

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 1 (138)  
styczeń 2012  
ROK XIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Juliusz Łuciuk

kompozytor pięknych  
dźwięków

## Montserrat Figueras

odleciał Anioł

## Jean-Guihen Queyras

przygoda z Vivaldim

## Anoushka Shankar

w poszukiwaniu ducha  
flamenco

## Adam Harasiewicz

o Chopinie i ...



**BENJAMIN GROSVENOR**  
ku wielkiej karierze





DECCA

**BENJAMIN GROSVENOR**  
CHOPIN LISZT RAVEL

**REWELACYJNY DEBIUT ANGIELSKIEGO PIANISTY**

*„Jeden na milion” – The Independent*

DECCA



UNIVERSAL MUSIC POLSKA

Miasto Wrocław przeznaczyło ogromne fundusze na dotowanie przemijającej gwiazdy muzyki dawnej – Paula McCreesha. Robi to, by promować kulturę polską w świecie (sic!). Promocja ta polega na wsparciu firmy Paula McCreesha, a przy okazji wydawaniu skarbów nie naszej kultury. Na pierwszy ogień poszedł Francuz – Hector Berlioz i jego *Requiem*. Kolejnym epokowym przedsięwzięciem, które przybliży światu obcą kulturę, Miasto Wrocław pozwoli rozdysponować środki publiczne, a Paulowi McCreeshowi patrzeć z optymizmem w przyszłość swoją i swojej firmy będzie promocja kolejnego mistrza, tym razem Niemca, Feliksa Mendelssohna-Bartholdiego i jego oratorium *Elias*. Ostatnia przygoda w PZPN udowodniła, że działaczom tej instytucji zależy nie na tym, by polski futbol był na wysokim poziomie, ale na tym, by ich własne konta ten wysoki poziom prezentowały. W kulturze jest podobnie. Niebotyczne honoraria niektórych, którym udaje się żyć w symbiozie z władzą, horrendalne koszty realizacji przedsięwzięć sponsorowanych przez władzę, a jednocześnie całkowite pozostawienie samym sobie inicjatyw lokalnych.

Na zakończenie cytaty z notatki rozsyłanej przez Biuro Festiwalu Wratislavia Cantans informujące o wydaniu muzyki Berlioza: „... ze względu na promocję polskiej kultury na świecie jest to niezwykle ważne wydarzenie...”. Ale czy sposób, w jaki władze Wrocławia postrzegają swoją promocję może dziwić? Na początku lat 90. pojawiły się w Niemczech nagrania zrealizowane w tamtym czasie i sygnowane „Staatliche Philharmonie Breslau”, choć oficjalną nazwą tego miasta jest Wrocław od ponad 60 lat...

Gdy polskie podmioty gospodarcze ubiegają się o subwencję MKiDN, muszą zapewnić ich realizację w Polsce. Jednocześnie podległy temu ministerstwu Instytut Adama Mickiewicza (IAM) realizuje całkowicie za granicą swoje projekty, często bezsensowne. Wspominaliśmy w grudniowej *Muzyka21* o tym, jak Instytut Adama Mickiewicza wspierał austriackie wydawnictwo Neos. Ten sam Instytut Adama Mickiewicza wyasygnował półtora miliona zł na sprowadzenie do TW-ON spektaklu *Króla Rogera* z Festiwalu w Bregenz. Przy takiej wspaniałej promocji realizacji z tego festiwalu można zadać pytanie, czy realizacja pana Mariusz Treliński jest niezbyt światową i trzeba wołać na pomoc austriackie „cudo”? Trzy przedstawienia kosztowały tyle, co półroczny budżet niejednej filharmonii w naszym kraju. Na dodatek w Polsce są co najmniej dwie inscenizacje tej opery, warszawska i wrocławska, obie uznane za bardzo udane (zrealizowane właśnie przez dyrektora TW-ON Mariusza Trelińskiego). Chyba taniej byłoby kupić tę realizację *Króla Rogera* z Bregenz, która jest od kilku lat na DVD i rozdać gościom; mniejsze koszty i trwalszy efekt promocyjny dla Festiwalu w Bregenz!

Takie działania są niezwykle kontrowersyjne. Filharmonia Warszawska odbywa tournée po Wielkiej Brytanii dzięki wsparciu polskiego ministerstwa kultury, a austriacki spektakl przyjeżdża do nas wspierany przez tę samą instytucję. Czy naprawdę jesteście tak bogaci, że musimy dotować naszych artystów w podróżach zagranicznych i zagranicznych artystów w podróżach po Polsce? Dlaczego to austriacki podatnik nie sfinansował tych przedstawień *Króla Rogera*?

Uniwersytet Warszawski będzie obchodził 200-lecie swego istnienia w roku 2016. W związku z tym podjął się zadania wykonania 200 kantat Jana Sebastiana Bacha na 200-lecie. Czy naprawdę uczelnia ta, mająca swój wydział muzykologii, nie była w stanie wymyślić czegoś oryginalniejszego i ambitniejszego? Czy jej pracownicy potrafią tylko nieudolnie naśladować, np. Johna Eliota Gardinera, który wymyślił 200 kantat na 250 rocznicę śmierci Bacha, tyle tylko, że on to zrealizował w przeciągu roku 2000, nagrał, a następnie wydał na płytach. Sądząc po zapowiadany tempie UW: pierwszy koncert w grudniu 2011 r. z dwiema kantatami, drugi koncert znów z 2 kantatami w lutym, nie ma szans, by to przedsięwzięcie udało się realizować. Zaczynając od dzisiaj trzeba by wykonywać co tydzień jedną kantatę!

Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego zawiera ogromne zbiory partytur, w tym niezwykle cenną, unikatową kolekcję „Archiwum Kompozytorów Polskich”. Tak ważna rocznica powinna przecie skłonić władze uczelni, w szczególności wydziału muzykologii, do zaprezentowania swych zbiorów! Czy po to finansujemy uczelnię, by zajmowała się nieudolnym naśladownictwem wybitnych artystów zagranicznych? Czy nie stać jej na wypracowanie własnego sposobu na promocję, która jednocześnie będzie czymś unikatowym, co nie tylko pozwoli na popularyzację naszych dokonań, ale i pozostawi trwałe ślady w kulturze polskiej i światowej?

Przy okazji ostatnich wyborów pojawiła się w mediach informacja o budżecie ministerstw oraz o ilości stanowisk (poza ministerstwem), na które mianuje minister. Prawdziwym rekordzistą jest MKiDN. W jego gestii jest ponad 250 stanowisk w różnych placówkach (pozostali ministrowie decydują o kilkunastu, kilkudziesięciu stanowiskach; wyjątkiem jest Minister Skarbu, ale jemu podlega bardzo wiele spółek skarbu państwa). Może to tłumaczy, dlaczego środowisko związane z kulturą jest tak bardzo spolegliwe. Każdy ma nadzieję, że kiedyś i jemu trafi się jakaś synekura.

Film *Mania*, o którym już wielokrotnie pisaliśmy, odniósł ogromny sukces! Jak donoszą organizatorzy jego prezentacji w wielu stolicach świata, w sumie obejrzało go ponad 2 tys. osób. Czyż można było lepiej wydać półtora miliona złotych?

Narodowy Instytut Audiowizualny (NInA), istniejący w bezruchu od chwili założenia i działający zupełnie inaczej, niż to było zapowiadane przy jego tworzeniu (wydał dotychczas tylko kilka albumów płytowych), pod koniec ubiegłego roku pochwalił się swoim kolejnym „dokonaniem” – Muzykoteką szkolną. Na stronie internetowej Instytutu Adama Mickiewicza można na ten temat przeczytać: „Muzykotekaszkolna.pl to innowacyjna platforma edukacyjna do nauki muzyki, opracowana przez zespół ekspertów, pedagogów i muzykologów. To jednocześnie pierwsze w Europie tak wszechstronne narzędzie, które pomoże odkryć świat dźwięków w niebanalny sposób – poprzez zabawę i samodzielne eksperymenty. Projekt przygotował NInA we współpracy z MKiDN”.

Nas zainteresowała w pierwszym rzędzie lista kompozytorów, których twórcy strony uznali za ważnych. Jest ich aż... 44. Cóż za wszechstronność, jakież to szerokie horyzonty reprezentuje ten zespół ekspercki, coż za niebanalne podejście do historii muzyki! No cóż, jaki kraj, tacy eksperci. Ponieważ jesteśmy w Polsce, można by przypuszczać, że edukację zaczniemy od krajowych twórców. Nieprawda! Ponieważ wciąż pokutuje w nas mentalność niewolnika, kilka setek polskich kompozytorów reprezentowanych jest przez następujące postacie: F. Chopin, H. M. Górecki, H. Wieniawski, K. Penderecki, K. Szymanowski, M. Karłowicz, M. Mielczewski, M. Gomółka, Mikołaj z Radomia i W. Lutosławski, a cała reszta (36!) to cudzoziemcy. O dostępnych na stronie przykładach muzycznych w ogóle nie warto wspominać. Góra urodziła mysz. Dlaczego zastępy polskich muzykologów, kształcone na potęgę w wielu ośrodkach uniwersyteckich, nie protestują? Dlaczego milczą kompozytorzy i ich instytucja, ZKP? Gdzie są protesty wykonawców i ich związków? Przecież ten zespół ekspertów właśnie z tych środowisk został wybrany! Każdy dba tylko o swój własny interes i liczy na to, że kiedyś trafi mu się kilka srebrników w zamian za firmowanie tandety takiej, jak Muzykoteka. Jak zwykle, nikt nie odważa się wychynąć ze swojej skorupy, by raz a dobrze uderzyć pięścią w stół i krzyknąć: „dosyć już tego tłamszenia naszej kultury!”. Członków ZKP jest bez liku, a jedynym żyjącym polskim kompozytorem zauważonym przez Muzykotekę jest Krzysztof Penderecki. Gdy chciano zamykać Orkiestrę Radiową, nie brakło kompozytorów chętnych do podpisywania listu protestacyjnego, gdy Stanisław Leszczyński podał się do dymisji, też mógł liczyć na głosy poparcia. Tym razem brak jakiegokolwiek inicjatywy oddolnej!

Władze drwią sobie z nas, podatników, podpisując się pod tak fatalnym produktem, zarówno od strony merytorycznej, jak i plastycznej. Takie strony internetowe robiono 10 lat temu, gdy Internet dopiero nabierał rumieńców. W dzisiejszych czasach pod taką stroną mogłaby się podpisać co najwyżej jakaś emerytowana krawcowa, która w Uniwersytecie Trzeciego Wieku zdobyła swoje

## ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Koszalin • Poznań • Warszawa  
 8 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: Siegfried • Cyrulik sewilski • Anna Bolena – ciąg dalszy • Gotujemy z gwiazdami • Levine • Finanse MET • Cyganeria • Deborah Voight

## CZŁOWIEK

- 16 Montserrat Figueras – odleciał Anioł – Łukasz Kaczmarek  
 18 Benjamin Grosvenor: ku wielkiej karierze – Łukasz Kaczmarek  
 20 Margaret Price in memoriam – Łukasz Kaczmarek  
 22 Piękny dźwięk jest punktem wyjścia  
 z pianistą Adamem Harasiewiczem rozmawia Maria Wilczek-Krupa  
 24 Legendy Polskiej Wokalistyki (14)  
 Włodzimierz Zalewski – Adam Czopek  
 25 Hindusi + Cyganie = flamenco – Anoushka Shankar i producent Javier Limón opowiadają  
 o ich najnowszej płycie wydanej przez Deutsche Grammophon  
 26 Przygoda z Vivaldim – rozmowa z francuskim wiolonczelistą Jean-Guihenem Queyrasem  
 27 Tansmania (2)  
 Aleksander Tansman – światowa sława, polski grzech zapomnienia (2) – Daniel Wierzejski  
 29 Mistrz i muzyka (1)  
 z wybitnym kompozytorem Juliuszem Łuciukiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

## MYŚLI

- 32 Grobowiec Paderewskiego w wolnej Polsce – Adam Woronicki

## PŁYTOTEKA

- 34 Palcem po płycie – Legendarny koncert w Rzymie: Carreras – Domingo – Pavarotti  
 Łukasz Kaczmarek  
 35 Recenzje  
 52 Krzyżówka nr 20 – Antoni Rojewski

## KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – Benjamin Grosvenor

## Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

konto: 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: +48 22 648 88 38, e-mailem: [acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.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 Jana A. Jarnickiego w październiku 1999 r.

adres do korespondencji

Muzyka21  
 skr. pocztowa 71  
 02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38

[www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)

[muzyka21@interia.eu](mailto:muzyka21@interia.eu)

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski, Lesław Czaplinski,  
 Adam Czopek, Małgorzata Gamrat, Kazik Jędrzejczak,  
 Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha, Dariusz  
 Mazurowski, Ewa Murawska, prof. Bogusław Schaeffer,  
 Damian Sowa, Dorota Staszkievicz, Mariusz Trojanowski,  
 Maria Wilczek-Krupa

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszczyk



zdjęcie na okładce  
 Benjamin Grosvenor  
 fot. Decca/Susie Ahlburg

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable


web hosting  
 FineCMS.PL

nakład  
 10 000 egz.

wydawca  
 Jan A. Jarnicki  
 &

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

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



Czesław Grabowski (na górze)  
Ruben Silva (na dole)

## Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

Agnieszka Marucha (na górze)  
Joanna Ławrynowicz (na dole)

**KOSZALIN** Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Tegoroczny II Festiwal Muzyki Polskiej *Swego nie zniecie* (11-25 XI 2011), obejmował – tak jak Festiwal sprzed dwu lat – trzy wieczory wypełnione muzyką polską nieznaną, lub zapomnianą. Nawiasem mówiąc, za ową klasyfikacją: nieznaną, zapomniana – nie stoi normalna konstatacja stanu rzeczy, upływu czasu, kryje się tu godny wstydu fakt swoistego ostracyzmu w stosunku do rodzimego dorobku muzycznego. Pamiętam lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku – w muzyce były to lata ofensywy nowoczesności – kiedy jeden z prominentnych muzykologów, krytyków, po wykonaniu dzieł Moniuszki wyznał z dumą, że ma już dość „tej ojczyzny-polszczyzny”. Bowierni polscy muzykolodzy i środowiska opiniotwórcze w tej branży, wzięli zdecydowany kurs na nowoczesność. Z drugiej strony dyrektorzy artystyczni instytucji koncertowych obracają się w repertuarze wyznaczonym zasobami Centralnej Biblioteki Nutowej oraz polityką wydawniczą Polskiego Wydawnictwa Muzycznego nastawioną zdecydowanie na nowoczesność. Natomiast w polityce repertuarowej instytucji koncertowych znajdują się pieniądze przede wszystkim na fasadowe imprezy powielające po wielokroć, do znudzenia, te same znane dzieła, nie ma natomiast środków na badania i wydawanie, z materiałami orkiestrowymi, owych polskich

dzieł zapomnianych, a godnych estradowego życia. Tę anomalię, „spécialité” życia muzycznego w Polsce, boleśnie odczuł Jan Jarnicki, informatyk z zawodu. Powołał do życia Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable wydające płyty oraz miesięcznik muzyczny **Muzyka21**. Dzięki dyrektorowi Robertowi Wasilewskiemu w Filharmonii Koszalińskiej znalazł estradę i możliwości prezentowania dzieł zapomnianych, przywrócenia do życia koncertowego polskiej symfoniki czasu rozbiorów. Prezentuje je, skromnymi środkami, koszaliński Festiwal „Swego nie zniecie”. Jeden człowiek, nie muzyk i bynajmniej nie krezus, ale bogaty entuzjazmem, potrafi znaleźć interesujące utwory i wydać własnym sumptem materiały orkiestrowe, oraz doprowadzić do wykonania dzieł nieistniejących dotąd w obiegu. Nierzadko utworów wybitnych.

Do takich należał zestaw trzech dzieł pierwszego dnia II Festiwalu (11 XI): *Uwertura dramatyczna „Guillaume le taciturne”* op. 43 Józefa (brata Henryka) Wieniawskiego, *Koncert skrzypcowy G-dur* op. 22 Zygmunta Stojowskiego i *Symfonia e-moll* op. 16 Grzegorza Fitelberga. Piękny koncert, świetnie dyrygowany przez Rubena Silvę. Programowy utwór Józefa Wieniawskiego, wybitnego pianisty, profesora Konserwatorium Brukselskiego: bogata, jędrna symfonia, ukłon w stronę bojownika o wolność Niderlandów. *Koncert skrzypcowy* Stojowskiego – romantyzujące dzieło wielkiej klasy, oryginalne, urzekające i

urzekająco grane przez Agnieszkę Maruchę, dzieło znane w świecie, w Polsce nie... Oraz *I Symfonia e-moll* Fitelberga, znakomitego dyrygenta, który stworzył tu kawał świetnej symfoniki. Każdy z owych trzech utworów może być ozdobą programu symfonicznego.

Program drugiego koncertu Festiwalu (18 XI) znalazł się tu chyba przez złośliwy przypadek. Zawierał trzy dzieła Krzysztofa Meyera, polskiego współczesnego kompozytora pracującego i mieszkającego w Kolonii (*Homage à Johannes Brahms*, *II Koncert skrzypcowy*, *Symfonia à la Mozart*). Rzeczywiście jego dzieł nie znamy, ale nie sądzę, aby Festiwal poświęcony muzyce polskiej niesłusznie nieznaną, prezentował dzieła słusznie nieznaną. Wykonawcami byli Magdalena Rezler-Niesiołowska (skrzypce) i Maciej Niesiołowski (dyrygent), małżeństwo świętych muzyków. Ale i oni nie mogli z utworów pisanych w duchu współczesnych dźwiękowych konstrukcji wykrzesać choćby minimum muzyki, minimum nastroju. Było tylko dużo dźwięków, spłotów dźwiękowych, i nic poza nimi, nawet nazwisko Mozarta, jakie wplątało w tę plątaninę dźwięków, nic nie pomogło. Państwo Niesiołowskcy wykonali swą niełatwą tu pracę rzetelnie, orkiestra grała z poświęceniem – i to pozostało jedyną pozytywną stroną tego wieczoru.

Trzeci wieczór (25 XI) obiecywał wiele, ale pech chciał, że z programu wypadła bardzo obiecująca *Symfonia D-dur* Józefa

Wieniawskiego. Zamiast tego dzieła wykonano *Trzy utwory w dawnym stylu* na smyczki, Henryka Mikołaja Góreckiego (w Filharmonii były akurat materiały orkiestrowe utworu). Na podium dyrygenta stał Czesław Grabowski, który świetnie poprowadził dzieło Góreckiego, a także *Dwa polonezy* Józefa Elsnera w autentycznie dawnym stylu – niezbyt ciekawe, jednak dające pogląd na epokę, w jakiej rozwijał się geniusz Chopina, świadectwo jego niezależności i wielkości. W ten sposób głów-

nym punktem programu tego wieczora stał się *Koncert fortepianowy Es-dur* op. 60 Władysława Żeleńskiego. Joanna Ławrynowicz grała dzieło to z blaskiem i temperamentem – a zarazem wielką kulturą brzmienia, świetnie przy tym punktując wirtuozowskie zacięcie młodopolskiej retoryki zdążającej do efektownego, w całej już pełni „krakowiakowego” finału. Rzęsiste brawa nagrodziły świetny występ solistki, a zarazem zakończyły Festiwal Muzyki Polskiej *Swego nie znacie*; Festiwal,

jakiego drugą edycję cechowały wprawdzie pewne pomyłki i niezależne przeciwności, ale swoje zadanie spełnił znakomicie. Spełniła je także orkiestra świetnie grająca nowe dla niej kompozycje. Sala na owych trzech wieczorach był zapełniona po brzegi, przyjęcie wszystkich koncertów bardzo gorące (na drugim wieczorze kurtuazyjne...).

Kazimierz Rozbicki

**POZNAŃ** **L**ady *Makbet mceńskiego powiatu* w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Prapremiera tej opery odbyła się 22 stycznia 1934 r. w Teatrze Małym w Leningradzie. Jej przyjęcie było więcej niż życzliwe – tak ze strony krytyków, jak i publiczności. Jednak sława opery przysła niczym mydlana bańka, kiedy „dobral” się do niej w 1936 r. Stalin, który autorytatywnie stwierdził, że to: „Chaos zamiast muzyki”. No i nastąpiły dla Szostakowicza ciężkie czasy, oskarżono go o erotyczną demoralizację i obrazę młodego socjalistycznego społeczeństwa. Dzieło pełne erotycznych uniesień i rosnącego z minuty na minutę napięcia dramatycznego nie przystawało do tego, co w tych czasach propagowano. Związek radzieckich kompozytorów zmusił Szostakowicza do przeproszenia publiczności i wycofania dzieła ze sceny. Zanim jednak do tego doszło opera szybko doczekała się 70 przedstawień w Leningradzie i blisko stu w Moskwie, gdzie ją wystawiono pod zmienionym tytułem *Katarzyna Izmajłowa*. Rozpętana prasowa nagonka sprawiła, że w końcu operę zdjęto z afisza i zmuszono do odłożenia na półkę w archiwum. Co nie przeszkodziło, że *Lady Makbet* zaczęła robić międzynarodową karierę: już w 1935 r. poznano ją w Nowym Jorku i Filadelfii oraz Sztokholmie. Rok później wystawia ją Praga, Londyn, Zurich.

W ZSSR opera wróciła na scenę kilka lat po śmierci Stalina, bo dopiero wtedy Szostakowicz zdecydował się napisać jej nową wersję, zmieniając tytuł na *Katarzyna Izmajłowa*. Jej premiera odbyła się 6 stycznia 1963 r. w moskiewskim Teatrze Stanislawskiego i Niemirowicza-Daczenki. Dwa lata później poznaje tę wersję polska publiczność, wystawił ją 13 czerwca 1965 r. Teatr Wielki w Poznaniu, drugi raz wystawiono dzieło na scenie stołecznego Teatru Wielkiego, premiera 26 listopada 1976 r. Partytura tej wersji trafiła do Polski dzięki Alicji Dankowskiej, która otrzymała ją od kompozytora.

To co oglądaliśmy i czego słuchaliśmy 10 listopada na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu to była pierwotna wersja partytury *Lady Makbet mceńskiego powiatu* z 1932 r., w której jest wszystko co podkreśla czasami bardzo brutalnie dramaturgię głównych bohaterów. Nawet jeżeli Szostakowicz popada w chwilę lirycznego wyciszenia to tylko po to, by zburzyć ją kolejną eksplozją fali dźwięków o wielkiej sile ekspresji. Jest w tej muzyce sporo ironii oraz dystansu do ówczesnej ro-

syjskiej rzeczywistości kreślonej zmiennymi nastrojami oraz rytмами i tego właśnie najbardziej mi brakowało w tym przedstawieniu zrealizowanym dosadnie i bardzo serio, bez finezyjnego przymrużenia oka. Co prawda reżyser Marcelo Lombardero, przenosząc akcję do współczesnej ubojni zwierząt pokazał brutalne życie bez jakichkolwiek teatralnych upiększeń. Reżyserię do potrzeb poznańskiej sceny adaptował Pablo Maritano.

Przedstawienie jest chwilami wręcz brutalnie okrutne. Reżyser nie oszczędza widzowi wstrząsów. Akcja na scenie dzięki prostemu systemowi kurtyn sprawnie przenoszona jest z miejsca na miejsce, a wprowadzenie projekcji w finałowej scenie ma swoistą wymowę okrutnej wędrówki do gulagu. Bohaterowie dramatu kreślą się ciężką, czasami toporną kreską obnażającą ich wulgarny prymitywizm. Taki jest Boris, teść Katarzyny (świetny Aleksander Teliga) i jej mąż Zinowij, (przekonywujący Karol Bochański). Takim też okazuje się z czasem Siergiej (wulgarny Sergey Nayda),

jej kochanek. Oczywiście centralną postacią jest zanudzona małżeńskim życiem Katerina Izmajłowa, z jednej strony silna kobieta mordująca w imię miłości do Siergieja, najpierw teścia, potem męża, a na końcu nową kobietę swojego kochanka, z drugiej przeraźliwie samotna i bezbronna. W tej roli świetnie spisała się Natalia Kresina, jej wyrazista kreacja tak wokalna jak i aktorska pozostaną na długo w pamięci. To oni nadają przedstawieniu mroczny klimat, uzupełnia go kilkunastu wykonawców pomniejszych postaci. Podobną rolę spełnia świetnie, jak zawsze w tym teatrze, przygotowany chór.

Gabriel Chmura przy dyrygenckim pulpicie zadbał nie tylko o dobre przygotowanie orkiestry, ale również o właściwe muzyce Szostakowicza: przejrzystość brzmienia, zmienność rytmiczną i potęgę ekspresji. To ostatnie najbardziej było wyeksponowane w czysto instrumentalnych fragmentach partytury.

Adam Czopek



Aleksander Teliga i Natalia Kresina w scenie z I aktu

**WARSZAWA** **VII** **Warszawski Festiwal Gitarowy za nami.** Trzy premiery światowe, dwa specjalnie napisane na ten festiwal koncerty gitarowe, pokłon dla Aleksandra Tansmana z okazji 25. rocznicy śmierci kompozytora oraz mistrzowskie wykonania koncertów gitarowych przez wirtuozów gitary z Włoch, Polski, Argentyny i Hiszpanii. Tak w skrócie można podsumować VII Warszawski Festiwal Gitarowy, który odbył się 18 i 19 listopada 2011 r. w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego.

Wszyscy, którzy poznali festiwal w latach poprzednich wiedzą już, że to gratka dla melomanów, prawdziwa uczta muzyczna dla gitarzystów. Jak na prawdziwy festiwal przystało we foyer można było kupić płyty, książki, nuty, akcesoria do gitar, a nawet gitarę. W tym roku odbyła się wystawa zdjęć festiwalowych prezentująca wszystkie poprzednie edycje tej niezwykłej imprezy. Wszystko to tworzy niepowtarzalny klimat więzi artystów z publicznością, która gromkimi brawami wita i nagradza wszystkich występujących. Na uwagę zasługuje fakt, że bilety na festiwal wyprzedane zostały w całości.

Festiwal zaczął się od warsztatów gitarowych, które w tym roku odbywały się w Domu Studenckim Dziekanat przy Krakowskim Przedmieściu pod auspicjami Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina, prowadzonych przez gwiazdy festiwalu. 18 listopada warsztaty prowadził Aniello Desiderio, a 19 Argentyńczyk Omar Cyrulnik. Uczestnikami byli studenci, uczniowie warszawskich średnich szkół muzycznych oraz grupy pasjonatów, którzy przyjechali nawet z okolic Wrocławia. Oprócz rad, wskazówek mistrzów każdy mógł z artystą porozmawiać, poradzić się. Okazji do takich spotkań w Warszawie nie ma prawie wcale. Mistrzowskie warsztaty stały się wizytówką festiwalu.

Warto podkreślić fakt, że dzięki pomysłowi twórczyni festiwalu, niżej podpisanej, aby jeden dzień festiwalowy poświęcić muzyce polskiej i polskim kompozytorom, oprócz istniejących już koncertów, zaczęły powstawać specjalnie na festiwal nowe dzieła, tym samym dzięki festiwalowi powstaje nowa muzyczna literatura polska – koncerty gitarowe z orkiestrą.

Festiwal powstał dla gitarzystów aby mogli grać z orkiestrą koncerto o których marzą. Dla publiczności aby jej pokazać, jak świetne utwory są tworzone i jak wspaniale brzmi koncert gitarowy z orkiestrą symfoniczną. Festiwal ciągle żyje, zaskakuje nowymi pomysłami, wspaniałymi wykonaniami. Zdobywa coraz większe uznanie za granicami kraju, określane

jest jako „niespotykane zjawisko”, to opinia artystów zagranicznych, którzy odwiedzili festiwal lub o nim słyszeli. Festiwal znany jest w Peru, Meksyku, Argentynie, Chile, USA, Kanadzie, w większości krajów Europy, w Australii. O festiwalu dyskutują znawcy muzyki na świecie, a muzycy zagraniczni wyjeżdżają z Polski zafascynowani atmosferą, pomysłem na festiwal i organizacją imprezy.

W tym roku usłyszeliśmy specjalnie napisany *Koncert na 10 strun i orkiestrę* Janusza Raczynskiego, który wykonał na gitarze sam kompozytor i skrzypaczka Agnieszka Cypriak. Jak zauważył prowadzący koncerty, jest to prawdopodobnie pierwszy w historii muzyki koncert na gitarę klasyczną i skrzypce z orkiestrą, dzieło utrzymane w klimatach lirycznych, trochę romantycznych, ale pełne ciepła i dobrych emocji. Znakomicie wykonane zwłaszcza przez skrzypaczkę, której partia solowa nie należała do łatwych.



Aniello Desiderio  
fot. Kuźnia Zdjęć

Jako drugi usłyszeliśmy *Concerto in F* Miłkołaja Majkusiaka – młodego kompozytora z Warszawy, wykonany przez Andrzeja Heimowskiego, młodego gitarzystę obecnie również związanego z Warszawą. Wielkie uznanie dla kompozytora i solisty, niezwykle ciekawy i bardzo wartościowy utwór, wspaniale napisany technicznie i znakomity w odbiorze dla słuchaczy. O tym kompozytorze usłyszymy na pewno jeszcze nie raz, a jego kompozycja wpisuje się wysoko nie tylko w polskiej literaturze. Jako trzeci usłyszeliśmy koncert Aleksandra Tansmana – *Hommage à Manuelle de Falla* – koncert bardzo niedawno odnaleziony, było to drugie wykonanie w Polsce, a grał Wojciech Lipiński, gitarzysta klasyczny związany na co dzień z Łodzią. Koncert ten również publiczność przyjęła bardzo ciepło. Jako ostatni 18 listopada wystąpił Omar Cyrulnik, gitarzysta z Buenos Aires, dla którego specjalnie napisał koncert-poemat *Concierto para un Porteno*

warszawski gitarzysta klasyczny i kompozytor, Marek Walawender. To następny pomysł niżej podpisanej, aby polskie koncerty grali zagraniczni artyści. W ten sposób owoce naszego festiwalu, będą zaszczytowane na innych festiwalach świata i będą rozślawiać nasze idee i przesłania festiwalowe.

Drugiego dnia festiwalowego usłyszeliśmy utwory kompozytorów hiszpańskich, włoskich, kubańskich, powszechnie uznanych za mistrzów muzyki gitarowej.

Jako pierwszy wystąpił gitarzysta klasyczny – Leszek Potasiński z chórem Collegium Musicum UW pod dyr. Andrzeja Borzyma, z towarzyszeniem kastanietów na których z wdziękiem grała Dorota Szczepańska. Artyści wykonali wspaniałe dzieło Mario Castelnuovo-Tedesco *Romancero Gitano* do słów Federico Garcii Lorci – entuzjastycznie przyjęte przez publiczność. Następnie usłyszeliśmy przepiękne *Conciertino* Aleksandra Tansmana zagrane przez gitarzystę

francuskiego, zamieszkałego i zakochanego w Hiszpanii, François Xaviera Nicoleta – artystę pełnego humoru i wielkiego romantyka. Po nim wystąpił gitarzysta wrocławski Bartłomiej Helwing, który zagrał rewelacyjny koncert hiszpańskiego kompozytora Federica Moreny Torroby *Concierto de Castilla*. Na koniec największa gwiazda festiwalu, włoski wirtuoz Aniello Desiderio, nazywany na świecie „Orfeuszem gitary”, laureat 19 międzynarodowych festiwali, występował z największymi i najlepszymi orkiestrami, u nas zagrał koncert kubańskiego kompozytora Leo Brouwera *Concierto di Liegi quasi una fantasta* – fantastyczny koncert na dużą orkiestrę i z wirtuozowską partią gitary klasycznej. Wielkie uznanie dla Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Świętokrzyskiej pod dyrekcją Jacka Rogali: muzycy wykonali ogromną pracę w przygotowaniu tak wielkiego i

w połowie zupełnie nowego repertuaru, jak w wypadku 4 premier, bo za premierę można też uznać koncert Aleksandra Tansmana grany 18 listopada.

Naprawdę warto było się wybrać na dwa dni festiwalowych koncertów, a także na warsztaty gitarowe: Wszyscy spędziliśmy czas na kontemplacji wspaniałych dźwięków, nowych brzmień, naładowaliśmy akumulatory bardzo dobrą energią na długie jesienne szare dni. Czekamy na następny, równie udany Warszawski Festiwal Gitarowy.

Nie można zapomnieć o mecenasach festiwalu, który odbył się przede wszystkim dzięki dotacjom Miasta Stołecznego Warszawy, festiwal wsparli również Stowarzyszenie Wykonawców STOART, Instytut Cervantesa w Warszawie oraz Ambasada Hiszpanii. Za wsparcie dziękują wszyscy i artyści i publiczność.

Dorota Mężyk-Gębska

# The Metropolitan Opera

R. Wagner – *Siegfried*  
Jay Hunter Morris (*Siegfried*) | Deborah Vogt (*Brunhilde*)  
fot. Ken Howard/MET



## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**SIEGFRIED** Premiera *Siegfrieda* w produkcji Roberta Lepage'a odbyła się w MET 27 X. Przed pokazaniem całości *Ringu* na wiosnę zaplanowano jego 3 spektakle (27 X, 1 XI i matinée 5 XI). Widziałam dwa przedstawienia 27 X i 1 XI.

Poza Lepage'em, scenicznymi twórcami *Siegfrieda* byli ci sami artyści, którzy wykreowali poprzednie części *Ringu*, a więc: Neilson Vignola (asystent reżysera), Carl Fillion (dekoracje), Francois St-Aubin (kostiumy), Etienne Boucher (światło).

Debiutował jedynie w MET Kanadyjczyk Pedro Pires (projekcje video), reżyser filmowy oraz projektant artystycznych efektów wizualnych i zdobywca nagrody Emmy i Gemini w 1998 r. za *The Sound of the Carceri* Francois Girarda, dla którego również zaprojektował efekty specjalne w *The Red Violin*. Po raz pierwszy pracował z Lepage'em w 2001 r. w filmie *Possible Works*, a potem dla Cirque du Soleil (*Totem*, 2010). W 2008 r. jego zespół Pedro Pires, Inc wykreował krótki film *Dance Macabre* (scenariusz, reżyseria, fotografia i edycja jego autorstwa). Pokazano go na 140 festiwalach i zdobył aż 40 międzynarodowych nagród. Jego najnowszy krótki film *Hope* zaprezentowano w 2011 r. podczas 3 światowych festiwalii.

W wywiadzie na temat produkcji *Siegfrieda* Lepage'a mówił m.in. o swej koncepcji tej części *Ringu*, którego dekoracje zawierają 24 metalowe plansze, a całość waży około 40 ton. Wykorzystano w niej najnowsze osiągnięcia technologii, w tym kreowanie optycznej iluzji trójwymiarowych obrazów.

Centralna postać *Siegfrieda*, jeśli przyjąć koncepcję Nietzschego, stoi poza moralnością. To perfekcyjny bohater, doświadczający zmysłowo natury. Dlatego też Lepage postanowił wykreować swoisty hiperrealizm otaczającego go świata natury, a więc wody, trawy i mchu – reprezentujących zapachy lasu, jego mistykę i niebezpieczeństwa. Inspiracją był dla niego, podobnie jak i dla prezentacji promieni światła słonecznego filtrowanych przez mgłę i ciągłej obecności ziemi, wiatru i wody, film Fritza Langa *Siegfried*. Ukazanie natomiast jasnej i ciemnej strony charakteru Siegfrieda odbywa się poprzez przedstawienie efektów wizualnych dwóch stron natury – tej pięknej, bogatej w barwy w stylu Czarodziejskiego Fletu, i tej mrocznej, podskórnej, wypełnionej robakami, insektami i korzeniami drzew. Siegfried zadaniem Lepage'a ma świadomość jedynie tej zewnętrznej jej strony nic więc dziwnego, że poczucie strachu jest mu obce.

To tyle reżyser i twórca produkcji. A na scenie zaczęliśmy dosłownie od robaków. Początkowe fragmenty muzyki Wagnera ilustrowały białe czarne robaki (niektórzy uważali, że to węże), które wyświetlono na płaskim, uformowanym z plansz ekranie. Była to reprezentacja wnętrza ziemi z korzeniami drzew, pomiędzy którymi przewijało się wszystko co tam sobie żyje. Po chwili przy akompaniamencie szeregu głośno brzmiałych zgrzytów i chrobotów, plansze pochylały się w stronę widowni, zmieniły konfigurację i podzieliły się centralnie na dwie części. Po prawej stronie uformowały coś na kształt lekko pochylego wzniesienia, na tle którego oglądaliśmy kolorową projekcję poszycia leśnego w barwach jesieni – chyba,

bo sporo było żółci i czerwieni i spadających do wody liści. Wodę reprezentował wyświetlany na scenę rzutnikiem mały wodospad (z wzniesienia na poziom platformy płaszczyzny sceny), który na samym dole przechodził w trójwymiarową projekcję jeziora/sadzawki. Po lewej stronie mieliśmy dość głęboki dół z umieszczonym mniej więcej nieco poniżej połowy wysokości sceny MET dachem z plansz (podobnie jak w akcie I *Walkirii*, bo chyba Lepage lubi formować doły na scenie). Ów dół z dachem służył jako realistyczne pomieszczenie: kuźnia Mima z dostępem do wodospadu i sadzawki. Znów obcinało to nogi śpiewakom do kolan i tłumilo głosy, a więc utrudniało śpiewanie. Ale mieliśmy za to w dole kowadło, młoty oraz palenisko. Trochę było śmiesznie jak Siegfried wprowadził na uwięzi bardzo sympatycznego misia czyli ubranego w futrzasty kostium aktora, który usiłował zaatakować Mima, ale którego nawet najmłodsze dzieci by się nie przeraziły.

W akcie II, po sporej ilości zgrzytów i chrobotów, ukazał się kolejny ekran plansz z czarnobiałymi szarymi pniami drzew. Część z nich utworzyła zadaszoną pieczarę Smoka – tym razem w kolorze. Smok okazał się wężem (nie dostrzegłam śladu skrzydeł) o bardzo miłutkim pyszczku, ze skrzącymi się oczami i zarysem łusek na ciele. Ostre zęby co prawda lekko kłapały, ale był wręcz uroczy i nie dziwota, że nie potrafił nauczyć Siegfrieda strachu. No i w tej produkcji Smok przeszedł swoistą transformację i stał się ponownie Fafnerem, czyli postacią, która po zadaniu przez Siegfrieda śmiertelnego ciosu, leży na krawędzi leśnej sadzawki przed pieczarą i zabarwia krwią na czerwono wodę podczas śpiewania końcowych fragmentów roli.



Pozostałe plansze utworzyły głębokie ostępy lasu, na których wyświetlono impresję krajobrazu leśnego w soczystych barwach zieleni. Największą widowiskowo atrakcją był trójwymiarowy ptaszek leśny, który ładnie sobie fruwał po ekranie plansz kreując iluzję żywego ptaka.

W akcie III Wędrowiec/Wotan najpierw ukazany jest jako Mojżesz, a przynajmniej ja miałam takie skojarzenie. Stoi bowiem w tle sceny z włócznią przed odmętami wody, jak przed Morzem Czerwonym, a po jej uniesieniu wody rozstępują się tworząc suchy ląd, po którym Wędrowiec przechodzi ku przodowi sceny. Erda zniknęła i wyjeżdżała spod powierzchni sceny na teatralnej windzie, a Wędrowiec rozpoznał przed nią coś na kształt ogromnego zwoju, w który, jeśli dobrze dostrzegłam, owinięta była jego włócznia. Ów zwój zawierał chyba spisane runami prawa. Podczas tej sceny na ekranie tworzącym tło sceny pojawiły się błyski i paski migocącego światła – pewnie konstelacje gwiazdne.

Było oczywiście sporo projekcji migocącego ognia, a to w tle, a to na ekranie, w którym co dwie plansze utworzono coś na kształt mostu, po którym Siegfried mniej więcej w połowie wysokości sceny przechodzi. 27 X podczas zmiany tej konfiguracji usłyszeliśmy bardzo głośny, złowrogi łoskot z zaplecza sceny, ale mechanizm zadziałał. Zaciął się natomiast na dobre 1 XI i ani rusz nie można było niczego przesunąć. Owego wieczoru Siegfried nie przechodził przez ogień, bo konfiguracja mostu w ścianie ognia była widać zbyt niebezpieczna czy chybotliwa, a ponieważ nie dało się jej zmienić na wierzchołek góry z uspioną na nim Brunhildą, córą Wotana w hełmie na głowie, z tarczą i w towarzystwie Siegfrieda weszła po ciemku z prawej strony sceny, położyła obok siebie tarczę i miecz, a sama ułożyła się na podeście przy krawędzi sceny i czekała, aż ją Siegfried obudzi. I tak to na tle ekranu zaciętych dekoracji migocącej ściany ognia śpiewali końcowy duet. Jedyna z tego korzyść to to, że oboje znaleźli się bliżej dyrygenta i krawędzi sceny.

Tak więc *Ring* Lepage'a jak dotąd okazał się fiaskiem artystycznym i nieszczęściem technicznym, w którym ciągle coś się zacina i nie funkcjonuje. Śpiewacy narażeni są na wypadki, a „doly i góry” sceniczne utrudniają im występy. No i te ciągle głośne chroboty i zgrzyty, które nachalnie ingerują w muzykę rozpraszając widownię.

W tytułowej roli nastąpiły kolejne zmiany. Jak już wcześniej pisałam, Ben Heppner wycofał się w lutym 2011 r. Wedle jego wypowiedzi, Siegfried jest „trudną i niewdzięczną rolą”. Zastąpił go więc 47-letni Amerykanin Gary Lehman, który debiutował w MET w 2008 r. jako Tristan. W 2009 r. zaśpiewał tu Zygmunta jako Walkiria, a w 2010 r. Alwę w *Lulu*. Podczas próby 19 X czyli na tydzień przed planowaną premierą *Siegfrieda*, MET wydała oświadczenie informujące o jego wycofaniu się z planowanych spektakli. Wedle informacji przekazanych przez jego menadżera, Briana Jauniavena, Lehman zaraził się wirusem po zjedzeniu owoców morza

podczas tournée w październiku 2010 r. i jak dotąd nie może się go pozbyć. Przeszedł śpiewać przy końcu marca 2011 r., by wyleczyć się do partii Siegfrieda w MET, ale był fizycznie bardzo słaby podczas prób i niestety ujawniły się problemy wokalne. Jauniaven nie odpowiedział na pytania prasy dotyczące natury owego wirusa, ale poinformował, że Lehman zacznie w grudniu próby do *Zmierzchu bogów*, zaplanowanego na koniec stycznia 2012 r. Zapewnił też, że Lehman wystąpi w wiosennych cyklach *Ringu*. Jednym z efektów zarażenia się wirusem, wedle menadżera Lehmana, jest ciągle poczucie fizycznego przemęczenia, wręcz wyczerpania

radiową transmisję mieliśmy okazję usłyszeć w drugiej połowie października i na początku listopada. Poza Siegfriedem wykonał już w operach Wagnera Erika w *Holandrze tułaczu* (w USA i w Australii) i Waltera w *Śpiewakach norymberskich* w San Francisco i we Frankfurcie. W bieżącym sezonie ma też zaprezentować Tristana w Welsh National Opera. Miał też zaśpiewać Kapitana Ahaba (*Moby Dick*) podczas festiwalu w Adelaidzie i w San Diego Opera. W wyniku zaistniałego kryzysu w MET, San Diego zgodziło się zwolnić go na występy w Siegfriedzie. Ale San Diego potrzebowało z kolei nowego Ahaba, którym został – tak,

ryc. Seymour Schlatzer



bowiem jego obecność w organizmie „wysysa” całą energię.

I tak, na tydzień przed premierą, trzeba było znaleźć kolejnego odtwórcę Siegfrieda. Okazał się nim urodzony w Teksasie tenor, Jay Hunter Morris (debiut w MET w 2007 r. jako Steva w *Jenufie*, jedyna jak dotąd zaprezentowana tu rola). Planowane zastępstwo za Lehmana obejmie jednak nie tylko udział w *Siegfriedzie*, ale również w 3 spektaklach *Zmierzchu bogów* 27 I oraz 7 i 11 II 2012 r.

Latem 2011 r. Morris śpiewał Siegfrieda w *Ringu* w San Francisco Opera, z którego

zgodli Państwo – Ben Heppner, który zresztą wykreował tę rolę podczas prapremiery w Dallas w 2010 r.

Do ról wykonywanych przez Morrisa spoza wagnerowskiego repertuaru należą m.in.: Canio, Cavaradossi, Florestan, Drum-Major, Pinkerton. Wykreował też wiele prapremierowych partii jak np.: Kapitan James Nolan (*Doktor Atomic*), Ojciec Grenville (*Dead Man Walking*), Mitch (*A Streetcar Named Desire*), Unferth (*Grendel*) i Marky (*The Fly*).

Jego Siegfried z San Francisco zdobył uznanie części krytyków, choć była to rola wykonana

na bardzo średnim, a momentami dość słabym poziomie. Jest to jednak jedna z najtrudniejszych partii dla heldentena – tak wokalnie jak i fizycznie. Wymaga sporej ilości śpiewu w górnym rejestrze głosu tenora, heroicznego brzmienia, sporej młodzieńczej impulsywności no i te długie godziny śpiewania na scenie.

Nie był to wymarzony wokalnie Siegfried. Nie jest to bowiem zbyt silny czy umiejętnie skoncentrowany głos, a barwa przechodziła transformacje w trakcie trwania spektaklu. Było trochę napięć w akcie I w scenie wykuwania miecza, ale tu musiał walczyć o słyszalność, bo śpiewał w wykreowanym przez Lepage'a zadaszonym dole w zbliżonej do tyłu części sceny. Najlepiej brzmiał po przerwie w akcie II, a szczególnie w liryczno-refleksyjnej scenie rozważań o nieznanym mu matce i ojcu. No i śpiewał już na poziomie sceny i bliżej jej krawędzi. W całości spektaklu słyszalny był niekiedy dość ziarnisty środek rejestru, czasem lekko nosowe brzmienie i siłowe napięcia w górze. W akcie III był już dość zmęczony, a 1 XI wyraźnie walczył z kontrolą głosu i o dośpiewanie opery do końca. Lepiej wypadł 27 X niż 1 XI, kiedy to ujawniło się sporo braków w możliwościach technicznych i wokalnych wykonania tej roli.

Scenicznie zaprezentował przystojnego, dość smukłego młodzieńca i to, czego nie dał rady przekazać głosem, próbował nadrobić energią ruchu. Nie można mu było jednak odmówić swoistego czaru. Powitaliśmy go przed kurtyną brawami, bo uratował przedstawienia i dał z siebie wszystko co mógł. Zresztą słyszałam już gorszych Siegfriedów.

Brunhilda Debory Voigt (w tej produkcji Brunhilda w *Walkirii*, *Siegfriedzie* i *Zmierzchu bogów*, debiut w MET w 1991 r. jako Amelia w *Balu maskowym*) wypadła na bardzo przeciętnym, a momentami dość słabym poziomie. 27 X kilka razy załamała się jej głos. Lepiej, co nie znaczy dobrze, zabrzmiała 1 XI. Nadal potrafi zaprezentować jasną, silną w mocy górę, ale ujawnia się też w jej głosie sporo krzykliwej ostrości. Najbardziej problematyczny, lekko rozchwiany wydał mi się jej środkowy rejestr. Może uda się MET zaprosić do tej roli znakomitą Ninę Stemme, która śpiewała Brunhildę w *Ringu* w San Francisco, i która brzmiała wręcz fenomenalnie w tej roli.

Mime Gerharda Siegela, niemieckiego tenora (w tej produkcji Mime w *Złocie Renu*, debiut w MET w tej roli w 2004 r.), zebrał zaświecenie wiele braw. Dobre głos, dobra wokalna i aktorska prezentacja roli, świetna dynamika interakcji z Siegfriedem. Był wykalkulowany, przebiegły i niebezpieczny, a jednocześnie potrafił wzbudzać coś na kształt współczucia, gdy Siegfried traktował go z pogardliwą nienawiścią, pomiatając nim w swej niewdzięczności. Siegel świetnie operował głosem w modulacjach przekazu złożonego charakteru tej postaci.

Wędrowca (czyli Wotana) zaśpiewał walijski bas baryton Bryn Terfel (w tej produkcji Wotan w *Złocie Renu* i *Walkirii*, debiut w MET w 1994 r. jako Figaro w *Weselu Figara*). Było niezłe. Śpiewny w momentach refleksji, intensywny w interakcjach. Bardzo dobrze wypadła

konfrontacja z Alberichem i spotkanie z Erda i Siegfriedem, w których usłyszeliśmy dobrą moc i piękno barwy głosu. Ale były też deklamacyjno-muskularne fragmenty, które nijak nie przystawały do roli. Bardzo lubię Bryna Terfela i podziwiam jego znakomity głos. Jest jednak zbyt wysoki i bez koniecznej głębi w mocy do partii Wotana. Tu przydałby się René Pape lub, może za kilka lat, Eric Owens, który w tych spektaklach śpiewał Albericha.

Eric Owens, amerykański bas baryton, w tej produkcji Alberich w *Złocie Renu* i *Zmierzchu bogów* (debiut w MET w 2008 r. jako General Leslie Groves w *Doktorze Atomicu*) był najlepszym głosem w spektaklach *Siegfrieda*. Silny, poparty świetną kontrolą techniczną głos o interesującej barwie i głębi zaferował też doskonałą interpretacją roli. Wyrzista dykcja, psychologiczny niuans, wyrównany ton. Był wręcz rewelacyjny.

Fafner/Smok, czyli Hans-Peter König, niemiecki bas, (w tej produkcji Fafner w *Złocie Renu*, Hunding w *Walkirii* i Hagen w *Zmierzchu bogów*, debiut w MET w 2010 r. jako Sarastro w *Czarodziejskim flecie*) też okazał się doskonały. Znakomity w sile głęboki bas wywarł jak najlepsze wrażenie.

Niemiecki sopran, Mojica Erdmann (debiut w MET w roli Zerliny w bieżącym sezonie) w partii Ptaszka Leśnego zabrzmiała bardzo atrakcyjnie, a Patricia Bardón, Erda, dość ciemny w barwie, ale niewystarczający w mocy w dole rejestru irlandzki mezzosopran (Erda ze *Złota Renu*, debiut w MET w 2007 r. w partii Cornelii w *Juliuszu Cezarze*) była w sumie efektywna, ale nie wywarła pożądanego efektu wokalnego.

27 X za pulpitem dyrygenckim stanął Fabio Luisi, który zastąpił planowanego wcześniej Jamesa Levine'a. Solo na rogu grał Erik Ralske. Z dużym uznaniem przysłuchiwałam się jego interpretacji partytury Wagnera. Słychać było, że muzycy orkiestry bardzo go szanują. Dobre tempa i klarowność brzmienia, świetna energia, znakomite brzmienie sekcji dętej. Ogromna płynność całosci i dynamiczne posuwanie akcji jakby skróciło czas trwania tej przecież bardzo długiej opery. Zaczynaliśmy bowiem o 18, a kończyliśmy o 23<sup>30</sup>. Dobrze zagrany Wagner bez niepotrzebnego patosu i wydziwiał dynamicznych, jak najłżejsza i najbardziej liryczno-symfoniczna część całego *Ringu*.

1 XI *Siegfriedem* dyrygował Kanadyjczyk Derrick Inouye. Debiutował w MET w 2003 r. w *Benvenucie Cellinim*, a potem usłyszeliśmy go w *Czarodziejskim flecie*, *Potępieniu Fausta*, *Walkirii*, *Tosce* i *Don Pasquale*. I też było zupełnie dobrze muzycznie, ale tu nie jestem pewna czy z pomocą nie przyszła mu znakomita orkiestra MET.

Doceniając Fabia Luisiego zaplanowanego obecnie w *Zmierzchu bogów*, którego pierwszy z 5 spektakli zobaczymy w MET 27 I 2012 r., mam jednak nadzieję usłyszeć w wiosennych przedstawieniach pełnego *Ringu* niezastąpionego Jamesa Levine'a. Trzymajmy kciuki za powrót do zdrowia genialnego Maestro. ☺

**CYRULIK SEWILSKI**  
Komiczna opera Rossiniego *Cyrulik sewilski* (produkcja Bartletta Shera po raz pierwszy zaprezentowana 10 XI 2006) wraca w tym sezonie do MET w 14 spektaklach – 9 w październiku i 5 w lutym 2012. Premierę sezonu (1 X) oraz przedstawienia 4 i 19 X transmitowano na żywo przez MET Radio Sirius XM kanał 74. Kolejne transmisje przez Sirius odbędą się 15 i 18 II 2012 r. Spektakl z 19 X można też było obejrzeć na żywo w sieci. Zaplanowana jest też kolejna transmisja w sieci (15 II 2012), a matinée z 18 II będzie przekazane na żywo przez radio.

We wszystkich przedstawieniach orkiestrę MET poprowadzi Maurizio Benini. Obsada jednak ulegnie zmianom. Partię Rosiny w spektaklach październikowych wykonuje Isabel Leonard, a w lutym Diana Damrau. Jej ukochanego Lindora/Hrabiego Almarivę zaśpiewa natomiast aż trzech tenorów. W październiku rolę tę podzielił się dwaj debiutanci w MET – Javier Camarena i Alexey Kudrya (26 i 29 X). W lutym usłyszymy w tej roli Colina Lee. Dr. Bartola zaśpiewa na jesieni Maurizio Muraro i John Del Carlo w lutym, Don Basilia Paata Burchuladze i Samuel Ramey (22, 26 i 29 X), a w lutym Ferruccio Furlanetto. Rolą Berty podzielił się: Jennifer Check na jesieni i Wendy White w lutym, a Fiorella: John Moore i Edward Park w lutym. Jedyne dwie wspomagające role nie ulegną zmianom: Sierżant – Mark Schowalter i niema rola aktorska Ambrogia w wykonaniu Roba Besserera.

Partię Figara zaplanowano na jesieni dla dwóch barytonów – Pettera Matteiego i Rodiona Pogossova. Mattei miał wykonać ją w 7 spektaklach w październiku, ale od 13 X zastąpił Mariusza Kwietnia w *Don Giovannim*, więc od tego momentu do końca sezonu wykonuje ją Pogossov.

W październiku widziałam dwa spektakle 4 i 26 X. Maurizio Benini (debiut w MET w 1998 r. w *Napoju mitosnym*) zaprezentował nam niezłe muzyczne wykonania partytury Rossiniego choć obyło się bez zachwyków. Było kilka, jak na mój gust, zbyt pospiesznych fragmentów (szczególnie w uwerturze) i ogólnie dość rutynowo, ale spodobały mi się ładne crescendo i dobre brzmienie sekcji dętych. Chór MET jak zwykle popisał się, a całość była zabawnie komiczna bez wydziwiał.

Urodzony w Nowym Jorku 29-letni mezzosopran Isabela Leonard, Rosina jesiennych przedstawień, debiutowała w MET w 2007 r. jako Stephano w *Romeo i Julii*, a później usłyszeliśmy ją w rolach Cherubina i Dorabelli. W tym sezonie zaśpiewa jeszcze m.in. Zerlinę w MET, Rosinę w *Wiedniu* i Cherubina podczas festiwalu w Glyndebourne. Nie jest to mocny głos, ale ma ładną, ciepłą barwę i jest giętki w przebiegach koloraturowych. Tym razem sceniczna Rosina nie nosiła płonąco rudej, rozwichrzonej peruki, a ruch sceniczny był stonowany – energiczna, rezolutna młoda

kobieta, elegancko komiczna w kokieterii. *Una voce poco fa* było stylowo wdzięczne z lekkością filiternej kokieterii, a podczas lekcji śpiewu doskonale wykonała *Contro un cor*. Bardzo dobry występ, wielkie brawa.

Debiutując w MET meksykański tenor Javier Camarena debiutował profesjonalnie w 2004 r. w domu operowym Palacio de Bellas Artes w Mexico City jako Tonio w *Córce pułku*. Śpiewał też m.in. Belmonta, Nemorina, Ernesta (*Don Pasquale*). Od 2007 r. jest członkiem zespołu opery w Zurichu, gdzie wykonał już m.in. rolę: Lindora (*Włoszka w Algierze*), Hrabiego Almavivę w operach Paisiella i Rossiniego, Belfiora (*La Finta Giardiniera*) i Nadira w *Poławiaczach pereł*. 4 X usłyszeliśmy przyjemny w barwie liryczny tenor. *Eco, ridente in cielo* wypadło dobrze, choć bez wdzięku. Na scenie był naturalnie komiczny ze swobodą ruchu. Ładnie w harmoni brzmiał w duetach z Rosiną, ale w popisowej *Cessa di piu resistere* głos okazał się niewystarczająco giętki, bez łatwości wykonawczej do jakiej przyzwyczail nas w MET Florez czy Brownlee. Wyraźnie też słyszalne były braki w precyzji intonacyjnej i siłowość w górze.

26 X przejął od niego tę rolę urodzony w Moskwie i debiutujący tego wieczoru w MET, Alexey Kudrya. Rosyjski tenor debiutował w Wiedniu w ubiegłym sezonie jako Almaviva. Słyszano go też jako: Ferranda w Antwerpii, Monachium, Tuluzie, Nantes, Marsylii i Bordeaux, Hrabiego Almavivę w Moskwie i Ernesta w Monte Carlo. W bieżącym sezonie ma zaplanowane m.in. występy jako Libensko w *Il Viaggio a Reims* Rossiniego i Henri de Bruges w *Il Duce d'Alba* Donizettiego w Antwerpii, Ferrando w Monachium i Włoski Śpiewak w *Der Rosenkavalier* w Genewie. W *Ecco ridente* miły w barwie głos brzmiał lekko nosowo i wplótł niepotrzebne falsetto. Głos rozgrzewał się powoli podczas trwania spektaklu, ale Kudrya nie odważył się zaśpiewać końcowej *Cessa di piu resistere*. Nieszczygólny debiut.

Po debiucie z 2005 r. w roli dr Bartola w *Weselu Figara* Mozarta, powrócił do MET włoski bas baryton Maurizio Muraro, tym razem jako Dr Bartolo Rossiniego. Solidnie zaśpiewana dobrym głosem rola, brawa za *A un dottor della mia sorte*.

4 X partię Don Basilia wykonał urodzony w 1955 r. gruziński bas Paata Burchuladze,

który śpiewał już w MET w ponad 100 spektaklach w 12 rolach. To śpiewak, który zawsze wzbudza moje wielkie uznanie za muzykalność i stylowość. Wykonanie i kontrola głosu – bez zarzutu.

26 X natomiast usłyszeliśmy w roli Don Basilia Samuela Rameya. Jak dotąd Ramey wystąpił w MET w ponad 300 spektaklach i 28 rolach, a w tym sezonie ma w planach partię Leona w *Atilli* w San Francisco Opera, Wielkiego Inkwizytora w *Don Carlosie* w Houston, Timura w *Turandot* w debiucie w Lyric Opera of Kansas City i Mefistofelesa w *Potępieniu Fausta* w Nicei. Partię Don Basilia zaśpiewał już w MET 25 razy – po raz pierwszy 20 IV 1990 r. *La*

*ła* sezon 2001/2. Później usłyszeliśmy go jako Papageno, Marullo w *Rigoletcie* i Fiorello w *Cyruliku sewilskim*. 26 X *Largo factotum* było zbyt pospieszne w tempach, lekko gardłowe, momentami nosowe i nieszczególnie stylowe. Nie jest to duży w mocy głos, a barwa jest kwetią gustu. Niezłe aktorstwo. Wokalnie – przeciętnie, bo słyszeliśmy w MET znacznie lepsze wykonania.

4 X w tytułowej roli oczarował mnie jak zwykle Peter Mattei (debiut w MET jako Hrabia Almaviva w *Weselu Figara* w 2002 r.) doskonały szwedzki baryton, który jest moim absolutnym pupilem. Znakomity w mocy i barwie głosu, świetne aktorstwo, niekwestio-

G. Rossini – *Cyrulik sewilski*  
Isabel Leonard (Rozyna), Javier Camarena (Książę Almaviva) i Maurizio Muraro (dr Bartolo)  
fot. Ken Howard/MET



*calunia* zebrala owacyjne brawa od widowni. Głos jest chwiejny, ale w Rossinim poddaje się kontroli, zachował piękno barwy i moc z solidnym dołem i nadal imponującą górą.

Amerykański mezzosopran Jennifer Check (Berta) wytapila już w MET w ponad 150 spektaklach w 15, głównie wspomagających rolach, wśród których były m.in. Siostra Dolcina w *Siostrze Andżelice*, Anna w *Nabucco*, Alisa w *Łucji z Lammermoor* i Dorothea w *Stiffelii*. Jedyna aria tej roli, *Il vecchiotto cerca moglie*, w pełni zasłużyła na oklaski.

Urodzony w Moskwie baryton Rodion Pogossow debiutował w MET jako Herald w *Otelli* podczas gali Verdiego, która rozpoczę-

nowany wokalny bohater tego spektaklu. Ogromna muzykalność i wyczucie stylu roli, z której wydobywa bardzo szeroką paletę odcieni komizmu. Owacja i gwizdy uznania powitały go po zakończeniu spektaklu przed kurtyną. Bravissimo!

Ogólnie była to pyszna zabawa ze świetnie wykonanymi ensemblami jak m.in. *Buona sera, mio signore* czy trio *Ah! qual colpo*. Wplecione w całość słastkikowe momenty były rozłożone w czasie więc nie męczący nadmiarem.

W lutym znów wybiorę się na *Cyrulika*. Będę więc miała okazję zdać Państwu relację z występów wiosennej obsady. 🍷

**D**rugi spektakl *Anny Boleny* z udziałem Anny Netrebko w roli głównej obejrzałam i usłyszałam 10 X. Przed rozpoczęciem podano do wiadomości, że Ekaterina Gubanowa (Jane Seymour) cierpi na silne przeziębienie, więc prosi publiczność o wyrozumiałość. Wokalnie był to gorszy w jakości występ Netrebko. Większy brak precyzji intonacyjnej, większa zachowawczość na początku opery i zupełna nieobecność w jej śpiewie techniki i stylu śpiewu bel canto, piano, pianissimo i tryli. O ile starała się podczas otwarcia sezonu, ten wieczór nie należał do najlepszych. Reszta obsady, poza Gubanową, wypadła na mniej więcej tym samym poziomie.

21 X podano do wiadomości publicznej, że Anna Netrebko odwołuje zaplanowany na 26 X recital w Carnegie Hall. W programie były pieśni Czajkowskiego i Rymskiego-Korsakowa, a na fortepianie miała jej towarzyszyć Elena Bashkirova.

To już po raz drugi Netrebko odwołuje zaplanowany wcześniej recital. Po raz pierwszy uczyniła to w 2006 r. Miał to być jej debiut recitalowy w Nowym Jorku. Jako powód podała wtedy „brak gotowości artystycznej”. Tym razem odwołała się do zalecenia lekarza, z którym się skonsultowała – bliżej nie wiadomo dlaczego. Wedle cytowanych przez nią jego opinii, powinna dać głosowi odpocząć przez 10 dni od momentu zakończenia „długiej i wyczerpującej serii występów” w 7 przedsta-

wieniach *Anny Boleny*. Ostatni spektakl w tej operze na jesieni zaśpiewała jednak 18 X, a więc na 8 dni przed planowanym recitalem w Carnegie Hall. Poza przekazaniem do wiadomości publicznej zalecenia lekarza, Netrebko odmówiła jakichkolwiek komentarzy na ten temat i prosiła „by zostawić ją w spokoju”. Carnegie Hall nie pozostało więc nic innego jak refundowanie biletów.

24 X usłyszałam w roli Anny Boleny Angele Meade, finalistkę przesłuchań do MET z 2007 r. i jedną z bohaterek filmu dokumentalnego *Audition* (galowy koncert 1 IV, o czym pisałam dokładnie w **Muzyka21**). Zaśpiewała wtedy *Ach, ich liebe z Uprawdzenia z seraju i Casta diva z Normy*. W MET zadebiutowała 21 III 2008 r., zastępując niedysponowaną tego wieczoru Sondrę Radvanovsky w *Ernani*, a 12 XII 2009 r. usłyszeliśmy ją jako Hrabinię w jednym spektaklu *Wesela Figara*. Latem 2011 r. wystąpiła w MET Summer Recital Series w parkach Manhattanu i Brooklynu (11 i 13 VII) wykonując *Ernani involami i Casta diva*. Na bis zaśpiewała *Czardasza z Zemsty nietopera* i wraz z tenorem Atalą Ayanem duet z *Cyganerii O soave fanciulla*. W bieżącym sezonie poza trzema spektaklami *Anny Boleny* usłyszymy ją w lutym pod batutą Marca Armiliato jako Elwirę w 6 przedstawieniach *Ernani* z Dmitriem Hvorostovskim, Ferucciem Furlanettem oraz dwoma tenorami – Robertem De Basio i Marcellem Giordanim, którzy zastąpią zaplanowanego wcześniej i tragicznie zmarłego Salvatora Licitrę. *Ernani* będzie transmitowana do kin świata 25 II 2012 r.

Amerykańska trzydziestolatka Angela

Meade jest jednym z najlepszych współczesnych sopranów, a w jej dotychczasowej karierze wyróżniła się w repertuarze bel canto i w operach Verdiego. Śpiewała już też m.in. Agatę w *Der Freischutz*, Agrippinę (Haendel), Armidę, Fiordiligi i Królową nocy w operach Mozarta, a podczas koncertów 4 *Ostatnie pieśni* Richarda Straussa. Triumfowała w 53 wokalnych konkursach. W 2007 r. była pierwszą śpiewaczką w historii prestiżowego wiedeńskiego konkursu Belvedere, której przyznano pierwsze nagrody w kategoriach opery i operetki oraz międzynarodowej prasy. Wygrała też konkurs w La Scali i Joségo Iturbiego, którego finansowa nagroda jest najwyższą na świecie – 50 tys. dolarów. W listopadzie bieżącego roku odebrała też podczas uroczystej gali nagrodę im. Richarda Tuckera. Ma też zaplanowany debiut z Collegiate Chorale jako Anai w rzadko wykonywanej operze Rossiniego *Mojżesz i Faraon* oraz debiut w berlińskiej operze w roli Lucrezii Contarini w *I due Foscari*.

24 X słuchałam w MET jakby innej opery, choć był to ten sam dyrygent, Marco Armiliato, a obsada poza tytułową partią, nie uległa zmianom. Po pierwsze była to opera zespołu śpiewaków z główną rolą dla Anny, ale co najważniejsze – dzięki Angeli Meade – zabrzmiała też jak opera bel canto. Angela Meade nie ma doskonałej prezencji scenicznej Anny Netrebko ani też jej urzekającego wokalnemu tembru. Ale jest to silny, bogaty w barwy głos, który bez najmniejszego wysiłku śpiewa miękkie w brzmieniu piano i pianissimo w najwyższej ułożonych, bardzo długich, wznoszących się pod sufit liniach wokalnych.

**O**d początku bieżącego sezonu w sklepie zlokalizowanym wewnątrz MET można kupić bardzo ciekawą książkę, której autorami są Evelyn Rille i Johannes Ifkovits. Jej tytuł to *The Opera Cooks (Operowi kucharze)*, a podtytuł *World stars at the stove: Favourite recipes of great singers (Światowe gwiazdy przy piecu: ulubione przepisy wielkich śpiewaków)*. Książkę wydało najpierw po niemiecku (2010) wydawnictwo Opera Rifko Verlag, a obecnie dostępna jest w tłumaczeniu na angielski (2011, twarda oprawa, 280 stron, około 600 zdjęć). 64 śpiewaków z 26 krajów dostarczyło do niej 64 odrębnie napisane w ich rodzinnym języku przepisy oraz wyjawilo sekrety ich preferencji kulinarnych.

Autorzy książki spędzili około 5 godzin z każdym ze śpiewaków, często w kuchniach ich własnych domów lub w kuchniach wynajmowanych przez nich mieszkań. Gotowano też w kuchniach słynnych restauracji i w domu autorów książki. Nie łatwo było skoordynować daty, często więc umawiano się ze śpiewakami podczas ich tournée po Europie i w USA. W spisie treści znajdziemy przepisy na aperitif, przystawki, sałatki, zupy, dania główne

(z makaronu, ryżu, kurczaka, mięs, ryb oraz potrawy wegetariańskie) i desery. Do każdego dania podana jest lista sugerowanych win. Przepisy przejrział przed wydaniem znany austriacki szef Hainz Hanner i opatrzył uwagami.

Można więc przeczytać i samemu ugotować potrawy, których przepisy podają m.in.: Natalie Dessay, Renée Fleming, Anna Netrebko, Juan Diego Florez, René Pape, Bryn Terfel czy Ramon Vargas. Są też dwa polskie przepisy – szarlotka Piotra Beczały i szybkie ciasto ze śliwkami Aleksandry Kurzak. Piotr Beczała wspomina swe doświadczenia w gotowaniu w domu akademickim w Katowicach, kiedy to używał elektrycznego piecyka подарowanego mu przez matkę. Słynął ponoć z bruschette z pomidorami i Focaccie. Składniki potraw przynosili mu koledzy: „Na naszym pięttrze zawsze było przyjęcie”. Gdy dorastał pomagał matce w kuchni przy pieczeniu, a do jego zadań należało gnienie ciasta: „W każdy weekend moja matka piekła ciasto dla całej rodziny.” Piotr Beczała wyznał też, że lubi przywozić ze swych wojaży książki kucharskie, które są dla niego inspiracją, ale w domu najczęściej gotuje jego żona: „Szef w domu i niezrównana kucharka”.

Pytany o to, czego nigdy by nie zjadł odpowiedział, że ma „dyplomatyczny” żołądek, więc jada wszystko. Przekąski? Zagląda do lodówki i robi kanapki. W swej lodówce zawsze ma:

białe wino, za dużo kiełbasy, szynkę, sery i pomidory, cebulę. Na obiad chciałby zaprosić Fritza Wunderlicha, z którym miałby wiele tematów do rozmowy przy jedzeniu pieczonej wieprzowiny i pijąc białe wino. Jego motto to: Uczciwość i szczerłość.

Aleksandra Kurzak mówiła autorom książki, że dokładnie trzyma się przepisów ponieważ są dla niej jak partytura – a interpretacja jest czynnikiem decydującym. Zaczęła od pieczenia. Jako nastolatka upiekła całkiem udane ciasto z owocami. Zachęciło ją to do nauczenia się gotowania. Zbierała przepisy i przepisywała je do swej prywatnej książki kucharskiej, która obecnie liczy 80 stron. Zawarte są w niej przepisy jej matki i kopie przepisów z czasopism. Nie lubi gotować jedynie dla siebie, ale uwielbia robić to dla przyjaciół, którzy zazwyczaj z entuzjazmem przyjmują jej dania – nawet jeśli są czasem egzotyczne. Nigdy nie zjadłaby ostryg i minestrone. Na przekąski lubi zjadać duże (zbyt duże jak wyznaje) ilości gorzkiej czekolady z orzechami i migdałami lub pierogi. W lodówce zawsze ma: kozi ser, różne pasty, pomidory, ogórki, rzodkiewki, czerwoną paprykę i owoce. Na obiad chciałaby zaprosić Marię Callas, by dowiedzieć się co dla niej było najważniejsze. Jej motto: Zaczynij dzień z przyjemnością.

Poza sklepem MET książkę można kupić na Amazon.com, a jej cena wynosi 50 \$.

Jest to też głos znakomicie wyszkolony w technice bel canto, posiada ogromną giętkość wymaganą do śpiewania w szalenie szybkich tempach przebiegów po skali i tryli.

Pierwszą arię, która sprawiła tyle kłopotu Annie Netrebko, wykonała z nienagannym frazowaniem i z kilkoma, bardzo wysoko ułożonymi, jedwabście miękkimi pianissimami. Więcej owych wspaniałych pianissim usłyszeliśmy w finałowej scenie opery. Meade artykułuje też bardzo wyraziście, z rzadko obecnie spotykaną precyzją, każdą wykonywaną nutę. Długie linie wokalne brzmią lekko – bez wysiłku czy napięcia – co oczywiście charakteryzuje prawdziwych śpiewaków stylu bel canto. Nie był to występ bez uchybień. Jej tony piersiowe wymagają jeszcze nieco technicznego dopracowania w pewności i mocy. Ale góra jest zadziwiająco piękna – czysta, precyzyjna, dźwięki „atakowane” są z brawurową pewnością, a w finale usłyszeliśmy interpolację do Es powyżej górnego C.

Meade potrafiła też świetnie oddać głosem niuanse śpiewanej roli. Aktorsko było to inne ujęcie partii – bardziej „miękkie”. Jej Anna była bardziej podatna na rozgrywane się wokół niej intrygi, choć nigdy nie zagubiła królewskiej godności i dumy i nie stała się bezradną ich ofiarą.

Od strony muzycznej ten spektakl też zabrzmiał lepiej. Bardziej sprężysty i z lepszą koordynacją ansambli. Ale tym razem Maestro nie musiał dopasowywać temp do możliwości wokalnych Netrebko. No i było to też już 9 przedstawienie tej opery w tym sezonie. Z wyjątkiem Gubanovej, która jeszcze zapewne nie wyleczyła się z przeziębienia i zaprezentowała sporo ostro krzykliwych i bardzo wątpliwych w intonacji fragmentów, reszta obsady wypadła znakomicie.

Po zakończeniu spektaklu, długa owacja zachwyconej widowni przywitała przed kurtyną Angelę Meade. I tak to bel canto wróciło tego wieczoru do MET. Cała gorąco oklaskiwana obsada i dyrygent widocznie byli zadowoleni z występu. Widownia też!

**LEVINE** **S**mutne ogłoszenie z MET. 9 XII MET podała do wiadomości, że w wyniku dyskusji i decyzji podjętej w piątek 8 XII, Maestro James Levine wycofuje się ze spektakli co najmniej do końca 2013 r. Oznacza to, że nie poprowadzi cyklu *Ringu* na wiosnę oraz produkcji planowanych dla niego w następnym sezonie. Fabio Luisi oraz zastępca Jamesa Levine’a zastąpią go w *Ringu* z wyjątkiem spektakli 9 V (*Siegfried*) i 12 V (*Zmierzch bogów*). Luisi będzie również dyrygował orkiestrą MET w zaplanowanym na 20 V koncercie w Carnegie Hall.

Pomimo iż, jak powiedział Maestro Levine, stan jego zdrowia ulega ciągłej poprawie, a prognozy są wysmienite, termin jego kompletnego powrotu do zdrowia jest nieprzewidywalny. Tak więc po rozmowie przeprowadzonej z Peterem Gelbem i innymi przedstawicielami

MET, Maestro powiedział w wywiadzie: „Dośleliśmy do wniosku, że byłoby to nieuczciwe wobec publiczności i MET, by ogłaszać nowy sezon [co następuje zazwyczaj w lutym] ze spektaklami pod moją batutą, które mogą później ulec zmianom. Nie chcę ryzykować wycofywania się z przedstawień po ogłoszeniu sezonu i po sprzedaniu biletów, aż do momentu, gdy będę pewien, że mogę wywiązać się ze zobowiązań. Najlepsi dostępni dyrygenci muszą mieć podpisane kontrakty już teraz”.

Jest to decyzja, o której donoszą Państwo z ogromnym żalem i przykrością, ale miejmy nadzieję, że po tym terminie będzie nam dane być świadkami powrotu na podium dyrygentki w MET Maestro Levine’a i słuchać jego genialnych interpretacji muzycznych.

Sybkiego powrotu do zdrowia Maestro! Trzymamy kciuki!🙏

G. Donizetti – *Anna Bolena*  
Angela Meade w roli tytułowej  
fot. Marty Sohl/MET



**FINANSE MET** **W** październiku podano do wiadomości publicznej budżet i rozliczenie MET za ubiegły rok finansowy (zakończony w czerwcu), w którym zebrano rekordowe dotacje na sumę 182 milionów dolarów (wedle wstępnych obliczeń). Pochodzą one od około 49 100 ofiarodawców, ale największa ilość pieniędzy to dary niewielkiej grupy potentatów finansowych. Co bardzo istotne to fakt, że około połowa tej sumy jest w gotówce, a reszta to przyrzeczenia, których ofiarodawcy zazwyczaj dotrzymują.

Owa niebotyczna ilość pieniędzy jest też o 50% wyższa niż w poprzednim roku. Po raz pierwszy też od 7 lat MET zbilansowała budżet dzięki m.in. 11 milionom dolarów zysków pochodzących z transmisji na żywo do kin świata, które rozpoczęto 5 lat temu. Transmisje na żywo do około 1 600 kin

54 krajów świata oglądało w ubiegłym sezonie blisko 3 miliony widzów, a w samej MET – 800 tys. Niedawno podpisano też nowe kontrakty z Włochami i Rosją.

Wydaje się więc, że długofalowa polityka finansowa Petera Gelba zdaje egzamin w praktyce: trzeba więcej wydać, by więcej zarobić. Był to też rok, w którym MET otrzymała największą ilość dotacji finansowych w całej swej historii istnienia. Sponsorzy finansują obecnie około 43% rocznego budżetu MET (38 % więcej niż w roku 2005), który obecnie wynosi 325 milionów dolarów.

MET ma jednak 42 miliony dolarów długów. W ubiegłym sezonie sprzedała też ilość sprzedanych biletów. Dochody z bezpośrednich sprzedaży biletów utrzymują się na mniej więcej stałym poziomie od 2008 r. Podwyższenie cen spowodowało jednak spadek sprzedaży do 79,2 % pojemności sali – z 83,2 z poprzedniego roku i rekordowej ilości – 88%

z 2009 r. W 2011 r. około 4,9 miliona dolarów z dotacji przeznaczono więc na dofinansowanie najtańszych miejsc na sali MET.

MET to moloch, który zatrudnia około 1 tys. pracowników. Wedle niektórych anonimowych wypowiedzi jest też trochę marnotrawstwa, jak np. dopasowywanie kostiumów, które później nie są używane, czy niepotrzebne zwiększenie ilości prób, których żądają debiutujący tu reżyserzy. Powoduje to oczywiście wzrost kosztów i płac za nadgodziny jak np. w przypadku wysłania ekipy technicznej do Quebecu, by wybudować dekoracje do molocha produkcyjnego *Ringu* Lepage’a.

MET jest największym i najbogatszym teatrem operowym świata, który oferuje największą ilość spektakli w sezonie. Miejmy nadzieję, że obecne trudności ekonomiczne na świecie nie wpłyną ujemnie na jej funkcjonowanie.🙏

CYGANERIA

Pierwszy z 6 spektakli *Cyganerii* pokazano w MET w tym sezonie 18 XI. Bilety jak zwykle trudno było dostać. Legendarna już produkcja Zeffirelliego przyciąga wszystkich – i tych stałych bywalców i młodych wielbicieli opery, którzy chcą na własne oczy zobaczyć magię wykreowaną na scenie. Większość krytyków narzeka na staromodne przeładowanie, a wadziwie za każdą odsłoną aktu II i III – biją szaleńcze brawa. Luksusowe jej piękno to chyba właśnie to, co przez wielu pojmowane jest jako kwintesencja opery. I żeby nie wiem jak próbowano ich przekonać, że lepiej oglądać modne obecne „konceptcje” jak np. skandaliczna *Tosca* Bondy’ego czy przeniesiona z Salzburga *Traviata*, które zastąpiły niestety produkcje Zeffirelliego, skwitują to wzruszeniem ramion i przy każdej okazji postarają się o bilet na *Boheme*. Nawet przy średniej klasie obsady wokalne i nie najlepszym dyrygencie, te spektakle bronią się samym pięknym estetycznym.

A w tym sezonie trafił nam się nienajlepszy dyrygent do *Cyganerii*. Francuz Louis Langrée, debiutował w MET w 2008 r. w *Ifigenii w Taurydzie*, a potem dyrygował *Hamletem*. Zepsuł też niedawno *Don Giovanniego* Mozarta z Mariuszem Kwietniem. W Puccinim było gorzej.

Po raz pierwszy usłyszałam *Boheme* w tym sezonie 22 XI, czyli w drugim jej przedstawieniu, następnie czwarty 28 XI. 22 XI początek był prawdziwym chaosem dźwięków dobiegających z kanału orkiestry i nie zsynchronizowanych z nimi głosów śpiewaków. A to za głośno i Langrée zalewał muzyką solistów (jak np. w *O soave fanciulla*), a to za wolno, by po chwili było za szybko. Tempa i dynamikę obierał ad libitum nie bacząc na to, co dzieje się na scenie. Brzmiało to tak, jakby grał własną wizję symfoniczną partytury Pucciniego z okazjonalnie słyszalnymi głosami śpiewaków.

Tego wieczoru zachwyciła mnie bez reszty kreacja Hei-Kyung Hong. Jej Mimi żyła jako postać, ale co najważniejsze, była znakomita wokalnie. A więc detal w wykończeniu fraz, dbałość o przekaz słowa i atmosfery stanu ducha w każdej sytuacji, niuans i delikatność w modulacjach głosu, wspaniała liryka, wnoszące się w lekkość wykonawczej piana – i tak – pianissima! Piękna barwa młodo brzmiącego, dźwięcznego i srebrzyście jaśniejącego w górze głosu i, co dla mnie tak ważne, ogromna muzykalność i szacunek dla linii wokalnych Pucciniego, którym oddała całkowicie swój głos. Nie przesadzała też w pokasywaniu i omdleniach. Nie dziwiła więc stojąca owacja po zakończeniu spektaklu. Hong po raz pierwszy zaśpiewała Mimi w MET 7 I 1987 r. i jak dotąd wykonała ją tu około 60 razy. Interpretacja wokalna i sceniczna ewoluowała i obecnie osiągnęła stan bliski perfekcji.

Drugą damą tego wieczoru była Susanna Phillips, amerykański sopran, który debiutował w MET właśnie w tej roli w 2008 r. (później Pamina). Poza dobrze wyszkolonym i atrakcyjnym w barwie głosem

zaprezentowała wzruszający portret Musetty. Od trzpiotki kokietki o złotym sercu, po wstrząśniętą tragedią kobietę, która w swym naturalnym współczuciu jest pełna ciepła i emanuje dobrocią.

Z panami było słabiej. Dmitri Pittas, tenor z Nowego Jorku, który debiutował w MET w 2005 r. jako Herald w *Don Carlo*, śpiewał tu m.in. Tamina, Nemorina, Artura i Tybalta. Po upadku z konia w produkcji *Makbeta* w Covent Garden musiał wycofać się latem z kilku zaplanowanych spektakli w Santa Fe, ponieważ okazało się, że ma



uszkodzone ścięgna w nodze i konieczna była operacja. Jego Rodolfo w *Boheme* nie okazał się tego wieczoru szczególnie dobry wokalnie. Pittas ma ładną barwę głosu i śpiewał rolę z wycuciem muzycznym, angażując się w występ. Ale było trochę siłowych napięć, nie zawsze udawało mu się sprostać długim lirycznym liniom wokalnym Pucciniego czy poprawnej intonacji. W końcowej scenie podbił jednak serca bardzo wiarygodną rozpaczą na ciałem Mimi.

DEBORAH VOIGT

Na początku czerwca tego roku podano do wiadomości publicznej, że 50-lletnia Deborah Voigt podpisała kontrakt z wydawnictwem Harper Collins na wydanie w 2013 r. swej autobiografii o roboczym tytule *Prawdziwe wyznania*. „Czas bym podzieliła się moją historią życia, ponieważ wiem, że jest wielu innych ludzi, szczególnie kobiet, którzy cierpią w milczeniu”, mówiła prasie. Jej wydawca z HarperCollins, Jonathan Burham, skomentował to natomiast następująco: „[to] niezwykle uczciwa narracja kobiety uwikłanej w niebezpieczny cykl nabożny i choroby, która przetrząsnęła swe demony w triumfalny sposób”. W książce zawarta będzie więc m.in. jej opowieść o walce z otyłością, gastrycznym zabiegu chirurgicznym w 2004 r. i wiele osobistych wyznań.

Pod koniec czerwca dowiedzieliśmy się, że przed wydaniem książki Voigt chciała wykreować autobiograficzny solowy recital. Nawiązała współpracę z dramaturgiem Terrencem McNallym, reżyserką Franceską Zambello i pianistą Kevinem Stikesem i razem stworzyli 75-minutowy program *Voigt Lessons (Lekcje Voigt)*, którego premiera miała miejsce podczas festiwalu Glimmerglass pod koniec czerwca. Dwa tygodnie wcześniej, też w Glimmerglass, Voigt oczarowała widownię występem w klasycznym musicalu Irvinga Berlina *Annie Get Your Gun*.

W swym autobiograficznym programie Voigt opowiada z dowcipem, ale i z domieszką bólu, o swym życiu. Jest córką bardzo religijnych Baptistów z Wheeling (stan Illinois). Jej opowieść przeplatana jest pieśniami o różnym charakterze – od artystycznych *Lieder* po popularne piosenki i fragmenty arii śpiewane przy akompaniamencie fortepianowym Kevina

Stilesa (w sumie 18). Mówi też o doświadczeniach ze szkoły średniej i udziale w wystawieniu *Skrzypka na dachu*, jak to określiła, „całkowicie gojowska” obsadą. Gdy rodzina przeniosła się do południowej Kalifornii, Voigt zamieszkała w Placentia. Z rozbijającą też szczerością opisuje też swe życie osobiste – po zerwaniu 20-letniego związku z „Mr. Wonderful” (Panem Wspaniałym). Był od niej 5 lat starszy, a spotkali się w myjni samochodów, gdy Voigt miała 16 lat. Pobrali się kilka lat później. Jej mąż bardzo wspierał jej karierę i związane z nią potrzeby. Jednak w miarę upływu czasu zaczęli się od siebie oddalać, aż w końcu przynal się do romansu z jedną z jej przyjaciółek. „Dlaczego to zawsze musi być przyjaciółka?”, pyta w swym programie z nutką goryczy Voigt. Nie podając dokładnych dat wspomina również swe najczarniejsze chwile wypełnione samobójczymi myślami i nadużywaniem alkoholu, staczenie się w de-

Aleksey Markov, rosyjski baryton, którego najpierw usłyszeliśmy w MET jako Księcia Andrzeja w *Wojnie i Pokoju* w 2007 r., znakomicie zaprezentował tu również Tomskiego w *Damie Pikowej* i Szczelkałowa w *Borysie Godunowie*. W Puccinim nie było aż tak dobrze. To atrakcyjny w barwie baryton, ale jakoś nie udało mu się „przełożyć” go z rosyjskiego repertuaru na włoski. Za głęboko gardłowo, a momentami lekko nosowo. Dobrze zabrzmiał natomiast amerykański bas-baryton Patrick Carfizzi (Schaunard). Ładnie wokalnie skupiał uwagę na swej

zaśpiewał w MET w ponad 1 500 spektaklach 83 role. Obecnie wykonuje tu role wspomagające, jak właśnie Benoit i Alcindoro w *Boheme*. Słyszano go tu w wielu znakomicie wykonanych partiach, jak: Król Filip, Borys Godunow, Król Marek, Sparafucile, Mefistofeles, Rocco, Daland, Falstaff, Sarastro czy Leporello. Śpiewał też oczywiście Colline’a w *Boheme*. To prawdziwa „stara gwardia” wokalna, która potrafi konserwować i utrzymać głos w formie przez długie lata występów, nie zawodzi i zawsze godna jest najwyższego uznania i podziwu, bez względu na wielkość roli.

Hong śpiewała Mimi w tym sezonie tylko 2 razy w pierwszych dwóch przedstawieniach. W pozostałych 4 wystąpiła Hibla Gerzmava, rosyjski sopran, który debiutował w MET jako Antonia w *Opowieściach Hoffmanna* w 2010 r.

28 XI bardzo wiele wydarzyło się podczas spektaklu *Boheme*. Po pierwsze Langrée bardziej zwracał uwagę na solistów, wyciszył nieco wolumen brzmienia orkiestry i najczęściej był w koordynacji ze śpiewakami. Wszyscy soliści natomiast bardzo się starali, cały spektakl „rozwił się”, ewoluował w coraz większym ich zaangażowaniu i przechodził swoistą metamorfozę aż do prawdziwie wzruszającego finału. Marcello, czyli Markov, tym razem brzmiał bardziej „po włosku”. Bardzo atrakcyjnie wypadł w duecie z Rodolfo w akcie III, a w czwartym obaj panowie niemal zachwycali. Docenić też można było lepiej, bo bardziej był słyszalny w całości opery, bardzo dobry głos Rose (Colline). Pittas (Rodolfo) miał zupełnie dobry, choć nie bezbłędny wieczór. Było nieco fluktuacji w jakości głosu, szczególnie w górze, ale środkowy rejestr robił wrażenie. Począwszy od aktu III do końca usłyszeliśmy w jego wykonaniu ładne niuanse i detale, a w finale był porywająco-dramatycznie zrozpaczony i wycisnął z niejednych oczu łzy.

Największą jednak atrakcją tego wieczoru była Mimi. To zdecydowanie odmienny od Hong głos. Dość silny, bardziej głęboki i „krągły”, momentami nawet ocierający się o dramatyczne brzmienie, ale z „nutką” smutku w „tle” jego tembr. Technicznie – znakomita. Pewność i lekkość wykonania, delikatnie liryczna, słodko-dźwięczna w brzmieniu górnego rejestru ze świetnymi piano i pianissimo. Ładne kształty fraz, a modulacje interpretacji emocjonalnej roli – bliskie perfekcji. Obyło się też bez melodramatycznej afektacji w omdleniach czy kaszlu i pięknie umierała.

Co mnie jednak poza jej występem najbardziej zafascynowało tego wieczoru to ogromne zaangażowanie wszystkich śpiewaków, którzy dawali z siebie maksimum, by wykreować jak najdoskonalszą *Cyganerię*. Nie było więc popisów solowych, promowania własnego ego, choć każdy znakomicie i bardzo wyraziście zaprezentował przydzieloną mu sylwetkę. W akcie ostatnim mieliśmy więc na scenie bardzo wyraźne indywidualne postacie, ale było to brzmienie grupy przyjaciół. Wspaniały zespołowy wysiłek. Wielkie brawa na koniec spektaklu. Wychodziłam z MET bardzo wzruszona (jak trzeba), choć nie była to jako całość *Cyganeria* kwalifikująca się jako wielkie osiągnięcie muzyczne czy wokalne. 🎭



G. Puccini – *Cyganeria*  
Paul Plishka (Alcindoro) i Susanna Phillips (Musetta)  
fort. Marty Sohl/MET

postaci w solowych fragmentach, a jednocześnie świetnie „wtapiał się” w brzmienie grupy przyjaciół. Brytyjski bas, Matthew Rose zadebiutował w MET rolą Collina. Dobry głos, a popisowa aria do płaszcza była miękkim, wypełnionym ciepłem emocji pożegnalnym monologiem z przyjaciелеm. Udany debiut.

Trzeba też oczywiście wspomnieć o amerykańskim basie Paulu Plishce, który od dnia swego debiutu w 1967 r. jako Mnich w *Giocondzie*

presję i moment, kiedy, jak to określa, sięgnęła dna, gdy po wypiciu ogromnej ilości alkoholu utraciła przytomność na około 35 godzin. „To wystarczająca ilość czasu by oblecieć dookoła świat lub zaśpiewać w dwóch cyklach *Ringu* Wagnera”. Jak też stwierdziła, życie uratowało jej 8 słów (po polsku 6): „Nazywam się Debbie i jestem alkoholickou”. Wyjaśniła też, że Mr. Wonderful nie zważał na jej wygląd fizyczny. Są bowiem przecież mężczyźni, którzy uganiają się za bardzo „puszystymi” kobietami. Bez specjalnego zażenowania mówiła o swej otyłości, która osiągnęła apogeum w wadze 333 funtów (mniej więcej 151 kg) – trzech cyfrach, których nigdy nie zapomni. Nawet jako młoda kobieta jadła nałogowo. Po zakończeniu programu Merala Young Artist organizowanego przez San Francisco Opera i wygraniu złotego medalu w prestiżowym konkursie wokalnym Czajkowskiego w Moskwie w 1990 r. oczekiwała ofert. Jej agent wyjaśnił jej jednak, że

teatry operowe nie były chętne do zatrudnienia jej ze względu na posturę fizyczną. Przełom w karierze nastąpił w 1991 r., kiedy zaśpiewała *Ariadne auf Naxos* w Boston Lyric Opera. Z dowcipem wspominała też incydent „małej czarnej sukienki” z Londynu w 2004 r. „Nie można śpiewać »konceptcją«, mówiła zebrałym na sali. W młodości nie była też wielbicieleką opery. Gdy w końcu jednak rozpoczęła studia wokalne w California State University w Fullerton z prof. Jane Paul, przyszła na pierwszą lekcję z przygotowaną piękną jej zdaniem arią, na którą natrafiła przypadkiem. Było to *Nessun dorma* z Turandot, która jak jej to wtedy wyjaśniła Maestra jest arią dla tenora. Podczas programu Voigt zaśpiewała ją zresztą dla widowni, która przyjął ten popis owacyjnymi brawami. Wspominała też o swych planach śpiewania Brunhildy w cyklach *Ringu* w MET.

Ale zanim to nastąpiło Voigt wzięła udział w gali otwierającej trzeci sezon New York

Philharmonic Orchestra pod batutą Alana Gilberta, która miała miejsce w Avery Fisher Hall w Lincoln Center. Program transmitowano z 30-minutowym opóźnieniem w telewizji amerykańskiej, a Voigt zaśpiewała w nim: *Dich, teure Halle z Tannhäusera*, rzadko słyszane *Andromache's Farewell* skomponowane przez Barbera dla Martiny Aroyo i wykonane przez nią po raz pierwszy w 1963 r., oraz końcową scenę z *Salome* Richarda Straussa. Nie był to wyrównany wokalnie występ. Głos Voigt jest nadal silny, ale jego niedysyjsze ciepło zbyt często już przechodzi w dość metaliczne brzmienie. Wyraźnie też słyszalne były niestabilności, a szczególnie w *Salome*, którą zaśpiewała co prawda z pasją i intesywnością, ale bez piękna długich fraz i z dość problematycznymi fragmentami wymagającymi wyciszzonego głosu. Nowy Jork bardzo lubi i ceni Voigt, więc publiczność gali obdarzyła ją gorącą stojącą owacją. 🎭

# Montserrat Figueras: Odleciał Anioł

Lukasz Kaczmarek

Wiadomość o śmierci Montserrat Figueras, 23 listopada 2011 r., była chyba dla całego muzycznego świata szokiem. To prawda, że od roku chorowała, że podczas ostatniej edycji Festiwalu Misteria Paschalia, już nie pojawiła się w Krakowie, że odwołano również koncerty z Jej udziałem planowane na październik i listopad. A jednak wciąż tak ciężko pogodzić się z tą stratą!

Była postacią na wskroś prawdziwą, a przy tym wielce enigmatyczną. Już sama data jej urodzin przez długi czas była swoistą zagadką. Dziś możemy być niemal pewni, że Montserrat Figueras urodziła się 15 marca 1942 r. w Barcelonie. Pochodziła z rodziny o muzycznych zamiłowaniach. Odbywając studia wokalne pod kierunkiem Jordiiego Albaredy, połączone z nauką aktorstwa, równocześnie występowała z zespołem Ars Musicae Enrica Gisperta. I właśnie te występy zaowocowały u Montserrat Figueras zainteresowaniem muzyką dawną.

W roku 1966 rozpoczęła studia w zakresie wykonawstwa dawnej muzyki wokalne, od śpiewu trubadurów, do śpiewu barokowego. Od samego początku, Figueras koncentrowała się na wykonawstwie najwierniejszym, opierającym się na oryginalnych źródłach z epoki, wolnym od naleciałości romantyzmu. Przy tym, charakteryzowało ją niezwykle twórcze podejście do dzieła, a jej wykonania były niezwykle ekspresyjne i bardzo osobiste. Figueras zawsze koncentrowała się na tekście, znajdując doskonałe wyważenie pomiędzy śpiewem a deklamacją. Każde wykonanie stanowiło dla niej, i dla słuchaczy, wielkie przeżycie duchowe. W Polsce przekonac o tym mogliśmy się nie raz!

W roku 1968 Montserrat Figueras zażyła do Bazylei, by w tamtejszej Schola Cantorum, stanowiącej wówczas światowe centrum muzyki dawnej, a także w Akademii Muzycznej, pobierać dalsze nauki u Kurta Widmera, Thomasa Binkleya i wielkiej Andrei von Ramm, pionierów historycznego wykonawstwa muzyki przed barokowej.

W Bazylei, pod kierunkiem Augusta Wenzingera, kształcił się także Jordi Savall. Figueras i Savall poznali się w roku 1967, pobrali zaś w kolejnym. Aż do śmierci

Artystki, stanowili oni najsłynniejszą muzyczną parę świata!

Za początek ich artystycznej współpracy należy chyba uznać rok 1974, kiedy to założyli zespoły Hespèrion XX (w roku 2001 przemianowany na Hespèrion XXI), La Capella Reial de Catalunya oraz Le Concert des Nations. Z roku 1976 zaś, pochodzą pierwsze znane mi rejestracje Montserrat Figueras. W sumie, zawsze wspólnie z Savallem i ich zespołami, nagrała około 70 płyt, zdobywając za nie liczne nagrody, jak choćby Grand Prix de l'Académie du Disque Français, Edison Klassik, Grand Prix de la Nouvelle Académie du Disque, Grand Prix de l'Académie Charles Cross, nagrodę Midem Classical Awards oraz nominacje do nagrody Grammy, a wreszcie przyznaną nagrodę Grammy w roku 2011 za album *Dinastia Borja*. Właśnie z tym programem miała wystąpić w Krakowie w 2012 r...

Montserrat Figueras najczęściej koncentrowała się na zapomnianej muzyce hiszpańskiej. To odkrywanie było jej wielką pasją. W dyskografii Artystki nie brak również wielkiej klasyki, by wspomnieć choćby partie sopranowe w nagraniu *Vespro della Beata Vergine* Claudia Monteverdiego, czy Mozartowskiego *Requiem*. Najpiękniejsze pamiątki, jakie po sobie pozostawiła, wiążą się jednak z tą dawną, nowoodkrytą muzyką... Oto przypomnienie kilku z nich.

Montserrat Figueras dwa spośród swoich albumów poświęciła Pieśniom Sybilli. Pierwszy, nagrany w roku 1988, przypominał Sybillę Katalońską. Drugi, 10 lat późniejszy, Sybillę z Majorki i Walencji. Jakże niezwykle enigmatyczny charakter nabierają w jej ustach proroctwa Sybill! W jak uduchowiony sposób, Artystka wyśpiewuje najwyższe Prawdy Świata! Trudno chyba znaleźć w dyskografii Montserrat Figueras płyty jeszcze bardziej mistyczne...

Nagrany w roku 2002, album *Ninna Nanna* to zbiór 18. kołysanek z całego świata, z kilku muzycznych epok: od 1500 do 2002. Utrzymany w intymnym, cudownym klimacie, zawiera same muzyczne perełki, wśród których Anonimowa *Mareta*, *Maria sitzt am Rosenhag* Maxa Regera, czy dwie kołysanki Arvo Pärta, napisane specjalnie dla Montserrat Figueras, Arianny Savall, Jordiiego Savalla i ich zespołów, lśnią pełnym blaskiem! Istny balsam dla duszy!

Na 15. ścieżkach płyty, *Lux Feminae*, Montserrat Figueras, przedstawia różne portrety kobiet: *Femina Antiqua*, *Femina Nova*, *Femina Ludica*, *Femina Mistica*, *Femina Amans*, *Femina Mater*, *Femina Gemens*. Album ukazuje, jak wielką Artystką była Figueras, w jak genialny sposób wciela się w tak odmienne postacie kobiece. Być może znają Państwo znakomitą powieść Hermanna Hesse *Narcyz i Złotousty*. Jak w postaci Madonny, uwiecznionej w rzeźbie włoskiego mistrza, widział Złotousty oblicza wszystkich kobiet swego życia, tak w śpiewie Montserrat Figueras, może je odnaleźć współczesny meloman...

A wydany niedawno album *Cançons de la Catalunya mil-lenària*, to, powiązany tematycznie, przegląd najlepszych dokonań Artystki, z ostatnich dekad. Przepiękna, poetycka płyta, znakomita jako wstęp do zapoznania się z wielką sztuką Montserrat Figueras! A w całości, więcej dawniejszych nagrań rodziny Savallów będziemy zapewne mogli jeszcze sobie przypomnieć, dzięki wydawanej od niedawna przez ich własną wytwórnię Alia Vox, serii Heritage.

Montserrat Figueras przez całe życie z niesłabnącym zaangażowaniem oddawała się sztuce. Jej wielkie zasługi były wielokrotnie nagradzane najbardziej prestiżowymi wyróżnieniami. Wśród odznaczeń, jakimi została uhonorowana, wspomnieć należy nagrodę Rządu Francuskiego *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres* (2003), *Artists for Peace UNESCO* (2008) oraz *Creu de Sant Jordi Rządu Katalonii* (2011).

Pracowała niemal do ostatnich tygodni życia, dopiero w ostatnim czasie, z powodu coraz bardziej osłabiającej organizm choroby, rezygnowała z planowanych wydarzeń. W Polsce, po raz ostatni mieliśmy przyjemność gościć Montserrat Figueras, na przełomie marca i kwietnia 2010 r. podczas Festiwalu Misteria Paschalia.

Przeglądam terminarz koncertowy Państwa Savallów na ich oficjalnej stronie internetowej. Nazwisko Montserrat Figueras pojawia się przy zapowiedzi koncertu krakowskiego, 4 kwietnia 2012 r. Ostatni planowany koncert z Jej udziałem przewidziany był na 6 lutego 2013 r. w Paryżu... Ale już więcej nie zaśpiewa na scenie.☹





# Benjamin Grosvenor: ku wielkiej karierze

Łukasz Kaczmarek

W kwietniu 2011 r. podpisał kontrakt płytowy z wytwórnią Decca. Miał wówczas 18 lat i stał się najmłodszym Brytyjczykiem nagrywającym dla tej szacownej kompanii. Wytwórnia nie zawierała kontraktu z żadnym brytyjskim pianistą od niemal 60 lat! Na program swej debiutanckiej płyty w barwach tej wielkiej wytwórni, Benjamin Grosvenor wybrał utwory Chopina, Liszta i Ravela. Cztery Chopinowskie *Scherza* przedzielone są trzema *Nokturnami*. Potem następują dwie Lisztowskie aranżacje Chopinowskich *Pieśni* oraz *En Rêve* Liszta, płytę wieńczy zaś *Gaspard de la nuit* Ravela. Dla młodego pianisty, Liszt stanowi naturalne ogniwo łączące Chopina z Ravelem. Album spotkał się z entuzjastycznymi opiniami krytyki, zyskując wyróżnienia tak prestiżowych magazynów, jak Gramophone, czy BBC Music. Ten drugi pisze o „przenikającym poczuciu równowagi i wymierzonej z precyzją mieszaniu klasycznego umiaru i romantycznego żaru”. W dalszej części recenzji BBC Music możemy przeczytać, że Benjamin Grosvenor „jest wirtuozem, który odrzuca maskę wirtuoza, a którego każdy gest wykonany jest wyłącznie w służbie muzyki. Swoją grą, obfitującą w radość i spontaniczność, zdaje się raczej wyzwalać muzykę, aniżeli ją interpretować”. Gramophone, z kolei, widzi w Grosvenorze „muzyka z wyobraźnią i poczuciem misji, którego gra przewyższa sterylne granice studia”. Pozostałe recenzje również obfitują w superlatywy. Nie mniej entuzjazmu wyrażają krytycy wobec licznych koncertów Benjaminina, odbywających się przeważnie w londyńskiej Wigmore Hall, ale również poza ojczyzną, a nawet poza Europą. Daje solowe recitale, występuje z renomowanymi orkiestrami, uprawia kameralistykę (współpraca z muzykami English Chamber Orchestra) – kalendarz Grosvenora jest wypełniony licznymi wydarzeniami artystycznymi. Warto wspomnieć, że młody pianista jest członkiem prestiżowego projektu BBC New Generation Artists.

## Najmłodszy Artysta...

Benjamin odbywa obecnie studia pianistyczne w londyńskiej Royal Academy of Music w klasie Christophera Eltona. Jego międzynarodowa kariera zaczęła się jednak dużo wcześniej.

W wieku 11 lat, Benjamin Grosvenor stał się najmłodszym pianistą, zwycięzcą konkursu BBC na Młodego Muzyka Roku 2004. Wkrótce potem nadeszły propozycje koncertów z najbardziej prestiżowych sal muzycznych świata. W ten sposób, Benjamin debiutował w nowojorskiej Carnegie Hall oraz londyńskiej Royal Albert Hall, a następnie Royal Festival Hall (2009). A 15 lipca 2011 r. inaugurował kolejny sezon brytyjskich Promsów. Wykonał wówczas *II Koncert fortepianowy A-dur* Franciszka Liszta. Orkiestrą Symfoniczną BBC dyrygował Jiří Bělohlávek. Na bis zagrał *V Taniec węgierski* Brahmsa w arcyciekawym opracowaniu György'ego Cziffry. I znów, Benjamin był najmłodszym artystą występującym podczas pierwszej nocy w całej historii Festiwalu BBC Proms.

## Płytowy debiut

Wydany niedawno album wytwórni Decca, który stał się przyczynkiem dla niniejszego tekstu, nie jest pierwszą płytą w dyskografii Benjaminina Grosvenora. Zdążył on dokonać już wcześniej dwóch płytowych nagrań. Album *This & That (To i Tamto)* koncentruje się przede wszystkim na trzech *Etiudach koncertowych* Nikolaja Kapustina. Prócz tego, mamy tutaj kilka fortepianowych perełek: dwie *Sonaty* Domenica Scarlattiego, trzy utwory z cyklu *Iberia* Isaaca Albéniza, *Kaprys hiszpański* Maurycego Moszkowskiego (Chopin nie stanowi zatem jedynego polskiego akcentu w dyskografii młodego pianisty!), dwa

Chopinowskie *Nokturny* (inne niż w ostatnim albumie Decci), *V Taniec węgierski* Brahmsa (we wspomnianym już opracowaniu Cziffry), *Tritsch-Tratsch Polka* Johanna Straussa Syna (także w opracowaniu Cziffry) oraz piosenka George'a Gershwina w aranżacji Percy'ego Graingera. Ale to wcale nie jest pierwszy album w dyskografii Benjamina! Rzeczywisty płytowy debiut artysty miał miejsce w roku 2002, a jego owocem jest album zatytułowany *Ben at 10*. Tak, jak zasadniczą częścią *This & That*, stanowiły *Etudy* Kapustina, tak w przypadku *Ben at 10*, są to miniatury Billy'ego Mayerla, brytyjskiego pianisty i kompozytora zmarłego w 1959 r. Poza nimi, na płycie znalazły się utwory Chopina, pojedyncze części *Sonat* Beethovena i Haydna, *Poliszynel* Rachmaninowa, jedno z *Impromptu* Schuberta, *I Got Rhythm* Gershwina, *Arabeska* Debussy'ego, *Musical Jewellery Box* Stephena Hougha, a także kolejne akcenty polskie: znów Moszkowski (*Tarantella*), i Godowski (*Stary Wiedeń*).

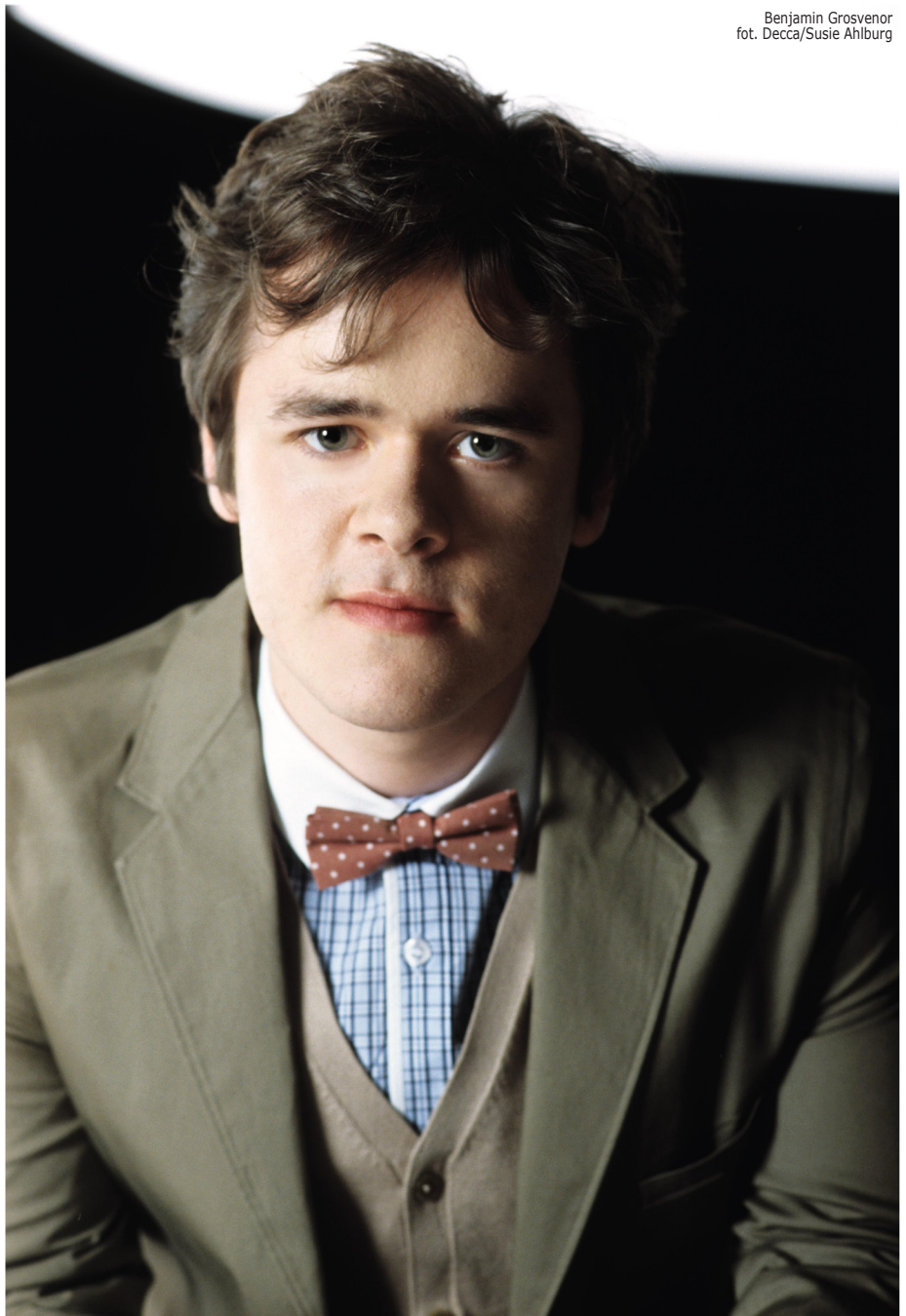
### Sztuka Benjamina Grosvenora

Lecko pochylony ku klawiaturze, z wyrazem wielkiego skupienia na twarzy i spojrzeniem pełnym przenikliwości, Benjamin Grosvenor zdaje się doskonale panować nad swoimi palcami. Tak, palcami właśnie. Przeglądając się video clipom przedstawiającym Benjamina, zamieszczonym przez wytwórnę Decca, nasuwa mi się skojarzenie dyrygenta pragnącego stworzyć najlepszą orkiestrę świata, przesłuchującego muzyków-kandydatów. Jakże niezwykle związek wytworzył się pomiędzy umysłem, spojrzeniem i ruchami (tak palców, jak głowy i całego korpusu)! Wszystko zdaje się tu być pod absolutną kontrolą; nie ma elementów zbędnych, ani też wymykających się wewnętrznemu logicznemu porządkowi. Artysta nie należy do tych wirtuozów, którzy opanowawszy znakomitą technikę, stawiają ją na piedestale tak wysokim, że dzieło muzyczne ma stanowić jej podporę. Przeciwnie, to technika, jako jedna ze składowych wykonania, ma służyć sztuce. Grosvenor jest raczej typem introwertyka, analitycznego myśliciela, refleksjonisty (słowotwór stanowiący połączenie refleksyjności z impresjonistą). W jednej z krytyk czytamy, iż artysta niezdolny jest do wydobycia z fortepianu „brzydkich dźwięków”. Trudno oprzeć się takiemu wrażeniu! Jest w jego wykonaniu wiele dostojności, szlachetności brzmienia, poezji. To wielce wysublimowana sztuka! A przy tym, słuchacz ma uczucie spokoju i pewności, a w ten sposób także zaufania do artysty. Gdybym miał porównać Grosvenora do jego starszych

kolegów po fachu, wskazałbym chyba cztery nazwiska: Zimmermana, Polliniego (ale ten jest bardziej chłodny!), Aimarda i Hamelina. Ale i tak spora część tego, co w grze młodego pianisty możemy usłyszeć, nie znalazłaby żadnego odpowiednika!

przed nim. Do tej pory osoby, które pomagały kierować karierą artystyczną Benjamina Grosvenora, odznaczały się dużą rozważą. Urodzony 8 lipca 1992 r., rozpoczął naukę gry na fortepianie w wieku sześciu lat, a więc w czasie jak najbardziej stosownym.


Benjamin Grosvenor  
 fot. Decca/Susie Ahlburg



### Przyszłość

Mimo bardzo młodego wieku, Benjamin Grosvenor znalazł się na liście 1000 Najbardziej Wpływowych Londyńczyków roku 2011. Magazyn *Pianist* wyróżnił zaś artystę, umieszczając jego zdjęcie na stronie tytułowej 63. wydania. Istnieje zatem trend kreowania Grosvenora na gwiazdę pierwszej wielkości. „Ciężka praca opłaciła się” – mówi Benjamin, świadom zapewne także i tej pracy, która pozostała jeszcze

Pierwszym jego profesorem była zaś matka, będąca pianistką.

Efekty dotychczasowych działań są znakomite. Obecny czas w karierze Grosvenora jest zaś w dużej mierze czasem decydującym o dalszych losach pianisty, albowiem oczy muzycznego świata skierowane są właśnie na jego osobę. Kilka ważnych instytucji muzycznych poczyniło znaczące inwestycje z nim związane. Przesłuchując się znakomitej, nowiutkiej płycie wytwórni Decca, życzymy młodemu artyście dalszego mądrego twórczego rozwoju. 

# Margaret Price in memoriam

Łukasz Kaczmarek

**28** stycznia 2011 r. odeszła z tego świata śpiewaczka, dysponująca sopranem o przepięknej, pełnej słodyczy barwie, Margaret Price. Zmarła o poranku wskutek choroby serca, we własnym domu, nieopodal Cardigan w Walii, nie ukończywszy 70 lat. „Moje życie było dobrym życiem” – tak powiedziała artystka w niecałe 3 lata przed swą przedwczesną śmiercią. Wielbiona w równym stopniu przez fanów opery, co miłośników pieśni, w uznaniu swych zasług, została uhonorowana orderami brytyjskimi CBE (w roku 1982) oraz DBE (w 1993), a także orderem Opery w Monachium i Opery Wiedeńskiej.

## Zanim rozwinął się głos...

**D**ame Margaret Price urodziła się 13 kwietnia 1941 r. w Blackwood w Walii. Jej dzieciństwo nie było łatwe. Gdy tylko skończyła 4 lata, zmuszona była przejść poważną operację nóg, urodziła się bowiem ze zdeformowanymi kończynami. Wczesne lata upłynęły jej głównie na opiece nad upośledzonym umysłowo młodszym bratem oraz na pomocy matce w prowadzeniu domu. Mimo, iż pochodziła z muzycznej rodziny, a rodzice wspierali jej artystyczne zainteresowania (od 9 roku życia pobierała lekcje śpiewu), ojciec, sam będąc wybitnym pianistą-akompaniatorem, sprzeciwiał się planom Margaret, by uczynić śpiew sposobem na życie. Również sama Margaret niezbyt chętnie udzielała się wokalnie, choć okazji było wiele: w pobliskim Eisteddfodau odbywał się przecież regularnie festiwal kultury walijskiej. Nie będąc dostatecznie przekonana do kariery artystycznej, Margaret Price poważnie rozważała poświęcenie się karierze dydaktycznej jako nauczycielka biologii. I tak by się zapewne stało, gdyby jej głos nie został w odpowiednim momencie dostrzeżony przez szkolnego profesora muzyki. To on zaproponował jej wyjazd do Londynu, by tam udała się na przesłuchanie do Charlesa Kennedy'ego Scotta, wiekowego już wówczas profesora śpiewu, organisty i chórmistrza, wykładającego w Trinity College of Music. Scott, oczarowany urodą i nieprzeciętnymi możliwościami głosowymi Margaret Price, natychmiast zaproponował jej studia w swojej klasie, nie pozwalając zarazem nikomu innemu ingerować w artystyczny rozwój młodej dziewczyny.

## Droga ku wielkim scenom

**W**wieku 15 lat Margaret rozpoczęła więc profesjonalną, trwającą 4 lata, edukację muzyczną, otrzymując stypendium umożliwiające jej podjęcie studiów w Trinity College of Music, aczkolwiek nie w klasie sopranu, lecz mezzosopranu. Nie jest to wszak zjawisko niezwykle, iż młodzi śpiewacy zostają zaklasyfikowani, a nawet, ba!, rozpoczynają później swoją artystyczną karierę jako inne głosy aniżeli te, dzięki którym święcą swoje największe triumfy! Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest przecież Plácido Domingo, uznany w młodości za głos barytonowy. W przypadku Margaret Price, to „przestawienie” głosu, czy raczej jego krystalizacja, nie wiązała się z drastycznymi zmianami repertuarowymi. Koncentrując się bowiem już od początku na repertuarze pieśniarskim, uwzględniającym przecież różne typy głosu, temu repertuarowi pozostała wierna przez cały czas swojej artystycznej kariery. I też w tym repertuarze artystka święciła swoje pierwsze triumfy, do których należy zaliczyć zdobycie głównej nagrody podczas konkursu organizowanego wśród uczniów college'u. Być może właśnie ten sukces sprawił, że ojciec Margaret, do tej pory przeciwny profesjonalnej karierze wokalne córki, okazał się teraz największym jej sprzymierzeńcem. To dzięki jego działaniom, Margaret Price, będąca zaledwie jedną z chórzystek Ambrosian Singers, miała możliwość zadebiutowania w roku 1962 w Narodowej Operze Walijskiej rolą Cherubina w Mozartowskim *Weselu Figara*. Debiut był to tak udany, iż w kolejnym roku śpiewała już Cherubiną w londyńskiej Covent Garden, zastępując niedysponowaną Teresę Berganzę. Sukces był ogromny. A przy tym sama wielka Berganza, wraz ze swym ówczesnym mężem, Félixem Lavillą, zatroszczyli się później o odpowiedni dobór repertuaru dla młodej Margaret. Covent Garden przyniosło wszak młodej debutantce jeszcze jeden wspaniały owoc. Tam bowiem poznała Jamesa Lockharta, wówczas jeszcze korepetytora śpiewaków, który pomógł jej odpowiednio rozwinąć głos. A był to wciąż jeszcze mezzosopran, z którego jednak, w toku współpracy z Lockhartem, rozwinął się wspaniały sopran. Współpraca z Jamesem Lockhartem trwała blisko 15 lat: w tym czasie muzyk był

częstym akompaniatorem śpiewaczki. Wielkim triumfem Price w tym okresie była partia Paminy w Mozartowskim *Czarodziejskim flecie* w produkcji Sir Gerainta Evansa w San Francisco. W roku 1971 sięgnęła po kolejną partię Mozartowską: Donny Anny z *Don Giovanni* (Opera Kolońska). Margaret Price okrzyknięto wówczas największą współczesną śpiewaczką Mozartowską. Bo i jej głos, w połączeniu z nienaganną techniką, znakomicie pasował do



Margaret Price  
fot. Guy Gravett/EMI

Mozartowskiej stylistyki: niezwykle delikatny sopran liryczny, czysty, pełen ciepła i słodczy.

## Kłopoty z *Otellem*

Jedną z wielkich ról operowych Dame Margaret Price, była Desdemona w *Otelli* Verdiego. I właśnie tą partią śpiewaczka debiutowała w MET 21 stycznia 1985 r., mając za partnerów Plácida Dominga, Sherrilla Milnesa oraz, oczywiście Jamesa Levine'a. Partię Desdemony wykonywała wszak wiele razy. Zdarzyło jej się pewnego razu śpiewać ją u boku Jona Vickersa. Oto, jak wspomina tamto wydarzenie sama artystka: „To było tak dawno, że wołałabym naprawdę zapomnieć o tym horrorze. Vickers był wielkim śpiewakiem i bardzo go podziwiałam. To była raczej pechowa sytuacja. Mieliśmy wspólnie wystąpić w *Otelli* w Operze Paryskiej. A całkiem niedawno występował tu w tej roli Plácido. Jon

powiedział wówczas, że cokolwiek udało się dokonać Plácido, on także zrobi i nie zamierza wprowadzać do produkcji jakichkolwiek zmian. Lecz kiedy przyszło do próby, okazało się, że chce wszystko zrobić po swojemu. I, cóż, mieliśmy pewne problemy, szczególnie wówczas, gdy stawał się bardzo brutalny [podczas sceny morderstwa]. Byłam, oczywiście, bardzo wystraszona, ponieważ musiałam być mu podległa, a on mógł naprawdę mnie udusić”. To były zapewne najbardziej dramatyczne chwile w życiu scenicznym Margaret Price...

## Dom

Po dłuższych okresach współpracy z londyńską Covent Garden i Operą w Kolonii, śpiewaczka związała się z Operą Bawarską w Monachium. W tym też mieście postanowiła zamieszkać na stałe, by dopiero w roku 1999, po przejściu na emeryturę, przenieść się do rodzinnej Walii i tam osiedlić się w 150-letnim wielkim domu na Ceibwr Bay. Oto, jak wypowiadała się o nim sama Margaret Price: „Jestem tak bezgranicznie szczęśliwa, że mieszkam tutaj! To wspaniałe miejsce. Szukałam domu w tych okolicach, ponieważ właśnie stąd pochodziła moja matka i, od dzieciństwa, zawsze spędzałam tu wakacje. Udało mi się znaleźć ten stary dom, wybudowany jeszcze w roku 1860, odnowiłam go i teraz jest cudowny!”

W przeciwieństwie do wielu artystów, raczej nie lubiła podróżować. Stąd, przez cały okres swojej kariery starała się osiedlać w takich miejscach, by być blisko teatrów, z którymi się wiązała. Przy tym nigdy nie wstąpiła w związek małżeński. Takiego wyboru dokonała przeciwieństwo wyraźne żądanie ojca. Jednak jej wielką życiową pasją była hodowla „złotych” psów myśliwskich, czyli goldenów (golden retriever), z którymi zwykła podróżować swym „Dogmobilem”: „Kupiłam dużego starego chryslera – ulubiony amerykański samochód – usunęłam z niego siedzenia i teraz służy mi jako Dogmobile. Jeżdżę nim wszędzie. (...) Przyjechałam do MET z dwoma goldenami... Jimmy Levine zawsze miał dla nich zabawki, a kostiumerzy ciasteczka. (...) Zawsze czułam się tu bardzo mile widziana”.

## Repertuar

Margaret Price w okresie swojej przeszło 30-letniej kariery z równym powodzeniem wykonywała repertuar pieśniarski, co operowy. A to wszystko, jak sama wspominała, dzięki wewnętrznej dyscyplinie, pozwalającej jej zachować doskonałe proporcje pomiędzy muzyką a słowem: „Jestem bardzo zdyscyplinowana: nawet dziś jestem niezwykle zdyscyplinowaną osobą. Myślę, że to się opłaciło. Nigdy nie porzuciłam moich recitali pieśniarskich. Pieśń pomagała

operze, a opera pomagała pieśni. Dyscyplina wykonywania pieśni polega na pozbyciu się wielkiego operowego głosu. To kontrolowany sposób śpiewania, który rzeczywiście pomaga operze, ponieważ przenosząc go na operowy grunt, wykonawca nie ma tendencji do przesadzania czy forsowania głosu. Jeśli zaniedba się kontrolę, dając z siebie 150% emocji, sił i głosu, wówczas pod koniec będzie się jedynie strzępkiem nerwów, a koniec ten nastąpi bardzo szybko. Oczywiście, próbowałam być emocjonalna, lecz nigdy za cenę utraty głosu”. I może właśnie ten fakt sprawił, iż artystka z nie mniejszym sukcesem wykonywała partię Paminę, co Aidy...

O ile repertuar koncertowy Margaret Price zamykał się głównie w pieśni romantycznej i neoromantycznej, a nawet ekspresjonistycznej, operowy wyróżniał się jeszcze większą rozległością: prócz Mozarta, artystka często sięgała po partie z dzieł Ryszarda Straussa (*Ariadna na Naxos*), Brittena, Verdiego, a nawet Belliniego (*Norma*), Wagnera, czy Schoenberg'a (*Das Buch der hängenden Gärten*). Może się pojawić wątpliwość, czy aby te ciężkie partie nie zniszczyły głosu Margaret Price? „Chcę, aby każdy wiedział, że nie straciłam głosu, śpiewając Normę! (...) Zawsze śpiewałam wszystko własnym głosem, czy też »Mozartowskim« głosem, jeśli wolicie. Tristana również śpiewałam tym głosem, który dostawałam od Boga: nie próbowałam go forsować”.

## To, co pozostawiła po sobie...

Moja pierwsza przygoda ze sztuką Margaret Price miała miejsce poprzez jej znakomite nagrania pieśni, wśród których przywołać należy recitale Schuberta, Schumanna, Mendelssohna i Brahmsa nagrałe wspólnie z pianistą Grahamem Johnsonem dla wytwórni Hyperion, 17 pieśni Liszta zarejestrowanych z Cyprieniem Katsarisem na płycie Teldec, czy recital pieśni Ryszarda Straussa z Wolfgangiem Sawallischem przy fortepianie (CD EMI). Nie stroniąc od bardziej współczesnego repertuaru, artystka zarejestrowała również cykl *Altenberg-Lieder* Albana Berga wraz z London Symphony Orchestra pod dyktando Claudiu Abbado (CD DG Originals).

Jednak, jak już wcześniej wspominałem, nazwisko Margaret Price wiąże się przede wszystkim z Mozartem. I właśnie rolę Mozartowską (Fiordiligi w *Cosi fan tutte*) rozpoczęła śpiewaczka swoją wielką płytową karierę (Mozart: *Cosi fan tutte*, EMI). Potem przyszedł czas na Hrabinę (Mozart: *Wesele Figara*, EMI), osławioną Paminę (Mozart: *Czarodziejski flet*, Philips) i Donnę Annę (Mozart: *Don Giovanni*, Decca), nie zapominając o wspaniałej partii sopranowej w nagraniu *Requiem* pod dyktando Petera Schreiera (Philips).

Potem przyszedł czas na jej Izoldę (Wagner: *Tristan i Izolda*, DG). Mimo, iż partia ta nie była przez Wagnera pisana z myślą o takim typie głosu, jakim dysponowała Margaret Price, artystka, nigdy nie odważywszy się wykonać jej na scenie, stworzyła poprzez nią chyba swoje



najgenialniejsze nagranie operowe, a przy tym jedną z najbardziej intrygujących kreacji wagnerowskich w historii! Co jednak ciekawe, była chyba tego w pewnym stopniu świadoma, zawsze bowiem z wielką rozważą dobierała repertuar, nigdy nie wykonując czegoś, co nie odpowiadałoby jej naturalnym możliwościom głosowym. Dla mnie, mającego na półce mistrzowskie nagrania z Kirsten Flagstad, Birgit Nilsson, czy Hildegard Behrens, to właśnie wykonanie Margaret Price zawsze było i jest najbardziej wzruszające ze wszystkich, a przy tym pełne intymności, niespotykanej u innych śpiewaczek...

Obok Izoldy, drugą wielką dramatyczną rolę w jej repertuarze (tym razem również scenicznym!) była Aida. „Jak większość sopranów, tak i mnie zawsze przerażała *Scena nad Nilem*. Tamto wysokie »c« jest tak wyraźne i niebezpieczne zarazem... Zanim dotrzesz do drugiego, czujesz się tak wyczerpany – cóż, byłam bardzo wyczerpana! Wreszcie, gdy już je wyśpiewałam, mogłam odpocząć i spokojnie śpiewać do samego końca. Ale każdy wie, kiedy zbliża się ta aria i chce, by wypadła ona perfekcyjnie. Niewiele razy śpiewałam Aidę. Teraz czuję, że to był naprawdę twardy orzech do zgryzienia”.

W nagraniu dokonany podczas przedstawienia w Operze w San Francisco w roku 1981 (DVD Kultur), mając za partnerów znakomitych Luciana Pavarottiego i Stefanię Toczyską, tworzy niezwykle subtelną i wzruszającą kreację głównej bohaterki. U boku Pavarottiego wzięła również udział w nagraniu Verdiowskiego *Balu maskowego* (Decca), przez wielu uznawanym za najwybitniejszą płytową rejestrację tego dzieła. A skoro o Verdium mowa, należy wspomnieć o świetnym nagraniu *Otella* z udziałem Margaret Price, również pod dyktando Solti (Decca).

„Miałam przywilej i szczęście współpracować z tak wielkimi dyrygentami, jak Solti, Klemperer, Levine, Abbado, Sawallisch, czy Kleiber – i oni również byli bardzo pomocni. Jednym z powodów, dla którego wycofałam się ze sceny jest fakt, iż muzyka przestała już być tym, czym zawsze była. Śpiewacy są inni, dyrygenci są inni. Gdy występowałam z Claudiem Abbado, on traktował mnie jako sobie równą i pomagał mi podczas przedstawienia. Byliśmy wielkimi przyjaciółmi. Ale w dzisiejszych czasach nie da się już zaprzyjaźnić z dyrygentami, gdyż są oni skoncentrowani jedynie na własnej karierze. Nie współpracują już ze śpiewakami, nie pomagają im. Nie usiądą z Tobą, nie porozmawiają, nie powiedzą: »Posłuchaj, nie rób tego w ten sposób, spróbuj inaczej«. Abbado i muzycy jego pokroju, powiedzieliby: »Dla czego nie spróbujesz i nie weźmiesz tego na jednym oddechu? Zabrzmi to inaczej«. Więc próbujesz i faktycznie wychodzi! Ale nie sądzę, żeby dziś można otrzymać taką radę od dyrygentów. Oni są tak egoistyczni... Współczuję młodym śpiewakom. Muszą sami nauczyć się wszystkiego, bo od dyrygentów nie otrzymają już nic”

## **C**zterokrotnie był pan jurorem Konkursu Chopinowskiego. Nie jest pan zmęczony?

Raczej nie. Po raz pierwszy przyjąłem pracę jurora w 1995 r. Słuchanie wielu pianistów okazało się bardzo interesujące, chociaż czasami bywało ciężko, kiedy kandydaci zbyt długo grali.

## **Z**byt długo grali? Młodzi chopiniści mają teraz raczej tendencję do przyspieszania...

Niestety, nastąpiła parę lat temu taka moda. A przecież Chopin grany w zawrotnych tempach traci charakter, traci sens. Jeśli do tego zapomni się o rubato, znika chopinowski styl gry. Chopin słuchał wielu śpiewaków, wzorował się na muzyce wokalne. Ten oddech, ta śpiewna melodia – to jest kwintesencja jego stylu. Oczywiście we wszystkim trzeba zachować umiar. Dobre rubato oznacza kantylenę i piękny dźwięk, ale to wszystko musi być zagrane w sposób naturalny. Jakakolwiek sztuczność daje efekt wręcz odrotny od zamierzonego. Tworzy się wówczas maniera i ztraca chopinowski duch.

## **C**zy to właśnie nad „chopinowskim duchem” pracował pan z Ingolfem Wunderem przed konkursem w 2010 r.?

Jak najbardziej. Pamiętam, że na występie konkursowym w 2005 r. Wunder zagrał etiudę chromatyczną tak szybko, że przecierałem oczy ze zdumienia. Dziś – moim zdaniem – nadal znakomicie gra technicznie, ale też więcej uwagi poświęca wyrazowi, rodzajowi brzmienia.

## **U**waża pan zatem, że dźwięk jest u Chopina najistotniejszy. A forma, a ekspresja?

Piękny dźwięk jest punktem wyjścia. Do tego dochodzi naturalność i dobry gust, a jeśli do tego zestawu dołożymy jeszcze prostotę i wiarę w to, co się robi, to przy dopracowaniu i przemyśleniu formy możemy uzyskać najwyższą jakość interpretacji...

## **...** która jest złożonym procesem, zależnym od wielu czynników, także historycznych. Sądzi pan, że interpretacja powinna być bliska zamysłowi kompozytora, czy raczej iść z duchem czasu?

Tu – wbrew niektórym poglądom – nie ma żadnej filozofii. W nutach mamy zapisane wszystko, czego oczekuje od nas kompozytor. Jeśli wykonamy to sensownie i z uczuciem – będzie dobrze. Interpretacja nie powinna znacząco odbiegać od oryginału naniesionego w partyturze.

## **N**agrał pan już prawie wszystkie utwory Chopina, w tym komplet mazurków. Zgadza się pan z opinią, że to właśnie ten gatunek jest dla interpretatora najtrudniejszy?

Wielu pianistów tak właśnie twierdzi, ale ja tego kompletnie nie pojmuję. Tłumaczyłem nawet Wunderowi, że mazurki są właśnie prościutkie, tylko usiąść i grać! Jak się ma wycucie rubato, to właściwie wszystko u Chopina jest łatwe i przyjemne do grania. Jedyna trudność

polega na tym, że przez cały czas trzeba coś opowiadać i oddziaływać na uczucia.

## **G**ra pan przede wszystkim muzykę romantyczną. A co z Bachem albo Beethovenem?

Z muzyki klasycznej – publicznie – gram tylko sonaty Mozarta.

## **K**ogo uważa pan za idealnego chopiniście, wzór godny naśladowania?

Rubinsteina, a w drugiej kolejności – Horowitza. Bardzo też cenię Lang Langa, podziwiam jego estradową swobodę – wychodzi na estradę pewny i gra tak, jakby był w domowym salonie. Niektórym przeszkadzają jego miny, ale uważam, że pasują do jego gry.

## **A** czy któryś z laureatów minionego Konkursu Chopinowskiego ma szansę znaleźć się w tym gronie? Julianna Awdiejewa była w pańskiej punktacji dopiero czwarta...

Dla mnie oczywiście najbardziej chopinowski był Wunder – widziałem go jako zwycięzcę. Swoją drogą sześciu innych jurorów podzielało moje zdanie, ale siedmiu dawało pierwszą nagrodę właśnie Awdiejewej. Dla mnie Rosjanka była za mało chopinowska, miała niewystarczająco śpiewną kantylenę, dlatego dałem jej dopiero czwarte miejsce.

## **Z**askoczyły pana decyzje pozostałych jurorów?

Nawet bardzo. Koncert z orkiestrą w wykonaniu Wundera był zdecydowanie najlepszy i tego faktu raczej nikt nie kwestionował. Tymczasem kilku jurorów nie umieściło go w ścisłej czołówce, a Michie Koyama w ogóle dała mu dopiero szóstą lokatę. Nie mówiąc o tym, że nie widziała go nawet w finale!

## **W** 1955 r. jurorzy Konkursu Chopinowskiego uznali, że to pan był najlepszy. Jak zapamiętał pan tamten czas?

Jako kalejdoskop poszczególnych zdarzeń. Staralem się trzymać z boku i nie widzieć ani nie słyszeć niczego poza swoim graniem, toteż i pamięć działa dziś wybiórczo. Dość mgliście przypominam sobie rozmowę z Bolesławem Bierutem, za to doskonale pamiętam fakt, że przed swoim występem dotknąłem polskiej flagi, powiewającej nad wejściem do Filharmonii.

## **A** rodzinny Rzeszów często gości we wspomnieniach?

Oczywiście. To przecież tam zacząłem grać, co prawda najpierw na skrzypcach, ale dość szybko przeszedłem na fortepian. Chciałem słyszeć utwory grane z akompaniamentem, a nie tylko grać melodię. Trafiłem najpierw pod opiekę Kazimierza Mirskiego, tego samego, który doradzał Wojciechowi Kilarowi, żeby nie marnował czasu na granie cudzych kompozycji i zaczął tworzyć własne.

## **K**ilar podobno ćwiczyć nie lubił. A pan?

Ja – podczas długiej przerwy w szkole – potrafiłem biec do domu, żeby choć przez

# Piękny dźwięk jest punktem wyjścia

z pianistą Adamem Harasiewiczem rozmawia Maria Wilczek-Krupa

dziesięć minut grać. Dziś uważam, że to była przesada.

## Dużo pan czasu poświęcał ćwiczeniu?

Różnie bywało. Jeden raz w życiu ćwiczyłem przez dziesięć godzin, ale tylko po to, żeby sprawdzić, czy dam radę. Wszystko przez Richtera, bo gdzieś usłyszałem, że on potrafi grać nawet przez szesnaście godzin, a potem zasypia pod fortepianem. Postanowiłem się sprawdzić i uzyskałem następujące wyniki: raz dziesięć godzin, trzy razy po osiem i potem przez tydzień udało mi się ćwiczyć siedem godzin dziennie. Na tym sprawdzanie się skończyło i powróciłem do swoich skromnych trzech do czterech godzin przy instrumencie.

## Tyle wystarczyło, żeby stać się wirtuozem fortepianu?

Technika i wirtuozeria zależy nie tylko od ilości godzin spędzonych przy klawiaturze, ale także od budowy ręki. Mam to szczęście, że moja ręka nie potrzebuje wielu godzin gam czy wprawek. Uważam, że nadmierne ćwiczenie gubi przyjemność muzykowania, pozostawiając mękę i cierpienie. Jest zresztą tyle innych, ciekawych rzeczy, które można w tym czasie robić!

## Na przykład astronomia i malarstwo?

Malarstwo od dawna, astronomia – przez ostatnie 20 lat. Swego czasu miałem dwie wystawy swoich obrazów, o których jednak nie chcę mówić szczegółowo, bo – podobnie jak trudno jest kompozytorowi mówić o swoim utworze – ciężko jest opisać kuluary powstawania dzieła plastycznego.

## A muzyka? Czego pan słucha dla czystego relaksu?

Najczęściej – muzyki fortepianowej. Ostatnio zachwyca mnie młodziutką, chińską pianistką; nazywa się Yuja Wang. Jest fenomenalna – gra *Pietruszkę* absolutnie fascynująco, i to pod każdym względem, muzycznym i technicznym. To nieprawdopodobny talent. Słucham także od dawna śpiewaków, m.in. Leontyne Price (nie tylko w utworach Verdiego, także w pieśniach Ravela czy Rachmaninowa), Domingo czy ostatniej gwiazdy – Anny Netrebko.

## Idźmy dalej – ulubiona literatura? Film?

Literatura francuska, a od czasu do czasu także nasz stary, dobry Sienkiewicz. Filmy lubię po prostu te dobre, bez względu na gatunek czy tematykę. Może to być typowy romans albo opowieść o dziejach Indian.



## A gotować pan lubi?

Niespecjalnie, chociaż bardzo lubię dania z ryb i warzyw. Szczególnie pstrąga.

## Pstrąg w czym?

W wodzie! I proszę się nie śmiać, ma wspaniały smak! Nie potrzeba mu żadnych dodatków. Pstrąg jest dobry sam w sobie.

**Oczywiście. Ale zostawmy kulinaria, a wróćmy na koniec do muzyki. Napisano kiedyś o panu: „Głębokie przeżycie, wspa-**

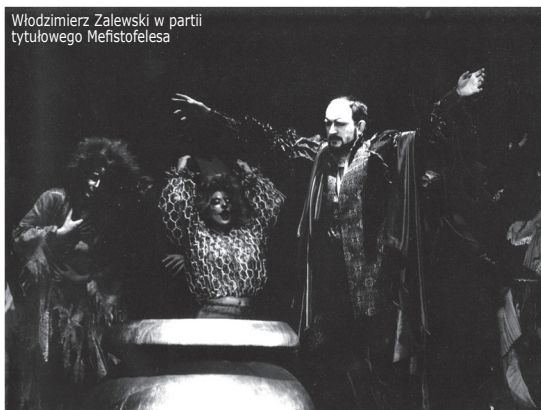
**niała, precyzyjna technika, bogactwo barw, romantyczna poetyckość – oto cechy gry Harasiewiczza”. Czy taka recenzja to spełnienie marzeń pianisty?**

Tyle pozytywów? Mam nadzieję, że trochę w tym prawdy jest! Naturalność, fantazja i piękny dźwięk – to jest prawdziwy cel i spełnienie marzeń Adama Harasiewiczza.

Dziękuję za rozmowę. 

# Włodzimierz Zalewski

Adam Czopek



Włodzimierz Zalewski w partii tytułowego Mefistofelesa

Nasz znakomity bas-baryton, absolwent Akademii Muzycznej w Łodzi z 1976 r., uczeń prof. Zdzisława Krzywickiego (dyplom z wyróżnieniem) urodził się 1 marca 1951 r. w Łodzi. Na ostatnim roku studiów w 1975 r., zdecydował się na udział w dwóch konkursach wokalnych: im. J. Kiepury w Krynicy (I nagroda) oraz im. K. Szymanowskiego w Łodzi (III nagroda). Jeszcze będąc studentem od stycznia 1976 r. został solistą Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie oficjalnie debiutował partią Ramfisa w *Aidzie* Verdiego. Jednak pierwszą partią, jaką zaśpiewał na scenie była wykonana tydzień wcześniej rola Bonzy w *Madama Butterfly* Pucciniego. Rok później zostaje jednocześnie solistą Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie rozpoczyna karierę jako Don Basilio w *Cyryliku sewińskim* Rossiniego pod dyrekcją Antoniego Wicherka. Pierwszą warszawską premierą naszego bohatera był *Bal maskowy* Verdiego (13 II 1977), w której zaśpiewał, pod batutą Bogusława Madeya, partię hrabiego Horna. Od tego momentu przez wiele lat będzie krążył między Warszawą i Łodzią godząc przez niemal dwadzieścia lat obowiązki solisty obu scen. Etatowym solistą stołecznego Teatru Wielkiego został w 1994 r.

W 1982 r. przenosi się na zagraniczne sceny. Rozpoczyna od czteroletniego (1982–1986) kontraktu z Musiktheater w Gelsenkirchen. Później przez kilkanaście lat był solistą gościnnym w Dortmundzie, Hamburgu, Berlinie, Mannheim, Krefeld, Wiesbaden, Bonn. W międzyczasie występował też na scenach austriackich: Linz, Innsbruck. W 1988 r. jako solista austriackich scen wziął udział w wyjątkowym wydarzeniu jakim była inscenizacja *Don Giovanniego* Mozarta wystawiona pod egidą wiedeńskiej Staatsoper w Tiranie, stolicy Albanii. To władze Wiednia sprezentowały Albanii trzy spektakle *Don*

*Giovanniego* w międzynarodowej obsadzie, z Włodzimierzem Zalewskim w partii Komandora. Występował też na scenach Szwajcarii, Francji, Grecji i Holandii. W sumie w ciągu całej swojej kariery zaśpiewał ponad 50 partii pierwszoplanowych. Są wśród nich: Gurnemanz w *Parsifalu*, Holender w *Holandrze tułacz*, Paolo Orsini w *Rienzi* Wagnera, Pizzaro w *Fideliu* Beethovena, Don Giovanni i Komandor w *Don Giovannim* Mozarta, tytułowy Mefistofeles w operze Boito, Zachariasz w

*Nabucco*, Filip II, Wielki Inkwizytor, Mnich w *Don Carlosie* i Fiesco w *Simonie Boccanegra* Verdiego oraz tytułowy Attila w operze tego samego kompozytora. Ponadto uznanie widzów i krytyki przyniosły mu partie: tytułowego cara w *Borysie Godunowie* Musorgskiego, Barona Scarpia w *Tosce Pucciniego*, Sinobrodego w *Zamku Księcia Sinobrodego* Bartóka, Barona Ochs w *Kawalerze srebrnej róży* Straussa. Do tego należy dodać jeszcze galerię bohaterów oper Moniuszki: Stolnik w *Halce*, Zbigniew i Skołuba w *Strasznym dworze*. Omawiając swój bogaty repertuar w jednym z wywiadów wyznał: „... podziwiam wielkość Wagnera (szczególnie *Parsifala* i *Holandra tułacza*), lubię partie verdiewskie, zwłaszcza z *Don Carlosa* i barona Ochs w *Kawalerze srebrnej róży* Straussa”. Na moje pytanie, która z partii dawała mu największą satysfakcję, i do której najchętniej wracał wyznał, że zawsze największej przyjemności, radości i artystycznego spełnienia dawały mu partie wagnerowskie tytułowego Holendra i Gurnemanza w *Parsifalu*, tytułowego Mefistofelesa, oraz Attili i Scarpia. W 1979 r. otrzymał nagrodę „Srebrny pierścień” za najlepszą kreację wokально-aktorską – tytułową rolę w musicalu Kandra *Zorba*. Pisano wówczas: „... Zalewski stworzył postać wielowymiarową i wstrząsającą swym prawdziwym człowieczeństwem”. Po premierze *Borysa Godunowa* na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi Wojciech Dzieduszycy napisał: „Borysa śpiewał Włodzimierz Zalewski – władczy, groźny w starciach z kniazem Szujskim, wstrząsający w scenach obłędu, umiejętnie stopniuje nasilenie głosu w napadach gniewu, aby wreszcie jako bas-baryton o dość dużym wolumenie rozbrzmiał całą mocą w kulminacyjnej scenie spotkania z Dumą, a potem zamierał w przejmującym piano, gdy car żegna się z synem przed śmiercią” (*Zycie Literackie*, 1 III 1987).

„... Zalewski śpiewał znakomicie – zwłaszcza zamykający pierwszy akt opery monolog *Tre sibirri, una carozza* – a jego potężny, ciemny głos w niejednym momencie wznagał wrażenie wynikające z treści dzieła i rozwoju dramatycznych epizodów akcji” – napisał w 1988 r. w Ruchu muzycznym J. Kański po premierze *Toski*, z Teresą Wojtaszek-Kubiak w partii tytułowej, na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi. „... cóż za dojrzałość, jaka kultura wokalna i sugestywna interpretacja” – pisała w 1975 r. w Ruchu muzycznym Małgorzata Komorowska. Przyznać też należy, że krytycy w swoich opiniach niemal jednogłośnie podkreślali jego dojrzałość wokálną, kulturę śpiewu i sugestywną interpretację kreowanych partii.

Uczestniczył również w światowych i polskich prapremierach dzieł: *Drausen von der Tur* Sandora Balassy, *Kohlhaas* Karla Koglera (nagranie płytowe i filmowe), *Maria Stuart* i *Lord Jim* Romualda Twardowskiego, *Ubu Rex* Krzysztofa Pendereckiego, *Wyrwacz serc* Elżbiety Sikory.

Stosunkowo wcześniej, bo już w 1980 r. podjął pracę pedagogiczną w PWSM w Łodzi, która jak się szybko okazało dała mu wiele radości i satysfakcji. W roku 1992 uzyskał kwalifikacje I stopnia w zakresie wokalistyki w Akademii Muzycznej w Łodzi, a w roku 2000 kwalifikacje II stopnia w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, w której pracował już od 1994 r. W tym samym roku otrzymuje naukowy tytuł profesora i pracuje w AMCF w Warszawie oraz w AM w Łodzi. W latach 2002–2005 był kierownikiem Katedry Wokalistyki Akademii Muzycznej w Warszawie, zaś w latach 2002–2008 Dziekanem Wydziału Wokально-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi. Jest również promotorem doktoratów honoris causa wybitnych śpiewaczek: Teresy Kubiak i Christy Ludwig. Wychowankowie prof. Włodzimierza Zalewskiego zdobyli wiele prestiżowych nagród w konkursach polskich i międzynarodowych. Wielu z nich śpiewa na najlepszych scenach operowych świata, z mediolańską La Scalą, nowojorską MET i londyńską Covent Garden, łącznie. Do jego najwybitniejszych uczniów należą: Mariusz Kwiecień, Daniel Borowski i Piotr Miciński. Znana jest też powszechnie wielka troska i życzliwość z jaką otacza i traktuje swoich uczniów. Wytrwale kibicuje każdemu z nich w konkursowych zmaganiach i zabiega o stypendia umożliwiające im dalsze kształcenie. A kiedy już stają się znanymi i cenionymi śpiewakami z uwagą śledzi ich każdy artystyczny krok. 📍



# Hindusi + Cyganie = flamenco

Anoushka Shankar i producent Javier Limón opowiadają o ich najnowszej płycie wydanej przez Deutsche Grammophon

Anoushka Shankar  
fot. Harper Smith/DG

Jesienią w barwach Deutsche Grammophon pojawiła się bardzo ciekawa płyta indyjskiej artystki Anoushki Shankar zatytułowana *Traveller*. Nikt nie ucieleśnia lepiej od Anoushki Shankar ducha innowacyjności i eksperymentowania. Wraz ze swoim dogłębnym pojmowaniem indyjskiej formy klasycznej i bogatym dziedzictwem nowatorskiego geniuszu, jaki stanowi jej ojciec [Ravi], Anoushka bezustannie przekracza muzyczne granice na wszystkich płaszczyznach.

W *Traveller* Anoushka odnajduje swoją drogę w niuansach współczesnego flamenco widzianego poprzez technikę hindustani. *Traveller* nakreśla przede wszystkim duchową więź poprzez czas i przestrzeń między dwoma formami muzycznymi, niezwykle rozwiniętymi, od ich dawnych początków do współczesnego apogeum. Jest to album innowacji i renesansu – doskonała kulminacja starego i nowego. Wymowny jest fakt, że siłą napędową tego albumu są narodziny pierwszego dziecka Anoushki.

Flamenco ma swoje korzenie w Indiach. Wielu współczesnym adeptom tej pasjonującej tradycji zależy zresztą na tym, aby ponownie odkryć i podkreślić to pokrewieństwo. Być może przed ośmioma wiekami, Cyganie przywędrowali z Radżastanu wnosząc wiele do stylu flamenco, do muzyki flamenco. Wraz z chrześcijanami, Żydami w Hiszpanii i Arabami stworzyli to, co dzisiaj nazywamy flamenco. I to dlatego istnieje wiele wspólnych rzeczy, które sprawiają, że nasze muzyczne formy należą do tej samej rodziny. Flamenco jest formą bardzo młodą, ma około 200 lat: to taki młodszy brat muzyki indyjskiej. Jednak tak naprawdę wiemy jeszcze niewiele na temat prawdziwej historii tego pokrewieństwa.

**C**o skłoniło pana do stworzenia tego albumu z flamenco i do połączenia tych tradycji: flamenco i tradycyjnej muzyki hinduskiej?

Anoushka Shankar: Po prostu miłość do muzyki. Flamenco pasjonowało mnie i fascynowało od zawsze. We flamenco zawsze pociągało mnie to coś, co wydaje mi się być bardzo bliskie temu, co kocham w klasycznej muzyce hinduskiej: swego rodzaju muzykalność bez zahamowań w ekspresji, czy to będzie głos solowy, sitar czy też gitara. Były oczywiście wspólne korzenie i techniczne podobieństwa do zbadania i kiedy zaczynamy się z nimi bawić, można odbyć naprawdę wspaniałe podróże. Jednakże pragnienie nagrania takiego albumu wynika z tego, że podziwiam muzykę i chciałam nauczyć się ją poznawać poprzez praktykę.

**Co pana szczególnie urzekło w klasycznej muzyce hinduskiej i stylu gry Anoushki?**

Javier Limón: Kiedy Anoushka gra czystą muzykę hinduską, dla nas to tak, jakby grała czyste flamenco. Dla wszystkich Cyganów, dla Paco [de Lucía], dla mnie, dla nas wszystkich, kiedy ona gra muzykę hinduską, wrażenie jest identyczne. Czasami mówimy do niej: „Ach! Bardzo dobrze grasz flamenco, to jest flamenco.” A ona odpowiada: „Nie, nie,

to jest hinduskie, czysto hinduskie”. Granica nie jest wyraźna, ponieważ przed wiekami, być może ośmioma, Cyganie przybyli z Radżastanu wnosząc wiele do stylu flamenco. Stworzyli to, co obecnie nazywa się flamenco z chrześcijanami i żydami w Hiszpanii i razem z Arabami. To dlatego istnieje wiele rzeczy wspólnych, które sprawiają, że nasze formy muzyczne należą do tej samej rodziny. Flamenco jest bardzo młode, istnieje od około dwustu lat. Dla mnie to taki młodszy brat muzyki hinduskiej.

**Skupiliście się na formach klasycznej muzyki hinduskiej i na flamenco, czy też staraliście się znaleźć tematy i emocje? Czy kiedy pracowaliście mieliście naprawdę świadomość tego, że mieszacie style?**

AS: To po trochu to wszystko. Wszystkie utwory mają oczywiście różne pochodzenie i inspiracje. Niektóre z nich, takie jak *Inside Me*, są melodiami napisanymi przez Javiera, przyniósł mi je po naszym pierwszym spotkaniu. Zrobiłam listę niektórych rag, najprostszych, dla których mogłam zrobić zapis solfeżowy, Javier wybrał także niektóre i postarał się pisać w jednej skali. Niektóre arie, jak *Casi uno*, powstały spontanicznie, a w innych, jak *Si no puedo verla*, świadomie szukałam tekstów wielkiego sufickiego poety Amira Khusrau,

aby powiązać je z Indiami. Jednak najbardziej lubię te chwile, gdy odkrywamy coś razem. *Boy Meets Girl*, z Pepe Habichuela, jest przykładem na to, co może się wydarzyć z takim projektem jak ten. Podczas gdy Javier uczył mnie kolejności akordów granainy (klasyczna pieśń flamenco), zaczęłam grać w radze *Manj Khamāj*. Zrozumielśmy, że w tej szczególnej skali mogłam zaplanować, aby zakończyć na nutach koniecznych dla granainy, grając czystą hinduską ragę. W ten sposób, piosenka istnieje jednocześnie w dwóch dawnych formach.

**To fantastycznie.**

JL: To było piękne. Anoushka odmieniła moje życie: mam odtąd inną koncepcję muzyki. Kiedy Anoushka zagrała granainę, to było jak śpiew flamenco a nie jak gitara flamenco. To właśnie jest zadziwiające: ona gra na sitarze tak, jak śpiewa się flamenco. Jej melodie są melodiami śpiewaków cygańskich. Myślę, że gitarzyści wiele się od niej nauczyli. Sposób, w jaki Anoushka wyraża melodie sprawia, że lży napływają mi do oczu.🎵

rozmawiał: Nitin Sawhney / © DG 2011  
tłumaczenie z franc.: Małgorzata Kaczmarek



## Przygoda z Vivaldim

rozmowa z francuskim wiolonczelistą Jean-Guhenem Queyrasem

**P**o suitach Bacha, ta płyta stanowi pana drugie zagłębienie się w repertuar barokowy. Czy „Rudy książd” jest nie do uniknięcia także dla wiolonczelistów?

Vivaldi jest taką moją proustowską madlenką. Jego koncerty wiolonczelowe w wykonaniu Annera Bylsmę i Collegium Auerum były jednymi z moich pierwszych płyt. W rzeczywistości miałem nawet prawo do prenatalnego wprowadzenia w świat muzyki, ponieważ moja matka, światła pianistka amatorka, akompaniowała regularnie swemu przyjacielowi wiolonczeliście...

**Powtarza pan często, że Anner Bylsma zaznaczył pańską drogę muzyka. Czy odegrał on jakąś rolę w przygotowaniu tej płyty?**

Anner zrewolucjonizował moją muzyczną wizję podczas master-class w zamku Villars-cesaux. Tydzień wokół *Suit* Bacha. Miałem wtedy 25 lat. Od tego czasu nigdy nie straciłszy ze sobą kontaktu. Jakiś czas temu

Anner pozwolił mi wejść do bogatej biblioteki w jego domu w Amsterdamie, ucieleśnienia lat jego doświadczenia w badaniach świata geniuszy epoki baroku, w tym oczywiście Vivaldiego. Anner Bylsma wsunął mi w ręce unikatowe partytury wypełnione dokładnymi adnotacjami dotyczącymi interpretacji tych nietypowych kompozycji.

**W jaki sposób stworzył pan program tego albumu?**

Tak się składa, że wszystkie koncerty wiolonczelowe Vivaldiego mają trzyczęściową formę: szybka – wolna – szybka (z kilkoma wyjątkami, jak na przykład *Koncert na fagot e-moll*). Nie ujmuje to jednak niczego z innowacyjności tych dzieł, ale rozumiemy, że koncerty te nie są przeznaczone po to, by być powiązane jedno z drugim bez przejścia. Dodaliśmy więc utwory różniące się od nich strukturalnie. Innowacyjny program tej płyty zawdzięczamy Georgowi Kallweitowi, liderowi Akademie für Alte Musik Berlin, który posiada ogromną wiedzę na temat tego repertuaru,

jego ewentualnych pułapek, a przede wszystkim jego wspaniałego potencjału. Georg Kallweit potrafił odnaleźć najwocześniejsze kontrasty.

**To pana pierwsza współpraca z Akademie für Alte Musik Berlin?**

Spotkanie niewiarygodnie wzbogacające. Pochodzimy oczywiście z bardzo odmiennych światów, co stworzyło piękne współzawodnictwo. Oprócz ich doświadczenia i nieocenionej znajomości źródeł (dla potrzeb tego nagrania, wiolonczelista Jan Freiheit wytropił wszystkie dostępne manuskrypty utworów), ich cudownie skontrastowane podejście do artykulacji i frazowania były dla mnie bardzo stymulujące. Nie zapomnę tej elektryzującej atmosfery naszego pierwszego koncertu w wypełnionej po brzegi hamburskiej *Laeiszhalle!*®

© Harmonia Mundi, 2011

tłum. z jęz. franc.: Małgorzata Kaczmarek

# Aleksander Tansman

## światowa sława, polski grzech zapomnienia (2)

Daniel Wierzejski

**M**uzyczna podróż dookoła świata. Począwszy od 1927 r. Tansman jako kompozytor, pianista a czasami nawet dyrygent swych utworów, rozpoczyna liczne podróże koncertowe: do Polski, wielu stolic europejskich oraz do Afryki i Ameryki. Najgłośniejsza z podróży to trwające rok gigantyczne tournée koncertowe dookoła świata: począwszy od Warszawy przez Paryż, USA, Kubę, Japonię, Chiny, Hong Kong, Filipiny, Jawa, Bali, Sumatrę, Singapur, Indonezję, Malaje, Cejlon, Indie, Egipt. Był pierwszym kompozytorem

w owych czasach, który odbył podróż dookoła świata ze swoimi utworami. W wyniku tej wielkiej wyprawy amerykańskie stowarzyszenie The Marco Polo Club przyjęło Tansmana do swego grona sławnych ludzi, którzy okrążyli kulę ziemską. Tansman nie tylko koncertował, ale też wiele zwiedzał i poznawał z zaciekawieniem kulturę różnych krajów, a wrażenia z tej podróży zawarł w utworze *Le tour du monde en miniature. Quinze feuillets de voyage*. Z podróży tych pochodzi mnóstwo niezwykłych anegdot i ciekawych opowieści ze spotkań z wielkimi ludźmi.

Kiedy na przykład przyplłynął do Japonii, celnicy najpierw przepuścili Tansmana jako pierwszego, a następnie, zamiast zażądać od niego dokumentów, wszyscy wyciągnęli programy i poprosili o autografy. W Tokio zaś przyjął Tansmana cesarz Hirohito: „Byłem przez niego przyjęty. Świetnie władał językami, ale urzędowo musiał mówić po japońsku, ja mówiłem po angielsku. Złoty medal wręczono mi podczas koncertu. Ponieważ Japończycy ciągle się kłaniają, kiedy mówią sobie »dzień dobry« i »do widzenia«, trzeba stać uważać, aby nie podnieść się z miejsca jako pierwszy i pamiętać o ukłonach nawet podczas gry. Medal dyndał mi na szyi przez cały czas, zwłaszcza kiedy kłaniałem się. Cesarz był bardzo skromnym człowiekiem. W czasie wojny przedstawiano go z »nożem w zębach«, ale to był botanik, który nie miał wiele do powiedzenia”.

Został również honorowym członkiem Cesarskiej Akademii Muzycznej w Tokio i w późniejszych latach utrzymywał z Japonią



Aleksander Tansman i Andres Segovia

kontakty. Podobno rozpowszechniano tam jego podobiznę na pudełkach z zapalkami, które krążyły po całym kraju. Kompozytor wspominał też wielką hojność Japończyków: „Ostatnio dostałem tę małą czarną wazę z laki i program z moją biografią w języku japońskim. Podczas mojego tam pobytu podarowano mi sztukę jedwabiu na koszulę z prośbą, abym udał się do najlepszego krawca, który zdejmie ze mnie miarę. Przez całe lata nie potrzebowałem potem kupować koszul, ponieważ miałem dwa tuziny jedwabnych koszul! I zawsze te prezenty były anonimowe. Codziennie, kiedy wracałem wieczorem do siebie zastawiałem jakiś podarunek. Na ogół musiałem sam płacić za hotel, tym razem kiedy chciałem uregulować rachunek okazało się, że hotel był już opłacony”.

Jedno z najważniejszych spotkań w życiu Tansmana miało miejsce w Indiach. W czasie pobytu w Bombaju był prywatnym gościem Mahatmy Gandhiego. Wszędzie witano w jego osobie jednego z najznakomitszych artystów polskich. Tansman po latach wspominał: „Byłem w Bombaju i spotykałem tam przede wszystkim Anglików grających w golfa. Ale jak można przyjechać do Indii i ograniczyć się tylko do tego? Poszedłem więc do świątyni buddyjskiej i spotkałem kapłana, który mówił po angielsku. Powiedziałem mu: »mam co najmniej dwa tygodnie bezczynności, czy mógłby mi pan pomóc? Chciałbym dowiedzieć się czegoś o Indiach. Z Anglikami mogę zawierać znajomości w Europie«. Wtedy ów kapłan powiedział: »Przyślę panu jutro studentów, oni pokażą panu co nieco«. I rzeczywiście przyszli. To

oni pokazali mi całą nędzę Indii. Zobaczyłem wszystko, co można było zobaczyć w ciągu kilku dni. Na koniec spytali mnie: »czy zainteresowałoby pana spotkanie z Gandhi?«. Ależ to szaleństwo! Gandhi z pewnością nie zechce mnie przyjąć! Sądziłem, że to dowcip, ale nie, w dwa dni później dostarczono mi do hotelu list: »Pan Gandhi będzie szczęśliwy, mogąc pana przyjąć«. Gandhi mieszkał w aśramie pod Bombajem, wzięłem więc taksówkę, której właściciel nie chciał przyjąć zapłaty! Człowiek, który wyszedł mi na spotkanie był nadzwyczajnej brzydoty. Nigdy nie widziałem człowieka równie brzydkiego. Ale kiedy tylko uśmiechnął się wyglądał jak święty! Studiowałem trochę *Bhagwadgitę* – ewangelię hinduizmu, aby otrzaskać się i powiedziałem mu o tym. »Ależ dlaczego nie miałby pan zostać z nami przez jakiś czas w aśramie?«. Zostałem tam 6 dni. Wyjaśnił mi wszystko. Mam zresztą egzemplarz z jego adnotacjami zrobionymi po angielsku. To było niezwykle wzbogacające!”.

Podobnych jak ta znajomości Tansman zawarł bardzo wiele. Poznał papieża Jana XXIII, od którego otrzymał błogosławieństwo, mimo iż sam nie był katolikiem. Grywał też z samym noblistą Albertem Einsteinem, skarżył się, że ten nieco fałszował grając Mozarta, ale za to bardzo entuzjastycznie przeżywał muzykowanie.

Do 1939 r. Tansman odbył pięć wielkich tournée po USA, gdzie stał się rozpoznawalnym kompozytorem. Lata II wojny światowej spędził w USA, dokąd wyjechał z rodziną z Francji zajmowanej przez Niemców, jednym z ostatnich okrętów, dzięki pomocy finansowej Charliego Chaplina... Podzielił w ten sposób los wielu emigrantów europejskich: Arnolda Schoenberga, Igora Strawińskiego, Dariusa Milhauda, Béli Bartóka, czy pisarza Thomasa Manna. Owocem przyjaźni ze Strawińskim stała się książka o nim – jedno z najcenniejszych i najbardziej wiarygodnych źródeł o twórczości i estetyce genialnego kompozytora. „Przyjechałem do Nowego Jorku i widzę na afiszu koncert inauguracyjny sezon, październik 1933 r.; i widzę w programie *Tańce polskie*, którymi

dyrygować miał Toscanini. To było zupełnie jak cud, ponieważ Toscanini był już prawie ślepy i dyrygował z pamięci, nie opracowywał już zbyt wielu utworów współczesnych i dlatego to było dla mnie prawdziwie wielkim wydarzeniem. Byłem właśnie na początku mojej podróży dookoła świata. Niebawem wyjechałem. Miałem bardzo, bardzo duże tournée po Ameryce”.

Tansman spędził też pewien czas w Hollywood, gdzie podpisał kontrakt na tworzenie muzyki do filmów, w czym miał już pewne doświadczenie. Jednak współpraca z amerykańską wytwórnią okazała się trudna, ponieważ zatrudniała ona swoich aranżerów. Tansman był pierwszym kompozytorem, który nie potrzebował aranżera i chciał sam pracować nad całością materiału, co rodziło konflikty – musiał nawet płacić kary.

Niewątpliwie Tansman, oprócz talentu, musiał mieć naprawdę dobrego menadżera, pracowicie uwijającego się przy organizacji kolejnych, tak licznych koncertów. W podziw uprawia sposób, w jaki udało mu się tak sprawnie zorganizować owo gigantyczne tournée koncertowe dookoła świata. Rozplanować wszystkie terminy, znaleźć chętne orkiestry, sale koncertowe, dostarczyć na czas materiały nutowe, aby zespoły zdążyły się nauczyć nie grywanych wcześniej utworów Tansmana. „Spotkałem go w Zürichu. Wykonywany tam był jeden z moich utworów w ramach Festiwalu Muzyki Współczesnej. Ów człowiek wiedział, że miałem już kontrakt z dyrygentem Koussewitzky’em. Zaprosił mnie na kolację. Pił bardzo dużo. Wszystko skończyło się kontraktem, który gwarantował mi minimum 10 tys. dolarów. Ponieważ tak dużo pił, pomylił się o jedno zero i napisał 100 tys. Byłem na tyle uczciwy, że powiedziałem: »drogi przyjacielu, napisał pan o jedno zero za dużo«. Natychmiast wytrzeźwiał i był bardzo wdzięczny. To był jedyny impresario, który lubił muzykę. To on sprowadził do Stanów Bartóka i Ravela. I to w tym samym czasie”.

Jedną z ekstremalnych przygód przydarzyła się Tansmanowi 7 grudnia 1941 r., w dniu słynnego nalotu Japończyków na bazę Marynarki Wojennej Stanów Zjednoczonych – Pearl Harbor na Hawajach. Po koncercie wracał do domu samolotem i gdy już siedział na pokładzie, poproszono, aby trzech pasażerów na ochotnika zrezygnowało z lotu na rzecz generałów amerykańskich, którzy pilnie potrzebowali odlecieć tym samolotem. Tansman zgodził się poczekać na następny lot. Samolot, z którego właśnie wysiadł, wzniósł się, stanął w płomieniach i runął na ziemię. Poza niewątpliwą opieką opatrności, Tansman miał również dar pozyskiwania przychylności ludzkiej. Kiedy przybył do Chin, aby jako dyrygent poprowadzić wykonanie swojej symfonii, ze zdumieniem odkrył, że cała orkiestra nauczyła się utworu na pamięć! „to było absolutnie nie do wiary. Byłem jedynym, który miał nuty! Wszyscy muzycy z uprzejmości nauczyli się swoich partii na pamięć. Zнали nawet numery porządkowe i kiedy mówiłem: »trzy takty przed 42«, oni wiedzieli, gdzie to jest”.

W Singapurze na jego koncert, w ogromnej sali opery, przybyło nie więcej niż 20 osób, ponieważ tego samego dnia grano jakiś bardzo popularny balet w innej sali koncertowej. Tansman zaproponował więc menadżerowi, że zrezygnuje z honorarium, jeżeli ten opłaci mu tylko hotel. Jednak menadżer postanowił zorganizować kolejny koncert, który by nie kolidował z innym.

„No i jak wróciłem z wyspy Bali zrobili ten koncert i tu sala była przepelniona! Grałem dwadzieścia utworów ludowych, a największe powodzenie miał ostatni. Nie wiedzieli, co to jest. Krytycy napisali, że to był... piękny horror! A to była pieśń kościelna: *Boże coś Polskę!*...”.

W czasie pobytu w Belgii, gdzie wykonywano jego muzykę, poznał królową, u której twórczość Tansmana zdobyła uznanie do tego stopnia, że zaprosiła go do swego pałacu i grała razem z nim na fortepianie, a na jednym z bankietów zawstydziła polskiego ambasadora: „Napisałem utwór dla Quatuor Belge à Clavier, dedykowany królowej Elżbiecie, był to kwartet na fortepian i orkiestrę, którym sam dyrygowałem w Brukseli. Po koncercie poproszono mnie do łoża. Królowa Elżbieta zapytała: »gdzie jest pański Ambasador?« – Nie wiem, nie znam go – odrzekłem. Wówczas powiedziała: »Czy mógłby pan zostać tu kilka dni? Zorganizuję przyjęcie na pana cześć«. No i dwa dni potem przybył po mnie wysłannik królewski, któremu towarzyszył policjant na motocyklu... Odbyło się przyjęcie. I wówczas do Ambasadora polskiego królowa Elżbieta powiedziała: »Panie Ambasadorze, zazwyczaj ambasadorowie przedstawiają na dworze swoich rodaków, pozwoli pan przedstawić sobie polskiego kompozytora Aleksandra Tansmana«. Ambasador był bardzo zmieszany i od tego czasu ilekroć byłem w Brukseli zawsze mieszkalem w gmachu Ambasady”.

Do niewątpliwych sukcesów młodego, 34-letniego Tansmana należy również wydana w Paryżu i Nowym Jorku, monografia napisana przez wybitnego krytyka amerykańskiego Irvinga Scherkego zatytułowana *Aleksander Tansman, kompozytor polski* (1931). Tansman był też pierwszym kompozytorem, którego utwór słuchany był w czasie jednej z pierwszych w historii wielkich transmisji radiowych w USA.

**W kręgu przyjaźni.** Tak jak liczne są przygody ze wszystkich podróży Tansmana, tak samo liczne są niezwykle znajomości, które zawarł w ciągu swego długiego życia. Niektóre z nich przerodziły się w prawdziwe przyjaźnie. Jedną z takich znajomości była relacja z Charlie Chaplinem: „Byliśmy na kolacji, po której Chaplin pokazał nam jeszcze przed premierą swój film pt.: *Cyrk*. No i od tego czasu zaczęła się nasza przyjaźń. Później poświęciłem mu swój *Koncert fortepianowy*, grany na wolnym powietrzu w Hollywood Ball. 22 tysiące osób było na tym koncercie, a on wyszedł na scenę z ukłonami. I właściwie tylko dzięki tej przyjaźni jestem tutaj. Bo podczas wojny ostatniej to on — Charlie Chaplin założył specjalny komitet, żeby nas jakoś uratować. Do tego komitetu weszli między innymi: Toscanini,

Kusewicz, Rodziński — wielu dyrygentów. No i przesyłał mi też pieniądze”.

Poza wielu słynnych kompozytorów i wykonawców, znał także wielkich malarzy jak Kandinsky’ego czy Modiglianiego, którego drobne prace posiadał w Paryżu przed wojną: „Miałem kolekcję serwetek... Było to niedługo już przed jego śmiercią. Spotykaliśmy się wszyscy w kawiarni La Rotonde na Montparnassie, a on rysował coś na serwetkach i ofiarowywał to przyjaciółom. Miałem około 2 tuzinów takich serwetek. Niestety wszystkie skradziono. A mógłbym dziś być milionerem”.

W 1946 r. Tansman powraca do Europy i osiada ponownie w Paryżu. Nadchodzi dla niego czas twórczej dojrzałości. Dzieła jego wchodzą do obiegowego repertuaru koncertowego na całym świecie. Tansman staje się klasykiem w obu znaczeniach tego słowa: umieszcza się go bowiem wśród najwybitniejszych reprezentantów kierunku neoklasycznego w muzyce światowej, obok Strawińskiego, Hindemitha, Poulenca.

**Neoklasyk.** Twórczość Tansmana zalicza się do nurtu neoklasycznego, co bynajmniej nie oznacza, że tworzył jakieś stylizacje utworów klasycznych. Jego nierzadko ostre, dysonansowe, politonalne lub ocierające się o atonalność utwory przed wojną uznawane były, zwłaszcza w Polsce, za awangardowe. Jego styl, choć bardzo spójny, też ewoluował – od pierwszych kompozycji utrzymanych w klimacie zbliżonym do muzyki Chopina, a później Griega, w latach 30. nabiera indywidualnych rysów. W czasach powojennych zaczął sięgać po inspiracje jazzowe, choć czynił to bardzo oszczędnie. Był też twórcą muzyki do kilku filmów.

„Pierwszym filmem był *Rudzielec* Duviviera. Odniósł światowy sukces, nie z powodu mojej muzyki, ale niemniej stał się utworem klasycznym, który znaleźć można we wszystkich filmotekach. Później zrobiłem muzykę filmową w Ameryce”. Za swoją twórczość otrzymał wiele nagród i odznaczeń międzynarodowych. Tak spektakularna kariera mogła mieć miejsce dzięki przychylności słynnych wykonawców, których nie trzeba było nakłaniać do grania muzyki Tansmana. W Ameryce dyrygowały jego dziełami takie gwiazdy muzycznych estrad jak: Sergiusz Kusewicz, Arturo Toscanini, Leopold Stokowski. W Europie: Erich Kleiber, Otto Klemperer, Emil Młynarski i Grzegorz Fitelberg, zyskał przychylność wielu innych kameralistów i solistów. Spotkanie z Andre Segowią zaowocowało odkryciem przez Tansmana walorów brzmieniowych gitary, na którą napisał znakomite kompozycje dedykowane temu genialnemu gitarzyście.

**Światowa sława i polski grzech zapomnienia.** Czy zapomnienie o twórczości Tansmana w Polsce można zrzucić na karb tego, iż kompozytor wyjechał z kraju i robił karierę poza granicami polski? Czy zmiana obywatelstwa, o którą – jak sam wspominał – poprosił we Francji nieco pośpiesznie pod

wpływem chwili, przekreśla go jako twórcę polskiego? Sam Tansman nigdy się nie wypierał swojej polskości: „wystąpiłem o tę zmianę [obywatelstwa] dopiero wiosną 1938 r., kiedy po powrocie z podróży poślubnej do Włoch z moją drugą żoną Colette przeczytałem w gazetach, iż Polska zawarła układ o nieagresji z Niemcami. W ciągu dwóch tygodni, w dniu 1 czerwca 1938 r. otrzymałem od prezydenta Republiki Lebruna pismo akceptujące moją prośbę. Co wcale nie zmienia faktu, że nadal jestem polskim kompozytorem”.

Jednak przez lata nazwisko Tansmana został zapomniane, a polskie środowisko muzyczne zaczęło stopniowo odkrywać jego muzykę dopiero po długim czasie całkowitego nieistnienia. Jego utwory zaczęły pojawiać się na koncertach, zaczęto przywoływać jego sylwetkę w okolicznościowych artykułach, wreszcie powstał znakomita biografia twórcy – *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy z 1986 r.* W latach osiemdziesiątych, tuż

przed śmiercią, Tansman otrzymał kilka nagród z Polski: w 1983 r. Złotą Odznakę Orderu Zasługi oraz Odznakę Zasługi dla Kultury Polskiej, jak też Członkostwo honorowe i Medal Związku Kompozytorów Polskich, w 1986 r. Akademia Muzyczna w Łodzi nadała mu doktorat honoris causa. Jednak o tym, iż jest to twórca polski, nie świadczy tylko jego pochodzenie czy język ojczysty, lecz przede wszystkim jego muzyka, która mówi za siebie. Kompozytor w liście do czytelników polskich z czerwca 1983 r. pisze: „Oczywiście wiele zawdzięczęm Francji, ale nikt, kto kiedykolwiek słyszał moje utwory, nie może mieć wątpliwości, że byłem, jestem i na zawsze pozostanę kompozytorem polskim”. W innym miejscu dodaje: „Moja muzyka ma w sobie dużo polskości. Zresztą mazurki są w prawie każdym moim utworze; w kwartecie smyczkowym, w symfoniach. Polski folklor jest bardzo bogaty. [...] Sądę, że to proste tłumaczy także linię melodyczną moich utworów, a przede wszystkim zapis harmoniczny”.

Zresztą sprawy polskie do samego końca go interesowały. W 1981 r. po wzlocie Solidarności był w Polsce, dedykował też jeden ze swych utworów Lechowi Wałęsie. „Mam (...) list od Lecha Wałęsy, ponieważ skomponowałem utwór pt.: *Hold*, który wykonano w Gdańsku i on przysłał mi ten czarujący list z podziękowaniami, zaprosił mnie do siebie...”.

Ostatnim utworem Aleksandra Tansmana, skomponowanym przed śmiercią, w roku 1985, była miniatura na altówkę i fortepian, zatytułowana *Alla polacca*. Kompozytor zmarł w Paryżu 15 listopada 1986 r.

Obserwujemy obecnie coraz większy wzrost zainteresowania osobą i twórczością Aleksandra Tansmana, ale ciągle jeszcze pozostaje wiele do zrobienia, aby przywrócić jego spuściznę do życia muzycznego w Polsce. ❀

Polecamy teksty o twórczości Aleksandra Tansmana w kolejnych numerach **Muzyka21**

## Mistrz i muzyka (1)

z wybitnym kompozytorem Juliuszem Łuciukiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**W**ydął Pan już piątą płytę autorską w Wydawnictwie Muzycznym Acte Préalable. Jak doszło do współpracy Pana z tą wielce zasłużoną dla muzyki współczesnej oficyną?

Przeglądając na krajowym rynku wydawniczym płyty z polską muzyką zwróciły moją uwagę ukazujące się licznie i permanentnie płyty wydawane przez firmę Acte Préalable – zróżnicowane gatunki muzyki, wielość nazwisk kompozytorskich, ciekawe tytuły i szata edytorska.

Zainteresowałem się bliżej tymi wydawnictwami. I ośmieliłem się nazwać Acte Préalable „polską jutrzenką wydawniczą”, promującą intensywnie i wielostronnie polską muzykę dawną i współczesną poprzez swoje wydawnictwa płytowe.

Jan A. Jarnicki, właściciel Acte Préalable, to wyjątkowa postać w kręgu polskich wydawców muzycznych. Pelen entuzjazmu dla polskiej twórczości kompozytorskiej promuje ją z pasją i zaangażowaniem.

To symbol patriotyzmu edytorskiego.

Doceniając tę wielką otwartość Jana A. Jarnickiego na uniwersalne wartości muzyki polskiej, powierzyłem w jego ręce edytorskie moje kompozycje. I tak ukazuje się na rynku wydawniczym piątą, autorską płytę edycji Acte Préalable z moim oratorium *Gesang am Brunnen*.

**W tej firmie debiutował Pan płytą z baletem *Medea*, jaka to muzyka?**

Juliusz Łuciuk z żoną Domicelą w domu, 1994  
fot. archiwum kompozytora



Muzykę do baletu *Medea* skomponowałem na zamówienie dyrektora Teatru Tańca w Poznaniu, Konrada Drzewieckiego. Premierę reżyserowała Terasa Kujawa (Poznań, 1975), jeden z najwybitniejszych choreografów polskich w tamtym czasie. Kujawa nadała *Medei* oryginalny, niepowtarzalny wyraz choreograficzny, siłę żywotności scenicznej i ekspansji na rynki zagraniczne. Liczbą i popularnością wykonań przewyższył *Medeę* tylko *Maraton* (1963) – pantomima na fortepian

preparowany (otwiera płytę *Sonorystyczne wizje fortepianowe*), wykonywany na całym świecie przez Teatr Pantomimy Wrocławskiej w choreografii Henryka Tomaszewskiego. *Medea* natomiast fascynowała Europę. W Polsce wystawiana była prawie na wszystkich scenach operowych, a w Europie Zachodniej prezentował ją Balet Opery Łódzkiej. W Europie Wschodniej – wystawił na Węgrzech Zespół Baletowy w Pécs, a w Azji – w Tiblisi Zespół Gruziński.

*Medea*, której treścią jest grecki mit antyczny, reprezentuje muzykę o błyskotliwej, nowatorskiej brzmieniowości i głębokiej dramatyczności przebiegów muzycznych. Fortepian preparowany, jako jeden z instrumentów kameralnej faktury, odgrywa ważną rolę w kreowaniu baśniowej kolorystyki i wydarzeń o wyrazie dramatyczno-tragicznym. Przepiękne nagranie dostarczy odbiorcom wiele estetycznych doznań.

Cenne dla mnie jest wydanie płyty z *Medeą*, która inauguruje współpracę z wydawnictwem Acte Préalable.

Serdecznie dziękuję Panu Janowi A. Jamickiemu.

**Później pojawiają się trzy płyty: *Sonorystyczne wizje na fortepian, Skrzydła i ręce* oraz *Concertino na fortepian i Koncert na kontrabas*. Proszę nam przybliżyć ich zawartość...**

Kompozycje nagrane na tych trzech płytach skomponowałem w różnym okresie mojej działalności twórczej. Mówi o tym nie tylko chronologia – a więc czas powstania, ale również odmienne założenia kompozytorskie.

**Pierwsza płyta *Sonorystyczne wizje fortepianowe*.**

Na płycie nagrane są utwory fortepiano – solowe i kameralne. Napisałem je w latach 50. i 60. w okresie „odwilży kulturalnej” i rozkwitu stosowania nowych technik kompozytorskich oraz w okresie późniejszym. Część tych utworów jest nagranych tradycyjnie „na klawiaturze” – 4 *Miniatury* (1957), *Arabeska* (1978), 4 fragmenty z oratorium *Medytacje nad Księgą Rodzaju* (2006), pozostałe nagrane pałeczkami perkusyjnymi bezpośrednio na strunach fortepiano. Są to kompozycje: pięć kolorystycznych – *Lirica di timbri* (1963), wyrażały jakieś wydarzenia – *Maraton* (1963), *Pacem in terris* (1964) lub tworzyły czystą formę muzyczną – *Passacaglia* (1968).

Zainteresowanie wykonawców tymi ostatnimi utworami było bardzo duże. Weszły do repertuaru pianistów polskich i zagranicznych. Również jako pianista prezentowałem je wielokrotnie na estradach świata. I na płycie jest kilka autorskich nagrań.

Muzykologia polska podniosła znaczenie tych utworów do rangi kompozytorskich wydarzeń światowych.

**Druga płyta *Skrzydła i ręce*.**

Na płycie tej nagrane są trzy kompozycje: *Lamentazioni* na orkiestrę symfoniczną, *Skrzydła i ręce* na baryton i orkiestrę symfoniczną oraz *Legenda Warszawska* na orkiestrę symfoniczną.

*Lamentazioni Grażyna Bacewicz In memoriam* (1970). Utwór jest dedykowany Grażynie Bacewicz, znakomitej skrzypaczce i kompozytorce. Powstał na zamówienie dyrektora Częstochowskiej Orkiestry Symfonicznej – Zygmunta Szczepańskiego i inaugurował IV Festiwal Skrzypcowy imienia kompozytorki (1971). Jest to jedyny mój utwór, który

wypełnia emocja dramatyczna o smutnym, żalobnym charakterze. Mówi o tym sam tytuł – *Opłakiwanie*.

Ciekawy jest schemat formalny tej jedno-częściowej kompozycji. Jest on prosty. Od najwyższych dźwięków materia muzyczna powoli przesuwa się w dół ku kulminacyjnemu centrum w środkowym rejestrze brzmień, by potem zejść ku najniższym rejestrom dźwiękowym w zanikającą ciszę.

W tym prostym zarysie formalnym dokonują się wewnątrz wydarzeń ciekawe i wyrafinowane procesy przemian tworzącego muzycznego.

Nagranie płytowe *Lamentazioni*, dokonane przez Jerzego Katlewicza, ma znamiona wnikliwej i głębokiej kreacji artystycznej.

*Skrzydła i ręce* (1972) – cztery pieśni na baryton i orkiestrę symfoniczną do tekstów Tadeusza Różewicza. Utwór napisany na zamówienie dyrektora Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy – Andrzeja Szwalbe.

Jest to jeden z trzech cykli pieśniowych. Maciej Negrej, wybitny teoretyk muzyczny, z którym współpracę wspominam miło i serdecznie, nazwał je poematami wokalnymi. Jest to spojrzenie muzykologiczne, dostrzegające w tych kompozycjach wartości dzieł symfoniczno-wokalnych.

Te poematy wokalne są załącznikiem powstania w mojej późniejszej działalności kompozytorskiej form oratoryjnych.

Treścią tego cyklu pieśniowego są zmienne losy życia poety. Pierwsza pieśń – *W ciszy* – jest nostalgiczna, druga – *Wodzę oczami* – dramatyczna, trzecia – *Skrzydła i ręce* – liryczna, czwarta – *Jak dobrze* – kończy cykl pogodnym nastrojem.

Kompozycja otrzymała wyróżnienie na konkursie kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach w 1972 r.

*Legenda Warszawska* quasi Kołysanka na orkiestrę symfoniczną (1974). Utwór ten otrzymał wyróżnienie na konkursie kompozytorskim Filharmonii Narodowej z okazji XXX rocznicy wyzwolenia Warszawy (1975). Prawykonanie miało miejsce w Warszawie na koncercie laureatów w wykonaniu Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Andrzeja Markowskiego.

Kompozycja zajmuje szczególne „liryczne” miejsce w mojej twórczości. Jest ona apoteozą, opiewaniem muzycznym, uroków i piękna przyrody ziemi ojczystej – Polski. Mówi o tym i myśl melodyczna, skonstruowana przeze mnie z motywów ludowych ziemi mazowieckiej i aleatoryczne, brzmieniowo-kolorystyczne pejzaże, w których pulsuje i pobrzmiwa życie szumiących łąk pełnych brzęczących owadów i szmerów strumyków.

Być może są to „refleksy artystyczne” dziecięcych przeżyć obcowania z przyrodą ziemi rodzinnej – niezapomnianej Brzeźnicy, mojego miejsca urodzenia. Jak również późniejszych w życiu doznań estetycznych w spotkaniach z przyrodą.

Te wszystkie wrażenia piękna, pozostające w skarbcu mojej pamięci, na pewno transformowały w wizje muzyczne.

**Trzecia płyta *Concertino fortepianowe i Koncert kontrabasowy*.**

*Concertino* na fortepian i małą orkiestrę symfoniczną (1973) napisałem na zamówienie Festiwalu Współczesnej Twórczości dla Dzieci i Młodzieży DO-RE-MI w Łodzi. Jest z jednym z obszernej grupy utworów jakie napisałem w latach 60. i 70. na fortepian dla dzieci i młodzieży. Są to: *Improwizacje dziecięce* (1962), *Cztery Sonatiny* (1966-69), *Mini Opus na cztery ręce* (1971) oraz *W jaworowym lesie* (1977).

W utworach tych realizowałem niektóre założenia muzyki współczesnej, oczywiście w zakresie adekwatnym dla wyobraźni młodego wykonawcy. W *Concertinie* melodykę i harmonikę oparłem na skali dodekafonicznej, dwunastotonowej, osiągając interesującą brzmieniowość utworu.

Prawykonania dokonała na Festiwalu DO-RE-MI w Łodzi w 1978 r. uczennica V roku Państwowej Szkoły Muzycznej I stopnia nr 1 w Warszawie. Wykonanie było poprawne i satysfakcjonujące.

*Concertino* reprezentuje obok pedagogicznych również walory koncertowe. Było wykonywane przez pianistów m.in. Reginę Smendziankę, która dokonała nagrania płytowego.

Przy okazji kilka słów o *Improwizacjach dziecięcych*. Zyskały one światową popularność wykonawczą i wydawniczą. Obok wydawnictw europejskich były edycje amerykańskie i japońskie oraz nagrania płytowe. Stanowiły również temat międzynarodowych seminariów wykonawczo-naukowych. Odniosły prawdziwy sukces we współczesnej literaturze pedagogicznej.

Inicjatorem napisania *Koncertu na kontrabas i orkiestrę symfoniczną* (1986) był Marek Kalinowski, koncertmistrz kontrabasów Krakowskiej Orkiestry Radiowej oraz jej ówczesny dyrygent Szymon Kawalla. Podjęcie przeze mnie decyzji skomponowania formy koncertu wpisywało się w aktualnie występującą światową tendencję twórczą odrodzenia formy koncertowej na instrument solowy.

Napisałem obszerne czasowo trzyczęściowe dzieło o formie klasycznej lecz wypełnionej materiają muzyczną o bogatej, oryginalnej kolorystyce brzmieniowej. A kontrabas stał się dla mnie instrumentem o szerokich możliwościach techniczno-wyrazowych. Wykorzystuję jego walory melodyczne, kolorystyczne i perkusyjne.

W pierwszej i trzeciej części *Koncertu* napisałem kadencje o rozbudowanej formie, bogatej, zróżnicowanej fakturze, zmiennej wyrazowości emocjonalno-kolorystycznej. Wymagają od solisty precyzji wykonawczej i zmysłu konstrukcyjnego w realizacji tych elementów w doskonałą formę kadencyjną. Obie kadencje stanowią ważne momenty *Koncertu kontrabasowego*. Interesujące nagranie *Koncertu* stanowi dobrą pozycję wydawniczą.

**Teraz ukazuje się album z oratorium *Gesang am Brunnen* z pięknym obrazem *Chelmońskiego* na okładce. Co zatem jest w tej muzyce...**

Przytoczę moją wypowiedź z książeczki do płyty *Gesang am Brunnen*, dotycząca genezy utworu i jego głównych założeń ideowych.

Kurt Dantzer, Niemiec, przewodniczący Kręgu Medytacyjnego przy Akademii Ewangelickiej w Loccum, po usłyszeniu mojego oratorium *Święty Franciszek z Asyżu* na koncercie kompozytorskim w Hannoverze, 28 sierpnia 1993 r., wykonywanego w ramach festiwalu muzyki polskiej *Sacro-Art*, zaproponował mi, by na jubileusz 50-lecia działalności Akademii Ewangelickiej w Loccum napisać oratorium. Zasugerował wykorzystanie testów poetyckich z *Loccumer Brevier (Brewiarz z Loccum)* i przedstawił wybrane przez siebie wiersze. Były to liryki poetów z różnych obszarów geograficznych, wyrażające ich postawę duchową wobec Wszechobecnego Źródła Życia – Boga.

Napisałem oratorium *Gesang am Brunnen* – który to tytuł tłumaczę jako *Śpiew u Źródła* – do poezji 14 autorów różnych formacji religijnych: katolickiej, luterkańskiej, żydowskiej i buddyjskiej, by oddać osobisty wyraz muzyczny w ekumenicznym zbliżeniu ludzi.

Spoglądając na tę kompozycję z perspektywy czasu i wykonania, żywię przekonanie, że niesie ona z sobą, obok wartości ekumenicznego przesłania, również wartości bogatej estetycznej przestrzeni i zarzewie głębokich wzruszeń.

### **Jest Pan cenionym twórcą o wielkim dorobku. Kiedy odkrył Pan, że zostanie kompozytorem...**

Zanim odpowiem na to pytanie – opiszę drogę nieprzewidywanych zdarzeń muzycznych, które doprowadziły mnie do zawodu kompozytora.

Nie byłem „cudownym dzieckiem” w zakresie uzdolnień muzycznych, ale chłonałem muzykę od dzieciństwa. W domu rodzinnym, w Brzeźnicy koło Częstochowy, ustawicznie rozbrzmiewała muzyka, przede wszystkim religijna. Ojciec, organista brzeźnickiej parafii, przeprowadzał próby parafialnego chóru w domu. Już jako mały chłopiec przyglądałem się i słuchałem tych chóralnych śpiewów. W domu było pianino i nieustannie pokoje przenikała muzyka fortepianowa. Moją wyobraźnię napełniały wrażenia muzyczne.

Geny muzyczne, rodzinne, ze strony ojca, Andrzeja i dziadka, Stefana, obdarzonego pięknym, lirycznym tenorem oraz ze strony matki, Katarzyny z Raczyńskich, której cała rodzina grała w Cappelli Jasnogórskiej, zakiełkowały w mojej duszy i stopniowo ukierunkowały moją wyobraźnię muzyczną.

W okresie młodzieńczym, czasu pobytu w Częstochowie, przypadającym na lata okupacji niemieckiej, zdobywam doświadczenie pracy organistowskiej u boku ojca. Po wojnie uczyć się gry na fortepianie w średniej szkole muzycznej i marzę o karierze pianisty. Po zdaniu egzaminu maturalnego wyjeżdżam do Krakowa i studiuje fortepian w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Ale pojawiają się komplikacje techniczne uniemożliwiające dalsze studia pianistyczne.

Geny twórcze uśpione w głębi mojej świadomości aktywizują się w zaistniałej sytuacji i wpływają na decyzję podjęcia studiów kompozytorskich.



Juliusz Łuciuł w domu ZAIKS-u w Krynicy, 2009  
fot. Krystyna Bryda

Twórczość kompozytorska stała się pasją mojego życia!

### **W latach 1958-59 studiował Pan, jak kilku innych polskich kompozytorów, kompozycję u Nadii Boulanger. Jak Pan wspomina te lata i kontakt z tą kompozytorką i mentorką?**

Jako laureat I nagrody konkursu kompozytorskiego Związku Kompozytorów Polskich dla absolwentów kompozycji wyjeżdżam do Paryża, ówczesnej stolicy kulturalnej Europy, by u Nadii Boulanger – autorytetu pedagogicznego świata – doskonalić studia kompozytorskie.

Nadia Boulanger cieszyła się światowym autorytetem jako pedagog i człowiek rozległej wiedzy ogólnej i muzycznej. Adeptami jej byli zarówno młodzi twórcy jak i uznani kompozytorzy zasięgający u niej konsultacji. Jej mieszkanie w centrum Paryża – to był otwarty „salon muzyczny świata”. Słynne były „czwartki u Nadii Boulanger”, kiedy każdy zainteresowany problemami sztuki mógł przyjść i uczestniczyć we wspólnej rozmowie.

Nadia Boulanger interesowała się nowymi tendencjami twórczymi rozwijającymi się intensywnie po II wojnie światowej. Wówczas, młodej generacji kompozytorów paryskich, patronował Pierre Boulez, koryfeusz nowej muzyki. Prezentowali oni swoje kompozycje, zrywające wszelkie więzy ideowo-estetyczne z tradycją, na słynnych paryskich koncertach *Domaine musicale*. Nadia Boulanger była zawsze obecna na tych koncertach, ale w czasie przerwy wychodziła. Interesujący i przewidujący był jej stosunek do tej muzyki. Krytykowała traktowanie, przez młodych twórców paryskiej awangardy, intelektu jako głównego i jedyne-go czynnika procesu twórczego i odrzucenie tradycyjnej emocjonalności estetycznej.

Nadia Boulanger, jako człowiek, przejawiała wiele troski i opieki nad swoimi studentami. Sam odczułem tę matczyną troskliwość, kiedy podupałem chwilowo na zdrowiu.

W Paryżu w czasie studiów komponuję cykl pieśni *Sen kwietny* (1959) na sopran i fortepian do tekstu Juliana Przybosa, które zdobywają rok później srebrny medal na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Vercelli we Włoszech (1960).

To pierwsze wyróżnienie międzynarodowe kompozycji napisanej na studiach u Nadii Boulanger przynosi mi również w konsekwencji sukces wydawniczy – publikację pieśni w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w Krakowie.

W Paryżu, obok poszerzenia umiejętności sztuki kompozytorskiej, doznałem wiele przeżyć artystycznych zwiedzając liczne muzea malarstwa historycznego i współczesnego Francji i Europy. Poznanie tych arcydzieł malarstwa i rzeźby artystycznej pogłębiło moją ogólną świadomość i wyobraźnię twórczą.

Studia kompozytorskie w Paryżu spełniły pozytywną rolę, ubogaciły mnie w tajniki wiedzy kompozytorskiej i wpłynęły na spokojniejszą dalszą pracę nad kształtowaniem własnej drogi twórczej. 📍

ciąg dalszy w kolejnym numerze **Muzyka21**

# Grobowiec Paderewskiego w wolnej Polsce

Aleksander Woronicki

Okład pamiętam, Ignacy Jan Paderewski był obecny w moim życiu. Dla obu naszych rodzin – żony i mojej – był on na równi z Piłsudskim symbolem niepodległości. W moim domu panował ponadto kult pracowitości Paderewskiego, a jego postać przybliżył mi dodatkowo Bolesław Woytowicz, mój profesor fortepianu.

W liceum, na zakończenie którego roku szkolnego, dostałem w nagrodę *Pamiętniki* Paderewskiego. Wiele lat później, już we Francji, wróciłem do ich lektury, czego rezultatem była rekonstrukcja paryskiego debiutu Paderewskiego, którą zagrałem tutaj w dniu jego 100. rocznicy urodzin, a następnie organizacja kilku festiwali imienia Paderewskiego oraz paryskich obchodów 50. rocznicy jego śmierci. Od wielu lat, nie mogąc 1 listopada odwiedzić grobów naszych bliskich w Polsce, jeździmy w tym dniu na groby żony i syna Paderewskiego na polskim cmentarzu w Montmorency pod Paryżem.

W Warszawie bywamy rzadko i brak czasu często ogranicza nasze możliwości zwiedzania, ale do programu zeszłorocznego pobytu udało nam się włączyć Katedrę św. Jana. Zeszliśmy więc do podziemi i przy grobie Paderewskiego doznaliśmy

szoku! Grobowiec jest w stanie oplakanym: na ścianach grzyby i odpadająca wielkimi płatami farba, od sarkofagu oderwał się jeden narożnik, a metalowa tabliczka przy wejściu do krypty jest tak przeżarta wilgocią, że częściowo już nieczytelna. Zaniedbanie i niechlujstwo. W takiej to oprawie obchodzono w czerwcu tego roku 70. rocznicę śmierci Paderewskiego.

W ostatnich chwilach życia Paderewski powiedział swojej siostrze Antoninie: „Serce przekazuję Polonii, natomiast ciało niech wróci do wolnej Polski” i – zgodnie z jego wolą – w roku 1992 z wielkimi uroczystościami sprowadzono jego prochy z USA. Czyżby od tego czasu wolna Polska o jego grobowcu zapomniała? Już na zdjęciu zamieszczonym w Wikipedii w kwietniu 2008 r. zwraca uwagę łuszcząca

się farba na ścianach krypty. We wrześniu tego samego roku Życie Warszawy publikuje pod spektakularnym tytułem *Tchną ducha w katedrę* (bo tytuł zawsze musi być efekowny!) optymistyczny artykuł zaczynający się od bardzo obiecujących projektów: „Najpierw

najważniejsze inwestycje będą mogły zostać utrzymane, jak np... absolutnie niezbędne dla gospodarki i narodu polskiego Euro 2012! A jakaś tam katedra, czy jakiś tam Paderewski? Jakie to ma znaczenie?... A propos: miasto Nancy odmówiło ostatnio rujnowania się na Euro 2016. Zdarzają się jeszcze rozsądni ludzie na tym świecie. I to wcale nie tak daleko.

Spośród wszystkich krypt znajdujących się w podziemiach Katedry św. Jana, w najgorszym, wręcz fatalnym stanie znajduje się właśnie krypta Ignacego Paderewskiego. Według napotkanego w katedrze księdza zawiłgocenie podziemi spowodowane jest nieoczyszczaniem studzienek kanalizacyjnych. Kto nie chce ich oczyszczać i dlaczego? Zresztą czy czekanie z remontem na unijne subwencje nie jest przysłowiowym pójsciem na łatwiznę? Poza tym wilgoć, studzienki i inne „obiektywne okoliczności” nie usprawiedliwiają zwykłego niedbalstwa. Można byłoby przecież potraktować sprawę doraźnie i niewielkim kosztem choćby przymocować oderwany narożnik sarkofagu i zawiesić nową tabliczkę, aby nieco poprawić fatalne wrażenie zwiedzającego. Nie wymaga to

przecież wielkiego wysiłku, wystarczy odrobina dobrej woli. Tylko jakoś nie ma komu o tym pomyśleć.

Dowiedzieliśmy się właśnie, że niedawno przed kryptą Paderewskiego ustawiono skarbonkę, która ma pomóc w zebraniu funduszy na jej odnowienie. Z tego wynika, że albo subwencji unijnej nie było wcale, albo posłużyła do renowacji innych części katedry. A przecież Paderewski jest niezwykle ważną i wciąż popularną postacią historyczną. Przecież do krypt katedralnych schodzą obcokrajowcy, a tu taki wstyd! Przecież renowacja jego krypty powinna być sfinansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, przez władze Warszawy i kogo tam jeszcze. Jerzy Waldorff powiedziałby: „a niech to wciorności”... 12



sala konferencyjna, potem elewacje, krypty, oświetlenie. Zaczyna się remont Archikatedry św. Jana Chrzyciela. Ale to tylko pierwszy krok do stworzenia w tym miejscu centrum wiary, kultury i sztuki”. No i do dziś dnia renowatorzy jakoś do krypty Paderewskiego nie dotarli. A przecież w tymże samym artykule autorka przytacza słowa „niepoprawnego optymisty”, ks. proboszcza Bogdana Bartoła, który już wtedy specjalnie zwrócił uwagę na bardzo zły stan tej krypty. Optymista rzeczywiście niepoprawny skoro od roku 2008 jej stan się nie poprawił. Wręcz przeciwnie.

W latach kryzysu o wspomnianie w artykule unijne pieniądze na remont katedry będzie coraz trudniej, albo nie będzie ich wcale. Prawdopodobnie w takiej sytuacji tylko naprawdę



ciąg dalszy ze str. 3

pierwsze szlify po trzydniowej nauce języka HTML, a nie żyjąca z naszych podatków placówka kreowana na renomowaną!

Zespół ekspertów opisanej przez nas w ubiegłym miesiącu „IAM-y na dotacje” przeznaczył ogromne sumy na wspierania Mieczysława Weinberga poza Polską, ale nie zrobił nic, by ten kompozytor, tak przez nich ceniony, znalazł się na liście ważnych kompozytorów w Muzykotece. Koszt zamieszczenia go tam jest żaden. Choć może właśnie to stanowi problem...

Jak dzieci i rodzice mają się dowiedzieć o portalu Muzykoteka? Narodowy Instytut Audio-wizualny zapowiada m.in. kampanię społeczną w PRiTV. Widać za mało zmarnowano środków na ten kiczowaty produkt, teraz pora, by wesprzeć publicznymi pieniędzmi PRiTV skoro obywatele mają dość płacenia abonamentu na te skostniałe instytucje. Czy naprawdę przekracza możliwości intelektualne wszystkich tych „ekspertów” razem wziętych wymyślenie najprostszego środka promocji – poprzez szkoły?

Wspomniany wcześniej Stanisław Leszczyński podał się do dymisji, gdyż nie mógł znaleźć wspólnego języka z szefem NIFC-u. Sprawa, wydawać by się mogło, banalna. Nie pierwszy to raz, nie ostatni, ktoś rezygnuje z pracy. Szum się jednak podniósł w środowisku, podpisano petycję domagającą się przywrócenia pana Leszczyńskiego na stanowisko, odsądzono od czci i wiary dyrektora NIFC-u, pana Kazimierza Monkiewicza, a głównym argumentem przeciwko niemu było to, że jest biznesmenem, a nie człowiekiem ze środowiska (wszystkim pogrobowcom PRL-u, dla których liczy się dyplom, a nie kompetencje, dla których dyplom

jest blokadą dla zdolnych ludzi nie należących do środowiska, należy przypomnieć, że Joseph Volpe, wieloletni manager MET był mechanikiem samochodowym i stolarzem, i nie przeszkodziło mu to w zarządzaniu MET w sposób, o jakim nasi „decydenci” mogą tylko pomarzyć. Ale dlaczego nie poszukać przykładów na własnym podwórku: czy już nie pamiętamy o dokonaniach prawnika, Andrzeja Szwalbego, przez 40 lat dyrektora Filharmonii w Bydgoszczy?). Dlaczego środowisko domaga się przyjęcia do pracy kogoś, kto sam z niej zrezygnował? Skoro zrezygnował, bo nie mógł się porozumieć z dyrektorem, to czy po tej petycji jest już gotów do tego porozumienia?

Nie nam wnikać w to, kto ma rację. Wielokrotnie pisaliśmy o anomaliiach panujących w NIFC-u w czasach, gdy zarządzali nim „kompetentni” przedstawiciele środowisk twórczych. Tak świetnie zarządzali, że Minister Kultury ich odwołał, m.in. z powodu niegospodarności.

Środowiska twórcze chwalą Stanisława Leszczyńskiego za świetne albumy płytowe, które podobno zdobyły wiele nagród zapominając, że płyty robi się nie po to, by zdobywały nagrody, ale by docierały do melomanów. A z tym jest raczej źle. W magazynach NIFC znajduje się ok. 60 tys. płyt. To znaczy, że średnio, każdego tytułu jest tam ponad 1000 sztuk choć minimalny nakład to 500. Dlaczego zrobiono ogromne nakłady tych płyt, co najmniej dwa razy za duże, a jednocześnie nie można ich prawie nigdzie kupić, w tym w największych polskich, i nie tylko, sklepach internetowych? Ten skład płyt jest wart, według kosztów produkcji, około pół miliona złotych. Czy naprawdę po to dotują podatnicy NIFC, by miał w magazynie niesprzedawalne

produkty? Może jednak lepiej, by kulturą zarządzali biznesmeni, a nie „specjaliści”? Skoro z naszych podatków zostały te płyty zrobione, dlaczego zamiast trzymać je w magazynach nie rozdano ich wszystkim szkołom muzycznym w Polsce? To dopiero byłaby promocją!

Dlaczego komplet dzieł Chopina granych na instrumentach z epoki kosztuje w NIFC-u 400 zł, a ten sam komplet kupowany w USA wraz z kosztami wysyłki do Polski tylko 80 \$?

Na zakończenie przypominamy, że nigdy nie słyszeliśmy by prywatne podmioty należące do pana Leszczyńskiego, lub przez niego zarządzane, miały problemy finansowe.

Wiadomość z ostatniej chwili, niezwykle bulwersująca, znakomicie obrazująca sposób zarządzania kulturą w Polsce. W pięknym, zabytkowym Teatrze Stanisławowskim w warszawskich Łazienkach nie mogą się odbywać przedstawienia, gdyż brak funduszy na system przeciwpożarowy. Dlaczego są fundusze na wcześniej cytowane przedsięwzięcia, a nie ma ich na ochronę zabytkowego teatru? Przecież podstawowym obowiązkiem władzy jest dbanie o to, by spuścizna po naszych przodkach przetrwała nietknięta dla następnych pokoleń. Przy okazji każdego kataklizmu wspomina się o nieodpowiedzialnych ludziach, którzy nie ubezpieczają swego majątku tłumacząc się brakiem pieniędzy. A co robi władza! Jeśli wydarzy się nieszczęście i wspomniany teatr ulegnie zniszczeniu w pożarze, jak ta władza będzie się tłumaczyła? Jaka to niemoc panuje wśród rządzących, że sprawy najistotniejsze dla obecnych i przyszłych pokoleń są odkładane na później?!



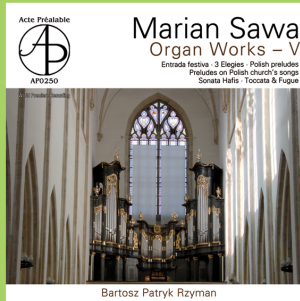
## Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

dla tych, którzy kochają muzykę

Jarosław Adamus,  
wybitny skrzypek,  
specjalista od muzyki dawnej,  
prezentuje własne kompozycje



Bartosz Patryk Rzyman  
Kolejny wolumin dzieł organowych  
Mariana Sawy



www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

Albumy do kupienia w salonach EMPIK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • 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.

PALCEM PO PŁYCI

# LEGENDARNY KONCERT W RZYMIE CARRERAS – DOMINGO – PAVAROTTI



THE ORIGINAL THREE TENORS  
CARRERAS · DOMINGO · PAVAROTTI  
MEHTA  
IN CONCERT - ROME, 1990

Universal 273 970-1 • DVD-V, CD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Być może są wśród Państwa tacy, którzy byli wówczas, w lipcu 1990 r., w Rzymie... Mnie, niestety, nie przypadł ten zaszczyt w udziale. Nie był to jeszcze czas, kiedy muzyka i opera pochłonięły mnie bez reszty. Stało się to, niemal dokładnie, siedem lat później, od zakupu pierwszej płyty z muzyką poważną. Zacząłem też chodzić na koncerty i starać się poznawać repertuar z płyt, również na żywo. Przez ten piętnastoletni już czas, koncertem, który zapadł mi najgłębiej w pamięć i który uważam za najlepszy, był recital Plácida Dominga, w Teatrze Wielkim w Łodzi, 8 czerwca 2009 r. Wybrałem się tam wraz z dwojgiem przyjaciół, pokonując przeszło 300 kilometrów. Czekaliśmy pod kasami Teatru już 10 godzin wcześniej, aby tylko dostać upragnione wejściówki. Udało się! Miejsca, które zajęliśmy, szczęśliwym trafem okazały się jednymi z najlepszych w całym Teatrze. Po kilku kurtuazyjnych przemówieniach, orkiestra odegrała uwerturę do Mozartowskiego *Wesela Figara*. A potem serce zaczęło bić znacznie szybciej w oczekiwaniu na Niego! Wszedł na scenę, pewnym krokiem, w towarzystwie dyrygenta, Eugene'a Kohna. Po gromkich owacjach już za samo pojawienie się, zabrzmiały pierwsze orkiestrowe dźwięki arii *Ah! Tout*

*est bien fini...* z opery *Cyd* Julesa Masseneta. I wówczas rozległ się Jego głos: identyczny, jak z płyt, tak dobrze nam znany! Domingo bez trudu przedarł się przez gęstą orkiestrę, wypełniając swym głosem całą salę Teatru Wielkiego. Byliśmy pod wielkim wrażeniem jego mocy; przy słowach *Le serviteur d'un juste maître* aż zadrżeliśmy! A napięcie nie opadało aż do samego końca tego pamiętnego koncertu. Wielki Plácido śpiewał na przemian (czasem w duecie) z Veronicą Villaroel. Koncert składał się z dwóch części: pierwsza – stricte operowa, druga – z zarzuelami, pieśniami włoskimi, i oczywiście trzema utworami z promowanej wówczas płyty *Amore Infinito*. Mimo, że repertuar był tak zróżnicowany, Plácido Domingo wykazał się w równym stopniu mistrzostwem w każdym z gatunków. Wysłaliśmy z sali Teatru Wielkiego pełni najwyższych artystycznych doznań, a tamten wieczór wspominały z nostalgią po dziś dzień. Momentami ciarki przechodzą nam po plecach, gdy wsłuchujemy się również w zapis pamiętnego koncertu w Rzymie 1990 r. Basia Cichy i ja, wierni fani Plácida Dominga, siedzimy szczególnie naelektryzowani przy dźwiękach arii z *Afrykanki* Meyerbeera, *Krainy uśmiechu* Lehára, *La Taberna del Puerto* Sorozábala, czy *E lucevan le stelle* z *Toski* Pucciniego. Rafał Jarosz, którego szczególne zainteresowanie operą zrodziło się na wieść o śmierci Luciana Pavarottiego, nie kryje poruszenia przy dźwiękach *Recondita armonia* z *Toski*, *Rondine al nido*, *Torna a Surriento* i, oczywiście, *Nessun dorma* z *Turandot*. Co do tej ostatniej, wszyscy zresztą zgodnie stwierdziliśmy, że palmę pierwszeństwa należy tu oddać Pavarottiemu. Przy całym naszym uwielbieniu dla sztuki Pavarottiego i Dominga, żyjemy również spory szacunek dla Joségo Carrerasa, który dopełnia genialnej Trójcy. Sądzę jednak, że nie dorównuje on swoim starszym kolegom. Przeszkadza mi jego problematyczna nieco ekspresyjność i emfaza. Ale któż w oym, 1990 r., mógłby go lepiej zastąpić? A dziś? Czy mamy

jakichś następców Wielkich Trzech Tenorów? Jedyny, moim zdaniem, godny, tego miana, Rolando Villazón, zdaje się (obym się mylił!) przechodzić do historii. Zastanawiam się, dlaczego impresario Villazóna i inne osoby, które oferując mu nadmiernie forsowny repertuar doprowadziły jego głos do ruiny, nie znalazły się w kryminale. Kolejny kandydat – Jonas Kaufman, jest dla mnie swego rodzaju fenomenem, a zagadkę nie do rozwikłania stanowi powojszechny zachwyt wokół jego sztuki. Barwa głosu – jakby surowa, nieociosana i manieryczny sposób śpiewania, budzi we mnie skojarzenia, jakby artysta się dusił (wytrzymał, ściśnięte wysokie dźwięki). Słynna *Che gelida manina* z *Cyganerii* Pucciniego otwierająca jego album *Romantic Arias* (do dziś żałuję tego zakupu!), wymęczona i wyciśnięta, nasuwa raczej obraz konania w męczarni, aniżeli miłosegno wyznania. Potem jest już tylko gorzej. Doprawdy, nie potrafię się zachwycić tym słoniem zamkniętym w klatce dla kanarka. Spore nadzieje wiąże za to z Piotrem Beczałą, arystą wybitnym i, obecnie, chyba najlepszym tenorem swego pokolenia, ale raczej nie mogącym się równać z Pavarottim, czy Domingiem. A wschodząca gwiazda, Vittorio Grigolo, jakże blado zaprezentował się w roli Księcia w *Rigoletcie* w pamiętnym przedstawieniu sprzed roku! Mogą się Państwo nie zgadzać z moimi opiniami, dlatego zachęcam, aby każdy swego wyboru dokonał sam, porównując kilka arii w nagraniu dzisiejszych czołowych tenorów z rejestracjami Dominga, Pavarottiego, czy sięgając głębiej w przeszłość, Bjoerlinga, del Monaca, Corellego, czy Martinello. Zastanawiam się też, czy kiedyś w przyszłości będziemy mieli jeszcze do czynienia z koncertami trzech tenorów i jaki będzie ich artystyczny poziom... Ma to na pewno jakiś aspekt sportowy, znaczny element rywalizacji, ma jednak przy tym element praw-



dziwej zabawy, czego świadkiem możemy być słuchając zwłaszcza tych utworów z programu Rzymskiego Koncertu 1990, które artyści wykonują wspólnie. Posłuchajmy i popatrzmy na ich wspólną kreację *O sole mio*, gdzie partie każdego z tenorów nie były uprzednio przydzielone, na szczery uśmiech i zakłopotanie Pavarottiego, gdy w pewnym momencie jego partię niespodziewanie podjął Domingo, na reakcje dyrygenta, Zubina Mehty (kolejna wielka postać!). Dalej można się zastanawiać, czy w trylu Pavarottiego i jego bezbłędnym powtórzeniu (po uprzednich narażach) przez Dominga i Carrerasa jest więcej radości i dobrej zabawy, czy prawdziwego artyzmu. To jest prawdziwa sztuka, która powstaje na scenie. A cały koncert wieńczy jeszcze raz wykonana *Nessun dorma* zainicjowana przez Zubina Mehtę, pokazującego orkiestrze, że *Nikt nie zaśnie*.

Jeśli chodzi o omawiany album, jest on dość przyzwoity: składa się z płyty DVD i CD; obie z kompletnym zapisem koncertu. Ponadto, na DVD zamieszczono arcyciekawe materiały z przygotowań do koncertu. Pięknie zrobiony dokument nosi tytuł *The Impossible Dream*. Pomysł zorganizowania koncertu, który miałby się odbyć w ruinach starożytnego Rzymu i połączyć trzech najwybitniejszych tenorów świata, wydawał się bowiem, nawet dla Zubina Mehty, niemożliwy. Nigdy wcześniej w historii nic takiego nie miało miejsca. Warto jeszcze wspomnieć, że Mehta prowadził połączone Orkiestry Maggio Musicale Fiorentino i Orchestra di Roma, tworząc z nich jeden zespół!

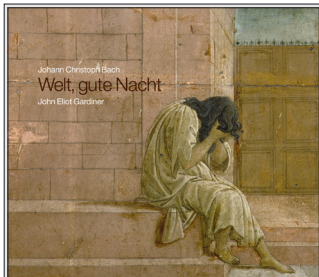
W przypadku omawianego albumu, zastrzeżenia mogą mieć jedynie co do opisu poszczególnych ścieżek: dlaczego nie zamieszczono tytułów oper, z jakich pochodzą arie? Poza tym, wszystko jest na wysokim poziomie. Jeśli ktoś nie posiada nagrania tego wielkiego koncertu w swojej kolekcji, powinien koniecznie sięgnąć po omawianą płytę!

Łukasz Kaczmarek

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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



**JOHANN CHRISTOPH BACH**  
**Arie, dialogi, motety i lamenty**  
Julia Doyle, Katharine Fuge, Clare Wilkinson, Jeremy Budd, James Gilchrist, Nicholas Mulroy, Matthew Brook, Peter Harvey • English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent  
Soli Deo Gloria SDG 715 • w. 2011, n. 2009 • 78'11"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Po kompletnym wydaniu wszystkich kantat kościelnych Jana Sebastiana Bacha, komplecie symfonii Brahmsa, John Eliot Gardiner wydaje album z muzyką Jana Krzysztofa Bacha. Płyta zawiera koncertowe nagranie arii, dialogów, motetów i lamentów.

A wszystko zatytułowane jest *Świecie, dobranoc* i zostało zadeklowane pamięci przedwcześnie zmarłego w ubiegłym roku gambity i wiolonczelisty Richarda Campbella. On też jest autorem komentarza omawiającego płytę. Na okładce płyty jest obraz Sandra Botticellego *Chrystus opuszczony* pięknie nawiązujący do nagranej muzyki. Prezentowany album stanowi koncertowe odkrycie muzyki kuzyna Jana Sebastiana Bacha, Jana Krzysztofa Bacha (1642–1703), nie mylić go z synem J. S. Bacha. Ta muzyka jest ciekawym obrazem muzyki luteranckiej z XVII w., która zgodnie z panującą modą ilustrowała tematykę smutku, bólu związanego z odejściem. Otuchą dla tej tematyki była muzyka i teksty biblijne.

Muzyka Jana Krzysztofa Bacha ma ciemne zabarwienie, gęstą fakturę adekwatną do wykorzystanych tekstów. Kompozytor jest muzycznym sługą słowa, które pełni tu rolę nadrzędną. Wiele partii opiera się na grze wioli da gamba, wiolonczel i kontrabas. Efektownie brzmią ekspresyjne melodie, charakterystyczne harmonie i

często uderzające obligato skrzypiec. Mimo trudnej tematyki, jaką podejmuje kompozytor i wybrane teksty, muzyka jest bardzo absorbująca. Zespół instrumentalny jest kameralny, soliści wykonują swoje partie solistycznie oraz chóralnie.

Album skomponowano z koncertowej prezentacji utworów w Cado-gan Hall w 2009 r. W ich wykonaniu brali udział międzynarodowej sławy soliści: Matthew Brook, Peter Harvey i Katharine Fuge. Płyta jest wydana w postaci książki w twardej oprawie z komentarzem Richarda Campbella (autor świetnie opisuje muzykę oraz relacje wewnątrz rodziny Bachów), wszystkie teksty są w języku niemieckim, angielskim i francuskim.

Bez trudu da się wychwycić, że Jan Krzysztof Bach miał duży wpływ na późniejszą twórczość najsłynniejszego z rodu Bachów, Jana Sebastiana.

Ten piękny album to kolejny znakomity przykład wielkiego kunsztu artystycznego Johna Eliota Gardinera! I w tym przypadku Bach i Gardiner to połączenie wyjątkowego podejścia do kompozytora i wyjątkowej ekspresji w prowadzeniu nieznannej powszech-

nie muzyki. Jest tu rytmiczna moc oparta na przejmującym smutku, natchnionej modlitwie pełnej nadziei i zamyśleniu. Całość nagrania jest bardzo skupiona. Rytmiczna narracja wydaje się być bardzo mocna, wręcz dosadna, ale nigdy nieprzerysowana. Wśród skrajnych kontrastów dynamiki, tempa, nastroju Gardiner porusza się z ogromną swobodą, przekonująco uwypuklając rytmikę. Całość jest bardzo wytworna i czysta.

John Eliot Gardiner jest dyrygentem, spod którego ręki wychodzą prawdziwe muzyczne brylanty. Ma niezwykły talent do wykonania bardzo stylowych i eleganckich, które nakreślają zawsze dobre, adekwatne tempa muzyczne. W tym albumie poszerzona została strona fotograficzna. Jest zdjęcie artysty, którego pamięci poświęcono album, są też zdjęcia z prób do koncertów.

W dalszym ciągu płyty z firmy Gardinera jawią się jako najlepiej wydane albumy w formie książki, jakie można kupić. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

**FRYDERYK CHOPIN**

**Mazurki, Walce etc.**  
Witold Małcużyński, fortepian  
Polskie Radio PRCD 1180 • w. 2010, n. 1971-1975 • 71'31"  
☆☆☆

Witold Małcużyński był laureatem III nagrody w III Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w 1937 r. Jego postać jest dziś legendą, która coraz bardziej popada w zapomnienie, dlatego też każdy nowy album z jego nagraniami niezmiernie cieszy. W 2010 r. do sklepów trafiła płyta wydana przez Polskie Radio, na której znalazły się dzieła Fryderyka Chopina: *Nokturny F-dur* op. 15 nr 1 oraz *c-moll* op. 48 nr 1, *Scherzo b-moll* op. 31, *Walc cis-moll* op. 64 nr 2, *Mazurki C-dur* op. 24 nr 2, *a-moll* op. 67 nr 4, *a-moll* op. 68 nr 2, *b-moll* op. 24 nr 4, *cis-moll* op. 50 nr 3, *c-moll* op. 56 nr 3 oraz *cis-moll* op. 63 nr 3, *Polonez fis-moll* op. 44, a na koniec – *Fantazja f-moll* op. 49. Wszystkie utwory zostały zarejestrowane w studiach Polskiego Radia w latach 1971-75.

W mojej opinii najciekawiej z nich prezentują się mazurki. Pianista gra je lekko, tanecznie i z dużą swobodą. Oprócz subtelności dynamicznych, które stanowią o charakterze tych interpretacji, muzyk czaruje pięknym dźwiękiem. Z jednej strony kreacje te potrafią urzekać dowcipem, z drugiej – są niezwykle udratyzowane.

Wykonania pozostałych utworów nie pozostawiają aż tak dobrego wrażenia. Pomimo elegancji, która umila słuchanie płyty w częściach lirycznych, nie do końca przekonuje mnie sposób budowania przez artystę formy oraz jego podejście do materii dźwiękowej. Omawianym interpretacjom brakuje przede wszystkim naturalności i płynności frazowania. Poza tym grane są sucho, bez pedału, a nieuzasadnione zmiany tempa mogą zaburzać spokojny odbiór płyty.

Czy warto słuchać nagrań Małcużyńskiego, kiedy powszechnie dostępne są wykonania największych mistrzów, np. Artura Rubinsteina, Vladimira Horowitza i Artura Benedettiego Michelangelego? Twierdzą, że tak. W przypadku

omawianego albumu, być może część utworów nie zachwyca, tym niemniej, ze względu na stylowe mazurki, warto ją kupić.

Maciej Chiżyński

**CHARLES GOUNOD**

**Faust**  
Piotr Beczała, Kwangczul Youn, Soile Isokoski, Adrian Eröd • Chor Und Orchester der Wiener Staatsoper • Bertrand de Billy, dyrygent  
Orfeo C 805 103 D • w. 2010, n. 2009 • 162'34"  
☆☆☆

*Faust* Charlesa Gounoda jest chyba najczęściej wystawianą operą w historii istnienia gatunku. Tylko w Paryżu odbyło się do końca XX w. około 3000 przedstawień, a w Operze Warszawskiej dzieło wykonano ponad 1000 razy. Impuls do jego napisania dał francuskiemu kompozytorowi arcydramat Johanna Wolfganga von Goethego pod tym samym tytułem. Libreto utworu – autorstwa Julesa Barbiera oraz Michela Carrégo – oparto jednak na kanwie dramatu

fantastycznego *Faust i Małgorzata* (fr. *Faust et Marguerite*) pióra Carrégo. Muzyka stworzona przez Gounoda jest lekka, efektowna i przyjemna w odbiorze, co okazało się być powodem paradoksalnego nieporozumienia; z jednej strony bowiem utwór uwielbiali Francuzi, z drugiej zaś przeklinali go ich sąsiedzi zza wschodniej między uważając, że profanuje ich dramaty narodowy.

W dobie kryzysu płyty kompaktowej, nawet największe wytwórnie fonograficzne coraz częściej rezygnują z nagrywania dzieł operowych w studiu; w związku z tym albo wznawiają wykonania sprzed lat – nierzadko w doborowych obsadach – albo wydają albumy z przedstawieniami zarejestrowanymi współcześnie, ale na żywo.

Przykładem takiej rejestracji jest trzytętytowy boks z *Faustem* Gounoda, którego Wiedeńska Opera Państwa wystawiła 5 września 2009 r., wydany nakładem niemieckiej wytwórni Orfeo. W rolach głównych wystąpili polski tenor Piotr Beczała (tytułowy Faust), fińska sopranistka Soile

Isokoski (Małgorzata) oraz koreański bas Kwangchul Youn (Mefistofeles), a ponadto: baryton Adrian Eröd (Walenty), mezzosopranistka Michaela Selinger (Siebel, rola męska), mezzosopranistka Zoriana Kuszpler (Marta) oraz baryton Hans Peter Kammerer (Wagner). Chór i Orkiestra Wiedeńskiej Opery Państwowej zostały poprowadzone przez Bertranda de Billy'ego.

Wśród solistów świetnie prezentuje się Piotr Beczala, który jest dziś jednym z najlepszych tenorów na świecie. Jego głos porywa pięknym tembrem i potęgą brzmienia; najbardziej podoba mi się w wysokich rejestrach, kiedy zachowuje miękką i jasną barwę. Poza tym muzyk, pomimo drobnych niedostatków dykcji, ujmuje głęboką dramaturgią – tak, jak niegdyś czynił to niezapomniany Bogdan Paprocki, który nieraz wykonywał tę samą partię. Uważam, że głosy pozostałych śpiewaków nie mają w sobie nic szczególnego, co sprawiłoby, że chcielibyśmy do nich powracać. Co innego natomiast zespoły. Partie chóru przekonują śpiewem precyzyjnym, pełnym energii i wyrafinowaniem w zakresie dynamiki. Z kolei instrumentalści nie tylko podobają się ze względu na czystą intonację, lecz także urzekają jasnymi i ciepłymi kolorami smyczków oraz bezpretensjonalną agogiką, które nadają temu wykonaniu stylowego charakteru.

Trzeba przyznać, że jakoś dźwięku jest – jak na nagranie live – bardzo dobra. Od czasu do czasu słyszymy oklaski zachwyconej spektaklem publiczności, dzięki czemu możemy odczuć klimat tamtego wieczoru. Warto zauważyć, że w dołączonej do albumu książeczce nie ma libretta, tym niemniej zamieszczono w niej streszczenie całej opery ze sprecyzowaniem co do ścieżki – tak, aby swobodnie orientować się w akcji. Płytkę polecam tylko miłośnikom twórczości Gounoda. Tym zaś, którzy pragnęliby dopiero poznać jego arcydzieło, rekomenduję album wydany w 1991 r. przez EMI – z Richardem Leechem (Faust), Cheryl Studer (Małgorzata) i José van Damem (Mefistofeles) oraz Chórem i Narodową Orkiestrą Kapitolu z Tuluzy pod batutą Michela Plassona.

Maciej Chiziński

**HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI**

**Kwartety smyczkowe**

*Royal String Quartet*  
Hyperion CDA67812 • w. 2011 • 106'41"  
★★★★

Kwartety smyczkowe Henryka Mikołaja Góreckiego stanowią wdzięczny repertuar muzyki kameralnej. Na płytach zostały już utrwalone wielokrotnie m.in. przez Kronos String Quartet czy, w 2008 r., przez Kwartet Śląski. Jak na tym tle wypada nowa propozycja Royal String Quartet?

Precyzja i spójność brzmienia, świetna koordynacja, znakomita technika pozwalają skupić się na istocie muzyki, walorach brzmieniowych, interpretacji. Tutaj też powiedzieć trzeba dużo dobrego. Podoba mi się surowa barwa, kojarząca się z folklorem, zwłaszcza góralskim, który był tak bliski kompozytorowi. Nie oznacza to, że nie ma co liczyć na momenty bardziej liryczne – nie brakuje ich zwłaszcza w momentach chorałowych *I Kwartetu „Już się zmierzcha”*. Oprócz kontrastów barwowych warto też zwrócić uwagę na kontrasty dynamiczne. Skala głośności jest ogromna. Jeśli ktoś chciałby dokładnie usłyszeć wszystkie niuanse w piano, forte zaskoczy go wyjątkową mocą. Dobrze dobrane tempa sprawiają, że narracja w utworach jest warkta i nie nudzi (co zdarza się niestety przy słabych wykonaniach tej muzyki). Na szczególne uznanie zasługuje interpretacja *III Kwartetu „... pieśni śpiewają”*. Umiejętnie budowane napięcia, stopniowe narastanie, długo rozwijane crescendo pomagają utrzymać uwagę słuchacza przez cały utwór trwający blisko godzinę.

Znając jednak wcześniejsze interpretacje odczuwam pewien niedosyt. Nie ma tutaj zabawy dźwiękiem i cyzelowania niuansów, co usłyszymy w wykonaniu Kronos String Quartet, zwłaszcza świetnej interpretacji *II Kwartetu „Quasi una fantasia”*. Brakuje mi tutaj też bogactwa barw i odcieni emocjonalnych wykonania Kwartetu Śląskiego, który pokazuje utwory w tak różnym świetle. Muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego w wykonaniu Royal String Quartet często brzmi po prostu jednostajnie, co po oswojeniu się ze specyficzną barwą przestaje być w jakikolwiek sposób pociągające. Wydaje się, że muzykom umknął fakt, że choć muzyka kompozytora

od strony technicznej może przypominać amerykański minimalizm, na pewno nie jest nim od strony emocjonalnej.

Krzysztof Stefański

**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**

**Symfonie nr 35, 36 & 40**

*Pittsburg Symphony Orchestra; Chicago Symphony Orchestra • Fritz Reiner, dyrygent*  
ISIS 6537 • w. 2008, n. 1954 • DDD, 63'41"  
★★★★

Frederick Martin Reiner (1888–1963), jak wielu naturalizowanych w Stanach Zjednoczonych dyrygentów europejskich (George Szell, Eugene Ormandy, Antal Doráti) pochodził z Węgier, gdzie ukończył studia w budapeszteńskiej Akademii Muzycznej. Podjął następnie pracę w Operze Budapeszteńskiej, a potem Drezdeńskiej, gdzie zetknął się z Richardem Straussem, co zaowocowało po latach wielkimi kreacjami utworów tego kompozytora. Wcześniej, bo już w 1922 r. przeniósł się za Ocean, gdzie na użytek kariery estradowej przybrał skróconą wersję imienia – Fritz. Jego przywiązaniu do precyzji i perfekcji odpowiadał oszczędny gest, przez publiczność odbierany wszakże jako efekowny. Nagrania dwóch pierwszych symfonii pochodzą jeszcze z pittsburskiego okresu jego działalności dyrygenckiej, kiedy przez dziesięciolecie 1938–1948 kierował tamtejszą orkiestrą, a więc spoza tzw. wielkiej piątki amerykańskiej (Filharmonii Nowojorskiej oraz orkiestr: Bostońskiej, Filadelfijskiej, Chicagowskiej i Clevelandzkiej). Wyjątkowo szablone jest wykonanie przedostatniej, *XL Symfonii g-moll KV 550*, uchodzącej w tamtych czasach za wręcz tragiczną, oczywiście w klasycystycznym „decorum”. W charakterystycznym, otwierającym *Allegro molto* nie można się dosłuchać ani „szlochu przez koronkową chusteczkę”, jak zwykło się określać to ogniwo i jego główny temat, ani monumentalizmu na miarę Beethovena, jak niekiedy odczytywano ten symfoniczny opus Mozarta, jedynie co może zaimponować to wyraziste ukazanie polifonicznego przeprowadzenia głównego tematu w przetworzeniu. Z kolei brzmienie rogów w triu *Menueta* nie jest nieskazitelnym i pozostawia nieco do życzenia. Jedynie dialogi drzewa w *Andante* oraz w finale przydają

większego ożywienia, bowiem poza tym wszystko zagrane jest jak w nutach stoi, ale nic ponadto. Koronę nagrań symfonii na tej płycie Mozartowskich stanowi niewątpliwie interpretacja *XXXV Symfonii D-dur „Haffnerowskiej” KV 385*. Dyrygent uwypukla wyrazistość tematyczną, różnicuje plany dynamiczne i tempa, dostosowując je do charakteru przetworzenia, w którym pojawia się zapowiedź motywu Barbariny z *Wesela Figara*. W wolnej części wydobywa jej rokokowy wdzięk, zwłaszcza dialogów pomiędzy smyczkami i drzewem. *XXXVI Symfonię „Linzką” KV 425* nagrał już z Orkiestrą Chicagowską. Okres ten przeszedł do legendy zarówno zespołu, jak i kapelmistrza, choć również trwał zaledwie dziesięć lat (1953–1962), co może dziwić, zwłaszcza w porównaniu z dyrykcjami innych tamtejszych sław dyrygenckich (Leopold Stokowski, George Szell, Eugene Ormandy). Zapisał się wieloma, dziś już kanonicznymi nagrańmi. Interpretacją tego dzieła rządzi rygorystyczne położenie nacisku na czynnik architektoniczny. A więc w *Allegro*, poprzedzonym na modłę Haydnowską wolną introdukcją, uwydatnia przejrzystość Mozartowskiej pracy tematycznej, a w finałowym *Presto* przekorne, imitacyjne przeplatanie się tematu pomiędzy smyczkami oraz instrumentami dętymi drewnianymi. Całością wszakże rządzi, jak przystało na klasycyzm, umiar i powściągliwość wyrazu, przejawiający się między innymi w nienaduzywaniu temp.

Lesław Czapiński



**SERGIUSZ PROKOFIEW**  
**Dzieła fortepianowe**

*Matti Raekallio, fortepian*  
Ondine ODE 1103-2Q • w. 2011, n. 1988/1989/1991/1999 • 264'23"  
★★★★★

Sergiusz Prokofiew, prócz tego, że wielkim kompozytorem był, był także znakomitym pia-



**ANDRZEJ PANUFNIK**  
**Sacra: dzieła symfoniczne wolumin 4: Sinfonia Elegiaca (II symfonia); Sinfonia Sacra (III Symfonia); X Symfonia**  
 Konzerthausorchester Berlin  
 CPO 777 683-2 • w. 2011, n. 2010 • 62'09"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Niemiecka firma CPO kontynuuje wydawanie wszystkich dzieł symfonicznych Andrzeja Panufnika. Właśnie pojawił się czwarty wolumin z premierą światową *II Symfonii*. W książeczce płytowej wydawca zamieścił polski komentarz dotyczący nagranych utworów.

Album otwiera *Sinfonia Elegiaca* (poprawiona wersja wcześniejszej *Symfonii Pokoju*), czyli *II Symfonia*, która jak pisze o niej sam kompozytor – jest „antywojennym protestem przeciwko przemocy i agresji wobec ludzkości, jest wyra-

zem mojego głębokiego cierpienia, wszystkich ofiar wojny, wszystkich narodowości, wszystkich religii i wszystkich ras na całym świecie”. Symfonia ma program literacki, który odnosi się do osobistych przeżyć artysty, jego straty ukochanych członków rodziny i bliskich przyjaciół, jakich doświadczył w okupowanej Warszawie podczas II wojny światowej. *II Symfonia* jest napisana jako jeden ciągły ruch zbudowany z trzech części: wolna – szybka – wolna, niczym tryptyk namalowany na dużym płótnie. W I części wyraża smutek z powodu ofiar wojny (*Andante molto*), w kolejnej protest przeciwko okrucieństwu (*Allegro molto*), a ostatnia część jest lamentem za zmarłych i osieroconych (*Andante molto*). Język muzyczny jest tu maksymalnie ograniczony do skromnych środków wyrazu.

W środku płyty umieszczono bodaj najpopularniejsze dzieło Panufnika – *Sinfonia sacra* z roku 1963. Daje ona dobre wyobrażenie na temat indywidualnego stylu kompozytora, który cechuje dbałość o logikę konstrukcji formalnej. Dowodzi, że ów „konstruktywizm” nie oznacza braku emocji. Dzieło to wyznaczyło ważny przełom w życiu kompozytora: *Sinfonia Sacra* została skomponowana jako dani-  
 na złożona Millennium polskiego

chrześcijaństwa i państwowości oraz jako wyraz jego religijnych i patriotycznych uczuć. „Biorąc pod uwagę źródło inspiracji, chciałem, aby ta kompozycja była bardzo polska w charakterze, a także, aby podkreślała tradycję katolicką, tak mocno zakorzenioną w kraju mojego urodzenia” – napisał twórca w komentarzu do dzieła. A sama muzyka oparta jest na incipicie *Bogurodzicy* i religijno-ludowych *Godzinkach o Niepokalanym Po-częciu Najświętszej Maryi Panny*.

Zamykająca album *X Symfonia* Panufnika jest ostatnią i jedyną nie opatrzoną tytułem, wskazującym na zewnętrzne inspiracje. Powstała w 1988 r. na zamówienie Georga Soltiego i Chicago Symphony Orchestra z okazji 100-lecia istnienia tej orkiestry. Dedykowana Chicago Symphony Orchestra i jej ówczesnemu dyrektorowi, po korektach, została wykonana po raz pierwszy 1 II 1990 r. w Chicago pod dyrekcją kompozytora. Jednocześnie utwór łączy formę symfonii z charakterem koncertu na orkiestrę: pełni brzmienia symfonicznego tutti wykorzystana jest przede wszystkim w punktach kulminacyjnych, ku którym prowadzą odcinki eksponujące poszczególne grupy instrumentów. Tę strategię kompozytor tłumaczył faktem, że oddając hold znakomitej

orkiestrze pragnął dać okazję do zademonstrowania jej kunsztu, jakości brzmienia, muzykalności i zdolności do „przekazywania żywych i głębokich uczuć”. Kompozycja, łącząca konstruktywistyczną ścisłość z niemal romantycznym rozmachem ekspresji, zamyka jeden z najważniejszych rozdziałów w dziejach polskiej symfonii, jakim jest 10 symfonii Panufnika (a podobno nie ma polskich symfonii!).

Nagrane kolejne trzy symfonie Panufnika dostały dobrą, ciekawą interpretację. Nagranie każdego z dzieł stanowi przykład muzykowania na bardzo wysokim poziomie. Atrakcją albumu jest różnorodność muzyczna symfonii pochodzących z różnych lat i okresów twórczych Andrzeja Panufnika.

Czwarta płyta z dziełami orkiestrowymi polskiego kompozytora świetnie przedstawia wspaniałe możliwości wykonawcze niemieckiej orkiestry. Ich kunszt to popis technicznej precyzji, dbałości o szczegóły oraz troski o piękne, wyraziste a jednocześnie soczyste brzmienie każdego utworu. Bravo dla orkiestry!

Album jest wyborny! Czekamy na dalsze części tej znakomitej serii!

Arkadiusz Jędrasik

niasta. Owocem tego połączenia jest 9 *Sonat fortepianowych* oraz kilka innych znakomych utworów. Spośród *Sonat* twórcy, nie wszystkie cieszą się w równym stopniu popularnością. Niewątpliwie najchętniej wykonywane są trzy *Sonaty* określone mianem *Sonat wojennych* – numer 4-VIII. VI – w genialny sposób oddaje brutalność i okrucieństwo wojny, VII – niepokój, VIII – zaś, moja ulubiona, niewypowiedziany smutek. Spośród pozostałych utworów tego gatunku, *sonaty III, IV, V i IX* grywane są z różnym stopniem częstotliwości, I i II – niemal wcale. Zjawiskiem niecodziennym jest więc utrzymanie ich w komplecie w jednym albumie płytowym. A przy tym, w towarzystwie innych znakomych utworów: słynnych *Wizji ulotnych* op. 22 i *Sarkazmów* op. 17, *Toccaty d-moll* op. 11 (siostrzyczki bardziej osławionej *Toccaty C-dur*), czterech *Etiud* op. 2, a także *Opowieści starej babki* op. 31 oraz *Dziesięciu utworów na fortepian* op. 75 z baletu *Romeo i Julia*. Mamy więc cztery

płyty z najwybitniejszymi utworami fortepianowymi Sergiusza Prokofiewa. Nowość fonograficzna, która, wszak, wielu melomanom jest już znana. Album zawiera bowiem nagrania dokonane w latach 1988–1997, które pojawiały się już w postaci pojedynczych płyt. Wykonawca jest jeden – to znakomity i zasłużony, acz wciąż mało znany, pianista fiński Matti Raekallio.

Artysta dysponuje znakomitym warszatem pianistycznym i nienaganną techniką (świetne *Etiudy!*). Gra z dużą witalnością (*VI Sonata*), podkreślając motorykę utworu. Doskonale radzi sobie w częściach wymagających od wykonawcy perkusyjnego potraktowania fortepianu. Dobiera raczej szybkie tempa. Znakomicie oddaje niepokój zawarty w prokofiewowskiej muzyce (rozredgana pierwsza część *VII Sonaty*), malując zaraz pełne spokoju wizje w chwilach wytchnienia (druga część). Dobrze odnajduje się też w lirycznych utworach, odsłaniających bardziej osobistą stronę natury Sergiusza Prokofiewa (op. 31). Głęboko wchodzi w

klawisze, preferując raczej duży wolumen brzmienia. Jego dźwięk jest przy tym niezwykle soczysty sprawiając odbiorcy wiele czystej przyjemności podczas słuchania (pięknie brzmiąca suita z *Romeo i Julii*).

To bardzo wartościowy komplet *Sonat fortepianowych* Sergiusza Prokofiewa – chyba najlepszy z istniejących! – (plus inne ważniejsze dzieła) i warto go mieć w swojej kolekcji! Jeśli natomiast kogoś interesują tylko poszczególne utwory, powinien sięgnąć po płyty Gilelsa, Horowitza, czy Pogorelicia, ale przede wszystkim – Richtera.

Łukasz Kaczmarek

**HANS-PETER TÜRK**  
**Siebenbürgische Passionmusik für den Karfreitag nach Matthäus**  
**Evangelisten Matthäus**  
 Meißner Kantorei 1961 • Christfried Brödel, dyrygent  
 MDG 902 1554-6 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 69'36"  
 ★★★★★



Muzyka dawna bardzo często miała charakter, jakby tego nie ująć, użytkowy. Oznaczało to związanie jej z określonym przeznaczeniem, okolicznością itd. Istotną rolę odgrywała więc także muzyka o tematyce religijnej, czy wręcz stricte liturgicznym charakterze. Te proporcje z biegiem czasu ulegały zmianie i w szeroko pojętej muzyce współczesnej taki nurt jest raczej rzadko spotykany. Jego przykładem jest opublikowana na omawianej płycie obszerne *Pasja Transylwańska* Hansa Petera Türka. Mamy tu do czynienia z niemal klasyczną postacią muzyki liturgicznej, głęboko zakorzenioną

w tradycji, choć napisaną w XXI stuleciu. Utwór składa się z trzech zasadniczych części (*Jesus vor Pilatus*, *Jesu Tod* i *Jesu Begräbnis*). Niemiecki tekst (według św. Mateusza) odwołuje się do spuścizny mieszkających (dodajmy, oczywiście niemieckiego pochodzenia) Transylwanii i odbywających się do dziś w tamtejszych, wiejskich kościołach nabożeństw. Tekstowi odpowiada także muzyka, która współczesną jest raczej z racji czasu, w jakim została napisana, niż walorów estetycznych, czy zastosowanych technik. Już sam aparat wykonawczy idealnie pasuje do zadania, które postawił przed sobą autor: soliści, chór mieszany i organy (nb. w przypadku omawianego nagrania jest to instrument Sauera, pochodzący z 1904 r.). Interesującym zabiegiem kompozytora jest powierzenie partii wiodących postaci (zatem Jezusa, Pilata i Judasza) wyłącznie basom, co w jakimś stopniu pogłębia ich przekaz, nadając mu pewną dostojność i powagę. Trzem kluczowym rolom przypisano również określone partie organowe, za każdym razem eksplorujące nieco inne spektrum barw. I choć na pierwszy plan wysuwają się zdecydowanie partie wokalne, warto zwrócić uwagę właśnie na jedyny w tym towarzystwie instrument. Wykonująca partie organowe Ursula Philippi śmiało może uważać się za eksperta w dziedzinie muzyki religijnej, zatem zna swoje miejsce w tak monumentalnej formie, jaką jest pasja. Kompozytor – zgodnie zresztą z przyjętym założeniem – unika wszelkich „zgrzytów”, zbyt wyeksponowanych kontrastów – tak w sferze sonorystycznej, jak i pozostałych. Mimo to właśnie partia organowa wydaje się być najbliższa temu, co – w bardzo szerokim tego słowa znaczeniu – kojarzymy z muzyką współczesną.

Türk odwołuje się do różnych wpływów, ale jego utwór ma klasyczną strukturę pasji, jaką znamy od wieków. Nawiązania do muzyki baroku są więc jak najbardziej oczywiste (nie da się też uniknąć porównań z dziełami Bacha), ale zauważalne są także elementy renesansowe, a nawet średniowieczne (warto zwrócić uwagę na szczególne podejście do polifonii, przynajmniej w niektórych pasażach). Muzyka jest jednak wyraźnie stonowana, podporządkowana treści i roli jaką autor

przypisał swemu utworowi. I to być może jest – przynajmniej z punktu widzenia melomana oczekującego dzieła na wskroś współczesnego – jakiś mankament. Wszak Johanna Sebastiana Bacha nie sposób przebić na tym polu, a można przecież opowiedzieć tę starą historię bardziej współczesnym językiem. Tym niemniej kompozycja Hansa Petera Türka została dobrze przyjęta i otrzymała nawet specjalną nagrodę – choć wydaje się jednak utworem (tak się to dziś określa) poniekąd niszowym i skazanym na funkcjonowanie w określonym kręgu. Dobrze się jednak stało, że został wydany na płycie i to w formacie wielokanałowym (SACD) – nawet jeśli niewielu melomanów dysponuje aparaturą pozwalającą na pełny odbiór i w audiofilskiej jakości. Prostoza przekazu i umiar w doborze środków wyrazu, a także perfekcyjne wykonanie i niezła realizacja sprawia, że koneserzy takiej muzyki powinni być usatysfakcjonowani. A spragnieni bardziej „współczesnych” dźwięków – cóż, w ostatnim półwieczu napisano niemało pasji, które angażują daleko bardziej nowoczesny arsenał.

Dariusz Mazurowski

GIUSEPPE VERDI

Giovanna d'Arco

Wioletta Chodowicz, sopran (Joanna);  
 Andrea Giovannini, tenor (Karol VII);  
 Artur Ruciński, baryton (Giacomo);  
 Mikołaj Adamczak, tenor (Dellil);  
 Adam Palka, bas (Talibot) • Chór Teatru  
 Wielkiego w Poznaniu • Orkiestra  
 Filharmonii Poznańskiej

Polskie Nagrania PNCD 1388 A/B • w. 2011,  
 n. 2010 • 118'15"

★★★

Filharmonia Poznańska wydała w Polskich Nagraniach pochodzące z 6 listopada 2010 r. koncertowe wykonanie opery Verdiego. Jest to jedno z nielicznych nagrań tego dzieła, jakie są dostępne na rynku. W Polsce jest to pierwsze nagranie tej rzadko wykonywanej i nagrywanej opery. *Giovanna d'Arco* to dzieło 32-letniego Verdiego napisana do libretta opartego na dramacie Schillera. Szerzej o tej pięknej operze włoskiego mistrza pisał na łamach *Muzyka21* nr 64 z listopada 2005 r. znawca twórczości Verdiego, Adam Czopek. W dołączonej do albumu książeczce znajdziemy wprowadzenie i omówienie tego dzieła oraz libretto w języku włoskim i jego polskie tłumaczenie.

Samo wykonanie zaprezentowane przez orkiestrę Filharmonii Poznańskiej i prawie wszystkich polskich solistów plus zaangażowanego do głównej partii tenorowej Włocha Andream Giovanniego jest na dobrym poziomie.

Dzieło Verdiego prowadzone jest bardzo sprawnie z dobrze uchwyconą dramaturgią całości. Gwiazdami tej realizacji oprócz włoskiego tenora jest dwoje polskich śpiewaków: sopranistka Wioletta Chodowicz jako Joanna i Artur Ruciński jako Giacomo. Wioletta Chodowicz, jako odtwórczyni głównej roli żeńskiej, prezentuje się ciekawie, jej interpretacja jest przemyślana i emocjonalnie prawdziwa. Ma dobrą intonację, dysponuje mocnym głosem. Chór i orkiestra w zasadzie są ładnie prowadzone, choć przydałoby się orkiestrze większe wysmakowanie verdiowskiej frazy, brzmienie mogło być bardziej plastyczne, lżejsze.

Na rynku płytowym jest zaledwie kilka realizacji tej opery. Najlepszym jest to zrealizowane przez współczesnego geniusza dyrygentury Jamesa Levine'a i najlepszych z możliwych solistów: Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Sherill Milnes z London Symphony Orchestra z 1972 r. Można więc porównać polską realizację z nagraniem wydanym przez EMI Classics, ale od razu pojawia się kłopotliwe pytanie, po co je porównywać, skoro wynik jest z góry przesądzony (czy warto porównywać malucha z mercedesem?).

Znaczący potencjał i możliwość Filharmonii Poznańskiej i jej ambitnego dyrektora dziwi fakt, że marnuje je na granie Verdiego, zamiast zabrać się za porządną promocję i przywracanie do życia zapomnianego, a dobrego polskiego repertuaru, np. oper Feliksa Nowowiejskiego – poznaniaka z wyboru. Ale do tego trzeba mieć pomysł, odwagę i konsultantów artystycznych, którzy znają i nie wstydzą się polskiego dziedzictwa narodowego.

Na osobne kilka słów zasługuje edycja tego nagrania. Całość zapakowana jest w gustowne białe pudełko z wyłoczoną srebrnym tytułem opery Verdiego, w środku jest książeczka z komentarzem, libretto i dwie koperty z płytami. Mimo, iż płytę zdobi naklejka, że nagranie poleca – kreowany w Polsce na wyjątkowego znawcę

oper – Piotr Kamiński, autor książki *1000 i jedna opera*, gdzie prawie nie ma polskich oper; to można mieć zastrzeżenia do edycji tego nagrania.

Rażącą niedoróbką jest spis poszczególnych ścieżek z obu płyt, gdzie nie podano konkretnie śpiewanych arii. A przecież to standard u wszystkich szanujących się wydawców płytowych, o czym powinien wiedzieć ten znawca opery, światowiec, opiekun artystyczny nagrania polecający nam ten album. W spisie powinny być podawane tytuły poszczególnych arii, duetów, a nie jak to jest podane np. scena, racconto e cavatina etc.

Kolejną rażącą niedoróbką jest brak przy tekście libretta numerów kolejnych ścieżek, zatem odszukanie konkretnej arii, czy duetu jest trudne, tym bardziej, że dykcja i artykulacja solistów pozostawia wiele do życzenia.

Można o tym albumie powiedzieć tylko jedno: chcieli jak najlepiej, a wyszło jak zawsze. Elegancka oprawa nagrania z poważnymi błędami i niedoróbkami. Szkoda, że polska bylejąkość i brak do pracowania po raz kolejny dają o sobie znać...

Przy wyborze Giovanni d'Arco warto kierować się zarówno wartością artystyczną, jak i ceną, w tym wypadku nagrania Domingo / Caballe / Levine (EMI Classics) czy Bergonzi / Tebaldi / Panerai (Opera D'Oro) są zdecydowanie lepsze i tańsze, niż nowe nagranie Polskich Nagrań.

Stefan Banasiak

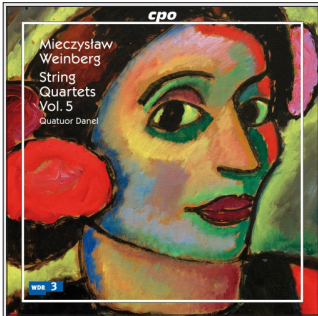
MIECZYSLAW WEINBERG  
 III Symfonia h-moll op. 45, Suita nr 4 „Złoty klucz” op. 55d

Gothenburg Symphony Orchestra  
 (The National Orchestra of Sweden)  
 • Thord Svedlund, dyrygent

Chandos CHSA 5089 • w. 2011, n. 2009/10  
 • SACD, 49'53"

★★★★★

Kolejna znakomita płyta z muzyką Mieczysława Weinberga. Jest to kontynuacja serii płyt z symfoniemi znakomitego polskiego kompozytora, jakie przed laty w tej firmie zainicjowała Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia z Katowic. Niestety, wytrwałości, jak to w Polsce, starczyło na trzy płyty, a to, co mogło się stać epokowym dokonaniem tej orkiestry, kontynuują teraz Szwedzi – to już ich trzecia



**MIECZYSLAW WEINBERG**  
**Kwartety vol. 5: nr 1 op. 2/141, nr 3 op. 14, nr 10 op. 85; Capriccio op. 11; Aria op. 9**

Quartor Danel

CPO 777 566-2 • w. 2011, n. 2008-2009 • 77'18"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Przygoda Kwartetu Danel z nagrywaniem kompletu kwartetów smyczkowych polskiego kompozytora Mieczysława Weinberga trwa w najlepsze. Teraz ukazał się wolumin piąty. W dorobku Mieczysława Weinberga są dwadzieścia

dwie symfonie, cztery symfonie kameralne, dwie sinfonietty, siedemnaście kwartetów smyczkowych i innych dzieł kameralnych, kilka koncertów oraz pieśni i siedem oper.

Mieczysław Weinberg skomponował swój pierwszy kwartet smyczkowy w Warszawie w 1937 r., czyli rok przed Szostakowiczem. Później przyjął dość krytyczny stosunek do tego wczesnego kwartetu i poddał go gruntownej rewizji czterdzieści osiem lat później, pozostawiając jego formę w dużej mierze niezmienną, jego korekty i poprawki poszły przede wszystkim w kierunku rozluźnienia tekstury. Zaś trzeci kwartet jest pełen ruchu, bardzo mocno nasączony gęstą fakturą z piękną melodią. Kwartet dziesiąty cechuje styl późnego języka Weinberga, który był tak, jak język jego mentora i przyjaciela Szostakowicza, bardzo tajemniczy i mroczny. Muzyka Weinberga w tych trzech kwartetach oraz w *Aria* i *Capriccio* jest po prostu niezwy-

kła, jakoś tajemnicza, gdy trzeba lekka, a nawet groteskowa, ma w sobie zagadkową siłę przyciągania i oddziaływania.

Piąta płyta firmy CPO z kwartetami smyczkowymi, jest również dobra jak cytujemy wcześniej. Przyciąga wzrok charakterystyczną i łatwo rozpoznawalną okładką.

Kwartet Danel jest zespołem, który efektownie interpretuje muzykę Weinberga. Cechuje ich świetne, jednolite i intensywne brzmienie. Artyści w grze zachowują równowagę, stonowaną artykulację, co w sumie daje w odbiorze dzieł dużą klarowność i giętkość pulsu. W samej muzyce sporo jest różnych kolorów życia i mnóstwo emocji. Wykonanie Quartor Danel jest na mistrzowskim poziomie. Brzmienie zespołu, gdy trzeba jest mocne, ostre, zdecydowane, posępne i mroczne.

To kolejna bardzo wartościowa płyta z przepiękną polską muzyką kameralną. Polecam

Arkadiusz Jędrasik

płyta w tej kolekcji. Zawiera *III Symfonię* i *Suitę baletową* na podstawie książki dla dzieci *Złoty klucz*, czyli *niezwykłe przygody pajacyka Buratino* Aleksieja Tołstoja.

Wielokrotnie przy okazji recenzowania płyt z muzyką Weinberga pisałem o jego bardzo dramatycznych kolejach życia, które mogłyby posłużyć do realizacji bardzo ciekawego filmu biograficznego. Stąd pominię wielokrotnie opisywane na tych łamach jego losy.

*III Symfonia h-moll* powstała w latach 1949 i 1950 r., wkrótce po rozpoczęciu kampanii „przeciw formalizmowi” Andrieja Żdanowa. Żdanow skierował apel do wszystkich kompozytorów sowieckich, by produkowali muzykę dla ludzi, czyli w szeroko zrozumiałym języku, najlepiej w oparciu o materiał ludowy. Za tą stalinowską „propozycją nie do odrzucenia” poszedł Mieczysław Weinberg (gdyby tego nie uczynił, skończyłby zapewne na Łubiance lub gdzieś w okolicach Kołomy). Kompozytor umieścił więc w swojej *III Symfonii* białoruską pieśń ludową *Co za księżyc* jako temat pierwszej części i motyw polskiego mazurka *Umarł Maciek* jako drugi temat, a następnie świetnie je opracował muzycznie w całym przebiegu dzieła tworząc przepiękny temat główny w *Finale*. Oczywiście taki ukłon wobec wskazań władzy

nadal nie był wystarczający do zapewnienia wykonania dzieła. Jej premiera zaplanowana w Moskwie zaraz po napisaniu, została przełożona. Później Weinberg mówił, że odkryto w niej wiele „błędów” podczas prób i dlatego podjął decyzję o unieważnieniu jej praw wykonania. Ponownie powrócił do tego dzieła dziesięć lat później i poprawiona wersja *III Symfonii* zabrzmiała w 1960 r. w Wielkiej Sali Konserwatorium w Moskwie.

Balet *Złoty klucz* powstał w latach 1954–1955 na motywach bardzo popularnej sowieckiej bajki dla dzieci o pajacyku Burantino. Była to sowiecka odpowiedź na historię Pinokia. Dzieło Mieczysława Weinberga to świetne orkiestrowe muzykowanie mocno osadzone w rosyjskiej muzyce symfonicznej. Mamy tu więc stylizacje muzyczne nawiązujące do Czajkowskiego, Rimskiego-Korsakowa, Strawńskiego, Prokofiewa. Jest to w sumie świetnie napisana muzyka osadzona w tym co najpiękniejsze w rosyjskiej tradycji symfonicznej (taneczne rytmy, wspaniałe adagia).

Podobnie, jak przy poprzednich płytach szwedzkich artystów, tak i teraz trzeba napisać, że grają muzykę Mieczysława Weinberga bardzo pięknie, z oddaniem. *III Symfonia* jest poprowadzona swobodnie i naturalnie, to samo

dotyczy suity baletowej. Brzmienie orkiestry jest lekkie, faktura przejrzysta. Wszystko oparte jest o finezyjne i soczyste brzmienie. Bardzo ładnie i czysto rozbrzmiewają poszczególne sekcje orkiestry. Są pełne wyrazu, a instrumenty idealnie pasują do siebie pod względem barwy i siły dźwięku. W sumie całość brzmi wyjątkowo efektownie.

Polecam wszystkim ten bardzo dobry album z muzyką Mieczysława Weinberga, który trzeba posiadać w swojej płytotece. Kto nie zna jeszcze muzyki tego kompozytora, ma teraz okazję nadrobić zaległości słuchając tak dobrych płyt.

Arkadiusz Jędrasik

**MIECZYSLAW WEINBERG**

**Symfonia nr 6, Sinfonietta nr 1**  
*Wiener Sängerknaben; Wiener Symphoniker; Symphonieorchester Vorrarlberg • Vladimir Fedoseyev, Gerard Korsten, dyrygenci*  
 Neos 11125 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 66'59" ★★★★★

**Symfonia nr 17**  
*Wiener Symphoniker • Vladimir Fedoseyev, dyrygent*  
 Neos 11126 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 53'01" ★★★★★

**Sonata wiolonczelowa nr 2; Kwintet fortepianowy**

*Christoph Stradner, wiolonczela; Doris Adam, Luca Monti, fortepian • EOS-Quartett*

Neos 11128 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 67'06" ★★★★★

Ciesz się niezmiernie fakt odkrywania i przypominania muzyki naszego rodaka – Mieczysława Weinberga, w Polsce niestety w bardzo skromnym wymiarze, za granicą zaś w zdecydowanie większym. W roku 2010 twórczości tego kompozytora poświęcono Festiwal w austriackim Bregencz, czego fonograficznym dowodem jest cykl płyt wytwórni Neos, zawierający właśnie koncertowe wykonania dzieł autora *Pasażerki* na owej imprezie.

Jako miłośnik dorobku Weinberga gorąco przyklaskuję podobnym przedsięwzięciom, ale jednocześnie za skandaliczny uważam fakt nieobecności jego muzyki w naszym kraju. Czyż to nie żalossne, że miasto rodzinne, czyli Warszawa, jakoś do tej pory nie potrafiła uhonorować wybitnego kompozytora koncertami monograficznymi czy festiwalami jemu poświęconym? Ale czy urzędnicy odpowiedzialni za kulturę w tamtejszym ratuszu w ogóle wiedzą, kim był Mieczysław Weinberg? Czyż nie woła o pomstę do nieba notoryczne dofinansowywanie przez Ministerstwo Kultury, w tym przypadku poprzez Instytut Adama Mickiewicza, zagranicznych podmiotów? Czy stworzenie programu dla polskich wykonawców i wytwórni fonograficznych w celu promowania na wszelkie możliwe sposoby dorobku tego kompozytora naprawdę przekracza możliwości intelektualne i finansowe decydentów?

Cieszę się z faktu, że dyskografia muzyki naszego rodaka (należy cały czas podkreślać i przypominać jego polskość, bo w przeciwnym razie okaże się, że był kompozytorem sowieckim!) powiększyła się niniejszym o kilka cennych i interesujących pozycji. Brakowało mi ich szczególnie w dziedzinie symfoniki. Tutaj na uwagę zasługują interpretacje *VI* i *XVII* Symfonii, wykonanych na Festiwalu przez Wiener Symphoniker pod dyrekcją Władimira Fiedosiejewa, przyjaciela kompozytora i długoletniego wykonawcę jego orkiestrowych partytur, mającego na koncie liczne koncerty i nagrania z tym repertuarem. Słychać wyraźnie emocjonalny bliski stosunek dyrygenta łączący go z autorem mu-

zyki; rosyjski maestro włożył wiele wysiłku nie tylko czysto warsztatowego, czy też technicznego, ale przede wszystkim uczuciowego, by wspomniane szeroko zakrojone kompozycje skutecznie przemówiły do wyobraźni odbiorcy; udało mu się to. Szczególne wrażenie wywiera monumentalna, trwająca 53 minuty, *Siedemnasta*, każąca myśleć o podobnej w wyrazie surowej, dramatycznej *Ósmej* Dymitra Szostakowicza; wstrząsa udział chłopięcego chóru w *VI Symfonii*, śpiewającego o tragedii Żydów i „krzykach dzieci nocą” i niesamowity kontrast brawurowego, groteskowego, szalonego galopu, trzeciej części, przedzielającego wokalne ogniwa dzieła. Sama zaś muzyka – bezbłędna formalnie, przebogata wyrazowo, świetnie operująca aparatem wykonawczym, po raz kolejny udowadnia czołową pozycję Mieczysława Weinberga w gronie najwybitniejszych symfoników XX w. A że ma ona szansę stać się żelazną pozycją w repertuarze światowych orkiestr i dyrygentów, świadczy na przykład *I Sinfonietta*. Utwór – samograj, prawdziwy „glancnummer”, jak by to mogli określić mistrzowie batuty, porywająco zinstrumentowana, napisana przystępnym językiem, z mnóstwem elementów tanecznych i folklorystycznych składających się na atrakcyjny kształt dźwiękowy, bardzo mi się spodobała w wykonaniu nieznanymi w Polsce artystów: Symphonieorchester Vorarlberg i Gérarda Korstena. Może warto by było zaprosić ich do nas, by równie efektownie zagraли nie tylko *I Sinfonietta*, ale i inne kompozycje orkiestrowe Weinberga? Efekt z pewnością byłby niezawodny: rodzimi decydenci i muzycy, tradycyjnie naśladując Zachód, przystąpiliby poniewczasie do promocji twórczości kompozytora rangi światowej, szukając w tym finansowych korzyści dla siebie...

Dwie płyty z muzyką symfoniczną uzupełniają równie cenny album poświęcony kameralistyce. Zawiera *II Sonatę wiolonczelową* oraz *Kwintet fortepianowy* – bardzo rozbudowany, trwający ponad trzy kwadranse, zawierający się w pięciu częściach. To, że nie nuży, a wręcz przeciwnie, intryguje i porusza, zawiązując należy nie tylko wykonaniu pianistki Doris Adam i wiedeńskiego Kwartetu EOS, ale przede wszystkim samemu autorowi. W mistrzowski sposób posługuje się kombinacjami instru-

mentów, wykorzystując ich techniczne i dźwiękowe właściwości, biegle konstruuje formę dzieła (dwa scherza), nasycy język muzyczny wieloma środkami wyrazu. Słuchając zarówno jego, jak i *Sonaty*, nie przeoczyćem raczej lirycznego charakteru muzyki Weinberga i jej słowiańskich rysów. Przemówiła ona do mnie najpełniej we fragmentach wolnych i cichych – owa powaga i skupienia mogą wyrzec niesamowite wrażenie, tym większe, iż weźmie się pod uwagę fakt skomponowania *Kwintetu* w wieku zaledwie 25 lat!

Płyty udane w warstwie artystycznej, jak również technicznej i edytorskiej. Miłośnicy twórczości Mieczysława Weinberga powinni być nimi usatysfakcjonowani.

Paweł Chmielowski

JOHN R. WILLIAMSON

**Pieśni**

Mark Rowlinson, baryton; David Jones, fortepian

Diversión ddd24153 • w. 2010, n. 2007 • 66'30"

★★★

*Lads of Love and Sorrow*, czyli *Synowie Miłości i Smutku*, to tytuł omawianej płyty, na program której złożyło się 25 pieśni współczesnego brytyjskiego kompozytora, Johna R. Williamsona. Zostały one przedstawione w porządku tematycznym, podzielone pomiędzy następujące wątki: *Miłość, Wojna, Smutek i żal, Utracona miłość, Religia, Sielanka*, oraz *Konflikt*. Otwierająca płytę *She walks in beauty*, młodzieńczy utwór Williamsona, przepojona jest romantyczną prostotą; w podobnym charakterze utrzymane są też dwie następujące po niej pieśni: wszystkie stanowiące przedstawienie wątku *Miłości*. Właściwie każdy z zawartych tu utworów czerpie z romantyzmu, przyprowadzając brytyjską melancholią, a także czymś isticie Williamsonowskim: jakimś żalem, zwątpieniem, rozczarowaniem (odzwierciedlanym również poprzez fortepianowy akompaniament często przybierający postać słupów akordowych, przywołujących na myśl motyw wędrowki bez celu). Słuchając płyty, przyszło mi bowiem kilkakrotnie na myśl nieśmiertelne zdanie z *Boskiej Komedii* Dantego: *Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodzicie...*

Wszystkie zawarte tu utwory wykonuje baryton, Mark Rowlinson, leciwy już, niestety pan, z towarzy-

szaniem pianisty Davida Jonesa. Ten ostatni dobrze sprawdza się w roli akompaniatora: zawsze czujny i wrażliwy, z charakterystyczną sobie skromnością. Brakuje mu jednak nieco drapieżności, która w wielu utworach byłaby wręcz wskazana: jego wykonanie jest przesadnie ugrzecznione. Niestety, wielu słów uznania nie mogą znaleźć dla śpiewaka. Owszem, dykcja jest dobra, a słowa są zrozumiałe dla odbiorcy. Przy tym jednak, głos Rowlinsona jest pozbawiony wdzięku (a przecież w latach swej świetności mógł poszczycić się rzeczywiście piękną barwą!), zmęczony i zniszczony, chwilami przesadnie rozwibrowany, co zdaje się być poza kontrolą artysty. *She is not fair* z łamiącymi się górami, brzmi wręcz kuriozalnie! Artysta nie nadrabia również ekspresją, która zdaje się chwilami być wręcz powstrzymana. Prezentowanemu albumowi wartości nie dodaje również jego oprawa graficzna: kiczowata okładka, skrótowne notki w książeczce... plussem jest jednak zamieszczenie pełnych tekstów pieśni.

Z przykrością przyznają omawianej płycie zaledwie dwie gwiazdki: w lepszym wykonaniu, zawarte tu pieśni z pewnością mogłyby wiele zyskać.

Łukasz Kaczmarek

**Różne**



**DANIEL BARENBOIM PLAYS CHOPIN The Warsaw Recital**

Daniel Barenboim, fortepian  
Deutsche Grammophon 477 9519 • w. 2011, n. 2010 • 79'15"  
★★★★

**FRYDERYK CHOPIN**

**Koncerty fortepianowe nr 1 i 2**

Daniel Barenboim, fortepian • Staatskapelle Berlin • Andris Nelsons, dyrygent  
Deutsche Grammophon 477 9745 • w. 2011, n. 2010 • 73'34"  
★★★★★



**Piotr Czajkowski – VI Symfonia h-moll op. 74 Patetyczna • Arnold Schoenberg – Wariacje na orkiestrę op. 31**

West-Eastern Divan Orchestra • Daniel Barenboim, dyrygent  
Decca 478 2719 • w. 2011, n. 2007 • 69'02"  
★★★★★

Daniel Barenboim, artysta bliski 70., wciąż pozostaje muzykiem niezwykle aktywnym. Dowodem tego, cztery wydane w bieżącym roku płyty, z których trzy recenzujemy w niniejszym numerze *Muzyka21*. Otrzymujemy tu Barenboima w dwóch jego najgenialniejszych wcieleniach: pianisty oraz dyrygenta. W tym pierwszym, prezentuje się nam jako wnikliwy interpretator muzyki Fryderyka Chopina, w drugim – prowadząc swą West-Eastern Divan Orchestra w dziełach Czajkowskiego oraz Schoenberga.

Być może niektórzy z Państwa byli obecni tamtego pamiętnego wieczoru, 28 lutego 2010 r., w Filharmonii Warszawskiej, kiedy to do fortepianu zasiadł Daniel Barenboim, dając recital, w całości wypełniony muzyką Fryderyka Chopina, którego 200. rocznica urodzin, była w Polsce i na całym świecie obchodzona... Koncert wart był uwagi chociażby z tego powodu, iż Barenboim, jako pianista, niezwykle rzadko sięgał po utwory Chopina. „Kiedy gram Chopina, odczuwam pewien rodzaj czysto fizycznej rozkoszy, jakiej nie daje mi muzyka żadnego innego kompozytora”. To są słowa samego Barenboima. Jaki więc jest jego Chopin? Ekstrawertyczny, niespokojny, rozedrgany, pełen napięcia, chwilami porywa-



jący. Takie określenia zdają się najlepiej odzwierciedlać charakter tej interpretacji. Takie cechy wydają się też dawać znakomite efekty w pierwszej części *II Sonaty b-moll*. Świetna jest również jej druga część, *Scherzo*, które pod palcami Barenboima pełne jest prawdziwej pasji i brzmi poryjwająco! Również *Marsz żałobny* brzmi niezwykle interesująco, a to dzięki skonstruowaniu dwu tematów: głównego, minorowego, pełnego dramatyzmu, i majorowego, urzekającego tutaj niezmierną subtelnoscią. Szkoda tylko, że czwarta część *Sonaty* pozbawiona jest jakiegś wewnętrznej logiki i charyzmy, którą pamiętamy choćby z nagrań Rachmaninowa i Argerich. W wykonaniu Barenboima zdaje się ona brzmieć niczym zbędny dodatek, z którym pianista nie za bardzo wie, co ma począć. Mimo wszystko, interpretację *Sonaty* należy w całości uznać za wybitne dokonanie! Również osławiony *Polonez As-dur* op. 53 wypada pod palcami pianisty niezwykle ciekawie: pełen dramatyzmu, prawdziwie heroiczny! Chwilami jednak w grze artysty brakuje pewnej intymności, refleksji, czy nawet zwyczajnego spokoju. Przez to, otwierająca płytę *Fantazja f-moll* wydaje się być nieco rozchwiana: nierówne tempo i niespodziewane zrywy nie służą właściwemu budowaniu dramatycznego napięcia. Ale już następujący po niej *Nokturn Des-dur* op. 27, ujawnia wielki kunszt artysty: muzyczna narracja prowadzona jest niezwykle konsekwentnie. Nie dziwi zatem fakt, że to właśnie komplet *Nokturnów* stanowi najdoskonalszą chopinowską rejestrację Barenboima. Również zamieszczone na płycie, cztery *Walce*, pełne są uroku i, o dziwo, lekkości. Barenboim zachwyca tutaj barwą swego dźwięku, który jest jasny i perlisty, oraz pięknym frazowaniem. W *Walcu F-dur* op. 34 zwraca uwagę interesującym potraktowaniem tempa rubato. Nieco rozczarowują natomiast *Barkarola* i *Kołysanka*: ten pierwszy utwór cierpi z powodu braku nadrzędnej myśli, która przyświecałaby interpretacji pianisty; w drugim przydałoby się więcej nastroju oniryczności i magii. W całości – koncert należy uznać za niemałe osiągnięcie, płytę zaś – za istotną pozycję w dorobku artysty.

Płyta zawierająca oba koncerty Chopina, została również zarejestrowana podczas publicznych koncertów; tym razem w Essen, w lipcu ubiegłego roku, podczas

Ruhr Piano Festival. Barenboim nigdy wcześniej nie sięgał po te utwory. I choćby z tego powodu, album ten wart jest uwagi. Jednak niemal już od pierwszych taktów ekspozycji *Koncertu e-moll*, uświadamiamy sobie, że wartość płyty zasadza się przede wszystkim na artystycznej jakości. Interpretacje Barenboima mają w sobie dwie przeciwstawne, a tak pożądane cechy: wynikają z wieloletniego doświadczenia pianisty, a przy tym pozostają niezwykle świeże. Artysta demonstruje wiele pewności siebie: w jego grze nie ma przypadkowości, wszystko podporządkowane jest nadrzędnej muzycznej idei (czego tak często brakuje w jego wykonaniach utworów solowych z *Recitalu warszawskiego*). Są to interpretacje doskonale wyważone, iście cesarskie, nie mające niczego w nadmiarze. Użycie przez pianistę tempa rubato, nigdy nie powoduje zachwiania formy. Przy tym Barenboim jawi nam się tutaj jako muzyk o niezwykle wprost wrażliwości (wspaniałe wolne części obu koncertów). Gdy wymaga tego muzyka, dźwięk pianisty potrafi być lekki i zwiewny, co daje znakomite rezultaty w trzeciej części *Koncertu e-moll*. Gdy trzeba – nie stroni od dramatyzmu (*Maestoso* z *Koncertu f-moll*). Jego dotyk: miękki i delikatny, lecz jednocześnie niezwykle pewny i zdecydowany, znakomite frazowanie i wreszcie wielka artystyczna wyobraźnia, czynią z Chopinowskich *Koncertów* utwory o niezwykle pięknym i poezji. Wielką jest w tym nagraniu rola Orkiestry, która brzmi znakomicie: piękny dźwięk, odpowiednie zróżnicowanie dynamiczne, niezwykle czujność dyrygenta, to główne cechy tego wykonania biorąc pod uwagę jego nie-pianistyczne atuty. Staatskapelle Berlin pod dyktando Andrisa Nelsonsa, nie tylko akompaniuje soliście, lecz jest jego równoprawnym partnerem. Dialogowanie soliści z orkiestrą, przyniosło efekty, jakich próżno by szukać w innych dostępnych nagraniach. W całości: znakomita płyta!

Trzeci z omawianych albumów przynosi rejestrację dokonane podczas Festiwalu w Salzburgu, 13 sierpnia 2007 r., ukazując nam Daniela Barenboima w roli dyrygenta. Muzyk prowadzi tu powołaną przez siebie West-Eastern Divan Orchestra. Na program złożyły się dwa dzieła: stosunkowo rzadko grywane *Wariacje na orkiestrę* op. 31 Arnolda Schoenberga oraz cie-

sząca się niezwykle popularnością *VI Symfonia h-moll „Patetyczna”* Piotra Czajkowskiego. Barenboim traktuje muzykę Schoenberga w sposób analityczny: skupia się głównie na detalach, każdej nucie nadając właściwe jej znaczenie. Przy tym, widzi w mistrzu szkoły wiedeńskiej postromantycznego ducha, związanego jeszcze z Mahlerowską tradycją. Dzięki temu *Wariacje* nabierają iście klasycznego kształtu, nie odstępując jednocześnie od całej zawartej w tej muzyce awangardowości. Zamyśl dyrygenta w perfekcyjny niemal sposób realizuje młoda West-Eastern Divan Orchestra, zachwycając swą precyzją. Znakomite wykonanie, szczególnie dla tych, którzy dobrze chcą zapoznać się z dziełem. Lwią część płyty stanowi jednak *Symfonia Patetyczna* Czajkowskiego. Wspaniale brzmi jej pierwsza część, w której Barenboim znakomicie buduje napięcie, ukazując całą gamę uczuć zawartych w partyturze. Przeszkadzać może jednak pewna ociężałość orkiestry, która jeszcze bardziej razi w części drugiej, oznaczonej przez kompozytora jako, o zgrozo!, *Allegro con grazia*. Wspaniale natomiast wypada część trzecia, która pełna jest wewnętrznej siły, a w której dyrygentowi nie brakuje fantazji aż do samego jej finału. Znakomite jest również, wieńczące dzieło, *Adagio lamentoso*. *Andante*, utrzymane w atmosferze rozpaczliwej beznadziejności i posępnej melancholii.

Mimo, że ich jakość artystyczna jest dość zróżnicowana, każda z omawianych płyt jest na swój sposób atrakcyjna, każda stanowi też ważne dokonanie w dorobku fonograficznym Daniela Barenboima. Wszystkie warto mieć w swojej kolekcji, jednak *Koncerty fortepianowe* Chopina po prostu trzeba poznać!

Łukasz Kaczmarek



JOSEPH CALLEJA  
The Maltese Tenor

Decca 478 2729 • w. 2011, n. 2011 • 65'49"  
★★★★★

To kolejna, już trzecia, solowa płyta tego śpiewaka. Poprzedniego nagrania dokonał pięć lat temu, zaś jego recitalowy debiut fonograficzny miał miejsce w roku 2004, kiedy to miał zaledwie 26 lat. Artysta jest świadom przemian, jakie przez ten czas zaszły w jego głosie – zmiany te zaszły dzięki większemu doświadczeniu scenicznemu.

Na płycie znajdują się arie bardzo popularne (z *Toski*, *Cyganerii*, *Fausta* Gounoda), ale również takie, które są stosunkowo rzadko wykonywane na recitalach i sporadycznie izolowane z operowej partytury (*Sento avampar nell'anima* z *Simone Boccanegra* Verdiego czy *Il était une fois à la cour d'Eisenach* z *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha). Pojawiają się także operowe duety wykonane wspólnie z promowaną obecnie Aleksandrą Kurzak. Zestawienie utworów na płycie prezentuje arie pochodzące z francuskiego repertuaru operowego (jak aria Des Grieux z *Manon*), ale także arie z repertuaru włoskiego (Adorno, Cavaradossi). Calleja wyjaśnia, że następne 5 lat chce przeznaczyć na odkrywanie francuskiego repertuaru, a zwłaszcza jego nie do końca określonej specyfiki, poznaniu istoty stylu francuskiego. Mówi także o inspiracji, jaką czerpie ze słuchania historycznych nagrań sławnych tenorów.

Jaką wokalną ewolucję ukazuje płyta? 5 lat to długi okres w śpiewackiej karierze. Widoczne jest to zwłaszcza w doborze repertuaru. Wcześniej Calleja prezentował utwory wymagające od głosu dużej zwinności i jednocześnie lekkości (Rossini, Donizetti, Bellini), a nie siły, jaka jest pożądana w heroicznych partiach w operach Verdiego i Pucciniego. Przemiany w głosie tego śpiewaka polegają głównie na zwiększeniu wolumenu i większej sile – tych cech nabrał podczas występów na najśłynniejszych scenach operowych świata. Nie śpiewa już tak delikatnie i nie proponuje słuchaczom zwiewnego belcanta, wokalnych koronek – jego głos charakteryzuje metalicznym, skondensowanym brzmieniem, które nie działa jednak na niekorzyść barwy – jak to się dzieje w przypadku wielu tenorów. Barwa jego głosu, oprócz tego, że jest bardzo miękka, jest także niezwykle plastyczna. Calleja świetnie radzi sobie z rozległymi legatami i potoczycie prowadzi frazę. Zadowolająco wypadają także jego

zmagania z ariami heroicznymi (jak choćby dramatyczny recytatyw *Oh! Fede negar potessi* poprzedzający arię *Quando le sere al placido* z *Luizy Miller* Verdiego). Godna uznania jest przyjemnie wyrazista dykcja śpiewaka.

Płyta jest bardzo rzetelnie przygotowaną produkcją, ale mimo trzech nagranych płyt, Calleja jest na razie mało popularnym śpiewakiem. Ma szanse podbić operowe sceny świata, gdyż, mimo obaw o to, w jakim kierunku podaży jego kariera po pierwszej, dość chaotycznie rozplanowanej płycie, ta realizacja pokazuje, że jego głos ma wiele do zaoferowania.

Hanna Winiszewska



**CANÇON DE LA CATALUNYA  
MILLENÀRIA**

Montserrat Figueras • *La Capella Reial de Catalunya* • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AVSA 9881 • w. 2011, n. 1999/1990/2001/2004 • SACD, 78'36"

★★★★★

Wielbicieli Montserrat Figueras i Jordiiego Savalla do zakupu tej płyty zachęcać nie trzeba, a nawet nie wypada, bowiem zawarte tutaj nagrania, jeśli nie w całości, to w dużej części, posiadają już oni w swoich płytowych zbiorach. Tym jednak, których kolekcje nie obfitują w nagrania pary genialnych Katalończyków, omawiana płyta przynieść może wiele satysfakcji i stanowić przy tym znakomity wstęp do zapoznania się ze sztuką rodziny Savallów. Zawiera ona najpiękniejsze pieśni i utwory instrumentalne pochodzące z regionu Katalonii, wybrane z kilku wcześniejszych albumów artystów. Są to zatem reedycje. Główną bohaterką płyty jest Montserrat Figueras, której jasny, a przy tym głęboki sopran, może w wielu fragmentach prawdziwie wrzyszczyć (przepięknie zaśpiewana *Pieśń El fill del rei: Królewski syn*, czy chwytający za serce *El testament d'Amèlia*). To co zazwyczaj postrzegane jest jako wada artystki: pewna „regionalna”

manieryczność, w prezentowanych utworach czyni ją tylko bardziej autentyczną; podkreślając, iż nikt nie jest głębiej zakorzeniony w tej muzyce, niż ona.

Jednak nie tylko Montserrat Figueras prezentuje na omawianej płycie wokalne mistrzostwo. Prócz niej, możemy tu usłyszeć troje innych śpiewaków, wśród których na słowa najwyższego uznania zasługuje Arianna Savall: córka Montserrat i Jordiiego, znakomita harfistka i sopranistka, której solowe płyty być może Państwo pamiętają... Jej krystalicznie czysty, cudowny głos, doskonale koresponduje z głosem Figueras: nie ma on może tej głębi, lecz za to, w swej dziewiczości, stanowi swoistą esencję piękna. Nasuwa mi się tutaj takie porównanie: o ile głos Montserrat Figueras możemy porównać do najcenniejszego balsamu, o barwie złota i platynowych granulkach, o tyle głos Arianny Savall jest srebrzystą obmywającą wodą, czyniącą wszystko, po czym spłynie, czystym. Obie panie słyszymy w przepięknej kołysance *Mareta no'm faces plorar!*; bezpośrednich porównań każdy zatem może dokonać sam.

Wypada jeszcze powiedzieć słowo o Ferranie Savallu, synu Montserrat i Jordiiego. Jest on znany przede wszystkim jako gitarzysta i śpiewak. I właśnie w tej ostatniej roli słyszymy go na omawianej płycie: otwierająca ją *El cant dels aucells (Ptasia piosnka)*, stanowi piękne i uroczne świadectwo sztuki całej rodziny Savallów. Spośród artystów pojawiających się w pozostałych utworach, wymienić natomiast należy przede wszystkim Andrew Lawrence-Kinga, Paolo Pandolfo, Rinaldo Alessandrini i Philippe'a Pierlot. Znakomici artyści!

A poza tym, jak zwykle w przypadku wytwórni Alia Vox: świetny dźwięk i piękne wydanie z bogato ilustrowaną książeczką.

Łukasz Kaczmarek

**KRZYSZTOF PENDERECKI**

**Jutrznia**

Delfina Ambroziak, Krystyna Szczepańska, Stefania Woytowicz, Kazimierz Pustelak, Włodzimierz Denysenko, Bernard Ładysz, Boris Carmeli i Peter Lagger • Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej • Andrzej Markowski, dyrygent

Polskie Nagrania PNCD1354 • w. 2011, n. 1972 • 75'38"

nagranie: ★★★★★ • wydanie: ★★

**AWANGARDA**

**Psalmy Dawida, Strofy, Anaklasis, Wymiary czasu i ciszy, Tren Ofiarom Hiroszimy, Fluorescencje, Polymorphia**

Franciszek Deleka; Zofia Stachurska • Chór Filharmonii Narodowej; Orkiestra Kameralna Filharmonii Śląskiej; Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Krakowskiej; Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej • Andrzej Markowski, dyrygent

Polskie Nagrania PNCD1373 • w. 2011, n. 1959-1972 • 68'50"

nagranie: ★★★★★ • wydanie: ★★

**HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI**

**III Symfonia Pieśni żałobnych**

Stefania Woytowicz, sopran • Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach • Jerzy Katlewicz, dyrygent

Polskie Nagrania PNCD1352 • w. 2011, n. 1976

★★★★★

Jedyną państwową polską firmą płytową Polskie Nagrania będącą od kilkunastu lat w permanentnej restrukturyzacji i upadłości wydała trzy albumy. Reedycje swoich bardzo dobrych nagrań sprzed wielu lat. Są to dwie płyty z muzyką Krzysztofa Pendereckiego i jedna z muzyką Henryka Mikołaja Góreckiego. Dwie płyty to reedycja starych płyt, a trzecia – *Awangarda* – to kompilacja znakomitych starych rejestracji z katalogu Polskich Nagrań.

Krótko można napisać o tych nowych edycjach, że Polskie Nagrania chciały jak najlepiej, a wyszło im jak zawsze. Oczywiście wydawca zachwała swoje świetne nagrania, mimo że podane są w niedopracowanej edycji. O tym jednak na końcu recenzji.

„Mija 40 lat od prawykonania *Jutrznia* 28 maja 1971 r. w Katedrze w Münster. Przypominamy rewelacyjne nagranie w interpretacji Chóru i Orkiestry Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Andrzeja Markowskiego z udziałem znakomitych solistów: Delfiny Ambroziak, Krystyny Szczepańskiej, Stefanii Woytowicz, Kazimierza Pustelaka, Włodzimierza Denysenki, Bernarda Ładysza, Borisa Carmeliego i Petera Laggera. *Jutrznia* w swojej dwuczęściowej budowie – *Złożenie Chrystusa do Grobu* oraz *Zmartwychwstanie* – stanowi logiczne dopełnienie *Pasji według św. Łukasza*. Muzyka i warstwa tekstowa *Jutrznia* różni się od rzymsko-katolickiej *Pasji*, jej źródłem są

inspiracje zaczerpnięte z liturgii i rytuałów kościoła prawosławnego. Jest wynikiem zainteresowań kompozytora oraz wieloletnich studiów nad liturgią prawosławną staro-cerkiewnym językiem i muzyką. Tekst *Jutrznia* został zaczerpnięty z dwóch obrzędów prawosławnych: *Jutrznia Wielkiej Soboty* oraz *Jutrznia Paschalnej*. Wydane ponownie jej nagranie zostało nagrodzone w 1974 r. prestiżową nagrodą Grand Prix du Disque przyznawaną przez Academie Charles Cros”. Jest to bajecznie piękne nagranie, najlepsze z obecnych na rynku!

Druga płyta z muzyką Pendereckiego, nosi tytuł *Awangarda*: „takiej płyty jeszcze nie było! To rarytas dla wielbicieli wczesnej twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Prezentuje jego najwybitniejsze osiągnięcia z przełomu lat 50. i 60. XX w., którymi Krzysztof Penderecki wszedł na estrady całego świata, wprowadzany na nie przez Andrzeja Markowskiego – dyrygenta niestrudzonego w propagowaniu polskiej muzyki współczesnej na całym świecie. Na płycie znalazły się: *Psalmy Dawida* na chór mieszany i perkusję (1958), *Strofy* na sopran, głos recytujący i dziesięć instrumentów (1959), *Anaklasis* na orkiestrę smyczkową i zespoły perkusyjne (1959/1960), *Wymiary czasu i ciszy* na 40-głosowy chór mieszany, perkusję i smyczki (1960), *Tren „Ofiarom Hiroszimy”* na 52 instrumenty smyczkowe (1961), *Fluorescencje* na orkiestrę (1962) oraz *Polymorphia* na 48 instrumentów smyczkowych (1961)”. Ta płyta to rzeczywiście rarytas i ewenement. Wydane tu nagrania dzieł to prawdziwe perły sprzed lat.

Najpopularniejsze dzieło Henryka Mikołaja Góreckiego, *III Symfonia*, zostało nagrane po raz pierwszy na długo przed tym, jak stało się światowym hitem. Jej prawykonanie na festiwalu Warszawskiej Jesień w 1977 r. wzbudziło olbrzymie emocje. Utwór sprowokował najbardziej kontrowersyjne opinie i sądy: jedni uznali go za arcydzieło, inni widzieli w nim przejaw niemocy twórczej kompozytora. Wszyscy byli poruszeni prostotą środków języka muzycznego, zredukowanego – zdaniem niektórych – do kilku akordów i powtarzającej się wciąż melodii. W zestawieniu z wcześniejszą, niezwykle wyrafinowaną warsztatowo twórczością Góreckiego była to prawdziwa rewolucja. „Czy

to właśnie modlitewna żarliwość przyniosła *III Symfonię* tak ogromny, zadziwiający sukces?" – pyta w komentarzu prezes Polskich Nagrań. Niestety nikt nie da na to wiązki odpowiedzi, bo ta genialna muzyka trafia do każdego w inny sposób.

Warto się teraz przyjrzeć edycji tych trzech albumów. Płyta z *Symfonią* Góreckiego wydana jest wzorcowo: pomysłowa okładka, interesująca fioletowa kolorystyka całości. Wewnątrz atrakcyjne, kompetentne komentarze wprowadzające w odbiór muzyki, esej o fenomenie i popularności symfonii. Bardzo efektownie wydany album w modnym, choć wyjątkowym nietrwałym digipaku. Wydawca powrócił też do starego logo Polskich Nagrań. Zadał w tym albumie o podanie tekstu śpiewanego w dwóch językach. Dźwięk został oczyszczony. Dobry album wydany na przyzwoitym światowym poziomie.

gorzej się przytrafiło płytom z muzyką Pendereckiego. Wydanie obu jest rażąco niedopracowane! Obie okładki to rzeczywiście, jak mówi przysłowie, rzecz gustu. Jednak w środku jest już dużo gorzej. Dźwięk oczyszczono, płyty zapakowano w digipaki, ale już książeczki dołączone do płyt wywołują zdziwienie i zażenowanie! Wydanie *Jutrzni* ujdzie gruntownie krytyce, bo jest w niej omówienie utworu, jednak brak tekstów śpiewanych przy tak wybitnej realizacji dźwiękowej i wykonawczej oburza. Absolutną dezaprobatę dla poczynań wydawcy wywołuje album *Awangarda*, dla którego pozyskano sponsora Plus GSM. Nie do przyjęcia jest lakoniczny tekst w książeczce. Jego autor bardziej się rozgrzesza z młodzieńczych zachwyty nad muzyką awangardową Pendereckiego, roztrząsa swoje dylematy, niż właściwie wprowadza i opisuje te niezwykle wciąż dzieła. Dlaczego każdy z wydanych na tej nowej/starej płycie utworów nie został przez autora komentarza omówiony, przecież był on świadkiem ich prawykonania i jest bardzo kompetentny w prezentacji tej muzyki. A że wydawca nie zadbał o dobry komentarz do tej nowej płyty, to dziwi i martwi. Dlatego państwa firma, korzystająca z dotacji od sponsora, nie dba o to, by wydać płytę w najlepszy możliwy sposób. Pikanterii dodaje fakt, że płyty z tymi utworami wydane kilkanaście lat temu komentarz takowy miały. W czym tkwił problem?

Szkoda, że dobre nagrania dostały bardzo słabą edycję. A mogło być tak pięknie?

Stefan Banasiak

HOMMAGE À COCHEREAU

**David Briggs – Improvisation sur Alouette, gentile alouette • Thierry Escaich – Suite improvisée • Loïc Mallié – Suite improvisée sur le nom de Pierre Cochereau • George Baker – Ricercar on Nun komm, der Heiden Heiland; Berceuse-Paraphrase, Toccatigig on the Sussex Carol**

Solstice SOCD 252 • w. 2009, n. 2008/9 • DDD, 71'25"

★★★★

Omawiana płyta jest holdem złożonym osobie Pierre'a Cochereau (1924–1984), wybitnego organisty (tytułarnego rezydenta katedry Notre Dame), a także kompozytora i pedagoga. Artysta zdobył światową sławę m.in. jako niezwykle obdarzony ogromną wyobraźnią improwizator. I taka myśl przyświeca repertuarowi wypełniającemu album – w dużej mierze będącemu wynikiem organowych improwizacji, niekiedy na określony temat. Mamy więc swobodne transformacje *Alouette, gentile alouette* – popularnej melodii (piosenki) dla dzieci, znanej przede wszystkim wśród francuskojęzycznych mieszkańców Kanady (aczkolwiek muzykolodzy nie są do końca zgodni w kwestii jej pochodzenia, niektórzy uważają, że powstała jeszcze we Francji). Temat wzięty na warsztat David Briggs, ceniony brytyjski organista, który zresztą dobrze zna twórczość Cochereau, bowiem wielokrotnie podejmował się transkrypcji jego improwizacji na zapis nutowy. Utwór Briggsa na ogół dość daleko odbiega od pierwowzoru, a kilka charakterystycznych taktów *Alouette* pełni rolę dygresji, podawanej w różnych zestawieniach kolorystycznych, z różnym tempem, a niekiedy nawet zagrane w innych tonacjach. Okazuje się, że z banalnego motywu (choć wyjątkowo wpadającego w ucho) można wyczarować całkiem poważny temat na kilkanaście minut. Trudno zresztą traktować dokonanie Briggsa jako interpretację popularnej piosenki, to raczej rodzaj wariacji, czy wręcz swobodnej improwizacji z cytatami. Muzyk z lubością prezentuje szeroką skalę możliwości organów, potwierdzając jednocześnie swoją biegłość manualną.

Thierry Escaich przedstawił własną, w pełni improwizowaną suitę w sześciu częściach. W pierwszej eksponuje masywne klaster, budując nieco pompatyczną całość. Tym samym wprowadza zupełnie inny nastrój niż poprzedni utwór. W części drugiej jest już znacznie więcej wolnej przestrzeni i wypełniają ją przede wszystkim subtelne pasaże, grane z sukcesywnie narastającym i opadającym tempem. Trzecia część jest dla odmiany nieco mroczniejsza, zbudowana głównie z ciemniejszych barw. Wskazuje to zresztą na cały charakter suit, składającej się ze skonstruowanych fragmentów, dobrze jednak oddających możliwości tego szlachetnego instrumentu.

Swego rodzaju ciekawostką, zapewne bez większego znaczenia dla wartości omawianej płyty, jest to, że dwóch już wymienionych wykonawców nigdy nie miało okazji spotkać Cochereau osobiście, choć jego twórczość miała dla nich ogromne znaczenie. Niejako dla kontrastu, pozostała dwójka to muzycy znający wybitnego organistę, a George Baker nazywa go wręcz swoim mentorem i przyjacielem.

Loïc Mallié, podobnie jak wcześniej Escaich, wykonał improwizowaną suitę (tym razem w czterech częściach), jednak jest to utwór utrzymany w innym nastroju i wykorzystujący odmienne spektrum organowych barw. Część pierwsza jest dość oszczędna i subtelna, w drugiej muzyk zaczyna bardziej odważnie improwizować, przekraczając granice tonalności i dość swobodnie traktując materię dźwiękową (nie ma tu jednak mowy o żadnej kakofonii, Mallié podchodzi do instrumentu z dużą kulturą). Część trzecia wydaje się niemal minimalistyczna, w większym stopniu polegająca na eksploracji interesujących barw, niż grze sensu stricto. Najbliższa organowej tradycji jest, stanowiąca mocny akcent na koniec, czwarta część improwizowanej suity.

George Baker, nb. uczeń mistrza Cochereau, za punkt wyjścia obrał kantatę Johanna Sebastiana Bacha, *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 62). Potraktował ją w sposób typowy dla muzyki dawnej, tworząc własny ricercar. Kolejny motyw organowy w jego wykonaniu to delikatna i łagodna kołysanka, a płytę kończy krótka, autorska kantata. Jeśli można pokusić się o pozamuzyczne skojarzenia, to jej pierwsze takty brzmią jak doskona-

ła ilustracja wschodu słońca, co w tym kontekście wydaje się nawet dość interesujące.

Może to ryzykowna teza, ale chyba Pierre Cochereau byłby usatysfakcjonowany taką formą holdu. Czterech organistów stanęło na wysokości zadania, dając popis swoich umiejętności improwizatorskich i warsztatowych. Całość dopełnili kilkoma osobistymi wspomnieniami i jedyne czego trochę brak, to bliższa informacja o samych instrumentach – a na płycie słyszymy w sumie trzy różne organy.

Dariusz Mazurowski

DANCING IN THE DARK

**utwory na kwintet dęty • Richarda Bakera, Torbjörna Hultmarka, Vagna Holmboe, Marka Kessela, Cecilii MacDowall i Edwarda Longstaffa**

*Chaconne Brass* (Simon de Souza, James Doherty, Torbjörn Hultmark, Mark Kessel, Emily White) • *Sukhvin-der Singh Namdhari, tabla*

Deux-EllesDXL1141 • w. 2009, n. 2009 • 53'00"

★★★★

Keck Richarda Bakera to dość typowy kwintet dęty – muzyka jakiej oczekivalibyśmy po tym składzie. Kaskadowe dźwięki, często grane unisono, stanowią dobry wstęp do emocji oczekujących słuchacza w dalszej części płyty.

Najbogatszy pod względem formalnym, a także kolorystycznym jest bez wątpienia *A Lullaby* Torbjörna Hultmarka (nb. członka *Chaconne Brass*, mieszkającego w Wielkiej Brytanii szwedzkiego trębacza) – także dlatego, że utwór w dużym stopniu angażuje środki elektroniczne i to zarówno w procesie przetwarzania dźwięków instrumentalnych, jak i warstwę reprodukcjonowaną z taśmy (czy też raczej płyty...). Już samo zestawienie obu tytułów wypada dość ciekawie, bowiem o ile *Keck* doskonale sprawdzi się w roli pobudki, to *A Lullaby* jest dokładnie tym, co sugeruje tytuł... czyli kołysankę. Barwy instrumentów dętych są znakomicie skomponowane z warstwą elektroniczną, choć raczej nie mamy problemu z ich odróżnieniem od siebie. Autor wykorzystał zresztą głównie dźwięki naturalne, kojarzące się z codziennymi czynnościami. W miarę zbliżania się do końca utworu, emocje narastają, czemu towarzyszy zagęszczanie się fak-

tury partii instrumentalnych. Po chwili jednak następuje wyciszenie, jakby kolysanka przyniosła oczekiwany skutek. W całej kompozycji interesujące jest także to, że udało się uzyskać specyficzne rozmycie dźwięku, owocujące lekko sennym klimatem.

Duński twórca Vagn Holmboe zaznaczył swoją obecność na płycie swoim utworem z lat 1961–1962, *Kwintetem* Op. 79. Zważywszy na okres, w którym powstał, jawi się jako dość tradycyjny, nawiązujący do klasycznych wzorców, z brawurowo prowadzonymi liniami melodycznymi, idealnie stosowanym kontrapunktem. Każda z czterech części, *Poco Lento*, *Allegro*, *Adagio* i *Vivace*, wprowadza inny nastrój, przechodzący na przykład od witalnej uczy dźwięków (*Allegro*) do melancholijnej zadumy (*Adagio*). Tym zmianom towarzyszą także wyraźne kontrasty brzmieniowe – muzycy raz eksponują wyraziste, jasne barwy, by po chwili umiejętnie zastosować tłumiki i zupełnie zmienić klimat. Ostatnia część wprowadza nawet pewną dawkę nieco rubasznego humoru.

Mark Kessel, trębacz zespołu, jest jego kolejnym członkiem, który odcisnął się na płycie – utworem *Nachna*, wyraźnie inspirowanym taneczną muzyką hinduską. Do jego nagrania zaproszono zresztą muzyka doskonale znającego ten gatunek, grającego na tabli Sukhwindra Singha Namdhariego. Kompozycja wprowadza nieco lżejszy nastrój, jakby rodem z wielokulturowego party, gdzie muzyka wschodu spotyka się z zachodnią, tradycyjne instrumenty z Indii z europejskim big bandem. Przypuszczam, że w wersji koncertowej ten utwór może spotkać się z żywiołowym przyjęciem publiczności (jest wręcz idealny na bis), pozwalając jej na zrelaksowanie się po cokolwiek cięższych gatunkowo pozycjach.

Taneczny rodowód zdradza także *Tango Oscuro* Cecylii MacDowall, będące w pewnym sensie hołdem dla Astora Piazzolli. Utwór wykonywany jest zresztą w kilku wersjach, rozpisanych na różne składy – choć oryginalnie został zamówiony właśnie przez Chaconne Brass. Tempo jest raczej dostojne, choć nie brak iście ognistych fragmentów, wymagających od muzyków umiejętności najwyższej próby, w tym także płynnego kształtowania barwy (znów znakomite wykorzystanie tłumików). Brzmienia są chwilami

VIVA DOMINGO  
EMI Classics 6 48757 2 • w. 2011 • 307'11

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

PLÁCIDO DOMINGO  
Passion – The Love Album

EMI Classics 6 48671 2 • w. 2010, n. 2010  
•155'31"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Doskonały zestaw nagrań wydany z okazji 50-lecia operowej kariery jednego z największych śpiewaków wszechczasów. Szalenie elegancka edycja i znakomicie przemyślany, niebanalny wybór nagrań studyjnych i na żywo prezentujący niespotykaną wszechstronność repertuaru i możliwości głosu. Jest to w zasadzie 56-stronicowa książeczka zwieńczona jubileuszową obwolutą z 5 czarno-białymi zdjęciami Domingo, na wewnętrznych okładkach której umieszczono zestaw 4 płyt. W całości zresztą jest bardzo bogato ilustrowana bar-

nymi i czarno-białymi portretami Plácido w partiach, które prezentował na scenie, nagrywał w studio i przy pracy w roli dyrygenta. Esej pióra Stephena Jay-Taylor (po angielsku, niemiecku, francusku i hiszpańsku) omawia przebieg jego kariery i podaje skróconą biografię. Od strony 44. do końca natomiast bardzo przejrzysto opracowano kalendarium ról, których podejmował się od 1959 r. do 2010 r. włącznie, opatrzone świetnymi, archiwalnymi zdjęciami.

Wybór tych nagrań najlepiej chyba, spośród wielu wcześniej wydawanych kompilacji, demonstruje ewoluowanie głosu Domingo, jego temperamentu artystycznego i sztuki wokalne. Są tu oczywiście nagrania, z którymi utożsamia się go od lat, ale wiele jest tych, przypomnienie których wydaje mi się niezwykle cenne. Płytę opatrzoną tytułem *Heroiczny Domingo* otwiera *Celeste Aida* czyli Radames z *Aidy* jest też fragment jego rewelacyjnego *Otello*. Pozostałe nagrania ukazują go w rolach, wykonywanych po włosku, niemiecku i francusku,

w których do dziś trudno znaleźć godnego następcę, a wykonania których nie zawsze natychmiast kojarzą się z jego głosem. Jest więc Banco z *Macbetha* Verdiego, Polio-ne z *Normy* Belliniego, fragmenty z *Idomenea* i *Łaskowści Tytusa* Mozarta, fragment z *Juliusza Cezara* w *Egipcie* Haendla, *Westalki* Spontiniego, *Afrykanki* Meyerbera, *Cyda* Masseneta, *Samsona i Dallii* Saint-Saënsa i *Joanny d'Arc* Verdiego. Płytę kończą *Allmacht'ger Vater*, *blick herab!* (Riemzi) i *Was am besten er kann...* Hoho! *Hohei Schmiede mein Hammer* (Zygfryd).

Romantyczne role to oczywiście *Don Carlo*, *Bal maskowy*, *Moc przeznaczenia*, *Dziewczę z Zachodu* i *Tosca*, ale jest również Mozart (*Czarodziejski flet*, *Don Giovanni* i *Cosi fan tutte*), *Faust* Gounoda, *Manon Lescaut* Pucciniego, *Gioconda* Ponchielliego, *Mignon* Thomasa, wielka aria Leńskiego z *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego. Nie zabrakło operetki Lehara (*Paganini*, *Kraina uśmiechu*) i Johanna Straussa II

wręcz chrapliwe, agresywne, jakby pochodzące z ciasnych i zadymionych lokali leżących gdzieś w podejrzanych zaułkach Buenos Aires.

Zamykająca repertuar albumu *Symfonia na kwintet dęty* (sic!) Edwarda Longstaffa pozwala muzykom rozwinąć pełnię możliwości i zaprezentować zarówno indywidualny kunszt, jak i umiejętność gry zespołowej. Kompozytor sam przyznaje, że pisząc swój utwór odwoływał się do twórców wywodzących się z Wiednia – zarówno szkoły klasycznej, jak i tzw. drugiej (zatem przede wszystkim Schoenberga).

*Dancing in the Dark* to niewątpliwie ciekawą pozycją, choć trudno doszukiwać się tu fajerwerków – nie sądzę jednak, by takie było założenie samych artystów. Udowodnili, że kwintet dęty to ciekawy skład, oferujący spore możliwości brzmieniowe i pozwalający na wykonanie wielu, często różnych utworów. Ich dobór, czy kolejność na płycie także podnoszą wartość wydawnictwa.

Dariusz Mazurowski

**MOSTLY MOZART**  
**Arie z oper Mozarta, Saliergo, Paisiella, Holzbauera, J. C. Bacha**  
*Mojca Erdman, sopran • La Cetra Barockorchester Basel • Andrea Marcon, dyrygent*



Deutsche Grammophon 477 8979 • w. 2011  
• 70'32"  
★★★★

*Głównie Mozart* – taki jest tytuł debiutanckiej płyty młodej niemieckiej sopranistki, Mojcy Erdmann. Urodzona w Hamburgu artystka, kształcona wokalnie także przez wybitnego śpiewaka i pedagoga, Hansa Sotina, już w czasie studiów zdobywała laury na ogólnonieemieckich konkursach wokalnych (2002, 2005), a także występowała na scenach Berlina (Komische Oper), Mannheimu i Bazylei. W Salzburgu debiutowała partią *Zaidy* (w operze Mozarta pod tym tytułem) w 2006 r., opracowała też i śpiewała, partie *Zelmiry* (*Armida* Haydna), *Blondy* (*Urowadzenie z seraju*), *Sophie* (*Kawaler z różą*), *Anusi* (*Wolny strzelec*). Współczesny kompozytor niemiecki, Aribert Reimann, z myślą o niej napisał

główną partię w swej fantazji operowej *Dionizos* (wykonała ją z wielkim sukcesem w Salzburgu w 2010 r.). W tym samym roku podpisała ekskluzywny kontrakt na wyłączność nagrań z wytwórnią Deutsche Grammophon. Mojca Erdmann dysponuje pięknym sopranem lirycznym. Jej głos jest wyrównany, dźwięczny i bardzo swobodny w górze skali. Jeden z niemieckich recenzentów tak oto napisał wysłuchawszy jej śpiewu: „niespodzianką wieczoru stała się młoda, szczupła blondynka o pięknym, ciepłym, technicznie doskonałym i wyrazistym w barwie głosie”.

Artystka na swój debiutancki album wybrała arie z oper Mozarta oraz kilka arii z oper kompozytorów jemu współczesnych. „Mozart towarzyszy całemu mojemu życiu, śpiewanie Mozarta traktuję z największym respektem” – powiedziała. Mozart nie należy do łatwych do śpiewania, wymaga dyscypliny stylistycznej, unikania emfazy, doskonałej techniki i precyzji wokalne. Niezbędne są piękna i pewna artykulacja i intonacja, prostota, głębia i szlachetność wyrazu uczuć. Muzyka Mozarta wymaga głosu o czystszej, klarownej barwie, elegancji i umiejętności utrzymywania się w metrum. Te wszystkie zalety głosu i jego emisji, wydaje się, opanowała

(*Noc w Wenecji*) oraz hiszpańskojęzycznych Las gaviñanes Guerrero i Maravilla Torroby.

Na płycie trzeciej zawarto natomiast duety z legendarnymi śpiewaczkami i śpiewakami z nie tak dawnej przeszłości. A więc jest tu Renata Scotta w duecie z aktu I *Toski*, Mirella Freni w *Il se fait tard* z aktu III *Fausta*, Monsterrat Caballé z aktu drugiego *Manon Lescaut*. Usłyszymy tu też Cheryl Studer w akcie I *Otella*, Susan Graham w duecie *La ci darem la mano* z *Don Giovanni*, Veronikę Villarroell w *L'amico Fritz* (akt II) i Deborę Voigt jako ukochaną Tirstana w wielkim duecie miłosnym z aktu II *Tristana i Izolda*. Panów reprezentuje oczywiście Sherrill Milnes (*Dio, che nel'alma infondere amor* z *Don Carlos*), Giorgio Zancanaro (akt III *Mocy przeznaczenia*) i Thomas Hampson w przepięknym duecie z *Poławiaczy perel* (akt I).

Płyta czwarta to piosenki bliskie sercu Plácida Dominga, a więc latynoski repertuar ze wszystkimi jego przebojami, prezentację których kończy *Granada*. Nie warto chyba

powtarzać pochwał, którymi krytyka obdarza Dominga od lat z okazji wydawania jego kolejnych nagrań czy nowych ról, których prezentacji na scenie ciągle się podejmuje. To wielka, niespotykana aż tak często u śpiewaków muzykalność, ogromne wycucie stylu, wspaniałe artystyczno-interpretacyjne wcielenia w śpiewane postaci i ogólna ogromna kultura muzyczna. No i ten głos z przepięknymi modulacjami barw oddający fascynująco, magnetycznie wręcz rozterki i dramaty, kuszący i uwodzicielsko miękki, pełen mocy bohaterskiej i lirycznie śpiewny. Bez względu na repertuar i styl – Domingo króluje, a stabilna technika jego rewelacyjnego głosu umożliwia mu śpiewanie na scenach teatrów operowych świata w wieku lat 70. z mocą, zadziwiającą energią, zaangażowaniem, witalnością i pełnym oddaniem sztuce.

Tego głosu nigdy za wiele. Dlatego chciałabym polecić wydany w 2010 r., również przez EMI Classics, dwupłytowy album *Plácido Domingo. Passion. The*

*Love Album*. Nagrania z różnymi dyrygentami i orkiestrami pochodzą z lat 1989–2002. Jest to głównie hiszpańskojęzyczny repertuar popularnych piosenek, ale na płycie pierwszej znajdziemy też wykonywane po angielsku takie przeboje jak: *Be My Love, Love Story* czy *Spanish Eyes*. Jest też *O sole mio* i proszę mi wierzyć, że po „zajeżdzeniu” niemal na śmierć przez wielu innych wykonawców tej włoskiej canzonę, z prawdziwą przyjemnością słuchałam głosu Dominga, który z ogromnym wyczuciem, bez cienia operowych popisów zaśpiewał ją, podobnie jak i resztę zawartego tu repertuaru, po prostu tak jak trzeba. Całość kończy oczywiście oczekiwana przez wszystkich *Granada*. Sądzę, że akurat ten zestaw płyt bardziej spodobają się paniom niż panom, ale sama przyjemność słuchania głosu Dominga, bez względu na repertuar, na zawsze chyba pozostanie uniwersalna.

Basia Jakubowska

do wykonywanej muzyki, a przy tym pełne wewnętrzznego spokoju. Skrzypaczka prezentuje nam oba koncerty w sposób liryczny, podkreślając ich romantyczny rodowód, lecz również jako pełne dostojęstwa i powagi. Gra bardzo szlachetnym dźwiękiem, w sposób delikatny, z wielką wrażliwością na najdrobniejsze niuanse partytury. Przy tym, prezentuje nam się jako znakomity wirtuoz, bez problemu realizując wszelkie technicznie trudne miejsca, jakimi najeżone są obydwaj dzieła. Artystka chwilami bywa jednak może zbyt poważna, gubiąc gdzieś armeńskość muzyki Chaczaturiana i cygańskość Bartoka. Jej wykonania określiłbym jako znakomite, lecz pomnikowe. Akompaniament dostarczony przez Radiową Orkiestrę Symfoniczną ze Stuttgartu pod dyrykcją Hansa Müller-Kraya jest bardzo dobry, stanowiąc świetne dopełnienie dla skrzypaczki. W całości, jest to bardzo wartościowa płyta: tak pod względem dokumentalnym, jak i artystycznym.

Łukasz Kaczmarek

ta młoda śpiewaczka. Przyswoiła je sobie dokładnie choć jest dopiero u progu kariery. Ajak interpretuje arie swego ulubionego kompozytora? Postacie operowe Mozarta mają na ogół bardzo bogate wnętrza. Ukazują przewrotność ludzkiej natury, jej namiętności, wierność i nikczemność zasad i uczuć. To psychologiczne skomplikowanie wymaga i zrozumienia, i wrażliwości w wokalne konstrukcji. Partie tego kompozytora są wprawdzie efektowne, ale trudne. Obfitują w koloratury, legato, dynamiczną zmienność. Trzeba więc tworzyć je z kulturą i elegancją. W interpretacji tych zarejestrowanych na płycie artystka wybrała dość wolne tempa. Uważa, iż w ten sposób może głębiej wniknąć w ich wyraz emocjonalny. A śpiewa tych arii (kilka z wyodrębnionymi recitativami) w sumie 9, kreując *Zaide*, *Ilię (Idomeneo)*, *Zelmirę*, *Zuzannę* i *Paminę*. Różnicuje je wyraźnie. Na przykład jej *Pamina* jest wzniosła i uczuciowa, a *Zerlina* pozornie tylko komiczna i wesola, *Zuzanna* zaś uroczą, uczciwą i sprytną.

Poza ariami z wymienionych oper Mozarta, możemy słuchać fragmentów oper Antonia Salieriego (*Danajdy*), Giovanniego Paisiella (*Nina albo szalona z miłości*), Ignaza Holzbauera (*Günther von Schwarzburg*) i Johanna Christiana

Bacha (*Amadis de Gaule*). Wybór tych kompozytorów nie był przypadkowy. J. Ch. Bach (najmłodszy syn Jana Sebastiana), autor 12 oper, osobiście wprowadzał młodego Mozarta w tajniki muzyki, Paisiello, kompozytor również wielu oper, był mistrzem opery buffa. Austriackiego kompozytora, Ignaza Holzbauera, Mozart chwalił za zręczne popisywanie się głosami wokalnymi (w kompozycjach, oczywiście) oraz, po usłyszeniu jego opery *Günther von Schwarzburg* za piękno i ekspresję. Pewne podobieństwo do stylu Mozarta można również zauważyć w twórczości Salieriego.

Uogólniając, warto śledzić rozwój kariery artystycznej Mojcy Erdmann, a póki co, wysłuchaj jej debiutanckiej płyty.

Jacek Chodorowski

**Aram Chaczaturian – Koncert skrzypcowy • Bela Bartok – Koncert skrzypcowy nr 2**

*Ida Haendel, skrzypce • Radio-Sinfonieorchester Stuttgart • Hans Müller-Kray, dyrygent*

Hänssler Classic CD 94.207 • w. 2011, n. 1962/7 • 77'20"

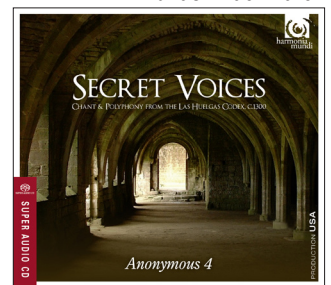
★★★★★

Wytwórnia Hänssler w swej serii radiowych nagrań historycznych

ze Stuttgartu przypomina nam tym razem dwie rejestracje dokonane przez naszą znakomitą skrzypaczkę Idę Haendel. Przypomina i zarazem odkrywa: omawiane nagrania ujrzaly światło dzienne po raz pierwszy, a co więcej, skrzypaczka nigdy nie zarejestrowała też prezentowanych tu koncertów Chaczaturiana i Bartoka w studiu. Jest to również trzecia i chyba najciekawsza spośród wydanych przez tę wytwórnię płyt z nagrańiami ldy Haendel.

Artystka: dziś 87-letnia dama, międzynarodową karierę rozpoczęła bardzo wcześnie, bo już w roku 1935, jako najmłodsza uczestniczka I Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego, zdobywając VII nagrodę. Pochodząc z genialnych szkół skrzypcowych Carla Flescha i Georgesa Enesco, jest dziś postacią iście legendarną. Przy tym, artystka wciąż koncertuje i udziela się na polu artystycznym oraz pedagogicznym. Jednak płytowych rejestracji dokonała stosunkowo niewiele.

Prezentowane tu nagrania zostały dokonane w roku 1962 (Chaczaturian) i w 1967 (Bartok), a więc w czasie największej świetności ldy Haendel. Jej interpretacje pełne są prawdziwego autorytetu i do cna przesiąknięte szacunkiem



**SECRET VOICES Muzyka chorałowa i polifoniczna z Las Huelgas z XIII wieku**

*Anonymous 4 w składzie Marsha Genensky, Ruth Cunningham, Jacqueline Horner-Kwiatek i Susan Hellauer*  
Harmonia Mundi HMU807510 • w. 2011, n. 2011 • 58'27"

★★★★★

Będąc u szczytu popularności kwartet Amerykanek Anonymous4 ogłosił rozwiązanie zespołu. Ta wiadomość była szokująca i nappełniła smutkiem dość spore grono ludzi kochających muzykę wokalną. Jednak tegoroczna jesień przyniosła dobre wiadomości, zespół po liftingu został reaktywowany w zmienionym odnowionym składzie. Na miejsce Johanny Marii Rose pojawiła się Ruth Cunningham, a nazwisko Jacqueline Horner-Kwiatek zyskało swojsko brzmiący drugi członek. Nowa płyta Anonymous 4 nosi tytuł *Secret Voices* i zawiera

utwory z XIII-wiecznego kodeksu Las Huelgas.

*Codex Las Huelgas* to zbiór pieśni, pochodzący z około 1300 r. Powstał w klasztorze cysterek Las Huelgas (Las Huelgas oznacza „miejsce schronienia”) niedaleko Burgos. Odnaleziony w 1904 r. przez dwóch benedyktyńskich mnichów manuskrypt napisany jest na pergaminie. Pięciolinia nakreślona jest czerwonym atramentem. Większość kodeksu napisana jest przez jednego autora, jednak wkład w powstanie całego kodeksu miało co najmniej dwadzieścia osób, wliczając późniejsze poprawki i dopiski. Zbiór zawiera 186 utworów: 45 monodycznych i 141 polifonicznych. Większość z nich pochodzi z końca XIII w., jednak część powstała w pierwszej połowie stulecia (wpływ szkoły Notre-Dame). Jest też kilka utworów dodanych w pierwszych latach XIV w. W wielu miejscach manuskryptu widnieje podpis Johanneses Roderici (hiszp. Juan Rodríguez), który mógł być autorem części utworów, jak również skrybą, kompilatorem lub korektorem kodeksu.

Nowa płyta jest powrotem Anonymous 4 do dobrze znanej im z dotychczasowych osiągnięć tematyki. Z kodeksu artystki wybrały utwory maryjne, a całość jest podzielona na rytm życia zakonnego wyznaczanego kolejnymi modlitwami od świtu do zmroku z centralnie umieszczoną mszą. O *Secret Voices* wokalistki mówią „stworzyliśmy »dzień« z muzyką na cześć Maryi Dziewicy, ale również wzbogaciłyśmy płytę o utwory piosenki z tekstami, które odnoszą się do samego życia zakonnego sióstr”. Smaczkowi płycie dodaje fakt, że kodeks Las Huelgas był pod wielkim wpływem szkoły Notre-Dame, która w tamtych czasach stanowiła swoistą awangardę tamtych czasów, a spod której ręki wychodziły najpiękniejsze i najbardziej wirtuozowskie utwory polifoniczne.

Anonymous 4 zachwyca sztuką wykonawczą, prawdziwie anielskim śpiewem. Głosy są piękne, pełne, ładne w brzmieniu i kolorze. Na pierwszy plan wysuwa się soczystość i intensywność wykonywanych świętych tekstów i melodii. Sztuka wokalna Amerykanek to przepiękny śpiew pełen modlitwnej żarliwości w prezentowanej muzyce. Te głębokie modlitwy ku czci Maryi mają w sobie mnóstwo

radości, uniesienia. Melodia faluje, głosy brzmią ciepło, a czasami bardzo zmysłowo, przebiegając niekiedy wręcz taneczną rytmikę. Całość, co jest zwyczajem oprawy plastycznej ich płyt, zdobią piękne reprodukcje z manuskryptów.

Słuchając kolejnej „maryjnej” płyty Anonymous 4 przenosimy się w inny, niezemski świat, gdzie znajdujemy odpoczynek od zgiełku codzienności, który daje nam słuchanie przepięknej muzyki. Wprowadza nas to w świat odległych wieków, a śpiew Anonymous 4 wycisza, uspokaja i pozwala kosztować muzycznej harmonii wyrażanej śpiewem. Płyta bardzo dobra na długie zimowe wieczory. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik



THE BEST OF LANG LANG

Deutsche Grammophon 477 9286 • w. 2010 • 133'26" ★★★★★

Blaskawiczna, piorunująca kariera chińskiego pianisty Lang Langa ciągle zdumiewa – jednych pozytywnie, innych wręcz przeciwnie. Tym pierwszym dech zapiera bogaty dorobek Chińczyka, kiedyś cudownego dziecka (i tu jest się czym pochwalić, choćby pierwszym miejscem zdobytym w wieku 5 lat na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w rodzinnym Shenyang), później kilkunastoletniego geniusza (z kolejnymi nagrodami konkursowymi na koncercie i repertuaru poszerzonym o takie arcydzieła, jak *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 Chopina czy *Koncert fortepianowy b-moll* op. 23 Czajkowskiego), wreszcie dziś – pomimo zaledwie 29 lat w metryce – posiadacza tytułu honorowego doktora Royal College of Music w Londynie. Entuzjaści tak ekspresywno rozwijającego się talentu widzą w nim nie tylko mistrza fortepianu, wirtuoza, artystę budzącego podziw i emocje, ale także gorliwego i – co ważne! – przedsiębiorczego propagatora sztuki muzycznej na

całym świecie. Nie sposób z tą oceną polemizować – Lang Lang bowiem czasu nie marnuje, nie zamyka swoich zainteresowań w wąskim kręgu muzyki klasycznej, nie chowa się w hermetycznej skorupie koncertowych sal. W lecie 2008 r. jego występ otwierający Igrzyska Olimpijskie w Pekinie (z *Yellow Cantata River* chińskiego kompozytora Xian Xinghai w repertuarze) obejrzało ponad pięć miliardów rozentuzjzomowanych miłośników sportu, niecałe dwa lata później w Warszawie melomani w ciszy i skupieniu chłonili dźwięki obydwu *Koncertów fortepianowych* Chopina, których wykonaniem chiński pianista rozpoczął obchody Międzynarodowego Roku Chopinowskiego. Można chyba sformułować tezę, że Lang Lang potrafi zagrać wszystko – od Beethovena po Oldfielda, od Chopina po Tan Duna. Tak szeroki repertuar, taka elastyczność budzi podziw, ale także niesie ryzyko. I tu pojawiają się głosy krytyki, jakoby sięganie po skrajnie odmienne rodzaje muzyki świadczyło o niedojrzałości artystycznej pianisty, a głównym celem determinującym jego karierę było podbijanie publiczności efekciarstwem i młodzieńczą brawurą.

Kim w takim razie jest Lang Lang? Pianistycznym geniuszem, wszechstronnym propagatorem muzyki wszelkiej, czy może gwiazdorem, bożyszczem tłumów? Przyporządkowanie jego działalności do konkretnej kategorii nie wydaje się możliwe, pewne światło na nietuzinkową osobowość pianisty rzuca jednak płyta *Best of Lang Lang*, nagrana jeszcze dla Deutsche Grammophon (od kilku miesięcy pianista współpracuje już z wytwórnią Sony). Zestaw dwóch krążków (niestety błędnie oznaczonych – utwory przypisane do CD 1 faktycznie znajdują się na CD 2) zawiera solidną porcję fortepianowej klasyki (m.in. Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Rachmaninow) i jednocześnie szeroką gamę utworów, nazwijmy to – lżejszych, od koncertowej wersji *Yellow River Cantata* w aranżacji chińskiego kompozytora i pianisty Yin Chengzonga po muzykę filmową Tan Duna, skomponowaną na potrzeby obrazu *The Banquet* (ażatycka, swobodna interpretacja szekspirowskiego *Hamleta*). Wachlarz repertuarowy jest zatem ogromny i – jak już wiemy – typowy dla Lang Langa. Czy taki kolaż się broni? Raczej

tak, biorąc pod uwagę mistrzostwo techniczne i mnogość nastrojów zaproponowanych przez pianistę. Krążek zawierający utwory klasyczne pozwala jednak stwierdzić, że chińskiemu artyście bliżej jest do stylistyki XVIII-wiecznej niż do Liszta czy Chopina. *Rapsodia węgierska nr 2* Liszta (ta sama, którą 2-letni Lang Lang zachwyił się, oglądając w telewizji *Toma i Jerry'ego*) wydaje się miejscami zbyt ciężka, a jej taneczność i węgierska rytmika za bardzo dosadne, wręcz karykaturalne. Z kolei otwierające płytę *Marzenie miłosne nr 3* tego samego kompozytora zachwyca finezją i subtelnością melodii, ale stylistycznie dryfuje w stronę Chopina (Lang Lang sięga chętnie po chopinowskie rubato także u Schumanna czy Rachmaninowa). Sam Chopin przekonuje dźwiękiem – miękim, jedwabistym, wręcz otulającym uszy (w 2 części *Koncertu fortepianowego f-moll* wspomaganym przez bezkonkurencyjnych Filharmoników Wiedeńskich pod Zubinem Mehtą), ale razi chwajnością temp (niełatwo jest okiełznać rubato!). Znakomicie prezentuje się za to *Rondo z I Koncertu fortepianowego C-dur* L. van Beethovena, tutaj z towarzyszeniem Orkiestry Paryskiej pod kierunkiem Christoph Eschenbacha. Selektywna technika Lang Langa, drobiazgowo dbałość o tekst, lekkość dźwięku w wysokich rejestrach instrumentu – wszystko to świetnie sprawdza się we wczesnych utworach Beethovena. I jeszcze Mozart i jego *Andante cantabile z Sonaty fortepianowej C-dur* KV 330 – diamentem, dla którego z pewnością warto sięgnąć po opisywany album. Delikatny, alabastrowy, subtelny w brzmieniu, prostoliniowy i niewyszukany w wyrazie, idealny stylistycznie, klarowny w nastroju – prawdziwa przyjemność słuchania!

Mozartowska selektywność dźwięku i subtelność brzmienia zwraca uwagę także w drugiej części zestawu najlepszych wykonawców Lang Langa. Krążek otwiera aranżacja chińskiej pieśni ludowej *Autumn Moon on a Calm Lake* Lu Wenchenga, urzekająca zjawiskowym klimatem z impresjonistycznym typem kolorystyki brzmieniowej na pierwszym planie. Dalej *Music of The Spheres* Mike'a Oldfielda sprawdza fortepian do roli instrumentu orkiestrowego – Lang Lang podejmuje to wyzwanie i nie sprawia słuchaczom zawodu. Z kolei *Yellow River Piano Concerto* w aranżacji

Yin Chengzonga stylistycznie i fakturalnie przypomina koncerty Rachmaninowa – pełna rozmachu, euforyczna narracja, śpiewna melodyka, efektowne (miejskami może nawet efekciarskie) sekwencje pasażowe dają pianiście możliwość popisu wirtuozowskiego w najczystszej postaci. I wreszcie perła tej części nagrania – cztery tematy ze ścieżki dźwiękowej do filmu *The Banquet* autorstwa znakomitego chińskiego kompozytora Tan Duna (twórcy muzyki m.in. do filmów *Hero* i *Przyczapajony tygrys, ukryty smok*), tu z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej z Szanghaju pod dyktando kompozytora. To wykonanie prawdziwie zachwyca. Czym? Na pewno niewymuszoną prostotą brzmienia, bogactwem nastrojów, świetnym wyczuciem pierwotnej, wprowadzającej w trans rytmiki, selektywnością i ażurem fortepianowego dźwięku. Jednym słowem - zachwyca muzyczną wszechstronnością, czyli tym, co w artystyczny wizerunek Lang Langa wpisuje się najśliszniej.

Maria Wilczek-Krupa



**PAGANINI PLUS**  
dzieła: Paganiniego, Kalinkowitcha, Bonneau, Schumanna, Szymanowskiego, Cosłowa

Raaf Hekkema, saksofon; Hans Eijsackers, fortepian  
MDG 619 1560-2 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 66'20"  
☆☆☆

Gra Paganiniego wywoływała u współczesnych podziw i zarazem przerażenie; wielbiono jego talent, podejrzewając jednocześnie o konszachty z diabłem. Osiągnięcia wirtuoza wywarły olbrzymi wpływ na rozwój XIX-wiecznej pianistyki (Chopin, Liszt), a tematy utworów były wielokrotnie opracowywane przez innych wybitnych kompozytorów, m.in. Siergieja Rachmaninowa (*Rapsodia na temat Paganiniego*), Johanna Brahmsa (*Wariacje na temat Paganiniego a-moll*) czy



**LA SUBLIME PORTE**  
**Voix d'Istanbul 1400-1800**  
Tradycje wokalne Imperium Osmańskiego, diaspory sefardyjskiej i Armenii

Hespèrion XXI • muzyka z Turcji • Jordi Savall, kierownictwo artystyczne  
Alia Vox AVSA 9887 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 79'49"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Nie tak dawno prezentowałem na naszych łamach album *Stambuł*. Była to muzyka zaczerpnięta ze zbioru *Księga wiedzy o muzyce* Dymitra Cantemira oraz muzyką armeńską i sefardyjskich Żydów. Teraz pojawiła się kolejna płyta z muzyką tej części świata, który

jest pochodną wcześniejszej płyty. Tym razem Jordi Savall i płyta *La Sublime Porte* przedstawia tradycje wokalne Imperium Osmańskiego, diaspory sefardyjskiej i Armenii.

Poprzednia „turecka” płyta Savalla miała nagraną muzykę instrumentalną, tu natomiast mamy muzykę wokalną. Program albumu zawiera cztery kompozycje z dzieła Dymitra Cantemira, a także utwory sefardyjskie ze Smyrny, Stambułu oraz dzieła tradycji armeńskiej.

Album jest pięknie zaprojektowany. Muzyka wokalna jest jego sednem, choć mamy tutaj i instrumentalne utwory. Dramaturgia albumu bardzo ciekawie rozwija się spokojnym rytmem. Muzyka opowiada przepiękne historie bogactwem orientalnych melodii świetnie doprawionymi niskimi dźwiękami.

Pięknie śpiewają Gürsoy Dinçer, Montserrat Figueras i Lior Elmaleh. Kapitalnie towarzyszą wokalistom muzycy z Hespèrion XXI, a także muzycy z Turcji, Armenii, Izraela, Bułgarii, Maroka,

Francji, Grecji na instrumentach z tamtego kręgu kulturowego.

Płyta jest świetnym połączeniem różnych muzycznych kultur: muzułmańskiej, żydowskiej i armeńskiej. Z muzyki emanuje ciepło, które pozwala nam przenieść w odległe rejony Stambułu oraz innych regionów Imperium Osmańskiego, byśmy mogli posmakować orientu i jego muzycznego wielokulturowego dziedzictwa.

Jordi Savall to wytrawny znawca muzyki i wśmieniony dramaturg składankowych albumów. Łączy się na nich wykonawcza pasja i artystyczny rozmach Hespèrion XXI i ich gości. Udało się Savallowi ukazać się niesamowitą magią czterystu lat w Stambule. Miasta dialogu i życia wielu kultur. Ta druga odsłona portretu niezwykłego miasta nie byłaby kompletna bez fascynującej w tym czasie kultury ormiańskiej i sefardyjskiej.

To bardzo smakowita płyta! Polecam, tym bardziej, że jest to jedno z ostatnich nagrań Montserrat Figueras.

Arkadiusz Jędrasik

Witolda Lutostawskiego (*Wariacje na temat Paganiniego* na 2 fortepiany).

Na *Paganini Plus* zgromadzono utwory oddające hołd legendarnemu skrzypkowi, łącząc je z dziełami Paganiniego w nietypowych – bo na saksofon z fortepianem – aranżacjach. Autorem tych aranżacji jest holenderski saksofonista Raaf Hekkema (z wyjątkiem końcowego utworu Sama Cosłowa w aranżacji Huberta-Jana Hubeeka *Mr. Paganini* – czyli słynnej piosenki Elli Fitzgerald *You'll Have To Swing It*), a album to kontynuacja jego poprzedniej płyty *Paganini Caprices for Saxophone*, która przyniosła mu przyznany przez Echo Klassik tytuł „instrumentalisty roku 2007”. Hekkema, nazywany „czarodziejem saksofonu” założyciel Calefax Reed Quintet, od 1985 r. zaaranżował dla tego zespołu setki dzieł i wystąpił z nimi w wielu salach koncertowych Europy, Azji oraz Stanów Zjednoczonych. Na *Paganini Plus* towarzyszy mu natomiast Hans Eijsackers, laureat konkursu pianistycznego w Luksemburgu i stypendysta

Międzynarodowej Akademii Mozartowskiej w Krakowie, którego znamy m.in. z występów w Polsce.

Dorównać Paganiniemu, którego fenomen – jak napisał Bartosz Kołpanowicz „polegał na jednoczesnym zespoleniu rozwiniętych w doskonałym stopniu cech idealnego wykonawcy: błyskotliwej techniki, wyjątkowego talentu interpretacyjnego i niezwykłej osobowości” – to marzenie każdego instrumentalisty. Zapewne dlatego aranżacje Raafa przepelnione są środkami wirtuozowskimi, mającymi pokazać maksymalne możliwości saksofonu i wykonawcy (a na saksofonie Hekkema rzeczywiście gra znakomicie). Jednak utwory Paganiniego przerabiano już na tyle sposobów, że gdyby album *Paganini Plus* zawierał saksofonowe aranżacje tylko tak znanych utworów jak otwierająca płytę *La Campanella*, byłby interesujący prawie wyłącznie dla fanów tego instrumentu. Na szczęście tak nie jest – moją uwagę przyciągnęły zwłaszcza inspirowane kaprysami Paganiniego *Concert-capriccio* Gri-

gorija Kalinkowicza z Moskwy (ur. 1917) i *Caprice en forme de valse* francuskiego kompozytora Paula Bonneau (1918–1995) na saksofon solo. Miłym polskim akcentem są rewelacyjne *Trzy kaprysy Paganiniego* Karola Szymanowskiego. Polecam.

Dorota Staszkiwicz

**Max Reger – Koncert fortepianowy f-moll op 114 • Richard Strauss – Burleske d-moll**

Marc-André Hamelin, fortepian • Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin • Ilan Volkov, dyrygent  
Hyperion CDA67635 • w. 2011, n. 2010 • 56'53"  
☆☆☆☆☆

Wytwórnia Hyperion przedstawia nam już 53. wolumin serii *The Romantic Piano Concerto*. Tym razem otrzymujemy dwa dzieła należące właściwie już do neoromantyzmu. Są nimi *Koncert fortepianowy f-moll op. 114* Maxa Regera oraz urocza *Burleska* Ryszarda Straussa. O ile ten ostatni

Sprzedam zestaw muzyki klasycznej ARCYDZIEŁA MISTRZÓW w ilości 610 CD po 10 w zeszytce + 61 opracowań biograficznych wydawnictwa De Agostini. Komplet absolutnie nowy. Cena do uzgodnienia. Szczegóły tel. 782 573 428



Vivaldi – Sinfonia RV 169 • Pergolesi – Salve Regina; Stabat Mater • Locatelli – Concerto a 4  
 Anna Prohaska sopran; Bernarda Fink, alt • Akademie für Alte Musik Berlin • Bernhard Forck, dyrygent  
 Harmonia Mundi HMC 902072 • w. 2010 • 59'53"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

*Stabat Mater* jest XIII-wieczną sekwencją Kościoła rzymskiego. Przypomnijmy, że sekwencje były to pieśni, które wykształciły się w średniowieczu na kanwie melizmatycznych melodii chorálu gregoriańskiego, aby albo wejść w skład liturgii mszalnej jako zmienna

część mszy, albo towarzyszyć kultowi świętych. Nazwa *Stabat Mater* pochodzi z łaciny i oznacza *Stała Matka (pod krzyżem)*. Autorstwo jej tekstu przypisuje się franciszkaninowi Jacoponemu da Todiemu. Z liturgii została usunięta – wraz z innymi sekwencjami – przez sobór trydencki w odpowiedzi na reformację i dopiero w 1727 r. przywrócił ją papież Benedykt XIII. Dziś wykonuje się ją w czasie Wielkiego Postu oraz podczas wrześniaowego święta Matki Bożej Bolesnej. Warto zaznaczyć, że – równolegle do wersji kościelnej – najznamienitsi kompozytorzy tworzyli na przestrzeni wieków do istniejącego tekstu własne melodie. Jedną z najpiękniejszych *Stabat Mater* jest dzieło Giovanniego Battisty Pergolesiego, które młody autor ukończył tuż przed swą śmiercią, w marcu 1736 r. Utwór został przeznaczony na męski alt, męski sopran, smyczki oraz basso continuo.

Kilka miesięcy temu w sklepach pojawił się album Harmonii Mundi pt. *Stabat Mater* z kompozycjami nawiązującymi tematyką bądź

do muzyki religijnej, bądź do muzyki świeckiej, ale o charakterze żalobnym. Płyta rozpoczyna się jednocześnie *Symphonią h-moll „Nad Świętym Grobem”* RV 169 Antonia Vivaldiego, po której następuje *Salve Regina c-moll* na dwa głosy Pergolesiego; później usłyszymy trzyczęściowy *Koncert na cztery „Lament Ariadny” Es-dur* Pietra Antonia Locatelliego, na koniec zaś – wspomnianą *Stabat Mater* Pergolesiego.

Wśród solistów znalazły się dwie kobiety: młoda sopranistka pochodzenia brytyjsko-austriackiego Anna Prohaska, która notabene niedawno rozpoczęła współpracę z Deutsche Grammophon, oraz dobrze już znana melomanom argentyńska mezzosopranistka pochodzenia słoweńskiego Bernarda Fink. Paniom towarzyszy Akademia Muzyki Dawnej z Berlina, kierowana tym razem przez swego koncertmistrza Bernharda Forcka.

Interpretacje, które zostały uwiecznione na omawianej płycie, zachwycają pod każdym

względem. Słuchając ich, możemy rozkoszować się tak grą zespołu, jak i śpiewem obu artystek. Instrumentaliści ujmują nie tylko miękkością i lekkością brzmienia, lecz również precyzją i wspaniałym wyczuciem zawartych w programowości kreowanych dzieł emocji. Raz grają szlachetnie i delikatnie, kiedy indziej – budują ekspresywne kontrasty dynamiczne. Jeśli chodzi o solistki, warto zaznaczyć, że pomimo dużej różnicy wieku, która je dzieli, ani nie ustępują sobie dojrzałością, ani techniką. Obie szukają możliwie największej prostoty. Obie mają piękne i mocne głosy oraz wyraźną dykcję. Doskonale do siebie pasują, ponieważ każda śpiewa inaczej, przez co wykonanie nie razi monotonością: Prohaska jest sopranem dramatycznym, prawie w ogóle nie wibruje, Fink natomiast wibruje i jest mezzosopranem lirycznym.

Płytę polecam wszystkim miłośnikom muzyki sakralnej. To moje ulubione nagranie z Pergolesim.

Maciej Chiziński

jest utworem dość powszechnie znanym (pojawiał się przecież w repertuarze gigantów fortepianu, by wspomnieć choćby: Richtera, Gulde, czy Byrona Janisa), o tyle *Koncert fortepianowy* Maxa Regera jest dziełem rzadko goszczącym tak na płytach, jak i w programach koncertowych. On też stanowi lwią część programu. Stylistycznie, nawiązujący do tradycji Brahmsowskich (dla którego Reger żywił nabożny niemal szacunek), oscyluje gdzieś pomiędzy *Wariacjami symfonicznymi* Césara Francka a monumentalnym *Koncertem fortepianowym* Ferruccio Busoniego. Bogactwo harmoniczne, ukryta polifonia, równorzędność partii fortepianu i orkiestry, to główne cechy tego dzieła. Faktura fortepianowa Koncertu jest gęsta, wymagająca od pianisty nie tylko odpowiedniej biegłości technicznej, ale również dużej wytrzymałości. Także od słuchacza utwór ten wymaga nie małego zaangażowania. Kontrast dla *Koncertu* Regera stanowi *Burleska* Straussa. Jest to utwór pełen lekkości i wdzięku, utrzymany we wczesno straussowskim stylu.

Oba dzieła otrzymujemy na omawianej płycie w znakomitym, a przy tym niezwykle błyskotliwym wykonaniu Marca-André Hameлина oraz Orkiestry Symfonicznej Rozgłośni Radia w Berlinie pod

dyrekcją Ilana Volkova. Pianista jest istnym pirotechnikiem. Swoim wykonaniem po raz kolejny udowadnia nam, że żadne trudności techniczne nie są mu straszne. Wielka zasługa przypadła także w udziale Orkiestrze Berlińskiej prowadzonej przez Volkova, która w obu utworach odgrywa niebagatelną rolę. Proporcje pomiędzy orkiestrą a pianistą zostały tu idealnie wyważone. A co pozostaje również niezwykle ważne, stosunek artystów do wykonywanej muzyki nie jest obojętny: ich wizje obu utworów pełne są namietności, ognia i życia, jak gdyby chcieli przekonać słuchaczy, że mają im coś niezwykle ważnego do przekazania.

I jeszcze taka drobna refleksja: czy sam finał *Koncertu* Regera nie przywodzi Państwu na myśl motywu z *IV Symfonii koncertującej* Karola Szymanowskiego... a *Burleska* Straussa momentami *Bajki* Moniuszki? Tak czy inaczej, płyta, przy całym swym ciężarze gatunkowym, jest znakomita!

Łukasz Kaczmarek

**VENICE IN MEXICO**  
**Utwory Vivaldiego i Fiacca**  
*The Mexican Baroque Orchestra • Miguel Lawrence, dyrygent*  
 Divine Art dda25091 • w. 2010 • 60'34"  
 ★★

Gdy puściłem tę płytę zaprzyjaźnionemu włoskiemu dyrygentowi, nie zdradzając wykonawców, posłuchał chwilę i zapytał mnie czy grupa basso continuo jest wykonywana przez... syntezator! Otóż nie, na grupę basso continuo na tej płycie składają się wiolonczele oraz vihuela z guitarrońem – gitary meksykańskie wchodzące w skład „mariachi”, tradycyjnego zespołu meksykańskiego. Ich brzmienie wzajemnie się uzupełnia co powoduje, że powinny być używane zawsze razem i tak też jest w tym przypadku. Trochę nietypowe jest to instrumentarium, biorąc pod uwagę, że autorami wykonywanych kompozycji są włoscy kompozytorzy epoki baroku – choć w swych czasach uwielbiany to wspólnie mało znany Giacomo Facco w późniejszym okresie twórczości związany z dworem hiszpańskim oraz bardzo obecnie „chętnie grywany” Antonio Vivaldi. Mamy tu jednak do czynienia z Meksykańską Orkiestrą Barokową, która, pomimo iż nie używa strun jelitowych, postanowiła zachować tradycję i na swej płycie zaprezentować tradycyjne meksykańskie XVIII-wieczne podejście do realizacji basso continuo. Muzycy uzyskali brzmienie dość egzotyczne, dodając do tego spory pogłos, rzeczywiście nasuwa się skojarze-

nie z syntezatorem... Płyta jednak jest ciekawa, pomijając nietypowo brzmiącą grupę basową, dobrze nagrana, a utwory interesująco zinterpretowane. Artyści nie boją się szybkich temp, czym dowodzą, że są dobrymi instrumentalistami, choć na przykład trzecia część *Koncertu skrzypcowego a-moll* op. 3 nr 6 z cyklu *L'estro armonico* Vivaldiego traci trochę na dokładności. Wcześniejsza pierwsza część tegoż samego koncertu, pomimo, iż zagrana równie brawurowo, robi jednak dużo lepsze wrażenie, jak i pozostałe, dobrze zagrane zarówno przez orkiestrę, jak i przez solistów kompozycje. Przyjmując, że Meksyk nie należy do państw słynących z wykonawstwa muzyki barokowej uważam tę północnoamerykańską produkcję za miłe zaskoczenie. *Venice in Mexico* jest płytą całkiem udaną i życzyłbym sobie aby w naszym kraju pojawiło się więcej zespołów reprezentujących tak wysoki poziom wykonawczy.

Tadeusz Marcinkowski

**CLASSICAL BEAUTIES**  
**Wybór z najlepszych nagrań z katalogu Deutsche Grammophon i Decca**  
 Magic Records 4805138 • w. 2011 • 146'05"  
 ★★★★★



Wciąż są modne dobre składanki płytowe z ambitną muzyką w znakomitych wykonaniach. Taką jest prezentowana kolekcja pięknych klasycznych nagrań.

*Classical Beauties* to świetny zestaw wydobycy z przepastnych zasobów katalogowych Deutsche Grammophon i Decca Music Group, na którym znajdują się nagrania dokonane przez najwybitniejszych światowych artystów, takich jak m.in.: Władimir Aszkenazi, Wilhelm Kempff, Radu Luđu, Henryk Szeryng, Maria Joao Pires, Seiji Ozawa, Riccardo Chailly, Rafał Blechacz, Mischa Maisky oraz zespołów takich jak: Musica Antiqua Koln, Berliner Philharmoniker, Academy of St. Martin in the Fields, The English Concert i Boston Symphony Orchestra.

Dwupłyty album *Classical Beauties*, jak podaje wydawca, jest bezpośrednio zainspirowany porą roku. W tej ciekawej kompilacji znajdziemy utwory takie jak: *Wiosna* – część z cyklu koncertów *Pory roku* Antonia Vivaldiego czy *Sonata „Wiosenna”* Ludwiga van Beethovena, lub dzieła wyrazowo kojarzące się z tym pięknym optymistycznym nastrojem ogarniającym wszystkich w momencie nadejścia, tak długo w tym roku wyczekiwanej, pory roku.

Na tym dwupłyty albumie znalazły się także rzadko spotykane w kompilacjach muzyki poważnej nagrania, takie jak m.in.: *Preludium z I Suity wiolonczelowej* Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu genialnego wiolonczelisty Pierre'a Fourniera czy *Andante z Koncertu fortepianowego C-Dur KV 467* Mozarta w wybitnej interpretacji Gezy Andy i orkiestry Camerata Academica des Mozarteum Salzburg. By wspomnieć te najlepsze nagrania sprzed lat. Oprócz tego umieszczono też najnowsze realizacje, w tym *Preludium deszczowe* Chopina w wykonaniu Rafała Blechacza, *Walc minutowy* tego polskiego kompozytora w rejestracji Alicji Sary Ott. Mamy świetne wioskie nagranie jednego z koncertów skrzypcowych Vivaldiego w wykonaniu Giuliano Carmignoli, Venice Baroque Orchestra pod kierunkiem Andrea Marcona.

W sumie otrzymaliśmy ciekawy, wart polecenia album z bardzo piękną muzyką w dobrych wykonaniach, które pozwolą się cieszyć wiosną.

Stefan Banasiak



NE ME REFUSE PAS

**French opera arias**

Marie-Nicole Lemieux, kontralt • Orchestre National de France • Fabien Gabel, dyrygent

Naïve V 5201 • w. 2010, n. 2010 • 78'00" ★★★★★

Od kilku lat światowe sceny operowe podbija utalentowana młoda kanadyjska śpiewaczka – kontralt Marie-Nicole Lemieux. W roku 2000, mając zaledwie 24 lata, zdobyła pierwszą nagrodę w prestiżowym konkursie muzycznym imienia Królowej Belgijskiej Fabioli. Od tego momentu posypały się kontrakty i nagrania płytowe.

Świetna artystka posiada w dorobku fonograficznym nagranie dwóch oper Vivaldiego oraz recitalu pieśni francuskich wydanych przez francuską firmę Naïve.

Obecnie ukazała się jej nowa płyta *Ne me refuse pas* z nagraniem 10 arii z repertuaru XIX-wiecznej opery francuskiej. Część z nich jest zupełnie nieznaną, nawet dobrze wyrobionym melomanom. Nagranie rozpoczyna niezwykle dramatyczna aria *Ne refuse pas* tytułowej bohaterki opery Massneta *Herodiade*. Następne dwie arie budzą miłe zdziwienie. Pierwsza z nich to monolog Odetty *Sous leur sceptre* z zapomnianej opery Halvey'ego *Charles VI*, zaś druga jest arią *Ombre d'Agamemnon* z kantaty *Clytemnestre*. Lemieux ukazuje w nich swój dramatyczny talent wokalny, zostawiając słuchacza z chęcią posłuchania obu dzieł w całości.

Oprócz zapomnianych oper, nagranie obdarza nas bardziej znanymi muzycznymi przebojami takimi, jak aria *Connais-tu le pays?* z opery *Mignon* Thomasa. Po niej można usłyszeć arię Charlotty z opery *Werther* Masseneta i oślawioną *Habanerę* z opery *Carmen* Bizeta. Nagranie kończy dramatyczna aria Didony z opery Berlioz'a *Les Troyens* oraz aria Dalili z opery *Samson et Dalia* Saint-Saënsa. Miłą niespodzianką sprawia „encore” w postaci perlistej i zabawnej arii z mało znanej opery

komicznej Offenbacha *La Fille du tambour major*.

Aksamitny, ciemny kontraltowy głos artystki wyjątkowo dobrze pasuje do tego repertuaru. Każda aria posiada inną kolorystykę. Głos jest niezwykle stabilny, o doskonałej technice wokalne i bezbłędnej dykcji języka francuskiego. Interpretacja artystyczna Lemieux, przekazywanie treści różnymi środkami wokalnymi o dużym ładunku emocjonalnym przemawia do wyobraźni słuchaczy.

Orchestra pod batutą młodego dyrygenta Fabien Gabela daje doskonały podkład muzyczny utalentowanej śpiewaczce. W fragmencie z *Romeo et Juliette* i *Carmen* artystce towarzyszy chór Jeune Choeur de Paris.

Nagranie posiada interesujący komentarz po francusku i angielsku oraz artykuł autorstwa Alexandra Dratwickiego na temat historii głosów operowych w okresie romantyzmu.

Płyty słucha się z zapartym tchem i wielką przyjemnością.

Kazik Jędrzejczak

**Schubert • Brahms • Scheonberg • Busoni – Pieśni**

Tomasz Wija, bas-baryton; David Santos, fortepian

Thorofon CTH 2574 • w. 2010, n. 2010 • 66'05" ★★★★★

Dwaj muzycy młodego pokolenia, Polak Tomasz Wija (bas-baryton) i Portugalczyk David Santos (pianista) zostali laureatami I nagrody dwóch konkursów muzyki kameralnej: „Schubert Wettbewerbs für Liedduo 2009” w Dortmundzie oraz „Franz Schubert und die Musik der Moderne” w tym samym roku w Grazu. Te sukcesy, to trzy lata trwającej współpracy między tymi artystami. Tomasz Wija (rocznik 1982) ukończył studia wokalne w Berlinie i już w 2008 r. ujawnił swe duże możliwości interpretacyjne właśnie pieśni uzyskując II nagrodę na Konkursie im. R. Schumanna w Zwickau. Wija dysponuje sporym repertuarem operowym (od baroku po współczesność) i estradowym (liczne pieśni różnych epok i wielkie oratoria). Starszy o 6 lat pianista studiował grę na fortepianie w Lizbonie i USA. Koncertuje jako wirtuoz, kameralista i akompaniator. A od 2010 r. jest docentem Wyższej Szkoły Muzycznej im. F. Liszta w Weimarze.

Odawiana płyta zawiera repertuar wykonany przez artystów na wspomnianych konkursach i obejmuje 8 pieśni F. Schuberta, 4 A. Schoenberga, cykl *Lieder und Gesänge* J. Brahmsa i F. Busoniego *Pięć pieśni na baryton i fortepian do słów J. W. Goethego*.

Zarejestrowane na płycie pieśni Schuberta pochodzą z różnego okresu jego twórczości. Charakteryzuje więc je zróżnicowany nastrój i emocje. Świadczą o tym także tytuły niektórych z nich: *Majątek śpiewaka*, *Taniec duchów*, *Za oknem*, *Żeglarz* (podane w wolnym tłumaczeniu). Artyści dozuają zawarte w nich nastroje i emocje stosownie do treści i muzyki tych pieśni.

W pieśniach Schoenberga odnajdujemy mieszaninę romantycznej i naturalistycznej egzaltacji. Dominuje w nich wyrazistość melodyki podkreślona szczególnie akompaniamentem. Ujawniają one łatwość operowania głosem przez śpiewaka, swobodę i płynność jego dynamicznych odcieni.

Johannes Brahms nastrojem swej muzyki bliski był Schubertowi, co szczególnie objawia się w jego pieśniach. Dominuje w nich melodia, tekst podporządkowany jest muzyce. Także raczej sentymentalnie i melancholijnie przekazane są te nagrane na płycie, pochodzące z op. 32.

I, na zakończenie krążka, Ferruccio Busoni i jego pięć pieśni do słów Goethego. Pięć krótkich, pełnych ironii utworów. Busoni, przede wszystkim znakomity pianista, pozostawił niewiele pieśni solowych. Ale i w nich eksponował raczej fortepian, choć trudno odmówić, zwłaszcza tym nagrany na omawianym krążku, atrakcyjnej melodyki.

Tomasz Wija dysponuje bardzo ładnym głosem. Wydaje się, że rzeczywiście śpiewa klasycznym bas-barytonem (z dołami basa, a górą barytona). Głos jego jest dźwięczny i ciepły, a w brzmieniu swobodny i nośny.

Warto śledzić rozwój artystyczny tego śpiewaka.

Jacek Chodorowski

**YE SACRED MUSES**

dzieła: Henryka VIII, W. Byrda, A. Holborne'a, N. Patricka, J. Dowlanda, T. Simpsona, R. Johnsona, J. Bassano, A. Bassano, J. Bassano

Flautando Köln Carus 83.433 • w. 2009, n. 2008 • 64'02" ★★★★★

Henryk VIII nie miał zostać królem. Jako drugi w kolejce do tronu został przeznaczony do stanu duchownego, otrzymał więc staranne wykształcenie, w tym również muzyczne. Niestety, jego starszy brat Artur nie dożył koronacji. Kiedy więc młody Henryk Tudor wstąpił na tron, był bardzo wykształconym młodzieńcem wrażliwym na sztukę, wychowanym w duchu europejskiego odrodzenia. W ciągu swojego długiego panowania doceniał rolę muzyki jako elementu kultury dworskiej. Wiadomo, że sam śpiewał oraz grał na kilku instrumentach – lutni, flecie i instrumentach klawiszowych. Zachowało się również kilka skomponowanych przez niego utworów, prawdopodobnie były to kompozytorskie ćwiczenia i napisał je w toku swojej edukacji muzycznej. Jego twórczość to głównie muzyka instrumentalna. Utwory króla są bardzo rzadko nagrywane. Jest to dziwne, gdyż posłuchanie utworów napisanych przez jednego z najśłynniejszych monarchów wszechczasów może być bardzo interesujące. Płyta nagrana przez kwartet fletów prostych Flautando Köln prezentuje kilka utworów z jego twórczości, jak również kompozycje artystów, których zatrudniał na swoim dworze. Henryk VIII dbał także o edukację muzyczną swoich dzieci (wiadomo, że pewne sukcesy na tym polu odnosiła jego najstarsza córka, Maria Tudor) uważa się więc, że stosunek do muzyki, jaki zaszczerpił swoim dzieciom, spowodował, że muzyka była otaczana na dworze Tudorów szczególnym mecenatem. Henryk VIII utrzymywał na swoim dworze zespół fletowy, w którym prym wiedli fleciści sprowadzeni swego czasu z Włoch (głównie z rodziny Bassano). Dzięki płycie Flautando Köln możemy wyobrazić sobie, jak mógł wyglądać repertuar tego zespołu.

Członkinie kwartetu Flautando Köln to niezwykle utytułowane młode flecistki grające na różnych odmianach fletów prostych. Do współpracy zaprosiły tym razem takich muzyków jak lutnistka Andrea Cordula Baur, grająca na flecie prostym Katrin Krauß oraz dysponującego altem kontratenora Franza Vitzhuma. Ten ostatni, jako jedyny solista pojawiający się na płycie prezentuje się z bardzo dobrej strony. Śpiewa w sposób bardzo zrównoważony, bez nadmiernej egzaltacji, ogranicza wibrację gło-

su. Delikatne atakowanie dźwięku współgra doskonale z delikatnym brzmieniem kwartetu fletowego. Doskonale odnajduje się w subtelności i niuansach brzmieniowych małego składu renesansowych instrumentów. W bardzo naturalny sposób operuje dynamiką, pozwala głosowi wybrzmiewać w długich frazach. Nigdy nie śpiewa zbyt ostro, również jego barwa znakomicie współgra z kwartetem fletowym.

Płyta prezentuje niezwykle ciekawe i dobrze wykonane utwory. Doskonale obrazuje możliwy repertuar królewskiego fletowego *consort* ukazując przekrój przez różne gatunki – od typowo użytkowych tańców dworskich, utworów rozrywkowych (jak *Of all jolly pastimes*, w którym pojawia się wokalna imitacja szczykania psów) przez melancholijne pieśni z lutnią, aż po żałobny utwór skomponowany na śmierć Thomasa Tallisa. On właśnie był najbardziej uznanym kompozytorem tworzącym dla dworu Henryka VIII. Elegia na jego śmierć, skomponowana przez ucznia i przyjaciela, Williama Byrda, zamyka nagranie.

Hanna Winiszewska

**Szymon Laks – Bezdonna jaskółka, opera buffa w 1 akcie • Karol Rathaus – Preludium na orkiestrę; Suita baletowa Zakochany lew**

*Soliści, Chór i Orkiestra Radiowa*  
EDA Records/Polskie Radio EDA35 • w. 2011,  
n. 2010 • 68'59"  
☆☆☆

W małej i prawie nikomu nieznannej niemieckiej firmie EDA Records Polskie Radio wydało, jako koproducent, nagranie koncertu z 13 czerwca 2010 r. z muzyką dwóch zapomnianych polskich kompozytorów Szymona Laksa i Karola Rathausa. Jest to już czwarta płyta z serii *Poland abroad (Polska za granicą)* wydawana przez tę oficynę.

Szymon Laks to polski kompozytor, pisarz i tłumacz. Urodził się 1 XI 1901 r. w Warszawie, a zmarł 11 XII 1983 r. w Paryżu. W latach 1919–1921 studiował matematykę na Uniwersytecie Batorego w Wilnie a w latach 1921–1924 – kompozycję, dyrygenturę i przedmioty teoretyczne w Konserwatorium w Warszawie, pozostając pod opieką m.in. Henryka Melcera i Romana Statkowskiego. Studia u-

pełniał w Conservatoire National de Musique w Paryżu. W czasie II wojny światowej był więźniem niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego i zagłady w Auschwitz-Birkenau, grał tam w kapeli obozowej. W 1944 r. został przewieziony do obozu w Dachau. Po wojnie osiedlił się w Paryżu. Otrzymał kilka nagród i wyróżnień. W latach powojennych komponował niewiele, bardziej zajmował się pracą publicystyczną i translatorską.

*Bezdonna jaskółka* Laksa to opera buffa w 1 akcie do libretta Henri Lemarchanda z 1966 r. Podczas międzyplanetarnej misji Dziennikarz i Pilot statku muszą lądować na nieznannej gwiazdzie, która okazuje się... rajem słynnych zwierząt: m.in. Gołębicy z Arki Noego, Żółwia Ajschylosa, Pstrąga Schuberta, Psa Baskerville'ów, Wieloryba Jonasza... Muzycznym lejtmotywnym opery jest słynna francuska „chanson”: *L'hirondelle de faubourg* z 1912 r. Jedyna opera Szymona Laksa *L'hirondelle inattendue* nawiązuje do tradycji opery komicznej i wodewilu.

Karol Rathaus to polski kompozytor, pianista i pedagog. Urodzony 16 września 1895 r. w Tarnopolu, zmarł 21 listopada 1954 w Nowym Jorku. Studia z zakresu kompozycji odbył pod kierunkiem Franza Schreckera w Wiedniu i Berlinie. Równolegle studiował historię na Uniwersytecie Wiedeńskim, uzyskując w 1922 r. stopień doktora. W 1919 r. zadebiutował w Wiedniu jako pianista, grając własne *Wariacje na temat Regera* op. 1 (1919). W latach 1921–1932 uczył kompozycji w Berlinie. W 1932 r. wyjechał do Paryża, gdzie do 1934 r. prowadził zajęcia z zakresu kompozycji. W 1934 r. przeniósł się do Londynu – tu również wykładał kompozycję. W 1938 r. zamieszkał w Stanach Zjednoczonych. W latach 1940–1954 pracował jako pedagog w Queens College w Nowym Jorku. Był aktywnym członkiem amerykańskich organizacji muzycznych, działał w organizacjach polonijnych (m.in. Komitecie Muzycznym Instytutu Kultury). Karol Rathaus po napisaniu w 1930 r. muzyki do filmu *Morderca Dymitra Karamazowa* w reż. Fedora Ozepa zdobył ogromną popularność i uznanie.

Na płycie znalazły się dwa jego dzieła *Preludium na orkiestrę* op. 71 – utwór nieco patetyczny, świetnie napisany. Stylistycznie

przypomina dzieło neoromantryczne, ma efektowne solówki instrumentów dętych. Balet *Zakochany lew* powstał jeszcze przed II wojną światową, w czasie pobytu kompozytora w Londynie i był napisany dla Baletów Rosyjskich, a dokładniej dla jednej z kilku grup, które powstały po śmierci Diagilewa, zespołu plk de Basila. Muzyka Rathausa jest ilustracją bajki La Fontaine'a o zakochanym lwie, choreografię do niego stworzył wspaniały tancerz David Lichine. Premiera baletu odbyła się 8 X 1937 r. w Royal Opera House, Covent Garden. To wykonanie koncertowe jest polskim prawykonaniem suity. To bardzo barwna muzyka, widowiskowa, z mocno skontrastowanymi partiami ilustrującymi odmiennosci postaci lwa i dziewczyny. Suita z baletu *Zakochany lew* zasługuje na miano przeboju sal filharmonicznych.

W koncercie wydanym na płycie wraz z Polską Orkiestrą Radiową wystąpili soliści polscy i francuscy: Ute Grferer (Jaskółka z przedmieścia), Kevin Amiel (Dziennikarz), Cyril Rovey (Głos z niebios), Patrick Agard (Pilot), Sandrine Eyglie (Prokne), Grzegorz Pazik (Wąż z raju), Eduarda Melo (Gołąbka z Arki Noego), Daniel Borowski (Niedźwiedź Berneński), Eugenie Danglede (Żółw Ajschylosa), Agnieszka Makowska (Jaskółka 2 oraz Gęś Kapitolińska) oraz Anna Karasińska i Katarzyna Trylnik (Gęsi Kapitolińskie) i Chór Polskiego Radia.

Wykonanie muzyki Laksa i Rathausa jest wyjątkowo ciekawe, dobrze skonstruowana dramaturgia, bardzo plastyczna i dynamiczna. Porywa swoją żywotnością i klarownością. Orkiestra kompetentnie odnajduje się w zapomnianej polskiej muzyce, wykazuje się dużą intuicją we właściwej interpretacji tych utworów.

Dobrym pomysłem było umieszczenie na płycie czarującego wykonania przez Ute Grferer piosenki *L'hirondelle du Faubourg*.

Na koniec warto słów kilka napisać o zupełnie nietrafionej edycji tej płyty. Na początek wydawca nie popisał się doborem obrazu na okładkę, bowiem kilka miesięcy wcześniej ten sam obraz w identycznym opracowaniu graficznym ozdobił płytę z muzyką Godowskiego w innym wydawnictwie. Wystarczyło się rozejrzeć, by nie zaliczyć wpadki, że przeciagu kilku miesięcy ten sam obraz pojawia się na dwóch różnych płytach.

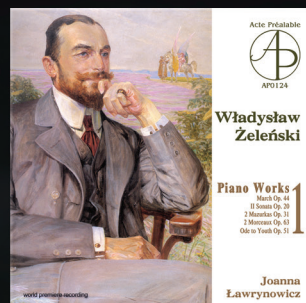
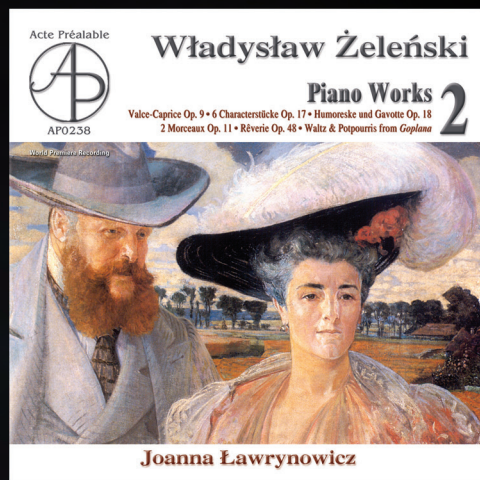
Acte Préalable



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



Drugi wolumin dzieł fortepianowych Władysława Żeleńskiego  
w znakomitej interpretacji Joanny Ławrynowicz



najnowsza płyta Jacka Smoczyńskiego i jego zespołu Quartetto da caccia

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

**Nowości - wrzesień 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.

Przecież w polskich zbiorach jest sporo ciekawych obrazów, które idealnie nadają się na ilustrację takiej płyty!

Niezrozumiałym pozostaje też użycie na okładce „popsutego” logo Polskiego Radia. Na wielu płytach zagranicznych wydawców jest ono zawsze kolorowe, bo tego bodaj wymaga PR SA, a na tej płycie jest ono szare na kolorowej okładce: czyżby wydawca wstydził się koproducenta albumu?

Komentarz do płyty i libretto opery są czterojęzyczne, brawo. Zdziwiał natomiast, kuriozalny, by nie być dosadniejszym, komentarz do dzieł i to, co jest w nim podawane, np. lokalizacje miejsc urodzin kompozytorów. Idiotyczna poprawność polityczna i wątpliwe dywagacje wprowadziły wszystko w opary absurdu powodujące uśmiech zażenowania. W różnych językach Tarnopol jest umiejscawiany w innym państwie. Idąc tym torem można napisać, że Laks urodził się, nie w Polsce w Warszawie, tylko w carskiej Rosji, bo wtedy Polski na mapie nie było... A już nie do przyjęcia jest



Szymon Laks

tłumaczenie na język polski: obóz w Oświęcimiu, skoro od lat Polska toczy boje z całym światem, by podawać: Niemiecki Nazistowski Obóz Koncentracyjny i Zagłady Auschwitz-Birkenau. A tu na płycie koprodukowanej z Polskim Radiem taki kwiatek. Po prostu wstyd! Zastanawia też brak wielojęzycznych biogramów artystów oraz credo dotyczącego wyda-

nego na płycie koncertu. O tyle jest to zastanawiające, że album ma hojnych sponsorów, a raptem brakło kilkudziesięciu euro, by teksty były w czterech językach. Zdziwiająca praktyka.

Dobłą muzycznie płytę wydała mało znana firma EDA Records w niedopracowany i kuriozalny sposób. Jej właściciel szczydzi się polskim odznaczeniem Gloria Artis

za promocję polskiej muzyki, której ten album jest nr 4. Jakże zatem odznaczenia należałoby dać kilku polskim wydawcom, których płyty z zapomnianą polską muzyką idą w setki i są dostępne w kraju i na całym świecie? Pytanie zdaje się retoryczne...

Powie ktoś, że się czepiamy wydania i komentarza w albumie... Jednak skoro album wsparty jest z funduszy Komisji Europejskiej z programu Kultura i Edukacja, to nie możemy pozwolić na to, by edukacja opierała się na bylejałości...

Dziwnym też pozostaje fakt, że tak dobre koncerty Polskie Radio woli wydawać w nieznanym szerszej firmach, często w Polsce niedostępnych, o kilkupłytowym katalogu, niż w kraju w swojej firmie, czy innej polskiej z międzynarodową dystrybucją... A gdzie można kupić ten album? Nie ma go nawet w sklepie internetowym Polskiego Radia, który przecież stworzono za publiczne pieniądze, może nawet z abonamentu...

Arkadiusz Jędrasik

### Krzyżówka nr 20/styczeń 2012

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) utwór wokalnoinstrumentalny o tematyce Bożego Narodzenia; 2-J) pol. kompozytor, śpiewak, flecista(XVI-XVIIw.); 3-A) Mikołaj... ..najwybitniejszy pol. kompozytor średniowiecznej muzyki polifonicznej (I połowa XVw.); 4-I) odmiana fortepianu; 5-A) imię baronowej z operetki *Ptasznik z Tyrolu*; 6-H) model melodyczno-tonalny w muzyce indyjskiej; 7-D) opera A. G. Rubinsteina; 7-L) Jacopo... wł. kompozytor i śpiewak z XVI-XVIIw.; 9-A) ... Ataneli, znany baryton; 9-H) imię swatki z musicalu *Skrzypek na dachu*; 10-E) popis wirtuoza; 11-H) występuje w balecie; 12-A) postać z musicalu R. Sielickiego *Diabeł nie śpi*; 13-H) Pablo... sławny skrzypek hiszpański; 14-A) Heinrich... niem. kompozytor z XVII w., lub imię męskie; 15-F) symfonia M. Karłowicza (renesans).

**Pionowo:** A-1) opera S. Moniuszki; B-5) opera komiczna Donizettiego (dwa wyrazy); C-1) ... *ostateczny*, oratorium S. Nawrockiego; D-3) opera Haendla; D-11) Piotr... pol. kompozytor, pedagog (1884-1970); F-7) opera Verdiego; G-1) osoba z opery *Moc przeznaczenia* Verdiego (hiszp. wójt); H-5) opera twórcy opery *Ran*; I-11) Salvatore... belg. piosenkarz, kompozytor; J-1) miejsce gdzie częściowo rozgrywa się akcja opery *Ernani*; L-1) imię piosenkarki Banaszak; L-7) Flor... belg. kompozytor i organista XX w.; Ł-13) .... Winsborn,

Rozwiązanie krzyżówki nr 19 z grudnia 2011 r.

Aleksandra Kurzak

płyty otrzymują:

Łukasz Bąk, Poznań; Kazimierz Szczepański, Berlin; Ewa Tatarska, Katowice

szwedzka piosenkarka; M-1) jej przeboje to: *Romantyczność*, *Kocham świat* (imię i nazwisko); N-11) imię klucznicy z opery *Eros i Psyche* Różyckiego.

Litery z pól o współrzędnych: 5-F, 1-B, 15-G, 9-M, 7-N, 6-J, 14-A, 12-G, 3-B, 1-A, 8-B, 9-L



# FineCMS.pl

## PROFESJONALNY SYSTEM

## ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ



STRONY JUŻ ZA

**1000<sup>PLN</sup>**  
NETTO

**WYSOKIEJ JAKOŚCI  
STRONY I SKLEPY  
INTERNETOWE**

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

### Wytwornie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

szczegóły: [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 – listopad 2011 r. UNIVERSAL – ANNA NETREBKO

**Zygmunt Adamczyk**, Zielona Góra; **Maria Dymna**, Białystok; **Kazimierz Fajkowski**, Warszawa; **Antoni Idasiak**, Poznań; **Mateusz Lubowiecki**, Warszawa; **Leopold Majewski**, Wrocław; **Leszek Mizerski**, Warszawa; **Tadeusz Rysz**, Gdańsk; **Karolina Tyczyńska**, Warszawa; **Jan Urbański**, Wrocław

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Benjamin Grosvenor

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadesłе 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 miał miejsce debiut płytowy Benjamina Grosvenora?



Benjamin Grosvenor  
fot. Decca/Susie Ahlburg



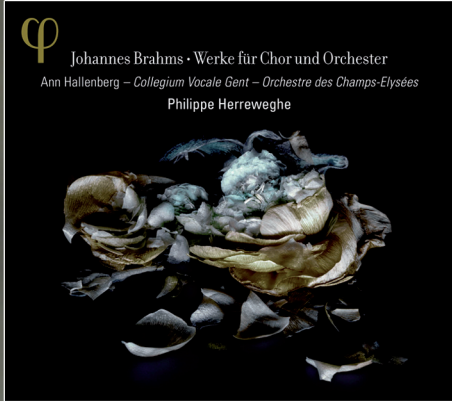
# Nowości w dystrybucji CMD



LPH 004



Johann Sebastian Bach - Missa in h-moll  
Collegium Vocale Gent  
Philippe Herreweghe



LPH 003



Johannes Brahms - Werke für Chor und Orchester  
Ann Hallenberg - Collegium Vocale Gent - Orchestre des Champs-Élysées  
Philippe Herreweghe



Philippe Herreweghe  
φ – autorska wizja mistrza



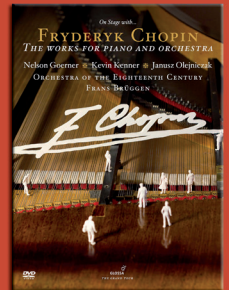
Ondine ODE 1207-2



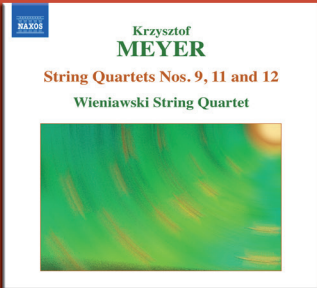
Aeon AECD 1216



Capriccio C 7115



Glossa GVD 921114



Naxos 8.572656



Glossa GCD 922509



Glossa GCD 922507



Harmonia Mundi HMU 907499



Naxos 8.572694



Alpha Alpha 184



Harmonia Mundi HMC 902097

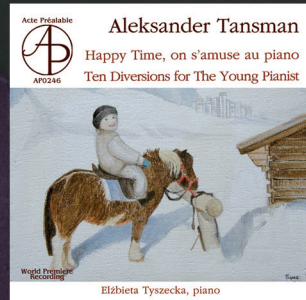
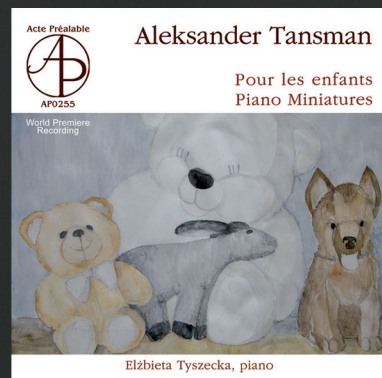


Harmonia Mundi HMC 902105

Acte Préalable



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



Aleksander Tansman – kolejne utwory dla dzieci  
w znakomitym wykonaniu niestrudzonej propagatorki  
jego twórczości, Elżbiety Tyszeckiej

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

**Nowości – styczeń 2012**

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.