odzwierciedla moje oczekiwania. Mam nadzieję, że słuchając tych arii poczujecie, że ich płomienne serce bije w was tak jak meksykańskie słońce i ogrzewa waszą duszę swymi promykami”.

Na podstawie materiałów DG



# Mój Don Giovanni (2)

## Basia Jakubowska

**P**o zakończeniu działań wojennych, kiedy jego jednostka przebywała w Neapolu, jego agent załatwił mu przesłuchanie w rzymskim Teatro Constanzi (później przemianowanym na Teatro Reale dell'Opera). Dostał 40-godzinną przepustkę, a po zaśpiewaniu „przynoszącej mu szczęście arii” – tej z *Simona Boccanegry* – podpisał kontrakt na dwa lata. Zauważył też wtedy, że jego głos przez lata nieśpiewania w wojsku, pogłębił się, wzmocnił i brzmiał znacznie bardziej atrakcyjnie. Miał rozpocząć pracę zaraz po zwolnieniu z wojska. 19 IX 1919 r. awansowano go do rangi kapitana i zwolniono z honorami. Następnego dnia odbył się jego ślub z Augustą i wystawne przyjęcie, na które Cassinelli nie poskąpili pieniędzy. Tuż przed odjazdem pociągu młodej pary Ezio przekonał się, że jego wybór żony okazał się tragiczną pomyłką. Augusta bowiem wykrzyczała mu, że w końcu Ezio należy do niej i tylko do niej i to na zawsze! Świadoma była przecież, że wołał jej siostrę, a jej patologiczne wybuchy zazdrości nie dały na siebie długo czekać. Małżeństwo okazało się koszmarem, a Pinza próbował uciec od owej rzeczywistości pogrążając się w pracy nad rolami operowymi. Postanowił rozwijać swe umiejętności aktorskie i interpretacyjne, aby nigdy nie powtórzyła się historia z *Manon* Pucciniego. Chodził do muzeów, przesiadywał w bibliotekach, czytał pamiętniki, wspomnienia o postaciach, które miał prezentować. Pogłębiał wiedzę o epokach historycznych. Najgłębsze studia dotyczyły roli Borysa Godunowa. Wiele wtedy przeczytał o historii Rosji, geografii kraju i klimacie. Chciał bowiem doskonale wcielić się w postać na scenie.

Po dwóch latach w Rzymie, Pinza był nieco rozczarowany dyrygentami, z którymi przyszło mu tam pracować. Przyjął więc natychmiast ofertę od Tullio Serafina do opery w Turynie. Śpiewał tam przez rok. Dostał propozycję przedłużenia kontraktu, ale postanowił o niczym nie decydować przed powrotem z wakacji u rodziców w Bologni. Ponieważ miał przesiadkę w Mediolanie, postanowił wraz z żoną zostać tu przez kilka dni by obejrzeć kilka spektakli operowych. We Włoszech bowiem sezon w małych miastach kończył się wcześniej niż w tych większych ośrodkach. Poszedł więc by spróbować dostać bezpłatne bilety dla artystów. I znów traf chciał, że spotkał jednego ze swych znajomych z teatru operowego w Rzymie, tym razem pracującego w funkcji sekretarza La Scali. „Chcesz pracować z Toscaninim?” usłyszał od niego na samym wstępie. Toscanini przygotowywał wtedy *Śpiewaków norymberskich* Wagnera i szukał basy do roli

W. A. Mozart – *Wesele Figara*  
Ezio Pinza jako Figaro  
fot. Archiwum MET





Pognera. Wyrzucił już zresztą dwóch. Pinza uczciwie odparł, że po pierwsze nie zna roli, a po drugie, jak jego znajomy doskonale wie, nie umie czytać nut, więc nie może się jej nauczyć z partytury wokalne na czas. Do premiery było 25 dni. Jego znajomy nie dał za wygraną, a ponieważ miał wiele wpływów, załatwił mu dwóch najlepszych repetytorów z La Scali: Callusio i Votto. Po siedmiu dniach „mąk piekielnych”, jak wspomina o tym Pinza, był gotowy dla Toscaniniego.

Zamiast przesłuchania miał wziąć udział w próbie. Przyszedł 10 minut przed czasem. Wszyscy śpiewacy siedzieli w absolutnej ciszy czekając na Maestro, a gdy pojawił się punktualnie, powstał na jego widok. Próba koncentrowała się w całości na roli Pognera. Po jej zakończeniu, nie usłyszał od Toscaniniego ani jednego słowa. Maestro powiedział tylko: „Jutro próba o tej samej godzinie.”, i wyszedł. Jeden z barytonów na scenie poklepał go przyjacielsko po plecach: „Gratuluję Pinza. Zostałeś przyjęty!” Ezio zaprotestował: „Ale przecież Maestro nic nie powiedział!” Na co usłyszał: „Zawsze to widać na jego twarzy! Nie widziałeś?”. I w ten oto sposób Ezio Pinza został, jak sam to określił, „niewolnikiem na własną prośbę Maestro Toscaniniego”. Był mu absolutnie posłuszny i „służył mu” z radością. W jego karierze był tylko jeszcze jeden dyrygent, którego traktował z podobną rewerencją choć temperamentem różnił się od Toscaniniego, jak niebo i ziemia. Był nim Bruno Walter. Toscanini nauczył go praktycznie wszystkiego co potrzebne jest śpiewakowi operowemu. Pinza pozostał w La Scali przez 3 sezony. Pod batutą Toscaniniego śpiewał m.in. w *Łucji, Aïdzie, Tristanie i Izoldzie, Borysie Godunowie* (rola Pimena) i w prapremierze *Nerone*. Wykonał też solowe partie w *IX Symfonii* Beethovena i *Requiem* Verdiego. Natomiast z Maestro Guarnieri wykonał: *Lohengrina, Cyganerię i Lunatyczkę*.

Pierwszy występ poza granicami Włoch miał miejsce w Paryżu, kiedy to w Theatre des Champs-Elysées pod batutą Serafina zaśpiewał dwie wagnerowskie partie.

Jedyna pochwała jaką otrzymał od Toscaniniego, miała miejsce podczas prywatnej próby roli Pimena (*Borys Godunow*) z repetytorem Callusio przy fortepianie. Toscanini wykrzyknął wtedy: „W końcu, mamy śpiewaka, który potrafi naprawdę śpiewać!”

Pinza przynajmniej w swojej autobiografii, że wiele nauczył się też od swych wielkich kolegów w La Scali: Zalewskiego i Journet. Po odejściu Journet, Pinza „odziedziczył” po nim rolę Ojca w *Louise*. W IV akcie jest aria z opcją G, choć można też zostać przy E. Toscanini, który generalnie nie lubił wysokich tonów, tym razem obstawał przy opcji nuty G. Kiedy przepracowany Pinza podczas próby jej nie zaśpiewał usłyszał: „A dlaczego nie G?”. Po wyjaśnieniach Pinzy Toscanini wysłał go do lekarza, kazał odpocząć przez weekend i być gotowym do spektaklu w poniedziałek wieczorem. I był to wielki sukces. Do końca życia Pinza uważał, że zaśpiewał wtedy Toscaninemu najwspanialsze G w całej swej karierze. Po przedstawieniu, w całości przyszedł do jego garderoby i powiedział: „Wkrótce będę

z tobą pracował nad Hansem Sachsem”. Minął jednak trzeci sezon i nadal nic nie było słyhać o owym przyrzeczeniu Maestro. Gdy więc nadszedł czas odnowienia kontraktu z La Scala, Pinza zażądał pisemnej gwarancji wykonania owej roli. Niestety nie otrzymał jej i nie odnowił już kontraktu na rok 1924. Nie chodziło oczywiście tylko o tę rolę. Powody były różne i złożone, a część dotyczyła jego życia prywatnego. Dzięki agentowi podjął się ról w wielu mniejszych miastach Włoch oraz w Teatro Colon w Argentynie.

Tuż przed odejściem z La Scali spotkał też wreszcie owego znajomego ojca, dzięki któremu nadano mu imię Ezio. Ów człowiek, którego imienia nie pamięta Pinza nie zapamiętał, zobaczył jego zdjęcie w gazecie i napisał do niego list z Florencji. Pojechał więc z ojcem do niego w odwiedziny.

Kariera operowa Ezio rozwijała się dobrze i nareszcie mógł finansowo wspomagać rodziców. Kupił im dom w Bolognii i stać ich teraz było na eleganckie ubrania. Zaczął też finansowo wspomagać swych teściów, Cassenellich, którzy stracili całą swą fortunę w wyniku spekulacji w interesach. Robił to może nie najchętniej, bo Cassenelli nadal chcieli prowadzić życie na bardzo wysokim, luksusowym wręcz poziomie, ale nie mógł odmówić ponieważ jego siostra Beniamina wyszła za mąż za brata Augusty, Giuseppe, którego Pinza akurat bardzo lubił.

Koszmar jego małżeństwa pogarszał się z upływem czasu. Patologicznie zazdrośna Augusta nie odstępowała go na krok. Była na próbach, podczas spektakli stała za kulisami, przebywała stale w jego garderobie śledząc każdy jego ruch i spojrzenie. Urządzała mu dantejskie sceny zazdrości prywatnie i publicznie – w teatrze operowym, w hotelach, w restauracjach, na ulicy, i tak ich małżeństwo stało się przedmiotem plotek całego miasta. Jej podejrzliwość była do tego stopnia normalna, że obawiała się zająć w ciążę, bo wtedy zmuszona by była zaprzestać śledzenia go na każdym kroku. Czy była to choroba? Tak. I została potwierdzona po testach medycznych. Augusta cierpiała na zaburzenia hormonalne co powodowało nie tylko jej wybuchy temperamentu, ale również poważne przybieranie na wadze. Augusta wiedziała jednak lepiej. Lekarza nazwała szarlatanem i odmówiła leczenia.

Po odejściu z La Scali pojawił się kontrakt z nowojorską MET. Istniała bowiem niepisana umowa pomiędzy dyrektorami owych dwóch domów operowych, o „niezabieraniu” sobie nawzajem śpiewaków będących w którymś z nich na kontrakcie. Pierwszy sezon Pinzy w MET przewidziany był na lata 1926/7. W tak zwanym międzyczasie, w 1925 r., wyjechał z żoną do Argentyny do Teatro Colon. W końcu 27 VII Augusta urodziła córeczkę. Ale i to wydarzenie nie przeszło gładko. Odmówiła bowiem porodu w szpitalu, bo oznaczało to, że nie będzie miała swego męża cały czas „na oku”. Po porodzie w domu wdała się infekcja z wysoką temperaturą. W końcu idąc za radą lekarza, Pinza na siłę zabrał ją do szpitala. Augusta zażądała wtedy, aby opuścił spektakl *Aidy* planowany na ten wieczór. Wymknął się więc ze szpitala po cichutku, jak

tylko zasnęła. W owych trudnych czasach wspomagało go psychicznie dwoje przyjaciół: Maestro Tullio Serafini i legendarny już sopran Claudia Muzio. Córeczkę nazwał Domenica Claudia. Domenica – w dowód wdzięczności wobec lekarza, Dr Domenico, który uratował życie i żony i dziecka, a Claudia – na cześć Claudii Muzio.

W październiku 1926 r., po wakacjach we Włoszech, Ezio z córeczką, żoną i jej pielęgniarzką wsiedli na pokład statku udającego się do Nowego Jorku. MET uznawana była wtedy za Mekkę wielkich muzyków, dyrygentów i śpiewaków. Płaciła też najwyższe gąże na świecie. Rozczarowany był nieco estetyką budynku i jego zapleczem; zatłoczonymi garderobami, przepelnionymi po brzegi magazynami dekoracji i kostiumów, dla których wynajmowano wtedy dodatkowe magazyny oddalone o wiele ulic, co stanowiło koszmar w transporcie. Jedną z jego pamiętek z wystroju owej „starej MET” był bardzo podniszczony kawałek materiału ze złotej kurtyny, którą wymieniono na nową 2 XII 1940 r. Rolą debiutu Pinzy był Pontifex Maximus w *Westalce* Spontiniego u boku Ponselle i Lauri-Volpi (1 XI 1926). Zebrał przychylnie recenzje – „przydatny wspomagający śpiewak”, lub jak ujął to Lawrence Gilman w the Herald Tribune – „imponująca sylwetka, doskonały głos, którego Pinza używał rozumnie i z umiarem”. Garderobę dzielił z innym śpiewakiem. Rozchwyany stół obrażał jego poczucie estetyki profesjonalnego stolarza i chciał sobie wybudować nowy, ale pomysłu zaniechał. Obawiał się bowiem, że obrazi w ten sposób stolarzy MET. Lustro też było popękane, ale to wedle jego przesądnej natury miało przynosić mu szczęście. Tak więc, gdy jego status w MET wzrósł i zaproponowano mu inną, osobną garderobę do jego dyspozycji, odmówił i pozostał, już co prawda sam, w swojej starej z popękany lustrem. Bał się, że zapeszy szczęśliwą passę. Do teatru przychodził na godzinę przed spektaklem. Nakładał makijaż i kostium. Potem przechadzał się po korytarzu i rozgrzewał głos. Do tego celu głośno wyśpiewywał „Carolina”, bo w owym słowie było sporo „dobrych” samogłosek. Gdy po raz pierwszy zaśpiewał owe „Carolina”, inni śpiewacy, jak na komendę dyrygenta, zawtórowali mu niemal unisono ze swoich garderób: „Carolina”. I tak wykreował się zwyczaj, który powielano przez wiele lat, do końca jego kariery w MET. A Pinza znany był za kulisami pod imieniem Carolina.

W owych czasach na widowni często ton nadawała klaka, którą wielu śpiewaków wynajmowała chcąc zapewnić sobie owację. Była to wszechwładna „organizacja” i od ich przychylności wiele zależało. W zasadzie wszyscy śpiewacy MET opłacali się klace nowojorskiej. Pinza, chciał nie chciał, poddał się, ale płacił im tylko \$ 50 na sezon, czyli znacznie mniej niż mogli uzyskać od nerwowego artysty za jeden wieczór. Próbowali wymusić od Pinzy więcej, ale nie ugiął się i nigdy nie zwiększył stawki, nawet gdy jego popularność i gąża wzrosły. 12



# Barbara Zagórzanka

Adam Czopek

**M**imo, że zaśpiewała kilkadziesiąt partii to jednak najbardziej ukochała partię Tatiany z *Eugeniusza Oniegina*, dlatego właśnie jej córka (też śpiewaczka) nosi imię bohaterki opery Czajkowskiego. Była pierwszą i jak dotąd jedyną śpiewaczką zaproszoną do męskiego Teatru Kabuki w Tokio, gdzie zaśpiewała premierę *Madama Butterfly*. I jak mi kiedyś powiedziała: „mimo, że na scenie debiutowałam partią Butterfly, którą później śpiewałam w całej Europie, a nawet w Mongolii, to jednak nigdy i nigdzie nie dane mi było zaśpiewać przedstawienia premierowego. Zaśpiewałam dopiero w Teatrze Kabuki”. Zawsze z wielkim sentymentem wraca myślami do czeskiej Pragi, gdzie uhonorowano jej sztukę w wyjątkowy sposób. Po serii występów w partii Senty w *Holendrze tułacz* Wagnera na scenie Narodnego Divadla jego dyrekcja wręczyła naszej artystce specjalną szarfę dziękczynną, co jest zarezerwowane dla najlepszych i zdarza się w tym teatrze w wyjątkowych wypadkach. Pracy melomani równie gorąco oklaskiwali jej pamiętne kreacje tytułowej Tosci i Leonory w *Trubadurze*.

Karię rozpoczęła od występów w chórze Operetki Szczecińskiej, gdzie występowała jeszcze jako uczennica Szkoły Muzycznej w klasie prof. Janiny Wyrzykowskiej. Jako profesjonalna śpiewaczka debiutowała w marcu 1961 r. partią tytułowej Butterfly na scenie Opery Bydgoskiej. Po tym występie napisano: „W roli Butterfly obsadzono Barbarę Zagórzankę. Mimo jeszcze braków w grze aktorskiej, walory głosowe, wspaniała charakteryzacja i piękno kostiumu śpiewaczki spowodowały, że została bardzo dobrze przyjęta przez publiczność”. W grudniu 1962 r. śpiewa po raz pierwszy partię Tatiany w premierze *Eugeniusza Oniegina*, po której Ryszard Bukowski napisał: „... Opera Bydgoska posiada dużo bardzo dobrych głosów. Na pierwszym miejscu wymienię Barbarę Zagórzankę, która w partii Tatiany wykazała wysoki kunszt śpiewaczy i duży nerw sceniczny. Oddanie głosu na usługi wyrazu i prawdy postaci – jest chyba największym atutem solistki”. Z kolei po premierze *Tosci* stwierdzono: „Barbara Zagórzanka rolą Tosci podbiła serca wszystkich, utwierdzając swoją pozycję gwiazdy nr 1 bydgoskiej opery”. I tak już pozostanie do końca kariery – co premiera to krytycy zgodnym chórem piór podnoszą piękno jej wspaniałe brzmiącego głosu o ciepłej, szlachetnej barwie, wysoką kulturę muzyczną i wielki talent aktorski. Nazywano ją nawet: „polską Renatą Tebaldi” co zresztą nie było określeniem bez pokrycia. Można powiedzieć, że scena operowa była jej powołaniem i żywiołem. Dlatego właśnie wkładając kostium potrafiła bez reszty wcielić się w swoje bohaterki i obdarzyć je częścią własnej osobowości.

Barbara Zagórzanka jako Gołda  
TW w Warszawie, 1993 r.



Siedem sezonów jakie spędziła w Operze Bydgoskiej pozwoliły jej opracować podstawy swojego wyjątkowo rozległego (blisko 70 partii operowych i operetkowych) repertuaru, budowanego z wielką rozwagą i rozsądkiem. Obok już wspomnianych pojawia się: Zosia w *Widmach* Moniuszki, Gilda w *Rigoletcie*, Violetta w *Traviacie* Verdiego, Blonda w *Urowadzeniu* z

*seraju* Mozarta, Zerlina w *Fra Diavolo* Aubera. Na tej scenie zaśpiewała też swoją pierwszą rolę operetkową: Hanny Gławari w *Wesołej wdówce* co recenzent skwitował zdaniem: „Tytułową partię Hanny wykonywała Barbara Zagórzanka. O tym, że potrafi ona dać sobie radę nawet z najtrudniejszą partią wokalną, nikt nie wątpił ani na chwilę. Ale pani Zagó-



rzanka nie tylko dobrze śpiewa, stworzyła ona również przekonującą rolę Hanny, którą zagrała z dużym wdziękiem". Ten wdzięk i poczucie humoru wykorzystywała jeszcze jako Mirabella i Saffi w *Baronie cygańskim*, Adela w *Zemście nietoperza* Straussa, Gołda w *Skrzypku na dachu*.

W 1967 r. Robert Satanowski porywa ją do kierowanej przez siebie Opery Poznańskiej,

w polskich premierach *Judith* Honeggera, *Chowańszczyzny* Musorgskiego, *Krwawych godów* Szokolay'a, *Attili* Verdiego.

Okres poznański w artystycznej biografii Zagórzanki jest jednocześnie okresem częstych zagranicznych wояży. Podziwiano jej artyzm nie tylko we wszystkich krajach byłego bloku wschodniego, ale również w Londynie (Royal Festival Hall), Paryżu (Salle Pleyel

pów znalazły się nawet Mongolia, Japonia i Kuba. Brała udział w głośnym tournée Opery Śląskiej po USA i Kanadzie, gdzie prezentowano *Halkę*. Po jednym z przedstawień tournée można przeczytać: „Naszą pierwszą Halką nie od dziś jest Barbara Zagórzanka, najlepszym Jontkiem – Józef Homik; lecz to, co zaprezentowali tego (i nie tylko) wieczoru, było popisem najwyższej kasy: skala tragicznego uniesienia, cudowne piana, ekspresja i piękno...”. Partia Halki zawsze należała do największych jej kreacji: „Barbara Zagórzanka w roli Halki była zjawiskiem rzadko spotykanym w teatrze. Wzrusza publiczność, porywa ją do okrzyków i braw” – napisano po przedstawieniu w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1983 r.

Od 1979 r., do końca kariery, jest solistką Teatru Wielkiego w Warszawie i ulubienicą jego publiczność. Każdy sezon przynosi kolejne wydarzenia z jej udziałem. Jest świetną Roksaną w *Królu Rogerze* Szymanowskiego, Sentą w *Holendrze tułacz* Wagnera. Śpiewa z powodzeniem tytułową partię królowej Jadwigi w *Jadwidze, królowej Polski* Kurpińskiego i Hrabiny w *Weselu Figara*. Wiele uznania przynosi jej najpierw kreacja Liu w *Turandot* i tytułowej Aidy, później Zygliny w *Walkirii* Wagnera. Po tej ostatniej premierze Józef Kański napisał: „Wprawdzie głos Barbary Zagórzanki, predestynowany raczej do partii Butterfly, Mimi, czy Liu (a nie Turandot!) wydawał się zrazu zbyt lekki w swym wolumenie, ale jest on tak cudownie nośny i śpiewaczka tak znakomicie potrafi nim władać, że w drugim i trzecim akcie nie odczuwało się już żadnego niedosytu, a końcowe frazy dialogu z Brunhildą w ostatnim akcie (z niełatwym zejściem do niskiego rejestru) artystka nasza »przyłożyła« tak skutecznie iż trzeba się było aż uśmiechnąć słysząc jak »przebija«, zda się bez trudu, austriacką koleżankę...”.

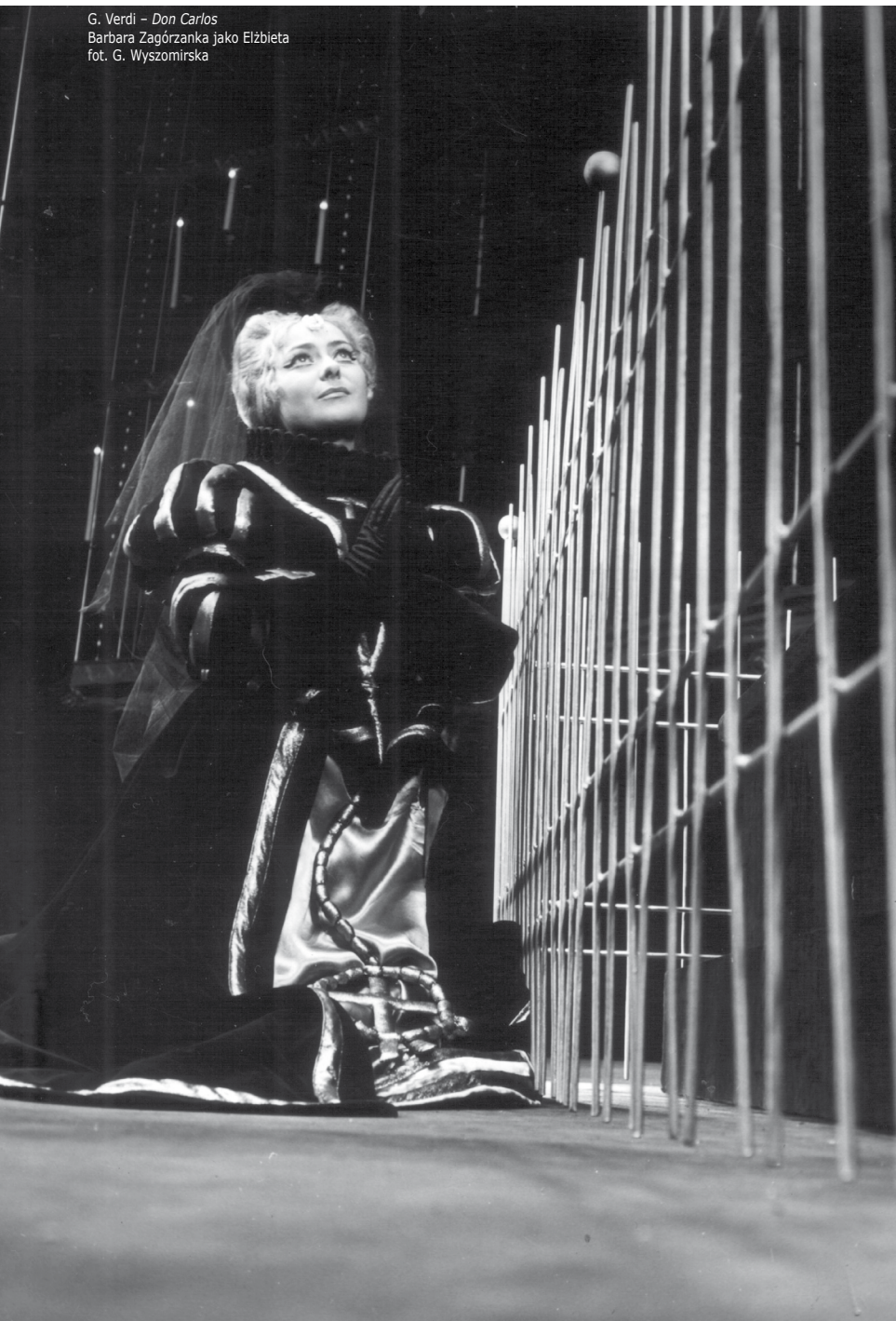
Równie bogaty, jak sceniczny, jest repertuar oratoryjny – kantatowy i pieśniarski artystki, która ze wszystkich partii tego typu najbardziej ukochała partie sopranowe w: *Requiem* Verdiego i Mozarta, *Stabat Mater* i *III Symfonii* Szymanowskiego oraz *VIII Symfonii* Mahlera. Będąc solistką stołecznej sceny brała udział w Europejskim Festiwalu Muzycznym w Stuttgarcie i Londynie (1986), Berlinie (1989 i 1990), Wiedniu i Tokio (1990).

Barbara Zagórzanka od wielu lat dzieli się swoim doświadczeniem zawodowym z młodymi adeptami sztuki wokalne pomagając im w przygotowywaniu interpretacji partii operowych. Jest również zapraszana przez polskie teatry operowe jako konsultant wokalny. Często pojawia się jako juror na konkursach wokalnych.

W dorobku artystycznym śpiewaczki mamy świetne nagrania, wydanej przez Polskie Nagrania *Halki* i przez Marco Polo *Króla Rogera*.

Prywatnie Barbara Zagórzanka to uroczą, pełną ciepła, kobietą o ujmującym uśmiechu i sposobie bycia oraz wielkim poczuciu humoru. ☺

G. Verdi – *Don Carlos*  
Barbara Zagórzanka jako Elżbieta  
fot. G. Wyszomirska



pozostanie w tym teatrze do 1979 r. I tutaj, podobnie jak w Bydgoszczy, zostaje ulubienicą publiczności. Z zapartym tchem przyjmowane są jej kolejne kreacje: Elżbiety w *Don Carlosie*, Leonory w *Trubadurze* Verdiego, Hrabiny w *Weselu Figara*, Mozarta, Eurydyki w *Orfeuszu* i *Eurydyce* Ch. W. Glucka, Małgorzaty w *Fauście* Gounoda, tytułowej Halki. Brała też udział

i Palais des Congrès), Madrycie (Auditorio Natinal de Música), Reykjaviku (Arts Festival). W Berlinie brała udział w specjalnej gali operowej przygotowanej z okazji 750-lecia tego miasta. W moskiewskim teatrze Bolszoi, podczas gościnnych występów stołecznej sceny Teatru Wielkiego, zrobiła furorę jako Leonora w *Fidelii* Beethovena. Na trasie jej występ-



# Chcemy dać muzykom szansę spróbowania czegoś nowego

rozmowa z producentem nowej, słowackiej marki strun Warchal Strings, Bohdanem Warchalem Jr

**P**roszę opowiedzieć o swoim ojcu, uznanym skrzypku.

Mój ojciec musiał zmierzyć się z wieloma trudnościami w czasach swej młodości. A jednak udało mu się zostać dobrze znanym artystą. Urodził się po czeskiej stronie granicy, ale był pochodzenia polskiego. Wszystkie jego dokumenty i papiery podczas II wojny światowej były oznaczone literą „P”, dlatego musiał bardzo ciężko pracować od 14 roku życia. Po wojnie studiował w Ostrawie i w Akademii Muzycznej im. Janáčka w Brnie. Następnie został koncertmistrzem Słowackiej Orkiestry Symfonicznej w Bratysławie. Zawsze marzył o tym, by prowadzić orkiestrę smyczkową, dlatego w 1960 r. założył Słowacką Orkiestrę Kameralną. Wykonał ponad 2500 koncertów na całym świecie i nagrał około 200 płyt.

**Pan również poszedł w ślad rodzinnej tradycji i swoje życie związał z tym instrumentem.**

Ojciec postanowił nauczyć mnie gry na skrzypcach gdy byłem mały. Bardzo doceniam jego poświęcenie, gdyż na prawdę nie jest łatwo uczyć własnego syna. Nie zawsze chciałem mu się podporządkować, ale na szczęście był bardzo cierpliwy. Następnie studiowałem w Konserwatorium w Bratysławie i w Akademii Muzycznej w Pradze.

**Jest pan autorem podręcznika, wykladał na uczelni oraz prowadził orkiestrę kameralną.**

Po studiach zacząłem uczyć w szkole muzycznej oraz w Akademii Muzycznej w Bratysławie. Moi studenci i uczniowie prawie zawsze zmagali się z tymi samymi problemami i błędami, pomimo, że przychodzili do mojej



Bohdane Warchal

klasy z różnych szkół. Dlatego zdecydowałem się na napisanie książki *Natural way of violin playing*. Książka nie jest pozycją metodologiczną i nie odpowiada na pytanie, jak grać na skrzypcach? Mówi raczej o tym, co zrobić, by grać w miarę możliwości naturalnie.

**Jak narodziła się idea produkcji nowej marki strun? Dlaczego wybrał pan struny, a nie inne akcesoria? Co było inspiracją? Czy był to szalony pomysł który narodził się którejś bezsennej nocy, czy planowana przez lata idea, podparta solidnym biznesplanem?**

Myszę, że wiele odziedziczyłem po moim ojcu. Pochodził on z górniczego regionu północnych Moraw. Posiadał talent manualny i był niezwykle wszechstronny. Bardzo wiele rzeczy robił samodzielnie: reperował samochód, sam projektował meble. Sklejał również złamane

smyczki oraz nabijał nowe włosie dla siebie i kolegów. Ponieważ bardzo absorbowało go brzmienie i dźwięk instrumentów, często poprawiał układ duszy w skrzypcach i sam robił podstawki. Zawsze marzył o samodzielnym konstruowaniu instrumentów, ale niestety był zbyt zajęty by zrealizować te marzenia. Często w naszych rozmowach powracał temat strun i tego, jak je ulepszyć, dlatego zaczęliśmy przygotowywać prototyp produkcji. Oczywiście robiliśmy na własny użytek również inne akcesoria, np. szyny i podbródki, ale nie dawało nam to zbyt dużej satysfakcji. Praca nad strunami jest o wiele bardziej ekscytująca, gdyż poprzez dobranie odpowiednich strun można w minutę zmienić brzmienie instrumentu i ulepszyć go. Dlatego trzy lata po śmierci mojego ojca założyłem moją firmę i zająłem się profesjonalną produkcją strun.

**Jakie trudności spotkał pan na swej drodze do urzeczywistnienia pomysłu? Jaka była reakcja środowiska muzycznego na ten pomysł?**

Nie jestem w stanie opisać wszystkich trudności i przeciwności, z którymi musiałem się zmierzyć. Musiałem poznać działanie maszyn, doksztalcic się w dziedzinie metalurgii i odpadów syntetycznych... Ale na szczęście podczas wizyt w specjalistycznych instytutach spotkałem wielu ludzi, którzy bardzo mi pomogli. Firma cały czas się rozwija, i krok po kroku staje się coraz lepsza.

**Jak wygląda fabryka strun i gdzie się mieści?**

Moja firma produkuje struny tylko na Słowacji. Nigdy nie brałem pod uwagę przeniesienia fabryki do Azji, gdyż lubię osobiście sprawdzać



jakość produkcji każdego dnia. Cały czas jesteśmy małą manufakturą, ale każdego dnia staramy się ulepszać nasze struny i rozbudowywać firmę.

**Niewielkie manufaktury produkujące struny oraz akcesoria do instrumentów smyczkowych konkurują z wielkimi fabrykami. Artyści ciągle poszukują nowości, chcą również odróżnić się od innych muzyków, dlatego sięgają po unikatowe produkty mniej znanych, często lokalnych firm. Bardzo modne są obecnie duńskie struny Larsen, które, do niedawna znane tylko wiolonczelistom, teraz są popularne wśród wielu skrzypków. Czy brał pan przykład ze strategii tej firmy?**

Nie przejmuję się zbytnio podejściem marketingowym innych firm. Naszą jedyną strategią jest stworzenie jak najlepszych strun za rozsądną cenę. Poszukujemy nowych rozwiązań by mieć jak najlepszy kontakt z klientem. Większość artystów nie lubi eksperymentować. Z naszych doświadczeń wynika, że muzycy to tradycjonalisci, są przywiązani do swoich strun, wielu z nich nigdy nie testuje nowości. Naszym największym wyzwaniem jest więc nakłanianie skrzypków, by wypróbowali nasze struny. Bo gdy już po nie sięgną, są usatysfakcjonowani.

**Jest tyle strun na rynku. Dlaczego zdecydował się pan na produkcję nowych strun. Czego brakuje w istniejących strunach, o jakie właściwości chce pan je wzbogacić?**

Moim zdaniem, nie ma zbyt dużego wyboru na rynku, jeśli chodzi o struny syntetyczne. W Europie produkują je dwie wiodące firmy, jest też duży producent w USA, ale robi on głównie struny gitarowe. Istnieje też kilka mniejszych manufaktur w Europie, ale w kwestii strun na pewno nie mamy tak dużego wyboru i różnorodności jak w przypadku ubrań czy perfum. Dlatego każdy nowy produkt jest potrzebny, bo wzbogaca ofertę.

Wiele osób często pyta czym różnią się nasze struny od innych. Oprócz dążenia do uzyskania najlepszego dźwięku i łatwości grania, pewne rzeczy i szczegóły produkujemy inaczej. Na przykład nie skupiamy się na grubości strun (delikatna, normalna i twarda) lecz najwięcej uwagi poświęcamy dopasowaniu odpowiedniego natężenia, naprężenia strun do rozmiaru i masy instrumentu. Trzy rodzaje grubości strun przysparzają producentom wiele problemów. Rozgraniczenie pomiędzy normalnym, twardym lub delikatnym natężeniem ma dla nich zbyt duże znaczenie. Muzycy często mają dylemat, bo nie wiedzą którą grubość strun wybrać. Zanim dopasują właściwe struny do instrumentu mijają miesiące. Czasem w ogóle nie są w stanie ich dopasować. Dlatego, dzięki wykorzystaniu mojej wiedzy i doświadczeń jako skrzypka oraz rad wielu moich przyjaciół, zdecydowałem się produkować struny o jednej grubości, które daje się dopasować do większości instrumentów.

**Produkuje pan struny dla dzieci i równocześnie struny dla koncertujących muzyków. Czym się one różnią?**

Mamy w ofercie dwa rodzaje strun dla profesjonalistów i jeden komplet dla amatorów.

Nasza najlepsza linia *Brilliant* jest przeznaczona dla muzyków, którzy chcą uzyskać bardzo nośny dźwięk. *Karneol* i *Ametyst* są bardziej uniwersalne. Te pierwsze pozwalają na uzyskanie ciepłego dźwięku. W małych rozmiarach, dla małych instrumentów, produkujemy struny *Ametyst*, które mają specjalną, niższą cenę. Niska cena jest bardzo istotna przy strunach dziecięcych, gdyż nauczyciele i rodzice chcą zminimalizować koszty używania instrumentu, najczęściej nakładają używane lub stare struny normalnej wielkości na małe skrzypce dziecięce zamiast używać nowych kompletów.

**Ostatnio Warchal Strings wprowadziła na rynek nową markę strun – Vintage. Co je charakteryzuje i dla kogo są przeznaczone?**

Stworzyliśmy ten produkt dla skrzypków, którzy grają na starych, wysokiej klasy instrumentach. Niektóre kilkusetletnie instrumenty nie chcą dobrze współpracować z nowoczesnymi strunami, gdyż w obecnych czasach napięcie strun jest ciągle sukcesywnie zwiększane (tak samo jak coraz wyżej strojony jest dźwięk A – kiedyś jego międzynarodową wysokością było 440 Hz, teraz stroi się go coraz wyżej). Zaczęłem badać na jakich instrumentach grają skrzypkowie, którzy narzekali na trudność grania, i zauważyłem, że większość z nich miała bardzo dobre, stare instrumenty (w tym włoskie). Innymi słowy, instrumenty, których nie trzeba „zmuszać” do grania i forsować na nich dźwięku. Kupiłem więc kilka mistrzowskich dawnych instrumentów i zacząłem kontynuować badania. Ich rezultatem są nowe struny *Brilliant Vintage*, przeznaczone właśnie dla starych instrumentów.

Na nowych strunach projekcja dźwięku jest taka sama, jak na klasycznych *Brilliant*, za to zostały ulepszone jego dźwięczność i łatwość wydobycia. Ponadto, wbrew opisowi, struny bardzo dobrze sprawdzają się na wielu młodych, współczesnych instrumentach.

**Dobre struny są drogie, pańskie struny mają bardzo konkurencyjną cenę. Co trzeba zrobić, żeby uzyskać dobry produkt tańszy od istniejących na rynku a zarazem utrzymać wysoką jakość?**

Oczywiście zależy nam na najlepszych proporcjach ceny w stosunku do jakości. Wykorzystujemy drogie materiały ale koszty produkcji i samego wykonania nie są w moim kraju wysokie.

**Proszę opisać w trzech słowach swoje struny.**

Nie jestem pewien czy potrafię określić moje struny trzema słowami, może raczej jednym zdaniem: skuteczny atak w pasażach forte, pachnący, zwiewny dźwięk w piano.

**Jakie właściwości powinny posiadać struny idealne?**

Bardzo trudno jest odpowiedzieć na to pytanie. Każdy instrument potrzebuje innych strun. Ponadto oczekiwania wykonawców są różne. Niektórzy z nich chcą uzyskać potężny dźwięk w dużej sali koncertowej, inni pragną grać miękkim dźwiękiem koncerty kameralne w małych pomieszczeniach. Dlatego robimy różne rodzaje strun.

Tak czy inaczej można na pewno sformułować niektóre cechy strun idealnych. W dzisiejszych czasach wiele osób pragnie uzyskać dobrą jakość dźwięku i nie mieć przy tym problemu ze stabilnością stroju. Tylko struny syntetyczne mogą spełnić oba te wymagania techniczne. Ponadto liczy się dobra jakość dźwięku łatwość jego wydobycia. Dobre struny powinny być również trwałe.

**Jak wyobraża pan sobie rozwój swojej firmy, jakie struny będą w najbliższej przyszłości stworzone?**

Jak każda firma, mamy wiele pomysłów i planów. Niedawno stworzyliśmy nasz pierwszy komplet strun wiolonczelowych, które wcale nie są typowym produktem testowym. Chociaż większość z dostępnych strun wiolonczelowych to struny metalowe, my postanowiliśmy robić struny syntetyczne. Jestem przekonany, że struny syntetyczne dają dużo lepszą możliwość uzyskania pięknego dźwięku niż metalowe. Skrzypkowie w większości zmienili struny na syntetyczne już ok. 30 lat temu. Wierzę, że wiolonczeliści podejmą tę samą decyzję, kiedy poznają jakość dźwięku i łatwość grania, które można uzyskać dzięki takim strunom.

**Jak zaczęła się sprzedaż strun? Gdzie struny Warchal pojawiły się na początku? Czy można je kupić w Europie? Jaka jest strategia ich sprzedaży?**

Najpierw pokazaliśmy nasze struny na rynku japońskim, koreańskim i australijskim. Następnie zaczęliśmy sprzedaż w USA. Na rynek europejski dotarliśmy dopiero niedawno. Taka strategia ma swoją logikę, gdyż Japończycy i Amerykanie nie mają żadnych uprzedzeń do produktów europejskich. Uważają, że pochodzenie europejskie w połączeniu z dobrą jakością świadczy o wysokiej klasie produktu. Nie różnią Europę na wschodnią i zachodnią. Natomiast Niemcy zawsze będą podchodzili z rezerwą do słowackich czy polskich marek. Nie jest to z mojej strony krytyka, lecz taka jest po prostu rzeczywistość. A jednak nasza sprzedaż w Europie Zachodniej ciągle się podnosi. Jest oczywiście wiele krajów do których nie dotarliśmy, na przykład Bliski Wschód.

Tak naprawdę nigdy nie planowaliśmy w naszej strategii marketingowej zdobycia obcych rynków. Byłoby to dla nas zbyt drogie, ponadto koszty sprzedaży strun bardzo by się wtedy podniosły. Umieściliśmy kilka informacji w branżowych angielskich czasopismach oraz bierzemy udział w targach muzycznych w Niemczech. Nasi sprzedawcy i pośrednicy chcą poznać specyfikę naszych strun, to dla nas najważniejsze. Nie dążymy do tego, by być pierwszą i największą firmą na świecie. Po prostu chcemy dać muzykom szansę spróbowania czegoś nowego. Satysfakcja klientów jest dla nas największą nagrodą. Od kiedy rozpocząłem produkcję strun, żyję zupełnie innym życiem. Praca ta daje mi tyle samo radości co kiedyś granie. Wiem, że nie będę w stanie rozpowszechnić moich produktów na całym świecie, ale kto wie, być może będzie to zadanie dla moich dzieci.

Dziękuję za rozmowę. ☺

rozmawiała: **Agnieszka Marucha**



# Thomas Quasthoff śpiewa soul

## Arkadiusz Jędrasik

Niemiecki bas-baryton sięga dość często po projekty z pogranicza różnych rodzajów muzyki. Święci wielkie triumfy w niemieckich pieśniach, muzyce oratoryjnej, a także w repertuarze operowym. Entuzjastycznie przyjęto jego album jazzowy, teraz Thomas Quasthoff sięga po soul, kolejny obszar muzyczny, który zapewne okaże się jego kolejnym sukcesem i poszerzy naszą wiedzę o jego talencie i świetnie prowadzonej karierze.

„Dlaczego zajmujemy się muzyką?” – to czysto retoryczne pytanie, rzucone tak znięcka przez Thomasa Quasthoffa podczas długiej dyskusji o Schubercie, o kląpkach na oczach, o soulu, o za i przeciw repertuarowi popularnemu i tradycji muzyki poważnej. „Można oczywiście zajmować się muzyką mając na uwadze szlachetny cel dostarczenia ludziom czegoś na płaszczyźnie intelektualnej. Jednak koniec końców, muzyka jest po to, aby wzruszać. Tu i teraz. Muzyka przemawia od głowy do wnętrza. Skończmy więc raz na zawsze z tymi historiami o kategoriach”. Thomas oddycha głęboko, potem uśmiecha się od ucha do ucha. „I to tutaj pojawia się w cyklu: *Tell It Like It Is*. Nic dodać, nic ująć.”

To właśnie Thomasa Quasthoffa Stern określił mianem „najpiękniejszego głosu świata” i trudno mu nie przyznać racji. Ten artysta bardzo dobrze wie, co robi i czego chce. We włoskich ariach, tak jak i w amerykańskich piosenkach, intensywność wykonania idzie u niego zawsze w parze z pewnym smakiem.

Jeśli chcemy wiedzieć, czy rzeczywiście realizuje swój cel i udaje mu się wzruszyć ludzi, wystarczy, że przypatrzymy się reakcjom publiczności, żeby zdać sobie z tego sprawę. Może wydawać się to bardzo zaskakujące, ale wszystkie piosenki, które tworzą ten album, przeszły przez „próbę światła rampy”: na każdym koncercie, gdzie wykonywał te piosenki w lutym 2010 r., bas-baryton i garstka starannie dobranych instrumentalistów towarzyszących artyście, nadali głębi ich wykonaniu; były owacje i „wesolość bez końca”, o czym pisał Die Welt. To właśnie reakcje publiczności posłużyły jako barometr w wyborze piosenek, które miały znaleźć się na płycie, która ukaże się jesienią. Będziemy mieli tu do czynienia z utworami „podwójnie ulubionymi”.

„Rośniemy z muzyką”, odpowiada Thomas Quasthoff zapytany o swój wybór repertuaru. „Jeśli chodzi o mnie, naprawdę nie było ograniczeń w tym, czego słuchałem”. I artysta rozkręca się, opowiada o swoim starszym o dwa lata bracie Michaelu, który wywarł wielki wpływ na jego upodobania muzyczne, od dobrego starego jazzu do awangardy: „Od Bix Beiderbecke przez Louisa Armstronga, Oscara Petersona i Cannonballa Adderley’a do Dizzy’ego Gillespiego, Milesa Davisa, Johna Coltrana i oczywiście Dona Cherry’ego i Omette’a Colemana, czy też nawet Cecila Taylora, Petera Brötzmanna i Alexandra von Schlippenbacha”. Ponadto wszystkie piosenki pop, które odkrywał w radiu, muzyka poważna, którą dzięki swoim zdolnościom przyswoił sobie bardzo wcześniej – nadal za pośrednictwem swego brata – dużo soulu, funky i country.

„To szło naprawdę we wszystkich kierunkach – podkreśla śpiewak – Zawsze uważałem, że posiadanie szerokiego horyzontu jest sprawą bardzo ważną. Wydaje mi się, że ograniczanie się do jednego kierunku jest niebezpieczne. Poza tym, wystawienie swoich czulków jest dużo bardziej pasjonujące”. Tak więc, po międzynarodowym sukcesie *Jazz Album*, z ironicznym podtytułem *Watch What Happens* (piosenka Michela Legrand), album nominowany do nagrody Grammy, teraz Thomas Quasthoff zanurza się ponownie w głębinach swego osobistego, muzycznego świata.

„Nie jestem ostatnim odkryciem soulu, nie jestem też tym, który poniesie jazz w Niemczech na nowe wysokości”, uprzedza

od razu artysta, aby uniknąć wszelkich nieporozumień. „Powtarzam jeszcze raz, to nie jest celem grania. Istnieją ludzie, którzy robią coś po prostu dla zwykłej przyjemności! Nagraliśmy ten album, ponieważ uwielbiamy te piosenki – dla mnie piosenki te są wręcz bardzo ważne – i ponieważ lubię pracować z tymi muzykami”.

To już po raz drugi Thomas Quasthoff nagrywa „nieklasyczny” repertuar z „grupą dobrych przyjaciół i znakomitych muzyków”. W tym przypadku chodzi tutaj o perkusistę Wolfganga Haffnera, pianistę Franka Chasteniera (grającego także na organach Hammonda B3), basistę Dietera Ilga i gitarzystę Bruno Müllera. Pod opieką producenta Jay Newlanda, który pracował w studio z takimi nazwiskami jak Norah Jones czy Etta James i posiada także Grammy na swojej liście nagrodzonych, nagrywają słynne standardy. Można by powiedzieć, że Thomas Quasthoff, angażując się na tej drodze nagraniem ballady *You And I* Stevie Wondera na albumie *The Jazz Album*, otwiera obecnie nowy rozdział, w którym sukcesy jazzu i bluesa graniczą z klasykami soulu i popu. Zresztą granica między tymi piosenkami nigdy nie była wyraźnie zdefiniowana.

Tytułowy utwór albumu *Tell It Like It Is*, śpiewany w wersji oryginalnej przez Aarona Neville’a, potem wykonywany przez zespoły hard rockowe, wykonawców country a nawet Ninę Simone, Percy’ego Sledge’a czy aktora Don Johnsona

– wydaje się być idealnie stworzony dla

Thomasa Quasthoffa, jego wersja zapiera dech. Z całą pewnością ta nowa produkcja kładzie nacisk na wzruszenie: dusza bas-barytonu dostosowana jest do nastroju wszystkich śpiewanych przez niego piosenek.

Czujemy, że artysta całkowicie panuje nad repertuarem na płaszczyźnie tematycznej, muzycznej i wokalne. Podobnie, zupełnie swobodny w tęsknej piosence *Please Send Me Someone To Love* Percy Mayfielda (ulubionego autora Raya Charlesa) jak i w śmiałym bluesie *Seventh Son* Williego Dixona, zaraża dobrym humorem w wersjach groovy w *Kissing My Love* Billa Withersa i w *The Whistlerman*, utworze napisanym przez jego starszego brata, któremu album ten jest dedykowany. Każde słowo i każda nuta brzmi tu prawdziwie, czy to będzie *Have a Little Faith In Me* Johna Hiatta, czy też *I’ve Been Loving You Too Long* Otisa Reddinga i Jerry’ego Butlera. Wymierimy jeszcze „trylogię deszczową”: *Rainy Night In Georgia*, sentymentalny klejnot Tony’ego Joe White’a, utwór znany lepiej w interpretacjach Brooka Bentona, czy też Randy Crawford, *I Can’t Stand The Rain*, przebój Ann Peebles i Tiny Turner, utwór *Rider In The Rain*, w którym Randy Newman karykaturuje country. Zasluguje nawet na największy sukces Newmanna, *Short People*, złośliwą piosenkę, która przysporzyła autorowi wiele skarg w 1977 r. – i tyle samo zirytowanych spojrzeń na Thomasa Quasthoffa trzydzieści lat później.

„Ale tak, jak powiedziałem – podkreśla Thomas Quasthoff – jedyną rzeczą, która się liczy jest to, aby wszyscy bawili się znakomicie tą muzyką: publiczność, muzycy i ja także!”





# Pierre-Laurent Aimard i Koncerty Ravela

Arkadiusz Jędrasik

To był tydzień niemal religijny – w taki sposób Pierre-Laurent Aimard opisał swą pracę nad nagraniem koncertów Ravela, a pracował z Pierre'em Boulezem i Cleveland Orchestra. Artysta uważa Bouleza, kompozytora i dyrygenta za „Mont Everest” współczesnej muzyki, a nagranie pod jego dyrekcją koncertów Ravela, to jest dosłownie „marzenie”.

„Ravel, jako twórca złotego okresu poprzedzającego I Wojnę Światową, dał z siebie zapewne to, co było w nim najlepszego – opowiada Aimard – po czym na swój sposób podążał za różnymi, nowymi prądami, zawsze jednak pozostając sobą w swoim zawodzie i w swojej duszy artysty. Dla pianisty, najistotniejszymi cechami Ravela są jego fundamentalnie francuski ton, niemalże analityczna lekkość, akustyczna zmysłowość a także perfekcja formy połączonej z dyskrecją i elegancją. Należy ponadto podkreślić, jak bardzo oszczędny w swej sztuce ukazał się Ravel. Ta ekstremalna część jego sposobu komponowania wiąże się także z pragnieniem kompozytora, aby z każdego dzieła stworzyć wyjątkowy projekt kompozycyjny. W tym celu czerpie z różnych prądów i z różnych estetyk”.

Mimo całkowitej różnorodności koncertów fortepianowych Ravela, Aimard dopatruje się w nich prawdziwej pary. Te dwa koncerty, skomponowane w latach 1929-1931, przypadają na sam koniec muzycznej kariery kompozytora i stanowią jego ostatnie przesłanie. Stanowią archetyp balansowania od

dziecięcego grania do absolutnej powagi, tak typowej dla Ravela.

*Koncert G-dur* to, według Aimarda, utwór lekki i bez troski, z jazzem, z odrobiną elegancji, trochę w nim także baskijski folkloru, kilka pasażów czystej wesołości rytmicznej tu i tam, i znakomita kompozycja fortepianowa... Boulez w utworze tym dostrzega „niezwykłe połączenie bardzo odmiennych kierunków”. Drugi koncert sytuuje się na antypodach: „Tutaj dominuje element dramatyczny, wszystko pozostaje w napięciu”, opowiada Boulez. A kiedy Ravel zapożycza niektóre rytmy z jazzu, efekt jest zupełnie zaskakujący. Podobnie jak można podkreślić charakter *divertimento* w *Koncertcie G-dur*, należałoby także podkreślić dramatyczny wymiar *Koncertu na lewą rękę*. „*Koncert* napisany specjalnie dla Paula Wittgensteina, który stracił prawe ramię w czasie wojny, zostaje także pomnikiem ku czci ofiar wojny. Jednak lewa ręka, mimo wszystko, musi „brzmieć jakby były dwie ręce”, mówi Aimard. „Wielkim wyzwaniem jest właśnie ta iluzja, gra ograniczona do jednej tylko ręki”. Pianista opiera także swoje wykonanie na idei „tragizmu”, ale tragizmu zwróconego nie tylko w stronę przeszłości. Przeciwnie, dopatruje się w tym przeczcucia nadchodzącego nieszczęścia, „lęk wobec mrocznej przyszłości”.

Taką interpretację może częściowo wyjaśnić relacja, jaką Aimard utrzymuje z muzyką Ravela. Jego podejście do tej muzyki nigdy nie było „historyczne”. Pianista uczył się częściowo Ravela z Yvonne Loriod, która łą-

czyła ekstremalnie zróżnicowaną „akustyczną wrażliwość” z otwarciem na to, co nowe. Dla Aimarda Ravel jest więc „kompozytorem, który komponował po, jeśli nie wbrew, impresjonizmowi. *Miroirs* (*Zwierciadła*), a co najmniej *Une barque sur l'océan* (*Barka na oceanie*), ale jest to późny impresjonizm, bardzo burzliwy. Trzeba przyznać, że rodzaj nieuchwytej budowy, jaki obserwujemy w *Noctuelles* (*Motyle nocne*) jest naprawdę nowoczesny. *Oiseaux tristes* (*Smutne ptaki*), to kompozycja bardzo oryginalna ze względu na bardzo realistyczne imitacje głosów ptaków, imitacje przekształcone akustycznie, i niezwykle sugestywne harmonie. *Alborada* to taki „rylec grawerski”, *La vallée des cloches* (*Dolina dzwonów*) to niekończąca się melodia, z akustycznymi zjawiskami bicia dzwonów. Mamy więc pięć *Miroirs* (*Zwierciadeł*) jasno określonych i bardzo zróżnicowanych.

Miejmy nadzieję, że interpretacja dzieł mistrza tak tajemniczego jak Ravel, którą proponują Aimard i Boulez będzie wyjątkowa dzięki swej indywidualności. Zapewne umożliwi nam także przyjrzenie się naszym nawykom odbioru – pod warunkiem, że osiągnie to, co według Bouleza jest szczególnie trudne; „połączenie różnych składników stylistycznych w jeden styl, nie pozwalając im się, tak po prostu, pojawiać sukcesywnie. Sądzę, że według Pierre'a Laurenta, i także według mnie, ta interpretacja polega na tym, aby ukazać jedność w różnorodności”.

Na podstawie materiałów DG



# Władimir Aszkenazi: do szpiku kości Rosjanin, talentem – świata obywatel

Dorota Staszkiwicz

**P**odczas tegorocznej edycji nagród Grammy, płyta z koncertami Prokofiewa w interpretacji Władimira Aszkenaziego i Jewgienija Kissina została uhonorowana w kategorii „najlepsze wykonanie instrumentalne z towarzyszeniem orkiestry”. To już siódma Grammy (pierwszą otrzymał w 1973 r.) w karierze Aszkenaziego – rosyjskiego pianisty i dyrygenta, który blisko pół wieku temu wyemigrował na Zachód. Obecnie mieszka w Szwajcarii, ale wystarczy usłyszeć muzykę Prokofiewa czy Szostakowicza w jego wykonaniu, by przekonać się, że Władimir Aszkenazi jest wciąż, jak napisał kiedyś Michael Church, „Rosjaninem do szpiku kości”.

Pelen przemian wiek XX, w którego latach trzydziestych urodził się Aszkenazi, bywa określany epoką migracji. Oprócz dynamicznego rozwoju transportu, na intensyfikację ludzkiej mobilności wpłynęły przede wszystkim czynniki polityczne – dwa wielkie totalitaryzmy, które pociągnęły za sobą wysiedlenia, deportacje i masowe ucieczki. Dwie pierwsze fale uchodźstwa na linii Wschód-Zachód były związane z Rewolucją Październikową i II wojną światową, trzecia pojawiła się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, teoretycznie jako emigracja dobrowolna. Teoretycznie, bo chociaż wyjazdy za granicę były legalne, w ZSRR otrzymanie pozwolenia na wyjazd osobie nie akceptującej komunistycznej ideologii graniczyło z cudem, a przypadki przymusowego wydalenia – jak np. pisarza Aleksandra Solżenicyna – zdarzały się przez cały okres trwania zimnej wojny.

Początki kariery Aszkenaziego przypadły na okres pozornego osłabienia prześladowań w związku z tzw. odwilżą chruszczowowską, jednak jak wielu innych artystów, on również miał się przekonać, że śmierć Stalina nie położyła kresu sowieckiemu reżimowi. Jeszcze jako student był nakłaniany do zostania tajnym informatorem i nękany przez KGB, a przed każdym wyjazdem na zagraniczny koncert musiał starać się o zgodę na opuszczenie kraju. Według wspomnień pianisty wyglądało to następująco: „Jeden z agentów KGB powiedział, że byłoby wspaniale, gdybym mógł go informować, co ludzie mówią i myślą. Byłem przerażony i zgodziłem się. Gdybym odmówił, byłby to koniec mojej kariery. Ale ponieważ nie powiedziałem im nic o nikim, w końcu mnie wyrzucili. A potem ożeniłem się z cudzoziemką i przez to sam stałem się podejrzany...”

Ponieważ małżeństwo Aszkenaziego ze studiującą w moskiewskim Konserwatorium Islandką Þórunn Sofíą Johannisdóttir nie znalazło uznania w oczach władz, Þórunn została zmuszona do rezygnacji ze swojego obywatelstwa i podpisania deklaracji o pozostaniu w Związku Radzieckim.

Od powrotu z koncertów w Stanach Zjednoczonych w 1958 r., kolejne próby wyjazdu pianisty za granicę były sabotowane. Nic dziwnego, że podjął wreszcie decyzję o emigracji i kiedy tylko nadarzyła się okazja, wyjechał do Wielkiej Brytanii – by wkrótce osiąść z rodziną w Islandii. Rosję odwiedził dopiero w czasie pieriestrojki, ale od upadku ZSRR stara się w miarę możliwości uczestniczyć w życiu

pochodzenia mojego ojca. Zresztą on nigdy nie grzeszył zbytnią religijnością. Za to moja matka, aktorka, była bardzo pro-rosyjska. A ponieważ ojca ciągle nie było, to matka mnie wychowała i wpoila nastawienie do życia”.

Władimir Dawidowicz Aszkenazi urodził się w 1937 r. w mieście Gorki (obecnie Niżny Nowogród) w europejskiej części Rosji, przy ujściu Oki do Wołgi, w rodzinie artystów. Matka Jewstolia Griqoriewna była aktorka, ojciec



Władimir Aszkenazi  
fot. Sasha Gusov/Decca

muzycznym swojej ojczyzny. „Jest to dla mnie bardzo ważne, gdyż nie byłem w Rosji przez 26 lat, aż do 1989 r. – twierdzi – obecnie robię wszystko, aby utrzymywać kontakty z rosyjskimi zespołami symfonicznymi, z organizacjami koncertowymi itd.”. Zapytany, czy po tylu latach z dala od rodzinnego kraju nadal czuje się Rosjaninem, odpowiedział: „Nigdy nie byłem typowym obywatelem radzieckim, ale nie byłem też Żydem – pomimo żydowskiego

Dawid (który udzielał pierwszych lekcji gry na fortepianie małemu Władimirowi) – kompozytorem i dosyć znanym pianistą estradowym, odnoszącym sukcesy w ZSRR. Jak wynika z filmu *Vladimir Ashkenazy: The Vital Juices Are Russian* (1968) w reżyserii Christophera Nupena, pierwsze wspomnienia Aszkenaziego z dzieciństwa to podróż pociągiem do Taszkientu i dalej na Ural, dokąd został wysiedlony z rodzicami w 1941 r. Po powrocie do Moskwy



cała rodzina miała do dyspozycji tylko jeden ciasny pokój, a przestrzeń której nie zajmowały łóżka, wypełniał wysłużony fortepian marki Bechstein...

Po nauce w rejonowej i centralnej szkole muzycznej w Moskwie, Władimir kontynuował studia pianistyczne u Lwa Oborina – znanego profesora fortepianu, przyjaciela Dymitra Szostakowicza. W 1955 r. przyjechał do Warszawy i został laureatem drugiej nagrody w V Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina. To osiągnięcie zapoczątkowało jego międzynarodową karierę wirtuozą – rok później został laureatem

też innych. Nie było tak, że uważał się za proroka, a resztę ustawił gdzieś w tyle. (...) Udało mu się, nie wiem, jakim sposobem, wyjechać ze Związku Radzieckiego i zrobić znakomitą światową karierę. Chyba największą z nas wszystkich. Miał szeroki repertuar i bardzo pilnie ćwiczył. Grał, grał i grał. Nie wiem, po ile godzin dziennie, ale dużo, bardzo dużo” (*Fortepiany szybko się starzeją*, Gazeta Wyborcza, marzec 2010).

Świetny interpretator utworów Chopina, Rachmaninowa, Prokofiewa i wielu innych kompozytorów, Aszkenazi nie poprzestał na fortepianie i stanął za pulpitem dyrygenckim.

koncertowej (m.in. w Wiedniu) i tournée po Stanach Zjednoczonych. Prowadził też m.in. Philharmonia Orchestra, Cleveland Orchestra oraz Deutsches Symphonie-Orchester, a na długiej liście jego muzycznych projektów znajdują się programy telewizyjne: *Ashkenazy in Moscow*, *Superteachers* oraz *Prokofiev and Shostakovich Under Stalin* i własna orkiestracja *Obrazków z wystawy Modesta Musorgskiego*.

Polskę Aszkenazi odwiedził kilkakrotnie. Oprócz występów podczas pamiętnego Konkursu Chopinowskiego w 1955 r., koncertował w naszym kraju w latach 1957, 1958 oraz



Władimir Aszkenazi  
fot. Ben Ealovega/Decca

I nagrody Międzynarodowego Konkursu im. Królowej Elżbiety Belgijskiej w Brukseli; a w 1962 r. – laureatem I nagrody (ex aequo z Brytyjczykiem Johnem Ogdonem) II Międzynarodowego Konkursu im. P. Czajkowskiego w Moskwie. Adam Harasiewicz, polski pianista i laureat I nagrody Konkursu Chopinowskiego z 1955 roku, w wywiadzie z Teresą Torańską tak wspominał Aszkenaziego: „Są ludzie bardzo pewni siebie, których ponosi pycha i wyżej siebie oceniają, niż jest w rzeczywistości, i są tacy jak na przykład Aszkenazi, który zawsze w ocenie innych kieruje się obiektywizmem. Miał poczucie własnej wartości, ale doceniał

„Muzyka jest dla mnie czymś niepodzielnym” – twierdzi – „dlatego spełniam się artystycznie na wielu polach – jako solista, kameralista i kapelmistrz”. Wśród muzyków, z którymi współpracował, warto wymienić takie nazwiska, jak Pinchas Zuckerman, Jacqueline du Pré, Daniel Barenboim, Itzhak Perlman czy Lyn Harrell. Obecnie pierwszy dyrygent orkiestry symfonicznej w Sydney, w latach 1987-1994 pełnił tę funkcję w londyńskiej Royal Philharmonic, a w 1998-2003 – w Filharmonii Czeskiej w Pradze. W 2004 r. objął stanowisko dyrektora muzycznego orkiestry symfonicznej z Tokio, święcąc triumfy podczas europejskiej trasy

2000, dyrygując także orkiestrą Filharmonii Narodowej. Muzyka Fryderyka Chopina zajmuje w jego życiu artystycznym szczególne miejsce. Firma płytowa Decca, z którą jest związany od wielu lat i dla której nagrywał dzieła Chopina, Rachmaninowa, Prokofiewa i wielu innych kompozytorów – od czasów Bacha do współczesności, postanowiła uczcić 200. rocznicę urodzin polskiego kompozytora wydaniem kolekcji trzynastu płyt *Chopin – solo piano Works*. Gwiazdą edycji został oczywiście Władimir Aszkenazi: rodem Rosjanin, a talentem – tak jak Chopin według Cypriana Kamila Norwida – świata obywatel. 📧



## Prapoczątki 1915-1945 (2)

Dariusz Mazurowski

Dwudziestolecie międzywojenne

W minionym stuleciu w muzyce nastąpiły rewolucyjne wręcz zmiany, do tego rozgrywające się na różnych płaszczyznach. Co prawda najważniejsze miały nadejść dopiero po drugiej wojnie światowej, ale już w latach 20. i 30. można było dostrzec kształtowanie się nowych kierunków, technik itp. Przy okazji zmieniał się także sposób słuchania muzyki. Niemal do końca XIX w. jedyną okazją były po prostu żywe występy. Wynalazek fonografu, a następnie gramofonu pozwolił na kolekcjonowanie nagrań. Z kolei w okresie międzywojennym powszechne stało się nadawanie muzyki przez radio – dodajmy jeszcze, że zabrzmiała ona również w filmie. Wpłynęło to istotnie na poszerzenie kręgu odbiorców i popularyzację tej dziedziny sztuki, a w jakimś stopniu stymulowało także jej dalszy rozwój.

W omawianym okresie wyraźnie wzrosła pozycja muzyki niemieckiej i austriackiej, w czym sporą zasługę miało wprowadzenie dodekafonii. Nowe trendy dyktowali Arnold Schoenberg, Alban Berg i Anton Webern (prekursor punktualizmu). Uznanie zdobywa Alois Hába i proponowany przez niego system ćwierćtonowy, wciąż żywe są idee futurysty, znajdujące odbicie w działach takich autorów, jak choćby George Antheil, czy Aleksander Mosołow. W pewnej opozycji do eksperymentujących nowatorów pozostają twórcy propagujący styl neoklasyczny, choć i wśród nich znajdują się tacy, którzy nie unikają prób odświeżenia języka.

W sumie trudno jednoznacznie określić muzykę okresu międzywojennego – obok siebie funkcjonowały różne kierunki, a poszczególne



Portret młodego Edgarda Varèse'a



Leopold Stokowski

kompozytorzy nierzadko próbowali sił w kilku z nich. Nadal prym wiodła jednak Europa – Charles Ives na dobre miał zostać odkryty dopiero po wojnie, a inni twórcy amerykańscy nie cieszyli się takim uznaniem, jak ich koledzy ze starego kontynentu, choć nie brakowało wśród nich oryginalnych osobistości (jak Harry Partch, czy Henry Cowell). Na poziom muzyki pisanej w USA ogromny wpływ mieli jednak przybysze z Europy. Część z nich szukała schronienia przed represjami (jak uciekinierzy z nazistowskich Niemiec, czy Związku Radzieckiego), inni liczyli na szansę zrobienia kariery i – nie bójmy się tego słowa – poprawę statusu materialnego.

Tymczasem w latach 20. niemal masowo zaczęły się pojawiać instrumenty elektroniczne, w większości jeszcze dość prymitywne. Na wyobraźnię wynalazców i kompozytorów niewątpliwie wpłynął sukces thereminu, pierwszego urządzenia tego typu,



które znalazło praktyczne zastosowanie. Przyglądając się rozwojowi aparatury muzycznej można jednak zaryzykować tezę, że do końca lat 30. powstało więcej samych instrumentów, niż wartościowych utworów na nie. Upiływający czas zweryfikował wiele z tych osiągnięć, spora część (samej aparatury, czy nagrań) niestety zaginęła w czasie następnej wojny.

Rozwój muzyki elektronicznej w omawianym okresie poszedł w dwóch kierunkach. Pierwszy był nierozzerwalnie związany z powstawaniem kolejnych instrumentów, aktywnością wynalazców i kompozytorów (bywało, że w jednej osobie...). Drugi – jak się miało okazać marginalny – został sprowokowany powstaniem optycznej ścieżki dźwiękowej filmu, a do pewnego stopnia także ekspansją radia.



John Cage (zdjęcie z początku lat 60.)

Jego reprezentantami byli przede wszystkim filmowcy oraz twórcy muzyki ilustracyjnej. Równoległe z działaniami praktycznymi, rozwijała się także teoria nowej muzyki, przy czym kilku autorów trafnie przewidziało, że przyszłość będzie należeć do elektroniki.

Za największego wizjonera i eksperymentatora okresu międzywojennego możemy śmiało uznać Edgarda Varèse, który w 1936 r. ogłosił swój manifest *The Liberation of Sound*<sup>1</sup> (*Wyzwolenie dźwięku*). Wyraził w nim m.in. potrzebę wyswobodzenia muzyki z ograniczeń systemu temperowanego, odświeżenia palety barw, przede wszystkim poprzez wprowadzenie nowego instrumentarium. Nowej muzyki – jak dowodził – nie można realizować za po-

moćą dotychczasowych środków. Jedną z najbardziej obiecujących dróg były w ocenie autora urządzenia elektroniczne – precyzyjnie określił czego kompozytor powinien od nich oczekiwać.

Varèse, urodzony w Paryżu 22 grudnia 1883 r., był jednak nade wszystko praktykującym eksperymentatorem i każdy z jego zachowanych utworów stanowił swego rodzaju wyzwanie. Nie przypadkowo mówimy o zachowanych, bowiem cały jego wczesny dorobek (w tym z okresu berlińskiego) bezpowrotnie przepadł. Szczegółowe omawianie kariery artysty znacznie wykracza poza temat naszej opowieści, skupmy się zatem na tym, co dla nas najistotniejsze.

W 1928 r. Edgard Varèse, mieszkający od 13 lat w USA<sup>2</sup>, przybywa do Paryża i ma możliwość zapoznania się z nowymi trendami w muzyce europejskiej – poznaje także instrumenty elektroniczne, przede wszystkim fale Martenota. Nawiązuje również współpracę z René Bertrande, wynalazcą dynafonu (więcej na temat tego urządzenia w dalszej części tekstu). Jednocześnie rozpoczyna pracę nad swoim słynnym dziełem na instrumenty perkusyjne – *Ionisation* – ukończonym w 1931 r. Już wówczas myśli poważnie o muzyce elektronicznej, dochodząc do wniosku, że do jej swobodnego rozwoju najlepsze będzie wyspecjalizowane studio. W jego budowie ma pomóc wspomniany już René Bertrand. Jednak obaj nie są w stanie go sfinansować, więc szukają pomocy na zewnątrz. Varèse wnioskuje w 1933 r. o grant Fundacji Guggenheima i jednocześnie próbuje namówić do współpracy Bell Laboratories.

Jest niemal pewny sukcesu, ale niestety z obu stron spotyka go odmowa. Mimo to, już po powrocie do USA nadal chce rozwijać muzykę elektroniczną. Tym razem zwraca się do Léona Theremina (opis jego działalności znajduje się w dalszej części tekstu), zamawiając u niego specjalnie zmodyfikowane instrumenty, wykorzystane w utworze *Ecuatorial* (1934). Jednocześnie usilnie promuje thereminy, prezentując je podczas swoich wykładów. Podejmuje też eksperymenty z nagrajami dźwiękami, choć nie owocują one konkretnymi efektami. W 1936 r. ogłasza swój – wspomniany przed chwilą – manifest. Niestety, dobrze zapowiadającą się współpracę z Thereminem kończy wyjazd, a w zasadzie tajemnicze zniknięcie wynalazcy. Dla kompozytora jest to poważny cios, bowiem stawia pod znakiem zapytania jego marzenia o studiu muzyki elektronicznej. Pewną alternatywą jest praca ze ścieżką optyczną filmu i generowanie syntetycznych tonów bezpośrednio na niej. By wprowadzić ten zamysł w życie Edgard Varèse pisze list do znanych studiów w Hollywood, niestety i tym razem bez powodzenia. Do muzyki elektronicznej powraca dopiero w latach 50., zatem w czasach, gdy była już odrębnym gatunkiem. Mimo to, zmarły 6 listopada 1965 r. w Nowym Jorku, kompozytor uchodzi dziś – dodajmy, że absolutnie słusznie – za wielkiego pioniera interesującej nas dziedziny. W okresie międzywojennym był bodaj jedynym, który rozumiał, że wymaga ona stworzenia zupełnie nowego języka i technik kompozytorskich.

Oczywiście Varèse nie był jedynym, którego interesowała ta dziedzina, na przykład w 1937 r. meksykański kompozytor, Carlos Chávez, opublikował w USA książkę *Toward a New Music: Music and Electricity*, w której nakreślił m.in. wizję muzyki elektronicznej. Była to zresztą jedna z pierwszych tak obszernych prac poświęconych interesującemu nas zagadnieniu. Jednak sam autor w praktyce nie podjął działań na tym polu.

W tym samym roku młody John Cage wygłosił wykład *The Future of Music: credo*<sup>3</sup>, opisujący założenia muzyki eksperymentalnej. Prorokował wielką przyszłość centrom wyposażonym w różne generatory, aparaturę elektroniczną i urządzenia nagrywające dźwięk. Kompozytorzy mieli pisać muzykę XX w. z myślą o powstałych w tym stuleciu środkach – jego wizje zmaterializowały się tuż po wojnie.

Inną postacią, której zasług nie sposób pominąć był Leopold Stokowski, wybitny dyrygent polskiego pochodzenia, działający

przez większość życia w USA. Zapisał się w historii jako propagator nowej muzyki, zawsze zainteresowany postępem technicznym i wynalazkami elektronicznymi – jego nazwisko pojawi się w naszej opowieści jeszcze parokrotnie.

Swoich sił na polu muzyki elektronicznej próbowało również wielu innych, często wybitnych twórców. Ich osiągnięcia omówimy w dalszej części tekstu, ograniczając się teraz do jednego spostrzeżenia – pomimo zainteresowania jakie budziła w okresie międzywojennym aparatura elektroniczna i nowe technologie, nie udało się zdefiniować nowego gatunku. Niemal wszystkie próby mieściły się w ramach zakreślonych przez tradycyjnę pojmowaną muzykę (nazwijmy ją akustyczną). Jeśli nawet zaistniały przesłanki natury technicznej (dostępność środków), kwestie estetyczne nie zostały rozwiązane. Stało się to dopiero po 1945 r.<sup>10</sup>

Przypisy:

<sup>1</sup> W zasadzie takim tytułem opatrzonego zbiór wykładów kompozytora, z lat 1936-62, opublikowany w 1967 r.

<sup>2</sup> W październiku 1927 r. otrzymał amerykańskie obywatelstwo.

<sup>3</sup> Wykład został wygłoszony po raz pierwszy w Seattle, ale dźwięk doczekał się dopiero w 1958 r.



# Komu to się opłaca?!

Maria Peryt

**W**raściwie po co mielibyśmy inwestować w kulturę? Idea może i piękna, ale co jeśli stracę? Są sprawdzone sposoby, może lepiej zostać przy nich, a kulturze dajmy święty spokój.

A jednak... z jakiegoś powodu na świecie dzieją się wydarzenia kulturalne, które przyciągają tłumy. Takie, w które warto inwestować, a nawet takie, które generują duże zyski. W Polsce wciąż preferujemy dotowanie akcji organizowanych przez duże ośrodki takie jak Filharmonia Narodowa, czy Teatr Wielki co oczywiście również wpisuje się w pewne światowe trendy, jednak siła rażenia tych przedsięwzięć nie dla wszystkich będzie zadowalająca. Rodzi się zatem pytanie, co jest tak naprawdę potrzebne, żeby na mecenacie kulturalnym można było realnie skorzystać? Spójrzmy przez chwilę, co dzieje się na tym polu za granicami Polski, jest bowiem co najmniej kilka eventów, których możemy pozazdrościć.

Zanim ruszymy się z miejsca zajrzyjmy jeszcze na chwilę do Internetu. Strona Instytutu Francuskiego, a na niej aż roi się od kultury we wszystkich odcieniach. Jest jazz, jest hip-hop, może być i techno, ale jednocześnie muzyka poważna, taniec każdej maści, wystawy plastyczne, literatura. Wszystko kwitnie. Zazdrość budzi się i sączy do mózgu nie wiedzieć kiedy, a wraz z nią pojawia się pytanie. Dlaczego?

Nic prostszego, z prawej strony, na widoku duży stempel „Dołącz do Klubu Mecenatów Kultury”. Oczywiście kultury francuskiej. We Francji jest to po prostu trendy. Jeden z polskich kompozytorów współczesnych pytał ostatnio na łamach Ruchu Muzycznego „Czyjego narodu jest to filharmonia?” mając oczywiście na myśli Filharmonię Narodową w Warszawie. Skoro Francuzi tak pieczołowicie dbają o rozwój rodzimej kultury, czemu Polacy zamiast czerpać z tego źródła bez dna świadomie rezygnują ze złotej kury? Czy jest dziedzina, która może dostarczyć taką różnorodność przeżyć jak połączone siły różnych dziedzin sztuki, z muzyką i jej oddziaływaniem na ludzką podświadomość i emocje w roli głównej?

Ale na tym nie koniec. Niszowy inwestor niech sponsoruje niszowe sprawy. Pchana nieodpartą ciekawością szukam dalej. Klikam w link, a tam... Chyba śnić! Sieci hipermarketów, koncerty samochodowe, banki... Jakim cudem im się to opłaca?!

Przyznam szczerze, że mam na ten temat pewną koncepcję. Tak, czy inaczej, do Francji wrócimy jeszcze na koniec, a teraz szukajmy dalej.

Nasi bliscy sąsiedzi – Niemcy. Strona Ambasady – „Kultura i Oświata”. Na stronie głównej! I to usytuowana bezpośrednio za gospodarką... Zastanawiająca prawda? Nie wszędzie oczywiście znajdziemy takie deklaracje, choć w większości

krajów rozwiniętych kulturą się liczy, jednak są wśród nich takie, których polityka wyraźnie traktuje sprawy kultury bardzo poważnie – Niemcy i Francja, to niewątpliwie pionierzy w tej dziedzinie. I nawet przy wielkiej dawce naiwności, nie wydaje mi się, żeby kierował nimi sentyment, czy zwykły idealizm. W świecie jest dzisiaj właściwie tylko jedno kryterium, które wyznacza trendy i mówi co jest, a co nie jest w danej chwili istotne – opłacalność.

Oczywiście możemy mówić o długofalowych skutkach inwestowania w kulturę i sztukę. O kształtowaniu wrażliwości społeczeństw, narodowej tożsamości, wysublimowanego gustu odbiorcy towarów, czy usług, i kształtowaniu jego wyższych potrzeb itp. Ale prawda jest taka, że tam, gdzie na kulturę są przeznaczane określone i najczęściej niemałe pieniądze organizatorzy dwoją się i troją, prześcigając się w coraz ciekawszych pomysłach. Tym, co sprawia, że kultura jest opłacalna, jest forma w jakiej się ją podaje. Dziś już nie wystarczy zorganizować koncert. Hochsztaplerzy, którzy przychodzą prosić o środki na tego typu przedsięwzięcia nie powinni dziwić się odmowom. Forma w jaką ubierzemy kulturę przesądza niejednokrotnie o powodzeniu lub porażce przedsięwzięcia. Powrócę zatem do naszej podstawowej wątpliwości. Czy nie lepiej inwestować w sprawdzone? Oczywiście i jak najbardziej. Problem polega na tym, że kultura sprawdziła się fantastycznie w wielu krajach Europejskich i na świecie, a co za tym idzie, jedyne co nam pozostaje, to czerpać z dobrych wzorców. Są też jeszcze pewne bonusy wynikające z mecenatu kulturalnego akurat w naszym kraju, ale o tym za chwilę.

Wróćmy do Niemiec. Jest to niewątpliwie kraj z ogromnymi tradycjami w dziedzinie sztuki. Mówiąc o muzyce przywołujemy zwykle ducha Bacha i Wagnera, a w nawiązaniu do współczesności szkołę darmstadtzką i Stockhausena, a także niekwestionowaną, choć ostatnio wyjątkowo kontrowersyjną gwiazdę muzyki filmowej – Hansa Zimmera.

Nic jednak nie dzieje się bez przyczyny. W Niemczech rozwinięte jest przede wszystkim amatorskie muzykowanie (niemożliwe bez odpowiedniego dotowania kultury), dlatego opłaca się robić koncerty dla tzw. „zwykłych ludzi”. To, co w Polsce kwitowane jest w najlepszym wypadku kwaśnym uśmiechem, w Niemczech funkcjonuje znakomicie i przynosi organizatorom rozgłos co najmniej taki, jak nasze „wielkie” festiwale piosenki popularnej, na które wydaje się grube pieniądze, a które przecież niewiele mają wspólnego z artyzmem. Wyobraźmy sobie przez chwilę scenę w Sopocie. Dookoła polacie ziemi całe wypełnione ludźmi, na środku ogromny namiot, a na scenie pod nim... orkiestra symfoniczna. Właśnie tak występowałi Symfonicy Berlińscy,

pod batutą najlepszych dyrygentów wykonując dzieła muzyki klasycznej przed najzwyklejszym odbiorcą, który – i to nie żart – przybywał tłumnie. Tego typu koncerty odbywały się w samym Berlinie! Jakoś trudno mi sobie wyobrazić podobną inicjatywę przed Pałacem Kultury, ale na pewno nie przeszłyby niezauważona.

Możliwe jest zatem dotarcie do „masowego odbiorcy”, ale czy można ze sztuką przebić się do młodych? Kolejny obraz – zwykła, rejonowa szkoła. Dzieciaki zbuntowane na cały świat. Wiadomo – papieroski, dragi, prawo dżungli. I na tym gruncie powstaje... *Święto Wiosny* Igora Strawińskiego! O tej głośnej sprawie większość z nas prawdopodobnie słyszała. Jeśli jednak kogoś to ominęło śpieszę z wyjaśnieniem. Otóż w 2004 r. światowej sławy dyrygent Simon Rattle, wraz z orkiestrą Berliner Philharmoniker przeprowadził projekt, w który zaangażowano 250 młodych ludzi, tzw. trudnej młodzieży. Po ciężkiej, intensywnej pracy dzieci wystąpiły w niesamowitej inscenizacji kultowego dzieła Strawińskiego. Wydano również film *Rytm, to jest to!* Było to wydarzenie bez precedensu.

Co jeszcze?

Proszę bardzo – Belgia. Tam znakomitym, niezastąpionym mecenasem kultury jest sama Królowa Elżbieta. Konkurs pod jej patronatem odbywa się co roku w innej dyscyplinie. I znów zastanówmy się chwilę. Mamy przecież Konkurs Chopinowski. Wielka rzecz. Sponsorów też nie trudno znaleźć. Mamy Warszawską Jesień – podobnie, zwykle budżet obejmuje kilka milionów złotych, ale... Czy nie byłoby nieco bardziej opłacalne zainwestować w wydanie, które wykorzystuje pewien niezastąpiony szczegół – Młodość – to słowo wytrych leży niemal zupełnie odłogiem jeśli rozejrzemy się po rodzimym podwórku. Queen Elisabeth Competition pomysły jest interaktywnie – wykonawcy rywalizują ze sobą odtwarzając utwory zwycięzców edycji kompozytorskiej, czasem solo, czasem w zespole, czasem z orkiestrą. Formuła konkursu jest stała, ale jej zewnętrzna forma zmienia się jak w kalejdoskopie. Co roku widz styka się z czymś świeżym, z czymś nowym. Nie wiem jak Państwo, ale ja się nie dziwię – to się po prostu musi opłacać.

Inne przykłady możemy mnożyć. Holandia – Gaudeamus Muziek Week (<http://www.muzykcentrumnederland.nl/en/contemporary/news/article/artikel/3203/>). Teneryfa – Fimucite ([http://www.fimucite.com/f3\\_2009/](http://www.fimucite.com/f3_2009/)) Bayreuth – festiwal muzyki Wagnera (<http://www.bayreuther-festspiele.de/>).

Ostatnim elementem tej układanki niech będzie sztuka synkretyczna. Wspominałam o festiwalu filmowym na Teneryfie (nota bene podobne inicjatywy jak choćby festiwal filmowy organizowany od 2008 r. w Krakowie już zebrały



ogromne rzesze fanów, a inwestowanie w nie staje się coraz bardziej takowym kąskiem). W Koloni odbył się w listopadzie 2009 konkurs na soundtrack połączony z kursem kompozytorskim, który poprowadził jeden z gwiazdorów Hollywoodzkiej muzyki filmowej – John Frizzel. Natomiast w Stanach Zjednoczonych Ameryki, kwitnie przemysł filmowy, a wraz z nim rozwijają się najdziksze nawet pomysły kompozytorskie (dla przykładu w orkiestrze symfonicznej najczęściej zobaczymy 4 waltornie, a chociażby w muzyce do *Final Fantasy* Elliot Goldenthal miał do dyspozycji aż 16 waltorni!). Czy wciąż dziwimy się, w jaki sposób za granicą zdobywa się odbiorców?

Jako wisienkę na torcie możemy jeszcze dolożyć pozytywny snobizm. W Polsce nadajemy imiona zasłużonym umarłym pojedynczym salom w Akademiach Muzycznych. A np. w Stanach biznesmeni biją się (dosłownie) o możliwość

wysponsorowania budowy nowych budynków, oczywiście później noszących imiona fundatorów. Jesteśmy w stanie wyobrazić sobie sytuację, w której rektor Uniwersytetu Muzycznego zastanawia się komu pozwoli sponsorować budowę opery dla uczelni, jak to ma miejsce obecnie w North West University?

Można powiedzieć – no tak, też bym chętnie dotował Juilliard School of Music, czy University of Chicago. Warto jednak zdać sobie sprawę z dwóch aspektów – w Polsce inwestować jest póki co i łatwiej i taniej, a jeśli wybierze się odpowiednio ciekawe inicjatywy, może się też okazać, że bardziej opłacalnie. W gąszczu szarości i wciąż deficytu interesujących pomysłów na kulturę – tego typu inicjatywa na pewno nie pozostanie bez echa.

Pytanie o poprawę bytowania poprzez kulturę można jeszcze podsyć powołując się na raport Unesco na temat jakości życia w poszczególnych

krajach (<http://www.il-ireland.com/il/qofi2009>). Jak się okazuje najlepiej żyje się we Fracji, w której również sytuacja w sferze kultury zyskała niemal najwyższą notę. Dziwnym zbiegiem okoliczności kraje takie jak Niemcy, Wielka Brytania, Stany Zjednoczone, Japonia itp. wypadły o niebo lepiej niż Polska, ale uwaga, również lepiej niż Grecja, w której kultura stoi nawet gorzej niż u nas. Wnioski oczywiście możemy wyciągać dowolne, ale jeśli w krajach gospodarczo pozostających w lepszej sytuacji niż Polska kultura jest jednym z ważniejszych elementów życia politycznego, społecznego, a nawet finansowego, być może powinniśmy zastanowić się czy nie jest to co najmniej ciekawa nisza dla sponsora, który chce zbudować rozpoznawalną markę. 

tekst ten opublikowany został wcześniej w newsletterze Fundacji:



## Artyści na powrót przywdziewają liberie?

Jeszcze Joseph Haydn, jako muzyk Eszterházy, nosił stosowną liberię. Podobnie Wolfgang Mozart w służbie salzburskiego biskupa Colloredo, zanim nie przeniósł się do Wiednia i nie usamodzielniał, choć po jakimś czasie zyskał godność nadwornego kompozytora cesarza. Do pierwszej wojny światowej urzędnicy państwowi ówczesnych monarchii nie tylko różnili się między sobą rangami (czynami), ale nosili – niczym cywili z żołnierze – mundury.

Na dobrą sprawę pierwszym, w pełni niezależnym artystą, był Ludwig van Beethoven, który sam, jako wielki muzyk, moznym tego świata nie zwykł się kłaniać, jak w przypadku spotkanej na deptaku w czeskich Cieplicach austriackiej pary cesarskiej: Franciszka I i Marii Ludwigi, której usłużne rewerencje oddał towarzyszący mu Goethe, lecz sam raczył zaszczycać ich swą znajomością. Później artyści przystąpili do tworzenia samorządnych instytucji, odkąd muzycy orkiestry Opery Dworskiej w Wiedniu zaczęli na własny rachunek dawać koncerty jako Wiedeńscy Filharmonicy, grający w siedzibie Towarzystwa Muzycznego. W ich ślady poszli Filharmonicy Berlińscy, a i muzycy Opery Warszawskiej przed wojną, w okresie kryzysu ekonomicznego, na jakiś czas przejęli jej prowadzenie. Z kolei krakowska orkiestra radiowa, po jej rozwiązaniu przez niechlubnej pamięci Zarząd Polskiego Radia z wiceprzewodniczącym Stanisławem Jędrzejewskim, próbowała egzystować jako spółka pracownicza.


Zegar historii wykonał kolejne obroty i wydaje się, że po dwustu latach, przynajmniej w odniesieniu do sfery artystycznej, powraca epoka feudalna. Kiedy w Krakowie zakładano pod auspicjami miejscowego magistratu nowy zespół orkiestrowy – Sinfoniettę Cracovię – zobligowano ją również do występów podczas miejskich uroczystości, w tym przygrywania urzędzanym przez prezydenta

balom charytatywnym, kontestowanym przez anarchistów, którzy przyczynili się do zawieszenia tych wystawnych imprez, okupieniem niestosowności, których miała być nędzna jałmużna, rzucana pod nogi potrzebującym.

W związku z niedawnymi funeraliami krakowskimi, kanclerz Angela Merkel wystąpiła na nie w charakterze grajków Berlińskich Filharmoników pod dyktando Simone'a Rattle'a, choć sama się nie pofatygowała, by nie psuć sobie weekendu. A więc zatoczyliśmy okrag i znaleźliśmy się w punkcie wyjścia, kiedy przedstawiciele władz rozporządzają wybitnymi artystami niczym folwarczną czeladzią. Rozumiabym i doceniłbym gest, gdyby berlińscy muzycy w szczerym odruchu serca sami się skrzyknęli i przyjechali, aby w ten sposób oddać hold i zamianifestować swą solidarność, jak to uczynił Marc Minkowski, po raz pierwszy w życiu prowadząc *Requiem* Mozarta na krakowskim Rynku 16 IV. Przypomniała mi się też arogancja byłego szefa telewizji i reżysera filmowego Andrzeja Zaorskiego, który niczym kogoś w liberii potraktował zasłużonego kapelmistrza, stojącego wówczas na czele śląskich symfoników radiowych, gdy José Carreras zerwał przed koncertem próbę z orkiestrą. Butny funkcjonariusz oświadczył, że się jeszcze powstrzyma z wyrzuceniem dyrygenta, jakby chodziło o kogoś służącego w liberii. O Zaorskim nikt już nie pamięta, podczas gdy Antoni Wit wciąż pozostaje aktywnym artystą, kierując obecnie Filharmonią Narodową. A co do Carrerasa, to prawdopodobnie sam spowodował całe zajście, albowiem nawet przed chorobą nie dysponował zbyt nośnym głosem, o czym przekonałem się w Weronie w 1984 r, kiedy o mało nie został wygwizdany za jego oszczędzanie w spektaklu *Carmen*, tak że wolał w Zabruz wystąpić jako kramarzysta, z akompaniamentem fortepianu, albowiem muzyczności nigdy nie można mu było odmówić.

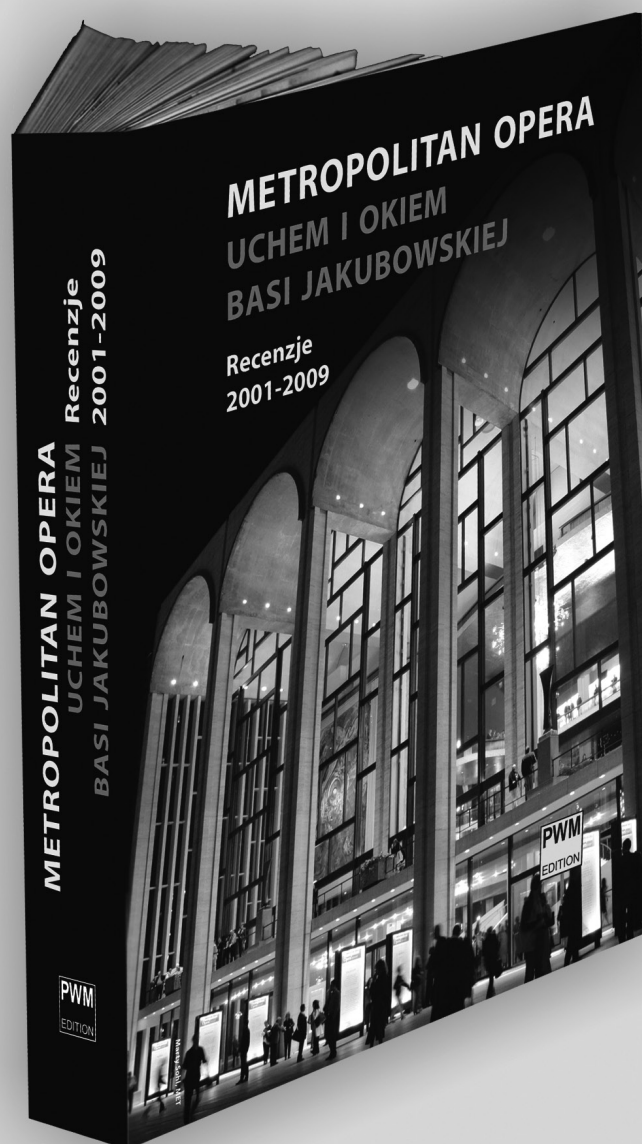
### Lesław Czaplński

W systemach autorytarnych artystów występujących się władzy obdarzano pogardliwym mianem „dworskich”. Pewna nieżyjąca już wybitna pianistka z hipokryzją ubolewała publicznie, w czym dzielnie sekundował jej mąż, że studenci niezbyt licznie pojawili się na zaadresowanym do nich koncercie wspomnianej orkiestry radiowej, podczas gdy ona w swojej młodości wyzuta była przez okupanta z możliwości obcowania z wartościową muzyką, zakazaną przez Niemców dla Polaków, zapominając, że w Krakowie nie tylko odbywały się dostępne dla miejscowych koncerty skądinąd właśnie przez Hansa Franka powołanej Filharmonii (niepisywany zwyczaj regulował, że w piątkowe wieczory przychodzili na nie Niemcy, a na powtórzenia programu w niedzielne przedpołudnia Polacy), ale że sama na nich występowała (sic!). Zresztą niejednokrotnie przywdziewała liberię koniunkturalnej usłużności wobec władz, wskutek czego w stanie wojennym otrzymała niemilknące oklaski bez konieczności zasiadania do instrumentu i dobiecia dźwięków z klawiatury, co, jakże kontrastowało z wówczas rzadko spotykaną owacją na stojąco po pożegnalnym koncercie Wandy Wilkomirskiej, która podpisała petycję przeciw temu posunięciu politycznemu. Wilhelm Furtwängler nie wykonał wobec Hitlera gestu nazistowskiego powitania i został usunięty z dykcji Berlińskich Filharmoników wobec odmowy wstąpienia do nazistowskiej partii, których to skrupułów nie miał jego arywystyczny następca Herbert von Karajan, ale to ten pierwszy poddany został upokarzającej procedurze denazyfikacji, podczas gdy jego młodszy następca skrył się w Austrii, skąd pochodził, jako rzekomo pierwszej ofierze hitlerowskiego ekspansjonizmu.

Mogło się wydawać, że bezpowrotnie minęły czasy dworskich artystów, którzy na zawsze zrzucili pancerz liberii, ale okazuje się to nie być takim pewnym?... 



POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA  
PREZENTUJE



---

*Barbara Jakubowska*

**METROPOLITAN OPERA**  
***Uchem i okiem Basi Jakubowskiej***  
**Recenzje 2001-2009**

---

**PWM**  
EDITION

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA  
al. Krasińskiego 11a, 31-111 Kraków  
tel./fax: 012 422 71 71  
[www.pwm.com.pl](http://www.pwm.com.pl)

Patroni medialni:

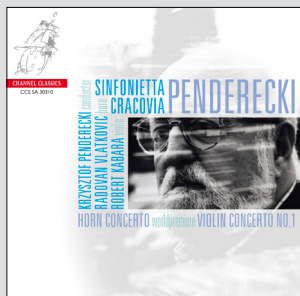
**PRZE  
KROJ**

**Muzyka21**  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)



PALCEM PO PŁYCCIE

# NOWE NAGRANIE KONCERTÓW KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO



**KRZYSZTOF PENDERECKI**  
**I Koncert skrzypcowy (1977);**  
**Koncert na róg i orkiestrę „Winterreise” (2008)**  
*Robert Kabara, skrzypce; Radovan Vlatković, róg; Sinfonietta Cracovia; Krzysztof Penderecki, dyrygent*  
 Channel Classics CCS SA 30310 • w. 2010, n. 2009 • SACD, 59'23"

## Muzyka21 płyta miesiąca

Na początku wakacji ukazała się płyta z muzyką Krzysztofa Pendereckiego z dwoma koncertami: skrzypcowym i waltorniomym. Oba utwory grają znakomici artyści: skrzypek Robert Kabara i chorwacki waltornista Radovan Vlatković, a całością dyryguje sam kompozytor, Krzysztof Penderecki. Smaczkciem tego albumu jest premiera światowa *Koncertu na róg i orkiestrę*, który ma podtytuł *Podróż zimowa*.

W latach 1976-1977 Penderecki skomponował swój pierwszy *Koncert skrzypcowy*, który poświęcił Izaakowi Sternowi, a napisał go na zamówienie Towarzystwa Muzycznego w Bazylei, aby w ten sposób uczcić setną rocznicę powstania tej organizacji. Ten jednoczęściowy koncert napisany został w przerwie pracy nad *Rajem utraconym*, a po raz pierwszy został wykonany w kwietniu 1977 r. w Bazylei, oczywiście przez Sterna. Orkiestrą symfoniczną dyrygował Moshe Atzmon. Po prawykonaniu skrzypek powiedział o tym dziele, iż wykonał właśnie najważniejszy koncert skrzypcowy od czasów dzieła Albana Berga. Utwór doczekał się już kilku realizacji płytowych (soliści: Stern, Edinger i Konstanty

Andrzej Kulka). Ciekawostką jest, iż koncert ten miał mieć kilka części, ale w trakcie komponowania okazało się, że sama część pierwsza trwa już prawie 40 minut, stąd dzieło pozostało jednoczęściowe. Główną zasadą konstrukcji tego koncertu jest zasada kontrastu: „dwóch przeciwstawnych grup tematycznych: pierwsza grupa ma barwy ciemne, tempa wolne, nastrój poważny, druga jest szybka, jasna, ekstatyczna. Kontrast ten jest podstawą napięć dramatycznych w utworze, który pod tym względem kontynuuje wielkie tradycje romantycznych koncertów instrumentalnych”.

*Koncert na waltornię i orkiestrę* miał swoją premierę w 5 V 2008 r. w Bremie, w tamtejszej filharmonii. Bremer Philharmoniker dyrygował sam Penderecki, solistą był Radovan Vlatković. Utwór ten dołącza do pokaznego grona kilkunastu koncertów Krzysztofa Pendereckiego i jest pierwszym utworem napisanym przez polskiego kompozytora na instrument dęty blaszany. Także i w tym wypadku koncert powstał dla określonego wykonawcy. Jak mówi kompozytor: „Piszę tylko dla określonych osób – dla przyjaciół, ludzi, których lubię, lub których grę cenię”. W tym przypadku dzieło powstało dla Chorwata Radovana Vlatkovića.

Znakomity jest ten *Koncert na róg i orkiestrę* – waltornia ma tu prawdziwe pole do popisu – który wyszedł spod ręki mistrza znającego znakomicie ten instrument. Jak mówi Vlatković, jest w tym koncercie „pewne zamyślenie, smutek, które przechodzą w spełnienie”. Jak mówi sam kompozytor, tytuł koncertu nie ma nic wspólnego z Schubertem i jego cyklem pieśni. „Zimą rozpoczynam każde swoje dzieło, a ostatnio dużo podróżowałem do Chin, Ameryki Płd. i Włoch, każdy by napisał *podróż zimową*, a więc ten utwór będzie moją *podróżą zimową*. Każdy kompozytor musi mieć swoją *podróż zimową*”. Są w tym koncercie wspaniałe dialogi orkiestry z waltornią, szczególnie imponująco brzmi współgranie

rogu z trzema kolegami z orkiestry. „Po siedemdziesięciu latach kompozycji, wiem, co chcę napisać” żartował Penderecki przy okazji prawykonania i dodał, że ten koncert to jeszcze nie koniec pisania przez niego koncertów.

Wykonanie obu koncertów jest znakomite i zasługuje na najwyższe uznanie. Robert Kabara bardzo dobrze wypada ze swoją interpretacją *I Koncertu skrzypcowego* na tle wcześniejszych nagrań tego dzieła Pendereckiego. Jest to rzetelna interpretacja na wysokim poziomie. Piękny dźwięk skrzypiec, elegancko prowadzona orkiestra pozwala z satysfakcją słuchać tego koncertu. Choć osobiście przyznam, że bardziej odpowiadałoby mi nagranie przez Kabarę i Pendereckiego *II Koncertu skrzypcowego „Metamorfozy”*, który skrzypek też ma w repertuarze, a na rynku są tylko jego dwa nagrania (Mutter i Chee-Yun).

*Koncert na róg i orkiestrę* ma tu swoją światową premierę fonograficzną. Radovan Vlatković i Krzysztof Penderecki po prapremierze grali ten koncert wielokrotnie w różnych częściach świata. Stąd zżyli się z tym bardzo pięknym dziełem. Ich nagranie jest bardzo osobiste, gra solisty jest przesycona głębokim uczuciem, słychać, że artysta mocno pokochał ten utwór. Dźwięk waltorni jest intensywny, pewny o pięknej barwie i głębokim

nasyceniu. Vlatković jest rzeczywiście nietuzinkowym waltornistą o wielkiej klasie i mistrzostwie gry na tym instrumencie. Jego gra zachwyca przede wszystkim barwą i delikatnością frazowania. Jest to ten typ wirtuozerii, który na pierwszym miejscu stawia walory instrumentu brzmiącego tutaj imponująco pięknie! Pozostaje tylko jedna wątpliwość, czy nagrano tu wersję pierwotną dzieła, która zabrzmiała w Bremie, czy może już wersję poprawioną i rozszerzoną przez kompozytora w 2009 r., a która wedle informacji wydawcy nutowego trwa około 25 minut. Tej informacji nie podano w książeczce, niestety, a nagranie na płycie trwa 17 minut. W czerwcu dla Naxos ten koncert nagrała amerykańska waltornistka Jennifer Montone w ramach cyklu dzieła wszystkie, jaki realizuje Filharmonia Narodowa i Antoni Wit dla tej firmy.

Orkiestra Sinfonietta Cracovia jest prowadzona pewną ręką przez Krzysztofa Pendereckiego, gra z wielką klasą i rozmachem.

Album ten jest znakomity w każdym calu. Warto nadmienić na koniec, że sama realizacja akustyczna dzieła w nagraniu przestrzennym jest bardzo dobra, każdy z koncertów brzmi bardzo efektywnie i pięknie. Polecam!

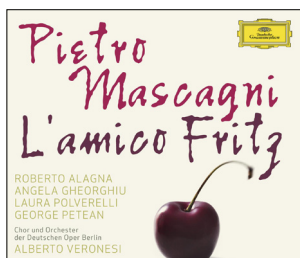
Arkadiusz Jędrasik



Krzysztof Penderecki  
 fot. Marek Bebiot/Schott Musik

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21 płyta miesiąca ★★★★★ – wybitne • ★★★★★ – wartościowe • ★★★★★ – poprawne • ★★ – słabe • ★ • bubel



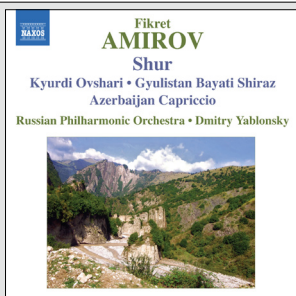
**PIETRO MASCAGNI**  
**L'amico Fritz**  
 Roberto Alagna (*Fritz Kobus*); Angela Gheorghiu (*Suzel*); Laura Pollarini (*Beppe*); George Petean (*David*); Yosef Kang (*Federico*) • Chór i Orkiestra Deutschen Oper Berlin • Alberto Veronesi, dyrygent  
 Deutsche Grammophon 477 8358 • w. 2009, n. 2008 • 90'22"  
 ★★★★★

Ukazała się na płytach jedna z mniej znanych oper Mascagniego, trzyaktowa *L'amico Fritz*. Jest to rejestracja wersji koncertowej przedstawień z września 2008 r. w Deutsche Oper w Berlinie.

Podstawą tej opery komicznej była nowela *L'amico Fritz* Emila Erckmanna i Aleksandra Chatriana, która miała także swoją wersję teatralną. Libretto opracował Nicola Daspuro (występujący pod pseudonimem P. Suardon). Treścią opery są perypetie związane z zakładem o ożenienie młodego ziemianina z córką jego własnego pracownika. Najmocniejszą wartością muzyki jest jej wielka melodyjność, a najbardziej znanym fragmentem opery jest tzw. *Cherry duet*.

Wydano to nagranie bowiem opera okazała się sukcesem artystycznym w Berlinie. Zachwycili się nią wielbiciele opery, melomani i krytycy. A jej gwiazdami są Angela Gheorghiu i Roberto Alagna oraz dyrygent Alberto Veronesi, który fenomenalnie poprowadził ten spektakl. Pod jego batutą gwiazdorska para Gheorghiu-Alagna prezentuje się świetnie, znakomicie wypadają w swoich rolach, a orkiestra rzeczywiście gra jak natchniona w pełni uwypuklając niezwykły talent melodyczny kompozytora.

Oczywiście album ten ma wielką konkurencję w postaci legendarnego dziś nagrania sprzed lat, gdzie główne role śpiewają młodzi Pavarotti i Freni (EMI Classics). Oczywiście trudno porównywać głosy sprzed lat z głosami naszej epoki, bowiem takie porównanie zawsze będzie na niekorzyść



**FIKRET AMIROV**  
**Shur, Kyurdi Ovshari, Gyulistan Bayati Shiraz, Azerbaijan Capriccio**  
 Russian Philharmonic Orchestra • Dmitry Yablonsky  
 Naxos 8.572170 • w. 2010, n. 2008 • 59'11"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Prezentowany album to interesujące odkrycie muzyczne. Jest to drugi wolumin serii prezentującej kompozytorów Azerbejdżanu proponowanej przez Naxos. Ten monograficzny album zawiera muzykę symfoniczną Fikreta Amirowa (1922-1984), jednego z najwybitniejszych kompozytorów azerskich w ZSRR. Na charakter jego muzyki miała duży wpływ muzyka ludowa jego kraju. Do jego najbardziej znanych dzieł należą

obecnych gwiazd. Alagna i Gheorghiu dobrze współgrają z orkiestrą i zamierzeniami dyrygenta. Gheorghiu stara się podkreślić piękną melodyjność partytury Mascagniego, jej głos jest ciemny w barwie, jej Suzel jest bardziej powściągliwa, świadoma siebie, niż ta Freni (lekka i naiwna). Alagna w żaden sposób nie może być porównywany z Pavarottim z wielu względów. Tutaj jego głos prezentuje się lekko, precyzyjnie, w ciemniej barwie. Ma głos w bardzo dobrej formie.

W sumie przedstawienia berlińskie, które tu mamy na dwupłyty albumie, okazały się sukcesem. Wydawca zadbał, by ta rejestracja koncertowa, była dobrze oczyszczona z wszelkich zbędnych odgłosów, publiczność jest bardzo cicha.

Dobry album operowy w porządnym nagraniu gwiazdorskiej pary Gheorghiu-Alagna z bardzo twórczym dyrygentem, specjalistą od włoskiego weryzmu. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

utwory symfoniczne *Szur*, *Kurd Afshari*, *Azerski kaprys*, *Gulistan Bayati-Shiraz*, oraz *Pamięci bohaterów wielkiej wojny ojczyźnianej*, a także *Koncert podwójny na skrzypce, fortepian i orkiestrę*, *Symfonia „Pamięci Nizami”*. Cztery pierwsze z wymienionych zostały nagrane na tę płytę.

Fikret Amirov był płodnym kompozytorem wielu gatunków, pisał: opery, komedie muzyczne, pieśni, muzykę filmową. Stał się popularny w wieku 26 lat, kiedy po raz pierwszy zaprezentowano jego dwa utwory symfoniczne (mugams): *Szur* i *Kyurdi Ovshari* w Baku w sierpniu 1948 r. Każdy z tych utworów oraz *Gyulistan Bayati Shiraz* to muzyka na najwyższym poziomie. Oparta na muzyce ludowej, w której pełno jest pieśni i tańca. Wszystkie utwory Amirowa cechuje wspaniała instrumentacja, bogata inwencja melodyczna i ekspresyjne solówki instrumentalne. A np. *Azerskie capriccio* to absolutny hit kończący płytę, gdzie kompozytor daje upust swoim szalonym wryćz inwencjom.

Nagrane na tę płytę cztery kawałki w kształcie poematów symfonicznych są bardzo ciekawe i mogą sugerować bardzo kolorowe dzieła Rimskiego-Korsakowa. *Szur* to prawdziwy katalog muzyki

tanecznej oparty na melodyce orientalnej. Amirov musiał być też dobrze zaznajomiony z Chaczaturianem, o czym świadczy *Kyuradi Ovshari*. W *Gyulistan Bayati Shiraz* z roku 1971 twórca zatrudnił fortepian solo, muzyka początkowo jawi się jako agresywny modernizm, ale później już wraca do stylu sprzed lat. *Azerski kaprys* ze swoim ekstatycznym tańcem pełnym uwodzieńskich klimatów kończy płytę.

Dyrygent Dmitry Yablonsky dobrze orientuje się w tej muzyce i prowadzi ją z dużą werwą i siłą przekonywania. W pełni oddaje jej bogactwo rytmiczne i melodyczne. Ta muzyka jest wspaniała, kolorowa, melodyjna, niczym śmiała orkiestrowa zabawa. Stanowi piękną odskocznnię od ogranych do bólu klasyków zachodniej muzyki symfonicznej.

Przed laty Leopold Stokowski wprowadził nas w muzykę Amirowa przez świetne nagranie *Kyurdi Ovshari*, które prowadzi kilka minut szybciej, niż obecnie wydane. Były też płyty z jego muzyką w Olympii i ASV. Jednak obecna płyta stanowi ciekawy album monograficzny, który jest najlepszym z dostępnych z muzyką Amirowa. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik

**JOSEF SUK**

**Asrael**  
 Helsinki Philharmonic Orchestra; Vladimir Ashkenazy, dyrygent  
 Online ODE 1132-5 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 61'32"  
 ★★★★★

Z dużym zainteresowaniem przypatruję się działalności Władimira Aszkenazygo w wieku dojrzałym, przede wszystkim w roli dyrygenta, bo tej zdaje się poświęcać więcej czasu. Nagrywa dużo dla wytwórni Ondine, sięgając po dzieła ważne i wielkiego formatu, zajmujące poczesne miejsca w orkiestrowym repertuarze. Po płytach z muzyką Rachmaninowa, Dworzaka, Straussa, czy ostatnio Martinů, wybrał w roku 2009 na kolejny album wybitną pozycję z twórczości naszych sąsiadów z południa – jedną z najważniejszych i największych czeskich partytur – *Azraela* Josefa Suka.

*Symfonia c-moll na wielką orkiestrę* op. 27 „*Azrael*”, bo tak brzmi jej pełna nazwa, nie jest niestety utworem znanym, zwłaszcza

u nas, mimo iż należy nie tylko do szczytowych osiągnięć jej autora, ale i symfoniki początków XX w. w ogóle. Suk napisał ją dotknięty tragicznymi wydarzeniami ze swojego życia, które skłoniły go do pracy nad tą kompozycją i nazwania jej imieniem biblijnego anioła śmierci, przenoszącego dusze zmarłych do raju. Pierwszym impulsem do jej powstania była śmierć Antoniego Dworzaka, powazanego mistrza, nauczyciela i mentora, wreszcie zaś ojca ukochanej Otylii, która umarła rok później (1905). Głęboko poruszony bolesną stratą, Suk stworzył dzieło monumentalne, pełne wyrazu, mające charakter wspomnienia obu najważniejszych osób.

*Azrael* nieczęsto gości w programach koncertów czy na płytach, choć powoli się to zaczyna zmieniać. Od zawsze, co oczywiste, prym w jego wykonywaniu wiedli czescy mistrzowie batuty, by wspomnieć wybitne kreacje koncertowe i fonograficzne Vaclava Talicha, Karla Ancerla, Rafaela



Kubelika, Vaclava Neumanna, Jirziego Belohlavka czy Libora Peska. Ostatnio po tę potężną symfonię coraz częściej sięgają cudzoziemcy – pojawili się nowe nagrania w wytwórni BIS i Ondine, i to ostatnie mam przyjemność przedstawić Państwu.

Jego bohaterem jest Władimir Aszkenazy kierujący Orkiestrą Filharmoniczną z Helsinek. Ich interpretację bez wielkiej przesady można uznać za jedną z lepszych, a spośród najnowszych – nielicznych, niestety – może się wybić np. ze względu na dobrą jakość dźwięku, co ma duże znaczenie choćby przy słuchaniu starszych rejestracji tej kompozycji (np. pod Neumannem – Supraphon). Doceniam także świetnie sprawującą się orkiestrę, udowadniającą, że jest zespołem wysokiej klasy i zdolną do wybitnych osiągnięć artystycznych. Omawiane nagranie jest dużym sukcesem dyrygentkim Aszkenazego. Nielatwo jest bowiem skutecznie ogarnąć symfonię trwającą godzinę, rozpisaną na wielki skład instrumentalny, jej pięcioczęściową formę. Maestro dobrze poradził sobie z jej zawiłymi i gęstą fakturą: narracja jest spójna, pomysł na odczytanie partytury jasny i konsekwentnie zrealizowany, bardzo ważna warstwa emocjonalna/ideowa pokazana właściwie. Pod jego batutą *Symfonia* przekonuje, intryguje i wciąga, nie pozostawiając odbiorcy obojętnym.

Bardzo cenię twórczość Josefa Suka, dlatego z wielką satysfakcją odnotowuję pojawienie się niniejszej płyty na rynku i doceniam jej niewątpliwe walory. Zachęcam też Czytelników do poznania muzyki tego autora, kompozytora wybitnego, choć mało u nas znanego. Jego największe dzieło – wspaniały, pełen wyrazu i ciemnych barw *Azrael*, powinien usatysfakcjonować zwłaszcza tych słuchaczy, którzy lubią Mahlera czy Ryszarda Straussa.

Paweł Chmielowski

**FILIP SZARWENKA**  
**Wald- Und Bergeister op. 37,**  
**Dramatische Phantasie op. 108,**  
**2 Polnische Volkstänze op. 20**  
 Philharmonisches Orchester Altenburg-Gera • Eric Solén, dyrygent  
 Sterling CDS 1079-2 • w. 2009, n. 2008  
 • 56'59"  
 ★★★★★

Filip Szarwenka (1847-1917), albo jak niektórzy wolą Philipp Scharwenka, to mniej znany brat Ksawerego Szarwenki. Obaj po-

chodzą z Szamotul, obaj tworzyli w niemieckiej strefie kulturowej drugiej połowy XIX i początku XX w. Za życia uznani, czynnie uczestniczyli w życiu muzycznym, po śmierci świat o nich niemal całkowicie zapomniał. Od czasu do czasu pojawiają się nagrania ich muzyki, które dowodzą, że zapomniano o nich niesłusznie. O ile jeszcze twórczość Ksawerego pojawia się na recitalach pianistów, o tyle Filip jest właściwie nieznan. Jedna płyta z muzyką kameralną wydana przez MDG i jedna z muzyką symfoniczną w wydawnictwie Sterling, to wszystko co dotychczas o nim wiedziałem. Teraz mam przyjemność zapoznać się z kolejnymi dziełami tego kompozytora, którego wychowankiem był m.in. Otto Klemperer.

Centralnym utworem na tej płycie jest trwająca niemalże 40 min., trzyczęściowa *Fantazja dramatyczna*. Rozpoczyna ją zniechęcająca swą wielkością i powagą *Allegro patetico*. Miejscami można odnieść wrażenie, że twórca ten był prekursorem muzyki pisanej w Hollywood do filmów kilkadziesiąt lat później. Część druga – *Andante tranquillo* – bez wątpienia najbardziej przyciąga uwagę, między innymi dzięki świetnym partiom solowym klawisza i harfy. Część trzecia i ostatnia, *Allegro*, zaczyna się bardzo mocnym wejściem wszystkich smyczków. Jej dramatyczny charakter przywodzi na myśl *Tristana*.

Płytę rozpoczyna taneczne intermezzo *Duchy lasów i gór*, a kończą *Dwa tańce polskie*, z których pierwszy jest polonezem, a drugi mazurem.

Znakomita płyta dzięki odkrywcemu repertuarowi, ale także dlatego, że Philharmonisches Orchester Altenburg-Gera pod dyktando Erica Soléna świetnie przygotowała cały materiał.

Kolejne odkrycie, kolejna płyta, która powinna zainteresować każdego melomana.

Stanisław Lubliński



**RALPH VAUGHAN WILLIAMS**  
**Dona Nobis Pacem, Sancta Civitas**  
 Matthew Brook, baryton; Christina

*Pier, sopran; Andrew Staples, tenor • The Bach Choir; Winchester Cathedral Choristers & Quiristers; Bournemouth Symphony Orchestra • David Hill, dyrygent*

Naxos 8.572424 • w. 2010, n. 2009 • 64'39"  
 ★★★★★

Firma Naxos od dawna angażuje się w promocję muzyki brytyjskiej. Jednym z jej ulubionych kompozytorów jest Ralph Vaughan Williams. Tym razem nagrała dwa bardzo rzadko wykonywane jego utwory: *Dona Nobis Pacem* i *Sancta Civitas*. O ile ten pierwszy można znaleźć na innych płytach, o tyle z tym drugim spotkałem się po raz pierwszy.

Muszę zauważyć, że te dwa znakomite dzieła mają ogromne szczęście: wykonawcy zaproszeni do ich wykonania dali z siebie naprawdę wszystko i wspięli się na niewyobrażalne wyżyny. Wszystkie trudności tych skomplikowanych partytur zostały pokonane przez artystów z lekkością. Towarzyszące im chóry i orkiestra pod dyktando Davida Hilla wydobyły wszelkie niuanse ze skomplikowanych partytur Ralpha Vaughana Williamsa.

Wprawdzie wielu sądzi, że muzyka brytyjska ma niewiele do zaoferowania, ale ta płyta zadaje klam takim przesadom.

Koniecznym trzeba poznać to nagranie.

Stanisław Lubliński

**ANTONIO VIVALDI**

**Koncerty obojowe**  
*Lajos Lencsés, obój • Ensemble La Follia*  
 Hänssler Classic CD 98.597 • w. 2010, n. 2009 • 54'58"  
 ★★

Popularność produktów „light”, które w coraz większych ilościach okupują sklepowe półki, wydaje się oddziaływać także na muzykę. W efekcie otrzymujemy wykonania, które pozbawione są wyrazistości i charakteru, ograniczone do precyzyjnego odegrania przyjemnych dla ucha współbrzmień. Mogą być z powodzeniem odtwarzane w tle codziennych zajęć. Nie absorbując niepotrzebnie uwagi mijają, nie pozostawiając głębszych wrażeń i nie prowokując do refleksji.

Vivaldi z tej płyty to właśnie Vivaldi w wersji „light” – odchudzony z emocji, żywiołowej energii, harmonicznej pomysłowości i artykulacyjnego wyrafinowania. Muzycy unikają gwałtownych kontrastów i zbyt szybkich temp.

Grają gładkim, okrągłym dźwiękiem przy którym nawet najbardziej przejmujące dysonanse stają się miłe uchu i tracą cały swój ładunek dramatyczny. Wólne części koncertów zagrane są po prostu nudno. Partie solowe na tle harmonicznego akompaniamentu zespołu aż proszą się o bogate ozdobienie zgodnie z zasadami osiemnastowiecznej praktyki wykonawczej. Tymczasem solista zdobi bardzo rzadko i używając jedynie najbardziej oczywistych tryłów i obiegników. W ten sposób muzyka staje się banalna, choć wcale nie była jako banalna pomyślana. Wsłuchując się uważnie w tę płytę trudno mi znaleźć jakkolwiek szczegół, który by mnie zachwyił. Są tylko czysto i sprawnie technicznie zagrane nuty.

Dodatkowym mankamentem jest zestawienie obok siebie nagrań, które dzieli ponad dwadzieścia lat. Różnica w jakości jest zauważalna i wyraźna. Dźwięk w utworach zarejestrowanych w 1987 r. jest nieco przysłumiony, a brzmienie instrumentów zatopione w osobliwym i mocnym pogłosie kościoła, w którym odbyła się sesja. Szkoda, że nikt nie postarał się, żeby brzmienie nagrań zrównoważyć i wyrównać przed wydaniem ich razem na płycie.

Wszystkie braki tego albumu przeszkadzają tylko temu, kto nieopatrznie postanowi się w niego zgłębić. Jednak muzyka Vivaldiego w tej interpretacji stanowić może wspaniałe tło dowolnej czynności naszego dnia powszedniego, do czego ją szczególnie polecam. Nie nadaje się jednak, aby relaksowały się przy niej kobiety w ciąży czy bobaśy – po co dzieciom już w okresie prenatalnym czy niemowlęcym kształtować zły gust?

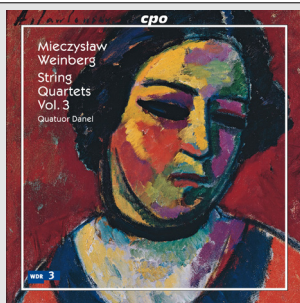
Krzysztof Stefański

**KURT WEIL**

**Die Dreigroschenoper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Die Sieben Todsünden**  
 Membran 232928 • w. 2010, n. 1930/1956  
 • 219'29"  
 ★★★★★

Przedemną spora dawka muzycznych osobliwości – 4-płytowy album wydawnictwa Membran Music z najbardziej rozpoznawalną muzyką teatralną Kurta Weilla do tekstów Bertolda Brechta, nagrań w latach 1930-1956. Niezwykła podróż po ich twórczości zaangażowanej rozpoczyna się fragmentami cynicznego moralitetu demaskują-

# MIECZYŚLAW WEINBERG



**Kwartety smyczkowe vol. 3: Kwartet nr 6 op. 35, Kwartet nr 8 op. 66, Kwartet nr 15 op. 124 Quartor Danel**

CPO 777 393-2 • w. 2009, n. 2006-2008 • 77'10"

**Muzyka21**  
plyta miesiąca

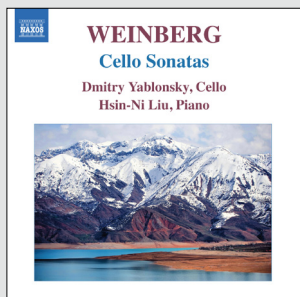


**Dzieła na skrzypce i fortepian wol. 1: Sonata nr 4 op. 39, Sonata nr 5 op. 53, Trzy utwory na skrzypce i fortepian**

Stefan Kripal, skrzypce; Andreas Kripal, fortepian

CPO 777 456-2 • w. 2009, n. 2007 • 57'27"

**Muzyka21**  
plyta miesiąca



**Sonaty wiolonczelowe nr 1 op. 21 i nr 2 op. 63, Sonaty na wiolonczelę solo nr 1 op. 72 i nr 3 op. 106**

Dmitry Jablonsky, wiolonczela; Hsin-Ni Liu, fortepian

Naxos 8.570333 • w. 2010, n. 2007-2008 • 72'01"

**Muzyka21**  
plyta miesiąca

Trzeci album wydawnictwa CPO z kwartetami smyczkowymi, jest równie dobry jak dwa

**N**a światowym rynku muzycznym zapanowała prawdziwa moda na muzykę polskiego kompozytora Mieczysława Weinberga. Teraz prezentujemy kolejne trzy albumy, tym razem z muzyką kameralną. CPO kontynuuje wydawanie wszystkich kwartetów smyczkowych i zaczyna wydawanie kompletu dzieł na skrzypce z fortepianem, a Naxos wydaje muzykę na wiolonczelę solo i z fortepianem. Szkada tylko, że Polakom brakuje zapachu do odkrywania tego kompozytora. Np. NOSPR chwaliła się, że wyda komplet jego symfonii, ale zapach skończył się im na trzeciej płycie. A szkoda!!!



Mieczysław Weinberg urodził się w Warszawie 9 grudnia 1919 r. w rodzinie skrzypka i kompozytora pracującego dla Teatru Żydowskiego. W wieku dwudziestu lat rozpoczął studia w klasie fortepianu w Konserwatorium Warszawskim u Józefa Turczyńskiego. Przed II Wojną Światową wyemigrował do Mińska, gdzie studiował kompozycję u Wasylego Zołotariewa (ucznia takich sławnych kompozytorów jak: Bałakierow i Rimski-Korsakow). W latach 1941-1943 pracował w operze w Taszkencie. W 1943 r. przeniósł się do Moskwy, gdzie zmarł w 1996 r.

W dorobku Mieczysława Weinberga mamy dwadzieścia dwie symfonie, cztery symfonie kameralne, dwie sinfonietty, siedemnaście kwartetów smyczkowych i innych dzieł kameralnych oraz kilka koncertów. Oprócz tego pieśni i siedem oper. Krytycy pisali o nim: „konserwatywny modernista” czy „język muzyczny Weinberga odznacza się oszczędnością wyrazu, logicznym rozwojem tematu oraz rozbudowanym idiomem tonalnym”. Jako jedyny z rodziny przeżył prześladowania hitlerowców. Niewiele brakowało, by sam zginął w 1953 r. niesłusznie oskarżony o chęć utworzenia Żydowskiej Republiki Krymu. Przeżył dzięki Szostakowiczowi, który podjął ryzyko wstawienie się w władz za polskim kompozytorem, a nawet obiecał zając się jego córką w przypadku jego śmierci. W muzyce Weinberga jest mnóstwo dowodów na jego długoletnią zażyłość z Szostakowiczem. Jego spotkanie z wybitnym rosyjskim twórcą dało mu wrażenie „powtórnych” narodzin. Była to prawdziwa przyjaźń. Przyjaciele zawsze zwracali się do Weinberga per Mietek.

poprzednie (wydawca bardzo trafnie dobrał charakterystyczne okładki dla kolejnych płyt). Kwartet Danel jest wyjątkowym zespołem, który przepięknie interpretuje całe bogactwo muzyki Weinberga. Cechuje ich jednolite i intensywne brzmienie. Muzycy starają się zachować równowagę, stonowaną artykulację, co w sumie daje w odbiorze dzieł dużą klarowność i giętkość pulsu. W samej muzyce sporo jest różnych kolorów życia i mnóstwo emocji. Wykonanie Quartor Danel jest na mistrzowskim poziomie. Odznacza się pięknym brzmieniem; żaden z instrumentów nie dominuje, dzięki czemu zachowany jest idealny balans. Artykulacja charakteryzuje się dużą klarownością, w czym pomaga także dobór temp – niezbyt szybkich, a przez to „pojemnych”, z idealnie kształtowanym frazowaniem.

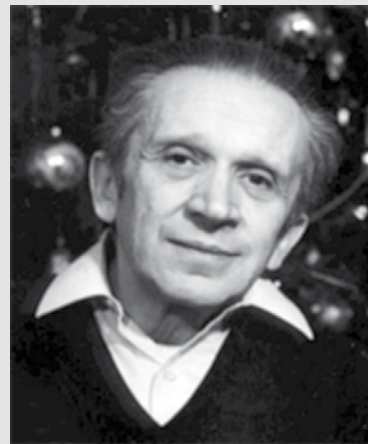
Brzmienie jest delikatne, ciepłe, a gdy trzeba mocne, ostre, zdecydowane, posępne i mroczne. Oryginalna koncepcja wykonawców i realizatorów dźwięku jest ciekawa i słuszna. Dzięki idealnemu zgraniu muzyków kapitalnie brzmią akordy grane unisono. We wszystkich kwartetach zwraca uwagę równowaga dynamiczna i barwowa wszystkich instrumentów. Ważnym elementem tego nagrania jest różnorodność barwy i jej inteligentne zastosowanie. Można dealektować się prawie każdym motywem, każdą drobną melodią. To bardzo wartościowa płyta z przepiękną polską muzyką kameralną.

Kolejne dwa albumy, to muzyka grana w du-

ecie. Przez skrzypce z fortepianem (*Sonata nr 4 op. 39* oraz *Trzy utwory na skrzypce i fortepian* to światowe premiery płytowe) i wiolonczelę z fortepianem oraz wiolonczelę solo. Nie będę ich omawiał osobno, bowiem oba albumy są na takim samym, bardzo wysokim poziomie. Zarówno sonaty skrzypcowe, jak wiolonczelowe (były zawsze dedykowane Mścisławowi Rostropowiczowi) kłębią się od bogactwa emocji. Weinberg, podobnie jak Beethoven był mistrzem kontrastów na malej przestrzeni. Wszystkie środki zapisane przez kompozytora są przez muzyków artykułowane bardzo wyraziście, np. figury rytmiczne. Wszystkie kantyleny brzmią jak łabędzi śpiew, w partii skrzypiec ubogacane są jękiem. Zespoleństwo artystów w dziełach polskiego kompozytora to prawdziwy popis wirtuozerii i muzykalności w jednej postaci, która tworzy obraz idealnego zespoleństwa, efektem którego jest nadzwyczaj piękna dynamika, barwa dźwięku. Duety: braci Kripal, jak i Dmitry Jablonsky/Hsin-Ni Liu niczym jeden instrument prowadzą nas po dziełach Weinberga, które jawią się jako pełne niesamowitości i magii opowieści o życiu. Na szczególnie podkreślenie zasługuje przepiękny, soczysty, ciepły, mocny, intensywny dźwięk wiolonczeli Jablonskyego. Muzyka Weinberga jest niesamowita w odbiorze. A dzieje się tak przez bardzo interesujące wykonanie, piękne brzmienie zarówno wiolonczeli, jak i skrzypiec. Obie płyty mają w sobie jakąś tajemniczą siłę. Trudno się od tej muzyki oderwać, każde posłuchanie odkrywa nieznane tajemnice tej bardzo pięknej muzyki.

Tak dobre albumy trzeba posiadać w swojej płytotece, bo ich słuchanie to prawdziwa przyjemność i satysfakcja. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik





cego przestępczy charakter systemu kapitalistycznego – Opery za trzy grosze; przełomowego dzieła z 1928 r., będącego adaptacją XVIII-wiecznej Opery Zebraćcej Johna Gaya. Usłyszymy również 3-aktowy cykl songów Rozkwit i upadek miasta Mahagonny z 1930 r., dla którego punktem wyjścia była kompozycja Weilla pt. Songspiel Mahagonny (muzyczna ilustracja kilku wierszy Brechta). Na ostatnim zaś krążku – „ballet chante” Siedem grzechów głównych, po raz pierwszy wystawiony w roku 1933 w Paryżu. Wśród wykonawców usłyszymy m.in. znaną austriacką aktorkę i piosenkarkę Lotte Lenyę – długoletnią partnerkę Weilla; fenomenalną interpretatorkę firmującą swoim głosem jego dzieła, jak i samego librecistę Brechta (w 2 balladach z Opery za trzy grosze). Mnogość stylistyki i formalne kombinacje to trudny sprawdzian dla wykonawców. Prezentują się nam tu zarówno śpiewacy z kręgu operowego (przy takim typie muzyki ich możliwości techniczne są pewnym ograniczeniem, choć jest to jedna z form wyrazu w twórczości Weilla), jak i – a raczej przede wszystkim – aktorzy i piosenkarze, których możliwości do większego uproszczenia bądź przejawskawienia formy wyrazu

trafnie oddają realizm i autentyczność świata Brechta.

Kurt Weill był Żydem identyfikującym się z niemiecką awangardą artystyczną. Uciekając przed nazizmem, przebywał w Paryżu i Londynie, by w końcu osiąść w Stanach Zjednoczonych. Komponował muzykę symfoniczną, filmową i teatralną, jak również songi oraz piosenki. Starał się swoją muzyką uwrażliwić słuchaczy na różnorodne problemy społeczne. Inspiracji szukał również w jazzie i kabarecie. W swoich dziełach stosował zabiegi parodii, trawestacji czy ironii muzycznej, której przykładem jest *Kanonensong* z *Opery za trzy grosze*, w którym strasznym wspomnieniem wojennym towarzyszy wesoła melodia fokstrota. Po roku 1924 Weill rozpoczął działalność krytyka. W licznych pismach, wywiadach i artykułach wykladał założenia swej estetyki muzycznej. Spotkanie z Bertoldem Brechtem – niemieckim dramatopisarzem, buntownikiem, poetą, teoretykiem teatru i twórcą dydaktyczno-propagandowych sztuk – zaowocowało powstaniem nowego typu teatru muzycznego; teatru bezwzględniego wobec burżuazji, wszelkiej hipokryzji i kapitalizmu. Ukazanie intencji twórców udało się po-

przez przemieszanie przeróżnych elementów: narracji, kantyleny, recytatywów, melorecytacji, niejednolitej barwy instrumentarium, zmienności nastrojów – słowem wszystkiego, co nie pozwoliłoby odbiorcy pozostać obojętnym. Moralizatorski i pełen dramatyzmu charakter przekazu wzmocniony został przez wewnętrzny puls języka niemieckiego. To balansowanie na pograniczu światów muzycznych, projektowanie muzyki bez ograniczeń, ocieranie się o kicz, zawieszenie między gatunkami i zasada kontrastów charakteryzują specyfikę twórczości bohatera niniejszego albumu. Na płytach usłyszymy także: Lewis Ruth Band, chór i orkiestrę Norddeutschen Rundfunks oraz m.in. Hamburger Sinfonieorchester.

Warto poznać spuściznę Weilla w tak świetnym wykonaniu, choć ten ponad 200-minutowy album polecam przede wszystkim wtańcemniczym w jego dokonania.

Katarzyna Musiał

**J. Brahms – Pieśni • R. Schumann – Dichterliebe op. 48**

Simon Keenlyside, baryton; Malcolm Martineau, fortepiano

Sony 88697566892 • w. 2009, n. 2009 • 76'40" ★★★★★



**JAN DISMAS ZELENSKA**  
**Il Diamante, Serenata ZWV 177**  
 Roberta Mameli, Marie Fajtová, Gabriela Eibenová, Hana Blažiková, sopran; Kai Wessel, alt • Prague Baroque Soloists • Ensemble Inégal • Adam Viktora, dyrygent  
 Nibiru 01512232 • w. 2009, n. 2009 • 97'14"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Po raz drugi mam zaszczyt przedstawić fenomenalne nagranie zapomnianego utworu wielkiego kompozytora, który na szczęście przeżywa ostatnio swój renesans, a po jego utwory sięgają coraz to nowi wykonawcy specjalizujący się w wykonawstwie muzyki dawnej. W listopadzie ubiegłego roku zapoznałem Czytelników **Muzyka21** z Ensemble Inégal i jej szefem, Adamem Viktorą, przy

okazji recenzowania ich płyty z religijnymi arcydziełami Jana Dismasa Zelenki. Teraz mogę z wielką radością zarekomendować następnemu odkrywczy album czeskich artystów z kompozycjami rodaka w postaci światowej premiery fonograficznej wielkiej świeckiej włoskiej kantaty *Il Diamante*, będącej prawdziwym rarytatem w barokowym repertuarze i twórczości późnego okresu jej autora, poświęcającego się wtedy głównie tematyce sakralnej. Samo nagranie należy bez wahania znowu uznać za prawdziwą muzyczną rewelację, do której przyzwyczajają nas muzycy z Czech, odnoszący zasłużone sukcesy w pokazywaniu światu muzycznego dziedzictwa swego kraju.

*Il Diamante* wpisuje się w nurt tzw. serenaty, gatunku wokalno-instrumentalnego chętnie uprawianego w XVII-XVIII w., zwłaszcza na dworach panujących i magnackich, nawiązującego w warstwie literackiej do mitologii. Pod względem formalnym usytuowany między kantatą a operą, cechował się okazjonalnym przeznaczeniem, i odświętnym charakterem, jako że kompozycje tego rodzaju powstawały na szczególne wydarzenia. Dotyczy

to także dzieła Zelenki, skomponowanego na uświetnienie zaślubin księcia Grzegorza Ignacego Lubomirskiego i baronessy Johanny von Stein na dworze w Dreźnie w lutym 1737r. Utwór składa się z instrumentalnej trzyczęściowej sinfonii, ośmiu recytatywów i arii oraz finałowego chóru, pojawiającego się zaledwie dwa razy.

Już od brawurowo zagrano wstępu można się spodziewać nadzwyczajnych wrażeń muzycznych, a oczekiwania na porywającą interpretację, pełną energii i radości, nie zostają zawiedzione. Adam Viktora wspaniale i z blaskiem prowadzi wykonawców przez meandry partytury Zelenki, którą kompozytor najeżył wieloma trudnościami. Niewątpliwym jest jej rys wirtuozowski, stawiający bardzo wysokie wymagania zarówno instrumentalistom z orkiestry, jak i wokalistom. Muzycy Ensemble Inégal oraz zaangażowane śpiewaczki – aż 4 sopranistki – sprostały im wyśmienicie. Jedyny mężczyzna w ich gronie, Kai Wessel, również spisał się dobrze. Podziwiać należy świetną dyspozycję głosową artystów i ich pełne zaangażowanie, co sprawia, że wzbudzają zachwyt zarówno we fragmentach lirycznych,

Simon Keenlyside, angielski baryton znany ze swoich licznych kreacji operowych, równie chętnie sięga po lirykę wokalną, o czym świadczą jego solowe występy w słynnych salach koncertowych świata, jak też kolejna płyta w barwach wytwórni Sony, wydana w ubiegłym roku. Znalazły się na niej pieśni twórców niezwykle ważnych z historii tego gatunku – Johannesa Brahmsa i Roberta Schumanna. Artyście towarzyszy na niej Malcolm Martineau, pianista specjalizujący się w akompaniowaniu słynnym śpiewakom podczas ich wokalnych recitali.

Wydawałoby się, że już więcej nic nie trzeba słuchaczowi do szczęścia – żelazny, mile widziany przez odbiorców repertuar i dwaj renomowani artyści powinni być gwarancją artystycznego sukcesu i wielu estetycznych przeżyć. Według mnie, oczekiwania te na omawianej płycie chyba nie zostały do końca spełnione. Oczywiście, sama interpretacja jest na wysokim poziomie, nie ma co do tego wątpliwości. Keenlyside wspaniale sobie radzi z językiem niemieckim, przekonująco oddaje emocje zawarte w tekście, dowodząc jego dobrego zrozumienia, starannie różnicuje ekspresję poszczególnych pieśni, dzięki

spokojnych, jak i fajerwerkach o popisowym charakterze, jakich tu nie brakuje. Pięknie zabrzmiał też chór Praskich Solistów Barokowych. Sam utwór imponuje niezwykłym blaskiem tchnącym z gry orkiestry, jak i porywających partii wokalnych. Aby efektywnie, z sukcesem i z sensem sprostać wysokim wymaganiom stawianym przez kompozytora, trzeba wykonawców umiejących się wspinać na wyżyny swego kunsztu – nagranie niniejsze jest tego przykładem.

Całość zapiera dech w piersiach pod każdym względem – przede wszystkim poziomu interpretacji, ale także staranności edycji czy jakości realizacji technicznej nagrania. Ten wspaniały album udowodnia, jakie muzyczne skarby potrafią odkryć czeszy artyści, którzy w przywracaniu do życia muzyki swych rodaków nie mają sobie równych. Adam Viktora i Ensemble Inégal z pewnością mogą dołączyć ten tytuł do grona swych udanych, odkrywczych wykonawców genialnej twórczości Jana Dismasa Zelenki, będącej prawdziwym diamentem barokowego repertuaru.

Paweł Chmielowski

czemu program występu jest różnorodny i atrakcyjny. Jego kreacja jest żywa, poruszająca, nie pozwala się nudzić. Ładnie wypadł słynny cykl *Mitość* poety Schumanna, w którym Martineau swym subtelnym udziałem znacząco przyczynił się do stworzenia pięknego, romantycznego nastroju. Głównym trzonem albumu są jednak pieśni Brahmsa, co do których mój entuzjazm jest niestety mniejszy. Nie porwały mnie do końca, a przyczynę widziałbym głównie w gorszej jakości dźwięku, z pogłosem instrumentu w głośniejszych i bardziej energicznych fragmentach, co pianiste postawiło w gorszej pozycji w porównaniu ze śpiewającym kolegą. O ile w Schumannie Martineau z sukcesem pozostaje w cieniu, co pomaga w odbiorze lirycznego cyklu, o tyle wspomniane warunki akustyczne nagrania w przypadku pieśni autora *Niemieckiego requiem* zadziałały na niekorzyść wspólnej interpretacji.

Są to rzecz jasna moje subiektywne wrażenia, które niekoniecznie muszą podzielić melomani zainteresowani niniejszą płytą. Uznaję ją za wartościową i interesującą, aczkolwiek z pewnymi zastrzeżeniami.

Paweł Chmielowski

**ALFRED BRENDEL**

**Liszt, Brahms, Strawiński, Dwo-  
rzak, Musorgski**

Membran 232920 • w. 2010, n. 205'42"

★★★★★

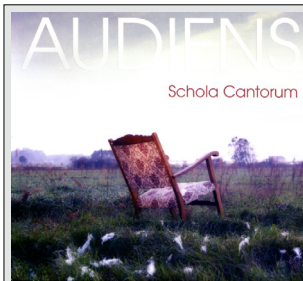
**YEHUDI MENUHIN**

**Beethoven, Mendelssohn,  
Brahms, Czajkowski, Mozart,  
Saint-Saëns**

Membran 232922 • w. 2010, n. 1936-1957  
• 210'53"

★★★★★

Wydawnictwo Membran wskreśliło dla nas niezapomniane artystyczne kreacje dwóch niezwykłych muzycznych indywidualności na 4-płytowych albumach z cyklu *Fabfour*, będących fonograficzną pamiątką dojrzałych interpretacji w wyjątkowych dziełach literatury muzycznej. W pierwszym – nieprzerwanie inspirujący pianista Alfred Brendel, zwany „filozofem pianistyki”, na drugim zaś skrzypek, którego nazwisko stało się synonimem sztuki wykonawczej najwyższej klasy – Yehudi Menuhin. Perty literatury obrazują nam portrety obu wykonawców, ich fascynacje. Muzyka na płytach mieni się wieloaspektowo, ma tyle twarzy – ile kompozycji ją ilustruje, dzięki



Schola Cantorum

**AUDIENS**

*Schola Cantorum & Norid Voices*  
2L61SACD • w. 2009, n. 2008/9 • 63'12"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

*Audiens* to krążek zawierający 13 świeckich kompozycji młodych, współczesnych twórców pochodzących z krajów skandynawskich i USA nagrany przez norweski zespół kameralny *Schola Cantorum*. Jest to zespół z ponad 30-letnią tradycją, bowiem założony został w 1964 r. przez norweskiego kompozytora i dyrygenta Knuta Nystedta. W pierwotnym zamysle był to chór kameralny dla studentów muzykologii Uniwersytetu w Oslo, z czasem jednak okazało się, że stanowi on świetną szkołę wokalną, a śpiewacy rozpoczynający swoją karierę w tym chorze bez problemu znajdują miejsce w prestiżowych zespołach. Centralne miejsce w repertuarze zespołu zajmuje rodzima twórczość, którą *Schola Cantorum* promuje nie tylko w krajach skandynawskich i na

wet nie tylko w całej Europie, ale także w Japonii, Korei Południowej i Południowej Afryce. Ostatnie lata zaowocowały prestiżowymi nagrodami (jak choćby Grand Prix na konkursach w Hiszpanii – 2006 r., czy Niemczech – 2007 r.). Od 2002 r. dyrygentką zespołu jest Tone Bianca Dahl. *Audiens* to trzeci album na koncie zespołu.

Zaprezentowany materiał jest bardzo ciekawy, wyróżniający się niebanalnymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi, harmoniczno-brzmieniowymi – już od pierwszego utworu (*Leonardo dreams of his flying machine*), w którym sen o latającej maszynie opowiedziany jest bardzo sugestywnie. Jednocześnie nie są to kompozycje łatwe w odbiorze. Raczej wymagają skupienia i uwagi. Zupełnie nie nadają się do słuchania „przy okazji”. Zdecydowana większość śpiewana jest w języku norweskim. Kompozytorem dominującym jest Bjørn Morten Christophersen (ur. 1976 r.), jeden z członków zespołu, prezentujący niebanalne rozwiązania konstrukcyjne, ciekawe pomysły tonalne, poruszający tok narracji i solidną dawkę ekspresji. Właśnie jego autorstwa jest tytułowy *Audiens*, do słów pięcioczęściowego poematu Gro Dahle’a surrealistycznie i sarkastycznie podejmujący temat destrukcji papieżstwa. Jest to wymagający technicznie i jednocześnie błyskotliwy utwór na dwa chóry (wraz z *Schola Cantorum*

śpiewa tu sekstet wokalny *Nordic Voices*). Nie jest to jedyny utwór na płycie wykorzystujący niemałą paletę efektów wokalnych (także glissand, szepcôtów, krzyków); niezwykle silny ekspresyjnie jest także choćby *Gjenfødelsen* (na chór i altówkę – partia grana przez Are Sandbakkena) do niepokojącego, rozpaczliwego tekstu Edvarda Muncha. Ale nie cały album jest eksperymentalny i krzykliwy. Nie brakuje na nim bowiem ciepłych, subtelnych kompozycji, jak np. *Se Per Havervi*, *Oime* autorstwa Mortena Lauridsena do fragmentu tekstu z *Pierwszej Księgi Madrygałów* Monteverdiego, czy *Water Night* Erica Whitacre’a.

Kompozycje zaprezentowane na płycie wymagają dużej sprawności i elastyczności wokalnej, czemu zespół *Schola Cantorum* sprostał z zachwycającym efektem. Znakomita spójność brzmienia i lekkość w operowaniu barwą. Momentami dostojnie, poważnie, kiedy indziej lekko, frywolna zabawa dźwiękami. Każdy z utworów wart jest uwagi, każdy o zupełnie innym zabarwieniu emocjonalnym, w każdym zespół pokazuje jakąś inną część siebie i jednocześnie potencjał swoich możliwości.

Album znakomity, choć wymagający; warto się z nim zapoznać. Polecam.

Emilia Dudkiewicz

czemu już sam dobór repertuaru (nie wspominając o doskonałej jakości prezentowanych nagrań) rozwieje wątpliwości wszystkich z zasady sceptycznie nastawionych do kompilacji wielopłytowych. Każdy z albumów to ponad 200 minut różnorodnego programu o wspólnym mianowniku w osobie artysty.

Alfred Brendel uważany jest za jednego z najważniejszych interpretatorów XX w. Zasłynął wykonawstwem muzyki Beethovena – jako pierwszy nagrał wszystkie jego fortepianowe dzieła. Wśród dotychczasowych dokonań – poza licznymi nagraniami i recitalami – wymienić należy chociażby koncerty z Philadelphia Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Orkiestrą Filharmonii Monachijskiej, Zurich Tonhalle czy Orkiestrą Festiwalu w Luzernie. Jego drugą dziedziną zainteresowań i pracy twórczej jest literatura. Opublikował m.in. dwa tomy esejów: *Musical Thoughts and Afterthoughts* oraz *Music Sounded Out*, z których

drugi otrzymał nagrodę muzyczną Royal Philharmonic Society w dziedzinie literatury. W 1989 r. wyróżniono go Orderem Imperium Brytyjskiego i honorowym tytułem rycerskim, a w 1998 r. – honorowym członkostwem w Orkiestrze Filharmoników Wiedeńskich. W roku 2001 został laureatem Edison Award za osiągnięcia całego życia, po czym, rok później, otrzymał nagrodę Leonie Sonning, Nagrodę Roberta Schumanna oraz nagrodę South Bank Show w dziedzinie muzyki poważnej. Na prezentowanym albumie usłyszymy w jego wykonaniu: *Fantasia quasi sonate Après une lecture du Dante*, *Sonatę h-moll* i *Walca Mephisto* Liszta, figlarne *Tańce węgierskie* Brahmsa oraz *Słowiańskie Dworzaka* na dwa fortepiany (wykonane z Walterem Klienem), także *Trzy fragmenty z Pietruszki* Strawińskiego (*Taniec rosyjski*, *U Pietruszki*, *Zapusty*) oraz *Obrazki z wystawy* Mussorgskiego – kompozycje nagrane w latach 1955-1959. Pianista zachwyca wycuciem

równowagi, błyskotliwością techniki, kulturą gry i panowaniem nad dynamiką. Ten jego spokój, refleksyjność i podparta ogromną wiedzą bezpretensjonalność – to atuty dojrzałej interpretacji i jego znak rozpoznawczy.

Kolejny 4-płytowy album prezentuje nam Yehudi Menuhina w iście mistrzowskim repertuarze koncertowym. W tej niebywalej kompilacji usłyszymy: *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61 Beethovena nagrany w 1947 r. z Lucerne Festival Orchestra, w którym wykonawca eksponuje elementy uczuciowo-nastrojowe podążając za zamysłem twórcy do potraktowania instrumentu raczej śpiewnie niż wirtuozowsko, późnoromantyczny *Koncert D-dur* op. 77 Brahmsa utwralony wraz z Filharmonikami Berlińskimi 10 lat później, jego *III Sonatę d-moll* nagraną w 1936 r. w towarzystwie Hephzibaha Menuhina. Ponadto *Koncert skrzypcowy d-moll* „młodzieńczy” Mendelssohna (odkryty przez samego wirtuozą) z RCA Victor String Orchestra, *Koncert*



*D-dur* op. 35 Czajkowskiego nagrany przy udziale RIAS-Symphonie-Orchester w 1949 r., *Koncert skrzypcowy D-dur* KV 218 Mozarta, jak i *Koncert h-moll* op. 61 Saint-Saënsa wykonany z London Symphony Orchestra (nagrane kolejno w 1951 i 53 r.).

Meninin był postacią niemal legendarną. Pozostawił świat pod wrażeniem jako instrumentalista, dyrygent, nauczyciel i humanista. W ciągu długich lat swojej kariery grał z największymi dyrygentami, wyszedł też poza kanon klasyczny, m.in. podejmując współpracę z jazzowym skrzypkiem Stephane'em Grapellem oraz z Ravim Shankarem – hinduskim wirtuozem gry na sitarze. W 1929 r. zadebiutował w Berlinie wykonując podczas jednego wieczoru wraz z orkiestrą Berliner Philharmoniker pod dyrekcją Bruno Waltera koncerty skrzypcowe Bacha, Beethovena i Brahmsa. Był niezwykle wrażliwy na drugiego człowieka; wspierał duchowo żołnierzy alianckich; dawał szereg koncertów w niemal wszystkich amerykańskich bazach wojskowych; koncertował także na rzecz Czerwonego Krzyża, włączając się w działania organizacji charytatywnych. Na wojnie wystąpił na kilku koncertach o wydźwięku propagandowym, gdzie jako pierwszy w historii muzyk pochodzenia żydowskiego zagrał z orkiestrą Berliner Philharmoniker. W 1963 r. ufundował szkołę dla wybitnie uzdolnionych dzieci z całego świata. Oprócz uzyskania tytułu szlacheckiego nadanego przez Królową Elżbietę II w 1956 r. był kawalerem wielu medali i odznaczeń państwowych m.in. Orderu Lotaryńskiego, Legii Honorowej, Orderu Leopolda, Orderu Zasługi. Jego artystyczna kreacja jest porywająca i niezwykle autentyczna. Interpretacje z reguły zyskują przy kolejnych przesłuchaniach – są na wskroś przemyślane, konsekwentne, dopieszczone; nie ma w nich żadnej przypadkowości. I ten soczysty dźwięk – marzenie niejednego wirtuoza. Wybitna, przykuwająca uwagę osobowość w arcyciekawym repertuarze.

Nie pozostaje mi nic innego jak zaprosić Państwa do zapoznania się z tymi albumami. Tak wyrafinowane wykonania warto mieć w swojej kolekcji.

Katarzyna Musiał



**BRYN TERFEL – BAD BOYS**  
**Czarne charaktery w operze m.in.: Mefistofele, Scarpia, Dulcamara, Jago, Kaspar, Mackie Messer, Sir Roderic, Sweeney Todd, Javert, Barnaba, Don Basilio, Pizarro, Méphistophélès, Il Commendatore, Don Giovanni, Leporello**

*Bryn Terfel, bas-baryton • Swedish Radio Choir; Swedish Radio Symphony Orchestra • Paul Daniel, dyrygent*

Deutsche Grammophon 477 8091 • w. 2009, n. 2009 • 58'21"

★★★★★

Bryn Terfel należy do grona moich ulubionych śpiewaków. Walijszyk wciąż jest wielką osobowością wśród barytonów, a każdym „poważnym” nagraniem i występem scenicznym potwierdza swoje pierwsze miejsce w szeregu wybitnych artystów.

Czy zatem nowa płyta *Bryn Terfel Bad Boys* jest kolejnym sukcesem artystycznym Bryna Terfela? Śmiało stwierdzę, że tak, gdyż tym razem Walijszyk portretuje czarne charaktery w operze, z których wiele wykonywał na scenie i odniósł w tych rolach wielkie sukcesy.

Ta płyta potwierdza wielką klasę Bryna Terfela, jego wielki artyzm, indywidualność, głos o fenomenalnej skali i zjawiskowej barwie, wreszcie technikę, gdzie jest miejsce na wielką sztukę i klasę wokalną na najwyższym poziomie oraz gdzie dramaturgia i „vis comica” zachwyca. Mając plejadę języków: włoski, niemiecki, angielski, francuski słyszymy jak Bryn Terfel szanuje słowo i melodię. Dykcja jest dla jego głosu narzędziem pracy, dzięki któremu dobiera barwę do spektrum słów. Głos jest mu posłuszny jak glina dłoniom rzeźbiarza. Zachwyca skalą odcieni dynamicznych – od tubalnego forte (co nie dziwi, jeśli spojrzeć na zwalistą sylwetkę śpiewaka) po najdelikatniejsze piana, przy czym nigdy nie brzmi matowo, czy zdrewniale. Artysta dużego formatu.

Głos jego świetnie dopasowuje się do klimatu muzyki, do roli. Gdy trzeba jest lekki, prawdziwy,

gdzie indziej jest nieskazitelnym i aksamitny. Terfel potrafi idealnie powściągać bogaty aparat wykonawczy, jakim obdarzyła go natura. To śpiewak bardzo subtelny, skupiony, „elegancki”. Doskonale wczuwa się w każdy nastrój i charakter postaci. Unika monotonii interpretacji i sentymentalizmu. Dawno nie słyszałem głosu o tak dobrze dobranej mocy i pięknym, miękkim, miejscami tklwym i czarującym brzmieniu. W całym recitalu Bryn Terfel wznosi się na wyżyny wokalnego kunsztu.

Orkiestra Radia Szwedzkiego pod dyrekcją Paula Daniela wspina się również na wyżyny artystycznego kunsztu. Akompaniament w całym recitalu brzmiał z niezwykłą finezją i klarownością. Miękkosć brzmienia kwintetu smyczkowego szła w parze z fantastycznym brzmieniem „blachy” oraz płynnością i lekkością frazy. Wartość tej płyty podnoszą zaproszeni do dwóch arii goście: Balcarras Crafoord i Anne Sophie von Otter.

Bryn Terfel wypada tu znakomicie. Jego znaki firmowe to wielki artyzm, głos o fenomenalnej skali i zjawiskowej barwie, dobra technika. Album ten ma swoją stronę w Internecie: [www.deutschegrammophon.com/terfel-badboys](http://www.deutschegrammophon.com/terfel-badboys). Polecam.

Arkadiusz Jędrasik



**CARMINA BURANA**  
**Sacri sarcasmi**

*La Reverdie*

Arcana A 353 • w. 2009, n. 2008 • 69'23"

★★★★★

Uroczę śpiewaczki z zespołu La Reverdie – siostry Caffagni i De Mircovich z towarzyszeniem kilku jeszcze głosów męskich i instrumentów dokonały wyboru ze średniowiecznego cyklu *Carmina Burana* i zatytułowały go *Sacri Sarcasmi*. Dokonany wybór to raczej utwory mające zabawić kleryków, a nie piosenki śpiewane w karczmach.

Zespół La Reverdie cechuje duża elastyczność wokalna, wyjątkowa spójność brzmienia i niezwykła lekkość w operowaniu barwą. Dzięki tym zaletom

prezentowana płyta jawi się jako prawdziwy klejnot. Interpretacja dostosowana jest to wymogów tekstu: czasem dostojna, innym razem frywolna, czasem zasmuci, czasem rozbawi.

Płyta ta ukazując „inną twarz” zbioru *Carmina Burana*. Polecam.

Stanisław Lubliński



**CONCERTOS DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE**  
**koncerty wiolonczelowe: Bruno Mantovaniego, Philippe'a Schoellera, Gilberta Amy'ego**

*Jean-Guillaume Queyras, wiolonczela • Rundfunk Sinfonieorchester Saarbrücken • Günther Herbig, dyrygent • Orchestre Philharmonique de Radio France • Alexander Briger, dyrygent • Orchestre de Paris • Gilbert Amy, dyrygent*

Harmonia Mundi HMC 901973 • w. 2009, n. 2005/6/8 • 68'56"

★★★★★

Trzech twórców z trzech różnych pokoleń, trzy różne utwory wykonane przez trzy różne orkiestry pod kierunkiem trzech dyrygentów. Łączy je instrument solowy, osoba instrumentalisty, który prawykonał każdy z nich: Jeana-Guillena Queyerasa oraz czas powstania, wiek XXI. No, to ostatnie może nie do końca, bowiem koncert Gilberta Amy'ego powstał w roku 2000, ostatnim ubiegłego stulecia.

Najbardziej do gustu przypadł mi koncert najmłodszego z kompozytorów, urodzonego w 1974 r. Bruno Mantovaniego. Wspaniale kształtują się tutaj zależności pomiędzy solistą a orkiestrą – zespół podchwytuje grane przez solistę motywy, które powtarza i przetwarza stając się jakby echem. Te wzajemne stosunki przypominają nieco współpracę instrumentu solowego z warstwą elektroniczną. Spójności dziełu nadają charakterystyczne, wielokrotnie powtarzane motywy, a forma klarownie zarysowuje się dzięki wyraźnym, granym tutti „kadencjom”, wieńczącym kolejne segmenty koncertu. Orkiestrowe barwy, które „przetwarzają” dźwięk wiolonczeli zakomponowane zostały z wielkim wyczuciem kolorystyki, co należy

podziwiać tym bardziej, że kompozytor sam narzucił sobie ograniczenie i wykorzystał taką samą obsadę jak Robert Schumann w bodaj najsynniejszy koncertcie wiolonczelowym XIX stulecia.

Pozostałe utwory są nie tak ekonomiczne i wykorzystując więcej instrumentów wywarły na mnie mniejsze wrażenie. W utworze Schoellera partia solisty również w ciekawy sposób interferuje z warstwą orkiestrową, jednak jak dla mnie zbyt wiele jest tu brzmień przypadkowych. Jednak znaleźć w tym utworze można wiele momentów klimatycznych, z których najbardziej przypadł mi go gustu początek trzeciej części, kiedy do kwinty granej przez solistę dołączają kolejno inne instrumenty, aż do osiągnięcia pełnego spektrum brzmieniowego. Z całą pewnością należy wyróżnić orkiestrę Radia Francuskiego i Alexandra Brigera za tak logiczne ukształtowanie tego stopniowego rozwoju. Najmniej z trzech koncertów podobał mi się utwór Gilberta Amy'ego w którym na uwagę zasługuje głównie dialog solisty z... samym sobą, bowiem wykorzystując różne barwy i rejestry wiolonczeli kompozytor bardzo ciekawie zróżnicował partię tego instrumentu. Na tym tle orkiestra brzmi dosyć wtórnie, a forma wydaje się być nazbyt rozwlekła. Mocna kulminacja i następujące po niej krótkie wyciszenie wiążące cały utwór brzmi dla mnie zupełnie nieciekawie i szlampa.

W tak różnych utworach niezmiennie wysoką formę prezentuje Jean-Guihen Queyras. Solista, który przez wiele lat był członkiem założonego przez Pierre'a Bouleza Ensemble Intercontemporain, muzykę najnowszą znakomicie rozumie. Artysta wspaniale operuje barwą tworząc bardzo zróżnicowany i fascynujący świat dźwiękowy. Nie da się dziś określić, czy przy zestawieniu ważnych koncertów wiolonczelowych XXI w. znajdują się utwory z tej płyty (dają szansę jedynie utworom Mantovani). Wydaje mi się jednak, że w poczcie wiolonczelistów tego stulecia znajduje się miejsce dla Jean-Guihen Queyrasa.

Krzysztof Stefański

**Sergiusz Prokofiew – Symfonia koncertująca op. 125 • Aleksander Czerepnin – Suita na wiolonczelę solo • George Crumb – Sonata na wiolonczelę solo**  
*Pieter Wispelwey, wiolonczela • Rotterdam Philharmonic Orchestra • Vassily Sinaisky, dyrygent*



Channel Classics CCS S.A. 27909 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 59'45" ★★★★★

Zapewne każdy wiolonczelista chciałby grać jak Mścisław Rostropowicz, który bezsprzecznie wywarł ogromny wpływ na sztukę gry na swoim instrumencie w XX w. Wpływ przeliczalny również na ilość utworów, które powstały z myślą o nim, bądź z jego inspiracji. Do kompozytorów piszących dla wielkiego wirtuoza należał także Sergiusz Prokofiew, który, dzięki współpracy z Rostropowiczem, w trudnych czasach walki z formalizmem i sztykanowianą kompozytorów stworzył m.in. tak wspaniałe dzieło, jak *Symfonia koncertująca* op. 125. Właśnie po nią, naznaczoną piętnem wybitnego wiolonczelisty, sięgnął Pieter Wispelwey, aby (jak sam pisze w książeczce płytowej) móc poczuć się jak Rostropowicz.

Wispelwey dysponuje znakomitą techniką gry, a także wielką wrażliwością muzyczną, dlatego słuchanie jego wykonania sprawia wiele przyjemności. Artysta gra niemal zawsze krystalicznie czysto. Szczególnie imponującą brzmia niezwykle precyzyjnie brzmiaące wielodźwięki. Wirtuozowskie przebiegi z drugiej części symfonii stanowią wizytówkę możliwości wykonawcy. Jednak techniczna sprawność u Wispelweya jest jedynie środkiem prowadzącym do przekazania głębi wyrazu utworu. Solista jest niezwykle czuły na barwę swojego instrumentu i znakomicie różnicuje charakter dźwięku od tonów agresywnych i ostrych, poprzez szczydercze i dowcipne, aż po śpiewne kantyleny i brzmienia głębokie, dramatyczne.

Na tle bardzo dobrze grającego artysty brakowało mi nieco większego zaangażowania orkiestry, która brzmi jakby nieco przytłumiona i wycofana. Niejednokrotnie żałowałem, że dyrygent nie wymaga od muzyków grania bardziej ostrym i krótkim dźwiękiem, co potrafi dać w tym utworze znakomite efekty. Z drugiej strony, również solista nie jest tutaj

prawdziwym przywódcą zespołu i czasami miałem wrażenie, że mógłby bardziej odważnie iść do przodu z tempem inspirując żywym temperamentem również grę orkiestry.

Na album składają się jeszcze dwa utwory solowe powstałe w tym samym czasie, co symfonia Prokofiewa, tworząc razem panoramę wiolonczelowego repertuaru lat 50. ubiegłego stulecia. Bez towarzyszenia orkiestry solista brzmi nawet lepiej i w pełni odsłania zalety swojego stylu gry. Szczególnie interesująco wypada aforystyczna *suita Czerepnina*, w której każda część grana jest inną barwą instrumentu. Nie mniej ciekawie wypada młodzieńcza *sonata Crumba*, pełna wyszukanych efektów artykulacyjnych. Ogólnie melomani mają tu do czynienia z wykonaniem bardzo dobrym, jednak z pewnością nie wybitnym, na miarę Rostropowicza. Nic jednak w tym dziwnego – mistrz był i może być tylko jeden.

Krzysztof Stefański

**Pyrotechnics  
 Vivaldi Opera Arias**

*Vivica Genaux, mezzosopran • Europa Galante • Fabio Biondi, dyrygent*  
 Virgin Classics 5 0999 6945730 2 • w. 2009, n. 2008 • 59'18" ★★★★★

*Pyrotechnics* przez mezzosopran Vivicę Genaux, jest jedną z tych płyt, które poleciłabym każdemu wielbicielowi opery. To prawda, że spodoba się przede wszystkim tym, którzy szczególnie lubią styl śpiewu w operze barokowej, ale każdy wielbiciel ludzkiego głosu i jego artystycznych możliwości nie powinien jej pominąć.

Dla niektórych – „ekscesy” stylu wokalnego w operze barokowej mogą wydać się repetytywne czy wręcz nudne z ich ciągłą prezentacją tryli, ornamentów, skoków po skali czy popisów koloratury. Ale to wszystko zależy od tego kto i jak używał owej konkretnej formy wokalnej ekspresji i do jakiego celu.

Wiele muzyki wokalnej tego okresu komponowano dla specyficznych śpiewaków, a celem było wprowadzenie słuchaczy w osłupienie pozornie niemożliwymi do zaistnienia umiejętnościami artystycznego wykonania, często współzawodniczącego z wirtuozerią muzycznych instrumentów. Często była tylko popisem „kanarkowych tryli”, ale wielu kompozytorów, i bez wątpienia

między nimi Vivaldi, używała tego stylu do przekazu ogromnej różnorodności dramatycznych emocji o wielu barwach i odcieniach, chcąc by arie nie były pozbawione znaczenia i podziwiane jedynie dla ich sztucznego, płytkiego estetycznego piękna, wokalnych wykonawcy. W stylu zdominowanym przez arie da capo, z licznymi powtórzeniami tych samych kilku słów czy wręcz tylko jednego słowa, potrzebny był prawdziwie wielki interpretacyjny artysta wokalny, by przekonać słuchaczy, że gniew, smutek, fragmenty melancholijne, desperacja złamanego serca czy determinacja w żądzy zemsty, może być wyrażona za każdym razem odmiennie, z inną modyfikacją koloru w obrębie obligatoryjnej błyskotliwości pozornie pustej, pozbawionej znaczenia brawurze koloraturowej.

I tak właśnie jest w przypadku interpretacji Genaux. Jej kontrola oddechu, stabilność i zasięg głosu mogą oczywiście być podziwiane dla samych siebie, ale łatwość z jaką panuje nad umiejętnościami technicznymi zezwala jej na koncentrację na ekspresji całej palety głębokich uczuć portretowanych charakterów.

Jej głos umożliwia również słuchającemu śledzenie zmian stylu kompozycji Vivaldiego dzięki inteligentnej równowadze i różnorodności wybranych arii, czasami poprzedzonych mistrzowskim wykonaniem recytatywów. Głos Genaux pozbawiony męczących „ekscesów” czy afekcyjnej histerii, tak często niestety obecnych w wykonaniach innych championów tego stylu, przekonuje o wiarygodności dramatycznych sytuacji bohaterów. A jest ich wiele na tej płycie: Emilia z *Catone in Utica*, Zorastro w *Semiramidzie*, Licori i Morasto w *La fida ninfa*, Costanza w *Griselda*, Gilade i Farnace w *Farnace*, Servilla w *Tito Manlio*, Arsace w *Rosmira fedele* i kilka perełek: *Il labbro ti lusinga* (z nieznannej opery Vivaldiego), *Vibro il ferro* (jedna z arii z kolekcji *Ipermetra*), *Sin nel placido soggiorno* (wariant arii z *La fede tradita e vendicata*).

Ta płyta pozostawia słuchacza w lekkim osłupieniu nie tylko z powodu akrobatycznych możliwości wokalnych Vivici Genaux, ale ze względu na sposób w jaki może je wykorzystywać. Elegancja w długo wytrzymanych liniach wokalnych, dramatyczny efekt z jakim kreuje trójwymiarowe postacie z krwi i kości, wiarygodność charakterów, delikatność w mo-



mentach wewnętrznych refleksji czy furia w wybuchach gniewu. Zawsze intensywna, lecz nigdy nie pozbawiona wokalnego uroku.

Virgin Classics jak zwykle, dzięki dołączonej książeczce, zapewnia słuchaczom możliwość pełnego docenienia słuchanego nagrania: zawiera tłumaczenia oryginalnych, włoskich tekstów wykonanych arii na angielski, francuski i niemiecki.

Niesprawiedliwością by też było stwierdzenie, że Europa Galante i Fabio Biondi tylko akompaniują Vivice Ganoux. To znakomite partnerstwo, muzyczny i wokalny dialog o głębokim zrozumieniu ich artystycznego celu – służyć Vivaldiemu i oczarować słuchacza tak, aby zakochał się w jego sztuce. Co – jak jestem przekonana – udało im się osiągnąć.

Basia Jakubowska

**VLADIMIR HOROWITZ AT CARNEGIE HALL – THE PRIVATE COLLECTION Józef Haydn- Sonata Es-dur Hob. XVI:52• Ludwig van Beethoven- Sonata nr 21 C-dur „Waldsteinowska”, Sonata nr 14 cis-moll „Księżycowa”**

*Władimir Horowitz, fortepian*  
RCA 88697604742 • w.2009. n.1945/1947-1948 • AAD, 50'17"  
★★★★★

Mimo iż w barwach wytwórni RCA ukazała się niedawno imponująca kolekcja nagrań Władimira Horowitza, zawierająca bodajże 70 krążków, nadal wydawane są płyty z jego interpretacjami, które do tej pory były niedostępne. Tak jest właśnie z serią fonogramów noszących nazwę *Vladimir Horowitz at Carnegie Hall – The Private Collection*, dokumentującej nigdy dotąd niepublikowane recitale pianisty w legendarnym miejscu z lat 1945-1950, powstałe z jego inicjatywy i na prywatny użytek. Na rok przed śmiercią, artysta w 1986 r. przekazał archiwum swych koncertów na rzecz Uniwersytetu w Yale, skąd potem zostały przeniesione na płyty RCA.

Przedstawiam album z klasycznym repertuarem – znanymi i popularnymi sonatami Józefa Haydna i Ludwiga van Beethovena, zarejestrowanymi w latach 1945-1948. Słuszny jest napis na okładce albumu, mówiący, iż płyta przedstawia Horowitza na szczycie swych technicznych i muzycznych możliwości. Tak jest w istocie, a słuchanie jego interpretacji, które wypada określić jako porywające, jest przeżyciem wyjątkowym. Rzadko kiedy można usłyszeć

taki blask, pasję i lekkość, jakie tchną w jego interpretacji. Puryści przy okazji przyцепią się do pomijania znaków repetycji, znacząco skracających czas trwania poszczególnych sonat czy też znajdą tu i ówdzie parę nietrafionych dźwięków, ale dla pozytywnej oceny całości nie ma to wielkiego znaczenia.

Wykonanie, jak zawsze w przypadku Horowitza, oryginalne być może nawet kontrowersyjne, może z pewnością zachwycić odbiorcę i wprawić go w podziw dla maestrii legendarnego artysty. Do pełni szczęścia brakuje niestety tylko lepszej jakości dźwięku, choć trzeba pamiętać o fakcie rejestracji omawianych kreacji ponad 60 lat temu. Mimo niedoskonałości technicznych, należy uznać ów album za ciekawy dokument, którym powinni się zainteresować miłośnicy wielkiej pianistyki.

Paweł Chmielowski

**MISTRZOWIE I UCZEN**  
**Giacomo Carissimi, Marco Scacchi, Kaspar Förster jr.**

Polskie Radio PRCD 1072 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 76'13"  
★★★★★

Prezentowany album przenosi nas do środowiska dawnych kapeli królewskich, ukazując twórczość gdańszczyzanina Kaspara Förstera Młodszego (1616-1673) oraz jego mistrzów – Giacomu Carissimiego oraz Marca Scacchi, bardzo zasłużonego również dla Polski, gdyż był kapelmistrzem królów Władysława IV i Jana Kazimierza.

Płyte cechuje wspaniałe wykonanie. Nic dziwnego: nagrania podjął się zespół Il Tempo Agaty Sapiechy. To już dawno wyrobiona marka, zatem możemy słuchać wykonania bez zastanawiania się, czy artyści podolają takiemu wyzwaniu: wszystko już dawno doprowadzono do perfekcji. Być może, zastanawiałbym się nad kwestią vibracji u wokalistów – czy oby na pewno warto tego typu muzykę śpiewać stosując vibrato, zwłaszcza w sytuacji, gdy kontratenor go nie stosuje i powstaje wówczas pewnego rodzaju eklektizm stylistyczny. Szczególnie adresowałbym to pytanie do sopranów, czyli Olgi Pasiecznik i Marty Boberskiej. Ale z drugiej strony, piękne głosy wokalistek – bądź co bądź niezbyt często spotykane na płytach nagrywanych przez polskich wykonawców – z nadmiarem dostarczają pięknych wrażeń estetycznych, a zatem na

owe vibrato można przymknąć oczy, co też i czynię.

Najwięcej zastrzeżeń, co ciekawe, wzbudza... okładka. Otóż, mamy listę ścieżek, mamy wspaniałe logo producenta, współproducenta, sponsora, dystrybutora... Nie mamy natomiast rzeczy podstawowej: nazwisk wykonawców czy choćby nazwy zespołu. Nie znajdziemy tego nigdzie. Ani z przodu, ani z tyłu, ani na grzbiecie. Potencjalny nabywca musiałby najpierw kupić płytę, lub też doprosić się jej rozpakowania, żeby się przekonać, że wykonanie nie zostało zrealizowane przez Zespół Parafialny „Cantilena”... Przykro mi to powiedzieć, ale nawet tak szacowne instytucje, jak „Rzeczpospolita”, Polskie Radio czy nawet sama „Dwójka” nie są na mocy urzędu wystarczającym gwarantem jakości wykonania. Są nim natomiast takie nazwiska, jak Agata Sapiecha, Olga Pasiecznik, Marta Boberska, Krzysztof Szmyt, Kai Wessel, Lilianna Stawarz oraz nazwiska wielu innych wykonawców, którzy swoją wiedzą, pasją i działalnością kreują nasz rynek fonograficzny. Gwarantem pierwszorzędnego wykonania jest również nazwa Il Tempo. To nie tylko najlepsze poręczenie dla nas wszystkich; to również nasz skarb, pominięcie którego na okładce jest zwykłym marnotrawstwem. I niech no zgodzę, że zwiększenia sprzedaży „Rzeczpospolitej” po umieszczeniu jej logo na płytę nie nastąpiło. A kto wie, czy nie wzrosła sprzedaż płyty, gdyby nabywca od razu dowiadywał się, kto ją nagrał. Ale cóż, widocznie „pycha urzędu” w Polsce nadal się nie skończyła...

Rostislaw Wygranienko



**KONCERT NOWOROCZNY 2010**  
*Wiener Philharmoniker • Georges Prêtre, dyrygent*

Decca 478 2113 • w. 2010, n. 2010 • 133'15"  
★★★★★

Oto album z Koncertu Noworocznego, tradycyjnie odbywają-

cego się 1 stycznia w Złotej Sali Towarzystwa Muzycznego w Wiedniu. Na dyrygenckie podium przed Filharmonikami Wiedeńskimi powrócił Georges Prêtre, prowadzący już ten zespół dwa lata temu (poprzednio kierownictwo muzyczne objął Daniel Barenboim). Słuchając obu płyt, podziwiać należy doskonałą formę 86-letniego maestra, który w sędziwym wieku pamięta o swojej sympatii do lżejszej muzy, co przekłada się na porywającą interpretację doskonale znanej i lubianej muzyki Straussów, choć nie tylko. Wykonywanym kompozycjom dyrygent nadał właściwą elegancję i powab, nie zapominając o żywym, pulsującym rytmie i szybkich tempach w fantastycznie brzmiących polkach czy galopach. Wiener Philharmoniker tradycyjnie pokazali się ze swojej najlepszej strony, a słuchanie ich gry jest po prostu czystą rozkoszą. Jak co roku, nie obyło się bez repertuarowych nowości. Tym razem były to utwory Jakuba Offenbacha, Edwarda Straussa *Kadryl na motywach „Pięknej Heleny”* tegoż oraz Duńczyka Hansa Christana Lunbye, którego *Galop szampański* wywarł na mnie iście piorunujące wrażenie. Nie zabrakło oczywiście stałych punktów koncertu, takich jak najslynniejszy walc *Nad pięknym miodnym Dunajem* i wykonywany przy udziale publiczności *Marsz Radeckiego*. Cały program jest niewątpliwie bardzo atrakcyjny dla słuchacza i nie pozwala mu ani przez chwilę tracić dobrego humoru. Nic dziwnego, zwłaszcza przy na poprawny przednią zabawę, pełną humoru i blasku muzykę, wzbogaconą w niektórych dziełach o wokalny udział filharmoników, odgłosy ptactwa czy strzelające korki od szampa.

Bardzo mi się podobają elegancko i ekskluzywnie wydane albumy Dekki z zapisem Koncertów Noworocznych. Ich staranna forma edytorska idzie w parze z doskonałym poziomem artystycznym, gwarantowanym każdorazowo przez wybitnego dyrygenta i jedną z najlepszych orkiestr na świecie, jak również bardzo dobrą jakością dźwięku. We wszystkie zalety sprawiają, że słuchanie i posiadanie obu płyt jest prawdziwą przyjemnością.

Paweł Chmielowski

**LES BALLETS RUSSES VOL. 6**  
**Igor Strawiński – Pulcinella • Ryszard Strauss – Dyl Sowizdrzał • Maurice Ravel – La Valse**  
 SWR Sinfonieorchester Baden-Baden Und Freiburg • Christopher Hogwood, Sylvain Cambrelin, dyrygenci

Hänssler Classic CD 93.237 • w. 2010, n. 1985/2005/2007 • 70'59"  
 ★★★★★

Ważnego rozdziału dziejów muzyki europejskiej początku XX w. i baletu jako gatunku ciąg dalszy – szósta część wydawanego przez wytwórnę Hänssler cyklu *Balety Rosyjskie*, przedstawiającego współczesne nagrania utworów wykonywanych w przeszłości przez zespoły Segiusza Diaghilewa. Miałem okazję omawiać już dwa woluminy: pierwszy i trzeci z serii, które cechuje wysoki poziom wykonania, dobra jakość dźwięku, staranna edycja, widoczna zwłaszcza w przynoszącej bogaty materiał informacyjny książeczce.

W roli głównej ponownie Orkiestra Symfoniczna Radia Niemieckiego z Baden-Baden i Freiburga pod dyktando swojego dyrektora, Sylvaina Cambrelinga. Wydaje mi się, iż artysta ten, jak mało który obecnie, tak trafnie i przekonująco odczytuje muzykę pierwszych dziesięcioleci ubiegłego stulecia. Brzmi ona wyjątkowo dobrze, naturalnie, a przy tym efektownie i porywająco. *Dyl Sowizdrzał* Straussa to prawdziwy orkiestrowy majstersztyk, mieniący się feerią barw przepysnej instrumentacji. *Walc* Ravela z kolei uderza estetycznym i melodycznym wyrafinowaniem, porywami rytmu, wybuchami emocji. Doskonale spisuje się orkiestra, udowadniająca tym samym kunszt wysokiej próby i dobrą formę: słuchanie jej gry w tym klasycznym już dla nas repertuarze, końca XIX i początków XX stulecia, sprawia naprawdę dużo satysfakcji. Rarytatem jest niewątpliwie interpretacja pełnej wersji *Pulcinelli* Strawińskiego, zarejestrowanej znacznie wcześniej, bowiem w 1985 r. przez Christophera Hogwooda i trójkę zaproszonych śpiewaków. Stosunkowo rzadko można usłyszeć na koncercie czy nowych płytach kompletną, wokalną postać tego baletu, więc dobrze się stało, że wydawca zdecydował się włączyć owo wykonanie na krążek. Soliści zostali dobrani bardzo dobrze, śpiewają pięknie i z uczuciem, są w dobrej dyspozycji, podobnie jak ograniczona liczebnie orkiestra i prowadzący ją kapelmistrz, znany



**Ryszard Strauss – Koncert skrzypcowy d-moll op. 8 • Erich Wolfgang Korngold – Koncert skrzypcowy D-dur op.35**  
 Pavel Šporcl, skrzypce • Praska Orkiestra Symfoniczna • Jiří Kout, dyrygent

Supraphon SU 3962-2 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 58'24"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Być może polscy słuchacze nie znają dobrze Pavla Šporcla, ale u naszych braci Czechów ten młody wiolinista już od dawna jest niekwestionowaną gwiazdą wśród wiolinistów nie tylko swojej generacji, czego dowodem jest chociażby jego przydomek: „Skrzypek XXI w.”. Dzięki swojej sztuce wykonawczej, oryginalnemu scenicznemu i prywatnemu image'owi, wybitnej

głównie ze swych historycznych dokonań z Academy of Ancient Music.

Cały album jest po raz kolejny sukcesem wytwórni Hänssler.

Paweł Chmielowski



**ORGAN LANDSCAPE**  
 Lithuania

Martin Rost, organy  
 MDG 319 1559-2 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 79'13"  
 ★★★★★

Po tej płycie Polacy powinni sporo oczekiwać. Otóż doszło do realizacji szeroko i solidnie zakrojonego projektu prezentacji „panoramy organowej” państwa, które niegdyś tworzyło wspólnie z nami Rzeczpospolitą Obojga Narodów – czyli Litwy. Łączy ją z

twórczej osobowości, artysta święci triumfy nie tylko na płytach czy w salach koncertowych, ale też rankingach sprzedaży albumów czy mediach różnego typu: prasie, radiu czy telewizji. Pokonuje granice między muzycznymi światami, nie boi się nowych wyzwań, sięga po mniej popularny repertuar, co udowadnia najnowsza płyta, znakomita zresztą, zawierająca koncerty skrzypcowe Richarda Straussa oraz Ericha Wolfganga Korngolda.

Brawo zatem za sam wybór kompozycji, które nie tak często można usłyszeć na koncertach czy krążkach, choć akurat „hollywoodzki” *Koncert D-dur* Korngolda jest wykonany przez światowych skrzypków, romantyczny, klasyczny w formie *Koncert d-moll* młodziutkiego Straussa jest bez wątpienia rarytatem. W ujęciu Šporcla zabrzmiał doskonale: jest bardzo przystępny w odbiorze, zawiera liczne, piękne melodie i aż dziwi bierze, że tak rzadko gości na płytach czy w salach filharmonicznych. Życzę zatem temu dziełu szerszego odbioru, bo jak najbardziej na to zasługuje. Równie dobre wrażenie wywarła druga kompozycja, operująca znacznie większym składem instrumentalnym i bogatsza w treści. Šporcl i

Polską również wspólna historia organów i muzyki organowej, która dopiero na początku XX w. zaczęła się rozwijać. Tym cenniejsza jest ta płyta dla nas, gdyż poznajemy dzięki niej zabytkowe, często unikatowe instrumenty, należące również i do naszej (a może przede wszystkim do naszej) kultury. Nie tylko natomiast instrumenty – będące często w bardzo dalekim od doskonałości stanie – ale i repertuar muzyczny, gdyż Litwa aż do XX w. nie posiadała w zasadzie swojej własnej muzyki organowej. I niech nacjonalisi litewscy mówią, co chcą – ale dla ilustracji krajobrazu organowego Litwy organista, słusznie zresztą, wybrał w większości polską muzykę organową, często nie mającą nic wspólnego nie tylko ze współczesną Litwą, a nawet z Wielkim Księstwem Litewskim.

Jest to zatem płyta bardziej polska, niż litewska. Na 45 ścieżek repertuar polski zajmuje aż 31, a jeżeli uznać Nowalisa (Naujalisa) i Sosnowskiego (Sasnauskasa) również za Polaków, to i 36. Do tego mamy jedno dzieło kompozytora rosyjskiego (Cui) i cztery – niemieckich, działających w Prusach Wschodnich (Gulbins, Markull, Chr. W. Podbielski).

Praska Orkiestra Symfoniczna pod dyktando wybitnego czeskiego kapelmistrza, Jiřího Kouta, świetnie poradzi sobie z wykonaniem tych dzieł i idealnie stworzyli właściwy muzyczny klimat różnych stylów koncertów. Zachwyt budzi wyraźnie wirtuozowskie zacięcie Šporcla, błyskotliwość techniki, ale przede wszystkim śpiewny, piękny ton, doskonałej jakości dźwięk wydobywany z wyjątkowych, błękitnych skrzypiec. Imponuje także muzykalność i wrażliwość młodego Czecha, sprawdzające się także we fragmentach lirycznych, kantylenowych, jak np. w niesamowitej, drugiej części utworu Straussa. Moje uznanie budzi udział doskonale dysponowanych Praskich Symfonicznych pod czujną a energiczną batutą swego szefa. Do sukcesu tej pozycji z pewnością przyczynia się też w warstwie edytorskiej starannie opracowana książeczka, a technicznej – dobra realizacja dźwiękowa, mimo że to zapis występów na żywo.

Nowy album Pavla Šporcla jest znakomitą okazją do zapoznania się z dokonaniem tego oryginalnego wykonawcy. Gorąco polecam – nie tylko wielbicielom wiolinistyki.

Paweł Chmielowski

W celach nagrania użyto dziesięciu instrumentów znajdujących się w kościołach Litwy. Przede wszystkim to wspaniałe, unikatowe instrumenty Mikołaja (Nicolausa) Jantzona (1789) w Tytuvėnai (Cytowianach) o dwóch manualach i 24 głosach, lecz bez pedału. Również ciekawy jest pozytyw w Kretyndze (kościół franciszkanów) z ok. 1680 r. Organy (1774-76) o bardzo nieszczęśliwym i skomplikowanym losie, znajdujące się w wileńskim kościele dominikanów pochodzą z warsztatu królewskiego organmistrza Adama Gottloba Caspariniego. Niewielkie organy z kościoła ewangelickiego w Kretyndze zbudował Johann Preuß w roku 1785 (później organy rozbudowano). Są to instrumenty najciekawsze. Pozostałe to organy Modesta Mikniewicza (1827) w Dotnuva (Datnowie), pozytyw (całkowita rekonstrukcja w 1974 r.) i wielkie organy (1983-2000) w kościele uniwersyteckim świętych Janów w Wilnie, oraz trzy romantyczne instrumenty w Švėkšna (Szweksznich), Vabalninkas (Wobolnikach) i Pumpėnai (Pompianach).

Po przesłuchaniu płyty, zarówno jak i po zapoznaniu się z



treścią w książeczce nasuwają się różne spostrzeżenia...

Mamy oto do czynienia z pokazną dawką muzyki i kultury polskiej, które jednak z jakiegoś powodu nie są zidentyfikowane jako polskie. Z jednej strony, ta płyta nie jest żadną proklamacją historyczno-polityczną, gdyż jej celem jest ukazanie możliwości zupełnie konkretnych instrumentów w oparciu o maksymalnie zbliżoną (geograficznie i historycznie) muzykę. I nie jest winą Litwinów, oczywiście, że najbliższym ośrodkiem okazuje się w pewnym momencie... Sandomierz. Uproszczenie w podejściu do zagadnienia współczesnych „krajobrazów organowych” dyktuje, niestety, taką a nie inną formułę ujęcia materiału, bo przewiduje powstanie niezależnych względem siebie panoram organowych wyznaczonych granicami Litwy, Łotwy, Estonii, różnych regionów Polski itd.

Zatem możemy czuć pewną satysfakcję, iż nagrano nieco repertuaru polskiego na kresowych organach, ale ta satysfakcja siłą rzeczy nie była przeznaczona dla nas.

Mniejsza z narzuconą formułą współczesnej geografii. Podejście wykonawcy do muzyki ukazało się odrobinę zbyt powierzchowne. Zbyt mocno można odczuć, iż muzyka – a często jest to muzyka unikatowa w skali polskiej – służy jedynie jako ilustracja możliwości brzmieniowych konkretnych organów. Oczywiście, nie sposób wymagać głębi muzykologicznej, kiedy w ciągu 80 minut muzyki musimy zaprezentować aż 10 różnych instrumentów zbudowanych w okresie, przeproszam za rusycyzm, „od Adama do Arama” (co mniej-więcej oznacza „od Bacha do Offenbacha”). Ale można wymagać choćby małego rozeznania w temacie, w szczegółach, historii, choćby po to, by uniknąć błędów czy gaf w nazwach utworów. Nie wystarczy „załatwić” skądś nuty i odegrać je bez przygotowania (a większość utworów płyty można zagrać w trybie „a prima Vista”), bo można trafić w ciekawą sytuację, kiedy po raz kolejny utrwalamy XX-wieczną podróbkę chodzącą pod nazwiskiem „Jana Podbielskiego” czy wręcz... nie wiemy, iż gramy utwory Adama z Wągrowca! (zresztą, na Litwie, gdzie twórczość Adama odkryto, do dzisiaj nie znają tego nazwiska, a relacjonując prowadzone w Polsce badania, wspominają niemrawo o niejakim Adamie z Węgrowa!). Tak więc,

gdy słyszymy *Fantazję II super 6 tonum* Adama z Wągrowca, zawartej w *Tabulaturze Żmudzkiej*, w opisie jednocześnie czytamy, iż to utwór anonimowy z niejakiego „Kraziu vargonininko sasiuvinis”.

Być może nieznamość polskiej tradycji muzyki organowej nie pozwoliła wykonawcy zrealizować stylowo pewnej części ozdobników (które winny być grane zgodnie z tradycją włoską, nie zaś francuską), czy też – w harmonizacji pieśni *Do Ciebie Panie* Jana Boguńskiego – nie pozwoliła rozpoznać, czemu właściwie służą (i jak powinny być grane) tak słynne w epoce przedcecylikańskiej przebiegi gamowe po oddechach w melodii pieśni.

Wykonanie ścieżki 28 – *Toccaty in d* – ociera się natomiast o *curiosum*. Nie dość, że w oryginalnie mamy tytuł *Toccatà na tremu!* (czyli „z tremulantem”), a na płycie mamy enigmatyczne *Toccatà in d*, to zamiast rejestracji z tremolo, naśladowującej włoskie „Toccaty per elevazione”, mamy „kwintowe quasi-pleno”. Na dodatek, wykonawcy umknęło – być może dlatego, że polskojęzyczne – unikatowe w skali światowej oznaczenie tempa „Pomału” (sic!), zamiast którego mamy, powie-działbym, „scherzando”. Nawet gdyby owego „Pomału” nie było, faktura *Toccaty* wybitnie nawiązuje do stylu włoskich „elevazioni” czy też „durezze e ligature”. Gwoli ścisłości trzyma dodać, iż ten, jak również trzy inne utwory (ścieżki 26-29), pochodzą z *Tabulatury Wileńskiej* (ok. 1626), a nie z *Sapiegu albumas*, co, mimo iż jest w zasadzie jednym i tym samym, ukazuje jednak pewne granice naukowości i współczesnego stanu badań, choć i nie litewskiego, ale polskiego.

Znamość owego polskiego stanu badań być może nie pozwoliłaby wykonawcy na skasowanie jakże znaczących literek „F. L.” przy niby anonimowej *Toccacie in G* (ścieżka 26). Bo – zamiast anonimowej – mogłaby zostać nagrana *Toccatà Franciszka Liliusa* (Francesco Gigli; zm. 1657), jedyny prawdopodobnie rozpoznany dziś jego utwór organowy. Franciszek Lilius był wszak tym, który w 1625 r. studiował grę organową bezpośrednio u Frescobaldiego. Piszę „prawdopodobnie”, bo w przypadku tzw. monogramistów nigdy nie będziemy mieli stuprocentowej pewności.

Dość muzykologii. Wyrażę jeszcze tylko żal, że nie nagrano wspomniałych organów Walckera w kościele garnizonowym w Kow-

nie – być może zrezygnowano z tego ze względu na niemiejskowe pochodzenie instrumentu.

Z pewnością płyta spodoba się tym, którzy interesują się budownictwem organowym i preferują dokumentacyjną metodę utrwalania zabytków. Do odbiorców „czystej muzyki” ta płyta może nie trafić. Należałoby polecić płytę miłośnikom muzyki polskiej – ale czy można to uczynić, zważywszy na opisane wyżej „ciekawostki”? Nie zaryzykuję.

Rostislaw Wygranienko

NEW WORLDS

utwory Ivesa, Frank, Dworzaka, Golijova, Coplanda  
*Jan Vogler, wiolonczela • The Knights • Eric Jacobsen, dyrygent*  
 Sony Classical 88697599782 • w. 2009, n.2008/9 • DDD, 58'28" ★★★★★

Kolejny fonograficzny projekt Jana Voglera, wiolonczelisty z Niemiec podążającego niebanalnymi repertuarowymi szlakami, jest tym razem muzyczną podróżą do Ameryki Północnej i Południowej, zachętą, by razem z nim i jego partnerami przemierzyć krainy od Andów do Appalachów – bo właśnie do nich nawiązują zamieszczone na płycie utwory kompozytorów XX i XXI w. Małym, ale za to romantycznym w wyrazie i przyjemnym w słuchaniu wyjątkiem, jest niedługa kompozycja Antonina Dworzaka *Spokój lasu*, w której Vogler towarzyszy kameralnej formacji orkiestrowej The Knights. Sam dobór utworów zasługuje na dużą uwagę, jako że nieczęsto można ostatnio znaleźć na płytach klasyczne już pozycje amerykańskiej symfoniki – niezwykłą, nastrojową kompozycję Charlesa Ivesa *The Unanswered Question* czy popularny balet Aarona Coplanda *Appalachian Spring*. Zupełnie nieznaną są, jak miemam, dzieła nawiązujące do krain Ameryki Południowej – *Last Round* Osvaldo Golijova oraz *Legendas* Gabrieli Leny Frank, których również słucha się z dużym zainteresowaniem.

Nowa i ciekawa muzyka z dalekiego kręgu kulturowego w przekonującej, żywej i zaangażowanej interpretacji amerykańskich artystów oraz niemieckiego wiolonczelisty, udowadniających w nagraniu swą kreatywność i oryginalność, jest z pewnością najważniejszym powodem do zapoznania się z albumem Sony Classical. Pewnym mankamentem nagrania jest dość płaski,

aczkolwiek bardzo wyraźny, dźwięk bez koniecznej większej przestrzeni. Cała produkcja jest atrakcyjną i interesującą pozycją, która nikogo nie powinna rozczarować – zwłaszcza wielbicieli twórczości XX i XXI w. oraz odbiorców ceniących niebanalne fonograficzne projekty.

Paweł Chmielowski

Noëls

utwory XVIII-wiecznych kompozytorów francuskich: Dandrieu, Corrette, Daquin, Balbastre, Les Boréades • Francis Colpron, dyrygent  
 Atma Classique ACD2 2118 • w. 2007, n. 1995 • DDD, 62'31" ★★★★★

Płyta zawiera dwanaście dłuższych i krótszych utworów francuskich związanych z Bożym Narodzeniem, a więc gatunkowo nazywanych *Noëls*. Każdy z nich stanowi kunsztowne opracowanie jednej z powszechnie znanych i lubianych we Francji kołęd. Nie ma tu jednak – poza jednym czy dwoma utworami klawesynowymi zagranymi właśnie na klawesynie – utworów oryginalnych. Są to transkrypcje utworów organowych słynnych kompozytorów francuskich takich, jak: J.-F. Dandrieu, M. Corrette, L.-Cl. Daquin oraz Cl. Balbastre.

Mimo iż takiego rodzaju transkrypcja jest historycznie usprawiedliwiona (np. Daquin wprost wskazywał w przedmowie do *Nouveau Livre de Noëls*, iż utwory te mogą być opcjonalnie grane na skrzypcach, fletach, obojach itd.), płyta sprawia wrażenie bardziej stylizacji, niż prawdziwego zagłębienia się w dawną francuską sztukę paraliturgiczną. Główną wadą płyty jest paradoksalnie to, że pomimo zabiegów instrumentacyjnych wcale nie udało się uniknąć monotonii, która absolutnie nie jest wyczuwalna w przypadku wysłuchania tej samej muzyki w wersji oryginalnej, czyli organowej! Nawet stosowanie perkusji nie sprawia, iż muzyka staje się żywsza, bo w oryginale ona i bez tego jest żywa; perkusja dodaje natomiast jakiejś sztucznej patyny „zabawy w retro”. Powstałe pytanie: po co? Do kogo miałaby trafić ta płyta? Meloman i znawca repertuaru organowego na pewno nie będzie zachwycony tym, do czego doprowadziła transkrypcja; wielbiciel zespołowej muzyki barokowej – pomimo wielkiej poprawności stylistycznej, która cechuje wykonanie zespołu Les

Boréades – ma wszak możliwość wysłuchania oryginalnych wspaniałych dzieł kameralnych czy orkiestrowych tegoż Corrette'a, Philidora, Mondoville'a, Boismortiera, nie wspominając już o tak słynnych autorach, jak Mouret, Fiocco, de Lalande, czy wręcz Rameau, F. Couperin czy Charpentier. Tak samo płyta nie sprawdzi się pod kątem oryginalnej muzyki na Boże Narodzenie, bo na szczęście i takowej we Francji nigdy nie brakowało, i to na różne składy.

Wybór utworów do nagrania, śmiem sądzić, odbywał się pod kątem predyspozycji ich do transkrybowania, więc tak się stało, iż płyta jest pozbawiona pozycji „cięższych”. Można by sobie pomyśleć, iż piękna, wdzięczna, rokokowa muzyka na Gwiazdkę musi być lekka i przyjemna. Lecz tak nie jest: wśród francuskich *Noéls* nie brakuje utworów naprawdę koncertowych, dynamicznych, wielogłosowych, a nawet dramatycznych. Dlatego więc na płycie znalazła się jedynie ta najprostsza, na dodatek prawie bez wyjątku ociekająca syropem?

Zatem – ciekawostka, dość zgrabna, ale niewiele poza tym.

Rostislaw Wygranienko



**OMBRE DE MON AMANT**  
Francuskie arie barokowe  
Anne Sofie von Otter, sopran • Les Arts Florissants • William Christie, dyrygent

Archiv Produktion 477 8610 • w. 2010, n. 2009 • 65'04"  
★★★★

Niezwykle bogaty repertuar szwedzkiej mezzosopranistki Anne Sofie von Otter sięga od renesansu aż do XX w., a śpiewaczka wciąż go rozszerza. Od 2002 r. zaczęła zgłębiać francuską, barokową twórczość operową, a jej najnowszy, wydany przez wytwórnię Archiv, album dokumentuje dokonania śpiewaczki na tym obszarze. Debiut odbył się pod czujnym okiem specjalistów od muzyki francuskiej, Williama Christie i jego zespołu

Les Arts Florissants, dlatego też nie można powiedzieć by był to debiut ryzykowny.

Choć płyta przedstawiana jest, jako pierwsze nagranie przez wokalistki arii i scen z francuskich oper, swój tytuł wzięła od kameralnych arii Michela Lamberta już od dawna będących w repertuarze solistki. W mojej opinii właśnie w tych utworach oraz chansons Charpentiera, szczególnie w *Aupres de feu l'on fait l'amour* prezentuje się najlepiej. Interpretacje są pełne wdzięku i lekkości, a kameralność brzmienia pozwala w pełni pokazać walory głosu von Otter. Dużo jest tutaj niuansowania, wspaniale improwizowanych ozdobników. Barwa głosu jest delikatna, przekaz naturalny i bezpośredni, wynikający z wielkiej wrażliwości artystki na tekst. Kreacje operowe wypadają przy tych uroczych miniaturach wokalnych zdecydowanie mniej ciekawie, choć i tu znaleźć można perły, jak aria *Dieu du Cocyte* z *Medei* Charpentiera. Solistka zbudowała tam niezwykle napięcie i dramat przy użyciu niewielkich środków dynamicznych, jedynie za pomocą pełnej boleści barwy głosu. Niestety, w wielu innych fragmentach operowych albo brakuje podobnych emocji, albo choć osiągnąć dramatyzm, wokalistka forsuje głos, który zaczyna brzmieć nieestetycznie.

Towarzyszący solistce zespół *Les Arts Florissants* gra muzykę francuską, tak jak można tylko ją sobie wyobrazić – elegancko i z wdziękiem, ale jednocześnie w sposób pełen pasji i energii. William Christie wydobywa z zespołu wiele odcieni i kolorów, w które tak obfituje muzyka francuska. Szczególnie we fragmentach z opery-baletu *Les Fêtes du Hébé* Rameau, podziwiać można wszelkie zalety barokowej, francuskiej instrumentacji. Interesująco brzmi też chór demonów z *Medei*, śpiewany z charakterystyczną „brzydka” barwą, mającą obrazować negatywny charakter postaci.

Płyta, choć bardzo ciekawa, jest nierówna. Z interpretacjami wybitnymi sąsiadują tu tylko poprawne. Dla tych pierwszych z pewnością warto tego albumu wysłuchać, jednak ciężko się pozbyć wrażenia, że można było z tym programem osiągnąć więcej.

Krzysztof Stefański



**PIANO WORKS DURING AND AFTER RUSSIAN FUTURISM VOL. 1**  
Nikolai Obuchow – Iwan Wyszegradski – Sergei Protopopow  
Thomas Günther, fortepian

Cybele SACD 160.404 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 66'39"  
★★★★

Mikołaj Obuchow (1892-1954), Iwan Wyszegradzki (1893-1979) i Sergiusz Protopopow (1893-1954) to nowe nazwiska w świecie fonografii. Muzykę tych twórców możemy poznać dzięki niemieckiemu wydawnictwu Cybele, specjalizującemu się głównie w muzyce współczesnej. Ponieważ ci trzej twórcy należeli do rosyjskiego futurystów więc ich obecność w katalogu tego wydawnictwa nie dziwi.

Wszyscy trzej pozostawali pod silnym wpływem Aleksandra Skriabina, choć tego nie słychać bezpośrednio w ich twórczości. Wszystkie tu zgromadzone utwory, poza trwającą 13 minut *Sonatą* Protopopowa to miniatury.

Bardzo ciekawa muzyka, która raczej sal koncertowych nie podbije, ale na pewno rozszerzy nasze horyzonty.

Bardzo dobra oprawa plastyczna i merytoryczna albumu, świetnie wykonane przez niemieckiego pianistę Thomasa Günthera, wreszcie znakomite nagranie przestrzenne dźwięku, oto dodatkowe atuty tego albumu. Polecam.

Stanisław Lubliński

**QUARTETTO CON FORZA**  
Mats Larsson Gothe – Kwartet „Visioni ed estsi” • Anders Hillborg – Kongsgaard Variations • Per Martensson – Kwartet nr 1 „Sediments of Discours” • Mika Pelo – Up, Down, Charm, Strange na kwartet smyczkowy  
Stenhammar Quartet

Phono Suecia PSCD 182 • w. 2009, n. 2008/9 • 70'28"  
★★★★

Kwartety smyczkowe pełnią szczególną rolę we współczesnej muzyce skandynawskiej – można zastanawiać się dlaczego

kompozytorzy tak lubią właśnie taki skład, ale najlepiej po prostu posłuchać ich dzieł. Omawiana płyta przynosi zbiór utworów, które wykonuje Stenhammar Quartet. Zespół stosunkowo niedawno (w 2002 r.) powołany i koncentrujący się właśnie na nowej muzyce. Jego członkowie są zresztą także muzykami Orkiestry Szwedzkiego Radia oraz Orkiestry Symfonicznej Gävle. Zapewne nieprzypadkowo odwołali się do rodzimej tradycji, wszak Wilhelm Stenhammar ma ogromne zasługi w kształtowaniu szwedzkiej literatury muzycznej, zarówno jako kompozytor (także kwartetów smyczkowych), wybitny pianista, czy dyrygent. Niejako na marginesie pozwolę sobie dostrzec jeszcze jeden związek, być może niezamierzony – zamek Stenhammar to od wieków letnia rezydencja królów Szwecji.

*Visioni ed estasi* (2004) Matsa Larssona Gothe powstał specjalnie dla Stenhammar Quartet i jest trzecim kwartetem smyczkowym w dorobku kompozytora. Zbudowany na bazie charakterystycznego motywu, składającego się z czterech dźwięków pojawiających się w różnych konfiguracjach, zwykle wyraźnie rytmizowanych – a czasem granych po prostu unisono na cztery głosy. Autor stopniuje napięcie w utworze, doprowadzając je do cyklicznej powijającej się kulminacji. Służy temu starannie wyselekcjonowany zasób środków wyrazu, Gothe unika zgrzytliwych dysonansów, tak charakterystycznych dla dzieł pisanych w latach 50. i 60. Jeśli już szukać odniesień do XX-wiecznej tradycji muzycznej, najbliższy wydaje się Bartók, do czego zresztą sam kompozytor się przyznaje. Finał utworu wypełnia żywiołowy zgiełk, który zdaje się potwierdzać te podejrzenia.

*Kongsgaard Variations* (2006) Andersa Hillborga zdają się pochodzić z zupełnie innego świata muzycznego. W znacznie większym stopniu nawiązują do wcześniejszych epok, czy mistrzów – choćby Beethovena. Poniekąd ciekawy, by nie rzec – osobliwy jest sam rodzaj utworu, który powstał na zamówienie... pary producentów win kalifornijskich. A że o zacząć markę chodzi i samo dziełko musi być odpowiednio wysmakowane. Co się zresztą jego autorowi udało. Hillborg umiejętnie miesza klimaty i epoki – mamy tu odrobinę romantyzmu, baroku, ale też współczesności.

*String Quartet No. 1 – Sediments of Discourse* (2007 – 2008)



Pera Mårtenssona jest najdłuższym i formalnie najbardziej złożonym utworem na omawianej płycie. Nawiasem mówiąc zresztą pierwszym kwartetem smyczkowym w dorobku autora. Składa się z czterech części: *Fragments, Patterns, Scherzo i Drama*, będących dowodem na to, że Mårtensson wziął sobie od serca przemysłowca Johanna Wolfganga von Goethe, który postrzegał ten rodzaj utworu jako dialog czterech głosów. Jednak na tym kończą się wszelkie odniesienia do epoki romantyzmu. Kompozytor skorzystał ze swoich bogatych doświadczeń z muzyką elektroniczną, budując poszczególne części z przenikających się wzajemnie warstw, często z silnym elementem rytmicznym (*Patterns i Scherzo*).

Mika Pelo, najmłodszy z prezentowanych autorów, skomponował (podobnie jak Gothe i Hillborg) kwartet jednoczesiowy – *Up, Down, Charm, Strange* (2008). W istocie powrócił raczej do starszego o dwa lata utworu, dokonując jego istotnej korekty. Tytuł w pewnym stopniu odnosi się (być może to tylko kwestia sugestii) do jego muzycznej treści. Muzycy poruszają się w dość szerokim spektrum dźwięków –

od niskich do bardzo wysokich, kolejne motywy często kończą się delikatnym pizzicatem. Utwór ma lekko rozmyte kontury, a zatem jakby senną, rozmarzoną aurę, co zresztą było świadomym działaniem autora.

Płyta przynosi cztery, dość interesujące utwory, przy tym dobrze charakteryzujące nowe trendy w muzyce pisanej z myślą o kwartetach smyczkowych. Co ciekawe, odwołują się one bardziej do twórczości pierwszej połowy XX w., niż drugiej. Okazjonalnie sięgając do muzyki znacznie dawniejszej. I choć autorami jest czterech, różnych przecież, kompozytorów, to całość brzmi dość spójnie. Nie męcząc zbytnio słuchacza, a w muzyce współczesnej przecież bywa z tym różnie...

Dariusz Mazurowski

**JEAN-PIERRE RAMPAL**  
**Bach, Benda, Haydn, Mozart, Rosetti, Hindemith, Milhaud, Roussel, Stamitz, Rössler, Lecclair, Prokofiew, Dukas**

Membran 232921 • w. 2010, n. 1947-1956  
 • 222'19"  
 ★★★★★

Jean-Pierre Rampal był wielkim flecistą. Nagrania jakie po so-

bie pozostawił są wartością samą w sobie. Miłośnicy muzyki widzą w nich przykład mistrzowskiego wykonawstwa, instrumentalści niedościgniony wzorzec łączący technikę z muzykalnością, naukowcy przyczynek do studiów nad interpretacją literatury fletowej, a łowcy trofeów cenną pozycję w swojej muzycznej kolekcji.

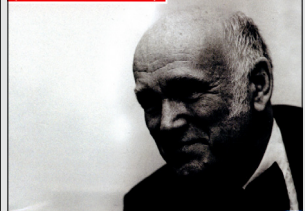
W tym roku mija dziesiąta rocznica śmierci francuskiego wirtuoza. Fakt ten postanowiło wykorzystać wydawnictwo Membran, którego nakładem ukazał się zestaw czterech płyt (seria Fab Four) z muzyką nagrałą przez wybitnego flecistę. Na wszystkich krążkach znalazły się kompozycje zarejestrowane w latach 1947-1956, a więc we wczesnym okresie kariery Rampala. Artysta już wtedy czarował czystym i pełnym dźwiękiem (III cz. *Sonaty Prokofiewa*), perfekcją techniczną (błyskotliwe finały koncertów Bendi, Stamitza i Rosettiego), istic francuską elegancją gry (*Monieur de la Péjaudie z Joueurs de flûte Roussela*), perlistymi trylami (cz. III *Sonaty A-dur* Bacha, BWV 1032), czy doskonałym porozumieniem z partnerami muzycznymi w literaturze kameralnej (*Kwartety fletowe Mozarta: D-dur* KV 285 i *G-dur* KV 285a).

Spuścizna nagraniowa Rampala jest tak ogromna, że sam zainteresowany przyznał w autobiografii, iż nie nadaża za nią. Ilość zarejestrowanych przez flecistę utworów umożliwiła zatem stworzenie wielu interesujących kompilacji. Zestaw przedstawiony przez Membran jest jedną z nich. Dyskusyjne wydaje się jednak zaproponowanie zbioru kompozycji od baroku po współczesność, z całkowitym pominięciem romantyzmu. Pewien niedosyt powoduje także brak informacji gdzie i na jakim nośniku dokonano poszczególnych nagrań. Zależą jest natomiast estetyczne wydanie, choć i tu można znaleźć mankament – zdjęcie fletu na okładce razi szkolnym błędem fotograficznym – aberracją chromatyczną.

Nie ulega wątpliwości, że muzyka w wykonaniu Rampala to tzw. lektura obowiązkowa. Czy w wydaniu zaproponowanym przez recenzowane wydawnictwo? Tak, ale nie obligatoryjnie. Jedno jest natomiast bezcenne: to, że można posłuchać jak Rampal interpretuje zakończenie *Siciliany* z *Sonaty Es-dur* Bacha (BWV 1031).

Anna Munia

**RICHTER IN HUNGARY (1954-1993)**



**RICHTER IN HUNGARY 1954-1993**

BMC CD 171 • 14CD

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Niewielka sala koncertowa pogrążona w mroku z ledwie majażącą postacią pianisty oświetloną jedynie małą lampką umieszczoną na pulpicie nutowym... Ów pianista to raczej poeta poszukujący pogłębionej ekspresji w każdym z interpretowanych utworów – jednakowo w beethovenowskich sonatach, *Mazurkach* Szymanowskiego, jak i całym cyklu bachowskiego *Das Wohltemperierte Klavier*. Pianista niezwykle sprawny, wirtuozowski, powściągliwy, ale i romantyczny. Jego grę Jan Weber określił niegdyś jako „barańność pioruna i łagodność baranka”. Jako

człowiek małomówny, skromny, nieco wycofany, muzyczny perfekcjonista, Sviatosław Richter.

Bez wątplenia należy do grona wybitnych, wyjątkowych artystów. Był niepowtarzalną osobowością. Muzyczny introwertyk, często trudno zrozumiały dla szerokiej publiczności, a jednocześnie przez nią kochany. Zawsze nowy, zawsze niekonwencjonalny, najczęściej przeciw tradycji. Bruno Monsaingeona, autor filmu o słynnym pianiście kreśli następującą uwagę: „Richter jest światem samym dla siebie, nieprzenikniony, ale promieniującym, głębokowodną rybą, świecąca, ale ślepa... Kocha kino, ale unika kamer. Analizowanie nie jest jego domeną. Mówi równie niechętnie, jak i ukazuje się innym. Sukcesy, polityka, poklask i dobra tego świata są mu obojętne. Żaden polityczny reżim, ani muzyczne mody nie są w stanie skazić dzikiej czystości jego istnienia. Jedyne muzyka, której pozwala powstać, bierze go w swoje posiadanie. Nie dąży do efektu, gra bez z góry założonego planu, gra zwyczajnie. Jest człowiekiem wolnym...”

14-płytowy album wydany przez BMC, prezentuje nagrania Richtera z koncertów, jakie odbyły się na Węgrzech w latach 1954-

1993, dokonane przez tamtejsze Radio. Stanowi on swoisty przekrój drogi i wizji twórczej artysty. Otwierający cały cykl *Koncert a-moll* op. 54 Schumanna wraz z Hungarian State Philharmonic Orchestra pod dyktando Jánosa Ferencsika jest jedynym utworem koncertowym, pozostałe bowiem to wyłącznie nagrania solowe. Mamy do czynienia z całą gamą epok i stylów, od Bacha i Haendla poczynając, przez Mozarta, Haydna, Beethovena, Schuberta, Schumann, Ravela, Liszta, Chopina, Debussiego, Brahmsa, Czajkowskiego, Mendelssohna, Francka, Rachmaninowa, jak również Szostakowicza, Prokofiewa, Szymanowskiego i Griega. Wybór węgierskich koncertów Richtera dokonany został spośród 28 recitali solowych danych w samym Budapeszcie, 13 w innych miastach kraju (m.in. Szeged, Miskolc) oraz z 11 koncertów z orkiestrą i 8 wspólnych ze śpiewakami (na CD 3 słyszymy *Ariettes oubliées* nr 1 i 5 Debussiego wraz z Niną Dorliac), czy kameralistami. Każdy z krążków pokazuje dobrze znanego wszystkim Richtera. Dobrze znanego, to znaczy niekonwencjonalnego i nieustannie zaskakującego. Czasem – jakby na przekór

– konwencjonalnym Brahmsiem i brahmsowskim Schubertem, wyważonym, szlachetnym, a zaraz na chwilę nieco trywialnym (np. w *Walcu F-dur* op. 34 nr 3) Chopinem. Rzeczywiście, pianista za każdym razem zmusza słuchaczy do intelektualnego wysiłku, zarażając jednocześnie niebywałą pasją i żywiołowością. Tym większa to zachęta do wielokrotnego śledzenia prezentowanych nagrań.

Już wiele lat temu Janusz Łętowski zadawał sobie pytanie, czy warto szukać płyt ze starymi nagraniami Richtera; co do odpowiedzi nie miał wątpliwości: „zawsze warto kupić każdą nową płytę Richtera, a gdy jeszcze do tego chodzi o nagranie z publicznych koncertów, utrwalające atmosferę szczególnych psychicznych napięć i emocji (...), można się zawsze spodziewać niecodziennych przeżyć”. Całą gamę niecodziennych przeżyć niesie prezentowany album i – co należy zdecydowanie podkreślić – nie tylko z niezwykłą grą Richtera, ale i niezwykle udanym wyborem i układem wybranych utworów. Gorąco polecam!

Emilia Dudkiewicz

**Piotr Czajkowski – I Koncert fortepianowy b-moll • Sergiusz Prokofiew – I Koncert fortepianowy Des-dur • Jan Sebastian Bach – Koncert fortepianowy d-moll BWV 1052**

Światosław Richter, fortepian • Czeska Filharmonia; Praska Orkiestra Symfoniczna FOK • Karel Ančerl, Václav Talich, dyrygenci Supraphon SU 4014-2 • w.2010, n.1954 • AAD, 71'31"

☆☆☆☆

Korzystając z faktu, że w swych bogatych zbiorach archiwalnych zgromadzono wielką ilość nagrań, wytwórnia Supraphon co jakiś czas raczy melomanów przypomnieniem niektórych fonograficznych dokonań wybitnych artystów sprzed kilkudziesięciu lat w serii zatytułowanej właśnie *Archiv*, idąc za tropem swych wielkich zagranicznych konkurentów (*Originals* wydawane przez Dekkę i Deutsche Grammophon czy *Great Recordings of the Century* EMI). Najnowszą pozycją jest krążek dokumentujący początki zagranicznych występów Światosława Richtera, a mianowicie jego występy z Praską Orkiestrą Symfoniczną FOK oraz Czeską Filharmonią pod kierunkiem jej legendarnych dyrygentów. Trzeba zresztą przy tej okazji przypomnieć, że właśnie Czechosłowacja była pierwszym krajem poza ZSRR, do którego wielki pianista mógł wyjechać za pozwoleniem władz, co miało miejsce w 1950 r. Do Pragi uwielbiał jeździć i tam koncertować, czego jej zachwyceni mieszkańcy doświadczyli przez kilkadziesiąt lat.

Na płycie mamy interpretacje wybitnych pozycji żelaznego repertuaru. *I Koncert b-moll* Piotra Czajkowskiego cieszy się zasłużoną renomą jako jedno z najniezwyklejszych i najlepszych wykonań tego arcydzieła; blask, siła i energia, jakie z niego emanują, wywierają niezapomniane wrażenie. Również *I Koncert Des-dur* Sergiusza Prokofiewa wzbudza zachwyt i mimo upływu czasu również sytuuje się według mnie wysoko na liście wybitnych kreacji. Richter i Ancerl znajdowali się wtedy w fantastycznej formie, byli relatywnie młodzi (39 i 46 lat) i zaczęli właśnie ołsniewać międzynarodową publiczność swoimi kreacjami. W ich ujęciu wyraźnie słychać świeżość, radość, witalność i porywy wyrazistej rytmiki, tak przeciwieństwami odpowiednich w przypadku młodzieńczego utworu autora *Suity scytyjskiej*. Zupełnie inny za to okazał się pod względem wyrazowym *Koncert d-moll* BWV

**SACRED MUSIC  
Muzyka sakralna od Średniowiecza do XX w.**

Harmonia Mundi HMX 2908304.33 • w. 2009

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

Harmonia Mundi już od dawna zajmuje czołową pozycję wśród fonograficznych potentatów, ale wciąż zaskakuje i zachwyca wdzięcznych odbiorców wydawanymi przez siebie płytami. Nie inaczej jest z pozycją, którą mam ogromną przyjemność zarekomendować Państwu, albowiem jej program i edycja z pewnością wzbudzą entuzjazm słuchaczy, zwłaszcza tych interesujących się muzyką dawną. Jest nią luksusowa kolekcja nagrań zatytułowana *Sacred Music*.

Zawiera ona łącznie 30 krążków, z których ostatnia to CD-ROM gromadzący w formacie pdf teksty wszystkich kompozycji zapisanych na pozostałych 29 płytach. A te stanowią prawdziwy rarytas dla melomanów. Są nie tylko zachwycającym kompendium historii muzyki, zabierającym słuchacza w dźwiękową podróż od V do XX w., ale również przełożeniem fonograficznej działalności francuskiej wytwórni i wybitnych dokonań związanych z nią artystów. Wśród nich znaleźli się w omawianej kompilacji przede wszystkim czołowi interpretatorzy twórczości dawnej – np. René Jacobs z Concerto Vocale i Akademie für alte Musik, Philippe Herreweghe

i jego zespoły, Paul Hillier, Huelgas i Hilliard Ensemble, Les Arts Florissants z Williamem Christie, Deller Consort, Ensemble Organum Marcela Pérèsa, Ensemble 415 z Chiara Banchini, Andreas Scholl czy Cantus Köln – by wymienić tylko niektórych z nich. Całość, osadzona w eleganckim, wygodnym pudełku, w postaci kolorowych, sztywnych kopert z krążkami, podzielona jest na następujące grupy tematyczne: *Spiew pierwszych chrześcijan, Chorał gregoriański, Narodziny polifonii, Motet polifoniczny, Msza polifoniczna, Motet barokowy,*



*Lamentacje, Nieszpory barokowe, Wielkie oratoria, Muzyka Kościoła zreformowanego, Stabat Mater, Requiem, XIX i XX w., wreszcie Muzyka ortodoksyjnego Kościoła prawosławnego.*

Nie sposób w tym miejscu wymienić wszystkich artystów, których kreacje znalazły się w tej wyjątkowej kompilacji, ani tym bardziej szczegółowo omówić każdego z krążków. Odsyłam więc Państwa bezpośrednio do nich, dając gwarancję, że nikt nie

będzie rozczarowany. Nabywcy znajdą tu bardzo dobrze opisaną zawartość poszczególnych dysków w imponująco przygotowanej, liczącej 200 stron trójjęzycznej książeczce, podnoszącej już i tak niezwykle wysoką wartość całości o bardzo ważny element informacyjno-edukacyjny (z czego mogą skorzystać melomani posługujący się językiem francuskim, angielskim bądź niemieckim). Sama zaś muzyka nie mogła znaleźć lepszego ambasadora niż Harmonia Mundi i jej artyści. Płyt słucha się z nieustanną fascynacją i zainteresowaniem, by ciągle do nich wracać. Przeważają tu zdecydowanie interpretacje bardzo dobre i wybitne, często takie, które wzbudziły rozgłos w dziedzinie wykonawstwa historycznego. Z tego powodu omawiana kolekcja jest atrakcyjną pozycją dla miłośników muzyki dawnej.

Zachęcam zatem do zapoznania się z tą kompilacją nagrań. Swoim rozmachem, zawartością, jakością techniczną, wybitnym poziomem artystycznym oraz fenomenalną edycją zachwyci nie tylko najbardziej wymagającego melomana, ale i każdego słuchacza, nawet niezwiązanego ze światem dźwiękowej klasyki lub dopiero ją poznającego. Omawiany album ma niewątpliwie walor wyjątkowości oraz ekskluzywności i gwarantuje mnóstwo doznań podczas słuchania kilkudziesięciu godzin pięknej, nastrojowej muzyki w bardzo dobrym wykonaniu.

Paweł Chmielowski

1052 Jana Sebastiana Bacha, w którym Czeską Filharmonię poprowadził Vaclav Talich. Oczywiście, z dzisiejszego punktu widzenia ich interpretacja jest bardzo kontrowersyjna: duża obsada smyczków, masywny dźwięk, inna artykulacja i frazowanie, ale moim zdaniem jest to niewątpliwie wykonanie wybitne i ponadczasowe. Odnajduję w nim to, czego nie mogę znaleźć w tzw. „historycznie poinformowanych” wizjach barokowej muzyki: bardzo dobrze dobrane, wolniejsze tempa, poruszające uchwycenie poważnej, może nawet wręcz tragicznej aury emocjonalnej kompozycji, dogłębne zrozumienie przez obu wielkich artystów jej prawdziwego znaczenia.

Mimo niedoskonałości technicznych związanych z faktem rejestracji wszystkich koncertów 56 lat temu, płyta Supraphonu jest bez wątpienia bezcennym dokumentem, utrwalającym początki światowej fonograficznej kariery

Światosława Richtera. Wielbiciele pianistyki nie powinni tego albumu przeoczyć.

Paweł Chmielowski

**ARTUR RUCIŃSKI  
Pieśni i arie Karłowicza, Wagnera, Czajkowskiego, Verdiego  
Polska Orkiestra Radiowa • Łukasz Borowicz, dyrygent**

Polskie Radio PRCD 1299 • w. 2009, n. 2009 • 40'38" ☆☆☆☆☆

Pieśni Mieczysława Karłowicza (choć jest ich zaledwie dwadzieścia kilka) należą do wysoko cenionych i chętnie słuchanych. Wrzaz z pieśniami Chopina i Moniuszki stanowią główne pozycje polskiego repertuaru wokalnego. Na swój debiutancki album płytowy Artur Ruciński, wybitny już baryton młodego pokolenia, wybrał ich 9, w tym 6 do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

Karłowicz, choć komponował do tekstów m.in. Słowackiego, Kraśińskiego, Konopnickiej, Asnyka, najchętniej sięgał właśnie do poezji Przerwy-Tetmajera. Łzawy nastrój żalu, zawodu, zwątpienia, smutku widoczny był szczególnie u tego poety. Artur Ruciński, swym pięknym, lirycznym głosem, znakomicie oddaje ów nastrój melancholii, interpretuje bardzo poetycznie stosując szerokie frazowanie, doskonale muzycznie prowadzi wolny rytm narracji poetycznej.

Drugą część płyty wypełniają arie z oper Czajkowskiego (*Eugeniusz Oniegin* i *Dama pikowa*), Wagnera (*Tannhäuser*), Gounoda (*Faust*) i Verdiego (*Don Carlos*). W nich można podziwiać w całej pełni sztukę wokalną śpiewaka. Już sam dobór tych arii wskazuje na rozważność artysty w zakresie przyswojenia repertuaru. Nie przyjmuje on każdej propozycji, wybiera tylko te, które uwzględniają jego aktualne możliwości wokalne. Młody artysta



zwrócił na siebie uwagę zdobywając II nagrodę (I nie przyznano) na Konkursie im. A. Didura w 2000 r. Dwa lata później zadebiutował na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie w partii Eugeniusza Oniegina. Debiut ten uznano za jeden z najlepszych w sezonie. Dalsze partie (m.in. Janusz w *Halce*, Jelecki w *Damie pikowej*, Papageno w *Czarodziejskim flecie*, Figaro w *Cyruliku sewilskim*) potwierdziły zarówno wokalne jak i aktorskie predyspozycje artysty. „Na scenach śpiewam te partie, które warunkują mój stały rozwój i sprawiają mi radość” – powiedział w jednym z wywiadów.

Wracając do nagranych na płycie arii można przekonać się o trafności tego stwierdzenia. Oniegin Rucińskiego jest bardzo liryczny, delikatny, pozbawiony cynizmu. Odtracony Jelecki (*Dama pikowa*), to bardzo szlachetny i subtelny arystokrata. Melodyjny romans Wolframa (pieśń do niedostępnej gwiazdy) artysta śpiewa w sposób wyjątkowo przejmujący, pozbawiony wszelkiego banału. Wzruszająco brzmią strofy pie-

śni – pożegnania z siostrą (aria Walentyna z *Fausta* – dopisana przez Gounoda w 1864 r. dla angielskiego barytona Charlesa Chantleya). Przejmująca jest także jego interpretacja przedśmiernej arii markiza Posy (jedynej bodaj wyimaginowanej postaci w operze *Don Carlos*).

Istotnym mankamentem omawianej płyty jest jej zenująco krótki czas trwania: czterdzieści minut!

Jacek Chodorowski

**R. SCHUMANN – R. VOLKMANN**

**Koncerty wiolonczelowe**

Peter Bruns, wiolonczela • Mendelssohn Kammerorchester Leipzig • Jürgen Bruns, dyrygent  
Hänssler Classic CD 98.594 • w. 2010, n. 2009 • 70'15"  
★★★★

Utwory wiolonczelowe dwu wybitnych przedstawicieli niemieckiego romantyzmu, z których pierwszy doskonale znany, należy do czołowych twórców swojej epoki, zaś drugi zapomniany do dzisiaj, za życia cieszył się zasłużoną

renomą; kompozycje z udziałem orkiestry oraz fortepianu - takie są założenia repertuarowe nowej płyty wytwórni Hänssler Classic z muzyką Roberta Schumanna i Roberta Volkmana.

Inicjatywa z pewnością ciekawa i wartościowa, ale moim zdaniem nie należy do rzędu produkcji porównawczych i zachwycających odbiorcę. Doceniam jednak stworzenie odpowiedniego, romantycznego nastroju czy duże zaangażowanie wiolonczelisty Petera Brunsa, głównego bohatera albumu, którego występ szczególnie przypadł mi do gustu w duetach z pianistką Annegret Kuttner w 3 utworach Volkmana i *Pieśni wieczornej* Schumanna w transkrypcji Pablo Casals. Piękno emocji i właściwy wyrazowy rys udało się też pokazać w *Andante z wariacjami na 3 wiolonczele* pierwszego z nich czy autorskiego opracowania wykonawcy na instrument solo i smyczki wspomnianej już wyżej kompozycji autora *Scen dziecięcych*. Pewnie wątpliwości mam co interpretacji w dziełach na wiolonczelę i orkiestrę.

Mendelssohn Kammerorchester z Lipska jest naprawdę, jak sama nazwa wskazuje, formacją kameralną, niewielką liczebnie, co przeszkadza mi zwłaszcza w fragmentach tutti, gdzie brakuje mi większego składu smyczków; nie słyszę też wyraźnego rozróżnienia poszczególnych grup instrumentalnych mimo dobrej jakości dźwięku. *Koncert a-moll* Schumanna, pozostający jedną z czołowych pozycji repertuaru, nigdy mnie nie zachwycał, również i w tym wykonaniu, lepsze wrażenie wywarła na mnie natomiast jednoznaczniejsza, utrzymana w tej samej tonacji kompozycja Volkmana. W obu jednak można dostrzec piękno melodyki, bogactwo myśli, zgrabną i przejrzystą formę oraz zaangażowanie muzyków i ich wysokie artystyczne kompetencje.

Album ten, choć z pewnymi zastrzeżeniami, uznaję za produkcję wartościową i interesującą, pokazującą piękno brzmienia wiolonczeli w romantycznej twórczości dwu wybitnych kompozytorów.

Paweł Chmielowski

**Krzyżówka nr 4/wrzesień 2010**

autor: Antoni Rojewski

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

**Poziomo:** 1) Andrzej – polski pianista, trębacz i kompozytor jazzowy; 2) Henryk (1880-1950), polski wiolonczelista i kompozytor, dyrygent chóru Opery Warsz.; 3) harfista hiszpański z XX w., światowej sławy wirtuoz; 4) Paul – wybitny murzyński śpiewak (bas), aktor filmowy (1898-1976); 5) Polski taniec ludowy; 6) Jenny – szwedzka śpiewaczka z XIX w., występy w Europie i USA; 7-D) Opera Piotra Ryty; 7-L) Kazimierz Wilkomirski w stosunku do Wandy Wilkomirskiej; 9-A) Imię córki Łariny z opery *Eugeniusz Oniegin*; 9-H) Kulturalny obiekt; 10) Koniec, zakończenie w muzyce; 11) „... litewska” M. Karłowicza; 12) Skomponował *Popołudnie fauna*; 13) Kompozytor francuski (1729-1817), twórca oper komicznych; 14) Jan – słowacki kompozytor *Symfonii wiosennej*; 14) oratorium B. Wallek-Walewskiego.

**Pionowo:** A) Ukraiński taniec ludowy; B) Muzykalność, talent muzyczny; C) „... Roy” w uwerturze Berlioza; D-3) Rozłożenie dźwięku na tony składowe; D-11) Liryczna pieśń ukraińska; F) Wieloosobowy instrumentalny zespół muzyczny; G) Wiotka gałązka; H) Wielodźwięk zbudowany z dźwięków położonych blisko siebie w skali muzycznej; I) Archaik; J) Jedna

z wielu osób w operze *Król Roger* K. Szymanowskiego; L-1) Imię kompozytora Sarta lub polski kompozytor i pianista (1891-1985); L-7) Włoska śpiewaczka (sopran), żona J.A. Hassego – kompozytora niemieckiego; Ł) Bezmyślny obserwator; M) Witold kompozytor i dyrygent, występy z największymi orkiestrami w wielu krajach świata; N) Przepląta przez Weronę, gdzie rozgrywa się akcja opery *Romeo i Julia* Ch. Gounoda.

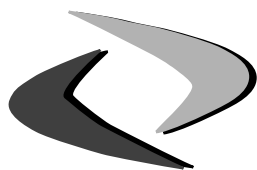
Litery z pól o współrzędnych: 13-D, 1-B, 1-J, 1-D, 14-C, 11-N, 10-E, 8-B, 4-I, 13-F, 10-H, 11-J, 15-L, 7-H, 4-N, 15-H, 8-M, 5-G utworzą rozwiązanie.

Trzy pierwsze osoby, które nadesłały na adres redakcji (pocztowy lub e-mailowy) poprawne rozwiązanie wraz z adresem zwrotnym otrzymają w prezencie płytę CD.

Rozwiązanie krzyżówki nr 3 z lipca-sierpnia 2010 r.

**Epitafium katyńskie**

płyty otrzymują:  
Ryszard Puchalski ze Starego Sącza  
Krystyna Wojtowicz z Krakowa,  
Barbara Psujek z Gorzkowa.



# FineCMS.pl

## PROFESJONALNY SYSTEM ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ

STRONY JUŻ ZA  
**1000 PLN**  
NETTO

**WYSOKIEJ JAKOŚCI  
STRONY I SKLEPY  
INTERNETOWE**

INFOLINIA: 0 801 003 187 TEL.: (032) 760 70 67 E-MAIL: INFO@FINECMS.PL

### Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Challenge Classics	5	Jubal	5	Praga Digitalis	2
Accent	5	Chandos	5	K617	2	Querstand	5
Acte Préalable	1	Channel Classics	2	Label Bleu	2	Ramee	5
Aeolus	5	Christophorus	5	Ligia	2	Raumklang	5
Aeon	2	Classica D'Oro	5	Long Distance	2	Relief	5
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Mandala	2	Ricercar	2
Alpha	2	Coviello Classics	5	Marc Aurel	5	Rondeau	5
Ambroisie	2	CPO	2	Marco Polo	2	Satirino	2
Ambronay	2	Cypres	2	MDG	2	Sketch	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mirare	2	Solal	5
Appian Recordings	5	Decca	4	Musique en Wallonie	5	Soli Deo Gloria	2
Arcana	2	DG	4	Naxos Audiobooks	2	Sterling	5
Archiv Produktion	4	ECM	4	Naxos	2	Symphonia	2
Armide	2	Eloquentia	2	New Classical Adventure	5	Tacet	6
Arthaus	2	Etcetera	5	O+ Music	2	Tahra	2
Ars Musici	5	Euroarts	2	Ocora	2	Talent Classic	1
Ars Produktion	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	TDK	2
Arts Music	5	Gimell	5	Olive Music	5	Tempéraments	2
Atma Classique	5	Globe	5	Opera D'Oro	5	Verve	4
Avie Records	5	Glossa	2	Opus Arte / BBC	2	Vox Lucida	2
Bayer Records	5	Glyndenourne	5	Orfeo	5	Wigimore Hall	5
Bel Air	2	Haenssler Classic	5	Pan Classics	5		
Berliner Philh.	2	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5		
Bis	5	Hat Art	2	Pentatone	5		
Calliope	2	Hyperion	5	Philips	4		
Carus	5	Iris	2	Pneuma	5		

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

② CMD Classical Music Distribution  
ul. Świątowida 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



ZAPRENUMERUJ

# jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy  
magazyn jazzowy w Polsce



## 40 lat i jeden dzień!

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,  
recenzje płyt, relacje z festiwali.  
8 numerów w roku, w każdym specjalna  
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



### ZAPRENUMERUJ:

prenumerata roczna (8 numerów) – 128 zł  
prenumerata półroczna (4 numery) – 64 zł

JAZZ FORUM, skr. poczt. 102, 00-963 Warszawa 81  
tel. (0-22) 621-94-51, e-mail: jazzfor@jazzforum.com.pl  
www.jazzforum.onet.pl

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



Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów

szczególności: [www.eis.com.pl](http://www.eis.com.pl)

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

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

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

### Rozstrzygnięcie konkursu z czerwca 2010 r.

UNIVERSAL – ANNE-SOPHIE MUTTER – Jan Ciepliński, Szczecin; Anna Dąbrowska, Warszawa; Krzysztof Fitkau, Gdańsk; Czesław Kowalski, Warszawa; Aneta Krzywonos, Białystok; Zenon Małkowski, Warszawa; Katarzyna Pabisiak, Łódź; Jędrzej Rychert, Wałbrzych; Bartosz Węglarczyk, Warszawa; Teresa Zielińska, Zamość.

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Rolando Villazón

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadesłane na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

Jaką rolę zadebiutował Rolando Villazón w MET?

Rolando Villazón  
fot. Ana Frers/DG

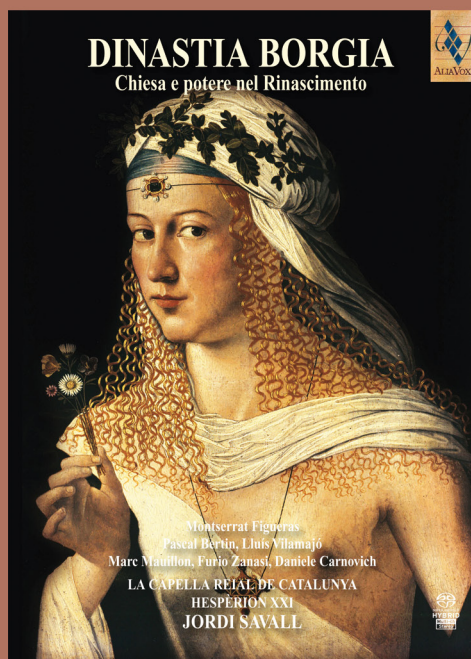


Villazón  
Universal Music Polska

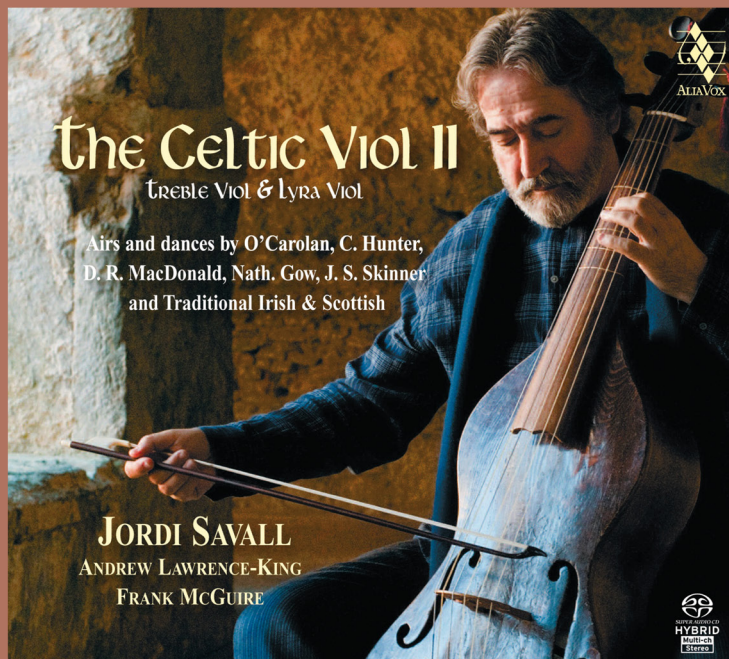
Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami  
na adres redakcji do końca następnego miesiąca.



# Nowości w dystrybucji CMD



Alia Vox AVSA 9875



Alia Vox AVSA 9878

DYNASTIA BORGIOŃ  
KOŚCIÓŁ I WŁADZA W CZASACH  
RENEANSU

## JORDI SAVALL

DRUGI WOLUMEN TRADYCYJNEJ  
MUZYKI IRLANDZKIEJ



## RENÉ JACOBS

CZARODZIEJSKI FLET – KONTYNUACJA CYKLU MOZARTOWSKIEGO



Harmonia Mundi HMC 902068.70



Harmonia Mundi HMC 902072



Harmonia Mundi HMC 902073



Harmonia Mundi HMU 807481.83



Harmonia Mundi HMU 807517

**CMD**  
Classical  
Music Distribution

ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE  
tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26  
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl

sklep internetowy  
**www.cmd.pl**





Lider polskiej fonografii • Mecenase polskich artystów  
**Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki**

NAJNOWSZA PŁYTA ZNAKOMITEGO DUETU



JOLANTA STOPKA, SKRZYPCE  
MAGDALENA BLUM, FORTEPIAN

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

dla tych, którzy kochają muzykę

Albumy do kupienia w salonach EMPIK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)  
Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA.