

The Metropolitan Opera: *Manon* • *Trawiata*

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

nr 10 (147)  
październik 2012  
ROK XIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej



**Irmina**

**Trynkos**

Projekt Waghalter

**Pepe Romero**

*Hiszpańskie noce*

**Hilary Hahn**

**i Hauschka**

*SILFRA*

**Jan Łukaszewski**

Festiwal Mozartiana

**Cecilia Bartoli**

**MISJA: Agostino Steffani**





NOWY ALBUM!



# MISSION

## CECILIA BARTOLI

I BAROCCHISTI ✝ DIEGO FASOLIS

ALBUM DOSTĘPNY  
W POLSKIEJ CENIE  
ORAZ WERSJI DELUXE!

BMG *Classic*

HIFI

muzodajnia.pl

merlin.pl

UNIVERSAL  
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

Pobierz z  
iTunes

DECCA



**D**obre czasy nadchodzą dla muzyki polskiej na arenie międzynarodowej. Wielki sukces odniósł Piotr Beczała w MET wiosną tego roku w *Manon* i powtórzył go w sierpniu w austriackiej, wakacyjnej stolicy kultury w Salzburgu, znakomicie wykonując swoją partię w *Cyganerii* u boku Anny Netrebko. Jest on w tej chwili jednym z najwybitniejszych tenorów na świecie! Gratulujemy i liczymy na kolejne sukcesy! W końcu Polska doczekała się kolejnego wielkiego tenora światowego formatu – Piotr Beczała jest czwartym polskim tenorem, który podbił światową stolicę opery – MET.

**N**ieprzerwanie od lat odnosi sukcesy nasza wielka dama opery, Ewa Podleś. Tym razem relacjonujemy jej wielki sukces w roli Cyrusa na Festiwalu Caramoor w USA. Tam, jak opowiadała w jednym z wywiadów, zjechało wielu dziennikarzy, którzy opisują jej znakomite artystyczne kreacje, my też mieliśmy tam swojego przedstawiciela. O tej roli Ewa Podleś mówiła: „Cyrus Wielki podczas podboju Babilonu był człowiekiem dojrzałym, który podobnie jak ja, miał już ponad pół wieku przeżytych lat za sobą. Dlatego bez oporów podjęłam się przygotowania tej roli, bo przecież jest czymś naturalnym, że dojrzała śpiewaczka pokazuje się w roli dojrzałego bohatera niż np. 50-letni sopran w roli 16-letniej Cio Cio San. Ciro, to nie bohater wymyślonego libretta, lecz postać historyczna, która zostawiła wyraźny ślad swojego pobytu na świecie. Był skutecznym wodzem, świetnym, pełnym inicjatywy strategiem, mądrym i przewidującym władcą, wreszcie, człowiekiem o rozległych horyzontach. To on mądrze zostawiał podbitym ludom ich wiarę i tradycję (...) to on uważany jest za pierwszego w historii autora czegoś w rodzaju kodeksu praw człowieka”. Polska artystka zbudowała postać Cyrusa jako niezwykle dynamiczny charakter, pełen ekspresji i kluczowy dla całego przedstawienia.

**B**ardzo ważnym tekstem numeru październikowego jest niezwykle interesująca rozmowa z pochodzącą z Polski znakomitą, młodą skrzypaczką Irminą Trynkos. Dokonała ona sensacyjnego odkrycia i nagrała własny projekt – wszystkie utwory skrzypcowe Ignacego Waghaltera – którym zainteresowała Naxos. I tak oto Naxos może po-

szczycić się kolejną ważną i wartościową płytą z polską muzyką w swoim katalogu. Smaczkowi temu wydarzeniu dodaje fakt, że partyturami tych utworów znany polski producent muzyczny i odkrywca wielu muzycznych skarbów, Jan A. Jarnicki, właściciel Acte Préalable, od wielu lat próbował zainteresować, bezskutecznie, wielu polskich artystów. Chwała Irminie Trynkos, że poszła własną drogą i z pasją odkrywa dla całego świata kolejnego wielkiego, niesłusznie zapomnianego, polskiego kompozytora. Zachęcamy do przeczytania tej ciekawej rozmowy, by jak najwięcej dowiedzieć się o odkryciu, osobie i muzyce Ignacego Waghaltera, o płycie i jej realizacji oraz planach promocyjnych związanych z nią.

Jesteśmy dumni z faktu, że to właśnie do nas zwróciła się Irmina Trynkos i jej agencja PR z Londynu o pomoc w promocji muzyki Ignacego Waghaltera. Jako pierwsi informujemy w Polsce o tej niezwykle i ambitnej płycie, do nagrania której skrzypaczka zaprosiła znakomitych światowych artystów. Płyta ta będzie prezentowana w wielu krajach, a utwory Waghaltera zabrzmiały w licznych filharmoniach, w tym w Berliner Philharmoniker. Niestety, nie wiadomo nam by jakkolwiek instytucja w Polsce zainteresowała się tym odkryciem.

**W**prowadzonym od prawie roku cyklu poświęconym Aleksandrowi Tansmanowi piszemy o jego mazurkach. Osoba tego twórcy oraz jego muzyka są wciąż mało znane. Autorką jest niestrudzona propagatorka muzyki naszego rodaka, pianistka Elżbieta Ty-szecka.

Od kilku miesięcy przybliżamy dokonania Wojciecha Kilara, które są naszym skromnym wkładem w obchody jego okrągłej rocznicy. Tym razem piszemy o jego muzyce symfonicznej.

**C**ieszymy się innymi polskimi sukcesami. Prezentujemy drugą recenzję znakomitej płyty wybitnego polskiego kontrabasisty młodego pokolenia, Szymona Marciniaka. Polecamy także album zamykający serię dzieł Juliana Fontany na fortepian zarejestrowanych dla Acte Préalable przez francuskiego pianistę Philippe'a Devaux. Jest to już siódmy tytuł w autorskiej serii polskiej firmy płytowej *Uczniowie Chopina*. O wyjątkowości trzeciego albumu z dziełami

Fontany może świadczyć dodatkowa płyta z odkrytym niedawno jego *Nokturnem*.

**Z**tematów światowych rekomendujemy nowy album wielkiej Cecilii Bartoli – *Misja*. Tym razem włoska artystka przybliży nam osobę i dzieło znakomitego włoskiego kompozytora Agostina Steffaniego, znaczącego kompozytora, który był także księdzem, dyplomata i szpiegiem, człowiekiem wielu twarzy i wielu talentów!

**W**tym samym czasie, gdy jedni rozślawiali naszą twórczość w świecie, inni nie potrafili przełamać wszechobecnej rutyny. I tak w dniach 9-12 września 2012 r. Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej wystąpiła we Włoszech i Szwajcarii. Zespół pod batutą Michała Dworzyńskiego wykonał *II Koncert fortepianowy d-moll* op. 30 Sergiusza Rachmaninowa oraz *II Symfonię D-dur* op. 73 Johannesa Brahmsa. Solistką była rosyjska pianistka, Olga Kern. Dla malkontentów wciąż narzekających na brak muzyki polskiej w repertuarze naszych zespołów przypominamy, że zarówno Brahms przez całe swoje życie, jak i Rachmaninow przez pierwsze 45 lat swego żywota, byli naszymi rodakami. Nie bójmy się więc inwestować naszych pieniędzy w tak genialne promowanie naszej kultury.

Również i Felix Mendelssohn był naszym rodakiem przez całe swoje krótkie życie. Dlatego też informację o powstaniu nowego albumu płytowego finansowanego przez miasto Wrocław z jego oratorium *Eliasz* prezentowanego przez festiwal Wratistavia Cantans następującym komentarzem: „Jest to ze względu na promocję kultury polskiej na świecie niezmiernie ważne wydarzenie!” przyjmujemy z ogromną satysfakcją.

Nie od dziś wiadomo, że do tak trudnej roli jak solista w *Koncertach* Rachmaninowa, czy w *Eliaszu* nikt tego godzien jeszcze się nie urodził na polskiej ziemi. Dlatego cieszymy się, że cudzoziemcy wraz z naszymi zespołami rozślawiają kulturę polską w świecie.

**W**październiku, jak w każdym miesiącu **Muzyka21**, czyli najdłużej i nieprzerwanie ukazujący się polski miesięcznik o muzyce poważnej, poleca ciekawe tematy i promuje sukcesy wielu znakomitych polskich artystów. Zapraszamy do lektury. 📖



**ŻYCIE**

- 5 Reflektorem po scenach: Salzburg • Gdańsk • USA
- 10 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Manon • Traviata*

**CZŁOWIEK**

- 14 Cecilia Bartoli i Agostino Steffani – Artystka z misją i człowiek wielu misji – *Łukasz Kaczmarek*
- 16 Ignacy Waghalter – sensacyjne odkrycie ze skrzypaczką Irminą Trynkos rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*
- 22 Festiwal Mozartiana – z Janem Łukaszkowskim, wybitnym dyrygentem, chórmistrzem i organizatorem życia muzycznego rozmawia *Łukasz Kaczmarek*
- 22 Legendy polskiej wokalistyki (18) **Bernard Ładysz – Adam Czopek**
- 26 Pepe Romero – *Hiszpańskie noce* – Moja nowa płyta
- 28 Hilary Hahn i Hauschka – *SILFRA* – niezwykły album – *Stefan Banasiak*

**DZIEŁO**

- 31 Divine Levine – boski Jimmy (8) Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (2) – *Don Carlo* *Basia Jakubowska*
- 32 Tansmania (10) – Muzyka fortepianowa Aleksandra Tansmana – *Mazurki* *Elżbieta Tyszecka*
- 36 Muzyczny portret Wojciecha Kilara (7) **W mojej głowie gra orkiestra – O symfonice Wojciecha Kilara (1)** *Maria Wilczek-Krupa*

**PŁYTOTEKA**

- 38 Palcem po płycie – Beethoven for all – Koncerty fortepianowe – *Łukasz Kaczmarek*
- 39 Recenzje

**KONKURSY**

- 17 Irmina Trynkos – Projekt Waghalter
- 52 Krzyżówka nr 29 – *Antoni Rojewski*
- 54 Universal Music Polska – Cecilia Bartoli

**Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów**

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

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

**Uwaga!**

- 1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.
- 2) Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- 3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 15 zł.

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

**Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable**

zamówienia należy składać telefonicznie: **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 Czaplinski, 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*  
Cecilia Bartoli  
fot. Decca/Uli Weber

*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

oper • filharmonie • festiwale

**SALZBURG** **N**iegasnący czar cyganerii (Festiwal w Salzburgu, Großes Festspielhaus, sierpień 2012; G. Puccini – *Cyganeria*; Wiener Philharmoniker i Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor pod dyrekcją Daniela Gattiego, reżyseria – Damiano Michieletto, scenografia – Paolo Fantin, kostiumy – Carla Teti). Było to równo 15 lat temu, gdy Piotr Beczała po raz pierwszy wystąpił na Festiwalu w Salzburgu. Jest odtąd jego stałym gościem, a prezentując się świetnie na okładce tegorocznego festiwalowego pisma, stał się także ikoną tego wyjątkowego święta muzyki. Artysta sam w wywiadach przyznaje, że bardzo lubi śpiewać w mieście Mozarta, a co najważniejsze – jego występy uwielbia tutejsza, jak zresztą każda inna na świecie, publiczność.

W tym roku można było w Salzburgu podziwiać Piotra Beczałę jako Rudolfa w *Cyganerii*, w świetnym duecie z Anną Netrebko w roli Mimi. Jeśli jednak ktoś

spodziewał się, że zobaczy na scenie XIX-wieczny pokój z mieszkającymi w nim barwnymi postaciami paryskiej bohemy, to czekało go duże zaskoczenie. A to dlatego, że akcja opery Pucciniego została przeniesiona w czasy obecne. W czterech ścianach głównego miejsca akcji pojawili się młodzi artyści, których ubiór, przedmioty codziennego użytku i styl życia nie różnił się niczym od tego, jakie są właściwe współczesnym studentom, zwłaszcza tym o bujnej wyobraźni i niezasobnej kieszeni.

Brzmi to wszystko dość niefrasobliwie, ale wiadomo, że opera ma poważny temat i sygnały późniejszych dramatycznych wydarzeń zostały w tej inscenizacji zaznaczone już w pierwszej scenie. I to nie jako delikatne sugestie, ale jako jeden wyrazisty symbol melancholii – okno, za którym nie ma nic – widać tylko szary mur, zaś po szybach spływają strugi deszczu. Takie jest ogólne plastyczne tło wydarzeń *Cyganerii*, wystawianej na tegorocznym Festiwalu w Salzburgu: okno bez widoku

i tak wielkie, że wypełnia cały tył sceny, a życie ubogich mieszkańców pokoju – małych w tej skali jak lalki – rozgrywa się jakby na jego parapecie. Ale, jak każda akcja opery, tę niewesołą z gruntu codzienność rozjaśniają chwile radości i beztroski. Bywa, że budzące żal laleczki, żyjące niemal na śmietniku, stają się olbrzymami i siadają – jak do wspaniałej uczyty – na dachach mieniącego się wszystkimi barwami Paryża. To momenty nieczęste w życiu bohemy, ale gdy przychodzą, młodzi i wyzwoleni artyści wiedzą, jak cieszyć się życiem.

To zaskakujące operowanie optyczną skalą, przechodzenie od małego, duszącego świata biedy i społecznych uwikłań do makroświata nieskrępowanej wyobraźni, doskonale oddaje stan psychiczny postaci, a przede wszystkim właściwe artystom poczucie niezależności i – wbrew dokuczliwej nędzy – przynajmniej chwilowej wielkości. Bo tak najprawdopodobniej muszą czuć się ci młodzi twórcy, ubodzy ale duchem



bogaci – raz jak nic nie znaczące mikro istoty, a czasem jak władcy świata. I tak, według niejasnych zasad koła fortuny, toczy się powoli ich małe-wielkie życie; może z wyboru, a może z przymusu.

W operze Pucciniego jest akurat czas zbliżania się świąt Bożego Narodzenia. Do codziennej biedy dochodzi przesywający chłód i poczucie beznadziei. Jeden dzień trudno przetrwać, ale kolejny przynosi niespodziankę – któremuś z czworga przyjaciół udaje się sprzedać produkt swej twórczości. Malarz, poeta, muzyk i filozof mają powód do świętowania i czym prędzej śpieszą na miasto, by w imię dewizy „carpe

Koncepcja reżyserska bardzo pomaga wydobyć kontrasty dzieła Pucciniego. Nieskrępowany duch bohemy, przybierający tutaj przebogatą paletę barw, zostaje zderzony z rzeczywistością, która daje o sobie dotkliwie znać nie tylko poprzez codzienną walkę o przetrwanie, ale także w brutalnej konfrontacji z chorobą i śmiercią. Fakt, że akcja zostaje osadzona we współczesności daje silne poczucie identyfikacji z bohaterami opery. Ale tak czy inaczej, *Cyganeria* ma wszystko zapisane w muzyce i uczucia w niej zawarte muszą być przede wszystkim wyśpiewane, czego nie zastąpi choćby najbardziej nowatorska i wspaniała oprawa plastyczno-reżyserska.



G. Puccini – *La Bohème*  
Piotr Beczala (Rodolfo) i Anna Netrebko (Mimi)  
fot. © Silvia Lelli/2012

Wspaniale się stało, że w salzburskiej inscenizacji ta mowa uczuć, w swej najpiękniejszej i najbardziej poruszającej postaci, wyszła na plan pierwszy i że jednym z głównych autorów tego sukcesu jest wybitny polski, a zarazem światowy, tenor Piotr Beczala. Wcielając się w Rudolfa – tutaj nie tyle pisarza, co raczej scenarzystę (bo związanym z tą postacią rekwizytem jest kamera filmowa) – pokazał przede wszystkim najwyższą klasę wokalną, przejmując liryczną interpretację w śpiewie, a w grze aktorskiej – wewnętrzną walkę, jaką toczy Rudolf próbując zrozumieć i swoje uczucia do Mimi, i to, jaką drogę powinien obrać. Był w tym zdecydowanie powiew czegoś świeżego – próba wydobywania niejednoznaczności z tej postaci tak, że odbiorca zastanawia się, na ile Rudolf jest rzeczywiście uczuciowo zaangażowany. A jeśli nawet bardzo, to co tak naprawdę każe mu to uczucie tłumaczyć? Czy to, iż nie jest w stanie zapewnić dostatku schorowanej Mimi, czy to, że może ten oderwany od rzeczywistości lekkoduch nie potrafi przyjąć na siebie odpowiedzialności za drugą osobę? Ponad tymi wahaniem, w interpretacji Piotra Beczala, wyraźnie słyszymy wielką miłość, jaką Rudolf darzy Mimi. Ona zaś – grana tu równie wspaniale przez Annę Netrebko – tak samo silnie i wrzuszająco ją odwzajemnia. Rosyjska sopranistka stworzyła postać uroczą, skromną (choć wyglądała awangardowo), ale wokalnie wielką!

diem” przetrwonić cały zarobek. Tylko poecie Rudolfowi coś każe pozostać w domu chwilę dłużej. Momentem, w którym przypływa twórcze natchnienie nie wolno pogardzić. Może on zrodzić dzieło, które – trzeba mieć nadzieję – nie posłuży za opał. Czymkolwiek jest to, co zatrzymuje Rudolfa, okaże się brzemiennie w skutkach. Pozwoli mu bowiem spotkać się z Mimi, która zapuka do jego pokoju, a on otwierając jej drzwi, symbolicznie otworzy nowy i wbrew rodzającym się nadziejom, dramatyczny rozdział w swoim życiu.

Oboje tworzą zachwycający duet wokalny i piękną „love-pair”. Za uczucia cudownie wyśpiewane, wygrane, za głębokie przeżycia, których tak wielu z nas pożąda, a doznać ich może jedynie w tak wykonywanej sztuce, widownia nagrodziła śpiewaków długą owacją. Tej *Cyganerii* z Salzburga nie da się zapomnieć. Protagonisci mogli cieszyć się wspaniałym przyjęciem, ale publiczność wyraźnie pokochała też drugą parę tej dramatycznej historii, czyli Musettę i Marcella, w których wcieliłi się inni wybitni śpiewacy – Nino Machaidze i Massimo Cavalletti. Świetna gruzińska sopranistka była uwodzicielska i pełna charakteru – zarówno wokalnie, jak i aktorsko, zaś włoski baryton, o wyjątkowo pięknej barwie głosu, stworzył bardzo wyrazistą postać, w czym wypadł przekonująco jako partner dla silnej osobowościowo Musetty. Czar i cienie życia tej operowej bohemy najwyraźniej znalazły bardzo silny rezonans w sercach publiczności.

Agnieszka Okońska



**GDAŃSK** Już po raz siódmy, z inicjatywy Jana Łukaszewskiego i założonego przezeń Polskiego Chóru Kameralnego, w Gdańsku Oliwie odbył się Międzynarodowy Festiwal Mozartowski Mozartiana.

Na ten czas, tj. 22 – 25 sierpnia 2012 r., Park Oliwski zyskał jakby nowe oblicze. Przez całe dni z porozstawianych wszędzie głośników dochodziły dźwięki boskiej mozartowskiej muzyki, wieczory zaś wypełniły znakomite żywe koncerty, jak i inne atrakcje. Co więcej, wstęp na większość imprez był wolny. Publiczność zmierzająca na koncerty stawała się czynnymi obserwatorami niezwykle „scenek ulicznych”, które dla Wolfganga Amadeusza stanowiły wszak codzienne zjawisko. Ścieżkami spacerowały, bądź poruszały się karcami pary, przechodni zaczęli przekupki, cyganki czy żebracy. A wszyscy aktorzy, oczywiście w strojach z II połowy XVIII w. Zaszczyt dokonania inauguracji Festiwalu przypadł w udziale Markowi Mosiowi, który wraz z założoną przez siebie Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy AUKSO rozpoczął wieczór wykonaniem *Serenady „Eine Kleine Nachtmusik”* KV 525 Mozarta. Następnie do zespołu dołączyła Maria Włoszczowska, znana przede wszystkim z ostatniego Konkursu im. H. Wieniawskiego w Poznaniu, aby wykonać *IV Koncert skrzypcowy D-dur* KV 218. Ten w całości wypełniony muzyką Mozarta koncert zamknęła *XXIX Symfonia A-dur* KV 218. Grę artystów cechowała duża precyzja, ale mam wrażenie, że dobrane tempa były zbyt wolne, a wykonaniom brakowało energii. Fantastycznie zabrzmiała za to pełna wigoru *IV część Eine Kleine Nachtmusik*. Uwagę zwróciła także interesująca ornamentyka w *Koncertie skrzypcowym*. Aby uatrakcyjnić publiczności czas oczekiwania na kolejny koncert, organizatorzy przygotowali niezwykle pokazy „tańczących” w rytm muzyki Mozarta fontann. Miał on każdego wieczoru stanowić miłą i barwną intermedium. Pierwszy dzień Festiwalu zamknął koncert *Voyage en Sardaigne*, czyli *Podróż do Sardynii*: interesujący crossoverowy projekt włoskich muzyków pod kierunkiem saksofonisty Enza Favaty. Kwartet solistów-instrumentalistów pojawił się w składzie: Enzo Favata (saksofon), Marcello Peghin (gitara), U. T. Gandhi (perkusja) oraz Yuri Goloubev (kontrabas). Wraz z nimi wystąpiło czwo-

Polski Chór Kameralny  
 fot. Paweł Matuszewski



ro włoskich folk-tenorów oraz 12-osobową orkiestrą symfoniczną.

Drugi dzień Festiwalu zdominowały dwa koncerty. Najpierw zabrzmiała opera *Wesele Figara* Mozarta w skróconej wersji. Orkiestrę Polskiej Filharmonii Bałtyckiej znakomicie poprowadził młody włoski dyrygent Massimiliano Caldi. Spośród śpiewaków, przeważnie młodych solistów Opery Ratyżbońskiej, najlepiej zaprezentowali się: pełen fantazji i czaru Seymour Karimov (Figaro), Theresa Grabner jako pełna uroku Zuzanna oraz Ruth Müller, która swym jasnym i wdzięcznym głosem zachwyciła w roli Marceliny. Natomiast ostatnim koncertem tego wieczoru był występ mongolskiej grupy Sedaa pod kierunkiem Omida Bahadori, *Mongolia meets Mozart*. To także interesujący projekt, o nieco „transowym” charakterze.

Trzeci dzień Festiwalu to przede wszystkim trzy znakomite wydarzenia. Najpierw, *Żartobliwy dramat* – występ Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia pod dyrekcją Michała Klauzy, w całości wypełniony muzyką Mozarta. Zabrzmiała wówczas uwertura do *Don Giovanniego*, *Koncert obojowy C-dur* KV 314 (z Arkadiuszem Krupą jako solistą) oraz *XXXV Symfonia D-dur Haffnerowska* KV 385. Z powodu deszczowej pogody z dzieła stanowiącego ostatni punkt programu wykonano jedynie dwie ostatnie części. A szkoda, gra NOSPR-u pod dyrekcją Michała Klauzy była bowiem znakomita! Niedługo potem odbył się jednak kolejny wspaniały koncert.

Tym razem publiczność przeniosła się do Katedry Oliwskiej, aby wysłuchać muzyki w wykonaniu organisty Andrzeja Chorośińskiego i Reprezentacyjnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego pod dyrekcją Grzegorza Mielimąki. Koncert odbywał się w ramach 55. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Organowej. Jako pierwszy utwór zabrzmiała znakomita, pełna niezwykle barw i odcieni, *Symfonia d-moll* op. 42 Alexandre’a Guilmanta, w opracowaniu na organy i orkiestrę autorstwa Grzegorza Mielimąki. Po niej Andrzej Chorośiński wykonał *Fantazję f-moll* KV 608 Mozarta. Zwieńczenie koncertu stanowiło zaś kolejne opracowanie Grzegorza Mielimąki – tym razem *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego: interesujące, choć miejscami nieco kiczowate... Cały koncert utrzymany był jednak na wysokim poziomie, nie mogło zatem obyć się bez bisów! Trzeci dzień Festiwalu zamknął jazzowy projekt MozARTjazz. Wystąpili wówczas Trio Leszka Kułakowskiego oraz Kwartet smyczkowy Q4Q.

Ostatni, czwarty dzień Festiwalu przyniósł już tylko jeden koncert, lecz za to moc wrażenia była przeogromna! Odbył się on w Katedrze Oliwskiej, natomiast w programie znalazły się dwa dzieła: znakomita i bardzo pięknie brzmiąca *II Msza G-dur* op. 34 Józefa Elsnera oraz *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento Es-dur* KV 243 Wolfganga Amadeusza Mozarta. Polski Chór Kameralny oraz legendarną Academy of Ancient Music po-



prowadził Jan Łukaszewski, jako soliści wystąpili zaś: Maria Cristina Kiehr, Ewa Marciniak, James Edwards oraz Stephen Gadd. Wszyscy okazali się znakomici, a wykonanie było pełne precyzji i blasku, dopracowane do ostatniego szczegółu. Chyba każdy czuł wówczas, że była to

ostatnia, długo wyczekiwana atrakcja całego Festiwalu.

Publiczność znakomicie dopisała każdego wieczoru, wypełniając szczególnie nie tylko wszystkie miejsca, ale też (w przypadku koncertów „otwartych” odbywających się na estradzie przed

Pałacem Opatów) trawniki i skwery. VII Międzynarodowy Festiwal Mozartowski Mozartiana był prawdziwym świętem nie tylko dla Gdańszczan! Wszyscy czekamy już na kolejną edycję!

Łukasz Kaczmarek

Ewa Podles w *Ciro in Babilonia* Gioachina Rossiniego  
Caramoor, 7 lipca 2012  
fot. Gabe Palacio/ Caramoor



**USA** **F**enomenalny sukces Ewy Podles w roli Cyrusa na Festiwalu Caramoor w USA.

Amerykański festiwal muzyki, zwany popularnie Caramoor Festival, działa aktywnie od 1946 r. Jego miejscem jest teren prywatnej rezydencji wybudowanej na początku XX w. przez milionerów Waltera i Lucie Rosen. Położony jest w pobliżu miejscowości Katonah, w odległości godzinnej jazdy samochodem z Nowego Jorku. Rezydencję otacza ogromny, pięknie utrzymany park z ogrodem różanym oraz ze słynnymi rzeźbami ananasów w brązie. Latem, podczas przerw w koncercie, można tam urządzić piknik na otwartym powietrzu. Początkowo koncerty organizowano w rezydencji państwa Rosen w Music Room. Później impreza rozrosła się do tego stopnia, że

przedstawienia przeniesiono na Dziedziniec Hiszpański, otoczony zabudowaniami, stanowiącymi obecnie muzeum. W 1957 r. wybudowano specjalny teatr nazwany Venetian Theater. Posiada on 1700 miejsc i osłonięty jest dachem, co pozwala funkcjonować również w razie niepogody. Dziedziniec Hiszpański, Music Room i teatr mają doskonałą akustykę i są wymarzonym miejscem na letnie koncerty. Caramoor, położony z dala od zgiełku Nowego Jorku, pozwala zarówno artystom, jak i publiczności skoncentrować się tylko na przeżyciach wyłącznie natury artystycznej.

Od 1998 r. w ramach tej muzycznej imprezy działa Festiwal Bel Canto. Jego duszą jest Will Crutchfield, znany muzykolog, wieloletni krytyk muzyczny dziennika New York Times, a obecnie

wzięty dyrygent. Polscy wielbiciel muzyki operowej mieli możliwość podziwiania jego mistrzostwa batuty podczas przedstawień *Tankreda* i *Cyrulika sewilskiego* w Teatrze Wielkim w Warszawie. Festiwal Bel Canto jest pomyślany jako doskonała szkoła dla początkujących artystów. Crutchfield jeżdżąc często po USA i za granicą szuka nowych talentów, których angażuje do szkoły operowej oraz na występy podczas Festiwalu. Co roku 10-15 młodych śpiewaków kształci się tutaj w letniej szkole bel canto. Wielu jego absolwentów odnosi obecnie sukcesy na scenach operowych świata. Wystarczy wymienić nazwiska takich artystów, jak Vivica Genaux, Georgia Jarman, czy Kate Aldrich.

Tegoroczny Festiwal Bel Canto, oprócz licznych koncertów instrumental-



nych, oferował widzom dwie opery: mało znane dzieło Gioacchina Rossiniego *Ciro in Babilonia (Cyrus w Babilonii)* oraz operę Vincenza Belliniego *I Capuletti e i Montecchi*. Rossini miał zaledwie 20 lat i w dorobku cztery opery, gdy otrzymał kontrakt na skomponowanie nowego utworu typu *opera seria* dla Teatro Comunale w Ferrarze. Libretto opery oparte na dramatycznym przekazie ze Starego Testamentu zostało napisane przez niezbyt utalentowanego poetę – amatora, hrabiego Francesca Aventiego. Tłem historycznym opery jest upadek Babilonii i jego władcy Baltazara w 539 p.n.e. Cyrus II Wielki oblega twierdzę babilońską rządzoną przez tyrana Baltazara. Władca perski nie może zaatakować miasta, gdyż jego żona Amira i syn zostali uwięzieni wewnątrz murów. Cyrus więc podstępem w przebraniu ambasadora oferującego rozejm dostaje się do pałacu. W II akcie podczas przebogatej uczyty Baltazara na ścianie pojawia się tajemniczy napis: Mane, Tekel, Fares (w polskiej tradycji językowej frazę tę tłumaczy się jako: policzono, zważono, rozdzielono). Odczytania i wyjaśnienia złowieszczego napisu dokonuje prorok Daniel, przepowiadając upadek Babilonu i śmierć Baltazara. Tyran zostaje rażony śmiertelnie przez nadprzyrodzone siły, zaś Cyrus Wielki zostaje prawowitym władcą Persji.

Premiera tej opery sklasyfikowanej przez kompozytora jako „dramma con cori in musica” odbyła się w okresie Wielkiego Postu w marcu 1812 r. w Ferrarze. Tytułową partię Rossini napisał dla znanego wówczas kontraltu Marii Marcolini. W amerykańskiej premierze na Festiwalu w Caramoor rolę Cyrusa zaśpiewała fenomenalnie polska artystka Ewa Podleś. Wcześniej debiutowała na tym Festiwalu w partii Tankreda w 2006 r., a rok później zaśpiewała rolę Azuceny w wersji koncertowej *Trubadura* Verdiego. Wszyscy krytycy zgodnie narzekali, że tak wielka artystka ostatnio rzadko gości na scenach operowych i koncertowych Nowego Jorku. Śpiewaczka od wielu lat ma w Nowym Jorku stałych wielbicieli. Nic więc dziwnego, że już samo pojawienie się artystki na scenie wywołało entuzjastyczne okrzyki i oklaski. Podleś używa swojego daru w sposób absolutnie mistrzowski i z doskonałą świadomością etapu kariery. Aksamitny głos artystki górował z łatwością nad chórem i orkiestrą, wykonując skomplikowane rulady i

pasażę. Przejmujące, głębokie dźwięki piersiowe, użyte tutaj wielokrotnie, dały dramatyzmu postaci Cyrusa. Wizję aktorską i wokalną głównego bohatera artystka przekazała w swojej wypowiedzi wydrukowanej w programie koncertu, którą warto zacytować. „Ciro, czyli Cyrus Wielki, podczas podboju Babilonu, był człowiekiem dojrzałym, który podobnie jak ja, już ponad pół wieku przeżytych lat miał za sobą. Dlatego bez oporów podjęłam się przygotowania tej roli, bo przecież jest czymś bardziej naturalnym, że dojrzała śpiewaczka pokazuje się w roli dojrzałego bohatera niż np. 50-letni sopran w roli 16-letniej Cio Cio San. *Ciro*, to nie bohater wyimaginowanego libretta, lecz postać historyczna, która zostawiła wyraźny ślad swojego pobytu na świecie. Był skutecznym wodzem, świetnym, pełnym inicjatywy strategiem, mądrym i przewidującym władcą, wreszcie, człowiekiem o rozległych horyzontach. To on mądrze zostawiał podbitym ludom ich wiarę i tradycję, to on uwolnił Żydów z babilońskiej niewoli, to on uważany jest za pierwszego w historii autora czegoś w rodzaju kodeksu praw człowieka. Jestem w pełni świadom tej historycznej spuścizny o bohaterze. Nie bardzo wyobrażam sobie, żeby był kimś rozmarzonym i lirycznym. Sądząc po jego czynach, był silny, energiczny, zdecydowany, lecz również uczuciowy i głęboko myślący. I takim będę starała się go przedstawić”. Polska artystka zbudowała postać Cyrusa jako niezwykle dynamiczny charakter, pełen ekspresji i kluczowy dla całego przedstawienia.

W partii Baltazara amerykański tenor Michael Spyres wzbudził podziw techniką wokalną, z łatwością wykonując skomplikowane rulady. W jego wykonaniu scena obłędu wywołała entuzjastyczną reakcję publiczności. Sopran Jessica Pratt bezbłędnie zaśpiewała partię Amiry. Jest to śpiewaczka niezwykle wrażliwa na prowadzenie frazy i momenty emocjonalne. W pamięci utkwił mi zwłaszcza duet pomiędzy Cyrusem i jego żoną Amirą. Głęboki, aksamitny głos Podleś i liryczny sopran Pratt zlewały się w jedną harmonię, podnosząc się unisono w górę i w dół. Były muzyczną zapowiedzią przyszłościowego duetu z opery *Semiramide*. Rolę proroka Daniela powierzono debiutującemu bułgarskiemu barytonowi Krassenowi Karagiozowowi. W tej partii dał on popis perfekcji wokalnej

i umiejętności operowania dramatycznym barytonem. Jego aria *De`semici le spade* wzbudziła duży aplauz widzów.

Inscenizacja *Ciro* w Caramoor jest kooperacją z włoskim Festiwalom Rossiniego w Pesaro, miejscu urodzenia kompozytora. Niewielka scena w Teatrze Weneckim w Caramoor nie pozwoliła na pełną inscenizację opery. Aby uniknąć ciężkich dekoracji, włoski reżyser David Livermore zastosował tutaj koncepcję autorstwa Paola Cucca. Na początku przedstawienia chórzyci ubrani w wieczorowe stroje byli biernymi widzami akcji na ekranie, na którym uzbrojeni wojownicy w hollywoodzkim stylu szturmowali wały starożytnego miasta, brali udział w triumfalnym pochodzie lub przygotowywali wojska do wymarszu na pustyni. Zamiast regularnych napisów nad sceną z tłumaczeniem libretta, na ekranie ukazywały się przerywniki z opisem akcji. Podczas uczyty Baltazara w II akcie, na ścianie pojawił się tajemniczy napis w formie czerwonego graffiti: Mane, Tekel, Fares.

Duże brawa należą się zespołowi muzycznemu Orchestra St. Luke i dyrygentowi Willowi Crutchfieldowi. Maestro prowadził orkiestrę w sposób błyskotliwy, wręcz z bajeczną wirtuozerią i precyzją, akompaniując jednocześnie śpiewakom na klawesynie. Oryginalny manuskrypt partytury *Ciro* zaginął przed laty. Zachowały się tylko pisane ręcznie, czasami zmodyfikowane, kopie partytury oraz dwa wyciągi fortepianowe. Znani muzykolodzy, Daniele Carnini i Ilaria Nerici z Fondazione Rossini pieczołowicie pracowali nad odtworzeniem wersji zbliżonej do oryginału, która została przedstawiona w całości na Festiwalu w Caramoor. Być może muzycznie utwór jest nierówny, lecz wiele fragmentów sygnalizuje przyszły geniusz muzyczny Rossiniego. Ewa Podleś i pozostali soliści zostali zaproszeni do ponownego wykonania tej rzadko wystawianej opery na Festiwalu Rossiniego w Pesaro w sierpniu br. Wielbicieli talentu polskiego kontraltu mają możliwość obejrzenia utrwalonej transmisji z przedstawienia z Festiwalu w Pesaro na internetowym youtube.com (hasło: *Ciro in Babilonia1* dla aktu I – 1 godz i 45 minut – oraz *Ciro in Babilonia2* dla aktu II – 1 godz i 38 minut).

Kazik Jędrzejczak



# The Metropolitan Opera

J. Massenet – *Manon*  
Anna Netrebko (Manon)  
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**MANON** Peter Gelb obiecał Annie Netrebko, ściągając ją kilka lat temu do Nowego Jorku, dwie nowe produkcje w sezonie w głównych rolach i póki co, słowa dotrzymuje. Na początku bieżącego sezonu była *Anna Bolena*, a teraz nowa sceniczna oprawa i kostiumy do *Manon* wykreowane przez Laurenta Pelly'ego, który debiutował w MET wraz z większością ekipy *Córka pułku* w 2008 r. Dekoracje były dziełem Chantal Thomas, światło Joela Adama, a współpraca reżyserska Christiana Ratha. Jedyne autor choreografii, Francuz Lionel Hoche, debiutował spektaklem *Manon* w MET. Studiował w paryskiej szkole baletu, a później dołączył do teatru tańca w Holandii w 1983 r. W latach 1989–1991 był członkiem zespołu Larrieu, a od 1990 r. rozpoczął pracę jako choreograf m.in. w Paryżu, Holandii, Izraelu, Monte Carlo, Zurichu, Finlandii, Madrycie, Lyonie i Genewie. Założył też swój własny zespół tańca Cie

Lionel Hoche z bazą w Paryżu, a w 2002 r. Francja obdarzyła go tytułem Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

MET zaprezentowała nową produkcję *Manon* w 9 spektaklach tego sezonu, z których widziałam 3 (26 III uroczysta gala i prapremiera produkcji, 3 i 11 IV), oraz słyszałam transmisję radiową (7 IV – przekaz do kin). Wszystkimi przedstawieniami dyrygował Fabio Luisi, a w obsadzie wystąpili: Anna Netrebko (Manon), Piotr Beczala (Chevalier des Grieux), Paolo Szot (Lescaut, kuzyn Manon), David Pittsinger (Hrabia des Grieux), Christophe Mortagne (debiut w MET w roli Guillot de Morfontaine), Bradley Garvin (De Bretigny), Anne-Carolyn Byrd (Pousette), Jennifer Black (Javotte), Ginger Costa-Jackson (Rosette), Philip Cokorinos (Właściciel karczmy), Alexander Lewis (debiut) i David Crawford (w rolach Strażników) oraz Kathryn Day jako Służąca.

Dwóch głównych bohaterów nie trzeba chyba bliżej przedstawiać, ale warto wspo-

mnąć o śpiewakach drugoplanowych i wspomagających ról.

Bradley Garvin (Bretigny), amerykański bas baryton z Illinois zaśpiewał już w MET w 17 wspomagających rolach w ponad 150 spektaklach. Debiutował w partii Druhiego Więźnia w *Fideliu* w 1993 r.

Debiutujący tymi spektaklami w MET francuski tenor Christopher Mortagne ma w bieżącym sezonie zaplanowany debiut w *La Scali* (również jako Guillot) oraz rolę Prospera w *Życiu paryskim* Offenbacha w Nantes. Partię Guillota śpiewał już w Covent Garden, Tokio, Hong Kongu i Nicei. Mortagne jest aktorem-śpiewakiem, członkiem zespołu paryskiej Comedie Française, gdzie współpracował z wieloma znakomitymi reżyserami oraz dyrygentami.

Amerykański bas-baryton, David Pittsinger, debiutował w MET w 1997 r. jako Trulove w *Żywocie rozpustnika* i jak dotąd wykonał tu 5 wspomagających ról.



Brata Manon, Lescaut, zaprezentował brazylijski baryton Paulo Szot (debiut w MET jako Kowaliow w *Nosie*, 2010). Usłyszeliśmy go tu również jako Escamilla.

Spektakl 26 III był uroczystą galą sponsorowaną przez Yvesa Saint-Laurenta. Nową produkcję natomiast sfinansował The Sybil B. Harrington Endowment Fund. Jest to ko-produkcja z londyńskim Royal Opera House, Covent Garden (prapremiera produkcji 2010 r. również z Anną Netrebko), La Scala i Theatre du Capitole z Tuluzy. Na potrzeby MET wykreowano dodatkowe kostiumy dla zwiększonego w obsadzie chóru (70) i tancerzy (16). Tego wieczoru poza znakomitościami świata finansowego obecne też były m.in. gwiazdy filmowe, teatralne i telewizyjne. Jednym słowem – wielce prestiżowy wieczór. Szkoda więc, że Anna Netrebko nie była akurat w tym spektaklu „przy głosie”.

Sir Lawrence Olivier powiedział kiedyś Richardowi Burtonowi, że można być gwiazdą lub aktorem. Te słowa łatwo przekładają się na to co obecnie obserwujemy w świecie opery. Są śpiewacy i są gwiazdy. Nie często zdarza się szczęśliwe połączenie jednego i drugiego. Jedną z najbardziej fetowanych śpiewaczek jest od kilku lat Anna Netrebko, z której Peter Gelb uczynił gwiazdę MET. Sprzedaje bilety i jest magnesem przyciągającym widownię. Wokalnie – no cóż, nie pokrywa się to z oczekiwaniami, ale nie wpływa to jak dotąd na powierzanie jej ról, których nie powinna śpiewać. Ciekawe ile jeszcze trzeba będzie czekać, by blask jej prezencji scenicznej i piękna barwy głosu zbladły na tyle, by zastąpiono jej występy śpiewaczkami, które potrafią wokalnie sprostać rolom. Mieliśmy już okazję doświadczyć tego ostatnio właśnie w *Annie Bolenie*, kiedy to tytułową bohaterkę zaśpiewała Angela Meade. Teraz przyszła kolej na Manon.

Barwa głosu Netrebko jest piękna i nikt temu nie zaprzecza, ale poza barwą i możliwościami prezentacji kilku pięknie wytrzymanych wysokich tonów, niewiele ma obecnie do zaoferowania. Zresztą właśnie te dary wokalne bez większych różnic w stylu, powiela we wszystkich ostatnio wykonywanych partiach. Brzmi więc tak samo w *Bolenie* i *Manon*. Tyle tylko, że jej Manon nie jest zaśpiewana choćby poprawnie intonacyjnie. Netrebko nigdy nie miała silnego dołu, ale obecnie słyhać już problemy w środkowym rejestrze, który uległ wyraźnemu pogorszeniu w jakości barwy i stabilności. Najwięk-

szym jej problemem jest jednak obecnie intonacja. Brak precyzji był słyszalny od samego początku, ale podczas śpiewania *Je marche sur tous les chemins* w scenie w Cours-la-Reine było to napierw jeden ton niżej, a potem ½, a w akcie ostatnim nietrafione tony były wszechobecne. Rozbieżność w tym względzie pomiędzy nią a orkiestrą była aż nadto wyraźna. Ktoś życzliwy mógłby powiedzieć, że w tej scenie umiera, ale czy to powód by uśmiercać linię wokalną Masseneta?

Niestety, bez silnego poparcia w solidnej technice wokalne głos, choćby nie wiem jak piękny, nie będzie poddawał się kontroli. Pisałam nie raz o owych mankamentach oraz o braku piano, pianissimo czy tryli. Ciągłe słyszymy w jej wykonaniu w najlepszym przypadku verismo.

W pozostałych widzianych i słyszanych przeze mnie spektaklach było różnie. Największą dyscyplinę kontroli głosu słyszeliśmy podczas transmisji do kin, która była jednocześnie transmisją radiową. Najatrakcyjniej zaprezentowała arię *Adieu, notre petite table*. Bywały oczywiście krótkie fragmenty roli, które samym blaskiem piękna głosu mogły robić dobre wrażenie jak np. w scenie w małym mieszkanku w Paryżu czy w St. Sulpice, ale ogólnie nie była to Manon jakiej oczekujemy wokalnie w MET i niestety Annę Netrebko po raz kolejny obsadzono w roli, której nie jest w stanie sprostać. Znow więc postawiono na jej prezencję sceniczną, bo Netrebko nadal uważana jest za jeden z najbardziej „sexy” i atrakcyjnych współczesnych sopranów. A z tą oceną trudno doprawdy dyskutować. Wizualnie bowiem pasuje do roli pięknej uwodzicielki, która zawojowała Paryż. Ma piękne nogi i nawet po lekkim przytyciu po urodzeniu dziecka, dla wielu jej wielbicieli jest niezwykle pociągającą kobietą. Wokalnie – zdecydowanie wolałabym znacznie mniej atrakcyjną śpiewaczkę, która zaśpiewałaby mi na scenie Manon mając rolę w głosie, a nie w wyglądzie, i która nie stawiałaby na popisowość roli, ale na jej styl wykonawczy.

Zdaniem Lauerenta Pelly'ego Manon to tzw. wolny duch. Naiwna i manipulująca, impulsywna, spontaniczna i niekonsekwentna w poczynaniach. Coś pomiędzy femme fatale i ofiarą czasów, ich moralności i wielce ograniczonych możliwości wyborów dla kobiet. Jak zwykle dynamiczna w prezentacji aktorskiej postaci operowej Netrebko doskonale wpasowała się w jego „wizję” Manon. Ale nie jest to Manon jaką

słyszemy w muzyce Masseneta. Zbyt gruba kreska w prezentacji roli, tak wokalnie jak i aktorsko, pozbawiona elegancji czy subtelnego wyrafinowania uwodzicielskiego. Zbyt głośna, krzykliwa, „plebejska” Manon, która nie miałaby zapewne bez owych bardziej finezyjnych atrybutów szansy na sukcesy jakie były udziałem jej pierwowzoru w powieści Prevosta, a potem w muzyce Masseneta.

Wykonanie tytułowej roli podczas wieczoru premierowej gali sezonu niezwykle kontrastowało z doskonałym Piotrem Beczałą w partii Kawalera des Grieux. I to on był prawdziwym i niekwestionowanym bohaterem wokально-aktorskim tego wieczoru, co zresztą odzwierciedlały brawa po zakończonych spektaklach – burzliwa owacja i okrzyki „Bravo!” dla Piotra Beczały i najczęściej niemal grzecznościowy aplauz dla Netrebko.

Piotr Beczała okazał się pod każdym względem des Grieux doskonałym i to właśnie on zaprezentował nam to, co najlepsze i najatrakcyjniejsze w stylu opery francuskiej i muzyce Masseneta. Subtelność, finezję, elegancję, wycucie stylu, świetną ekspresję emocji w pięknych modulacjach głosu i doskonałą prezentację rozwoju dramatycznego charakteru postaci, po rozdierający serca widowni końcowy okrzyk rozpacz. Oczywiście burzliwa owacja przerwała spektakl po wspaniałym *Le réve*, z cudownymi piano i pianissimo z przepięknie wytrzymaną na jednym, długim oddechu samą końcówką arii. Miętko, ciepło, delikatnie, z dopieszczeniem detali każdej frazy w ulotnej wizji wymarzonego szczęścia. Zachwycił też w bardziej dramatycznej, ale jakże przecież melancholijnej emocjonalnie *Ah! fuyez douce image* w St. Sulpice. Na mnie jednak chyba największe wrażenie wywarła całość ujęcia wokально-aktorskiego roli. Beczała nie koncentrował się, jak wielu innych śpiewaków, na tzw. popisowych „kawałkach” tej opery, na które czeka widownia, ale zaprezentował nam przemyślaną i szalenie wiarygodną psychologicznie postać wspaniałego idealistycznego, romantycznego kochanka, wiernego po grób swej miłości, którego tragiczne losy przeżywał na scenie. A przecież był to jego debiut w tej roli. Tak więc jego des Grieux będzie stawał się coraz doskonalszy. Zresztą tak też było w MET. Już pierwszy spektakl był znakomity, ale kolejne widziane i słyszane przeze mnie były jeszcze lepsze. Malował nam gło-



sem przepiękny wokalny portret przeżyć emocjonalnych des Grieux, który stawał się coraz to bogatszy w odcieniach palety barw. Poparł to oczywiście doskonałym ruchem scenicznym i świetną prezencją i tu nie narzekam, ponieważż wysoki, szczupły

Werthera. I to moim zdaniem właśnie francuski repertuar najlepiej „leży w głosie” Piotra Beczały i najlepiej prezentuje jego wspaniały głos. Bravissimo!

Pozostałe, wspomagające, role wypadły na zupełnie dobrym poziomie. I tak

(Guillot). Znakomita aktorska i niezwykle stylowa wokalna prezentacja roli – jedyny Francuz w obsadzie.

Autorzy produkcji otrzymali od publiczności mieszaną ocenę. Trochę braw i trochę „bu...”. Oszczędna, a momentami

„tania” i bez specjalnego „polotu artystycznego” nie wywarła na mnie pozytywnego wrażenia. Niektóre jej fragmenty dało się zaakceptować w świetle ogólnej koncepcji, ale część była niestety nie do przyjęcia.

Pięcioaktowa *Manon* to opera w stylu „grand”, z baletem, luksusem kostiumów i dekoracji. Pelly przeniósł akcję *Manon* z XVIII w. do końca wieku XIX w. w czasy wiktoriańskie, czyli do epoki komponowania jej przez Masseneta. Odzwierciedlają to kostiumy, ale nie dekoracje. Najpiękniejsze kreacje tak w barwach jak w przepychu zarezerwowano, i słusznie zresztą, dla Anny Netrebko. Panowie, głównie w surowych czarno-białych strojach w cylindrach. Panie w jasno-pastelowych, przeważnie białych lub kremowych kreacjach, z wyjątkiem sceny w kasynie Hotel de Transylvanie.

Scena pierwsza jest umowną perspektywicznie prezentacją panoramy znajdującego się na północ od Paryża miasteczka Amiens, w którym zatrzymuje się podróżująca do klasztoru Manon. Szare, czarno-białe i nieciekawe wizualnie.

Najbardziej interesujące, choć znów bez szczególnie atrakcyjnych walorów wizualnych, było chyba ujęcie małego mieszkańca Manon i des Grieux na rue Vivienne w Paryżu. Ich pokój, zdominowany oczywiście łóżkiem, znajduje się na szczycie kilku poziomów wiodących do niego schodów. Całość owej

i przystojny Piotr Beczała ma poza bardzo atrakcyjnym wyglądem, to co dla mnie jest zawsze najważniejsze – partię des Grieux w głosie. Nie mogę się wręcz doczekać na jego Fausta, a w przyszłości zapewne

atrakcyjnie wokalnie wypadł David Pittsinger w partii ojca Kawalera. Duże brawa zebrał też kuzyn Manon (Paulo Szot), ale największą owacją obdarzono debiutującego w MET Christophe’a Mortagne’a

chyba ujęcie małego mieszkańca Manon i des Grieux na rue Vivienne w Paryżu. Ich pokój, zdominowany oczywiście łóżkiem, znajduje się na szczycie kilku poziomów wiodących do niego schodów. Całość owej

J. Massenet – *Manon*  
Anna Netrebko (Manon) i Piotr Beczała (des Grieux)  
fot. Ken Howard/MET





centralnie umieszczonej konstrukcji jest prosta i dobrze pasuje do warunków ich biednego, ale szczęśliwego życia.

Cours-la-Reine ukazano nam jako zestaw pochyłych ramp z lewej do prawej strony sceny i odwrotnie, po których przechadzali się wszyscy w świetle elektrycznych lamp i zawieszonych lampionów, jakby było to nabrzeże plaży. Ów układ ramp mógł też niektórym przypominać podjazdy do szpitali. Baleriny, jakby żywcem przeniesione z obrazów Degasa, wciśnięto w dość wąską przestrzeń pomiędzy jedną z pochyłych ramp i początek sceny. Dość nudna i bez polotu choreografia nie przysporzyła uroku tej scenie. Efekt główny tej sceny zarezerwowano dla Netrebko w przepięknej blado-różowej z białymi elementami kreacji i ogromnym kapeluszem z piórami.

Koniec sceny w St. Sulpice mógł spowodować lekkie uniesienie brwi. Poza widocznym wnętrzem kościoła z ławkami, po lewej stronie, za filarem, ukazany jest maleńki pokoił Kawalera des Grieux, który niemal w całości wypełnia metalowe łóżko. I to właśnie tu następuje dość jednoznacznie ukazana scena ponownego uwiedzenia go przez Manon. Gdy już udało się jej zwać des Grieux na łóżko, co między innymi czyni poprzez wysokie uniesienie białej, prostej sukni do połowy ud, Netrebko „rozrywa” jego kostium/sutanę ukazując widowni wielce atrakcyjną klatkę piersiową Piotra Beczały padającego w objęcia Manon w symulowanym akcie seksualnym na łóżku na tyłach kościoła. Chyba nieco niepotrzebnie zbyt dosłownie. Wolę więcej niedopowiedzeń i większą subtelność w tym momencie na scenie, bo tak przynajmniej brzmi tu w moich uszach muzyka Masseneta.

Dekoracje w scenie gry w kasynie w Hotel de Transylwanie są bardzo uproszczone. Geometrycznie, tanio i oszczędnie z neonowym oświetleniem (w czasach wiktoriańskich?). Zamiast zielonych stolików do gry mamy zielone ściany i wnoszone i wynoszone stoły do gry. Poza tym pusto i znów kilka pochyłych ramp.

Ostania scena opery to zwięzająca się droga przy nabrzeżu w Le Havre. Po prawej stronie, w tyle sceny, ustawiono miniaturową dom. Po lewej – szereg latarni. Reszta sceny jest pusta i tu właśnie rozgrywa się ostateczny dramat Manon i des Grieux.

Nie przeszkadzało by mi przeniesienie akcji na koniec XIX w., gdyby dopasowano do kostiumów dekoracje w charakterze epoki. A tak było to pomieszanie z poplątaniem i nic ze sobą nie harmonizowało na scenie podobnie zresztą jak i z muzyką Masseneta. Trudno, proszę mnie nazwać konserwatystką, ale ja wolę przepych dekoracji XVIII w. i piękne krynoliny dla Manon. Tak więc żałowałam, że wymieniono tą nową oprawą sceniczną znakomitą produkcję Jean-Pierre’a Ponelle’a z 1987 r.

Fabio Luisi nie popisał się wnikliwością czy pięknem wykonania. Po raz pierwszy zresztą dyrygował *Manon* w MET. Było najczęściej poprawnie muzycznie, ale tylko tyle. Rozgrywał się podczas kolejnych spektakli i muzyka brzmiała nieco mniej w tle. Solidnie, ale nie porywająco i bez polotu.

Bohaterem wszystkich spektakli *Manon* był więc niekwestionowanie Piotr Beczała i to dla niego, jego pięknego głosu i znakomitego wykonania partii wielu moich znajomych z galerii przychodziło na kolejne spektakle. Bravo! 🎭

## TRAWIATA

Wbieżącym sezonie wznowiono koszmarną produkcję *Trawiaty* Williego Deckera, którą po raz pierwszy pokazano w MET w sylwestrowy wieczór 2010 r. Tym razem w 8 spektaklach tytułową rolę miała śpiewać Natalie Dessay, a towarzyszyć jej mieli Matthew Polenzani (Alfredo) i Dmitri Hvorostovsky (Germont). Za pulpitem dyrygenckim stanął Fabio Luisi.

Natalie Dessay przeszła już dwie operacje usuwania narośli na strunach głosowych. Tym razem ogłoszono, że jest chora i w próbie generalnej oraz podczas premiery (6 IV) zastąpiła ją na scenie znakomita Hei Kyung-Hong. Dessay widziałam i słyszałam w MET 10 IV oraz podczas transmisji radiowej 14 IV. 21 IV wycofała się po zaśpiewaniu pierwszego aktu. Przedstawienie 2 V również przejęła od niej Hong.

Nowy Jork uwielbia Natalie Dessay tak więc bilety na wszystkie spektakle były wyprzedane. Wielu jednak wielbicieli tak tej opery jak i Dessay zdecydowało się nie przyjść w ramach „protestu”. Mówili mi, że zaprzysięgli sobie, że nie zapłacą MET ani jednego dolara za tę produkcję *Trawiaty*. Pozostała im więc transmisja radiowa, która była też przekazem do kin.

Maestro Luisi nie rozczarował wielbicieli Verdiego. Wspaniale zagrana *Trawiata*. Doskonały, wolny melancholijny wstęp, znakomicie wydobyte wszelkie warstwy muzyczne. Świetnie skonstrastował to też ze sprężystym wirem muzyki balu aktu I.

Głos Dessay na samym początku aktu I był bardzo słaby, lekko chwiejny i słychać było, że nie do końca pozbyła się nękających ją problemów. Ostrożnie i jakby z lekkim wysiłkiem zaśpiewała w *Libiamo*, co kontrastowało z mocą ładnie wymodelowanych linii wokalnych jej Alfreda. Pierwszy akt wypadł poniżej oczekiwań. Drżący głos, czasem „suchy” i bez lekkości czy elegancji wykonawczej. Skracala dłuższe frazy i narzuciła własne tempa, za którymi podążał Luisi wspomagając jej wokalne możliwości. Popisowe zakończenie tego aktu zawierające przebiegi koloraturowe było efektowne, ale nie piękne wokalnie. Bez gracji i lekko siłowo.

Polenzani zupełnie dobrze rozpoczął akt II i ogólnie był atrakcyjnym wokalnie choć nieco monochromatycznym w ekspresji emocjonalnej Alfredem. Wokalną gwiazdą tych spektakli był Dmitri Hvorostovsky. Zaprezentował też doskonale aktorskie ujęcie roli. Lekko pogardliwy i paternalistyczny na początku spotkania z Violetta, „zmiękł” i okazał jej sporo ciepła przy pożegnaniu. Bajecznie wykonał z płynnymi legato *Pura si come angelo*, a *Di Provenza* wywołała oczywiście burzliwe oklaski. Wspaniały Germont! No i tym razem Maestro Luisi i Hvorostovsky przywrócili najczęściej wycinany fragment partii Germonta z końca tego aktu.

Dessay niestety bywała słabo słyszalna w akcie II. W akcie ostatnim, znakomicie wypadła oczywiście scena czytania listu, a *Addio del passato* zaśpiewała w pełnej wersji, czyli dwie zwrotki.

*Trawiata* Dessay wywarła znakomite wrażenie aktorsko-dramatyczne. Doskonała kreacja sceniczna, psychologicznie wiarygodna interpretacja postaci, ale była to teatralna *Trawiata* z muzyką Verdiego, a nie wokalne wykonanie *Trawiaty*. Warto jednak było doświadczyć brawurowego ujęcia roli Violetty przez Dessay. No i mogliśmy też posłuchać pięknie zagranej przez orkiestrę MET pod batutą Luisiego partytury Verdiego, która stanowiła niestety tło dla dramatycznego występu Natalie Dessay. Mówiła zresztą o tym w wywiadach, kiedy to podkreślała jak ważny jest dla niej na scenie operowej język ciała i fizyczna prezentacja partii. Głos Natalie Dessay nie sprostał w tej serii spektakli wymogom Verdiego więc wokalnie było rozczarowująco. 🎭



Każdy album Cecilii Bartoli cechuje się znakomitą kompozycją. Od niedawna można mówić nawet o warstwie ideowej stanowiącej podstawę powstania kolejnych płyt. Tak było z *Operą Proibitą*, z *Marią*, czy z *Sacrificium* (o ostatnim albumie, *Sospiri*, nie wspominał, gdyż należy go potraktować raczej jako przegląd sztuki tej wielkiej artystki aniżeli kolejne liczące się dokonanie w jej dorobku). Jej najnowszej płycie ideowość przyświeca w jeszcze większym stopniu. Świadczy o tym już sam tytuł – *Mission (Misja)*.

Skąd taki pomysł? Jeśli przyjrzymy się bohaterowi albumu, wszystko staje się jasne. Mamy bowiem do czynienia z „człowiekiem wielu misji”... Album poświęcony jest postaci niezwykłej – Agostinowi Steffanemu (1654–1728), włoskiemu kompozytorowi, dyplomacie, politykowi, duchownemu, lingwiście i koneserowi sztuki. Jego awanturnicze życie zdominowały dyplomatyczne intrygi, którym sprzyjały bliskie relacje z pruską księżniczką, dworem Medicich, cesarzem austriackim, czy samym papieżem. Steffanego podejrzewa się także o morderstwo... Muzyczną karierą rozpoczął jako chłopiec, śpiewając w chórze. Nie wiadomo dokładnie, czy był kastratem, czy też nie...

#### Znakomity kompozytor

Jako kompozytor, Agostino Steffani jest dziś nieco zapomniany. A przecież można go zaliczyć do najznakomitszych twórców włoskiej opery barokowej, do grona wspaniałych przedstawicieli „złotej ery bel canto”. Jednym z najwybitniejszych dzieł Steffaniego jest pochodząca z 1688 r., opera *Niobe*: dzisiaj doszczętnie zapomniana. Współcześni mu, łącznie z hamburskim krytykiem Johannem Matthesonem mówią, że do kompozycji, a zwłaszcza pracy nad operą, podchodził bardzo profesjonalnie, z wielką starannością studiując libretto i tworząc w swym umyśle muzyczne szkice. Większość jego dzieł tego gatunku podejmuje kwestie polityczne, tak bliskie przecież innym polom jego działalności. Przy tym w wielu swoich utworach Steffani daje świadectwo mistrzowskiego opanowania sztuki kontrapunktu. Wprowadzone przez niego solowe instrumenty obbligato stanowiące akompaniament w ariach przywołują na myśl te z Bachowskich kantat. Wielki zmysł melodyczny, znakomite rzemiosło kompozytorskie i olbrzymia artystyczna wartość jego muzyki była wzorem dla współczesnych mu twórców, m.in. Reinharda Keisera i Jerzego Fryderyka Haendla.

Muzyka, która znalazła się na płycie *Mission* to w większości światowe premiery fonograficzne. Co ciekawe, Agostino Steffani także jako kompozytor, jest postacią trudną do uchwycenia: Włoch, zapomniany przez Włochów, bo działał w Niemczech, zapomniany przez Niemców, gdyż przecież był Włochem! A gdy do tego dodamy jeszcze studia w Paryżu – otrzymamy barwną, złożoną mozaikę. To podczas studiów w dużym stopniu nabył Steffani francuski styl, co obrazują jego kompozycje. Zaś jego

Cecilia Bartoli  
fot. Decca/Uli Weber



## Cecilia Bartoli i Agostino Steffani Artystka z misją i człowiek wielu misji

włoska dusza zaowocowała rozwiniętym zmysłem melodycznym i charakterystyczną mu naturalnością. Natomiast pobyt w Niemczech przełożył się na formalne mistrzostwo dzieł Steffaniego, znakomite opanowanie przezeń sztuki kontrapunktu, a wreszcie, chyba najsilniej ukształtowało jego muzyczny język.

#### Przebieg muzycznej kariery

Agostino Steffani przyszedł na świat we Włoszech, tam też jako młody chłopiec śpiewał w Chórze Bazyliki w Padwie. W wieku 11 lat był już solistą na scenie operowej Wenecji. Dostrzeżony rok później przez pewnego bawarskiego szlachcica, wyruszył do Niemiec, które miały odtąd stać się jego drugą ojczyzną. Początkowo było to Monachium (1667–1688), a następnie Hanower, w którym miał pozostać od roku 1688 aż do śmierci w 1728 r., na krótko tylko osiadając w Dusseldorfie (1703–1709). Swoje muzyczne studia Agostino Steffani odebrał w Monachium (kompozycja i organy u Johanna Kaspara Kerlla) oraz w Rzymie (gdzie przebywał w latach 1672–1674 pobierając lekcje u Ercola Bernabeia). Wtedy też, w Rzymie w 1674 r. wydano pierwszy poważny zbiór Steffaniego: *Psalmodia vespertina*. Zaraz po powrocie do Monachium został mianowany nadwornym organistą, a niedługo potem udał się do Paryża, by tam (lata 1678–1679) podjąć dalsze studia. Aczkolwiek styl francuski zgłębiał także w Turynie, zanim jeszcze powrócił do





Łukasz Kaczmarek

Monachium. W Monachium na młodego kompozytora czekała zaś posada kierownika muzyki kameralnej. W tym miejscu należy zaznaczyć, że to właśnie kameralna muzyka wokalna zajmowała w twórczości Agostina Steffaniego miejsce szczególne: w skomponowanych przezeń duetach kameralnych okazał się prawdziwym mistrzem. Wkrótce też, w Monachium w 1685 r. ukazał się drukiem jego zbiór motetów *Sacer lanus quadrifons*. Steffani komponował jednakże liczne kantaty i opery. To właśnie opery przyniosły mu za życia największą sławę. Jego pozycja w północnych Niemczech mogła się równać z pozycją Lully'ego we Francji, czy Purcella w Anglii. Jednak mniej więcej od połowy lat 1690. Agostino Steffani znacznie ograniczył działalność kompozytorską. Spowodowane było to otrzymaniem nowej, ważnej posady – hanowerskiego nadzwyczajnego wysłannika na rzecz dworu bawarskiego w Brukseli.

### W służbie niecodziennym misjom

Steffani znakomicie sprawdzał się w swej nowej roli – politycznego dyplomaty. Poświęcenie się nowym obowiązkom położyło jednak niemal kres jego kompozytorskiej karierze, z której samowolnie wręcz zrezygnował. Do jego zadań należało teraz, m.in. doprowadzenie do ślubu Maxa Emanuela, bawarskiego księcia-elektora i jego osobistego przyjaciela z księżniczką Sophie Charlotte, reprezentowanie Hanoweru podczas wiedeń-

skich negocjacji, czy udział w dyplomatycznych manewrach poprzedzających walkę o tron pomiędzy hiszpańskimi następcami. Jednakże nie wszystkie misje zakończyły się sukcesem. Zawód przyniósł Steffanemu Max Emanuel, który stanął, wbrew jego interesom, po stronie Ludwika XIV w jego konflikcie z cesarstwem austro-węgierskim. Zdecydował się wówczas, w roku 1702, powrócić do Hanoweru i szukać pocieszenia w muzyce. Wtedy to Steffani podjął się rewizji swoich wcześniejszych kompozycji, głównie duetów kameralnych. Przyjaciółką okazała mu się wówczas Sophie Charlotte, królowa pruska, którą niegdyś próbował bezskutecznie uczynić żoną Maxa Emanuela... Swoją działalność dyplomatyczną zaś zwrócił teraz Steffani głównie w stronę Kościoła, co podyktowane było także jego statusem osoby duchownej posiadającym od roku 1680. Za sukces w mediacjach pomiędzy papieżem a cesarzem w roku 1709 mianowany został wikariuszem apostolskim. W roli dyplomaty Steffanemu pomogła duża inteligencja i wrodzony spryt, ale również gruntowna edukacja, na którą składały się, m.in. znajomość reguł logiki oraz retoryki. Nie bez znaczenia okazała się też oczywiście jego wysoka pozycja społeczna. Nie odszedł jednak zupełnie od muzyki. Wkrótce miał bowiem otrzymać zaszczyt kierownictwa nowo powołaną Londyńską Academy of Vocal Music. W tych późnych latach swej kariery skomponował także *Stabat Mater*, uznając je za swoje najwybitniejsze dzieło.

### Misja Cecylii Bartoli

Niezwykła postać Agostina Steffaniego zainspirowała nie tylko Cecylię Bartoli, ale także Donnę Leon, słynną amerykańską pisarkę, która poświęciła Steffanemu swą najnowszą powieść *The Jewels of Paradise*. To wspaniale, że wielkie wydarzenie muzyczne będzie zbiegać się z wielkim wydarzeniem literackim!

W przypadku Cecylii Bartoli jest to pierwsze dokonane przez nią nagranie muzyki wczesnobarokowej. Przygotowując swój najnowszy projekt, zaprosiła do współpracy kontratenora Philippe'a Jaroussky'ego oraz dyrygenta Diega Fasolisa, który prowadzi Chór Radia i Telewizji Szwajcarskiej oraz orkiestrę I Barocchisti. Najnowszą płytę wypełnią fragmenty oper Agostina Steffaniego: arie, sceny z chórem oraz duety. Misją Cecylii Bartoli jest nie tylko przypomnienie światu muzyki wspaniałego, a zapomnianego kompozytora, ale także przywrócenie mu należytego miejsca w historii muzyki. Artystka mówi o Steffaniam jako o brakującym ogniwie pomiędzy Monteverdim, Carissimim, czy Cavallim a wielkimi twórcami barokowymi, jak Vivaldi, Haendel, czy Bach. Bo rzeczywiście: jako włoski twórca opery barokowej, Agostino Steffani może zająć miejsce wśród tych najwybitniejszych!

Czy najnowszy album przyniesie Cecylii Bartoli kolejną, szóstą już nagrodę Grammy? Zobaczymy. Z całą pewnością, będzie jednak wielkim muzycznym wydarzeniem!🎧



## Ignacy Waghalter – sensacyjne odkrycie

ze skrzypaczką, Irminą Trynkos rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**S**potykamy się w trakcie przygotowań do wydania pani płyty z muzyką Ignacego Waghaltera nagranej dla wytwórni Naxos. Jak pani trafiła na tego nieznanego polskiego kompozytora i skąd pomysł na nagranie jego muzyki?

To dość niezwykła historia – nadal pamiętam ten wieczór, a właściwie środek nocy siedząc w moim mieszkaniu w Londynie i poszukując inspiracji na wybranie repertuaru na mój album debiutancki. Nie był to pierwszy taki wieczór i nie wiem ile spędziłam godzin tym razem nad wertowaniem przeróżnych list kompozytorów, ich biografii i kompozycji. To prawda, jest mnóstwo muzyki skrzypcowej, którą znamy i kochamy, nagrań też nie brakuje. I chociaż muzyka romantyczna Czajkowskiego czy Mendelssohna Bartholdiego jest niezmiernie bliska mojemu sercu, mój instynkt popychał mnie w innym kierunku. Tej nocy przypadkowo natrafiłam na małą wzmiankę o Ignacym Waghalterze i zaciekało mnie, że chociaż miał on polskie korzenie, nigdy nie otarłam się o to nazwisko. Po pewnym

czasie udało mi się znaleźć pobieżne informacje o jego kompozycjach i natrafić na adres e-mailowy, na który z resztą od razu wysłałam wiadomość. Po 20 minutach odpisał do mnie jego wnuk – ta wymiana e-mailowa trwała jakieś 2 godziny. Wiedziałam już z biografii, że rodzina Waghaltera mieszka w Stanach Zjednoczonych i adres e-mail, również środek nocy wskazywał na to samo – wielkie było moje zdziwienie, gdy wnuk kompozytora oznajmił, że jest właśnie przelotem w Londynie i zatrzymuje się w hotelu, trzy ulice ode mnie. To było około piątej rano i jednogłośnie stwierdziliśmy, że będziemy kontynuować tę dyskusję rano przy mocnej kawie. I tak właśnie się wszystko zaczęło – otrzymałam nuty *Koncertu skrzypcowego A-dur* i reszty utworów zaraz przed Nowym Rokiem 2010, a mając kilka dni oddechu w domu moich rodziców w Polsce, wzięłam się za rozczytywanie nut. Nie zajęło mi wiele czasu podjęcie decyzji. Mój instynkt znów przemówił, że to właśnie jest „to” i chociaż wiedziałam, że nie będzie to najszybsza i najprostsza droga do sukcesu wiedzia-

łam, że tym właśnie chcę zaistnieć na rynku fonograficznym – projektem innym niż wszystkie.

**Co może powiedzieć pani naszym czytelnikom o tym kompozytorze?**

Ignacy Waghalter był jednym z najbardziej utalentowanych muzyków swoich czasów. Jego życie i kariera, podobnie jak wielu jego rówieśników, zostały tragicznie zdruzgotane katastrofą II wojny światowej.

Stopień jego późniejszego zapomnienia, gdy porównać ze skalą jego międzynarodowego uznania przed rokiem 1933, jest wręcz uderzający.

Ignacy Waghalter urodził się w 1881 r. w zubożałej rodzinie żydowskiej w Warszawie, z głębokimi korzeniami muzycznymi. Jego pradziadek Laibisch Waghalter był szanowanym skrzypkiem, często zwanym „Paganim Wschodu”. Jego najstarszy brat Henryk był jednym z najbardziej znanych polskich wiolonczelistów i profesorem Akademii Muzycznej w Warszawie.

Waghalter wykazywał wyjątkowy talent muzyczny. Jego występy fortepianowe



szybko dały mu statut cudownego dziecka. Nastoletni Waghalter pragnął jednak dalej rozwijać swój talent i w wieku 17 lat postanowił opuścić ukochany dom w Polsce przekraczając nielegalnie granicę niemiecką w drodze ku nieznannej przyszłości.

Wytrzymałość Waghaltera opłaciła się, kiedy przez czysty przypadek zainteresował się nim Józef Joachim, światowej sławy skrzypek i przyjaciel Brahmsa, który zapewnił mu wstęp do Akademii Muzycznej w Berlinie. Wkrótce kompozytorski talent Waghaltera, zwłaszcza jego wyjątkowa wyobraźnia melodyczna, wywarły niesamowite wrażenie. Jego kompozycje były wszędzie wychwalane: *Sonata na skrzypce i fortepian f-moll* otrzymała prestiżową Nagrodę Mendelssohna, gdy Waghalter miał tylko 21 lat!

*Koncert skrzypcowy A-dur* oraz *Rapsodia na skrzypce i orkiestrę* również zostały skomponowane we wczesnym okresie kompozytorskim.

Reputacja Waghaltera szybko rosła i wkrótce objął on stanowisko głównego dyrygenta i dyrektora artystycznego w Deutsche Opernhaus w Berlinie. To ugruntowało jego pozycję wybitnego dyrygenta i znaczącej osobistości publicznej w Niemczech.

Waghalter przez całe życie był rozmiłowany w liryzmie romantycznym i chętnie pomagał zaistnieć nieznanym jeszcze kompozytorom w Niemczech, choćby Pucciniemu. To dzięki uporowi i głębokiej wierze Waghaltera w genialnego kompozytora operowego, *Tosca* i wiele innych dzisiaj uwielbianych oper pojawiły się na niemieckiej scenie muzycznej. Sam Waghalter był uznanym kompozytorem muzyki operowej i filmowej. W sercu Waghaltera głęboko odznaczyły się Polska i Niemcy – dwie ojczyzny, które na zawsze zostały inspiracją kompozytorską. To opery takie jak *Jugend*, dzieło oparte na realistycznym dramacie Maxa Halbe i *Sataniel* inspirowany przez polską opowieść fantastyczną, sprawiły, że Waghalter był uznawany za jednego z najbardziej lirycznych kompozytorów operowych w Niemczech przed 1933 r. Muzyka Waghaltera była opisywana jako „sensacja”.

Waghalter opuścił Deutsche Opernhaus i w 1924 r. przejął prowadzenie Nowojorskiej Filharmonii (wtedy zwanej New York State Symphony) zastępując dyrektora artystycznego Josepha Stranskiego. Głęboko przywiązany do życia kulturalnego w Berlinie, Waghalter odrzucił jednak ofertę pozostania w Nowym Jorku i powrócił do Niemiec.

Waghalter nie uważał siebie za religijnego, ale czując się wolnym człowiekiem, kategorycznie odmówił zmiany wiary. W późniejszym efekcie to również zadecydowało o dyskryminacji w muzycznych kręgach. Wkrótce po dojściu do władzy nazistów, kompozytor został zmuszony do emigracji i ucieczki do Nowego Jorku.

Po przyjeździe do USA, Waghalter rozpoczął kampanię na rzecz ustanowienia pierwszej Afrykańsko-Amerykańskiej orkiestry. Cóż za fenomen w tych czasach!

Choć Waghalter występował od czasu do czasu jako dyrygent gościnny, jego możliwości były bardzo ograniczone w ciągu ostatnich lat. Waghalter zmarł w Nowym Jorku w 1949 r.




### Które dzieła z jego dorobku nagrała pani na płycie?

Pomysł na nagranie tej płyty opiera się na komplecie kompozycji skrzypcowych Waghaltera, zarówno tych z orkiestrą jak i towarzyszeniem fortepianu. Według autobiografii Waghaltera, oprócz tych zamieszczonych na płycie, został skomponowany jeszcze jeden utwór *Stara Baśń* na skrzypce solo i małą orkiestrę, jednak do tej pory nuty te nie zostały odnalezione.

Na płycie znajdują się wszystkie pozostałe i dostępne utwory skrzypcowe: *Koncert na skrzypce i orkiestrę A-dur* op. 15, *Rapsodia na skrzypce i orkiestrę* op. 9, *Sonata na skrzypce i fortepian f-moll* op. 5 oraz dwa utwory na skrzypce i fortepian: *Idyll* i *Geständnis*.

### Proszę nam opowiedzieć, jaki jest jego *Koncert skrzypcowy op. 15*?

Zawsze mi się wydaje, że słowa nie są w stanie opisać muzyki choćby w połowicznym stopniu. Muzyka jest językiem tak bogatym, prostym choć jednocześnie skomplikowanym, że ten wywiad mógłby ciągnąć się w nieskończoność. Pierwsze co mi przychodzi na myśl to „uczuciowe i tematyczne fajerwerki”. *Koncert skrzypcowy* Waghaltera jest trzyczęściową kompozycją, gdzie każda z nich jest poprowadzona „attacca” czyli bez żadnej przerwy. Waghalter ma niezliczone idee muzyczne i wyraźnie zarzuca pomysłami. Po wręcz baśniowym wstępie orkiestry partia skrzypcowa od samego początku nacechowana jest technicznym popisem umiejętnościowym. Szybkie pasaże i pochody dwójdźwiękowe przechodzą płynnie w drugi temat, który wręcz zatrzymuje na chwilę czas. Przeplatane popisy partii solowej i orkiestry prowadzą poprzez kadencje do kody, która

 <p>Ignatz <b>WAGHALTER</b> (1881-1949)</p> <p><b>Violin Concerto</b> <b>Rhapsodie</b> <b>Violin Sonata</b> <b>Idyll • Geständnis</b></p> <p>Irmina Trynkos, Violin</p> <p>Giorgi Latsabidze, Piano</p> <p>Royal Philharmonic Orchestra</p> <p>Alexander Walker</p>		<h3>Konkurs płytowy Irmina Trynkos Ignacy Waghalter</h3> <p>Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadesłże na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole strony 54 oraz poprawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu.</p> <p>Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.</p> <p><b>Jak się nazywa ostatnie dzieło skomponowane przez Ignacego Waghaltera?</b></p>	 <p>Ignacy Waghalter w latach 40.</p>
---	---	---	---



jest jakby gonitwą pomiędzy orkiestrą i skrzypcami solowymi. Druga część koncertu jest niesamowicie emocjonalnym romansem pełnym melancholii i skrytych osobistych przeżyć i obrazów wyobraźni. To właśnie tutaj, znajduje się jeden z moich ulubionych pobocznych tematów. W trzeciej części króluje taniec – polskie korzenie Waghaltera i zamilowanie do rytmów ojczystych wychodzą tu na światło dzienne. Koda kończy koncert w wielkim stylu Romantyków.

**Na płycie jest również inne dzieło Waghaltera na skrzypce i orkiestrę – *Rapsodia op. 9*. Jaka to muzyka...**

Dla mnie to romantyczna opowieść z nutą melancholii, prawdopodobnie za zmieniającymi się czasami. *Rapsodia* jest oparta na przeplatanych częściach wolnych i tanecznych. Te ostatnie to kolejna przejrzysta deklaracja przynależności do Polski.

**A jakie muzyczne wartości skrywiają w sobie *Sonata skrzypcowa op. 5* i dwie miniatury ...**

Wspominam nasze pierwsze wrażenie po przegraniu tej sonaty wraz z Giorgim Latsabidze i wydaje mi się, że nadal moje odczucia są takie same. Przedziwne – ta muzyka już trwa zanim muzycy zaczynają grać. Lęk i niepewność, jakby ktoś starał się znaleźć odpowiedzi na nurtujące pytania, otwiera pierwszą część. Drugi temat, spokojny o romantycznym i szczerym charakterze, zmienia atmosferę jak czar. Muzyka moduluje i narzuca nowe myśli bez oddechu. Druga część to subtelna rozmowa pomiędzy partią skrzypiec i fortepianu przekładana rustykalnym tańcem. Trzecia część jest najbardziej burzliwą. Charakteryzuje się bardzo popisowym podejściem do partii zarówno skrzypiec jak i fortepianu kończąc sonatę wybuchem wirtuozerii. *Idyll* i *Geständnis* to dwie miniatury o niesamowicie czarującym charakterze. Jestem pewna, że trafią one do mojego, i nie tylko, repertuaru na bisy.

**Jak znajdowała pani klucz do zrozumienia muzyki Ignaca Waghaltera, do jej tak pięknej i bogatej emocjonalnie interpretacji?**

Jak już wspomniałam wcześniej muzyka jest niesamowicie barwnym i bogatym językiem, właściwie nie znającym granic w ekspresji. Najlepszym sposobem na

znalezienie interpretacji jest po prostu dać się jej znaleźć. Choć brzmi to dziwnie, to zawsze była moja recepta na sukces i działa na wszelaki rodzaj muzyki, czy to repertuar często grywany czy nie. Ja nie mam zwyczaju słuchać nagrań innych muzyków, żeby się zapoznać z utworem. Nie kopiuję opalcowania czy osmyczkowania innych. Jestem wręcz

na Twoich przemyśleniach, ale też wynagrodzenie smakuje słodziej. Muzyka skrzypcowa Waghaltera nie została nigdy nagrana chociaż sam artysta był wręcz pionierem w nagraniach przed II wojną światową. Jedynym sposobem na znalezienie języka Waghaltera było granie jego utworów bez przerwy aż znalazły swoją drogę w moim sercu. Szczerze mówiąc,



przekonana, że nie tylko jest to zbyteczne, ale też w pewnym sensie szkodliwe. W odkrywaniu muzyki samemu jest coś niesamowicie pięknego i szczerzego. To tak jakby się było na pustyni i wybierało szlak, żeby się dostać do oazy – odpowiedzialność spoczywa tylko na Tobie i

mój instykt nie mógł mnie pokierować lepiej – ta muzyka to prosto ja, a ja to ta muzyka. Waghalter był pasjonatem, niesamowicie emocjonującą osobistością i zawsze robił wszystko tak jak czuł w danym momencie, często łamiąc wszystkie reguły i działając na przekór logicznemu



myśleniu innych – zabawne jak bardzo mi to przypomina moje podejście, a jesteśmy przecież o stulecie do przodu!

**Jakie wyzwania stawia przed skrzypaczką ta nieznana muzyka skrzypcowa, która znajdzie się na płycie? Co daje pani jako skrzypaczce jej wykonywanie i nagrywanie?**

jakością techniczną jego kompozycji i instrumentacji są unikatowym wyrazem kultury muzycznej sprzed II wojny światowej. Muzyka ta, choć skomplikowana technicznie dla wykonawcy, wynagradza swoim pięknem i możliwościami interpretacyjnymi. Osobiście czuję się zaszczyconą, że, jeśli można tak stwierdzić, jak gdyby ta muzyka wybrała mnie na swojego

doczekać kolejnych nagrań, które są teraz planowane. Wprawdzie trzeba przyznać, że był to dość wyczerpujący plan pracy – pierwszego dnia z orkiestrą nagrywaliśmy 6 godzin z krótką przerwą w środku, kończąc około 10 wieczorem i zaczynając następnego dnia o 9<sup>30</sup> rano. Partia kameralna poszła jednym 8-godzinnym ciągiem tylko z przerwą na kawę – było jednak warto. Andrew Walton, nasz producent, był niesamowicie pomocny i stwarzał niesamowitą atmosferę do pracy. Mam nadzieję, że będę miała okazję z nim niedługo znów współpracować.

**Do nagrania zaprosiła pani Royal Philharmonic Orchestra, dyrygenta Alexandra Walkera i pianistę Giorgiego Latsabidze. Dlaczego akurat tych artystów?**

Royal Philharmonic Orchestra to jedna z głównych orkiestr na świecie i jest to niesamowity zaszczyt debiutować na rynku z takimi muzykami u boku. RPO była bardzo entuzjastycznie nastawiona do projektu od samego początku i bardzo pomocna w jego aranżowaniu. Historia Waghalterera, jego barwne życie jak również fenomen jego zniknięcia z historii jest bardzo pociągający. Nie sądzę, że jest wielu takich muzyków, którzy przepadli bez śladu po tak obfitej karierze, a ich arcydzieła siedziały jak mysz pod miotłą w skrzyni na strychu przez dziesiątki lat, niegrane praktycznie przez całe stulecie!

Z Alexandrem Walkerem znam się już dobrych kilka lat i przez ten czas mieliśmy przyjemność występować razem z przeróżnymi koncertami. Alexander jest bardzo utalentowanym młodym dyrygentem brytyjskim, byłym studentem sławnego Ilii Musina w Konserwatorium w St. Petersburgu. Alexander posiada świetny instynkt do muzyki i jej interpretacji. Jest niesamowicie swobodny na scenie, co pozwala mu wyczuć każdą zmianę w mojej interpretacji, która nigdy nie jest taka sama. Pamiętam nasz pierwszy wspólny występ z koncertem Czajkowskiego, na którym zagrałam w zastępstwie poprzedniego solisty tylko z kilkudniowym uprzedzeniem. Alexander od razu zrozumiał jakim typem solisty jestem i wszystkim oznajmił, żeby nic nie zapisywali, bo po pierwsze to zbyt ciężkie a po drugie to będzie przeżycie jedyne w swoim rodzaju – inne na próbie i inne

Przede wszystkim niesamowitą przyjemność i mnóstwo zabawy podczas występów! Muzyka Waghalterera jest nacechowana intensywną wyobraźnią melodyczną, co jest charakterystyczną cechą jego kompozycji. Emocjonalna autentyczność i siła jego liryki, w połączeniu z najwyższą

pioniera w czasach powojennych. Sto lat to długi okres oczekiwań.

**Jak wspomina pani sam proces nagrywania, sesje nagraniowe?**

Sesje nagraniowe były niesamowitym przeżyciem! Już się nie mogę



Irmina Trynkos  
fot. z archiwum artystki



na koncercie. Po pierwszej części otrzymaliśmy owacje na stojąco z okrzykami i pogwizdywaniem. Doszło do tego, że mężczyzna z kwiatami wyszedł na scenę, bo był przekonany, że skończyliśmy jakimś sposobem dużo szybciej i próbował mi pogratulować przez dobre 2 minuty zanim dałam mu radę wytłumaczyć sytuację, przekrzykując publiczność. To było bardzo zabawne przeżycie dla nas obojga, całej orkiestry i również publiczności i początek świetnej współpracy.

Z Giorgim Latsabidze poznałam się w Salzburgu, gdzie razem studiowaliśmy. W późniejszym okresie spotkaliśmy się ponownie w Los Angeles na kolejnych studiach w USC Thornton School of Music, gdzie Giorgi ukończył swój doktorat i ugruntował swoją międzynarodową karierę solistyczną. Giorgi, z pochodzenia Gruzin, jest fantastycznym wirtuozem i artystą. Można powiedzieć, że spod jego palców cały czas wybuchają „fajerwerki” – zupełnie jak w muzyce Waghaltera. Niespodzianką jest, że również jak Waghalter, ma on korzenie polskie i jest niesamowicie rozkochany w tym kraju, jego dziedzictwie i języku.

### **Nagranie symfoniczne, czyli koncert i rapsodia to spory wydatek finansowy. Kto pomagał pani finansowo w realizacji tego projektu?**

Takie projekty zawsze wymagają dużych nakładów finansowych, a w obecnym klimacie ekonomicznym jeszcze trudniej zapiąć wszystko na ostatni guzik. Niesamowicie, jak wielu ludzi wokół mnie przyszło mi z pomocną ręką i pomysłami, bo ten projekt ich tak samo zauroczył jak i mnie. Mieliśmy duże poparcie instytucji kulturalnych, Żydowskiego Instytutu w Londynie, Steinway & Sons, jak również fundacji i prywatnych sponsorów, którzy stali się Przyjaciółmi Projektu Waghalter odbywając tę podróż krok po kroku z nami.

### **Jaki był wkład firmy Naxos w zaistnienie tej płyty?**

Wytwórnia Naxos i jej dyrektor i założyciel Klaus Heymann byli bardzo zaintrygowani projektem. Dyrektor wytwórni po krótkiej rozmowie postanowił przyspieszyć czas wydania płyty ze względu na jej unikatową wartość. Do projektu zapalił się również producent Andrew Walton, który współpracuje z Naxos od wielu lat. Płyty wyprodukowa-

ne przez jego drużynę są nagradzane na całym świecie statuetkami magazynu Gramophone i innych.

### **Kiedy zaczęła się pani przygoda z muzyką, kiedy postanowiła pani zostać skrzypaczką?**

Odkąd mogę sięgnąć pamięcią zawsze chciałam grać na skrzypcach. Już jako małe trzyletnie dziecko przesiadywałam całe dni oglądając koncerty muzyki poważnej w telewizji i za żadne skarby nie dawałam nikomu zmienić kanału. Członkowie mojej rodziny często żartowali, że nie dało się mnie od tego nawet siłą odciągnąć, a to dość dziwne, bo nikogo nie znałam kto byłby muzykiem, a tym bardziej wirtuozem skrzypiec. Moja babcia, która często się mną opiekowała, podczas gdy moi rodzice byli w pracy opowiadała, że zawsze pokazywałam na solistę podczas koncertu i stwierdzałam wszem i wobec, że ja tak też będę grała. Nikt oczywiście nie brał tego na serio, bo to poprostu miała być dziwna zachcianka dziecka. Jednak mój wrodzony uparty charakter zmusił moją mamę do zabrania mnie jako 3-latką do miejscowego pianisty, który stwierdził, że jestem zupełnie za mała i nikt mnie nie będzie chciał uczyć. Nic nie pozostało jak czekać. Ostatecznie dostałam skrzypce w swoje ręce w piątym roku życia i od tego czasu się z nimi nie rozstałam. Nie była to jednak normalna droga jaką większość muzyków pokonuje choć muszę przyznać, że koniec końców miałam niesamowite szczęście natrafić na prof. Ninę Minko, która uwierzyła we mnie i zainwestowała niezliczony czas, aby mi przekazać swoje tajniki gry. Od zawsze chodziłam swoimi ścieżkami i podejmowałam decyzje, które nie do końca były rozumiane. Może właśnie dlatego tak dobrze rozumiem Waghaltera i jego muzykę. To tak, jakbym opowiadała własną historię przez jego melodie. Przez ten cały czas poszukiwałam, dałam radę snuć się po całym świecie i studiować między innymi w sławnym Mozarteum w Salzburgu (Austria), w USC Thornton School of Music w Los Angeles i w Royal Academy of Music, aż ostatecznie urzekł mnie Londyn, gdzie teraz mieszkam.

### **Kto jest dla pani największym autorytetem w dziedzinie gry na skrzypcach?**

Hmm, wydaje mi się, że nie będę w stanie do końca na to pytanie odpowie-

dzieć. Problem lub właściwie szczęście w tym, że ja właściwie nie mam autorytetu. Oczywiście uwielbiam słuchać nagrań Heifetza, Ojstracha, Kogana czy też Ferrasa, a z tych nadal żyjących należy tu wspomnieć o Perlmanie czy też wybitnej Lidi Mordkowicz, studentki i protegee Dawida Ojstracha, u której miałam zaszczyt studiować. To są wspaniali muzycy, jedyni w swoim rodzaju. Jednak nigdy nie pragnęłam grać jak którekolwiek z nich. Mała anegdota: Lidia Mordkowicz zrozumiała to na naszym drugim spotkaniu podczas lekcji w Royal Academy of Music w Londynie. Po otrzymaniu opalczowania i osmyczkowania od Lidii na pierwszej lekcji, na przekór wszystkiemu wróciłam na drugą lekcję nadal z moim własnym opracowaniem nut za wyjątkiem jednego miejsca, do którego się przekonałam od pierwszego przegrania. Po zagranie utworu, prof. Mordkowicz spojrzała na mnie swoimi przeszywającymi oczyma i wolno zapytała czy gram jej opracowanie. Tutaj wypadałoby wytłumaczyć, że oczywiście wszyscy mówią sobie po imieniu w Londynie, a prof. Mordkowicz jest niesamowicie ciepłą osobą. Jednak w takich sytuacjach zmienia się w nadchodzącą zimę syberyjską i nie polecam wtedy być w pobliżu! Moja odpowiedź była negatywna, na co usłyszałam: „mogę zapytać dlaczego?”. W tym momencie stwierdziłam, że lepiej to mieć za sobą skoro mam widzieć tą osobę przez następne dwa lata. Moja odpowiedź była następująca: „Jestem niesamowicie wielkim fanem twoich nagrań i to jest prawdziwy zaszczyt móc studiować pod kierunkiem takiej osoby, ale ja nie jestem taka jak ty, nigdy też nie chciałam nikogo kopiować, bo to nie byłoby szczerze w stosunku do samej siebie. Nikt mnie nigdy nie zmuszał do gry na skrzypcach, sama podjęłam tę decyzję naprzekór warunkom otoczenia i jedyne czego chciałam to być sobą. Jeśli jestem w błędzie co do mojego opracowania to bardzo chciałabym dostać wytłumaczenie, aby zrozumieć błąd na przyszłość. Jeśli jest ono jednak dobre, tylko »inne« to wolałabym być szczerą i grać tak jak mi nakazuje serce i instynkt”. Byłam pewna, że to koniec naszej współpracy. Prof. Mordkowicz jednak patrzyła na mnie dalej i po kilku sekundach, które trwały chyba wieczność powoli się uśmiechnęła i powiedziała bardzo wolno: „dobrze... przyjdź do mnie sama jeśli będziesz miała jakieś pytania, inaczej nie będziemy się zajmo-

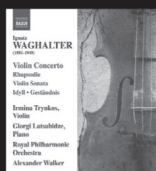


# Ignacy Waghalter: polsko-niemiecki kompozytor odnaleziony!

Debiutancka płyta wschodzącej gwiazdy świata skrzypcowego, Irminy Trynkos, nagrana dla NAXOS wraz z Royal Philharmonic Orchestra, brytyjskim dyrygentem Alexandrem Walkerem i gruzińsko-amerykańskim pianistą Giorgim Latsabidze, przynosi na światło dzienne jednego z najbardziej niesprawiedliwie zapomnianych muzyków międzywojennej Europy - polsko-niemieckiego kompozytora, Ignacego Waghaltera.

Usłysz muzykę Waghaltera w  
Filharmonii Berlińskiej - 5.10. 2012

Zarezerwuj bilety tutaj:  
[www.berlinerphilharmoniker.de](http://www.berlinerphilharmoniker.de)



Krok milowy dla Projektu Waghalter

Płyta dostępna od 1 października  
2012 w całej Polsce.

[www.naxos.com](http://www.naxos.com)  
[www.waghalterproject.com](http://www.waghalterproject.com)

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

[www.alexanderwalker.org](http://www.alexanderwalker.org)  
[www.latsabidze.com](http://www.latsabidze.com)

wać tak przyziemnymi sprawami, a tylko muzyką". Od tej pory nasza relacja się bardzo zmieniła, jako jedyna nie miałam mówione co robić i którym palcem grać, również jako jedyna miałam 8-godzinne lekcje w jej domu, kilka razy w tygodniu, pełne gry, dyskusji i jej niesamowitego akompaniamentu na fortepianie do moich utworów – prof. Mordkowitz jest również bardzo dobrą pianistką.

### Jakie są pani dalsze plany?

Planów jest mnóstwo, kolejny projekt nagraniowo-koncertowy zwany *DeaD Go-oSe Project* wraz z polskim pianistą Tomaszem Lisem już się rozpoczął i miejmy nadzieję, że płyta ta się ukaże późną wiosną

przyszłego roku. Poza tym współpracuję właśnie z kilkoma kompozytorami, między innymi wschodzącą gwiazdą, Nimrodem Borensteinem, który pisze dla mnie *Sonatę skrzypcową*. Ta jesień jednak zapowiada się niesamowicie interesująco. Moja debiutancka płyta z muzyką Waghaltera wychodzi 1 X w Wielkiej Brytanii (i w większości krajów). Tego samego dnia odbywa się koncert wraz z Giorgim Latsabidze w jednej z sal londyńskich, który otwiera serię występów promujących tę płytę i muzykę. Niesamowitym wydarzeniem tej jesieni będzie koncert w sali Filharmoników Berlińskich, którzy byli bardzo zaintrygowani projektem i w rezultacie zaprosili mnie do zaprezentowania muzyki Waghaltera na

ich scenie. Cóż za powrót Waghaltera do Berlina – miasta, w którym spędził długi okres swojego życia, będąc kochanym i szanowanym artystą! Kolejnym wydarzeniem będzie koncert z English Chamber Orchestra w londyńskim Cadogan Hall, gdzie zaprezentuję pod dyktando Alexandera Walkera *Koncert skrzypcowy* i *Rapsodię*. Mam nadzieję, że będę miała również okazję w niedalekiej przyszłości wystąpić z muzyką Waghaltera w Polsce – kraju, który na zawsze pozostał dla niego domem. ☺

Interesujące linki:

[www.youtube.com/watch?v=GAFRrBGoGZY](http://www.youtube.com/watch?v=GAFRrBGoGZY)  
[www.facebook.com/IriminaTrynkosViolinist](http://www.facebook.com/IriminaTrynkosViolinist)  
[www.facebook.com/waghalterproject](http://www.facebook.com/waghalterproject)



# Festiwal Mozartiana

z Janem Łukaszewskim, wybitnym dyrygentem, chórmiestrem i organizatorem życia muzycznego rozmawia Łukasz Kaczmarek

**W** tym roku mamy już VII edycję Międzynarodowego Festiwalu Mozartowskiego Mozartiana. Skąd narodził się taki pomysł?

Pierwsze próby stworzenia festiwalu muzyki Wolfganga Amadeusza Mozarta podjąłem przed zbliżającą się 200. rocznicą śmierci kompozytora, a więc przed 1991 r. Byłem jednak wtedy całkowicie osamotniony w tych działaniach. Przemiany polityczne w Polsce i trudna sytuacja ekonomiczna zmusiły mnie do rezygnacji z tego ambitnego planu. Lecz kiedy zbliżała się 250. rocznica urodzin Mozarta i cały świat przygotowywał się do świętowania tej rocznicy, z całą determinacją przystąpiłem do realizacji swoich długo skrywanych marzeń. Miałem już wtedy znakomity zespół współpracowników pionu organizacyjnego. Władze Miasta Gdańska życzliwie przyjęły pomysł,

więc wprowadzić ze skromnym budżetem, ale pełni entuzjazmu przystąpiliśmy do realizacji tego pomysłu. Początkowo miała to być jednorazowa kilkudniowa impreza, odbywająca się w zabytkowych wnętrzach Pałacu Opatów, Parku Oliwskiego i Katedry Oliwskiej, jednak ogromne zainteresowanie publiczności skłoniło nas do kontynuowania festiwalu w kolejnych latach i tak doszliśmy już do VII edycji.

**Czy obecna edycja różni się w jakiś sposób od poprzednich?**

Program festiwalu pomyślałem tak, żeby nie tylko przedstawić różnorodną muzykę Mozarta: a więc symfoniczną, koncerty na instrumenty solowe, muzykę operową, kameralną i formy wokalnie-instrumentalne (msze, nieszpory, litanie, itp.), ale także dostosować ten

program do różnego odbiorcy, czyli zarówno znawców muzyki, jak i tych, którzy rzadziej chodzą na koncerty, lub może nigdy. Dla dorosłych, dla młodzieży i dla dzieci.

Mając to na uwadze skonstruowaliśmy program tak, żeby zachować pewien rytm, który pozostaje w zasadzie niezmienny we wszystkich edycjach festiwalu. Tak więc od godziny 16.30 Mozart dla dzieci, ok. godz. 19 na głównej estradzie koncerty klasyczne lub operowe, po zmierzchu o 21.15 pokaz tańczącej fontanny, a o 22 koncerty jazzowe lub inne, z muzyką etniczną lub folkową.

W ostatnim dniu festiwalu, podczas koncertu finałowego w Katedrze Oliwskiej, zawsze występują organizatorzy, czyli Polski Chór Kameralny w towarzystwie wybitnych orkiestr, grających na

Legendy Polskiej Wokalistyki (18)

## Bernard Ładysz

Adam Czopek

**B**ył bez wątpienia jednym z naszych największych artystów w powojennych dziejach teatru operowego. Tworzone przez niego kreacje wokalnie-aktorskie przeszły do historii nie tylko polskiej opery. Jego Borys Godunow, Król Filip II, Don Basilio, Mefisto zawsze i wszędzie budzili wielkie emocje. Szybko zyskał miano „Żywej legendy polskiej wokalistyki”.

Urodził się 24 lipca 1922 r. w Wilnie, w muzycznej rodzinie, której większość śpiewała w wileńskim chórze Hasło. Również w tym mieście w latach 1940–1941 rozpoczął muzyczną edukację. Niestety, wybuch wojny niemiecko-rosyjskiej zmusił go do jej przerwania. Wstąpił do

partyzantki, przyjął pseudonim Janosik i dołączył do III Wileńskiej Brygady Armii Krajowej. Brał udział w wyzwolaniu Wilna w 1944 r. Po wyzwoleniu miasta został wzięty do radzieckiej niewoli i wywieziony do obozu pracy w Kałudze. Właśnie w tym obozie spotkał młodego dyrygenta Henryka Czyżę, który urzeczoną wspaniałym głosem zaprosił Ładysza do prowadzonego przez siebie zespołu, z którym rozpoczął pierwsze występy. Na początku 1946 r. Bernard Ładysz wrócił do kraju i zatrzymał się w Warszawie. Po kilku podejściach został członkiem chóru Opery Warszawskiej i jednocześnie rozpoczął studia w Wyższej Szkole Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w

klasie prof. Wacława Filipowicza. Był też w tym czasie solistą Centralnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego.

Karierę solisty operowego rozpoczął w 1950 r. na scenie Opery Warszawskiej od nagłego zastępstwa w *Eugeniuszu Onieginie*, gdzie śpiewał niewielką, ale niezmiernie ważną, partię księcia Gremina, co było jego scenicznym debiutem, przygotowanym w jedno przedpołudnie. Druga partia, Zbigniewa w *Strasnym dworze*, w jakiej pojawił się na warszawskiej scenie, to również nagłe zastępstwo, które na dodatek odbyło się bez jednej próby scenicznej. Obie kreacje szybko zaskarbiły mu uznanie krytyki i publiczności. I już wtedy zaczęło się w Warszawie



instrumentach z epoki oraz znakomitych solistów, specjalizujących się w wykonawstwie muzyki czasów Mozarta.

W tym roku było oczywiście podobnie, choć zarówno wykonawcy, jak i program, zawsze się zmieniają. Novum, które wprowadziliśmy w tym roku, był udział aktorów Teatru Muzycznego w Gdyni, którzy przed koncertami, przebrani w kostiumy z XVIII w., odgrywali na alejkach Parku różne zabawne scenki, angażując przechodniów.

### **Czy dobór programu i artystów jest całkowicie pańską decyzją? Co stanowi w tym wypadku klucz?**

Dobór artystów jest całkowicie moją decyzją, natomiast program niekiedy proponują wykonawcy, choć najczęściej uzgadniamy go wspólnie z występującymi artystami. Tu dodam, że wiele utworów wykonywanych na koncertach nocnych, to kompozycje stworzone dla tego właśnie festiwalu, ale zawsze muszą one posiadać łączność z muzyką Mozarta, zawierać cytaty, bądź być inspirowane jego muzyką.

Bardzo zależy mi na tym, aby program był różnorodny oraz prezentował możliwie różne gatunki muzyki W. A. Mozarta. Dlatego przedstawialiśmy

Jan Łukaszewski  
fot. Paweł Matuszewski



chodzić do Opery na Ładysza. Jego nazwisko na afiszu gwarantowało pełną satysfakcję z jego kreacji wokalne i aktorskiej. Był w prostej linii kontynuatorem tradycji wielkich polskich basów: Edwarda Reszke, Zygmunta Zaleskiego i Adama Didura. Natura obdarzyła go nie tylko pięknym głosem o niespotykanej sile i wyjątkowym bogactwie brzmienia, ale również wybitnym talentem aktorskimi, temperamentem i nerwem scenicznym co pozwalało mu na wiarygodne kreślenie sylwetek swoich scenicznych bohaterów. Po dwóch już wspomnianych partiach, kolejnym warszawskim sukcesem okazał się Mefisto w *Fauście* Ch. Gounoda oraz Król w *Jolancie* P. Czajkowskiego. Publiczność polskich teatrów operowych do dzisiaj pozostaje mu wdzięczna za wspólną kreację partii Skołuby w *Strasznym dworze*. Arię *Ten zegar stary* w jego wykonaniu znał każdy, kto choć trochę interesował się operą. Opera Warszawska, a później Teatr Wielki były jego artystycznym domem do 1980 r. Śpiewał na tej scenie, z wielkim powodzeniem, obie partie basowe: Króla Filipa II i Wielkiego

Inkwizytora w *Don Carlosie* Verdiego. Do legendy przeszedł warszawski spektakl *Don Carlosa*, w którym gościnnie jako Filip II wystąpił Nikolai Ghaiurov, Bernard Ładysz śpiewał w tym przedstawieniu partię Wielkiego Inkwizytora, ich duet w III akcie to był prawdziwy pojedynek na głosy.

Pierwszy okres kariery podpięra Ładysz głównymi nagrodami na kilku międzynarodowych konkursach wokalnych. Już w 1947 r. zdobył I nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Śpiewaczym w Warszawie. Drugi raz stanął do konkursowych przesłuchań w 1949 r., jeszcze jako solista Reprezentacyjnego Zespołu Wojska Polskiego, od którego zaczynał artystyczną drogę, zdobył III nagrodę w Budapeszcie. Kolejny konkurs odbywał się w 1951 r. w Berlinie, gdzie zdobywał II nagrodę. Przełomowym momentem stał się Międzynarodowy Konkurs Wokalny we włoskim Vercelli, gdzie otrzymał główną nagrodę i tytuł „Il primo premio assoluto”, co otworzyło mu drzwi wielu renomowanych scen z mediolańską La Scalą na czele. Niestety, dziwnym zrzą-

dzeniem losu (odmówiono mu paszportu) nigdy na tej scenie nie wystąpił. Wziął jedynie udział w tournée zespołu firmowanego przez mediolańską La Scalę po NRF. Po kilku latach sytuacja powtórzyła się i to w momencie, kiedy rysowała się przed nim możliwość występów w nowojorskiej MET. Również nie pozwolono śpiewakowi na udział w przesłuchaniach w Wiedniu, na które zaprosił go Rudolf Bing, dyrektor MET. Zagraniczne występy rozpoczął od Teatro Massino w Palermo, gdzie podziwiano go w trzech premierach: *Nieszpory Sycylijskie* i *Don Carlos* Verdiego oraz *Cyruliku sewińskim* Rossiniego. Występował wtedy obok tak wielkich sław jak: Victoria de los Angeles, Antonietta Stella, Anita Cerquetti, Franco Corelliu, Giuseppe Tadei. W 1961 r. wystąpił w Teatro Regio w Parmie będąc tym razem partnerem innego wspianego basa, Cesara Sepiego w roli Króla Filipa.

W 1959 r. legendarny dyrygent Tulio Serafin zaprosił go do Londynu do udziału w nagraniu płytowym *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, obok naszego śpiewaka udział brali: primadonna assoluta Maria



utwory kameralne, łącznie z występami na rzadko spotykanych instrumentach, jak np. glasharmonika, utwory z udziałem m.in. pianistów, skrzypków, oboistów, waltornistów oraz orkiestr kameralnych i symfonicznych, a także opery w wersjach sceniczno-koncertowych, ale z inscenizacją, kostiumami, dekoracjami, rekwizytami itp.

Warto dodać, że każdego roku drukujemy specjalny program, który stanowi rodzaj przewodnika po świecie muzyki i epoki Mozarta.

**Jest pan znany jako wybitny wykonawca współczesnej muzyki chóralnej. Proszę powiedzieć, jaka jest różnica w pana podejściu do dzieła współczesnego twórcy (np. dokonując światowego prawykonania dzieła) od podejścia do dzieł klasyków? Co sprawia panu większą satysfakcję?**

Muzyka różnych epok posiada oczywiście wiele cech wspólnych, takich jak rytm, intonacja, a także ekspresja. Wymaga ona (muzyka) zawsze rzetelności i zaangażowania wykonawcy, aby wykonanie przedstawiało prawdę o utworze. Ale oczywiście są też i znaczące różnice, tak jak w architekturze, malarstwie, literaturze. W XVIII w. ludzie nie tylko ubierali

się inaczej, ale także inaczej formowali myśli, używali innego słownictwa oraz innej gestykulacji. Tak więc wykonując stylowo muzykę osiemnastowieczną nie wystarczy zmienić instrument, trzeba też zmienić artykulację, czyli jakoby sposób wyrażania treści i emocji. Wiemy, że instrumenty zmieniały się, zmieniały się ich kształty, materiał z którego były zrobione, smyczek, struny, itp. Głos ludzki jako instrument nie podlegał takim zmianom, ale niewątpliwie sposób artykulacji dźwięku, prowadzenie frazy ulegały zasadniczym zmianom na przestrzeni wieków. Oczywiście istotną rolę pełni tu także wysokość stroju muzycznego. Muzykę współczesną a cappella śpiewamy w stroju 440 Hz (dla dźwięku a1). Gdy występujemy z orkiestrą instrumentów współczesnych to jest to przeważnie 442 Hz. W muzyce Mozarta jest to strój 430 Hz, a w baroku jeszcze niższy – 415 Hz. Najtrudniej poruszać się w stroju klasycznym, czyli 430 Hz, gdyż, jak powiadają muzycy wykształceni w stroju 440, jest to jakby „między klawiszami”. Ale brzmienie jest wspaniałe, miękkie, ciepłe i o swoistej elegancji.

Muzyka współczesna natomiast niekoniecznie chce być elegancka i miła dla ucha. Chce być pełna ekspresji, stosując nierzadko niespotykane dotąd efekty

dźwiękowe. To jest wielkie wyzwanie dla wykonawcy, mnie osobiście daje ogromną satysfakcję.

Lubię jednak obracać się w muzyce różnych epok i różnych kompozytorów. I zawsze najbardziej podoba mi się ten utwór, który aktualnie leży na pulpicie i nie ma znaczenia, czy jest to Mozart, czy Penderecki.

**Czy współpracuje pan z kompozytorami podczas pracy nad ich dziełami, pomaga im pan w jakiś sposób?**

Oczywiście chętnie współpracuję z kompozytorami podczas pracy nad ich dziełami, myślę jednak, że bardziej to oni pomagają mi zrozumieć swoje intencje. Pracując i przyjaźniąc się z wieloma kompozytorami poznaję ich charaktery, temperament, sposób myślenia. Ta wiedza bardzo pomaga mi w zrozumieniu wykonywanego utworu oraz jego wykonaniu zgodnym z intencją kompozytora. Ale dodam, że zdarza się także przekonać kompozytora do innej interpretacji utworu, przede wszystkim ze względu na możliwości i walory techniczne wykonawców.

**Jakie są pana plany na przyszłość?**

W przyszłości chciałbym przede wszystkim kontynuować to wszystko,



Bernard Ładysz  
fot. archiwum autora

Callas oraz Ferruccio Tagliavini. Ładysz jest jedynym polskim śpiewakiem, który wystąpił u boku tej wielkiej artystki. Pozostając jeszcze przez chwilę przy zagranicznych wояżach artysty należy wspomnieć o występach w: Neapolu, Parmie, Monachium, Moskwie, Wiedniu, Budapeszcie, Nowym Jorku, Filadelfii, Tel Awiwie.

31 stycznia 1960 r. odbyła się na scenie Opery Warszawskiej, przygotowana muzycznie przez Jerzego Semkowskiego, premiera *Borysa Godunowa* Musorgskiego z Bernardem Ładyszem w roli tytułowego cara Borysa. Kreacja wtedy stworzona okazała się bodaj największym sukcesem w całej jego karierze i do dzisiaj traktowana jest jak niedościgły wzór tej partii. Powtórzył ten sukces również w „jaskini lwa”, czyli moskiewskim teatrze Bolszoi. Kolejny raz kreował partię cara podczas premiery *Borysa Godunowa* już w warszawskim Teatrze Wielkim w grudniu 1972 r. „Ładysz, największy powojenny polski bas, artysta, którego aktorstwo jest samą naturą, nie był w tym przedstawieniu ani śpiewakiem, ani aktorem. Był Borysem Godunowem – rosyjskim carem, władcą dużego formatu, a jednocześnie nieszczęśliwym człowiekiem, moczującym się z losem, ambicjami i problemami nie do rozwiązania. I kiedy w scenie śmierci wali się ze schodów – po widowni wieje prawdziwą grozą: zaciera się granica pomiędzy teatralną fikcją i rzeczywistością. Oglądamy wielki, autentyczny teatr i wielkiego artystę, który zagrał



co robię do tej pory, a więc organizować dobre koncerty i nagrania, brać udział w festiwalach, no i oczywiście troszczyć się o stałe podnoszenie poziomu wykonawczego mojego zespołu. Pragnę także, jak dotąd, zachęcać i inspirować kompozytorów do tworzenia nowych dzieł. Kocham publiczność, która przychodzi na moje koncerty, pragnę, aby to sympatyczne grono melomanów stale się poszerzało. Posiadam wspaniałych współpracowników, zarówno śpiewaków w chórze, jak i pracowników biura – to oni są autentycznymi autorami naszych sukcesów, myślę, że także tych przyszłych.

### Czego mogę panu życzyć?

Życzyłbym sobie, aby wszyscy moi współpracownicy, o których wspominałem, mogli stale cieszyć się satysfakcją podobną do mojej. Aby ich status materialny stale wzrastał, by mogli cieszyć się szacunkiem i uznaniem dla swojej ciężkiej pracy. Największą naszą bolączką jest brak własnej sali do prób i koncertów, i posiadania takiego właśnie miejsca można nam życzyć.

**Tego i wszystkiego najlepszego panu i państwu życzę! I do zobaczenia za rok! Bardzo dziękuję za rozmowę!@**

Jan Łukaszeński  
fot. Paweł Matuszewski



życiową rolę” – napisał w swojej pracy dyplomowej Zbigniew Ładysz.

Repertuar artysty obejmował wielkie basowe partie w dziełach Moniuszki, Verdiego, Czajkowskiego, Musorgskiego, w sumie 40 partii. Równie chętnie sięga po dzieła bardziej współczesne: Szymanowski, Strawiński, Paciorkiewicz, Penderecki. Zresztą twórczość tego ostatniego kompozytora darzył szczególnymi względami. Brał udział w prawykonaniu jego *Jutrzni*, *Kosmogonii*, *Pasji według św. Łukasza* oraz *Te Deum* dedykowanego Janowi Pawłowi II. Był też pierwszym ojcem Barre'em w światowej premierze *Diabłów z Loudun* w Hamburgu. Równoległe z działalnością sceniczną prowadził bogatą działalność koncertową. Miał w repertuarze kilkadziesiąt pieśni Moniuszki, Niewiadomskiego, Noskowskiego, Musorgskiego, Schuberta.

Warto jeszcze przypomnieć, że Ładysz był pierwszym Tewiem w polskiej premierze musicalu *Skrzypek na dachu*, w Teatrze Muzycznym w Łodzi w 1983 r. Zresztą ten znakomity artysta

obdarzony niezwykle pięknym głosem o niespotykanej sile, miękkości brzmienia i rozległej skali, z równą lekkością śpiewał repertuar operowy i popularne pieśni oraz fragmenty popularnych musicali, co zapewniało mu przez wiele lat wielką popularność u publiczności, która kochała jego sceniczny i estradowy temperament. „...Bernard Ładysz, wiadomo, ma wyjątkowo piękny głos i jest wybitnie muzyczny. Ponadto jednak obdarowany jest wrodzonym talentem scenicznym, zmysłem dowcipu, instynktem aktorskim, który podsuwa mu zawsze trafne środki zarówno dla stworzenia postaci Księcia Gremina, jak Króla Filipa, czy właśnie zabawnego i zadufanego Maestra, co płaci i wymaga. Jego wejście na scenę, konflikty z orkiestrą, trudności z dyrygowaniem, każdy ruch podkreślony świetnym kostiumem i najdrobniejszy grymas twarzy wywołują szczerą radość widzów...” – napisał w 1971 r. w Kulturze Ludwig Erhardt w recenzji po premierze *Il maersto di capella* Cimarosy w teatrze Wielkim. W 1968 r. śpiewał tą samą rolę w *Il maersto di capella* wystawionym

przez Warszawską Operę Kameralną, po premierze której Józef Kański napisał w Trybunie Ludu: „W jedynej śpiewanej roli wystąpił tu Bernard Ładysz, dając niepowtarzalną zgoła kreację, nie tylko wokalną, ale i aktorską”.

9 kwietnia 2008 r. Senat Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie nadał Bernardowi Ładyszowi tytuł doktora honoris causa tej uczelni. Uroczystość wręczenia odbyła się 6 maja 2008 r. Laudację wygłosił promotor prof. Ryszard Cieśla. „Bernard Ładysz zawsze podążał swoją drogą – i w życiu, i w sztuce. Nie kłaniał się nikomu i nie zabiegał o przychyłność. Nie musiał. Był w śpiewie nieprzeciętny. Bernard Ładysz zawsze był sobą, zawsze jednoznaczny – gorący albo zimny, ale nigdy letni. Nigdy nie był nijaki. Starał się przewyciężyć siebie, a nie swój los. A los darował mu wiele przeciwstawnych propozycji. Przy całym zaufaniu do swojego wielkiego talentu, zaznał też własnej kruchości” – napisał z tej okazji prof. Stanisław Moryto, rektor stołecznej Akademii Muzycznej. @

# Pepe Romero – *Hiszpańskie noce*

## Moja nowa płyta

**P**racując nad tym nagraniem zacząłem marzyć o Hiszpanii z czasów mojej młodości, gdy nie było jeszcze taksówek tylko dorożki, gdy zapach kwiatów mieszał się w powietrzu ze śpiewem wędrownych sprzedawców, gdzie marzenia o wolności i pokoju wyrażały się poprzez sztukę, nawet jeśli były tłumione. Obraz Hiszpanii, którą opuściłem w 1957 r., wrył się na zawsze w moją pamięć. Wśród moich krewnych byli wielcy muzycy, poeci, malarze i kompozytorzy. W weekendy odwiedzał nas regularnie jeden z uczniów Francisca Tárregi. W czasach Republiki mój ojciec sympatyzował z lewicowymi intelektualistami, był przyjacielem Federica Garcíi Lorki.

W tym okresie Hiszpania poszukiwała w sztuce także istoty piękna. W muzyce, wykonawcy i aficionado byli bardzo przywiązani do frazowania, do brzmieniowej ekspresywności dzieła. Kiedy zamieszkaliśmy w Stanach Zjednoczonych, zaprzyjaźniliśmy się z hiszpańskimi artystami, którzy opuścili Hiszpanię w czasie wojny domowej, pod rządami Franco. Żyliśmy więc dalej w wyidealizowanej Hiszpanii. W Stanach zwróciliśmy się do Joaquina Rodriga i do Federica Moreny Torroby, aby pisali utwory dla nas, dla rodziny Romero i tych dwóch kompozytorów nawiązało owocną współpracę i bliską przyjaźń z naszą rodziną.

W tym nagraniu stworzyłem Hiszpanię taką, jaką poznałem w czasach swego dzieciństwa dzięki kompozy-

torom, których wybrałem, którzy po mistrzowsku odmalowują tę Hiszpanię.

Zanim wolno mi było zagrać *Sonatinę* Federica Moreny Torroby (miałem wtedy pięć, sześć lat), mój brat Celin wpisał ten utwór do swego repertuaru, więc dla mnie dzieło to było „zakazane”. Aby uniknąć rywalizacji w rodzinie, mój ojciec określił muzyczne tereny, które szanowaliśmy wszyscy. Celin udzielił mi niedawno swego błogosławieństwa, żebym ją grał i nagrał. Ogromne przywiązanie Torroby do Madrytu, do „manolas” spacerujących wzdłuż Gran

Via, do „verbenas” (uroczystości odbywające się na świeżym powietrzu), pasja do Madrytu namalowana przez Goję – wszystko to ożywa w dwóch krańcowych częściach. *Andante*, tak samo głębokie jak i delikatne, to dla mnie podróż do duszy Torroby. Pewnego dnia, podczas wizyty u kompozytora w jego madryckim mieszkaniu, zobaczyłem fotografię Richarda Straussa – w dedykacji były gratulacje dla Torroby za tę wspaniałą partyturę, którą Strauss usłyszał niedawno w wykonaniu Andresa Segovii w Paryżu.

Fandango dla człowieka z ludu jest tym, czym był menuet dla arystokracji. Rodrigo mawiał: „Grajcie go z pompą, z umiarkowaniem i elegancją!”. W tym *Fandangu* pochodzącym z jego *Tres piezas españolas*, Rodrigo zaczyna od dysonansowej harmonii i w humorystyczny sposób przemierza przez ciąg modulacji w poszukiwaniu doskonałego

akordu A-dur, który odnajdujemy na samym końcu utworu. Następująca po nim *Passacaglia* to dla mnie jeden z największych zabytków muzyki hiszpańskiej jak i samej Hiszpanii. Wraz z elementami z *Las folias de España* Rodrigo zabiera nas w podróż przez historię Hiszpanii. Zapateado – oznaczające dosłownie ślad zarysowany przez obcasy tancerzy flamenco – ma swoje miejsce w wielu kompozycjach Rodriga. To *Zapateado* jest w stylu neobarokowym, z bogatymi harmoniami i ornamentacją przypominającą partyty





skrzypcowe i suity na wiolonczelę Bacha. Tworzą odpowiednik słynnego *Preludium* na gitarę Manuela Ponce'a, przyjaciela Rodriga z czasów jego studiów w Paryżu.

Tuż po wojnie w Hiszpanii, mój ojciec Celedonio Romero, wyleczywszy się z tyfusu pojechał do Sewilli z koncertem. Kiedy aficionado zapytali go o gitarę na której grał, byli zszokowani, gdy dowiedzieli się, że jest to wypożyczony instrument. Złożyli się więc, by zamówić gitarę u słynnego Santosa Hernandeza. Jak tylko instrument został wykonany, mój ojciec pojechał po niego do Madrytu. Była to bardzo radosna okazja i podczas tej wizyty wraz z moim bratem Celinem zwiedzili najbardziej zachwycające miejsca tego dużego miasta. *Suite madrileña* nr 1 przywołuje ten moment i maluje portret Celina. Jeden z utworów, *El Chotis de la Bombilla* przedstawia Celina jako uwodzicielskiego i dobroniusznego przystojnego

młodego mężczyznę. W tej suicie dostrzegamy także miłość i pasję mego ojca do dwóch romantycznych kompozytorów fortepianowych – Schumanna i Brahmsa.

Miałem szczęście usłyszeć od samego Torroby, skąd wzięła się inspiracja *Nocturno*, utworu tak bardzo osobistego. Pewnej ciepłej nocy w Madrycie kompozytor obudził się od dźwięku zegara, który wybijał drugą godzinę. Lekki wiatr, który wpadł przez otwarte okno oczarowuje go, zupełnie tak jak łagodność i delikatność jego własnego serca, gdy patrzy na swą ukochaną. Przeżywa w myślach jeszcze raz to, co wydarzyło się tego wieczoru, gdy poruszyła go do głębi jego miłość do niej. Słyszysz znowu zegar, teraz jest piąta godzina. I jeszcze raz uderza go nocne piękno Madrytu i pogrąża się w błogim śnie.

Mój ojciec opowiadał dużo o Joaquínie Turinie, ponieważ znali się bardzo dobrze. A szczególnie o jego wielkiej pa-

sji do Sewilli, swego rodzinnego miasta, i do muzyki flamenco – pasję tę dzieliło wielu hiszpańskich kompozytorów. W tym utworze jego duch flamenco i jego *Dundee* ożywają. Ubdulia, córka Turina, dała mi kopie jego oryginalnych manuskryptów na gitarę. Miałem przyjemność zobaczyć, że jego wstęp do *Sevillany* wymaga „rasgueados” w najbardziej autentycznym stylu flamenco, tworząc jeszcze więcej kontrastów w tej rapsodycznej fantazji na cześć Sewilli. Po ognistym początku Turina rozwodzi się nad nocną atmosferą starego miasta, z jego wąskimi uliczkami skąpanymi w zapachu jaśminu. Ta atmosfera zostaje przerwana przez arpeggia gitarowe w rytmie „soleares” i zamiast „coplas”, kompozytor wraca do tego eterycznego, mistycznego miejsca. 🎸

Na podstawie wypowiedzi artysty zamieszczonych w płycie *Spanish Nights*, © DG 2012



Pepe Romero  
fot. Harald Hoffmann/DG (str. 26 i 27)

# Hilary Hahn i Hauschka

## SILFRA – niezwykły album

Stefan Banasiak

Nie trzeba wcale długo rozmawiać z cudownie utalentowaną skrzypaczką amerykańską Hilary Hahn, czy też z niemieckim mistrzem fortepianu preparowanego Volkerem Bertelmannem, znanego miłośnikom muzyki pod pseudonimem Hauschka, by dostrzec prawdziwą pasję i entuzjazm, jakie wywołuje poruszenie tematu ich pierwszego, wspólnego albumu. „W życiu, wyjaśnia Hahn, zmierzam aż do kresu ścieżek, które mnie intrygują. Ten projekt jest jedną z takich ścieżek, która ukazała się przede mną. Byłabym szalona, gdybym nią nie podążyła”. Hauschka jest jeszcze bardziej ożywiony i ekspresywny. „Łączy nas taka sama ochota na odkrywanie, uzupełnia. W czasach Krzysztofa Kolumba spotkałbym, być może, Hilary gdzieś na środku Atlantyku: ona byłaby w drodze ku poznawaniu Ameryki Południowej; ja poszukiwałbym lodowców. Nasze statki spotkałyby się, a my napilibyśmy się razem herbaty, wymienilibyśmy się doświadczeniami”. Pomysł ten rozśmiesza go lekko. „Chcę powiedzieć, że interesuje nas odkrywanie nowych rzeczy, a także prawdziwa przygoda do przeżycia”.

Te właśnie dobre cechy charakteryzują z końca w koniec *SILFRE*, pierwszą płytę, którą wspólnie nagrali. Geneza tego albumu ambitnego, swobodnego i często nowatorskiego sięga ponad dwóch lat. Pierwszym, który rzucił ten pomysł był Tom Brosseau. Ten muzyk folkowy nagrywa w Fat Cat Record, w wytwórni tej ukazało się wiele solowych płyt Hauschki. Hahn z kolei grała z nim na koncertach, jak również na nagraniu albumu *Grand Forks*, który ukazał się w 2007 r. „Tom wielokrotnie opowiadał mi o Volkerze, jak o kimś, którego sugestie powinnam poznać” wspomina Hilary. W tym samym czasie Brosseau zachęcał Hauschkę, z którym wyjechał na tournée, aby ten skorzystał z okazji, że Hahn występuje w jego mieście, w Dusseldorfie, i odkrył jej pracę. W taki sposób właśnie poznali się na zakończenie koncertu.

Choć to pierwsze spotkanie było krótkie, wystarczyło, by zapoczątkować serię wydarzeń, która doprowadziła do powstania *SILFRA*. „Po około dwóch tygodniach występowałem z koncertem z Tomem w San Francisco, kontynuuje Hauschka, i Tom zaprosił Hilary do wykonania dwóch utworów razem z nami. Grałem wtedy z Magik\*Magik Orchestra i Hilary dołączyła do nas w ostatniej improwizacji”. Tak jak mówi Hilary, „od tego momentu projekt ewoluował zupełnie naturalnie, w taki sam sposób, w jaki się rozpoczął: jeden etap na raz, każda rzecz w swoim czasie. Biorąc pod uwagę sposób, w jaki sprawy przyjęły swój kształt, odnosi się wrażenie, że wszystko to było w pewnym sensie niejako określone z góry, a my tylko podążaliśmy za tym”.

Hahn uznawana jest za jedną z najlepszych skrzypaczek świata, artystka „liczy się wśród tych nielicznych artystów, którzy osiągnęli jednocześnie fenomenalną technikę i wnikliwy zmysł interpretacji”, cytując Allmusic.com. Naukę rozpoczęła, gdy miała 3 lata, w wieku lat 11 wystąpiła po raz pierwszy z orkiestrą symfoniczną, mając 16 lat podpisała kontrakt z Sony Classical, a zanim skończyła lat 21, została wybrana przez Time Magazine „Najlepszym Młodym Muzykiem Klasycznym”. Choć bardzo wcześnie wyrobiła sobie nazwisko jako wykonawczyni niektórych najbardziej znanych utworów repertuaru klasycznego – Bach pozostaje nadal dla niej jednym z najbardziej liczących się kompozytorów – nigdy nie obawiała się zgłębiać mniej

konwencjonalnych dziedzin, czy chodzi o dzieła Schoenberga, kinowe taśmy dźwiękowe – uczestniczyła w nagraniu taśmy do filmu *The Village* M. Nighta





Shyamalana – czy też doświadczeń z teksańską grupą art-rockową And You Will Know Us By The Trail Of Dead. Zapytana, jaką muzykę lubi, może wymieniać bez końca: „Mogę słuchać po kolei Heifeza i Postal Service, Ettę Jamesa i Hauschkę, Jeremy’ego Denka w Ivesie i Lera Auerbacha wykonujących swe własne utwory, Joshua Rittera i So Percussion, *The Little Match Girl Passion* Davida Langa i Teddy’ego Thompsona, Woodiego Guthriego i Adele, Isana i Colletee, Alexiego Murdocha i Caleba Stine’a zanim powrócę do *Symfonii z organami Saint-Saënsa*”.



Hilary Hahn i Hauschka  
fot. Mareike Foecking/DG

Ze swojej strony, Hauschka stał się znanym dzięki swoim siedmiu albumom nagrywanym od 2004 r., poświęconym w większości fortepianowi preparowanemu. Ten płodny muzyk czerpie inspirację od tych, którzy stosowali fortepian preparowany, poczynając od Erica Satiego do Johna Cage’a i współczesnych wykonawców takich jak Max Richter i Yann Tiersen. Jego twórczość nie przestała się rozwijać, poczynając od pierwszych solowych improwizacji aż do włączenia elementów elektronicznych (w swoim najnowszym albumie *Salon Des Amateurs*, pianista oddaje swą miłość do muzyki tanecznej, którą odkrył w Dusseldorfie, w klubie o tej samej nazwie). Podobnie jak w przypadku Hahn, nie jest to jego pierwszy projekt realizowany z innymi muzykami: grał w takich składach jak Music A.M., gdzie dołączył do swego rodaka Stefana Schneidera i do Luke’a Sutherlanda, powieściopisarza i dawnego lidera zespołu Long Fin Killie. Muzyk dokonuje także nagrań z członkami znanych zespołów, takich jak Calexico i múm, którzy uczestniczyli w *Salon des Amateurs*.

Odnosnie wspólnej pracy Hahn i Hauschki wyznają podobną filozofię. „Wspólny projekt musi posiadać sens na wszystkich płaszczyznach, podkreśla Hahn, w tym także na płaszczyźnie instynktowej. Eksploracja relacji pracy powinna wzbudzać prawdziwe zainteresowanie i ciekawość u każdej z osób zaangażowanych w taki wspólny projekt. Jeśli tak się nie dzieje, zainteresowanie szybko mija i jest takie na siłę. Doświadczenie to jest cudowne, jeśli jego ewolucja jest organiczna”. Hauschka widzi to w następujący sposób: „Trzeba wyjść ze swojej kuli, jest to bardzo ważne; pracując z kimś, otwieramy wiele drzwi do swojej własnej kreatywności. Jednak nie jestem fanem wspólnych projektów realizowanych z czystej przyjemności wspólnej pracy czy też z powodów komercyjnych. Kiedy z kimś pracuję, to zawsze dlatego, że ta osoba interesuje mnie i fascynuje”.

To prawdopodobnie taka właśnie wspólna wizja zachęciła Hahn do zagrania z Hauschką po raz pierwszy w *Girls*, jednej ze ścieżek *Salon Des Amateurs*. Jeśli chodzi o *SILFRE*, podstawą ich projektu była improwizacja, nie ważne, czy wymieniali pliki przez internet, czy też pomysły w studio, czy też, gdy spotykali się regularnie przez dwa lata, „aby dojść do swego rodzaju instynktowego zrozumienia sposobu grania, wyjaśnia Hauschka, by pozwolić muzyce oddychać i czuć się swobodnie z tym, co gra druga osoba”. Nie mieli zupełnie określonego celu, ani z pewnością żadnej z góry założonej estetyki, decydując się rozmyślnie na przyjscie do studia nagraniowego nie przynosząc niczego napisanego. Pracowali w nim z Valgeirem Sigurðssonem, producentem, kompozytorem i muzykiem islandzkim, którego wytwórnia Bedroom Community przyczyniła się do tego, że cały świat poznał takich artystów jak Ben Frost czy Nico Muhly. Sigurðsson, to także inżynier dźwięku i programista wielu nagrań Björka w latach 2000–2005. Jego jasne i przestronne studio Greenhouse, położone niedaleko Rejkiawiku, okazało się doskonałym: „Miejsca, a zwłaszcza to studio, naprawdę nam pomogły wydobyć z naszej głowy i z naszej osobistej historii dokładnie to, co pozwoliło nam stworzyć tę kreatywną przestrzeń. Byliśmy w niej na tyle wolni, że utworzyliśmy wzajemną więź i podążaliśmy za tymi fragmentami pomysłu, które rodziły się w trakcie sesji – zauważa Hahn – Myślę, że w tym niezależnym i skupionym otoczeniu mieliśmy więcej nowych idei niż podczas prób”.

Przez dziesięć dni artyści pracowali z Sigurðssonem w roli współproducenta i inżyniera dźwięku; źródłem inspiracji był rozwój, tak naturalny, tak zajmujący, że nie wychodzili już poza album, gdy nie grali, byli tak bardzo na nim skupieni, wyjaśnia Hahn. Oboje posiadają wspólne walory – Hauschka na przykład, posiada także wykształcenie klasyczne – oboje spędzili wiele czasu w bardzo odmiennych światach muzycznych, i to doświadczenie umożliwiło im zgłębienie nieznanego jeszcze muzycznego terytorium. Według Hahn to, co z tego wynika, to bardziej fakt, że posiadają różne doświadczenia niż to, że pochodzą z różnych dyscyplin. „Chodziło o to, aby dokonać fuzji między tym, co już zrobiłam oprócz muzyki klasycznej, a co było moim jedynym doświadczeniem



w improwizacji a także tym wszystkim, czego nauczyłam się i co zdołałam zgromadzić na przestrzeni lat, wyjaśnia artystka nawiązując do tej wędrówki. I trzeba było znaleźć sposób, abyśmy spotkali się oboje jednocześnie pośrodku naszych twórczych tendencji muzycznych i w pewnym sensie, bardzo daleko od

nak przepływ muzyczny między nimi na płaszczyźnie brzmieniowej powstał dzięki ich pracy przygotowawczej i oprawie. Hauschka tłumaczy to również poprzez zmianę perspektywy a także przez fakt, że „nie było się zbyt zepchniętym w zaulek, w którym nie byłoby żadnej szansy na ewolucję. Podczas procesu tworzenia

naprawdę podobną etykę pracy, jak i etykę osobistą i chociaż nasze życia są różne, mieliśmy uczucie, że dotarliśmy do miejsca, które jest znane nam obojgu”.

Przyjemności, jakie proponuje *SILFRA* są liczne, a także bardzo znaczące. Pierwszy utwór słusznie nosi tytuł *Stillness* – większość ścieżek z tego albumu ma tytuły będące mniej lub bardziej synonimami tego, co usłyszymy – przed eksplozją niekontrolowanej energii *Bounce Bounce*, gdzie fortepian Hauschki rzuca się głośno za wirtuozowską grą Hahn („uwielbiam to, co Volker robi swoim fortepianom”, mówi uśmiechając się szeroko). *Halo Of Honey* jest takie spokojne jak to, co Brian Eno stworzyłby, gdyby komponował muzykę kameralną z instrumentami smyczkowymi zamiast muzyki klimatycznej z instrumentami elektronicznymi. *Ashes* przypomina atmosferę niektórych kompozycji Arvo Pärta z końca lat 1970, i *Draw A Map* ukazuje ich aspekt ludyczny. *Clock Winder* jest miniaturą przepelnioną atmosferą ozdobioną urokiem pozytywki, tymczasem *Kraków* charakteryzuje się głęboko wzruszającą romantyczną prostotą. To jednak *Godot*, utwór trwający 12 minut, jest ulubionym utworem tych dwojga muzyków: według Hauschki, odnajdujemy tam coś z ducha islandzkiego, którego poczuli podczas nagrania, tymczasem Hahn szczególnie ceni sobie przestrzeń, którą sobie wzajemnie użyczyli w tym utworze, „będąc jednak gotowym chwycić w lot jakąkolwiek zmianę, gdybyśmy tylko mieli na to ochotę”.

*SILFRA* jest jednak autonomiczną całością, większą od tworzących ją części. Jak sugeruje Hahn: „w każdej sekundzie tego albumu usłyszycie dokładnie to, co rozwinęło się począwszy od momentu, gdy pojawił się pomysł. To zdarza się bardzo rzadko. Realizacja tej płyty była tak wdzięczna, że słuchanie jej wprawia mnie w małą nostalgię”. Nie będzie to tylko jej odczucie. Tak zaskakujące jak tylko się to może wydawać, *SILFRA* może okazać się jednym z najoryginalniejszych i najbardziej innowacyjnych albumów tego roku. 🎧

Hilary Hahn  
fot. Mareike Foecking/DG



nich”. To podejście, pozornie sprzeczne, zrodziło wspaniałe rezultaty, które przeciwstawiają się jakiegokolwiek klasyfikacji i prezentują doskonałą formę brzmieniową, wyraz ich wspólnych wpływów i metodologii. Chociaż fortepian preparowany i skrzypce mogą okazać się tak doskonale dostosowane jedno do drugich, to jed-

razem z Hilary mam uczucie, że jestem popychany naprzód, dostrzegłem także wiele nowych aspektów muzyki, odczuwając przy tym bardzo intymny proces osobisty. Znaleźliśmy sposób, by stać się w pewnym sensie jednym i tym samym instrumentem”. Hahn mówi to samo na swój sposób: „Myślę, że posiadamy oboje

Na podstawie materiałów prasowych DG



Divine Levine – boski Jimmy (8)

# Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (2)

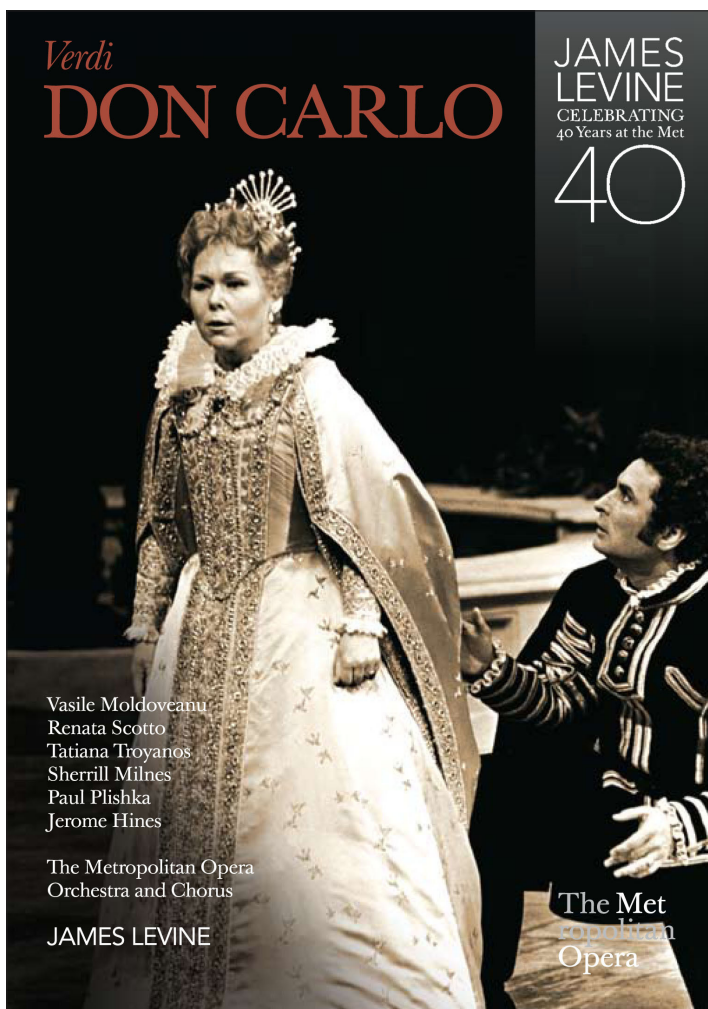
## Don Carlo

Basia Jakubowska

Jedyną operą Verdiego, którą do swej jubileuszowej kolekcji DVD wybrał James Levine jest *Don Carlo*. To produkcja Dextera, którą po raz pierwszy pokazano w MET 5 II 1979 r. W rozmowie zawartej w książeczce dołączonej do DVD, Levine mówi o tym dziele, jako o najprawdopodobniej największym i najbardziej ambitnym osiągnięciem Verdiego: dziele o „ekstraordynaryjnych wymiarach”, ogromnie złożonym i porównuje je do wielkiego płótna malarskiego. Wersja, którą dyrygował w MET Levine, i co, jak przyznał, było dla niego powodem do dumy, była najobszerniejszą, najbardziej pełną, śpiewaną po włosku partyturą 5-aktowego *Don Carlo*. Udostępniono na rynku już wcześniej DVD *Don Carlo* również dyrygowane przez Levine'a z 1984 r. z Domingiem, Freni, Bumbry, i Giaurowem. Spektakl nagrany i pokazany w telewizji amerykańskiej w 1980 r. po raz pierwszy pojawia się na półkach. Zdaniem Levine'a oglądanie obu tych przedstawień z tak znakomitymi obsadami, nagranych w odstępnie kilku lat, jest doświadczeniem, które dostarcza wielu satysfakcjonujących doznań artystycznych.

I w istocie jest to spektakl, który trzyma nas w napięciu od pierwszej do ostatniej minuty. To oczywiście głównie zasługa rewelacyjnie zagranej przez Jamesa Levine'a partytury Verdiego, z której odczytaniem rzadko które nagranie tej opery może konkurować. Levine dopieścił to wykonanie w każdym detalu, a jednocześnie nadał mu wspaniałą płynność w spójności koncepcji: prawdziwe brzmienie grand opery, monumentalno majestatyczne, z rozmachem szerokich fraz, o wspaniałej dynamice i dramaturgii posuwania akcji, zagrane w świetnych tempach, pełne energii, ale i łagodnie lirycznych fragmentów czy tych wdzięcznych w lekkości jak np. w scenie w ogrodzie Elżbiety. Jakość gry orkiestry pod jego batutą to potęga i moc na miarę wielkości Hiszpanii tych czasów i tragicznych losów bohaterów opery. Jego współpraca ze śpiewakami jest modelowo doskonała, naturalna – jak symbioza, a Levine całkowicie panuje nad wszystkim i wszystkimi.

Obsada wokalna, poza tytułowym bohaterem, jest paradą obecnie już legendarnych śpiewaków. A więc po pierwsze Renata Scotto, jedna z najznakomitszych odtwórczyń roli Elżbiety w ogóle. Śpiewała w MET tę partię 15 razy. Rozpoczęła i zakończyła swą karierę w MET jako Cio Cio San, którą zaśpiewała tu po raz pierwszy debiutując 13 X 1965 r., oraz podczas ostatniego występu w MET 17 I 1987 r. Dzięki technice zbliżeń obrazu możemy dokładnie obserwować jej wspaniałą aktorsko-wokalną kreację Elżbiety. Takiego kunsztu niestety nie dane nam jest obecnie doświadczać.



Jest to zresztą prawda w przypadku niemal całej obsady. Przede wszystkim niebywała swoboda i lekkość wykonawcza, którą śpiewacy ci zawdzięczali doskonałej technice wokalne pozwalającej im na totalną koncentrację na interpretacyjnej stronie wykonywanej roli.

A więc wspaniała Sherrill Milnes w dramatycznie fascynującym portrecie Rodriga, którego scena śmierci należy do tych najwspanialszych w ogóle nagranych w tej operze. Jedno z najlepszych wykonań partii Eboli przez nieodżałowaną do dziś Tatianę Troyanos, której nie straszne były tryle, piersiowe tony i wielka tragiczna dramaturgia w *O don fatale*, podczas śpiewania którego zrywa sobie z oka przepaskę.

Docenić też należy Paula Plishkę, wykonującego partię Króla Filipa. Nadał mu ogromną ilość czysto ludzkich emocji, których wyważenie z dostojnością majestatu i dumy królewskiej w całości opery jest fascynujące. Bywa porywczy, pełny

gniewu, ale i niepewnie pokorny podczas decydowania o losach syna w rozmowie z Wielkim Inkwizytorem. W wielkiej arii słysząc było człowieka, męża i Króla, ale bez płaczliwości i uzalania się. To był refleksyjno-smutny Król, świadom ograniczeń swej potęgi i władzy w konfrontacji z ludzkimi emocjami. A wszystko to bez kompromisu wymiaru godności królewskiej.

Najwspanialszy w całej operze jest właśnie chyba ów akt IV, zawierający doskonałą scenę konfrontacji z Wielkim Inkwizytorem, którego śpiewa pełen piękna, głębi i charyzmatycznej mocy bas, Jerome Hines. To jedna z legend MET. Jerome Hines urodził się w 1921 r., a zmarł w 2003 r. W MET debiutował jako Oficer w *Borysie Godunowie* 21 XI 1946 r. Śpiewał tu aż do 24 I 1987 r., kiedy to po raz ostatni wystąpił na tej scenie jako Sparafucile w *Rigoletcie* 24 I 1987 r.

Doskonale zabrzmieli też w mniejszych partiach obdarzony pięknie głębokim basem John Cheek (Mnich) i Betsy Norden (Tebaldo) o wdzięcznym, młodzieńczo-dźwięcznym sopranie.

Najślabszym ogniwem był rumuński tenor Vasile Moldoveanu (Don Carlo), który jakby nie należał do tej samej klasy wokalistów. Odśpiewał rolę czasem lepiej czasem gorzej, a trochę się momentami „gardłowo dusił”. Był monochromatyczny, sztywny, bez niuansu czy dobrych, długich po włosku płynnych fraz. Ogólnie niestabilny technicznie. Zabrakło więc swobody wykonawczej i wglądu interpretacyjnego ponieważ cały czas sprawiał wrażenie koncentracji na wyśpiewaniu wszystkich nut. Zabrakło też prezencji scenicznej, a drewniane aktorstwo nie poprawiało wrażenia. Moldoveanu debiutował w MET jako Rodolfo w *Cyganerii* 19 V 1977 r. i zaśpiewał tu 10 ról. Po raz ostatni pojawił się na tej scenie jako Pinkerton 25 X 1986 r. *Don Carlo* wykonał w MET w 11 spektaklach.

Brak wielkiej artystycznej osobowości wokalne i aktorskiej w tytułowej roli nie umniejsza jednak ogólnej wartości tego znakomitego spektaklu. Pozostali jego wykonawcy są bowiem tak wyśmienici, że jakoś nie brakowało mi Don Carla.

Można też na końcu przyrzeć się żywiołowej reakcji wiwatującej publiczności, obsypującej improwizowanymi konfetti Plishkę i Scotto. Doskonały muzycznie spektakl z wieloma niezapomnianymi kreacjami wokalnymi. 🍷

**W** bogatej, wszechstronnej i bardzo zróżnicowanej twórczości Aleksandra Tansmana muzyka fortepianowa zajęła miejsce szczególne. Kompozytor był nie tylko dobrze wykształconym, lecz także utalentowanym i koncertującym pianistą, z czasem również dyrygentem swoich utworów. W początkowym okresie pobytu w Paryżu recitale fortepianowe były nie tylko możliwością prezentacji własnych utworów, lecz także źródłem utrzymania i odbywania licznych podróży, które Aleksander Tansman traktował jako jedną ze swoich pasji życiowych, a przede wszystkim okazję do poznawania różnych kultur. Echa wielkiego tournée dookoła świata, które kompozytor odbył w latach 1932–1933 pozostaną w jego twórczości przez wiele lat. Dotyczy to przede wszystkim zainteresowania muzyką jawańską, której motywy pojawiają się między innymi w miniaturach fortepianowych i w utworach dla dzieci. Już jako dojrzały i uznany kompozytor Aleksander Tansman koncertował z żoną – pianistką Colette Cras-Tansman, z którą wykonywał utwory na cztery ręce i na dwa fortepiany. Aleksander Tansman był też znakomitym kameralistą, chętnie akompaniującym wokalistkom wykonującym cykle jego pieśni. Pozostał kompozytorem, który przez całe życie szukał własnej drogi, był niezależny od przejściowych prądów i eksperymentów w muzyce. Jako zdecydowany przeciwnik muzyki „mózgowej” (cérébrale) nie charakteryzował własnej twórczości, ocenę pozostawiając muzykologom. Skutecznie unikał możliwości zaszufładowania.

Aleksander Tansman był kontynuatorem tradycji chopinowskiej, odnowicielem gatunku mazurków. W jego twórczości wystąpiły silnie podkreślone związki ze stylem romantycznym, nastąpił powrót do stworzonych we wcześniejszych epokach gatunków i form muzycznych, takich jak: preludia, noveletty, arabeski, intermezja, kołysanki, walce i mazurki. Jednak pozostał kompozytorem stroniącym od

romantycznego przerostu subiektywizmu, a także łączenia z muzyką impresjonistycznego malarstwa dźwiękowego lub wątków literackich i filozoficznych. W twórczości Tansmana łączyły się różne kultury – początkowo polska i francuska, w późniejszym okresie działalności również żydowska. We wczesnych utworach, między innymi w mazurkach, kompozytor chętnie wykorzystywał folklor, traktując go bardzo twórczo, przetwarzając na zasadzie imaginacyjnej i nie stosując dosłownych cytatów. Szczególnie istotna była melodia, traktowana jako środek wyrazu o często bardzo urozmaiconym kształcie i chwiejności tonalnej. W późniejszym okresie twórczości, gdy Aleksander Tansman został uznany za jednego z najwybitniejszych reprezentantów neoklasycyzmu, kompozytor pozostał wierny swoim zasadom. W dalszym ciągu szczególnie preferował muzykę instrumentalną. Chętnie wykorzystywał formy i gatunki muzyki klasycznej i barokowej. Często stosował techniki polifoniczne i ostinatowe. W fugach neoklasycznych nastąpiło znaczne uproszczenie środków polifonicznych. Najbardziej istotny okazał się motyw czołowy, nastąpiła dominacja tematów w postaci zasadniczej. W zakresie harmoniki kompozytor przeszedł od politonalności do nowej tonalności, wprowadzał kompleksy poliharmoniczne, nawarstwiał różnego rodzaju trójdźwięki i czterodźwięki septymowe, do których dodawał interwały barwiące. Te skomplikowane konstrukcje harmoniczne były tak charakterystyczne, że do historii muzyki przeszły jako „akordy tansmanowskie”.

Swoje rozważania celowo ograniczam do wybranych cyklów utworów stworzonych przez Aleksandra Tansmana. Muzyka fortepianowa tego kompozytora jest tak bogata, że nie można jej scharakteryzować w jednym krótkim szkicu. Postanowiłam więc skoncentrować uwagę na miniaturach fortepianowych, a przede wszystkim na mazurkach. Jedną z bardzo charakterystycznych cech twór-



# Muzyka fortepianowa Aleksandra Tansmana

## Mazurki

Elżbieta Tyszecka

czości Tansmana było łączenie utworów w cykle, stanowiące dopiero niezależną, zamkniętą całość.

Pierwszy cykl mazurków powstał w dziesięciolecie 1918–1928. Składa się z dziesięciu utworów dedykowanych Albertowi Rousselowi.

### Zeszyt I

1. *Oberek* – utrzymany w tempie vivo ma wyraźnie trzyczęściową budowę. Części skrajne są oparte na motorycznym temacie. Pojawiają się akordy tansmanowskie i charakterystyczne dla kompozytora silnie zaznaczone akcenty. W części środkowej zostaje wprowadzona grana *grazioso* liryczna melodia. Dynamika narasta do punktu kulminacyjnego i w finale osiąga fortissimo. W tym utworze jednym z problemów interpretacyjnych jest utrzymanie napięcia emocjonalnego, zachowanie tempa podkreślającego barbarzyński w pewnych momentach charakter oberka.

2. *Moderato* – utrzymany w umiarkowanym tempie mazurek rozpoczyna charakterystyczna, powracająca kilkakrotnie melodia, w której pojawia się wyraźna kwarta. Towarzyszy jej akompaniament oparty na kwincie. W środkowej części utworu faktura komplikuje się, pojawiają się akordy tansmanowskie. Mazurek kończy początkowa melodia, której tym razem towarzyszą tercje. W końcowym fragmencie melodia zostaje wzbogacona ozdobnikami, w ostatnich taktach pojawia się w basie i zmierza do wielkiego wyciszenia.

3. *Oberek (Molto vivo)* – żywiołowy oberek rozpoczynają pojawiające się w basie kwinty, które stanowią ostinatowy akompaniament towarzyszący opartej na trójdźwięku melodii. W następnej frazie zostaje wprowadzony motyw sekundy, który powróci w ostatnim fragmencie utworu. Temu motywowi towarzyszą silnie akcentowane kwinty. Jest to utwór wymagający precyzyjnej artykulacji, o

dynamice przechodzącej od forte do fortissimo.

4. *Andante espressivo* – jest to mazurek wymagający szczególnej ekspresji. Melodia, oparta na powtarzanej prymie przechodzącej w sekundę, kwartę i sekundę jest podbudowana akordowym akompaniamentem, notowanym aż na trzech systemach. Melodia swobodnie przechodzi do głosu środkowego, by w finale znów pojawić się w sopranie. W interpretacji tego utworu fascynujące jest prowadzenie melodii, śledzenie jej wędrówki przy jednoczesnym zachowaniu dość nostalgicznego nastroju.

5. *Modéré* – mazurek ma wyraźną trzyczęściową budowę. W części pierwszej występuje charakterystyczny motyw rytmiczny oparty na ósemce z kropką i szesnastce. Część środkowa – to silnie akcentowane akordy decymowe. W części końcowej pojawiają się motywy z części pierwszej, prowadzące do całkowitego wyciszenia. W częściach skrajnych istotną staje się barwa. Adresatem dedykacji był Jan Smeterlin (1892–1967) – wybitny pianista, przyjaciel Karola Szymanowskiego, propagator i wykonawca jego dzieł.

6. *Modéré* – ten mazurek to oparta na sekundach melodia, snuta na tle ostinatowego kwintowego akompaniamentu. Motyw rozwija się stopniowo, zostaje wzbogacony ozdobnikami i akordami, by zakończyć utwór spokojnym powrotem melodii, utrzymanym w pianissimo i zwolnionym tempie. To utwór wymagający interpretacji pełnej spokoju i liryzmu.

7. *Moderato* – mazurek oparty w częściach skrajnych na fakturze akordów decymowych. Motyw określony jako *grazioso* jest pewnym zaskoczeniem, pojawiającą się nagle liryczną kantyleną, graną piano i prowadzącą do wyciszenia powracających w końcowym fragmencie akordów.



Aleksander Tansman i Witold Lutosławski w ZKP

8. *Moderato* – utwór opiera się na jednym, stopniowo przekształcanym motywie melodycznym, który pojawia się w basie. W środkowej części melodia występuje w wersji wzbogaconej o akordy.

9. *Oberek (Molto vivace)* – skrajne części utworu to czterotaktowa, żywiołowa melodia, oparta na kwintowym akompaniamentem. Powraca ona wielokrotnie. Część środkowa, stanowiąca zupełny kontrast, jest uparcie powracającym lirycznym motywem wzbogaconym o decymowe akordy.

10. *Berceuse (Lento)* – kończąca cykl *Kołysanka* jest jednym z wielu ukłonów Aleksandra Tansmana w stronę epoki romantycznej. Kompozytor miał w swoim dorobku wiele kołysanek, pojawiających się nie tylko w zbiorach dla dzieci i młodzieży, lecz także w cyklach miniatur fortepianowych przeznaczonych dla dorosłych pianistów. Ten utwór jest spokojnie snującą się kantyleną opartą na ostinatowym, akordowym akompaniamentem. Wymaga spokoju i zachowania lirycznego nastroju.

### Zeszyt II.

Okazją do powstania drugiego cyklu mazurków był odbywający się na Majorce II Festiwal Chopinowski. Prawykonanie

utworów zaprezentował kompozytor. Aleksander Tansman zadedykował mazurki poznanym w czasie Festiwalu przyjaciółom.

1. *Vif à Eugène Cools* – mazurek utrzymany w bardzo żywym tempie, oparty na charakterystycznym motywie. Dominuje faktura akordowa, a w części środkowej pojawiają się rozległe akordy tansmanowskie. Dynamika wzrasta od forte do fortissimo.

2. *Modéré à Ada Meinardi* – melancholijną część pierwszą rozpoczyna powtarzający się dwutaktowy motyw poprzedzony ozdobnikiem. Towarzyszy mu akompaniament oparty na skoku septymowym. W następnej frazie pojawia się fragment samodzielnej melodii. Część środkowa jest grana giocoso i w szybszym tempie. W części trzeciej powraca pierwotne tempo, a początkowy motyw zostaje przeniesiony o kwartę w górę i cały czas towarzyszy mu akompaniament septymowy. Melancholijny nastrój utworu podkreśla dynamika – w skrajnych częściach piano, w części środkowej mezzo forte, w repetycji piano.

3. *Animé à Juan M. Thomas* – charakterystyczny dla tego utworu jest pochód akordów sekstowych połączonych w sopranie wielkimi sekundami. Towarzyszy im melodia opadająca.

4. *Lent à Daniel et Maria Bovy* – część I w tempie lento, oparta na akordach sekstowych, grana tranquillo i legato ma czterotaktowy fragment o zwiększonej ekspresji, a kończy się czterema taktami określanymi jako dolente. Część środkowa, utrzymana w tempie vivo stanowi wyraźne nawiązanie do twórczości Chopina. Ten fragment został przez Tansmana określony jako grazioso, chopiniano. Część trzecia jest repetycją fragmentu początkowego. W całym utworze dominuje dolente.

5. *Animé à Louis et Carmena Pardo* – w tym mazurku melodii mającej charakterystyczne ozdobniki towarzyszy akompaniament z wyraźną kwintą. Motywy pojawiają się w różnych rejestrach. Zakończenie sprawia wrażenie zawieszenia i dążenia do wyciszenia.

6. *Animé à Miriam et Tom Campbell* – powracający motyw jest przenoszony w różne rejestry. Kantylena rozwija się na tle ćwierćnutowych akordów – sekstowych, septymowych i decymowych. Charakterystyczna jest zmienna, kontrastowa dynamika i bardzo istotna rola barwy.

7. *Lent à Gerardo Thomas* – utwór wyjątkowo zwięzły, pełen melancholii. Dynamika utrzymana w piano i pianissimo. Początkowa fraza wraca jak echo w końcowej części utworu.

8. *Vif à Louis Derqui* – szybkie tempo podkreśla żartobliwy charakter utworu. Akompaniament to ćwierćnutowe akordy wykonywane staccato. Motyw jest przenoszony w różne rejestry i podkreślony wyraźnymi akcentami

9. *Modéré à Mrs Rose Morley* – mazurek o wyjątkowo intymnym nastroju swoim charakterem nawiązuje do utworów Chopina.

### Zeszyt III

1. *Allegro commodo* – utwór opiera się na jednym motywie, przekształcanym i wzbogacanym, przechodzącym z sopranu przez głos środkowy do basu. W akompaniamencie pojawiają się charakterystyczne kwinty. W dynamice dominuje piano, w krótkim fragmencie środkowym pojawia się forte. W finale następuje wyciszenie, pojawia się uczucie oddalenia.

2. *Vivo* – mazurek bardzo żywy o narastającej dynamice. W części środkowej w basie pojawiają się ozdobniki przenoszone w różne rejestry. Fragment grany giocoso rozpoczynają akordy nonowe z towarzyszącymi im w basie kwintami. Występuje on również jako ostatnia fraza mazurka, dążąca do wyciszenia i zwolnienia.

3. *Moderato* – w części pierwszej pojawia się subtelna melodia o koronkowej fakturze, wspierana ćwierćnutowymi akordami w basie. Ten fragment utworu kończy kaskada opadających ozdobników. Część druga – to dwie powtarzane frazy o charakterystycznym rytmie. Druga fraza grana pianissimo staje się echem pierwszej. Mazurek kończy się przypomnieniem początkowego tematu, któremu towarzyszy akompaniament oparty na kwincie, jednak zmieniają się następujące po niej akordy. Utwór dąży do maksymalnego wyciszenia.

4. *Andante cantabile* – w całym utworze występuje wyraźne ostinato w basie. Na tym stałym tle pojawia się dwutaktowy motyw, grany tranquillo i legato. Ze spokojnym nastrojem znakomicie harmonizuje dynamika oparta na piano i pianissimo.

5. *Andante cantabile* – pierwsza część mazurka jest złożona z trzech fragmentów. Odcinek pierwszy, grany semplice i piano, składa się z ośmiu taktów. Na-

stępują po nim cztery takty o charakterystycznym rytmie grane grazioso, a po nich cztery takty określane jako giocoso. Zmienia się w nich akompaniament i narasta tempo. Następne cztery takty są przygotowaniem do części drugiej – znacznie szybszej, burzliwej, o dużym napięciu emocjonalnym (szczególnie fragment określony jako rustico). W części trzeciej powraca początkowy motyw, następuje wyciszenie i zwolnienie.

6. *Molto vivo* – mazurek „wirujący”, z akcentami na końcowej części taktu, mający bardzo pogodny, żartobliwy charakter. W basie pojawia się charakterystyczny akompaniament oparty na akordach nonowych. We fragmencie wykonywanym giocoso dynamika narasta do fortissimo. W końcowej części, gdy powraca początkowy motyw, dynamika przechodzi od forte do mezzo forte.

7. *Moderato* – charakterystyczna dla tego mazurka jest snująca się melodia pełna ozdobników. W części pierwszej na początku każdego taktu w basie pojawia się kwinta. W części środkowej następuje wyraźne ożywienie i przyspieszenie tempa, a w akompaniamencie kwinty zostają zastąpione septymami.

8. *Vivace* – charakterystyczny rytm nadaje żartobliwy charakter całemu utworowi. Znamienne dla tego mazurka są liczne repetycje, zmienna dynamika. W części środkowej pojawia się nowy motyw melodyczny. W części końcowej występuje fraza grana unisono.

### Zeszyt IV

Mazurki zawarte w tym zeszycie charakteryzuje znacznie prostsza faktura i harmonia, bardziej istotne stają się rytm, melodia i barwa.

1. *Allegretto commodo* – trzyczęściowy mazurek opiera się na jednym, wielokrotnie powtarzanym motywie o charakterystycznym rytmie (ósemka z kropką, szesnastka, dwie ćwierćnuty) Niewielkie różnice dynamiczne, określenia dotyczące interpretacji (tranquillo, semplice, grazioso, dolce) stwarzają nastrój pogody i spokoju.

2. *Vivo* – granej giocoso prostej melodii w całym utworze towarzyszy akompaniament kwintowy. W części środkowej zmienia się artykulacja – legato przechodzi a staccato.

3. *Vivo* – charakterystyczna dla tego utworu jest melodia oparta na powta-



rzającym się motywie – pełna ozdobników i grana w różnych rejestrach.

4. *Allegretto grazioso* – utwór fakturalnie i nastrojowo wyraźnie kojarzy się z pierwszym mazurkiem z opusu 50 Karola Szymanowskiego.

5. *Allegro giocoso* – zróżnicowana artykulacja podkreśla żartobliwy charakter utworu. W części środkowej określonej rustico w basie pojawia się wielokrotnie powtarzany motyw wspierający melodię.

6. *Andante cantabile* – wśród wskazówek dotyczących interpretacji pojawia się określenie Quasi improvisazione oraz rubato e sempre legato. Mazurek o kapryśnym rytmie, wzbogaconej ozdobnikami linii melodycznej i zróżnicowanej barwie.

7. *Allegro giocoso* – bardzo pogodny utwór, któremu żartobliwy charakter nadaje wyraźny motyw rytmiczny.

8. *Molto vivo* – utwór złożony z powtarzanych ośmiotaktowych fragmentów, w których melodia jest wspierana kwintowym akompaniamentem. W części końcowej pojawia się nowy motyw, grany un poco rubato. W tym fragmencie charakterystyczne jest zróżnicowane tempo: powracanie do tempa, rallentando, zawieszenie na akordzie i znów powrót do tempa.

9. *Lento (Postlude)* – utwór kończący cykl ma charakter kołysanki. Spokojnie snująca się melodia, grana tranquillo, sempre legato, urozmaicona ozdobnikami, podbudowana akompaniamentem z kwintą na początku każdego taktu, przechodzi w krótki fragment o większej ekspresji i mocniejszej dynamice. W części końcowej wraca początkowa część w wersji przeniesionej o oktawę wyżej, grana pianissimo i dążąca do całkowitego wyciszenia.

Aleksander Tansman tworzył mazurki w różnych okresach swojego życia. Pierwsze mazurki powstały w roku 1918, ostatni został skomponowany w roku 1973. Na uwagę zasługują dwa utwory, które znalazły się poza cyklami. Jednym z nich jest *Mazurka à Andres Segovia* – dedykowany genialnemu gitarzyście hiszpańskiemu, pochodzący z roku 1925. Utwór ten istnieje również w wersji fortepianowej, w transkrypcji dokonanej przez samego kompozytora. *Hommage à Arthur Rubinstein* tworzą dwa utwory: liryczny, wyciszony *Tempo di Mazurka* i żywiołowa *Toccata*.<sup>10</sup>

Aleksander Tansman



*Acte Préalable* i Jan A. Jarnicki

ogłaszają 1 X 2012 r.



**X Konkurs na Projekt Nagraniowy**

**Zapomniana muzyka polska**

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 1 III 2013 r. dostarczyć do Organizatora e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż kwintet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż kwintet);
- 3) repertuaru dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1943 r.
- 4) kopię (skan) partytur wszystkich dzieł proponowanych do nagrania;
- 5) próbne nagranie zawierające: a) 15 min. proponowanego repertuaru, b) 15 min. dowolnego repertuaru.

Organizator wyłoni laureata konkursu w terminie do 1 IV 2013 r. i ogłosi wynik w majowym numerze **Muzyka21**. Organizator sfinansuje laureatowi konkursu nagranie zwycięskiego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Organizatora. Organizator zastrzega sobie możliwość modyfikacji nagrodzonego projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu, zapomnianemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Organizator wyznaczy mu datę i miejsce przesłuchania, po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin i miejsce nagrania.

adres organizatora konkursu: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 – 02-800 Warszawa 93**  
tel.: 22 648 88 38 • [actepre\\_konkurs@interia.eu](mailto:actepre_konkurs@interia.eu) • [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

Muzyczny portret Wojciecha Kilara (7)

# W mojej głowie gra orkiestra

## O symfonice Wojciecha Kilara (1)

Maria Wilczek-Krupa

**M**łody Kilar był pianistą. Wykształconym, rokującym, nagradzonym, jednak nie czującym estradowego powołania. Po dwóch latach studiów stało się to jasne nie tylko dla niego, także dla nauczyciela – Bolesława Woytowicza. Fortepian zszedł na drugi plan, zaś główną rolę w życiu młodego muzyka zaczęła pełnić kompozycja i... orkiestra. „Ja nie myślę pianistycznie, jak wielu moich kolegów kompozytorów – przyznaje Kilar w rozmowie z autorką niniejszego tekstu. – Tak, jak wtedy, podczas studiów, tak i teraz w mojej głowie ciągle gra orkiestra”<sup>2</sup>.

### Początek symfonicznej drogi

**B**ędąc uczniem Woytowicza i mieszkając w jego domu Wojciech Kilar miał swobodny dostęp do partytur z biblioteki profesora. W czasach, w których nie tylko nagrania, ale także nuty współczesnych utworów były trudno osiągalne, sytuacja taka była więcej niż szczęśliwa. W każdej chwili dnia czy nocy młody muzyk miał do dyspozycji partytury Strawińskiego czy Szostakowicza, zawsze mógł także zasięgnąć rady Bolesława Woytowicza. Wspomniana *Symfonia na smyczki* powstała dzięki fascynacji *V Symfonią* Szostakowicza, której zapis Kilar odkrył właśnie w gabinecie profesora. W ostatnich miesiącach kompozytorskich studiów rodzi się kolejne dzieło, już dojrzałe i starannie napisane – *Mała uwertura*. O tej właśnie kompozycji zwykło mówić się, że jest debiutem Wojciecha Kilara. Uhonorowana II nagrodą w Konkursie Utworów Symfonicznych na V Festiwalu Młodzieży w Warszawie (1955), prawykonana w tym samym roku przez WOSPR pod batutą Jana Krenza w Katowicach, została wydana przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 1958 r. jako jego pierwszy utwór, „najlepszy wzór klasyki XX w., dar sugestywnego i zrozumiałego konstruowania muzyki”, jak

**N**ie wiadomo – ponieważ nie ma tego w partyturze – czy kompozytor przewiduje wykorzystanie kontrabasów pięciostunnych, czy też – pisząc w partii kontrabasów – jest na bakier ze skalą tego instrumentu<sup>1</sup> – w ten nieco złośliwy sposób Grażyna Bacewicz zrecenzowała *Scherzo z I Symfonii na smyczki* Wojciecha Kilara, prawykonane w 1955 r., na koncercie dyplomowym zamykającym okres studiów kompozytora w Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach. Recenzja – którą Kilar pamięta do dziś – nie zniechęciła jednak młodego człowieka do pisania na orkiestrę, wręcz przeciwnie – zmotywowała go do jeszcze głębszych studiów nad instrumentacją.

określił *Małą uwerturę* Leon Markiewicz na łamach *Ruchu Muzycznego* w 1963 r.<sup>3</sup>.

Ten kompozytorski debiut niesie już ze sobą pierwsze symptomy charakterystycznego stylu orkiestrowego Wojciecha Kilara, rozwijanego przez kolejne lata w *Krzesanym*, *Kościele* czy *Orawie*. Mamy tutaj zatem nacisk na logikę formy, harmoniczną konsekwencję i gradację napięć, pulsującą rytmikę i witalistyczny typ ekspresji. Budowana w ten sposób narracja muzyczna obfituje w liczne kulminacje, spadki napięć i kolejne wybuchy energii. „Oto konstruktywna podstawa tego, co w odbiorze muzyki Kilara bywa określane jako kapitalne gospodarowanie czasem i wycucie dramaturgii formy”<sup>4</sup> – pisze Leszek Polony w monografii kompozytora.

Zamknięcie pierwszego etapu twórczości Wojciecha Kilara stanowi *Oda Béla Bartóka in memoriam*, napisana w 1957 r. Utwór ten zdradza zafascynowanie kompozytora nowymi nurtami muzyki XX w., chociaż centrum europejskiej awangardy – Darmstadt – odwiedzi on dopiero latem, tuż po napisaniu *Ody*. Jest to zarazem pierwsza kompozycja, której napisaniem Kilar reaguje na bieżące wydarzenia polityczne (przełom październikowy, wydarzenia związane z powstaniem węgierskim). Te dwie inspiracje – fascynacja nową estetyką muzyczną i aktualna sytuacja polityczna – złożyły się na hołdującą wol-

ności, nowatorską wymowę dzieła. Obok elementów dodekafonicznych zestawionych z prawdziwie bartózkowską żywiołowością rytmu i melancholijną liryką, w *Odzie* zaskakuje także nietypowa, nowatorska obsada i instrumentacja. Kompozytor dzieli bowiem zespół orkiestrowy na trzy „składy”: instrumenty dęte blaszane (po cztery rogi, trąbki i puzony oraz tubę), niezwykle rozbudowaną grupę instrumentów perkusyjnych oraz zestaw dwóch harf, fortepianu i skrzypiec solo. Nacisk na perkusję oraz „blachę” nawiązuje tutaj

do najbardziej nowatorskich dźwiękowo kompozycji Bartóka, jakimi są m.in. koncerty fortepianowe, w których instrument solowy prowadzi rozbudowany dialog właśnie z perkusją i instrumentami dętymi blaszanymi. A choć fascynacja dodekafonią i muzyczną awangardą minie kompozytorowi bardzo szybko, skłonność do eksponowania „blachy” oraz żywiołowość i dynamizm rytmu pozostaną, jako jedne z głównych cech jego muzycznej estetyki.

### Od sonoryzmu do minimalizmu

**R**odzający się w początkach lat 60. polski sonoryzm, obok *Trenu ofiarom Hiroszimy* i *Kanonu* Krzysztofa Pendereckiego czy *Genesis* Henryka Mikołaja Góreckiego może się pochwalić także kompozycjami Wojciecha Kilara. Pierwszą z nich jest *Riff 62*. Tytuł nawiązuje do muzyki jazzowej, z którą Kilar nigdy się jednak nie związał. Warto przypomnieć, że *Riff 62* powstał w czasach, w których zarówno Wojciech Kilar, jak i znakomity muzyk jazzowy Krzysztof „Komeda” Trzciniński rozpoczynali swoją przygodę z filmem. Obydwaj panowie spotykali się zresztą w zakopiańskim Domu Pracy Twórczej „Halama”, wymieniając doświadczenia i dyskutując na tematy związane z muzyką. „Pamiętam *Komedę* – wspomina przedwcześnie zmarłego jazzmana Kilar



– Przesiedzieliśmy razem całe godziny w barze, w chwilach zmęczenia przysypiając nawet na restauracyjnych sofach. To był człowiek o niespotykanej wrażliwości muzycznej i podobnych do moich poglądach na muzykę filmową, jednak w centrum jego zainteresowań pozostawał jazz, zaś w centrum moich – symfonia”<sup>5</sup>.

*Riff 62* jest właściwie jedynym odniesieniem do muzyki jazzowej w twórczości Wojciecha Kilara, nie jest to jednak odniesienie bezpośrednie, ale aluzyjne i swobodne, przejawiające się raczej w rodzaju brzmienia i obsadzie (saksofony, puzony con sordino, bębny), niż w typowo „riffowych”, powtarzających się motywach czy odcinkowej budowie. Leszek Polony, analizując ten jazzowo-symfoniczny utwór, zwraca szczególną uwagę na znamieny dobór instrumentów, zestawionych ze sobą na zasadzie kontrastów dynamicznych i brzmieniowych. Słyszymy zatem rozbudowaną sekcję perkusyjną (z ksylofona, wibrafonem, talerzami i bębnami), grupę instrumentów dętych (z poczwórną obsadą trąbek i puzonów, dwoma klawkami i trzema saksofonami) oraz skrajne rejestry smyczków (32 skrzypiec i 12 kontrabasów). Osobną warstwę brzmieniową stanowi fortepian, który w zespole orkiestrowym Kilara pojawi się jeszcze wielokrotnie. W partyturze *Riffu* kompozytor pozostawia dyspozycję odnośnie ustawienia instrumentów na estradzie: najgłębiej perkusja, po lewej i prawej stronie kolejne grupy instrumentów, fortepian pośrodku – pomiędzy smyczkami. „Instrumentarium *Riffu 62* jest zatem dobrane w sposób przemysłany”<sup>6</sup> – uważa Polony.

Prawykonanie *Riffu* podczas Warszawskiej Jesieni w 1962 r. obito się po kraju szerokim echem i spowodowało przełom w estetyce kompozytorskiej Wojciecha Kilara. Wpływ awangardowych prądów muzyki drugiej połowy XX w. skierował jego myślenie w stronę zaskakujących pod kątem brzmienia i ekspresji środków kompozytorskich, stosowanych m.in. przez Pierre’a Bouleza czy Karlheinz Stockhausena. W 1963 r. powstał kolejny wielki utwór symfoniczny, w którym Kilar zastosował nowatorskie w charakterze efekty dźwiękowe: *Générique*. Zestaw niekonwencjonalnych brzmień obejmuje tutaj przede wszystkim odgłosy kojarzące się z życiem miasta (syreny, klaksony, klasterne różnych zestawów instrumentów), które w toku narracji ulegają jednak akustycznym przeobrażeniom. Służy temu – charakte-

rystyczny już dla Kilara – rozbudowany zespół orkiestrowy, z poczwórną obsadą fletów, fletów piccolo, obojów i klawkami, dwoma saksofonami (bez fagotów!) i rozbudowaną „blachą” (m.in. z sześcioma waltorniami), wielką baterią perkusyjną (w którego skład kompozytor wciągnął kaniaster na benzynę), dwudziestoma czterema skrzypcami, sześcioma altówkami i wiolonczelami oraz ośmioma kontrabasami. Sonorystyczna gra niekonwencjonalnych barw trwa tutaj przez mniej więcej 5 minut i rozwija się w pięciu etapach, z których każdy oznaczony został w partyturze arabskimi literami (od „A” do „E”). Odcinek „A” rozpoczyna się serią klaksonowych współbrzmień instrumentów dętych, zwiastujących idée fixe utworu, całość zaś wieńczy krótki epilog z charakterystyczną dla Kilara gradacją dynamicznych napięć, od pppp do ffff.

W połowie lat 60. sonorizm Wojciecha Kilara ulega przekształceniom. Kompozytor poszukuje kolejnych efektów barwowych i – przede wszystkim – oryginalnych środków ekspresji muzycznej. Rok po *Générique* powstaje *Diphthongos* – utwór oparty przede wszystkim na szmerowym materiale dźwiękowym. Kilar eksperymentuje w nim także w zakresie obsady – zespół wykonawczy okrojony zostaje o grupę instrumentów dętych, a rozbudowaniu ulega sekcja perkusyjna (12 dzwonów, 4 talerze, 2 gongi, wibrafon, 12 bongosów, 4 congas, 2 kotły, wielki bęben, marakasy, guiro, wood-block, sandblock), pojawia się także chór mieszany o wzmocnionej obsadzie każdego głosu. Nadrzędnym czynnikiem *Diphthongos* jest dynamika, w partyturze naniesiona w postaci osobnego wykresu, umiejscowionego na osi czasu odmierzanego jednostkami o różnej długości (od sekundy do całej minuty).

W kolejnym, 1965 r. Wojciech Kilar zamknie formalno-brzmieniowe poszukiwania nowatorskiego języka muzycznego utworem *Springfield Sonnet*, zawierającym (podobnie, jak kilka lat wcześniej *Oda Béla Bartók in memoriam*) elementy techniki dodekafonicznej, nie zakończy jednak sonorystycznego okresu swojej twórczości. Nowy etap poszukiwań oryginalnego brzmienia rozpoczyna *Solenne* – kompozycja z 1967 r., w której Kilar odchodzi od szumu i efektów szmerowych, kładąc nacisk na specyficzną harmonikę przebiegów klasterowych. W zakresie obsady kompozytor nadal eksperymentuje: w *Solenne* słyszymy poczwórną „blachę” (bez

tuby), brakuje za to instrumentów dętych drewnianych. Perkusja – jak zawsze – jest rozbudowana, towarzyszy jej fortepian (z dwoma pianistami), a sekcja smyczkowa podzielona jest na sześć sfer (po osiem instrumentów w każdej). I jeszcze absolutna nowość w aparacie wykonawczym u Kilara – sopranowe solo z wykorzystaniem mikrofonu.

Począwszy od *Solenne*, w myśleniu kompozytora pojawia się skłonność do redukcji środków muzycznych, a dalej – do stylistyki amerykańskiego minimalizmu. „Ta estetyka jest mi bardzo bliska także dziś – przyznaje Wojciech Kilar. – Uważam, że największym sukcesem artysty jest wyrażenie olbrzymiego pokładu ekspresji przy użyciu minimum środków wyrazu. Przy tym ważne jest, aby powtarzalności motywów czy sekwencji muzycznych towarzyszyła odpowiednia gradacja napięć, stąd bliższy jest mi minimalizm Steve’a Reicha niż na przykład Philipa Glassa”<sup>7</sup>. I tak już w 1971 r. powstaje *Upstairs-Downstairs* na dwa chóry (dziewczęce lub chłopięce) i orkiestrę – utwór balansujący na granicy sonorizmu i minimalizmu. W partiach chóralnych słyszymy tu jedynie wokalizę, intonowaną na dwóch lub trzech dźwiękach. Podobną redukcję środków kompozytor stosuje w obsadzie zespołu orkiestrowego, rezygnując niemal całkowicie z grupy instrumentów dętych drewnianych (za wyjątkiem fletów), uszczuplając „blachę” (brak tuby) oraz niższe instrumenty w kwintecie smyczkowym. Tendencja do oszczędnego doboru brzmienia rozwinie się w pełni rok później, w *Przygrywce i kolędzie* na 4 oboje i orkiestrę smyczkową, zamykającej w twórczości Kilara etap związany z sonoryzmem. Kompozytor sięgnie w tym utworze po odmienny rodzaj narracji muzycznej niż ten, do którego nas przyzwyczaił. Dramaturgia *Przygrywki* jest bardzo powolna, a cechami determinującymi charakter utworu jest statyczność, liryzm, kontemplacja. 📄

1 Podobińska K., Polony L., *Cieszę się darem życia*, PWM, Kraków 2007, s. 23

2 Cytat pochodzi z rozmowy autorki z Wojciechem Kilar, przeprowadzonej 18 XII 2011 r. w Katowicach

3 Markiewicz L., *Riff 62 Wojciecha Kilara*, *Ruch Muzyczny* 1963 nr 2, s. 10, za: Polony L., *Kilar*, PWM, Kraków 2005, s. 74-75

4 Polony L., *Kilar*, PWM, Kraków 2005, s. 74

5 z rozmowy z autorką

6 Polony L., op. cit., s. 86

7 z rozmowy z autorką

PALCEM PO PŁYCIE

## BEETHOVEN FOR ALL – KONCERTY FORTEPIANOWE



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Koncerty fortepianowe**  
 Daniel Barenboim, fortepian i dyrygent • Staatskapelle Berlin  
 Decca 478 3515 • n. 2007, w. 2012 • 183'17"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

„Dziela te pełne są tajemniczości i złożoności. Ludzie nazywają Beethovena heroicznym, tytanem, ale mnie fascynuje także odmienna strona: ta łagodniejsza, bardziej pastoralna część jego dzikiego, skomplikowanego charakteru” – tak mówi o muzyce Ludwiga van Beethovena Daniel Barenboim. Coś w tym chyba jest, bowiem wolne części każdego z pięciu koncertów w wykonaniu artysty i zespołu Staatskapelle Berlin, w ich najnowszym nagraniu dla wytwórni Decca, brzmią przepięknie. Są delikatne, retoryczne, pełne zamyślenia... Barenboim jest tutaj prawdziwym czarodziejem, gra barwą i nastrojem, różnicując najdrobniejsze detale dynamiczne i artykulacyjne. Wspaniale operuje pulsem, rytmem i tempem, często stosuje rubato. Efekty są znakomite! Dźwięk fortepianu jest piękny, jasny i perlisty. Co ciekawe, dotyk Barenboima nawet w najbardziej dramatycznych momentach ma w sobie wiele

lekkości i sprężystości. A skłonność artysty do artykulacji non legato nasuwa na myśl brzmienie dawnych pianoforte, z myślą o których pisał przecież Beethoven swoje kompozycje. Niektórzy twierdzą jednak, że gdyby tylko Beethoven znał współczesne fortepiany, to właśnie ich dźwięk i mechanizm stawiłby ponad pianoforte swoich czasów. Być może to prawda, ale, jak mówi Bart van Oort, wielki autorytet w tym względzie, wówczas też pisałby Beethoven zupełnie inną muzykę! Ale odłóżmy dywagacje na bok, a powróćmy do omawiania tych znakomitych interpretacji.

Podjęcie Daniela Barenboima do poszczególnych koncertów jest odmienne. Dzięki temu *II Koncert B-dur* (najwcześniejszy!) brzmi bardzo mozartowsko, zaś *V Cesarski* – romantycznie i wizjonersko. Olśniewający jest zwłaszcza jego finał. Wszystkie szybkie części koncertów brzmią zresztą w wykonaniu Barenboima i Orkiestry Staatskapelle Berlin łącznie porywająco. Omawiane nagranie to wielki sukces Daniela Barenboima, ale także i orkiestry. To ona przede wszystkim tworzy niezwykłą, odmienną w przypadku każdego z dzieł, barwę. Zespół gra niezwykle rytmicznie i z wielką mocą. Znakomite są zwłaszcza kotły, każdym swym pojawieniem się budząc w odbiorcy silne emocje. Jakże wspaniale brzmią w finale III części *I Koncertu C-dur* (bezpośrednio przed kadencją fortepianu), finale I części *III Koncertu c-moll*, czy w I części *V Koncertu Cesarskiego* (a są to tylko wybrane przykłady)! Znakomita jest współpraca solisty (i dyrygenta) z Orkiestrą, niezwykle czułą na każdy gest Barenboima.

Interpretacja Daniela Barenboima jest bardzo mądra, łącząc w sobie nie tylko całe wieoletnie doświadczenie tego dojrzałego artysty, ale też zdobycze historii wykonawstwa muzyki Beethovena. Jedno jest pewne: bez wielkich klasyków, ani też bez nurtu wykonawstwa historycznie poinformowanego, nie mogłaby ona powstać. I oczywiście bez geniuszu Daniela Barenboima! Omawiany album to część (znakomita!) omawianego już na łamach **Muzyka21** projektu *Beethoven for all*. Głęboko humanitarne przesłanie Beethovenowskiej muzyki słyhać w interpretacji Barenboima: pełnej słońca, optymizmu i wewnętrznej siły, a przy tym świeżej i prawdziwie odkrywczej. Należy w tym miejscu podkreślić, że omawiane wykonania są całkowicie odmienne od wcześniejszych rejestracji Barenboima tych dzieł: jeszcze z początku jego kariery, dokonanych pod batutą Otto Klemperera, a ich artystyczna wielkość jest nieporównanie większa! Dzieli je 40 lat: omawiane nagrania pochodzą z Berlina z maja 2007 r., a zostały dokonane podczas żywych koncertów.

Istnieje bardzo wiele nagrań kompletu Beethovenowskich koncertów fortepianowych. W ostatnich latach wyróżniają się trzy wybitne rejestracje: Michaiła Pletniewa (DG), Paula Lewisa (HM) oraz Arthura Schoonderwoerda (Alpha). Najnowsze wydawnictwo Decca z nagraniami Barenboima może śmiało być ustawione w jednym rzędzie obok tamtych. Jest to po prostu mistrzostwo i warto dołączyć je do swych zbiorów. Ale nawet jeśli ktoś zdecydowałby się na najnowszego Barenboima jako jedynego przewodnika po świecie Beethovenowskich koncertów fortepianowych, byłby to też całkiem dobry wybór! Jestem dumny, że to znakomite nagranie trafiło na moją półkę!

*Łukasz Kaczmarek*



Daniel Barenboim  
 fot. Decca/Felix Broede



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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

**B TOMMY ANDERSSON**  
**The Garden of Delight; Warriors**

*Orchestra of Norrlands Operan* • *B. Tommy Andersson, dyrygent*  
Sterling CDM 3001-2 • w. 2012, n. 2010/11  
• 54'17"  
☆☆☆☆☆

B. Tommy Andersson to szwedzki kompozytor średniego pokolenia. Omawiana płyta przynosi dwa jego dzieła orkiestrowe: *Ogród Rozkoszy* oraz *Wojowników*. Są to efektowne kompozycje, pełne energii i przesiąknięte radością twórczą. Uwagę zwraca w nich przede wszystkim znakomita, niezwykle barwna orkiestracja. Sam kompozytor osiąga doskonale efekty brzmieniowe, w zakresie formy i tonalności nie wykraczając w zasadzie poza zdobycze muzyki I połowy XX w. Gdybym miał porównać jego dzieła do muzyki innego, znanego twórcy, byłby to chyba Darius Milhaud. W swej dzikości bliska jest też Bartókowi i Strawińskiemu... Ale nie znaczy to wcale, że B. Tommy Andersson nie posiada własnego, indywidualnego stylu! *Ogród Rozkoszy* to swego rodzaju koncert na orkiestrę. Kompozycja powstała w roku 2009, a inspirację do jej napisania stanowił tryptyk Hieronimusa Boscha o tym samym tytule. Należy jednak podkreślić, że swoją muzyką Andersson nie miał na celu przedstawienia odbiorcy obrazu, lecz raczej własne emocje i stany, jakie obraz ten w nim wywołał. Co będzie także wyraźnie dostrzegalne w kolejnym dziele, Andersson dużą wagę przykłada do wstępu, który w obu przypadkach jest bardzo wyrazisty oraz do zamkniętej formy, wiążąc koniec utworu z jego początkiem. Kompozytor dysponuje przy tym znakomitym

zmysłem melodycznym. *Wojownicy* to, znacznie dłuższy niż *Ogród Rozkoszy*, trwający niemal 40 minut, poemat choreograficzny. Utwór pochodzi z 2010 roku i inspirowany jest legendą o Świętym Bractwie Teb. Była to armia 300-tu zakochanych wojowników. Według ówczesnych przekonań (był to IV w. przed Chrystusem) zakochani potrafili okazać w walce o wiele więcej dzikości aniżeli zwykli śmiertelnicy. Dzikość emanuje też z muzyki Anderssona, przejawiając się już w początkowych akordach otwierających dzieło. W sześciu scenach, kompozytor w niezwykle sugestywny sposób odmalowuje obrazy wojny i miłości. Dzięki licznym kontrastom, Anderssonowi udaje się utrzymać uwagę słuchacza przez cały czas trwania dzieła. W utworze słychać także inspiracje muzyką Gustava Mahlera, z którego *V Symfonii* początkowy temat trąbki Andersson przeniósł na własny grunt.

Wykonawcami obu dzieł jest Orkiestra Norrlands Operan pod batutą samego kompozytora. Jest to bardzo dobre wykonanie, a Andersson okazuje się równie świetnym dyrygentem co kompozytorem. To niezwykle interesująca i bardzo miła dla ucha muzyka warta poznania i mogąca przynieść wiele radości! Płyta zachęca także do sięgnięcia po inne dzieła Anderssona.

Łukasz Kaczmarek

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Koncerty klawesynowe BWV: 1052R, 1056R, 1041, Sonata f-moll 1034**

*Avi Avital, mandolina; Shalev Ad-El, klawesyn; Ophira Zakai, teorbam; Ira Givol, wiolonczela* • *Kammerakademie Potsdam*



Deutsche Grammophon 479 0637 • w. 2012 • 56'52"  
☆☆☆☆

Niezwykle oryginalny pomysł by koncerty i sonatę Bacha znane z wersji skrzypcowych, obojowych, fortepianowych (klawesynowych) i fletowych przedstawić na mandolinie. Opracowań wszystkich czterech dzieł dokonał Avi Avital, bohater omawianej płyty, wschodząca gwiazda (czy nie jedyna?) mandoliny. Dlaczego Bach? Odpowiedzi udziela nam sam artysta, który w załączonym do płyty wywiadzie tak oto mówi: „Ta muzyka przekracza daleko jakiegokolwiek instrument. (...) Użycie różnych instrumentów pozwala na nowy sposób wstłuchać się w jej bezczas”. A jak rzeczywiście brzmi zaprezentowany efekt? Przede wszystkim należy zaznaczyć, że Avi Avital jest znakomitym wirtuozem, a jego gra pełna jest delikatności. I takie są też w brzmieniu zamieszczone na płycie arcydzieła Bachowskie. Pełne delikatności, uroku, czaru, lekkie i zwiewne: bardziej może włoskie, niż niemieckie. Ale nie mogę oprzeć się wrażeniu, że całość brzmi po prostu chudo, jakby brakowało jej czegoś esencjonalnego. Brakuje bowiem mocy, brakuje zróżnicowania dynamicznego, brakuje płynności legata w wolnych częściach i trwającego brzmienia. Dźwięk jest najwzyczajniej słaby, szybko gasnący, wręcz bezsilny. Także

proporcje pomiędzy instrumentem solowym a orkiestrą (znakomita gra Kammerakademie Potsdam!) nie są odpowiednie: chwilami zdaje się on po prostu niknąć w zespole. W zasadzie tylko jedna kompozycja brzmi w takim opracowaniu satysfakcjonująco: zamykająca płytę *Sonata e-moll* (w oryginale na flet i b.c.) BWV 1034. Ale przecież jest w tym wszystkim wiele czysto muzycznego piękna, a przedstawione wersje brzmią dla muzyki Bacha odświeżająco (aczkolwiek nie nobilitująco!). Wszyscy artyści znakomicie wywiązali się też ze swego zadania: są muzykalni, wrażliwi i doskonali pod względem technicznym. Całościowy efekt nie wydaje się jednak w pełni zadowalający, ponieważ wzięte na warsztat utwory najwzyczajniej „nie brzmią” na mandolinie.

Łukasz Kaczmarek

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Pasja wg św. Mateusza**  
*Ex Cathedra* • *Jeffrey Skidmore, dyrygent*  
Orchid Classics ORC100007 • w. 2009, n. 2009 • 157'43"

Muzyka21  
płyta miesiąca

Nagranie to korzystnie wyróżnia się na tle obecnej tendencji do standaryzacji wykonań, a co za tym idzie, niczym przemysłowa produkcja, wzajemnie się do siebie upodabniających. Szczęśliwie unika wszechwładnie dziś obowiązującego dyktatu historycznej poprawności muzycznej. Dokonano je na instrumentach z epoki, w stosunkowo skameralizowanej obsadzie, ale, jak to ujął sam Jeffrey Skidmore, bez ambicji pietystycznego podejścia do okoliczności towarzyszących lipskiemu pra-

wykonaniu tego dzieła. Raczej z myślą o współczesnym odbiorcy, stąd najbardziej spektakularne posunięcie, a mianowicie wykorzystanie angielskiego tłumaczenia libretta Picandra (właśc. Christiana Friedricha Henriciego). Pamiętam, jak na początku lat siedemdziesiątych, w ramach mających swe przystanki w Krakowie międzynarodowych festiwalu przeznaczonych dla koneserów muzyki, jak to ujmowano w ich nazwie, wykonano właśnie przez zespoły filharmoniczne pod dyktando Jerzego Katlewicza *Pasję wg św. Mateusza* w kościele Mariackim i jeden z niemieckich słuchaczy nie mógł się nadziwić, że w Polsce, po tym co spotkało ją w czasie wojny ze strony Niemców, wykonuje się to dzieło w oryginalnej wersji językowej. Ale nie takie były powody tego zabiegu w omawianym przypadku. Przede wszystkim jego twórcom zależało, aby można było dotrzeć do dzisiejszego słuchacza nie tylko z muzycznym przesłaniem tego dzieła, ale i słownym. Przez długi czas korzystano z przekładu dokonanego w 1911 r. przez Edwarda Elgara. W tym przypadku zdecydowano się jednak sięgnąć po specjalnie na tę okazję sporządzone przez Nicholasa Fischera i Johna Russella. Posunięcie to czyni dziś niniejsze nagranie wręcz unikatowym, choć kiedyś była to dość powszechna praktyka, jeśli wspomni się archiwalne już rejestracje Siergieja Kusewiczkiego, Leonarda Bernsteina i Davida Willcocksa. Jak wspomniałem, Jeffreya Skidmore'a i założony przezeń w 1969 r. w Birmingham zespół muzyki dawnej Ex cathedra cechuje nieortodoksyjne podejście do tzw. wykonawstwa historycznego. Oprócz instrumentów, nawiązaniem do praktyki z czasów bachowskich jest też maksymalne obsadzenie przez mężczyzn partii wokalnych

(głosów altowych solistów i chóru). Prawdziwą ozdobą tego nagrania są dwaj kontratenorzy w partiach altowych: Matthew Vennera w niższej tessyturze i Mark Chambers w wyższej (w tym w słynnej arii nr 39 *Have mercy!* (niem. *Erbarme dich*). Brawurowo wręcz brzmi w jego ujęciu aria z chórem nr 60 *See it, see the Saviour's outstretched arm* (niem. *Sched, Jesus hat die Hand*). Również głos Jeremiego Budda, odtwórcy partii Ewangelisty, nawiązuje do stylu wykonawczego niemieckich śpiewaków w tej partii, a więc częste uciekanie się w celach wyrazowych do falsetu (skądinąd śpiew dyskantowy ma w Anglii długie, rodzime tradycje). Doskonale sprawdza się w recytacyjnych ustępach narracyjnych (szczególnie przejmująco brzmi w jego interpretacji relacja o zaparciu się Jezusa przez Piotra), w mniejszym stopniu w partii solistycznej, np. w dotyczącej modlitwy w Ogródzie Getsemani arii nr 20 *I would beside my Lord be watching* (niem. *Ich will bei meinen Jesu wachen*), w której melizmaty w jego wykonaniu nie są w pełni nieskazitelne. Wiele do życzenia pozostawia bas Grega Skidmore'a w partii Piłata, zwłaszcza w arii nr 57 *Come, healing Cross!* (niem. *Komm, süßes Kreuz!*). Prawykonanie Bachowskiego arcydzieła miało miejsce w Wielki Piątek 11 kwietnia 1727 r. (w niektórych źródłach podaje się 15 kwietnia 1729 r.) w lipskim kościele św. Tomasza, nagranie zaś pochodzi także z Wielkiego Piątku 10 kwietnia 2009 r., z koncertu w monumentalnej sali koncertowej w Birmingham. Trudno dziś jednoznacznie dociec, na ile realia prawykonania odpowiadały wyobrażeniom Bacha o idealnym kształcie jego dzieła, a na ile podyktowane zostały przez zewnętrzne warunki, a więc otrzymywaną na ten cel

zbyt szczupłą subwencją od miejskiej rady. Poza tym jego twórczość w znacznej mierze stanowiła użytkową muzykę liturgiczną, której materiał tematyczny wykorzystywał następnie w kolejnych utworach. Dotyczy to kantat, a nawet *Wielkiej Mszy h-moll*. Czy pasje wyróżniał, traktując je bardziej jako okolicznościowy, muzyczny teatr liturgiczny i myślał o ich ponadczasowej obecności w repertuarze, czy też tworzył wyłącznie dla chwały Boga, a nie swojej sławy, nie przewidując, że mogą być kiedyś wykonywane w bardziej optymalnej formie (np. zwiększonej obsadzie) niż przy wykorzystaniu tych ograniczonych środków, którymi niekoniecznie z własnej woli dysponował w nie tak monumentalnym wymiarze, jakby sobie tego życzył?

Lesław Czaplinski



TOMY BANKS

**Six pieces for orchestra**

Charlie Siem, skrzypce; Martin Robertson, saksofon • The City of Prague Philharmonic Orchestra • Paul Englishby, dyrygent

Naxos 8.572986 • w. 2012, n. 2011 • 51'48" ★★

W przypadku autora tej płyty wydawcę zdecydowanie poniosła fantazja, każąca zaliczyć wytwórni Naxos Tomoy Banksa do „Klasyków XXI w.”. Jeden z muzyków rockowej grupy Genesis, tak jak niektórzy jego sławni koledzy (Paul McCartney), jakiś czas temu poczuł potrzebę tworzenia muzyki na większe składy, w tym

na symfoniczną orkiestrę. Co prawda sam nie potrafi orkiestrować, ale zleca to zadanie innym i w ten sposób kilka lat temu powstała suita *Siedem*, zaś w roku 2012 na rynku ukazał się krążek zawierający *Sześć utworów na orkiestrę*.

Na Wyspach Brytyjskich płyta niniejsza cieszy się już dużą popularnością, osiągając sukcesy na listach sprzedaży, ale nie jest to według mnie spowodowane bynajmniej szczególnie wysoką wartością utworów Tony'ego Banksa, lecz faktem promowania, gdzie tylko się da swoich rodaków, w czym celują tamtejsze środki masowego przekazu. *Sześć utworów na orkiestrę* to muzyka niewątpliwie atrakcyjna w swej warstwie zewnętrznej, atrakcyjna głównie dla mniej zaawansowanego słuchacza. Jest przystępna, przyjemna w odbiorze, efektownie brzmiąca, budzi od razu skojarzenia ze ścieżkami dźwiękowymi do filmów. Przypuszczenie powyższe jest tym prawdopodobniejsze, iż dzieła owe zorkiestrował Paul Englishby, angielski aranżer i kompozytor, współpracujący intensywnie z telewizją i kinem, co wyraźnie słychać. Na recenzowanym krążku wystąpił też w dodatkowej roli dyrygenta prowadząc Filharmoników Miasta Pragi, wbrew szumnej nazwie orkiestrę zajmującą się przede wszystkim nagrywaniem muzyki do filmów, gier i seriali (to czeski zespół brzmi np. w *Labiryntcie Fauna del Toro*, *Dziwiątych wrotach Polańskiego*, *Zagubionej autostradzie Lyncha*). Niebył duża przestrzeń dźwięku i jego brzmienie również jako żywo przypominają muzyczne ilustracje ze szklanego ekranu. Zastanawiam się zatem, w jakim celu wydano tę płytę? Jej autor, z całym szacunkiem, do miana kompozytora poważnego, że o byciu klasykiem nie wspomnę, raczej nie zasługuje. *Sześć utworów na orkiestrę*



charakteryzuje się efektowną, acz nieszczerze twórczą czy oryginalną, szatą instrumentalną, dobrze zrozumiałym językiem, niewątpliwymi skojarzeniami z filmem, czerpaniem szerokimi garściami ze środków technicznych i wyrazowych dobrze znanych głównie z hollywoodzkich, symfonicznych partytur, próbą tworzenia jakiegoś, choć niejasnego, programu. Wykonane przy współudziale znaczących solistów: saksofonisty Martina Robertsona oraz skrzypka Charlie'go Sima, świadczą o talencie i zręczności duetu Banks – Englishby i spodobać się zapewne słuchaczom ceniącym muzykę atrakcyjną, łatwą i przyjemną, lecz nie wróżę owym kompozycjom długiego fonograficznego i koncertowego żywota; sądzę, że miejscem ich wykonywania nie będą filharmoniczne sale.

Paweł Chmielowski



**BELA BARTÓK**

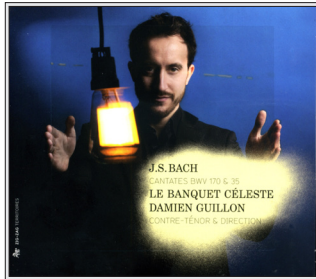
**Koncert na orkiestrę, Muzyka na smyczki, perkusję i czeleste**

Baltimore Symphony Orchestra • Marin Alsop, dyrygent

Naxos 8.572486 • w. 2012, n. 2009/10 • 67'27"

☆☆☆☆☆

Omawiana płyta przynosi kolejne interpretacje Marin Alsop muzyki Béli Bartóka. Tym razem, artystka wzięła na warsztat dwa orkiestrowe arcydzieła: *Koncert na orkiestrę* oraz *Muzykę na smyczki, perkusję i czeleste*. Te dwa utwory łączą dwa fakty: rodowód



**JAN SEBASTIAN BACH**

**Kantaty BWV 170 & 35**

*Le Banquet Céleste • Damien Guillon, dyrygent*

Zig Zag Territoires ZZT305 • w. 2012, n. 2011

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Kantaty oraz muzyka organowa – z takimi pojęciami chyba najbardziej wiąże się nazwisko Jana Sebastiana Bacha w świadomości przeciętnego melomana. Z entuzjazmem przedstawiam Państwu album wydany przez wytwórnię Zig Zag Territoires idealnie wpisujący się w owe skojarzenia, zawierający wybrane przykłady wokalne i instrumentalnej twórczości mistrza. Na uwagę zasługuje w nim nie tylko sam wspaniały repertuar, ale i wyśmienite wykonanie kontratenora Damiena Guillon'a prowadzącego zespół *Le Banquet Céleste* oraz organistki Maude Gratton.

(oba powstały na zamówienie dwóch wielkich muzyków i impresariów XX w.: *Koncert* – Sergiusza Kusewickiego, *Muzyka* – Paula Sachera) oraz koncertowy charakter.

Lubię interpretacje Marin Alsop – zwłaszcza muzyki XX w. Ta wybitna kapelmistrzyni potrafi właściwie podkreślić barwność instrumentacji, a przy tym w każde wykonanie tchnie coś własnego, co czyni je interesującym i nietuzinkowym. W przypadku omawianej płyty zawierającej utwory o charakterze koncertowym, Alsop może zatem ukazać całe swoje mistrzostwo. Pod jej batutą muzyka Bartóka (w moim przekonaniu, jest to jej

Na krążku znalazły się dwie kantaty altowe: *Vergnügte Ruh*, *beliebte Seelenlust* BWV 170 i *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35. Dawno już nie słyszałem tak pięknego, natchnionego śpiewu w tych utworach, jaki zaprezentował francuski śpiewak. Głos ma niezwykle szlachetny, wyrównany w górze, dole i średnicy, o cieplej, przyjemnej barwie, idealnie wręcz nadający się do wykonywania religijnej muzyki baroku. Dzieła Bacha w jego ujęciu cechują się wycuciem, delikatnością, głębią i uduchowieniem, aczkolwiek w bardziej dramatycznych i żywych recytatywach nie brak innych emocji oddanych właściwymi środkami wyrazu. Słucha się go z prawdziwą przyjemnością, a otwierająca kantatę BWV 170 aria wręcz wbija w fotel odbiorcę. Guillon odpowiada także za grę formacji *Le Banquet Céleste*, bardzo interesującej zresztą i tworzącej odpowiednie tło dźwiękowe dla solisty, zwłaszcza w dialogach fletu, oboju, a przede wszystkim organów. Obie kantaty są pod tym względem wyjątkowe, a udział „króla instrumentów” nadzwyczaj znaczący. W kantacie BWV 35 mamy w jej pierwszej części prawdziwy koncert! W

tle śpiewaka i orkiestry świetnie się odnajduje Maude Gratton, której udziału nie sposób nie docenić. Posługuje się wspaniałym instrumentem z Kościoła Reformowanego Bouclier ze Strassburga, na którym dodatkowo prezentuje kompozycje solowe: *Sonatę triową d-moll* BWV 527, jak również *Fantazję i Fugę g-moll* BWV 542. Godna podziwu technika, czytelne prowadzenie głosów, logiczna i wciągająca narracja dowodzą nie tylko imponującego wykonawczego kunsztu francuskiej artystki, ale i wielkiej pedagogicznej oraz artystycznej wartości owych dzieł. Tak zagranymi utworami na owym medium z pewnością nie byłby rozczarowany sam kompozytor...

Oszałamiające piękno muzyki Jana Sebastiana Bacha nagranej na tym krążku jest niepodważalne. Polecam zatem omawiany album wszystkim miłośnikom twórczości lipskiego kantora, licząc, iż podzielią mój zachwyt nad doborem repertuaru i jakością jego wykonania. Niniejsza płyta jest wielkim sukcesem uczestniczących w nagraniu artystów!

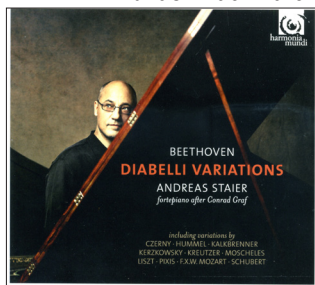
Paweł Chmielowski

najlepsze Bartókowska płyta!) mieni się barwami. Marin Alsop uchwyciła doskonale proporcje pomiędzy szczegółem, wszelkimi niuansami w partyturze a całą stroną emocjonalną tej muzyki. Jest bardzo dokładna, przywiązuje wielką wagę do detali, lecz zarazem, jej interpretacja pełna jest emocji i brzmi porywająco, łączy witalistycznie! To zadziwiające, jak artystce udało się ukazać tak wiele szczegółów, dobierając tak szybkie tempa. Nie ma tu jednak nic z zagonienia, wszystko brzmi bardzo naturalnie i stanowi efekt dogłębnych studiów Alsop nad muzyką Bartóka. Jest to wykonanie o wielkiej mądrości. Ośmieliłbym

się nawet nazwać interpretacją Alsop klasycznymi, stanowiącymi raczej syntezę naszego rozumienia muzyki Bartóka, na podstawie historii wykonawstwa jego muzyki, aniżeli próbę odkrywania nowych, własnych ścieżek. Syntetycznymi, ale znowu w sensie potraktowania partytury – analitycznymi. Dźwięk Orkiestry Symfonicznej w Baltimore pod batutą Marin Alsop jest pełen ciepła. Z tym może się wiązać wada omawianej płyty. Otóż Marin Alsop jest ekstrawertyczką, ukazuje wszystko to, co Bartók zapisał w partyturze (od strony formalnej), nadając muzyce żywiołowy, witalistyczny charakter, dążący ku radości.

Jednocześnie, artystka raczej nie stara się wchodzić głęboko w ciemną stronę tej muzyki, która przecież także jest w niej reprezentowana. Stara się ona raczej rozwiązywać konflikty, niż je wyostrzać. Dla mnie taka wizja jest przekonująca, z pewnością znajdują się jednak melomani, którzy pod tym względem odczuwać będą niedosyt. Ale mistrzostwo wykonawcze nie pozwala mi przyznać tej płycie mniej niż pięć gwiazdek!

Łukasz Kaczmarek



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Wariacje na temat Diabellego**  
Andreas Staier, fortepian

Harmonia Mundi HMC 902091 • w. 2012, n. 2011 • 67'30"

☆☆☆☆☆

Jest to jedno z trzech najnowszych nagrań *Wariacji na temat Walca Diabellego* Ludwiga van Beethovena. Dzieła, które, w swym bogactwie, do dziś przysparza muzykologom wiele trudności. Dzieła, które stanowi także wielki triumf ludzkiego geniuszu. Już samą liczbą 33 wariacji składających się na cykl, Beethoven symbolicznie dokonał kroku naprzód, w stosunku do *Wariacji Goldbergowskich* Bacha, jak i własnych 32 *Wariacji c-moll*. Ale omawiana płyta nie ogranicza się jedynie do Beethovenowskiego arcydzieła. Wszak, w roku 1819 Anton Diabelli postawił swój walc wraz zaproszeniem do napisania wariacji, do 51 muzyków wiedeńskich. Efektem tego był wydany w roku 1824, zbiór *Vaterländischer Künstlerverein* oraz, oczywiście, opublikowany rok wcze-

śniej, Beethovenowski cykl 33 *Wariacji na temat Walca Diabellego* op. 120. I właśnie, fragmenty z tego pierwszego zbioru poprzedzają Beethovenowski cykl na najnowszej płycie Andreasa Staiera. Całość rozpoczyna, a jakże!, oryginalny *Walc* Antona Diabellego. Po nim następuje zaś 10 wariacji kompozytorów wiedeńskich. Na początek otrzymujemy salonowy w swym charakterze utwór Carla Czernego, potem znakomitą pianistycznie wariację Johanna Nepomuka Hummla, po której następuje efektowna kompozycja Friedricha Kalkbrennera. Introwertycznym utworem, utrzymanym w dynamice piano jest wariacja zapomnianego dziś kompozytora, Josepha Kerzkowsky'ego. Świetny kontrast stanowi dla niej następujący potem, efektowny utwór Conradina Kreutzera, zbliżony wyrazowo do wariacji Kalkbrennera. Niezwykły dramat odnajdujemy w wariacji młodzieńczego Franciszka Liszta, a interesujące zastosowanie chromatyki – w następującej potem wariacji Ignaza Moschelesa. Taneczny charakter cechuje utwór Johanna Petera Pixisa, zaś wariację Franza Xavera Mozarta – bogata figuracyjność. Ten przegląd zamyka mała perełka, pochodząca z twórczości Franciszka Schuberta – piękna kompozycja o kantylenowym charakterze. Zanim jednak rozpocznie się wielki Beethovenowski cykl, Andreas Staier proponuje nam dodatkowy rarytas: improwizowany wstęp na kanwie Beethovenowskich szkiców *Introdukcji* z roku 1819. Następująca potem, „właściwa” część płyty, to już 33 *Wariacje na temat Walca Diabellego* op. 120 Ludwiga van Beethovena. Wykonanie Andreasa Staiera jest znakomite. Artysta gra w sposób klasyczny, tempa są zawsze właściwie dobrane, a interpretacja przemyślana.

Staier, chcąc zbliżyć się do artystycznej prawdy, sięgnął do oryginalnego manuskryptu Beethovena, który znajduje się od 2009 r. w Domu Beethovenowskim w Bonn. Zbliżenie się do prawdy stanowi także wykorzystanie znakomitej kopii pianoforte Conrada Grafa. Bajeczne barwy, jakie artysta wywodzi z tego instrumentu stanowią jedną z największych zalet omawianej płyty. Swoiste kuriozum stanowi *Wariacja XXIII*, w której Beethoven w swym dosłownie perkusyjnym potraktowaniu instrumentu (co kapitalnie ukazuje Staier na pianoforte Conrada Grafa) jest chyba najbliższy Strawińskiemu. A ileż ognia jest w wykonaniu *Wariacji XXI*! Ale Andreas Staier jest także pianistą o wielkiej subtelności i wrażliwości. Posłuchajmy jego cudownego frazowania i delikatności dotyku, a przy tym znakomitego oddania najdrobniejszych niuansów dynamicznych i wyrazowych, chociażby w *Wariacjach nr III, VIII, XX, XXIV, XXX, czy XXXI*, albo pięknej kantylenowości wydobytej z *Wariacji XXIX*!

To znakomita, niezwykle odkrywcza płyta i jedna z nielicznych wersji Beethovenowskiego op. 120 na dawnym pianoforte.

Łukasz Kaczmarek



**SOFIA GUBAIDULINA**  
**The Lyre of Orpheus, The Cantic of the Sun**

Gidon Kremer, skrzypce; Riga Chamber Choir; Kremerata Baltica • Maris Sirmis, dyrygent

ECM New Series ECM 2256 • w. 2012

☆☆☆☆☆

Ta płyta przynosi dwa wybitne dzieła z twórczości czołowej współczesnej kompozytorki, Sofii Gubaiduliny (ur. 1931), poświęcone dwójgu wielkim muzykom. Pochodząca z 2006 r. *Lira Orfeusza*, została dedykowana Gidonowi Kremerowi, 8 lat starsza *Pieśń Słońca* – Mścisławowi Rostropowiczowi. I właśnie ta kompozycja zajmuje główną część omawianej płyty. Trwająca 45 minut, przeznaczona jest na wiolonczelę, perkusję, czeleste oraz chór kameralny. W swym charakterze ma odzwierciedlać promienną osobowość wielkiego wiolonczelisty. W skład *Pieśni Słońca* wchodzi cztery części: *Pochwała Stwórcy i Jego Dzieł* – *Słońca i Księżycy*; *Pochwała Stwórcy, Twórcy Czterech Żywiołów: Powietrza, Wody, Ognia i Ziemi*; *Pochwała Życia* oraz *Pochwała Śmierci*. Teksty zostały zaczerpnięte z twórczości św. Franciszka z Asyżu, co oczywiście przyczynia się do radosnej wymowy dzieła. Kompozytorka pragnęła także ukazać w swym dziele skromność chrześcijanina stojącego przed Boskim obliczem. Symbolicznie zostało to przedstawione poprzez dyskretny chór, odpowiadający wiolonczeliście. Z kolei partię wiolonczeli, obfitującą w niezwykle efekty brzmieniowe i wymagającą od wykonawcy zróżnicowanej techniki, oraz perkusji cechuje duża ekspresyjność. Znakomity utwór!

*Lira Orfeusza* stanowi pierwszą część tryptyku *Nadejka* poświęconego zmarłej córce kompozytorki. Przeznaczona jest na skrzypce, perkusję i orkiestrę kameralną. Utwór oparty jest na dwóch opadających interwałach: sekundy małej oraz kwinty czystej, stanowiąc fascynujące poszukiwania idealnych proporcji. Stąd tytuł, *Lira Orfeusza*, nawiązujący do domniemanego stroju instrumentu mitycznego bohatera. Słuchając kompozycji, dobrze





Philippe Devaux, piano

**JULIAN FONTANA**  
**Dzieła fortepianowe wol. 3: Souvenir de Weber – Pot-pourri sur les motifs d’Oberon de Weber op. 5, L’Inquiétude op. 1 no. 2 z Deux Caprices, Rhapsodie à la Polka op. 19, Douze Morceaux caractéristiques en forme d’Études op. 9 Livre 1, Lolita – Grande Valse Brillante op. 11, Deuxième Fantaisie Brillante sur des motifs de Somnambule de Bellini op. 16**

Philippe Devaux, fortepian

Acte Préalable AP0262 • w. 2012, n. 2010/11 • 43'22"

(dodatkowo gratis płyta Acte Préalable AP0262-appendix zawierająca trwający 5'01" Nokturn F-dur op. 20 Juliana Fontana w wykonaniu Joanna Ławrynowicz oraz katalog na rok 2012 i fragmenty różnych nagrań z katalogu)

☆☆☆☆☆

To już trzeci, i prawdopodobnie ostatni, wolumin z muzyką fortepianową Juliana jest wcześniej zapoznać się z komentarzem samej Sofii Gubaiduliny zamieszczonym w książeczce, który jest, po prostu znakomity!

Znakomite jest też wykonanie *Liry Orfeusza*. Gidon Kremer, któremu dzieło zostało dedykowane, jest najwybitniejszym na świecie odtwórcą dzieł spośród bogatej literatury skrzypcowej Gubaiduliny. Artyście świetnie towarzyszy jego własny zespół, Kremers-Baltica. Wykonanie *Pieśni Słońca* jest dobre i rzetelne, choć nie tak porywające, jak premierowa rejestracja (EMI). Wiolonczelista Nicolas Altstaedt może nie ma tej klasy co

Fontany. Prawdopodobnie, bowiem dwa utwory wciąż nie zostały jeszcze nagrane. Dzieła te uznawane są za zaginione. Ale przecież podobnie było w przypadku *Nokturnu F-dur* op. 20, a oto... otrzymujemy go w niniejszym albumie. Do zasadniczej płyty został tutaj bowiem dołączony swoisty appendix w postaci dodatkowego krążka, na którym znalazł się ów dopiero co odkryty utwór w wykonaniu Joanny Ławrynowicz oraz katalog wytwórni Acte Préalable wraz z samplerami prezentującymi pojedyncze ścieżki dźwiękowe z najwybitniejszych pozycji katalogu. I bardzo dobrze się stało, bowiem *Nokturn F-dur* op. 20 Fontana jest dziełem wielkiego uroku. Jest to utwór przywołujący na myśl dwa arcydzieła chopinowskie: *Nokturn Des-dur* op. 27, na co zwraca uwagę w swym komentarzu sama pianistka, ale również, chyba w nie mniejszym stopniu, *Andante spianato Es-dur* op. 22. Fontana, podobnie jak Chopin, wykorzystał w swoim *Nokturnie* techniki wariacyjne, poddając temat przekształceniom i ukazując go raz w lirycznym, innym razem – w bardziej dramatycznym kształcie. Piękna kompozycja! Jeśli zaś chodzi o zasadniczą część albumu wielki Rostropowicz, ale i tak znakomicie radzi sobie z niełatwym dziełem Gubaiduliny. Na wyróżnienie zasługuje cała sekcja perkusji, której członkowie to Andrei Pushkarev, Rihards Zalupe oraz grający na czeleście Rostislav Krimer. Znakomity jest także Chór kameralny z Rygi Kamēr..., o nienagannej intonacji, i prowadzący całość Māris Sirmais.

Łukasz Kaczmarek

**JULES MASSENET**

**Werther**

Rolando Villazón; Alain Vernhes; Sophie Koch; Eri Nakamura; Audun Iversen; Stuart Patterson;

– recital Fontanowski Philippe’a Devaux, omawiana płyta jest jakby siostrą-bliźniaczką woluminu drugiego. Tamten wieńczyła *Fantazja na motywach z Wolnego Strzelca* op. 6, ten otwiera pochodzący z podobnego okresu, *Souvenir de Weber – Pot-pourri sur les motifs d’Oberon de Weber* op. 5. Na tamtej znalazły się *Etiudy* op. 9 z II tomu (numery 7 – 12), na tej – *Etiudy* z I tomu (numery 1 – 6). I co także jest istotne, nagrania zawarte na obu płytach pochodzą z tych samych sesji: z lipca 2010 i kwietnia 2011 r.

Otwierający płytę, wspomniany już *Souvenir de Weber*, to utwór wirtuozowski o efektownych figuracjach. Następujący po nim *L’Inquiétude*, drugi z *Dwóch Kaprysów* op. 1, zwraca uwagę wyrazistym ostinatem. *Rhapsodie à la Polka* op. 19 fascynuje warstwą rytmiczną i tematem przekształcanym z niezwykłą fantazją. Z kolei I tom *Douze Morceaux caractéristiques en forme d’Études* op. 9, wydaje mi się dużo ciekawszy, aniżeli II. Mamy tutaj piękną, bardziej może „preludiową”, niż „etiudową” *I Etiudę*, II – fascynującą iberyjską rytmiką, III – idylliczną tak w tytule, jak i w charakterze. IV – utrzymana

jest w rytmie mazurka, w V kompozytor ciekawie rozwija warstwę melodyczną, VI zaś, chyba najbardziej „etiudowa” w swym charakterze, stanowi znakomite zwieńczenie tego I tomu. Po op. 9, następuje *Lolita – Grande Valse Brillante* op. 11, utwór o salonowym charakterze. Jego początek przywołuje mi na myśl późniejszy, osławiony *Menuet G-dur* Paderewskiego... A całą płytę wieńczy efektowna *Deuxième Fantaisie Brillante sur des motifs de Somnambule de Bellini* op. 15. Co ciekawe, tymi dwoma motywami są fragmenty z finału I aktu *Lunatyczki*: scena *D’un pensiero* oraz *Non e questa...*

O wykonaniu Philippe’a Devaux mogę powiedzieć to samo, co powiedziałem przy okazji recenzowania drugiego woluminu. Jest to świetny, pełen wrażliwości pianista, władający nieskazitelną techniką i znakomicie sprawdzający się w romantycznym repertuarze, do jakiego zaliczają się utwory fortepianowe Juliana Fontana.

Znakomity to album, zachęcający, dzięki dołączonemu samplerowi, także do sięgnięcia po inne płyty z katalogu wytwórni Acte Préalable.

Łukasz Kaczmarek



Darren Jeffery; Zhengzhong Zhou; Anna Devin • The Royal Opera • Antonio Pappano, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9340 • w. 2021 • 132'16"

☆☆☆☆☆

Pojawienie się nowego nagrania renomowanej opery jest zawsze dla mnie okazją

do porównań. Fonograficzny skarbier operowy jest tak fascynujący, że powracanie do tych największych dokonań za każdym razem stanowi nie lada przyjemność. Bardzo lubię Masseneta, i chociaż pierwsze miejsce przyznaję *Manon*, także *Werther* jest jedną z moich ulubionych oper. Dodatkowo stanowi ona o tyle wdzięczny materiał do porównań, że w partii Charlotty równie często możemy usłyszeć sopranu co mezzosopranu. Nawiasem mówiąc, partia Werthera także istnieje w wersji barytonowej, jednak znacznie mniej popularnej, aniżeli ta tenorowa. W omawianym nagraniu, to

właśnie tenor, Rolando Villazón jest niekwestionowaną gwiazdą. Spośród wszystkich znanych mi Wertherów, Villazón jest najbardziej zaangażowany i barwny emocjonalnie. Przy tym posiada przepiękną barwę głosu, jego wolumen jest odpowiednio duży, a pod względem intonacji – nie ma większych wpadek (nagranie zostało zrealizowane na żywo!). Jego głos zachwyca nie mniej niż przed pięcioma laty, a interpretacja jest wprost porywająca. Co do pozostałych śpiewaków: każdy z nich rzetelnie wywiązuje się ze swego zadania, choć żaden nie wnosi nic nowego do swej roli, ani też nie prowadzi w fonograficznym rankingu. Sophie Koch, Charlotte, dysponuje ładnym mezzosopranem. Jednak momentami jej głos jest niepotrzebnie rozwibrowany, a artystce zdarzają się potknięcia intonacyjne. Koch nie ma też tego żaru, co genialna Tatiana Troyanos. Wielka aria *Werther! Werther! Qui m'aurait dit la place... Des cris joyeux d'enfants* brzmi porywająco głównie za sprawą fenomenalnego kierownictwa Antonia Pappana. Należy jeszcze dodać, że omawiane nagranie nie jest pierwszą rejestracją Sophie Koch w partii Charlotty. Dobrze słucha się Auduna Iversena, który jest nieco brutalnym Albertem. Eri Nakamura, Sophie, pod względem barwy głosu, momentami przypomina nieco Angelę Gheorghiu, której kreacja, nota bene Charlotty, jest jedną z najpiękniejszych w fonografii! Nakamura śpiewa poprawnie, podobnie jak wszyscy wykonawcy pomniejszych ról. Głosy dzieci, choć nie mają tyle uroku, co w nagraniu Plassona, brzmią niezwykle naturalnie, rustykalnie wręcz. Znakomita jest orkiestra Royal Opera House pod dyktando niezrównanego Antonia Pappana. Świetnie sprawdza się on prowadząc zarówno najbardziej dramatyczne muzyczne momenty, jak

i te pełne intymności. Pappano jest chyba najwybitniejszym dyrygentem operowym swego pokolenia! I w jego przypadku, należy zaznaczyć, że omawiane nagranie nie jest jego pierwszym zapisem *Werthera*. Jak już wspominałem, zostało dokonane na żywo podczas przedstawień w londyńskiej Covent Garden, w maju 2011 r. Ze względu na genialną, pełnokrwistą kreację Villazóna i znakomite kierownictwo muzyczne Pappana, stanowi niezwykle wartościową pozycję w fonografii.

Łukasz Kaczmarek

ARNE MELLNÄS

**Passages, Labyrinthos, Symfonia nr 1 „Ikaros”**

*Swedish Radio Symphony Orchestra; Gothenburg Symphony Orchestra; Latvian National Symphony Orchestra • Esa-Pekka Salonen, Marcello Viotti, Imants Resnis, dyrygenci*

Phono Suecia PSCD 175 • w. 2010 • 62'15" ★★★★★

Omawianą płytę wypełniają trzy kompozycje Arne'go Mellnäsa (1933–2002), szwedzkiego artysty, który należy do tej samej generacji co wielu znakomitych twórców (jak choćby Krzysztof Penderecki), kształtujących obraz muzyki współczesnej. Jego utwory są więc także pewnym świadectwem przemian jakie zachodziły w sztuce dźwięku XX w. – od fascynacji poszukiwaniami sonorystycznymi, po inspirację dawnymi mistrzami. Być może nieco trudniej to dostrzec na przykładzie repertuaru tego dysku, bowiem zawiera on dzieła napisane na przestrzeni 13 lat, w późniejszym okresie aktywności autora. Wspólnym mianownikiem jest tu orkiestra i zastosowanie form klasycznych, jak symfonia, czy koncert na instrument solowy.

*Passages per orchestra* (1989) tytułem nawiązuje do

słów Waltera Benjamin, a w warstwie muzycznej zdaje się przypominać o fascynacjach kompozytora, wychowanego na twórczości Varese, Ligetiego, czy autorów polskich, którzy zaistnieli w świadomości odbiorców po 1956 r. Po dynamicznym, wręcz perkusyjnym preludium, akcja utworu rozwija się następującymi po sobie falami – narastającą dramaturgię (budowaną m.in. za pomocą rozległych crescend) w chwilach kulminacji przecinają spokojniejsze, stonowane pasáže. Mellnäs stosuje środki charakterystyczne dla muzyki drugiej połowy XX w., unikając jednak zabiegów ocierających się o eksperymenty sonorystyczne. *Passages* mogą się jednak podobać tym, którzy lubią estetykę nowej muzyki, ale z czytelnymi nawiązaniem do klasyki. W okresie pisania omawianego utworu jego autor coraz wyraźniej bowiem sięgał do dorobku kompozytorów dawnych, stosując specyficzną melodykę i rozwiązania formalne.

*Labyrinthos* (1999) powstał u schyłku życia Arne Mellnäsa, jako jego jedyny koncert na instrument solowy – w tym wypadku saksofon altowy – i orkiestrę. Utwór jest także wynikiem sugestii Jörgena Petterssona, który namówił autora do napisania dzieła, siebie widząc w roli wykonawcy partii solowej. Opublikowane na płycie nagranie powstało zresztą z udziałem tego cennionego muzyka. Kompozycja jest świadectwem zmian jakie zachodziły w stylistyce i języku muzycznym szwedzkiego artysty – zwłaszcza w okresie ostatniej dekady życia. Nie wiele jest tu z muzyki lat 60., modernizmu, czy wpływu artystów wymienionych przy okazji *Passages*. Wiele fragmentów ma wyraźnie liryczny charakter – słycać to choćby doskonale w drugiej części – *Lento* (attacca). Interesujący jest także wybór instrumentu solowego,

nieczęsto zestawianego z orkiestrą, co w omawianym wypadku tworzy specyficzny zestaw barw. Sam kompozytor uznał, że *Labyrinthos* chwilami wydaje się swobodną wariacją wokół formy rondo. W finale – *Vivace* – muzyka staje się bardziej żywiołowa, a na pierwszy plan wysuwają się instrumenty perkusyjne.

*Symfonia nr 1 „Ikaros”* (1986) jest w tym zestawieniu utworem najstarszym, w największym stopniu należącym do wcześniejszej stylistyki uprawianej przez Mellnäsa (nb. jej pierwsza część nawiązuje tytułem – *Labyrinten* – do poprzedniej pozycji). Preludium powoli wytłania się z ciszy, zbudowane na rozmytych partiach instrumentów smyczkowych. Mamy tu w istocie do czynienia z kilkoma następującymi po sobie crescendami, w których dochodzi nie tylko do narastania dynamiki, ale także zagęszczania faktury – poprzez dodawanie kolejnych, coraz bardziej złożonych partii. Utwór został zresztą zbudowany na dość prostej i chętnie stosowanej zasadzie, przeplatania fragmentów o różnym tempie – wolnych i szybkich. Do drugiej kategorii należy kolejna część (choć trudno uznać jej tempo za zawrotne) – *Bort* – eksponująca ostre barwy sekcji dętej, specyficznie skonstruowane pizzicato i typową dla autora dramaturgię. W części trzeciej Mellnäs (jak sam uznał w autorskim komentarzu) poszukuje nowych zestawień barw, próbując naśladować dźwięki natury. Podobne zabiegi są zresztą zauważalne w obu pozostałych fragmentach, choć dla słuchacza nie musi to być wskazówką, jak odbierać utwór. Mamy do czynienia z interesującym przykładem skandynawskiej symfoniki, stylistycznie plasującej się w końcówce XX w., ale z wyraźnymi wpływami nieco wcześniejszej estetyki.

Dariusz Mazurowski





**ADOLF MIŠEK**

**Sonaty i miniatury na kontrabas i fortepian wol. 2: Sonata nr 3 F dur op. 7, Fantazja na tematy z oper Bedřicha Smetany, Legenda op. 3**

Szymon Marciniak, kontrabas; Joanna Ławrynowicz, fortepian

Acte Préalable AP0258 • w. 2012, n. 2011

• 53'42"

☆☆☆☆☆

Oto 2 wolumin z muzyką na kontrabas i fortepian Adolfa Miška (1875-1955). Tym razem na płycie znalazła się, dopełniająca cykl, *III Sonata kontrabasowa F-dur op. 7*, *Legenda op. 3* oraz *Fantazja na tematach z oper Bedřicha Smetany*. Ten ostatni utwór – w nagraniu premierowym. *III Sonata F-dur* jest dziełem

dojrzałym, pochodzącym z ostatnich lat życia kompozytora, wydanym już po jego śmierci. Zastanawiający jest jeden fakt: skoro utwór ten kryje się pod opusem 7, jakże niewielka musi być cała spuścizna kompozytorska Miška! Część pierwsza, *Allegro ma non troppo*, opiera się na dwóch tematach o niezwykłym uroku: pierwszym lirycznym i kantylenowym, drugim – tanecznym, lecz także pełnym śpiewności. Część druga, *Dumka*, posiada wiele prostoty i piękna. Lekki i żartobliwy nastrój przynosi krótka część trzecia, *Scherzino*. I wreszcie finał – najdłuższa i najciekawsza część całej *Sonaty*, oznaczona przez kompozytora jako *Quasi una fantasia*. To niezwykle złożony utwór, liryczny i pełen zadumy, w którym kompozytor, prócz nowych pomysłów, przypomina także materiał z poprzednich części *Sonaty*, a nawet cytuje Wagnerowskiego *Tristana*. Bogactwo zwrotów melodycznych i harmonicznym jest tutaj ogromne, a fantazja twórcza Miška – nieprzebra-

na! W porównaniu z dwoma poprzednimi *Sonatami*, w tej mniej jest naiwności, a więcej dojrzałości; w całości jest ona najpełniejsza pod względem artystycznym spośród trzech utworów.

*Fantazja na tematach z oper Bedřicha Smetany* jest utworem odkrytym całkiem niedawno, a pochodzącym z roku 1937, a więc z dojrzałego okresu twórczości kompozytora. Mišek wykorzystuje tutaj tematy z oper *Libusza*, *Sprzedana Narzeczona* oraz *Dalibor*, co czyni w niezwykle pomysłowy i często dowcipny sposób. Utwór brzmi efektywnie, ale nieco kiczowato.

I wreszcie, wieńcząca płytę *Legenda op. 3* stanowi zgoła odmienną kompozycję. Już sam fakt, że powstała ona w roku 1903, sytuuje ją na zupełnie innej pozycji. Spośród wszystkich zarejestrowanych na omawianej płycie utworów, *Legenda* cechuje się największą monolitycznością. Jej nastrój jest liryczny i kantylenowy: od początku do końca. Mišek po raz kolejny zachwyca

prostotą oraz niezwykłym zmysłem melodycznym.

Chociaż omawiane kompozycje z pewnością nie należą do awangardowych (należałoby je określić raczej jako zachowawcze), są to jedne z najpiękniejszych arcydzieł muzyki kameralnej w całej romantycznej literaturze.

Wykonanie Szymona Marciniaka i Joanny Ławrynowicz jest znakomite. Artyści idealnie oddają liryczny charakter kompozycji, choć, w bardziej żywiołowych ustępach, potrafią prawdziwie porwać słuchacza. Pod względem technicznym – są bezbłędni. Jeśli ktoś z Państwa słyszał już pierwszy wolumin Acte Préalable z muzyką Miška i uległ czarowi tej muzyki, nie zawiedzie się także tym razem. A tych, dla których nazwisko Miška wciąż jest obce, gorąco zachęcam do sięgnięcia po oba woluminy. Muzyka jest bowiem na miarę Brahmsa, a dźwięk kontrabasu wcale nie musi brzmieć strasznie!

Łukasz Kaczmarek



**CLAUDIO MONTEVERDI**

**Il ritorno d'Ulisse in patria**

Anizio Zorzi Giustiniani; José Maria Lo Monaco; Roberta Mameli; Makoto Sakurada; Giorgia Milanesi; Salvio Vitale • La Venexiana • Claudio Cavina, dyrygent

Glossa GCD 920920 • w. 2012, n. 2011

• 172'03"

☆☆☆☆☆

*Powrót Ulissesa do ojczyzny* Claudia Monteverdiego dopełnia jego znakomitego operowego tryptyku. Aczkolwiek nie zyskał on sobie takiej

sławy i powodzenia, jak *Orfeusz*, czy *Koronacja Poppei*. Być może opera ta ustępuje nieco dwóm osławionym arcydziełom, lecz i tutaj znajdzie się sporo pięknych fragmentów, jak chociażby 2 scena I aktu (duet Melanty i Eurimaca), scena 9 z tegoż aktu, z pełną uroku sinfonią, scena z Telemachem i Minerwą otwierająca II akt, pełna wigoru *Su, su dunque*, czy cała finałowa scena Penelopy i Ulissesa.

Jeśli zatem ktoś z Państwa nie zna jeszcze tej opery, oto dobry powód do sięgnięcia po omawiany album. Ale nie tylko! Otrzymujemy bowiem bardzo dobrą realizację Monteverdiowskiej opery. Claudio Cavina i zespół La Venexiana, to znani i cenieni na całym świecie specjaliści od muzyki Monteverdiego. I tym razem

nie zawiedli! Ich wykonanie pełne jest życia, barw, emocji, a przy tym niezwykle naturalne i odpowiednio klarowne. To piękny wczesnobarokowy teatr. Artystom udało się uzyskać doskonale wyważenie pomiędzy muzyką a słowem, które w operach tego okresu odgrywa kluczową rolę. Spośród soliistów, szczególnie znakomita jest José Maria Lo Monaco w roli Penelopy, chyba najbardziej znana z całej plejady śpiewaków. Jakże sugestywnie brzmi ona w *Ecco l'arco d'Ulisse* z II aktu! Zachwyca także Ulisses (Anizio Zorzi Giustiniani) o pięknym, soczystym, giętkim głosie. Monteverdi przeznaczył tę partię na głos tenorowy; jest to zresztą jedna z siedmiu partii tenorowych w tej operze! Na słowa najwyższego uznania zasługuje

także Francesca Lombardi w roli Melanty, potrafiąca zmiękczyć serca swą szczerością i naturalnością (osobiście, to chyba moja gwiazda tego nagrania!). To są, bez wątpienia, najlepiej obsadzone partie w omawianym nagraniu. Pozostali soliści dobrze, choć bez większych rewelacji, wypadają w swych rolach. Są to przeważnie młodzi śpiewacy, pełni energii i wigoru. Ciekawostką jest partia Ludzkiej Słabości, w którą wcielił się... sam Claudio Cavina.

W zasadzie, nagranie nie ma wielu konkurentów na płytowym rynku. Pierwszym nasuwającym się rywalem jest Jacobs, który dokonał znakomitego nagrania tej opery (jak i dwu pozostałych arcydzieł Monteverdiego). Można jeszcze wspomnieć wielkiego

klasyka, czyli nagranie Har-  
nancourta, sprzed ponad 40.  
lat... W porównaniu z tymi  
starszymi, wersja Caviny jest  
jakby lżejsza, klarowniejsza,  
nasycona jaśniejszymi barwa-  
mi. Niemniej każde z tych na-  
grań utrzymuje bardzo wysoki  
poziom, wybór może więc być  
tylko kwestią gustu.

Łukasz Kaczmarek



**SERGIUSZ RACHMANINOW**  
**Koncerty fortepianowe nr 2 i 3; Preludia**  
Sviatoslav Richter, fortepian •  
Leningradzka Orkiestra Sym-  
foniczna; Orkiestra Radia i TV  
ZSRR • Kurt Sanderling, dyrygent  
Praga Digitals PRD/DSD350 056 • w. 2012  
• SACD, 75'40"  
★★★★★

Nagranie *II Koncertu forte-  
pianowego c-moll* Sergiusza  
Rachmaninowa dokonane  
przez Sviatosława Richtera  
podczas koncertu, 2 lutego  
1959 r. w Leningradzie z or-  
kiestrą tamtejszej Filharmonii  
pod dyrekcją Kurta Sanderlinga,  
nie jest tak powszechnie  
znane jak to warszawskie,  
ze Stanisławem Wisłockim,  
datowane na koniec kwietnia  
tegoż roku. Ale też, po wysłu-  
chaniu obu, należy stwierdzić,  
że koncepcja Richtera niewiele  
się zmieniła przez dzielące  
te nagrania niespełna trzy  
miesiące. Także wówczas, 2  
lutego 1959 r., otrzymaliśmy  
bowiem interpretację na miarę  
historii: doskonale przemyśl-  
ną, królewską wręcz. Pianista  
i tutaj zachwyca znakomitym,  
bogatym dźwiękiem: głębokim,  
potężnym i niezachwianym.  
Chociaż nie szczędzi emocji,

nie ma w jego grze sentymentalizmu. Jest to interpretacja  
bazująca na doskonałej zna-  
jomości dzieła. A przy tym,  
jakże różni się od tej Rach-  
maninowskiej: jest może  
mniej romantyczna, bardziej  
nowoczesna, ale też klasyczna  
i pomnikowa. Richter, mimo  
sytuacji żywego koncertu, nie  
pozwala sobie na momenty  
niepewności, na żadne tech-  
niczne nieścisłości. Wersja ta  
zdaje się zatem w niczym nie  
ustępować tej osławionej, stu-  
dyjnej. Może nawet w III części  
*Koncertu*, „leningradzki” Richter  
wydaje się bardziej brawurowy  
i spontaniczny niż „warszaw-  
ski”... Wielką rolę odegrał tu  
także prowadzący Orkiestrę, z  
pasją ogniem, Kurt Sanderling.

Ale omawiana płyta nie  
ogranicza się tylko do Rach-  
maninowskiego *II Koncertu c-moll*.  
Pod batutą Kurta Sanderlinga,  
Sviatosława Richtera wykonuje  
także *I Koncert fortepianowy fis-  
moll op. 1* kompozytora. Tym  
razem przenosimy się do Mo-  
skwy 18 lutego 1955 r. Wyko-  
nanie Richtera jest wyważone  
i klarowne. Pianista jest nieco  
łagodniejszy niż Zimerman, czy  
Byron Janis, a z drugiej strony  
jego interpretacja wydaje się  
bardziej zróżnicowana aniżeli  
kompozytorska. Najbardziej  
interesująco wypada część III,  
gdzie znakomita jest współ-  
praca między pianistą a dyry-  
gentem, a na uwagę zasługuje  
znakomita strona rytmiczna w  
wykonaniu Richtera. To także  
jest znakomite wykonanie i, z  
pewnością, jedna z najwybit-  
niejszych realizacji *I Koncertu  
fortepianowego fis-moll op. 1*  
Sergiusza Rachmaninowa.  
Jest to też jedyna znana mi re-  
jestracja tego dzieła dokonana  
przez Richtera.

Płytę uzupełniają 4 wybrane  
*Preludia* Rachmaninowa (z op.  
23 i op. 32) zarejestrowane w  
Nowym Jorku, 28 paździer-  
nika 1960 r. Wykonanie jest  
pełne magii i czaru, a przy tym  
znakomite pod względem pia-

nistycznym. Pianista gra moc-  
nym dźwiękiem, wydobywając  
esencję z tej muzyki.

Nagrania zostały znakomi-  
cie odrestaurowane i, biorąc  
pod uwagę czas ich powstania  
oraz warunki żywego koncertu,  
pod względem technicznym  
są naprawdę bardzo dobre.  
Może jedynie jakość nagrania  
*I Koncertu* nie dorównuje po-  
zostałym.

Płyta to nie tylko bezcenny  
dokument, ale także świadec-  
two jednych z najwybitniej-  
szych w historii interpretacji  
muzyki Sergiusza Rachma-  
ninowa.

Łukasz Kaczmarek



**JOHANN HEINRICH SCHMELZER**  
**Barockes Welttheater**  
Freiburger BarockConsort  
Harmonia Mundi HMC 902087 • w. 2012,  
n. 2010 • 62'32"  
★★★★★

Muzyka austriackiego kom-  
pozytora barokowego, Johan-  
na Heinricha Schmelzera (ok.  
1620–1680), działającego na  
dworze dynastii Habsburgów,  
znalazła się na najnowszej pły-  
cie zespołu Freiburger Barock-  
Consort. Jego nazwa nasuwa  
skojarzenia ze słynną orkiestrą  
Freiburger Barockorchester.  
Istotnie, Freiburger Barock-  
Consort tworzą członkowie  
też Orkiestry, ze skrzypacz-  
ką Petrą Müllejans na czele.  
Mamy zatem gwarancję zna-  
komitego wykonania. W skład  
zespołu wchodzi dziesięcioro  
muzyków: dwoje skrzypków,  
dwoje altowiolistów, troje gam-  
bistów, lutnista, klawesynista  
(organista) oraz perkusista. W  
ich, pełnym ognia i impetu, wy-

konaniu, muzyka Schmelzera  
technie życiem. Tytuł płyty, *Teatr  
Świata Barokowego*, daje wła-  
ściwe pojęcie o jej zawartości.  
Mamy bowiem do czynienia  
z pełną przepychu muzyką,  
utrzymaną w najlepszym stylu  
dworskim. Jest to muzyka  
niezwykle barwna i obrazowa,  
wprost porywająca! Otwiera-  
jąca płytę *Serenata con altre  
arie* z perkusyjnym wstępem  
utrzymana jest w tanecznym  
i pełnym radości charakterze,  
który co jakiś czas zmienia się  
w kierunku nostalgii... Utwór  
zamyka lament... na „nie-  
szczęśliwą śmierć Świętego  
Karnawału”. *Polnische Sack-  
pfeifen* to po prostu *Polskie  
dudy*. Kompozytor osiąga w  
tym utworze znakomite efekty  
brzmieniowe. Tutaj też najwy-  
raźniej nawiązuje do folkloru (w  
utworze wykorzystana została  
modna wówczas pieśń ulicz-  
na). *Sonata amabilis* to pokaz  
znakomitego skrzypcowego  
wirtuozostwa. A *Balletto di  
Pastori e Ninfe*, *Balletto pri-  
mo di Spoglia di Papagi* oraz  
*Balletto di Zeffiri*, to wspaniały  
barokowy teatr, świetne wizy-  
tówki całej płyty! W tym drugim,  
pojawiają się nawet efekty  
w postaci gwizdów. *Sonata  
a due* to z kolei kunsztowne  
dzieło z charakterystycznym  
basem ostinato. *IV Sonata* to  
także wielce wysmakowana  
kompozycja zawierająca w  
sobie, tym razem, elementy  
fugi. W uroczych *Wariacjach  
na temat pieśni La bella pa-  
stora* najbardziej chyba znanej  
z cudownego opracowania  
Claudio Monteverdiego w po-  
staci *Si dolce è il tormento*,  
grająca dotychczas na altówce  
Beatrix Hülsemann odkłada  
swoją instrument, by sięgnąć  
po skrzypce. Jest to chyba naj-  
wspanialsza kompozycja, jaka  
znalazła się na całej tej płycie!  
*Sonata a due Violini scordati*  
stanowi znakomity przykład  
zastosowania modnego w  
okresie baroku, przestrajania  
strun skrzypiec. Zamykająca



płytę *Sonata Battaglia* stanowi cudownie obrazową, a przy tym bogatą muzycznie oraz wyrazowo kompozycję. O niezwykłym, momentami wręcz dzikim wykonaniu Freiburger BarockConsort, pisałem już na początku. Naprawdę, należałoby pochwalić każdego artystę po kolei, jacy wzięli udział w powstaniu tego nagrania! Jeśli ktoś twierdzi, że muzyka barokowa jest nudna, powinien sięgnąć po omawianą płytę!

Łukasz Kaczmarek



**ROBERT SCHUMANN**  
**Sonata nr 1 op. 11, Fantazja op. 17**

Jin Ju, fortepian

MDG 947 1681-6 • w. 2011 • SACD, 68'23"  
★★★★★

**Album für die Jugend**

Alessandra Ammara, fortepian

Arts 47756-8 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 73'52"  
★★★★★

**Kreisleriana, Fantasie, Arabeske, Blumenstück**

Susanne Grützmann, fortepian

Profil PH11000 • w. 2011, n. 2006 • 76'48"  
★★★★★

Muzyka fortepianowa Roberta Schumanna wciąż cieszy się dużą popularnością wśród pianistów, bez przerwy umieszczających ją na płytach kolejnych wytwórni. Można się zastanawiać, czy już nastąpił przesyt tym repertuarem, czy można wciąż jeszcze mieć coś do powiedzenia w utworach romantyka po wybitnych kreacjach mistrzów klawiatury z przeszłości (Horowic, Richter,

Rubinstein, Kempff, Arrau) i te różniejszych (Aszkenazy, Brendel, Argerich, Kissin, Wołodos, Pollini, Andsnes, Le Sage)? Lista to niepełna ale i tak imponująca, jako że widnieją na niej prawdziwe legendy. Mimo to nie brak śmiałości próbujących zaistnieć na fonograficznym rynku w jego nadzwyczaj często eksploatowanym segmencie.

Rezultat może być różny, o czym świadczy chociażby płyta wytwórni Profil. Schumann nagrywa tam pianistka niemiecka, Susanne Grützmann, a krytyka przyjmuje jej produkcje co prawda dość życzliwie, ale bez większego entuzjazmu, bo i powodów do niego brak. Na uznanie zasługuje co prawda jej wrażliwość i kultura muzyczna, każąca unikać eksperymentów i przerysowań, lecz oparta na interpretacji dość jednorodnej pod względem technicznym, artykulacyjnym i wyrazowym. Dowodzi tego np. *Arabeska C-dur* op. 18, zagrana w warstwie agogicznej bardzo jednostajnie, podobnie jak *Blumenstück D-dur* op. 19, w których Erich Le Sage (Alpha) pokazał, czym jest prawdziwa, natchniona interpretacja. Większe formy, takie jak *Fantazja C-dur* op. 17 oraz szeroko rozbudowany cykl miniatur *Kreisleriana* op. 16 też mnie zbytnio nie przekonały. Rezultat porównania nagrania Niemki z kreacją Władimira Horowica (DG) był dla mnie po prostu druzgocący – legendarny wirtuoz zdeklasował artystkę, udowadniając, iż muzyka Schumanna do łatwej interpretacyjnie nie należy. Są tu wprawdzie momenty dość udane, lecz jako całość jej produkcja wydaje być się dość nierówna. Nie życzę źle Susanne Grützmann, lecz obawiam się, że mało kto zwróci uwagę na jej propozycje w zalewie bardziej przekonujących, cenowo dostępniejszych i pod każdym względem lepszych nagrań.

Z owymi wielkimi formami (ponownie *Fantazja C-dur* oraz

*Sonata fis-moll* op. 11) na krążku wytwórni MDG zmierzyła się Chinka, Jin Ju. Jej wykonanie sprawiło mi o wiele większą satysfakcję. Żywe w emocje, bogatsze wyrazowo, bardziej interesujące pod względem pianistycznym, od razu zwróciło moją uwagę. Słychać tu pasję wykonawczynie, jej emocjonalny stosunek do prezentowanych utworów, brzmiących bez zarzutu w warstwie formalnej, co nie jest łatwe zważywszy na ich dość skomplikowaną formę i pokaźne rozmiary (po 34 minuty). Realizacja techniczna tego nagrania także mi przypadła do gustu, pozwalając się sycić wyraźnym, pełnym dźwiękiem fortepianu we wszystkich rejestrach i wariantach dynamiki. Jin Ju poradziła sobie z wykonawczymi problemami obu kompozycji, tworząc kreację wartościową, ciekawą i przekonującą, przemawiającą do mnie w o wiele większym stopniu niż jej koleżanka z Niemiec.

Alessandra Ammara z kolei sięgnęła po cykl pedagogiczny, ale o nadzwyczajnym powabie i wielkiej artystycznej wartości; składające się na jego całość miniatury, skierowane do młodych adeptów gry na fortepianie, wykonują dorośli, nawet ci najwybitniejsi, pianiści. Błędem byłoby lekceważenie czy stosowanie taryfy ulgowej wobec *Albumu dla młodzieży* op. 68. Tak też, z szacunkiem, oraz swego rodzaju miłością, potraktowała go artystka rodem z Włoch. Album wytwórni Arts świadczy, iż dobrze czuje się w muzyce romantycznej, pełnej liryzmu, rozmarzenia, delikatności, o bogatej, śpiewnej melodyce. To wszystko pokazała w swojej grze, nasączając ją w znacznym stopniu ciepłem i łagodnością, co z pewnością może się spodobać co bardziej wrażliwym i refleksyjnie usposobionym odbiorcom, nie zapominając wszakże o zróżnicowaniu rytmicznym i wyrazowym poszczególnych części

cyklu, gdy tego wymaga autor. Dość stonowana pod względem tempa i dynamiki interpretacja, poznawana w całości, nie nuży, intryguje swoistym spokojem i uczuciowością. Bardzo dobrze brzmi fortepian, jakość techniczna nagrania jest bez zarzutu. Wartościowe, przekonujące wykonanie, które stawiam niemalże na równi z piękną, elegancką wizją Michaela Endersa (Arte Nova, reedycja Oehms Classics).

Rezultat owego kobiecego grania dzieł Roberta Schumanna jest w znacznej mierze korzystny, pozostaje tylko pytanie, czy na współczesnym rynku fonograficznym, bardzo przecież bogatym jakościowo i ilościowo w interpretacje tego repertuaru, będzie w ogóle zauważony i doceniony. Poznając owe kreacje, porównywałem je z innymi, co jest przywilejem i obowiązkiem recenzenta, niekiedy dość przykrym. Pozostają jednak przy moich ulubionych wykonaniach pięknej, fortepianowej twórczości wielkiego romantyka, autorstwa Władimira Horowica, Światosława Richtera, Jiewgienija Kissina czy Ericha Le Sage. W ich przypadku nie ma miejsca na żadne wątpliwości i wahania.

Paweł Chmielowski



**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
**Symfonie nr 2 & 15**  
Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • Vasily Petrenko, dyrygent

Naxos 8.572708 • w. 2012, n. 2010/11 • 67'03"  
★★★★★

Cykl *Symfonii* Dymitra Szostakowicza realizowany dla

wytwórni Naxos powoli dobiega końca, w chwili obecnej (koniec lipca 2012) na wydanie czekają już tylko cztery dzieła. Na siódmym woluminie serii znalazły się tymczasem pozycje maksymalnie ze sobą skonstrastowane pod względem daty powstania, rozmiarów, obsady, języka muzycznego, ekspresji, ogólnego przekazu. *II Symfonia H-dur*, wykonana po raz pierwszy w 1927 r., to zaledwie kilkunastominutowy utwór wokálně-instrumentalny, z szeregiem interesujących pomysłów w partii orkiestry; niewątpliwie świadectwo bujnie rozkwitającego talentu młodziutkiego kompozytora (21-latką), pozostającego w owym czasie pod wpływem zachodniej awangardy. Jej ideologiczna zawartość wyrażająca się w finałowej partii chóralnej, sławiącej komunizm i Lenina, obecnie dyskwalifikuje ów opus 14 autora *Leningradzkiej*, spychając go w cień doskonalszych i mniej politycznie obciążonych tytułów. Na płycie Naxosu *Druga* nie wywarła na mnie żadnego wrażenia, w przeciwieństwie do intrygującej kreacji Marissa Jansonsa, Chóru i Orkiestry Symfonicznej Radia Bawarskiego (EMI), która z pewnością jest w stanie zainteresować odbiorcę. Wydaje się, że Wasyl Petrenko i jego Królewscy Filharmonicy z Liverpoolu, dotychczas odnoszący wielkie sukcesy w tej serii, nie mieli skutecznego pomysłu na kreację dzieła, w czym nie pomogła również realizacja dźwiękowa nagrania (pierwszej części prawie w ogóle nie słychać).

Zupełnie inaczej się rzecz ma z *Piętnastą*, w której dojrzały, schorowany mistrz na 3 lata przed śmiercią podsumowuje swą drogę twórczą i życiowe doświadczenia. Przejmujące, poważne, wręcz tragiczne w wyrazie dzieło, którego nie zmienia pozorna błazenada i cytaty z Rossiniego w pierwszym ogniwie kompozycji, od

zawsze należała do moich ulubionych utworów Szostakowicza. Petrenko prowadzi ją konsekwentnie według swojego zamysłu, rozwija *Symfonię* powoli, eksponując ciemny koloryt, specyficzną instrumentację oraz żalobny, poruszający nastrój. Tempa niespieszne, wydłużające opus 141 do ponad 48 minut, stanowią ostry kontrast do rozpędzonych, przesadzonych agogicznie wersji Barszaja czy Kondraszyna, niewątpliwie przysłużyły się uwypukleniu refleksyjnego, pożegnalnego charakteru arcydzieła. Kreacja niniejsza wzbudziła moje uznanie, choć część odbiorców pewnie uzna ją za statyczną i jednorodną, lecz trudno by było inaczej w przypadku tytułu o tak wielkiej randze i wadze emocjonalnej, traktującego o sprawach najważniejszych.

Podsumowując moje wrażenia związane ze słuchaniem płyty wytwórni Naxos, mogę stwierdzić, że tym razem do całkowitego zachwytu mi daleko. Zupełnie nie rozumiem *Drugiej*, za to spodobała mi się wizja *XV Symfonii* — i za to, zupełnie subiektywnie, nagradzam krążek czterema gwiazdkami, mając świadomość, iż nie wszyscy krytycy czy odbiorcy podzielą moje zdanie.

Paweł Chmielowski



**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
**Nowy Babilon**  
*Basel Sinfonietta* • *Mark Fitz-Gerald, dyrygent*  
 Naxos 8.572824-25 • w. 2011, n. 2011  
 • 91'23"  
 ★★☆☆

Kuglarska – to określenie zdaje się chyba najlepiej pasować do muzyki filmowej Dymitra Szostakowicza, jaka znalazła się na omawianej płycie. Nie tylko poprzez jej lekki, jarmarczny charakter, ale też wyjątkowo zręczny sposób, w jaki kompozytor posłużył się muzyką innych twórców, przekształcając ją na potrzeby dziesiątej muzy. Obok *Marsylianki*, mamy tutaj kankana Offenbacha, marsze i galopy płynnie przechodzą w siebie; od bogactwa aż się roi! Muzyka ta pełni jednak, a właściwie pełniła, typowo użytkową funkcję. Jako samodzielny twór, na płycie kompaktowej, nie stanowi raczej interesującego przedmiotu uwagi. Powstała w nader krótkim czasie, zaledwie dwóch miesięcy, z początkiem roku 1929, gdy Szostakowicz, mimo młodego wieku 23 lat, był już doświadczonym w symfonicznej materii twórcą, czego przykładem dwie symfonie oraz opera *Nos*. Mimo znakomitej instrumentacji, jak również interesujących, często innowacyjnych rozwiązań harmonicznym, muzyka do niemego filmu Nowy Babilon, nie przyniosła Szostakowiczowi sukcesu, a po trzech pierwszych seansach została zastąpiona tradycyjną ówczesną muzyką filmową. Podobny los spotkał zresztą sam film, który także nie zdobył sobie powodzenia: przede wszystkim wśród radzieckiej krytyki. Będący dziełem niewiele starszych od Szostakowicza Grigorija Kozintsewa i Leonida Trauberga, opowiada on o ciężkich czasach Komuny Paryskiej, zaś na politycznym tle maluje się historia trudnej miłości dwójga młodych osób stojących po przeciwnych stronach barykady. Jest to pierwsza kompletna rejestracja muzyki Szostakowicza. Zawarto tutaj nawet pierwotną, odrzuconą wersję finału. Wykonanie zespołu Basel Sinfonietta pod dyktando Marka Fitz-Geralda jest znakomite! Pełne życia, a

przy tym staranne i dopracowane. Artyści zwracają uwagę na bajeczną instrumentację, uwydatniając walory brzmieniowe swoich instrumentów. Dla fanów muzyki Szostakowicza – niezwykle wartościowa pozycja!

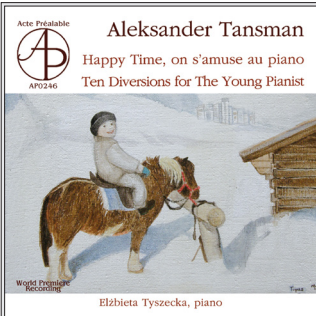
Łukasz Kaczmarek



**ANTONIO VIVALDI**  
**La Cetra**  
 Channel Classics CCS SA 33412 • w. 2012  
 • SACD, 120'24"  
 ★★★★★

Sięgnąłem po ten właśnie podwójny album z premedytacją... Od lat jestem miłośnikiem włoskich zespołów barokowych i nie ukrywam tego faktu. Wytłumaczę jednak dlaczego... Otóż, gdy przed laty budziła się we mnie fascynacja muzyką barokową wykonywaną na jelitowych strunach, trafiła mi w ręce płyta belgijskiego skrzypka Sigiswalda Kuijkena z zespołem La Petite Bande z *Koncertami brandenburskimi* Bacha. W tym samym czasie od kolegi pożyczyłem płytę z *Czterema porami roku* Vivaldiego w wykonaniu Il Giardino Armonico ze skrzypkiem Enriciem Onofrim pod dyktando Giovanniego Antoniniego. Oba zespoły grają muzykę barokową w tak zwanej „tradycji historycznej” przy użyciu strun tle maluje się historia trudnej miłości dwójga młodych osób stojących po przeciwnych stronach barykady. Jest to pierwsza kompletna rejestracja muzyki Szostakowicza. Zawarto tutaj nawet pierwotną, odrzuconą wersję finału. Wykonanie zespołu Basel Sinfonietta pod dyktando Marka Fitz-Geralda jest znakomite! Pełne życia, a przy tym staranne i dopracowane. Artyści zwracają uwagę na bajeczną instrumentację, uwydatniając walory brzmieniowe swoich instrumentów. Dla fanów muzyki Szostakowicza – niezwykle wartościowa pozycja!





**ALEKSANDER TANSMAN**

**Happy Time, on s'amuse au piano – Ten Diversions for Young Pianist**

Elżbieta Tyszecka, fortepiano

Acte Préalable AP0246 • w. 2011, n. 2011

• 58'42"

☆☆☆☆☆

Największą zaletą tej płyty jest fakt, że być może dzięki niej zwróci się uwagę na utwory fortepianowe Aleksandra Tansmana (1897–1986) pisane dla dzieci i na ich olbrzymie

walory pedagogiczne. Dla młodego adepta pianistyki stanowią one znakomity pomost pomiędzy gamami i prostymi utworami Feliksa Rybickiego a wielką klasyką z utworami Bacha i sonatami Scarlattiego na czele, jaki był też w zamyśle cel Tansmana.

Pochodzący z roku 1960 cykl *Happy Time* podzielony jest na trzy zeszyty o wzrastającym stopniu trudności. Pierwszy zawiera tańce (znakomita lekcja rytmiki!), ale i stylizacje (kształtowanie muzycznej wrażliwości) oraz utwory o charakterze kantylenowym (*Melody, Lullaby, Dreams*) uczące właściwego frazowania. Miniatury z drugiego zeszytu nawiązują już do form polifonicznych (*Prelude, Four Voices, Choral, Choral and Variation*), natomiast z trzeciego – stanowią

stylizacje (*À la Schumann, Arioso, alla J. S. Bach, In Memory of George Gershwin*). Z kolei, pochodzący z roku 1946 cykl *Ten Diversions* zawiera 10 miniatur o zróżnicowanych, przedstawionych w niezwykle wyrazisty sposób, nastrojach.

Oczywiście, dla rasowego melomana, płyta ta nie będzie stanowić integralnej pozycji w płytotece, lecz fonograficzną ciekawostkę. Jeszcze raz jednak podkreślam, że jej główny cel jest pedagogiczny. Utwory tutaj zawarte to kompozycje bardzo dobrze napisane, w odpowiedni sposób kształtujące wrażliwość młodego pianisty i we właściwy sposób poszerzające jego umiejętności techniczne. Johann Sebastian Bach zapytany kiedyś, jak rozwijał się muzyczny talent jego niezwykle uzdolnionych

synów, miał odpowiedzieć „Od początku słuchali tylko dobrej muzyki”. Dla młodziutkiego pianisty, posiadającego w repertuarze utwórki Rybickiego, Janiny Garści, czy *Łatwe utwory* Bacha, owe miniatury Tansmana z pewnością także będą „dobrą muzyką”.

Wykonanie Elżbiety Tyszeckiej jest bardzo dobre, mogące stanowić wzór dla młodych pianistów mających utwory Tansmana w swoim repertuarze.

Omawiana płyta powinna znaleźć się w zbiorach wszystkich szkół muzycznych I stopnia, ale przede wszystkim zachęcić do sięgnięcia po nuty i włączenia ich do edukacyjnego programu.

Łukasz Kaczmarek

muzyki barokowej oraz całej związanej z tym estetyki wykonawczej. Przez lata szerokim łukiem omijałem wszystko co związane z muzyką barokową, a pochodzące z któregoś z krajów tzw. Beneluksu. W końcu postanowiłem sprawdzić czy coś się zmieniło. Cóż... „Coś” na pewno tak... ale jednak wciąż to za mało, by mnie przekonać... Podwójny album z cyklem dwunastu koncertów skrzypcowych Vivaldiego *La Cetra* w wykonaniu brytyjskiej sławy skrzypiec barokowych Rachel Podger oraz gościnnie kierowanej przez nią Holland Baroque Society jest w moim odczuciu... za mało barokowe! Od strony technicznej nie można solistce niczego zarzucić, jednak sposób gry, frazowanie, wibracja w wolnych częściach oraz oszczędna improwizacja przy głośnym i ciężkim akompaniamencie orkiestry jest dla mnie nie do zaakceptowania. Długo zastanawiałem się czy wykonawcy na pewno grają na strunach jelitowych, bo barwa ich instrumentów nie przypomina tego charakterystycznego dla „wykonawstwa z epoki” brzmienia... W sposobie frazowania również nie usłyszymy zbyt wielu tak charakterystycznych dla tego stylu „brzechów”... Dziwne, bo na stronie internetowej Holland Baroque Society przeczytamy, że zespół „wychował się na praktyce wykonawstwa historycznego”... Czyżby nadal tradycja wykonawcza w różnych częściach Zjednoczonej Europy była aż tak różna?! Jedno na pewno się poprawiło, bo interpretacyjnie ta produkcja nie jest nudna i nużąca, jak to miało miejsce w przypadku wspomnianego wcześniej nagrania Sigiswalda Kuijkena. Są miejsca szybsze i wolniejsze, cichsze i głośniejsze, ciekawe i ciekawsze. Choć generalnie poza kilkoma wyjątkami nie usłyszymy tu specjalnie brawurowych temp. Dynamika również mogłaby być bardziej skonstrastowana. Na pewno same kompozycje Antonia Vivaldiego nie pomagają Holendrom zmierzyć się z trudnym zadaniem, jakie przed nimi stawia cykl koncertów skrzypcowych zatytułowany

*La Cetra* pochodzący z późniejszego okresu twórczości kompozytora niż przebojowe *L'estro Armonico*. Słychać, że młody kompozytor dorósł i stał się dojrzałym muzykiem. Nie pomaga też jego ukłon w stronę „szkoły wiedeńskiej” i nawiązania do bądź co bądź obcego kompozytorowi stylu, wykorzystującego nawet scordaturę w partii solowych skrzypiec (w *Koncertach nr 6* oraz *12*). Na wyróżnienie zasługuje *Koncert nr 9*, jedyny przeznaczony dla dwójga solistów. W moim odczuciu jest to najciekawsza i najbardziej stylowo zagrana pozycja na obu płytach. Album jest produkcją pozytywną, jednak nie polecałbym go miłośnikom włoskiego baroku przyzwyczajonym do jego włoskiej interpretacji... Przypomina mi się słyszane kiedyś przeze mnie wykonanie uwertury do *Halki* Stanisława Moniuszki w interpretacji Wernera Andreasa Alberta i Bawarskiej Orkiestry Młodzieżowej... Podsumowując – można, tylko po co...?!

Krzysztof Korzeń



**MIECZYŚLAW WEINBERG**  
**Symfonia nr 6, Rapsodia na tematach moldawskich op. 47 nr 1**

Glinka Choral College Boys' Choir; St. Petersburg State Symphony Orchestra • Vladimir Lande, dyrygent

Naxos 8.572779 • w. 2012, n. 2010 • 61'02"

☆☆☆☆☆

Wytwórnia Naxos zdaje sobie dobrze sprawę z istniejącej od kilku lat na świecie tendencji do odkrywania znakomitej muzyki Mieczysława Weinberga, idzie w ślady swej konkurencji, przede wszystkim firmy Chandos, wypuszczając na rynek nagrania jego twórczości orkiestrowej, i nie tylko. Najnowszym tytułem jest krążek zawierający jedynie

dwa dzieła, aczkolwiek znane już z płyt innych wydawców. Są to charakterystyczne dla dorobku naszego rodaka przykłady dźwiękowych judaików – zarówno w wymiarze popularnym, tanecznym, folklorystycznym (*Rapsodia na tematy mołdawskie*), jak i egzystencjalnym, dramatycznym, refleksyjnym, wspomnieniowym (*VI Symfonia*).

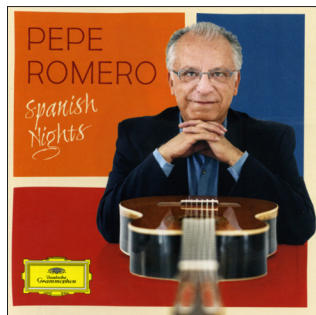
Kreacja Państwowej Orkiestry Symfonicznej z Sankt Petersburga pod dyktando Władimira Landego zasługuje na duże uznanie, zwłaszcza w przypadku ostatniego z wymienionych utworów, który tak zachwylił wielkiego przyjaciela Weinberga, Dymitra Szostakowicza. Wykonawcy doskonale rozumieją emocjonalny ładunek utworu, a ich odczytanie partytury opiera się na dość wolnych tempach, uwypukleniu stonowanych, ciemnych barw instrumentów oraz nastroju powagi, refleksji nad tragicznymi wydarzeniami przywołanymi w tekstach Lwa Kwitki, Samuela Gałkina, Michaiła Lukonina (części 2, 4, 5). Pięknie je śpiewa tamtejszy Chór Chłopięcy Państwowej Szkoły Chóralnej im. M. Glinki, przedstawiając ostry kontrast między świeżością, czystością i łagodnością głosów młodych śpiewaków a treścią wierszy upamiętniających zagładę Żydów podczas II wojny światowej. Przejmująco brzmi cała *Symfonia*, a szczególnie jej ostatnie ogniwo, spokojne, pogodne, wyrażające nadzieję na lepsze czasy (typowa cecha muzyki Weinberga, ów „błysk światła w ciemności”).

Świetnie skomponowana *Rapsodia na tematy mołdawskie* wywiera również dobre wrażenie, choć jej wstęp zabrany jest nieco zbyt wolno, wskutek czego opada napięcie i płynność przebiegu. Następująca po nim część główna w bardzo szybkim tempie porywa już odbiorcę wirtuozerią muzy-

ków z orkiestry, fantastyczną rytmiką i melodią w efektownej oprawie instrumentalnej. Szkoda, że w Polsce, ojczyźnie kompozytora, nikt z dyrygentów ani decydentów, może z wyjątkiem Gabriela Chmury, ani nie interesuje się bogatą i cenną twórczością wielkiego symfonika, ani nie sięga po ten kapitalny, bardzo przystępny i atrakcyjny utwór, który z pewnością może wywołać owacje i entuzjazm publiczności.

Cieszę się, że również wytwórnia Naxos zaczyna wydawać płyty z twórczością Mieczysława Weinberga. Przypadł mi do gustu recenzowany album, z niecierpliwością czekam na kolejne.

Paweł Chmielowski



**PEPE ROMERO**  
**Spanish Night**

Deutsche Grammophon 479 0073 • w. 2012 • 58'46"  
★★★★★

Najnowsza płyta Pepe Romero to pierwszy solowy album tego wybitnego gitarzysty zarejestrowany dla Deutsche Grammophon. *Dreams of Spain (Hiszpańskie marzenia)* jest sentymentalną podróżą do młodzieńczych lat spędzonych w ojczyźnie, która przeżywała wówczas trudną sytuację polityczną, a marzeniem każdego artysty była szeroko pojęta wolność. Ale też każdy z kompozytorów, którego muzyka znalazła się na omawianej płycie był w jakiś sposób związany z osobą Pepe Romero. Joaquin Rodrigo i Federico Moreno Torroba to twórcy osobiście zaprzyjaźnieni z rodziną Romero,

k którzy właśnie dla nich pisali swe kompozycje. Zaś Joaquin Turina był zaprzyjaźniony z ojcem Pepe, Celedonio Romero, którego dzieło także znalazło się na omawianej płycie. Jest to premierowe nagranie *Suity madryckiej*. Płytę otwiera *Sonatina* Torroby, utwór którym zachwycał się sam Ryszard Strauss. Zwłaszcza jej środkowa część, *Andante*, może prawdziwie wzruszyć... Kolejną kompozycją są *Trzy utwory hiszpańskie* Joaquina Rodrigo. Pierwszy, *Fandango*, to tradycyjny hiszpański taniec. W ujęciu Rodriga zwraca uwagę rozbudowaną warstwą harmoniczną i nowoczesnym brzmieniem. Piękna *Passacaglia* opiera się na hiszpańskiej folii, natomiast *Zapateado* to swego rodzaju hołd Bachowi. Wspomniana już *Suite madrileña nr 1* Celedonio Romero, ojca Pepe, odzwierciedla szczęśliwy czas w jego życiu. To bardzo stylowy utwór, nawiązujący do romantycznej muzyki fortepianowej Schumanna i Brahmsa, ale też w żartobliwy sposób portretujący Celina Romero, syna Celedonio, brata Pepe. Płytę wieńczą dwie mniejsze kompozycje. *Nokturn* Torroby jest niezwykle intymnym utworem, napisanym pod wpływem miłości do ukochanej i... bezsenności. Natomiast *Sevilliana op. 29* Turina, nawiązująca do flamenco, utrzymana jest w najbardziej rdzennym, hiszpańskim stylu. Taka jest też gra Pepe Romero, doskonale odnajdującego się w wykonywanej muzyce, ale też znakomitego wirtuoza. Pod palcami gitarzysty *Fandango* Rodriga uzyskuje idealny, pełen stylowości kształt! Ale dzięki jego ogromnej muzykalności, również te najbardziej intymne i delikatne frazy brzmią znakomicie! To jedna z najwybitniejszych płyt z muzyką gitarową ostatnich lat i wielki sukces wspaniałego artysty!

Łukasz Kaczmarek

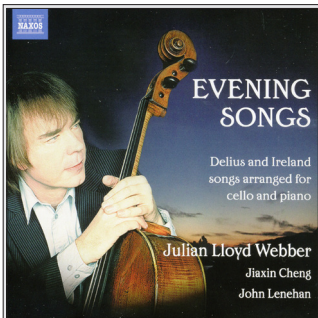


**SILFRA**  
**Hilary Hahn & Hauschka**

Deutsche Grammophon 479 0303 • w. 2012, n. 2012 • 52'52"  
★★★★★

Wielka sztuka Hilary Hahn w połączeniu ze znakomitą zdolnością improwizacji zaowocowała dziełem niezwykłym. Omawiana płyta stanowi pierwsze takie dokonanie w dorobku skrzypaczki. *Silfra* – to efekt dwuletniej współpracy Hilary Hahn i pianisty Volkera Bertelmanna znanego jako Hauschka. Tytuł płyty odwołuje się do miejsca piękności płyt tektonicznych pomiędzy Ameryką Północną a Eurazją; cudownym miejscem podziatu, ale nie tylko! W swym komentarzu artyści zdają się raczej dostrzegać w nim „bliznę wiążącą dwa byty”. I tak też można chyba interpretować istotę omawianego nagrania. Owymi bytami stają się wówczas Hilary Hahn i Hauschka. Nagrania nie mogły powstać nigdzie indziej, niż na Islandii, która dla artystów dodatkowo stanowi miejsce szczególne: pomiędzy Ameryką, ojczyzną Hahn, a Europą – miejscem pochodzenia Hauschki. A jej niezwykle krajobraz i klimat stały się źródłem niekończącej się inspiracji. Na płycie znalazło się 12 utworów będących czystymi improwizacjami, niezwykle zróżnicowanymi pod względem charakteru. Rozpoczyna ją *Stilness (Cisza, Bezruch)*. Artyści wyczarowują tutaj niezwykle, kontemplacyjny nastrój, aby za chwilę zaskoczyć słuchacza ostrym brzmieniem, motoryką i wewnętrznym pulsem *Bounce Bounce (Bęc bęc)*. *Clock winder (Nakręcanie zegara)* zwraca





**EVENING SONGS**  
Pieśni Deliusa i Irelanda w aranżacji

Julian Lloyd Webber, wiolonczela;  
Jiaxin Cheng, wiolonczela; John Lenehan, fortepian

Naxos 8.572902 • w. 2012, n. 2011 • 63'28"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Z reguły ostrożnie podchodzę do wszelkich aranżacji. Często bowiem dzieje się tak, że oryginalne dzieło, w opracowaniu najwycyżajniej traci. Czasem charakter, czasem harmonię, a czasem, gdy np. tworzona jest aranżacja orkiestrowa utworu solowego,

staje się wewnątrz pustą. Ale pieśni Deliusa i Irelanda w aranżacjach wiolonczelowych nic nie straciły! Opracowań dokonał Julian Lloyd Webber (zazwyczaj samodzielnie, z wyjątkiem jednej pieśni Deliusa opracowanej wspólnie z kolegami), choć znalazła się tu także pieśń Irelanda w kompozytorskim opracowaniu i pieśń Deliusa, opracowana za jego życia i za jego aprobatą przez Erica Fenby'ego, opiekuna kompozytora w ostatnich latach. Bo to Frederick Delius i John Ireland, dwaj brytyjscy mistrzowie przełomu XIX i XX w., są bohaterami omawianego albumu. Okazją do jego wydania była przypadająca w tym roku 150. rocznica urodzin Deliusa i 50. rocznica śmierci Irelanda. Płyta jest niezwykle nastrojowa, pełna melancholii, mogąca przynieść ukojenie i prawdziwie wzruszyć. Jej tytuł pochodzi od tytułu jednej z pieśni Irelanda. Bo tak naprawdę, nokturnowy charakter przenika każdy ze

zgrupowanych tutaj utworów. Pieśni Deliusa są dziełami wczesnymi, powstały jeszcze w XIX w., utwory Irelanda – nieco później; wszak był on o 17 lat młodszy od swego kolegi, którego darzył zresztą wielkim podziwem. Światową popularność zdobyła, pochodząca z 1913 r. *Sea Fever*, która śpiewana była nawet dla żołnierzy podczas I Wojny Światowej, a która w roku 1920 została wybrana w plebiscycie BBC, jako najpopularniejsza pieśń. W całości jest to przepiękna muzyka, o charakterystycznej, nostalgicznej, brytyjskiej melodyce. A takie pieśni, jak: *Sunset*, *Birds in the High Hall Garden* (to światowa premiera fonograficzna!), *In the Seraglio Garden*, *Through Long, Long Years* Deliusa, *Spring Sorrow*, *The Holy Boy*, czy *Ladslove* Irelanda, to istnie małe arcydzieła!

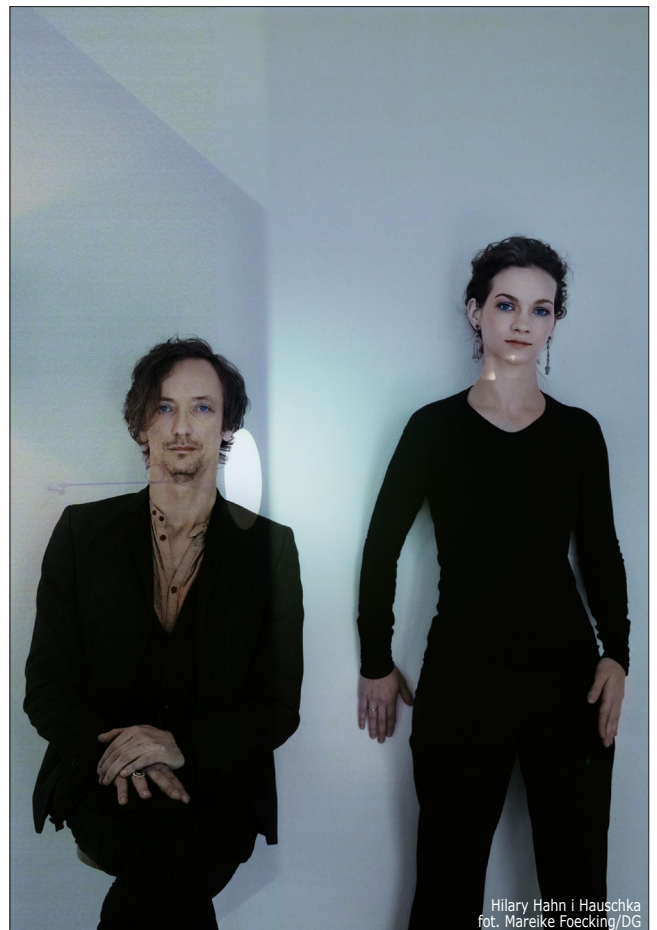
Wykonawcami są wiolonczelista Julian Lloyd Webber oraz pianista John Lenehan.

Artyści współpracują ze sobą już od kilkudziesięciu lat i są doskonałymi partnerami, co słychać na omawianej płycie. W dwóch pieśniach Irelanda, pomysłanych jako duety, dołącza do nich Jiaxin Cheng, chińska wiolonczelistka, prywatnie żona Webbera. A sam Webber jest w niniejszym nagraniu absolutnym mistrzem: dysponuje pięknym, ciepłym dźwiękiem, jest wrażliwy, doskonale frazuje i w genialny sposób odczuwają klimat emocjonalny każdej pieśni. Krótko mówiąc, tworzy prawdziwe arcydzieło. Płyta jest znakomita i pełna uroku: zarówno przynosi spokój, jak i dostarcza prawdziwych wzruszeń. Wypada mi życzyć: sobie i wszystkim kolejnego albumu tych artystów z opracowaniami pieśni: może tym razem Finziego?

Łukasz Kaczmarek

uwagę niezwykle efektownymi dźwiękowymi odzwierciedlającymi brzmienie mechanizmów zegara. Ostinatowość jest cechą kolejnej improwizacji, *Adash*, której tytuł odwołuje się do imienia chłopca żłobiącego rowki w płycie i osiągniętego w ten sposób bajeczne efekty, ale i poczucie bezczasu, bowiem muzyka wciąż nie milknie... *Godot* (czyżby aluzje do Becketta?) to najdłuższa improwizacja, trwająca przeszło 12 minut. Jej hipnotyczny charakter przywodzi na myśl nieustające oczekiwanie, może jakąś pustkę... Z kolei *Kraków* posiada wiele uroku i melancholii. A w *Północnym Atlantyku* artyści odmalowują szum oceanu, szelest wiatru, spokój i bezkres. *Narysować mapę* to improwizacja odwołująca się do folkloru – niezwykła pocztówka z Islandii. W *Ashes (Proch)* zobrażona została zaś obezwładniająca i zadziwiająca moc natury. Inspiracją była tutaj wizja wybuchu wul-

kanu. Artyści skupili się jednak przede wszystkim na samym obrazie, na tym, co wywołał on w ludziach i zwierzętach. *Sink (Zapadnia)* znów pełne jest energii, motoryki, efektów brzmieniowych. Zaś *Halo of Honey (Aureola słodczy)* stanowi rodzaj hołdu dla Toma Brosseau, dzięki któremu Hilary Hahn i Hauschke udało się po raz pierwszy spotkać. Wiele tutaj nostalgii i piękna! A zamykające płytę *Rift (Szczelina)* to odwołanie do Silfry: tajemniczość, bezruch, wędrówka w przeszłość... Taki jest też charakter całej płyty: zupełnie niepowtarzalnej, pełnej niewiarygodnych wręcz efektów sonorystycznych i wywołującej niezwykle wizje. Oczywiście kwestią jest, że Hilary Hahn wykorzystuje tutaj różne techniki gry, często uciekając się do tych całkowicie „nieklasycznych”. Podobnie Hauschka, który korzysta z preparowanego fortepianu potraktowanego przez niego iście eksperymentalnie, przywołując



Hilary Hahn i Hauschka  
fot. Mareike Foecking/DG

na myśl kompozycje Zygmunta Krauze. Inspirująca, często fascynująca to muzyka!

Łukasz Kaczmarek

**Dario Castello – Sonatas • Giovanni Battista Fontana – Sonatas**

John Holloway, skrzypce; Lars Ulrik Mortensen, klawesyn; Jane Gower, dulcian

ECM New Series ECM 2106 • w. 2012

★★★★★

Choć Daria Castelle (1590–1658) dzieli od Giovanniego Battisty Fontany (1571–1630) niemal całe pokolenie, ich muzyka zbliżona jest do siebie pod względem stylistycznym. Obaj tworzyli znakomitą muzykę instrumentalną o niezwyklej sile ekspresji, bogatą w ornamentykę i wymagającą od wykonaw-



ców nie lada wirtuozerii. Są to utwory kapryśne, ich nastrój często ulega zmianie, a charakter należy określić jako quasi-improvizatorski. To, co Monteverdi wypracował na gruncie muzyki wokalne, oni przenieśli na pole instrumentalnej muzyki solowej. Co ciekawe, Dario Castello określając obsadę swoich sonat, stosował adnotację „soprano”. Faktura tych kompozycji wyraźnie wskazuje jednak na użycie skrzypiec. Należy jeszcze dodać, że na okres twórczości Fontany i Castelli przypada po-

czątek ery basso continuo, co, rzecz jasna, znajduje odzwierciedlenie w ich kompozycjach. Ale są to także dzieła wizjonerskie. Wyrazisty początek *Sonaty Ottawy II à due* Daria Castelli antycypuje już muzykę J. S. Bacha. 6 sonat Daria Castell oraz siedem sonat Giovanniego Battisty Fontany, które zostały utrwalone na omawianej płycie, skomponowane są na jeden bądź dwa instrumenty solowe oraz basso continuo. Te partie solowe przeznaczone są dla skrzypiec bądź fagotu (i obojga tych instrumentów). W omawianym nagraniu basso continuo realizowane jest na klawesynie. W realizacji wzięło udział troje znakomych artystów. Ich wykonanie jest spontaniczne i żywiołowe, przesiąknięte radością wspólnego muzykowania. Towarzyszy mu także głęboka

znajomość dzieł. John Holloway wykonuje tę muzykę od wielu lat. Artysta gra na kopii instrumentu Amatiego z 1649 r. Dysponuje pięknym, jasnym, klarownym dźwiękiem, olbrzymią fantazją i dużą wirtuozerią. Kto wie, czy jednak największe brawa nie należą się fagocistce Jane Gower, najmłodszej artystce jaka wzięła udział w nagraniu. Jej partia jest bowiem niemal w każdej z siedmiu sonat niezwykle wymagająca. To wspaniałe słuchać, z jaką lekkością i łatwością pokonuje ona wszelkie trudności techniczne! Nie zawodzi także Lars Ulrik Mortensen, artysta niezwykle czujny i subtelny. Piękne wykonanie, znakomita muzyka, wspaniała płyta!

Łukasz Kaczmarek

**Krzyżówka nr 29/październik 2012**  
autor: Antoni Rojewski

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

**Poziamo:** 1-A) Ella ..., ameryk. wokalistka jazzowa; 2-J) księżę z opery *Wolny strzelec* Webera; 3-A) Franco ..., włoski kompozytor awangardowy; 4-I) imię Ochmana; 5-A) Leroy ..., ameryk. mistrz muzyki rozrywkowej; 6-H) imię kompozytora opery *Cichy Don*; 7-D) opera P. Rytyła; 7-L) ... *i smok* w tytule baletu twórcy opery *Lilla Weneda*; 9-A) imię z hitu *Nie płacz...* Perfectu; 9-H) ród włoskich lutników; 10) *Straszny ...* Moniuszki; 11-H) poemat muzyczny W. Gawrońskiego; 12-A) Leo ..., twórca opery *Lakme*; 13-H) Bogna ..., polski sopran koloraturowy; 14-A) W. Żeleński w stosunku do T. Boya-Żelińskiego; 15-F) twórca *Księżniczki czardasza* (imię i nazwisko).

**Pionowo:** A-1) opera Pizzetti; B-5) operetka J. Straussa-syna (trzy wyrazy); C-1) dźwięk; D-3) opera twórcy baletu *Ulysses*; D-11) imię śpiewaczki Skowron (1923–2002); F-7) ... *Hoffmanna*, opera Offenbacha; G-1) instrumentalna forma muzyczna; H-5) filmowy wodospad; I-11) balet J. Łuciuka; J-1) najdłużej utrzymujący się dźwięk, na którym jest recytowany tekst; L-1) Iwona ..., sopran

Rozwiązanie krzyżówki nr 28 z września 2012 r.

Joanna Ławrynowicz

płyty otrzymują:

Kazimierz Dąbrowski, Wrocław; Stanisław Fornalik, Wałcz; Maria Kowal, Leszno

(ur. 1973); L-7) niem. kompozytor (1649–1725), kierował operą na dworze w Weissenfels; Ł-13) ... Brown (ur.1964), brytyjska piosenkarka i autorka tekstów; M-1) Arno ..., (1921–1983), ormiański kompozytor i pianista; N-11) ... Clark, holenderski muzyk i producent.

Litery z pól o współrzędnych: 2-M, 3-A, 1-F, 12-C, 9-M, 11-B, 9-H, 14-C, 1-D, 13-N, 8-F, 13-H, 15-J, 11-H 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 – sierpień 2012 r. UNIVERSAL – DANIEL BARENBOIM

**Ewelina Bykowska**, Poznań; **Janusz Dąbrowa**, Katowice; **Kazimierz Elert**, Kielce;  
**Zenon Gawron**, Piaseczno; **Maciej Kusy**, Wrocław; **Leopold Lipowiecki**, Iława;  
**Władysław Nowicki**, Płock; **Stefan Ostrowski**, Poznań; **Janusz Przybylski**, Warszawa;  
**Irena Wójcik**, Rzeszów

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Cecilia Bartoli

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

Proszę podać, kiedy Cecilia Bartoli koncertowała w Polsce?



fol. Decca/Uli Weber



# Nowości w dystrybucji CMD

foto: Eric Larayadieu/HM

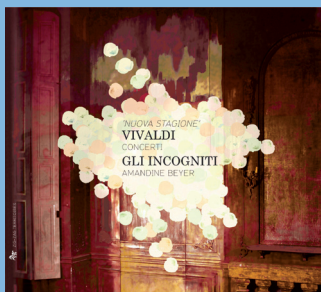


## MOZART *La finta giardiniera*

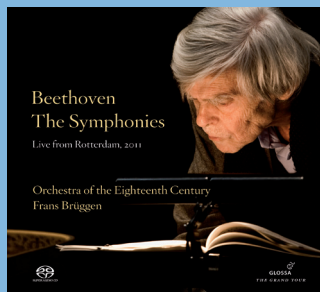
Sophie Karthäuser, Jeremy Ovenden,  
Alex Penda, Marie-Claude Chappuis,  
Nicolas Rivenc, Sunhae Im, Michael Nagy  
Freiburger Barockorchester, René Jacobs



Zig Zag Territoires ZZT 314



Zig Zag Territoires ZZT 310



Glossa GCD 921116



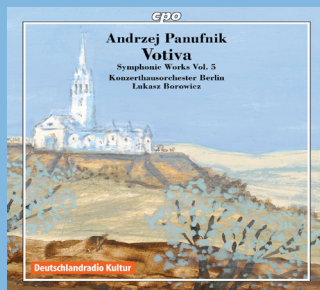
Glossa GCD 921513



Soli Deo Gloria SDG 178



Soli Deo Gloria SDG 717



CPO 777 684-2



Harmonia Mundi HMC 902136.37



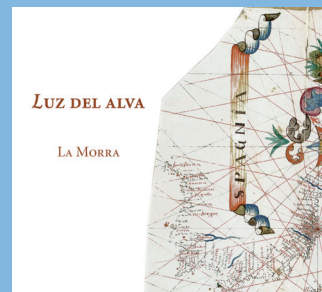
Tafel Musik TMK 1019 CD



Tafel Musik TMK 1016 CD



Supraphon SU 4111-2



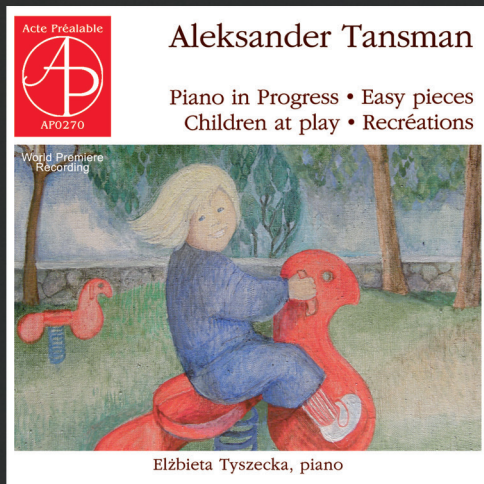
Ramée RAM 1203



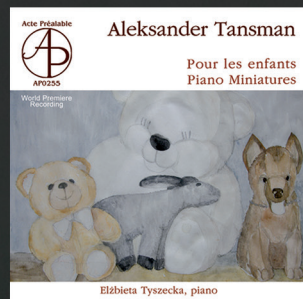
Acte Préalable



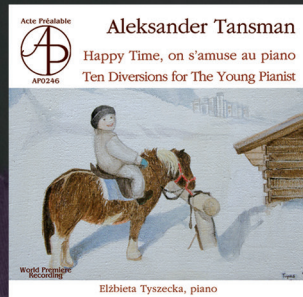
# Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki dla tych, którzy kochają muzykę



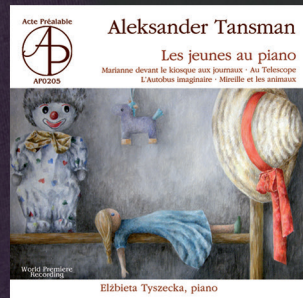
Elżbieta Tyszecka, piano



Elżbieta Tyszecka, piano



Elżbieta Tyszecka, piano



Elżbieta Tyszecka, piano

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

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com) · [acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) **Nowości – październik 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, USA.