

The Metropolitan Opera: *Sprawa Makropulosa* • *Billy Budd*

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

nr 9 (146)  
wrzesień 2012  
ROK XIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Paul Hillier

mieć otwarte serca i umysły

## Aldo Ciccolini

legendarny pianista

## Anna Prohaska

śpiewająca syrena

## Behzod Abduraimov

uzbecki pianista



# JOSEPH CALLEJA

w uznaniu dla Maria Lanzy



# NICOLA BENEDETTI „THE SILVER VIOLIN”

MUZYKA „SREBRNEGO EKRANU”  
SŁYNNNE TEMATY FILMOWE!



# JOSEPH CALLEJA BE MY LOVE TRIBUTE TO MARIO LANZA



„Ładunek elegancji, pasji i uroku”  
„The Guardian”



Nasze „narodowe dobro” o niemożliwej do wymówienia dla przeciętnego Polaka nazwie wymyślonej przez włodarzy Instytutu Adama Mickiewicza – orkiestra młodzieżowa „I, Culture” (czyż sama nazwa nie jest już pięknym przykładem promocji kultury polskiej?) – ma nowego dyrektora artystycznego. Został nim 19-letni Wenezuelczyk Ilych Rivas. Polska to kraj wyjątkowo szczodry. Choć od lat jesteśmy na szarym końcu we wszelkich możliwych do wymyślenia konkurencjach, bez żadnego skrupowania wydajemy nasze ciężko zarobione pieniądze na coraz to bardziej pozbawione sensu cele, które na dodatek nie zmieniają naszej pozycji. Bo jaki sens ma finansowanie 19-letniego Wenezuelczyka? Czymś logicznym wydaje się postawienie na czele orkiestry młodzieżowej tytana batuty: przykładem Claudio Abbado czy Daniel Barenboim współpracujący z orkiestrami młodzieżowymi. Równie mądrym posunięciem jest ustanowienie młodego, zdolnego dyrygenta asystentem dyrektora jakiejś renomowanej orkiestry. Ale czego może nauczyć 19-letni dyrygent równie młodych muzyków orkiestry? Czego on nauczy się od swoich rówieśników? Można z tego wywnioskować, że Polska jest krajem niesamowicie bogatym, lecz pozbawionym renomowanych orkiestr i wybitnych dyrygentów, pomimo najlepszego, podobno, systemu edukacji muzycznej na świecie. IAM z ogromnym rozmachem finansuje firmy brytyjskie, austriackie, niemieckie, zagranicznych artystów, niedoceniając tego, co dzieje się w Polsce. Cóż więc dziwnego w tym, że nasze podatki przeznaczają teraz na wsparcie wielkiego przyjaciela Polski, wenezuelskiego prezydenta Chaveza.

Rezultatem wytężonej, sierpniowej pracy orkiestry „I, Culture” złożonej z uzdolnionej młodzieży krajów byłego bloku sowieckiego pod batutą Wenezuelczyka będzie tournée z następującymi utworami: *Uwertura-fantazja „Romeo i Julia”* Czajkowskiego, *Fontanny rzymskie* Respighiego, *VIII Symfonia* Dvorzaka. Oczywiście nie zabrakło akcentu polskiego – aż czterominutowa (sic!) *Etiuda b-moll* Szymanowskiego. Dla włodarzy IAM w naszym repertuarze symfonicznym nie ma nic wartego uwagi, naszą kulturę będzie reprezentować tylko dokonana przez Grzegorza Fitelberga transkrypcja orkiestrowa drobniaku fortepianowego Karola Szymanowskiego. „Brawo” dla szefów Instytutu, którzy nie potrafili znaleźć w polskim repertuarze godniejszego dzieła. I tak po raz kolejny propagujemy muzykę obcą wśród młodzieży pochodzącej z krajów, w których wykonuje się ją zdecydowanie lepiej niż w Polsce. A Ilych Rivas opuści Polskę w przekonaniu, że żadnymi dokonaniem symfonicznymi poszczycić się nie możemy.

Dlaczego IAM wspierający Walerego Giergiewa grającego całą symfonię Szymanowskiego w Edynburgu, pozbawia jednocześnie przyszłych potencjalnych promotorów muzyki polskiej jakiegokolwiek z nią kontaktu?

Jakiś czas temu zwracaliśmy się do pani rzeczniczki prasowej Instytutu Adama Mickiewicza z kilkoma pytaniami dotyczącymi promocji

muzyki Mieczysława Weinberga w austriackiej firmie Neos. Do dzisiaj odpowiedzi nie doczekaliśmy się. Możemy tylko stwierdzić, że płyty Neos wciąż są niedostępne w naszym kraju, natomiast nikt w IAM nie wpadł na pomysł, by muzykę Weinberga propagować wśród młodzieży z krajów byłego ZSRR za pośrednictwem „I, Culture”. Również muzyka Lutosławskiego, tak szczerze wspierana finansowo przez IAM w Wielkiej Brytanii do młodzieży ze wschodu nie trafi.

Polska podobno ma wybitnych dyrygentów, a jednak nie znaleziono w 38-milionowym narodzie z 700 szkołami muzycznymi godnego kandydata na prowadzenie naszej orkiestry. Od lat wmawia się nam, że nasi dyrygenci są powszechnie znani. Gdy się lepiej temu przyjrzeć, można stwierdzić, że ich sława opiera się tylko i wyłącznie na tworzonych mitach na potrzeby polskiego środowiska muzycznego. Polscy dyrygenci jedyne czym potrafią dyrygować, to repertuarem znanym i ograny w mało prestiżowych miejscach. Gdzie są odkrycia polskiej, czy też światowej muzyki w wykonaniu naszych mistrzów batuty? Gdy MET zapragnęła wystawić *Sprawę Makropulosą*, zwróciła się do czeskiego dyrygenta Jiříego Bělohávką. Czy ktoś wie, ile polskich oper wystawiono w MET przez ostatnie ponad 100 lat istnienia? Albo ilu naszych dyrygentów prowadziło tam choć jedno przedstawienie? Dotyczy to zresztą większości tego typu instytucji na świecie. Nasi artyści, na potrzeby lokalne, tworzą sobie, często z pomocą mediów, fikcyjne życiorysy. A to ktoś jest dyrektorem artystycznym renomowanej orkiestry, która okazuje się zespołem amatorskim zbierającym się 4 razy w roku, i w której nie wystąpił od lat, a to inny dyrektor artystyczny bywa w swojej zagranicznej placówce raz w roku i gra wszystko, tylko nie polski repertuar.

W najbliższym czasie ukaże się w wydawnictwie Naxos płyta z *Koncertem skrzypcowym, Rapsodią na skrzypce i orkiestrę* oraz *Sonata skrzypcową* Ignacego Waghaltera. Kto w Polsce zna nazwisko tego kompozytora, kto zapoznał się z tymi utworami? Ilu z nich chciało je grać?

Od lat mieszkająca w USA polska skrzypaczka Irmina Trynkos odkryła te utwory, uznała za wartościowe i nagrała je z Royal Philharmonic Orchestra (dyryguje Alexander Walker, akompaniuje przy fortepianie Giorgi Latsabidze). Mieszkając z dala od polskiego środowiska, nie musiała ulegać panującym w Polsce poglądom o niskiej wartości naszej muzyki. Można założyć, że im więcej muzyków wyjedzie z Polski, tym więcej muzyki polskiej pojawi się na świecie. Jak podaje sama artystka, już niedługo utwory Waghaltera zabrzmią w Berliner Philharmoniker. Czy mogą się takim osiągnięciem pochwalić instytucje polskie zarządzające kulturą?

Wszystkich naszych działaniach brak wytrwałości, konsekwencji, logiki. Olimpiada w Londynie kosztowała

Brytyjczyków dużo więcej, niż nas kosztowało Euro 2012. Z tą jednak różnicą, że zanim powstała cała infrastruktura w Londynie, tamtejsze władze miały już dokładnie opracowany plan jej zagospodarowania po Igrzyskach. U nas myślenie o Euro 2012 skończyło się na wymyśleniu sposobu na jak najdroższe jego zrealizowanie. Po mistrzostwach śladu nie ma, a na pozostałych po nich obiektach nic się nie dzieje. Poza koncertem Madonny, który odbył się 1 sierpnia i wywołał ogromne protesty ludzi, którzy wolą by stadion stał pusty, niż by zarabiał na siebie. A przecież koncert ten był nieobowiązkowy i nikt, komu przeszkadzał, nie musiał w nim uczestniczyć. W kulturze jest dokładnie tak samo: byle drożej, byle gorzej, i bez żadnych planów na przyszłość.

Niedawno przez media przetoczyła się ogromna fala protestów przeciwko ograniczaniu budżetu Warszawskiej Opery Kameralnej. MET jest organizacją całkowicie prywatną potrafiącą zebrać co roku ponad miliard złotych na funkcjonowanie wśród prywatnych sponsorów. U nas wciąż pokutuje komunistyczne przekonanie, że Państwo musi dotować tych, którzy sobie nie radzą, zapominając jednocześnie, że to my wszyscy zapłacimy. Tysiące ludzi podpisywało się pod petycją w sprawie WOK-u. Dlaczego zamiast tego nie nie założą stowarzyszenia czy fundacji zbierającej fundusze dla WOK? Na pewno wśród protestujących są ludzie majątni, posiadający różne koneksje, potrafiący gromadzić fundusze. Tak się postępuje w innych krajach. Czy za wszystko ma odpowiadać Państwo, czyli my wszyscy? Co robiła WOK, by przyciągnąć sponsorów, by się promować? Niewiele. Dotyczy to zresztą właściwie wszystkich instytucji kultury, państwowych i prywatnych. Wszyscy myślą, że im się należy i że wszyscy Polacy powinni sponsorować jakieś wydarzenie, które ktoś wymyślił dla kilkuset osób. A może trzeba zacząć robić imprezy przyciągające widzów, lub też zmienić branżę? Kultura jest potrzebna pod warunkiem, że jest zainteresowanie ze strony publiczności. Nie ma powodu, by na kulturze nie zarabiać. Nie wolno jednak zakładać, że Państwo musi finansować instytucje tworzące wydarzenia dla nikogo.

Wiadomość z ostatniej chwili: TVP zmniejsza liczbę wydań *Informacji kulturalnych* popularnego programu informacyjnego TVP Kultura. W jesiennej ramówce pojawiają się natomiast nowy talk-show i poranne pasmo dla najmłodszych widzów. Publiczna telewizja mająca, podobno, misję i domagająca się od nas daniny w postaci abonamentu, nawet w programie TVP Kultura ogranicza informacje kulturalne. Oto dlaczego za kilka lat będziemy musieli zatrudniać w naszych orkiestrach muzyków ze wschodu, na ich czele stawiać dyrygentów z zachodu, a publiczność sprowadzimy pewnie Chin lub Indii by zapełnić sale, gdyż w Polsce nikogo już nie będzie interesowała kultura. ☹



## ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Busko-Zdrój • Kraków • Wrocław • USA • Bosa  
 11 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Sprawa Makropulosa* • *Billy Budd*

## CZŁOWIEK

- 18 Joseph Calleja w uznaniu dla Maria Lanzy – *Alina Banasiak*  
 20 Legendy polskiej wokalistyki (17)  
 Teresa May-Czyżowska – *Adam Czopek*  
 22 Aldo Ciccolini – legendarny pianista – z artystą rozmawia *Agnieszka Marucha*  
 24 Syrena śpiewająca piękne melodie – rozmowa ze śpiewaczką *Anną Prohaską* o jej nowej płycie  
 27 Behzod Abduraimov – Utalentowany pianista z Uzbekistanu – *Arkadiusz Jędrasik*  
 29 Mieć otwarte serca i umysły – z dyrygentem *Paulem Hillierem* rozmawia *Łukasz Kaczmarek*

## DZIEŁO

- 30 Divine Levine – boski Jimmy (7)  
 Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (1) – *Sprzedana narzeczona*  
*Basia Jakubowska*  
 33 Muzyczny portret Wojciecha Kilara (6)  
 Jestem jak *Angelus...* – Narodowo-religijna odsłona twórczości (2)  
*Maria Wilczek-Krupa*

## PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – Romantyczny kontrabas – *Łukasz Kaczmarek*  
 37 Recenzje

## KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 28 – *Antoni Rojewski*  
 54 Universal Music Polska – *Joseph Calleja*

## 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!

- 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.
- Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 15 zł.

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

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: 22 648 88 38, e-mailem: [acteprealable@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 wysyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: 15 Euro za CD + 15 Euro za wysyłkę dowolnej ilości CD (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 Czapliński, 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-Lipszyc



zdjęcie na okładce  
 Joseph Calleja  
 fot. Simon Fowler/Decca

skład i łamanie  
 Acte Préalable Limited

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



# Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

## BUSKO XVIII Międzynarodowy Festiwal Muzyczny im. Krystyny Jamroz – Emocje i ekspresja.

Na bogaty i różnorodny program tegorocznego festiwalu trwającego od 30 czerwca do 7 lipca, złożyło się 20 koncertów, których program zbudowany był z dzieł i utworów przeznaczonych nie tylko dla wytrawnych melomanów szukających wyrafinowanych wrażeń muzycznych, ale również dla tych, którym bliższa jest popularna rozrywka. Tradycyjnie przez festiwalowe sceny i estrady przewinęło się wielu znakomitych artystów śpiewaków i instrumentalistów oraz zespołów potwierdzając jego czołową pozycję wśród polskich festiwali muzycznych. Wiele koncertów okazało się autentycznym wydarzeniem artystycznym.

Bez wątplenia takim okazał się recital Daniły Trifonowa, dwudziestoletniego pianisty rosyjskiego, absolwenta Szkoły Muzycznej im. Gniesinych w Moskwie w klasie Tatiany Zelikman, który od 2009 r. kształci się w Stanach Zjednoczonych w Cleveland Institute of Music pod kierunkiem Sergieja Babaiana. Artysta mimo młodego wieku ma już na swoim koncie udział i nagrody w wielu konkursach pianistycznych: Warszawa (III nagroda na Konkursie Chopinowskim, 2010), Pekin (2006), San Marino (III nagroda, 2006), Moskwa (I nagroda Konkursu im. Skriabina, 2008 oraz I nagroda Konkursu im. P. Czajkowskiego, 2011), Tel Aviv (I nagroda Konkursu im. A. Rubinsteina). Zdobyte nagrody pozwoliły mu na występy nie tylko w najbardziej prestiżowych salach koncertowych, ale również na współpracę z najwybitniejszymi dyrygentami.

W Busku 3 lipca zaprezentował recital złożony z dzieł F. Schuberta (pieśni *Frühlingsglaube* i *Die Stadt* w opracowaniu F. Liszta oraz *Sonata fortepianowa B-dur*), C. Debussy'ego (*Images – zeszyt 1*) oraz F. Chopina (*Etudy op. 10*). Młody pianista od pierwszych taktów zachwycał nie tylko wspaniale kształtowanym dźwiękiem i kapitalną techniką, ale również siłą ekspresji i artykulacją każdej frazy. Jego interpretacje miały klasyczny umiar i romantyczną śpiewność. Najpełniej zaprezentował te wszystkie przymioty w *Sonacie fortepianowej B-dur D 960* F. Schuberta, granej subtelnym dźwiękiem, jakby zawieszonym w przestrzeni. Równie

pięknie zabrzmiały w jego wykonaniu obie romantyczne pieśni. Wirtuozeryę, pełną paletę emocji i nastrojów zaprezentował w cyklu *12 Etiud op. 10* F. Chopina. Każda z nich miała właściwy sobie klimat i charakter. Urzekał też pięknymi miękkimi pianami i fantastycznym przejściem do forte. Tak pięknie zagrane go cyklu chopinowskich etiud dawno nie słyszałem. Burzliwa owacja jaką urządzono młodemu soliście skłoniła go do trzech bisów – Schubert, Schumann, Strawiński. Ten ostatni bis, *Diabelski taniec*, był zapierającą dech feerią barw i dynamiki oraz wyobraźni i fantazji.

Wydarzeniem okazał się też koncert inauguracyjny, odbywający się pod hasłem *Śladami sukcesów Krystyny Jamroz*. Jego program został zbudowany z arii, duetów i scen ansamblowych oper, w których patronka festiwalu odnosiła największe sukcesy na scenach polskich i zagranicznych. Przez blisko trzy godziny oklaskiwano fragmenty *Giocondy* Ponchiello, *Turandot* i *Tosca* Pucciniego, *Aidy*, *Trubadura*, *Don Carlosa* i *Nabucco* Verdiego oraz *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego. Śpiewali je znakomicie i z wielką kulturą: Barbara Kubiak (sopran), Małgorzata Ratajczak (mezzosopran), Adam Zdunikowski (tenor), Marcin Bronikowski (baryton) i Grzegorz Szostak (bas). Solistom towarzyszyły świetnie przygotowane Chór i Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej w Katowicach. Dyrygował Mirosław Jacek Błaszczyk, który kolejny raz udowodnił, że trudną sztukę akompaniamentu ma perfekcyjnie opanowaną. Po raz pierwszy festiwalowa publiczność mogła wysłuchać znanych chórów z oper Giuseppe Verdiego. Artyści chóru w słynnym *Va pensiero* z *Nabucco*, chórze „z kowadłami” z *Trubadura* oraz scenie finałowej z II aktu *Aidy* zaprezentowali wokalną dyscypliną i spoiste brzmienie, co przyjęte zostało gorącą owacją. Koncert inauguracyjny poprzedziło prawykonanie skomponowanej specjalnie na festiwal przez Henryka Kuźniaka, prywatnie zięcia Krystyny Jamroz, *Suity Królewskiej, czyli Kazimierz Wielki w Stopnicy*.

Taka sama ocena należy się koncertowi w ramach, którego wykonano 1 lipca *Requiem* Mozarta oraz *Koncert fletowy G-dur KV 313* tego samego kompozytora. Kwartet solistów tworzyli Iwona Socha (sopran), Joanna

Iwaskiewicz (mezzosopran), Adam Sobierajski (tenor) i Romuald Tesarowicz (bas). Solistom towarzyszył chór Resonans Con Tutti oraz Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Zabrzeńskiej. Od dyrygenckiego pulpitu całość prowadził Czesław Grabowski, który zadbał, by wykonanie w pełni oddało nastrój liturgicznego tekstu. Jego interpretacja okazała się monumentalnym teatrem muzycznym ze śmiercią w roli głównej. Dobrze dobrane tempa przydały muzyce dramatycznej głębi i wyrazistości artykulacyjnej, zwłaszcza chóru, oraz pozwoliły na dobre rozłożenie napięć i uwypuklenie kontrastów dynamicznych pomiędzy poszczególnymi częściami mszy. Uznanie budziły dobrze wyważone proporcje brzmienia w całym aparacie wykonawczym oraz spójność i klarowność brzmienia chóru, który ma tutaj do spełnienia najważniejszą rolę. Z kwartetu solistów najmniej podobała się Joanna Iwaskiewicz, dysponująca niewielkim głosem, który często ginął w dużych scenach ansamblowych. Wielką kulturę śpiewu zaprezentował, szczególnie w *Tuba mirum*, Romuald Tesarowicz.

*Koncertu fletowego* Mozarta słuchaliśmy w znakomitym wykonaniu Łukasza Długosza, który zachwycał od pierwszego taktu wspaniałym dźwiękiem, finezyjną techniką pozwalającą mu na piękne nasycone piana jak i mocne soczyste forte. Dzięki temu mogliśmy się poddać urokowi muzyki, która w tym wykonaniu brzmiała elegancko, pogodnie i optymistycznie. Solista grał ciepłym delikatnym dźwiękiem, udowadniając ogromną muzykalność i niemałe wirtuozowskie zacięcie. *Adagio* grane z lekkim rozmarzeniem i wyważoną ekspresją i spokojnie rozwijaną kantyleną stanowiło piękny kontrapunkt dla obu części skrajnych nasyconych dynamiką i wewnętrzną energią. Uznanie budził też pięknie prowadzony dialog z orkiestrą.

Wysoką ocenę należy wystawić Kieleckiemu Teatrowi Tańca, który 2 lipca zaprezentował swój spektakl *Tranzyt Wenus*. Jego idea wywiedziona została z rzadkiego astronomicznego zjawiska przejścia planety Wenus przez tarczę Słońca, co stało się dla amerykańskich choreografów, Stacy'ego Boeddeker'a i Ricky'ego Palomina, inspiracją do stworzenia obrazu opartego na różnych technikach tańca współczesnego obrazującego zagrożoną „harmonię wszechświata”.



Kieleccy tancerze zaprezentowali się w tym obrazie z jak najlepszej strony prezentując elegancją ruchu, właściwą jego ekspresję oraz dynamikę i dobre przygotowanie techniczne na bazie tańca klasycznego. Pozwoliło im to na swobodne przechodzenie z jednego stylu tańca na drugi obrazując skrajności uczuć: budującej miłości i niszczycielskiej nienawiści. Z prawdziwą przyjemnością oglądałem Joannę Rynkiewicz w roli Wenus, Grzegorza Pańtaka jako Słońce. Dynamicznym Marsem był Bartłomiej Łącki.

Sukces odniosły na festiwalu zespoły Opery Śląskiej w Bytomiu, które zaprezentowały inscenizację *Straszego dworu* z 2010 r. w reżyserii Wiesława Ochmana zgrabnie przykrojoną do warunków buskiej sceny. Publiczność owacyjnie przyjęła to tradycyjne w formie przedstawienie, którego siłą reżyserii jest wierność tradycji, czytelne zawiązanie i przeprowadzenie uknutej przez Cześnikową intrygi, delikatnie zarysowany humor i dynamika scen zbiorowych, a przede wszystkim utrzymanie polskiego klimatu. Ochman subtelnie maluje poetyckie epizody prezentujące stare obyczaje oraz obrazy liryczne płynące z umiłowania polskości. Właśnie to sprawia że każdy z jego obrazów ma właściwy sobie klimat i nastrój. Bohaterami wieczoru byli między innymi Ewelina Szybliska – wdzięczna Hanna, Tomasz Urbaniak – Stefan, Zbigniew Wunch – Zbigniew, Stanisław Kuflyuk – dostojny Miecznik i Tadeusz Leńniczak – przebiegły Skołuba. Wdzięczną postać Cześnikowej stworzyła Aleksandra Stokłosa, a Włodzimierz Skalski z powodzeniem wykreował rolę Macieja.

Dyrygował Tadeusz Serafin, który mimo mało komfortowych warunków niewielkiego kanału orkiestrowego i panującej tam duchoty poprowadził całość z należytych temperamentem, precyzją i lekkością. Burzliwa owacja jaką po przedstawieniu urządzono śląskim artystom skłoniła ich do powtórzenia finałowego mazura.

Wysoki poziom prezentowały też koncerty o nieco lżejszym ciężarze gatunkowym. Myślę tutaj o wieczorze muzyki Krzesimira Dębskiego, który w towarzystwie Anny Jurkaszewicz sprawdzał się w potrójnej roli kompozytora, dyrygenta i prowadzącego z humorem cały koncert. Przebojem okazał się również koncert Anny Marii Jopek, która w ramach stałego festiwalowego cyklu *Gwiazdy polskiej estrady* dała znakomity recital, którego program w znacznej części oparty był na polskim folklorze w świetnych aranżacjach. Sukcesem zakończył się prawie nocny plenerowy koncert trzech tenorów Adama Zduńkowskiego, Dariusza Stachury i Pawła Skołuby, którzy w zabrzęsny sposób i z odpowiednią dawką humoru oraz fantazją prezentowali największe operetkowe przeboje, słynne piosenki neapolitańskie i estradowe. Towarzyszył im kielecki zespół Strauss Ensemble, grający tego wieczoru pod batutą Janusza Powolnego. Ostatni z festiwalowych wieczorów należał tradycyjnie

do Bogusława Kaczyńskiego i jego gości: Grażyny Brodzińskiej, Elizy Kruszczyńskiej, Tadeusza Szlenkiera, Witolda Matulki i Zbigniewa Maciasa. Solistom towarzyszyła tradycyjnie Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej w Katowicach prowadzona batutą Mirosława Jacka Błaszczyka. Na program wieczoru złożyły się popularne arie operowe, operetkowe piosenki estradowe i musicalowe przeboje.

Oddzielnego potraktowania wymagają popołudniowe koncerty przeznaczone na prezentację uzdolnionej muzycznie młodzieży, uczestników kursów prof. Marcina Baranowskiego (skrzypce) i prof. Tomasza Strahla (wiolonczela). Korzystne wrażenie pozostawiła sobotnia prezentacja młodych wokalistów, laureatów Konkursu Wokalnego im. Krystyny Jamroz organizowanego od pięciu lat przez Szkołę Muzyczną w Kielcach. Słuchając tych młodych adeptów sztuki wokalne, można się pokusić o optymistyczne stwierdzenie, że mając tak utalentowaną młodzież, możemy być spokojni o przyszłość polskiej opery, a pewnie też zagranicznych scen, na które z pewnością z czasem trafią.

Adam Czopek

**KRAKÓW** **N**a rozdrożu? Ramy tegorocznego, ósmego z kolei Festiwalu Muzyki Polskiej (Kraków: 13–21 lipca 2012) wyznaczały koncerty, na których wykonano: oratorium *Quo vadis* op. 30 Feliksa Nowowiejskiego na inaugurację oraz *Marię*, operę „ukraińską” Romana Statkowskiego na zamknięcie.

### W świecie wokalistyki

Główny motyw fanfarny, pojawiający się po raz pierwszy w związku z marszem pretorianów, a później wielokrotnie powracający, w finale również w smyczkach i podlegający przetworzeniu, wykazuje daleko idące paralele z tematem, otwierającym *Uwerturę uroczystą* Dmitrija Szostakowicza (w Krakowie popularnym ponadto ze względu na wykorzystanie w dawnej czołówce miejscowego festiwalu filmów krótkometrażowych). Można zatem zastanawiać się, czy dzieło Nowowiejskiego nie było na fali swej popularności wykonywane również w przedrewolucyjnej Rosji, zważywszy tamtejszą popularność Sienkiewicza (*Ogniem i mieczem* zostało sfilmowane z udziałem w roli Skrzetuskiego Iwana Mozzuchina, naturalnego ojca Romaina Gary’ego, a także należało do ulubionych lektur... Józefa Stalina)? Tym razem zdecydowano się na oryginalną, niemiecką wersję językową libretta Antonii Jungst.

Początkowo żałowałem, iż z tego właśnie powodu nie nagrywano oratorium Nowowiejskiego. Później jednak uznałem, że dobrze się stało, albowiem mogłoby ono dawać opaczne wyobrażenie o tym utworze i jego wartości. Prowadzący dzieło Kaspar Zehnder operował

wyłącznie dynamiką fortissimo, narzucił zagonione tempa, a niedoświadczenie młodych muzyków z Sinfonii Iuventus dopełniło reszty. W przeważającej mierze zatarciu uległy: materiał tematyczny i rysunek melodyczny, a nad wszystkim panował zgłęb, zwłaszcza że kompozytor w znacznej mierze operuje efektem tutti. To, co usłyszałem tym razem, zupełnie nie przypominało mi dzieła, jak je zapamiętałem z wykonania w roku 1969 pod wrażliwą batutą Jerzego Katlewicza, specjalizującego się w repertuarze oratoryjnym. Później z inicjatywy dyrektora Sławomira Pietrasa wystawiono je w wersji scenicznej 29 lipca 1994 r. w warszawskim Teatrze Wielkim w reżyserii Ryszarda Peryta oraz w formie koncertowej 8 grudnia 2001 r. w poznańskim Muzeum Narodowym (miasto to szczególnie sobie upodobało to dzieło, jeśli zważy się, że po raz pierwszy przypomniał je po wojnie Robert Satanowski w 1966 r.), a ponadto 6 maja 2005 r. na zamknięcie czestochockiego festiwalu „Gaude Mater Polonia”.

Pośród grona solistów najlepsze wrażenie wywarł Krzysztof Szumański jako Dowódca pretorianów, inspirujący rozprawę z chrześcijanami. To typowy basso cantante (śpiewny bas) w nomenklaturze włoskiej, a basse noble (szlachetny) francuskiej, o barytonowej ekspresji i górze oraz basowej głębi.

Powrócił on we wspomnianym, estradowym wykonaniu *Marii*, stanowiącym fuzję dwóch wznowień, z jakimi mieliśmy do czynienia w ostatnim czasie: warszawskiego, radiowego z 21 września 2008 r. pod batutą Łukasza Borowicza i utrwalonego na płytach (w osobach odtwórczyni tytułowej partii – Wiolety Chodowicz i Chóru Polskiego Radia w Krakowie) oraz współczesniejszej inscenizacji z ubiegłorocznego festiwalu nieznanymi oper w irlandzkim Loch Garman (prowadzący tamtejsze i krakowskie wykonanie Tomasz Tokarczyk, wspomniany Krzysztof Szumański w roli okrutnego Wojewody oraz Adam Kruszczyk jako Miecznik, ojciec Marii, nie od dziś specjalizujący się w rolach kontuszo-wych). Opera zwyciężyła w rozpisany przez Konstantego Wołodkowicza konkursie na opracowanie powieści poetyckiej Antoniego Malczewskiego. Przeważają w niej recytatywy melodyczne i ariosi. Partytura posiada wybitnie symfoniczny charakter, przywodząc na słuch inną ukraińską operę – również ponurego *Mażepę* Czajkowskiego – między innymi poprzez motyw przewodni konnego tętentu, tam jako leitmotyw charakteryzujący tytułową postać i jej przeznaczenie, tutaj we wstępie do II aktu jako efekt ilustracyjnego pędzącego przez step kozaka Zmory z podstępny listem i rozkazem mordu Marii.

Pomiędzy tymi biegunami, wyznaczonymi przez wielkie formy, znalazły się dwa recitale miniaturowe wokalnych, czyli pieśni. Na pierwszym Urszula Kryger z towarzyszeniem na fortepianie Macieja Koziełła wykonała *Siedem ballad polskich* Johanna Lewego z przywróconym, oryginalnym tekstem polskim Adama Mickiewicza. Nie przypadkiem wymieniłem pianistę,



albowiem jego partia bynajmniej nie ogranicza się do akompaniamentu, lecz zawiera w sobie pierwiastki ilustracyjne, odmalowujące scenę i okoliczności, towarzyszące przywoływaniom w pieśniach zdarzeniom, a śpiew posiada wybitnie deklamacyjny charakter, podążając za treścią słów.

Drugi stanowią powrót po trzydziestu latach Elżbiety Szymtyki, u zarania swej międzynarodowej kariery występującej na scenie Opery Krakowskiej jako Weberowska Anusia, Haendlowska Romilda i Purcellowska Belinda. Później związała się głównie z brukselską Mennicą Królewską, czyli tamtejszą Operą la Monnaie, występując też w Salzburgu w partii Mozartowskiej Królowej Nocy, albowiem operuje tą wirtuozowską odmianą głosu sopranowego. Tym razem dała się poznać jako wytrawna interpretatorka cyklu pieśni Karola Szymanowskiego *Rymy dziecięce* op. 49, w których dochodzą do głosu efekty onomatopieczne (szczekanie psa w *Prosięciu*), a nawet dyskretne wokalizy (*Wiosna*), oraz wyboru pieśni Mieczysława Karłowicza.

### Agatka, czyli gumiaki Panny Młodej...

...albowiem stanowią najważniejszy rekwizyt w tym przedstawieniu, przywdziewane w finale przez ekonoma Dbalskiego, gdy Panna Młoda zmienia je na ślubne pantofelki – czyżby ustanowiony został w ten sposób nowy obyczaj weselny?

Inteligentniejszych widzów może nadto dziwić, dlaczego współcześni mieszkańcy wsi, ukształtowanej na podobieństwo popularnego serialu telewizyjnego, mazurzą i podlegli są feudalnym zależnościom? Wydaje mi się, iż należało albo przepisać tekst, albo ująć akcję w jakiś cudzysłów, lub, niczym Pasolini, wymieścić realia i kostiumy z różnych epok. Ale są to może zbyt wygórowane oczekiwania wobec skromnego spektaklu dyplomowego Studentów Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej we Wrocławiu, choć na pewno nie względem Eweliny Pietrowiak, która dała się poznać jako sprawna inscenizatorka w tamtejszej Operze, o czym już wielokrotnie na tych łamach pisałem. Tym razem wyreżyserowała *Agatkę, czyli przyjazd Pana* Jana Dawida Hollanda. Od strony muzycznej chyba zbyt poważnie potraktowano tę bezpretensjonalną, osiemnastowieczną śpiewogrę, przydając jej rysów wokalnych nieomal na miarę Mozarta. Szczególnie efektywnie zabrzmiał finałowy wodewil, w którym do tej samej melodii śpiewają kuplety kolejne postacie, a następnie podchwytuje je cały ansambl, któremu dyrygent nadał żywe, acz nieprzeszarżowane tempo.

Istnieją dwa nagrania tego utworu: archiwalne pod dyrekcją Stefana Rachonia, z Wiesławem Ochmanem jako Antkiem i Edmudem Kossovskim w roli ekonoma Dbalskiego, oraz nowsze, pod kierunkiem Marka Toporowskiego, tyle że z *Concerto Polacco*, w którym wystąpili: Marta Boberska w tytułowej partii, Ryszard Minkiewicz w roli Antka, oraz Wojciech Gierlach jako Dbalski.

### Siła kontekstu

O tym, ile znaczy dla percepcji kolejność wykonywanych utworów i tło, jakie tym sposobem zyskują, można się było przekonać podczas występu Tria im. Malawskiego. W zestawieniu z szopenowskim juvenilium – *Triem g-moll op. 8* (intonowany przez fortepian kujawiak w ostatniej części przywodzi już *Rondo z Koncertu f-moll*, całość jednak stanowi jeszcze przykład ambitnego acz zmuśnionego mierzenia się z dużą formą), *Pięć epizodów na trio fortepianowe* Adama Walacińskiego sprawia wyjątkowo błyskotliwe wrażenie. Decyduje o tym ich aforystyczność oraz zmienność nastrojów i technik kompozytorskich w kolejnych ogniwach, za którymi autor jakby starał się ukryć. A więc ostinatowa repetytywność pierwszego, dyskretna sonorystyczność drugiego, neoklasykistyczna motoryczność ostatniego. Wszystko to składa się na charakterystyczną dla tego twórcy persyflażowość, którą przejął zapewne od Stefana Kisielewskiego, u którego pobierał lekcje kompozycji. Jeszcze inaczej rzecz by się zapewne miała, gdyby te ostatnie zabrzmiały po kompozycji patrona występującego zespołu – *Triu fortepianowym* Artura Malawskiego i jego brzmieniowej drapieżności, choć w interpretacji z jaką mieliśmy do czynienia zabrakło większego rozpedzenia w niespokojnym perpetuum mobile w *Scherzu* i refrenie następującego po nim *Ronda*.

Dzień później mieliśmy do czynienia z bardzo efektywnym wykonaniem przez Beatę Bilińską i Sinfonietę Cracovię pod dyrekcją Roberta Kabary *II Koncertu fortepianowego* Henryka Mikołaja Góreckiego, tyle że... podyktowanego jako opus posthumi Wojciechowi Kilarowi i przezeń zanotowanego. Istnieją chyba granice nawet ponowoczesnej przyzwoitości w zakresie zapożyczeń, choć, nie przeczę, że będzie to efektywna i wdzięczna pozycja repertuarowa, popisowa dla pianisty i orkiestry, której słucha się nie bez sensualnej przyjemności, choć pozostawia wątpliwości estetycznej natury. Gwoli ścisłości należy dodać, iż istnieją precedensy: reminiscencje z *Larghetto* szopenowskiego *Koncertu f-moll* w *Koncertie Es-dur* Franza Liszta czy wstępu do tego pierwszego w *Introdukcji i Allegro appassionato* op. 92 Roberta Schumanna, ale właśnie reminiscencje, a nie całe ustępy ukształtowane na podobieństwo stylu choćby i zaprzyjaźnionego kompozytora: gęsta faktura pierwszej części – *Largo funebre* – i ostinatowa motoryka drugiej – *Allegro tempestoso*, a finał *Allegro vivace* utrzymany w rytmach podhalańskich, bliskich obydwu. Dawalo to znać o sobie już wcześniej, np. w interesujących poematach sonorystycznych, zwłaszcza w *Kzesanym*, wykazującym paralele z Góreckim i agresywną sonorystyką pierwszej części jego *II Symfonii „Kopernikowskiej”*.

I znów można mówić o znaczeniu kontekstu. Na tym tle odkrywczo i bardzo ożywczo zaprezentowała się bynajmniej nie najnowsza

kompozycja Zygmunta Krauzego *Aus aller Welt stammende*, również odwołująca się do folkloru oraz repetytywności, określanej przez niego samego mianem unizmu, ale wszystko to czynione jest na konto własnej inwencji kompozytorskiej.

### Muzyczne miscellanea

Po rezygnacji, częściowo wymuszonej prawdopodobnie przez oszczędności, z zapraszania wybitnych artystów zagranicznych, by przygotowali polskie utwory, które weszłyby potem do ich repertuaru i w ten sposób zaistniały w zagranicznej recepcji, może warto by zastanowić się nad zmianą formuły festiwalu, jego sprofilowaniem, byle nie sformatowaniem, albowiem to ostatnie dążenie do unifikacji i standaryzacji rządzi również programami występów solistycznych: na przykład Ingolfa Wundera, czy Julianny Awdiejew, której recitale w Dusznikach, Barcelonie czy Łańcucie były bliźniaczo do siebie podobne. W Krakowie tylko, poza swoją koroną *Uwerturą w stylu francuskim h-moll* BWV 831 Johanna Sebastiana Bacha, której interpretację pogłębiła i wysubtelniła o zróżnicowanie dynamiki, rozszerzyła część szopenowską, na bis dodając *Krakoviaka* Paderewskiego. Niektóre interpretacje zapowiadały się jako nowatorskie ujęcie tradycji wykonawczej (np. *Nokturn Fis-dur* op. 15 nr 1 czy *Ballada g-moll* op. 23), ale artystka ta potrafi w ucha mgnięciu jednym przebitym uderzeniem zniweczyc cały dotychczasowy efekt. Poza tym jeszcze raz potwierdziła, że twórczość Chopina raczej nie powinna stanowić głównej domeny jej sztuki pianistycznej.

Obecnie festiwal tworzy swoiste miscellanea muzyczne: od Gomółki i Pękla do Kilara, Kulenty i Zubel, w których trudno znaleźć jakąś myśl przewodnią.

Występ odnowionej *Capellae Cracoviensis*, która, prowadzona przez Jana Tomasza Adamusa, skupiła się na wykonawstwie historycznym, dzięki zmniejszonej obsadzie uwydatnił polifoniczną fakturę wokalną, zwłaszcza utworów Batłomieja Pękla i Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (obydwaj kierowali kapelą na Wawelu), bynajmniej nie ustępujących współczesnym sobie dokonaniom w tej dziedzinie zagranicą. Jedyne, co można wytknąć wykonawcom, to denerwująca, a coraz szerzej upowszechniająca się, manierę wymawiania z włoska facińskiego tekstu np. „anius dei” zamiast „agnus dei”. Koncert muzyki perkusyjnej odbył się w najodpowiedniejszym dla niej miejscu, czyli Sali koncertowej im. Krystyny Moszumańskiej-Nazar Akademii Muzycznej, a więc kompozytorki posiadającej szczególne zasługi dla uczynienia tych instrumentów równoprawnymi z innymi, również w charakterze koncertujących.

*Suita* Agaty Zubel nie stanowi wyłącznie katalogu możliwości brzmieniowych perkusji i przedmiotów w tym charakterze występujących, jak to jest w przypadku *Składu z perkusją*, lecz dojrzałym utworem, przeplata-

jącym ustępy oparte na efektach crescendo i decrescenda z dostarczającymi wyszukanej aury dźwiękowej. Z kolei *Arcus* Hanny Kulenty składa się z ramowych segmentów lustrzanych oraz środkowego, wypełnionego przez wprowadzające w trans ostinato. Uderza ponadto quasimelodyczne traktowanie membrafonów. A tak na marginesie warto odnotować spostrzeżenie, iż niebawem chyba przyjdzie instrumenty perkusyjne zaliczyć do smyczkowych, albowiem coraz częściej, obok paleczek, do wydobywania z nich dźwięku służy smyczek i to nie tylko z talerzy, gongów czy tam-tamów, co już od dawna było praktykowane.

A na koniec jeszcze jedna sugestia: może warto byłoby podzielić festiwal na część letnią, z myślą o zagranicznych turystach odwiedzających Kraków, oraz jesienną, kiedy mimo wszystko czas bardziej sprzyja zainteresowaniu poważną imprezą muzyczną?

Lesław Czapliński

**WROCLAW** **Z**mienne stany strun głosowych. O tym, jak delikatnym instrumentem jest ludzki głos, przekonują widowiska plenerowe, a w tym konkretnym przypadku wystawienie *Balu maskowego* (Kier. muz. Tomasz Szreder, Reż. i scen. Michał Znaniecki. Kost. Małgorzata Słoniowska. Reż. Światł.: Bogusław Palewicz. Przedstawienia na Stadionie Olimpijskim 15 i 17 czerwca 2012) na murawie wrocławskiego Stadionu Olimpijskiego. Lekka odmiana pogody: spadek temperatury w połączeniu ze wzrostem wilgotności skutkują podrażnieniem krtani. Co ciekawe, wrażliwsi okazali się panowie, których częściej dotykała ta przypadłość. Głównie tenora Nikołaja Dorozkina, odtwarzającego postać, nie do końca wiadomo: fikcyjnego, angielskiego gubernatora Bostonu Ryszarda, czy historycznego króla szwedzkiego Gustawa III? Ale w końcu jesteśmy przecież w operze, choć na stadionie, i wszelkie realia pozostają umowne. Pierwsze oznaki uporczywej chrypki dopadły go już w drugiej arii *Di' tu se fedele*, wymuszając lżejszą w artykulację, a więc mniej forsowne prowadzenie głosu, co skądinąd wyszło na dobre interpretacji. W pełni panowanie nad nim odzyskał w końcowych partiach opery, gdy zgodnie z ulubioną manierą Verdiego śpiewa jako śmiertelnie ranny bohater, padający ofiarą politycznego spisku, którego wykonawcą został przyjaciel Renato, podejrzewający go o uwiedzenie żony i tym samym wystawienie na pośmiewisko. Pewne ślady niedyspozycji pojawiły się również w śpiewie odtwórcy tej partii, włoskiego barytona Giuseppego Altonara. W jego przypadku zabrakło mi jednak bardziej dramatycznej odmiany tego głosu, o gęstym, nasyconym brzmieniu, jak to niegdyś było w przypadku Bogumiła Szynalskiego w Krakowie, obecnie zresztą na przedstawieniu.

Chwilowego zachwiania wokalnego, spowodowanego warunkami atmosferycznymi, nie ustrzegła się też Jadwiga Postróżna, która stworzyła wielką kreację w roli wróżki Ulryki. Jej dramatyczny mezzosopran o niskim, ciemnym zapleczu altowym, pozwala nasyć śpiew ekspresją. Słuchając tak pięknego głosu oraz umiejętności posługiwania się nim dla celów dramatycznych, poprzez między innymi dobieranie odpowiedniej barwy do sytuacji, każe żałować, że kompozytor poświęcił tej postaci tak mało muzyki, ograniczając jej występ do zaledwie jednej odsłony, ale wymagającej nie lada sztuki wokalnego.

W ogóle największym atutem tej inscenizacji były panie. Marta Brzezińska z lekkością pokonała wszystkie zasadzki koloraturowych ornamentów w spodenkowej roli pазia Oskara. Wreszcie Barbara Kubiak w kluczowej roli Amelii, rozdartej pomiędzy powinność małżeńską a miłość do Ryszarda. To doświadczona śpiewaczka verdowska, dysponująca dramatycznym sopranem i specjalizująca się w odtwarzaniu partii wielkich heroin tego kompozytora. Swoje kreacje obdarza gestem wykonawczym dziewiętnastowiecznych primadonn, a więc pewną skłonnością do przesady w modulacji głosu, sięgania do rejestru piersiowego, a także majestatycznego sposobu poruszania się.

Jak już nas we Wrocławiu przyzwyczajono, nie ma tam ról i partii mniej ważnych. Nawet te, wydawałoby się epizodyczne, obsadza się wybitnymi artystami, kiedy indziej wykonujących pierwszoplanowe – np. Łukasz Rosiak, odtwórca głównej roli – Franza Kafki w niedawnej premierze *Putapki* Zygmunta Krauzego – tym razem jako Silvano, jeden ze spiskowców.

Spektakl pod podwójną batutą: Tomasza Szredera, ukrytego przed wzrokiem widowni, albowiem kierującego orkiestrą, usytuowaną za monumentalnymi dekoracjami, oraz Basema Akikiego, widocznego dla publiczności i dyrygującego solistami, posiadał dobre tempo. Również perfekcyjne nagłośnienie nie wprowadzało żadnych deformacji akustycznych, lecz zapewniało idealne proporcje brzmieniowe pomiędzy solistami, chórem i orkiestrą oraz jej poszczególnymi grupami instrumentalnymi.

Co do inscenizacji, to nie klóciła się ona ani z muzyką, ani z librettem. Główny element dekoracji stanowił dyspozytyw do gry w formie umieszczonego po środku przestrzeni potężnego astrolabium, pod którym rozgrywały się najważniejsze wydarzenia (czyżby symbol ciężącego nad nimi nieuchronnego Fatum?). W tle ustawiony został ogromny rozmiarów telebim, w którego głównej kwaterze wyświetlano zbliżenia akcji, a po bokach najczęściej powiększone ujęcia zegarowego mechanizmu w różnych tonacjach kolorystycznych jakby odmierzającego nieubłagany upływ czasu, przybliżający do tragicznego finału. Można, co prawda, było mieć pewne pretensje o

przeładowanie efektami dekoracyjnymi: na przykład las szubienic w scenie błądzenia Amelii po pustkowiu w II akcie, czy słupów z lampionami w ostatnim, maskaradowym. Sprawdza się stara zasada, że to, co ma wywrzeć największe wrażenie, szybko się opatrjuje, jeśli nie zostanie wykorzystane z umiarem i oszczędnie. Poza tym nie do końca czytelnymi pozostawały wciąż pełzające po przestrzeni gry postacie w trykotach, czyżby udające piekielne larwy, lub potępieńców, niegdyś ofiary rządów głównego bohatera? Na koniec pojawiły się projekcje i iluminacje, a także rozbłysły sztuczne ognie.

A tak w ogóle, to zastanawiam się, czy *Bal maskowy* jest akurat tą operą, która wymagałaby monumentalnej oprawy, w przeciwieństwie do innych Verdiego: *Nabuchodonozora*, *Nieszporów sycylijskich*, *Don Carlota* czy *Aidy*?

Lesław Czapliński



Krzysztof Kaczka  
fot. Mariusz Linkiewicz

**USA** **S**ukces płyty Krzysztofa Kaczki. Polski flecista Krzysztof Kaczka i perkusista Nicholas Reed otrzymali amerykańską nagrodę fonograficzną Award of Excellence przyznawaną przez Global Music Awards za płytę *Nostalgia* z transkrypcjami utworów Fryderyka Chopina na flet i marimbę/wibrafon. Jury konkursu doceniło nowatorstwo i oryginalność nagrań dokonanych dla Wydawnictwa Acte Prealable (AP0256). Nagranie płyty możliwe było dzięki stypendialnym artystycznym Marszałka Województwa Kujawsko-Pomorskiego.

Krzysztof Kaczka wrócił niedawno z tournée po Brazylii, gdzie na zaproszenie Ambasady Republiki Federalnej Niemiec i Polski, wraz z Perryem Schackiem (DuoArtus), zadebiutował w Teatrze Narodowym w Brasili. Artysta obecnie mieszka w Kantonie, gdzie zatrudniony jest na stanowisku pierwszego flecisty Guangzhou Symphony Orchestra – będącej jedną z trzech głównych orkiestr w Chinach. Nicholas Reed jest absolwentem klasy perkusji Wyższej Szkoły Muzycznej we Freiburgu. Więcej informacji o Global Music Awards na stronie: [www.thegma.net](http://www.thegma.net).

[red]



Acte Préalable



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



# KRZYSZTOF KACZKA NOSTALGY

czwarty album  
najwybitniejszego  
polskiego flecisty  
młodego pokolenia

Zdobywca

**Global Music Awards  
Awards of Excellence**



*Nostalgia, creativity/originality, is a unique,  
and highly successful project for transcriptions  
of Frederick Chopin's pieces to flute and  
marimba. The sounds are marvelous.*



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

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





druga od prawej: Agnieszka Marucha, trzeci od prawej: Aldo Ciccolini

**BOSA** **M**agiczna Bosa Antica 2012. Jak co roku, od 5 do 14 lipca na Sardynii odbył się kurs muzyczny Bosa Antica. Jest to wydarzenie artystyczne o kilkuletniej tradycji, które z roku na rok rozrasta się, obejmując swym zasięgiem coraz więcej osób i wydarzeń artystycznych.

W tym roku niewziewioną gwiazdą i wspaniałym nowym „nabytkiem” kursów był włoski pianista Aldo Ciccolini. To żyjąca legenda, artysta o międzynarodowej sławie, pianista, który dokonał setek nagrań dla firmy EMI-Pathé Marconi. Do Bosa przyjechał po raz pierwszy, lecz miejmy nadzieję, nie ostatni. Ciccolini, oprócz codziennych zajęć ze studentami, wygłosił wykład na temat pedagogiki, poprowadził lekcję otwartą oraz wykonał krótki, nieformalny recital.

W tym roku, po raz pierwszy odbyły się zajęcia baletowe, zakończone publicznym

performance tanecznym, przygotowanym w ramach zajęć. Prowadziła je Katia Medici.

Kolejną nowością były też zajęcia z technik wokalnych, prowadzone przez węgierkę Magdę Koczkę. Po raz pierwszy pojawiła się też klasa wiolonczeli (Andrea Pettinau) i altówki (Dimitri Mattu). Oczywiście, jak co roku klasę fletu poprowadził Riccardo Ghiani, harfy – Maria Rosa Calvo Manzano, skrzypiec – niżej podpisana.

Podczas kursów odbywały się warsztaty harfowe, gitarowe, choralne w formie seminarium i laboratorium. Młodzież z całej północnej Sardynii, jak również z wielu krajów europejskich i Azji aktywnie uczestniczyła w kursach. W tym roku, po raz pierwszy, uczestnicy mieli możliwość zakwaterowania i wyżywienia w pobliskim akademiku, co znacznie obniżyło koszty pobytu w Bosie.

Od kilku lat kursom towarzyszy festiwal muzyczny Internazionale di Musica da

Camera, na którym występują pedagodzy. W tym roku odbyło się 10 koncertów, które miały miejsce zarówno w przepięknym średniowiecznym kościele Kapucynów, w starym pałacu Cassa Deriau, jak i w galerii sztuki artysty Mariana Cheli. Galeria, usytuowana w centrum Bosa, pełni funkcję festiwalowego biura, jest „sercem” kursów, miejscem spotkań, koncertów, nocnych dyskusji o sztuce. Stąd blisko do restauracji, można też wybrać się nad morze czy poznać starówkę.

Kursy Bosa Antica obfitują zarówno w ciekawe wydarzenia artystyczne, jak również dają możliwość połączenia wypoczynku z kulturą. Wspaniałe lokalne jedzenie, przepiękne krajobrazy i przemiły ludzie, to tylko kilka z atutów przemawiających za tym, że warto w lipcu przyjechać do Bosa na Sardynię.

Agnieszka Marucha



# The Metropolitan Opera

L. Janacek – *Sprawa Makropulosa*  
Karel Matella jako Emilia Marty  
fot. Cory Weaver/MEI



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**SPRAWA MAKROPULOSA** Trzyaktową *Sprawę Makropulosa*, ostatnią w pełni ukończoną operę Janaczka (1854–1928), po raz pierwszy pokazano w Brnie 18 XII 1926 r. pod batutą Frantiska Neumanna. Janacek sam napisał do niej libretto w oparciu o sztukę teatralną Karela Czapka. Zdaniem wielu biografów i badaczy jego muzyki, kobietą, której cechami obdarzył główną bohaterkę swego dzieła była Kamila Stosslova, wielka i niespełniona miłość Janaczka. Treść owej fascynującej opery XX w. to opowieść o tajemniczej divie operowej, Emilii Marty, która żyła przez 300 lat dzięki eliksировi życia. To właśnie owa receptura magicznego eliksiru jest po czesku (Vec Makropulos) „sprawą” czy „rzeczą” Makropulosa w tytule opery.

A wszystko zaczęło się w XVI w., gdy Grek Hieronimus Makropulos, nadworny lekarz Habsburskiego Cesarza Rudolfa II w Pradze, obiecał, że doda starzejącemu się monarsze 300 dodatkowych lat życia i młodości. Obawiając się podstępu, zamiłowany w alchemii

Cesarz nakazał wypróbowanie działania mikstury na 16-letniej córce lekarza, Elinie. Gdy po wpiciu eliksiru Elina zapadła w tygodniową śpiączkę, uwięził jej ojca. Ale eliksir zadziałał i nie tylko obdarzył Elinę życiem przez kolejne trzy wieki, ale również niezwykłym w magnetyzmie głosem operowym i aurą fascynującego piękną postury fizycznej. Przez lata zmieniała tożsamość zawsze jednak zachowując początkowe litery E. M. w imieniu i nazwisku. Do Pragi wróciła w 1913 r. jako Emilia Marty, prima donna światowej sławy w wieku 337 lat (lub 327 lat – bo tu istnieją rozbieżności w libretcie). By żyć dalej potrzebowała kolejnej dozy eliksiru. Chcąc odzyskać receptę mikstury uwikłała się w dysputę o prawa spadkowe do majątku jej byłego kochanka oferując łapówki i seksualne przekupstwa trzem mężczyznom, którzy mieli do receptury dostęp. Sekret jej długowieczności został w końcu wyjawiony, a wyznanie przez nią prawdy doprowadziło ją do wyboru śmierci. Długie życie stąpiło i niemal pozbawiło ją odczuć emocjonalnych. Elixir życia okazał się dla niej przekleństwem.

Janacek obejrzał sztukę Czapka 10 XII 1922 r. w Pradze. Gdy zwrócił się z prośbą

o udostępnienie praw do skomponowania opery opartej o *Sprawę Makropulosa*, Czapek wyraził wątpliwości: „Mam zbyt wysoką opinię o muzyce – a szczególnie Pana – by wyobrazić sobie jej powiązania do tej konwersacyjnej, wielce niepoetyckiej sztuki”. Dodał też, że kontrakty na jej wystawianie w teatrach oraz te dotyczące możliwości nakręcenia filmu mogą spowodować trudności prawne w przyznaniu praw do opery. Negocjacje ciągnęły się do połowy 1923 r. i dopiero 10 IX Czapek powiadomił Janaczka o rozwiązaniu zawilości kontraktów i rozpoczęto fazę negocjacji finansowych.

Janacek rozpoczął komponowanie pierwszego aktu 1 XI 1923 r. Tempo pracy nad drugim aktem spowolniła grypa. Pomiedzy 9 X i 8 XII 1924 r. brał udział w koncertach w Brnie i w Pradze zorganizowanych z okazji jego 70. urodzin, a 13 IX 1925 r. rozchorował się na półpasiec. Ostateczne przeróbki i poprawki całej partytury zakończył więc 3 XII 1925 r.

To, co zdaniem Czapka mogło stanowić przeszkodę czy choćby trudność przy komponowaniu opery, czyli bazowanie na ogromnej ilości dialogów, w rękach Janaczka okazało się plusem. Przez całe swe życie Janacek



studiował język czeski, jego unikalną melodię, rytmy, złożoność metryczną i intonację. Pozostawił więc wiele dialogów Czapka bez zmian, dokonując jedynie tzw. strategicznych cięć, które zmodyfikowały zawartość przekazu i emfazę emocjonalną całości. Sztuka Czapka była komedią, a opera Janaczka stała się tragedią, nie pozbawiając jednak

Janaczek nie pomniejszył złych stron charakteru Emilii z oryginału. Jest cyniczną, manipulującą, monumentalną egocentryczką pełną pogardy, okrucieństwa i gniewu. Dodał jednak w muzyce fragmenty jej wspomnień, czułość i ciepło kreując bardziej złożony psychologicznie portret bohaterki. U Janaczka jest to też kobieta uwięziona w tragicznej

operowych, której linię wokalną Janaczek komponował, jak to napisał w swej partyturze, na dramatyczny sopran. Wielość barw roli i kompleksowość jej charakteru nadal pozostaje niezwykłym wyzwaniem dla śpiewaczek, które muszą głosem oddać niezwykłą różnorodność i zasięg ekspresji emocjonalnej. W poprzedzającej śmierć scenie końcowej Emilia staje się



L. Janaczek – *Sprawa Makropulosa*  
Richard Leach jako Albert Gregor  
fot: Cory Weaver/MET

libretta wielu ironicznych i sarkastycznych fragmentów. I tak *Sprawa Makropulosa* stała się ponadczasową opowieścią o ludzkiej kondycji i egzystencji, stawiając pytania o sens poszukiwania długowieczności, czy rozważając kwestię traktowania śmierci jako błogosławieństwa.

samotności i izolacji od prawdziwego świata, skazana na życie pełne podstępów i machinacji, do których zmusiły ją okoliczności. W rezultacie więc dzięki Janaczce mamy w świecie opery jedną z najbardziej głębokich psychologicznie, przekonująco tragicznych i szalenie wymagających wokalnie heroin

też „głosem ludzkości”, śpiewając przepiękny ale i niezwykle trudny wokalnie, liryczny, kilkuczęściowy monolog, który można by określić mianem „świeckiego requiem”, wzniesłego peanu do ludzkiej śmiertelności. Jej przedśmiertnym wyznaniem wiary towarzyszy zza sceny uroczysty i liturgicznie brzmiący męski



chór. Wypełnione lirycznym spokojem piękna oczekiwania na śmierć fragmenty wyznania wiary recytowane przez Emilię po grecku – to jej powrót do ortodoksyjnej wiary z dzieciństwa.

Innym bardzo interesującym muzycznie i wokalnie posunięciem było wykorzystanie przez Janaczka wielości barw i odcieni głosu tenora, jego odmian i sposobów ekspresji emocji – lekkie brzmienie tonów Gregora, idealistyczny Janek i suchości ekspresji języka prawnika Koleanty'ego.

Kristinę Janaczek obdarzył muzyką odzwierciedlającą jej młodość, naiwność, łatwowierność i hipnotyczną, wręcz fascynującą aurą emanującą z 327-letniej divy. Brutalność Barona Prusa (baryton) pojawia się nie tylko w jego linii wokalne, ale również w dętych orkiestry. Zresztą każda z prezentowanych w operze postaci ma swoją muzykę, podobnie jak i styl języka, którym się posługuje, jak np. bardzo posunięty w wieku i niemal już zdzieciinniały były kochanek Emilli – Hauk-Sendorf, którego wspomnieniom z czasów młodości i miłosnej afery z Emilią w Hiszpanii (funkcjonującą wtedy oczywiście pod innym imieniem) towarzyszą odgłosy kastanietów.

Uwertura do *Sprawy Makropulosa* jest najdłuższą jaką skomponował Janaczek. Fascynująca w doborze barw instrumentacji i ich natężeniu, pełna niezwykle kreatywnej wyobraźni w wykorzystaniu różnorodnych form ostinato i repetycji krótkich motywów. Stanowią one jakby tło do szerokich melodycznych łuków, dobiegających zza kulis fanfar, które anonsują cofanie się w czasie opowieści do epoki Cesarza Rudolfa w XVI w.

Jest to też inna, niż w poprzednich skomponowanych przez Janaczka operach, muzyka. Bardziej intensywna, szybciej posuwająca akcję wydarzeń emocjonalnych i faktycznych, rytmicznie pulsująca w tempach odzwierciedlających opowieść rozgrywającą się w wielkim, kosmopolitycznym mieście z charakterystycznym dla niego szybszym rytmem i tempem życia, ale i bardziej bezosobowego, pozbawionego intymności. Mamy więc na

scenie w akcie I wewnątrz biura prawniczego, w akcie II kulisy teatru operowego, a w trzecim apartament w hotelu. Nie ma więc wzorem innych jego oper długich interludium muzycznych. Tempo i intensywność, zwięzłość i spójność w najlepszym wydaniu modernistycznej opery czy sztuki teatralnej. Planowanie scen i ich długości może też przypomnieć efekty wykorzystywane w klatkach filmowych wczesnej kinematografii.

Intensywna w mocy i wyrazie emocji *Sprawa Makropulosa* stała się chyba po raz pierwszy w pełni doskonałym spłotem czy unifikacją treści dramatycznej, akcji i filozofii życia. Janaczek wykreował też jedną z najbardziej tragicznych, uwodzicielskich i dramatycznie fascynujących postaci wśród heroin operowych – archetyp divy operowej, której instrumentem w końcu okazuje się barokowa viola d'amore.

Dwa lata po premierze *Sprawy Makropulosa* wystawiono w Pradze, a w Niemczech w 1929 r. Nie była tak popularna jak *Jenufa* czy *Katia*

*Kabanova*, a szersze nią zainteresowanie wzrosło dopiero po wystawieniu jej w 1964 r. w londyńskim Sadler's Wells Corp.

W USA *Sprawę Makropulosa* najpierw pokazano w 1966 r. w San Francisco w wersji angielskiej z Marie Collier, a potem z Anją Silją i Jessye Norman. 5 I 1996 r. podczas prapremiery w MET kilka minut po rozpoczęciu aktu I, 63-letni tenor Richard Versalle (Vitek) zmarł na scenie na atak serca podczas wspinania się na około 10-metrową drabinę, która stanowiła część dekoracji i tuż po tym, gdy zakończył śpiewać słowa: „Szkoda, że można żyć jedynie nie za długo”. Spektakl oczywiście przerwano. Drugi, zaplanowany na 8 I odwołano z powodu burzy śnieżnej. Tak więc faktyczna prapremiera *Sprawy Makropulosa* miała miejsce w MET dopiero 11 I 1996 r. i wykonano ją po angielsku. Emilię Marty zaśpiewała Jessye Norman, a towarzyszyli jej: Graham Clark, William Burden, Hakan Hagegard i Donald McIntyre.



L. Janaczek – *Sprawa Makropulosa*  
Johan Reuter jako Jaroslav Prus i Karita Mattila jako Emilia Marty  
fot: Cory Weaver/MET

Autorem produkcji był Elijah Moshinsky. Debiutowali w niej w MET: Anthony Ward (dekoracje), Dona Granata (kostiumy), Howard Herrison (światło) oraz dyrygent David Robertson, który wraz z Elijahem Moshinsky i Jessye Norman, był autorem tłumaczenia libretta na angielski. Jako ciekawostkę warto przytoczyć fakt, że niewielką rolę sprzątaczkę w tych spektaklach powierzono Stephanie Blythe. Przedstawienia tego sezonu w MET zadedykowano pamięci tragicznie zmarłego Richarda Versalle.

*Sprawę Makropulosa* wznowiono w MET (już po czesku) w czterech spektaklach sezonu 1997/8 (pierwszy 11 IV 1998) pod batutą Charlesa Mackerras z Catherine Malfitano, a potem w sezonie 2000/1 (trzy spektakle) również z Mackerrasem i Malfitano.

W bieżącym sezonie MET zaprezentowała *Sprawę Makropulosa* w pięciu spektaklach (premiera sezonu 27 IV), z których widziałam

dwa (1 i 8 V) oraz słyszałam transmisję przez radio, która jednocześnie była przekazem do kin (5 V). Wszystkimi przedstawieniami dyrygował Jiri Belohlavek, a w obsadzie wokalne usłyszeliśmy: Emilia Marty – Karita Mattila, Albert Gregor – Richard Leech, Jaroslav Prus – Johan Reuter, Dr. Kolenaty – Tom Fox, Kristina – Emalie Savoy, Pokojówka – Edyta Kulczak, Sprzątaczką – Jane Shaulis, Vitek – Alan Oke, Janek – Matthew Plenk, Hauksendorf – Bernard Fitch i Pomoc techniczna w teatrze – James Courtney.

Jiri Belohlavek jest głównym dyrygentem BBC Symphony Orchestra. W MET debiutował w 2004 r. dyrygując *Katią Kabanową*. Ponownie usłyszeliśmy go tu w spektaklach *Jenufy*, *Eugeniusza Oniegina* i *Rusalki*. W ubiegłym sezonie poprowadził orkiestrę opery w San Francisco w *Sprawie Makropulosa*, w którym główną bohaterkę po raz pierwszy w swej karierze zaśpiewała Mattila. We wrześniu 2012 r. Belohlavek objął funkcję głównego dyrygenta czeskich filharmoników. Otrzymał również honorowy tytuł Komandora Brytyjskiego Imperium, który nadano mu podczas diamentowego jubileuszu królowej Anglii obchodzonego w bieżącym roku.

Debiutowało w tych spektaklach w MET dwóch śpiewaków: Johan Reuter i Emalie Savoy. Duński bas-baryton Johan Reuter śpiewał już Prusa podczas festiwalu w Salzburgu ubiegłego lata. Inne role z repertuaru tego solisty teatru operowego w Kopenhadze to m.in. dr Schon (*Lulu*), Escamillo (*Carmen*), Macbeth, Simon Boccanegra, Leporello i Gugliermo w Hamburgu, Figaro (*Wesele Figara*), tytułowa partia z *Holendra tułacza* w Berlinie, Szyszakow (*Z domu umarłych*) w Paryżu, Nick Shadow (*Żywot rozpustnika*) w Madrycie, Mandryka (*Arabella*) w Wiedniu, Wotan (*Złoto Renu*) podczas festiwalu w Bayreuth, Johanaan (*Salome*) w Covent Garden i Kopenhadze, Barak (*Kobieta bez cienia*) w Zurichu i Wozzeck w Covent Garden.

Emalie Savoy jest studentką w MET's Lindemann Young Artist Development Program. Ostatnio zaśpiewała Armidę Glucka w koprodukcji MET i Julliard.

Tom Fox, amerykański baryton, wykonawca partii dr Kolenaty'ego debiutował w MET w 1993 r. jako Alberich w *Siegfriedzie*. Zaśpiewał tu też Albericha w *Zmierchu bogów*, był Narratorem w *Czarodziejskim flecie* i Jarosławem Prusem w *Sprawie Makropulosa*. Poza teatrami operowymi w USA Fox występował w Anglii, Niemczech, Włoszech, Hiszpanii, Wiedniu, Paryżu oraz podczas festiwalu w Salzburgu i Savonlinna. Do jego dotychczasowego repertuaru należą takie role takie, jak: Klingsor, Hans Sachs, Telramund, Tannhauser, Scarpia i Jago.

Urodzony w Kalifornii amerykański tenor Richard Leech debiutował w MET jako Rodolfo w *Cyganerii* w 1989 r. i wystąpił tu już w ponad 150 spektaklach, m.in. jako Faust, Diuk Mantui, Riccardo (*Bal maskowy*), Edgardo (*Łucja z Lammermoor*), Pinkerton, Romeo, Nemorino, Hoffmann, Cavaradossi i Don José. Wiele śpiewał w teatrach USA, a w Europie m.in. w

Mediolanie, Paryżu, Wiedniu, Berlinie, Amsterdamie, Barcelonie, Florencji i Rzymie.

Vitek tych przedstawień, brytyjski tenor Alan Oke, po raz pierwszy wystąpił w MET jako Gandi (*Satyagraha*, 2008). Usłyszeliśmy go tu również w rolach: Czterech Złych w *Opowieściach Hoffmanna*, Czekalińskiego w *Damie Pikowej* oraz Monostrata (Czarodziejski flet). Znany we wszystkich największych teatrach operowych Wielkiej Brytanii, Oke występował również w Niemczech i Francji. Można też było obejrzeć go w filmie Woody'ego Allena *Match Point* (2005).

1 i 5 V niedysponowanego Johana Reutera (Jaroslav Prus) zastąpił urodzony w Denver, Kolorado, baryton Christopher Feigum debiutujący tą partią w MET.

1 V zdarzył się w akcie II jeden nieprzewidziany przez reżysera przypadek. Karita Mattila schodząc z kilku stopni teatralnego Sfinksa straciła równowagę. Lekko wykręciła się jej noga w butach na wysokich obcasach. Szybko jednak zapobiegła możliwości upadku, zdjęła pantofelki i bosą dalej kontynuowała spektakl tak naturalnie, jakby była to część choreografii tej sceny.

Dyrygent spektakli *Sprawy Makropulosa*, Jiri Belohlavek, otrzymał po zakończonych przedstawieniach wielką owację przed kurtyną. Zagrał tę partyturę z wielką kulturą muzyczną i wyczynami stylu Janaczka, jak wypełniony mistycyzmem dramatu, z całym bogactwem świetnie wyważonej ekspresji barw orkiestracji. Wprowadził nas od samego początku w atmosferę tajemniczości i nakreślił w sugestywny sposób muzyczną panoramę obrazów i nastrojów wydarzeń akcji. Podczas spektakli doskonale natomiast zachował proporcje mocy wolumenu brzmienia orkiestry i głosów śpiewaków. Ilustrował, nadawał ton i informował o emocjach bohaterów, którzy na scenie, w swych liniach melodyczno-wokalnych, nie zawsze wyrażali je w harmonii z ich prawdziwymi odczuciami obecnymi jednak w charakteryzującej ich postać muzyce Janaczka. Znakomicie więc wydobyl unikalność brzmienia harmonii Janaczka i ich integralną rolę w tej opowieści operowej. Dopiero bowiem spłot melodii tekstu, muzyki i śpiewności linii wokalne może oddać całościowy zamysł brzmieniowy kompozytora.

Z ogromnym uznaniem odniosłam się do wykonawców męskich ról. Doceniłam ilość wkładu pracy w przygotowanie tych trudnych do wykonania partii, ogromne zaangażowanie i ogólną bardzo dobrą stylowość. Zaprezentowali bardzo atrakcyjne i dobrze dopasowane do ról głosy. Dobry był też debiut Emalie Savoy, jasno i młodo brzmiącego sopranu Kristiny.

Jedynym wyjątkiem był Richard Leech. Krzykliwe, głośno lub bardzo głośno bez śpiewnej płynności czy modulacji barw. Prezentował się i moc głosu, czasami siłowo wyciśniętego w górę, bez wycucia stylu partii czy muzyki Janaczka. Był monochromatycznie wybuchowo gromki i wszystko śpiewał niemal na jednym poziomie dynamicznym.

Partia Emilii Marty to już trzecia rola w operach Janaczka, które w MET zaśpiewała Karita Mattila. Najpierw była to Jenufa, a po-

tem Katia Kabanowa. Debiutowała w MET w 1990 r. jako Donna Elwira w *Don Giovannim*, a potem zaprezentowała tu m.in.: Toskę, Manon Lescaut, Salome, Tatiannę, Lisę, Elbę, Evę, Musettę, Amelię (*Simon Boccanegra*) i Leonorę (*Fildelio*). Urodzona w Finlandii Karita Mattila jest jedną z najwspanialszych współczesnych śpiewaczek operowych, a wielu krytyków nazywa ją śpiewającą aktorką.

Rola Emilii Marty była niezwykle tour-de-force Mattili i jedną z najwspanialszych wokalnie ról w spektaklach MET bieżącego sezonu. Doskonały spłot wokalnych wymagań partii i dramatycznego wcielenia się w prezentowaną bohaterkę sceniczną. Zachwycała w każdej scenie, ale z pewnością w znakomicie stylizowanym tańcu flamenco w akcie II, gdy jej były kochanek z Hiszpanii wspomina ich miłosne uniesienia. Mattila grała całym ciałem i głosem, który nadal jest przepiękny w blasku, mocy i dźwięczności. Dodajmy do tego znakomitą prezencję sceniczną w bardzo pochlebiającej jej kobieco atrakcyjnej sylwetce kostiumach i charyzmę. Przykuwała oczy i była prawdziwie centralną postacią nie tylko całej opery, ale każdej ze scen.

Najlepiej też uchwyciła moc ekspresji Janaczka, specyficznych modulacji charakterystycznych dla śpiewnego języka czeskiego. Były to przedstawienia wypełnione aktorstwem wokalnym, w których doskonały spłot melodii języka mówionego i prezentacji jego linii melodycznych w muzyce Janaczka wiarygodnie w swym zbliżeniu do rzeczywistości oddawał brzmienie jego mówionej wersji w tempie, rytmie i śpiewności. Nie była to więc abstrakcja pięknych tonów, ale faktyczna melodia śpiewanych wedle muzyki Janaczka dialogów sztuki Czapka w ich operowym wydaniu. W wykonaniu Mattili usłyszeliśmy więc wszystko: niuans, detal, wartość muzyczną i wagę każdej śpiewanej sylaby czy samogłoski. Bardzo wysoko ustawiona poprzeczka wykonawcza. W wywiadach Mattila mówiła, że dopiero teraz mogła podjąć się tej partii, ponieważ po wielu latach śpiewania ma lepszą znajomość swego głosu, jego możliwości ekspresyjnych i kreowania barw. Poprzednie słyszane przeze mnie wykonawczynie tej roli często podkreślały cynizm, desperację czy gorzyc Emilii. Mattila dodała do tej palety aurę mistycznej tajemniczości.

Intensywność emocjonalną końcowej sceny *Sprawy Makropulosa* można by porównać w sile ekspresji, trudności wymagań technicznych w operowaniu głosem i tessiturze do finału *Salome* Richarda Straussa. Jako Emilia Mattila zaprezentowała nam głos, który tak podziwialiśmy w jej *Salome*. Srebrzyście lekka, dźwięczna góra, stabilność intonacyjna i piękno tonu ekspresji. Fascynująca zarówno w tragicznym dramacie i eterycznym brzmieniu końcowej westchnień drugiego życia prezentowanej przez nią bohaterki.

Przed kurtyną Matillę powitała więc, co oczywiste, istna burza owacji. Krzyczano m.in.: „Bravissima!!!”. Tych spektakli nie da się zapomnieć. ☺





**BILLY BUDD** Libretto do *Billy'ego Budda* powstało w oparciu o krótkie opowiadanie Hermana Melville'a (1819–1891), jednego z najbardziej prominentnych amerykańskich pisarzy XIX w., znanego na świecie przede wszystkim dzięki powieści *Moby-Dick*. Nieukończona nowela *Billy Budd* została opublikowana po jego śmierci w 1924 r. Autorami libretta do opery Brittena byli brytyjski pisarz E. M. Forster (1879–1970) i Eric Crozier (1914–1994), autor i reżyser, który wcześniej już współpracował z Brittenem przy przygotowywaniu innych jego oper.

Forster, który m.in. wykładał na temat *Billy'ego Budda* w Oxfordzie, spotkał się z Brittenem przed II wojną światową i nawiązała się między nimi przyjaźń. Gdy zrodził się pomysł opery, zgodził się na współpracę z Crozierem i libretto było gotowe już na początku listopada 1948 r.

Historyczne tło wydarzeń akcji opery jest bardzo istotne dla nakreślenia psychologicznych i moralnych problemów dramatu. Z wyjątkiem krótkiego prologu i epilogu, całość akcji opery rozgrywa się w 1797 r. na pokładzie brytyjskiego okrętu wojennego HMS *Indomitable*. Wielka Brytania była wtedy w stanie wojny z Francją rządzoną przez Napoleona. Armia Bonapartego była jak dotąd niezwycięzona i jedynie brytyjska marynarka wojenna, która przeżyła już dwa katastrofalne bunty (odniesienia do których znajdują się w libretto opery), uniemożliwiła francuską inwazję Anglii.

*Billy'ego Budda* Brittena można określić jako moralitet rozważający niedające się pokonać czy rozwiązać trudności w rozróżnieniu

dobra i zła. Centralną postacią tej opowieści jest młody marynarz, tytułowy bohater opery, którego charakter jest esencją dobroci, i który wzbudza monumentalną nienawiść Claggarta odpowiedzialnego za nadzór nad bronią na okręcie. Zdeteterminowany chęcią unicestwienia Budda, Claggart wikła go w spreparowane i nie mające pokrycia z faktami pogłoski o przygotowywaniu buntu na okręcie i oskarża przed kapitanem. Wezwany na przesłuchanie Billy nie jest w stanie się obronić. Każde większe emocjonalne przeżycie powoduje jąkanie się i niemożność artykulacji słów. Bezradny i wzburzony Billy rzuca się z pięściami na Claggarta i przez przypadek powoduje jego śmierć. Vere, kapitan okrętu, jest przekonany o niewinności Billa. Jego działania krępują jednak prawne przepisy. Musi więc oddać go pod sąd wojenny, który skazuje go na śmierć.

Realistycznie wiarygodna morska opera Brittena w swym muzycznym symbolizmie nabiera jednak dodatkowych wymiarów. Mgła, która jak się zdaje cały czas spowija okręt, jest brakiem klarowności i wyrazistości moralnej, którą otoczeni są ludzie, ich wybory i decyzje. Morze natomiast staje się reprezentantem szerokiej palety barw cech dodatkowego bohatera opery i przejmuje wiele ról: od pocieszyciela do zagrożenia.

Postacie opery i ich motywacje działań ukazane są na wielu poziomach znaczeniowych – od tych najprostszych psychologicznie po abstrakcyjne filozoficzne, a mistrzowska muzyka Brittena łączy wszystkie owe wątki w jedną opowieść, która fascynuje również pod względem intelektualnym i filozoficznym.

Gdy Britten był już zaawansowany w tworzeniu muzyki do *Billy'ego Budda*, włoski kompozytor Giorgio Federico Ghedini za-

prezentował swą wersję tej historii w formie jednoaktowej opery podczas międzynarodowego festiwalu w Wenecji 1949 r. Nie odniosła wielkiego sukcesu i nie wywarła pozytywnego wrażenia.

Po raz pierwszy czteroaktową wersję *Billy'ego Budda* pod batutą Brittena wystawiono w Covent Garden 1 XII 1951 r. Britten rezerwował partię tytułową dla Gerainta Evansa, ale Evans wycofał się ponieważ tessitura była dla niego zbyt wysoka. Wtedy Britten zaproponował ją Theodorowi Uppmanowi, a Evansa obsadził w innej roli (Mr. Flint). Po zakończeniu spektaklu prapremierowego, publiczność 17 razy wywoływała przed kurtynę jej wykonawców i kompozytora, a Uppman stał się dzięki niej nową gwiazdą opery.

Jak już wspomniałam, pierwotnie była to czteroaktowa opera, ale w 1960 r. Britten przerobił ją na potrzeby transmisji BBC na dwuaktową wersję, wycinając m.in. scenę, w której Vere pojawia się przy końcu aktu I. Było to jego pierwsze pojawienie się na scenie po prologu, w niepublicznym przemówieniu, ale w prywatnym momencie. W tym spektaklu partię Budda śpiewał Joseph Ward, Vere'a – Peter Perers, a Claggarta – Michael Langdon.

Dwu aktywo *Billy Budd* (pokazany po raz pierwszy w przerobionej wersji w Covent Garden w 1964 r.) uważany jest za bardziej dramatycznie efektywną wersję, ale ta czteroaktowa również jest wznawiana i nagrywana.

Przeznaczona dla barytona tytułowa role miała w swej historii wykonać wielu znakomitych śpiewaków: Sir Thomasa Allena, Simona Keenlyside'a, Richarda Stilwella, Nathana Gunna, Roda Gilfry'ego, Bo Skovkusa, Thomasa Hampsona czy Teddy'ego Tahu Rhodesa.



W USA najpierw odbyła się jej koncertowa wersja. Miało to miejsce w 1952 r. w Indiana Opera Company. Dopiero 6 XI 1970 r. wystawiono ją w pełnej produkcji w Lyric Opera of Chicago z Uppmanem w tytułowej roli.

W MET po raz pierwszy pojawiła się w 9 spektaklach 19 IX 1978 r. w produkcji Johna Dextera ze scenografią i kostiumami debiutującego w MET Williama Dudleya i światłem Gila Wechslera. Do dziś jest

Wznowiono ją później w MET w sezonach 1979/80 (14 spektakli), 1983/84 (6), 1988/89 (5 z Thomasem Allenem, Jamesem Kingiem jako Vere i Janem Hendrikiem Rooteringiem w partii Claggarta), 1991/92 (5 pod batutą Charlesa Mackerrasa z Thomasem Hampsonem, Jamesem Morrisem i Alanem Heldem), 1996/7 (6 i transmisja telewizyjna, w których wystąpili m.in.: Dwayne Croft – Billy, Philip Langridge – Vere i James Morris – Claggart).

Arthur Jones. Konieczne było więc zróżnicowanie brzmienia tak wielu niskich i wysokich głosów. Britten wspaniale zastosował barwy orkiestracji i linie melodyczne wokalnych partii w prezentacji różnorodności charakterów. I tak np. tenor Vere często skonstrastowany jest z niższymi głosami, głosowi Nowicjusza towarzyszy w orkiestrze saksofon, a Claggartowi tuba. Muzyka Brittena kreuje jednak przede wszystkim atmosferę scen, refleksje

B. Britten – *Billy Budd*  
James Morris jako Claggart i John Daszak jako Vere  
fot: Ken Howard/MET



to jedna z najlepszych produkcji Dextera nadal wznawianych i podziwianych w MET. Całość akcji ukazana jest na wielopozomowym przekroju okrętu na granatowo-czarnym tle, a pokłady wznoszą się i obniżają płynnie – bez zgrzytów, skrzypów czy chrobotów czego doświadczyliśmy w *Ringu Lepage'a*.

Pod batutą Raymonda Lepparda w obsadzie zaśpiewali wtedy m.in.: Richard Stilwell (Billy), Peter Pears (Vere), James Morris (Claggart) i Peter Glossop (Mr. Redburn).

Peter Pears debiutował w MET 18 X 1974 r. w innej operze Brittena – *Śmierć w Wenecji*. Jako Vere wystąpił tu 7 razy (po raz pierwszy 19 IX 1978). Rekord wykonawczy w śpiewaniu partii wokalne w *Billym Buddzie* należy jednak do Jamesa Morrisa, który wykonał w MET rolę Claggarta jak dotąd 38 razy.

*Billy Budd* to opera głównie na niskie męskie głosy, czyli na basy i barytony. Jest jednak kilka ról dla tenorów – Vere (oryginalnie skomponowana dla Petera Pearsa), Red Whiskers, Squeek, Novice, Maintop i

poszczególnych postaci i ich wewnętrzne zmagania. To portret hermetycznie zamkniętej społeczności skazanej na współzycie, jest więc wiele doskonałych chórów i ansambli. Największe wrażenie wywiera jednak chyba sam moment egzekucji Billa, kiedy to z grupy obserwujących wydobywa się jakby jęk w formie fugi. *Billy Budd* to również swoisty muzyczny portret zniszczonej niewinności, świat dźwięków charakteryzujących poszczególne postaci i ich charaktery, a więc jakby muzyczna panorama mikrokosmosu ludzi.



W bieżącym sezonie MET wznowiła tę operę jedynie w trzech spektaklach, z których widziałam dwa: 10 i 12 V. Poza chórem wokalna obsada objęła aż 24 śpiewaków. W głównych rolach wystąpili: Nathan Gunn (Billy Budd), John Daszak (Vere) i James Morris (Claggart). Oprócz nich na uwagę zasłużyli: jak zwykle doskonale Dwayne Croft (Mr. Redburn), znakomity bas John Cheek (Dansker) i słodko brzmiący tenor Keith Jameson (Novice).

Urodzony w Kalifornii David Robertson, dyrygent spektakli *Billy'ego Budda* w bieżącym sezonie w MET, debiutował tu w 1996 r. w *Sprawie Makropulosa*. Potem stanął za pulpitem dyrygenckim w *Carmen* i *Uprawdzeniu z seraju*. Robertson ma w swym repertuarze około 45 oper i poza USA dyrygował już orkiestrami wielu znakomitych domów operowych w Paryżu, Monachium, Hamburgu oraz w La Scali. Jest obecnie muzycznym dyrektorem St. Louis Symphony Orchestra i głównym gościnnie występującym dyrygentem BBC Symphony Orchestra. W przeszłości piastował również m.in. funkcję muzycznego dyrektora Orchestre National de Lyon i paryskiego Ensemble Intercontemporain.

W roli kapitana Vere'a zadebiutował w MET brytyjski tenor John Daszak. Rolę tę śpiewał już m.in. we Frankfurcie i w Monachium. W jego repertuarze znajdują się też takie role jak Tamburmajor (*Wozzeck*), Aschenbach (*Śmierć w Wenecji*), Aron (*Mojżesz i Aron*), Mefistofeles (*Doktor Faustus*) i Peter Grimes, którego śpiewał w La Scali, Elmer (*Arabella*) i Zinovy (*Lady Makbet z mcieńskiego powiatu*) w Covent Garden, Loge (*Złoto Renu*) w Walencji i Florencji, Alwa (*Lulu*), Książę Golicyn (*Chowańszczyzna*) i Mefistofeles w Monachium.

Amerykański baryton Nathan Gunn debiutował w MET jako jeden z głosów w ansambli w *Duchach Wersalu* w 1995 r. i od tego czasu wystąpił tu w ponad 100 spektaklach w 12 rolach. Jest absolwentem MET Lindermann Young Artist Development Program, a w 2006 r. był pierwszym laureatem nagrody MET's Beverly Sills Artist Award. *Billy'ego Budda* śpiewał już w 2001 r. w Chicago w produkcji Davida McVickara.

Urodzony w Baltimore, James Morris, którego podziwiano w MET w ponad 900 przedstawieniach w 60 latach debiutował tu w 1971 r. jako Król w *Aidzie*.

10 V od strony wokalne było dość blade. Śpiewacy wykonywali role ostrożnie i często nie „nadażali” w ekspresji za intensywnością narastającego dramatu w orkiestrze. Daszak okazał się średniej klasy tenorem, którego można było jednak podziwiać za ekspresję i rewelacyjną dykcję. Wysoko ułożone fragmenty roli, wymagające solidnej kontroli oddechu w wytrzymywaniu długich fraz i dźwięków, brzmiały dość chwiejnie, a głos wydobywał się jakby z zaciśniętego gardła. Nie zachwylił też barwą głosu – choć to oczywiście kwestia gustu.

Nathan Gunn nie miał tego wieczoru wystarczająco silnego i wyraziście wybijającego się spośród reszty śpiewaków głosu, a James Morris był zbyt ostrożny w operowaniu głosem i nie udało mu się przekazać w pełni charakteru Claggarta.

Dopiero podczas trzeciego i ostatniego przedstawienia (12 V) wszystko jakby magicznie zgrało się i dograło. Daszak wywarł zupełnie dobre wrażenie jako Vere i obyło się w większości przypadków bez siłowych górnych tonów; Morris wywoływał dreszcze złowrogim brzmieniem głosu Claggarta, a Gunn przekazał w pełni chłopięcą niewinność Billy'ego. To doświadczony śpiewak i dobrze zna możliwości swego niezbyt silnego głosu. Operował więc nim tego wieczoru mądrze i umiejętnie koncentrując się głównie na ciepłe barwy i pięknych kształtach płynnych fraz jego roli.

Wielkie brawa należały się za każdym razem dyrygentowi, który świetnie poprowadził orkiestrę MET w opowieści muzycznej Brittena.

Ogromna klarowność faktur, pięknie wydobyte barwy orkiestracji, znakomite tempa i budowanie narastania intensywności dramatu. A jednocześnie wielka śpiewność w płynności i bardzo dobra współpraca z głosami śpiewaków. Stojąca, burzliwą owacją obdarzono też rewelacyjny chór, który popisał się najwyższej klasy umiejętnościami.

B. Britten – *Billy Budd*  
John Daszak jako Vere  
fot: Ken Howard/MET



Tak więc 12 V wychodziłam z MET pod wielkim wrażeniem całości spektaklu, zachwycona produkcją i choreografią tak wielkiej masy uczestników tego dramatu operowego i nareszcie usatysfakcjonowana głosami solistów.👏



## Joseph Calleja w uznaniu dla Maria Lanza

Alina Banasiak

Jest coś magicznego w wielkim głosie tenorowym – wyjątkowa kombinacja pasji i uczuć, która porusza melomanów na całym świecie. Nie można się oprzeć temu głosowi, w szczególności w górnych rejestrach, oczarowującemu bez reszty. Nie bez powodu wybitna sopranistka Frances Alda zatytułowała swoje wspomnienia *Mężczyźni, kobiety i tenorzy*. Wielki Enrico Caruso na przełomie XIX i XX w. wyznaczył wzorzec tenora, mega gwiazdy. Jego interpretacja *Vesti la Giubba* stała się pierwszym nagraniem w historii, którego sprzedaż w tamtym czasie przekroczyła milion egzemplarzy. Jego nazwisko do dzisiaj jest synonimem wszystkiego, co najwybitniejsze w śpiewie klasycznym.

Dziś wszyscy doskonale zdajemy sobie sprawę, że nigdy nie będzie drugiego Carusa, lecz w krótkim okresie, bo w połowie ubiegłego wieku pojawił się jeden człowiek, który bardziej niż inni zasłużył na miano spadkobiercy wielkiego Włocha. W fantastycznej i burzliwej karierze trwającej raptem niewiele ponad 10 lat, Mario Lanza – bo o nim mowa – wyznaczył, i w pewnym sensie stworzył na nowo, wzór wielkiego tenora. Oczywiście jego kariera była inna niż wspomnianego Włocha, ale Mario Lanza zwany był „amerykańskim Carusem” i grał raczej w Hollywood i Rzymie, niż w wielkich

**Mario Lanza jest odpowiedzialny za początki mojej kariery. Mój pierwszy kontakt ze śpiewem operowym miał miejsce dzięki Lanzie śpiewającemu w filmie *The Great Caruso*. Gdy zaśpiewał pierwszą nutę w scenie w restauracji, pomyślałem „Cóż to takiego? Jakie to piękne!”. A gdy zaśpiewał tarantelę *La danza*, dostałem gęsiej skórki! Oniemiałem. Jego głos był tak piękny. I miał on ogromny wpływ nie tylko na mnie, ale i na moich poprzedników takich, jak Carreras czy Pavarotti. Chciałem śpiewać na tym albumie to, co kocham, pieśni i arie śpiewane przez Maria w filmach, przy których dorastałem: *The Toast of New Orleans* i *The Great Caruso*. Jeśli kochasz kogoś i szanujesz, tak jak ja Maria Lanze, na pewno chciałbyś mu złożyć hołd najlepiej, jak umiesz. Tak w jednym z wywiadów w maju tego roku opowiadał brytyjskiemu dziennikarzowi pochodzący z Malty znakomity tenor Joseph Calleja o swoich najbliższych planach fonograficznych. A rzecz dotyczyła płyty *Be My Love. Tribute to Mario Lanza (Bądź moją miłością. W uznaniu dla Maria Lanza)*, którą Decca wydała w sierpniu tego roku.**

teatrach operowych. Stąd dyskusja, czy jest on prawdziwym następcą Carusa tylko po tęgowala dyskusję na temat jego spuścizny artystycznej i trwa do dziś.

Joseph Calleja do tej dyskusji dodaje swoje zdanie: „Mario był doskonale wyszkolonym w klasycznym śpiewie artystą. Ktokolwiek sugeruje, że było inaczej najprawdopodobniej nigdy nie słyszał tych samych nagrań co ja. Żadne studyjne cięcia i poprawki nie są w stanie poprawić nagrania tak, by brzmiało równie fantastycznie, jak najlepsze, najpiękniejsze rejestracje Maria. Mario Lanza poświęcił się głównie filmowi, również dlatego, że teatry operowe niezbyt interesowały się nim. Poza tym połączenie kariery filmowej i operowej było bardzo trudne, niemalże niemożliwe”.

Mario Lanza urodził się w południowej Filadelfii 31 stycznia 1921 r. jako Alfredo Coccozza (później artysta przyjął nazwisko panienskie matki – Marii Lanza). Mario wniósł się na niebotyczne wyżyny świata rozrywki za pomocą filmów, nagrań i tournée koncertowych. Jego porównywanie z Carusem wzięło się głównie z jego roli w filmowym hicie *The Great Caruso (Wielki Caruso)*. Film ten zrealizowała w 1951 r. wytwórnia MGM. Rozpowszechnił on muzykę poważną wśród szerokiej publiczności dzięki przypomnieniu sławy wybitnych poprzedników Lanza. Stał



się także ten film inspiracją dla przyszłych gwiazd takich, jak Pavarotti, Domingo czy Carreras. Wszyscy trzej wspominają o ogromnym wpływie jaki Mario Lanza wywarł na ich kariery. W ten sam sposób nie oparł się magii Lanzy pochodzący z Malty Joseph Calleja, którego wprawili w osłupienie to, co w tym filmie usłyszał. Następstwem była kariera w świecie wielkiej opery.

O mega popularnym Mariu Lanzie i jego karierze Joseph Calleja dodaje: „Obie te kariery [filmowa i operowa – przyp. red.] niemalże się wykluczają, a Lanza dokonał wyboru, który uznał za lepiej mu pasujący. Gdyby Mario poświęcił się operze, na pewno nie dotarby do tak wielkiej ilości widzów, jaką dała mu kariera filmowa. Wspaniały głos pozostaje nim bez względu na to, czy jest używany w teatrze, czy w kinie, a Mario miał naprawdę wielki, wspaniały głos. Można się o tym przekonać słuchając czegokolwiek, co śpiewa, jak choćby sceny śmierci z *Otella* w jednym z jego filmów. Pasja, przekonanie wyrażane przez niego są wyjątkowe. Aż trudno uwierzyć, czego ten człowiek dokonał! Jestem szczęśliwy, że mój »chrzest bojowy« odbył się, gdy słuchałem jednego z największych talentów wszechczasów. Bóg obdarzył Maria pięknym głosem, wyjątkowym, natychmiast rozpoznawalnym i tak czystym: prawdziwym głosem tenora operowego z pięknym dźwiękiem”.

Jego ogromna wszechstronność oraz posługiwanie się wieloma stylami stanowi do dziś największą trudność w odwoływaniu się do Maria Lanzy. Lanza wyróżniał się brakiem doświadczenia w klasycznym teatrze, lecz jego swoboda w poruszaniu się pomiędzy wieloma stylami muzycznym, od opery do musicalu, od piosenek amerykańskich po pieśni neapolitańskie i muzykę sakralną była czymś niezrównanym. Nikt inny tak świetnie nie radził sobie z łączeniem stylów i to dzięki temu, a także dzięki pięknemu głosowi, tenor ten jest po dziś dzień wciąż uwielbiany.

Program albumu *Be My Love* Josepha Calleji jest świetnym potwierdzeniem, że maltański tenor znakomicie rozumie magię Lanzy i podobnie jak on wznosi się na wyżyny. I np. w *Be my love*, wielkim przeboju Maria Lanzy, który był sprzedany w milionowych nakładach, Calleja wstępuje na teren, na który wcześniej niewielu się zapuszczało: znakomite wysokie „C”, bardzo zbliżone do tego, które wszyscy miłośnicy Lanzy pamiętają z jego nagrań. Romantyczny dźwięk znany z milionów sprzedanych płyt Lanzy jest pięknie przypomniany przez Calleję. Nie jest to kalkowanie, powtarzanie wielkiego Amerykanina, ale podążanie drogą, którą wskazał i świetna artystyczna inspiracja jego osiągnięciami. *The loveliest night of the year* i *Because you're mine* to kolejne standardy, które zawsze będą kojarzone z amerykańskim tenorem, tu posiadają swój rys dostarczony przez Maltańczyka. *A Granada*, *Because* a także *Serenada* z *The Student Prince* Romberga zadowolą największych wielbicieli Lanzy i Calleji, bo stanowią

mocne punkty płyty. Ciągłem dalszym hołdu dla Lanzy jest wiele oryginalnych aranżacji orkiestrowych z jego nagrań. Miłośnicy Lanzy z łatwością rozpoznają tematy z *Arrivederci*, *Roma*, *A vucchella* i *Parlami d'amore*, *Mariù* wszystkie śpiewane z wyjątkowym artyzmem przez maltańskiego tenora!

Nie dziwi, że Calleja jest znakomity we fragmentach operowych. Mario Lanza wyjątkowo intensywnie koncertował podczas

Śpiewał w dziesiątkach najważniejszych oper. To, co słyszymy na tej płycie, to znakomita gwiazda operowa całkowicie panująca nad swoim głosem. Wszystkie arie z tej płyty były śpiewane przez Lanzę w jego filmie. Piękna aria *Amor ti vieta* z opery Giordana i zawsze popularne *Nessun dorma* były zaśpiewane w filmie *Serenade* z 1956 r. Natomiast *Cielo e mar* i *Vesti la giubba* pochodzą z *The Great Caruso*.



Joseph Calleja  
fot. Simon Fowler/Decca

swej krótkiej kariery (włączając przyjmowaną z entuzjazmem serię koncertów z Georgem Londonem i Frances Yeen jako Bel Canto Trio), jego kariera zawodowego śpiewaka operowego ogranicza się do dwóch występów jako Pinkerton w operze nowoorleańskiej w 1948 r. Calleja nie ma takich ograniczeń.

Mario Lanza bardzo często odwoływał się do lamentu z *Pajaców* jako do swojej szczęśliwej arii i ona znalazła się na płycie Josepha Calleji. Maltański tenor swoją najnowszą (lżejszą) płytą składa hołd swemu idolowi. Jest to szacunek wyjątkowy, pełen pasji, poruszający.🎭

Legendy Polskiej Wokalistyki (17)

# Teresa May-Czyżowska

Adam Czopek



Teresa May-Czyżowska

**D**rogę artystyczną tej znakomitej śpiewaczki wyznaczały największe heroiny sceny operowej. Najczęściej podziwiano ją w wielkich partiach pisanych z myślą o sopranie typu lirico-spinto. Zachwycała jako tytułowa Norma w operze Belliniego, była znakomitą Desdemoną w *Otelli*, Violetką w *Traviacie* i Elżbietą w *Don Carlosie* Verdiego oraz Leonorą w *Fidelio* Beethovena. Zanim jednak sięgnęła po wspomniane partie zadziwiała kreacjami partii

koloraturowych: Rozyna w *Cyruliku sewilskim*, Gilda w *Rigoletcie*, Małgorzata w *Fauście*, Konstanca w *Urowadzeniu z seraju*. Ma w swoim artystycznym życiorysie nagrody kilku prestiżowych międzynarodowych konkursów wokalnych. W 1965 r. zdobyła I nagrodę w Budapeszcie, dwa lata później została laureatką I nagrody w Sofii. W 1968 r. dołożyła do tych zwycięstw I nagrodę Konkursu Śpiewaków Oratoryjnych w Grazu. Należy jeszcze dodać, że w 1963 r.

na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Tuluzie otrzymała brązowy medal. Krytycy zgodnie podkreślali, że jest śpiewaczką uniwersalną: równie dobrze czuje się na scenie operowej, jak i na estradzie koncertowej, repertuarze pieśniarskim czy oratoryjno-kantatowym.

Urodziła się w 1935 r. w Łucku w województwie wołyńskim. Szkołę muzyczną skończyła po maturze, ale jeszcze przed nią (miała wtedy 17 lat) usamodzielniała się. Wynajęła pokój i rozpoczęła pracę jako sekretarka dyrektora Domu Książki. Właściwie nigdy nie miała domu rodzinnego, wychowała się u siostr urszulanek, gdzie mieszkała i uczyła się do matury. Jej matka zmarła kiedy miała 11 miesięcy, miała za to dwie macochy. Jej pierwszym pedagogiem wokalnym była Maria Dütz, której zawdzięczała podstawy techniki wokalne. Studiowała również w warszawskiej PWSM w klasie prof. Wiktora Brégy'ego. Później przeszła pod opiekę Olgi Olginy. Jest również absolwentką Wydziału Oratoryjnego Akademii Muzycznej w Grazu w Austrii.

Początki kariery Teresy May-Czyżowskiej, związane są najpierw z Operą Warszawską, gdzie 18 lipca 1957 r., debiutowała jako Frasquita w *Carmen*. Przełomem w jej karierze okazała się Opera Objazdowa, do której zaangażował ją Stanisław Czyżowski, jej późniejszy mąż. Pierwszą partią jaką zaśpiewała w tym teatrze była Mimi w *Cyganerii*, co uważa za swój profesjonalny debiut operowy. „Praca w tej Operze była dla mnie szkołą życia, śpiewu i kondycji” – wyzna po latach. W 1966 r. zostaje solistką Teatru Wielkiego w Łodzi. Na przesłuchaniu zaśpiewała arię Violetty z *Traviaty*, czym zachwyciła ówczesnego dyrektora Zygmunta Latoszewskiego, który podał jej rękę i powiedział: „Drogie dziecko, witamy panią w naszym gronie”. I tak, od roku 1966 do 2006, czyli przez ponad 40 lat była solistką tego Teatru. Nazywano ją „trzecią wielką Teresą”, w nawiązaniu do karier Teresy Wojtaszek-Kubiak i Teresy Żylis-Gara, które zdobyły świat.

Łódzka scena operowa, gdzie debiutowała w 1967 r. partią Gildy w premierze *Rigoletta*, była świadkiem jej największych sukcesów. Jednym z nich była głośna premiera *Henryka VI na łowach* Karola Kurpińskiego wystawiona w 29 stycznia 1972 r. Po tym wydarzeniu Józef Kański napisał w Ruchu Muzycznym „Do najlepszych natomiast partii opery zaliczyć trzeba świetny kwartet męski w pierwszym akcie, scenę przestraszonych dworaków w lesie oraz godną nieomal Rossiniego wielką, koloraturową i bardzo trudną arię Betsy, świetnie notabene zaśpiewaną przez Teresę May-Czyżowską włącznie z popisowym d na końcu”. W 1974 r. śpiewaczka bierze udział w wykonaniu *Króla Dawida* Honeggera w Düssel-



Acte Préalable



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

dla tych, którzy kochają muzykę

# PHILIPPE DEVAUX

dzieła wszystkie Juliana Fontana nareszcie ukończone!

15 LAT ACTE PRÉALABLE

Już w sprzedaży

Acte Préalable

CHOPIN'S DISCIPLES (VI)  
**Julian Fontana**

Grande Valse Brillante Op. 13 • Fantaisie sur *Freyshätz*: Op. 6  
Morceaux caractéristiques Op. 9 Nos. 7-12  
2 Romances Op. 18 • 2 Mazurkas Op. 15 **2**

world premiere recording

Philippe Devaux, piano

Już w sprzedaży

Acte Préalable

CHOPIN'S DISCIPLES (VII)  
**Julian Fontana**

Deuxième Fantaisie Brillante sur les motifs de *Somnambula* de Bellini Op. 16  
Rhapsodie à la Polka Op. 19 • Lolita Op. 11 • Souvenir de Weber Op. 5  
Morceaux caractéristiques Op. 9 Nos. 1-6 • L'Inquiétude op. 1 no. 2 • **3**

world premiere recording

Philippe Devaux, piano

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

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



dorfie pod batutą Henryka Czyży. Rok później kolejny głośny sukces w karierze naszej bohaterki, co związane było z kreacją moniuszkowskiej *Halki* w japońskiej premierze tej opery w Tokio. W tym miejscu warto wyjaśnić, że May-Czyżowska dokonała w połowie swojej artystycznej drogi rzeczy ryzykownej i niezmiernie trudnej przedstawiając głos z partii czysto koloraturowych na partię typu lirico-spinto.

„... rewelacją premiery była wielka kreacja Teresy May-Czyżowskiej w partii Agaty. Już dzisiaj artystka ta na pewno zasługuje na miano trzeciej »Teresy Wielkiej« wśród wychowanek nieoceanionej profesor Olgi Olginy. Piękna canzonetta / *znovu noc bezsenna* w interpretacji śpiewaczki otrzymała wymiar intymnego, pełnego prostoty wyznania wiary: artystka, aby osiągnąć ten efekt, celowo ujmowała swemu dźwięcznemu sopranowi wibracji i ograniczyła dynamikę. Huraganowe brawa na długo zatrzymały akcję przedstawienia po arii Czyżowskiej w przedostatniej odsłonie” – napisała Anna Łżykowska-Mironowicz po premierze *Wolnego strzelca* C. M. Webera w marcu 1978 r. Nie mniejsze uznanie przyniósł artystce udział w prapremierze *Marii Stuart* Romualda Twardowskiego, zrealizowanej na łódzkiej scenie w kwietniu 1981 r. Śpiewała w tym przedstawieniu partię tytułowej bohaterki, co spotkało się z gorącym przyjęciem publiczności i krytyków. Romuald Twardowski jej zadedykował tę operę.

Tylko te cztery wydarzenia z bogatej kariery Teresy May-Czyżowskiej obrazują jak wspaniałą była artystką. Stała się podnosiła sobie poprzeczkę wymagań przyjmując kolejne wyzwania, z których przeważnie wychodziła zwycięsko. Właśnie to zapewniło jej status primadonny łódzkiej sceny operowej. Często otrzymywała też zaproszenia z europejskich teatrów operowych, w Pradze w 1974 r. odnosiła sukcesy jako Gilda w *Rigoletcie* i Konstancja w *Uprowadzeniu z seraju*. W Brnie śpiewała z powodzeniem Małgorzatę w *Fauście*, a w Skopje tytułową Normę w operze Belliniego. Podziwiano ją również na scenach austriackich, niemieckich, bułgarskich i węgierskich oraz we Włoszech i USA. Była też pierwszą polską wykonawczynią *Halki* w premierze naszej narodowej opery w Tokio, gdzie obszerne fragmenty dzieła śpiewała po japońsku.

13 października 2006 r. obchodziła jubileusz 50-lecia pracy artystycznej na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi, wzięła z tej okazji udział w premierze *Krakowiaków i Górali* Jana Stefaniego i Wojciecha Bogusławskiego, wystawionej specjalnie z okazji jubileuszu artystki. Partia Doroty stała się ostatnim jej scenicznym sukcesem. Oczywiście jubileusz nie był pożegnaniem ze sceną, bo już kilka miesięcy później podziwialiśmy artystkę w roli Księżnej Cudenstein w operetce *Hrabina Marica*.

Od lat wielką pasją Teresy May-Czyżowskiej jest poezja. Piszze wiersze „będące swojego rodzaju osobistym pamiętnikiem z życia i doświadczeń artystycznych, ale też poetyckim wyrazem wielkiej osobowości, bogatej wyobraźni i głębokiej wrażliwości” – napisano w folderze wydany z okazji 50-lecia jej pracy artystycznej.

Artystka zmarła w Łodzi 19 lipca 2012 r. 🕯



Aldo Ciccolini i Agnieszka Marucha

**Po raz pierwszy przyjechał opana kursy Bosa Antica we Włoszech. Jak się panu to podoba?**

Jest wspaniale. Mam bardzo zdolnych uczniów, pełnych zapału i motywacji. Nigdy wcześniej nie byłem w Bosie. To przepiękne małe miasteczko, podczas kursów rozbrzmiewające muzyką.

**Jest pan koncertującym pianistą. Dlaczego i kiedy zdecydował się pan uczyć?**

To prawda, przez całe życie koncertowałem. Nigdy nie założyłem rodziny – fortepian mi ją zastępował. Koncerty i kontakty z publicznością zapełniały moje życie. Uczyć zacząłem dopiero w latach siedemdziesiątych i to przypadkiem. W pewnym momencie zaproponowano mi prowadzenie klasy fortepianu w Konserwatorium w Paryżu. Pomyślałem, czemu nie, może warto spróbować? Trzy tygodnie po objęciu stanowiska, otrzymałem (chyba w nagrodę, śmiech) francuski paszport. Bardzo lubię uczyć, to wspaniałe doświadczenie. Lubię kontakt z młodymi ludźmi, przy nich czuję się młodo, uczniowie są moja

rodziną. Bardzo ich wszystkich wspieram i wierzę w nich.

**Jaką radę mógłby pan dać młodym muzykom?**

Trzeba iść do przodu i bez względu na kryzys, nie wolno przestać pracować. Trzeba cały czas grać, nie poddawać się.

**Na co powinni zwracać uwagę pedagodzy. Co jest najważniejsze w procesie nauczania?**

Uczę od kilku lat i w jakiś sposób czuję się „ojcem” wszystkich moich studentów. Czuję się za nich w jakimś sensie odpowiedzialny. Pragnę jednak, i myślę, że to jest w uczeniu najważniejsze, by każdy z uczniów zachował swoją indywidualność, niepowtarzalność. Nie chciałbym, by grali tak jak ja, nie chcę wykształcić swoich pianistycznych kopii. Wielu pedagogów przekazuje wiedzę otrzymaną od swoich nauczycieli, dokładnie w taki sam sposób, w jaki sami byli uczeni. Liczy się program nauczania a nie indywidualność ucznia. Każdy człowiek jest niepowtarzalny, ma odrębną psy-





## Aldo Ciccolini – legendarny pianista

z artystą włoskiego pochodzenia, zwycięzcą konkursu Marguerite Long-Jacques Thibaud w Paryżu w 1949 r., pedagogiem, ikoną rozmawia Agnieszka Marucha

chikę i osobowość i tę odrębność powinniśmy respektować. Do każdego studenta trzeba inaczej dotrzeć, trzeba znaleźć indywidualną formę przekazu i komunikacji.

### Co sądzi pan o konkursach muzycznych, tak w ostatnich czasach popularnych?

Nie lubię konkursów. Wprawdzie sam startowałem w konkursie i go wygrałem, jednak wtedy sytuacja wyglądała inaczej niż dzisiaj. W czasach mojej młodości było zaledwie kilkadziesiąt konkursów, dziś jest ich tysiące. Dlatego cena, jaką ponoszą uczestnicy, przygotowując się obecnie do konkursów jest niewspółmierna z korzyściami, w przypadku ich wygrania. Gdy ja zwyciężyłem w Paryżu, natychmiast otrzymałem kilkuletnie kontrakty koncertowe w Ameryce Południowej i Europie. Można powiedzieć, że dzięki tym koncertom utrzymuję się do dzisiaj. Te kontakty dały mi następne – i dzięki temu moja kariera przyspieszyła i utrzymała się przez lata. Dziś nagrodą w konkursie są jakieś pieniądze, kilka koncertów i to wszystko. Po roku przychodzą

młodszy, następni zwycięzcy a o poprzednikach się zapomina. To wcale nie wygrane w konkursie pomagają w karierze, raczej szczęście i znajomość odpowiednich osób.

Wielokrotnie byłem jurorem na konkursach międzynarodowych. Od kilku lat świadomie odmawiam uczestnictwa. Nie mogłem patrzeć na zakulisowe rozgrywki pedagogów. Czułem smutek oraz zdenerwowanie, obserwując, jak interesujący pianiści o ciekawej osobowości artystycznej odpadają w pierwszych etapach. Więc przestałem przyjeżdżać i odradzam konkursy moim studentom.

### Dokonał pan ponad 100 nagrań dla firmy EMI-Pathé Marconi i innych. Które ze swoich nagrań ceni pan najbardziej? Które są panu najbliższe?

Trudno mi jest odpowiedzieć na to pytanie. Nie lubię słuchać swoich nagrań. Wolę nagrania innych pianistów. Nie mam swoich ulubionych nagrań.

**Jakie są pana plany na następny rok?**  
Już niedługo czekają mnie koncerty w Azji.

Uwielbiam Japonię, sposób w jaki traktuje się tam artystę, jest jedyny w swoim rodzaju. Kilka lat temu w Japonii byłem poproszony o wykonanie 3 takich samych recitali podczas jednego tygodnia w tej samej sali. Bałem się, że to zbyt wiele, bilety przecież są tam okropnie drogie. Naprawdę, obawiałem się, że będzie pusto. Ale za każdym razem sala była wypełniona po brzegi! A publiczność stanowiły nie tylko starsze osoby, lecz wielu młodych ludzi, studentów, uczniów. Reakcja publiczności w Azji na muzykę, ich zapał, entuzjazm, są po prostu wspaniałe!

### A jak znosi pan zmiany czasu podczas wyjazdów na inny kontynent?

Bez problemu. Tylko na początku było trudno. Za każdym razem jest łatwiej, po jakimś czasie przestałem odczuwać dyskomfort z tego powodu. Latam do Azji i obu Ameryk kilka razy w roku. Najważniejsza jest pierwsza noc, jeśli uda się ją dobrze przespać, to potem nie ma już problemu.

Dziękuję za rozmowę. 🎹



# Syrena śpiewająca piękne melodie

fol. Patrick Walter/DG

rozmowa ze śpiewaczką Anną Prohazką o jej nowej płycie



**J**ak w dzisiejszych czasach mamy sobie wyobrazić ondynę, tego ducha wód, tę niemalże boską postać z mitologii?

To bardzo ciekawe pytanie. To właśnie ta legendarna postać – nazywana ondyną, rusalką, nimfą wodną, czy też syreną – skusiła mnie ze względu na jej dualizm: z jednej strony jest w niej coś niewiarygodnie dobrego, z drugiej strony zło. Idąc nieco dalej, mogłabym prawie dopatrzeć się w tym kobiety w ogóle. Ta strona uwodzicielska, która pociąga oczywiście za pomocą wyrazu artystycznego, za pomocą głosu...

**Pierwotne uwodzenie, w pewnym sensie...**

Tak, dokładnie tak. Wszyscy znamy historię Ulissesa. Śpiew jako środek uwodzenia i destrukcji zarazem; podczas gdy wszyscy zatykają sobie uszy woskową, małżonek Penelopy daje się przywiązać do maszty; moż-

**A**nna Prohaska urodziła się w 1983 r. Swoją edukację muzyczną rozpoczęła mając 14 lat u dyrygenta Eberharda Kloke'a. Następnie studiowała w Konserwatorium Muzycznym „Hans Eisler” w Berlinie, w klasie śpiewu u Brendy Mitchell. Zadebiutowała z wielkim sukcesem na scenie Komische Oper w *The Turn of The Screw* Brittena. Wcielając się w postać Fraskity w *Carmen* pod dyrekcją Daniela Barenboïma, artystka podbiła serca słuchaczy w Staatsoper Unter den Linden.

na się w tym dopatrywać zachowania nieco sadomasochistycznego. Jednak Ulissesowi bardzo zależało na tym, aby usłyszeć śpiew syren – jednak nie ulegając mu. To odwieczna gra uwodzenia: chcieć i nie chcieć jednocześnie, ta sama legendarna postać zawiera

**P**oczawszy od sezonu 2006/7 Anna Prohaska wchodzi w skład zespołu tej opery, gdzie można było ją odkryć w różnych rolach: pod dyrekcją Philippe'a Jordana artystka zaśpiewała Blondę w *Urowadzeniu z seraju* i Oskara w *Balu maskowym*.

element całkowicie pozytywny: jest to postać pochodząca ze świata zasadniczo odmiennego i która sama daje się skusić ziemskiemu blaskowi. Jest jeszcze jeden aspekt, który mnie bardzo zainteresował: czyż ta sprzeczność pomiędzy egzystencją morską i królestwem ziemskim nie symbolizuje opozycji między pogaństwem i chrześcijaństwem?

**W jaki sposób doszła pani do tego stwierdzenia?**

W bajce Andersena nie za bardzo wiemy, czy syrenka poszukuje miłości księcia, czy to, co chce zyskać, nie miałyby być tak naprawdę nieśmiertelną duszą, jaką mają ludzie.

**A gdyby syrenka chciała po prostu stać się człowiekiem?**

Tak, oczywiście. Ale to jedynie poprzez miłość może uzyskać nieśmiertelną duszę ludzką. Być może, można się w tym dopatrywać sposobu inkarnacji chęci nieśmiertelności,



chę powiedzieć, według ideału chrześcijańskiego. Jednak przez to nie staje się mniej stworzeniem pogańskim. To dlatego to nie działa: syrenka stosuje złe środki i jest więc skazana na milczenie. Dokładnie tak samo dzieje się u ludzi. Bardzo trudno jest się zakochać, dopóki nie usłyszeliśmy głosu drugiego człowieka, dopóki nie było kontaktu. Ktoś może być bardzo piękny. Ale chodzi tylko o pozory...

**Mówiąc inaczej, postać syrenki w tej historii zawiera wiele tematów i wiele płaszczyzn znaczeniowych.**

Tak. Najpierw pojawia się kwestia psychologiczna: co dzieje się pomiędzy dwoma duszami w relacji zakochania? Historia ta posiada oczywiście także płaszczyznę metafizyczną.

**Wróćmy do samych melodii. Opisują one szerokie spektrum począwszy od Renesansu, by poruszyć ogromną domenę Romantyzmu i posunąć się aż do epoki współczesnej z początkiem XX w., Debussy, Szymanowski,**

**Pod dykcją René Jacobsa wcieliła się w postać Poppei w *Agrypinie* Haendla, natomiast pod batutą Inga Metzmachera wcieliła się ostatnio w urzekającą Annę Trulove w *The Rake's Progress* Strawińskiego. Równolegle do swej działalności w operze, Anna Prohaska dała się także poznać, jako wykonawczyni pieśni.**

**Honegger. Na jakiej idei dramatycznej opiera się ten wybór?**

Na początku miałam zamiar opowiedzieć bajkę poprzez melodie. Jako rodzaj brzmieniowej pasji. Jednak musiałam odstąpić od tej idei, ponieważ to nie zadziałało na płaszczyźnie brzmieniowej. Ostatecznie więc zdecydowałam się na dramaturgię muzyczną, w

**Repertuar tej sopranistki rozciąga się od Renesansu do muzyki XX w. Inspiracją pierwszego albumu artystki była znana bajka Andersena *Mała syrenka*. Razem z pianistą Erikiem Schneiderem i lutnistą Simonem Martynem-Ellisem, śpiewaczka interpretuje piękne pieśni Dowlanda i Purcella, Haydna, Mendelssohna, Schuberta, Schumannna, Fauré, Mahlera i Wolfa, jak również kilka utworów współczesnych z Debussy'ego, Szymanowskiego i Honeggera.**

której brzmienia harmonizują dobrze ze sobą i w których różne motywy łączą się: coś w rodzaju podróży po labiryncie, gdzie posuwamy się naprzód krok po kroku.

**Dla potrzeb tego nagrania mógł pani akompaniować pianista Eric Schneider. Jak przebiegła ta współpraca?**

Znamy się od czasu, gdy miałam 17 lat. W tym czasie prezentowałam swój pierwszy, studencki spektakl w Konserwatorium, była to opera Debussy'ego *Pelleas i Melisanda*, Eric był naszym dyrygentem śpiewu w ramach swoich studiów dyrygowania orkiestrą. Pewnego dnia zadzwonił do mnie i zapytał, czy moglibyśmy zrobić próbę roboczą. Porozumieliśmy się od razu, zarówno muzycznie jak i po ludzku. Eric to ktoś, kto potrafi doskonale słuchać. Ponadto, jego gra posiada blask, który wywiera na mnie ogromne wrażenie.🎧

© Jürgen Otten/DG, 2011  
tłum. Małgorzata Kaczmarek

fot. Patrick Walter/DG









# Behzod Abduraimov – Utalentowany pianista z Uzbekistanu

Stefan Banasiak

**E**arl Wild, nieodżałowany pianista amerykański twierdził, że trzeba wiele lat i całego życia doświadczenia, aby zostać wielkim pianistą. Jednak wielu pianistów zrobiło wielką karierę zdobywając uznanie już od swych najmłodszych lat. Pomyślmy chociażby o początkach Władimira Horowica w Berlinie i w Nowym Jorku, o Mauriziu Pollinim, który w wieku 18 lat zajął I miejsce w Konkursie Chopinowskim w 1960 r., czy też o Glennie Gouldzie, dobrze wykształconym i niewątpliwie ekscentrycznym nastolatku, wspomnijmy koncerty chopinowskie zagrane z zadziwiającą dojrzałością przez dwunastoletniego Jewgienija Kissina. Jednak w okresie, kiedy najwyższy poziom perfekcji traktowany jest jako coś zupełnie oczywistego wśród coraz młodszych laureatów konkursów, trzeba czegoś szczególnego, by się wyróżnić.

**W** wieku 21 lat Behzod Abduraimov, urodzony w Taszkencie, posiada niewątpliwie wszystko. Pośród elektryzujących interpretacji, które doprowadziły go do zwycięstwa w konkursie pianistycznym w Londynie w 2009 r., było to, co krytyk Michael White uznał jako „najbardziej ujmującą wędrówkę po rosyjskich górach, jaką można sobie tylko wyobrazić w *III Koncercie* Prokofiewa [...]. Jest to coś z tych rzeczy, które zapierają nam dech w sposób oczyszczający, po czym czujemy się lepiej. Część wolna tymczasem ukazywała jak bardzo ekspansywnie brzmienie Abduraimova, jego wyuczanie niuanse barwy, jego fraza śpiewna w sposób naturalny, jego instynktowne rubato, w dobrych proporcjach, były głęboko zakorzenione w rosyjskiej tradycji pianistycznej, która wydała na świat legendarnych wykonawców tak różnych, jak Józef Hofman, Sergiusz Rachmaninow, Tatiana Nikołajewa i Grigorij Sokolow”.

**C**zęścią nagrody Abduraimova był pierwszy recital, który miał miejsce w następnym roku w londyńskiej Wigmore Hall, w sali, w której odbyło się wiele pierwszych recitali w trakcie jej 111-letniej historii. „Rok później interpretacja Abduraimova dojrzała. Stał się potężnym pianistą, potrafiącym uzyskać mocne brzmienie swymi wielkimi ruchami. Nie ma w nim jednak banalności niektórych młodych pianistów, pisze Michael White. Mimo całego dramatu, słuchowy spektakl

i elektryczność w jego grze, która jest zasadnicza, zdyscyplinowana i dokładna. Pianista nie udaje. To jest prawdziwe”.

**T**e słuszne słowa odnoszą się do całego jego pierwszego nagrania dla Deutsche Grammophon. Abduraimov zestawia na nim pomysłowo dzieła Liszta i Prokofiewa, których znaczący i symboliczny wkład do wielkiej linii pianistów-kompozytorów jest bardziej, niż kiedykolwiek widoczny na początku XXI w. Podczas nieformalnej, prywatnej lektury *VI Sonata* Prokofiewa, nieodżałowany pianista rosyjski, Światosław Richter, przewracał strony kompozytorowi, grającemu z manuskryptu. „Nigdy wcześniej czegoś takiego nie słyszałem, mówił Richter. Z szaloną zuchwałością kompozytor zrywał z ideami romantyzmu i wprowadzał do swojej gry natarczywe pulsowanie muzyki XX w. Dobrze wyważona, w klasyczny sposób, wbrew wszystkim swoim szorstkościom, *VI Sonata* jest dziełem wspaniałym”. Nowe struktury obfitują z głęboką siłą, akordy oznaczone „col puno” (z pięścią), nieprzejedny rozmach w pasażach krańcowych, z gestami w arpeggiach, będących muzycznymi odpowiednikami wykrzykników. Ponieważ pianistyczny styl Prokofiewa zawiera silną strukturę perkusyjną, żywiącą się rytmami żywymi, motorycznymi o kaustycznej wizji, wizji antyromantycznej (znajdującej swe potwierdzenie także w *Podszepcach diabelskich*), można łatwo nie zauważyć jego silnej wrażliwości lirycznej w przypadku gry bezbarwnej, monochromatycznej.

**N**ajbardziej znaczącą cechą fortepianowego języka Liszta jest namacalna bezpośredniość muzyki. Alan Walker, biograf Liszta, cytuje „jego wyjątkową zdolność do rozwiązywania problemów technicznych”. „Liszt, kontuuje Walker, przy fortepianie jest tym, kim jest Euklides w geometrii. Pianisci zwracają się ku jego muzyce, aby odkryć naturalne prawa rządzące klawiaturą[...] Liszt uosabia współczesny fortepian”. W tym samym okresie, ówczesny fortepian koncertowy narzucał się jako instrument większy, silniejszy i bardziej elastyczny, a Liszt potrafił doskonale wykorzystać swoje zdolności, nawet w dziełach, w których introspekcja i spirytualność miały przewagę nad wirtuozerią jako taką. Jest to przypa-

dek *Błogosławieństwa Boga w samotności*, trzecia i bez wątpienia najgłębsza z *Harmonii poetyckich i religijnych* Liszta. Humprey Searle, specjalista zajmujący się Lisztem, porównał spokojne migotanie muzyki i jej mistycznej kontemplacji do ostatnich dzieł Beethovena.

**Z**ainspirowany *Faustem* Lenau'a niszczącego podtytuł *Taniec w wiejskiej gospodzie*, *Walc Mefisto* nr 1 ukazują w pełni Liszta wirtuoza, z całą jego potęgą wyobraźni. Żarliwy temat centralny, synkopowany, w Des-dur zyskuje na ekspresywnej intensywności swoimi zróżnicowanymi strukturami, prowadzącymi do decydujących stron poprzez notorycznie trudne odbicia i potop arpeggii. Słynne akordy powtarzane w nagromadzonych kwartach początku utworu wywołują to, co pianista Louis Kentner opisuje jako „diabła strojącego swoje skrzypce”, co oczywiście odpowiada *Tańcowi śmierci* Saint-Saënsa. Chociaż transkrypcja poematu symfonicznego na fortepian dokonana przez Liszta jest całkowicie idiomatyczna z punktu widzenia dwóch rąk, warto zauważyć, że jego częste uwagi odsyłają do instrumentów orkiestrowych, ze wskazaniami vibrato niemożliwymi do wykonania na wielkim, współczesnym fortepianie.

**W** 1941 r. Władimir Horowic utworzył swą własną transkrypcję koncertu z *Tańca śmierci*, bazując na transkrypcji Liszta, włączył iskrzące głosy środkowe, zmiany rejestrów i niuansów, aby osiągnąć maksymalny efekt dramatyczny, poza tym dodaje osobiste zapisy takie jak rozbrzmiewające akordy pełne i wplecione mocne oktawy. Chociaż Horowic opiera się temu, aby zapisać większość swoich transkrypcji i aby podzielić się tymi „przepisami”, młodsze pokolenie upartych i cierpliwych pianistów zdołało je zapisać opierając się na nagraniach i rozpowszechnić online. Abduraimov posiada talent i brawurę konieczną do tego, by zrozumieć mocną ekspresję Horowica, a także jego nerwową energię, czyniąc tę muzykę swoją. 🎹

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe DG.







# Mieć otwarte serca i umysły

z dyrygentem Paulem Hillierem rozmawia Łukasz Kaczmarek

**P**aul Hillier (\*1949) należy do najwybitniejszych postaci muzyki 2. połowy XX i XXI w. Śpiewak i dyrygent, światową sławę zyskał zarówno jako wykonawca muzyki średniowiecznej i renesansowej, jak również współczesnych dzieł chóralnych. Przez ponad 15 lat prowadził założony przez siebie The Hilliard Ensemble, aby w roku 1990 powołać do życia nowy zespół – Theatre of Voices, którym kieruje po dziś dzień. Obecnie Hillier prowadzi także Ars Nova Copenhagen, Irlandzki Narodowy Chór Kameralny oraz Coro Casa da Música z Porto. Aktualnie wielki dyrygent niemal całkowicie skupia się na muzyce współczesnej. Sporym sukcesem zakończyło się jego wykonanie przed dwoma laty w Lincoln Center *Nuits Iannis Xenakisa*. A w roku obecnym entuzjastyczne recenzje zdobywa album z muzyką Arva Pärta – *Creator Spiritus*, zarejestrowany dla wytwórni Harmonia Mundi. I chyba przede wszystkim jako najwybitniejszy wykonawca muzyki chóralnej tego genialnego estońskiego kompozytora, zapisał się w świadomości współczesnych melomanów, Paul Hillier. I właśnie od pytania o muzykę Arva Pärta rozpocząłem moją rozmowę z artystą.

**Jest pan powszechnie znany jako znakomity wykonawca muzyki chóralnej Arva Pärta. Jak odczuwa pan tę muzykę?**

Kiedy pierwszy raz zobaczyłem przykłady jego utworów, to było około 1982/83 r., od razu doznałem poczucia uznania: to było zarówno bardzo znane, jak i całkowicie świeże. Poczulem silną potrzebę wykonywania tej muzyki i nadal ją odczuwam. Po części ma to związek z jej estetyką zatopioną w cantus planus oraz we wczesnej polifonii, choć jest to, bez wątpienia, muzyka naszych czasów.

**Co jest szczególnie trudne w wykonawstwie muzyki współczesnej?**

Oczywiście pewne kwestie techniczne mogą być bardzo wymagające, nie powinno to jednak być istotne: to samo można przecież powiedzieć o każdej muzyce. Współczesna muzyka powinna być nam bardzo bliska, jeśli nasze uszy i serca są otwarte, bowiem jest to muzyka naszego czasu i naszego miejsca.

**Czy zdarza się, że uczestniczy pan wraz z kompozytorami w procesie twórczym? Czy daje im pan jakieś rady?**

Nie udzielam rad, jeśli ktoś mnie o to nie poprosi, czasem jednak sugeruję na różne sposoby, jaka powinna być natura nowego dzieła. Nie spodziewam się, że kompozytor potraktuje to jako receptę, ale przecież może to stanowić jakiś punkt wyjścia. W historii nie jest dla twórcy rzeczą niezwykłą być poproszonym o napisanie muzyki na jakąś szczególną okazję. W podobny sposób, nie jestem tak bardzo zainteresowany nowymi dziełami dla nich samych, lecz interesuje mnie muzyka, która współdziała z moimi własnymi ideami, co do charakteru danego koncertu czy potrzeb wykonawców. Poszukuję kompozytorów, którzy piszą muzykę wokalną w nowy, świeży sposób. Z jednej strony respektuję kompozytora jako autonomiczną postać, z drugiej zaś – wierzę w proces powstawania muzyki na drodze partnerstwa.

**Czy zdarzyło się panu zamówić jakąś nową kompozycję?**

Tak, zamówiłem już wiele utworów i robiłem to przez wiele lat. Ostatnimi czasy, kierowałem się ideami, o których powiedziałem wcześniej, co zaowocowało wieloma kompozycjami, z których jestem bardzo zadowolony. Pod tym względem, działam trochę jak producent filmowy – nie reżyseruję i oczywiście nie tworzę dzieła, lecz pomagam stworzyć warunki, w których może ono powstać.

**Łączy pan śpiew z dyrygowaniem. Czy jest to trudne?**

Obecnie staram się już raczej nie łączyć tych dwu funkcji. Kiedyś zdarzało mi się to okazjonalnie, gdy śpiewałem w małym zespole – lecz mały zespół nie potrzebuje prowadzenia w sposób konwencjonalny. Obecnie, choć bardzo rzadko śpiewam, niemal wyłącznie dyryguję. Tym niemniej dyrygowanie jest dla mnie kontynuacją tego, co robiłem jako śpiewak, nie zaś czymś całkowicie odrębnym.

**Często wykonuje pan muzykę religijną. Czy jest pan osobą wierzącą? Czy wiara pomaga panu podczas wykonywania muzyki sakralnej?**

Myszę, że niezwykle użyteczne, a przy tym wielce interesujące jest zrozumienie teologicznego i historycznego znaczenia



Paul Hillier  
fot. Broadbent

tekstu religijnego, a jeśli mamy do czynienia z muzyką dawną, kontekstu liturgicznego, w którym dany utwór funkcjonował. Ale śpiewacy są jak aktorzy: nie muszą np. popełniać morderstwa, by zagrać rolę Makbeta, ani też zakochać się w Romeo, by kreować Julię. Problem polega na tym, czy potrafią odłożyć swoje własne życie na bok na wystarczająco długo, aby utożsamić się ze znaczeniem tego, co przedstawiają. Dotyczy to wszystkich drobnych detali ekspresji, ale także szerszych kwestii kontekstu i struktury tego, co nadaje znaczenie dziełu.

**Na koniec, proszę nam jeszcze opowiedzieć o różnicy w percepcji muzyki pomiędzy wykonawcą a słuchaczem. Czy kiedykolwiek poczuł pan, że dana muzyka znaczy dla pana coś całkowicie odmiennego w zależności od tego czy ją pan wykonuje, czy słucha?**

Muzyka przełamuje granice z dużo większą łatwością, aniżeli słowa. Jeszcze jedną rzeczą, którą ogromnie w niej lubię jest, gdy tak ściśle przynależy ona do jakiegoś szczególnego miejsca. Myszę jednak, że podczas muzycznego wykonania, wykonawca i słuchacz słyszą to samo – oczywiście, jeśli muzyka jest dobra, wykonawcy są dobrzy, i jeśli słuchacze mają otwarte serca i umysły.

Dziękuję za rozmowę. ☺



# Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (1)

## Sprzedana narzeczona

Basia Jakubowska

Po raz pierwszy *Sprzedaną narzeczoną* usłyszano w MET 19 II 1909 r. Śpiewano ją po niemiecku, dyrygował Gustaw Mahler, a w obsadzie wokalne wystąpili m.in. Emmy Destinn (Marzenka), Carl Jörn (Jenik), Albert Reiss (Waszek) i Adam Didur (Kecal). Była to produkcja w reżyserii Antona Schertela, z dekoracjami Kautsky & Rottonaro Brothers i kostiumami debiutującego w MET Heinricha Lettera i Blaschke & Cie. W owym sezonie pokazano ją aż 11 razy.

Wznawiano ją w kolejnych 3 sezonach, a w sezonie 1925/6 otrzymała drugą, nową sceniczną oprawę. Reżyserem był Wilhelm van Wydmetal, dekoracje zaprojektował Joseph Novak, a choreografię przygotowali August Berger i Ottokar Bartlik. W tej wersji pokazano *Sprzedaną narzeczoną* w MET w następnych dwóch sezonach oraz w 1932/3.

Początkowo śpiewano *Sprzedaną narzeczoną* po niemiecku. Pierwszą angielskojęzyczną wersję przedstawiono 15 V 1936 r. Autorem angielskiego tłumaczenia libretta był Graham Jones, czyli kryjąca się pod tym pseudonimem Madaline Marshall. Reżyserem był Joseph Novak, a choreografię przygotował George Balanchine. Druga produkcja śpiewanej po angielsku *Sprzedanej narzeczonej* służyła MET przez wiele kolejnych lat. Pokazywano ją podczas gościnnych występów w Filadelfii (1936/7) i Ohio (1937/8), a 28 II 1940 r. podczas matinée w MET wystąpili w niej pod batutą Bruno Waltera m.in. Jarmila Novotná i Ezio Pinza. Ostatni raz wystawiono ją w tej oprawie scenicznej w sezonie 1940/41.

Po wielu latach przerwy obdarzono *Sprzedaną narzeczoną* nowym tłumaczeniem angielskim Tony'ego Harrisona i przygotowano nową produkcję. Jej autorem był John Dexter, dekoracje zaprojektował Joseph Svoboda, kostiumy Jan Skalicky, światło Gil Wechsler, a choreografię debiutujący w MET Pavel Smok. Spektakl ten po raz pierwszy zaprezentowano w MET 25 X 1978 r. Pod batutą Jamesa Levine'a główne role śpiewali: Teresa

Z okazji zbliżającego się jubileuszu 40-lecia pracy, MET wydała dwa zestawy nagrań dyrygowanych przez Jamesa Levine'a. Wyborów w obu przypadkach dokonywał sam Maestro.

W pudełku zawierającym 21 DVD znalazło się 11 oper i jeden koncert (podaję w kolejności chronologicznej): *Sprzedana narzeczona* Smetany (listopad 1978), *Rise and Fall of the City of Mahagony* Weilla (listopad 1979), *Don Carlo* Verdiego (luty 1980), *Lulu* Berga (grudzień 1980), *Tryptyk Pucciniego* (listopad 1981), *Der Rosenkavalier* Straussa (październik 1982), Koncert w MET (1982/83), *Wesele Figara* Mozarta (grudzień 1985), *Duchy Wersalu* Corigliana (styczeń 1992), *Elektra* Straussa (styczeń 1994), *Wozzeck* Berga (październik 2001), *Ariadne auf Naxos* Straussa (kwiecień 2003).

Drugi zestaw obejmuje 32 CD czyli też 11 spektakli, z których powtarzają się zarejestrowane w innych latach *Lulu* i *Wozzeck*. Żaden z wybranych przez Maestra do tego zestawu spektakli nie był poprzednio dostępny na rynku. Tytuły podaję w kolejności chronologicznej: *Wozzeck* Berga (21 IV 1980), *Pelleas i Melisanda* Debussy'ego (22 I 1983), *Święto wiosny*, *Słowik* i *Oedipus Rex* Strawińskiego (25 II 1984), *Lohengrin* Wagnera (21 III 1998), *Mojżesz i Aaron* Schoenberga (20 II 1999), *Wielki Gatsby* Harbisona (1 I 2000), *Lulu* Berga (21 IV 2001), *Parada* Satiego, *Cycki Tereźjasza* Poulenca i *Dziecko i czary* Ravela (16 III 2002), *Trojanie* Berlioz (22 II 2003), *Żywoł rozpustnika* Strawińskiego (19 IV 2003), *Benvenuto Cellini* Berlioz (27 XII 2003).

Do każdego z tych zestawów dołączono książeczkę z kalendarium ważnych dat kariery Levine'a w MET.

James Levine zaproponował nam do obejrzenia i posłuchania spektakle, które z różnych powodów są mu bliskie. Pierwszą chronologicznie operą na DVD jest *Sprzedana narzeczona* Bedricha Smetany. Zarejestrowany w listopadzie 1978 r. spektakl pokazano w amerykańskiej telewizji 21 XI 1978 r.

Stratas (Marzenka), Nicolai Gedda (Jenik), Jon Vickers (Waszek) i Martti Talvela (Kecal). I to właśnie jeden z 18 spektakli owego sezonu pokazano w listopadzie w amerykańskiej telewizji i jest to również to przedstawienie, które do swego jubileuszowego zestawu DVD wybrał James Levine.

W dołączonej do DVD książeczce, James Levine w rozmowie z Mattem Dobkinem powiedział, że chciał wtedy wznowić po latach *Sprzedaną narzeczoną*, ponieważ jest to jedna z piękniejszych partytur kiedykolwiek skomponowanych. Problemy ze wznowieniem tej opery wiązały się z jej tłumaczeniem na angielski, a niestety jak dotąd nie wysta-

wiono jej w MET po czesku. Gdy Levine wspomniał Johnowi Dexterowi, ówczesnemu dyrektorowi artystycznemu MET, kilka swych wyborów sugerując włączenie ich do repertuaru, jednym z nich była właśnie opera Smetany. Dexter bardzo ją lubił i miał natychmiast wiele pomysłów jej wystawienia. Poproszono więc Tony'ego Harrisona, angielskiego poetę biegłego w czeskim o tłumaczenie. I tak powstało rymowane angielskie libretto. Zaproszono też do udziału w produkcji ekipę Czechów. Po pierwsze Josefa Svobodę, który przygotował już dla MET kilka innych spektakli. Projekty kostiumów powierzono Janowi Skalickiemu, a wykreowane przez niego ubiory miały wyraziste linie, znakomicie oddawały atmosferę i nie były przeładowane ornamentami. Z tyłu sceny zawieszono przepuszczający światło panel z przeciętymi na jego dole pasami na przejścia dla artystów, oraz na którym pojawiają się cienie. Reszta dekoracji to fronty domów wiejskich, drewniane płotki i karuzela w akcie III. Czyli zdaniem Jamesa Levine'a najprostsze, sugestywne kształty i materiały oraz autentyczna i atrakcyjna dla oka paleta kolorów. Choreografia baletów autorstwa Pavla Smoka była natomiast, tak zdaniem Dextera jak i Levine'a, najlepsza jaką dotychczas widzieli, a jako całość – była to jedna z najlepszych produkcji jakie wystawiono w MET. Bardzo też podobała

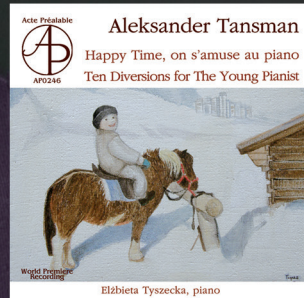
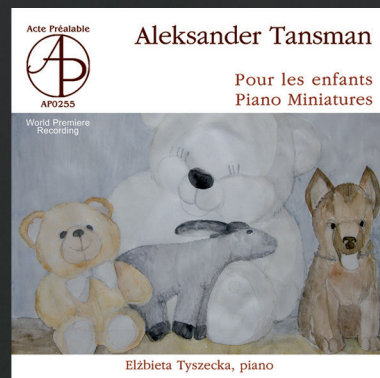
się publiczności w Nowym Jorku i podczas gościnnych występów. Obsada wokalna też należała do wybitnych. James Levine mówił, że od samego początku wiedzieli, że chcą by role zakochanych w sobie bohaterów śpiewali Teresa Stratas i Nicolai Gedda. Pomysł, by obsadzić w partii Kecala Martiego Talvelę wyszedł natomiast od Johna Dextera, który uważał, że jego ogromna postura będzie wielką atrakcją spektaklu. Talvela nie posiadał talentów komediowych i znany był publiczności MET z takich partii jak np. Borys Godunow, Sarastro czy Król Marek, tak więc sama jego obecność na scenie i granie roli na serio było niezwykle zabawne. Kolejnym śpiewakiem,



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)

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



kórego obsadzono wbrew dotychczas wykonywanym typom ról, był Jon Vickers jako jękający się Waszek. Podziwiano go przecież jak dotąd w MET w dramatycznych partiach takich, jak: Florestan, Otello, Zygmunt czy Grimes. W tych spektaklach Vickers zadziwił wszystkich swą znakomitą kreacją komiczną. Nicolai Gedda był więc w tych przedstawieniach postacią na miarę ludowego bohatera, a Vickers wielce sympatyczną i godną współczucia. James Levine mówił też o swym podziwie dla Teresy Stratas, którą uważa za jedną z najlepszych śpiewających aktorek operowych. Niezwykle muzykalna, z klasą samą w sobie, zawsze blisko z nim współpracowała. Powód, dla którego zdaniem Maestra *Sprzedana narzeczona* nie jest często

Po spektaklach z sezonu 1978/9 nie słyszano *Sprzedanej narzeczonej* w MET do sezonu 1996/7, kiedy to wznowiono ją w 8 przedstawieniach pod batutą Jamesa Levine'a, również po angielsku. I były to jak dotąd ostatnie jej spektakle w MET. W sumie *Sprzedaną narzeczoną* pokazano tu 83 razy.

Po wystawieniu nowej produkcji Dextera w MET w prasie zmiądzzył ją Alan Reich w New York Magazine z 20 XI 1978 r., a swą recenzję zatytułował *Grzech fałszywej „Narzeczonej”*. Między innymi napisał, że „wszystko, co MET zrobiła [w tej produkcji] sprzeciwia się radości leżącej (...) w *Sprzedanej narzeczonej* (...) a wszyscy [jej twórcy] prawdziwie źle zinterpretowali naturę opery Smetany (...) i jest to tak absurdalne jak interpretowanie baśni braci Grimm w świetle ich badań lingwistycznych”. Tańce jego zdaniem były „pełnym tortury masowym ruchem”. Polkę z aktu I porównał do ruchu chóru więźniów z *Fidelii*, a furianta z aktu II do „morderczego zamieszania w *West Side Story*”. Dekoracje Svobody określił jako „ogromne i wiejące grozą puste struktury w tle, zestaw ruchomych płotów na przedzie, które zamykały jak w klatce wszelkie próby swobodnego poruszania się”. Tylko kostiumy zdaniem Reicha były „w relacji do charakteru opery”, a najlepsze wydały mu się te ze sceny z cyrkami i określił je jako „wspaniałe dowcipne”. Muzycznie było „podobnie w jakości”. Uznał, że można było podziwiać grę orkiestry pod batutą Jamesa Levine'a, „który oddaje jakąś tam sprawiedliwość elegancji partytury Smetany”, ale narzekał na brak wykreowania w muzyce uczucia miłości, ciepła, ogólnej radości i blasku dźwięku, które „obecne są w każdym takcie tego dzieła”. Obsada wokalna była jego zdaniem kompetentna, ale miał do niej podobne zarzuty. Stratas i Gedda „konsekwentnie produkowali piękne dźwięki”, Vickers „ciągle był na pograniczu wyzionęcia ducha z powodu apopleksji”, a pozbawiony „soczystości komicznej” śpiew Talveli „nie miał żadnego sensu”. Nowe tłumaczenie na angielski określił jako doświadczenie „zbliżone do tortury i zbyt przegadane”. Na koniec zaś zadał retoryczne pytanie: „Jak mogła MET tak bardzo źle ocenić [i nie rozpoznać walorów] tak wspaniałego dzieła?”

Na szczęście nie musimy się zgadzać z ocenami krytyków. Gdy oglądałam i słuchałam tego spektaklu po latach od jego prapremiery w MET, odniosłam wrażenie, że jest to w istocie bardzo wartościowe wystawienie *Sprzedanej narzeczonej*. Dekoracje i kostiumy – atrakcyjne i w pełnej harmonii z charakterem muzyki, a choreografia wręcz wspaniała – zadziwiająco nowoczesna i szalenie pomysłowa. Do obsady wokalnej

doprawdy trudno by zgłaszać jakiegokolwiek zastrzeżenia. Bawił mnie ogromny w swej posturze Talvela o bardzo wyrazistej mimice, a Vickers zaskoczył talentem komediowym. Szalenie wiarygodnie zaczął się i jękał, a Waszka w jego interpretacji trudno było nie polubić. Stratas i Gedda, jak można było się spodziewać, doskonale, a śpiewający wspomagających ról na wysokim poziomie. Rozkoszowałam się też grą orkiestry pod batutą Jamesa Levine'a, jej wspaniałą energią i świetnie obranymi tempami. Nie jest to może najgenialniejsze wśród istniejących nagrań wykonanie *Sprzedanej narzeczonej*, ponieważ palmę pierwszeństwa dzierżą jednak Czesi, ale z czystym sumieniem mogę polecić to DVD jako znakomite pod każdym względem. 📺



## Smetana THE BARTERED BRIDE

Teresa Stratas  
Nicolai Gedda  
Jon Vickers  
Martti Talvela

The Metropolitan Opera  
Orchestra, Chorus,  
and Ballet

JAMES LEVINE

JAMES  
LEVINE  
CELEBRATING  
40 Years at the Met  
40

The Met  
ropolitan  
Opera

wystawiana, leży w jej trudności wykonawczej. Trudne partie solowe, orkiestracja, która jest wyzwaniem dla dyrygentów i jak na operę komiczną – duża w skali. Jej komediowy aspekt wypływa natomiast z sytuacji, w których konkretne ludzkie interakcje grane są na serio. James Levine również uważa, że oprócz oper Janaczka i Dworzaka opera Smetany należy do wielkich czeskich dzieł operowych. Smetana jest jego zdaniem wielkim kompozytorem, a jego muzyka jest pełna witalności, inwencji i wzruszająca. Mówił też, że stara się grać poemat symfoniczny Smetany *Ma Vlast* tak często, jak tylko nadarza się okazja również dlatego, że jest zauroczony pięknem krajobrazu dawnej Czechosłowacji, którą miał okazję odwiedzić.



# Jestem jak *Angelus*...

## Narodowo-religijna odsłona twórczości (2)

Maria Wilczek-Krupa

### U progu dojrzałości duchowej

Oskomponowaniu mszy Wojciech Kilar myślał wiele lat wcześniej, ale swoje marzenie zrealizował dopiero na zamówienie Kazimierza Korda, ówczesnego dyrektora Filharmonii Narodowej. Prawykonanie utworu miało w zamyśle uświetnić otwarcie 100. roku działalności Filharmonii, a jednocześnie zaakcentować rozpoczęcie nowego milenium. W rezultacie *Missa pro pace* okazała się czymś więcej – świadectwem wiary i wyrazem osobistej modlitwy samego kompozytora; utworem licznie wykonywanym na całym świecie (w tym w Watykanie przed Janem Pawłem II), a nawet włączanym w celebrację liturgii. „Życie tej mszy jest dla mnie niesłychanie zaskakujące – przyznaje Wojciech Kilar. – Nie przypuszczałem, że będzie tyle razy wykonywana w najrozmaitszych okolicznościach i że trafi do miejsc, o jakich w ogóle nie marzyłem (...) Nie wiem, czy wypada mi analizować, co ten utwór jest wart, ale może rzeczywiście w tym co piszę tkwi osobisty przekaz i ludzie czują, że ten człowiek mówi o sobie”<sup>1</sup>. Poza ekspresyjnym, osobistym przesłaniem dzieła kompozytor wyznaczył także czysto formalne cele i założenia swojej pierwszej mszy – zabiegiem technicznym determinującym pracę nad *Missa pro pace* stało się maksymalne ograniczenie środków kompozytorskich oraz gradacja poszczególnych części, dążenie całej formy ku finałowi, dążenie rozumiane nie tylko w kategoriach muzycznych, ale także stylistycznych i chronologicznych. Cykl mszalny Kilara to prawdziwa wędrówka po historycznej mapie form i gatunków muzycznych; utwór inicjuje *Kyrie* w formie średniowiecznej *passacaglii*, w środku cyklu napotkamy *Credo* w formie organum i w fakturze „nota contra notam”, wykonywane przez chór a cappella, dalej *Sanctus-Benedictus*, ujęte w formę barokowej arii da capo, całą zaś kompozycję wieńczy kantata w późnoromantycznym stylu – *Agnus Dei* oraz finałowe, romantyczne w charakterze wariacje na słowach *Dona nobis pacem*: swoisty epilog zakończony rozbudowaną codą.

Tradycyjny zestaw części mszalnych (ordinarium missae) pojawia się tutaj zatem w całości, z wyodrębnieniem 5 głównych części: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus*, *Agnus Dei*. Kilar nie stosuje żadnych dodatków czy modyfikacji tekstu, z wyjątkiem częstych powtórzeń poszczególnych słów. Zdaniem historyka i teoretyka muzyki

Krzysztofa Cyrana, powtarzalność ta pełni rolę formotwórczą, ponieważ nie tylko rozbudowuje tekst, ale także modyfikuje układ całości cyklu. „Najradykałniejszym środkiem zastosowanym przez kompozytora jest refreniczność. Kilar tworzy własną mapę słówkluczy, nawiązując do dwudziestowiecznej tradycji „indywidualnego” zakomponowania tekstu mszy”<sup>2</sup> – twierdzi Krzysztof Cyran. W toku dalszych rozważań Cyran sugeruje, że ta swoista polistylistyka, owocująca nadaniem każdej części osobnego charakteru właściwego dla wybranej epoki, jest zabiegiem zastosowanym przez kompozytora całkowicie świadomie. Dowodzi tego precyzja i zwartość konstrukcji formalnej każdego z fragmentów mszy.

Przyjrzyjmy się zatem przez chwilę poszczególnym częściom cyklu, aby móc potwierdzić bądź zanegować powyższe stwierdzenie. Początkowe *Kyrie* ujęte jest w formę *passacaglii*, charakterystycznej dla epoki baroku, jednak – zdaniem Leszka Polonego – u Kilara bliższej średniowieczu<sup>3</sup>. Ów archaizujący idiom wyraża się przede wszystkim w ścisłym, niemal ascetycznym 12-taktowym temacie inicjowanym przez wiolonczele i kontrabasy, ale także w relacjach pomiędzy głosami, w których nie brakuje paralelizmów interwałowych czy rozwiązań na kwintę czystą bądź oktawę. Następująca później *Gloria* stoi w wyraźnym kontraście stylistycznym – Kilar stosuje tu typową dla siebie powtarzalność i dynamizm, tworząc rodzaj mocno brzmiącej, witalistycznej toccaty ze swoistego rodzaju refrenem na słowach „*Gloria in excelsis Deo*” i kulminacją w postaci stojących akordów na „*Domine Deus*”. Do stylistyki średniowiecza powracamy w *Credo* – centralnej części mszy, skomponowanej w formie organum i wykonywanej wyłącznie przez głosy wokalne: śpiewaków oraz chór. Tak pomyślana obsada stała się wkrótce przedmiotem ostrej krytyki. Pytano kompozytora, czy nie można było podeprzeć *Credo* orkiestrą? „Powierzenie wykonania tej części tylko głosom wokalnemu wynikało z mojego szacunku dla tekstu – odpowiadała na te zarzuty Wojciech Kilar. – Nie znaczy to, że uważam, iż *Credo* na zespół solistów, chór i orkiestrę byłoby niewłaściwie teologicznie, ale czułem potrzebę, żeby te słowa mówili wyłącznie ludzie, żeby to była modlitwa wspólnotowa, taka jak podczas liturgii, żeby sztucznymi wytworami, czyli instrumentami, jej nie wspierać”<sup>4</sup>. Rzeczywiście konstrukcja tej części cyklu opiera się na tradycyjnej

praktyce kościelnej – uwagę zwraca na przemienność partii chóralnych (śpiew antyfonalny), dialog solisty i chóru (śpiew responsoralny) oraz zestawienie monodii z fakturą polifoniczną. Kolejny etap liturgii – *Sanctus-Benedictus* – u Kilara przybiera postać niezwykle lirycznej, wręcz mistycznej w nastroju sopranowej arii da capo, w której kontrastującą część środkową stanowi *Benedictus*. I wreszcie *Agnus Dei* – prawdziwe zderzenie masy orkiestrowej z potęgą chóru i pełnią solowego brzmienia, kontrastowe zestawienie wielogłosowości instrumentów z oktawowym unisonem głosów wokalnych, dramatyczna prośba o wybawienie na przemian z bolesnym błaganie, nadzieją, modlitwą. Ogrom brzmienia, bogactwo środków harmonicznycch oraz fakturalnych a także skomplikowana narracja z zastosowaniem motywów przewodnich przywodzi tu na myśl gatunek romantycznej kantaty z jednej strony, z drugiej zaś – poemat symfoniczny z udziałem chóru i głosów solowych. Finałowe *Dona nobis pacem* – zdaniem Leszka Polonego – jest „romantyczną w duchu, chóralną pieśnią kościelną z bogatymi modulacjami chromatycznymi”<sup>5</sup>. Z formalnego punktu widzenia są to klarowne wariacje na temat stylizowanej melodii o wyraźnych, ludowych koligacjach.

A zatem, wędrówka po epokach, gatunkach i formach muzycznych przedstawia się w *Missa pro pace* następująco: *passacaglia* w średniowiecznej stylistyce, *toccata* o charakterze witalistycznym, średniowieczne organum w fakturze nota contra notam, barokowa aria da capo o typowej budowie ABA oraz romantyczna kantata wokально-instrumentalna z wariacjami w finale. Konstrukcja poszczególnych części jest jasna i precyzyjna, nie pozostawiająca wątpliwości odnośnie sjozarzenia z konkretnymi gatunkami czy formami. Jak pisze Leszek Polony, oscylowanie wokół trzech opisanych idiomów stylistycznych (średniowiecza, baroku i romantyzmu) dowodzi jednak czegoś więcej, niż tylko świadomych zamierzeń formalnych kompozytora. „Twórca *Missa pro pace* zawarł w swym dziele kluczowe symbole chrześcijaństwa: trójcę, krzyż, opozycję ziemi i nieba, opowieść o Bogu, który zamieszkał między ludźmi oraz o człowieku powołanym do jego naśladowania”<sup>6</sup>.



## Muzyka nowego millenium

Po skomponowaniu upragnionej mszy – pierwszego w swojej karierze utworu o charakterze czysto religijnym – Wojciech Kilar z większą pewnością zaczął sięgać po sakralne inspiracje. Tuż po ukończeniu partytury *Missa pro pace* Kazimierz Kord poprosił kompozytora o napisanie utworu organowego, z myślą o inauguracji nowo wybudowanych organów Filharmonii Narodowej. Tak powstał *Introitus* na organy – fantazja chorałowa z melodią polskiej kolędy *Anioł pasterzom mówił* w tle, wykonywana dziś w dwójce formule: jako wstęp do *Missa pro pace* lub jako samodzielny utwór organowy. Ta sama kolęda pojawi się także w skomponowanym trzy lata później *Lamencie* na chór mieszany a cappella, dedykowanym Chórowi Filharmonii Narodowej w 50-lecie jego istnienia.

W 2005 r. kompozytor sięgnie natomiast po szczególny rodzaj muzycznego mistycyzmu – inspirowaną *Boską Komedią* Dantego *Sinfonię de motu*, dedykowaną „Fizykom Polskim” z okazji Światowego Roku Fizyki. Dzieło to łączy w sobie dwa topowe nurty twórczego dorobku Wojciecha Kilara – symfoniczną o charakterze programowym oraz muzykę religijną ujętą w wielkie formy wokalnie-instrumentalne. Obsada *Sinfonii de motu* zaskakuje swoim monumentalizmem (podobnie, jak miało to miejsce w *Exodusie*): symfonia wykonywana jest przez chór mieszany, głosy solowe (sopran i baryton) oraz niezwykle rozbudowaną orkiestrę z poczworną obsadą instrumentów dętych (z czterema fletami piccolo i dwoma kontrafagotami), wzmocnioną perkusją oraz fortepianem, harfą i czelestą. Pomiędzy jednak symfoniczną odsłonę utworu, a także programowość i inspirację siłami fizyki, skupiając się jedynie na prawdziwie metafizycznym przesłaniu dzieła. Poszczególne jego części Kilar opatrzył tytułami, sugerującymi przejście od chaosu i ciemności piekieł do bram rajów i wiecznie trwającego światła i miłości. I tak początkowe, czysto instrumentalne *Largo*, rozpoczynające się mroczną repetycją w najniższym rejestrze kontrabas, nosi tytuł *Selva* (las, bór). W części drugiej, zatytułowanej *Cammino* (podróż, droga), słyszymy fragment Pieśni XXXIV z *Piekti* Dantego, zacytowanej w partii barytonu. W centrum symfonii znajduje się z kolei liryczne *Adagio* o literackim tytule *Luce* (światło) – jest to pieśń na sopran i baryton, oparta na fragmentach tekstu Pieśni XXXIII z *Raju* Dantego, rozwijająca się w prawdziwie mistycznej aurze. Na koniec *Amor* (miłość) – monumentalna kantata z tekstem I i XXXIII Pieśni *Raju* oraz pełną obsadą wykonawczą, uroczyste ukoronowanie dzieła, ostateczne potwierdzenie jego mistycznej wymowy i prawdziwie religijnego przesłania.

Dwa ostatnie dzieła o tematyce religijnej, skomponowane przez Kilara pod koniec

pierwszej dekady XXI w., w 2008 r. – *Te Deum* i *Veni Creator* – mają szczególnie istotne znaczenie w całym jego dorobku. Kompozytor zadedykował je bowiem pamięci swojej żony, zmarłej rok wcześniej i towarzyszącej mu przez ponad 40 lat życia. Barbara Pomianowska była dla Wojciecha Kilara nie tylko osobą najbliższą; była także prawdziwym mentorem i muzą, pierwszą i najważniejszą recenzentką jego dzieł. To jej zasługom kompozytor przypisuje większość swoich sukcesów – tych zawodowych i tych moralnych. „To sentymentalne, ale szczerze – tłumaczy Kilar. – Dzięki temu nie stoczyłem się i to zaważyło na mojej drodze twórczej, nie tylko w sensie zorganizowania życia, ale też wykształcenia się hierarchii wartości, którą zawdzięczam mojej żonie”<sup>7</sup>. Jesienią 2007 r., kiedy Barbara Pomianowska odeszła, Wojciech Kilar rzucił się w wir pracy. „Znalazłem nową metodę na życie, żeby nie oszaleć – przyznaje w rozmowie z autorką tekstu. – Po pierwsze zająłem umysł pracą bez wytchnienia, po drugie przestałem niemal zupełnie wychodzić z domu. Czuję się bezpieczniej i szczęśliwiej w miejscu, w którym tyle razem przeżyliśmy i w scenerii, której nie zmieniłem od dnia jej śmierci po chwilę obecna”<sup>8</sup>.

*Veni Creator* – kilkunastominutowy utwór przeznaczony na chór mieszany i smyczki – miał swoją światową premierę 13 września 2008 r. w Saragossie, podczas światowej wystawy Expo 2008 (jako część wieczoru poświęconego muzyce z filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Hassa). Krytycy wysoko ocenili muzyczny hołd złożony zmarłej Barbarze Kilar, podobnie zareagowała polska publiczność w listopadzie tego samego roku, podczas prawykonania dzieła w Archikatedrze Chrystusa Króla w Katowicach. Głównym owocem wspomnianej „terapii pracą”, jak również najbardziej wzruszającym podziękowaniem za lata spędzone z żoną jest jednak *Te Deum*. Do – nazwijmy to – osobistych inspiracji należy tu dorzucić także okolicznościowe pochodzenie dzieła, prawykonanie *Te Deum* uświetniło bowiem obchody 90. rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości. A więc Kilar, po ponad dwudziestu latach, powrócił do tradycji komponowania utworów naradowo-religijnych i zgodnie z tą tradycją skonstruował uroczyste, 5-częściowe dzieło z obsadą obejmującą głosy solowe, chór i orkiestrę. Stylistycznie mamy tutaj do czynienia z zestawem środków kompozytorskich charakterystycznych dla Kilara – w materiale dźwiękowym dominuje diatonika (ramy tonalne określa tonacja C-dur), głównym środkiem ekspresji jest zaś gradacja napięć i typowy, „kilarowski” postminimalizm, uporczywa powtarzalność zarówno poszczególnych fraz, jak i samych motywów lub zgola pojedynczych dźwięków. Zdaniem Anny Wieczorek z krakowskiej Akademii Muzycznej, jednym z kluczowych elementów materii dźwiękowej *Te Deum* jest też

używanie zapożyczeń muzycznych. „W *Te Deum* Kilara obecna jest wyraźnie muzyka minionych wieków, znajomych procedur stylistycznych i idiomatycznych zabiegów kompozytorskich innych twórców. Wskazać w nim można zarówno pozbawione dosłowności nawiązania do dawnych stylów oraz do stylów kompozytorów współczesnych Kilarowi, jak też mniej lub bardziej wyraźne aluzje do pieśni religijnych, a także do pewnych specyficznych sposobów opracowywania materiału dźwiękowego”<sup>9</sup> – uważa Wieczorek.

*Te Deum* i *Veni Creator* zamykają zatem dotychczasową działalność Wojciecha Kilara w zakresie wielkich form wokalnie-instrumentalnych, ugruntowując jednocześnie jego pozycję kompozytora utworów naradowo-religijnych i sakralnych. Trudno oprzeć się wrażeniu, że opisywany nurt twórczości wpisuje się niemal idealnie w psychologiczną sylwetkę samego Kilara – głęboko wierzącego katolika związanego z kultem maryjnym i klasztorem jasnogórskim, prawdziwego mistyka czytającego każdego dnia brewiarz i nie wychodzącego z domu bez różańca w rękę. Czy ta charakterystyka oddaje jednak w pełni osobowość artysty? Wszak sam kompozytor mówi o sobie, że „jest jak dr Jekyll i Mr. Hyde”<sup>10</sup>. Skoro jednak dr Jekyll komponuje muzykę duchową, natchnioną i z potrzeby serca, czyta co dzień Biblię, dzieła św. Augustyna i Tomasza z Akwinu, to co robi w takim razie Mr. Hyde – miłośnik Stanów Zjednoczonych, szybkich samochodów, górskich wycieczek oraz kotów wszelkiej maści? Przede wszystkim, sięga po horrory Stephena Kinga oraz prozę Agathy Christie. W wolnych chwilach – z najprawdziwszą pasją ogląda krwawe thrillery i kino gangsterskie. Zawodowo zaś zajmuje się komponowaniem muzyki filmowej przyznając szczerze, że robi to wyłącznie w celu podreperowania swojego budżetu...

## Przypisy

- 1 Podobińska K., Polony L., op. cit., s. 106
- 2 Cytat pochodzi z nieopublikowanego wystąpienia *Missa pro pace – Wojciecha Kilara interpretacja tekstu mszalnego* Krzysztofa Cyrana, wygłoszonego w ramach „Seminarium Doktorantów” w Akademii Muzycznej w Krakowie, 18 grudnia 2011 r.
- 3 Polony L., op. cit., s. 145-146
- 4 Podobińska K., Polony L., op. cit., s. 106
- 5 Polony L., op. cit., s. 148
- 6 Polony L., op. cit., s. 150
- 7 Podobińska K., Polony L., op. cit., s. 26
- 8 z rozmowy z autorką
- 9 Cytat pochodzi z nieopublikowanego wystąpienia Anny Wieczorek, zatytułowanego *Te Deum Wojciecha Kilara. Muzyka w muzyce*, wygłoszonego podczas „Seminarium Doktorantów” Akademii Muzycznej w Krakowie, 17 grudnia 2011 r.
- 10 Janowska K., Mucharski P., op. cit., s. 225



Acte Préalable



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

# ELŻBIETA ZAPOLSKA

premiera światowa płyty  
8 marca 2012 r.

Maria Szymanowska  
*Ballady i Romanse*

Elżbieta Zapolska  
mezzosopran

Bart van Oort  
fortepian Broadwood 1825



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

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



PALCEM PO PŁYCIĘ

## ROMANTYCZNY KONTRABAS



**ADOLF MISEK**  
 double bass sonatas & miniatures  
 Szymon Marciniak • Joanna Ławrynowicz

**ADOLF MISEK**  
 Sonaty i miniatury na kontrabas i fortepian wol. 1: Sonata nr 1 A-dur op. 5, Concert-Polonoise, Sonata nr 2 e-moll op. 6

Szymon Marciniak, kontrabas; Joanna Ławrynowicz, fortepian

Acte Préalable AP0257 • w. 2012, n. 2011

• 57'22"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Gdyby ktoś spytał mnie o moją najukochańszą płytę 2012 r. z nieznanym repertuarem, z pewnością wskazałbym na tę – pierwszy wolumin utworów na kontrabas i fortepian czeskiego kompozytora Adolfa Miška (1875–1955). Co prawda, jego sonaty kontrabasowe zostały już wcześniej nagrane i wydane, jednak dla mnie, nowicjusza jeśli chodzi o repertuar na ten instrument, stanowią one novum. A są to prawdziwe arcydzieła kameralistyki, pod którymi mógłby podpisać się największy chyba mistrz tego gatunku – Johannes Brahms.

Adolf Mišek był wybitnym kontrabasistą i kompozytorem muzyki kameralnej oraz pieśni. Ukończył Konserwatorium w Wiedniu otrzymał posadę kontrabasisty w Orkiestrze Opery Wiedeńskiej, którą następnie porzucił dla Wiedeńskich Filharmoników. Prowadził także działalność pedagogiczną wykładając w Konserwatorium. Po zakończeniu I Wojny Światowej wyemigrował do Pragi gdzie, początkowo był pierwszym kontrabasistą Narodowego Teatru, zaś w ostatnich dwudziestu latach życia – mógł sobie pozwolić na rolę wolnego strzelca. Na omawianej

płyce słyszymy trzy utwory Adolfa Miška na kontrabas i fortepian: dwie pierwsze sonaty oraz *Polonoise koncertowego*. Są to dzieła utrzymane w romantycznej stylistyce, wyrastające wprost z arcydzieł kameralistyki Beethovena, Schuberta, Mendelssohna, Schumanna czy Brahmsa.

*I Sonata A-dur op. 5* pochodzi z roku 1909. Cechuje ją lekki, żywiołowy, pełen radości i słońca, charakter. Taka jest jej pierwsza część, *Allegro*, stanowiąca przykład formy sonatowej. Niezwykłego bogactwu melodycznemu, jakie słyszymy w tym utworze, towarzyszy interesujące zastosowanie harmoniki z licznymi modulacjami. Część druga, *Andante religioso*, jest cudowna! Po pełnym spokoju i zadumy temacie pierwszym, przychodzi drugi – stanowiący punkt ciężkości całej *Sonaty*. Piękno i rozlewność melodyczną Miška możemy tutaj podziwiać w całej pełni. Jakże niezwykle klimat emocjonalny posiada ten fragment! Natomiast trzecia część *Sonaty* jest pełną uroku polką w formie rondo.

*Polonez koncertowy* jest wczesnym dziełem kompozytora: pochodzi z 1903 r., dedykowany zaś został jego profesorowi. Utwór przenika wirtuozowski klimat i brawurowość. Mamy tutaj także coś z salonowości. Uroczą miniaturą!

*II Sonata e-moll op. 6* stanowi bodaj najsłynniejszą kompozycję Miška. Pierwsza część, *Con fuoco*, jest niezwykle bogata pod względem ekspresji. W jej pierwszym temacie faktura staje się gęsta, a emocjonalność – rozogniona. Co ciekawe, w utworze tym na ekspozycję

składają się trzy tematy, nie zaś dwa. Część druga, *Andante cantabile*, opiera się na pięknym, lirycznym temacie, który w toku nabiera tanecznego charakteru, choć nie traci swego melancholijnego nastroju. Część trzecia – *Allegro energico* – to pełen ognia, prawdziwie czeski furiant. Znakomity jest finał dzieła, bogaty melodycznie i wyrazowo, stanowiący dla wykonawcy prawdziwy popis i efektowne zwieńczenie całej kompozycji. Swym charakterem, określony przez kompozytora jako *Allegro appassionato*, nawiązuje do części pierwszej utworu, stanowiąc jakby klamrę spinającą całe dzieło.

Swą interpretacją Szymon Marciniak udowadnia nam, że jest dziś jednym z najwybitniejszych kontrabasistów świata. Techniczne mistrzostwo łączy z doskonałym

uchwyceniem klimatu emocjonalnego każdego z utworów. W tych najbardziej wirtuozowskich i ekspresyjnych ustępach jest pełen pasji, w częściach wolnych – cudownie liryczny. Artysta może także poszczycić się piękną, ciepłą barwą swego instrumentu: jego kontrabas często brzmi jak wiolonczela. Marciniakowi znakomicie towarzyszy Joanna Ławrynowicz, delikatna i wrażliwa, doskonała w roli kameralistki. To znakomite, pełen pasji wykonanie artystów, którym udaje się przekonać słuchacza, że oto mamy do czynienia z prawdziwie wielkimi dziełami literatury muzycznej. A omawiana płyta to też jedna z najznakomitszych pozycji w katalogu wytwórni Acte Préalable!

Łukasz Kaczmarek



fol. Merlijn Doomernik



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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

HANS ERICH APOSTEL

**Kwartety smyczkowe**

*Doelen Kwartet*

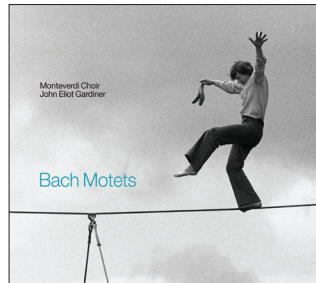
Cybele Records 3SACD KIG 002 • w. 2010 • SACD, 199'29"

☆☆☆☆☆

Hans Erich Apostel (1901–1972) jest kompozytorem dziś już nieco zapomnianym. Był uczniem Schoenberga i Berga, także przedstawicielem szkoły dodekafonicznej. Omawiany album zawiera muzykę na kwartet smyczkowy Apostela. Prócz *Kwartetu smyczkowego* op. 7, wszystkie zamieszczone tu kompozycje to światowe premiery fonograficzne. W najwcześniejszych utworach pochodzących z lat 1925–1926, *18 Wariacji na temat własny* oraz *Kwartecie smyczkowych d-moll*, Apostel jawi nam się jako twórca neoromantyczny, nieodchodzący zbyt daleko od tonalności (zwłaszcza w *Wariacjach*). *Kwartet smyczkowy* op. 7 z roku 1935 jest z kolei dziełem ekspresjonistycznym, zaś *Kwartet smyczkowy w jednej części* op. 26, datowany na rok 1956 i 6 lat późniejszy cykl *Sześciu Epigramatów* op. 33, to utwory dojrzałe, w największym stopniu operujące techniką 12-tonową, najbardziej nawiązujące do kameralistyki Schoenberga. Wariacje są dziełem niezwykle uroczym. Zwraca tutaj uwagę prościutki, a zarazem piękny temat, oraz niezwykła fantazja i mistrzostwo kompozytora w operowaniu formą. Wciąż jeszcze neoromantyczny *Kwartet smyczkowy d-moll* mający w sobie elementy neoklasyczne (druga część), dotyka już ekspresjonizmu, przywołując nawet na myśl muzykę kameralną Karola Szymanowskiego. Niezwykle interesujące są tutaj rozwiązania harmoniczne. Z kolei dziełem na wskroś ekspresjonistycznym jest *Kwartet* op. 7, dedykowany Albanowi Bergowi z okazji jego 50. urodzin, a który okazał się jego epitafium. Jest to utwór znacznie już dojrzały, ale też trudniejszy w odbiorze, flirtujący z atonalnością. Esencję dodekafonii stanowią późniejsze kompozycje Apostela: jednoczęściowy *Kwartet* op. 26, w którym, nota bene, da się wyodrębnić pewne segmenty, oraz *Epigramaty*. W utworach tych jest nieco mniej emocji, aniżeli w op. 7, więcej zaś matematyki. Wykonaw-

cami wszystkich kompozycji jest zespół Doelen Kwartet: wykonawcy kompetentni i niezwykle muzykalni. Ich interpretacje cechuje rozwaga (op. 26, op. 33), ale i silne emocje (op. 7) ocierające się momentami o brutalność. Wszystko zostało jednak po mistrzowsku przedstawione. Muzykę na kwartet smyczkowy Hansa Apostela dopełniają materiały dokumentalne z głosem samego kompozytora, a także obszernymi wspomnieniami Rainera Bischofa, ucznia Apostela, co zajmuje połowę łącznego czasu trwania płyt. Album został wydany z niezwykłą starannością, największą radość przyniesie jednak melomanom władającym językiem niemieckim.

Łukasz Kaczmarek



JAN SEBASTIAN BACH

**Motety**

Monteverdi Choir • English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent  
*Soli Deo Gloria* SDG 716 • w. 2012, n. 2011 • 72'27"

☆☆☆☆☆

Sir John Eliot Gardiner po trzydziestu latach powraca z nagraniem motetów Jana Sebastiana Bacha. W 1982 r. wydał je po raz pierwszy w nieistniejącej dziś francuskiej firmie Erato. Tamto nagranie było realizacją studyjną, tym razem wydano zapis trzech koncertów, które odbyły się w Londynie w październiku zeszłego roku.

Bach i Gardiner to połączenie wyjątkowego podejścia do tekstu kompozytora i niespotykanej siły wyrazu interpretacji muzyki niemieckiego kompozytora. Gdy trzeba mamy rozmach, a także radość, kiedy indziej natchnioną modlitwę, prośby i dziękczynienia oraz żalobny lament. Ujmując krótko, nowe nagranie motetów Bacha jest bardzo wytworne. W króciutkich esejach na temat wykonywanych

dzieł dyrygent wyjaśnia funkcję poszczególnych motetów i swoją wizję dotyczącą tej reinterpretacji.

John Eliot Gardiner jest dyrygentem, spod którego ręki wychodzą prawdziwe muzyczne brylanty. Ma on niezwykle talent do wykonań bardzo stylowych. W przypadku motetów Bacha wykonanie angielskiego dyrygenta kierującego Chórem im. Monteverdiego imponuje od strony budowania muzycznej dramaturgii każdego z nich. Przepięknie oddawane są wszelkie niuanse i charakter tych utworów. Całość jest prawdziwym majstersztykiem wykonawczym. Nawet nie znając niemieckiego można śmiało notować każdą frazę tekstu. Podawanie tekstu osiąga tu niespotykaną nigdzie indziej czystość i czytelność. Gardiner i jego Monteverdi Choir stanowią w tej materii najlepszy na świecie zespół.

Ogromną wagę dyrygent przywiązuje do szczegółów, słyszalne są każde najmniejsze niuanse frazy czy to instrumentów solowych. Na pierwszy plan wysuwa się w nagranych motetach niezwykła lekkość i transparentność brzmienia. Wszystko jest zwarte, spójne, przez co staje się niezwykłą i przepełnioną siłą żarliwości modlitwą. Wszystko płynie spokojnie, dostojnie. W sposób doskonały umiejętnie jest spleciona sztuka wielu elementów składowych, ze swej natury różnorodnych, w jeden organizm tak pięknego dzieła. Takimi momentami są linie kontrapunktu, i zjawiskowo wręcz prowadzone i eksponowane prześliczne melodie tych wielogłosowych motetów Bacha. Imponująca jest przy tym lekkość całej narracji, wszystko jest absolutnie na miejscu, nie czuje się wpływu czasu. Muzyka wciąga nas bez reszty.

Album wydano, jak zawsze w firmie Soli Deo Gloria, bardzo efektownie i elegancko. Jest to książka wydana w twardej oprawie na mocnym papierze z dodaną na końcu płytą. W środku jest bardzo ciekawy trzyjęzyczny esej wyjaśniający koncepcję interpretacji pióra Johna Eliota Gardinera. Wydawca zadbał, by album miał charakterystyczną okładkę. Jest nią zdjęcie francuskiego lino-skoczka Philippe'a Petit'a, który w 1974 r. przeszedł po linie między

nieistniejącymi już dziś wieżami World Trade Center.

Można to odebrać jako daleko idącą przenośnię, że kolejne nagrywanie muzyki Bacha w przypadku Gardinera jest takim chodzeniem po linie. Abstrahując jednak od tej przenośni, polecam ten bardzo dobry i interesujący album z motetami Bacha wydanymi w Soli Deo Gloria.

Arkadiusz Jędrasik

KEITH BARNARD

**Cosmic Light: Nocturne, The Ascended Healing Rays of the Cosmic Light, The Palace of His Wang Mu**

Jeffrey Crossman, fortepian

Métier msv28516 • w. 2010, n. 2008 • 74'07"

☆☆☆

Keith Barnard (1950) jest angielskim kompozytorem i pianistą, który szczególnie upodobał sobie muzykę fortepianową, którą zwykle sam wykonuje na koncertach. Pisze także na inne instrumenty, czy orkiestrę – w dorobku ma m.in. operę i cztery symfonie. Nagrał również kilka płyt z muzyką syntezatorową. Omawianą pozycję wypełnia jednak najbliższa mu twórczość, tym razem w interpretacji amerykańskiego pianisty Jeffrey'a Grossmana.

Akcja otwierającego płytę utworu *Nocturne* (1980) rozwija się powoli, wręcz leniwie, bazując na pojedynczych, subtelnych tonach. Wykonawca przez większość czasu wiska pedał sustain, co sprawia, że dźwięki niekiedy wydają się nieco rozmyte, zatopione w niczym nieskrępowanym wybrzmieniu. Nadaje to kompozycji wyraźnie impresjonistyczny charakter. Barnard nie ukrywa swojej fascynacji twórczością Ravela i Debussy'ego, więc wnioski nasuwają się same. Ciekawe jest jeszcze inne – być może niezamierzone przez autora – skojarzenie. *Nocturne* chwilami przypomina *In A Landscape* Johna Cage'a, tyle że grany jakby w wolniejszym tempie.

Głównym utworem na płycie jest bez mała godzinny *The Ascended Healing Rays of the Cosmic Light* (2007). Nieco pretensjonalny tytuł zdradza inną skłonność kompozytora – do kojarzenia jego muzyki z konkretnymi kolorami, czy też tematyką z lekka mistyczną. Czy



ma ona jakiś związek z treścią muzyczną? To już każdy musi ocenić sam, bowiem swój zamiysł twórca opisał w nadzwyczaj lakonicznej formie, pozostawiając dużą swobodę interpretacji. Dodajmy, że Barnard napisał swoje dzieło konkretnie z myślą o tym wykonawcy, Jeffrey'u Grossmanie. W utworze możemy wyróżnić zaledwie kilka myśli przewodnich, które są jednak sukcesywnie rozwijane. Narracja jest zresztą dość rozwlekła, co poniekąd uzasadnia rozmiar całości. Długi, melodyjny pasaż, oparty na kaskadowych repetycjach, po pewnym czasie ustępuje miejsca mocno akcentowanym akordom, po których mamy kolejną sekwencję kaskadową. Jak sugeruje sam autor, jest to w zasadzie bardzo wydłużone rondo, ze sporą dawką improwizacji. Paleta barw jest świadomie ograniczona do pewnego pasma, co zdaje się wskazywać na indywidualne upodobania twórcy. Być może zresztą taka, a nie inna forma całości ma na celu zasugerowanie programowego charakteru kompozycji. I jest w niej coś z rozległych przestrzeni i pustki kosmosu, wypełniającego go światła gwiazd, mgławic itd. Chwilami można odnieść wrażenie, że utwór doskonale sprawdziłby się jako ilustracja filmu (np. o wszechświecie, kosmosie), względnie muzyka baletowa, czy nawet ambitny muzyk. Dobrze się go słucha gdy sączy się gdzieś w tle, a my czytamy książkę, względnie oddajemy innym zajęciom. Pełne skupienie się na owe 53 minuty i skoncentrowanie na samej muzyce może być jednak dla niektórych trudne, choć niewątpliwie *The Ascended Healing Rays...* ma pewne walory relaksacyjne. Także w nim słychać charakterystyczne dla Barnarda elementy indywidualnego stylu oraz wpływ dawnych mistrzów – od Chopina i Liszta, po francuskich impresjonistów.

*The Palace of Hsi Wang Mu* (1991) utrzymany jest w bardzo podobnej stylistyce i mniej uważny słuchacz mógłby przeoczyć koniec poprzedniego utworu i początek nowego, sądząc że to dalszy ciąg *he Ascended Healing Rays...* Znowu mamy do czynienia z rozwlekłą narracją, pojedynczymi, delikatnie akcentowanymi dźwiękami fortepianu i lekkim rozmyciem poszczególnych tonów. Keith Barnard wyraźnie upodobał sobie taką stylistykę i w niej czuje się najlepiej. Z jednej strony sprawia to, że płyta, którą przecież wypełniają kompozycje

powstałe na przestrzeni niemal 30 lat, jest bardzo spójna – z drugiej jednak nieco razi pewną monotonią. Właściwie uwagi wypowiedziane przed chwilą pod adresem głównej pozycji tego albumu odnoszą się do całości. Osoby, którym taka estetyka przypadnie do gustu będą zachwycone, inni postarają się o dodatkowe zajęcia – z muzyką w tle. Choć to twórczość na wskroś współczesna, mocno tkwi korzeniami w przeszłości. Ale to akurat nie jest żadna wada. Miałbym jedynie drobną uwagę – z samą muzyką nie mającą wiele wspólnego. Podobno większość z nas to wzrokowcy i w tej sytuacji zawsze warto postarać się o atrakcyjną okładkę, która zachęci do kupna płyty. Ta jest raczej mało udana (eufemizm...).

Dariusz Mazurowski

ANTON BRUCKNER

Symfonia nr 3

Gewandhausorchester Leipzig • Herbert Blomstedt, dyrygent

MDR VKJK 1017 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 63'06"

★★★★

Jednym z najciekawszych dzieł w artystycznym dorobku Antona Brucknera jest *III Symfonia d-moll*. Utwór swą uprzywilejowaną pozycję zawdzięcza kilku czynnikom. Po pierwsze, *III Symfonia* można uznać za „kamień milowy” na drodze muzycznego rozwoju tego austriackiego kompozytora. Jej monumentalna konstrukcja formalna przypominająca symfoniczne dzieła Ludwiga van Beethovena, zawierająca odwołania do muzyki Richarda Wagnera i szerokim gestem kreślone łuki melodyczne pokrewne stylistyce Franza Schuberta była wyrazem przełomu artystycznego, jaki dokonał się w twórczości Brucknera. I choć dzieło to dla swego autora miało wartość szczególną, to ta „nowa jakość” dla jego otoczenia okazała się być wyzwaniem. Po drugie, za sprawą wprowadzanych do utworu z upływem lat „poprawek” dysponujemy obecnie trzema jej wersjami. Pozwala to na lepsze poznanie warsztatu kompozytorskiego i procesu twórczego Brucknera. Jak przekonuje Rudolf Stephan – znawca muzyki tego twórcy, każda z wersji *III Symfonii* ma swojego odbiorcę. Pierwsza wersja utworu datowana jest na 1873 r. Jest najdłuższa i prawdopodobnie znajdzie uznanie w oczach melomanów przywiązanych do

romantycznego ideału estetyki. Wersję numer 2, z 1877 r., cechuje spójność formalna. Ostatnia, najkrótsza wersja *III Symfonii* (1889) urzeka pełnią brzmienia.

Mistrz batuty – Herbert Blomstedt i muzycy zrzeszeni w Gewandhaus Orchestra zdecydowali się sięgnąć po najstarszą wersję dzieła i z powodzeniem mierzą się oni z fragmentami chorałowymi, partiami lirycznymi, ustępami tanecznymi... Instrumentaliści tworzą potężny monolit brzmieniowy gdy zespół gra unisono lub prowadzony jest homorytmicznie oraz pięknie „różnicują się” (tradycyjnie) na melodię i tło. Zawsze są precyzyjni rytmicznie i intonacyjnie. Radość, smutek, melancholia, zdecydowanie, odwaga, duma, powaga, delikatność... te i inne emocje odnaleźć możemy w ich interpretacji. Blomstedt pewną ręką prowadzi instrumentalistów z Lipska, a oni posłusznie, starannie i bez wysiłku podążają za jego sugestiami. Choć niekorzystnie na muzyczną narrację i dramaturgię dzieła działają jego monumentalne rozmiary (ponad 2000 taktów, blisko 70 minut muzyki) artyści nie pozwalają sobie na momenty dekoncentracji. Konsekwentnie budują napięcia i realizują wizję utworu zaproponowaną przez dyrygenta. Szczególnie atrakcyjna brzmieniowo jest w ich wykonaniu część trzecia. *Scherzo. Ziemlich schnell*, bo o nim tu mowa, jest pełne rozmachu i jak na ustęp o tanecznej proveniencji przystało – „z przytupem”.

Tak, jak *III Symfonia* wyróżnia się na tle innych dzieł Brucknera, tak jej wykonanie przez muzyków Gewandhaus Orchestra pod dyktando Herberta Blomstedta stanowi ciekawą pozycję fonograficzną biorąc pod uwagę inne nagrania zawierające romantyczne symfonie.

Romana Zaitz

JEAN-PAUL DESSY

Prophètes

Jean-Paul Dessy, wiolonczela

Le Chant du Monde LDC 278 1153 • w. 2010, n. 2007 • 53'40"

★★★

Niezbyt często zdarza się byśmy mogli posłuchać muzyki instrumentalnej w autorskim wykonaniu. Jean-Paul Dessy jest belgijskim kompozytorem i wiolonczelistą, zatem utwory napisane z myślą o tym instrumencie (solo) mógł zaprezentować nam we własnej

interpretacji. Jest to zresztą wynik wyznawanej przez autora filozofii i artystycznego credo. W swojej twórczości wyraźnie akcentuje on religijny charakter, chętnie odwołuje się do tekstów biblijnych, czerpiąc z nich inspirację. Wspomniane elementy są wyraźnie zauważalne także w przypadku tej płyty.

*Sophonie* (2005) wydaje się zdradzać ów liturgiczny, czy medytacyjny charakter, ale ma w sobie też coś z romantycznej ekspresji i melodyki. W muzyce i wykonaniu słychać wyraźnie bardzo silne emocje, prowadzące do efektownego finału. W środkowej części Dessy sięga również po środki bardziej typowe dla nowej muzyki (artykulacja, kształtowanie barwy instrumentu). Utwór ten stanowi zresztą element traktowanego umownie cyklu, wywodzącego się ze *Starego Testamentu*.

W dalszej kolejności uzupełniają go *Baruch* (1998) i *Amos* (2006). Pierwszy z nich (napisany z myślą o mszy dla artystów, wykonanej w katedrze św. Michała i św. Guduli w Brukseli) jest w materii dźwiękowej bliski *Sophonie*, choć ekspresja i melodyka należą tu do nieco innej kategorii. Kompozytor ewidentnie celebrytuje własną grę, traktując jako formę medytacji, czy też żarliwej modlitwy. Są tu jakby chwile zwątpienia, wyrażane rozchwytanymi tonami mniej więcej w połowie długości utworu.

*Amos* rozwija się sukcesywnie, z coraz większym ładunkiem emocjonalnym, ekspresją i dynamiką – wciąż pozostając jednak w zbliżonym kręgu estetycznym. Gdy wspomniane emocje osiagają swoją kulminację, następuje ich wyciszenie, a następnie kolejna eskalacja. Muzycznym odpowiednikiem tego stanu są następujące po sobie sekwencje, czy rozciągnięte w czasie crescendo.

*Not multa sed multum* (1997) ma zgoła inny rodzaj literacki i w warstwie brzmieniowej także bardzo różni się od wcześniejszych tytułów. O ile ich silnie religijny charakter poniekąd wymuszał ograniczenie środków wyrazu, tym razem Dessy uznał, że ma większą swobodę w ich doborze. Wykorzystał więc dość szerokie spektrum barw dostępnych dla wiolonczeli i zbudował z nich w miarę spójną całość. Charakterystyczne są tu okazjonalne i bardzo radykalne zmiany wysokości dźwięku, czy specyficzne glissanda. Potwierdza się także zamiłowanie kompozytora



do pewnych zabiegów, konkretnych dźwięków, czy sposobów artykulacji. Jak sam zresztą przyznał, pisał swój utwór wprost „na” wiolonczeli, od razu wypróbując konkretne zestawienia.

*Exodus* (2007) wywodzi się z opery *Saint Kilda*, będąc w istocie ekstraktem z kilku jej fragmentów (głównie solowych partii wiolonczeli). Dessy wprost mówi, że utwór jest muzycznym wyrazem „ból istnienia” i z pewnością ma także typowe dla autora konsekwencje religijne. Estetycznie stanowi właściwe podsumowanie całej płyty.

Kompozycjom Jean-Paula Dessy’ego nie sposób odmówić pewnego uroku i indywidualnego charakteru, zdradzającego wykształcony styl artysty. Jednak takie zestawienie repertuaru niesie ze sobą także pewne niebezpieczeństwa. Utwory – mimo dzielących je lat i pochodzenia – są sobie dość bliskie i obracają się w jednym, jasno zdefiniowanym kręgu. Niektórym słuchaczom wyda się to nieco monotonne i niekoniecznie będą mieli ochotę na to, by szybko sięgnąć po płytę ponownie. Tym bardziej, że wypełnia ją muzyka – w sensie emocjonalnym – dość ciężka, nieco nawet przygnębiająca – choć to oczywiście tylko subiektywne wrażenie.

Dariusz Mazurowski



**ANTONI DWORZAK**  
**Zigeunerlieder: Melodie cygańskie op. 55, Duety morawskie op. 32, Pieśni biblijne op. 99**

Genia Kühmeier, sopran; Bernarda Fink, mezzosopran; Christoph Berner, fortepian

Harmonia Mundi HMC 902081 • w. 2012, n. 2010 • 65'46"

★★★★★

Niniejsza płyta może być niemalym zaskoczeniem dla tych słuchaczy, którzy kojarzą Dworzaka wyłącznie z osiągnięciami na polu opery, symfoniki czy kameralistyki. Tworzył on jednak we wszystkich gatunkach, nie wyłączając pieśni. Jego dorobek w tej dziedzinie ze



**JULIAN FONTANA**  
**Dzieła fortepianowe wol. 2: Deux Romances op. 18, Feuilles d'Album, Deux Mazurkas op. 15, Douze Morceaux caractéristiques en forme d'Études op. 9 Livre 2, Deuxième Grande Valse Brillante op. 13, Fantaisie Brillante sur les Motifs du Freyschütz op. 6**

Philippe Devaux, fortepian

Acte Préalable AP0259 • n. 2010/11 • w. 2012 • 42'37"

★★★★★

Aż pięć lat musieliśmy czekać na ukazanie się drugiej płyty z muzyką fortepianową Juliana Fontana (1810–1869), przyjaciela, współpracownika i ucznia Chopina, ucznia Elsnera, oraz, jak się okazuje, świetnego kompozytora. I chociaż jego utwory, co oczywista, nie mogą się równać, ani pod względem piękna, ani artystycznej

klasy, z boskimi arcydziełami Chopina, jest to znakomita muzyka! Romantyczna, wirtuozowska, stanowiąca odzwierciedlenie swojej epoki. Płytę otwierają, pochodzące z roku 1855, *Dwa Romanse* op. 18. Pierwszy z nich został przez kompozytora zatytułowany *Long time ago!*, drugi – *La Melancolia*. Są to utwory o charakterze wariacyjnym, zbudowane w podobny sposób: poprzedzone krótkim wstępem, z wyrazistym tematem w najwyższym głosie. Dalej, słyszymy *Kartki z albumu*, czyli *2 Mazurki* op. 18. Są walegancją i prostotą, a przy tym wyraźnym nawiązaniem do ludowości, przywodzą na myśl chopinowskie arcydzieła. Omawiana płyta przynosi także drugą księgę (numery 7–12) zbioru *Douze Morceaux caractéristiques en forme d'Études* op. 9. Są to znakomite utwory – ale przede wszystkim, w kontekście pedagogicznym. Każda z *Étюд* rozwiązuje odmienny problem techniczny. W każdej słycać także nawiązania chopinowskie. *Deuxième Grande Valse Brillante* op. 13 to utwór o salonowym charakterze. Interesująca jest tutaj warstwa rytmiczna przywodząca momentami na myśl rag-time! Płytę wieńczy *Fantaisie Brillante sur les Motifs du Freyschütz* op. 6, dzieło ambitne, nawiązujące tym razem, do muzyki fortepianowej...

Carla Marii von Webera i jego stylu brilliant. Pochodzi z roku 1843, a więc z czasu, gdy Europa wciąż jeszcze pozostawała pod urokiem pierwszej niemieckiej opery romantycznej. To świetny hołd Weberowi!

Muzyka Fontana ma na płytach wytwórni Acte Préalable wyjątkowe szczęście do wykonawców. Najpierw Hubert Rutkowski, teraz Philippe Devaux (Devaux ma cieplejszą barwę). To pianista francuski, uczeń György’ego Cziffry i Miłosa Magina. Artysta muzykę polską ma we krwi, co udowodnił swymi wcześniejszymi nagraniami utworów Zarębskiego i Magina. Philippe Devaux jest pianistą wrażliwym, znakomicie czującym się w muzyce romantycznej, jaką są bez wątpienia utwory Juliana Fontana. Devaux znakomicie frazuje, jego ton posiada niezwykłą śpiewność (bardzo ładna barwa dźwięku!), a technika nie budzi żadnych zastrzeżeń. Pianista z wielką starannością podkreśla niuanse dynamiczne, a jego rubato jest wręcz modelowe (*Mazurek f-moll* op. 15 nr 2). To wszystko sprawia, że miniatury Juliana Fontana zyskują pod jego palcami idealny kształt. Znakomita płyta!

Łukasz Kaczmarek

względem na barierę lingwistyczną być może nie cieszy się poza ojczyzną kompozytora wielkim zainteresowaniem, chyba że z wyjątkiem przekładów na język angielski lub niemiecki. Są jednak zagraniczni wykonawcy sięgający po ich oryginalną wersję, np. znana mezzosopranistka Bernarda Fink, współpracująca od lat z wytwórnią Harmonia Mundi. W jej barwach w roku 2004 ukazał się doskonale przyjęty i obsypany nagrodami album z tym repertuarem. W tym roku otrzymujemy kolejny, do którego zaproszono także śpiewającą sopranem Genię Kühmeier oraz pianistę Christopha Bernera.

I jest to znowu znaczące osiągnięcie fonograficzne i artystyczne, polegające na nagraniu interesującej, wartościowej muzyki i wysokim poziomie wykonawczym. Bernarda Fink wykonuje *Pieśni biblijne* op. 99, chyba najbardziej znany cykl w liryce wokalne autorstwa Rusalki, jej austriacka koleżanka z kolei *Melodie cygańskie* op. 55, by wspólnie połączyć siły w *Duetach morawskich* op. 32. Moją uwagę

zwróciła od razu wybitna kultura gry i śpiewu biorących udział w przedsięwzięciu artystów, jak również ich bardzo dobra forma. Nie sposób nie przeoczyć całkiem dobrej wymowy języka czeskiego, bardzo trudnego dla cudzoziemców pod tym względem, co w przypadku słoweńskiej mezzosopranistki być może już nie zaskakuje, ale pochodząca z Salzburga Genia Kühmeier włożyła na pewno wiele wysiłku w filologiczne przygotowanie się do nagrania. Końcowy rezultat należy uznać za przekonujący i satysfakcjonujący. Warto było ustawić obie panie bliżej mikrofonu, by ich produkcja była wyraźniejsza i lepiej słyszalna, wtedy całość byłaby prawdopodobnie jeszcze lepsza. Wokalna dyspozycja śpiewaczek nie daje powodów do narzekania, wręcz przeciwnie, starannie przekazują emocje zawarte w nutowym zapisie i warstwie tekstowej pieśni. Każdy z cykli prezentuje się trochę inaczej: inspirowane folklorem *Duety morawskie* ujmują witalnością, uroczą prostotą i szczerością, *Melodie cygańskie* natchnionym

romantycznym wyrazem, podczas gdy *Pieśni biblijne*, ilustrujące *Psalmy Dawida*, ujawniają refleksyjne, poważne, niekiedy dramatyczne oblicze autora i jego odczytanie przez wykonawców. Na pochwałę zasługuje także towarzyszący wzorowo śpiewaczkom pianista Christoph Berner.

Omawiany album polecam nie tylko miłośnikom muzyki czeskiej, ale też słuchaczom ceniącym wybitną lirykę wokalną w bardzo dobrym wydaniu.

Paweł Chmielowski

**JOHANN FROBERGER**  
**Suity i Toccaty**

Alina Rotaru, klawesym  
Carpe Diem CD-16290 • w. 2012 • 63'54"  
★★★★★

Omawiana płyta przedstawia muzykę klawesynową niemieckiego kompozytora, Johanna Jakoba Frobergera (1616–1667), powstałą w zasadzie na przestrzeni całego jego, wypełnionego podrózkami, życia artystycznego. Froberger



był uczniem Girolama Frescobal-  
diego, a w swoich kompozycjach,  
kontynuując tradycję wyznaczoną  
przez mistrza, a wzbogaconą przez  
dokonania wielkich klawesynistów  
francuskich swego czasu, ukazał  
całą barokową mowę afektów. Jest  
to bowiem muzyka wielce retorycz-  
na, czego najbardziej dobitnym  
chyba przykładem są dwa epitafia.  
Pierwsze z nich, to otwierające  
płyte, *Tambeau fait à Paris sur la  
mort de monsieur Blancheroche*,  
napisane dla zmarłego przyjaciela.  
Jego upadek ze schodów obrazuje  
dźwiękowo w finale kompozycji Fro-  
bergera opadający pochód gamo-  
wy. Z kolei *Lamento*, otwierające *XII  
Suitę*, dedykowane przedwcześnie  
zmarłemu mecenasowi kompozyto-  
ra, kończy się wznoszącym pocho-  
dem przez dźwięki tonacji C-dur.  
Tym razem muzyka przedstawia  
drogę ku niebu. Obok wspomnia-  
nego *Tombeau* i *VII Ricercaru*,  
na płycie znalazły się trzy *Toccaty*  
oraz pięć *Suit*. Są to ulubione formy  
Frobergera, w których kompozytor  
kontempluje misterium śmierci, z  
którą w ciągu swego życia często-  
kroć miał styczność i wątek nicości,  
vanitas. Muzyka klawesynowa Jo-  
hanna Jakoba Frobergera, niezwy-  
kle uduchowiona, a przy tym jakby  
na poły improwizowana, wymaga  
od wykonawcy przede wszystkim  
solidnego muzykologicznego przygo-  
towania, znajomości tak bogato  
zawartej w niej symboliki, umiejęt-  
ności mistrzowskiego operowania  
dźwiękiem i ciszą. Oczywiście,  
odpowiednie przygotowanie tech-  
niczne, jest kwestią niepodlegającą  
dyskusji.

Wykonawczynią na omawianej  
płycie jest rumuńska klawesynistka  
Alina Rotaru. Chociaż niewątpliwie  
wychodzi ona zwycięską ręką,  
nie mam dla jej Frobergera tylu  
słów uznania, co dla Sweelincka.  
Przede wszystkim, mam wrażenie,  
że Rotaru, grająca na znakomitym  
klawesynie Ruckersa z roku 1623  
(odrestaurowany w 1745), nie wy-  
korzystuje w pełni możliwości tego  
instrumentu. Pod tym względem  
niezastąpione wydaje się nagranie  
„naszego” Władysława Kłosiewi-  
cza, sprzed 12 już lat. Drugie moje  
zastrzeżenie jest takie, że artystka,  
znakomicie rozumiejąca muzykę  
Frobergera z całą jej warstwą  
retoryczną, nie w pełni realizuje jej  
aspekt improwizatorski. Poza tymi  
uwagami, jest to jednak w pełni  
profesjonalne wykonanie tych nie-  
łatwych dzieł i znakomita wizytówka  
muzyczna Frobergera.

Patrząc na wiejącą chłodem  
okładkę ze zdjęciem artystki utrzy-  
maną w ciemnych, metalicznych  
barwach, nasuwa mi się jeszcze  
jedna refleksja: szata graficzna nie  
zachęca do sięgnięcia po omawia-  
ną płytę.

A szkoda!

Łukasz Kaczmarek



LEOS JANACZEK

**Taras Bulba; Tańce morawskie;  
Tańce laskie**

Orkiestra Filharmonii Warszawskiej •  
Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.572695 • w. 2012, n. 2010 • 54'38"

★★★★★

Po doskonale przyjętym przez  
krytykę albumie z *Mszą Głogoli-  
cką* oraz *Sinfoniettą*, nakładem  
wytwórni Naxos ukazał się kolejny  
świetny tytuł z wyjątkowo atrakcyjną  
i interesującą muzyką Janaczka.  
Antoni Wit i Orkiestra Filharmonii  
Warszawskiej sięgnęli tym razem  
po *Tańce morawskie*, popularne  
*Tańce laskie* oraz rapsodię *Taras  
Bulba*. Źródłem inspiracji przy jej  
powstaniu była oczywiście literatura  
rosyjska, do której autor *Jenufy* był  
bardzo przywiązany, a mianowicie  
nowela Mikołaja Gogola z polskim  
wytkiem zresztą, zaś w przypadku  
pozostałych kompozycji – bogaty i  
fascynujący morawski folklor.

Jedyną wadą płyty jest czas  
trwania, wynoszący zaledwie nie-  
całych 55 minut; wydaje się, że  
można było uzupełnić ją o dodat-  
kowe pozycje, a tych w orkiestrowej  
twórczości Czecha nie brakuje.  
Niemniej, słuchanie niniejszej płyty  
sprawiło mi bardzo dużo radości.  
Antoni Wit dobrze rozumie muzykę  
Janaczka, jak i dorobek Czechów,  
o czym świadczą jego nagrania dla  
tej samej wytwórni m.in. Smetany  
i Dworzaka. Daje muzykom z or-  
kiestry, przede wszystkim z sekcji  
dętej, okazje do popisu w swoich  
partiach, umiejętnie wtapiając go  
w ramy całej, przekonującej kre-  
acji doskonale dysponowanego  
zespołu. Dobrze dobrane tempa  
sprawdzają się głównie w *Tańcach*,

porywających odbiorcę witalno-  
ścią, żywym pulsem, oryginalną  
melodyką i instrumentacją. Walory  
tej ostatniej imponują szczególnie  
w rapsodii, dowodząc wielkiego  
zmysłu kolorystycznego autora i  
uwypuklenia go przez dyrygenta i  
warszawskich filharmoników. Nar-  
racja jest spójna i zrozumiała, o co  
niełatwo w przypadku trwającego  
25 minut *Tarasa Bulby* zbudowane-  
go z trzech części i zawierającego  
mnóstwo muzycznych myśli. Nie-  
wątpliwym atutem prezentowanego  
nagrania jest także jego realizacja  
techniczna, z czystym, wyraźnym,  
wyważonym dźwiękiem.

Miło słyszeć błyskotliwą i ory-  
ginalną twórczość Janaczka w bar-  
dzo dobrym wykonaniu Orkiestry  
Filharmonii Warszawskiej i Anto-  
niego Wita. Dyskografia czeskiego  
mistrza powiększa się zatem o  
kolejną wartościową pozycję, wno-  
sząc tym razem polski udział do  
licznych międzynarodowych kreacji  
koncertowych i fonograficznych  
tego repertuaru.

Paweł Chmielowski

GUSTAV MAHLER

**Symfonia nr 2**

Charlotte Margiono, sopran • Jard van  
Nes, alt • Chor des Sächsischen Staatsoper  
Dresden; Sinfonieorchester  
Dresden • Bernard Haitink, dyrygent  
Profil PH 07040 • w. 2012, n. 1995 • 86'27"  
★★★★

13.1.1945 r. w wyniku inten-  
sywnych nalołów alianckich sił  
powietrznych Drezno legło pod  
gruzami. Na pamiątkę owego  
tragicznego wydarzenia od 61  
lat organizowane są koncerty  
rocznicowe o wyjątkowym charak-  
terze – refleksyjnym, żałobnym,  
podniosłym, prezentujące przede  
wszystkim dzieła o tematyce reli-  
gijnej. Przełomem okazał się rok  
1995, kiedy to w programie zabrakło  
requiem, za to znalazła się w nim *//  
Symfonia c-moll* Gustawa Mahlera,  
idealnie wpisując się w repertuar-  
owe założenia wspomnieniowych  
uroczystości. Wielkim aparatem  
wykonawczym, obejmującym so-  
listki: Charlotte Margiono i Jard van  
Nes, połączone siły Drezdeńskiego  
Chóru Symfonicznego oraz Chóru  
Saksońskiej Opery Państwowej,  
renomowanej Staatskapelle Dres-  
den, kierował światowej sławy  
kapelmistrz holenderski, ściśle  
zresztą z niemieckim miastem i jego  
czołowym symfonicznym zespołem  
związany, Bernard Haitink.

Muszę wyznać, iż *Zmartwych-  
wstanie* jest moim ulubionym utwo-  
rem austriackiego kompozytora,  
dlatego z wielkim zaciekawieniem  
sięgnąłem po starannie wydany,  
dwojętowy album wytwórni Profil,  
przedstawiający zapis koncertu ze  
stycznia 1995 r., by po jego wysłu-  
chaniu nie mieć niestety poczucia  
pełnego zadowolenia. Bardzo  
doceniam rolę doświadczonego  
dyrygenta, znawcę Mahlerowskiej  
symfoniki, który postawił na wydo-  
bycie maksymalnej emocji i uwypukle-  
nie monumentalnego, podniosłego  
charakteru kompozycji. Świetnie  
się spisala orkiestra, grając z pasją,  
polotem, rewelacyjnie realizując  
zapis potężnej partytury i wska-  
zówki kapelmistrza. Satysfakcję z  
wybitnej kreacji popsuly ustawione  
zbyt blisko sekcji błachy i perkusji  
mikrofonów, co sprawiło, że nad-  
zwyczaj częste momenty kulminacji  
czy efektownych crescendi były  
po prostu za głośne; słuchając  
ich miałem wrażenie, że głośniki  
za chwilę eksplodują. Nie ułatwiło  
to odbioru, zaś zmusiło mnie do  
częstej manipulacji przy regulatorze  
głośności, stopniowo ją obniżając w  
miarę przebiegu dzieła. Owszem,  
wysoko cenię zróżnicowanie dyna-  
miki, od najcichszego pianissimo i  
piano, dobrze zresztą uchwyconych  
w recenzowanym nagraniu, ale w  
tym kontraście między fragmentami  
cichymi a głośnieymi zdecydowanie  
przesadzono. Sam dźwięk jest  
dobry i wyraźny, szkoda jedynie,  
iż doprowadzony do ekstremum w  
grupie instrumentów blaszanych  
i perkusji. Jeśli chodzi o stronę  
wokalną, nie mam zastrzeżeń do  
chórów i sopranistki Margiono,  
choć ta nie zapadła mi szczególnie  
w pamięć. Wypadła jednak o wiele  
lepiej, niż jej koleżanka. Jard van  
Nes zdaje się wcześniej współpra-  
cowała z Bernardem Haitinkiem  
przy wykonywaniu wokalnych sym-  
fonii Austriaka i chyba tym należy  
tłumaczyć fakt jej angażu do ów-  
czesnego koncertu. Nie była wtedy  
w dobrej formie – głos, dość wąty i  
niezbyt ciekawy, z wyraźną wibracją  
w praktycznie każdej nucie, wywarł  
na mnie niedobre wrażenie, w  
szczególności zaś nie spodobał mi  
się piękny, aczkolwiek kompletnie  
nieudany w tej wersji *Urlicht*.

Ubolewam, że moja ulubiona  
*// Symfonia* Gustawa Mahlera w  
tym przypadku nie porwała ani  
nie zachwycała mnie tak, jak tego  
oczekiwałem.

Paweł Chmielowski



Acte Préalable



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

# SZYMON MARCINIAK

15 LAT ACTE PRÉALABLE

już w sprzedaży



już w sprzedaży



Najwybitniejszy kontrabasista  
młodego pokolenia i jego  
znakomita interpretacja dzieł  
wszystkich Adolfa Miška na  
kontrabas i fortepian

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

wakacyjne nowości

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





**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
**Keyboard music vol. 3**

Kristian Bezuidenhout, fortepiano  
Harmonia Mundi HMU 907499 • w. 2012, n. 2011 • 69'05"  
★★★★★

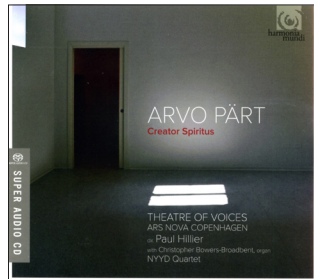
To już trzeci wolumin Mozartowskiej serii Kristiana Bezuidenhouta, zapoczątkowanej przed dwoma laty. Od samego początku artysta utrzymuje niezwykle wysoki poziom interpretacji, czego dowodzi również ta omawiana płyta.

W największym skrócie, Kristian Bezuidenhout jest pianistą niezwykle wrażliwym, o pełnym delikatności dotyku, a także pięknym, jasnym, krystalicznym dźwięku. Artysta dysponuje znakomitą instrumentem: współczesną kopią pianoforte Antona Waltera z roku 1805. Interpretacje Bezuidenhouta pełne są fantazji i polotu, choć momentami nieortodoksyjne. Przyjrzyjmy się jednak dokładniej wykonywanym utworom. Płytę otwiera Sonata B-dur KV 333. W części I, *Allegro*, uwagę zwracają piękne zawieszenia kończące frazę (np. takt 42). Przy repetycji Bezuidenhout dodaje delikatne ozdobniki, w minimalnym stopniu ingerując w tekst (np. takt 27: e2 zamiast cis2, analogicznie do d2-c2 w taktach kolejnym), co było zresztą zgodne z praktyką wykonawczą w czasach Mozarta. W przetworzeniu znakomicie zmienia nastrój właściwie oddając dramata tej muzyki. Z kolei II część, *Andante cantabile*, pełna jest spokoju i śpiewności. Pianista przepięknie frazuje. W powtórzeniu ekspozycji (ale nie tylko!), stosunkowo bogato wtrącając przez niego ozdobniki brzmią bajecznie. Z kolei przy repetycji drugiego ustępu, począwszy od przetworzenia, pianista genialnie bawi się nastrojem, wprowadzając tempo rubato oraz w znacznym stopniu różnicując artykulację i ścisząc dynamikę. Wykonanie jest nieco kapryśne, lecz przepięknie brzmiące i pełne poezji, a przy tym jakże odkrywcze! Część III, *Allegretto grazioso*, po tak innowacyjnej drugiej, brzmi klasycznie. Przy tym

jest lekka i pełna uroku. Niezwykle wyraziście brzmi finał *Sonaty*, w którym pianista nie boi się wykorzystać potęgi brzmienia swego znakomitego instrumentu. Równie znakomita jest interpretacja *Sonaty F-dur KV 332*. W części I, *Allegro*, poprzez ostre akcenty Bezuidenhout ukazuje dramata Mozartowskiej muzyki. Przy tym jednak jest on wielkim artystą nie ocierającym się o tanie efekty, ze znakomitą muzycznym gustem. Zakończenia jego fraz zawsze brzmią łagodnie, a dźwięk nigdy nie ztraca piękna. I tutaj Bezuidenhout wprowadza do Mozartowskiego tekstu swe urocze i pełne stylowości ozdobniki. Podobnie jak w przypadku I części *Sonaty B-dur*, tak i tutaj artysta nie powtarza drugiego ustępu. Część II, *Adagio*, w pełnej delikatności, a zarazem osiągniętej jakąś melancholią interpretacji Bezuidenhouta przywodzi momentami na myśl wolną część *Koncertu klarnetowego A-dur*... A inwencją artysty uwydatniającego swymi ozdobnikami piękno Mozartowskiego tekstu jest ogromna! Z części II, wyraźnie kontrastuje III – *Allegro assai*, która jest w wykonaniu Bezuidenhouta pełna ognia. Znakomita jest tutaj technika pianisty.

Album dopełniają nie mniej znakomite kreacje dwóch dzieł, które nader rzadko pojawiają się tak w repertuarze pianistów, jak i na płytach: nieukończona *Fantazja c-moll KV 396* w rekonstrukcji Maximiliana Stadlera oraz późny utwór Mozarta, *Wariacje F-dur KV 613* na temat pieśni *Ein Weib ist das herrlichste Ding*. Stanowią one także znakomity pomost łączący obie prezentowane *Sonaty*. Jest to znakomita płyta, jak i znakomita seria!

Łukasz Kaczmarek



**ARVO PÄRT**  
**Veni creator, The Deer's Cry, Psalm, Most Holy Mother of God, Solfeggio, My heart's in the highlands, Peace upon you, Jerusalem, Ein Wallfahrtslied, Morning Star, Stabat Mater**

*Theatre of Voices; Ars Nova Copenhagen • Paul Hillier*  
Harmonia Mundi HMU 807553 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 75'03"  
★★★★★

Omawiany album przynosi muzykę sakralną Pärta, powstała na przestrzeni lat 1963–2008. Są to wielkiego uroku dzieła w większości przeznaczone na chór kameralny. Tytuł płyty *Creator Spiritus* nawiązuje do pierwszego zamieszczonego na niej utworu pochodzącego z roku 2006, krótkiego introitu *Veni creator* na chór i organy. Po nim następuje o rok późniejsze *The Deer's Cry* na chór a cappella. Nieco starszy *Psalm* to minimalistyczny utwór na kwartet smyczkowy. Podobny charakter ma następujący po nim motet na chór a cappella *Most Holy Mother of God* z 2003 r. W roku 1963 Arvo Pärt skomponował *Solfeggio*, utwór, także przeznaczony na chór a cappella, oparty na 7-tonowej skali durowej. Na omawianej płycie słyszymy pochodzącą z roku 2008 wersję na kwartet smyczkowy. Niezwykle wyraziście kompozycja jest *My heart's in the highlands* z 2000 r. na sopran i organy. To pełen prostoty utwór również o minimalistycznym charakterze opierający się na jednym muzycznym motywie. Po nim następuje, pochodzący z roku 2002, pełen uroku, psalm na żeński chór a cappella *Peace upon you, Jerusalem*, utrzymany w niezwykle radosnym nastroju. W *Pieśni Pielgrzymiej Ein Wallfahrtslied*, słyszymy dwa głosy solowe recytujące tekst psalmu na tle kwartetu smyczkowego. To połączenie jakby dwóch światów, jakże odmiennych od siebie, a przy tym jakże surowych... *Morning Star* to krótki utwór choralny pochodzący z 2007 r. Płytę wieńczy wspaniałe *Stabat Mater*, trwająca przeszło 25 minut kompozycja, prawdziwe arcydzieło Pärta z roku 1985. Utwór został skomponowany na niezwykle obsadę: trzy głosy solowe i kwartet smyczkowy. To niezwykle głębokie, a przy tym pełne intymności dzieło, wyrażające najszczerze ludzkie uczucia. Autorem omawianego nagrania jest Paul Hillier, niekwestionowany autorytet jeśli chodzi o muzykę Pärta. Czuwa on nad wykonaniem każdego zaprezentowanego na płycie dzieła, pojawiając się także jako członek zespołu Theatre of Voices. Pozostałymi wykonawcami są chór Ars Nova Copenhagen

oraz kwartet smyczkowy NYCD Quartet. Członkinią obu zespołów choralnych jest Else Torp, tak znakomicie wykonująca *My heart's in the highlands*. Zresztą wszyscy artyści świetnie sprawdzają się w każdym z wykonywanych tu utworów, doskonale czując klimat emocjonalny muzyki Arvo Pärta i w niezwykle kunsztowny sposób wydobywając cudowne detale brzmieniowe tej muzyki. Płyta została znakomicie nagrana dając słuchaczowi pełną satysfakcję.

To przepiękna, skłaniająca do refleksji, uduchowiona, a przy tym pełna prostoty muzyka, świetnie wykonana, nagrana i wydana!

Łukasz Kaczmarek

**KRZYSZTOF PENDERECKI**  
**Symfonia nr 1, dzieła orkiestrowe**

London Symphony Orchestra, WO-SPR • Krzysztof Penderecki, dyrygent  
EMI Classics 6 78424 2 • w. 2012 • 152'05"  
★★★★★

Ten dwupłytowy album EMI Classics z muzyką Krzysztofa Pendereckiego nie jest absolutną nowością, ukazał się bowiem na początku ubiegłej dekady, był nawet omawiany na łamach *Muzyka21* w lipcu 2004 r. Różni się od pierwowzoru zmienioną szatą graficzną, wyróżniającą nową serią zatytułowaną *20th Century Classics* oraz zamieszczeniem *3 Miniatur* na klarnet i fortepian w wykonaniu Sabine Meyer i Alfonsa Kontarskiego w 1988 r., powstałych jeszcze w krakowskich, studenckich czasach. Pozostałe utwory to kompozycje orkiestrowe, zarówno z udziałem instrumentów solowych (*1 Koncert wiolonczelowy*, skrzypcowe *Capriccio*, *Partita* z udziałem harfy, kontrabas, klawesynu, gitary elektrycznej i basowej), jak i bez nich; jedynym dziełem wokalnym jest *Canticum Canticorum Salomonis*.

Album jest bez wątpienia gratką dla miłośników wczesnego okresu twórczości kompozytora, przeżywającej ostatnio swój koncertowy i fonograficzny renesans, m.in. za sprawą zafascynowanej nią młodej generacji artystów, pochodzących nawet z zupełnie innych obszarów muzycznej aktywności, by wspomnieć chociażby wspólny projekt K. Pendereckiego i Johnny'ego Greenwooda z zespołu Radiohead. Na dwu krążkach znalazła się większość znaczących pozycji z



dorobku autora *Polskiego requiem*, powstała na przestrzeni lat 1959–1974: od *Anaklasis*, poprzez *Tren ofiarom Hiroszimy*, *Fonogramy*, *De Natura Sonoris I i II*, *Emanacje*, po *I Symfonię i Przebudzenie Jakuba*. Wykonuje je pod dyrekcją samego kompozytora grono wybitnych solistów (m.in. skrzypaczka Wanda Wiłkomirska, wiolonczelista Siegfried Palm i klawesynistka Felicja Blumental), Chór Filharmonii Krakowskiej, WOSPR oraz Londyńska Orkiestra Symfoniczna, z którą K. Penderecki jako jeden z bardzo niewielu Polaków miał okazję występować i nagrywać; nagrania pochodzą z lat 1972–1975.

Jest to z pewnością klasyczna pozycja w katalogu EMI Classics i zarazem jedno z najlepszych rejestracji muzyki naszego rodaka w ogóle, jako że powstałe bezpośrednio pod jego kierunkiem. Zachęcam do sięgnięcia po omawiany album, by odświeżyć swoją znajomość znaczących dzieł K. Pendereckiego, które wpisały jego nazwisko na stałe w historię muzyki XX w.

Paweł Chmielowski



**KRZYSZTOF PENDERECKI**  
**Fonogrammi; Przebudzenie Jakuba; Anaklasis; De natura sonoris nr 1; Partita; Koncert na róg i orkiestrę Winterreise**

Urszula Janik, flet; Jennifer Montone, waltornia; Elżbieta Stefańska, klawesyn; Michał Pindakiewicz, gitara elektryczna; Konrad Kubicki, gitara basowa; Barbara Witkowska, harfa; Jerzy Cembrzyński, kontrabas; Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.572482 • w. 2012, n. 2008/9/10

• 68'52"

☆☆☆☆

Jedenasty album z muzyką Krzysztofa Pendereckiego wydany przez Orkiestrę Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Antoniego Wita przynosi muzykę, jakby z dwóch światów. Jest na nim muzyka z czasów, gdy Penderecki

fascynował świat swoimi awangardowymi utworami, którymi zdobył rozgłos i uznanie (*Fonogrammi*, *Anaklasis*, *De natura sonoris I*, *Partita*) oraz dzieła należące do okresu zwanego kontynuacją późnoromantycznej tradycji muzycznej (*Przebudzenie Jakuba*, *Koncert „Winterreise”*). Każde z sześciu dzieł nagranych na płytę jest przykładem wielkości kompozytorskiej Krzysztofa Pendereckiego i jego znakomitych osiągnięć muzycznych.

*Fonogrammi* na flet i orkiestrę smyczkową to pikantny brzmieniowo utwór, który urzeka zarówno pulsującą gwałtownością i momentami wielkiej intymności. Zupełnie inna intensywność brzmieniowa muzyki towarzyszy nam przy słuchaniu neoromantycznego utworu na wielką orkiestrę zatytułowanego *Przebudzenie Jakuba*. A kolejny utwór, *Anaklasis na orkiestrę smyczkową i perkusję* jest wspaniałym przykładem jednego z pierwszych dzieł, w którym „tradycyjny” materiał muzyczny, dźwięk tworzy różne szmery, hałas, mogące nawet urzekać swoim pięknem i dramaturgią. Tytuł utworu, który kompozytor zaczął pisać we Włoszech, znaczy załamanie światła, a w sztukach plastycznych odnosi się do ciągłej modulacji barwy. W muzyce jest wyborem zobrazowaniem wielu oryginalnych istniejących obok siebie schematów dźwiękowych. Kolejnym utworem na płycie jest pierwszy z trzech „traktatów” muzycznych zatytułowanych *De natura sonoris*, który jest przednim przykładem prawdziwego kalejdoskopu dźwięków możliwych do uzyskania przez orkiestrę. *De natura sonoris I* odkrywa improwizacyjne możliwości muzyki, które kompozytor zaczerpnął z jazzu. Podobnym utworem w inspiracji i materiale dźwiękowym jest bogato zaaranżowana *Partita na klawesyn, gitarę elektryczną, gitarę basową, harfę, kontrabas i orkiestrę*. *De natura sonoris I* nagrana na płytę jest jednym z trzech utworów tak zatytułowanych, bowiem *De natura sonoris II* ukazała się wcześniej na płycie Naxosu, nagrana przez NOSPR i Wita, a *De natura sonoris III* miała w maju br. swoją premierę jako utwór napisany dla odbywającego się w Kopenhadze konkursu dyrygenckiego im. Nikolaja Malki, jest w nim zupełnie inny świat dźwiękowy, niż w poprzednich dwóch „traktatach” *De natura sonoris*.

Płytę zamyka *Koncert na róg i orkiestrę* zatytułowany *Winterreise* skomponowany w 2008 r. W tym nagraniu, według tego co podaje wydawca, ma być nagrana ostateczna wersja muzyczna partytury zrewidowanej przez kompozytora w 2009 r. Ten koncert to zupełnie inny świat dźwiękowy, z jakim się spotykamy w muzyce Pendereckiego w porównaniu z pierwszymi pięcioma utworami z płyty. Muzyka *Winterreise* powstałego na zamówienie Filharmonii w Bremie, jest zadumana, przedstawia bardzo sugestywny krajobraz, lodowaty i zimny. Kompozytor w jednej z rozmów wyznał, że ten koncert powstał pod wpływem jego wielu podróży w różne miejsca świata. Poniekąd obrazuje samotność, jaka człowieka dotyka w różnych miejscach, gdy znajdujemy się poza domem i dotyka nas tęsknota, nostalgia i rozmyślanie o życiu oraz wspomnienia. A tytuł dzieła jest nawiązaniem do czasu, gdy zaczął pisać koncert, czyli do zimy, jak zapewnia kompozytor. *Podróż zimowa* nie jest w żaden sposób nawiązaniem do Schuberta i jego cyklu pieśni.

Wielbiciele muzyki Pendereckiego czekają na zaplanowaną na 22 października br. premierę *Koncertu podwójnego (Concerto doppio) na skrzypce, altówkę i orkiestrę*, która ma się odbyć w wiedeńskim Musikverein. Wykonawcami dzieła będą skrzypaczka Jansen i altowiolista Rachlin, a Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zadyryguje Mariss Jansons.

Wracając do omawianej płyty gwiazdą nagrania jest bez wątpienia amerykańska waltornistka Jennifer Montone związana z Philadelphia Orchestra, znakomicie towarzyszy jej wspaniałej grze Orkiestra Filharmonii Warszawskiej. Ten album jest kolejnym dziełem muzycznym przedstawiającym nam muzykę Krzysztofa Pendereckiego. Każda z płyt Naxosu łączy w sobie dwa ważne elementy, kompetentne nagranie na wysokim poziomie oraz dobrą cenę płyty. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik

**JOZEF PODPROCKY**

**Utwory na akordeon**

*Petr Katina, akordeon*

Hevhetia HV 0042-2-31 • w. 2011 • n. 2010

• 65'54"

☆☆☆☆

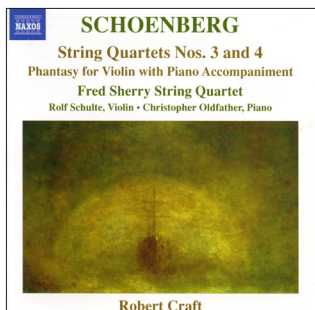
Niniejsza płyta była dla mnie i może stać się dla Czytelników, którzy będą mieli okazję się z nią zetknąć, niespodzianką i odkryciem pod kilkoma względami. Po pierwsze – mało jest u nas znana muzyka słowacka. Po drugie – płyta wydana przez tamtejszą wytwónię Hevhetia, której obecność na polskim rynku też jest zapewne znikoma. Po trzecie – wątplię, czy nazwisko Jozefa Podprockego (ur. 1944) cokolwiek mówiło naszym słuchaczom czy specjalistom. Po czwarte zaś – stanowi dobrą okazję do zapoznania się z akordeonem i repertuarem nań przeznaczonym. Można by pół żartem, pół serio opisać rzeczoną płytę tak: wybitnie narodowy – słowacki – produkt w formie i treści, przeznaczony dla miłośników nowości i ciekawych brzmień oraz wielbicieli bardzo rzadko goszczącego na płytach instrumentu.

Mamy tu do czynienia z utworami na akordeon solo, z wyjątkiem duetu z udziałem klawetu, zatytułowanego w oryginalny sposób jako *Czuły pojedynek*. Dzieła owe, zwykle cykle złożone z kilku drobnych części, są utrzymane w umiarkowanie nowoczesnym języku (*Capriccio rustico* op. 49, *Rebusy* op. 20, *Rewersje* op. 12) lub w zdecydowanie bardziej atrakcyjnym i przystępnym stylu (*Partia regenschorica* op. 14 nr 2a, *Suita choreica* op. 14 nr 4, *Suita rediviva* op. 14 nr 5) jako opracowanie muzycznych zabytków Słowacji z XVI-XVII w., pochodzących ze zbiorów i tabulatur z Lewoczy. Jozef Podprocky, autor doświadczony, tworzący w różnych gatunkach, daje w swych akordeonowych kompozycjach szerokie pole do popisu wykonawcom. Jego twórczość, dość wymagająca technicznie, wykorzystuje różnorodne dźwiękowe i wyrazowe możliwości instrumentu, skonstruowana jest pod względem dynamiki, agogiki oraz harmonii, a także języka, jakim się Słowak posługuje. Znalazła bardzo kompetentnego i zaangażowanego interpretatora w osobie Petra Katiny, współpracującego z wytwónią Hevhetia przy rejestracji dwudziestowiecznego i współczesnego repertuaru.

Płyta interesująca, choć skierowana zapewne do dość ograniczonego grona odbiorców, przede wszystkim interesujących się akordeonem oraz miłośników muzyki nowej i nieznannej.

Paweł Chmielowski





**ARNOLD SCHOENBERG**  
**Kwartety smyczkowe nr 3 i 4, Fantazja na skrzypce i fortepian**  
 Fred Sherry String Quartet  
 Naxos 8.557533 • w. 2010 • 74'51"  
 ★★★★★

Oto kolejna, 12 pozycja Naxos prezentująca całą spuściznę kompozytorską Arnolda Schoenberga, wydaniu której patronuje Robert Craft, uczeń i współpracownik Strawińskiego, od swych najmłodszych lat związany z muzyką dodekafoniczną. Od samego początku seria ta charakteryzuje się wyjątkowym profesjonalizmem. Wykonania utworów są zawsze bardzo dobre, a komentarze w książeczce – znakomite. Tak też jest w przypadku omawianej płyty. Zawiera ona dwa ostatnie kwartety smyczkowe: *III* op. 30 z roku 1927 oraz *IV* op. 37 z roku 1937, a także *Fantazję na skrzypce i fortepian* op. 47 z roku 1949. Mimo atonalności i nowoczesności brzmieniowej, *III Kwartet smyczkowy* op. 30 Schoenberga, cechuje się klasyczną formą. Jego pierwsza część, *Moderato*, zainspirowana została bajką o statku-widmo. Niepokój obecny jest tutaj od samego początku. Następujące dalej *Adagio*, stanowi zupełnie niezwykle temat z wariacjami. Jest to zarazem jedna z najpiękniejszych kart w całej twórczości Schoenberga. Dwie kolejne części, *Intermezzo* i *Rondo*, mają klasyczną budowę rondo sonatowego. Fascynujące są, zwłaszcza w tej ostatniej, kolejne warianty powracającego tematu. Z kolei pierwsza część *IV Kwartetu smyczkowego* op. 37 także posiada budowę formy sonatowej. *Comodo* to w istocie odmiana *intermezza* (forma A-B-A), *Largo* składa się z dwu powtarzanych tematów, finałowe *Allegro* zaś cechuje się genialną inwencją kompozytorską w traktowaniu materiału tematycznego. Znakomitą dopełnieniem płyty jest *Fantazja na skrzypce i fortepian* op. 47, utwór z 1949 r. To kompozycja niezwykle ekspresjonistyczna, rozedrgana emocjo-

nalnie i bogata wyrazowo. Pragnę zwrócić w tym miejscu uwagę na niezwykle istotną kwestię. Jak mówi Schoenberg, dodekafonia jest jedynie techniką, środkiem wyrazu, sposobem organizacji dźwięków nie stanowiącym o muzycznej treści. Stąd nie można ograniczać muzyki Schoenberga jedynie do wspomnianych kwestii formalnych, odzierając ją z jej esencji, emocjonalnego i duchowego wymiaru, głębi. Pod tym bowiem względem, dzieła te należy postawić w jednym rzędzie z utworami Bacha, Beethovena, czy Mahlera. Być może zawarte na omawianej płycie dzieła nie należą do najłatwiejszych w odbiorze, jeśli jednak uda nam się „okiełznać” poznać ich muzyczny język, zgłębianie treści stanowić będzie wspaniałe duchowe przeżycie. Wykonania jakie tutaj otrzymujemy są znakomite. Zespół Fred Sherry String Quartet występuje tutaj w różnym składzie, w zależności od kwartetu. Partia wiolonczeli zawsze należy jednak do Freda Sherry’ego, założyciela zespołu, partia drugich skrzypiec zaś – do Jesse’a Millsa. Natomiast w partii altówki słyszymy bądź to Richarda O’Neilla, bądź też Paula Neubauera, z kolei partią pierwszych skrzypiec wymieniają się pomiędzy sobą dwie piękne panie: Jennifer Frautschi oraz Leila Josefowicz, której gwiazda rozbyła na muzycznym firmamencie w latach 1990. Mimo tych „roszad”, muzycy za każdym razem tworzą świetny zespół. Znakomicie wyczuwają ładunek emocjonalny muzyki Schoenberga poprzez niezwykle klarowność wykonania przybliżając słuchaczom jej treść. Pod względem technicznym są bezbłędni: grają czysto, pięknie frazując i znakomicie artykułując. Ponadto ich wykonania pełne są życia i barw. To samo można powiedzieć o interpretacji *Fantazji* op. 47, której wykonawcy to skrzypek Rolf Schulte oraz pianista Christopher Oldfather. Przy technicznej doskonałości, ich wykonanie jest niezwykle emocjonalne, chwilami nieco agresywne, lecz nigdy nie wykraczające poza granice dobrego smaku. Znakomita płyta!

Łukasz Kaczmarek

**KAREN TANAKA**  
**Crystalline**  
 Signe Bakke, fortepian  
 2L 74 • w. 2011 • SACD  
 ★★★★★

Fortepian jest jednym z ulubionych instrumentów solowych muzyki współczesnej. Plastyczny, łatwo poddający się różnym zabiegom, jak choćby preparacji, czy niekonwencjonalnym sposobom wydobycia dźwięku. W każdym razie repertuar tworzony z myślą o nim stanowi znaczną część dorobku ostatniego półwiecza. Karen Tanaka, japońska kompozytorka, nie eksploruje tych najbardziej ekstremalnych obszarów, każąc wykonawcy grać, a nie dekonstruować instrument. Choć i w tym wypadku wymaga to sporej energii – spokojny początek *Crystalline* szybko przeradza się w coraz mocniejsze kaskady dźwięku, jakby pojedyncze krople zwiastowały prawdziwą nawałnicę. Podobnie można opisać również *Crystalline II*, który zamyka kłamrą repertuar omawianej płyty i bazuje na tym samym pomysłem.

*Water Dance* od pierwszych tonów przywołuje konkretne skojarzenia, w dużym stopniu zasugerowane przez autorkę tytułem (nb. utwór powstał specjalnie dla Signe Bakke). Ta muzyka naprawdę płynie, powracając w kolejnych repetycjach niczym fale morskie, względnie nurt górskiej rzeki – tu słuchacz może sam wybrać, które z tych porównań jest mu bliższe. Kompozycja składająca się z trzech, zbudowanych zresztą na podobnej zasadzie, części jest znacznie subtelniejsza niż poprzedzająca ją *Crystalline*, eksponując łagodniejsze barwy instrumentu. Można się w niej doszukać odległych nawiązań do minimal music (repetycje), ale także twórczości Claude’a Debussy’ego i Maurice’a Ravela. W tę stylistykę doskonale wpisują się także króciutki miniaturowy *Northern Lights* i *Lavender Field*, zamówione przez brytyjskie The Associated Board of the Royal Schools of Music i mające spełniać rolę edukacyjną.

*Techno Etudes* wydają się w tym zestawie pozycją szczególnie osobliwą, choć także i ciekawą. Mechaniczna, silnie rytmizowana muzyka, grana „ciężką” ręką, jest wyraźnym kontrpunktem dla subtelniejszych miniatur. Co ciekawe, pierwotnie miały to być utwory wykonywane z towarzyszeniem taśmy, z której odtwarzane byłyby właśnie rytmy techno – takie przynajmniej było zamówienie Tomoko Mukaiyamy, oryginalnej i nieco ekscentrycznej pianistki. Ostatecznie powstały utwory na fortepian solo, ale o bardzo specyficznej

stylistyce. Chwilami można wręcz odnieść wrażenie, że nie gra żywy wykonawca, ale pianola. Nie jest to jednak żaden błąd, ale świadomy zamysł autorki i jak najbardziej zgodna z nim interpretacja. Muzyka jest żywiołowa, rytmiczna i bardzo wyrazista. Tanaka eksponuje twardość i jasne barwy, co ciekawe – raczej w dolnej części skali (czyżby nawiązanie do typowych dla techno syntezatorowych basów?).

Po tak gwałtownym ataku na wrażliwość odbiorcy następuje uspokojenie – w postaci cyklu utworów pisanych dla dzieci (*Children of Light*), z którego zresztą słyszymy tylko fragmenty. I od razu powiedzmy sobie, że dla dzieci są one jedynie z nazwy, czy z racji pierwotnego zamysłu. Pod względem wykonawczym są nieco łatwiejsze, dzięki czemu doskonale nadają się do nauki gry na fortepianie, a przy okazji zapoznawania się z estetyką muzyki współczesnej. Nie ma w nich jednak cech typowych dla kompozycji pisanych z myślą o najmłodszych – jest za to charakterystyczna dla autorki dbałość o każdy szczegół i wszystkie elementy jej indywidualnego stylu. Zresztą gdyby nie stosowna wzmianka w dołączonej książeczce, zapewne nikt nie domyśliłby się owego „dziecięcego” rodowodu.

Karen Tanaka obecnie należy do grona szczególnie cenionych kompozytorów japońskich, cieszących się popularnością także w Europie i Ameryce. Zresztą praktycznie do połowy lat 80. mieszkała poza rodzinnym krajem – najpierw przez wiele lat w Paryżu, a teraz w Los Angeles. W jej dorobku znajdują się utwory orkiestrowe, kameralne, fortepianowe (Tanaka sama jest także pianistką), chóralki, a także kilka dzieł elektronicznych. W swojej twórczości często daje wyraz bliskich związków z naturą i światem jej dźwięków. Repertuar płyty został bardzo ciekawie zestawiony, dodatkową zaletą jest znakomite wykonanie Signe Bakke, cenionej norweskiej pianistki. Płytę nagrano w standardzie 5.1 surround jako SACD, w zwykłych odtwarzaczach graną jako stereofonicznie CD.

Dariusz Mazurowski

## Różne

**ROBERTO ALLAGNA**  
**Passión**

Deutsche Grammophon 476 4880 • w. 2011  
 ★★★★★





Pod tym tytułem kryje się 15 utworów wywodzących się z repertuaru latynoskiego. Słuchamy więc kubańskich bolero, argentyńskich tang czy pieśni meksykańskich. A wśród kompozytorów tych utworów znajdziemy takie postacie, jak: Agustín Lara, José Alfredo Jimenéz, Carlos Gardel czy Ernesto Lecuona. „Są to pieśni, które od razu akceptujemy, a które ja znam od dawna” – mówi ich wykonawca, Roberto Alagna. Śpiewak nie zapomniał bowiem, iż jego babka urodziła się w Buenos Aires i pod koniec XIX w. przybyła z Hiszpanii na Sycylię. Wiele z tych pieśni słuchał więc artysta już w dzieciństwie. Inne „odkrył” zarabiając śpiewem w nocnych klubach, zanim został śpiewakiem operowym. Wybrane przez niego i utrwalone na omawianej płycie utwory mają zdecydowane piętno etniczne, wyraźnie zresztą ujawniane w interpretacji tenora. Żadna z pieśni, ani wokalnie ani interpretacyjnie nie jest „przeoperyzowana”. Głos artysty brzmi w nich instrumentalnie, choć słychać wyraźnie, iż jest to głos znakomicie wyszkolony, pełny blasku i mocy (zawsze dozowane, nigdy nie przesadzone) o słyszalnych, subtelnych pianach. Omawiana płyta nie stanowi więc wirtuozowskiego opisu wybitnego śpiewaka. Jest raczej miłym wspomnieniem sycylijskiego tournée, w którym towarzyszył mu zespół instrumentalny prowadzony „od fortepianu” przez pianistę Yvana Cassara. On też jest aranżerem, producentem i jednym z wykonawców tej płyty. Wśród prezentowanych na płycie utworów znajdziemy m.in. tak popularne, jak *Cielito lindo* (Quirino Mendoza y Cortés), *Bésame mucho* (Consuelo Torres Ortiz Velásquez), *La cumparsita* (Enrique/Contursi) i *Siboney* (Lecuona). A także duet *Historia de un amor* (Almarán) śpiewany z meksykańską piosenkarką Lilá Downes.



**MIECZYSLAW WEINBERG**  
**Kwartety smyczkowe wolumin 6: II Kwartet smyczkowy op. 3/145 • XII Kwartet smyczkowy op. 103 • XVII Kwartet smyczkowy op. 146**  
 Quatuor Danel  
 CPO 777 587-2 • w. 2012, n. 2008/2009 • 74'51”

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Fascynująca muzyczna historia z odkrywaniem i przybliżaniem nam przez Kwartet Danel kwartetów smyczkowych polskiego kompozytora Mieczysława Weinberga właśnie dobiegła końca. Ukazał się szósty wolumin, który zakończył tę interesującą i wyjątkowo wartościową serię nagrań polskiej muzyki kameralnej. Na płycie wydano trzy kwartety. Mieczysław Weinberg, jak wiemy, skompono-

Przypomnijmy, iż jest to trzecia płyta z muzyką popularną nagrana przez tego wybitnego tenora. Pierwsza była zatytułowana *Serenady* (EMI, 1997); dominowały na niej pieśni neapolitańskie śpiewane z akompaniamentem gitarowym w wykonaniu braci artyści, Davida i Frederico. Druga powstała w Paryżu, nosiła tytuł *C'est magnifique* (DG, 2005) i zawierała pieśni z repertuaru Luisa Mariano (1914–1970, hiszpański piosenkarz i aktor).

Wydaje się, iż kolejna, podobna płyta Roberta Alagni, zainteresuje wszystkich melomanów, a nazwisko popularnego i lubianego tenora przyciągnie nie tylko miłośników muzyki klasycznej i operowej. Wszak repertuar wykonywany na tym krążku przez tego artystę, to też muzyka! „Lekka, łatwa i przyjemna”, ale nie pozbawiona przecież muzycznych wartości.

Jacek Chodorowski

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

Szósty wolumin z kompletnej edycji płytowej kwartetów Mieczysława Weinberga zawiera // *Kwartet z przełomu lat 1939/1940*, *XII Kwartet* z lat 1969/1970 i ostatni *XVII Kwartet* z 1986 r. Album jest ułożony w formie łuku, który spina początkowe dzieło z ostatnim tego gatunku, które napisał polski kompozytor.

Po zrecenzowaniu poprzednich pięciu albumów, cóż nowego można napisać o wykonawstwie szóstej płyty? Jest ono, jak poprzednie, znakomite. Belgijski Kwartet Danel rejestrował je w jednym czasie, a wydawca ze względów komercyjnych rozłożył ich wydanie w czasie.

Słuchanie tej płyty było bardzo przyjemne i odkrywcze, bowiem obcujemy z muzycznymi skarbami, które wiele lat drzemały w archiwach i dzięki belgijskim muzykom zostały przywrócone do życia. A pomyśleć można, w ramach dygresji, że Polska kwartetami smyczkowymi stoi, a gdy patrzymy na ich dorobek fonograficzny, to próżno tam szukać epokowych odkryć z dziedziny polskiej muzyki.

Wracając do Weinberga, odnajdujemy w nim najwybitniejszego, fenomenalnego polskiego kompozytora kwartetów smyczkowych. W naszych czasach to właśnie Mieczysław Weinberg ma wśród polskich twórców w tej dziedzinie największy dorobek.

Interpretacja muzyki Weinberga w nagraniu Kwartetu Danel nigdy nie jest nudna, na każdej płycie jest żywa i intensywna, bez słabych dźwięków. Okładka przyciąga wzrok charakterystycznym i łatwo rozpoznawalnym obrazem.

Kwartet Danel jest zespołem, jak pisałem wcześniej, efektywnie interpretującym 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 jest na mistrzowskim poziomie. Brzmienie zespołu, gdy trzeba jest mocne, ostre, zdecydowane, sępejnie i mroczne.

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

Arkadiusz Jędrasik



**RENÉE FLEMING**  
**Poèmes**  
**Ravel – Messiaen – Dutilleux**  
*Orchestre Philharmonique de la Radio France; Orchestre National de France • Alain Gilbert, Seiji Ozawa, dyrygenci*  
 Decca 478 3500 • w. 2012, n. 2009 • 69'06”  
 ★★★★★

*Poèmes*, to najnowsza, znakomita, a przy tym niezwykle ambitna repertuarowo płyta Renée Fleming. Artystka poświęca muzyce trzech kompozytorów: Ravela, Messiaena oraz Dutilleux. Wszyscy oni wywodzą się z Francji, a język francuski jest dla Fleming ulubionym językiem do śpiewania.

Płytę otwiera *Szeherazada* Ravela, utwór niezwykle barwny,

pełen interesujących harmonii, intymny i magiczny zarazem. W interpretacji Fleming i prowadzącego Orkiestrę Filharmoniczną Radia Francuskiego, Alana Gilberta, brzmi on niezwykle lirycznie. Artyści nie dążą do uzyskania dramatu, wydobycia na pierwszy plan kontrastu. Wykonanie jest raczej stonowane, utrzymane w pięknych pastelowych barwach, i niezwykle piękne: tak brzmieniowo, jak i wyrazowo. Głos Fleming jest znakomity, pełen ciepła, o mezzosopranowej barwie, znakomicie odpowiadający postaci Szeherazady.

Po Ravelu następuje muzyka Oliviera Messiaena, zajmująca największą część omawianej płyty. *Poèmes pour Mi* to wczesny utwór w twórczości kompozytora, pochodzący jeszcze z 1936 r. Messiaen, który jest tutaj także twórcą tekstów, wyraża w nim swoje szczęście, dziękując Bogu, że obdarzył go tak cudowną żoną. Jest to niezwykle uduchowione dzieło, ekspresjonistyczne w swym charakterze, a przy tym stano-



wiące dla wykonawców nie lada wyzwanie. Choć Renée Fleming nie brak nerwu dramatycznego, a pod względem wokalnego aktorstwa jest bardzo dobra, najlepiej wypada jednak w lirycznych momentach dzieła.

Trzecim twórcą, którego muzyka znalazła się na omawianej płycie jest wciąż żyjący kompozytor, Henri Dutilleux (ur. 1916). Słyszymy dwa jego utwory, oba związane z postacią Renée Fleming, której sztuki Dutilleux jest wielkim admiratorem. Wprawdzie *Dwa sonety do słów Jeana Cassou* pochodzą z roku 1954, jednak ich orkiestracji kompozytor dokonał całkiem niedawno z myślą o Fleming i jej nowej płycie. Natomiast *Le Temps l'horloge (Czas i zegar)* to utwór, który od samego początku pisany był dla Renée Fleming. Jego premiera odbyła się w Paryżu, 7 maja 2009 r. Na omawianej płycie słyszymy nagranie dokonane właśnie podczas tej premiery. Renée Fleming towarzyszy tym razem Orchestre National de France pod batutą Seijiiego Ozawy. Artystka w obu dziełach Dutilleux wypada znakomicie, a jej zaangażowanie i pasja dla wykonywanej muzyki udzielają się słuchaczowi.

Obie Orkiestry i dyrygenci wypadają znakomicie, niezwykle umiejętnie podkreślając całą bogatą kolorystykę orkiestracji trojga francuskich mistrzów.

To wspaniała płyta!

Łukasz Kaczmarek

**THE GREAT RUSSIAN PIANISTS  
The Original Piano Roll  
Prokofiew, Skriabin, Horowitz,  
Leszetycki, Czernycki, Gabryłowicz,  
Grainger, Liapunow, Ganz,  
Friedman**

*Dal Segno DSPRCD038 • w. 2012, n. 1908–1933 • 62'37"*

★★★★★ (wykonanie)/★ (wydanie)

Wytwórnia Dal Segno znana jest ze wznowień rejestracji pianolowych. Tym razem otrzymujemy kolejną taką płytę, o dość enigmatycznym tytule *The Great Russian Pianists*. Enigmatycznym, a właściwie nieadekwatnym, jak bowiem w początek rosyjskich pianistów zaliczyć naszych wielkich: Teodora Leszetyckiego, Leopolda Godowskiego, czy Ignacego Friedmana? Albo Percy'ego Graingera, czy Rudolpha Ganzę? Kolejne zastrzeżenia także wiążą się z

wydawnictwem omawianej płyty. Dlaczego książeczka jest tak uboga? Dlaczego w notkach pominięto Graingera i Friedmana? Dlaczego brakuje dat rejestracji większości rolek pianolowych? Dlaczego opis płyty jest tak ubogi i niewolny od błędów? Jaka reguła kierowała wydawcami podczas doboru kolejności nagrań? Nie chronologiczna, nie alfabetyczna (np. nagrania Prokofiewa są tutaj rozdzielone rejestracjami Horowitza); więc jaka? Ale na szczęście, mimo wszystkich tych wątpliwości, jeden fakt pozostaje pewny: jakość artystyczna nagrań zgromadzonych na omawianej płycie jest nieoceniona! Należy w tym miejscu jeszcze raz podkreślić, że są to wszystko rejestracje dokonane na rolkach pianolowych pomiędzy rokiem 1908 a 1933, a odtworzone na współczesnym fortepianie (jakim?) w roku 1992. I każde z nich, samo w sobie jest skarbem! Teodora Leszetyckiego, wielkiego pianistę i pedagoga, który wykształcił m.in. Paderewskiego, możemy podziwiać w dwóch kompozycjach własnego autorstwa. Prokofiew, Skriabin i Liapunow to troje wielkich kompozytorów-pianistów, których rejestracje znalazły się na płycie. Szczególnie pianistyka Prokofiewa jest zjawiskowa. On też, spośród wskazanej trójki, pozostawił po sobie najwięcej nagrań (w tym tradycyjne, akustyczne, znakomicie wydane na płycie Naxos Historical). Wielkim rarytasem są także nagrania młodzieńcze: Władimira Horowitza i Szury Czernyckiego (wówczas 12-letniego chłopca!). Ten pierwszy jest niezrównany w trzech *Preludiach* Sergiusza Rachmaninowa; drugi urzeka w utworach Rachmaninowa i Czajkowskiego. Ale czy któryś z nich może się równać z fenomenalnym Leopoldem Godowskim, który w iście królewski sposób wykonuje *Poloneza* Maurycego Moszkowskiego? I jeszcze cztery perełki: rzadkie, pianolowe nagrania Ignacego Friedmana (*Serenada* Moszkowskiego), znakomity przykład wielkiej sztuki niezwykle poetyckiego Ossipa Gabryłowicza, wspaniały owoc szkoły Ferruccio Busoniego w postaci pianistyki Rudolpha Ganzę oraz jedno ze stosunkowo licznych nagrań Percy'ego Graingera, choć w rzadkim dla niego repertuarze: fragmente *Dziadka do orzechów* Piotra Czajkowskiego. Same nazwiska pianistów wywołują już dreszcze; ich

interpretacje – mogą przyprawić o zawrót głowy! Wielka sztuka zatem zwyciężyła!

Łukasz Kaczmarek

**LIUTO CON FORZA**

**utwory: Bengta Hambraeus, Ivo Nilssona, Erika Petersa, Larso Ekströma, Ingvara Karkoffa, Kenta Olofssona**

Peter Söderberg, lutnia

Phono Suecia PSCD 186 • w. 2010 • 62'53"

★★★★★

Lutnia kojarzy się nam raczej z dość odległymi czasami i muzyką o niekoniecznie wyśrubowanych ambicjach artystycznych. W twórczości współczesnej pojawia się nadzwyczaj rzadko, w dodatku nie zawsze są to dokonania najwyższej próby. Z tym większym zainteresowaniem warto zwrócić uwagę na album składający się z sześciu dzieł autorstwa tyłuż szwedzkich kompozytorów. W dodatku są to utwory raczej nowe, powstałe z okresie ostatnich kilkunastu lat (tylko jeden z nich ma już nieco ponad ćwierć wieku). Trudnego zadania wprowadzenia lutni do repertuaru muzyki współczesnej podjął się Peter Söderberg, ceniony muzyk, kiedyś przede wszystkim gitarzysta – obecnie wykonawca muzyki na lutnię (poczynając od renesansu po współczesność).

Bengt Hambraeus (1928–2000), klasyk współczesnej muzyki szwedzkiej, napisał *Varianti per liuto solo* krótko przed swoją śmiercią i jest to jego ostatni utwór, ponieważ także świadectwo walki z chorobą, która odebrała mu możliwość normalnego funkcjonowania. Autor sięgnął do nietypowego stroju, zwanego scordatura, by uzyskać zamierzony efekt. Nadał przy tym swojej kompozycji formę zbliżoną do barokowej toccaty, ale z pewnym rysem wskazującym na znacznie współczesniejsze pochodzenie. Wyraźnie wyeksponował artykulację i brzmienie typowe właśnie dla lutni, co sprawia, że nie sposób błędnie zidentyfikować instrument, nawet jeśli się jest średnio zorientowanym słuchaczem. Powstał utwór wirtuozerski, ale na pewno nie efekciarski, pozwalający wykonawcy i słuchaczom cieszyć się grą, każdym dźwiękiem.

*Luta for theorbo* Iva Nilssona to utwór o zupełnie innym charakterze, zdecydowanie bardziej współczesnym, chwilami wręcz atonalnym. Linia melodyczna jest poprowa-

dzona w taki sposób, że dzieło na instrument solowy charakteryzuje się pewną polifonią, mającą zresztą swój rodowód w wiekach dawnych. Podobnie jak technika echa, znana już w XVI w. Tym niemniej jest to utwór jak najbardziej XXI w., wykorzystujący – choć w umiarkowanym zakresie – osiągnięcia ostatnich kilkudziesięciu lat.

Najbardziej zakorzenionym w naszej epoce wydaje się być *Piece for lute and live electronics* Erika Petersa, ale sprawia to przede wszystkim zastosowanie środków elektronicznych, bowiem forma bliska jest francuskiej suicie barokowej. Subtelne tony i łagodna melodyka utworu jedynie potęgują to wrażenie. Elektronika pełni tu rolę swoistego przedłużenia tonów lutni (w istocie są to bowiem przetworzone dźwięki instrumentu, nie taśma). Nie ma mowy o żadnych ostrych, zgrzytliwych tonach, eksploracji szumów i hałasu. Kompozytor wykorzystał przede wszystkim efekty wywodzące się z opóźnienia i subtelnej modyfikacji barwy oraz wysokości dźwięku. Dzięki temu powstała bardzo spójna całość, która wcale nie sprawia wrażenia zmontowanej z dwóch, jakże różnych składników.

*Vision and Ashes for theorbo* Larsa Ekströma bazuje na przetworzeniu krótkiego motywu z *The Frog Galliard* Johna Dowlanda (nb. w opisie płyty znalazł się zabawny błąd, datujący to dzieło na... 1996 r., oczywiście należy cofnąć się o cztery wieki). Nie jest to jednak w żadnym razie plagiat, czy nawet wariacja, ale w pełni samodzielny i oryginalny był artystyczny. Zresztą z każdą chwilą autor coraz bardziej oddala się od źródła, choć wciąż towarzyszy nam specyficzny klimat rodem z późnego renesansu.

Ingvar Karkoff w swoim cyklu *Four pieces for lute* wykorzystał podobną technikę kompozytorską do Karlheinza Stockhausena (a konkretnie jego cyklu *Tierkreis*), choć finalny rezultat jest nieco inny, bliski melodyjnej muzyce baroku. Stąd także użycie do nagrań właśnie barokowej lutni (w innych kompozycjach Söderberg wykorzystał także dwa instrumenty renesansowe).

Do baroku, choć w nieco innym wymiarze, nawiązuje także zamykająca płytę kompozycja Kenta Olofssona, *Chemin de silence I–III for theorbo*. Autor, mający doświadczenie jako gitarzysta, wykorzystuje tu artykulację i pewne techniki nie-





**JEANNE D'ARC  
Batailles & Prisons**

Montserrat Figueras, sopran • Louise Moaty, René Zosso, Manuel Weber, narratorzy • La Capella Reial de Catalunya, Hesperion XXI • Jordi Savall, kierownictwo artystyczne i wiola da gamba

Alia Vox AVSA 9891A+B • w. 2012, n. 1933/2011 • 134'33"

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

Jordi Savall wydał w czerwcu 2012 r. kolejny muzyczny album w postaci opasłej książki z dwoma płytami zatytułowany *Joanna d'Arc. Bitwy i więzienia. Epicka opowieść o wizjonerce* stanowiący muzyczną opowieść o francuskiej bohaterce narodowej i wielkiej świętej Kościoła Katolickiego czasów średniowiecza, którą była Joanna d'Arc. Jej tragiczny, i bohaterski zarazem los stał się kanwą najróżniejszych dzieł: książek, utworów muzycznych, filmów etc. Tym razem legenda Joanny d'Arc opowiedziana

została muzyką napisaną przez kompozytorów z tamtych czasów.

Nie jest to coś zupełnie nowego w dorobku Savalla, jest to raczej nawiązanie do jego osiągnięć sprzed 20 lat. W 1994 r. powstał dwuczęściowy film o życiu Joanny d'Arc: *Joanna d'Arc – Bitwa* i *Joanna d'Arc – Zdrada* w reżyserii Jacquesa Rivette'a opisujący życie tej narodowej świętej Francji. Muzyka z tego filmu odniosła ogromny międzynarodowy sukces, a napisał ją właśnie Jordi Savall. Po 20 latach los świętej Joanny d'Arc stał się przedmiotem kolejnej muzycznej opowieści uzupełnionej dziełami innych kompozytorów z jej epoki. Powstał zatem program znanych kompozytorów z czasów Joanny d'Arc, takich jak: Guillaume Dufay, Josquin Desprez, Johannes Vincenet, Johannes Cornago, a także z dziełami Jordiego Savalla. Album tak skompilowano, że stanowi żywy portret burzliwych czasów. Dopełnieniem muzyki i podkreśleniem dramaturgii burzliwej historii świętej Joanny stanowią różne teksty recytowane po francusku, a są nimi np. sprawozdania z procesu oraz inne dokumenty, które w konsekwencji doprowadziły Joannę na stos, potem ją zrehabilitowano, a w XX w. kanonizowano.

To prawdziwa muzyczna podróż do wieków, gdzie młoda dziewczyna zmieniła losy Francji. Przez swoje osiągnięcia Joanna d'Arc stała się od razu popularną bohaterką muzyki, poezji i wszelkich sztuk, a w naszych czasach filmów i dramatów. Jej odwaga, siła i determinacja były z pewnością ważnym

bodźcem do zakończenia wojny stuletniej. Z racji powszechnego dostępu do informacji zarówno o tej wojnie, jak i biografii samej Joanny pominięto je w recenzji.

*Historia Joanny d'Arc* jest ósmym tego rodzaju wydawnictwem wydanym przez Jordiego Savalla. Album jest pięknie wydany od strony edytorskiej, historycznej i muzycznej. Jest tu miejsce na fascynujące eseje opisujące tamte burzliwe czasy i samą osobę Joanny d'Arc oraz jej dzieło i jego rezonans. W okazałej książce zamieszczono najrozmaitsze reprodukcje przedstawiających ją obrazów, a także zdjęcia artystów. Przepiękna książka w twardej oprawie formatu zeszytowego zawiera dwie płyty (każda ca. 70 minut muzyki). Wydawnictwo liczy przeszło 500 stron tekstów drukowanych w kolorze na kredowym papierze. Całość jest w języku francuskim, angielskim, kastylijskim, niemieckim, katalońskim i włoskim.

Jak pisałem wcześniej, sławę przyniosły Jordiemu Savallowi przede wszystkim monumentalne projekty literacko-fonograficzne, w których przybliżył w całej Europie i nie tylko, słuchaczom mało znane wydarzenia z odległej historii Europy i innych zakątków świata. Ekumeniczne i pacyfistyczne programy prowadziły go do coraz odważniejszych przekraczania granic konwencjonalnie pojmowanej zachodniej kultury wysokiej. Kanon muzyki dawnej zestawiał więc z archaicznym folklorem oraz klasyczną tradycją arabską, turecką i perską, a nawet indyjską

czy japońską. Tym razem mamy program dotyczący skromnej, a zarazem wielkiej bohaterki Francji, jaką była Joanna d'Arc.

Na obu płytach możemy dalej obcować z wielkim talentem wokalnemu Montserrat Figueras, którą niedawno pożegnaliśmy. Głos tej doskonałej katalońskiej pieśniarki uderza z wielką siłą i artyzmem, jego brzmienie jest czyste i mocne.

Nagrana tu muzyka broni się znakomicie, szczególnie ta napisana przez Jordiego Savalla. A umieszczona w książce wiedza wzbogaca nasz odbiór muzyki i pogłębia wiedzę o tamtych czasach i samej muzyce. Jordi Savall i jego zespoły przewybornie oddają bogaty charakter i styl nagranej muzyki. Wszystko zaistniało we wspaniałej, przestrzennej realizacji dźwiękowej, do której przetransponowano nagrania z lat 90. XX w. Album ten to prawdziwy muzyczny spektakl z dobrze skonstruowaną dramaturgią pełną emocji i pięknych dźwięków. Ta muzyczna wyprawa Jordiego Savalla i jego muzyków zaznajamia nas z postacią Joanny d'Arc. Przewodnikiem po jej meandrach jest Savall, który czyni to ze znanostwem, dobrym smakiem, muzycznym mistrzostwem.

*Jeanne d'Arc, Batailles & Prisons* to kolejny znakomity album bez słabych punktów. Warto po niego sięgnąć, by poznać świat przepięknej muzyki, ale i skomplikowanych losów wielkiej świętej bohaterki Francji!

Polecam!

*Arkadiusz Jędrasik*

typowe dla lutni, ale zachowujące jej oryginalny charakter dźwiękowy. Sięga też po klasyczne formy – w środkowej miniaturze toccatę, w obu skrajnych zaś passacaglia.

Płyta z pewnością będzie interesującym dodatkiem do kolekcji miłośników muzyki współczesnej, zawierając nowe utwory na dość stary instrument, a przy tym pokazując jak można w twórczy sposób nawiązać do muzyki dawnej. Jest to także kolejny zestaw dokonanych kompozytorów szwedzkich, których zawsze charakteryzowała pewna odrębność.

*Dariusz Mazurowski*

**MYSTERIUM CRUCIS  
Chorał gregoriański na Święto  
Podwyższenia Krzyża Świętego  
Graces & Voices**



Rondeau Production ROP6067 • w. 2012, n. 2012 • 63'11"  
★★★★★

Inspiracją do powstania tej bardzo interesującej płyty była pielgrzymka artystek z septetu wokalnego „Graces & Voices, piękno kobiecego śpiewu” (bo taka jest ich pełna nazwa) na litewską świętą Górę Krzyży.

Jest to wzgórze położone kilkanaście kilometrów na północ od Szawli, w pobliżu miasteczka Meszkucie na Litwie. W miejscu tym postawiono w 1430 r. kapliczkę upamiętniającą chrzest Żmudzi. Nad kapliczką górował wielki krzyż. Po upadku powstania listopadowego w 1831 r. zaczęto tam masowo przynosić i stawiać kolejne krzyże. Od tego czasu przybywa ich stale. Stawiane są, bądź podwieszane na już stojących, różnej wielkości, od ogromnych kilkumetrowych aż po całkiem miniaturowe, w intencji nadziei, przyszości, jako symbole zadumy, wiary bądź jako wota dziękczynne. W okresie władzy sowieckiej 1941–1990 wielokrotnie próbowano zmusić mieszkańców do zaprzestania pielgrzymowania w to miejsce, a w 1961 r. podjęto próbę całkowitej jego likwidacji przy pomo-

cy pił, siekier i buldożerów. Mimo to krzyże wciąż stawiano. Liczba krzyży nie jest dokładnie oszacowana. Ocenia się, że samych krzyży stojących jest ok. 50 tysięcy, natomiast licząc z położonymi i podwieszonymi ich liczba może wynosić ponad 150 000. Błogosławiony Jan Paweł II podczas swojej pielgrzymki na Litwę w 1993 r. celebrował na Górze Krzyży mszę świętą.

Wokalny septet żeński Graces & Voices zatytułował swój drugi album *Mysterium Crucis* czyli Tajemnica Krzyża. Artystki będąc pod wielkim wrażeniem i mocnym duchowym akcentem swojej pielgrzymki nagrały znakomitą płytę z hymnami, antyfonami responsoriami, offertoriami, gradualami z dwóch świąt kościelnych.

Podwyższenie Krzyża Świętego to święto obchodzone zarówno w



kościół zachodnim, jak i wschodnim. Związane jest z tradycją odnalezienia przez świętą Helenę relikwii Krzyża, na którym umarł Jezus Chrystus. Są one dla chrześcijan największą relikwią. Nabożeństwa ku czci Krzyża Pańskiego sięgają początków chrześcijaństwa. Przed reformą liturgii wrześnie święto poświęcone było wspomnieniu „podwyższenia” Krzyża, zaś 3 maja cały Kościół czcił pamiątkę jego „znalezienia” (*Znalezienie Krzyża Świętego*). Papież Jan XXIII zniósł święto Krzyża Chrystusowego obchodzone 3 maja jako niepotrzebne powtórzenie, a odnowiony kalendarz rzymski jako Święto Podwyższenia Krzyża przyjął dzień 14 września.

Do programu płyty artystki wbrały m.in.: *Vexilla regis, Nos autem gloriam, Christus factus est, Dulce signum, Protege Domine, Per signum crucis, Agnus Dei Christus, Surrexit pastor bonus, Dulce lignum, Crux fideles, Crux benedicta nitet, O crux benedicta, O crux, viride lignum, O crux, splendor, Hoc signum crucis*. Wszystkie nagrane tu dzieła religijne, co zrozumiale, stanowią piękną modlitwę o Krzyżu Chrystusa i są wyrazem oddania Mu najwyższej czci.

Żeński septet wokalny Graces & Voices został założony przez Litwinę Adriję Cepaitę i Białorusinkę Antaninę Kalechytę w celu wykonywania i studiowania praktyki wykonawczej chorału gregoriańskiego, ich ośrodkiem badawczym i naukowym jest uniwersytet w Grazu. Zespół istnieje od 2004 r. i składa się z Litwinek, Białorusinek i Austriaczek. Ich repertuar stanowi chorał, średniowieczna i renesansowa polifonia, a także współczesne utwory.

Artyzm zespołu Graces & Voices ujmuje sztuką wykonawczą i 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 Graces & Voices to przepiękny śpiew pełen modlitewnej żarliwości w nagranej prastarej muzyce liturgicznej. Te głębokie modlitwy ku czci Krzyża Chrystusa mają w sobie mnóstwo uniesienia. Melodia faluje, głosy brzmią ciepło.

Polecam ten bardzo ciekawy album płytowy.

Arkadiusz Jędrasik

**Zygmunt Noskowski – Poemat symfoniczny Step op. 66 • Fryderyk Chopin – Koncert fortepianowy f-moll op. 21**

*Alexander Lonquich, fortepian historyczny • Orchestre des Champs-Élysées • Philippe Herreweghe, dyrygent*

NIFC CDCD 031 • w. 2012, n. 2011 • 51'50" ★★★★★

Długo się naczekał Zygmunt Noskowski, by jego najbardziej znany poemat symfoniczny *Step* ukazał się w jawiskowej interpretacji. Stało się tak dzięki grającej na historycznych instrumentach Orchestre des Champs-Élysées, której szefuje dyrygent Philippe Herreweghe. Recenzowana płyta jest zapisem koncertu z Festiwalu Chopin i jego Europa z 18 sierpnia zeszłego roku. Nie jest to pierwsza płyta z muzyką Noskowskiego, której zagrania podjęli się zagraniczni artyści.

Kilka lat temu w katalogu prestiżowej polskiej firmy Acte Préalable ukazał się, i do dziś w nim figuruje, pierwszy album monograficzny prezentujący premierowe nagrania utworów fortepianowych tego znakomitego polskiego kompozytora w wykonaniu wybitnej brytyjskiej pianistki bułgarskiego pochodzenia Valentyny Seferinowej. Do podjęcia się tego niezwykle cennego działania na rzecz polskiej kultury namówił pianistkę i sfinansował swój projekt Jan A. Jarnicki, wielce zasłużony dla polskiej kultury producent muzyczny i wydawca.

Za albumem wydanym przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina stoi Stanisław Leszczyński, którego atrakcyjne pomysły są realizowane na koncertach w ramach sierpniowego festiwalu Chopin i jego Europa i wydawane potem na płytach NIFCu.

Philippe Herreweghe tak mówił w zeszłym roku o koncercie w Warszawie: „Noskowskiego gram na prośbę Stanisława Leszczyńskiego. Zgodziłem się, chociaż nawet nie znałem nazwiska tego kompozytora. Nie jest to łatwy utwór, ale napisany w bardzo ciekawy sposób i w dobrym stylu. To naprawdę świetna muzyka. Zawsze chętnie odkrywam muzykę, której nie znałem wcześniej. Jeśli chodzi o Noskowskiego, to znam tylko jeden jego utwór, po którym znać, że ten kompozytor potrafił pisać. Porównałbym ten utwór do *Pięknej Meluzyny* lub *Hebryd* Mendelssohna. To oczywiście

muzyka dużo późniejsza, ale tej samej rangi”.

Zachwycony partyturą Noskowskiego Herreweghe zamierza na stałe wprowadzić *Step* do swojego repertuaru, zarówno ze swoim zespołem, jak i z orkiestrami filharmonicznymi. Mamy tylko nadzieję, że jest to trwała deklaracja, a nie tylko kurtuazyjna zapowiedź.

Zygmunt Noskowski to jedna z najważniejszych postaci polskiego życia muzycznego drugiej połowy XIX w. Nauczyciel m.in. Henryka Melcera, Apolinarego Szeluty, Grzegorza Fitelberga oraz Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego. Wychowany w całkowitej nieświadomości istnienia muzyki Fryderyka Chopina (rodzice małego Zygmunta nie mogli wybaczyć kompozytorowi jego niepoehlebnych uwag pod adresem Andrzeja Towiańskiego, którego byli fanatycznymi wielbicielami) Noskowski stał się w latach dojrzałych jego najzagorzalszym propagatorem. Napisał m.in. *Z życia narodu. Obrazy fantastyczne na tle Preludium A-dur Chopina*. Szkoda, że nie zostały one zaprezentowane przez Herreweghe na tym koncercie. Może wraz z symfoniami Noskowskiego pojawiają się w następnych edycjach Festiwalu? Noskowski komponował dużo i z łatwością, będąc otwartym na nowe trendy w sztuce. Jednak w świadomości muzykologów i muzyków wciąż czeka na odkrycie, bo pozostaje twórcą jedynie *Stepu*.

Dla tego poematu symfonicznego kompozytor zaczerpnął inspirację z powieści Sienkiewicza *Ogniem i mieczem*, według której zamierzał początkowo napisać operę. Zrezygnował jednak z tego zamiaru, a wstęp do niej przerodził się trakcie pracy w szeroko zakrojony poemat symfoniczny. Ujęty w formę allegro sonatowego, barwnie zinstrumentowany utwór, opatrzył autor komentarzem, rozpoczynającym się słowami: „Stepie wspaniały, pieśnią cię witam!”. Skontrastowane epizody przywołują zarówno rycerską przeszłość („szum skrzydeł i dźwięki kopyt konnicy”, „okrzyki wojenne i grzyt ścierających się szabel”), jak i nastrojowe obrazy życia stepowego („fujarka pastusza i tęskna pieśń kozacza”). Wybitne walory muzyczne dzieła, które rozpoczęło żywot koncertowy w 1896 r., zapewniły mu jako taki sukces – choć szkoda, że jego ceną wciąż pozostaje nieobecności innych

utworów Zygmunta Noskowskiego w programach koncertowych. W setną rocznicę śmierci Noskowskiego, w listopadzie 2009 r. dzięki staraniom Jana A. Jarnickiego i Filharmonii Koszalińskiej jego trzy symfonie zabrzmiały na Festiwalu „Swego nie znacie” w Koszalinie.

W wykonaniu *Stepu* Noskowskiego Orchestre des Champs-Élysées kierowanej przez Philippe’a Herreweghe urzeka naturalność prowadzonej frazy. Muzyka płynie bardzo swobodnie, ale zawsze tak jak tego sobie życzy dyrygent, który jest bardzo wrażliwy na kompozytorskie sugestie w partyturze np. co do tempa. Ani przez chwilę nie towarzyszy nam uczucie nudy i zniecierpliwienia, jakiego czasem doświadczamy przy słuchaniu dzieł na wskroś agranych i znanych. Muzyczne akcenty i spłoty orkiestrowe porywają i zmuszają do skupienia się na muzyce. Każda fraza imponuje pięknem muzyki i szlachetnością oddawanych uczuć. Czystość i brzmienie Orchestre des Champs-Élysées to niespotykana powszechnie siła oddziaływania.

*Step* Noskowskiego brzmi lekko, sprężysto, muzycznie jest idealnie uformowany. Orkiestra to – w dobrym tego słowa znaczeniu – wulkan energii i spontaniczności. Herreweghe mocno podkreśla romantyzm Noskowskiego i jego niecodzienny talent w pisaniu muzyki symfonicznej z programem.

Wdzięk, precyzja intonacyjna i tekstowa połączona z francuską wrażliwością na kolor dają nam swoiście brzmieniowy sensualizm (jak cudownie brzmią dęta!). Ponadto czystość i gładkość brzmienia należy docenić wyjątkową muzykalność oraz romantycznego ducha, który pozwala Orchestre des Champs Elysees grać z pasją, wzajemnym zrozumieniem i świadomością klimatu odkrywanego przez nich polskiego poematu. To kreacja bardzo świeża i pełna życia, nagrana bezbłędnie, jak przystało na zespół pod kierunkiem Herreweghe.

W częściach wolnych orkiestra jest rozmarzona, delikatna, dźwięk jest perlisty, ciepły oraz intensywny w brzmieniu. W częściach szybkich niczym jeden bystry i pełen energii organizm orkiestra brzmi niemal drapieżnie. We fragmentach granych piano lekkość i delikatność oraz współpraca z orkiestrą i dyrygentem dają piorunujący efekt umiejętnego operowania napię-

ciem w konstruowania dramaturgii całej symfonii. Jest to interpretacja, która zapada na długo w pamięć i stanowi dobry punkt odniesienia na kolejną dekadę nowego tysiąclecia.

Orchestre des Champs-Élysées i Philippe Herreweghe w sumie dali nam niezwykle kompetentną i fascynującą interpretację poematu symfonicznego *Step* i *Koncertu f-moll* Chopina, gdzie solistą był Alexander Lonquich.

Album wydano w postaci digipacku w kolorystyce białoczerwono-czarnej, co jest znakiem firmowym płyt NIFCu. W książeczce jest wprowadzenie do muzyki pióra Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej. I niestety mam poważne zastrzeżenia do jego merytorycznej wartości. Nie do końca zgadzam się z jej niezbyt trafionymi wywodami o muzyce Noskowskiego oraz polskiej symfonice tamtego okresu. Dlaczego kolejny raz powtarzane są nieprawdziwe informacje, że nie było w tamtych czasach dzieł symfonicznych pisanych przez Polaków! Było i to całe mnóstwo! Bulwersuje podawanie nieprawdy. Otóż można swą wiedzę uzupełnić sprawdzając zarówno w najdłuższej wydawanej w Europie Encyklopedii Muzycznej PWM oraz w najlepszym i najbardziej kompetentnym brytyjskim Grove, że Zygmunt Noskowski napisał trzy symfonie, a nie jak podaje autorka tekstu dwie! Szkoda, że piękne nagranie psuje tak mało kompetentny i nieprzyjazny polskiej muzyce komentarz!

Mimo tego mankamentu, polecam to zjawiskowo piękne nagranie *Stepu* Noskowskiego i przepięknie eleganckie nagranie *Koncertu f-moll* Chopina. To bardzo wartościowa płyta!

Arkadiusz Jędrasik

**MATHEW POLENZANI – JULIUS DRAKE**  
**Songs**

pieśni: **F. Schuberta, L. van Beethovena, B. Brittena, R. Hahna**

Wigmore Hall WHLive0048 • w. 2011, n. 2011 • 76'09"

★★★★★

Amerykański tenor, Matthew Polenzani, należy do wybitnych artystów swojej generacji. Często zapraszany, także z racji wszechstronnego repertuaru, śpiewa na scenach świata, również tych najbardziej prestiżowych, z MET włącznie. Jest laureatem dwóch

ważnych nagród wokalnych: Richard Tucker Award (2004) i Beverly Sills Award (2008). Prywatnie jest zapałym golfistą, mężem mezzosopranistki Rosy Marii Pascarella i ojcem trzech synów.

Prezentowana płyta artysty została nagrana w czasie koncertu w Wigmore Hall w Londynie, 1 maja 2010 r. Rozpoczyna ją kilka pieśni F. Schuberta, z przepiękną *An Silvia (Do Sylwii)*. Polenzani dysponuje głosem lirycznym o wyjątkowej czystości i miękkości brzmienia oraz pięknej barwie. W interpretacji tych pieśni ujawnia „świeży liryzm” swego bardzo eleganckiego śpiewu.

Kolejna pozycja nagrania, to sześć pieśni Ludwiga van Beethovena *An die ferne Geliebte* op. 98 (*Do dalekiej ukochanej*). Skomponowane w 1816 r. są chyba najbardziej dojrzałymi pieśniami Beethovena, choć są to pieśni typowo romantyczne ale całkowicie „niezależne” od stylu Schuberta (biografowie tych obu kompozytorów są raczej zgodni, iż Beethoven właściwie nie interesował się pieśniami Schuberta). Omawiany cykl powstał do tekstów P. Jeittelesa. Pieśni te są jednolite w nastroju. Śpiewak demonstruje w nich piękne pianissimo, a także doskonałą kontrolę oddechu. W tej przekonywującej interpretacji pomaga mu romantycznie traktowana partia fortepianu. Jest on środkiem wyrazu, a nie tylko akompaniamentem. Mistrzowsko gra na nim Julius Drake, Anglik, specjalizujący się w muzyce kameralnej i współpracujący z wieloma wybitnymi śpiewakami i instrumentalistami.

Drugą „włoską” część recitalu Polenzanego wypełniły dwa cykle Benjamin Brittena (1913–1976) i Reynalda Hahna (1875–1947). Cykl Brittena z op. 22 *Seven Sonnets of Michelangelo* na tenor i fortepian został skomponowany w Stanach Zjednoczonych w 1940 r. W Anglii miał swoje prawykonanie dwa lata później. Cykl był komponowany z myślą o możliwościach wokalnych przyjaciela kompozytora, znanego tenora Petera Pearsa. Jet to również „ukłon w stronę włoskich tradycji wokalnych”. Pieśni cyklu są zróżnicowane emocjonalnie, zawierają tęsknotę, samotność, żal. Uważane są za jeden z najbardziej konserwatywnych utworów kompozytora zaliczanego przecież do awangardowej orientacji. Polenzani śpiewa je z dramatycznym zaangażowaniem,

kontroluje dynamiczną rozpiętość utworów, z pietyzmem pielęgnując kulturę języka włoskiego. Warto przypomnieć, iż omawiany cykl Brittena wykonał właśnie sam Peter Pears z towarzyszeniem kompozytora w 1961 r, w trakcie Festiwalu Warszawski Jesień.

Hahn, francuski dyrygent i kompozytor wenezuelskiego pochodzenia, obdarzony pięknym głosem, często swe pieśni śpiewał sam, osobiście sobie zresztą akompaniując. Pozostawił m.in. kilkanaście oper i operetek oraz liczne pieśni. Cykl *Venezia – Chansons en dialecte vénitien* Polenzani wykonał w sposób wyrafinowany, głosem pełnym blasku i swobody na całej szerokości skali.

Jacek Chodorowski

**ŚPIEWNIK GŁOGOWSKI**  
**Muzyka późnego gotyku na Śląsku**

*Clemencic Consort; René Clemencic, organy, flet prosty i kierownictwo artystyczne*

Oehms Classics OC417 • w. 2012, n. 2011 • 70'06"

★★★★★

Na nasz rynek trafiła bardzo ciekawa płyta zatytułowana *Śpiewnik Głogowski, Muzyka późnego gotyku na Śląsku*. Szczególną ciekawość wzbudza zawarty na płycie repertuar oraz wydanie płyty. Jest ona wydana w dwóch językach: niemieckim i polskim, nie licząc łaciny jako języka utworów wokalnych. Okładka albumu, co należy do rzadkości na dzisiejszych płytach, też jest dwujęzyczna. Ciekawą jest historia *Śpiewnika Głogowskiego*, z którego nagrano na płytę 29 utworów.

Do końca II wojny światowej w dziale muzycznym ówczesnej pruskiej biblioteki państwowej w Berlinie przechowywano tzw. *Śpiewnik Głogowski* zwany też *Berliner Liederbuch*. Zawiera on świeckie i religijne pieśni oraz utwory bez tekstów. W całości śpiewnik powstały w latach 1470–1480 w Głogowie składa się z 294 kompozycji, w tym 158 utworów to pieśni z tekstami łacińskimi, 75 – niemieckimi, a 61 kompozycji jest bez tekstu. Śpiewnik ten zaliczany jest dziś do „dziedzictwa niemieckiej muzyki” i uważany jest za jedno z najlepszych średniowiecznych źródeł. Dwa utwory: *Elstein, libstes Elstein* oraz *Es liegt ein Schoz im Österreich* należą

do ciągle odżywających starych pieśni narodowych. Na uwagę zasługuje także trzygłosowy motet poświęcony św. Jadwidze – *O deus Trebnicae* umieszczony pod pozycją 36 w śpiewniku. Była to pierwsza wielośćściowa śląska kompozycja, w której dwa wyższe głosy – dyszkant i tenor są w całości z tekstem. W innych, późniejszych źródłach utwór ten nazwano *Święta Jadwiga polska* lub *Święta Jadwiga śląska*. Początkowo śpiewnik znajdował się w kolegiacie głogowskiej, później jednak ze względu na jego zakres i znaczenie – w szkole łacińskiej przy tejże kolegiacie. Już bowiem na początku XVI w. kantor tejże szkoły był po rektorze najważniejszym nauczycielem w Głogowie, a jej szczególnie aktywność muzyczna potwierdziła wielkie znaczenie i wysoki standard życia muzycznego tego miasta pod koniec średniowiecza. Utwory z głogowskiego śpiewnika były chętnie grywane na koncertach dawnej muzyki, zaś w czasach współczesnych nagrywane na płyty. Ponieważ jego znaczenie jako własnego świadectwa bogatego życia kulturalnego Głogowa, Ziemi Głogowskiej w średniowieczu jest ogromne, doczekał się on kilku specjalnych opracowań. W innych śpiewnikach z tamtych lat brak jednak o nim jakichkolwiek notatek. Obecnie *Glogauer Liederbuch* znajduje się w Staatsbibliothek w Berlinie.

Płyta jest efektownie skonstruowana muzycznie przez co słucha się jej bardzo przyjemnie. Nagrania płyty podjęli się artyści o wielkiej renomie i imponujących dokonaniach. Zespół Clemencic Consort i jego szef René Clemencic to jeden z największych autorytetów w dziedzinie wykonawstwa muzyki dawnej. W nagraniu wzięli udział: kontratenor, tenor i bas-baryton, a z instrumentów cynk, renesansowe wiole da gamba, fidel, cister, flet prosty i organy. A do albumu wybrano hymny, sekwencje, pieśni średniowieczne (carmina) oraz pieśni sakralne i świeckie. Każdy z wykonywanych utworów wokalnych jest podany w oryginalnym języku łacińskim i w tłumaczeniach niemieckim i polskim.

Jest to album bardzo piękny, interpretacja muzyki jest niezwykle zdyscyplinowana, precyzyjna rytmicznie, w świeckich utworach instrumentalnych i wokalnych pełna życia i wigoru, całości dopełniają



dobre głosy solistów. Znakomicie wypadają wszyscy instrumentalisci. W sumie otrzymaliśmy nagranie bardzo żywe, ale też spokojne i zrównoważone. Linie melodyczne są eleganckie, bardzo płynne, i co za tym idzie w odbiorze bardziej śpiewne.

Wyborna płyta, która oprócz wielu pięknych momentów i urzekających kompozycji, wielu czysto zmysłowych przyjemności, pobudza do refleksji nad skomplikowaną historią Śląska, a jak się okazuje w dawnych czasach miasto Głogów było wspaniałym rajem dla pięknej muzyki.

Arkadiusz Jędrasik

**Johann Wilhelm Wilms – Trio na flet, wiolonczelę i fortepian**  
**• Johann Nepomuk Hummel – Trio fletowe op. 78 • Carl Czerny – Fantasia concertante op. 256**  
**• Ludwig van Beethoven – Trio fortepianowe WoO 37**

Trio Wiek

Profil PH10045 • w. 2011, n. 2011 • 75'49"

★★★★★

Co mają ze sobą wspólnego Ludwig van Beethoven, Johann Wilhelm Wilms, Johann Nepomuk Hummel i Carl Czerny? Wszyscy żyli na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku, a więc w okresie gdy oświeceniowe ideały były zastępowane romantyczną wizją sztuki. Wszyscy byli kompozytorami i każdy z nich poświęcił część swojej uwagi i wycinek talentu na rzecz muzyki kameralnej. Łączy ich ponadto fakt ukazania się na rynku fonograficznym płyty, na której zebrano wyjątki z ich twórczości. Dyskografia każdego z wymienionych twórców wzbogaciła się więc w ostatnim czasie za sprawą Trio Wiek o kolejną pozycję nagraniową.

Co mają ze sobą wspólnego pianista Florian Wiek, flicistka Christina Fassbender i grający na wiolonczeli Justus Grimm? To oni od 2001 r. współtworzą Trio Wiek i to oni są wykonawcami muzyki Beethovena, Wilmsa, Hummela i Czernego na wspomnianym powyżej krążku. Ponadto cała trójka artystów cieszy się opinią doskonałych instrumentalistów, nic więc dziwnego, że każdy z nich z powodzeniem działa jako solista.

Trzy, niezwykle muzyczne osobowości tworzą zgrany zespół. Zespół, w którym aspiracje indywidualne ustępują miejsca

koncepcji harmonijnego współdziałania. Instrumentaliści z dużym wyczuciem prowadzą swoje partie dbając jednocześnie o zachowanie należytych proporcji pomiędzy melodią główną, która nie zawsze podawana jest przez flet z akompaniamentem. Jeśli chodzi o wrażenie ogólne grę muzyków cechuje swoboda, lekkość, łatwość, a w kwestiach technicznych – rygor rytmiczny i intonacyjna precyzja. Muzyka w ich wykonaniu brzmi ciekawie i przykuwa uwagę słuchacza, a przez różnorodność nastrojów, które przekazuje odwołuje się również do wrażliwości odbiorców. Mimo gry „zaangażowanej” instrumentalisci nigdy nie dają się jednak przesadnie ponieść emocjom.

Płyta przygotowana przez Trio Wiek poza wysokim poziomem muzycznego wykonawstwa ma jeszcze inne walory: historyczny – jako, że zamieszczone na niej Trio autorstwa Johanna Wilmsa ma tu swoją światową premierę i transkrypcyjny, bowiem utwór Beethovena zarejestrowany na krążku w oryginale przeznaczony był na fortepian, flet i fagot.

Romana Zaitz



LOVE AND LONGING

**A. Dworzak – Pieśni biblijne op. 99 • M. Ravel – Shéhérezade • G. Mahler – Rückert-Lieder**

Magdalena Kozena, mezzosopran  
 • Berliner Philharmoniker • Simon Rattle, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 0065 • w. 2012 • 63'57"

★★★★★

Fonograficzna działalność Magdaleny Kożenej jest naprawdę godna podziwu; czeska śpiewaczka regularnie wydaje płyty i choć niektóre z nich wzbudzają niekiedy dyskusje i polaryzują krytykę, to zdecydowanie lepiej przyjmowane są jej albumy pieśniarskie. Ma ich już na swym koncie kilka, by wspomnieć chociażby piękny krążek z liryką wokalną swoich

rodaków (Dworzak, Janacek, Martinu, Schulhoff) czy z utworami kompozytorów europejskich (Britten, Ravel, Respighi, Szostakowicz). Najnowszym osiągnięciem artystki wpisującym się w ten nurt aktywności, jest kolejna bardzo interesująca pozycja, zatytułowana *Love and Longing (Miłość i tęsknota)*. Jest to zapis występu na żywo Kożenej oraz Filharmoników Berlińskich pod dyktando Simona Rattle'a ze stycznia 2012 r., **kiedy to wspólnie** zaprezentowali arcydzieła twórczości woklanej: *Pieśni biblijne* op. 99 Antonina Dworzaka, *Szeherazadę* Mauricego Ravela oraz *Pieśni do słów Rückerta* Gustawa Mahlera.

Po wysłuchaniu płyty Deutsche Grammophon z rejestracją owych berlińskich koncertów muszę z zachwytem przyjąć zarówno dobór repertuaru, jak i jakość jego wykonania. Magdalena Kożena udowadnia tu swoją wielką klasę oraz znakomitą formę artystyczną. Kreacja Czeskiej orkiestry w prowadzeniu frazy, klarownością intonacji, urodą dźwięku, starannym modelowaniem głosu w warstwie dynamiki i ekspresji: słycać w nim odpowiednie emocje i oddanie treści tekstów przekonującymi środkami, choć krytycy byż może zarzucą pewien chłód i brak głębi, z czym ja się osobiście nie zgadzam, nie mając żadnych zarzutów do strony interpretacyjnej. Wykonane cykle są niezwykle spójne, choć bardzo ze sobą różnicowane: właściwie oddany jest religijny wyraz, żarliwość, prostota i bezpośredniość przekazu *Pieśni biblijnych*, wprost bezbłędnie wyrafinowany kolorystycznie, harmonicznym, melodycznym, orientalny, zmysłowy tryptyk Ravela, jak też poruszające w swym wymiarze filozoficznym, egzystencjalnym, kompozycje Mahlera. Śpiew mezzosopranistki jest w moim przekonaniu uczcą dla ucha: doskonale przygotowanie językowe, świetna forma wokalna, interpretacja pełna świeżości, absorbują słuchacza od początku do końca. Na pochwałę zasługuje także prowadzący Filharmoników Berlińskich Simon Rattle, z niezwykle wyczuciem towarzyszący swojej małżonce. Pozostaje jakby na uboczu, nie wybija się na pierwszy plan, choć zwłaszcza w przypadku *Szeherazady* Francuza ma spore pole do

popisu. Brzmienie całego zespołu, a przede wszystkim licznych partii solowych, jak np. rożka angielskiego w najpiękniejszej pieśni Mahlera, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, zapada głęboko w pamięć.

Osobiście bardzo mi się recenzowany album spodobał i z entuzjazmem rekomenduję go Czytelnikom ceniącym wybitne kreacje wokalne. Magdalena Kożena może dopisać swą najnowszą płytę w barwach DG do długiej już listy znaczących fonograficznych sukcesów.

Paweł Chmielowski



GUSTAVO DUDAMEL  
**Discoveries**

Deutsche Grammophon 479 0069 • w. 2012 • 80'28"

★★★★★ (interpretacja)/★★★ (pomysł)

Nie jestem zwolennikiem tego rodzaju płyt. Prezentowanie krótkich fragmentów utworów z kompletnych nagrań zawsze przychodzi mi na myśl samplery – bezpłatne dodatki do czasopism czy innych produktów. Omawiana płyta nie jest dodatkiem – w założeniu stanowić ma integralną całość. Przedstawia „najlepsze momenty” z dyskografii Gustava Dudamela, młodego, genialnego Wenezuelskiego dyrygenta. Najczęściej są to rzeczywiście te najbardziej udane wyjątki. Jedyne zastrzeżenie jakie mam w tej mierze adresowane jest do *Scherza z IX Symfonii* Brucknera, które nie stanowi chyba tak dobrej wizytówki 3-płytowego albumu z symfoniami Brucknera, Sibeliusa i Nielsena, jak efektowny *Final II Symfonii* Sibeliusa. Natomiast strona graficzna płyty, a także komentarz, w przeciwieństwie do wielu innych albumów tej wytwórni przedstawiają się nad wyraz skromnie. Ale powróćmy do samej muzyki. Zamieszczone fragmenty to bowiem, bez wyjątku, „namiastki” znakomitych, porównawczych interpretacji. Takie jest,



fol. Mathias Bothor/DG

otwierające album *Allegro con brio* z *V Symfonii* Beethovena, taki jest *Trepak z Dziadka do orzechów* Czajkowskiego, takie są wszystkie cztery utwory amerykańskie (Márquez, Revueltas, Bernstein), czy *Taniec rytualny ze Święta wiosny* Strawińskiego. Ciekawostką jest druga część *III Symfonii* Szkockiej Mendelssohna – interpretacja, która jak dotąd pojawiła się tylko na longplayu! Dudamel prowadzi niezastąpionych Wiedeńskich Filharmoników. A ponadto mamy tutaj: *Walc z V Symfonii* Czajkowskiego, *Adagietto z V* Mahlera, *Bachanalia z Samsona i Dalili* Saint-Saënsa oraz *Uwertura uroczysta* Szostakowicza. Z wyjątkiem dwu ostatnich (jak również wspomnianych utworów amerykańskich – z wyjątkiem Revueltas), są to jednak drobne fragmenty, nie uprawomocniające do oceny interpretacji całego dzieła. Ciężko bowiem rozpoznać twarz człowieka po fotografii kawałka ucha, czy nosa! Zastanawiam się, kto może sięgnąć po omawianą płytę. Ci, którym nazwisko Dudamela nie jest obce, większość z tych kreacji zapewne już znają, a może nawet posiadają w swoich zbiorach. Tym z kolei, którzy ze sztuką Wenezuelczyka nie mieli jeszcze do czynienia, polecałbym raczej którykolwiek z reprezentowanych tutaj albumów – ale w całości.

Łukasz Kaczmarek

Od połowy lat 90. ubiegłego stulecia każdy komputer typu PC zaczął być wyposażony w kartę dźwiękową mającą wiele złączy. Były wyjścia słuchawkowe, liniowe by podłączyć komputer do wzmacniacza, a także wejścia mikrofonowe oraz liniowe pozwalające nagrywać źródła zewnętrzne. Oczywiście karty te pozwalały nagrywać dźwięki generowane przez komputer, jak też odbierane np. z Internetu.

Gdy w XXI w. rynek komputerów opanowały coraz bardziej notebooki i inne komputery

a wejście liniowe to już prawdziwa rzadkość. A przecież stosowane układy pozwalają na bogatsze wyposażenie. Prawdziwym kuriozum są laptopy, w których producenci zablokowali możliwość bezpośredniego nagrywania dźwięku z Internetu. Polityka taka jest w dzisiejszych czasach opanowanych bez reszty przez multimedia całkowicie niezrozumiała. Gdyby jeszcze producenci komputerów

swoimi urządzeniami dają naszym laptopom możliwości, jakie miały nasze „blaszaki” 15 lat temu. Piszę niestety, gdyż nie po to stworzono komputer przenośny, by doczepiać do niego urządzenia zewnętrzne niezbędne w większości przypadków.

Jak wiadomo, gdy pojawia się na coś zapotrzebowanie, natychmiast powstają firmy starające się jemu sprostać. Tak jest w przypadku firmy Audiotrak, która

– 10 x 6 x 2 cm, 80 g – zawiera wszystkie złącza potrzebne do przekształcenia laptopa w centrum nagraniowe. Złącza są opisane, tak że bez żadnych wątpliwości możemy podłączać sprzęt. Jest więc złącze USB służące do połączenia z komputerem, a poza tym: z jednej strony wejście liniowe, mikrofonowe i wyjście na słuchawki. Z drugiej strony znajduje się wspomniane złącze USB, wejście i wyjście cyfrowe optyczne, oraz 3 wyjścia głośnikowe, które pozwalają podłączyć 6 głośników.

W zestawie znajdu-



przenośne, producenci ich wykonali ogromny krok wstecz. Wyposażenie coraz nowocześniejszych laptopów zostało zubożone. Na wyposażeniu większości z nich jest kiepskiej jakości mikrofon monofoniczny, wejście dla mikrofonu stereo i wyjście na słuchawki. Ze świeca szukać komputerów z wyjściem liniowym,

produkcji urządzenia zewnętrzne pozwalające je przekształcić w centrum nagraniowe to można by tego typu postępowanie zrozumieć. Niestety, skazani jesteśmy na producentów niezależnych, którzy

niedawno wypuściła na rynek kartę dźwiękową Maya U5. Czarne pudełko niewielkich rozmiarów

je się karta, kabel USB, instrukcja obsługi po angielsku i koreańsku oraz płyta instalacyjna. Z instalacją urządzenia poradzi sobie każdy. Już samo podłączenie wystarczy by odpowiednie sterowniki zainstalowały



się. Komputer od razu może funkcjonować z tą kartą. Jeśli chcemy sterować wszystkimi jej opcjami należy zainstalować oprogramowanie z płyty. Te opcje niewiele wnoszą ale cieszą oczy. Możemy więc sterować częstotliwością próbkowania – 44.1 albo 48 kHz – rozdzielczością – 16 lub 24 bity – ustawieniem głośników – 2 lub 5.1 – oraz mamy do dyspozycji equalizer.

Karta Maya U5 daje dźwięk głośniejszy i bardziej przejrzysty niż oryginalna karta zainstalowana w moim notebooku. Jest również dużo bardziej precyzyjna, detale są wyraźniej wyeksponowane. Poziom w całym spektrum jest bardzo zrównoważony.

Również w grach sprawdza się bardzo dobrze, wszelkie efekty są bardzo realistyczne.

W momencie wysyłania tego tekstu do redakcji cena tej karty w Internecie oscylowała około 240 zł. Jak na urządzenie mające tak wiele możliwości połączeń i przyjazne dla każdego użytkownika to niewiele. Mogę ze spokojnym sumieniem polecić każdemu, kto chce nie tylko używać komputera do odsłuchu, ale i dla tych, pragnących nagrywać w domu niewielkim kosztem i w bardzo dobrej jakości.

Wraz z kartą Maya U5 otrzymałem do testów kartę Dr.DAC nano. W przeciwieństwie do poprzedniej, ta karta ma tylko jedną funkcję: wyjście liniowe, na brak którego, jak pisałem powyżej, cierpi większość współczesnych komputerów. Wyjście to może być analogowe, albo cyfrowe optyczne.

Podobnie jak w przypadku karty Maya U5, skorzystałem z Internetu by znaleźć cenę tego produktu. Przyznam się, że znaleziona cena – 340 zł – niemiłe mnie zaskoczyła. Słuchając tej karty nie mam wrażenie, by była w jakikolwiek sposób lepsza od



Maksymalne parametry karty to 24 bity, 96 kHz. Instalacja urządzenia nie sprawia żadnych problemów: od razu jest rozpoznawane przez system.

poprzedniej, a wzięwszy pod uwagę jej bardzo ograniczone możliwości – tylko odtwarzanie – jej zakup wydaje mi się problematyczny. Przecież Maya U5 oferuje dużo więcej możliwości za 2/3 tej ceny.

Stanisław Lubliński

### Krzyżówka nr 28/wrzesień 2012 autor: Antoni Rojewski

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

**Poziomo:**

1-A) Barbara ..., legenda pol. wokalistyki; 2-J) Jerzy..., profesor, pierwszy flecista WOSPR; 3-A) fr. kompozytor, twórca opery *Manon*; 4-I) Alfredo ..., wł. pianista, kompozytor i dyrygent; 5-A) Marcin..., pol. kompozytor z XVII w, muzyka religijna; 6-H) imię osoby z operetki *Carewicz* F. Lehara; 7-D) Piotr ..., literat z komedii muz. *Serwus, Pietrek!*; 7-L) Alfred ..., austr. muzykolog (1889–1967); 9-A) żywy taniec hiszp. lub litera grecka; 9-H) bardzo wolne tempo w muzyce; 10-E) fr. przyjaciółka Chopina; 11-H) pierwowzór np.: libretta; 12-A) *Metro* J. Józefowicza; 13-H) ... *wrześniowy* P. Rubika i Z. Książka; 14-A) Anastazja ..., współczesna sopranistka; 15-F) wł. śpiewaczka (1847–1930) wybitna odtwórczyni oper V. Belliniego (imię i nazwisko).

**Pionowo:**

A-1) ... *na Czorsztynie*, opera Kurpińskiego; B-5) balet Prokofiewa (trzy wyrazy); C-1) dźwięk „g” obniżony o półton; D-3) miejsce akcji opery *Król Roger* K. Szymanowskiego; D-11) twórca opery *Carmen*; F-7) opera Villi-Lobosa; G-1) współczesna angielska wokalistka, autorka tekstów; H-5) kantata Brahmsa; I-11) ojczyzna P. Czajkowskiego; J-1) był nim J. Cunlight w operetce *Wiktoria i jej huzar* P. Abrahama; L-1) ... angielski-instrument muz.; L-7) arcykapłan

druidów z opery *Norma*; Ł-13) ... Vesin – współczesna sopranistka ; M-1) poemat symfoniczny H. Opieńskiego (dwa wyrazy); N-11) małe – płyną po twarzy ze wzruszenia.

Rozwiązanie krzyżówki nr 27 z sierpnia 2012 r.

**Elżbieta Zapolska**

płyty otrzymują:

**Mateusz Czaja**, Nakło; **Tadeusz Kuśmierk**, Warszawa; **Zenon Żemła**, Wrocław

Litery z pól o współrzędnych: 14-I, 6-B, 1-B, 1-H, 6-K, 4-N, 11-N, 15-B, 14-Ł, 5-B, 6-D, 8-M, 11-H, 10-L, 2-M, 5-D, 5-E utworzą rozwiązanie.

## STRONY WWW

tylko **najwyższa** jakość

## SERWISY INTERNETOWE profesjonalne

na zamówienie

## SKLEPY INTERNETOWE indywidualne

rozwiązania e-commerce



✉ napisz do nas  
[info@finecms.pl](mailto:info@finecms.pl)

☎ zadzwoń  
32 760 70 67

🌐 odwiedź stronę  
[www.finecms.pl](http://www.finecms.pl)

### Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	BNL	5	Hat Art	2	P21	5
Accent	5	Calliope	2	Hortus	5	Paraty	5
Acte Préalable	1	Carus	5	Hungaroton	2	Passacaille	5
Aeolus	5	Challenge Classics	5	Hyperion	5	Pentatone	5
Aeon	2	Chandos	5	Iris	2	Phaia Music	5
Agentur Paul Lenz	5	Channel Classics	2	K617	2	Philips	4
Al Sur	5	Christophorus	5	Label Bleu	2	Pneuma	5
Alia Vox	2	Classica D'Oro	5	Ligia	2	Praga Digitalis	2
Alpha	2	Coro & The Sixteen	5	Long Distance	2	Querstand	5
Amati	5	Coviello Classics	5	LSO Live	5	Raumklang	5
Ambroisie	2	CPO	2	Mandala	2	RCO Live	5
Ambronay	2	Cybele	5	Marc Aurel	5	Relief	5
Ameson	5	Cypres	2	Marco Polo	2	Ricercar	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mariinsky	5	Satirino	2
APR	5	Decca	4	MDG	2	Signum Classics	5
Arcana	2	DG	4	Mirare	2	Sketch	2
Archiv Produktion	4	ECM	4	Musica Ficta	5	Soli Deo Gloria	2
Armide	2	Eloquentia	2	Musique de la Chabotterie	5	Sterling	5
Ar Re Se	5	EPR Classic	5	Musique en Wallonie	5	Supraphon	2
Arthaus	2	Etccetera	5	Naxos Audiobooks	2	Symphonia	2
Ars Produktion	5	Euroarts	2	Naxos	2	Syrius	5
Arte Dell Arco	5	Flora	5	NM Classics	5	Tahra	2
Artone	5	Fuga Libera	2	Northern Flowers	5	Talanton	5
Arts	5	Genuin	5	O+ Music	2	Talent Classic	1
Atma	5	Gimell	5	Ocora	2	TDK	2
Avi Music	5	Globe	5	Oehms Classics	5	Tempéraments	2
Avie Records	5	Glossa	2	Olive Music	5	Verve	4
Bayer Records	5	Glyndebourne	5	Onyx	5	Vox Lucida	2
Bel Air	2	Gramola	5	Opera D'Oro	5	Wigmore Hall	5
Berliner Philh.	2	Hänssler	5	Opus Arte / BBC	2		
Bis	5	Harmonia Mundi	2	Orfeo	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](http://www.acteprealable.com)  
e-mail: [actepre@wp.pl](mailto: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](http://www.cmd.pl)  
e-mail: [cmd@cmd.pl](mailto:cmd@cmd.pl)

④ Universal Music Polska Sp. z o.o.  
ul. Włodarzewska 69  
02-384 Warszawa  
[www.universalmusic.pl](http://www.universalmusic.pl)

⑤ Music Island  
ul. Napoleońska 17  
61-671 Poznań  
e-mail: [info@music-island.com.pl](mailto:info@music-island.com.pl)  
[www.music-island.com.pl](http://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 – kwiecień 2012 r. UNIVERSAL – MILOŠ KARADAGLIĆ

Janusz Ciosek, Białystok; Czesław Dąbrowski, Warszawa; Maria Domaradzka, Kraków;  
Aneta Fijas, Legionowo; Konstanty Gawroński, Płock; Mateusz Kowalski, Warszawa;  
Jan Nowak, Szczecin; Katarzyna Osęka, Lublin; Józef Tymochowicz, Iława; Anna  
Urbanek, Zakopane

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Joseph Calleja

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

W którym roku zadebiutował Joseph Calleja?





# Nowości w dystrybucji CMD

fol. David Ignaszewski



Alia Vox AVSA 9892

## Muzyka Armenii

Georgi Minassyan - Haig Sarikouyoumdjian - Gagouk Mouradian - Armen Badalyan  
Hespèrion XXI – Jordi Savall



Supraphon SU 4113-2



Channel Classics CCS SA 27012



Channel Classics CCS SA 33112



Glosa GCD 921625



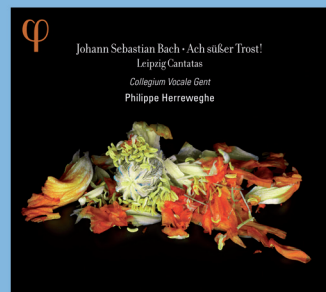
Harmonia Mundi HMC 902106



Harmonia Mundi HMC 902121



Harmonia Mundi HMC 902124



Phi LPH 006



Mirare MIR 164



Panclasics PC 10273



Panclasics PC 10275



Supraphon SU 4108-2



Acte Préalable



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

# AGNIESZKA MARUCHA

15 LAT ACTE PRÉALABLE

Najnowsza płyta znakomitej  
skrzypaczki młodego pokolenia



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

wkrótce

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