

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 8 (133)  
sierpień 2011  
ROK XII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Ewelina Nowicka

Różycki, Weinberg:  
kocham polską muzykę

Czesław Grabowski  
dyrygent z pasją odkrywcy

René Pape  
moje drogi do Wagnera

Robert Bukowski  
muzyczny wojownik



ANNE-SOPHIE MUTTER  
profesjonalność z pasją

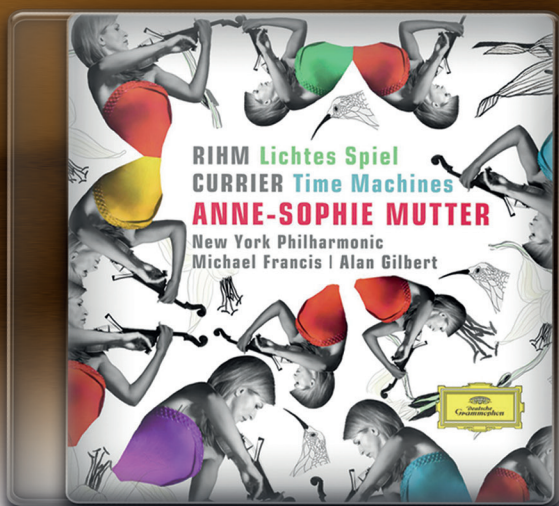




# Anne-Sophie Mutter

## Nowy Album!

### Rihm · Currier · Penderecki



Wydawnictwa jubileuszowe:

ASM35 Highlights

ASM35 Box 40 CD

**B**antustan Polska ma się dobrze. Nasze podatki idą na utrzymywanie Narodowej Orkiestry Polskiego Radia i Telewizji organizującej u siebie koncert wraz z niemieckim Big Bandem z hamburskiej Norddeutsche Rudfunk aby wspólnie wykonać utwór niemieckiego kompozytora Wolfa Kerscheka oraz fragmenty gershwinowskiej *Porgy and Bess* w aranżacji Stefana Sendeckiego. Jedyne akcenty polskie mogące cieszyć to zaangażowanie podczas koncertu wspomnianego aranżera w roli pianisty i Tomasza Stańki w roli trębacza.

**M**y, Polacy, wciąż lekceważymy swoją kulturę. Wystarczy przyjrzeć się repertuariom festiwali odbywających się co roku w Polsce. Tych, w których gości muzyka polska jest jak na lekarstwo, a władza walcząca z deficytem budżetowym obcina dotacje właśnie tym imprezom, które coś dla polskiej muzyki robią. Oto XV Festiwal Muzyki Kameralnej „Wieczory Narodów” (24 czerwca – 10 lipca we Wrocławiu). Odbył się dzięki naszym podatkom ofiarowanym przez Ministerstwo Kultury i Miasto Wrocław, a także podatkom

szwedzkim dzięki ambasadzie tego pięknego kraju. Festiwal składał się z ośmiu wieczorów: niemieckiego, włoskiego, szwedzkiego, austriackiego, hiszpańskiego, francuskiego, estońskiego i polskiego. Tylko w wieczorze szwedzkim i hiszpańskim nie wystąpili artyści z Polski. Natomiast w pozostałych koncertach wystąpili poza Polakami: Mołdawianka w koncercie niemieckim, Francuz w koncercie francuskim i Austriak w koncercie austriackim. Podczas każdego wieczoru grano tylko muzykę z kraju, któremu poświęcony był koncert. Wieczory hiszpański i polski były odmienne: nie grano muzyki poważnej. W dniu hiszpańskim zaprezentowano flamenco, a w polskim wystąpił zespół rozrywkowy „Raz, Dwa, Trzy”, który ani z muzyką poważną, ani z folklorem nie ma nic wspólnego. Jak to zwykle w Polsce, organizatorom zabrakło koncepcji, jaką polską muzykę poważną zaprezentować na tle twórczości innych nacji. Pomysłodawca festiwalu ma prawo do najbardziej ekstrawaganckich pomysłów tylko dlatego realizuje je za pieniądze podatników?

**J**ak należy dbać o własną kulturę pokazali niedawno w Krakowie Czesi. Zaproszeni do udziału w Festiwalu Mahlerowskim w Krakowie czescy filharmonicy pod dyktando Jiříego Bělohlávka zanim zagrali *V Symfonię cis-moll* patrona Festiwalu zaprezentowali rodzimy utwór – *Sinfonietę* Karela Ančerla, wieloletniego szefa zespołu, znanego głównie z tego, iż był dyrygentem, a nie kompozytorem. Ciekawe, kto zapłacił za ten występ, a jeśli była to strona polska, to czy wynegocjowała upust za promocję kompozytora nijak nie związanego z Mahlerem?

Wszystko to jest tak oczywiste, że aż wprawia w zażenowanie ciągle zwracanie na to uwagi. Niestety, zażenowania nie czują polscy organizatorzy życia muzycznego: bez względu czy to nasi jadą za granicę, czy też zagranica przyjeżdża do nas, czy to my płacimy, czy nam płacą, rezultat jest zawsze ten sam – zero promocji muzyki polskiej! A jak już jest to wciąż ci sami trzej czy czterej kompozytorzy w wykonaniu wciąż tej samej garstki artystów. 🎻



**ŻYCIE**

- 5 Reflektorem po scenach: Zielona Góra • Bytom • Łańcut • Katowice • Wrocław
- 10 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Łucja z Lammermoor* • *Romeo i Julia* • *Dama pikowa* • *Ariadne auf Naxos* • *Rigoletto* • *Trubadur*

**CZŁOWIEK**

- 18 Różycki i Weinberg: kocham polską muzykę  
ze skrzypaczką Ewelina Nowicka rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 20 Anne-Sophie Mutter: profesjonalność z pasją – Łukasz Kaczmarek
- 22 Myślę muzyką – z Anne-Sophie Mutter rozmawia Oswald Beaujean
- 24 Nie gardźcie mistrzami, czyli drogi do Wagnera  
Jürgen Kesting rozmawia z René Pape
- 26 Muzyki polskiej nigdy nie jest za wiele  
z dyrygentem Czesławem Grabowskim rozmawia Piotr Just
- 28 Montserrat Caballé – ostatnia primadonna (5) – Damian Sowa
- 29 Pasja prawdziwego wojownika  
z Robertem Bukowskim o jego twórczości kompozytorskiej rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 31 Rezonanse Hélène Grimaud – Stefan Banasiak
- 32 Andrea Marcon i uwertury Mozarta – Stefan Banasiak
- 33 Mojca Erdman: „nowa muza” dla Mozarta – Stefan Banasiak

**DZIEŁO**

- 34 Historia muzyki elektronicznej  
Prapoczątki 1915-1945 (13) – Dariusz Mazurowski

**PLYTOTEKA**

- 36 Palcem po płycie – René Pape – *znakomity wagnerzysta* – Basia Jakubowska
- 37 Recenzje
- 52 Krzyżówka nr 15 – Antoni Rojewski

**KONKURSY**

- 54 Universal Music Polska – Anne-Sophie Mutter  
Polskie Radio – Wanda Wilkomirska

**Roczna prenumerata Muzyka21 – 14 numerów w cenie 12**

Kraj doręczenia: Polska – 108,00 zł, Europa – 194,00 zł, Ameryka Północna – 270,00 zł, reszta świata – 384,00 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.
- 2) Należy podać od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- 3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 15 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz [www.muzyka21.com](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; cena CD wraz z kosztami przesyłki: 40 zł.  
Zamówienia zagraniczne: 10 Euro za CD + 10 Euro za wysyłkę (tylko przedpłata na konto).

**Muzyka21**

Pismo założone przez Janę 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), Małgorzata Kaczmarek, Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski, Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

*współpracownicy*

Maciej Chiżyński, Paweł Chmielowski, Lesław Czapiński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Kazik Jedrzejczak, Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

*oprac. graficzne*

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce  
Anne-Sophie Mutter  
fot. © Anja Frers/DG

*skład i łamanie*

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting  
FineCMS.PL

nakład  
10 000 egz.

wydawca  
Jan A. Jarnicka  
&

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



# Reflektorem po scenach i estradach

oper • filharmonie • festiwale

**ZIELONA GÓRA** **55** lat Filharmonii Zielonogórskiej. Piątkowy wieczór koncertowy 27 maja br. zabrzmiał w Filharmonii Zielonogórskiej szczególnie uroczysto. 55 lat temu – 29 maja 1956 r. w Zielonej Górze po raz pierwszy zagrała Orkiestra Symfoniczna pod dykcją Mieczysława Tomaszewicza. Koncertujący zespół muzyków otrzymał w 1961 r. własną siedzibę, a w 1974 r. status filharmonii. Otwarcie na dzieła polskich kompozytorów XX w., a obecnie również XXI nieprzypadkowo doprowadziło do nadania w 1982 r. Filharmonii Zielonogórskiej imienia Tadeusza Bairda. Dziś rozbrzmiewa jego muzyka w Zielonej Górze, pojawiając się często w repertuarze orkiestry.

Koncert z okazji jubileuszu 55-lecia działalności Filharmonii Zielonogórskiej patronatem objął Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski. Tak uroczysty wieczór nie mógł odbyć się bez części oficjalnej, podczas której padło wiele słów uznania dla Orkiestry i dyrektora Czesława Grabowskiego – obchodzącego w bieżącym roku 25 lat pracy na stanowisku dyrektora Filharmonii.

Pierwsze dźwięki tego wieczoru – to ukłon w stronę patrona Filharmonii, zabrzmiała *Uwertura w dawnym stylu* Tadeusza Bairda – jedno z wczesnych dzieł kompozytora z 1950 r. – pomimo tytułu swoim brzmieniem nawiązywała do typu romantycznej uwertury operowej, zapowiadając przyszłe romantyzujące tendencje młodego kompozytora.

Dziełem koncertowym jubileuszowego wieczoru był *Koncert podwójny a-moll* op. 102 Johannesa Brahmsa. Wykonawcami partii solowych byli Konstanty A. Kulka i Tomasz Strahl. Po przerwie zabrzmiała *IX Symfonia e-moll* op. 95 „Z Nowego Świata” Antoniego Dworzaka. Zarówno *Koncert* Brahmsa, jak i *Symfonia* Dworzaka prezentowane były w Zielonej Górze nie pierwszy raz. Uroczysty charakter wirtuozowskiego dzieła niemieckiego romantyka kontrastował z kolorystyką monumentalnej „kartki z podróży” do Nowego Świata. Aplauz dla znakomitych solistów w pierwszej części, po przerwie skierowany był do orkiestry, która w *Symfonii* pokazała pełnię brzmienia poszczególnych sekcji oraz wymagających partii solowych.

*Sławomir Kozłowski*



G. Verdi – *Don Carlos*  
A. Teliga (Filip II) i A. Szerszeń (Posa)  
fot. A. Czopek

**BYTOM** **D**on Carlos w Operze Śląskiej w Bytomiu. Główny wątek tej historycznej opery Giuseppe Verdiego stanowi miłość Don Carlosa, infanta hiszpańskiego do Elżbiety de Valois, z którą był zaręczony. Niestety, układ polityczny sprawił, że Elżbietę poślubił jego ojciec Filip II, król Hiszpanii ślepo podporządkowany Świętej Inkwizycji. Jednak wzajemne uczucie jakie łączyło Elżbietę i Carlosa nie wygasło. Spozstrzega to zakochana w infancie księżniczka Eboli, której ślepa zazdrość i intrygi doprowadzają do tragedii. Wszystko to zostało wpisane w ponurą historię szalejącej w tym czasie w Hiszpanii inkwizycji i narodowowyzwoleńczą walkę Flandrii pragnącej uwolnić się spod krwawego jarzma Hiszpanii. Walkę tę popierają Carlos i jego przyjaciel markiz Posa stając się przez to zagrożeniem dla utraconego układu władzy. Jasno zarysowana

przez kompozytora i librecistę koncepcja psychologicznych sylwetek bohaterów, nie dopowiedzianych do końca i dwuznacznych relacji między nimi sprawia, że to co dzieje się na scenie jest logiczne i czytelne.

Tą też drogą poszedł Waldemar Zawodziński, reżyser i scenograf jednocześnie, któremu udało się trudna sztuka wykreowania na niewielkiej bytomskiej scenie przedstawienia, które sprawia wrażenie wręcz monumentalnego. Stworzona przez niego inscenizacja urzeka nie tylko dramaturgiczną zawartością i konsekwencją tworzenia efektownego obrazu, ale również wyrazistym prowadzeniem bohaterów dramatu. Oszczędna, utrzymana w tonacji głębokiej czerni ascetyczna scenografia stała się doskonałym tłem dla bajecznie kolorowych stylizowanych na hiszpańskie kostiumów, zwłaszcza pań oraz oświetlenia, które znakomicie podkreślało klimat każdej ze scen. Niemal zupełny brak rekwizytów spr-

wił, że pusta scena stała się główną areną i przestrzenią dla emocji bohaterów dramatu. Z ogromnym uznaniem obserwowałem jak precyzyjnie i wyraziście budowany był przez reżysera charakter każdej postaci. Przez co na scenie niepodzielnie panują ludzkie emocje konsekwentnie i wyraziście ustawione w formie relacji między bohaterami dramatu. Akcją prowadzona jest logicznie i czytelnie, bez niepotrzebnych udziwnień, ale też w pełnej zgodzie z muzyką, z której wywiedziona była każda sytuacja i gest. Mocną stroną bytomskiej premiery była też konstrukcja oraz dynamika ansambli i scen zbiorowych, w kształtowaniu których miała swój udział Janina Niesobka. Losy bohaterów spletają się ze sobą w pełną dramatyzmu opowieść o najważniejszych ludzkich uczuciach: miłości, przyjaźni, wierności, podstępnej zdradzie oraz samotności.

Premiera okazała się bezspornym sukcesem jej twórców i wykonawców. Dawno już nie słyszałem w Operze Śląskiej tak gorącego przyjęcia jakie zgotowano tego wieczoru artystom. W pieczęlowicie dobranej obsadzie właściwie prawie nie było słabych punktów. Aleksander Teliga subtelną linią dyskretnego aktorstwa kreślił obraz króla Filipa II. Był jednocześnie władcy i okrutny, ale w zaciszu swojej komnaty okazał się zagubionym samotnym człowiekiem zdanym na łaskę Inkwizytora. Kreacja podparta wieloma odcieniami wokalne ekspresji, pozwoliła mu stworzyć przejmujący obraz swojego bohatera. Piękna, zaśpiewana z dużą kulturą kreacja, ujmująca dodatkowo stylowym prowadzeniem frazy! W niczym mu nie ustępowała Ewa Vesin, jako Eboli. Wytrawne aktorstwo, świetne prowadzenie głosu i temperament sceniczny pozwolił jej stworzyć kreację, o której długo będzie się pamiętało. Trzecią bohaterką premierowego wieczoru okazała się Anna Wiśniewska-Schoppa, w partii nieszczęśliwej królowej Elżbiety. Ta młoda i jeszcze szerzej nie znana śpiewaczka zaprezentowała nie tylko głos o pięknej nasyczonej barwie prowadzony z dużą swobodą i kulturą, ale również dobre wycucie dramatu swojej bohaterki, której obraz wiarygodnie kreśliła. Równie wiele dobrego można powiedzieć o Adamie Szerszeniu w partii Posy. Miękki, pełen ciepła, ale kiedy trzeba nabierający dramatycznych tonów, głos pozwolił mu zbudować przekonującą kreację, czego najpiękniej dowiódł w scenie śmierci. Z dużą satysfakcją słuchałem potężnego basowego głosu Grzegorza Szostaka, który wykreaował wokalnie i aktorsko postać budzącego przerażenie Inkwizytora. Jego duetu z królem Filipem, będącego prawdziwym pojedynkiem dwóch basów, słuchało się z prawdziwą satysfakcją. Maciej Komandera dzielnie walczył z partią tytułowego bohatera i aktorsko to mu się udawało. Niestety, nie da się tego powiedzieć o stronie wokalne! Jego głos nie wytrzymał napięcia dramatycznego, a zbyt wysoka tessitura partii zmuszała go do forsowania głosu, co fatalnie odbijało się na jego barwie i brzmieniu. No cóż, był to jednak – wokalnie – *Don Carlos* bez *Don Carlosa*.

Tadeusz Serafin przy dyrygenckim pulpicie raz jeszcze dowiódł, że muzyka Verdiego to jego żywioł. Dobrze przygotowane orkiestra i chór prowadzone przez niego z dużą precyzją i wyobraźnią zapewniły premierze wysoki poziom muzyczny. Jest w jego interpretacji głębia emocji i śpiewność verdiowskiej frazy. Mamy też właściwą dynamikę i przejrzystość brzmienia, a zarazem wyrazistość dramatyczną i żywe tempo muzycznej narracji.

Nareszcie po wielu, wielu latach mamy na polskich scenach na tyle interesującą i efektowną inscenizację *Don Carlosa*, że powinna długo cieszyć się zainteresowaniem publiczności.

Adam Czopek

ŁAŃCUT

**Złote gody łańcuckiego festiwalu muzycznego.** Obok Warszawskiej Jesieni i Bydgoskiego Festiwalu Muzycznego, zainicjowane w 1961 r. Dni Muzyki Kameralnej w Łańcucie należą do trzech najstarszych tego rodzaju imprez w Polsce (50 Jubileuszowy Festiwal Muzyczny w Łańcucie: Łańcut-Rzeszów 20–29 maja 2011 r.). Ponadto zdawały się one stanowić nawiązanie i bezpośrednie urzędowanie opinii Novalisa, że „nie należałoby nigdy słuchać muzyki poza odpowiednio udekorowanymi salami”. Ich pomysłodawca – Janusz Ambros – zmarł na kilka dni przed rozpoczęciem pięćdziesiątego, jubileuszowego festiwalu, który w trakcie swego istnienia zmieniał swoją formułę – Bogusław Kaczyński, jego dyrektor z lat osiemdziesiątych, który nadał mu szczególnego rozmachu organizacyjnego, gościł zresztą tym razem. Od 1992 r. zarządzanie z powrotem przejęła Filharmonia Rzeszowska. Po każdym z nich pozostało jakieś charakterystyczne piętno, np. po Bogusławie Kaczyńskim i jego upodobaniach – otwierająca festiwal gala operowa, urządzana pod gołym niebem, na tle pałacowej fasady odpowiednio podświetlonej, choć poza purpurą nie rozwinięto szerszej palety kolorystycznej. Można się w tym dopatrzeć nawiązania do modnych w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku widowisk „światło i dźwięk” (son et lumière), choć wypełnionych w tym przypadku konkretną treścią.

Największe wrażenie wywarł na mnie Philippe Do, młody tenor francuski pochodzenia wietnamskiego, na co wskazywał chociażby surdut o maoistowskim kroju, choć sam krój jest zapewne starszy, a swego czasu starał się spopularyzować go w Europie ówczesny minister kultury Francji Jack Lang. Dysponuje on głosem typu lirico spinto o znacznej swobodzie operowania wysokimi dźwiękami. Dał się poznać z najlepszej strony m.in. w balladzie Księcia i duetach z Gildą z *Rigoletta* oraz Posą z *Don Carlosa* Verdiego. Ukraińska śpiewaczka Wiktoria Łukianec, goszcząca na scenie nowojorskiej MET, posiada sopran o znacznym wolumenie z rozwiniętą techniką koloraturową, dzięki czemu rulady brzmią perłście, a nie są tylko, jak to zazwyczaj dziś bywa, jedynie markowane glissandami. W jej interpretacji bravurowo zabrzmiały walcze: Julii z opery Charlesa Gounoda z rozbudowaną kadencją, a także *Odgłosy wiosny* Johanna II Straussa. Specjalnie na potrzeby tego koncertu przygotowała duet Halki z Januszem, w którym partnerował jej Zenon Kowalski. Wszystko wskazuje na to, że mogłaby być godną następczynią swej rodaczki – Salomei Kruszelnickiej – jednej z najwybitniejszych odtwórczyń tej partii. Przy okazji warto wspomnieć o ukraińskim wystawieniu opery Moniuszki w latach dziesiątych ubiegłego wieku w Kijowie, gdzie jej akcję przeniesiono w realia huculskie.

W wykonaniu kantaty Alessandra Stradelli *Sifa gwiazd* zabrakło mi większego polotu i odpowiedniej retoryki, których nie było w stanie zapewnić samo sięgnięcie po instrumentarium z epoki. Spośród solistów najbardziej zwrócił uwagę syryjski śpiewak Razek François Bitar, choć jego głos bardziej niż kontratenorowi odpowiada występującemu w klasyfikacji francuskiej „haute contre” i w tamtym repertuarze znalazłby chyba najodpowiedniejsze dla siebie miejsce.

Ale zgodnie z rodowodem festiwalu w znacznej mierze wypełnia go muzyka kameralna. Jej honory reprezentowali tworzący trio: Konstanty Andrzej Kulka, Tomasz Strahl i Krzysztof Jabłoński. Dwa tria elegijne Siergieja Rachmaninowa odznaczają się budową łukową. W pierwszym, młodzieńczym g-moll, muzyczna narracja rozwija się z jakby wyłaniającą się z niebytu dźwięków skrzypiec i wiolonczeli, od których odstawał swym hałaśliwym brzmieniem pianista, by na koniec z powrotem powoli zamierać. W drugim d-moll op. 9 podobna prawidłowość występuje w otwierającym *Moderato*, choć cały utwór odznacza się tematyczną jednorodnością, zainicjowany obsesyjnym motywem fortepianu, stopniowo przejmowanym przez pozostałe instrumenty. W regularnie sonatowym *Triu C-dur op. 87* Johannesa Brahmsa, a właściwie kameralnej symfonii, również pianista dostosował jakość swego dźwięku do pozostałych.

W tym roku dominowały wszakże recitale. Tym razem zaczęło się od występu Krzysztofa Jakowicza, któremu sprzyjała akustyka miejscowej fary, pogłębiając brzmienie instrumentu. Poza tym właśnie w tym miejscu uświadomiłem sobie kościelną proveniencję sonat na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha, zwłaszcza że Jakowicz w wolnych ogniwach *I Sonaty g-moll BWV 1001* oraz zagrane go na bis *Andante z II Sonaty a-moll BWV 1003* wyeksponował pierwiastek medytacyjny, natomiast w szybkich ogniwach, także z *III Partity-dur BWV 1006*, imponował polifoniczną biegłością, mimo że jest to poniekąd wbrew naturze skrzypiec i sprawa, iż dzieła te z tego powodu nie są zbyt często wykonywane. Pod jego smyczkiem przestały być one jedynie najeżonymi technicznymi trudnościami „wprawkami”, lecz zyskały głębszy wymiar metafizyczny. Artysta porzucił wszelką efektywność i myśl, jakie sprawi wrażenie na audytorium, bynajmniej przy tym nie lekceważonym, lecz całkowicie skupił się na pełnym pokory oddaniu przekazu samej muzyki. Program uzupełniła *II Sonata a-moll „Obsesja”* Eugène’a Ysaÿe oraz zagrana na bis *Etiud-tango Astora Piazzoli*.



Na przeciwstawnym biegunie do postawy tego artysty sytuuje się ekstrawertyczny styl gry Ingolfa Wundera, wpisujący się w tradycję wielkich dziewiętnastowiecznych wirtuozów. Wskazywał już na to sam ubiór, złożony z surduta, szarych spodni i kamizelki z krawatem zamiast muszki. Nie dziwi zatem obecność w jego repertuarze utworów Franza Liszta: opracowania Schubertowskich *Wieczorów wiedeńskich* oraz już w pełni oryginalnej *VI Rapsodii węgierskiej*, w których nie razi skłonność do przesady. Operuje w nich zróżnicowanym „touché”, od zwiewnego po rozsadzające instrument. Natomiast niezbyt sprawdza się przenoszenie romantycznej estetyki na utwory z innej epoki. Ofiarą tego rodzaju praktyki padła *XIII Sonata B-dur KV 333* Wolfganga Amadeusa Mozarta, zagrana z manierycznymi kontrastami, zwłaszcza agogicznymi, przez co uległa zmonumentalizowaniu i dopiero przy drugim nawrocie refrenu w *Rondzie* odzyskała swą motorykę i klasycystyczne proporcje. Również Chopin w jego ujęciu odczytany został poprzez późny romantyzm, wskutek czego zagubił się pierwiastek narracyjny tych utworów. Tłumaczy to ponadto, dlaczego nie mógł zwyciężyć w ostatnim konkursie, którego jury, złożone w znacznej mierze z pedagogów ceni przede wszystkim kultywowanie tradycyjnego rozumienia stylowej interpretacji.

W ogóle festiwal ten w znacznej mierze należał do wirtuozów i to również instrumentów rzadko obsadzanych w solowej roli. Pierwszym był fenomenalny harfista francuski Xavier de Maistre. Sama barwa tego instrumentu predestynuje go do wykonawstwa muzyki impresjonistycznej (transkrypcje miniatur Claude'a Debussy'ego), ale pod palcami tego artysty zabrzmiał on równie brawurowo w *II Tańcu hiszpańskim z Krótkiego życia* Manuela de Falli, co *Grande Fantasie* Eliasa Parisha-Alvarsa, w którym artysta odsłonił swój „pazur druida”, mimo że grał bez napastrków, wydobywając rozległą skalę dynamiczną i osiągając zgoła symfoniczne brzmienie.

Z kolei z Polską Filharmonią Kameralną z Sopotu pod dyrekcją Wojciecha Rajskiego wystąpił młody puzonista brytyjski Peter Moor. *Koncert D-dur* Johanna Michaela Haydna (rękopis jego *Mszy C-dur* przechowywany jest w pałacowej bibliotece) przeznaczony jest na odmianę altową instrumentu, z kadencją pod koniec *Adagia*, a umiarkowanie nowoczesne *Concertino* op. 45 nr 7 Larsa Erika Larssona na tenorowo-basowy, z finałem utrzymanym w prokofiewowskim klimacie dźwiękowym. Tym razem sprawdziło się też odpowiednio zmodyfikowane powiedzenie Heraklita, iż „dwa razy nie słuca się identycznego wykonania tego samego utworu”, albowiem nie powtórzono porównywanej interpretacji *Wspomnienia z Florencji* op. 70 Piotra Czajkowskiego, zagrane na tej samej estradzie przed laty.

Nieco rozczarował mnie Misza Majski, którego występ do połowy wydawał się bardziej recitalem akompaniującej mu Kim Jung-Min. To ona ratowała wykonanie umiejętnie budując duże formy (sonaty Ludwiga van Beethovena

i Brahmsa), których poczucia zdaje się być pozbawiony ten muzyk. Stąd zapewne liczne w jego repertuarze miniatury (z cyklu *Fantasiestücke* op. 73 Roberta Schumanna i zagrana na bis *Wokaliza* Siergieja Rachmaninowa) oraz transkrypcje pieśni (Franza Schuberta, Feliksa Mendelssohna, Richarda Straussa), w których może dać popis śpiewu i szlachetności dźwięku swojej wiolonczeli. Oryginalnością odznaczały się również powłóczyste koszule solisty: srebrzysta w pierwszej części, błękitna w drugiej.

Także recital Shlomo Mintza przebiegał początkowo pod znakiem nieco bezbarwnej lektury mniej znaczących kompozycji wybitnych twórców i dopiero „coup de force” okazało się wykonanie *I Sonaty* Ernsta Blocha. Stanowi ona połączenie tzw. nowej rzeczowości z barbarzyństwem i neoklasyzmem Bartóka oraz

kultury, która w dobie swej świetności i ekspansji tworzyła nowe idee i wartości, a teraz zajmując się wyłącznie pielęgnowaniem związanego z nimi dziedzictwa. W odniesieniu do sztuki przejawem tego jest dominacja odtwórstwa nad oryginalną twórczością, jeśli zważy się, iż w przeszłości grano na ogół współczesny repertuar, z rzadka tylko sięgając do dzieł z czasów minionych. Do teorii tej nawiązał w pewnym sensie postmodernizm w poglądzie, że wszelkie nowatorstwo i odkrywczość zostały już wyeksploatowane i pozostaje co najwyżej zestawianie na nowo istniejącego już dorobku. Do pewnego stopnia można ten pogląd odnieść do przelotu, jaki dokonał się w twórczości Krzysztofa Pendereckiego pomiędzy częściami: pierwszą i drugą *Jutrznii*, kiedy z przedstawiciela radykalnej awangardy sonorystycznej przemienił



Xavier de Maistre

Prokofiewa z okresu paryskiego. Zrazu partia fortepianu dostarcza zaledwie kolorytu dźwiękowego za sprawą płam, uzyskiwanych poprzez naprzemienne uderzenie sąsiadujących klawiszy, by w dalszym przebiegu wyrosnąć na równorzędnie koncertującą ze skrzypcami. Po tym dziele wręcz banalnie zabrzmiała populama *Cyganka* Maurice'a Ravela. W przypadku tego koncertu można mówić o idealnym porozumieniu skrzypka z towarzyszącym mu na fortepianie Peterem Jiříkovskim. Obaj artyści ubrani byli w niebanalnego kroju wydłużone marynarki.

Według filozofów kultury (Oswalda Spenglera i Arnolda Toynbee) cywilizacja stanowi schyłkową fazę (formację) żywej niegdyś

się tworzącego syntezę minionych dokonań. Na zamykającym festiwal koncercie Krzysztof Penderecki poprowadził Sinfonię Varsovię. *Agnus Dei* zostało spontanicznie napisane na śmierć kardynała Stefana Wyszyńskiego, a więc w niezwykłym dla tego kompozytora tempie, gdyż potrafi on bardzo opóźniać realizację zamówień, i wykonane na pogrzebie w katedrze św. Jana, gdzie sześc lat wcześniej byłem świadkiem wzruszającego przemówienia Prymasa, skierowanego do kompozytora po wykonaniu pod jego dyrekcją *Magnificatu*. W oryginalnie przeznaczone na chór a cappella, w łańcucie zabrzmiało w opracowaniu na smyczki, na które przeznaczone jest też epitaforum na

zgon Jana Pawła II – *Chaconne*. W obydwu operuje ulubionymi brzmieniami unisonowymi i włączył je do *Polskiego Requiem*. Wszelako najmocniejszym akcentem tego wieczoru okazał się bis, do pewnego stopnia „samobójczy”, skoro do tej pory mieliśmy do czynienia z twórczością odznaczającą się solidnym rzemiosłem muzycznym, zwłaszcza w zakresie techniki przetworzeniowej oraz operowania wielogłosowością, natomiast w przypadku *Allegra molto* z *Symfonii kameralnej* op. 110a Dmitrija Szostakowicza (pierwotnie *VIII Kwartet smyczkowy c-moll*, napisany dla uczczenia pamięci ofiar wojny, stąd przebijający się w tym fragmencie motyw żydowski pieśni, na życzenie autora opracowany przez Rudolfa Barszaja) obcowaliśmy z przeblaskiem prawdziwego geniuszu. Nie po raz pierwszy słyszałem ten utwór pod batutą Pendereckiego, szczególnie ceniącego rosyjskiego kompozytora i będącego jego wytrawnym interpretatorem (swego czasu z nieistniejącą już Orkiestrą Polskiego Radia w Krakowie dał mistrzowskie kreacje symfonii tamtego: *Vi V!*).

Orkiestra Filharmonii Rzeszowskiej dała się poznać dwukrotnie: pod dyktando swego szefa Władimira Kiradżijewa, akompaniując śpiewakom we wspomnianej gali operowej, oraz kierowana przez byłego dyrektora Tadeusza Wojciechowskiego w wykonaniu *II Symfonii „Zmartwychwstanie”* Gustawa Mahlera, wsparta dodatkowo przez filharmoniczny chór z Krakowa. Dyrygentowi nie do końca udało się za pomocą dźwięków „zbudować świat”, jak to metaforycznie sformułował Mahler w odniesieniu do tej formy muzycznej. Szkoda też, iż nie stosuje się do woli kompozytora i przerwy na wejście chóru i solistów nie wprowadza po pierwszej części, zamiast po drugiej, albowiem tamta stanowiła niegdyś osobny poemat, skomponowany według *Dziadów* Adama Mickiewicza, i dlatego Mahler po przeniesieniu go do symfonii chciał to zaznaczyć poprzez zejście dyrygenta. Na dłużej zapadło mi w uszy finałowe wejście pianissimo chóru, a także wyrównane prowadzenie głosu Liliany Zalesińskiej w jej partiach solowych po *Scherzu* i w finale.

I jeszcze trzy uwagi na koniec. Może warto by choć jeden koncert poświęcać wykonaniom dzieł z manuskryptów przechowywanych w łańcuckiej bibliotece pałacowej? Skupiłem się w większej mierze, niż to zwyczajowo bywa, na ubiorach, ale również męskie odznaczały się w tym roku znaczną pomysłowością i odbiegały od sztampy w tej dziedzinie. Wiele też mówi się o naturalnym środowisku człowieka, a niewiele o kulturalnym, które podlegać powinno równie troskliwej ochronie. Przypominały o tym natrętnie wdzierające się w przestrzeń koncertów zewnętrzne hałasy uruchamiających się alarmów samochodowych czy ścigających się harleyowców po sąsiadujących ulicach, wobec których szlachetna muzyka okazywała się całkowicie bezbronna.

Lesław Czaplński

**KATOWICE** **M**aj w NOSPR. W maju odbyły się dwa dość ciekawe repertuarowo koncerty. Pierwszy z nich odbył się w piątek 13 maja, a poprowadził go główny dyrygent gościnny orkiestry – Stanisław Skrowaczewski, wieczór rozpoczynając własną kompozycją pod tytułem *Passacaglia Immaginaria*. Jest to utwór typowo współczesny, pełen dysonansów, lecz nie awangardowy. Rozpoczyna się motywem w basach, który powtarzany jest później przez całą orkiestrę, w brzmieniu jest dość zimny, i posiada lekką fakturę. Pod batutą kompozytora *Passacaglia Immaginaria* wykonana była niezwykle klarownie, a wszystkie plany i instrumenty były wyraźnie słyszalne i łatwo rozróżnialne. Pomimo dość sporych różnic dynamicznych, nie było w nich przesady – ani zbyt cichego piana ani za głośnego, przytłaczającego forte. Jest to także dzieło o dość kontrastującej fakturze, z wieloma szybkimi przebiegami, ale słuchało się go z niezwykle spokojem i przyjemnością.

Pozostałą część wieczoru wypełniła *VIII Symfonia c-moll* Antona Brucknera. Jest to dzieło bardzo długie, przepiękne – lecz pod dyktando Stanisława Skrowaczewskiego nie dało się przy nim nudzić. Rozpoczęte ciężkim w brzmieniu, ale niezwykle precyzyjnym *Allegro moderato*, w którym nawet olbrzymie tutti było bardzo klarowne, zapowiadało pełną emocji dalszą część. I tak też było. Niezwykle żywe *Scherzo* ujmowało prezentacją tematu, oraz jego wymianami pomiędzy poszczególnymi partiami instrumentów. Frazy pełne były fenomenalnie różnicowanej artykulacji, pełnej drobnych niuansów i wyszukanych akcentów, co w połączeniu ze świetnie dobraną dynamiką dawało porywający efekt. Imponowała też różnorodność brzmień, którą dyrygent potrafił wykrzesać z orkiestry. Raz ciężkie i ponure, innym razem znowu lekkie i delikatne. Następujące po *Scherzu* *Adagio* było tego chyba najlepszym przykładem. Przepelnione emocjami i ich wielobarwnością. Szczególnie powtarzający się wielokrotnie motyw przechodzący kolejno od smutku przez nostalgię po radość słonecznego poranka, kończący się pasażowymi pochodami harf w tle. Kilka akordów następujących po sobie w idealnym legacie, przedstawiających zupełnie inne nastroje, o zupełnie różnym brzmieniu, i za każdym razem do głębi poruszające słuchaczy swoim ładunkiem emocjonalnym i krystalicznym brzmieniem. Dopełnieniem całości tego wspaniałego wykonania było świetne *Finale*, zagrane szybko i zdecydowanie, obfitujące w wymienione wcześniej walory dźwiękowe, pełne delikatnych subtelności, tryumfalnie zakończyło ten wspaniały wieczór.

Drugi koncert odbył się w niedzielę 22 maja, poprowadził go Jerzy Salwarowski, a komentarzem opatrzyła Violetta Rotter-Kozera. Poranek ten wpisywał się także w serię koncertów *Międzynarodowych Barokowych*

*Dni Harfy*, które odbywały się w tym czasie w Katowicach. Jako pierwszy zabrzmiał *Koncert B-dur na harfę i orkiestrę smyczkową* Georga Friedricha Haendla, w którym solistką była Katerina Englishova. Czeska harfistka zaprezentowała słuchaczom przebogaty wachlarz możliwości instrumentu – który bardzo rzadko można usłyszeć w roli solowej. Harfa pod jej palcami brzmiała delikatnie, ale również i zdecydowanie. Ujmowała niezwykle lirycznymi frazami oraz bogactwem artykulacyjnym, raz grając spokojne i delikatne ściśle legato, innym znowu dość agresywnie rwąc struny. Niezwykle wrażenie robiły fragmenty napisane w typowo fortepianowy sposób – z cichym tłem, i górującej nad nim – barwnej melodii, gdzie była ona kształtowana w niezwykle poetycki sposób, a i tło miało swoje życie, a nie było tylko uzupełniającym dodatkiem. Katerina Englishova dała niezwykle popis tego co można zagrać na harfie – tak przecież rzadko używanej jako instrument na solo z orkiestrą – przy okazji fenomenalnie wyczuwając styl i wszystkie niuanse kompozycji Haendla. Dzięki małemu składowi całość brzmiała niezwykle lekko, jednocześnie prezentując dźwięk o miękkiej barwie.

Następnie zabrzmiał utwór Hansa Wernera Henze *I sentiment di Carl Philipp Emanuel Bach* na flet, harfę i orkiestrę smyczkową – dzieło współczesnego kompozytora, inspirowane muzyką z czasów bodajże najwybitniejszego z synów Jana Sebastiana. Na harfie zagrała ponownie Czeszka, natomiast partię fletu wykonał Carlo Jans. Nie był on ani tak efektywny, ani porywający jak dzieło Haendla. Przetoczył się spokojnie między uszami słuchaczy, będąc sporym jednocześnie dziełem, napisanym w dość klasycystycznej modzie, jednakże nie pozostawił on większych wrażeń.

Po utworach na harfę przyszedł czas na dwa utwory Maurice'a Ravela. Pierwszym z nich było *Tzigane* na skrzypce i orkiestrę, w którym rolę solową wykonał Mariusz Patyra. To znakomite dzieło oparte jest na cygańskich motywach (zresztą momentami nieco podobnych do fraz znanych z np. *Rapsodii Węgierskich* Franza Liszta), których słucha się z wielką przyjemnością. Polski skrzypek zaprezentował świetne wycucie stylu i formy. Grał dość ścisłym dźwiękiem, unikając nagłych staccat, prowadząc melodię pięknym, ścisłym legato. Przy tym jego gra była agresywna i pełna emocji, o mocnym i głębokim brzmieniu skrzypiec. Kiedy dołączyła orkiestra, cały czas trzymała charakter utworu, jednak grając nieco subtelniej niż solista, który to przez większość czasu dominował nad orkiestrą. Jego gra była niezwykle elektryzująca i utrzymana przy tym w poważnym klimacie. Całość pozostawiła po sobie fenomenalne wrażenie, szczególnie pod względem porywającej interpretacji skrzypiec solo.

Na koniec zostało zagrane *La Valse*. Poemat symfoniczny napisany pierwotnie dla



Siergieja Diagiliewa z przeznaczeniem dla baletu, odrzucony przez tegoż, stał się późniejszym hitem sal koncertowych, a i przyjął się w balecie. Zagrany w pełnej obsadzie orkiestrowej, toczył się spokojnie. Główny rytm walca był nieco schowany za dominującymi

melodiami. Za to Jerzy Salwarowski postawił bardziej na pokazanie wszelkich fraz i kolorytu brzmienia, niż taneczno-rytmicznej części dzieła. Muzyka ta kołysała się więc wśród lirycznych melodii, które to zespół katowickiej orkiestry pięknie interpretował.

Natomiast przy tak obfitej obsadzie, zgubiła się gdzieś klarowność przekazu, lecz mimo to dzieła tego słuchało się z przyjemnością.

Jacek Krzakała

**WROCLAW** Mariusz Trelński przeniósł do Wrocławia, z niewielkimi zmianami, warszawską inscenizację swojego *Don Giovanniego* z 2002 r., do której scenografię zaprojektował Boris F. Kudlička. Z tą jednak różnicą, że tym razem punkt ciężkości inscenizacji przeniósł bardziej w kierunku commedii dell'arte, prezentując ją z dużym dystansem do operowej rzeczywistości, czasami jednak nieco przerysowanej. To co blisko dziesięć lat temu nieco szokowało dzisiaj wydaje się zupełnie naturalne. W tym czasie teatralny świat poszedł jednak mocno do przodu. Dzisiaj specjalnie nie dziwią bombastyczne kostiumy Arkadiusza wywiedzione z malarstwa Velázquezego, ani puste czarne, pozbawione rekwizytów, pudło sceny, ani ustawienie bohaterów dramatu na antypodach emocji. Jest to przedstawienie poetyckie, ale z niewielką domieszką rubasznego humoru. Sięgając głębiej można powiedzieć, że jest w nim również tragicznie i wesoło, kolorowo i czarno, bywa też strasznie, ale i śmiesznie. Sprawność reżysera sprawia, że obrazy zmieniają się niczym w kalejdoskopie, a czytelnie prowadzeni bohaterowie, bezlitośnie obnażają swoje prawdziwe charaktery i oblicza. Mimo tych wszystkich zmian pozostaje ta inscenizacja efektywnym przedstawieniem dynamicznym o wyrazistej kolorystyce i klimacie. Opera Wrocławska wprowadziła do repertuaru do mozartowskie arcydzieło po blisko czterdziestoletniej przerwie. Premiera poprzedniej inscenizacji wyreżyserowanej przez legendarną Lię Rothbaumównę odbyła się 8 lutego 1969 r.

Główny bohater ma w sobie coś z pysznego pawia (i to nie tylko piękny kolorowy ogon), ale i dziarskiego koguta, który grzebie nóżką i potrząsa łebkiem na widok kolejnej zdobyczy. Ale tak naprawdę jest człowiekiem bez skrupułów gotowym brać od życia wszystko co najlepsze nie oferując nic w zamian. Wszystko to realizuje bardzo przekonująco, z dużą kulturą i bez przerysowań Mariusz Godlewski, któremu należą się jeszcze słowa uznania za piękną kreację wokalną. Leporello na samym początku dźwiga klepsydre, która ma wszystkim uzmysłowić upływ czasu. Klepsydra, niczym kłamra spinająca całe przedstawienie pojawia się na końcu przedstawienia. Sam Leporello w ujęciu rewelacyjnego wokalnie i aktorsko Adama Pałki, jest kwintesencją służącego z filozoficzną godnością znoszącego

swoją pogmatwany los. Obaj panowie stanowią, wokalnie i aktorsko, znakomity duet. Dzielnie radziły sobie ze swoimi partiami Anna Bernacka – Donna Elwira i Iwona Socha – Donna Anna, którym dokonania wokalne wystawiają wysoką ocenę. Na tę zasłużył również Sang-Jun Lee, w roli Donn Ottavia, do pełni szczęścia w jego przypadku brakowało tylko bardziej wyrazistego aktorstwa. Pełną wyrazistość aktorską zaprezentował Daniel Borowski w partii Komandora prezentując przy tym potęgę swojego głosu. Jedynie Iryna Zhytynska w partii Zerliny wydaje się obsadą pomyłką. Jej mezzosopranowy głos jest zbyt ciężki na potrzeby tej partii wymagającej wokalne lekkości i błyskotliwości.

Fiński dyrygent Jari Hämmäläinen jakoś nie chciał mnie powalić na kolana! Kilku ансамблом zabrakło precyzji, zwłaszcza w pierwszej części. Prowadzona była zbyt – jak na mój gust – masywnym dźwiękiem, orkiestra brzmiała bez właściwej Mozartowi finezji i elegancji. Nie można jednak dyrygentowi odmówić umiejętności wyeksponowania dramatycznego pulsu muzyki i dbałości o przejrzystość ansamblu.

Adam Czopek

## Sprostowanie

Żal wyrażony w liście do redakcji miesięcznika *Muzyka21* pani dr Violetty Kostki posiada pełne uzasadnienie, bowiem w tekście (*Muzyka21*, nr 6/131, str. 8, „Komedia o niemej żonie” w *Poznaniu*) nie poinformowałem czytelników, iż niemal całą moją wiedzę związaną z życiem i twórczością Tadeusza Zygfryda Kasserna zawdzięczam tejże pani doktor. Właśnie w dniu premiery *Komedii o niemej żonie* dr Violetta Kostka sprezentowała mi tekst swego autorstwa *Amerykańskie lata Tadeusza Kasserna*, którym często posługiwałem się w publikacji związanej z poznańską premierą *Komedii...*, przez Kasserna skomponowanej w USA. Przepraszam Panią Doktor i czytelników, że przez nieuwagę ten jakże istotny element pominąłem. Gdybym umieścił informację, że opracowanie sporządziłem na podstawie opublikowanych badań dr Violetty Kostki, wówczas artykuł nie budziłbym skrajnych, iż do podanych faktów i spostrzeżeń doszedłem osobiście. Nie uczyniłem tego. Z całego serca przepraszam.

Wilfried Górny



W. A. Mozart – *Don Giovanni*  
Iryna Zhytynska (Zerlina) i Remogłusz Łukomski (Masetto)  
fot. Marek Grotowski





Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

ŁUCJA Z LAMMERMOOR

Wbieżącym sezonie powróciła do MET jako Łucja (7 spektakli) Natalie Dessay, francuski sopran ur. w 1965 r. Jej kariera operowa przerywana była w ostatnich latach chorobami i niedyspozycjami, z których najbardziej groźne dla jej głosu były operacje na strunach głosowych (2002 i 2003). Odwołała w ubiegłym sezonie Ofelię w *Hamlecie* w MET, więc wszyscy wielbiciele czekali na jej powrót w Łucji w produkcji Mary Zimmerman, w której wykreowała tytułową heroinę w 2007 r. Dessay jest od ponad 16 lat żoną francuskiego barytona Laurenta Naouriego, dla którego przeszła na Judaizm, i z którym ma dwójkę dzieci.

W towarzyszących jej rolach wystąpili w tym sezonie: maltański tenor Joseph Calleja (Edgardo, debiut w MET jako Książę Mantui w *Rigoletcie* w 2006 r. oraz Nemorino, Macduff w *Makbecie* i Hoffmann w *Opowieściach Hoffmanna*), francuski baryton Ludovic Tezier (Enrico, debiut w MET jako Escamillo w *Carmen* oraz Marcello w *Cyganerii*) i Hrabia Almaviva) oraz południowo koreański bas Kwangchul Youn (Raimondo, debiut w MET jako Sarastro w 2004 r. oraz m.in. Commendatore w *Don Giovannim*, Król Marek w *Tristanie i Izoldzie*, Ferrando w *Trubadurze*, Ramfis w *Aidzie* i Herman w *Tannhäuserze*).

We wspomagających rolach usłyszeliśmy: Theodorę Hanslowe (Alisa), Matthew Plenka (Arturo) oraz Philipa Webba (Normano). Wszystkimi spektaklami dyrygował Patrick

Summers, amerykański dyrygent, muzyczny dyrektor Houston Grand Opera, który debiutował w MET w 1998 r. w *Zemście nietoperza*, a później dyrygował *Salome*, *Madama Butterfly*, *Purytanami*, *Così fan tutte*, *Rodelindą* i *Traviatą*. W bieżącym sezonie zastąpiono też w *Scenie szaleństwa* solo na szklanej harmonice solem na flecie.

Widziane przeze mnie spektakle 24 II (premiera sezonu) i 8 III należy oceniać na dwóch poziomach: wokalnym i „całościowym” – czyli w oparciu o wrażenia aktorsko-wokalne. Gdyby jedynie posłuchać tej Łucji bez wrażeń z przedstawienia na żywo, nie byłoby to dobry spektakl w wykonaniu Dessay. Podczas premiery sezonu dość wyraźnie słyszalne było pogorszenie jakości głosu, szczególnie na początku opery. „Negocjowała” najwyższe tony, które brzmiały dość siłowo, i ozdobniki, ale jej środkowy rejestr nadal zachwycał. Zdarzały się braki precyzji, a w akcie II i słyhać było chwiejną górę. Całą *Scenę szaleństwa* obniżono, a popisowe solo wykonała a cappella. Jak się później dowiedziałam podczas prób nie mogła się „dograć” z dyrygentem, postanowiono więc, że łatwiej jej będzie decydować o tempie, wykonywanych przebiegach koloraturowych i ozdobnikach w zależności od formy wokalne danego wieczoru, bez udziału orkiestry czy fletu. Było oczywiście wiele wspaniałych fragmentów, ale gdyby posłuchać jedynie nagrania audio, puryści bel canto mieli by sporo zastrzeżeń.

Ale Dessay jest znakomitą Łucją aktorsko i w połączeniu z „wtopieniem” się w charakter heroiny Donizettiego wywiera na scenie niezwykłe wrażenie. Jest krucha, filigranowa,

bezbronna i powoli przechodzi z desperacji w szaleństwo. Wiarygodność Łucji w wykonaniu Dessay jest na miarę najlepszych występów aktorów teatralnych. Tak więc jako całość wypadła znakomicie i zebrała owacyjny aplauz. Jest poza tym wytrawną śpiewaczką – wiedziała więc doskonale jak „pokryć” niedostatki głosu. Tę Łucję trzeba więc było przede wszystkim obejrzeć.

Szaleńcze brawa zebrał tego wieczoru Joseph Calleja, znakomity Edgardo. Piękny w barwie, aksamitno-płynny głos jest współcześnie jednym z najatrakcyjniejszych tenorów. Ani jednego momentu siłowości w lekko i łatwo branych górnych tonach, każda nuta roli przekazująca barwą zawartość śpiewanych słów, piękne modulacje lirycznego, romantycznego kochanka i dramatyczne emocje pasji, cierpienia i rozpacz. Akt ostatni był jednym wielkim popisem wspaniałej wokalistyki. Stojąca owacja publiczności w MET wynagrodziła mu chyba ogromny wysiłek włożony w ten występ.

Ludovic Tezier (Enrico) nie był niestety tego wieczoru na poziomie Dessay i Calleja. Lekko jakby przytłumiony w dźwięczności, niespecjalnie silny, stabilny, a czasem siłowy głos rozgrzewał się co prawda w miarę upływu czasu, ale był jakby dodatkową, bardzo drugoplanową postacią spektaklu. Brak swobody w interakcjach i „drewniano-sztynne” ujęcie roli nie pozostawiło najlepszych wrażeń. Popisowy duet z ostatniego aktu zabrzmiał dobrze jedynie dzięki głosowi Calleja.

Bardzo dobre wrażenie natomiast wywarł Kwangchul Youn (Raimondo), który melodyjno-miękkim, głębokim głosem wspaniale



potrafił oddać charakter roli i z prawdziwie wiarygodnym „terrorem” zrelacjonować zebranych gościom przyjęcia weselnego tragedię, która rozegrała się w pokoju nowożeńców.

Zwrócił też na siebie uwagę słodczą brzmienia i giętkością głosu Matthew Plenk, w niewielkiej roli Artura, wybranego przez Enrico na męża Łucji. Najślabiej wypadł Philip Webb w, na szczęście, króciutkiej partii Normano.

Co głównie jednak popsulo mi ten spektakl to dyrygent, Patrick Summers. Po pierwsze zbyt szybkie tempa, które w wielu fragmentach opery niszczyły efekt dramatu i pięknej płynności partytury Donizettiego. A poza tym: „zrywy” dynamiki, brak klarowności w pospiesznych frazach, wielokrotnie brak synchronizacji ze śpiewakami i chórem. Zamiast piękna lirycznej płynności bel canto, słyszałam „siekanie” rytmicznie frazy i zbyt ostre wejścia poszczególnych sekcji instrumentów. Był to „odegrany”, a nie zagrany Donizetti.

8 III był dniem Dessay – zaprezentowała się znacznie korzystniej. Głos „wyrównał” się i tylko momentami dało się słyszeć lekkie niedostatki mocy i swobody w najwyższym rejestrze. Już od samego początku był to stabilniejszy, bardziej atrakcyjny w barwie i dźwięczności głos. Ozdobniki i fiorytury nadal były lekko „negocjowane”, a góra nieco siłowa, ale całość występu była zdecydowanie lepsza. Scenę Szaleństwa znów obniżono, ale był to prawdziwy popis połączenia sztuki dramatyczno-wokalnej.

Wokalnie i aktorsko znów królował na scenie Calleja, w jeszcze chyba wspanialszym występie. Doskonała kontrola oddechu, wspaniale wytrzymałe długie frazy roli, świetne modulacje i zwartość dramatyczno-emocjonalna w interpeacji partii. Magnetycznie absorbujący występ i znów stojąca owacja i wiwaty widzowi. Zebrała je również Dessay, bo był to w istocie fascynujący, choć nie doskonały wokalnie występ.

Znacznie lepiej zaprezentował się też tego wieczoru Tezier. Więcej swobody wokalnej, aktryjniej brzmiący głos i lepsze ujęcie aktorskie roli.

Jedynie Patrick Summers nadal rozczarowywał. Bywało nudno, nierówno lub „dziwacznie” w tempach i dynamicie, no i nadal „mijał” się niekiedy ze śpiewakami i chórem. Ale dało się słyszeć nieco więcej lepiej zagranych fragmentów jak np. sekstet, po którym zachwycona widownia obdarzyła wykonawców ogromnymi brawami. Nie był to jednak dobry muzycznie wieczór dla Donizettiego.

Ostatni w tym sezonie spektakl *Łucji* (19 III) transmitowano z MET na żywo do kin świata oraz przez radio. Był to najlepszy pod każdym względem występ i wokalistów i od strony muzycznej. Podejrzewam jednak, że kredytem za dobrze zagraną partyturę Donizettiego tym razem należy obdarzyć muzyków orkiestry MET, a nie dyrygenta. Po zdecydowanie zbyt szybkim tempie w otwierającym operę chórze, wszystko uległo nagle diametralnej zmianie. Zwrot w podejściu muzycznym był tak oczywisty, że była to jedyna konkluzja jaka musiała się nasunąć. Muzycy orkiestry MET nie chcieli zapewne zaprezentować źle zagraną *Łucję* całemu światu na żywo podczas transmisji oraz mieć ów spektakl uwieczniony w takiej formie na DVD, nawet za cenę przypisania całej „chwały” dyrygentowi.

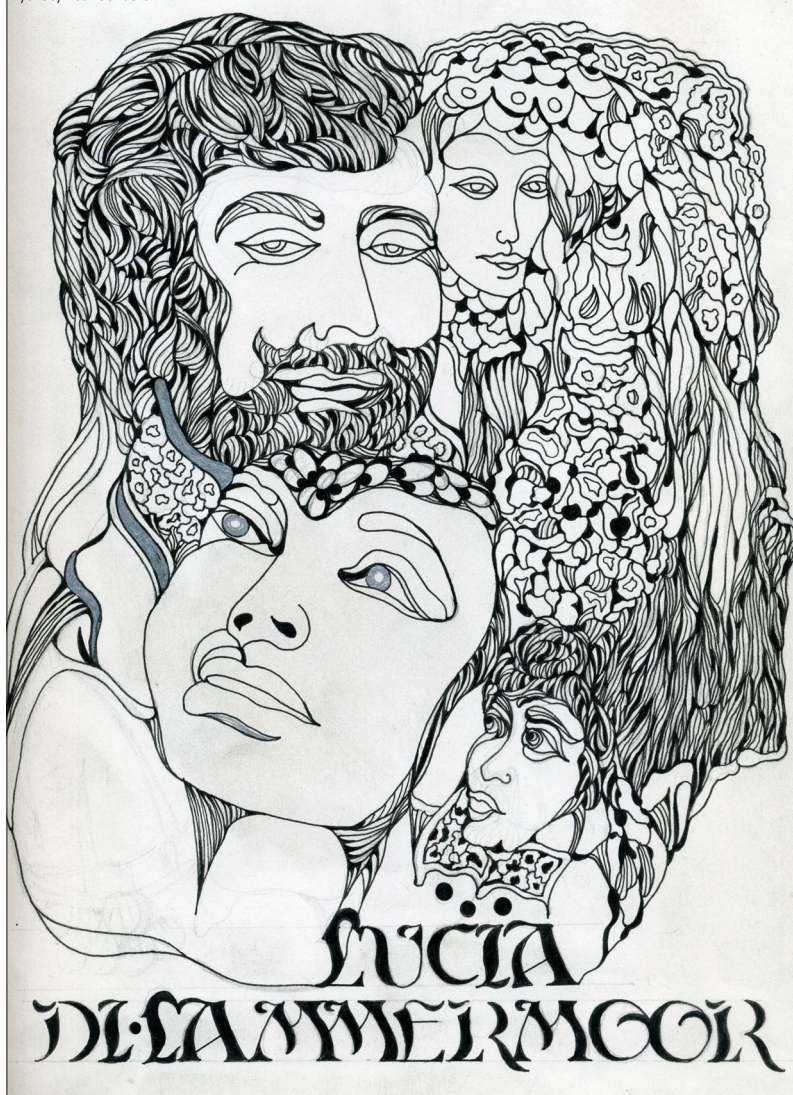
Lodovic Tezier (Enrico) wydał mi się zbyt bohatersko-dramatyczny i odstawał w stylu wokalnym od reszty śpiewaków. Nieprzekonywujący interpretacyjnie w scenie konfrontacji z Łucją w akcie II brzmiał zbyt werystycznie jak na operę bel canto.

Bardzo dobrze zaprezentowali się natomiast we wspomagających rolach mezzosopran Theodora Hanslowe (Alisa), Matthew Plenk, który ładnym w barwie lekkim tenorem płynno-śpiewnie wykonał niewielką partię Arturo, oraz Kwangchul Youn jako współczujący Łucji Raimondo. Atrakcyjnie zabrzmiał też oczekiwany przez wszystkich sekstet i jedynie Philip Webb jako Normano ponownie nie okazał się na poziomie wokalnym MET.

Był to też najlepszy słyszany przeze mnie tego sezonu występ Natalie Dessay. Jedynie na samym początku, w akcie I, słyszalne były

lekkie zachwiania stabilności intonacyjnej i siłowość w górze rejestru oraz brak lekkości i swobody wykonawczej we fragmentach aktu II. W przerwie między aktem I i II w rozmowie z Renée Fleming przyznała się zresztą do lekko suchego gardła. Zmobilizowała jednak wszelkie siły i kunszt wokalny na ostatnią już w tym sezonie w MET *Scenę szaleństwa*, którą prawdziwie zachwycała. Tym razem nie obniżono jej jak w poprzednich widzianych przeze mnie spektaklach. Dessay była wspaniała w dramatycznie fascynującej interpretacji i najstabilniejsza wokalnie z końcowym Es. Znów część tej sceny zaprezentowała a cappella bez udziału fletu, ale współcześnie jest to zapewne jeden z najdoskonalszych całościowo – aktorsko i wokalnie – porteriów udręczonej heroiny Donizettiego.

ryc. Seymour Schlatner



Bohaterem bel canto tego spektaklu znów był rewelacyjny Joseph Calleja, który od pierwszej do ostatniej nuty wyczelował każdą sekundę swego występu w każdej barwie, modulacji i niuansie. To nie tylko przepiękna barwa głosu, pełna miodowej dźwięczności i płynności legato, ale również doskonała techniczna kontrola głosu, która zezwala mu na znakomitą interpretację partii. Jednym słowem – Edgardo doskonały, jakby przeniesiony w machinie czasu z początków XX w., kiedy to nie brakło na scenach operowych świata wielkich tenorów biegłych w niemal zapomnianym dziś kunszcie prawdziwego śpiewu bel canto.

A więc ten ostatni spektakl *Łucji* był jak na obecne czasy znakomity i zapewne już niedługo pojawi się jako DVD na półkach sklepów, a więc będzie można go podziwiać również w zaciszu domowym. ☺



Wbieżącym sezonie gwiazdą 7 spektakli tej opery Gounoda miała być Angela Gheorghiu. Pod batutą Plácida Dominga jako Romeo zaplanowany był Piotr Beczała.

2 III, na 24 godziny przed premierą sezonu, Gheorghiu odwołała występ, a jako powód podała bliżej nieokreśloną „chorobę”. Był to kolejny zawód jaki Gheorghiu sprawiła i swym wielbicielom i MET. Nie zdziwiło to jednak tych, którzy doskonale pamiętają coraz częstsze jej wycofywania udziału ze spektakli na scenach teatrów operowych świata. Przynajmniej kilka z nich. Podczas prób do *Bohème* w Chicago Lyric Opera w 2007 r., Gheorghiu samowolnie wyjechała do Nowego Jorku. Kosztowało ją to angaże w tym mieście. Chicago po prostu wyrzuciło niezdyscyplinowaną divę. Miała potem śpiewać w MET partię Carmen, ale występ odwołała. Najpierw te, w których jako Don José śpiewał Roberto Alagna, z którym była w trakcie rozwodu i występów z którym odmówiła, po czym wycofała się też z kolejnych przedstawień *Carmen* tego samego sezonu, jako powód podając „brak przygotowania dramatycznego.” MET to przelknęła. Gheorghiu odwołała też wykonanie roli Elżbiety w *Don Carlo* najpierw w Covent Garden, a później w MET. Oficjalnie ogłoszony powód – rola „nie była odpowiednia dla jej głosu”. Skorzystała na tym Marina Poplavskaya. Tydzień po odwołaniu Julii w MET, Gheorghiu skontaktowała się z MET i wycofała się z planowanych i już ogłoszonych oficjalnie na następny sezon spektakli *Fausta*. Tym razem były to „powody artystyczne”. W prasie nowojorskiej zawrzało. Pisano m.in., że „jej reputacja i ego divy przerastają głos i prezencję na scenie”. Peter Gelb odmówił komentarza „powodów artystycznych” Gheorghiu, ale stwierdził, że jej ciągle „znikanie” z zaplanowanych z jej udziałem spektakli staje się „narastającą trudnością” dla MET. „Dobrze jej życzyć i przykro mi, że ciągle istnieją powody powstrzymujące ją przed występami na scenie”. Ogłosił też, że jej zastępstwem w partii Małgorzaty będzie Marina Poplavskaya.

Wróćmy jednak do „powodów artystycznych”, które podała jako przyczynę wycofania się ze spektakli *Fausta* w następnym sezonie MET. Jej menadżer, Jack Mastroianni powiedział dziennikarzom, że Gheorghiu „nie mogła zaaprobować produkcji reżyserowanej przez Desa McAnuffa”, który przeniósł akcję *Fausta* w czasy pierwszej wojny światowej. Czują bowiem „brak komfortu w tej koncepcji”. Jednak wedle informacji podanych prasie przez McAnuffa, odbyły się spotkania z Gheorghiu, w trakcie których

przedyskutowano z nią całość prezentacji scenicznej. Nie zgłosiła ponoć wtedy żadnych zastrzeżeń, a wręcz przeciwnie, wykazała „sporą dozę entuzjazmu” i zaczęto dopasowywać dla niej kostiumy.

Póki co MET jeszcze nie wyrzuciła rumuńskiej divy z MET, a przynajmniej nie podano tego do wiadomości publicznej. Wśród wielbicieli opery panuje jednak przekonanie, że nie szybko, jeśli w ogóle, zobaczymy i usłyszymy ją w MET. I chyba lepiej. Nie jest to znów aż tak wielka śpiewaczka, by zabiegać o jej obecność w MET i znosić jej rozkapryszenie co, kiedy, z kim i przy jakiej frekwencji widowni będzie śpiewać. MET znakomicie obejdzie się bez Gheorghiu. W kuluarach słyszałam wiele niepoehlebnych dla niej wypowiedzi, jak choćby „Niech sobie wraca do Rumunii i tam stroi fochy!”.

Szczerze mówiąc byłam wręcz zachwycona, że rolę Julii w tym sezonie przejęła Hei-Kyung Hong. Urodzona w 1959 r. Hong zadebiutowała w MET w 1984 r. jako Servilia w *Clemenza di Tito* i od tego czasu zaśpiewała tu 23 role, w tym również Julię (1996).

W bieżącym sezonie widziałam dwa spektakle tej opery Gounoda w MET – premierę sezonu 3 III i 10 III. W obu przypadkach dyrygentem był Plácido Domingo. Obrane tempa i dynamika były znakomite, barwy całościowego brzmienia orkiestry i wyczuć płynności muzyki bardzo dobre, podobnie jak roztańczenie walca czy liryczno śpiewne fragmenty. Początkowa „mroczna” fuga chóru nad sarkofagami obojga kochanków znakomicie skonstrastowana została z radosnymi tempami balu urodzinowego Julii. Było więc elegancko i stylowo no i jak zwykle Domingo wspaniale wspomagał śpiewaków. Słychać więc było i wnikliwość interpretacyjną, entuzjazm i żywiołowość oraz liryczne piękno partytury Gounoda.

Podczas premiery sezonu koloraturowe pasaże Julii w *Je veux vivre* Hong zaśpiewała z lekkimi zachwianiami w precyzji intonacyjnej. Była jednak czarująca wdzięczną nastolatką na scenie, a strona interpretacyjna skoncentrowana była na elegancji, detalu wykonawczym i wyczuć stylu muzycznego – czyli nie na sobie, ale na kompozytorze. Tak więc istotne były nie popisowe „fajerwerki” divy, ale zawartość śpiewanego tekstu. Całość roli Julii w wykonaniu Hong zabrzmiała więc z „francuskim” smakiem i wzruszająco. Jej lekki słodko-dźwięczny sopran doskonale oddaje charakter młodzieńczej postaci operowej Gounoda, a ruch sceniczny był wiarygodny i bez przerysowań. O ile podczas premiery sezonu puryści mogli mieć nieco zastrzeżeń do braku wokalne perfekcji, 10 III Hong była już zachwycającą Julią i świetną partnerką Romea Piotra Beczała.

To zdecydowanie „jego rola”. Trudna i długa, ale w pełni demonstrowająca piękno barw jego głosu oraz świetne aktorstwo sceniczne. Był elegancko liryczny i pełen mocy w wzbuchach rozpacz, subtelny w modulacjach oczarowania nocą miłości, romantyczny, czuły i miękko ciepły. Podziwialiśmy też wspaniale wiarygodne zaangażowanie aktorskie i intensywność świetnej interpretacji roli. *Ange adorable* czarowało i uwodziło, a po doskonałym *Ah! Leves toi soleil!* nagrodziły Beczałę długie brawa widowni. Żarliwość uczuć i pasja rozkochanego młodzieńca, którymi Beczała nasycił wykonanie tej roli w pełni zasłużyło na stojącą owację i wiwat publiczności MET. No i prawdziwie pięknie oboje umierali. Uczciwość recenzencka nakazuje mi jednak nadmienić, że choć ogólna atmosfera obu spektakli była wspaniała, nie obyło się bez wyraźnie słyszalnych uchybień wokalnych. Piotr Beczała próbował rzucić na kolana widownię MET górnym Des tej roli, które przed nim wykonywali tu i Björling, i Corelli. Wiadomo mi, że nie wyszło podczas prób. Zdecydował się jednak na ryzyko podczas premiery



C. Gounod - *Romeo i Julia*  
Hong (Julia)  
fot. Marty Sohl



sezonu i głos się załamała. 10 III było już... prawie dobrze, ale głos ponownie odmówił posłuszeństwa. Owe Des jest opcją, a nie wymogiem. Doskonale rozumiem Piotra Beczałę i wielce szanuje za ryzykowną próbę. Mam też nadzieję, że owa ambitna, wysoko ustawiona poprzeczka wokalem została w końcu uwieńczona sukcesem w spektaklach *Romea i Julii*, których nie widziałam i nie słyszałam w tym sezonie w MET. Poza bowiem tym jednym wyraźnie słyszalnym „potknięciem” był to piękny wokalnie i stylowo *Romeo*. Rolę tę zresztą już śpiewał jako

debiut podczas Festiwalu w Salzburgu oraz w Londynie w 2010 r.

W bieżącym sezonie dokonano skrótów w partyturze: duet *Nuit d’hymenée* w sypialni na zawieszonym na linach łożu nowożeńców (tym razem nieco niżej niż w poprzednich przedstawieniach autorstwa Guy Joostena z 2005 r.), bardzo trudna aria Julii *Amour, ranime mon courage* przed wypiciem mikstury mającej symulować jej śmierć.

Wspomagające partie wypadły różnie. Znakomity jak zawsze okazał się Dwayne Croft w roli Kapuleta, dobrą wokalnie Gertrudę zaśpie-

wała Wendy White, a James Morris wzruszał w partii Ojca Laurentego. Średnio wypadła Julie Boulianne (Stephano), Sean Pannikar (Tybalt) i Jeff Mattsey (Parys). Najślabszy okazał się Lucas Meachem jako Mercutio. Jak zwykle jednak podziwialiśmy znakomity chór MET.

Po zakończonym pierwszym spektaklu *Romea i Julii* z wiwatującej widowni rzucano na scenę bukiety kwiatów. Zbierali je z podłogi Piotr Beczała i Hei-Kyung Hong, a Plácido Domingo zgrabnie złapał pierwszy z nich. Gorąco dziękowaliśmy im za bardzo dobre muzycznie i wokalnie spektakle. 🍷

**DAMA PIKOWA** W bieżącym sezonie MET wznosiła w 5 spektaklach doskonałą produkcję Elijaha Moshinkinsky’ego *Damy pikowej* z 1995 r. Dyrygował Andris Nelsons, a w głównych rolach wystąpili: Karita Mattila (Lisa), Tamara Mumford (Pauline), Dolora Zajick (Hrabina), Vladimir Galouzine (Herman), Alexey Markov (Tomsy) i Peter Mattei (Yeletsy). Były też dwa dość udane debiuty w MET: Dina Kuznetsova (Chloe) i Danielle Pastin (Masha). Widziałam dwa przedstawienia (15 i 21 III) i słyszałam transmisję radiową (26 III) ostatniego spektaklu *Damy pikowej* w tym sezonie. Poza dyrygentem i Galouzinem były to bardzo dobre występy.

Urodzony w Rydze, łotewski dyrygent Andris Nelsons debiutował w MET w 2010 r. w *Turandot*. Jego dokonania jak dotąd to, m.in.: dyrektor muzyczny Łotewskiej Opery Narodowej 2003/7, obecnie dyrektor muzyczny City of Birmingham Symphony Orchestra oraz angaż w Wiedniu (*Dama pikowa*), Deutsche Oper Berlin (*Eugeniusz Onegin*) i *Turandot* w berlińskiej operze Unter den Linden. W planach są występy w Covent Garden (*Madama Butterfly*) i *Lohengrin* podczas Festiwalu w Bayreuth. W MET zawiódł w *Damie pikowej*. 15 III wyciszył orkiestrę do poziomu nawet nie muzyki kameralnej, ale wręcz akompaniamentu do przyjęcia koktajlowego. Wiele fragmentów brzmiało niemal a cappella, a siedziałam na poziomie orkiestry pośrodku sali. 21 III zdecydowanie wzmościł dźwięk, ale z kolei za dużo było zbyt wyraziście wybijającej się blachy i perkusji. Najlepiej wypadł 26 III podczas transmisji, ale znowu podejrzewam muzyków orkiestry MET o znaczące wsparcie dyrygenta. Co najbardziej drażniło, to brak ogólnej koncepcji prezentacji opery. Słuchałam kawałków i większych fragmentów nie łączących się ze sobą spójnie wedle jakiejś nadrzędnej logiki. To wyjątkowo piękna partytura operowa Czajkowskiego, smutno mi więc było doświadczać niczym nieuzasadnionych zrywów w dynamice i w tempach, wyciszeń, ostrych ingerencji perkusji czy blachy (np. scena burzy), ciężkiej ręki w delikatno-pastelowym pastyszu idyllicznej opowieści o Daphnisie i Chloe, oraz ogólnego braku śpiewnej, rosyjsko brzmiącej szerokiej frazy. To nie był poziom muzyczny oczekiwany w MET.



P. Czajkowski – *Dama pikowa*  
Dolora Zajick i Vladimir Galouzine  
fot. Marty Sohl

Z niewiadomych dla mnie powodów MET ponawia zaproszenia do występów dla Vladimira Galouzina. Debiutował w 1994 r. w roli Siergieja w *Lady Makbet z mceńskiego powiatu*, a potem wykonał tu (niestety) Otella, oraz lepiej bądź gorzej zaśpiewane partie Cania, Calafa, Pinkertona i Dmitrija (*Borys Godunow*). Jediną rolą, po której został dobre wspomnienia był Aleksiej w *Graczu* Prokofiewa. Herman w *Damie pikowej* z tego sezonu był chyba jeszcze gorszy niż Otello. Galouzine nie śpiewa, ale bohatercko patetycznie wykrzykuje, a modulacje głosu ograniczają się do głośno lub bardzo głośno i ogólnie męczy słuchaczy. Głos jest wydoby-

wany z głębi gardła, przytłumiony w dźwięczności i jakby zduszony. Wymuszone siłowo górne dźwięki nie zawsze odzwierciedlają tony zapisane w partyturze Czajkowskiego, a jedynym fragmentem, który pozbawiony był nieprzyjemnego dla ucha brzmienia, było czytanie listu od Lisy. Aktorsko rzucił się w rolę i dramatycznie był dość wiarygodny, ale trudno doprawdy byłoby znaleźć wokalne uzasadnienie obsadzenia go w tej roli w MET.

A poza tym, były to znakomite wieczory dla reszty obsady. Po pierwsze moja ulubienica Karita Mattila jako Lisa. 15 III nie był jej dniem, a mam tu na myśli jakość głosu do jakiej nas przyzwyczaiła. Było trochę kłopotów

z górnymi dźwiękami, trochę zauważalnej siłowości, a lekko ściemniony blask jej sopranu nie przypominał zachwycającej dźwięcznej srebrzystości z końcowej sceny w *Salome*. Najwspanialej wypadła 21 III i to już była ta sama jakość i piękno wokalne. Praktycznie perfekcyjna tak w porywającej dramatycznie interpretacji partii jak w lirycznych momentach. Lisa to jedna z najlepszych kreacji wokalnych Mattily. Rozterki serca w scenie spotkania w sypialni z Hermanem, czy tragedia rozpacz przed samobójstwem zawierały wspaniałą równowagę harmonii i wyważenia liryki i dramatu tak w barwie głosu i jego mocy jak i płynnej rosyjskiej śpiewności roli.

Na ogromne brawa zasłużyła Dolora Zajick w dość niekonwencjonalnej jak na nią roli Hrabiny. Debiutowała w MET w 1988 r. jako Azucena i jak dotąd śpiewała tu w ponad 200 spektaklach, ale głównie utożsamiana jest z partiami mezzosopranu w operach Verdiego. Występowała co prawda jako Marfa w *Chowańszczyźnie* czy jako doskonała Jeżibaba w *Rusałce*, ale to głównie Azuceny, Ulryki czy Amneris rozślawiły ją na świecie. W króciutkim wywiadzie w przerwie transmisji radiowej mówiła, że podejmując się roli Hrabiny chciała nieco wyjść poza utarte szlaki. Zajick jest doskonałą śpiewaczką i wielką artystką, a więc jej portret wokalnie teatralny Hrabiny był w istocie fascynujący i w każdej scenie z jej udziałem bez trudu dominowała skupiając bez reszty uwagę na tej postaci dramatu operowego. Była nieco bardziej sprawna fizycznie niż jej wspaniała poprzedniczka w tej roli w MET, również moja ulubienica Felicity Palmer, ale było to odmienne ujęcie partii. Zajick zademonstrowała silniejszy, nieznoszący sprzeciwu charakter zgorzkniałej, ale nadal podporządkowującej wszystkim swej woli tyranicznym zachowaniem starej damy, pokrzykującej i narzekającej na wszystkich i wszystko. W zaciszu samotności, siedząc w fotelu bez wspaniałej kreacji i peruki, ale z siwymi włosami i w nocnym peniuarze, gdy wspominała lata swej młodości i miłosne podboje „Wenus z Moskwy”, wzruszała jako odchodząca już z tego świata przedstawicielka „niegdysiejszych splendorów wielkiej socjety”. I była wtedy zwyczajnie schorowaną staruszką, której serce bije w przyspieszonym tempie (o czym śpiewa w swej arii/piosence) nie z powodów wzlotów miłosnych, ale z powodu wieku i choroby. Doskonała kreacja i, co warto wspomnieć podczas tej sceny, tuż przed pojawieniem się Hermana na widowni MET panowała cisza jak makiem zasiał. Wszyscy prawdziwie byli skupieni na występie Zajick, a to zdarza się bardzo rzadko.

Kolejny mój faworyt, Peter Mattei, tym razem wcielił się w rolę Księcia Jeletskiego, odrzuconego przez Lisę narzeczonego. Rosyjski repertuar nie jest obcy temu znakomitemu barytonowi ze Szwecji. Śpiewał już Oniegina m.in. podczas Festiwalu w Salzburgu i Aix-en-Provence oraz w Brukseli (w najbliższych planach Oniegina w Wiedniu), a Lionela z *Dziwicy orleańskiej* Czajkowskiego w Szkokholmie. Jego spektakularna aria *Ja was liublu* zebrała istną owację widowni. Jedną z najlepiej wykonanych jakie słyszałam na żywo w ostatnich latach, a może i dekadach. Melodyjna płynna lirycznie, wypełniona pasją miłości ale i pełna szlachetnej godności uczuć prawdziwego arystokraty. Trudno połączyć te elementy w całość, ale Mattei jest znakomitym interpretatorem każdej roli jakiej się podejmuje i za każdym razem zadziwia interpretacyjnym wglądem w charakter postaci, a wokalny kunszt i piękno głosu dokonują reszty. Jego rosyjski był na bardzo dobrym poziomie, a wspaniała sylwetka i wysoki wzrost wybijały go również spośród tłumu zgromadzonych w końcowej scenie w kasynie czy podczas balu. Jak zwykle w przypadku Mattei był to znakomity występ.

Doskonałe wrażenie wywarł też rosyjski baryton, Alexey Markov w świetnie zaprezentowanej roli Tomskiego. Markov po raz pierwszy pojawił się w MET w 2007 r. śpiewając partię Księcia Andrieja w *Wojnie i pokoju* Prokofiewa i już wtedy zebrał dobre recenzje. Co zwracało szczególnie uwagę w jego występach w tym sezonie, to znakomity styl, pięknie prowadzona fraza i doskonała interpretacja postaci. Dźwięczny, silny i ładny w barwie głos Tomskiego fascynująco relacjonował owianą legendą historię trzech kart z życia Hrabiny. Kreował dramat, punkty kulminacyjne opowieści i trzymał słuchaczy w napięciu. Jego druga zasadniczo różniąca się w charakterze muzycznym aria/piosenka o dziewczynach, które jak ptaki mogłyby siadać na jego ramionach jak na gałęziach drzew, była radośnie zabawna i stanowiła wspaniałą rozrywkową przerywnik w ostatniej scenie napiętej akcji dramatu, tuż przed przybyciem Hermana do kasyna. Doskonali głos i mam nadzieję, że ten baryton nie raz powróci do MET. Poza Onieginem i Tomskim śpiewał już w Europie takie partie jak Jago (Drezno), Don Carlo w *Mocy przeznaczenia* (Petersburg), Rodrigo w *Don Carlo* i Renato w *Balu maskowym*.

Amerykański mezzosopran Tamara Mumford od dnia swego debiutu w MET (2006, Laura w *Luizie Miller*) zdobywa coraz większe uznanie Nowego Jorku. Jako Paulina w *Damie pikowej* pokazała się od najlepszej strony. Bardzo atrakcyjny w barwie, wyrównany i dość silny głos, który czarował najpierw w świetnym w harmonii duecie z Lisą, a potem solo w smutnej opowieści o nieszcześliwej miłości (fortepian – Lydia Brown). Spora swoboda sceniczna (również w baletowym tańcu w pastiszu jako Daphnis), smukła sylwetka i dość wysoki wzrost zwracały na siebie uwagę podobnie jak i stylowe wykonanie roli zupełnie dobrym rosyjskim.

Tak więc dla tych znakomitych wokalistów warto było posłuchać tych spektakli *Damy pikowej* w MET, a wspaniała produkcja Moshinsky'ego nadal czaruje i zachwyca. 15 III na poziomie orkiestry siedziały tym razem jako widzowie dwie gwiazdy MET: Renée Fleming i Natalie Dessay. Mam nadzieję, że i one doceniły tego wieczoru kunszt wokalny wielu kolegów. ☺

ARIADNE AUF NAXOS

Wbieżającym sezonie MET wznowiła tylko trzy razy produkcję Elijaha Moshinsky'ego (1993) do skomponowanej przez Richarda Straussa *Ariadne auf Naxos* (dekoracje i kostiumy: Michael Yergan; światło: Gil Wechsler; reżyseria: Laurie Feldman). Wszystkimi spektaklami dyrygował Fabio Luisi, a w głównych partiach wokalnych wystąpili: Violeta Urmana (*Ariadne*), Kathleen Kim (*Zerbinetta*), Joyce DiDonato (*Kompozytor*), Robert Dean Smith (*Bacchus*), Audrey Luna (*Najada*), Tamara Mumford (*Dryada*), Lei Xu (*Echo*), Tony Stevenson (*Mistrz tańca*) i Thomas Allen (*Mistrz muzyki*).

Najpierw usłyszałam transmisję radiową (7 V), a potem obejrzałam jeden jej spektakl na żywo 10 V. Bohaterką wokalną była Joyce DiDonato w znakomicie zaśpiewanej partii młodego, naiwnego życiowo Kompozytora. Dość wysoki, jasny i czysto-srebrzysty mezzosopran brzmiał jak marzenie, zapewne i Richarda Straussa. Interpretacyjnie też było co podziwiać. Subtelność i niuans, piękne długie linie wokalne, energia, entuzjazm młodzieńczej szczerości uczuć i romantyczno emocjonalnych wzlotów w odzie do muzyki, wzruszenie serca w interakcji z Zerbinettą. Doskonała! Zebrała też od publiczności stojącą, wielce burzliwą owację. Bardzo ciepło Nowy Jork powitał też przed kurtyną Thomasa Allena, brytyjskiego barytona, który od lat gości na tej scenie. Po raz pierwszy wykonał tu partię Papagena w *Czarodziejskim flecie* w 1981 r.

W tzw. „Operze włościwej” czyli w drugiej części spektaklu było różnie. Znakomite wrażenie wywarła Kathleen Kim, która powróciła w roli Zerbinetty (po raz pierwszy zaśpiewała ją w MET w sezonie 2009/10.) Niewielkiego wzrostu, filigranowy, koreański sopran, filuternie i czarująco kokieteryjnie podbił serca scenicznych bohaterów spektaklu i widowni MET. Swobodna w choreografii trudnych tańcecznych ruchów roli i wokalnie w najwyższych jej tonach. Brawo!

Urodzona na Litwie Violeta Urmana po raz pierwszy wcieliła się w postać Ariadny w MET w sezonie 2005/6. Był to lepszy niż poprzednio występ w tej roli, choć tym razem brzmiała ciemniej, bardziej jak mezzosopran, czyli jak głos, który pamiętamy tu z takich ról jak Kundry, Eboli czy Santuzza. Górne tony pozabawione były i lekkości wykonawczej i wymaganego do tej partii blasku oraz ocierały się o nieprzyjemną siłową ostrość. W wielu jednak fragmentach, tych ułożonych nieco niżej, jej środkowy rejestr oddawał sprawiedliwość liniom wokalnemu Straussa. Najpłynniej i najatrakcyjniej wypadł końcowy duet z Bachusem, którego śpiewał Robert Dean Smith. Amerykański tenor z Pitsburga debiutował niespodziewanie w MET w sezonie 2007/8 jako Tristan zastępując kolejnych niedysponowanych kolegów, również w sobotnim matinée transmitowanym do kin. To trudna i wysoko ułożona rola. Rzadko się więc zdarzały w ostatnich sezonach jej dobre wyko-



nia. Tym razem było nadspodziewanie dobrze. Lekkie zachwiania intonacyjne i siłowość słyszalne były krótko, tylko na samym początku, głównie w wołaniu do Circe. Później głos brzmiał z wystarczającą mocą, był atrakcyjny w barwie, wznosił się i płynął. Smith zasłużył na brawa i uznanie, podobnie jak i cała reszta wspomagającej głównych bohaterów obsady. Na wyróżnienie zasługują przede wszystkim: Najada, Driada i Echo – w dobrej harmonii, oraz bardzo atrakcyjny scenicznie i wokalnie Mistrz tańca – Tony Stevenson.

Włoski dyrygent Fabio Luisi po raz pierwszy zaprezentował w MET swą muzyczną koncepcję tej opery. Pierwszą częścią była bardzo kameralnie wyciszona, lekka w intymności i służyła w wielu momentach bardziej jako subtelny akompaniament orkiestrowy do rozgrywanej się na scenie akcji. Luisi uwypuklił więc głosy, a nie barwy orkiestracji Straussa. Strauss co prawda skomponował *Ariadnę* na zmniejszoną orkiestrę (37 instrumentów), ale nie poskapił im przepięknych harmonii i barw. W drugiej części muzyki MET pod batutą Luisi zabrzmieli bardziej operowo. Z dużą wrażliwością wydobyl przejrzystą świetlistość faktur i detali muzyki. Słychać też było całe jej „pluszowe” piękno i rapsodyczną śpiewność, szczególnie w finale. Ja wolę bardziej wyraziste w zróżnicowaniach dynamiki i barw brzmienia palety instrumentów orkiestry wykonania, z większą energią i witalnością. Płynnej liryczności nic nie mogłam zarzucić. Może tylko przydałoby się nieco więcej humoru. W sumie – dobry muzycznie spektakl. 🎭

R. Strauss – *Ariadne auf Naxos*  
Violeta Urmana i Kathleen Kim  
fot. Cory Weaver

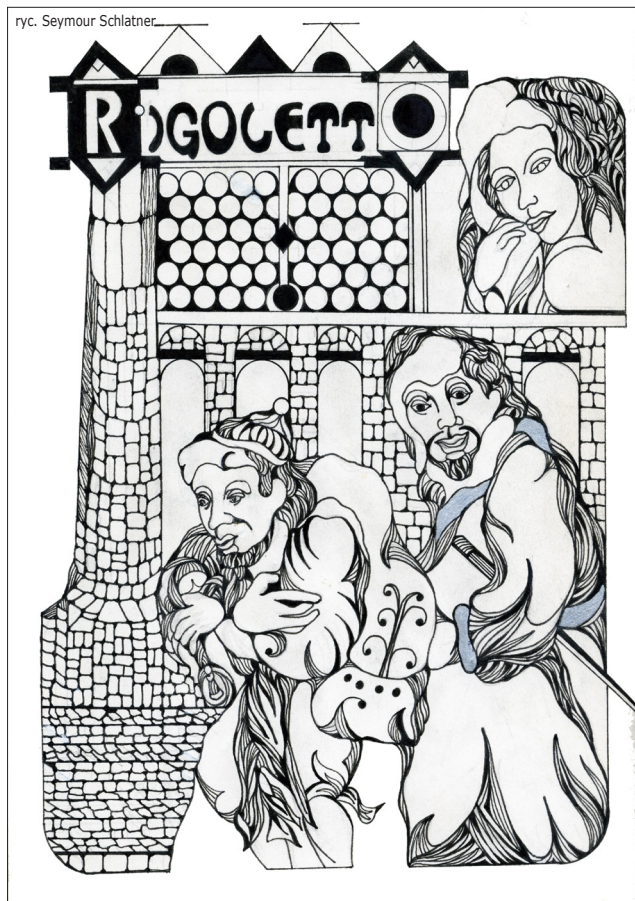


**RIGOLETTO** 26 IV wybrałam się na spektakl *Rigoletta* w tzw. wiosennej obsadzie pod batutą Fabia Luisiego. Śpiewali w nim, w kolejności pojawiania się na scenie: Giuseppe Filianoti (Książę Mantui), Mark Schowalter (Borsa), Corinne Winters (debiut jako Hrabina Ceprano), Zeljiko Lucic (Rigoletto), Joshua Benaim (Marullo), Jeremy Galyon (Hrabia Ceprano), Quinn Kelsey (Monterone), Stefan Kocan (Saprafucile), Diana Damrau (Gilda), Kathryn Day, która zastąpiła niedysponowaną tego wieczoru Teresę S. Harłod (Giovanna), Patricia Steiner (Paź), Nancy Fabiola Herrera (Maddalena).

Zanim zrelacjonuję wokalną stronę tego przedstawienia, chciałabym poświęcić nieco uwagi reżyserii. Jej autorem był Gregory Keller, a miał do dyspozycji niedawno przywrócone w spektaklach produkcji Otto Schenka oryginalne dekoracje, a raczej alternatywną ich wersję, zaprojektowaną przez Zacka Browna i pokazywaną na scenie MET w 1990 r.

Tradycyjnie, większość produkcji *Rigoletta* ukazuje tytułowego bohatera jako postać ogromnie zdeformowaną fizycznie, niemal pokraczną, jako garbatego i utykającego kłowna dworskiego. W tym spektaklu było inaczej. Rigoletto chodził w sposób wyprostowany. Utykał tylko od czasu do czasu, i choć miał na plecach wyraźny garb, jedynie to wyróżniało go fizycznie spośród reszty elity dworskiej. Był więc przede wszystkim ojcem, dworzaniem Księcia, który z powodu garbu został obdarzony funkcją nadwornego bufona. Przesunięto więc ciężar z jego ułomności fizycznych i skupiono uwagę na tym, co w tej operze Verdiego najważniejsze, czyli na relacji ojciec-córka. Również Monterone nabrał kolorów scenicznych jako epizodyczna, ale centralna dla rozwoju dalszej akcji postać opery, która rzuca klątwę, jest więc poniekąd sprawcą późniejszych nieszczęść. Zazwyczaj widzimy Monterona gdzieś na krążanku, z daleka, pod strażą, często skutego kajdanami i prowadzonego do lochów. Góruje też przeważnie nad tłumem, którym pogardza, i zemsty na którym pragnie za zhańbienie córki. W tym spektaklu Monterone pojawił się co prawda w oto-

ryc. Seymour Schlatner





czeniu straży, ale wśród dworskiej, rozbawionej elity, w bliskim, niemal na wyciągnięcie ręki kontakcie z Księciem i Rigolettem. Konfrontacja nabrała więc znacznie dramatyczniejszego, fizycznego wręcz wymiaru.

Ujęcie charakteru Gildy również uległo ciekawej przemianie. Nie jest anielska, słodka, naiwną dziewczyną, która pada ofiarą oszustwa niecnego uwodziciela, Księcia. To młoda, pełna życia i pragnienia miłośniczka dziewczyna z krwi i kości, marząca o wzlotach emocjonalnych. Bardziej jest więc zwyczajnie po ludzku wiarygodna i trójwymiarowa w swych emocjach i pragnieniach, mniej eteryczna i lepiej pozwala uzasadnić jej późniejsze reakcje i poczynania.

Giuseppe Filianoti, o którego problemach wokalnych spowodowanych chorobą pisałam już Państwu wcześniej, nie miał dobrego wieczoru. Bardzo się starał by wypaść jak najlepiej, ale głos często odmawiał posłuszeństwa i wymykał się spod kontroli. Nie będę więc drobniawczo analizować wszelkich jego potknięć i załamań głosu. Było mi, podobnie jak zapewne i wielu widzom, przykro i chyba każdy mu współczuł. Podziwiam jego hart ducha i walkę o utrzymanie formy. Tego wieczoru jednak nie można było zaliczyć do jego zwycięstw.

Diana Damrau jako Gilda z charakterem jak zwykle popisała się wieloma momentami dobrej wokalistyki. Lekkie vibrato na samym początku zaburzało nieco kremową płynność linii wokalne, ale *Caro nome* wypełniła emocjonalnym znaczeniem śpiewanych słów i ekspresją, a więc nie był to tylko kanarkowy popis tryli. Wybrała co prawda dolną opcję, ale całość wywarła bardzo dobre wrażenie. Jej interakcje z Księciem podczas duetu, a wcześniej z ojcem miały dramatyczny sens. Jedyne jej późniejsza relacja o porwaniu w rozmowie z Rigolettem w pałacu Księcia mogła wywołać dezaprobatę wielu wielbicieli Verdiego. Tu Damrau przesadziła przerysowując intensywność emocji i niestety odbyło się to kosztem płynności linii melodycznych partytury. Frazy były zbyt poszatkowane, zbyt dramatyczne, a Damrau okazała się bardziej aktorką niż śpiewaczką operową. Zbyt wiele własnych dowolności i poprawek muzyki skomponowanej przez Verdiego. Trudno to wybaczyć najlepszemu nawet głosowi.

Sparafucile, Stefan Kocan, wywarł dobre wrażenie. Ładny w barwie, wystarczająco niski i głęboko brzmiący głos i ładne stylowo prowadzenie frazy. Jako jego siostra, Maddalena, Nancy Fabiola Herrera okazała się bardzo atrakcyjną partnerką wokalną i w konfrontacji z nim podczas trwania burzy, i w duecie z Księciem.

Po raz pierwszy też od dłuższego czasu mieliśmy zupełnie dobrego Rigoletta, który był prawdziwie centralną, czyli tytułową postacią opery. Nie był idealny, bywało trochę problemów intonacyjnych, jego interpretacja dramatyczna partii nie wszystkim zapewne przypadła do gustu, ale był to stylowy Verdi. Lucic potrafi ładnie prowadzić frazy Verdiego, a ładunek emocjonalny, choć może czasami zbyt elegancko wyciszony jak np. w *Pari siamo*, był efektywny. Podobnie było w *Cortigiani*. Nie padał w desperacji zrozpaczonego ojca na kolana w błaganiu o zwrócenie mu córki. Stał wyprostowany w swej rozpacz, złamanej dumie i bólu.

Zachwyił mnie oczywiście dyrygent, Fabio Luisi. Wstęp – uroczyście-wstrząsający, wręcz tragiczny w wolnym tempie, ze znakomitym wytrzymaniem wszystkich harmonii, z wzruszająco przesywającymi w intensywności dętymi - zapowiadał tragedię. Później było równie doskonale. W początkowej scenie balu u Księcia słyszeliśmy jakby muzykę „braku orkiestry”, jedynie z dobiegającymi niby gdzieś z oddali dźwiękami dworskiego ansamblu. Znakomita w dramatycznej intensywności burza co prawda wyprzedzała nieco w tempach wymianę kwestii Sparafucila i Maddaleny, ale tu Maestro miał rację. Był to chyba jedyny moment, w którym Luisi przeforsował swą wolę, nie godząc się na kompromis kosztem Verdiego. Podczas całego spektaklu wspomagał bowiem niezwykle wrażliwie wszystkich solistów, a szczególnie wyraźnie było to słyszalne podczas kwartetu, kiedy to podążał za ansambłem solistów śpiewających w ich tempach. Bardzo piękny dramatycznie, ale i lirycznie płynno śpiewny Verdi. Świetny muzycznie wieczór.

Ogromnymi brawami nagrodziłam też rewelacyjny chór MET. Do jednych z najpiękniejszych momentów całej opery zaliczyłabym ich wykonanie *Ziti, ziti*. Ich zgranie w tempach i w stylu z Maesto Luisim było doprawdy wspaniałe. Oby więcej takich spektakli. ☺

TRUBADUR

**Wiosenny Trubadur w MET.** Wiadomo od dłuższego czasu, że Peter Gelb nie przepada za Sondrą Radvanovsky, by nie powiedzieć wprost, że jej nie lubi. Jego faworytki to gwiazdy typu Anny Netrebko. Na szczęście MET to jeszcze nie Hollywood, choć coraz częściej pada pytanie czy aby właśnie nie zmierza w tym kierunku dość szybkim krokiem. Brak widowiskowej jego zdaniem aparycji Sondry Radvanovsky, pomimo wspaniałego głosu i wielkiego talentu, nie przekładała się więc na ilość ról oferowanych jej w MET. Na szczęście dla wszystkich wielbicieli opery uległo to zmianie i obecnie jej pozycja w MET jest zapewniona. Wiadomo też, że na zmianę poglądów Petera Gelba mogły wpłynąć liczne listy wysyłane przez patronów MET, którzy radzili by nie dopuścić do pochwylenia jej na stałe kontrakty przez inne domy operowe i zatrzymał za wszelką cenę w MET. A ponieważ Gelb jest człowiekiem interesu, wpływy do kas biletowych ze spektakli z jej udziałem, niemal zawsze wyprzedawane, oraz liczenie się ze zdaniem szkodnych ofiarodawców MET, zapewne przeważały. W jednym z wywiadów prasowych, dyplomatycznie wypowiadając się na ten temat mówił, że początkowo nie był przekonany o jej wokalnych i artystycznych walorach, ale jej Leonora z 2009 r. podbiła go. „Ona się zmieniła i ja też”, dodał na końcu. Tak więc już w niedalekiej przyszłości usłyszymy Sondrę Radvanovsky w MET w rolach trzech królowych oper Donizettiego: Anna Bolena, Maria Stuarda i Królowa Elżbieta w *Roberto Devereux*. No i w tak oczekiwanej przez wszystkich *Normie Belliniego*, którą Radvanovsky określa jako perfekcyjną dla jej głosu i temperamentu artystycznego. Po raz pierwszy ma ją zaśpiewać w grudniu bieżącego roku w Oviedo w Hiszpanii.

W sierpniu 2003 r. **Muzyka21** (8/37) opublikowała moją relację ze spektaklu *Trubadura* z 4 XII 2002 r. zatytułowaną *Sondra Radvanovsky – głos, który rzucił mnie na kolana*. Opisałam w nim pokrótce przebieg jej kariery oraz jej niezwykły talent wokalny. Od tego czasu wiele się wydarzyło w jej życiu. W 2002 r. Sondra Radvanovsky poddała się zabiegowi usunięcia narosła na jednej ze strun głosowych, na której uformował się jeszcze w dzieciństwie polip. Narosł pojawiła się po intubowaniu małej Sondry w szpitalu podczas przechodzenia przez nią zapalenia płuc i lekkim naruszeniu jednej ze strun głosowych. Po usunięciu polipa, 42-letnia obecnie Radvanovsky, jak sama przyznaje w wywiadach, może z większą swobodą podejmować się wykonywania ról z repertuaru bel canto. Jest bardzo pracowita i cały czas doszkała głos i doszlifowała interpretacyjnie role, nawet te z jej starego repertuaru, ze swym wokalnym nauczycielem Anthonym Manolim. Świadoma jest też współczesnych wymogów opery, nagrywania na żywo na DVD i transmisji do kin świata. Jak wiadomo, oko kamery nie zawsze bywa łaskawe dla śpiewaków, jest więc na stałe, kontrolowanej przez lekarzy diecie by zachować jak najatrakcyjniejszą sylwetkę. We wszystkich jej poczynaniach artystycznych wspomaga ją mąż, Kanadyjczyk, Duncan Lear, który podróżuje z nią i jest jej menadżerem. „Walczy o mnie, jeśli jakiś teatr operowy nie jest zbyt skłonny do współpracy”, mówiła w jednym z wywiadów prasowych. „Nie lubię konfrontacji. Ja lubię po prostu śpiewać”. Przed każdym spektaklem Radvanovsky odmawia krótką modlitwę do ojca, Roberta, prosząc, by jeśli to możliwe, wspomógł ją. Miała 17 lat, gdy znalazła go nieżywego. Zmarł na atak serca.

Jej największym idolem i mentorem jest Plácido Domingo, któremu tak wiele zawdzięcza. Po pierwsze obejrzały przez nią w dzieciństwie spektakl z jego udziałem zdecydował o wyborze kariery śpiewaczki operowej. Po latach pracy nad głosem przyszły wspólne występy i przyjaźń. Domingo publicznie wypowiadając się niedawno o niej mówił m.in. o tym, że jego zdaniem Radvanovsky jest obecnie u szczytu swych możliwości wokalnych. Głos jest wedle jego oceny duży i silny o pluszowym brzmieniu i może bez trudu wspinać się wysoko ponad orkiestrę, ale i potrafi być lżejszy, lirycznie miękki. „Potrafi wszystko: śpiewać długie linie wokalne, artykułować wyraziście i czysto koloraturowe pasaże, a jej górne tony jaśnieją blaskiem. Ma bardzo solidną i pewną technikę, a jej dramatyczne oddanie roli jest absolutne. Wspaniała koleżanka, z którą świetnie się współpracuje”.

I tak też zabrzmiała w spektaklu *Trubadura* w MET, który widziałam 27 IV oraz podczas transmisji do kin i przez radio 30 IV. Tym razem rzuciła na kolana wszystkich obecnych na widowni. Po każdej arii przerywano przedstawienie burzliwymi oklaskami, ale długa owacja, która niemal rozsądziła ściany MET nagrodziła ją po rewelacyjnej *D'amor sull'ali rosee*. Śpiewała ją w wolnym tempie, a artystyczne, wokalne jej piękno i ogromna stylowość uczyniły ją godną następczynią wielkich legendarnych div operowych z



przeszłości. Cała zresztą scena z *Miserere* była zachwycająca w swej emocjonalnej energii. Dramatycznie ciemniejsze tony, ciepło-miękki, uwodzący w barwie i z charakterystycznym dla niej tembrem głos, ekspresyjnie intensywna w rozpacz, cudowna w brzmieniu błyszcząca góra, swoboda wokalna i wykonawcza w każdym momencie spektaklu, wspaniałe piana i

zadowolony z występów. Zaprezentował bowiem zupełnie dobrą formę wokalną i w całości spektaklu brzmiał atrakcyjnie. Dość stabilny, czysty i ładny w intensywności głos. Jak zwykle obniżono fragment rozpoczynający się od *Ah, si, ben mio*, a kończący się na *Di quella pira*, co zapewnia mu większy komfort śpiewania. Było trochę zmęczenia w głosie w miarę

gardłowych, zbyt ciemnych jak na Verdiego momentów, zdarzały się też kłopoty w nieco siłowo wymuszonych najwyższych tonach i lekkie przycinanie długości śpiewnych długich fraz. *Ale li ballen* była doprawdy znakomita. Tym razem też Hworostovsky wyraźnie był zaangażowany emocjonalnie w wykonywaną rolę, a jego interakcje ze wszystkimi bohaterami opery

G. Verdi - *Trubadur*  
Dmitrij Hworostovsky  
fot. Ken Howard



pianissima i takdoskonale tryle. Rewelacyjna Leonora!

Dugą królową wokalną tych spektakli była Dolora Zajick w roli Azuceny, którą wykonuje w MET od około 23 lat. Nie słyhać w jej głosie upływu czasu. Zajick wybierała zachwycające w mocy, stabilności i doskonałości brzmienia górne opcje, żeby nie wspomnieć o wspaniałym jak zwykle dolnym rejestrze, a jej nie mające sobie obecnie równych wokalne i aktorskie ujęcie roli zapewniły jej jak zwykle wiwaty i okrzyki: „Brava!”. To siła natury, jak określają ją jej wierni wielbicieli.

Marcelo Alvarez (Manrico) też mógł być

upływu czasu, ale jego liryczne pożegnanie z Azuceną z aktu ostatniego, jak zwykle zbiera wiele oklasków – liryczny, ciepło brzmiący głos, ładne *messa di voce* i *piano*, sporo subtelności i świeżość emocjonalnej prezentacji roli uczyniła z jego Manrica postać nie rutynową.

Dla wielu wielbicieli opery jedną z większych atrakcji tych spektakli *Trubadura* był występ Dmitrija Hworostovskiego w partii Hrabiego di Luna. Dla niego również były to jedne z lepszych przedstawień. Zaoferował sporo szlachetności brzmienia w pięknych liniach wokalnych Verdiego. Nie obyło się bez zbyt sucho zduzonych w dźwięczności barwy głęboko

wypełnił niemal spontaniczną energią. Brawo!

Zwrócił też na siebie uwagę w roli Ferranda Stefan Kocan, słowacki bas, który debiutował w MET w 2009 r. jako Król w *Aidzie*. Chór Cyganów przyprawił wszystkich o dreszcze, a wspaniali soliści chóru zachwycali jak zwykle podczas całego spektaklu. Marco Armiliato, który przejął od Maestro Levine'a te spektakle *Trubadura*, nie zawsze był zgrany z solistami na scenie i zdarzały mu się zbyt pospieszne tempa. W sumie jednak były to świetne spektakle *Trubadura*, głównie z powodu dwóch rewelacyjnych śpiewaczek: Sondry Radvanovskoy i Dolory Zajick. 🎭



# Różycki, Weinberg: kocham polską muzykę

ze skrzypaczką Ewelina Nowicka  
rozmawia Arkadiusz Jędrasik



**W**zeszłym roku ukazała się bardzo dobra płyta z kwartetem smyczkowym Ludomira Różyckiego, która zdobyła znakomite recenzje. Zarówno repertuar, jak i wykonawstwo. Pani na swój debiut fonograficzny wybrała też muzykę Ludomira Różyckiego, dlaczego?

Można to traktować jako moją decyzję repertuarową. Najbardziej mi zależy, aby grać, promować i nagrywać muzykę polską, szczególnie tę mniej znaną. Istnieją ogromne obszary naszej muzyki, praktycznie nieznanie współczesnemu słuchaczowi. Różne kataklizmy dziejowe sprawiły, że trudno odnaleźć nuty naszych dawnych kompozytorów (określenie „dawnych” jest względne, bo czasem chodzi o ludzi, którzy działali 70 lat temu...), nie mówiąc już o rękopisach. Od lat szukam – bez skutku – pięciu koncertów skrzypcowych Lzydora Lotto, wielkiego polskiego skrzypka, gromadzę kompozycje Apolinarego Kątskiego, który w swoim czasie był wielkością europejską jako skrzypek, a jego mazurki nie ustępują dokonaniom Wieniawskiego. W swoim czasie wpadłam na trop „Koncertu skrzypcowego” Ludomira Różyckiego – wskazówkę, że taki koncert istnieje zawdzięczam Józefowi Kańskiemu, a potem wielu wspaniałych ludzi pomogło mi, aby ta kompozycja została wprowadzona do repertuaru. Najpierw pomocną dłoń podał mi nieoceniony Włodzimierz Pigła z Biblioteki Narodowej, potem rzecz zainteresowała Zygmunta Rycherta, autora instrumentacji do tego *Koncertu* (Różycki nie dokończył dzieła). A teraz Acte Préalable uznało, że warto wydać taką płytę. Mogę tylko podziękować tym świetnym ludziom

za życzliwość, pomoc i ofiarność wobec muzyki polskiej. Jeżeli zaś chodzi o muzykę Różyckiego, to miał on niesłychaną łatwość pisania i wspaniały dar melodyczny. Pewnie jego zdolności instrumentacyjne można porównać do Rimskiego-Korsakowa. To był talent kompozytorski czystej wody. Niestety, jak wielu ludzi, którym Bóg dał talent, miał swoje słabości. To był nieodrodny przedstawiciel swojej epoki – czasów Młodej Polski i na zawsze pozostał klasycznym przedstawicielem ówczesnej bohemy artystycznej, która za kołnierz nie wylewała. Wręcz przeciwnie...

**To ciekawe, co pani mówi o muzyce Ludomira Różyckiego. Jednak fonografia przeżywa teraz kryzys, trudno wydawcom znaleźć nabywców dla wydawanych płyt, jak zatem zachęci pani melomanów do sięgnięcia po swoją płytę?**

Myślę, że ta płyta może zainteresować tych melomanów, którzy lubią to nieskrępowane poczucie wolności i swobody w sztuce, którym nie jest obojętna historia kultury polskiej i sama epoka Młodej Polski, gdzie wielkie aspiracje i wielkie ambicje zderzały się z równie wielkimi dramatami. Ci ludzie żyli pełnią życia, a jako artyści chcieli dać społeczeństwu polskiemu wielką sztukę. Ich nie interesowała przeciętność. Dzisiaj dla nas Stanisław Przybyszewski to jakiś dziwak z przeszłości, a dla Różyckiego i jego pokolenia to był mag, który fascynował całe pokolenie. Echa tego wszystkiego słychać w kompozycjach Różyckiego.

**Pani interpretacja to połączenie wirtuozostwa, pięknej narracji muzycznej i świetnego uchwycenia emocji ukrytych w tej muzyce; emocji, jakie starał się przekazać Różycki. Jak pani znalazła tak dobry klucz do interpretacji tej muzyki?**

Starałam się dobrze wsłuchać w muzykę Różyckiego, zrozumieć ją i niemal fizycznie ją poczuć. Decydującym jednak impulsem była instrumentacja Zygmunta Rycherta, niezwykle celna, zgodna ze stylistyką Różyckiego, a jednocześnie szalenie emocjonalna i barwna.

**Jest pani w pewien sposób pionierką, która odkrywa dla fonografii *Koncert skrzypcowy* Ludomira Różyckiego. Spoczywa zatem na pani wielka odpowiedzialność, bowiem od tego nagrania może wiele zależeć, inni sięgną po tę piękną muzykę, albo dalej będzie ona dalej zapomniana...**

Wspólnie z Zygmuntem Rychertem zagraliśmy ten *Koncert* w wielu naszych filharmoniach, został on także nagrany przez NOSPR i często jest emitowany w radio. Nie ma zatem, jak myślę, niebezpieczeństwa, że ta kompozycja pójdzie w zapomnienie. Ważne jednak, aby ktoś wydał drukiem to dzieło...

**Na jakie trudności pani natrafiła w opracowaniu tego repertuaru a co było wielką frajdą i przyjemnością przy jej nagrywaniu...**

Różycki nie był skrzypkiem i nie dał wykonawcy propozycji typowo skrzypcowych. Znalezienie właściwych artykulacji nie było łatwe. Dobre pół roku pracowałam nad tym koncertem, tyle samo Zygmunt Rychert nad



instrumentacją. Ale potem to już była tylko wielka przyjemność, aby grać to dzieło i móc je nagrać. Praca z tak świetnym i twórczym dyrygentem, kontakt z NOSPRem to wielka satysfakcja dla mnie jako skrzypaczki.

**Zostawmy na moment pani debiutancką płytę. Kiedy odkryła pani, że gra na skrzypcach, to będzie pani sposób na życie?**

Wychowałam się w rodzinie o długiej tradycji artystycznej, także muzycznej. Mój pradziadek Czesław Przyłucki był skrzypkiem-amatorem, multiinstrumentalistą i dyrygentem orkiestry w Gnieźnie.

Miał swoje marzenia, aby jego potomkowie zostali zawodowymi muzykami. Ta tradycja była żywa w rodzinie mojej mamy. Z kolei krewnym, ze strony ojca, był dyrygent i kompozytor Juliusz Wertheim, którego sonata na skrzypce i fortepian czasem pojawia się na estradach. Poszłam więc do Szkoły Muzycznej im. Nowowiejskiego w Gdańsku, tam stwierdzono, że nadają się, aby grać na skrzypcach i tak to się zaczęło. Gdy miałam 10 lat po raz pierwszy dostałam nagrodę na Makroregionalnych Przesłuchaniach Skrzypcowych, no i chyba wtedy na dobre związałam się ze skrzypcami.

**Jak dotychczas układała się pani kariera skrzypaczki. Proszę nam o niej opowiedzieć...**

Jako dziecko zdobywałam nagrody na ogólnopolskich konkursach skrzypcowych, zostałam też podopieczną Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci Zdolnych w Warszawie. W roku 1995 poznałam prof. Krzysztofa Węgrzyna, który przez kilka lat był nie tylko moim mentorem, ale także dobrym duchem. I właśnie ten wybitny pedagog uzmysłowił mi, że mogę myśleć o szerszej karierze. Zresztą właśnie prof. Węgrzyn wprowadził mnie na szersze wody. Dzięki niemu zagrałam pierwszy raz recital w Niemczech. Bardzo dużo mu zawdzięczam i pamiętam o tym. Mając 16 lat poznałam Zygmunta Rycherta, wtedy dyrektora artystycznego Filharmonii Bałtyckiej, który posłuchał, jak gram i we właściwy sobie zdecydowany sposób rzekł: „Czas na debiut z orkiestrą”. Mało nie umarłam ze strachu. Ale jakoś poszło. Zadebiutowałam *III Koncertem skrzypcowym* Saint-Saënsa i nie przeszło to bez echa. Otrzymałam propozycje ze Lwowa, z Czeskich

Budziejowic, także z naszych filharmonii i tak weszłam w obieg koncertowy. Potem zdałam na studia skrzypcowe w Hamburgu u prof. Petru Munteanu, gdzie studiowałam także pedagogikę skrzypcową. W roku 2007 zdałam na studia podyplomowe u prof. Katrin Scholz w Bremie, które ukończyłam w roku 2009 z wyróżnieniem, a w roku 2010 zdałam na studia solistyczne na tej samej akademii, także u prof. Katrin Scholz, która jest świetną skrzypaczką, kompetentnym i wrażliwym pedagogiem, otwartym na propozycje. Pracujemy twórczo z jakąś pogodą ducha i wiarą w sukces. To bardzo ważne. Muzyka powinna



być radością nie tylko dla słuchacza, ale także dla wykonawcy. Teraz gram recitale w wielu krajach Europy, prowadzę teże własne poszukiwania repertuarowe przy pełnej życzliwości i pomocy ze strony pani prof. Scholz.

**Ma pani swoich ulubionych skrzypków, dyrygentów?**

Zawsze z wielką atencją odnosiłam się do wielkich polskich skrzypków Wandy Wiłkomirskiej i Krzysztofa Jakowicza. I nie zmieniłam swoich upodobań. To artyści niezastąpieni w historii polskiej wiolinistyki, prawdziwi poeci skrzypiec. Powinniśmy być dumni, że mamy

takich artystów. Oczywiście na świecie mamy wielu wspaniałych wiolinistów i dyrygentów. Słucham ich wykonań, analizuję te produkcje, staram się zrozumieć tajniki ich warsztatu, ale każdy skrzypek-solista musi iść własną drogą i samemu odkrywać sekrety tego tajemniczego instrumentu, którym są skrzypce.

**Jakie są pani najbliższe plany artystyczne?**

Jestem, w trakcie realizacji ważnego projektu. Na początku maja br. w ramach Międzynarodowego Festiwalu „Probaltica” dałam polskie prawykonanie *Concertu skrzypcowego* op. 67 Mieczysława Weinberga pod dyrekcją zdolnego litewskiego dyrygenta Dainiusa Pavilionisa. A w czerwcu na Mikołowskich Dniach Muzyki dałam kolejne dwa polskie prawykonania utworów tego wybitnego kompozytora – z Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus” Agnieszki Duczmal zagram *Concertino* op. 42 i *Rapsodię na tematy moldawskie* op. 47 w wersji na skrzypce i orkiestrę kameralną. Cieszę się, że mogłam zagrać utwory Weinberga, kompozytora znanego na świecie, a mało znanego w Polsce. A przecież Weinberg urodził się w Warszawie, tu się kształcił i do końca życia zachował polskie serce. Jestem w stałym kontakcie z wybitnym znawcą twórczości Weinberga prof. Davidem Fanningiem z Manchesteru, autorem bestsellerowej książki o tym kompozytorze i bardzo liczę na jego rady w dalszej mojej pracy nad twórczością Weinberga. Koncert skrzypcowy, który zaprezentowałam w Toruniu spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem u publiczności.

**Muzyka to ważny element pani życia. Czy znajduje pani czas na jakies pozamuzyczne pasje?**

Mój tata, który jest bardzo barwną osobowością, powiada, że życie jest bogatsze niż sztuka i że trzeba być nadzwyczaj baczny obserwatozem, aby wydrzeć życiu jakieś sekrety i zapisać je w formie wiersza czy utworu muzycznego, które skłonią czytelników i słuchaczy do refleksji. Staram się więc najpierw być wnikliwą obserwatożką zdarzeń i różnych ludzkich zachowań, a dopiero potem skrzypaczką i kompozytożką.

**Dziękuję za rozmowę.®**



# Anne-Sophie Mutter: profesjonalność z pasją

Łukasz Kaczmarek

**A**nne-Sophie Mutter, będąca, obok Perlmana i Kennedy'ego, największą gwiazdą współczesnej wiolinistyki, określana przez krytykę jako „Bogini” czy też „Najlepsza na świecie”, zawsze pamięta o ważnych rocznicach. W hołdzie Beethovenowi, dokonała rejestracji kompletu sonat skrzypcowych Mistra, cały rok 1998 czyniąc rokiem Beethovenowskich sonat, Mozartowi poświęciła jubileuszowe albumy z koncertami skrzypcowymi i *Symfonią koncertującą*, a także z sonatami skrzypcowymi oraz triami.

Na rok obecny przypada 35-lecie działalności koncertowej artystki: jej imię świeci na muzycznym firmamencie odkąd Anne-Sophie ukończyła 13 lat... Z okazji przypadającego jubileuszu macierzysta wytwórnia Deutsche Grammophon wydaje poświęcony jej, ekskluzywny 40-płytkowy album. Znalazły się w nim absolutnie wszystkie rejestracje artystki dokonane dla tej wytwórni, jak również nigdy wcześniej nie publikowane zapisy... My również nie zapominamy o Mutter: na łamach **Muzyka21** przypomniemy pokrótce jej postać.

## Pierwszy raz sięgając po skrzypce...

**K**ocham grać wysoko – te słowa wypowiedziała Mutter przed ośmioma laty. W pewien sposób wskazują one na jej artystyczny rodowód. Anne-Sophie Mutter pochodzi jeszcze ze szkoły Carla Flescha: jej pierwsza nauczycielka, Erna Honigberger, była uczennicą Flescha właśnie. Po jej śmierci, Mutter trafiła do klasy Aidy Stucki, również uczennicy Flescha, ale także Stefi Geyer, adresatki I Koncertu skrzypcowego Bartóka, wychowanki Jenő Hubaya i Adolfa Buscha. Za właściwy, międzynarodowy debiut artystki, uznać należy recital dany podczas Festiwalu w Lucernie, w roku 1976, kiedy to zdobyła sobie zainteresowanie samego Herberta von Karajana. Liczyła sobie wówczas zaledwie 13 lat... „Myślę, że miałam więcej, niż większość dzieci ma dzisiaj, ponieważ mogłam żyć dla mojej wielkiej pasji i wszystko inne było temu podporządkowane. Fantastyczną rzeczą było, że miałam czas na naukę utworu. Dziś jest to, niestety, dużo trudniejsze. Widzę to, ponieważ prowadzę Fundację dla młodych wiolinistów. Coraz częściej się zdarza, że młodzi muzycy są popychani

przez rodziców i pedagogów. Oczywiście, już 25 lat temu to się zdarzało, dziś jednak dzieje się to w coraz szybszym tempie i coraz wcześniej. Ludzie myślą, że wszystko musi zadziać się szybko. Tymczasem ja miałam olbrzymią ilość czasu na przygotowanie repertuaru. Mimo, iż bardzo wcześniej grałam z największymi orkiestrami i dyrygentami, wiedłam zwyczajne życie. Ukończyłam szkołę, odbywałam studia muzyczne w Szwajcarii, a w międzyczasie, około siedmiu czy dziesięciu razy w roku, dawałam koncerty w najbardziej prestiżowych salach. A następnego dnia byłam spowrotem na uczelni. Dlatego byłam bardzo dobrze przygotowana, nie tylko pod względem znajomości repertuaru, ale również psychicznie”.

## Karajan

**M**iała wtedy 15 lat. Stała na scenie obok Karajana, z głową lekko uniesioną ku górze, jakby zdawała się mówić „Ja również wiem, co robię” – tak wspominał młodziutką Anne-Sophie Mutter grającą *Koncert skrzypcowy G-dur* Mozarta, James Jolly, wieloletni krytyk związany z czasopiśmie Gramophone. A sama Anne-Sophie w taki oto sposób wiele lat później wyrażała się o Karajanie: „Życzeniem Karajana było, abym grała Mozarta, a więc grałam. Gdyby kazał mi wyskoczyć z okna, prawdopodobnie także bym to zrobiła. (...) Dla mnie Karajan zawsze stanowił wzór. Był niezwykle wykształcony, a przy tym wiedział jak żyć: miał własny jacht, własny samolot, uprawiał sport i był zawsze blisko natury. Oczywiście: wszyscy trochę się go baliśmy, ale to tylko wzmagało nasze wysiłki. On potrafił sprawić, byśmy w pełni wykorzystywali nasze możliwości, dając z siebie wszystko”.

Ale współpraca z Karajaniem przyniosła, prócz perfekcyjnych wykonania, także inne, daleko idące efekty przekładając się na cały dalszy rozwój i karierę artystki: „Nagle znalazłam się bardzo wysoko. Stamtąd można było iść już tylko w jedną stronę: do góry. I nawet przez myśl mi nie przeszło, bym mogła obracać jakikolwiek inny kierunek”.

Współpraca z Karajaniem przyczyniła się też w dużym stopniu do ukształtowania się postaw artystycznych Anne-Sophie Mutter. Artystkę cechuje pełen szacunek w kontakcie z muzyką. „Można popisywać się samochodem, ale nie wykonując dzieła” – wyznała w roku 2005.



## Lutosławski, Penderecki, i inni...

Sztuka Anne-Sophie Mutter zyskała uznanie dwojga wielkich polskich kompozytorów, którzy poświęcili jej swoje dzieła. Na zamówienie Paula Sachera, z myślą o Mutter właśnie, Witold Lutosławski stworzył w roku 1985 swój *Łańcuch II*. I od tego dzieła rozpoczęła się właściwie przygoda artystki z muzyką współczesną. „Gdy kształciłam się, muzyka współczesna nie należała do mojego artystycznego świata. Początkowo czułam się tym zupełnie przytłoczona, i w pewien sposób zagubiona”. A jednak Mutter wyszła obronną ręką! I to do tego stopnia, że kolejna kompozycja Lutosławskiego, z udziałem skrzypiec, *Partita na skrzypce i orkiestrę* została już zadedykowana samej Anne-Sophie.

Krzysztof Penderecki, z kolei, spotkawszy się z Mutter na podium koncertowym, prowadząc *I Koncert skrzypcowy* Prokofiewa, zdecydował się stworzyć dla artystki własny *Koncert*. I tak powstał *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”*: dzieło, które swą premierę miało w roku 1995. W ubiegłym roku Penderecki skomponował *Duo concertante na skrzypce i kontrabas*, dedykując je Mutter oraz kontrabasiście Romanowi Patkoló. Wraz z, również poświęconymi Mutter, utworami Wolfganga Rihma (*Lichtes Spiel, Dyade*) oraz Sebastiana Curriera (*Time Machines*), twórcy średniego pokolenia, znalazło się ono na najnowszej płycie Artystki.

Lista twórców, którzy dedykowali Anne-Sophie Mutter swoje dzieła jest jednak znacznie dłuższa, by wspomnieć chociażby Norberta Moreta, czy Henri Dutilleux. Sophia Gubaidulina, z kolei, poświęciła Artystce jednoczesny *Koncert skrzypcowy „In tempus praesens”*, napisany w latach 2006–2007. Mutter porównuje ten utwór z muzyką Bacha (z którą, nota bene, łączy go na płycie) – wskazując na podobieństwo struktury, oraz z *Koncertem „Pamięci Aniola”* Albana Berga – pod względem emocjonalnego bogactwa.

I jest jeszcze, oczywiście, André Previn, były mąż skrzypaczki, który z niesłabnącą pasją, tworzy z myślą o Anne-Sophie.

## Koncertowo i kameralnie

Anne-Sophie Mutter kojarzona jest przede wszystkim z repertuarem koncertowym: wielkimi koncertami skrzypcowymi klasycyzmu, romantyzmu, XX w. i współczesności. Rzadziej sięga po kameralistykę. Po utwory solowe – niemal wcale. Koncerty na skrzypce i orkiestrę stanowią formę, w której artystka czuje się najlepiej. Mimo to, w roku 1998 zdecydowała się odłożyć je na bok, by całkowicie skoncentrować się na beethovenowskich sonatach skrzypcowych, które wykonywała w komplecie podczas trzech kolejnych recitali, wraz z pianistą Lambertem Orkiszem. Pełne poświęcenie stanowi istotę sztuki Mutter. A kameralistyka?

„Cóż, prawdą jest, że nic nie dorówna mocą orkiestrze; nic nie jest w stanie zastąpić

polifonicznej przestrzeni, jaka rozpościera się za twoimi plecami. Ale wytworność muzyki kameralnej, jej intymność, bezpośredniość, jak również olbrzymia skala dynamiki to coś, czego próżno by szukać w orkiestrze. To tak jakby porównać pilotowanie wielkiego samolotu w porównaniu z prowadzeniem małego odrzutowca. Ale istnieją także inne zalety. Kocham pracę nad koncertami skrzypcowymi i zawsze będę to robić: granie z orkiestrą zawsze pozostanie istotną częścią mojego życia. Lecz kameralistyka również zajmuje w nim bardzo ważne miejsce, a forma tria fortepianowego stanowi trzeci element mojego repertuaru. Jest tak wiele dzieł kameralnych, których warto się nauczyć, i będą one na mnie czekać, gdy już zagram wszystkie najważniejsze koncerty: nie chcę przecież w kółko ich powtarzać!”

## Muzyka i sztuka

Uważam, że muzyka czyni świat lepszym. Jeśli spojrzymy na studia na uczelniach wyższych, muzyczne wykonawstwo – nie zwyczajne słuchanie, lecz granie – przekłada się na życie społeczne, wywierając rzeczywiście zauważalne efekty. To trochę tak, jak chodzenie do kościoła. Kiedy śpiewasz wraz z innymi, doznajesz cudownej komunii. To niezwykle istotna część życia. Gram, ponieważ kocham to, ale również dlatego, iż jestem świadoma, jak istotnej przemiany doznają słuchacze. Stanowią oni interaktywny, trzeci element wykonawstwa – stwierdza artystka.

Ale sztuka dla Anne-Sophie Mutter, to nie tylko muzyka. Muzyce przypisuje indywidualne znaczenie, mówiąc zaś o sztuce, artystka wskazuje raczej na inne jej formy. „W moim życiu sztuka zawsze odgrywała niezwykle ważną rolę. To był także jeden z moich punktów zwrotnych: współczesna sztuka i literatura. Kiedy spotkałam mojego pierwszego męża, był on wyznawcą współczesnego malarstwa i rzeźby. Moje zainteresowanie sztuką zostało już wcześniej rozbudzone, a to za sprawą Paula Sachera. Potem będąc z mężem, czułam się coraz bardziej zaangażowana i spotkałam w tym czasie wielu różnych artystów. (...) Mogę siebie nazwać kolekcjonerką jedynie w bardzo skromny sposób: powiedziałabym, że kolekcjonuję obrazy w moim sercu, mimo iż w rzeczywistości, nie wiszą one na moich ścianach. Rzeźby i kamienie również są niezwykle poruszające. Jest to dla mnie bardzo ważne”.

## Kobieta

Tymczasem w życiu prywatnym, Anne-Sophie jawi nam się jako zgoła odmienna kobieta. Artystka, co prawda, od początku swej kariery, strzeże pieczołowicie i z wielką rozwagą, osobistych sekretów, do pewnych faktów, wszak, sama publicznie się przyznaje. Górskie wspinaczki, drogie hotele i szybkie samochody – to wymienia jako swoje pozamuzyczne zamiłowania. A muzyczne? Przed wieloma laty, w rozmowie z Ljubisą Tosic, wspomniała, iż prowadząc swego białego

porsche, jest w stanie słuchać jedynie Ellę Fitzgerald, Benny Goodmana i Glenna Goulda. Wielka artystka, jako kobieta, ma w sobie coś z małej dziewczynki. Dotyczy to również jej relacji z mężczyznami. Pierwsze małżeństwo Anne-Sophie, z o wiele starszym od siebie prawnikiem, Detlefem Wunderlichem, stało się przedmiotem wielu kontrowersji, które urosły do rozmiarów skandalu. Co wydaje się być niezwykle istotne, związek ten należy uznać za trwały: zawarty w roku 1989, przerwała sześć lat później śmierć Wunderlicha. Potem, przez cztery lata, Anne-Sophie związana była węzłem małżeńskim z André Previnem, również starszym od siebie o całą generację... Mimo, iż związek nie przetrwał próby czasu, w wypowiedziach Mutter, dotyczących Previna, dominuje wielki szacunek dla byłego męża: „André jest moim wielkim bohaterem. Nie ma na całym świecie nikogo, kto byłby mu podobny. Jest tak niezwykle utalentowany! Kiedy gra jazz, wzbudza we mnie najwyższy podziw”.

Dziś, Mutter, nomen omen, jest matką dwojga dzieci (z pierwszego małżeństwa), Arabelli i Ryszarda, nazwanych tak na cześć Ryszarda Straussa. „Największym darem od życia, jeśli ktoś się na to zdecyduje, jest posiadanie dzieci. Macierzyństwo jest czymś tak cudownym i w tak niezwykły sposób wzbogaciło moje życie...!”

## Patrząc w przyszłość...

Przed trzema laty, Anne-Sophie Mutter wyznała Emmie Baker w wywiadzie przeprowadzonym dla miesięcznika Gramophone: „Nigdy nie oglądam się wstecz. Nie wstydzę się tego co zrobiłam, to nie o to chodzi. Ale po prostu czuję, że jestem innym człowiekiem. Również jako artystka, nie chcę obrać postawy uzasadniania za wszelką cenę, w jaki sposób gram dzisiaj, i w którym momencie musiałam zerwać z moim dawnym spojrzeniem na dane dzieło. To, że taka jestem i patrzę w określony sposób na utwór, jest efektem 32 lat koncertowania i studiowania repertuaru. I, mam nadzieję, jeszcze paru lat... (...) Przerwałabym koncertowanie tylko wówczas, gdy poczułabym, że nie mam już nic nowego do powiedzenia”.

W artykule wykorzystano materiały pochodzące z oficjalnej strony internetowej Anne-Sophie Mutter, a także z następujących tekstów:

- Emma Baker, *Anne-Sophie Mutter: Bach to the future*, Gramophone 10/2008  
 Stephen Johnson, *Anne Sophie Mutter: The importance of being ernst*, Gramophone 03/1996  
 James Jolly, *Anne-Sophie Mutter: My year with Beethoven*, Gramophone 11/1998  
 Tully Potter, *Anne Sophie Mutter: 35 years on stage*, Deutsche Grammophon 477 9464, 05/2011  
 Laurence Scherer, *Mutter's tune, Previn's harmony*, Gramophone 06/2003  
 Nick Shave, *Anne Sophie-Mutter: A Virtuoso for our time*, Gramophone 10/2005



# Myślę muzyką

mówi Anne-Sophie Mutter

Anne-Sophie Mutter  
fot. © Anja Frers/DG

**S**potkanie Aidy Stucki i Herberta von Karajana miało bez wątpienia determinujące znaczenie w pani życiu. Które z tych dwóch spotkań było najważniejsze dla pani rozwoju artystycznego?

Największą część mojego bagażu skrzypcowego zawdzięczam bez wątpienia Aidzie Stucki. To ona była moją najważniejszą nauczycielką skrzypiec. Zanim się poznałyśmy, przez cztery lata miałam lekcje u Erny Honigberger, która była także uczennicą Carla Flescha. Ale to właśnie Aida Stucki, w decydującym okresie, ukształtowała mnie na płaszczyźnie interpretacji dając mi dodatkowe narzędzia techniczne. Herbert von Karajan widział partyturę jako dyrygent, widział ją zupełnie inaczej niż instrumentalista. Spotkanie bardzo wcześnie wspaniałych ludzi – muzyków i nie tylko, było dla mnie wielkim szczęściem w życiu, było to także ważne dla mojego rozwoju artystycznego i rozkwitu mojej osobowości.

**Czy można wytłumaczyć tajemnicę tego, bez wątpienia wyjątkowego nauczania Aidy Stucki?**

Wielką siłą Aidy Stucki było to, że wiedziała, w jakim stopniu talent może się rozwijać i gdzie są jego. U mnie w tym czasie można było odkryć ogromną przyjemność grania i chorobliwą pasję dla dźwięków. Ta pasja pochodziła także ze szkoły Carla Flescha, który był pierwszym pedagogiem – i z tego, co wiem jedynym, – który zajął się kwestią dźwięku w sposób analityczny. Z Aidą Stucki pracowałam nad tym

szczegółowo: wytwarzanie dźwięku na progu, jaki efekt ma ką, szybkość, nacisk smyczka, są to kwestie bez końca. A profesor powinien wpoić uczniowi nienasyconą ciekawość, która pozwoli mu na nieustanne wzbogacanie swej skrzynki z narzędziami.

**Czy wizje zmieniają się także?**

Najzupełniej. Refleksja nad tym, co osiągnęliśmy sprawia, że prawie automatycznie w naszym wewnętrznym słyszeniu rodzą się nowe, możliwe drogi. Jeśli bardzo wcześnie uświadomimy sobie nieograniczone możliwości instrumentu strunowego, nie narazimy się na to, że będziemy się powtarzać. I to właśnie sprawia, że życie muzyka przez dziesiątki lat jest tak pasjonujące i być może sprawia to także, że muzyk ujmuje słuchacza.

**Powiedziała pani kiedyś, że chce pani nieustannie odkrywać nowe części repertuaru...**

Jestem trochę tak jak gąsienica, która gryza dziury, zjadam powoli repertuar. Ostatnio zaprezentowałam *Lichtes Spiel* Wolfganga Rihma, cudowne dzieło i mam jeszcze trzy inne projekty. Chcę, by mój repertuar powiększał się w dwóch kierunkach: wirtuozowskie koncerty Vivaldiego interesują mnie tak samo, jak kompozytorzy XX w.

**Czy odnajduje pani coś nowego w utworach, które pani już często grała?**

Weźmy na przykład Mozarta. Kiedy dyryguję

orkiestrą, ma miejsce zupełnie inna dynamika, która wymaga ode mnie dużo więcej niż kiedy „zadowalam się” graniem. Pracując z innymi muzykami, a zwłaszcza grając bez dyrygenta, tak jakby się grało muzykę kameralną, sprawiaemy, że cały czas powstają nowe dialogi. Muszę reagować szybko i być otwarta na orkiestrę.

**Cztery pory roku Vivaldiego z Karajaniem to jedna z najbardziej znanych pani płyt, ale nagrała je pani po raz drugi...**

Nagranie z lat 80. z Karajaniem jest oczywiście luksusowe i obfitujące w brzmienie. Nagranie z małym zespołem Soloists Trondheim (1999) jest dużo bardziej spontaniczne, lekkie, taneczne, co odpowiada bardziej mojej obecnej koncepcji muzyki barokowej. Z naszą obecną wiedzą na temat vibrato i pracy Harnocourta i Gardinera, nie można wrócić do koncepcji brzmieniowej z lat 80., zajmując się muzyką barokową. Chciałabym jednak powrócić do większej lekkości, zwłaszcza, jeśli chodzi o użycie vibrato.

**Wiele z pani nagrań jest obecnie ponownie wydawanych; czy dzisiaj zrobiłaby pani niektóre rzeczy inaczej?**

Z pewnością. Każdy koncert jest po prostu próbą zbliżenia się do prawdy partytury, płyta nie jest niczym innym. Większość moich nagrań została zrealizowana jednocześnie z koncertami czy też w kilku ujęciach w sali koncertowej – dokładnie tak samo, jak robił to Karajan – po to, aby zachować spontaniczność gry. Moje ostat-



nie nagranie – sonaty na skrzypce i fortepian Brahmsa – według mnie, osiąga kulminację w szczęśliwej i osobistej lekturze *Sonaty G-dur*, która odpowiada idei pożegnania życia, idei, którą sobie stworzyłam z tego dzieła.

### **Czy Karajan nauczył panią stawiać czoła niejednokrotnie trudnym sytuacjom towarzyszącym nagraniu?**

Wiele spraw, których doświadczamy w młodym wieku, zostawia na nas ślad na resztę życia. Koncert Beethovena, którego wtedy nigdy wcześniej nie zagrałam na koncercie, został nagrany „na zimno”. Zrobiliśmy próbę, a potem nagle mikrofony nagrywały. Od tej pory już nic nie może bardziej mną wstrząsnąć. Karajan nauczył mnie odnajdywania motywu przewodniego w partyturze, nauczył mnie myślenia muzyką, nadania jej kierunku. Uważam, że w obecnych wykonaniach brakuje często wewnętrznego napięcia, które urzeka słuchacza i nie opuszcza go aż do ostatniego taktu.

### **Czy zafascynował panią także fakt, że Karajanowi udało się sprawić, że muzyka poważna stała się bardzo popularna w dobrym znaczeniu tego słowa?**

Karajan żył w czasie, gdy pobieranie z Internetu nie istniało. Jego pomysł, by muzyka klasyczna stała się dostępna dla wszystkich był wspaniały. Teraz jednak osiągnęliśmy taki poziom dostępności, który jest szkodliwy dla muzyki. To takie proste ściągnąć na swego iPod-a fragmenty tego, czy tamtego. Dochodzimy do społeczeństwa „highlight”, w którym już nie chcemy dać sobie czasu i zadać sobie trudu, by poświęcić się długim przetworzeniom, które są nierozłączne z europejską sztuką kompozycji. Według mnie, istnieje wielkie niebezpieczeństwo, że zatracimy przyjemność powolności.

### **Określiła pani swoje skrzypce jako „przedłużenie mojej duszy”. Miała pani na myśli bez wątpienia ich brzmienie...**

Ostatecznie to, co charakteryzuje wykonawcę, to na pierwszym miejscu jego podejście do dźwięku, do barw, do niuansów. Ale to także jego zdolność do przedstawienia budowy, do nadania formy budowlanej, do wydobycia kontrpunktu, do jego uwydatnienia wraz z barwami. Jeśli chodzi o instrument strunowy, wytwarzanie dźwięku jest szczególnie istotne ze względu na liczne możliwości brzmienia, jakie oferuje pocieranie smyczkiem. Jak wydobyć dźwięk z niocości, jak go wyrzeźbić w ułamku sekundy, jak zbudować przejście do następnej nuty?

### **Zachęca pani młodych wykonawców, ale tak naprawdę nie uczą pani....**

Przez wiele lat uczyłam w Royal Academy, odtąd zajmuję się wyłącznie stypendystami mojej fundacji, która wspiera młodych solistów. Jednak jest to możliwe częściowo wtedy, gdy przygotowują szczególnie ważne koncerty lub gdy przekopują się przez nowe dzieła. Za każdym razem, kiedy jestem o to proszona, staram się znaleźć czas.

### **Powiedziała pani kiedyś, że chciałaby być szybsza od swojej efemerycznej egzystencji. Czy jest pani „wołem roboczym”?**

Tak, nie przestaję, ale co do efemerycznej strony życia, od dawna wymierzam sobie sprawiedliwość. To właśnie być może ta efemeryczność popycha mnie nieustannie do tego, by rzucać się w możliwie jak największą sprawę i doprowadzić ich jak największą do końca w tym samym czasie. Co do mnie, sens odnajduję w pracy z młodymi muzykami, w budowie domów dziecka, w opiece nad osobami starszymi czy niepełnosprawnymi. Dwa domy dziecka w Rumunii i jeden na Białorusi, które wypełniają mi czas, są dla mnie niewiarygodnym źródłem radości. Poznanie tej ludzkiej strony, obserwowanie jak dzieci stają się entuzjastycznymi młodymi kobietami, pełnymi prawdziwej radości życia i zdolnymi do stawienia czoła życiu, to coś wspaniałego.

### **Czy zawsze miała pani kontakt z muzyką współczesną czy też to od Paula Sachera otrzymała pani taki decydujący impuls?**

Moja formacja muzyczna zatrzymała się, ogólnie biorąc, na Bergu i Strawińskim, ponadto Berga grałam stosunkowo późno. To właśnie doprowadzając do spotkania z Witoldem Lutosławskim, człowiekiem znakomitym, Sacher otworzył przede mną zbawienne okno. W muzyce Lutosławskiego są barwy, których nigdy wcześniej nie słyszałam w żadnym innym utworze. Pozwoliło mi to także spojrzeć na klasyków i romantyków pod innym kątem. W tym też czasie doszło do spotkania z muzyką dodekafoniczną, której unikałam do tego czasu.

### **Brzmienie jest także bardzo ważne dla kompozytorów, którzy się dla pani liczyli – Dutilleux, wydaje mi się być dobrym tego przykładem...**

Wybrałam swoich „ulubionych” kompozytorów bez wątplenia zwłaszcza ze względu na emocjonalność i ich pojmowanie skrzypiec jako instrumentu wokalnego. Sofia Gubaidulina jest być może, moją pierwszą wycieczką w muzykę, która zmierza naprawdę do granicy ekspresywności skrzypiec – a także do granicy fizycznej mocy instrumentu. Jeśli kiedyś na moim pulpicie wylądował jakiś utwór Bouleza, wezmę sobie za punkt honoru zagrać go z dużą emocją [śmiech] i barwami.

### **Kiedy muzyka kameralna stała się ważna w pani karierze?**

Jako nastolatka grałam w trio smyczkowym z Alexisem Weissenbergiem, potem z Rostropowiczem i Bruno Giaranną. Grając z doświadczonymi partnerami, bardzo szybko nauczyłam się, że „pilowanie drewna” przez całą długość strony nie ma w sobie niczego muzycznego. Podczas jednej z pierwszych prób trio, moi dwaj partnerzy zapytali mnie, dlaczego zaczynam znowu grać tak głośno, skoro moja partia w tym miejscu jest naprawdę drugorzędna. Na początku nie zrozumiałam tego. Partia skrzypiec „drugorzędna”? To właśnie było zupełnie coś nowego dla solistki.

### **Czy jako artystka posiada pani odpowiedzialność społeczną?**

Tak, to właśnie dlatego występuję na koncertach dobroczynnych. Myślę także, że dla młodych muzyków ważne jest, aby od czasu do czasu opuścili światła rampy i skierowali się w stronę rzeczywistości życia, w stronę tego, co naprawdę w społeczeństwie znaczą muzyka. Muzyka jest czymś więcej niż produktem przeznaczonym do konsumpcji przez słuchacza. Być może, muzyka powinna także skłonić do refleksji nad sensem życia, nad swoją kreatywnością, nad istnieniem duszy, nad tym wszystkim, co wykracza poza triadę pracować-kupować-konsumować.

### **Uwielbia pani jazz...**

Fascynuje mnie improwizacja, spontaniczność, sposób, w jaki Ella Fitzgerald wyprzedza nieznacznie rytm, niczego nie przyspieszając – wskazuje po prostu, że należy posunąć się naprzód - jest to także coś ważnego w muzyce klasycznej. Co zrobić z kreskami taktowymi, co dzieje się między nimi? Muzyka musi posuwać się naprzód a wartość nuty jest po prostu względną wielkością, którą można dostosować w dwóch kierunkach. W ten sam sposób mogę zmodyfikować intonację w swojej interpretacji atakując umyślnie nieco wyżej lub niżej. Brzmienie nabiera zupełnie innego charakteru.

### **Zawsze lubiła pani jazz, czy też przyszło to wraz z André Previnem?**

Dopiero w ostatnich latach rozwinęłam swoją fascynację do podejścia do rytmu w jazzie. Jednak moja miłość do jazzu sięga dzieciństwa. W domu słuchaliśmy prawie więcej jazzu niż klasyki. Zawsze bardzo podziwiałam André. Nie ma niczego, czego nie mógłby zrobić.

### **Mija 35 lat odkąd jest pani na scenie klasycznej. Jak długo będzie pani mogła na niej jeszcze pozostać?**

Realizuję projekty z entuzjazmem, ale nie będę miała do siebie żalu, jeśli sprawy potoczą się inaczej, jeśli z takiej czy innej przyczyny, artystycznie nie stanę na wysokości, by zagrać w najbliższym sezonie, jeśli kiedyś poczuję wewnętrzną pustkę... Wyobrażam sobie, że jeśli nadejdzie ten czas, opuszczę scenę w konsekwentny sposób. Nadchodzi moment, w którym fizycznie, instrumentalista smyczkowy opuszcza szczyty. Przyzwyczaiłam się do tej myśli, jednak nie mam ochoty zastanawiać się, czym będzie moje życie bez muzyki. Z pewnością przyjdzie mi do głowy jakiś sensowny pomysł. ☺

rozmawiał: **Oswald Beaujean**  
 fragmenty wywiadu dołączonego do ekskluzywnego wydawnictwa Anne-Sophie Mutter *The Complete Musician* ASM35 – grudzień 2010 © DG  
 tłumaczenie z francuskiego: **Małgorzata Kaczmarek**



## Nie gardźcie mistrzami, czyli drogi do Wagnera

Jurgen Kesting rozmawia z René Pape o jego najnowszym albumie wagnerowskim

**N**a początku sezonu 2010-2011, śpiewał pan w MET pod dyktando Walegiero Gergiewa tytułową rolę Borysa Godunowa – wcześniej tę rolę śpiewali Adam Didur, Fiodor Szaliapin, Aleksander Kipnis, Ezio Pinza, potem Borys Christoff, Mikołaj Giaurou i Martti Talvela. Urodził się pan w Dreźnie, musiał się więc pan uczyć języka rosyjskiego w szkole?

Tak, w NRD wszyscy uczniowie musieli uczyć się rosyjskiego, w innych państwach Wschodu nauka tego języka była także obowiązkowa. W tym czasie, przeciwstawiając się „wielkiemu komunistycznemu bratu”, odrzuciłem ten język. Wszystko to, co pochodziło ze Związku Radzieckiego, było nie do zniesienia. Armia Czerwona zachowywała się w nieludzki sposób, w sposób nie do przyjęcia, nie tylko zaraz po wojnie, ale aż do wycofania swych

wojsk w latach 90. Kiedy jest się młodym, zostawia to ślad na człowieku. Gdybym jednak wtedy wiedział, że wejść kiedyś na scenę i będę śpiewał partię solową po rosyjsku, bez wątplenia przyłożyłbym się bardziej do lekcji języka rosyjskiego. W każdym razie, bardzo przydatna jest umiejętność czytania cyrylicy.

Słynnym Borysem był George London, który zainspirował pana płytę *Gods, Kings & Demons*. W Bayreuth do jego renomy przyczyniły się role Holendra i Amfortasa. Czy pana droga mogłaby być podobna do drogi Londona?

George London liczy się wśród tych artystów, którzy poruszali się swobodnie w wielu rejestrach. Był jednak raczej barytonem basowym, ja jestem basem śpiewnym. London mógł więc śpiewać rolę Holendra, Amfortasa

czy Scarpia, role, których prawdopodobnie nie wykonam nigdy na scenie ze względu na wymagany do nich głos. Jeśli chodzi o różnorodność repertuaru, moja droga rzeczywiście mogłaby przypominać drogę Londona.

Lilli Lehmann należy do tej nielicznej grupy wykonawców, którzy pracowali z Wagnerem, i którzy zostawili nagrania. Śpiewaczka ta, która odniosła sukces jako Brunhilda i Izolda, mawiała, że tylko ten, kto potrafi śpiewać Mozarta, może śpiewać także Wagnera. Co pan o tym sądzi?

Mogę tylko przyznać jej rację. Mówiłem często w swoich wywiadach, że aby śpiewać Wagnera, należałoby się oprzeć na doświadczeniu z Mozartem, z punktu widzenia techniki wokalne – i oczywiście odwrotnie. Nie jest konieczne, aby śpiewać Wagnera od końca do



końca fortissimo i con tutta forza, aby Mozarta śpiewać cicho. Najistotniejsze według mnie jest zachowanie odpowiedniej równowagi. Oczywiście, nie mam ochoty słyszeć Lohengrina, który po zaśpiewaniu swych pierwszych fraz w najpiękniejszym mezzopiano, pozostaje w nim przez cały wieczór, nie nadając swemu wykonaniu żadnych dynamicznych niuansów.

**Po tym, jak Beckmesser zniszczył śpiew konkursowy na „Festwiese”, i kiedy Walter wykonał to wspaniale, ludzie śpiewają „szemrać”: „Kto by pomyślał? Oto, kto oddaje sprawiedliwość słowu i interpretacji”. Opery Wagnera od zawsze zasiłały dysputy na temat tego, czym jest śpiew wagnerowski. Czy dla pana istnieje jakiś szczególny sposób podejścia do Wagnera?**

Tak naprawdę, nie. Według mnie język, podejście do słów jest tak samo ważne jak muzyka. I nie jest tak tylko w przypadku mojego języka ojczystego. Opera nie składa się jedynie z wokaliz, jest także libretto, to znaczy dramat opowiedziany za pomocą słów. Uważam, że przekazanie sensu tego dramatu publiczności jest jednym z głównych zadań śpiewaka na scenie a jeszcze bardziej w studiu nagraniowym: tam, akcja dramatyczna musi być rozpoznawalna, po prostu wręcz widoczna poprzez śpiew. To samo odnosi się także do lied.

**Wagner nie zapoczątkował jakiegś szczególnej szkoły śpiewu. Według przekazu, który sformułował w *Operze i dramacie*, śpiew włoski nie jest wzorem, czy też stylem wykonawczym, który można by przełożyć w języku niemieckim. To, że Rigoletto czy Filip II wymagają zupełnie innego stylu interpretacyjnego niż Sachs czy Amfortas, jest rzeczą zupełnie oczywistą. Co to oznacza dla pana w praktyce?**

Osobiscie nie widzę w tym wielkiej różnicy – z wyjątkiem różnicy między językami. Tak jak już wspominałem wcześniej, Lilli Lehmann miała rację chcąc rzucić most między Wagnerem i Mozartem. Znaczący to także, że istnieje most między śpiewem włoskim i niemieckim.

**Domagając się „narodowego bel canto”, Wagner nie myślał o stylu, ale o sposobie tworzenia dźwięku. Jakich instrukcji musi przestrzegać śpiewak, żeby uzyskać to niemieckie bel canto?**

Myślę, że jest to dużo łatwiejsze niż się sądzi. Wystarczy po prostu spróbować wytworzyć piękne brzmienia śpiewu bel canto w innym języku. Poza tym, w języku włoskim także są spółgłoski, używane są po prostu inaczej. Śpiew powinien malować linie, trzeba posłużyć się spółgłoskami, żeby nadać tekstowi jasność, nie popadając przy tym nigdy w taką twardość. Jest to najlepsza droga, aby dojść o pięknego śpiewu niemieckiego.

**W pana nagraniu *Pożegnania Wotana* od 13 taktu można usłyszeć, że umieszcza pan „l” w samogłosce „o” na końcu słowa „Lebwohl”, umieszczając słowo w dźwięku.**

**Jaką wagę przywiązuje pan do podejścia do spółgłosek, szczególnie do tych, które są określane jako sonanty „m”, „n”, „l”, „r”?**

Aby osiągnąć dużą przejrzystość tekstu, bardzo ważne jest, aby spółgłoski brzmiały dobrze na początku i na końcu wyrazu, wystarczy w tym celu zwiększyć nieco ich długość, skracając nieco poprzednią lub następną samogłoskę – jednak nie przesadzając z tym.

**W pana śpiewie rozpoznaje się dynamiczną degradację między piano i forte, co określane jest terminem *messa di voce*. Czy należy dopatrywać się w tym instynktu śpiewaka bel canto?**

Aby interpretacja nie była monotonna, czy wręcz nudna, istotne jest, aby odnaleźć dynamiczną degradację. Stanowi to część „naturalnej wypowiedzi”. Kompozytorzy napisali w partyturze wszystko z największą precyzją. Sposób ten ma ponadto tę zaletę, że pozwala oszczędzać głos, pozwala oszczędzać potencjał wokalny i lepiej dotrzeć do wielkich ról.

**Podobnie jak wysoki baryton może zostać wagnerowskim tenorem (tak jak w przypadku Lauritza Melchiora i Ramóna Vinay’ego), bas może stać się „heldenbariton”. Ale w jaki sposób? Jak śpiewak powinien się za to zabrać? Jakie niebezpieczeństwa mu zagrażają? Według Wagnera, śpiewak nigdy nie powinien śpiewać roli, jeśli nie stoi na wysokości zadania fizycznie (z punktu widzenia brzmienia, oddechu), technicznie (w zręczności) i na płaszczyźnie emocjonalnej (jeśli chodzi o ekspresję)...**

Powołując się na swoje doświadczenie śpiewaka, nie mogę zgodzić się całkowicie z Wagnerem. Na razie, nie widzę siebie jako heldenbariton, prawdopodobnie nie zostaną nim nigdy. Jednak bez względu na rejestr, w jakim ewoluuje śpiewak, to, co jest naprawdę ważne, to jest to, żeby nie zaczął wyć.

**Śpiewaj głosem, jaki posiadasz, a nie takim, jaki chciałbyś mieć...**

Nie respektowanie tej zasady byłoby początkiem końca. Nie brakuje niestety przykładów śpiewaków, którzy rujną swój głos, często cudowny, z powodu źle pojętej dumy czy też/lub złych rad.

**Role takie jak Holender i Daland, Sachs i Posner są porównywalne pod względem długości, ale nie pod względem budowy. W czym tkwią szczególne trudności roli, w fakcie, że są wysokie pasaże, bez osłony (Holender)? W długości – Sachs, na przykład śpiewa przez dwie godziny, co stanowi ogromne wyzwanie? Jak dojść do końca tych długich pasaży wysokiej tonacji, w rolach Wotana i Sachsa?**

Holender i Sachs to oczywiście role bardzo wymagające, z jednej strony z powodu tych pasaży bez osłony, z drugiej zaś strony, z powodu ich długości. Aby móc utrzymać dystans w tego typu roli, należy podejść do

nich z wielkim poczuciem ekonomii. Trzeba rozłożyć swój wysiłek precyzyjnie, na przykład w roli Sachsa, aby mieć jeszcze na koniec rezerwę, żeby zaśpiewać przysięgę. Łatwiej to powiedzieć, trudniej to zrobić, potwierdzą to wszyscy śpiewacy. Ważnym punktem jest także diapazon orkiestry, który nie przestaje wzrastać. Dlatego też, coraz trudniej jest basowi opanować te role. W czasach Wagnera, zadanie było prawdopodobnie prostsze. Ale żyjemy teraz i musimy sobie poradzić. Chciałbym jednak prosić orkiestry, i dyrygentów, aby nie lekceważyli tej tak naprawdę ważnej dla nas, śpiewaków, kwestii.

**Czy kusi pana idea zaśpiewania Hagena czy też Albericha?**

Nie, zostawiam to moim kolegom, którzy mogą to zrobić dużo lepiej ode mnie.

**Wieczny dylemat: często proponuje się wymarzone role zbyt młodym śpiewakom lub śpiewakom, którzy nie są już dość młodzi. Czy zamierza pan, czy ma pan nadzieję nagrać *Śpiewaków norymberskich*, czy też *Tetrologię*, przynajmniej *Walkirię*?**

Nagrałem już *Śpiewaków Norymberskich*, rolę Strażnika nocnego i Pognera. Jeśli dostanę propozycję nagrania Sachsa, zobaczę, czy jestem w stanie nagrać to, czy też nie. Nagrałem już także *Złoto Renu* a niebawem na pewno nadejdzie kolej na *Walkirię*.

**W jaki sposób śpiewak pozostaje młody – wystarczająco młody, by nie popaść w rutynę?**

Pozostanie młodym, to dla mnie bardzo ważne. Jednak jak pokazuje doświadczenie na scenie, rutyna nie jest terminem negatywnym. W trakcie swojej kariery nauczyłem się, że pewna rutyna może być bardzo użyteczna, czujemy się bardzo pewnie, co odbija się na partnerach, a słuchacz jest na to wrażliwy. Niestety, jest także ta inna rutyna, ta rutyna, która sprawia, że role wygłaszane są mechanicznie, bezbarwnie.

**Czy korzysta pan z nagrań, by nauczyć się danej roli? Na przykład, żeby uświadomić sobie jej długość, czy też, żeby zobaczyć, w jaki sposób inni śpiewacy poradzili sobie z określonymi kwestiami technicznymi?**

Tak. Słuchanie nagrań pomaga mi nie tylko uświadomić sobie, jaka jest długość danej roli, czy też odgadnąć kwestie techniczne, słuchanie nagrań jest pomocne także w zrozumieniu kontekstów harmonicznym, niektórych fraz i różnic w tempie, i być może także, żeby usłyszeć, w jaki sposób lepiej czegoś nie robić. Czasami słucham nagrań po prostu dlatego, że mi się podobają. Być może, uczymy się najczęściej podążając za radą Sachsa: „Nie gardźcie mistrzami”.



# Muzyki polskiej nigdy nie jest za wiele

z dyrygentem Czesławem Grabowskim rozmawia Piotr Just

**W**bieżącym roku obchodzi pan Jubileusz 25-lecia pracy na stanowisku dyrektora Filharmonii Zielonogórskiej. To z pewnością okazja do spojrzenia na całokształt swojej działalności z zadumą i refleksją. Proszę opowiedzieć nam o koncertach, które utkwiły panu szczególnie w pamięci.

Każdy koncert jest dla mnie ważny, każdy przygotowuję z należytą rozważą i powagą. Jednak w tym 25-leciu znalazło się kilka, które będę długo wspominał. Pierwszy to oczywiście koncert inauguracyjny, którym rozpocząłem pracę w Filharmonii Zielonogórskiej. W programie była muzyka polska: Stanisław Moniuszko, Fryderyk Chopin, Tadeusz Baird i Zygmunt Noskowski. Innym, z tych ważnych dla mnie koncertów, był koncert na otwarcie nowej sali koncertowej Międzynarodowego Centrum Muzycznego. Program tego koncertu wiadomy był mi od wielu lat: *Koncert* Fryderyka Chopina z Piotrem Palecznym oraz *IX Symfonia* Beethovena. Do najważniejszych koncertów zaliczam również występ z Orkiestrą Filharmonii Zielonogórskiej w sali Filharmonii Narodowej w ubiegłym roku. Oprócz tego, również wiele różnych koncertów w Zielonej Górze, w kraju jak i za granicą.

**Proszę opowiedzieć naszym czytelnikom, co spowodowało, że zainteresował się pan muzyką?**

Pochodzę z rodziny wprawdzie nie muzycznej, ale bardzo muzycznej. O muzyce mówiło się u nas zawsze, od najmłodszych lat byłem przekonany, że będę muzykiem. Ojciec wprawdzie chciał, abym został organistą, ale jakoś dzięki moim zainteresowaniom przeskoczyłem granicę marzeń mojego taty. To przekonanie o swoim przeznaczeniu uważam za jeden ze szczęśliwszych momentów w moim życiu. Po prostu zawsze wiedziałem, że będę muzykiem, natomiast nigdy nie marzyłem o tym, że muzyka zaprowadzi mnie na tak wysoki pułap zawodowy.

**Jak potoczyła się pańska edukacja muzyczna?**

Rozpocząłem edukację muzyczną bardzo wcześnie, w wieku 5 lat, i było to naturalne powiązanie z moimi zainteresowaniami muzycznymi. Po ukończeniu Szkoły Muzycznej w Sosnowcu, a później średniej Szkoły Muzycznej im. M. Karłowicza w Katowicach rozpocząłem studia w Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie kompozycji prof. Bolesła-

wa Woytowicza, który wywarł na mnie największe piętno w kształtowaniu mojej osobowości artystycznej. Będąc już dojrzałym muzykiem, pracując jako adiunkt Akademii Muzycznej w Katowicach, rozpocząłem moje „zaległe” studia dyrygenckie w klasie prof. Jana Wincetego Hawela. Wszystkie szkoły muzyczne dały mi oczywiście bardzo wiele, jednak do dzisiaj czuję się uczniem.

**W godny największego podziwu sposób godzi pan, na co dzień dwa niezwykle odpowiedzialne i wymagające ogromnej aktywności stanowiska, dyrektora Filharmonii Zielonogórskiej i głównego dyrygenta i kierownika artystycznego Orkiestry Symfonicznej Białoruskiego Radia i Telewizji w Mińsku.**

Moją muzyczną siedzibą jest oczywiście Zielona Góra, kilka razy w roku wyjeżdżam do Mińska. Zgodnie z umową wykonuję tam 10 koncertów, dokonuję nagrań, razem z dyrektorem czynimy plany do późniejszej realizacji. Godzenie tych funkcji wymaga oczywiście sprawności organizacyjnej, ale dzięki sprawnej administracji Filharmonii Zielonogórskiej mogą te dwie funkcje łączyć.

**Mając tak szerokie spektrum doświadczenia w stałej pracy z orkiestrą, proszę powiedzieć, czy znajduje pan istotne różnice podczas pracy z Filharmonią Zielonogórską i Orkiestrą Białoruskiego Radia i Telewizji?**

Tak. Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Zielonogórskiej to orkiestra przede wszystkim koncertowa, zaś zespół białoruski jest orkiestrą przewidzianą do dokonywania nagrań, w związku z tym ich obraz pracy nieco się różni, nie mniej ta różnica wpływa w sposób niezwykle pozytywny na moją postawę jako dyrygenta.

**Ma pan w swoim dorobku wiele nagrań dokonanych z orkiestrą, obecnie realizuje pan projekt dla wydawnictwa Acte Préalable. Proszę nam o nim opowiedzieć.**

Jednym z moich najważniejszych zadań w pracy na Białorusi jest popularyzacja muzyki polskiej. Dokonałem wielu nagrań dla Radia i Telewizji kompozytorów, których można uznać za wspólnych tj. Stanisława Moniuszki, Mieczysława Karłowicza. Do ważniejszych nagrań zaliczam również *Pieśni Kurpiowskie* i *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego. Pomysł, o którym mówimy, nagranie obu koncertów

Fryderyka Chopina z Joanną Ławrynowicz i Orkiestrą Radia i Telewizji Białorusi, zrodził się w ubiegłym roku. Nagranie zrealizowaliśmy w tym roku, a obecnie wspólnie z Ambasadą Polską i Instytutem Polskim na Białorusi czekamy na płyty. To bardzo ciekawe doświadczenie w łączeniu różnych sposobów interpretacji muzyki Chopina, w łączeniu kultur czy też narodów. Moim marzeniem byłoby uzupełnienie nagrań tych koncertów pozostałymi utworami Chopina na fortepian i orkiestrę jak również nagranie *Straszego dworu* Stanisława Moniuszki, który tam przecież się urodził i tam wychował – w języku białoruskim.

**Jest pan fenomenem w skali kraju, szefując jedną Filharmonią nieprzerwanie od ćwierć wieku. Jaka jest tajemnica takiego sukcesu?**

To jest naprawdę tajemnica, którą szczególnie w chwili obecnej staram się uzmysłowić i uświadomić sobie elementy, które złożyły się na tak długą współpracę z jedną orkiestrą. Sam jestem tym bardzo zdziwiony.

**Jest pan również kompozytorem. Jakie gatunki muzyki interesują pana szczególnie, jako twórcę?**

Może to dziwne, że pracując na co dzień z orkiestrą symfoniczną, najbardziej interesuje mnie muzyka kameralna. Żałuję jednak, że w natłoku różnych spraw artystycznych i organizacyjnych nie mam czasu na komponowanie. W ostatnich latach napisałem wprawdzie kilka drobniaków, m.in. na wiolonczelę solo, nie są to jednak dzieła wielkie. Postanowiłem, że najbliższy wolny czas przeznaczę na skomponowanie kwartetu wiolonczelowego – wiolonczel bowiem wokół mam wiele: żona, syn i synowa są wiolonczelistami, a więc jeszcze jedna wiolonczela i będzie kwartet.

**Z pewnością twórczość kompozytorska i działalność dyrygencka są dla siebie wzajemną inspiracją. Jak w pana odczuciu ta inspiracja przekłada się na postrzeganie muzyki?**

Dla mnie osobiście wyzwolenie się z muzyki innych kompozytorów, szczególnie tych, których obecnie wykonuję jest bardzo trudne i wiem, że przytłacza moją skromną osobowość kompozytorską. Muszę odrobinę nabrać dystansu do tych największych, aby zacząć uprawiać swój indywidualny ogródek kompozytorski. To dla mnie nie takie proste.



**Dzięki częstym koncertom na Białorusi miał pan z pewnością okazję dobrze poznać tamtejszą publiczność. Czy zauważa pan jakieś różnice w odbiorze muzyki przez publiczność w Polsce i na Białorusi?**

Sytuacja publiczności białoruskiej jest osobiwa. Publiczność ta bowiem jest wychowana na wielkiej kulturze i muzyce przede wszystkim rosyjskiej, czemu nie ma się co dziwić. Ta muzyka jest emocjonalnie im najbliższa. Dlatego też rozpoczynając współpracę z Orkiestrą w Mińsku byłem proszony o więcej utworów z kręgu muzyki zachodnioeuropejskiej. Wykonania utworów, które my traktujemy jako tradycyjne np. Mozarta, Schuberta, Beethovena... pojawiają się tam moim zdaniem stosunkowo rzadko, natomiast ich interpretacja odbiega nieco od naszych zachodnioeuropejskich przyzwyczajeń. Publiczność i muzycy najlepiej czują się w kręgu kultury w tej chwili może już nie rosyjskiej, ale słowiańskiej, co jest zupełnie zrozumiałe. Ciekawą rzeczą jest to, że orkiestra, którą kieruję powstała i przeznaczona jest do wykonywania współczesnej muzyki białoruskiej, która w ten sposób jest promowana. Dotyczy to tak studentów klas kompozycji, jak i kompozytorów już uznanych. Również ja w najbliższym czasie obiecałem nagrać kilka tych utworów. Fakt ten daje nam wiele do myślenia.

**Co roku w lipcu można pana spotkać w Łańcucie, gdzie uczy pan młodzież gry orkiestrowej w czasie tamtejszych Kursów Muzycznych. Czy praca z młodymi muzykami dostarcza panu szczególnej satysfakcji? Czym różni się ona od pracy z profesjonalną orkiestrą?**

To praca fascynująca, zaczynamy od zera, a kończymy wykonaniami na dobrym, profesjonalnym poziomie. Z młodzieżą pracuję w sposób bardzo poważny i daje mi to wiele satysfakcji.

**Czym kieruje się pan dobierając repertuar Filharmonii Zielonogórskiej?**

To bardzo złożone zagadnienie. Filharmonia Zielonogórska jest jedyną profesjonalną instytucją w Zielonej Górze, w związku z tym jej repertuarowe pole oddziaływania ma być bardzo duże. Ważne są tak koncerty rozrywkowe, jak i te najważniejsze i do tych zaliczam m.in. wykonania w Zielonej Górze *II Symfonii* Mahlera, *VII Symfonii* Szostakowicza, czy też ostatnio *Symfonii alpejskiej* Straussa. Dbam o dużą różnorodność, jak również o najwyższy możliwy poziom artystyczny.

**Jakie miejsce w pana repertuarze zajmuje muzyka kompozytorów polskich, zwłaszcza ta rzadko goszcząca na estradach rodzimych Filharmonii?**

Ze swoich doświadczeń polskich i zagranicznych wiem, że muzyki polskiej nigdy nie jest za wiele. Powinniśmy o nią dbać, reklamować ją – to jest zawsze największe nasze dziedzictwo. Każdy z nas, wykonawców ma obowiązek jej promowania, zwłaszcza kompozytorów jak gdyby zapomnianych. Cieszę się, że chociażby z naszego artystycznego patronatu możemy wykonywać stosunkowo wiele muzyki Tadeusza Bairda, co czynimy. Razem z Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego będziemy starać się promować młodych polskich kompozytorów i ich najnowsze osiągnięcia.

**Jak udaje się panu pogodzić niezwykle bogatą działalność artystyczną z pracą pedagogiczną na stanowisku profesora w Akademii Muzycznej w Szczecinie?**

Uczenie młodych ludzi, przekazywanie im swojej wiedzy – to fascynujące zajęcie i wręcz mój muzyczny obowiązek. Sprawia mi to wiele radości, wiedząc przy tym, że każda lekcja dyrygowania, to nie tylko praca nad aparatem manualnym, nad interpretacją utworu, ale również kształtowanie osobowości młodzieży. Na to muszę mieć czas.

**Jakich rad udzieliliby pan młodym dyrygentom rozpoczynającą swą drogę artystyczną?**

To bardzo trudne pytanie. Dyrygent bowiem to nie tylko człowiek dyrygujący, to człowiek wszechstronnie wykształcony, utalentowany,



umiejący pracować z ludźmi, posiadający osobowość, a nawet charizmę. Nad każdym z tych elementów niezależnie od muzyki trzeba pracować.

**Jakie są pana plany koncertowe i nagraniowe na nadchodzący sezon?**

Do swojego repertuaru dyrygenckiego chciałbym wprowadzić kilka wielkich dzieł, m.in. *III Symfonię* Rachmaninowa, jedną z wielkich symfonii Mahlera, jak również nagrać po białorusku *Straszny dwór*.

Dziękuję za rozmowę.☺



# Montserrat Caballé

## ostatnia primadonna (5)

### Kaprysy i doskonałość

Rację miała Renata Tebaldi, która już na pod koniec lat 70. powiedziała, że Montserrat Caballé jest ostatnią Primadonną. Osobowość śpiewaczki najtrafniej chyba oddaje przeciwstawienie kaprysu i doskonałości; Caballé jest więc z jednej strony najprawdziwszą Divą ze słabością do futer, klejnotów i czarnej limuzyny, jedną z tych wyjątkowych śpiewaczek, której zaangażowanie wymagało fortuny i postacią bezsprzecznie kontrowersyjną. Publiczność pamięta jej odwołane występy, a dyrygenci i reżyserzy spektakularnie opuszczane próby generalne, gdy nie uwzględniali jej zastrzeżeń. Z drugiej strony ani na chwilę nie przestaje być artystą niebywałego talentu i tytanem pracy w jednej osobie. Jednocześnie pozostaje całkowitą antytezą operowej Divy, która – co stanowi chyba wręcz fenomen – doskonale rozumiała się ze swoimi scenicznymi partnerkami; a były wśród nich artystki tak bezkompromisowe jak Birgit Nilsson czy Marilyn Horne. Z amerykańską śpiewaczką nie tylko nie zdarzało jej się rywalizować ani na scenie, ani poza nią, ale i nawiązać szczerą przyjaźń. Ponad wspaniałe kontrakty gwiazdorskie – wiążące się z koniecznością opuszczenia Hiszpanii – ukochała rodziną Katalonię. To w Barcelonie stworzyła szczęśliwą rodzinę.

Miano drugiej gwiazdy operowej w rodzinie Caballé należy się jej mężowi Bernabe Martíemu – artyście dysponującemu wspaniałym tenorem bohaterskim. U podstaw małżeństwa pary śpiewaków legła oczywiście opera i romantyczna historia pocałunku w trakcie spektaklu *Madame Butterfly* z 1964 r. Kilka miesięcy później byli małżeństwem, a śpiewaczka zauważa, że jest jedyną Butterfly, która rzeczywiście poślubiła swego Pinkertona. Doprawdy należy żałować, że Bernabe Martí – pomimo znacznych osiągnięć – na pewnym etapie swej kariery, będąc w pełni możliwości wokalnych wycofał się ze sceny. Syn pary śpiewaków – Bernabe Junior w latach intensywnej kariery scenicznej rodziców był częstym towarzyszem ich licznych podróży. Córka – Montserrat – kontynuuje muzyczne tradycje rodziny Martí jako śpiewaczka operowa.

Montserrat Caballé dość wcześnie wypracowała również własną receptę na rutynę życia zawodowego, która w chwilach zmęczenia miała przypominać jej, że nie wykonuje zawodu jak każdy inny; podstawą tej recepty stało się oczywiście życie rodzinne, ale też świeża ciekawość świata, która popychała ją do udziału w

coraz to nowych przedsięwzięciach, w nowych miejscach i z nowymi ludźmi. Caballé jest przy tym osobą wszechstronną i poszukiwała inspiracji także poza dobrze znanym interierem muzyki, czego wyrazem stało się między innymi malarstwo – jedna z jej największych pasji. Jej obrazy umieścić należy chyba w perspektywie osiągnięć prymitywistów, gdyż zarówno ich tematyka jak i szlachetnie zawężona paleta barwna odzwierciedla przywiązanie do ziemi, natury i – przede wszystkim – łagodnie smutnego pejzażu Pirenejów. Z malarstwem właśnie wiąże się jedna z anegdot, która doskonale oddaje charakter jej słynnego poczucia humoru. Gdy Joan Miró – jeden z największych XX-wiecznych malarzy hiszpańskich – który wizytę w letniej posiadłości Państwa Martí w Ripoll rozpoczął od kontemplacji obrazów śpiewaczki, w przypływie entuzjazmu zaproponował Pani domu wymianę jednego z nich na któreś ze swych własnych płócien, nie doczekał się zainteresowania ofertą... śpiewaczka wyjaśniła to bardzo bezpośrednio, twierdząc iż jej własne obrazy podobają jej się znacznie bardziej niż te pędzla sławnego artysty. Obecnie Montserrat Caballé dzieli czas pomiędzy występy, zaangażowanie w nieprawdopodobną ilość akcji charytatywnych – które były jej bardzo bliskie przez cały okres kariery – oraz edukację młodych śpiewaków. Poza klasami mistrzowskimi od lat prowadzi w Andorze prestiżowy konkurs wokalny swego imienia. Śpiewaczka za swoją działalność była wielokrotnie nagradzana ważnymi – zarówno państwowymi jak i artystycznymi – wyróżnieniami.

### Dyskografia nieobiektywna

Osobnym – i fascynującym – zagadnieniem jest dyskografia śpiewaczki. Zarówno w licznych nagraniach studyjnych, jak i dostępnych zapisach *live* ujawnia się umiejętność Caballé do tworzenia kreacji zindywidualizowanych a zarazem uniwersalnych. Słuchając obecnie nagrań sprzed dekad, można odnieść niekiedy wrażenie, że są one bądź zapisem archiwalnym pewnego rozdziału w historii opery, bądź też dokumentem szkoły wykonawczej. Refleksja taka jest obca kontemplacji nagrań Montserrat Caballé, gdyż jej interpretacje pozostają konsekwentną realizacją własnej wizji roli, spełniają wszystkie wymogi nowoczesności. Nie wykraczają przy tym poza zamysł kompozytora.

Wybór pierwszych rekomendacji z obszernej płytki tej rangi artysty jest prawie niemoż-

liwy i zawsze nieobiektywny, ograniczę się więc do wskazania tych pozycji, które krytycy najczęściej wskazują jako najlepsze, nieznacznie tylko weryfikując zastane klasyfikacje.

Pomiędzy zapisami studyjnymi znajdziemy zatem osiągnięcia tak wyjątkowe, jak niedościgną kreacja roli tytułowej w *Lukrecji Borgii* (1966), wspaniałe nagranie *Traviaty* z roku 1967 (obydwa w katalogu RCA) i zapis partii Liù w *Turandot* z Joan Sutherland w roli tytułowej (Decca, 1972). Także zapisy *Joanny d'Arc* Verdiego (1972) oraz *Elviry* w *Purytanach* Belliniego z 1979 r. (obydwa dla EMI) pomimo, iż ról tych nigdy nie wykonała na scenie, należą do jej najznakomitszych kreacji płytowych. Zapisy *Aidy* i *Toski* to nagrania, w przypadku których należy mówić o geniuszu wykonawczym. Powyższy wyciąg z zasobnej dyskografii śpiewaczki powinien zostać dopełniony zapisem *Salome* Straussa (RCA, 1968), fragmentami z dzieł Wagnera (CBS, 1982) oraz zbiorami arii z oper francuskich (DG, 1970). Poza tymi rekomendacjami nie należy jednak zapominać i o pozostałych nagraniach, nie wyłączając tych, które po dziś dzień uchodzą za kontrowersyjne, jak jej *Łucja* z *Lammermoor* Donizettiego (Philips, 1976); Caballé nie zaśpiewała wprawdzie słynnej koloraturowej sekwencji w scenie obłędu, ale tworząc niebywale dramatyczną kreację, wyposażyła swą bohaterkę szczerze w przymioty niedostępne żadnej z wielkich Łucji; należy do nich chociażby bezszelestne wchodzenie na dźwięki, które odzwierciedla kruchość – kryształową jakby – osobowość heroiny nieuchronnie zmierzającej ku krawędzi świadomości. Bogactwo to przechowują wszak i inne bohaterki naznaczone przez Caballé spazmem szaleństwa – w szczególności jej Toska i Adriana.

Żadna dyskografia artysty tej miary nie może obejść się bez nagrań *live* – w tym w pierwszej kolejności dzieł, których nigdy nie nagrała w studio. A do bezcennych należą jej kreacje w *Trubadurze* (Florence, 1968 – Opera d'Oro) i *Nieszporach* (MET, 1974 – Myto Records) Verdiego oraz zapisy oper Donizettiego: *Marii Stuart* (Paryż, 1972 – Opera d'Oro), *Cateriny Cornaro* (Londyn, 1972 – Foyer) i *Parisiny d'Este* (Nowy Jork, 1974 – Great Opera Performances). *Adrianę Lecouvreur* (Tokio, 1976 – Myto Records, zapis audiowizualny: VAI Audio) możemy umieścić tuż obok kreacji studyjnych w *Aidzie* i *Tosce*. Zachowały się także nagrania jej kreacji w operach Rossiniego – przede wszystkim obszerne fragmenty *Semiramidy* z roku 1980 i *Ermione* z 1987 (obydwa wydane

Damian Sowa



przez trudno osiągalną dziś markę Standing Room Only). Interesującą jest również przejęta przez Naxos rejestracja *Krzysztofa Kolumba* Leonarda Balady z Barcelony (1989), gdzie partia królowej Izabeli – wzorem XIX-wiecznych tradycji – była komponowana na głos Caballé. Jest to jedna z niewielu okazji do posłuchania śpiewaczki oddanej repertuariowi klasycznemu w dziele współczesnym.

Z rejestracjami live warto również zestawić nagrania studyjne. By mieć możliwie pełne wyobrażenie *Normy* Montserrat Caballé, obok zapisu dla RCA (1972) – doskonałego wprowadzie pod względem wokalnym i wymienianego przez uznanych krytyków wśród najlepszych – należy sięgnąć po rejestracje, które uwieczniły interpretację partii; i to zarówno w fazie krystalizacji (nagranie z Turynu dla RAI, 1971 – Dynamic), jak i apogeum (Orange, 1974 – Opera d'Oro, zapis audiowizualny: Hardy Classic). *Luisę Miller* (1975r. – Decca), nagrań w czasach gdy głos śpiewaczki przeszedł chrzest heroin *di forza* Verdiego, warto porównać z zapisem transmisji radiowej z MET z roku 1968 (Living Stage), by zachwycić się pełnią koloraturowej niefrasobliwości w pasażach partii tytułowej. Nagrana zaś w nienajlepszych warunkach

studyjnych *Turandot* (1977 – EMI) nie do końca oddaje sprawiedliwość zniuansowanej kreacji śpiewaczki, którą odnajdziemy w zapisie debiutu z San Francisco (Gala, 1977 – kilka miesięcy po zakończeniu sesji studyjnej).

Listę najciekawszych zapisów audiowizualnych, które zostały wydane dotąd na DVD, należy uzupełnić o nagranie paryskiego koncertu Caballé z 1966 r. (VAI Audio), który jest najstarszym znanym zapisem tego typu w jej dyskografii i zawiera między innymi lament z *Anny Boleyn* Donizettiego, który śpiewaczka nasyca nieznanymi wcześniej tonami tkliwości i delikatności, czym przykłada do wspaniałej partii znamię najwyższego kunsztu dramatycznego. Dopełnieniem rejestracji audiowizualnych jest natomiast znakomity (i bogato ilustrowany zapisami ze sceny) film biograficzny *Beyond music* (Morena Films).

Wskazane zapisy oczywiście nie wyczerpują długiej listy wydanych dotąd rejestracji, wciąż jednak należy czekać na upublicznienie w formie ogólnodostępnej wybitnych nagrań spoczywających w archiwach, spośród których najcenniejszymi są zapisy *Trubadura* z Orange (1972), *Normy* z Balszoi (1974) i z *La Scali* (1977), *Toski* z japońskiego tournée

Covent Garden (1979), *Mocy przeznaczenia* z Scali oraz *Semiramidy* z Aix i *Turandot* z Opery Paryskiej. Do takich należy także zapis programu zrealizowanego dla BBC, który – poza wspomnianym wywiadem – zawiera nagranie zainscenizowanych w studio fragmentów z oper Wagnera, Mozarta, Donizettiego, Belliniego i Verdiego.

Wszystkie wymienione rejestracje są zapisami, które mogą świadczyć przeciwko dzisiejszemu wysokiemu wprowadzie – i na ogół wyrównanemu – poziomowi wykonawczemu jako osiągnięcia wybitne, których (jeśli nie liczyć potwierdzających regułę wyjątków) we współczesnym świecie opery – podobnie jak prawdziwych Primadonn – wyraźnie brak. ☹

Podczas pracy nad artykułem korzystałem z następujących książek oraz wywiadów prasowych: *A Conversation with Montserrat Caballé*, W. Seward, HiFi/Stereo Review, 01/1966 – A. Tubeuf, *Le Chant Retrouvé. Sept divas: renaissance de l'Opéra*, Paryż 1979 – L. Rasponi, *The last Prima Donnas*, Nowy Jork 1982 – *Diva Assoluta*, R. Jacobson, Opera News, 2.03.1985 – R. Pullen & S. Taylor, *Montserrat Caballé. Casta Diva*, Londyn 1994 – *Montserrat Caballé. 40 anys al Liceu*, Barcelona 2002.

## Pasja prawdziwego wojownika

z Robertem Bukowskim o jego twórczości kompozytorskiej rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**R**ozmawiamy, gdyż wiosną tego roku ukazała się pańska debiutancka autorska płyta z twórczością kompozytorską, o dość intrygującym tytule *Spojrzenie w lustra przeszłości*. Proszę o niej opowiedzieć?

Płyta jest obszernym zbiorem mojego materiału muzycznego, który zacząłem tworzyć

tak na poważnie, nie licząc wcześniejszych pomysłów, w roku 1996. Miałem wtedy 13 lat. Bardzo inspirowała mnie wtedy muzyka poważna, a zwłaszcza muzyka organowa, głównie Jana Sebastiana Bacha. Zresztą to właśnie jego uważam za największego mistrza muzyki organowej. Zbiór mojego materiału, wtedy jeszcze tylko amatorskich

kompozycji, dotyczył głównie muzyki organowej. Prawie cały ten materiał można usłyszeć w poszczególnych częściach utworu *Pogrzeb mnicha* i w zasadzie tylko w nim, ponieważ cała reszta płyty powstała już na przełomie 2008 i 2009 r. Od 20. roku życia chciałem wydać płytę, od dawna konsekwentnie do tego dążyłem i oczywiście bardzo się cieszę,



że to się udało. Zawsze każdy mój pomysł zapisywałem z nadzieją, że kiedyś stworzę z niego utwór. Cała płyta jest nawiązaniem do czasów dawniejszych. Od Baroku po okres po II wojnie światowej. I to jest to *Spojrzenie w lustra przeszłości*.

**Każdy z umieszczonych na płycie utworów ma swój tytuł: *Nawałnica, Bramy kościoła, Małżeństwo, Pogrzeb mnicha, Bohaterem polskim II wojny światowej, O nieszczęsnej miłości, Zranione serce, czyli pewien określony program...***

Każdy utwór ma tytuł nieprzypadkowy, głęboko przemyślany i dokładnie do niego dopasowany. Dokładne opisy utworów znajdują się w książeczce płyty. Mamy tu utwór symfoniczny, trzy organowe, akordeonowy i dwa fortepianowe.

**Nie jest pan z wykształcenia kompozytorem, skąd więc taka pasja – pisanie i wykonywanie muzyki...**

Myszę, że to muzyka wybrała mnie, a nie ja ją. Nie mam formalnego wykształcenia muzycznego, a więc mogłem iść w życiu w każdym kierunku, w jakim tylko chciałem, zwłaszcza, że kiedyś zainteresowań miałem wiele. Jednak każdy w swoim życiu musi wybrać drogę, która będzie dla niego najbardziej odpowiednia, aby robić coś, w czym jest się najlepszym i do czego ma się największe zamiłowanie. Tak też było ze mną. Szukałem czegoś, co pochłonie mnie bez reszty, a muzyka mi to zapewniła. Zławsza, że muzyką w mniejszym, bądź większym stopniu, zajmowałem się od najmłodszych lat. Dlatego też te poszukiwania, jak widać, wcale nie trwały długo. Połączyłem się na dobre z muzyką i pierwszym tego owocem jest właśnie ta płyta. To muzyka pierwsza znalazła mnie, a nie ja ją. W moim życiu muzyka, zwłaszcza poważna, jest już nie tylko zainteresowaniem, czy też hobby, ale prawdziwą życiową pasją, której nieodwracalnie postanowiłem się poświęcić na zawsze i bez reszty.

**Skoro muzyka to pana pasja, to czym zajmuje się pan zawodowo...**

Najlepszy zawód to taki, w którym można realizować swoją pasję. Muzykę traktuję najpoważniej w świecie i chcę się nią zajmować profesjonalnie, stąd ta płyta. Dążę do tego, aby zajmować się tylko nią. Niestety,

nie zawsze można się z tego godnie utrzymać. Dlatego wykonuję również inną pracę zawodową, jednak nie jest ona niestety w żaden sposób związana z muzyką. Mam jednak nadzieję, że niedługo będę się mógł zajmować tylko muzyką.

**Nie jest to dla pana jakimś dużym obciążeniem, że nie posiada pan profesjonalnego wykształcenia muzycznego?**

Teraz już absolutnie nie, ale na początku było ciężko, czasami też i zabawnie. Musiałem do prawie wszystkiego dojść sam. Muzyka, zwłaszcza poważna, jest naprawdę bardzo skomplikowaną dziedziną i wymaga wielu lat trudnej nauki. Jednak zawsze wierzyłem, że uda mi się osiągnąć umiejętności na wysokim poziomie. Po wielu latach udało

**Czy słucha pan muzyki współczesnej?**

Oczywiście słucham, choć z powodu braku czasu, zbyt mało (cały wolny czas staram się poświęcić tworzeniu muzyki). Lubię słuchać utworów z naprawdę różnych gatunków, po to, aby poznać różnorodność muzyczną; może coś mnie zainspiruje? Dlatego nie gardzę niczym, co może mi w jakiś sposób pomóc, nieważne czy to muzyka, filmy, gry, natura... Oczywiście oprócz muzyki poważnej tworzę współczesne gatunki muzyki, takie jak: muzyka filmowa, ambient, muzyka elektroniczna i metal. Jednak moją największą pasją jest muzyka poważna i jej dotyczy większość moich pomysłów.

**Na pana stronie internetowej ([www.robertbukowski.com](http://www.robertbukowski.com)) znajdziemy pana dorobek: muzyka poważna, filmowa, ambient, elektronika, metal/rock. Która jest panu najbliższa?**

Rzeczywiście, są tam utwory tych wszystkich gatunków, które są mi najbliższe. Ze wszystkich gatunków, jakie tylko istnieją, najbardziej uwielbiam te pięć, a najbliższa mi i najwspanialsza jest muzyka poważna ponieważ jest najtrudniejszą ze sztuk, jakie znam. Jednocześnie jest najpiękniejszą. To właśnie w muzyce poważnej można się najbardziej realizować i szlifować swój kunszt. Przecież to często od niej wszystko się zaczyna. Czerpie się z niej pewne motywy i wdraża się je w muzykę rozrywkową. Ona napędza całą maszynę muzyki, mimo że dla niektórych na początku

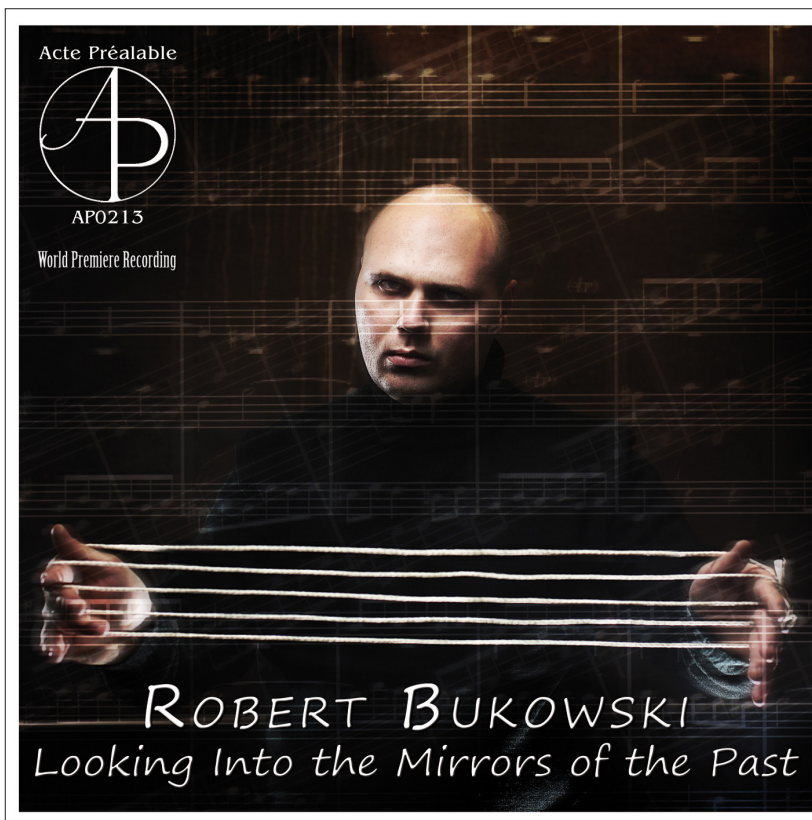
wyduje się taka surowa.

wyduje się taka surowa.

**Jakie ma pan dalsze plany artystyczne?**

Oczywiście jak najbardziej się rozwijać i tworzyć, bezustannie wręcz tworzyć. Już jestem w trakcie tworzenia kolejnej płyty i zamierzam stworzyć ich w swoim życiu, jak najwięcej. Mam zapisanych pomysłów na dobre 30 lat pracy, a nowe wciąż się pojawiają. Mam naprawdę olbrzymią wenę twórczą i niezwykle dobrze rozwiniętą wyobraźnię. Dlatego też nieraz zastanawiam się, czy starczy mi życia, aby stworzyć to, co już teraz wymyśliłem, nie mówiąc już o przyszłych pomysłach.

**Dziękuję za rozmowę.**



mi się, czego dowodem właśnie jest ta płyta. Teraz śmiało mogę już powiedzieć, że prawdziwa pasja przetrwa wszystko, największe trudności i biedę. Pasjonat przetrwa wszystko, padnie, a nie podda się, niczym prawdziwy wojownik. Taki właśnie jestem.

Moim najbardziej skomplikowanym utworem jest *Nawałnica*. Uważam, że w ogóle jest jednym z utworów najbardziej skomplikowanych na świecie. Została skomponowana na prawie 300 instrumentów i mimo takiego ogromu, brzmi bardzo dobrze. Jeżeli zaś chodzi o muzykę organową, to moim najbardziej skomplikowanym i najdłuższym zarazem utworem jest *Pogrzeb mnicha*. Ale nie zawsze przecież chodzi o najbardziej skomplikowany utwór świata. Głównie chodzi o to, aby muzyka dobrze brzmiała i nas cieszyła.



# Rezonanse H el ene Grimaud

Stefan Banasiak

**M**iałam 11 lat i potrafiłam już zagrać być może pierwszą stroną, i być może jeszcze połowę następnej. Nie miałam żadnego pojęcia, czym jest ten utwór, jednak to, co potrafiłam przeczytać i zagrać, zafascynowało mnie. Tak H el ene Grimaud opisuje swój wczesny kontakt, niemalże dziecinny, z dziełem, które stanowi serce jej nowego albumu. *Sonata Albana Berga*, kontynuuje artystka, była punktem wyjściowym programu, który w sposób pozornie arbitralny, przemierza przez historię muzyki. Jednak pianistka ujawnia subtelne szlaki komunikacyjne, które geograficznie prowadzą ją przez teren dawnej, podwójnej monarchii naddunajskiej.



H el ene Grimaud  
fot. Mat Hennek/DG

## Zaczęło się od Berga

**W**iem doskonale, że mozartowski Salzburg nie należał oficjalnie do Austrii i że Bart ok zdecydowanie przeciwstawił się przeciwko temu odzyskaniu. Mimo to, muzyka Mozarta wyprzedza pewne zjawiska, które rozprzestrzeni  się w pełni w muzyce Cesarstwa Austro-Węgierskiego, u Liszta, a nawet u Berga (E. G).

Rezonanse są zauważalne. Echa i wyprzedzenia pewnych zjawisk, połączenia historyczne absolutnie pasjonujące, wszystko to łączy się w sonacie Berga. Pierwszy opus wiedeńskiego mistrza atonalności jest jeszcze napisany w h-moll, co nie przeszkadza, żeby już zgłębić całe tonalne terytorium, aż do jego granic. To dzieło stanowi koncepcyjny punkt wyjściowy i rzeczywisty punkt kulminacyjny podr oży dźwiękowej, na którą H el ene Grimaud zaprasza swych słuchaczy. Wszystko prowadzi do koncentracji harmonicznnej i tematycznej, którą osiągnął uczeń Arnolda Schoenberga w swym „czeladniczym arcydziele”. W *Sonacie Berga*, wszystkie elementy formy sonaty klasycznej są skoncentrowane i zebrane bez fiortury w jednej cz eści.

Jednak dokładno  budowy – echo reguł klasycznych, które Berg zapo czył od swego mistrza – idzie w parze z bogactwem zawartości, z emocjonalną hojnością, którą rzadko spotykamy we wsp czesnej muzyce i która tutaj osiąga swój pierwszy szczyt.

„Uważa się, że utwór opus 1, oświadcza H el ene Grimaud, jest obowiązkowo m dzieńczym utworem kompozytora. Jednak w rzeczywistości, *Sonata* doskonale prezentuje to, co Berg mógł dać światu. Najwyższa ekspresywno , która zdaje się emanowa 

bezpośrednio z duszy, która ignoruje jakiegokolwiek wyrachowanie – a jednocześnie utwór, którego budowa posiada niewyobrażalną przejrzysto ”.

Spotkanie z tą partyturę, którą pianistka już w dzieciństwie uznała jako zagadkowy i fascynujący skarb, miało miejsce w 2009 r. Słynna pianistka łączy to tajemnicze dzieło, które jej profesor Pierre Barbizet opatrzył licznymi, kolorowymi adnotacjami, i które zaopatrzył także w życzliwe „streszczenie”, przyklejone na wyklejce. „Jest to dramat muzyczny, mówi pianistka, który płynie w formie miniatuury sonatowej w jednej cz eści”.

## Jest i Liszt

**S**t d ewidentny związek z jedną *Sonat *, także w h-moll, czarodzieja romantycznych pianistów: „Franz Liszt napisał także sonat  w jednej cz eści, tłumaczy H el ene Grimaud, ale o gigantycznych rozmiarach – można by powiedzieć, że wręcz wagnerowskich. Na płaszczyźnie budowy, tempa sonaty w wielu sekcjach zlewają się tutaj w formie sonaty zawierającej ekspozycje, przetworzenie, powtórzenie i kod . Znowu echa rzeczy znanych, ale na nowo zdefiniowanych i zorganizowanych w sposób zupełnie niesłychany, skoncentrowanych w obszernym przebiegu formalnym. Po raz kolejny, problemem nie jest umiej tno  opracowania takiej konstrukcji. Bierzemy tutaj udział w narodzinach dramatu muzycznego, sterowanego możliwościami fortepianu, sonaty tak teatralnej, jak tylko sonata może by . Nie zapominajmy o elementach historii muzyki: Wagner nie skomponowa by swych oper, gdyby nie było Liszta. W każdym razie takich, jakie je skomponowa ”.

## Potem Mozart i Beethoven

W *Sonacie* Liszta pianistka przekształca się w reżysera, prawdziwe wyzwanie artystyczne w jej oczach; „To prowadzi nas, historycznie, do Mozarta. Tak naprawdę Mozart także napisał sceny operowe dla swego instrumentu, ka ał  piewa  przy nim arie i recytatywy. Mozart wyciąga do wszystko z możliwości fortepianu, jak na swoje czasy, – co zbliża go do Liszta i do Berga – jest ekstremistą ekspresji, co sprawiło, że stał się również ciekawy dla Beethovena: tempa s rodkowe *Sonaty a-moll* Mozarta i *Sonaty „Burza”* Beethovena to bracia! *Sonata* Mozarta obfituje w rzeczy, które pojawi  się w przysz oci, sonata ta przemawia językiem subiektywnym”.

## Na koniec Bart ok

**M**uzyka Beli Bart oka zwraca się do nas jak muzyka Liszta i Berga, jednak za pomocą nieznacznie innego wybiegu, starając się określić muzycznie język w sposób bardziej konkretny, ni  robili to jego poprzednicy. Kompozytor zaczął poszukiwa  – w granicach monarchii Habsburgów, ale także po jej upadku – prawdziwej muzyki ludowej, autentycznego języka człowieka, z czego uczynił źródło swej inspiracji. Prezentuje nam ją nie w formie echa, ale bezpośrednio, bez alteracji, w utworach takich jak *Tańce rumuńskie*. Na krańcu naszej podr oży na Wschód, w utworach tych s yszmy najbardziej bezpośrednią ekspresj  człowieka, który tańczy i śpiewa, tam, gdzie ekspresja tematu rozpl ywa się ponownie w rozumieniu zbiorowym”.

Tekst powstał na podstawie materia w prasowych Deutsche Grammophon.



**P**od wieloma względami, uwertury to tak, jak przedmowy w literaturze. Nakreślają ważne elementy tego, co ma nastąpić, pobudzają apetyt i wyrażają dominujące uczucia dramatu, który ma się rozegrać. Uwertury są, w pewnym sensie, mikrokosmosem makrokosmosu, jakim jest opera, i z tego powodu więc, są nie tylko bardzo skondensowane, ale także często o zmiennym humorze. Ta rozpierająca energia jest cechą charakterystyczną gatunku. „Myślę, że słuchając jej, nie grozi nam zaśnieć”, tak pisał Mozart do swego ojca odnośnie uwertury *Urowadzenia z seraju*. Odnosi się to także do innych uwertur kompozytora, i nabiera pełnego sensu w tym wykonaniu.

slyszeliśmy”. Z pewnością wynika to także ze sposobu, w jaki różne instrumenty traktowane są jako jednostki.

Andrea Marcon dąży do przejrzystości, przekaz musi być słyszalny i można za nim podążać, dąży do przejrzystości w najdelikatniejszych szczegółach. Piękno tego nagrania tkwi w jego zmysłowej, czasami wręcz naturalnej bliskości, a także w jego bezpośredniości.

### Repertuar

**U**wertury Mozarta w ciągu ostatnich trzydziestu lat były nagrywane wielokrotnie. Pierwszeństwo przyznawano

czy też nawet do początków romantyzmu”. W dziele młodego kompozytora, obok pojedynczych utworów, znajdują się utwory trzycęściowe, odpowiadające jeszcze tradycji baroku włoskiego, które podobne są do siebie ze względu na ich strukturę małych symfonii.

### Orkiestra

**L**a Cetra, barokowa Orkiestra z Bazylei, została utworzona w 1999 r. przez profesorów i młodych dyplomantów Schola Cantorum, konserwatorium muzyki dawnej miasta. Andrea Marcon dyryguje tą orkiestrą od czasu jej powstania. Ich wspólna droga przebiega na licznych koncertach, na nagra-

## Andrea Marcon i uwertury Mozarta



Stefan Banasiak

Andrea Marcon  
fot. Susanna Drescher/DG

### Nagranie

**A**ndrea Marcon, bezsporny specjalista od muzyki barokowej, podchodzi do partytur Mozarta zaczynając od ich historycznego drugiego planu. W ten sposób dba szczególnie o detale, nie tracąc przy tym z pola widzenia struktury całości. Niemalże z obsesyjną wręcz dokładnością we frazowaniu i artykulacji – co także sprawia, że przywiązuje ogromną rolę do ciszy, jest to widoczne, nadaje wypowiedzi muzycznej jasność, najwymowniejszą. Historyczny kontekst pozwala także Marconowi traktować nowe jako nowe, i rozpoznać jako nowego przez słuchacza: „W utworach tych, które wydają się bardzo znane, można usłyszeć coś niesłuchanego, można odnieść wrażenie, że nigdy ich nie

często uwerturom siedmiu „wielkich” oper, dojrzałego już Mozarta. To nagranie skupia się na całości dzieł scenicznych, począwszy od niedocenionego *Apolla i Hiacynta* – Mozart miał 11 lat, gdy odbyła się premiera tego dzieła w 1767 r., aż do *Łaskawości Tytusa*, skomponowanego w 1791 r., kilka miesięcy przed śmiercią kompozytora. Z nagrania zostały wyłączone takie dzieła jak *Sen Scypiona* i *La finta giardiniera*, ich uwertury nie są całkowicie orkiestrowe, i *Les Petits Riens*, ponieważ chodzi tu o pantomimę.

W zasadzie utwory ułożone są według chronologii ich powstawania. Andrea Marcon uzasadnia: „Chronologiczne zaprezentowanie całości umożliwi przedstawienie panoramy ewolucji stylistycznej Mozarta, począwszy od wzorów późnego baroku aż do klasycyzmu,

niach dla radia i na występach w Operze Bazylejskiej, wywołując zawsze silne wrażenie. Od 2009 r., Andrea Marcon jest dyrektorem artystycznym zespołu.

Pomysł tej płyty pojawił się, gdy z sopranistką Moją Erdmann nagrali album *Mostly Mozart*. Andrea Marcon traktuje La Cetra jak powiększenie swej własnej rodziny: on sam studiował także w Schola Cantorum, uczy tam, a jego Orkiestra składa się wyłącznie ze specjalistów, którzy pochodzą z tej samej kuźni, co on. Łączy ich wszystkich następujące credo: umożliwić współczesnej publiczności zakosztowanie wczorajszej muzyki, wykonując ją w sposób żywy, ujmujący i aktualny. 🎧

Tekst powstał na podstawie materiałów prasowych Deutsche Grammophon.



**N**a rynku fonograficznym i w teatrach operowych oraz salach koncertowych co i raz pojawiają się nowe twarze, nowe głosy. Pochodząca z Hamburga sopranistka Mojca Erdmann ma w sobie coś z muzyki przybyłej z odległych wieków. Chociaż artystka znajduje się dopiero na początku obiecującej, międzynarodowej kariery, pobudziła już kreatywność współczesnych kompozytorów takich jak Aribert Reimann i Wolfgang Rihm. Rihm napisał dla niej główną rolę swojej opery *Dionizos*, w której odniosła tryumf na festiwalu w Salzburgu w 2010 r.

Jednak zupełnie inny program proponuje nam Mojca Erdmann na swojej pierwszej płycie nagranej dla Deutsche Grammophon: zdecydowała zaprezentować utwory Mozarta i współczesnych mu kompozytorów. „Mozart towarzyszy mi od dawna. Mając ojca kompozytora, muzyka współczesna odegrała z całą pewnością ważną rolę w moim domu, jednak dla mnie nigdy nie było niczego lepszego niż śpiewanie Mozarta, chociaż kompozytor ten stanowi ogromne wyzwanie: wiemy dokładnie jak to powinno brzmieć, ale jest to niebywale trudne do osiągnięcia.”

## Repertuar

**S**łuchając jej nie dostrzegamy jednak tych trudności. Jej głos zdaje się idealnie pasować do muzyki mistrza z Salzburga. Wspaniały sopran liryczny, wyróżniający się wielką swobodą i jasnym, kryształowym brzmieniem. Jednak to nie tylko jej głos oczarowuje słuchacza, lecz także szczere uczucie interpretacji. „Mozart trafia prosto do mego serca. Może się to wydawać być może nieco patetyczne, ale tak właśnie jest. Dotyka we mnie czegoś bardzo głębokiego i słuchając go, niejednokrotnie od razu pojawiają mi się łzy – nie wiem zresztą, dlaczego. Ten urok jest, być może, jego tajemnicą”.

Jednym z utworów zaprezentowanych na debiutanckiej płycie niemieckiej artystki jest słynna Aria Paminy *Ach, ich fühl's, es ist verschwunden!*, którą Mojca Erdmann rozmyślnie śpiewa w wolnym tempie: „Chciałam bardzo wyrazić tu coś bardzo osobistego, bardzo delikatnego. Mój śpiew ma pozwolić słuchaczowi zajrzeć w duszę tej młodej dziewczyny, która jest całkowicie zrozpaczona i widzi tylko jedno wyjście: śmierć... Chętnie zapytałabym Mozarta o szczegóły jego wskazówek, dotyczących tempa. Jeśli chodzi o Paminę, chciałabym się dowiedzieć, czy zgodziłby się, aby jej arię śpiewać naprawdę powoli. Wskazówką jest *Andante*, ale według mnie, to powinno być powoli. Gdybym zastosowała nieco szybsze tempo, cała głębia emocjonalna zniknęłaby”.

Jako uzupełnienie arii Mozarta, na płycie znajdują się prawie zapomniane dzieła prekursorów i kompozytorów żyjących w czasach mistrza z Salzburga, utwory, które Mojca Erdmann odkryła przygotowując to nagranie i które od razu wzbudziły jej zainteresowanie: „W liście do swego ojca Mozart z entuzjazmem wspomina muzykę z opery *Günther von Schwarzburg* Ignaza Holzbauera. Ciekawiła mnie jego opinia o swoich kolegach kompozytorach a także, jaki jest związek jego muzyki z ich muzyką. Istnieje więcej niż jedno podobieństwo: na przykład aria *Niny* Paisello zaczyna się dokładnie tak samo jak aria *Zaïdy Ruhe sanft*.”

Sopranistkę zaskoczyły także dwie arie z *Danaïdes* Salieriego. Od czasu ukazania się filmu *Amadeusz* Miloša Formana, kompozytor ten jest znany szerokiej publiczności jako domniemany zabójca Mozarta. Mniej znany jest natomiast fakt, że ten kompozytor w pewnym okresie miał więcej sukcesów niż jego młodszy kolega. Mojce Erdmann urzekła jakość muzyczna tych dzieł: „Te dwie arie są bardzo krótkie, nie przeszkadza to jednak wcale, aby były arcydziełami. To, co Salieri mówi nam w ciągu dwóch minut jest naprawdę zaskakujące”.

## Płyta

**W**taki sposób powstała płyta, która wykracza poza utarte szlaki, płyta na której znajduje się kilka najpiękniejszych arii z repertuaru klasycznego i przedklasycznego. Na przykład, Johann Christian Bach, beniaminek Johanna Sebastiana, wywarł wielki wpływ na styl młodego Mozarta. Także wiedeńczyk Ignaz Holzbauer, autor ponad dwustu symfonii i piętnastu oper popadł w zapomnienie. Jeszcze bardziej płodnym kompozytorem, który zaliczał się do najśłynniejszych kompozytorów swej epoki, był Giovanni Paisiello – ponad sto oper wyszło spod jego pióra. Jego dzieła zeszły także z afiszów, jeśli nawet dzieła te często przewyższały utwory innych ówczesnych kompozytorów pod względem piękna melodii i dramatycznej intensywności.

## Głos

**J**ednak największym zaskoczeniem jest głos Mojcy Erdmann. Techniczna wirtuozeria, piękno brzmienia jej głosu, wielka ekspresywność, wszystko to sprawia, że ta młoda kobieta ukazuje nam imponujący obraz tego, czym może być dzisiaj śpiew mozartowski.

Na naszych oczach rozwija się kolejny talent, który popiera renomowana firma płytowa. Czy rozwinię się na tyle mocno by nas zadziwić i cieszyć swym kunsztem przez długie lata? Czas pokaże. By sprawdzić jak się zaczyna, trzeba posłuchać debiutanckiej płyty...🎧

Tekst powstał na podstawie materiałów prasowych Deutsche Grammophon.

Mojca Erdmann: „nowa muza” dla Mozarta?

## Prapoczątki 1915-1945 (13)

## Radio

Kiedy Pierre Schaeffer montował swoje pierwsze etiudy, zastosował szereg technik obróbki dźwięku, które były znane już wcześniej. Jak choćby wyróżnianie planów, filtrowanie, mieszanie warstw, czy wzbogacanie o sztuczny pogłos i echo. Wypracowano je na potrzeby filmu i radia – z powodzeniem stosując już w okresie międzywojennym. Nas szczególnie interesuje to drugie medium. W filmie dźwięk zawsze pełni rolę służebną wobec obrazu, ma go uzupełniać, podkreślać nastrój, tworzyć odpowiednie tło itd. Jednak w radiu staje się w pełni samodzielnym bytem, jedynym budulcem, z którego powstaje akcja. Pamiętajmy także, że właśnie to medium było od samego początku naturalnym środowiskiem rodzącej się muzyki elektronicznej. Pierwsze studia powstawały przecież przy rozgłośniach i korzystały ze zdobyczy techniki radiowej. Ale cofnijmy się do lat 20.

Po okresie wczesnych prób, w tym okresie zaczęły się już kształtować formy typowo radiowe. Ówczesne audycje wypełniały bieżące wiadomości, transmisje z koncertów, wydarzeń sportowych i muzyka – wykonywana bezpośrednio w studiu lub odtwarzana z płyt. Programy były jednak nadawane całkowicie na żywo, co dotyczyło także słuchowisk. Był to nowy, specyficznie radiowy gatunek, zwykle rodzaj dźwiękowego teatru, angażującego aktorów, muzyków i realizatorów dźwięku. Rola tych ostatnich była szczególnie ważna, bowiem musieli stworzyć wiarygodną iluzję, że akcja toczy się w określonych warunkach, pomieszczeniu (na przykład pędzącym pociągu), a bohaterów otaczają różne przedmioty – które przecież nie zawsze mogły znajdować się w studiu. Istotną kwestią stało się operowanie mikrofonami, przełączanie między nimi, czy wyróżnianie planów dźwiękowych. Jeśli wszystko powstawało na żywo, nie było żadnego marginesu błędu, możliwości poprawki.

Ktoś musiał jednak zrobić pierwszy krok w kierunku nowoczesnych form radiowych. Tą osobą był Fritz Walter Bishoff, niemiecki pisarz, w okresie międzywojennym blisko związany z Wrocławiem. W tym mieście ukończył zresztą studia i pracował w Teatrze Miejskim. Od 1925 r. pełnił obowiązki kierownika literackiego rozgłośni Schlesischen Funkstunde, a w latach 1929–1933 był jej dyrektorem. Interesujący nas epizod miał miejsce w lutym 1928 r., gdy Bishoff przygotował autorskie słuchowisko pod tytułem *Hallo! Hier Welle*

*Erdball!* Nie sama treść jest jednak niezwykła, ale sposób jego realizacji. Tym razem autor wcześniej nagrał cały materiał na optyczną ścieżkę dźwiękową filmu, a następnie poddał niezbędnej obróbce i zmontował. Wówczas była to zresztą jedyna możliwość uzyskania pożądanego efektu – zapis magnetyczny był jeszcze w fazie eksperymentów, a zastosowanie płyt nie wchodziło w rachubę. Dodajmy, że wynalezienie optycznej ścieżki dźwiękowej zaowocowało wieloma innymi dokonaniem, ale im poświęcimy osobny punkt. Słuchowisko Bishoffa niestety nie zachowało się do naszych czasów, ale jego znaczenia dla rozwoju sztuki radiowej, a pośrednio także interesującej nas dziedziny nie sposób zakwestionować.

Dalszy rozwój nowego medium i typowych dla niego gatunków, doprowadził do wykształcenia się specyficznego warsztatu realizatorskiego, który znalazł także zastosowanie w innych dziedzinach. By uzmysłować jak spektakularne były, pomimo dość prymitywnej jeszcze technologii, uzyskiwane efekty, przytoczmy przykład, który na zawsze przeszedł do historii. Mowa o *The Mercury Theatre*, stworzonym w 1937 r. przez Orsona Wellesa i Johna Housemana. Po krótkim epizodzie scenicznym, w następnym roku przekształcił się on w *The Mercury Theatre on the Air*, tym razem już radiowy zespół teatralny, działający przy nowojorskiej rozgłośni CBS. W jego składzie znalazło się zresztą kilku znanych aktorów, którzy zdobyli uznanie także jako gwiazdy kina – by wspomnieć choćby Vincenta Price, Josepha Cottena, czy Raya Collinsa. Najistotniejszy był jednak wkład młodego wizjonera o niezwykłym talencie – Orsona Wellesa. W oparciu o zaplecze techniczne studiów CBS postanowił zrealizować cykl wręcz rewolucyjnych słuchowisk, wykorzystując przy tym szereg nowatorskich zabiegów i nietypowych środków wyrazu. Pierwszym z nich była adaptacja *Drakuli* Brama Stokera, wyemitowana 11 lipca 1938 r. Zapoczątkowała ona serię kolejnych realizacji, nadawanych w tygodniowych odstępach. Welles sięgał zwykle po znane dzieła literackie, ale nadawał im bardzo oryginalne formy. Tekst początkowo przygotowywał sam John Houseman, ale po kilku miesiącach jego rolę przejął Howard Koch. Wykonaniem muzyki ilustracyjnej dyrygował zaś Bernard Herrmann – ten sam, który później będzie tak chętnie wykorzystywał theremin w swojej muzyce filmowej (o czym już wspominaliśmy).

30 października 1938 r. na antenie pojawiło

## Dariusz Mazurowski

się słuchowisko, które wstrząsnęło Ameryką i do dziś pozostaje chyba najsłynniejszym przedstawicielem swojego gatunku. Mowa oczywiście o *Wojnie światów* (*The War of the Worlds*), adaptacji słynnej powieści Herberta George'a Wellsa (zbieżność nazwisk pisarza i reżysera jest oczywiście przypadkowa). *The Mercury Theatre on the Air* istotnie zmienili wiele elementów, przesuwając akcję do czasów współczesnych i nadając całości formę serii fikcyjnych reportaży z rzekomej inwazji Marsjan na Ziemię. Słuchowisko trwało godzinę i nie było przerywane zwyczajowymi reklamami, co dodatkowo podkreślało realizm. I choć nadano je o zwykłej porze, poprzedzając stosowną zapowiedzią, wielu słuchaczy uwierzyło, że ich kraj stał się areną nieznaną dotąd zmagania z obcą cywilizacją. Wybuchła panika na nieznaną dotąd skalę, źródła historyczne podają, że spośród około 6 milionów odbiorców (nie była to zresztą, przynajmniej jak na ówczesne realia amerykańskie rekordowa publika), ponad jedna czwarta uznała rzecz za autentyczną relację (jako ciekawostkę można podać, że w lutym 1949 r. ekwadorskie Radio Quito nadało hiszpańskojęzyczną wersję tego słuchowiska, która wywołała podobną panikę. Wkrótce przerodziła się ona w zamieszki i spowodowała atak tłumu na siedzibę radia. Jeden z realizatorów tej wersji, Leonardo Paez musiał później wyemigrować). Jak to możliwe?

U podstaw sukcesu legło kilka przyczyn. Niewątpliwie mistrzowskie zbudowanie dramaturgii, poparte znakomitą grą aktorów, świetnie oddających przerażenie, szok i bezradność naocznych świadków. Ale także perfekcyjna realizacja. Akcja co chwila przenosiła się do innego miejsca – na ulice miasta, dach wieżowca CBS, do wnętrza rozgłośni itd. Oczywiście całość była nadawana ze studia – mikrofony porozmieszczano w różnych pomieszczeniach, by stworzyć iluzję różnych planów dźwiękowych – legenda głosi, że część efektów nagrywano nawet w... ubikacji. Wykorzystano szereg niecodziennych zabiegów, by uzyskać wiarygodne efekty specjalne, jak choćby dźwięk otwierającej się pokrywy statku Marsjan. Realizatorzy sięgnęli po cały znany ówczesnie arsenał i posłużyli się nim w mistrzowski sposób. *Wojna światów*, podobnie jak większość produkcji *The Mercury Theatre on the Air*, zachowała się do dziś i każdy może sam ocenić efekty. Jedno jest pewne, wpływu słuchowiska na współczesne radio nie sposób przecenić.



## Pierwsze próby manipulowania nagraniami dźwiękowymi

Młodemu Stefanowi Wolpe – wówczas studentowi Berlińskiego Konserwatorium – przypisuje się zorganizowanie w 1920 r. przedstawienia (happeningu – jakbyśmy dziś powiedzieli) w duchu dada. Podobno miał wówczas wykorzystać 8 gramofonów, odtwarzających muzykę z różną prędkością.

Dwa lata później Dariusz Milhaud przeprowadził serię eksperymentów z nagraniami partii wokalnych. Jak nietrudno się domyślać, korzystał z dostępnych wówczas środków – czyli gramofonu. Zastosował bardzo prosty zabieg, polegający na zmienianiu prędkości odtwarzania, co pozwoliło na zaobserwowanie fundamentalnych reguł, które ówczesny wiek później legły u podstaw muzyki konkretnej. Dźwięk nie tylko stawał się krótszy lub dłuższy, ale także zmieniała się jego wysokość. Co więcej – modyfikacji ulegała także barwa, dochodziło bowiem do przesunięcia formantów. Milhaud nie znalazł jednak praktycznego zastosowania dla swoich doświadczeń i nie zaowocowały one żadnymi realizacjami muzycznymi. W następnym roku podobne próby podjął węgierski artysta (wówczas związany z Bauhausem), László Moholy-Nagy, ale i on nie zaszedł zbyt daleko.

W 1924 r. powstała partytura *Pini di Roma* (Pinie rzymskie), autorstwa Ottorino Respighi, który napisał ją na wielką orkiestrę i gramofon. Dzieło, będące częścią *Rzymskiej Trylogii* (nb. magnum opus kompozytora), w jakimś stopniu było odległym protoplastą utworów na instrumenty i taśmę. Powód zastosowania tak szczególnego medium był jednak dość prozaiczny. Respighi po prostu chciał wykorzystać autentyczny śpiew ptaków i zalecił użycie konkretnego nagrania. Tym niemniej pierwszy krok został zrobiony.

Tymczasem w berlińskiej Hochschule für Musik (od 1928 r.) eksperymenty z nagraniami prowadzili Paul Hindemith i Ernst Toch. Działo się to w ramach uczelnianego programu naukowego i wkrótce zaowocowało konkretnym rezultatem artystycznym. W materiałach historycznych zachowała się informacja, że w latach 1929–1930 obaj zrealizowali trzy studia pod wspólnym tytułem *Grammophonmusik* (w katalogu dzieł Hindemitha występują pod tytułem *Grammophonplatten-eigene Stücke*, premiera 18 czerwca 1930 r.). Niestety nagrania te zaginęły i dziś trudno cokolwiek o nich powiedzieć – wydaje się jednak wątpliwe, by były to prace choćby zbliżone do późniejszych działań Pierre'a Schaeffera. Warto jednak o nich wspomnieć ze względu na osobę Paula Hindemitha, w tamtym okresie bardzo zainteresowanego nowymi technologiami i ich zastosowaniem w muzyce. Wybitny kompozytor będzie miał swój elektroniczny epizod dzięki instrumentowi znanemu jako trautionium, o czym wkrótce dowiemy się więcej.

W 1936 r. sił także na tym polu spróbował nieustrudzony eksperymentator, Edgard Varèse. Być może na przeszkodzie stanął poziom ówczesnej technologii muzycznej, bowiem i tym

razem nie zaowocowało to żadnymi konkretnymi efektami. W tym samym czasie zresztą podobne prace prowadził Percy Grainger, który dwa dwa lata później opublikuje swój manifest, prorokując nadejście muzyki poza wszelkimi skalami i ustalonymi modelami rytmicznymi.

Na nieco inny pomysł, wykorzystania gramofonu w roli instrumentu muzycznego, wpadł młody John Cage, komponując w 1939 r. *Imaginary Landscape No. 1*. Nie przygotował jednak żadnych własnych nagrań, ale posłużył się

Station) aparat rejestrujący dźwięk na stalowym drucie. Obaj przebrali się w kobiece stroje (sic!), ponieważ jako mężczyźni nie mieliby szansy na uczestnictwo we wspomnianej ceremonii. Z urzędzeniem w mieszczyli się w tłum (swoją drogą, to ciekawe gdzie je ukryli, bowiem raczej nie było ono ani małe, ani też lekkie...) i nagrali rytualne śpiewy. Nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby Halim El-Dabh nie postanowił zabrać owego nagrania do studia radiowego i poddać pewnej obróbce. Jak sam po latach opisał swoje



Orson Welles w studiu CBS

płytą testową, z zarejestrowanymi przebiegami generatora. Utwór napisano dla czterech wykonawców – dwóch obsługiwało gramofony ze zmienną prędkością, pozostali zaś grali partie fortepianu i talerza perkusyjnego. Premierowe wykonanie miało miejsce w Cornish College of the Arts w Seattle, 24 marca 1939 r., a wykonawcami byli sam Cage, jego ówczesna żona, Xenia, Doris Dennison i Margaret Jansen. Mimo zastosowania bardzo prostych środków, udało się osiągnąć dość niezwykle – jak na owe czasy – efekt. Niewątpliwie był to jeden z niewielu utworów, które znacznie wyprzedziły swój czas i zapowiadały estetykę drugiej połowy XX w.

### Halim El-Dabh

Bardzo ciekawy, choć mniej znany jest także młodzieńczy epizod Egipcjanina, Halima El-Dabha, który miał miejsce w 1944 r. w Kairze. Studiował wówczas na Uniwersytecie Fouad (obecnie jest to uniwersytet Kairski) i interesował się tradycyjną muzyką egipską, a zwłaszcza specyficznymi sposobami modulowania głosu przez śpiewaków, czy też celowej zmiany barwy instrumentów. Szczególnie zafascynowała go ceremonia o nazwie „zar”, w której śpiew kobiet miał przywołać duchy z innego świata. Pewnego dnia, wraz ze swoim przyjacielem (we wspomnieniach wymienia jego nazwisko – Kamal Iskander), pożyczył z lokalnej rozgłośni radiowej (Middle East Radio

doświadczenia, jego zabiegi sprowadziły się przede wszystkim do zasadniczej korekty barwy, oraz dodania echa i pogłosu – co było możliwe dzięki odtwarzaniu surowego materiału w specjalnym pomieszczeniu i ponownym nagraniu. Uzyskany rezultat nazwał *Ta'abir al-Zaar* – choć sam nigdy nie odważył się nazwać tego muzyką elektroniczną, nie zabrakło entuzjastów, którzy po latach obwołali go absolutnym pionierem muzyki na taśmę. Co jest chyba, mimo wszystko, pewną przesadą. Owszem, Halim El-Dabh na swój sposób (i zapewne mimowolnie) wyprzedził nieco swój czas, robiąc rzecz dość niezwykłą, ale trudno nazwać *Ta'abir al-Zaar* autonomicznym utworem, czy też jego autorską kompozycją. To wciąż jednak tylko przetworzone nagranie, choć z dzisiejszej perspektywy nad wyraz intrygujące. Bo też zachowało się dla potomności, a w wersji skróconej, jako *Wire Recorder Piece*, zdobyło nawet pewną popularność wśród poszukiwaczy takich artefaktów (obecnie wiele z tych „zabytkowych” nagrań można znaleźć w Internecie).

Kompozytor został później, a konkretnie w 1959 r., zaproszony przez Otto Lueninga i Vladimira Ussachevskiego do pracy w Columbia-Princeton Electronic Music Center i rozpoczął realizację właściwych dzieł elektronicznych. Dziś jest jednym z najwyżej cenionych twórców wywodzących się ze świata arabskiego, a w Egipcie (sam mieszka dziś w USA) cieszy się wyjątkowym statusem, niemal bohatera narodowego. 🎧

PALCEM PO PŁYCI

# RENÉ PAPE – ZNAKOMITY WAGNERZYSTA



**RYSZARD WAGNER**  
**Arie z Walkirii, Lohengrina, Parsifala, Śpiewaków norymberskich, Tannhäusera**  
 René Pape, bas; Plácido Domingo, tenor • Chor der Staatsoper unter den Linden; Staatskapelle Berlin • Daniel Barenboim, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 6617 • w. 2011 • 63'10"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Deutsche Gramophone zaproponowało ostatnio znakomitą płytę – fragmenty oper Wagnera w wykonaniu jednego z najpiękniejszych współczesnych basów, René Pape. Fakt, że jest rodowitym Niemcem zdecydowanie pomaga. Czystość dykcji, pełne zrozumienie śpiewanego tekstu i kontynuowanie tradycji śpiewu wagnerowskiego. Na czym polega trudność i jednocześnie odmienność śpiewania ról w operach Wagnera można przeczytać (po angielsku, niemiecku i francusku) w eseju Jürgena Kestinga, jednego z największych znawców tego tematu, opublikowanym w dołączonej do płyty broszurce. Znajdziemy też w niej wielce ciekawą rozmowę Kestinga z René Pape o jego doświadczeniach wykonywania ról wagnerowskich.

Miałam okazję słuchać głosu René Pape we wszystkich rolach, które śpiewał od dnia swego debiutu w MET, czyli od 2 XII 1995 r., kiedy to po raz pierwszy zachwyił głębią i mocą swego basa w mówionej roli w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Spośród 23 wykonanych

tu partii (oraz udziału w jednym koncercie, jednej gali i wykonaniu *Requiem* Verdiego), aż 7 należało do repertuaru wagnerowskiego: Król Henryk (*Lohengrin* – 11 razy), Pogner (*Śpiewacy norymberscy* – 10), Nocny Strażnik (5) i Gurnemanz (8) w *Parsifalu*, Fasolt w *Złocie Renu* (5), Hunding w *Walkirii* (6) i Król Marek w *Tristanie i Izoldzie* (14). Mogę więc tylko mieć nadzieję, że już wkrótce usłyszę go również jako Wotana w *Walkirii*, Hansa Sachsa w *Śpiewakach norymberskich* i Wolframa w *Tannhäuserze* – w rolach, które poza Gurnemanzem (*Parsifal*), Królem Henrykiem (*Lohengrin*) i Nocnym Strażnikiem (*Śpiewacy norymberscy*) nagrał na tej płycie.

Płytę tę gorąco polecam nie tylko wielbicielom oper Wagnera, ale wszystkim, którzy kochają i podziwiają piękne głosy i znakomite wykonania ról operowych – niestety współcześnie coraz rzadsze. Na początku usłyszymy pożegnanie Brunhildy czyli koniec aktu III *Walkirii*. Nareszcie chyba doczekaliśmy się głosu do partii Wotana, godnego następcy legendarnych wykonawców tej roli z przeszłości. Piękno barwy, doskonała głębia i moc głosu, ale przede wszystkim szlachetna godność boga w połączeniu z bólem rozdartego serca ojca żegnającego ukochane dziecko.

Kolejnym fragmentem roli nagranej na tej płycie jest Hans Sachs w *Fliedermonolog* z aktu I oraz w zakończeniu aktu III i opery *Verachtet mir die Meister nicht*. Tu z kolei możemy podziwiać melancholijną miękkość refleksyjnych fraz (akt I) oraz pełną dumy świadomość wartości tradycji (zakończenie opery). Dodano też krótkie wezwanie Nocnego Strażnika (2'39") do gaszenia świateł i udania się na spoczynek (akt I).

Jako Król Henryk (*Lohengrin*) Papé śpiewa iście królewskim głosem *Gott gruss euch* z aktu I. *Parsifala* natomiast reprezentuje na tej płycie wspaniały duet z aktu III pomiędzy Parsifalem (Plácido

Domingo) i Gurnemanzem – René Pape. Chyba trudno by było znaleźć dwa inne tak szlachetne w godności, piękne w barwie i mocy głosu do jego wykonania.

Płytę kończy wspaniałe *Wie Todesahnung... O du mein holder Abendstern* z aktu III *Tannhäusera* Wolframa, w którym Papé prezentuje świetne

pełnię możliwości wokalnych tego znakomitego niemieckiego basa: od szlachetnej mocy, godności i głębi dramatu, refleksję oraz zadumę, po melancholijną, liryczną miękkość w niuansie.

Dodajmy do wspaniałej wokalistyki René Pape bardzo dobrą stronę muzyczną w wykonaniu Staatskapelle Dresden pod batutą



René Pape  
 fot. Mathias Bothor/DG

messia di voce, pełną lirycznej delikatności i melodyjności modulację barw i wspaniałe śpiewne legato.

Jednym słowem – doskonałe wykonania demonstrujące

Daniela Barenboima i mamy płytę, do której z pewnością będziemy wiele razy powracać.

Basia Jakubowska



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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



**CARL PHILIPP EMANUEL BACH**  
**6 Koncertów klawesynowych Wq 43**

Andreas Staier, klawesyn • Freiburger Barockorchester • Petra Müllejans, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902083.84 • w. 2011, n. 2010 • 93'40"

☆☆☆☆☆

Muzyka Carla Philippa Emanuela Bacha, zawsze pełna fantazji i polotu, kapryśna i niezwykle emocjonalna, stanowi idealny przykład stylu Sturm und Drang. Kompozytor, mający w swoim dorobku solowe koncerty na takie instrumenty, jak flet, obój, wiolonczela, czy organy, sam będąc pianistą, tudzież klawesynistą, to właśnie klawesyn upodobał sobie szczególnie, poświęcając mu największą ilość swoich utworów. Preferując całe cykle określonych form muzycznych, w roku 1772 opublikował *Sei Concerti per il cembalo concertato*, czyli *Sześć koncertów klawesynowych*, które w katalogu Wotquenne'a figurują pod numerem 43. Koncertujemy tu Orkiestra złożona ze smyczków powiększonych o flety i rogi w podwójnej obsadzie. Taki skład zdaje się sugerować kameralny wręcz charakter kompozycji. I w takim też kształcie brzmieniowym słyszemy je w najnowszym nagraniu dokonanym dla wytwórni Harmonia Mundi, w którym udział wzięli pianista Andreas Staier oraz Orkiestra Barokowa z Fryburga kierowana od pierwszych skrzypiec przez Petrę Müllejans. Nie jest to pierwszy owoc ich współpracy: być może pamiętają Państwo znakomite płyty z koncertami fortepianowymi Józefa Haydna, czy *XXVII Koncertem* Mozarta, w których to jednak Petrę Müllejans zastąpił Gottfried von der Goltz. Jak zatem przedstawia się współpraca artystów w tym nowym tandemie?

Zarówno Andreas Staier, jak i muzycy zespołu Freiburger Barockorchester pod wodzą Petry Müllejans, doskonale rozumieją emocjonalny charakter muzyki Carla Philippa Emanuela Bacha. Wykonanie pełne jest naturalnej radości, ale i umiaru: cechuje je niezwykła lekkość brzmienia. Artyści nigdy nie popadają w emfazę, co przecież jest zjawiskiem częstym w przypadku wykonań dzieł C. Ph. E. Bacha. Solista gra na współczesnej kopii klawesynu zbudowanego w 1734 r. w Hamburgu przez Albrechta Hassa. Jego delikatny, krystaliczny ton w znakomity sposób wydobywa z muzyki Bacha-syna, jej naturalną lekkość i przejrzystość. Orkiestra brzmi w sposób niezwykle homogeniczny, a jej barwa pełna jest łagodności. Nie przeszkadza to jednak muzykom w ukazaniu dramatu *Allegro assai*, rozpoczynającego *IV Koncert c-moll*. Andreas Staier, pisząc o tym dziele, zastanawia się, czy jest ono koncertem w czterech częściach, czy raczej utworem jednoczęściowym. Jego struktura agogiczna jest wszak bardzo złożona, a bogactwo treściowe ogromne. Posłuchajmy chociażby, ileż inwencji kryje się w ustępie *Tempo di minuetto*, w którym kompozytor skupia się na jednym tylko, prostym, uroczym temacie, w tak bajeczny sposób przekształcając go. A ileż radości dostarcza on słuchaczowi! Nie tylko on zresztą; słuchanie wszystkich zamieszczonych tu kompozycji jest niebagatelną przyjemnością.

W dołączonej do płyty książeczce, zamieszczono bogaty w treść, kapitalny komentarz autorstwa samego Andreea Staiera, odkrywającego przed nami całą historię i strukturę dzieł.

To pod wszystkimi względami znakomity i niezwykle miły dla ucha album!

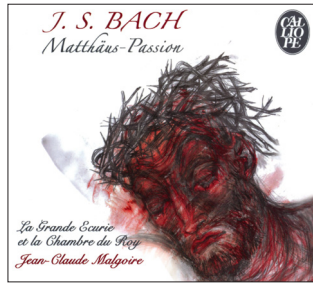
Łukasz Kaczmarek

**JAN SEBASTIA BACH**  
**Pasja wg św. Mateusza**

La Grande Écurie et la Chambre du Roy • Jean-Claude Malgoire, dyrygent

Calliope CAL 9431.2 • w. 2010, n. 2009 • 157'00"

☆☆☆☆☆



*Pasja według świętego Mateusza* BWV 244 Jana Sebastiana Bacha to jeden z najpiękniejszych utworów sakralnych w dziejach sztuki dźwięku. Oratorium zostało przeznaczone na głosy solowe, podwójny chór i podwójną orkiestrę. Jego pierwsze wykonanie miało miejsce w Wielki Piątek, 15 kwietnia 1729 r. w kościele św. Tomasza w Lipsku, przy którym kompozytor piastował stanowisko kantora. Później dzieło popadło na sto lat w zapomnienie. Zbiorowej pamięci przywrócił je dopiero Felix Mendelssohn-Bartholdy w marcu 1829 r., dostosowując jego instrumentację do standardów romantycznej epoki.

Dzisiaj świat przypomina sobie o bachowskich pasjach zwłaszcza w czasie Wielkiego Postu. We Francji są one wykonywane rokrocznie w paryskim Teatrze Pól Elizejskich. Tak było właśnie w poniedziałek, 6 kwietnia 2009 r., kiedy to wystąpił zespół instrumentalny o osobliwej nazwie Wielka Stajnia i Sypialnia Królewska – w wersji oryginalnej pisze się ją w stylu starofrancuskim – pod dyrykcją swego szefa Jeana-Claude'a Malgoire'a, któremu towarzyszyły dwa zespoły wokalne: belgijski Chór Kameralny z Namur oraz Szkolny Chór Konserwatorium w Wasquehal, przygotowane przez Jeana Tubéry'ego. Wśród solistów znaleźli się: tenor Paul Agnew (występujący w roli Ewangelisty), baryton Marc Boucher, bas-baryton Alain Buet (Judasz), bas Alan Ewing (Jezus Chrystus), kontratenor Damien Guillon, tenor Donát Havár oraz sopranistka Olga Pasiiecznik. Nagranie z koncertu zostało wydane przez francuską wytwórnię Calliope.

Przypomnijmy, że Wielka Stajnia i Sypialnia Królewska powstała w 1966 r. z inicjatywy wspomnianego Malgoire'a i była pierwszą francuską grupą specjalizującą

się w wykonawstwie na instrumentach historycznych. Jej repertuar obejmuje jednak dzieła od baroku po współczesność. Malgoire dał się zapamiętać m.in. jako wyśmienity wykonawca mozartowskiej trylogii: *Wesele Figara*, *Don Giovanni* albo *Rozpustnik ukarany*, *Tak czynią wszystkie albo Szkoła kochanków*, ale też jako niezłomny propagator zapomnianej muzyki francuskiej. Dość pamiętać o nagraniach oper, np. *Idomeneusza* André Campry, czy *Alcesty* albo *Triumfu Alkidesa* Jean-Baptiste'a Lully'ego.

Malgoire już od pierwszych taktów buduje przejmującą atmosferę oratorium pasyjnego. Obecność barokowych instrumentów – nie zawsze tak precyzyjnych, jak współczesne – dodaje brzmieniu orkiestry smaku i subtelności, wzmagając wrażenie autentyczności tego wykonania. Interpretacja francuskiego dyrygenta jest bogata w odcienie dynamiki i zróżnicowana agogicznie: tempa są wolne przy recytatywach, choć czasem ożywają podczas wejść chórów. Jeśli chodzi o solistów, nie wszyscy prezentują najwyższy poziom. Najbardziej podobają mi się Paul Agnew, Damien Guillon oraz Olga Pasiiecznik. Ten pierwszy ujmuje głosem miękkim, plastycznym, o wyjątkowej urodzie. Moduluje go ze swobodą i trafnie przekazuje emocje, zachowując przy tym wyrazistą dykcję. Z kolei kontratenor operuje głosem mocnym, ale subtelnym. Pasiiecznik natomiast zachwyca swym delikatnym i lirycznym sopranem o pięknej, aksamitnej barwie. Dodajmy, że to wokół niej po koncercie zgromadzili się melomani oraz dzieci z chóru, prosząc o autografy i wspólne fotografie.

Nagranie ma, jak na akustykę sali Teatru Pól Elizejskich, dobrą jakość dźwięku. Jedyne, co może czasem przeszkadzać, to obecność dźwięków pobocznych, np. kaszląca publiczność i przewracanie nut. Podwójny album rekomenduję przede wszystkim miłośnikom *Pasji według św. Mateusza*. Tym zaś, którzy nie mają jeszcze tego dzieła w swojej płytotece, polecam niezapomnianą kreację – pierwszą z trzech, tę z 1970 r. – Nikolausa Harnoncourta.

Maciej Chiżyński



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Koncerty brandenburskie**  
*Orchestra Mozart • Claudio Abbado, dyrygent*  
 Deutsche Grammophon 477 8808 • w. 2011, n. 2008 • 91'26"

★★★★★

Nagrań kompletu sześciu bachowskich *Koncertów brandenburskich* istnieje sporo: zarówno tych utrzymanych w nurcie interpretacji historycznie poinformowanych, jak i tradycyjnym. Niniejsze nagranie zdaje się przełamywać te schematy. Mamy tu bowiem jako głównego bohatera, Claudię Abbado, a więc muzyka, którego nazwisko łączone jest raczej z repertuarem symfonicznym. Zaraz obok niego pojawiają się jednak skrzypek Giuliano Carmignola, klawesynista Ottavio Dantone, czy gambista Rainer Zipperling, a więc muzycy związani ściśle z wykonawstwem muzyki dawnej. Wraz z flecistką Michalą Petri, grającym na trąbce Reinholdem Friedrichem i innymi artystami, tworzą oni Orkiestrę Mozartowską, zespół powołany przed kilkoma laty przez Claudię Abbado właśnie. Muzycy mają już na swoim koncie znakomite albumy z koncertami skrzypcowymi Mozarta (z Giulianem Carmignolą w partii solowej, bo jakżeby inaczej!), wybranymi symfoniami Mozarta, Haydna, oraz z muzyką Pergolesiego. Teraz przyszła kolej na Bacha. Widzimy więc, iż jest to konsekwentna wędrowka w głąb muzycznej historii (aczkolwiek podczas koncertów muzycy włączają do swego repertuaru również nowszą muzykę, jak choćby dzieła Beethovena czy Schuberta). A zatem: wyzwanie dla artystów, dla których punktem wyjściowym była muzyka Mozarta, coraz trudniejsze! Powiedzmy więc słów kilka jak sobie tym razem poradzili.

Abbado potraktował bachowską partyturę, niczym muzykę kameralną, dając każdemu z muzyków Orkiestry pole do popisu

tak w solowych kadencjach, jak i ściśle orkiestrowych ustępach, nawiązując tym samym w piękny sposób do idei barokowego concertare. Dyrygent stara się nigdy nie narzucać swojej osobowości muzykom: jest on raczej kimś odpowiedzialnym za równouprawnioną realizację pomysłów każdego z artystów, aniżeli autorem interpretacji. Orkiestra Mozartowska brzmi tutaj jako znakomity zespół solistów, w sposób niezwykle delikatny i przejrzysty. Wiele w tym wykonaniu łagodności i czysto muzycznego piękna. Proponowane tempa są w większości szybkie, acz dobrane w taki sposób, iż muzyka zdaje się być pełna spokoju i oddechu, lecz nigdy nudna! W całości otrzymujemy jednak wrażenie pewnej statyczności, jakże różnej od chociażby natchnionego szaleństwa Savalla, którego zespół brzmiał wszak znacznie masywniej, aniżeli Orkiestra Mozartowska Abbada. Pojawia się zatem zasadnicza kwestia stylistyki omawianego nagrania. To, że jest ono niezwykle stylowe, nie ulega najmniejszej wątpliwości. Znacznie trudniej przychodzi natomiast ocenić, czy bliżej mu do nurtu tradycyjnego, czy też historycznie poinformowanego. Chwilami mam wrażenie, że Claudio Abbado pragnął każdemu sprawić tym albumem przyjemność. Nie tracąc bowiem nic z własnej stylistyki wykonawczej, wypracowanej przecież na gruncie muzyki późniejszej, wpasował się w reguły rządzące wykonawstwem muzyki dawnej. Doskonale obrazuje to skład Orkiestry: złożony na polu z muzyków nurtu historycznie poinformowanego, na polu tradycyjnego. Abbado pozwala im na stosowanie vibrato w ściśle kontrolowany sposób, preferując barokowy rodzaj artykulacji. Od strony technicznej, wykonanie jest bezbłędne, ukazując każdego z solistów w najlepszej formie.

Całościowa ocena zatem może być jedynie subiektywna: przyznane przeze mnie cztery gwiazdki wydawać się mogą mocno krzywdzące dla omawianego albumu, nie należy jednak zapominać, iż wynika ona przede wszystkim z bogatego kontekstu porównawczego, bowiem atrakcyjnych alternatyw dla pięknej przecież wersji Abbada, istnieje na rynku naprawdę wiele!

Łukasz Kaczmarek



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Pasja wg św. Jana**  
*Markus Schäfer, Ewangelista; Thomas Oliemans, Jesus • Cappella Amsterdam; Orchestra of the Eighteenth Century • Frans Bruggen, dyrygent*  
 Glossa CGD 921113 • w. 2011, n. 2010 • 111'15"

★★★★★

To już drugie nagranie Bachowskiej *Pasji wg św. Jana* dokonane przez Fransa Brüggena. Powstało ono całkiem niedawno, bo w okresie przedświątecznym ubiegłego, 2010 r. Tym samym, Brüggem podążył śladem swoich wybitnych kolegów: Philippe'a Herreweghe'a i Johna Eliota Gardinera, którzy również nie poprzestali na pierwszej próbie, starając się odkryć genialną bachowską partyturę na nowo. I także w tym przypadku, próba ta okazała się czymś niezwykle trafionym, pozwalającym na dopowiedzenie czegoś bardzo ważnego. Jakże więc jest to nowe nagranie?

Jest to przede wszystkim *Pasja* niezwykle uduchowiona. Stosunek Fransa Brüggena do wykonywanej muzyki pełen jest absolutnej pokory. Dyrygent jest w pełni świadom mistycyzmu kryjącego się w tej muzyce i wielkiej tajemnicy Cierpienia i Śmierci, jaką Bach za pomocą swej partytury pragnął przekazać światu. Cały czas czujemy, że mamy do czynienia z dziełem religijnym, nie zaś, jak chcieliby niektórzy, z teatralnym. Pod batutą Brüggena, *Pasja Janowa* może wydawać się dziełem na pozór skromnym, chwilami wręcz niepozornym, co nie wiąże się jednak z użytą przez siebie obsadą wykonawczą, lecz samą koncepcją dzieła. Dyrygent nie zatracił jednak całej zmysłowości Bachowskiej muzyki: wręcz przeciwnie! Wiele tu bowiem czysto muzycznego piękna, do czego przyczyniła się też znakomita gra Orkiestry XVIII Stulecia, o złożonej, acz pełnej łagodności, pastelowej barwie, i śpiew chóru

Cappella Amsterdam. W swej interpretacji Brüggem raczej nie kładzie akcentu na dramatyzm, ale na całą poezję zawartą w tej muzyce: jest to bardzo liryczna *Pasja*, utrzymana w spokojnych tempach. Przy tym, jednak, słowo pełni dla niego kluczową rolę: to za słowem ma podążać muzyka, nie zaś odwrotnie! W realizacji takiej koncepcji niezwykle pomocny okazuje się zespół solistów, jacy wzięli udział w omawianym nagraniu. Markus Schäfer, kreujący tu partię Ewangelisty, dysponuje tenorem o bardzo pięknej i interesującej barwie. Artysta potrafi włożyć w każde wyspięwane słowo właściwy mu dramatyczny przekaz. W ariach tenorowych zastępuje go Marcel Beekman, śpiewak o wielkiej urody głosie, będącym jaśniejszym w barwie od głosu Schäfera, a przy tym niezwykle ruchliwym. W górnych rejestrach staje się jednak zbyt krzykliwy (aria *Ach, mein Sinn*). Partia Jezusa przypadła w udziale młodemu Thomasowi Oliemansowi, który śpiewa, co prawda, pięknie, brak mu jednak jeszcze głębi, przez co nie przemawia on do wyobraźni słuchacza w najbardziej podniosłych momentach, w całości nie zapada też szczególnie w pamięć. Na słowa najwyższego uznania zasługują jednak weterani: bas Peter Kooij oraz kontratenor Michael Chance. Zwłaszcza ten ostatni o pięknym, jasnym głosie, może prawdziwie wzruszyć (przepięknie zaśpiewana aria *Es ist vollbracht!*). Śpiewająca niezwykle dźwięcznym sopranem, Carolyn Sampson, kolejny raz udowodnia, iż muzyka Jana Sebastiana jest jej niezwykle bliska.

A ponadto: jak zwykle, w przypadku wytwórni Glossa, mamy do czynienia ze znakomitym wydaniem, tym razem z niezwykle fachowym, inspirującym komentarzem pióra Anselma Hartingera.

Mimo dużej konkurencji na płytowym rynku, gorąco polecam to nagranie: pod względem muzycznym jest przepiękne, a interpretacja Fransa Brüggena pozwala nam widzieć go jako jednego z najwybitniejszych dziś specjalistów Bachowskich.

Łukasz Kaczmarek





**ANTON BRUCKNER**  
**Symfonia nr 0, Marsz d-moll WAB 96, Trzy utwory WAB 97**

*Beethoven Orchester Bonn • Stefan Blunier, dyrygent*

MDG 937 1673-6 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 63'07"

Oto chyba pierwsza okazja, by zapoznać się z rzadko wykonywanymi utworami Brucknera nagrany w przestrzeni. Realizacja bardzo udana, dźwięk przestrzenny znakomicie podkreśla walory orkiestry. Jakość, do której nas przyzwyczało wydawnictwo MDG. Dla wszystkich miłośników Brucknera.

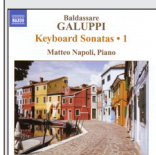


**EDWARD ELGAR**  
**The Violin Music**

*Marat Bisengaliev, skrzypce; Benjamin Frith, fortepiano; Camilla Bisengaliewa, obój • West Kazakhstan Philharmonic Orchestra • Bundit Ungrangsee, dyrygent*

Naxos 8.572643-45 • w. 2011, n. 1999/2001/2011 • 194'31"

Album ten jest prawdziwą gratką dla miłośników Elgara – zawiera całą jego twórczość na skrzypce. Jest tu słynny *Koncert skrzypcowy*, a także utwory na skrzypce z fortepianem; poza znaną *Sonatą skrzypcową e-moll* mnóstwo miniatur, także dzieła na skrzypce solo i ciekawostka – *Fuga* na skrzypce i obój. Wykonawcami są artyści z Kazachstanu; ich realizacja jest na bardzo przyzwoitym poziomie. Zachęcam do sięgnięcia po te nagrania wszystkich zbieraczy ciekawostek.



**BALDASSARE GALUPPI**  
**Sonaty vol. 1**

*Matteo Napolì, fortepiano*

Naxos 8.572263 • w. 2011, n. 2009 • 62'19"

Choć Galuppi był zanany ze względu na swoje opery buffa, a przecież był także płodnym twórcą muzyki na instrumenty klawiszowe. Pod koniec lat 90. XX w. brytyjski pianista Peter Seivewright rozpoczął nagrywanie wszystkich sonat Gallupiego, niestety, ciężka choroba spowodowała, że pojawiły się tylko pierwsze trzy woluminy wydania szacowanego wtedy na 10 płyt (90 sonat).

W tej chwili Naxos rozpoczął wydawanie tych dzieł, a nagrywa je Matteo Napolì. W międzyczasie dokonano nowych odkryć i ilość sonat Gallupiego szacowana jest dzisiaj na ponad 130! Długa więc droga przed artystą. Uważny słuchacz wychwyci w muzyce Gallupiego reminiscencje z D. Scarlattiego, C. P. E. Bacha a nawet Jana Sebastiana Bacha. Na pewno nie wszyscy planują kupno wszystkich woluminów, tym bardziej, że na razie nie wiadomo czy, i kiedy się pojawią, ale uważam, że warto zapoznać się z tą piękną muzyką w bardzo dobrej, wysmakowanej interpretacji młodego Włocha.

**DOMENICO CIMAROSA**  
**Requiem g-moll**

*Adriana Kucerová, sopran; Terézia Kružliaková, alt; L'udovít Ludha, tenor; Gustáv Beláček, bas • Trinity Choir; Lúcnica Chorus; Capella Istropolitana • Kirk Trevor, dyrygent*

Naxos 8.572371 • w. 2011, n. 2008 • 51'45"

Oto dzieło znanego kompozytora operowego, które raczej nie zostanie zapamiętane przez słuchacza. *Requiem* Cimarosa skomponował w 1787 r. podczas swego pobytu w Petersburgu z okazji śmierci ambasadorowej Francji. Wstęp orkiestrowy przechodzący w mroczne *Introitus* i *Kyrie* zapowiadają znakomite dzieło. Niestety, pośpiech przy pisaniu spowodował, że kompozytorowi zabrakło natchnienia i reszta dzieła jest po prostu nijaka. Jakość dzieła wpłynęła niewątpliwie niekorzystnie na wykonawców i mamy interpretację nieciekawą, bezbarwną, polegającą tylko na poprawnym wykonaniu nut zapisanych przez Cimarosę. Należy to uznać tylko za ciekawostkę repertuarową.

**ALBERTO GINASTERA**  
**Koncert wiolonczelowy nr 1 op. 36 i nr 2 op. 50**

*Mark Kosover, wiolonczela • Bamberg Symphony Orchestra • Lothar Zagrosek, dyrygent*

Naxos 8.572372 • w. 2011, n. 2009/2010 • 68'58"

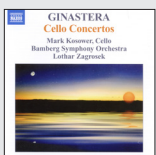
Najbardziej znany kompozytor argentyński, Alberto Ginastera, zdobył sławę głównie dzięki swemu *Koncertowi na harfę*. A przecież jego twórczość jest bardzo rozległa, obejmuje niemal wszystkie gatunki muzyki. Niestrudzona firma Naxos przypomina nam jego dwa koncerty wiolonczelowe. Oba prawykonana jego druga żona, Aurora, oba zawierają mnóstwo odwołań do folkloru latinoamerykańskiego. Znakomite wykonanie Marka Kossowera i orkiestry symfonicznej z Bambergu pod dyktando Lothara Zagroska zachwyci każdego. Album bardzo wartościowy i odkrywczy.

**MAURO GIULIANI**  
**Utwory na flet i gitarę**

*Andrea Lieberknecht, flet; Frank Bungarten, gitara*

MDG 905 1635-6 • w. 2011, n. 2011 • SACD 68'37"

Mauro Giuliani jest ulubionym kompozytorem gitarzystów. Jego niezliczone dzieła są wciąż obecne w salach koncertowych czy też na płytach. Tym razem piękną płytę z jego muzyką wydało niemieckie MDG. Są to utwory na flet i gitarę w brawurowym wykonaniu młodych artystów. Nastrojowa muzyka taneczna, a także wariacje na tematy operowe znakomicie zarejestrowano w systemie SACD. Świetna rozrywka.



**ALEKSANDER GŁAZUNOW**  
**Komplet dzieł koncertowych**

*Rachel Barton Pine, skrzypce; Alexander Romanovsky, fortepiano; Wen Sinn Yang, wiolonczela; Marc Chisson, saksofon; Alexey Serov, róg • Russian National Orchestra • José Serebrier, dyrygent*

Warner Classics 2564 67946 2 • w. 2011 • 108'59"

José Serebrier, znany dyrygent, kontynuuje swą przygodę z muzyką Głazunowa. Po nagraniu kompletu jego symfonii przyszła kolej na dzieła koncertowe tego rosyjskiego twórcy. Dwupłytowy album zawiera w sumie 8 utworów, z czego tak naprawdę znany jest tylko *Koncert skrzypcowy a-moll* op. 82, prawdziwy przebój sal koncertowych. Poza tym nieliczni znają jeszcze *Koncert saksofonowy* op. 109. Dzięki temu wydawnictwu być może pozostałe utwory przestaną być „terra incognita” dla zwykłego melomana.

Mamy tu jeszcze: *Koncert fortepianowy nr 1 f-moll* op. 92 i *Koncert fortepianowy nr 2 H-dur* op. 100, *Chant du menestrel* na wiolonczelę i orkiestrę op. 71, *Rêverie Des-dur* na róg i orkiestrę op. 24, *Ballada koncertowa C-dur* na wiolonczelę i orkiestrę op. 108 i *Meditation D-dur* na skrzypce i orkiestrę op. 32.

We wszystkich tych utworach pojawiają się odwołania do folkloru rosyjskiego, co bardzo podkreśla Maestro Serebrier. Znkomiecie dobrani soliści i świetna orkiestra pod wodzą Serebriera z każdego utworu uczynili prawdziwe arcydzieła. Z chęcią powraca się do nich.

Gratulacje, Maestro Serebrier, i za wykonanie, i za wytrwałność w promowaniu Głazunowa. Może kiedyś pojawi się jakiś cudzoziemiec jego pokroju, by promować naszą muzykę. Na rodaków liczyć przestałem.

**CHARLES GOUNOD**  
**Requiem, Messe Chorale**

*Charlotte Müller-Perrier, sopran; Valérie Bonnard, alt; Christophe Einhorn, tenor; Christian Imler, bas • Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne • Michel Corboz, dyrygent*

Mirare MIR 129 • w. 2011, n. 2010 • 63'00"



Podobno Camille Saint-Saëns uważał, że Charles Gounod powinien być lepiej znany dzięki swym dziełom sakralnym niż operom, co znakomicie świadczy o jakości tych utworów. Historia chciała jednak inaczej – opery zapewniły mu nieśmiertelność. Z jego utworów sakralnych znana i wielokrotnie nagrywana jest efektowna *Missa solemnis św. Cecylii*.

Wydawnictwo Mirare postanowiło przywrócić do życia dwie inne msze Gounoda (stworzył ich około 20!): *Requiem* i *Messe chorale*. Szczególnie interesujące jest *Requiem*, które stało się wzorcem dla takich twórców, jak Gabriel Fauré, Marcel Duruflé i Francis Poulenc and constitutes. Interpretacja Ensemble Vocal et Instrumentale de Lausanne pod dyktando Michela Corboza jest bardzo udana, jedna z lepszych jakie słyszałem. Bardzo udany album.

JOHANNES BRAHMS

**Wariacje**

Garrick Ohlsson, fortepian

Hyperion CDA67777 • w. 2010, n. 2009 • 107'22"

★★★★★

Jak wiadomo, Garrick Ohlsson jest znakomitym chopinistą, ale nie znaczy to, że nie sięga też do twórczości innych kompozytorów, i w nich osiągając znakomite rezultaty. Za przykład niech posłuży wydany kilka miesięcy temu przez wytwórnię Hyperion, dla której Amerykanin nagrywa, dwupłyty album z kompletem *Wariacji* na fortepian solo Johannesa Brahmsa, album godny uwagi ze względu na swoją wysoką wartość, dowodzący świetnej formy artysty i dogłębnego zrozumienia utworów autora *Ein deutsches Requiem*.

A nie jest rzeczą łatwą właściwie je pojąć i umiejętnie przedstawić słuchaczom; może dlatego faktem, oprócz rozmaitych trudności technicznych i interpretacyjnych, którym sprostać mogą jedynie pianiści najwyższej klasy, sprawa, iż stosunkowo rzadko obecnie wydawane są albumy z jego muzyką. Niewątpliwym rarytasem jest omawiana produkcja Hyperionu, gromadząca na dwu krążkach wszystkie *Wariacje* napisane na fortepian przez Brahmsa. Słychać w nich wyraźnie, że niemiecki twórca jest niezrównanym mistrzem formy, imponująco tworzącym nowe całości z niewielkiego materiału i że wspaniale włada wszelkimi środkami techniki kompozytorskiej. Poznanie zaprezentowanych serii jest nie tylko niezwykle doznaniem artystycznym, gwarantowanym przez świetną kreację Ohlssona, lecz także pouczającą lekcją kompozycji, pokazującą w całej pełni geniusz autora.

Amerykański pianista odniósł duży sukces w starciu z tymi opusami i ich zawiłociami. W jego wersji imponuje jakość dźwięku, bogactwo i szeroka skala wolumenu brzmienia instrumentu, uzasadniona gęstą fakturą, soczystą harmonią i doświadczeniami Brahmsa – świetnego wykonawcy, znającego od podszewki fortepian. Garrick Ohlsson daje często dojść do głosu swemu temperamentowi, nie wychodząc jednakże w sferę wyrazowych przerysowań. Staranne odczytanie nutowego zapisu, bardzo trafny dobór temp i skonstruowanie poszczególnych epizodów czynią z jego spojrzenia

na owe arcydzieła interpretację wybitną, a przy tym żywą, wzruszającą i zróżnicowaną. Nie zapomina przy tym o emocjonalnej warstwie swojego występu, do uwypuklenia której przyczynił się sam kompozytor. Obok fragmentów pełnych pasji, utrzymanych w szybkim tempie, wyrazistych rytmicznie, nie brak niezwykle pięknych odcinków lirycznych, powolnych, skupionych, intymnych, wywierających niezapomniane wrażenie (*Wariacje na temat własny* op. 21 nr 2, *Wariacje na temat Schumannna* op. 9).

Rzadko kiedy można w całości poznać tak interesujący, wartościowy, lecz pozostający chyba w cieniu rozdział twórczości wielkiego kompozytora. Mam nadzieję, że na *Wariacjach* Ohlsson nie poprzestanie i zyczylbym sobie nagrania przez niego wszystkich dzieł fortepianowych Brahmsa. Niniejszy album Hyperionu jest tytułem bardzo udanym pod względem jakości interpretacji oraz realizacji technicznej i powinien stać się obowiązkową pozycją w kolekcjach wszystkich miłośników wielkiej pianistyki.

Paweł Chmielowski

FRYDERYK CHOPIN

**Ballady, Preludia op. 28**

Sheila Arnold, fortepian

CAVi-music 8553183 • w. 2009, n. 2009 • 67'42"

★★★★★

Rejestracji chopinowskich *Preludiów* i *Ballad* istnieją dziesiątki, jeśli nie setki. Tym razem otrzymujemy nagranie Sheili Arnold, pianistki stosunkowo mało znanej, wydane przez nisзовą wytwórnię. Płyta ta przeszła by więc bez większego echa, zatopiona gdzieś w gąszczu innych albumów z muzyką Chopina, gdyby nie fakt, że zaprezentowane tu utwory wykonywane są na fortepianie z czasów Chopina. A jest nim instrument Erarda z roku 1839. Przywracanie muzyce Chopina historycznej prawdy, o której niewątpliwie stanowi użycie fortepianu z epoki, stało się ostatnio niezwykle modne, i bardzo dobrze!

Wykonanie stoi, pod wieloma względami, na wysokim poziomie. Artystka, mimo dobrego opanowania techniki, nie prezentuje się nam tutaj jako typ wirtuoza. Dobiera raczej spokojne, czasem powolne wręcz, tempa. Większość zarejestrowanych utworów jest

jednak za mało zróżnicowana pod względem dynamicznym. Dominuje jedna płaszczyzna dźwiękowa, choć zdarzają się wyjątki, jak np. *Preludium* nr 4. Na uznanie zasługuje dobre, zgrabne operowanie chopinowskim tempem rubato. Da się to szczególnie słyszeć w obu *Balladach* oraz w *Preludiach* nr 1 i 13. W *Balladach* (bardzo udana 1.), Sheila Arnold rzeczywiście kreśli piękną, tragiczną (1.), bądź też pełną nadziei (4.) opowieść. Również pod względem rytmu, artystka ma nam wiele do powiedzenia. Bardzo ciekawie brzmi pod jej palcami *Preludium* nr 22, nabierające isticie „geometrycznego” wyrazu. Warto również skupić się na *Preludium* nr 10 i niezwykle zgrabnych triolach, jak też „zwykłych” szesnastkach. Z kolei *Preludium* nr 11 nie należy do tych najsłynniejszych; wspominając je, nie zwracam jednak uwagi na samo wykonanie, lecz na uroczą chopinowską muzykę zamkniętą tu w niespełna pół minuty... Z całej płyty najsłabszym punktem jest chyba *Preludium* nr 2, w którym, pod palcami Sheili Arnold, po prostu brakuje wyrazu. I nawet pauzy nie mają tu duszy... Za to w ostatnim, *Preludium* nr 24, artystka potrafiła odpowiednio ukazać cały zawarty tutaj dramat. Pewnym niedociągnięciem jest również delikatne rozejście prawej i lewej ręki w finale *Preludium* nr 3.

Interpretacja zasługuje na 3 gwiazdki. Czwartą stawiam za historycznego Erarda. Płyta to niewątpliwie wartościowa, ja jednak chciałbym zwrócić szczególną Państwa uwagę na wcześniejszy album Sheili Arnold z muzyką Marii Szymanowskiej.

Łukasz Kaczmarek



**ANTONI DWORZAK  
Kwartety nr 10, 11, 13, 14, Kwintet smyczkowy, Cypresses**

Emerson String Quartet

Deutsche Grammophon 477 8765 • w. 2010, n. 2008/9 • 205'49"

★★★★★

Założony w USA w 1976 r. Emerson String Quartet to jeden z najbardziej utytułowanych zespołów kameralnych w historii fonografii. Za swą działalność muzycy otrzymali m.in. dziewięć nagród Grammy oraz trzy nagrody miesięcznika Gramophone. Od 1987 r. związani są z wydawnictwem fonograficznym Deutsche Grammophon, dla którego dokonali już ponad trzydziestu nagrań.

Ich najnowszy, potrójny album, zatytułowany *Stary Świat – Nowy Świat*, zawiera kompozycje Antoniego Dworzaka, które powstały w latach 1865–1895 – a zatem i w Europie i w Ameryce. Na pierwszej i trzeciej płycie znalazły się cztery kwartety smyczkowe: nr 10 *Es-dur* op. 51, nr 11 *C-dur* op. 61, nr 13 *G-dur* op. 106 oraz nr 14 *As-dur* op. 105. Na drugiej mamy z kolei *Kwintet smyczkowy nr 3 Es-dur* op. 97, zwany *Amerykańskim* – w tej interpretacji grupie towarzyszy altowiolista Paul Neubauer. Ponadto niezwykle rzadko wykonywane *Cyprysy*, które oryginalnie miały formę osiemnastu pieśni na głos i fortepian, z czego dwanaście Dworzak przeniósł później na kwartet smyczkowy. Nieobecność najsłynniejszego, dwunastego *Kwartetu F-dur* op. 96, też *Amerykańskiego*, nie dziwi, gdyż instrumentalisti zarejestrowali go wcześniej.

Wykonania Emersonów ujmują nieskazitelną intonacją, doskonałym zgraniem instrumentów, zachowaniem właściwych proporcji oraz swobodą narracji. Ich gra jest dojrzała: wyważona emocjonalnie, bez nieadekwatnych zrywów agogicznych. Brakuje mi w niej jedynie odrobiny ciepła w brzmieniu pierwszych skrzypiec, które nadałoby prezentowanym utworom – utrzymanym w tonacjach durowych – pogodniejsze nastroju. Poza tym obecne tu interpretacje nie mają w sobie tyle energii, co kreacje Kwartetu Praskiego, który *notabene* jeszcze w latach 70. ubiegłego wieku nagrał dla Deutsche Grammophon komplet kwartetów Dworzaka.

Album godny rekomendacji zwłaszcza wielbicielom twórczości czeskiego kompozytora.

Maciej Chiziński





**SERGIUSZ LIAPUNOW**  
**Koncert skrzypcowy d-moll, Symfonia nr 1 h-moll**  
*Maxim Fedotov, skrzypce • Russian Philharmonic Orchestra • Dmitry Yablonsky, dyrygent*

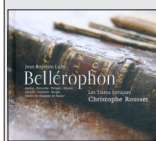
Naxos 8.570462 • w. 2011, n. 2007 • 64'26"



**Koncert fortepianow nr 1 es-moll, Koncert fortepianowy nr 2 E-dur, Rapsodia na tematy ukraińskie**  
*Shorena Tsintsabadze, fortepian • Russian Philharmonic Orchestra • Dmitry Yablonsky, dyrygent*

Naxos 8.570783 • w. 2011, n. 2008 • 58'32"

Oto dwie warte polecenia płyty z muzyką mało znanego kompozytora rosyjskiego, Sergiusza Liapunowa. Trzy koncerty: jeden skrzypcowy i dwa fortepianowe, symfonia i *Rapsodia* – oto spora porcja świetnej, znakomicie wykonanej muzyki późno romantycznej. Liapunow, uczeń Bałakirewa, wykształcił swój własny język i choć nie ustrzegł się wpływów swoich słynniejszych kolegów, tworzył dzieła znakomite, do których powraca się z przyjemnością. Tym bardziej, jeśli ich wykonanie jest tak znakomite, jak tych dwóch albumów firmy Naxos. Polecam.



**JEAN-BAPTISTE LULLY**  
**Bellérophon – opera**  
*Cyril Auvity (Bellérophon); Céline Scheen (Philonoé); Ingrid Perruche (Sténobéé); Jennifer Borghi (Argie/Pallas); Evgeniy Alexiev (Pan/Jobate-Le Roy); Jean Teitgen (Apolon/Amisodar); Robert Getchell (Bacchis/La Pythie) • Chamber Choir of Namur; Les Talens Lyriques • Christophe Rousset, dyrygent*

Aparte AP 015 • w. 2011, n. 2010 • 133'46"

Niedawno powstałe wydawnictwo Aparte właśnie wydało znakomity dwupłytowy album z operą Lully'ego – *Bellérophon*. Jest to premiera światowa, owoc długich muzykologicznych poszukiwań Christophe'a Rousseta, który tym nagraniem dyrygował.

Myślę, że wydawnictwo to odniesie spory sukces, tym bardziej, że wśród wykonawców są same gwiazdy muzyki dawnej.

Dodatkowym argumentem przemawiającym za tym nagraniem jest znakomita pod względem edytorskim książeczka, a raczej książka wielkości pudełka CD zawierająca w środku dwa krążki, której jakość w niczym nie ustępuje znakomitym produkcjom Jordiego Savalla i jego wydawnictwa.

Porywające wykonanie sprawia, że do nagrania powraca się wielokrotnie. Dawno nie miałem do czynienia z tak udanym pod każdym względem wydawnictwem płytowym.

**GIAN FRANCESCO MALIPIERO**  
**Tre commedie goldoniane: No. 1. La bottega da cafe, No. 2. Sior Todero brontolon, No. 3. La baruffe chiozzotte; Stradivario – balet; La Cimarosiana; Gabrieliana**

**Tamas Major, skrzypce • Orchestra della Svizzera Italiana • Christian Benda, dyrygent**  
 Naxos 8.570883 • w. 2011, n. 1997 • 58'02"



Naxos co i raz dokonuje reedycji płyt wcześniej wydanych przez Marco Polo. Tak jest też i tym razem. Tak więc wielu melomanów być może posiada ją. Ci, dla których jest to nowość, na pewno nie będą zawiedzeni. Bardzo dobra interpretacja dzieł tego mało znanego Włocha nikogo nie rozczaruje. A niska cena powinna być argumentem przemawiającym za sięgnięciem po ten album.

**MARIN MARAIS**  
**Pieces de viole de cinq livres**



*Jordi Savall, viola da gamba; Hopkinson Smith, teoban, gitara; Ton Koopman, klawesyn; Christoph Coin, viola; Anne Gallet, klawesyn*  
 Alia Vox AVSA 9872 • w. 2011, n. 1975/1977/1983/1992 • SACD, 253'30"

Kariera Jordiego Savalla trwa nieprzerwanie od ponad 40 lat. W czasach swojej młodości zainteresował się, wówczas prawie całkowicie zapomnianym, kompozytorem francuskiego Baroku – Marin Marais. Jego pięć ksiąg utworów na violę da gamba do tego stopnia zafascynowało artystę, że w latach 1975–1992 zarejestrował je wszystkie. Ze względu na powolną pracę nad tymi utworami, pierwsze księgi wydane były jeszcze na płytach winylowych, ostatnie już na CD (w wydawnictwie Avidis, które przed zniknięciem wydało pięciopłytowy box CD z tymi wszystkimi nagraniami). I na tym kariera tych nagrań zakończyła się. Do czasu.

Otwierając wydawnictwo Alia Vox w ostatnich latach XX w., Savall zapowiadał, że jego celem jest odkrywanie zapomnianej muzyki hiszpańskiej. Osiągnąć w tej dziedzinie nie ma za wiele, natomiast zrealizował wiele wspaniałych nagrań muzyki barokowej: francuskiej, włoskiej, angielskiej i niemieckiej. Powrócił również do twórczości Maraisa. Ostatnio przywrócił do życia nagrania zrealizowane ongiś dla Avidis, stąd prezentowany album. Jego jedyną przewagą nad oryginałem jest zremasterowany dźwięk w systemie przestrzennym (SACD). Wprawdzie nie jest to prawdziwie przestrzenny dźwięk, ale i tak nagrania zyskały na głębi, dźwięk jest bardziej soczysty. Znakomity album dla wszystkich, którzy nie posiadają jeszcze starszych edycji tych nagrań.

**IGOR MARKIEWICZ**  
**Koncert fortepianowy, Kantata „Ikar”**



*Martyn van den Hoek, fortepian; Nienke Oostenrijk, sopran • Arnhem Philharmonic Orchestra • Christopher Lyndon-Gee, dyrygent*  
 Naxos 8.572157 • w. 2010, n. 1999 • 65'43"

W swoim czasie serię poświęconą muzyce Igora Markiewicza rozpoczęło Marco Polo. Seria ta została przejęta przez Naxos. I dobrze się stało, gdyż dzięki temu łatwiej o te płyty w niższej cenie.

Markiewicz znany jest na całym świecie jako wybitny dyrygent, ale tak jak wielu jego kolegów po fachu z czasów młodości, studiował kompozycję i w niej próbował swoich sił. Jednakże porzucił komponowanie by poświęcić się dyrygenturze. A szkoda. Jego twórczość jest bardzo interesująca i ma ogromny potencjał, o czym może przekonać się każdy sięgający po te albumy.

**BOHUSLAV MARTINŮ**  
**A Wreath of Carnation – Songs 1**



*Jana Wallingerová, mezzosopran; Giorgio Koukl, fortepian*  
 Naxos 8.572588 • w. 2011, n. 2010 • 79'28"

Czesi potrafią sobie radzić. Ich niesłabnąca promocja Bohuslava Martinů zaowocowała kolejną płytą z jego twórczością w Naxos. Sądząc po tytule, jest to pierwszy wolumin pieśni tego kompozytora, a znając wydawnictwo, nie spocznie ono dopóki ich wszystkich nie wyda.

Ten wolumin zawiera krótkie pieśni – jest ich w sumie 41. Większość z nich powstała przed rokiem 1920, są jednak takie, które autor skomponował po roku 1925. Jest to świetny przekrój przez pieśniarską twórczość Czecha, tym bardziej, że wykonawcy: Jana Wallingerová i Giorgio Koukl – nagrał dzieła fortepianowe Martinů dla Naxos – znakomicie rozumieją swego rodaka. Z niecierpliwością będą czekał na kolejne woluminy.

**JOSÉ DE NEBRA**  
**Amor aumenta el valor**



*Olalla Alemán; Maria Eugenia Boix; Marta Infante; Agnieszka Grzywac; Soledad Cardoso; Anna Maria Otxoa; José Pizarro • Los Musicos de Su Alteza • Luis Antonio Gonzalez, dyrygent*  
 Alpha 171 • w. 2011, n. 2009 • 79'31"

José de Nebra znany jest z kilku nagrań wydanych przez Harmonię Mundi. Teraz mamy do czynienia z albumem zawierającym jego operę wydaną przez Alphę. *Amor aumenta el valor* powstała w 1728 r. i jest pierwszym, a także z przyczyn nieznanych ostatnim, dziełem scenicznym Nebry napisanym na zamówienie dworu hiszpańskiego. Zamówienie związane było ze ślubem Marii Barbary i Ferdynanda.

To pierwsze nagranie znakomicie prezentuje kombinację różnych stylów obowiązujących na XVIII-wiecznym dworze hiszpańskim, łączących energię hiszpańskiej muzyki z wirtuozostwem włoskiej. Wykonawcy, na najwyższym poziomie dysponujący niecodzienną techniką, zrobili z tej opery prawdziwe arcydzieło, po które każdy meloman powinien sięgnąć.

GEORGES ENESCU

**Muzyka na skrzypce i fortepian**

Laurent Albrecht Breuninger, skrzypce, altówka; Thomas Duis, fortepian  
Telos TLS 062 • w. 2008, n. 2008 • 138'12"  
★★★★★

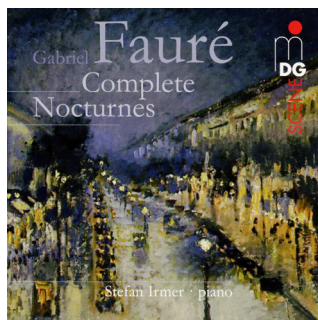
George Enescu, najwybitniejsza postać muzyki rumuńskiej, zasłynął jako kompozytor, skrzypek, dyrygent, pianista i pedagog. Najśłynniejszym jego kompozytorskim dziełem jest niewątpliwie niezwykle efektowna *I Rapsodia rumuńska*. Jako pedagog z kolei, wykształcił tak znakomitych muzyków, jak: Yehudi Menuhin, czy całe grono Polaków: Eugenię Umińską, Romana Totenberga, Idę Haendel, a nawet dyrygenta Stanisława Wislockiego.

Istnieją nagrania Enescu jako skrzypka oraz jako dyrygenta (głównie z młodym Yehudi Menuhinem). Płyty z jego muzyką, biorąc pod uwagę rangę twórcy, jest stosunkowo niewiele. Tym większa radość z omawianego albumu! A zawiera on komplet dzieł rumuńskiego mistrza przeznaczonych na skrzypce bądź altówkę i fortepian: 3 *Sonaty skrzypcowe*, *Torsosonate*, *Impressions d'enfance* oraz dwa mniejsze utwory. W każdym z tych dzieł słychać inspiracje (czasem jawne zapożyczenia) rumuńskim folklorem, często również odniesienia do jazzu. Pojawiają się także i inne cytaty, jak choćby w jednoczęściowym, acz olbrzymich rozmiarów, półgodzinnym, niezwykle intrygującym utworze *Impressions d'enfance (Wrażenia z dzieciństwa)*. Jest to również muzyka o bardzo złożonej chromatyce, a przy tym niezwykle sonorystyczna; wielość różnorodnych efektów dźwiękowych wymaga niemałych umiejętności od skrzypka. Również partia fortepianu nie ogranicza się jedynie do akompaniamentu: pianista wielokrotnie jest równorzędnym partnerem skrzypka. W niniejszym nagraniu wykonawcami są niemiecki skrzypek Laurent Albrecht Breuninger (być może pamiętają Państwo jego znakomitą płytę z *Koncertami* Karola Lipińskiego), laureat II Nagrody na Konkursie im. Królowej Elżbiety Belgijskiej w roku 1997, oraz pianista Thomas Duis, zwycięzca m.in. Konkursu im. Artura Rubinsteina w Tel Awiwie. Obydwaj panowie stają w pełni na wysokości zadania. Breuninger bez problemu wydobywa ze swego instrumentu, czasem

kryształowe, zachwycające, a czasem brudne, przerażające barwy, zamierzone przez kompozytora w partyturze. Potrafi zarówno szeptać, jak i krzyczeć, oferując nam olbrzymią różnorodność dynamiczną. Artyście nie brak również temperamentu, a w przypadku dzieł George'a Enescu jest to zasadniczy atut. Dzięki temu, muzyka rumuńskiego kompozytora brzmi tak porywająco! A to wszystko na podłożu znakomitej techniki. Towarzyszący Breuningerowi, grający na fortepianie, Thomas Duis, wykracza daleko poza ograniczenie się do akompaniamentu. Słuchając tych płyt, mam wrażenie, że obydwaj artyści nawzajem się inspirowali, dzięki czemu nie tylko po mistrzowsku wykonują utwór, ale też tworzą zachwycające interpretacje.

Album wydała stosunkowo mało znana, wytwórnia Telos, więc dotrzeć do niego może być ciężko. Jeśli jednak komuś wpadnie w ręce, gorąco polecam: to bardzo wartościowa, znakomita muzyka, a przy tym iście po mistrzowsku wykonana!

Łukasz Kaczmarek



GABRIEL FAURÉ

**Nokturny**

Stefan Irmer, fortepian  
MDG 618 1626-2 • w. 2010, n. 2010 • 78'59"  
★★★★★

Praca twórcza nad trzynastoma nokturnami zajęła Gabrielowi Fauréowi prawie pięćdziesiąt lat. Pierwsze utwory tego typu powstały na początku lat siedemdziesiątych XIX w., a ostatni datowany jest na 1921 r. Na ich przykładzie można śledzić przemiany warsztatu kompozytorskiego i języka muzycznego twórcy. Punktem wyjścia dla Fauré była stylistyka późnego romantyzmu, z jej skłonnością do eksponowania pierwiastka uczuciowego. Granicą, do której dotarł, były granice tonalności i kondensacja środków wyrazu artystycznego.

Nokturny Gabriela Fauré różnią się znacznie od kanonu, który wypracowali John Field i Fryderyk Chopin. Co prawda mieszczą się one ciągle w kategorii liryki instrumentalnej, jednak, w kwestii inspiracji, wykraczają one znacznie poza pole odniesień wyznaczane przez atmosferę nocy czy marzeń sennych. Choć każdy z nokturnów stanowi wyjątkowy, niepowtarzalny świat dźwięków i emocji, można dopatrywać się w nich podobieństw i powiązań. Czyni tak pianista Stefan Irmer. Pracując nad projektem płytowym z muzyką Gabriela Fauré prezentuje on komplet nokturnów nie w układzie chronologicznym lecz w kolejności, która podkreśla to, co zdaniem wykonawcy dla nokturnów wspólne.

Nagranie otwierają *Nokturn B-dur nr 5 op. 37* i *Nokturn h-moll nr 13 op. 119*. Pod wieloma względami utwory te można uznać za konwencjonalne. W oczywisty, przejrzysty sposób zostały w nich zrealizowane założenia formalne schematu konstrukcyjnego ABA, uwzględniające kontrast temp i charakterów, zróżnicowanie typów melodyki i ruchu rytmicznego, spotęgowane odmiennością tonalną i metryczną. Przedostatnią lokatą na krążku zajmuje z kolei *Nokturn cis-moll nr 7 op. 74*. Jest on dobrym przykładem na zaawansowaną postać budowy trzyczęściowej. Dziełem wieńczącym płytę jest *Nokturn Des-dur nr 8 op. 84*. Ażurowa faktura, pochody sekundowe i pasaże, niemal niczym niezmacony ruch szesnastek w wolnym tempie oraz dynamika piano wywołują u odbiorcy wrażenie swobody i ulotności.

Stefan Irmer dał się dotychczas poznać jako wyróżniający się interpretator mało znanych i rzadko wykonywanych kompozycji fortepianowych. Przygotowane przez niego płyty z muzyką Muzio Clementiego i Gioacchino Rossiniego zyskały zarówno uznanie krytyki, jak i przychyłność melomanów. Aktualnie pianista koncentruje swe wysiłki na utworach fortepianowych Sigismunda Thalberga i Gabriela Fauré. Ponadto repertuar pianisty obejmuje kompozycje Erika Satiego, Giacoma Meyerbeera, Arnolda Schoenberga i Astora Piazzolli.

Grę artysty cechuje delikatność. Stosowane przez niego rubato sprzyja śpiewności,

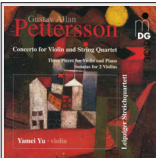
brzmienie jest miękkie, a skala dynamiki, z przewagą piano i mezzopiano, kreuje łagodny nastrój. Dużą uwagę przywiązuje Irmer do wyrazistości kantyleny, która wyłania się ze spłotów dźwiękowych. Choć w nokturnach Gabriela Fauré dominuje liryzm, nie brak w nich również fragmentów bardziej energicznych, zdecydowanych czy nawet dramatycznych. I te zaliczyć trzeba pianiście na zdecydowany plus: selektywne następstwa dźwięków za każdym razem zdają się zmierzać w konkretnym kierunku. Owe jednoznaczności brak momentami w sposobie kształtowania fraz w ustępach kantylenowych, tak jakby artysta sam nie był do końca pewien, jak rozwinąć muzykę.

Omawiając płytę z nokturnami Gabriela Fauré w wykonaniu Stefana Irmiera nie można pominąć kwestii instrumentu, który został wykorzystany w nagraniu. Jest to zbudowany w 1901 r. wspaniały fortepian koncertowy marki Steinway & Sons (model D, numer seryjny 100398). Jest on przykładem sztuki budowania instrumentów w jej najlepszym wydaniu. A trzeba pamiętać, że ten pokryty palisandrowym forniem fortepian jest owocem żmudnej, ręcznie wykonywanej pracy. Warto również zwrócić uwagę na zaawansowanie technologiczne wyrobów firmy Steinway & Sons u progu XX w. Otóż, pod względem głównych cech konstrukcyjnych wzmiankowany egzemplarz jest niemal identyczny z produkowanymi obecnie, fabrycznie nowymi instrumentami (!).

Interpretacja nokturnów Gabriela Fauré przez Stefana Irmiera wydaje się być interesująca z kilku powodów. Po pierwsze, prezentuje je pianista w układzie, który jego zdaniem najlepiej eksponuje obecne w nich analogie i kontrasty. Po drugie, wykonuje je na instrumencie z epoki. Choć trzeba przyznać, że owa muzyczna przeszłość nie jest aż tak bardzo odległa, to jednak dobrodziejstwa techniki zapewne nie pozostały bez znaczenia dla wygody gry i brzmienia. Po trzecie, grę pianisty cechuje duża wrażliwość i biegłość techniczna.

Romana Zaitz





**ALLAN PETERSSON**  
**Muzyka kameralna**  
 Yamei Yu, skrzypce; Andreas Seidl, skrzypce; Chia Chou, fortepian • Leipziger Streichquartett

MDG 307 1528-2 • w. 2011, n. 2004/2010 • 56'30"

Twórczość Petterssona została odkryta głównie dzięki wydawnictwu CPO, które na przestrzeni wielu lat nagrało i wydało chyba wszystkie jego symfonie (16). Teraz inne wydawnictwo niemieckie prezentuje jego muzykę kameralną. Czy to jest początek serii, trudno przewidzieć. Natomiast zachęcam wszystkich tych, których zafascynował świat muzyki symfonicznej Petterssona do sięgnięcia po ten krążek. Ciekawa muzyka w bardzo dobrym wykonaniu.



**AMILCARE PONCHIELLI**  
**Koncerty**  
 Giuliano Sommerhalder, trąbka; Roland Föscher, eufonium; Simone Sommerhalder, obój • Mecklenburgische Staatskapelle Schwerin • Matthias Foremny, dyrygent

MDG 901 1642-6 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 60'58"

Amilcare Ponchielli nie miał szczęścia w życiu. Większość z jego twórczości pozostaje zapomnianą, tylko *La Gioconda* jest wciąż obecna w domach operowych. Od czasu do czasu pojawiają się nagrania jego muzyki kameralnej opartej na jego własnych operach. Takie nagranie znajduje się w katalogu wydawnictwa MDG, które tym razem nagrało dzieła koncertowe tego kompozytora. Są to dzieła na trąbkę, obój i zapomniany instrument – eufonium.

Bardzo dobre wykonanie i świetny dźwięk przestrzenny, a także piękna, oryginalna i nieznaną muzyka, oto argumenty, które powinny skłonić każdego melomana do sięgnięcia po ten album.



**ANTONIN REICHENAUER**  
**Concerti, Sonata i Uwertura**  
 Musica Florea  
 Supraphon SU 4056-2 • w. 2011, n. 2010 • 63'40"

Kolejne odkrycie Supraphonu – Antonin Reichauer, o którym wiadomo bardzo niewiele. Nieznana jest data i miejsce urodzin, wiadomo tylko, że jego krótki żywot zakończył się w 1730 r. Wiadomo również, że pod koniec życia pracował w orkiestrze hrabiego Wenzela Morzina; jej szefem był Antonio Vivaldi. Znakomite nagranie czeskich muzyków z zespołu Musica Florea grających na instrumentach z epoki pozwoli odkryć magiczny świat tego zapomnianego kompozytora.

**FERDINAND RIES**  
**Piano Sonatas and Sonatinas – 5: Sonata A-dur op. 114, Sonata As-dur op. 176, Sonata h-moll WoO 11**

Susan Kagan, fortepian  
 Naxos 8.572300 • w. 2011, n. 2008 • 62'04"



Następny „lakomy kasek” dla miłośników pianistyki – piąty wolumin sonat i sonatin Ferdinanda Riesa. Prezentuje on dwie późne sonaty tego twórcy i jedną młodzieńczą, nigdy nie wydaną. Pełna pasji interpretacja Susan Kagan przekona każdego niedowiarka do twórczości Riesa. Album wart posiadania.

**NINO ROTA**  
**Concerto soiré na fortepian i orkiestrę; Divertimento concertante na kontrabas i orkiestrę; III Symfonia C-dur**

Daive Bott, kontrabas; Barry Douglas, fortepian • Filarmonica '900 del Teatro Regio, Turin • Giandrea Noseda, dyrygent  
 Chandos CHAN 10669 • w. 2011 • 61'50"

Włoski kompozytor Nino Rota za życia znany był jako twórca muzyki filmowej. Dopiero po jego śmierci zaczęto się interesować jego twórczością „poważną”. Firma Chandos wcześniej wydała płytę z jego dwiema pierwszymi symfoniami, teraz przyszła kolej na *Trzecią*. O ile te wcześniejsze nawiązywały do romantyzmu, o tyle ta jest w formie neoklasyczna.

Zarówno ta symfonia, jak i pozostałe dwa utwory, to muzyka bezpretensjonalna, lekka, radosna. Wykonawcy: Davide Botto i Barry Douglas, znakomici specjaliści od swoich instrumentów, świetnie oddają nastrój muzyki Roty.

**GIOACCHINO ROSSINI**  
**Armida**

Renée Fleming (*Armida*); John Osborne (*Goffredo*); Larence Brownlee (*Rinaldo*) • Chór i Orkiestra MET • Ricardo Frizza, dyrygent  
 Decca 074 3416 • w. 2011, n. 2010 • DVD-V, 171'00"



Dzięki temu albumowi mamy rzadką okazję zapoznania się z nagraniem spektaklu, z którego relacja naszej nowojorskiej współpracownicy, Basi Jakubowskiej, znajduje się w poprzednim numerze **Muzyka21**.

**ALBERT ROUSSEL**  
**Symfonia nr 4 A-dur op. 53; Rapsodia flamandzka op. 56; Petite Suite op. 39; Concert pour petit orchestre op. 34; Sinfonietta op. 52**

Royal Scottish National Orchestra • Stéphane Denève, dyrygent  
 Naxos 8.572135 • w. 2011, n. 2006/7/8 • 69'08"

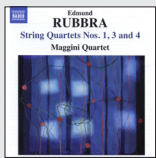


Oto kolejna płyta z utworami symfonicznymi Alberta Roussela realizowana przez dyrygenta Stéphane'a Denève'a. Wszystkie nagrane na tej płycie utwory pochodzą z późnego okresu życia kompozytora, kiedy to jego styl neoklasyczny osiągnął perfekcję. Jednocześnie są to utwory rzadko grywane i nagrywane, tak więc jest to prawdziwa gratka dla melomanów. Jednym z najpopularniejszych utworów Roussela jest *III Symfonia*. *Czwarta*, zasługująca na takie samo uznanie, niestety pozostaje w cieniu swej poprzedniczki.

Realizacja dźwięku jest znakomita, a interpretacja szkockiej orkiestry jej nie ustępuje. Pozycja obowiązkowa w płytotece.

**EDMUND RUBBRA**  
**Kwartety smyczkowe nr 1, 3 i 4**

Maggini Quartet  
 Naxos 8.572555 • w. 2011, n. 2009 • 54'51"



Naxos bardzo starannie prowadzi promocję muzyki brytyjskiej. Wielu twórców tylko temu wydawnictwu zawdzięcza swoją obecność na rynku fonograficznym, wielu innych – popularność.

Wcześniej, dzięki Naxosowi miałem okazję poznać *II Kwartet* Rubbry, teraz – trzy pozostałe. To naprawdę bardzo wartościowa muzyka, a interpretacja na bardzo wysokim poziomie kwartetu Maggini powoduje, że nikt nie będzie zawiedziony.

**CARL RÜTTI**  
**Requiem**  
 Olivia Robinson, sopran; Edward Price, baryton; Jane Watts, organy • The Bach Choir; Southern Sinfonia • David Hill, dyrygent

Naxos 8.572317 • w. 2011, n. 2009 • 55'02"



*Requiem* Rütiego ma w sobie piękno, które odkrywa się przy wielokrotnym słuchaniu dzieła. Jest to muzyka współczesna, w pewnym sensie łatwa, nie jest to jednak „leka, łatwa i przyjemna” muzyka współczesna rodem z Hollywood. Ma w sobie głębię, zmusza do myślenia. Bardzo dobre wykonanie podkreśla jeszcze jej wartość. Jest to album dla każdego miłośnika muzyki współczesnej, ale nie tej kojarzonej z Warszawską Jesienią lat 60. Choć nie osiąga może tej intensywności, co dzieła z przeszłości, nigdy nie popada w banał. Polecam.

**PABLO SARASATE**  
**Muzyka na skrzypce i orkiestrę wol. 3**

Tianwa Yang, skrzypce • Orquesta Sinfonica de Navarra • Ernest Martinez Izquierdo, dyrygent  
 Naxos 8.572275 • w. 2011, n. 2009 • 58'50"





**GUSTAV MAHLER**  
**Das Knaben Wunderhorn, Adagio z X Symfonii**

Magdalena Kožená, mezzosopran  
• Christian Gerhaher, baryton • The Cleveland Orchestra • Pierre Boulez, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9060 • w. 2010 • 73'24"

★★★★★

Pierre Boulez, francuski dyrygent i kompozytor, należy do głównych eksperymentatorów powojennej awangardy muzycznej, a jednocześnie cieszy się uznaniem jednego z najwybitniejszych specjalistów wykonujących muzykę współczesną. Studiował u samego Oliviera Messiaena, powołał do życia Ensemble Intercontemporain i piastował stanowisko dyrektora artystycznego najlepszych orkiestr świata. Od 1989 r. współpracuje z Deutsche Grammophon, dla którego nagrał dzieła m.in. Gustawa Mahlera, Maurycego Ravela, Beli Bartóka, Igora Strawińskiego, Antona Webera, a ostatnio także Karola Szymanowskiego. Współpracował z największymi solistami, m.in. Krystianem Zimermanem, Gidonem Kremerem, Gilem Shahamem, czy Jurijem Baszmetem.

Miniony rok 2010 był dla Bouleza wyśmienitą okazją do zamknięcia autorskiego płytowego cyklu poświęconego twórczości Gustawa Mahlera – notabene rozpoczętego jeszcze w 1994 r. VI Symfonią a-moll – na który złożyło się dotychczas jedenaście albumów. Z jednej strony przypadła bowiem jubileusz osiemdziesiątych piątych urodzin dyrygenta, z drugiej zaś – był to czas oczekiwania na Rok Mahlerowski AD 2011, upamiętniający z kolei setną rocznicę śmierci wielkiego kompozytora doby neoromantyzmu.

Na najnowsze wydawnictwo złożyły się dwie kompozycje: *Pieśni z „Des Knaben Wunderhorn”* (pol. *Czarodziejski róg chłopca*) oraz *Adagio Fis-dur* z niedokoń-

zonej X Symfonii. Boulezowi towarzyszą czeska mezzosopranistka Magdalena Kožená, niemiecki baryton Christian Gerhaher oraz Orkiestra z Cleveland, z którą dyrygent współpracuje od początku lat 70. ubiegłego wieku. Rejestracji dokonano podczas koncertów na żywo, które miały miejsce w Severance Hall – będącej siedzibą amerykańskiego zespołu – w lutym 2010.

Zaletą interpretacji Bouleza jest lekkość i swoboda w prowadzeniu orkiestry. W *Adagio* artysta trzyma na wodzy tempo w taki sposób, że można zatracić poczucie upływającego czasu. Przywiązuje przy tym wagę do zachowania odpowiednich proporcji pomiędzy poszczególnymi sekcjami instrumentów. Jeśli chodzi o wokalistów, najciekawiej prezentuje się Kožená, która doskonale przekazuje zawarte w utworze emocje, np. w pieśni pt. *Das irdische Leben* (pol. *Ziemskie życie*), kiedy wciela się w rolę matki płaczącej nad umierającym z głodu dzieckiem. Śpiewaczka z łatwością moduluje swój głos – miękki, liryczny i o pięknej barwie – zachowując przy tym wyrazistość dykcji. Gerhaher natomiast nie ma, pomimo głosu mocnego i dźwięcznego, tej samej siły wyrazu. Płytę polecam wszystkim melomanom.

Maciej Chżyński



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
**Koncerty fortepianowe nr 24-27**

Alicia de Larrocha, fortepian • Chamber Orchestra of Europe; London Philharmonic Orchestra • Georg Solti, dyrygent

Decca 478 2420 • w. 2010, n. 1977 • 128'32" ★★★★★

Alicja de Larrocha, zmarła we wrześniu 2009 r., dała się zapamiętać miłośnikom muzyki poważnej jako jedna z największych pianistek XX w. Przypomnijmy, że nagrywała przede wszystkim dla wytwórni Decca oraz RCA Victor.

Na płytach utrwaliła muzykę m.in. J. S. Bacha, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Chopina i Ravela oraz – jak na Hiszpankę przystało – dzieła kompozytorów z Półwyspu Iberyjskiego, np. Albeniza i Granadosa. Za działalność artystyczną została uhonorowana licznymi nagrodami: Grammy Award, Grand Prix du Disque, Edison Prize oraz UNESCO Prize.

W rok po śmierci artystki Decca postanowiła przypomnieć o niej w postaci dwupłytkowego albumu z czterema koncertami fortepianowymi Wolfganga Amadeusza Mozarta. Na pierwszej płycie znalazły się koncerty nr 24 c-moll KV 491 oraz nr 26 D-dur KV 537, zwany *Koronacyjnym*. I choć zostały one zarejestrowane w marcu 1985 r. – w Sali im. Henry'ego Wooda w Londynie – jako nagranie studyjne, jest to ich premierowa edycja. Pianistce towarzyszy Chamber Orchestra of Europe pod batutą Georga Soltiego. Na drugim krążku mamy z kolei koncerty – wydane jeszcze w latach 70. ubiegłego stulecia – nr 25 C-dur KV 503 oraz nr 27 B-dur KV 595. Po raz kolejny dyryguje Solti, tym razem Londyńską Orkiestrą Filharmoniczną.

W mojej opinii interpretacje Larrochy oraz obu zespołów poprowadzonych przez węgierskiego dyrygenta, są najwyższej próby i oddają istotę muzyki Mozarta w mistrzowski sposób. Wykonania Hiszpanki odznaczają się wytwornością, prostotą, spokojem i żarliwością. Pianistka gra jasnym dźwiękiem, śpiewnie i naturalnie. Zaletą jest tu także wyrazistość planów oraz doskonała współpraca z obydwoma orkiestrami. Zaznaczmy, że ich brzmienie jest pełne, soczyste i zróżnicowane barwowo – szczególnie za sprawą sekcji instrumentów dętych drewnianych. Podziwiamy tu również cały szereg rozmaitych nastrojów, od przejmującej grozy w ekspozycji *Koncertu c-moll*, poprzez dworski majestat w *Koncercie D-dur*, do lekkości i figlarności w ekspozycji *Koncertu B-dur*.

Nowy album z archiwalnymi nagraniami Alicji de Larrochy jawi się dziś jako jedna z najciekawszych propozycji z czterema ostatnimi koncertami fortepianowymi Mozarta. Warto dodać, że jakość dźwięku, pomimo upływu lat, jest wyśmienita.

Maciej Chżyński

**ZYGMUNT NOSKOWSKI**  
**Symfonia nr 2 c-moll „Elegijna”;**  
**Odgłosy pamiątkowe; Wariacje e-moll**

Polska Orkiestra Radiowa  
Sterling CDS 1093-2 • w. 2011, n. 2009 • 52'57"

★★★

W 2009 r. obchodziliśmy 100. rocznicę śmierci Zygmunta Noskowskiego. Z tej okazji Polskie Radio nawiązało współpracę z mało znaną szwedzką firmą Sterling, udostępniło mu licencję na dzieła symfoniczne wspomnianego twórcy i zapowiedziało ukazanie się wszystkich jego dzieł orkiestrowych. Jak to u nas bywa, chcieli jak najlepiej, wyszło jak zawsze. Pierwszy wolumin serii ukazał się rzeczywiście w 2007 r. Dlaczego Polskie Radio właściwie nie promowało tej płyty, nie sposób zrozumieć. „Idąc za ciosem”, kolejny wolumin ukazał się „zaledwie” dwa lata po pierwszym, choć nagranie było zrobione w 2009 r. Nie od dziś znamy ociężałość tego mołocha, ale do tego stopnia? Witajcie w PRL-u!

W ogóle niezrozumiałą jest polityka wydawnicza Polskiego Radia. Arie operowe Verdiego w wykonaniu zagranicznej, dawno przebrzmiałej gwiazdy, znajdują miejsce w katalogu Polskiego Radia. Ale to, co powinno stanowić naszą dumę, naszą spuściznę dla przyszłych pokoleń, albo jest wydawana w sposób niemalże „konspiracyjny”, bez nadania takiemu wydarzeniu rozgłosu, albo też oddawana jest w obce ręce. I tu też trudno się dopatrzeć jakiegokolwiek logiki. Dlaczego niektóre nagrania wydawane są w renomowanych, znanych na całym świecie firmach CPO (Lipiński, Panufnik), albo Chandos (Bacewicz), a Noskowski trafił do niszowego wydawnictwa szwedzkiego, wiedzą tylko decydenci. Zagadką pozostanie polityka wydawnicza Polskiego Radia. A może nie? Skoro na antenie Polskiego Radia podtrzymuje się twierdzenie naszych światłych muzykologów, że symfonia polska nie istniała przed Krzysztofem Pendereckim, złe wyglądałyby w katalogu rozgłośni dzieła symfoniczne przeznaczone temu twierdzeniu.

Trzeba stwierdzić, że nagranie jest bardzo interesujące, orkiestra na przyzwoitym poziomie, warte poznania, tym bardziej, że na inne nagrania tej twórczości raczej



Cykl poświęcony muzyce na skrzypce i orkiestrę Sarasatego powiększył się o kolejny album. Młody, niezwykle uzdolniony skrzypek Tianwa Yang kontynuuje swą przygodę z muzyką wielkiego skrzypka. Wśród nagranych utworów szczególne wrażenie robi *Fantazja koncertowa na temat „Czarodziejskiego fletu”* i druga *Fantazja na temat „Fausta” Gounoda*. Album dla miłośników wielkiej wiolinistki.



**ALESSANDRO SCARLATTI**  
**Serenata a Filli, Le muse Urania e Clio Ildano le bellezze di Filli**

*Emanuela Galli, sopran; Yetzabel Arias Fernandez, sopran;*

*Martin Oro, alt • La Risonanza • Fabio Bonizzoni, dyrygent*

Glossa GCD 921511 • w. 2011, n. 2010 • 63'40"

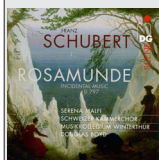
Wydawnictwo Glossa, które tak znakomicie wydaje kantaty Haendla, tym razem sięgnęło po dwie „serenady” Alessandra Scarlatti. Ci sami, co w przypadku Haendla, wykonawcy zapewnili bardzo wysoki poziom nagrania. Płyta ta stanie się na pewno ulubioną wszystkich miłośników muzyki dawnej.

**ALESSANDRO SCARLATTI**

**Concerti grossi, 3 Sonaty wiolonczelowe**  
*Mauro Valli, wiolonczela • Accademia Bizantina • Ottavio Dantone*

Arts 47758-8 • w. 2011, n. 2000 • SACD, 64'11"

Rzadko nagrywane *Concerti grossi* Scarlatti pojawiły się na najnowszej płycie wytwórni Arts w znakomitym wykonaniu Accademia Bizantina pod dyrekcją Ottavio Dantone. Uzupełnieniem tych *Concerti* są trzy sonaty wiolonczelowe w wykonaniu wspomnianego Dantone, tym razem w roli tylko klawesynisty i członka zespołu, wiolonczelisty Maura Valiego. Świetna płyta, wydana w wersji stereo w 2003 r., a obecnie w wersji SACD.



**FRANCISZEK SCHUBERT**  
**Muzyka do „Rosamundy”**

*Serena Malfi, alt • Schweizer Kammerchor; Musikkollegium Winterthur • Douglas Boyd, dyrygent*

MDG 901 1633-6 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 58'15"

W roku 1823 Schubert otrzymał zamówienie, ostatnie, na muzykę sceniczną – chodziło o sztukę teatralną *Rosamunde, Fürstin von Zypern* Helminy von Chézy. Sztuka okazała się porażką i po drugim dniu została zdjęta z afisza. Niestety ucierpiała na tym muzyka, a Schubert stracił wszelką nadzieję na zaistnienie jako twórca sceniczny. Dopiero w 1827 r. otrzymał kolejne zamówienie na utwór sceniczny, którego nie zrealizował ze względu na przedwczesną śmierć.

Należy przyznać, że muzyka do *Rosamundy* jest bardzo udana i powinna częściej gościć w salach koncertowych, by zastąpić „wyeksploatowane” najbardziej znane utwory

Schuberta. W oczekiwaniu na jej renesans w filharmoniach polecam sięgnięcie po tę płytę zrealizowaną z wielką starannością, zarówno jeśli chodzi o wykonawców, jak i nagranie w systemie SACD.

**JAN PIETERSZOON SWEELINCK**  
**Dzieła organowe wol. 1**

*Harald Vogel, organy*  
MDG 914 1690-6 • w. 2011, n. 2011  
• SACD, 78'42"



Śluchając tego albumu mam wrażenie, że można się spodziewać znakomitego cyklu dzieł organowych najwybitniejszego chyba kompozytora holenderskiego, Sweelincka. Znakomita interpretacja, świetny instrument, i jak najbardziej w tym przypadku uzasadniony dźwięk przestrzenny, oto argumenty przemawiające za tym albumem. Z niecierpliwością czekam na kolejne woluminy.

**SERGIUSZ TANIEJEW**  
**Kantata „Ioann Damskin” op. 1; Suita koncertowa op. 28**

*Ilya Kaler, skrzypce • Gnesin Academy Chors; Russian Philharmonic Orchestra • Thomas Sanderling, dyrygent*  
Naxos 8.570527 • w. 2009, n. 2007 • 72'15"



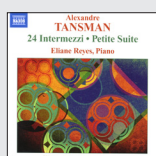
Sergiusz Taniejew, artysta wszechstronnie utalentowany, szybko zdobył sławę pianisty-wirtuoza, następnie pedagoga, a także kompozytora. Był ulubionym uczniem i przyjacielem Czajkowskiego. Jest twórcą trzech kantat, z których pierwsza znajduje się na prezentowanej płycie. Uzupełnieniem jej jest suita na skrzypce i orkiestrę, pierwsze dzieło na skrzypce i orkiestrę o okazałych rozmiarach, bo trwające aż 46 min.

Realizacja nagrania jest bez zarzutu, skrzypek Ilya Kaler z ogromną lekkością wykonuje *Suitę*, a orkiestra pod dyrekcją Thomasa Sanderlinga, znanego już z wcześniejszej płyty z *Symfonią nr 1* i 3 Taniejewa wydanej przez Naxos perfekcyjnie odczytuje partyturę. Chór wpisuje się w tradycję rosyjskiej chóralistyki i bez żadnego problemu sprostał wymaganiom kantaty.

Bardzo wartościowa płyta.

**ALEKSANDER TANSMAN**  
**24 Intermezzi; Petite suite; Valse-impromptu**

*Eliane Reyes, fortepian*  
Naxos 8.572266 • w. 2010, n. 2009/10  
• 56'59"



Aleksander Tansman, to po Chopinie chyba najczęściej nagrywany kompozytor polski. Naxos wiele robi dobrego dla promocji naszego twórcy i właśnie pojawiły się w ich katalogu kolejne dwie płyty z jego dziełami, w tym ta prezentowana z muzyką fortepianową.

Najważniejszym utworem jest niespytykany w literaturze pianistycznej cykl 24

*Intermezzi* stworzony na wzór bardzo popularnych zbiorów 24 preludii. Każde z dzieł należących do cyklu zostało zadedykowane innej osobie.

Uzupełnieniem płyty jest *Petite suite*, zbiór siedmiu krótkich utworów napisanych przed przybyciem kompozytora do Paryża w 1919 r. i *Valse-impromptu*, napisany na początku 1940 r. i zadedykowany tancerce Opery Paryskiej, Lycette Darsonval.

Znakomite wykonanie Eliane Reyes sprawi, że każdy pokocha te utwory Tansmana.

**Ludwig van Beethoven – Sonata skrzypcowa nr 8 G-dur op. 30 nr 3 • Wilhelm Furtwängler – Sonata skrzypcowa nr 2 D-dur**  
*Sophie Moser, skrzypce; Katja Huhn, fortepian*  
Profil PH 11023 • w. 2011 • 60'01"

Oto płyta, którą jednocześnie kocham i nienawidzę. Kocham, gdyż dzięki niej mogłem odkryć znakomity utwór wielkiego dyrygenta, nienawidzę, gdyż nie mam wcale ochoty słuchać sonaty Beethovena w tym wykonaniu, i w tej konfiguracji. Czy naprawdę nie można było nagrać dwóch sonat Furtwänglera na tej płycie, albo innego nieznanego utworu z tego epoki?

Nie wróżę tej płycie wielkiego powodzenia, choć z zachwytem wielokrotnie wysłuchałem *Sonaty* Furtwänglera, a tylko raz, z obowiązku recenzenckiego, Beethovena. I więcej go nie będę słuchał. Gratuluję jednak młodym artystkom sięgnięcia po zapomniany repertuar i znakomitą jego interpretację.

**Reinhold Gliere – 12 Albumblätter op. 51 • Sergiusz Prokofiew – Sonata wiolonczelowa op. 119**

*Esther Nyffenegger, wiolonczela; Milana Chernyavska, fortepian*  
Divox CDX 25254-2 • 2. 2007, n. 2007 • 52'34"

Reinhold Gliere (1875–1956), niezwykle płodny kompozytor rosyjski, którego wiele dzieł wciąż czeka na wydanie, podczas pobytu w Berlinie w 1910 r. napisał nagrane na tej płycie *Kartki z albumu*. Są to utwory zainspirowane muzyką z Azji Centralnej, interesujące, i choć nie wszystkie są na najwyższym poziomie, warto się z nimi zapoznać. Ponieważ utwory te są całkowicie niezależne od siebie, wykonawcy postanowili podzielić je na dwie grupy po sześć i przedzielić *Sonatą* Prokofiewa.

O ile wykonanie dzieł Gliera wydaje mi się bardzo dobre, o tyle *Sonaty* Prokofiewa poszukałbym w innym wykonaniu. Szkoda, że cała płyta nie została poświęcona temu pierwszemu, nagrań Prokofiewa jest na rynku bez liku.

**Jerzy Fryderyk Haendel – Alessandro Severo HWV A • Niccolò Manzaro – Don Crepuscolo**

*Mary-Ellen Nesi (Alessandro); Marita Solberg (Salustia); Kristina Hammarström (Giulia);*



liczyć nie można. Można jednak żałować, że Polskie Radio nie sięgnęło po najlepszą polską orkiestrę, która na dodatek znajduje się w jego gestii, NOSPR, która nagrała pierwszy wolumin tej serii.

Dziwne jednak, że przy takiej ilości dzieł symfonicznych Noskowskiego płyta ta trwa raptem 53 min. O rozbieżności między szatą graficzną pierwszego i drugiego woluminu nie warto nawet wspominać.

Najważniejsze jednak, że kolejna płyta z dziełami symfonicznymi Noskowskiego nareszcie pojawiła się na rynku i Sterling, mam nadzieję, zrobi lepszą promocję tej płyty, niż robi to Polskie Radio. Jak na razie instytucja ta chyba nie wspominała na antenie o swoim „dziecku”.

Czy na kolejną symfonię trzeba będzie czekać kolejne 2 lata, czas pokaże.

Stanisław Lubliński



NICCOLÒ PAGANINI

**24 Kaprysy**

Julia Fischer, skrzypce

Decca 478 2274 • w. 2010 • 79'42"

★★★★★

Najnowszy album niemieckiej skrzypaczki Julii Fischer z kompletem *Kaprysów* op. 1 Niccolò Paganiniego należy do najciekawszych wykonań cyklu, jakie w ostatnich latach pojawiły się na rynku. Przypomnijmy, że urodzona w 1983 r. solistka jest zwyciężczynią kilku prestiżowych konkursów, m.in. Konkursu Skrzypcowego im. Yehudi Menuhina oraz Konkursu Eurowizji. Za działalność artystyczną otrzymała wiele znaczących nagród, m.in. MIDEM Classical Award w kategorii „Instrumentalista roku 2008”. Swoje pierwsze solowe płyty nagrywała dla PentaTone, a ostatnio związała się z wytwórnią Decca.

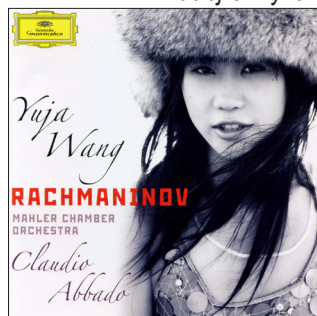
Zbiór dwudziestu czterech kaprysów autorstwa Paganiniego – włoskiego wirtuoza skrzy-

piec – to wymarzony materiał na bisy. Dzieło powstawało w latach 1802–1817, a muzyk wydał je dopiero w 1819. Mimo że wszystkie miniatury napisane zostały na instrument solowy, każda z nich charakteryzuje się odmienną stylistyką, nastrojem, tempem i energią.

Interpretacje Fischer dopracowane są w najdrobniejszych szczegółach: od agogiki począwszy, poprzez nieskazitelną intonację i perfekcję techniczną, a na dynamice skończywszy. Artystkę można podziwiać nie tylko za śpiewność, lecz także za zachowanie odpowiednich proporcji w doborze temp oraz za bogatą paletę odcieni, które różnicuje w obrębie poszczególnych taktów. Kiedy trzeba, gra ona energicznie (np. kaprysy nr 1, 2, 5 i 10); innym razem – z odpowiednim umiarem, nieraz też ze smutkiem (np. kaprysy nr 3, 6 i 7); jeszcze kiedy indziej posępny nastrój i zadumę obraca w żart, np. w kaprysie nr 9, wykonanym lekko i tanecznie.

Fischer gra na skrzypcach Guadagniniego z 1742 r., z których wydobywa się szlachetny i soczysty dźwięk. Polecam!

Maciej Chiziński



SERGIUSZ RACHMANINOW

**Koncert fortepianowy nr 2, Rapsodia na temat Paganiniego**

Yuja Wang, fortepian • Mahler Chamber Orchestra • Claudio Abbado, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9308 • w. 2011, n. 2011 • 56'20"

★★★★★

Sergiusza Rachmaninowa prawdopodobnie nie trzeba nikomu przedstawiać. Imię i nazwisko tego wybitnego rosyjskiego kompozytora i pianisty przełomu XIX i XX w. zna chyba każdy, komu nie obca jest muzyka poważna. Szczególnie wiele zawdzięczają mu „użytkownicy” i miłośnicy fortepianu. Wykonawcy cenią

jego twórczość za dyscyplinę formalną i komfort gry, związany ze stosowanymi przez Rachmaninowa rozwiązaniami fakturalnymi. Odbiorcy pamiętają mu pełne melancholii, kreślone szerokim gestem łuki melodyczne i barwną oprawę harmoniczną.

Do grona admiratorów i popularyzatorów twórczości Rachmaninowa oficjalnie dołączyła ostatnio chińska pianistka – Yuja Wang. Wraz ze znakomitym włoskim dyrygentem – Claudio Abbado i muzykami Mahler Chamber Orchestra zrealizowała ona projekt płytowy, na którym znalazły się *II Koncert fortepianowy c-moll* op. 18 i *Rapsodia na temat Paganiniego* op. 43 autorstwa właśnie tego rosyjskiego kompozytora.

Claudia Abbado z pewnością można zaliczyć do grona czołowych dyrygentów. O pozycji, jaką przez lata wypracował sobie ten znakomity włoski mistrz batuty świadczy chociażby imponująca lista instytucji muzycznych i orkiestr, z którymi współpracował. Znajdziemy na niej najlepsze sceny operowe na świecie (mediolańską La Scalę i Wiedeńską Operę Narodową), a także renomowane zespoły orkiestrowe (Londyńską Orkiestrę Symfoniczną, Chicagowską Orkiestrę Symfoniczną, Filharmoników Berlińskich i Filharmoników Wiedeńskich). Wśród wielu zasług na rzecz popularyzacji muzyki klasycznej, które można przypisać artyście, wymienić należy jego zaangażowanie w powstanie Mahler Chamber Orchestra. Zespół został powołany do istnienia w 1997 r. Współtworzy go obecnie około czterdziestu muzyków różnej narodowości (w tym pochodząca z Piekar Śląskich skrzypaczka – Katarzyna Woźniakowska). Dotychczasowa współpraca muzyków Mahler Chamber Orchestra i Włocha zaowocowała wieloma interesującymi projektami muzycznymi. Jednym z nich jest wzmiankowana płyta.

Claudio Abbado znany jest również z działalności na rzecz młodych, utalentowanych muzyków. Tym razem jednym z nich okazała się być azjatycka pianistka Yuja Wang. Urodzona w Pekinie w 1987 r. ma już na swoim koncie wiele udanych występów u boku czołowych dyrygentów, z towarzyszeniem renomowanych zespołów orkiestrowych. Jej oso-

bowość sceniczna i gra wzbudza żywe zainteresowanie środowiska muzycznego, a pianistka stopniowo zyskuje coraz większe grono zwolenników. Jej interpretacje łączą spontaniczność, młodzieńczą odwagę z rozległą wiedzą i świadomością muzyczną, dyscypliną i precyzją, tak typową dla dojrzałych osobowości artystycznych. Wśród superlatyw, którymi opisuje się umiejętności Yuja Wang wymienia się również wdzięk i charyzmę. Młoda wykonawczyni aktualnie związana jest ekskluzywnym kontraktem z Deutsche Grammophon. Płyta z muzyką Sergiusza Rachmaninowa jest trzecim projektem, jaki Chinka zrealizowała dla tej wytwórni. Na poprzednich albumach nagranych znalazły się utwory na fortepian solo takich twórców jak Chopin, Skriabin, Ligeti i Liszt (*Sonata & Etudes*) oraz dzieła Strawińskiego, Scarlattiego, Brahmsa i Ravela (*Transformation*).

Wydaje się, że po dwóch dobrze przyjętych przez krytykę i publiczność projektach muzycznych krążek, na którym Yuja Wang wraz z Claudiem Abbado i Mahler Chamber Orchestra wykonuje *Rapsodię na temat Paganiniego* op. 43 i *II Koncert fortepianowy c-moll* op. 18 Rachmaninowa, nie przyniesie rozczarowania. Słuchając gry młodej pianistki, śledząc uchem jej współpracę z dyrygentem i zespołem orkiestrowym wypada tylko chwalić. Docenić należy dojrzałość muzycznej narracji oraz sposób, w jaki Yuja Wang „buduje” formę utworów. To, co dla innych stanowi trudność techniczną, dla Azjatki wydaje się być wyzwaniem, któremu odważnie i bez kompleksów stawia czoła. Na plus należy jej poczucie bogactwo emocji, którymi za pośrednictwem dźwięków dzieli się ze słuchaczami. Listę pozytywnych zamyka szczery entuzjazm, jaki emanuje z jej gry.

Wobec powyższych spostrzeżeń owacje, które zamykają nagranie wydają się być jak najbardziej zasłużone. A mnie nie pozostaje nic innego, jak życzyć słuchaczom miłego odbioru.

Romana Zaitz



Irini Karaïanni (*Albina*); Gemma Bertagnolli (*Claudio*); Petros Magoulas (*Marziano*); Christophoros Stamboglis (*Don Crespuscolo*) • Armonia Atenea • George Petrou, dyrygent  
MDG 609 1674-2 • w. 2011, n. 2010 • 186'59"

Firma MDG znakomicie kontynuuje nagrywanie oper Haendla. Tym razem jest to premiera światowa. Uzupełnieniem albumu jest dzieło zapomnianego kompozytora, twórcy hymnu greckiego, Nicola Manzaro. Trudno uzasadnić takie połączenie, gdyż utwór Haendla zmieścił się na 2 płytach. Ale cóż, nie ma co narzekać na nadmiar szczęścia – dwa odkrycia ucieszą każdego miłośnika nowinek.

A wykonanie pod dyrykcją George'a Petrou jest, tak jak we wcześniejszych nagraniach dla MDG, na bardzo wysokim poziomie.

Tyle lat trwa eksploracja twórczości Haendla i wciąż pojawiają się nowe odkrycia. Polecam.

**ROSE OF SHARON**  
**100 years of American music 1770-1870**

Ensemble Phoenix Munich • Joel Frederiksen, dyrygent  
Harmonia Mundi HMC 902085 • w. 2011, n. 2010 • 71'45"



Harmonia Mundi potrafi zaskakiwać. Oto zbiór utworów wokalnie-instrumentalnych skomponowanych mniej więcej w latach 1743–1907 (a nie jak w tytule płyty podano 1770–1870) w USA przez kompozytorów tam urodzonych. Wiele z tych dzieł opartych jest na tekstach biblijnych, wiele związanych jest z wojną secesyjną.

Rewelacyjne jest wykonanie przez Ensemble Phoenix Munich prowadzony przez Joela Friedrichsena. Stuchając tej płyty przypominamy sobie Dziki Zachód znany z westernów. Pozycja obowiązkowa w każdej płytotece.

Louise Farrenc – Sonata skrzypcowa nr 2 A-dur op. 39 • Lili Boulanger – Nokturn na skrzypce i fortepian – Pauline Viardot-Garcia – Sonata skrzypcowa a-moll; 6 Morceaux na skrzypce i fortepian  
Annette-Barbara Vogel, skrzypce; Ayako Tsuruta, fortepian  
Cybele SACD 251.010 • w. 2011, n. 2001 • SACD, 58'46

Wspólnym mianownikiem tego albumu jest muzyka na skrzypce i fortepian francuskich kompozytorek przełomu XIX i XX w. Jest to bardzo interesujące nagranie zawierające utwory całkowicie nieznane. Do tego należy dodać wybitną interpretację skrzypczki i pianistki.

Dziwi tylko fakt, że nagranie przeleżało 10 lat, zanim doczekało się publikacji. Ale lepiej późno niż wcale. Polecam.



**MAURICE RAVEL**  
**Koncerty fortepianowe; Mirrors**  
Pierre-Laurent Aimard, fortepian • The Cleveland Orchestra • Pierre Boulez, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 8770 • w. 2010 • 70'32"

☆☆☆

Pierre-Laurent Aimard to artysta nietuzinkowy, który od początku swej kariery specjalizuje się przede wszystkim w wykonawstwie muzyki współczesnej, jedynie od czasu do czasu sięgając do baroku i klasycyzmu. Przypomnijmy, że blisko cztery lata temu podpisał kontrakt na wyłączność z wydawnictwem fonograficznym Deutsche Grammophon, dla którego nagrał już trzy autorskie płyty. Na pierwszej znalazła się *Sztuka fugi* Jana Sebastiana Bacha w wersji na fortepian solo, a na drugiej wybrane dzieła Oliviera Messiaena.

Najnowszy album Aimarda, przynoszący z kolei rejestracje utworów Mauricego Ravela, rozpoczyna się *Koncertem fortepianowym D-dur na lewą rękę*, po nim usłyszymy *Koncert fortepia-*

*nowy G-dur*, na końcu zaś suitę *Zwierciadła* na fortepian solo.

Interpretacje Aimarda są nienaganne pod względem technicznym i cechują się pięknym dźwiękiem oraz dobrze wyważonymi proporcjami pomiędzy partią solisty a orkiestrą. To jednak jeszcze zbyt mało, żeby można było o nich powiedzieć, iż są wzorcowe. Choć Aimard to typ muzycznego intelektualisty, jego kreacje wcale nie musiałyby być tak stonowane uczuciowo. Dla przykładu, Krystian Zimerman, który też nagrał oba koncerty Ravela z Boulezem – *Koncert G-dur* nawet z tą samą orkiestrą – i którego interpretacja również jest aromatyczna, potrafił odnaleźć w tych utworach więcej witalności.

Zaryzykuję stwierdzeniem, że Aimard traktuje twórczość Ravela w podobny sposób do tego, w jaki zazwyczaj podchodzi do muzyki najnowszej. Artysta nie przywiązuje bowiem wagi do emocji, które tkwią wewnątrz dzieła, ani do jego energii, a raczej skupia się tylko i wyłącznie na artykulacji, na rytmie, na możliwie najprostszym ukazaniu jego faktury oraz na intuicyjnym odtwarzaniu nut.

Płytę polecam tylko wytrawnym koneserom twórczości Ravela. Jeśli ktoś chciałby dopiero poznać te koncerty, skłaniałbym się bardziej ku nagraniu np. Krystiana Zimmermana, Marthy Argerich, Artura Benedettiego Michelangelego oraz Samsona François. Jeśli zaś chodzi o muzykę na fortepian solo – ku wspomnianemu François, a także

ku świetnym wykonaniom Jeana-Efflamma Bavouzeta.

Maciej Chiziński



**DOMENICO SCARLATTI**  
**Sonaty (w aranżacji na gitarę)**

Stephen Marchionda, gitara  
MDG 903 1587-6 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 69'39"

☆☆☆☆

Nowa płyta niemieckiego wydawnictwa MDG z sonatami Domenico Scarlattiego w wykonaniu Stephena Marchiondy, to rarytas i dla miłośników gitary klasycznej, i dla wielbicieli twórczości włoskiego kompozytora – przede wszystkim dlatego, że miniatury te gra się głównie na instrumentach klawiszowych, a aranżacje gitarowe należą do rzadkości.

Przypomnijmy, że solista jest zwycięzcą i laureatem prestiżowych konkursów gitarowych, m.in. Konkursu im. Manuela de Falli (1987, I nagroda), Konkursu Amerykańskiej Fundacji Gitarowej (1989, II nagroda) oraz Międzynarodowego Konkursu im. Andresa Segovii (1992, II nagroda).

O swoim najnowszym przed-

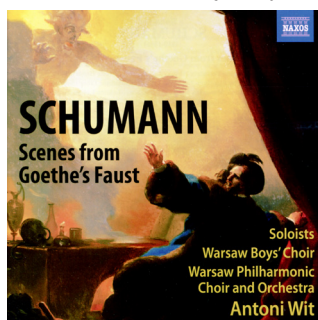
sięwzięciu pisze on tak (cyt. za: książeczka dołączona do omawianej płyty): „Dokonując transkrypcji, starałem się zachować te cechy, które nadają sonatom Scarlattiego ich specyfikę. [...] Szczególną uwagę zwróciłem na prowadzenie poszczególnych głosów, na dysonanse oraz na równoległe prowadzenie kwart i kwint w basach i w ozdobnikach. Myślę, że wyzwanie, którego się podjąłem, czyli wykonanie tych utworów na sześciostunowym instrumencie, nie dorównuje wyzwaniu, które stało przed Scarlattim, kiedy ten odstępował od konwencji stylu barokowego. Uważam też, że gitarowe aranżacje nie ustępują transkrypcjom na fortepian, ponieważ to właśnie gitara należy do tej samej grupy instrumentów strunowych szarpanych, co klawesyn. Właściwie [...] byłem jedynie zmuszony usunąć kilka nut w tych aranżacjach”.

Warto zauważyć, że kreacje Marchiondy znacznie odbiegają od kanonu interpretacyjnego, który wyznaczali klawesyniści Scott Ross oraz Andreas Staier. Tęte wykonania epatowały żywiołowością, gitarzysta natomiast osiąga w swych sonatach – poprzez spowolnienie temp – wymiar melancholijnej zadumy. Na płycie znalazło się zaledwie dziesięć utworów (wg katalogu Kirkpatricka są to numery: 449, 450, 213, 175, 513, 402, 403, 462, 474 i 475), tym niemniej łącznie trwają one blisko siedemdziesiąt minut. Marchionda uwidacznia, że gitara klasyczna znacznie różni się od

klawesynu, a także oferuje szereg nowych jakości. Są nimi nie tylko odmienna barwa, ale też skala dynamiki – uboższa w przypadku klawesynu – i sposób realizacji ozdobników.

W mojej opinii świetna płyta Stephena Marchiondy skierowana jest przede wszystkim do miłośników gitary klasycznej oraz do koneserów muzyki Domenica Scarlatti. Tym zaś, którzy chcieliby dopiero poznać twórczość włoskiego kompozytora, polecam na początek wykonania na instrumentach klawiszowych – gdyż właśnie na nie dzieła zostały przeznaczone – przede wszystkim nieśmiertelnego Scotta Rossa (klawesyn) oraz Vladimira Horowitza i Christiana Zacharias (fortepian).

Maciej Chiziński



**ROBERT SCHUMANN**  
**Sceny z Fausta**

Iwona Hossa, sopran; Christiane Libro, sopran; Anna Lubańska, alt; Ewa Marciniak, alt; Daniel Kirch, tenor; Jaako Kortekangas, baryton; Andrew Gangestad, bas • Warszawski Chór Chłopców; Chór i Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent  
Naxos 8.572430-31 • w. 2011, n. 2009 • 116'12"  
★★★★

Z zamiarem skomponowania opery *Faust* Schumann nosił się bardzo długo. Około 1845 r. zamysł przeistoczył się w konkretny pomysł ujęcia dramatu Goethego w formę oratorium. Goethe był dla Schumanna w literaturze tym, którym był dla niego Bach w muzyce. Pisał o nim: „Ten wielki umysł, szeroki i zdrowy przyczynił mi wiele najwyższych radości”. Zachwyt nad Goethem towarzyszył mu stale w ciągu lat komponowania tego oratorium. „Nie wiem, czy zdołam to kiedyś opublikować” – mawiał.

*Sceny z Fausta* powstawały na raty i „od końca”. W 1845 r. powstały ważniejsze fragmenty trzeciej

części planowanego oratorium. W latach 1847–1848 ukończona została cała część trzecia. Jej wykonanie uświetniło obchody stulecia urodzin Goethego (1849). Wykonano ją z wielkim powodzeniem w Lipsku, Dreźnie i Weimarze. Recenzenci uznali oratorium za „jeden ze znaczniejszych utworów, podkreślając daleko idący związek muzyki z ideami tragedii”. Pozostała część *Fausta* Schumann tworzy w latach 1849–1850. A wieńczy ją dopiero w 1853 r., dodając do całości wokalne uwerturę. W ocenie dzieła krytycy są zgodni, iż muzyka przejmuje realizmem wywołanym osobistymi przeżyciami kompozytora, a największą oryginalnością odznacza się część trzecia. W całości *Sceny z Fausta* są raczej typem „representativo style” (stylem reprezentacyjnym). Prapremiera całości kompozycji miała miejsce sześć lat po śmierci kompozytora, w Kolonii, 14 stycznia 1862 r.

Omawiane oratorium Schumanna rzadko pojawia się na estradach koncertowych i w nagraniach płytowych. Powodem jest zapewne konieczność zgromadzenia olbrzymiego aparatu wykonawczego (solistów jest siedmioro, niektórzy śpiewają nawet po trzy partie!). A i sama muzyka do łatwych nie należy. Warto więc sięgnąć po omawiane nagranie, należące do wyjątkowo wartościowych muzycznie. Antoni Wit nie po raz pierwszy udowadnia, iż potrafi znakomicie poprowadzić i zapanować nawet nad wielkim zespołem wykonawców. Grupy instrumentów zachowują tu swoją odrębną barwę, a w całości brzmią i wyraziście i perfekcyjnie. Doskonale wyważone są również tempa, a wyraz emocjonalny muzyki zawsze jest dostosowany do treści akcji i muzycznego wizerunku postaci. Chóry (Filharmonii Narodowej i Warszawski Chór Chłopców) śpiewają z rozmachem ale zawsze zachowują muzyczną dyscyplinę. Z przyjemnością słucha się również międzynarodowej obsady solistycznej. Partię Małgorzaty (a w trzeciej części także Una Poenitentium i Not) śpiewa urodzona i wykształcona w Berlinie, Niemka Christine Libor. To piękny, nośny i bezbłędnie prowadzony sopran. Faustem jest baryton fiński, Jaako Kortekangas. Dobrze radzi sobie z tą niełatwą muzycznie i interpretacyjnie partią, a głos dostosowuje zawsze do wewnętrznych przeżyć

bohatera. Mefistofelesa (również Złego Ducha i Pater Profundusa) odtwarza bas amerykański, Andrew Gangestad. Jego Mefisto jest gładki, uprzejmy, ale przecież podstępny. Wymieniony zespół solistów uzupełniają Polki Iwona Hossa, Anna Lubańska i Ewa Marciniak oraz niemiecki tenor liryczny Daniel Kirch.

Warto dodać, iż nagranie ma staranny poziom dźwiękowy i edytorski.

Jacek Chodorowski



**ROBERT SCHUMANN**  
**Kwintet fortepianowy; Kwartety smyczkowe**

Christian Zacharias, fortepian • Leipziger Streichquartett  
MDG 307 1610-2 • w. 2010, n. 2009 • 106'14"  
★★★★★

Rok schumannowski AD 2010 przyniósł wiele interesujących nagrań utworów Roberta Schumanna. Co ciekawe, wykonawcy brali na warsztat nie tylko dzieła najbardziej znane, ale również te, które gra się o wiele rzadziej, oraz takie, które zostały wydane dopiero po raz pierwszy w dziejach fonografii. To zaskakujące, ponieważ kompozytor był – i po dziś dzień pozostaje – jednym z najważniejszych twórców doby romantyzmu i wydawałoby się, że cała jego spuścizna od dawna stoi przed wszystkimi muzykami otworem.

Wśród nowych płyt, na które warto zwrócić uwagę, znajduje się podwójny album z *Kwintetem fortepianowym Es-dur* op. 44 oraz *trzema Kwartetami smyczkowymi* op. 41 (nr 1 i nr 2 w wersji pierwotnej), wydany przez MDG. Grają Kwartet Lipski i Christian Zacharias.

Odnotujemy, że niemiecki pianista już raz zarejestrował *Kwintet Es-dur* – na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego stulecia – wraz z kwartetem Cherubiniego dla EMI, i że tamto nagranie wciąż stanowi ważny punkt odniesienia dla współczesnych interpretacji.

Nowe wykonanie jest utrzymane w odrobinę szybszych tempach niż poprzednie. Instrumentaliści grają z werwą, a całość charakteryzuje się precyzją realizacji zapisu nutowego, czytelnymi kontrastami dynamiczno-wyrazowymi oraz wyrazistą artykulacją. Pomimo umiaru, mamy tu szeroki wachlarz nastrojów i emocji, a fluktuacje napięć przechodzą przez instrumenty w sposób logiczny. Ciekawie wypadają na tym tle np. dialogi pomiędzy wiolonczelą a altówką w *Allegro brillante*.

Dodajmy, że interpretacja nawiązuje do stylu wykonawczego epoki Schumanna: fortepian być może ma jasną barwę, ale bywa też suchy, mało delikatny i brakuje mu legata, co uwidacznia się zwłaszcza w miejscach kantylenowych.

Trzy *Kwartety smyczkowe* op. 41 zagrane są – podobnie jak omówiony wyżej kwintet – energicznie. Zespół z Lipska uzmysławia nam, że umiejętność uporządkowania dużej, romantycznej formy pomaga odkryć tkwiące w tej muzyce – na pozór prostej – liczne subtelności. Jego członkowie przykładają dużą wagę nie tylko do kultury brzmienia, lecz także do dojrzałego kształtowania dynamiki.

Jeśli chodzi o rejestrację dźwięku, wydaje mi się, że mikrofony zostały ustawione zbyt blisko, ponieważ czasem słychać, jak muzycy oddychają. Tym niemniej z tego właśnie powodu można również odnieść wrażenie, jakby uczestniczyło się w żywym koncercie.

Maciej Chiziński



**KAROL SZYMANOWSKI**  
**Dzieła na skrzypce i fortepian**

Joanna Mądrozkievicz, skrzypce; Paul Gulda, fortepian  
MDG 603 1555-2 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 79'33"  
★★★★★

Muzyczna spuścizna Karola Szymanowskiego jest i znana, i nieznana szerokiej publiczności.



Różne



**DMITRI HVOROSTOVSKY**  
**A MUSICAL ODYSSEY IN**  
**ST. PETERSBURG**

Decca 074 3383 • w. 2011, n. 3009 • DVD-V, 114'00"

★★★★★

Dwoje znakomitych śpiewaków, solistów czołowych scen świata, spotyka się w St. Petersburgu w przepięknych wnętrzach (Biała Sala Kolumnowa oraz Teatr Barokowy w Pałacu ks. Jusupowa oraz Złota Sala Balowa w Pałacu Peterhof) dając koncert złożony z pieśni, arii i duetów operowych. Telewidz może także podziwiać i wysłuchać komentarza o nich wygłaszanego przez... Renée Fleming. Największą jednak atrakcją nagrania pozostaje piękny śpiew obojga artystów. W ich wykonaniu słuchamy więc duetów z oper Verdiego (*Trubadur* i *Simon Boccanegra*), arii z oper Czajkowskiego (*Dama pikowa*, *Oprycznik* i *Eugeniusz Oniegin*) oraz pieśni Czajkowskiego, Rachmaninowa i Medtnera oraz w bonusie: toastu z *Hamleta* (Thomas), arii *Castá diva* z *Normy* Belliniego, *Nerona* A. Rubinsteina oraz Lizy z *Damy Pikowej* Czajkowskiego. A jak śpiewają?

„Głos Renée Fleming to czysta rozkosz. Głęboki i ciemny w dole, okrągły w średnicy i doskonale skupiony w górze, wyrównany we wszystkich rejestrach przy zachowaniu idealnego legato” – pisał jeden z krytyków. Nic ująć! A dodać można wyjątkowe ciepło jej głosu i jego prąkującą zmysłowość. Moc tego głosu i subtelna jego góra, a w dodatku znakomita aparatura predysponująca tę śpiewaczkę do odtwarzania skomplikowanych nawet psychologicznie postaci

ści. Z jednej strony, jego dzieła promowali już dawno – na całym świecie – uznani wirtuozi, np. Paweł Kochański, Henryk Szeryng, Artur Rubinstein i Sławosław Richter. Z drugiej strony, o renesansie muzyki Szymanowskiego mówi się dopiero od dwudziestu lat, zwłaszcza za sprawą dyrygentów: Charlesa Dutoit oraz Simona Rattle'a, a w ostatnich kilku miesiącach – Pierre'a Bouleza. Ale czy te kilka nazwisk wystarczy, aby kompozytor był wykonywany poza granicami Polski z taką samą intensywnością, jak Bartók i Prokofiew?

W 2009 r. na rynku muzycznym pojawił się album z kompletem kompozycji Szymanowskiego na skrzypce i fortepian (bez transkrypcji) w wykonaniu Joanny Mądrozkiej i Paula Guldya, syna słynnego Friedricha Guldya. Jest to już trzecia płyta – po Wieniawskim i aranżacjach utworów Chopina – którą skrzypaczka nagrała dla wydawnictwa fonograficznego MDG.

Przypomnijmy, że osobowość artystyczną Joanny Mądrozkiej ukształtowały trzy szkoły skrzypiec: polska, wiedeńska i franko-belgijska. Pobierała ona lekcje m.in. w klasie Arthura Grumiaux. O jej „niezwykłej wrażliwości na piękno dźwiękowe” oraz wyjątkowych umiejętnościach technicznych informował już w roku 1977 – na łamach Ruchu Muzycznego – Kazimierz Wilkomirski.

Na omawianej płycie kompozycje zostały zamieszczone zgodnie z kolejnością opusów. A zatem, najpierw mamy *Sonatę d-moll*, później *Romans D-dur*, *Nokturn i Tarantelę*, *Mity* oraz *Kołysankę*, na koniec zaś – *Trzy kaprysy Paganiniego*. Całość trwa blisko osiemdziesiąt minut.

Oto, co Joanna Mądrozkiej powiedziała mi o muzyce Karola Szymanowskiego: „Rzadko mamy do czynienia z kompozytorem, który – posiadając własny, oryginalny język muzyczny – obejmuje równocześnie tak wiele wątków stylistycznych i emocjonalnych, oraz wykracza poza ramy ustalonych w danej epoce form. Może właśnie dlatego Szymanowskiego nazywa się nieraz – uczynił to np. recenzent wiedeńskiej *Die Presse*, po jednym z moich koncertów w miejscowym Konzerthaus – ojcem modernizmu w muzyce? Muzyka Szymanowskiego to nie tylko impresjonizm czystej wody, który można by porównać z genialnym językiem Debussy'ego, ale także

niemal *wojownicza* rytmika, która – w podobnym wymiarze – stosował Bartok. Mamy w niej wreszcie modernistyczne koncepcje, które bliskie są Schoenbergowi. A przy tym wszystkim, Karol Szymanowski jest kompozytorem na wskroś polskim, co w żadnej mierze nie umniejsza jego rangi jako wielkiego kompozytora uniwersalnego; wręcz przeciwnie – podobnie jak u Chopina, pierwiastek narodowy jest w jego dziele wykładnią unikalnego języka muzycznego”.

Nowa płyta Mądrozkiej i Guldya to jedna z najciekawszych propozycji z muzyką skrzypcową Szymanowskiego, jakie dostępne są dziś w sklepach. Artyści w poszczególnych interpretacjach znaleźli równowagę pomiędzy odpowiednim tempem danego utworu a jego wewnętrzną energią. Ich wykonania charakteryzują się silnym ładunkiem emocjonalnym oraz żywiołowością (np. *Nokturn i Tarantela*), żarliwością (np. *Źródło Aretuzy*) i tajemniczością (np. *Narczy albo Driady i Pan*). Mądrozkiej gra na skrzypcach Guadagniniego z 1750 r. Dźwięk, który z nich wydobywa, ma ciemną barwę, będąc niekiedy surowy, wręcz przaśny. Dla przeciwwagi, fortepian pod palcami Guldya mieni się wachlarzem jasnych kolorów. Na pochwałę zasługuje to, że pianista wydobyl z partytury wiele rozmaitych planów, co – w przypadku muzyki Szymanowskiego – jest sztuką niezwykle trudną. Zaznaczmy, że symbioza obu instrumentów daje bardzo oryginalny efekt. Zdecydowanie polecam kupienie tej płyty – nawet, jeśli dzieła znajdujące się na niej są już Państwu znane.

Maciej Chżyński

ANTONIO VIVALDI

**La Folia**

*Imaginarium Ensemble*

Deutsche Harmonia Mundi 88697652162 • w. 2010, n. 2009 • 61'47"

★★★★

W 2000 r. Enrico Onofri, charyzmatyczny koncertmistrz i solista włoskiego zespołu Il Giardino Armonico, znany z wzorcowej interpretacji *Czterech pór roku* Vivaldiego, powołał do życia Imaginarium Ensemble („imaginarium” oznacza dosłownie tyle, co „miejsce wyobrażeń”), w którym pełni rolę pierwszego skrzypka oraz dyrygenta. Grupa powstała z myślą o

włoskiej muzyce kameralnej. Obok Onofriego, w jej składzie znaleźli się również Alessandro Tampieri (skrzypce), Alessandro Palmeri (wiolonczela), Margret Köll (harfa) i Riccardo Doni (klawesyn i organy).

Najnowszym przedsięwzięciem włoskich instrumentalistów jest album poświęcony młodzieńczym kompozycjom Antonia Vivaldiego pt. *Vivaldi: La Follia. Violin Sonatas*. Znalazły się na nim *La Follia d-moll* op. 1 nr 12 (RV 63) na dwoje skrzypiec i basso continuo, *Sonata* na dwoje skrzypiec i basso continuo C-dur op. 1 nr 3 (RV 61) oraz pięć sonat na skrzypce solo i basso continuo: A-dur op. 2 nr 2 (RV 31), d-moll op. 2 nr 3 (RV 14), F-dur op. 2 nr 4 (RV 20), d-moll RV 12 i g-moll RV 28.

Mimo że młody Vivaldi wzorował się na kompozycjach Arcangela Corellego, prezentowane tu utwory cechuje silny indywidualizm, który odznacza się skomplikowaną, schromatyzowaną harmonią oraz ekspresywną żywiołowością i spontanicznością, dodatkowo wzmocnianą silnymi kontrastami dynamicznymi.

Interpretacja Imaginarium Ensemble jest dobra, aczkolwiek nie zachwyca w tym stopniu, co słynne kreacje Il Giardino Armonico. Mimo że anonimowe włoskie skrzypce Enrico Onofriego z początku XVIII w. mają niezmiennie piękne i niepowtarzalne brzmienie, w grze zespołu słychać niekiedy nerwowość, a przez to brak naturalności. Często nie ma tu ani spokojnego i zrównoważonego frazowania, ani kontemplacji piękna dźwięku. Przykładem może być *Giga* z sonaty op. 2 nr 3, która została wykonana niedbale i mało delikatnie. Ponadto Enrico Onofri nie wykorzystuje pełnych możliwości barwowych swoich skrzypiec, nieraz wydobywając z nich metaliczny i nieprzyjemny dźwięk, np. w *Largo* z sonaty RV 28. Byłbym skłonny porównać jego grę do manieri, jaką obrał Fabio Biondi na przełomie wieków XX i XXI. Mam na myśli budowanie niepotrzebnych kontrastów agogicznych oraz chęć stworzenia wykonania jeszcze bardziej rewolucyjnego w stosunku do poprzednich. Jedyńm, tak bardzo odczuwalnym, mankamentem jest wówczas brak prostoty, obecnej choćby w *La Follia* według Jordiego Savalla.

Maciej Chżyński

operowych. Słyszymy to wyraźnie w omawianym nagraniu arii Czajkowskiego, Verdiego i Belliniego. René Fleming bardzo starannie dobiera sobie repertuar i tworzy swój artystyczny wizerunek. Szlachetna dostojność i słodki erotyzm w jej śpiewie wciąż urzekają. A przecież artystka debiutowała w 1988 r.

Rok wcześniej zwrócił na siebie uwagę (I nagroda na konkursie wokalnym w Tuluzie) rodowity Rosjanin (urodzony w Krasnojarsku) Dmitri Hvorostovsky. A rozgłos światowy przyniosła mu nagrana w 1990 r. płyta z ariami Verdiego i Czajkowskiego. Dzisiaj artysta ten należy do ścisłej czołówki światowej barytonów i o jego występy zabiegają najbardziej prestiżowe sceny i estrady. Hvorostovsky zadziwia muzykalnością. Artysta ten, o nieco ciemnej i „dzikiej” urodzie, dysponuje niezwykle głębokim i dźwięcznym barytonem. Śpiewa w sposób wyjątkowo zaangażowany z narkotyczną wręcz melodyjnością. Ma również niepospolity talent aktorski. Swoje role opracowuje w najdrobniejszych szczegółach. Słychać to w śpiewanych przez niego fragmentach oper. W pieśniach zaś umiejętnie oddaje dramatyzm ich tekstów. Interpretuje emocjonalnie i ekspresyjnie. Nic więc dziwnego, iż jeden z waszyngtońskich recenzentów napisał, że „Hvorostovsky nie tylko spełnia oczekiwania, on je przewyższa”.

Odnotujmy jeszcze, iż w omawianych nagraniach śpiewakom towarzyszą selektywnie: State Hermitage Orchestra (St. Petersburg Camerata) pod dyrekcją Constantine Orbeliana oraz pianiści Olge Kern i Ivarii Ilja.

Jacek Chodorowski



ELINA GARANČA  
**Habenera**

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI • Karel Mark Chichon, dyrygent  
Deutsche Grammophon 77 8776 • w. 2010  
• 69'22"  
★★★★

Wielka, międzynarodowa kariera łotewskiej mezzosopranistki Elīny Garančy rozpoczęła się w 2003 r. na Festiwalu Salzburskim, kiedy wykonała partię patrycjusza Annia w *Łaskawości Tytusa* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Dwa lata później zainicjowała współpracę z prestiżową wytwórnią Deutsche Grammophon, a w 2008 r. po raz pierwszy wystąpiła na deskach nowojorskiej MET. Rozgłos przyniosły jej tam główne role w *Kopciuszk*u Rossiniego, a także w *Carmen* Bizeta. Choć ma dopiero trzydzieści pięć lat, uhonorowano ją już wieloma prestiżowymi odznaczeniami, m.in. tytułami wokalisty i śpiewaka roku ECHO Klassik 2009 Award, Musical America Award 2010 oraz MIDEM Classical Awards 2010. W Polsce koncertowała dotychczas tylko raz, 20 stycznia 2009 r. w Filharmonii Łódzkiej.

W sierpniu zeszłego roku na rynku fonograficznym pojawił się album *Habenera* – już trzecia solowa płyta Garančy w barwach Deutsche Grammophon – którego tytułowy kubański taniec stanowi motyw przewodni. Według mnie wypełniający go program jest jednak heterogeniczny, znalazły się tu bowiem tak arie operowe, jak i operetka, zarzuella oraz pieśni. Mamy tu bogaty repertuar od hiszpańskich pieśni ludowych w opracowaniu Manuela de Falli i aranżacji gitarzysty Josego Marii Gallarda del Reya – który osobiście akompaniuje artystce – poprzez Ravela i irlandzką operę, do operetki *Kandyd* Leonarda Bernsteina. Nie zabrakło też oczywiście słynnej habanery z *Carmen* Bizeta, która rozpoczyna się od słów *Miłość jest jak ptak zbuntowany*.... Garanča raz śpiewa po hiszpańsku, innym razem po francusku lub niemiecku, a jeszcze kiedy indziej po angielsku.

Solistce towarzyszą: Narodowa Orkiestra Symfoniczna Radia i Telewizji Włoskiej RAI, Chór Filharmonii Królewskiej z Turynu oraz liczni soliści: m. in. skrzypek Alessandro Milani oraz tenor Roberto Alagna. Chór został przygotowany przez Claudia Fenoglia, a Karel Mark Chichon, który jest mężem wokalistki, poprowadził zespół symfoniczny.

Głos Garančy zachwyca przede wszystkim doskonałą techniką oraz piękną, ciemną i głęboką barwą. Podoba mi się również to, że mezzosopranistka

swobodnie porusza się zarówno w obrębie niskich, jak i wysokich rejestrów, a jej partia nigdy nie jest zanadto rozwibrowana. Przedstawione przez nią interpretacje są wyważone, bywają chłodne, bez emocjonalnej głębi. Na pochwałę zasługuje dykcja artystki, która w przypadku utworów hiszpańsko-, francusko- i niemieckojęzycznych jest bardzo wyraźna, nieco gorzej natomiast prezentuje się jej angielski. Warto zauważyć, że solistka nie zawsze śpiewa operowo; *Pieśń miłosną* autorstwa wspomnianego Josego Marii Gallarda del Reya wykonuje np. głosem naturalnym, z towarzyszeniem kilku zaledwie instrumentów, w tym perkusji. Jeśli chodzi o akompaniament orkiestry, jest on w moim odczuciu odbiorze przesłodzony.

Płytę polecam zwłaszcza wielbicielom Elīny Garančy oraz miłośnikom operetki. Myślę, że się nie zawiodą.

Maciej Chiżyński

LET BEAUTY AWAKE  
**Pieśni Vaughana Williamsa, Glicka, Bowlesa, Barbera**

Joshua Hopkins, baryton; Jerad Mosbey, fortepian  
Atma Classique ACD2 2615 • w. 2010  
★★★★

Być może niektórzy z Państwa pamiętają piękną płytę Bryna Terfela, sprzed kilkunastu już lat, *Vagabond*. Tym, którym przypadła ona do gustu, z pewnością spodoba się również ta omawiana. Mimo, że repertuar jedynie w części jest zbieżny (*Songs of Travel* Vaughana Williamsa), obie płyty, zresztą o bardzo zbliżonej do siebie stylistyce, powinny zająć na półce miejsce obok siebie. Kim jest Bryn Terfel: wszyscy wiemy. Postać Joshuy Hopkinsa nie jest już jednak tak powszechnie znana. Artysta ten jest jednak laureatem kilku prestiżowych konkursów. W swej, jak na razie krótkiej, karierze, miał okazję współpracować z takimi artystami, jak: Vladimir Ashkenazy, Sir Andrew Davis, Trevor Pinnock, Patrick Summers, czy Pinchas Zukerman. Występując na wielkich scenach świata, z Carnegie Hall i Metropolitan Opera na czele, Joshua Hopkins wykonuje niezwykle różnicowany repertuar: od muzyki dawnej, przez Mozarta, Rossiniego, Pucciniego, aż po muzykę współczesną.

Na omawianej płycie zamieszczono cztery anglojęzyczne cykle Pieśni powstałe w XX w.: *Songs of Travel* Ralpa Vaughana Williamsa i *Trzy Pieśni* op. 45 Samuela Barbera (druga z nich, *A Green Lowland of Pianos*, powstała do słów Czesława Miłosza), a pomiędzy nimi mniej znane *South of North – Images of Canada* Sruła Irvinga Glicka (1934–2002), ucznia m.in. Dariusza Milhauda, oraz *Blue Mountain Ballads* Paula Bowlesa (1910–1999), znanego przede wszystkim jako pisarza. Zresztą, oba te cykle zawierają sporo dobrej muzyki, wprawdzie eklektycznej i raczej zapatrzonej w początek XX w., lecz bardzo miłej w słuchaniu. Jeśli zaś chodzi o cykl Pieśni Glicka, nie jestem pewny, czy prezentowana płyta nie zawiera jedyne oficjalnie istniejącego ich nagrania...

Joshua Hopkins dysponuje barytonem o niezwykle pięknej, ciepłej barwie, a przy tym dużo jaśniejszej od barwy barytonu Bryna Terfela. Mimo młodego wieku, Hopkins zdaje się świetnie panować nad swoim głosem (z kilkoma wszak wyjątkami, o czym później). W większości pieśni brzmi on pewnie; artysta stara się nie nadużywać vibrata. Tym co mnie razi, jest jednak pewna monotonia. Artysta porusza się głównie w obrębie mezzoforte-forte, piana jest zdecydowanie za mało! Posłuchajmy na przykład *Let Beauty Awake* Vaughana Williamsa: u Hopkinsa obie zwrotki brzmią bardzo podobnie; Terfel dużo bardziej różnicował je pod względem dynamicznym: ta druga powinna być jednak śpiewana piano. Przy tym wszystkim, Terfel bardziej skupia się na detalach. Jego głos ma w sobie więcej dramatyzmu, jest to również bardzo istotna cecha jego interpretacji. Tymczasem Hopkins największą wagę przywiązuje do samego piękna głosu (przypomina mi nieco pod tym względem nieodżałowanego Fritza Wunderlicha). Owszem: we wspomnianej *Let Beauty Awake* daje to świetny rezultat, jednak *In Dreams* i *The Infinite Shining Heavens* Vaughana Williamsa pozostawiają wrażenie niedosytu i bezrefleksyjności. Posłuchajmy dla porównania, jakim smutkiem przeopojone jest wykonanie Terfela.

Następujące potem cykle pieśni Sruła Irvinga Glicka oraz Paula Bowlesa mogą być słuchane dla samej muzyki, nie sądzę bowiem, by była ona znana wielu spośród



Państwa. Osobiście, przyznam się, że poznałem je dopiero z tą płytą. A samo wykonanie – myślę, że jest godne i oddaje prezentowanemu utworowi sprawiedliwość. Może tylko *Northern River Falls* i *Windmill* (czy słyszą tu Państwo nawiązanie do haendrowskiego *Mesjasza*?) Glicka jakoś niezbyt pasują do głosu Hopkinsa, który w wysokich partiach nie daje sobie rady.

Trzy pieśni op. 45 Samuela Barbera to najszabszy punkt płyty. Głos Hopkinsa jest tutaj w wysokich dźwiękach (w *A Green Lowland of Pianos* i *O Boundless, Boundless Evening*) przesadnie rozwibrowany; dziwne jak na niego! Dodatkowo, artysta nadużywa forte (fatalna *O Boundless, Boundless Evening*). Sięgnijmy dla porównania po nagranie Thomasa Hampsona z Johnem Brownem na dwupłytowym albumie wytwórni DG.

Akompaniujący Hopkinsowi pianista Jerad Mosbey zawodzi. Owszem, w otwierającej płytę *The Vagabond* Vaughana Williamsa, świetnie podkreśla rytm marsza, czyniąc to również w wieńczącej cykl *I Have Trod the Upward and the Downward Slope* (pieśni stanowiącej właściwie reminiscencje tej pierwszej), w większości utworów przedstawia się nam jednak jako sprawny rzemieślnik. Nie potrafi on stworzyć nastroju magii. Jego arpeggia w *The Infinite Shining Heavens* Vaughana Williamsa wcale nie poruszają; *Now Have I Fed and Eaten up the Rose* Samuela Barbera brzmi pod jego palcami prozaicznie.

Omawiana płyta jest pierwszym solowym nagraniem Joshuy Hopkinsa dla wytwórni Atma. Główną jej siłą jest świetnie dobrany repertuar (to naprawdę bardzo wyrafinowana muzyka!) i piękna barwa głosu Joshuy Hopkinsa. Może więc, mimo wszystko, warto jej posłuchać...

Łukasz Kaczmarek

**MERRY MELANCHOLY**  
**Angielska muzyka lutniowa XVI w.**

Joachim Held, lutnia  
Hänssler Classic CD 98.600 • w. 2010, n. 2009 • 65'39"  
★★★★★

Merry Melancholy, czyli *Radosna Melancholia*, bądź też *Radosne Zamyślenie*, to tytuł niniejszej płyty. Nagrywający już od kilku lat dla wytwórni Hänssler Classic,

lutniasta Joachim Held, na program wybrał tym razem XVI-wieczną angielską muzykę pisaną na lutnię. Kolejne płyty Helda łączą bowiem utwory kompozytorów działających w podobnym miejscu. I tak, mieliśmy płyty poświęcone dawnej lutniowej muzyce niemieckiej, austriackiej, włoskiej, francuskiej, i wreszcie mamy – angielskiej, tej prezentowanej. Musiały się tu więc znaleźć utwory Johna Dowlanda, niekwestionowanego mistrza tamtych czasów. Obok niego zaś, otrzymujemy miniatury takich twórców, jak Lushier (znany również jako Mr Lusher), Thomas Robinson, Richard Allison, Francis Cutting, John Johnson i Philip Rosseter. Zamieszczone na płycie miniatury ich autorstwa, to utwory przeważnie o charakterze tanecznym, mające w sobie wiele uroku i z pewnością warte poznania! Powiedzmy zatem parę słów o ich wykonawcy. Joachim Held, wychowanek słynnej Schola Cantorum Basiliensis, jest uczniem m.in. Hopkinsa Smitha. Talent artysty uzyskał potwierdzenie w postaci licznych nagród, m.in. na Konkursie Muzyki Dawnej organizowanym podczas Festiwalu Flandryjskiego w Brugii. Joachim Held współpracuje regularnie z wielkimi mistrzami i autorytetami w dziedzinie muzyki dawnej, wśród których na pierwszym miejscu wymienić należy Nikołausa Harnoncourta. Płyty, które do tej pory nagrał, spotkały się z przychylnym przyjęciem krytyki oraz licznymi fonograficznymi wyróżnieniami. Mamy więc do czynienia z artystą kompetentnym, zarówno jeśli chodzi o tajniki własnego instrumentu, jak i specyfikę wykonywanej muzyki.

Już od pierwszych utworów (w sumie jest ich 25), uwagę zwraca znakomite opanowanie techniki. Held bez problemu porusza się w obrębie różnych stylów z powodzeniem wykonując zarówno radosne tańce (*Gigue* Thomasa Robinsona), jak i utwory o medytacyjnym wręcz charakterze (*Lachrimae* Dowlanda). Lutnia Helda (8-strunowy instrument konstrukcji Klausea Jacobsena) mieni się różnymi barwami, zawsze brzmiąc czysto i klarownie. Wiele jest w grze Helda delikatności i wyrafinowania. Proponowane przez artystę interpretacje są mądre i pełne prostoty zarazem, zachowujące wszak pewną uczuciową rezerwę. W kontekście wykonywanej muzyki nie jest to jednak wadą: angielska

muzyka renesansowa jest czymś zgoła odmiennym od włoskiej czy hiszpańskiej.

Miłośników muzyki dawnej, a w szczególności lutniowej, do sięgnięcia po omawianą płytę, nie trzeba zachęcać. Sprawi ona również wiele satysfakcji pozostałym melomanom, jej słuchanie przynosi bowiem wiele relaksu i ukojenia.

Łukasz Kaczmarek

**Wolfgang Amadeusz Mozart – Kwartet klarnetowy A-dur KV 581 • Bedřich Smetana – Kwartet „Z mojego życia”**

Hölderlin Quartet; Simon Löffelmann, klarnet  
Edition Hera HERA 02122 • w. 2008 • 62'56"  
★★★★★

Prezentowana płyta zawiera dwa arcydzieła muzyki kameralnej: *Kwintet klarnetowy A-dur* Wolfganga Amadeusza Mozarta oraz *Kwartet smyczkowy „Z mojego życia”* Bedřicha Smetany.

Wykonawcą obu utworów jest niemiecki zespół Hölderlin Quartet oraz występujący w *Kwintecie klarnetowym* Mozarta Simon Löffelmann. W załączonej do płyty książeczce pojawia się zdanie, iż misją kwartetu jest odkrywanie poetyckości w dziełach kameralnych, co zdaje się również sugerować sama nazwa zespołu. Zatem muzycy doskonale dobrali repertuar do niniejszego albumu. Mimo, że płyta została wydana w Niemczech dopiero przed dwoma laty, nagrań dokonano w roku 1990 (zespół istniał wówczas zaledwie od roku)! Ale warto było je opublikować. Muzycy Hölderlin Quartet są świadomi, że tworzą jeden zespół. Nie ma w ich interpretacji miejsca na solowe popisy, liczy się całościowy efekt. I rzeczywiście, to co osiągnęli charakteryzuje się niezwykłą homogenicznością, chwilami mamy wrażenie, jakbyśmy słyszeli jeden instrument, podczas gdy grają wszyscy czworo członkowie Kwartetu. Do tego zespołu doskonale dopasowuje się klarnecista Simon Löffelmann. Dźwięk jego instrumentu jest jasny, artysta preferuje wysokie rejestry. Co jest wielką zaletą Löffelmana, może on poszczycić się długim oddechem. W jego interpretacji uwagę zwracają przede wszystkim piękne legata. Posłuchajmy, z jaką łagodnością Löffelmann wykańcza frazy: jakby dźwięk stykał się z ciszą, tylko nie wiezieć w którym

punkcie: czy to jeszcze dźwięk, czy już cisza...

Wszyscy muzycy preferują raczej spokojne tempa. Muzyka płynie tu naturalnie, jak ludzki oddech. To bardzo pastelowy Mozart. Przyjrzyjmy się bliżej poszczególnym częściom dzieła. Część pierwsza została zagrana lekko. Niestety, nieco ucierpiał na tym cudowny pierwszy temat podejmowany przez wiolonczelę: brakuje mi tam jednak odrobiny głębi. Bardzo pięknie wypadła, z kolei, II część. A to wszystko dzięki wspomnianej już homogeniczności brzmieniowej wszystkich instrumentów. W części III nieco przeszkadza mi pewien chaos wśród smyczków, przypominający pogłos, w drugim temacie. Na uwagę zasługuje jednak ciekawe podkreślenie akcentów. Pierwsze skrzypce z niezwykłą płynnością, świetnie podejmują i prowadzą główny temat. To samo tyczy się części IV: smyczki łagodnie, bez żadnej nachalności, podkreślają tutaj swój rytm. Piękne wrażenie powoduje wyłaniające się, jakby spośród nich, klarnet.

Artyści również dobrze radzą sobie w, zgoła odmiennej stylistycznie, muzyce Bedřicha Smetany. Grają w sposób zdecydowany i konkretny, nie nadużywając vibrata, bez przesadnego sentymentalizmu (*Kwartet „Z mojego życia”* jest czysto autobiograficznym utworem), lecz nie skąpiąc, gdy trzeba, czułości. Artyści zdają się dobrze rozumieć emocjonalny klimat dzieła. Błąd wypada jedynie część IV, moim zdaniem nieco odarta tutaj z dramatu i zbyt anemiczna, szczególnie w finale (dla porównania proponuję interpretację Kwartetu Talicha).

W całości: jest to udana płyta. Jeśli ktoś z Państwa nie posiada jeszcze w swej kolekcji zamieszczonych tu dzieł, gorąco polecam! Jeśli miałoby to być kolejne już wykonanie, myślę, że nie zawiedzie.

Łukasz Kaczmarek

**Igor Strawiński – Święto wiosny • Silvestre Revueltas – La noche de los mayas**

Simon Bolivar Youth Orchestra • Gustavo Dudamel, dyrygent  
Deutsche Grammophon 477 8775 • w. 2010, n. 2009 • 64'07"  
★★★★★

Janusz Łętowski przywołał kiedyś w jednym ze swych tekstów



pewien incydent, podczas którego członkowie Orkiestry Teatru La Scali odmówili wielkiemu Claudio Abbado uczestnictwa w próbie, ponieważ nie dostali należytej ilości mydła i ręczników. Działo się to, bodajże, na początku lat 80. minionego wieku, a wydarzenie można by uznać za symboliczny koniec epoki, w której dyrygent cieszył się niekwestionowanym autorytetem zafascynowanych swą pracą muzyków.

Okazuje się jednak, że duże składy symfoniczne grające z pasją nadal istnieją i nie tylko koncertują na całym świecie, ale również nagrywają płyty. Jednym

z nich jest wenezuelska Młodzieżowa Orkiestra Symfoniczna im. Simona Bolívara, którą założył – jeszcze w latach 70. ubiegłego stulecia – José Antonio Abreu, pianista, ekonomista i polityk. Powołał on do życia *El Sistema* (pol. System), czyli program edukacji muzycznej dzieci zakrojony na skalę krajową i ukierunkowany głównie na kształcenie nieletnich z dzielnic nędzy. Polega on na tym, że uczą się one nawzajem i tworzą orkiestry, w których doskonałą umiejętności praktyczne. Dziś w Wenezueli istnieje ok. dwustu dwudziestu różnych orkiestr, a Młodzieżowa Orkiestra Symfoniczna im. Simona Bolívara jest najważniejszą z nich.

Do wychowanków *El Sistema* należy m.in. Gustavo Dudamel, trzydziestoletni dyrygent i skrzypek, a także – od 1999 r. – dyrektor artystyczny wspomnianego zespołu. Dziś jest on jedną z najlepiej rozpoznawanych osobowości muzyki poważnej. Oprócz pracy z Latynosami, regularnie koncertuje też z Orkiestrą Filharmonii z Los

Angeles, a od 2005 r. współpracuje z Deutsche Grammophon.

W maju zeszłego roku w sklepach pojawiła się płyta *Rytuał*, już piątą, którą Dudamel nagrał z Wenezuelczykami. Znalazły się na niej *Święto wiosny* Igora Strawińskiego – w wersji orkiestrowej z 1947 r. – oraz *Noc Majów* skomponowana przez Meksykanina Silvestre'a Revueltasa. Oba dzieła łączy zawarty w ich warstwie programowej tytułowy rytuał. Utwory zostały zarejestrowane podczas koncertów na żywo, które miały miejsce w Centrum Akcji Społecznej na Rzecz Muzyki w Caracas w lutym 2010 r.

Interpretacje Orkiestry im. Bolívara wyróżniają się przede wszystkim żywiołowością oraz młodzieńczą energią. Jeśli chodzi o *Święto wiosny*, Dudamel próbuje odnaleźć w tej dzikiej i demonicznej muzyce możliwie największą prostotę, która unoczniałaby słuchaczowi przedstawione w balecie prasłowiańskie, pogańskie obrzędy religijne i magiczne praktyki. Brzmienie

prowadzonego przez niego zespołu porywa nie tylko potęgą, ale również lekkością. Uważam jednak, że nie oddaje to w pełni klimatu tej mrocznej kompozycji. Według mnie lepiej zbudował go np. Pierre Boulez, który stworzył kreację neurotyczną, pełną ezoteryzmu, wewnętrznych napięć i szamańskiej wręcz ekstazy.

Ciekawym uzupełnieniem płyty jest *Noc Majów*. Przypomnijmy, że ten czteroczęściowy utwór został skomponowany przez Revueltasa jako ścieżka dźwiękowa do meksykańskiego filmu pod tym samym tytułem, który wszedł na ekrany miejscowych kin 16 września 1939 r., czyli dokładnie w dzień przed agresją ZSRR na Polskę. *Noc Majów* cechuje się bogatą paletą barw współbrzmień oraz urozmaicheniami w zakresie zmian tempa, dynamiki oraz nastrojowości. Płytę polecam zwłaszcza tym, którzy lubią Strawińskiego, ale też miłośnikom kompozytorów latynoamerykańskich.

Maciej Chiziński

## Krzyżówka nr 15/sierpień 2011

autor: Antoni Rojewski

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

**Poziamo:** 1-A) tytuł operetki O. Nedbala z akcją w Warszawie (2 słowa); 2-J) imię Tchmela wykonawcy ros. muzyki poważnej; 3-A) osoba z opery *Złoty kogucik*, wróży z gwiazd; 4-I) Józef..., kompozytor, twórca operetki *Lekcja botaniki*; 5-A) niewidomy amerykań. pianista i kompozytor, współtwórca stylu „cool-jazz”; 6-H) Olga Jackowska na scenie; 7-D) kubański taniec; 7-L) Paulo..., pierwszy Polak, zdobywca musicalowej nagrody Tony Award w 2008 r.; 9-A) imię Młynarskiego, polskiego dyrygenta i skrzypka; 9-H) belgijski skrzypek kompozytor (1858–1931); 10-E) dobry czarownik z opery *Ruslan i Ludmiła* M. Glinki; 11-H) ... Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu; 12-A) zasoby pieniężne np: na kulturę muzyczną; 13-H) Franco..., współczesny włoski awangardowy kompozytor; 14-A) fantazja A. Markowskiego lub miasto w Libii; 15-F) pani grająca zawodowo w kościele.

**Pionowo:** A-1) opera F. Mireckiego; B-5) kompozytor opery *Aleko*; C-1) ... *trzmiela* N. Rimskiego-Korsakowa; D-3) do rysowania pięciolini lub muzyczny instrument strunowy; D-11) osoba z opery *Casanova* L. Różyckiego; F-7) kompozytor, który urodził się w Ubielu k/Mińska; G-1) fiński muzykolog (1867–1960), organista i kompozytor; H-5) gliniany instrument muzyczny; I-11) *Czarna...* w kropki bordo”, w znanej piosence dla dzieci; J-1) róg, instrument muzyczny; L-1) strunowy instrument muzyczny; L-7) Paul..., ur. w 1586 r. w Gdańsku, niemiecki organista i kompozytor; Ł-13) pseudonim angielskiego kompozytora i producenta muzycznego; M-1) Ryszard..., polski muzyk, twórca wielu piosenek; N-11) ... Orlova, litewska kompozytorka i wokalistka.

Rozwiązanie krzyżówki nr 14 z lipca 2011 r.

Wiktorja Kawecka

płyty otrzymują:

Ireneusz Czarnecki, Gdańsk; Stanisława Rybicka, Pila; Zygmunt Wcisło, Poznań

Litery z pól o współrzędnych: 1-C, 14-E, 7-B, 9-K, 15-J, 11-N, 7-F, 9-L, 7-L, 4-I, 6-B, 11-D tworzą rozwiązanie.





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

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

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

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: [www.eis.com.pl](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 – czerwiec 2011 r.**

**UNIVERSAL – JOSEPH CALLEJA**

**Katarzyna Bielska**, Szczecin; **Mateusz Czczot**, Warszawa; **Józef Dąbrowski**, Warszawa;  
**Zofia Fijałkowska**, Piaseczno; **Janusz Gabryś**, Głogów; **Piotr Kulesza**, Warszawa; **Janusz  
Lubowiecki**, Warszawa; **Maria Myszyńska**, Warszawa; **Karol Raptus**, Wrocław; **Waldemar  
Zawadzki**, Poznań

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

## Konkurs płytowy Polskie Radio Wanda Wilkomirska

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadeśle na adres  
redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz  
poprawne odpowiedzi na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 5  
albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozdane do zwycięzców  
konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

W którym roku debiutowała Wanda Wilkomirska?

POLSKIE RADIO poleca  POLSKIE RADIO



Dwupłyty album z muzyką w znakomitym wykonaniu  
**Wandy Wilkomirskiej**

1 CD - I Sonata G- dur op. 78, II Sonata A- dur op. 100, III Sonata d- moll op. 108  
Johannesa Brahmsa w wykonaniu Wandy Wilkomirskiej i pianisty Tadeusza Chmielewskiego.

2 CD - koncerty skrzypcowe Grażyny Bacewicz i Andrzeja Panufnika  
w wykonaniu Wandy Wilkomirskiej oraz Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej  
pod dyrekcją Witolda Rowickiego i Andrzeja Markowskiego  
oraz Polskiej Orkiestry Kameralnej pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka.

patroni medialni:   

do kupienia w dobrych sklepach muzycznych i na:

[SKLEP.POLSKIERADIO.PL](http://SKLEP.POLSKIERADIO.PL)

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Anne-Sophie Mutter

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

W którym roku debiutowała Anne-Sophie Mutter?



Anne-Sophie Mutter  
fot. © Harald Hoffmann/DG



# Nowości w dystrybucji CMD



**Gottfried von der Goltz**  
skrzypce i prowadzenie

**Freiburger Barockorchester**



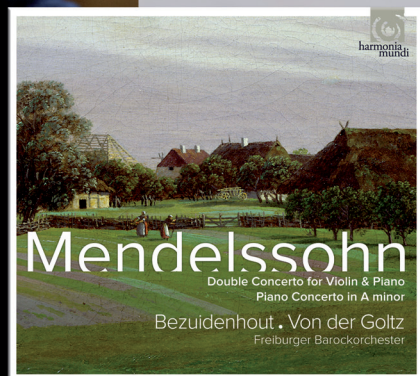
**Kristian Bezuidenhout**  
pianoforte



**Mendelssohn**

Koncert podwójny  
na fortepian i skrzypce

Koncert na fortepian

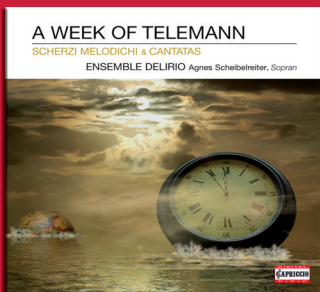


fot. Marco Borggreve

Harmonia Mundi HMC 902082



Zig Zag Territoires ZZT 110502



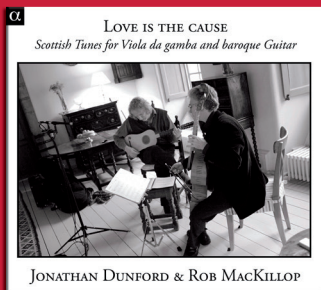
Capriccio C 5057



Harmonia Mundi HMU 907471.72



Mirare MIR 127



Alpha 530



Capriccio C 5069



Harmonia Mundi HMC 902092



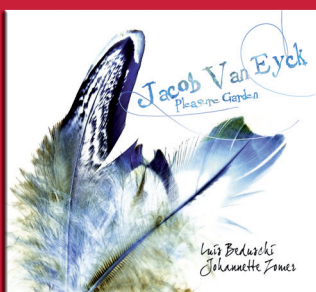
Ondine ODE 1188-2



Ad Vitam Records AVR 110415



Capriccio C 5080



Eloquentia EL 1126



Ricercar RIC 313



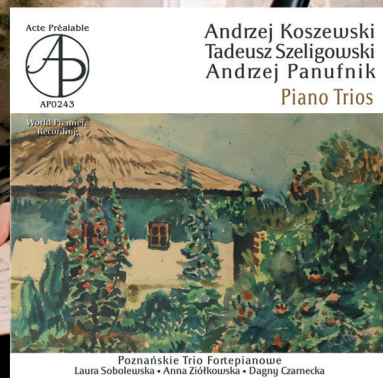
Acte Préalable



# Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki dla tych, którzy kochają muzykę



Poznańskie Trio Fortepianowe odkrywa  
wybitne tria polskie XX wieku



Pablo Miró – debiut fonograficzny  
w znakomitym stylu



[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com) · [acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl)

**Nowości - sierpień 2011**

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, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy, USA.